

Infine le relazioni delle due famiglie Myszkowski e Gonzaga erano assai strette: Zygmunt Myszkowski e i suoi discendenti vennero adottati dalla famiglia Gongaza di Mantova.

Il lavoro del professore Szablowski, benché non troppo appoggiato nella sua parte storica da documenti d'archivio, introduce tuttavia nuovi spunti per lo studio delle relazioni tra l'arte lombarda e quella polacca. Ulteriori ricerche potranno dare più profonda conoscenza di questo problema. Relazioni tra artisti lombardi e la Polonia sono state così frequenti, e così poco note e studiate, che vale la pena prendere in esame ogni teoria. Il confine della cultura, e specialmente artistica, è molto ampio, perché l'arte non sempre conosce confini. Vale la pena quindi ricercare l'opera degli artisti italiani, e particolarmente lombardi, anche in Polonia.

JERZY LANGMAN, Roma

AUGUSTA GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Michelangelo Anselmi*, La Nazionale Tipografia Editrice, Parma 1960, pp. 159, 155 ill. e 3 tavv. a colori.

Dopo molte ricerche particolari sull'arte parmense del primo '500 — basti qui ricordare i fondamentali contributi dedicati a « L'oratorio della Concezione a Parma » (*Paragone*, 103, 1958) ed a « Un quadro a tre mani » (*Paragone*, 109, 1959) — Augusta Ghidiglia Quintavalle ha ora ricostruito in un volume quanto mai stimolante la figura di uno dei pittori più complessi e dotati operanti nella città padana negli anni in cui questa divenne uno dei centri più vivi nel panorama artistico dell'Italia settentrionale.

Come già negli altri suoi studi, la Ghidiglia Quintavalle — e ciò allarga notevolmente l'interesse dell'opera — non ci offre solo un « profilo » ma un largo tentativo di ricostruzione dell'ambiente pittorico parmense del periodo 1520-40, quello dominato dal Correggio e dal Parmigianino, attorno ai quali, e spesso con originalità, si muovevano molti artisti, diversi e per temperamento e per possibilità, come appunto l'Anselmi o il Bedoli o il Rondani. Non che l'Autrice si proponga di ordinare tutto quanto avvenne in quegli anni: essa vuol solo ripresentare all'attenzione della critica una personalità troppo dimenticata ma, nel far questo, tiene in giusta considerazione ogni altro avvenimento contemporaneo, ricercandone i nessi, più d'una volta di importanza eccezionale, con l'attività dell'artista preso in esame.

Il risultato è quanto mai felice ed utilissimo per lo stesso chiarimento delle maggiori personalità del Correggio e del Parmigianino i quali, come è noto, molto dovettero, e non solo inizialmente, all'apertura culturale dell'Anselmi, apportatore delle novità del primo manierismo toscano.

Alla ricchezza dei risultati ottenuti dalla Quintavalle ha indubbiamente giovato, permettendo una visuale insolitamente ampia, la complessità della vicenda pittorica dell'Anselmi che, nato in Toscana, conobbe molto presto l'arte del Sodoma, quella più tesa del Peruzzi, del Beccafumi e degli stessi Rosso e Pontormo, e poi, trasferitosi a Parma tra il 1516 e il 1520, si trovò a contatto del Correggio e del giovanissimo Parmigianino risentendo delle loro ricerche e complicandole con rinnovati accenti senesi — dopo un nuovo viaggio in Toscana, tra il '26 e il '27 — e con gli echi degli schemi manieristici del Pordenone e quindi anche di Giulio Romano e dei Campi.

Senza lasciarsi prendere la mano dalla molteplicità dei problemi e con una esemplare concretezza, la Quintavalle ha rivisto ogni momento dell'attività dell'artista e ne ha ricostruito sui fatti la personalità, ribadendone le dipendenze culturali ma insieme cercando di coglierne le originali caratteristiche espressive, quelle che ne fanno qualcosa di più di un semplice rielaboratore, di un colto ripetitore. Questa serietà di ricerca — della quale sono testimonianza i precisi commenti delle opere, gli ampi registi e l'informatissimo catalogo — aiuta l'Autrice a dissolvere molti luoghi comuni ed a presentarci un Anselmi in un certo senso inedito, inaspettato: un Anselmi, cioè, non ancorato alla ripetizione o alla divulgazione dei motivi senesi appresi nel giovanile alunno toscano, ma « in continuo fermento di ricerca », spinto da « un'ansia di rinnovarsi, di vedere, di aggiornarsi, con frequenti viaggi e incontri cui reagisce sempre in modo assolutamente autonomo ».

Ed è ancora questa serietà di lavoro che permette alla Quintavalle di individuare la mano dell'Anselmi in opere fino ad oggi anonime o riferite confusamente a più artisti e di proporre con una certa sicurezza nuove attribuzioni, non di rado utilissime per documentare le tappe essenziali dell'attività del pittore, spesso assai oscura e confusa, e per precisare gli effettivi rapporti con i contemporanei e quindi la reale portata del suo influsso su di essi.

Naturalmente anche la Quintavalle ha più di un dubbio, ma questo è inevitabile e ben comprensibile se si pensa — come la stessa studiosa ha più volte chiarito — che « i pittori di Parma operanti tra il 1520 e il '40 formavano una specie di consorteria », che « il lavoro non era (spesso, e in particolare nei cicli a fresco per le chiese) diviso nettamente ma eseguito in comune, senza una diversa valutazione venale per l'uno o per l'altro artista », ed infine che non infrequentemente « il disegno dell'uno (era) tradotto in pittura dall'altro »: tutte ragioni, queste, che hanno ostacolato l'effettiva conoscenza delle singole personalità, spesso confuse l'una con l'altra.

LUCIANO CAMEL

GIUSEPPE ANTONIO PIANCA, *Catalogo della Mostra*, a cura di Marco Rosci, Varallo Sesia (8 luglio-26 settembre 1962).

G. A. Pianca, ovvero un caso tipico: il pittore, nato in provincia (Agnona - Vercelli - 1703, 21 gennaio), che giunge giovanetto (ca. nel 1720) in un centro di cultura (Milano) per apprendere l'arte, vi esegue le prime opere (perdute), lavora poi in vari altri centri, e, dopo il 1755, non lascia più alcuna traccia di sé (neppure della morte).

Similmente tanti altri pittori ci sono stati tramandati, e sono tutti quei minori che, morti due volte dal '700 ai giorni nostri, aspettano la paziente e lodevole e necessaria opera di riscoperta nella quale conviene insistere per levarli, una volta per tutte, dall'anonimato creato anche da chi attacca etichette fasulle ad ogni quadro, raccogliendo attorno ad un unico artista opere di 3 o 4 pittori.

Ma finora la scheda del Pianca non direbbe nulla di nuovo, se non aggiungessimo che il pittore appartiene a quella schiera di « ritardati mentali » (senza offesa, naturalmente!) i quali, calati in un'epoca ed in un momento artistico non ben definito (quello della cultura milanese sul finire del '600, fino al ventennio del '700), risentono della formazione provinciale, ed in essa finiscono con l'identificarsi.

Non è certo l'unico caso; direi anzi che è cosa facilmente avvertibile in quei minori che operano sotto luce riflessa, e partono dalle basi remote ed oscure dei loro maestri.

Quello del Pianca neppure è menzionato (né un nome, è cosa certa, ci avrebbe spiegato molto).

Il Rosci avanza la proposta che il nostro possa aver captato l'insegnamento dell'Abbiati e dell'ambiente milanese posteriore (Ruggeri, Ferrario, Cucchi, ecc.); ma torna a galla anche quell'onnipresente Magnasco, puntualmente, ogni qual volta un pittore lascia la compostezza di tocco e pennelleggia con vigore. In più è palese l'insegnamento della scuola genovese, e tutte queste componenti paiono emergere nel Pianca in misura più sostanziale rispetto ad altre, giacché il pittore proviene da quella zona-cuscinetto compresa tra Vercelli e Novara, che lega Torino, Milano e Genova.

Da tali nebulose premesse poter trarre chiare conclusioni è, a mio avviso, cosa azzardata, tanto più che si potrà arrivare a definire con maggior esattezza la portata del momento in cui si trova ad operare il Pianca solo dopo opportuni e profondi sondaggi nell'ambiente milanese, fosse solo per dar luce ai rapporti col Genovese e con i centri vicini.

Per ora il Pianca offre un certo nucleo di opere sicure, attraverso le quali ricostruiamo la personalità ed il gusto di un pittore volto a cogliere gli aspetti meno nobili e più quotidiani dei personaggi, a calcare i toni per l'effetto robusto, per per-

suadere con la violenza del colore, legato ad una tecnica espressiva, che lo isola dalla diretta cerchia dei minori milanesi, perché la sua tavolozza è solida, il colore è vivo, pesante di corpo, fermentante di effetto, con i legami dei complementari che esaltano le superfici, le carni, i volti. In più la pennellata che gira attorno alle cose, sottolineandole e costruendole.

Non a caso questa forza viene fuori da un conterraneo del Tanzio, e come il Tanzio si distacca dai Cerano, Procaccini e Morazzone nella tecnica (in special modo nell'affresco, a confronto col Morazzone), così il Pianca usa il metro sentimentale, espressivo, di un Abbiati, ma non completamente la tavolozza.

C'è forse, in questo caso, un più diretto influsso della scuola genovese, per la presenza di certi toni rubensiani che un pittore come il Guidobono, con le sue opere da cavalletto, poteva divulgare.

Assai bella è, per toccare delle opere, la « Madonna Immacolata » di Pescarenico (Parrocchiale, n. 1 - Cat.), una delle prime, costruita a pennellate, più che a piani; un effetto arioso nelle vesti per via delle ombre illuminate di riflesso dal chiarore dei panni. Pittura corposa, ma di luce, non più di densissimo contrasto.

Le tele della « Liberazione di S. Pietro dal carcere » (Firenze, racc. priv. n. 5) e del « Sacrificio di Isacco » (Firenze, Miroglio, n. 6), a mio avviso, sono effettivamente di un pittore del '600, e fa bene il Rosci ad esprimere dubbi circa l'attribuzione al Pianca, visti evidenti i legami col Morazzone (n. 5, angelo che libera S. Pietro) e con il Del Cairo (n. 6, pure nell'angelo).

Opera notevole la « Paziienza di Giobbe » (Novara, Cassani, n. 14), che è anche abbiatesca. Non mi pare invece coerente affidare al Pianca il « S. Girolamo » (Novara, Galli-Beretta, n. 16) ed il « Profeta » (Genova, Kielland, n. 17; un « S. Girolamo che scrive nel deserto », svegliato dal suono di una tromba angelica).

Notevole l'« Assunzione » di Ghemme (Parrocchiale, n. 22), del 1745: un anno che risulta importante anche per altri pittori, ad es. il Petrini, il quale proprio in questo periodo intona le sue opere con colori vivaci, con sottofondi a tonalità calde, in lui poco consuete, aprendo così una parentesi che pare spiegabile con la presa di coscienza delle opere del Piazzetta e, meglio ancora, del Pittoni. Pure del '45 il « Martirio di un Santo » (Novara, S. Eufemia, n. 23) opera inaspettata, un — unicum — a quanto finora sappiamo. Proprio con quest'opera si gode il colore del Pianca, carnoso, pregnante, steso con calcolata trascuratezza, di tonalità, negli incarnati, evocante il chiarore di candela.

Troppo vecchio per il Pianca mi pare invece il « S. Francesco adorante il crocifisso » (Novara, coll. priv. n. 29). Notevoli i due « Santi » (Genova, Pal. Bianco, dep., n. 30 -

Ubicaz. ignota, n. 31), con i quali mi sembra non legni quel « S. Vescovo » con librone (Novara, coll. priv. n. 32) e, per finire, dopo un esemplare « Ritratto di giovane canonico » (Genova, Nigro, n. 33), le due tele di Rima S. Giuseppe (Parrocchiale, nn. 34 e 35) nelle quali si dispiega, accanto all'estro, la dimensione chiave del minore, il quale preferisce copiare, libero così di badare all'effetto piuttosto che all'invenzione.

SILVANO COLOMBO

R. BOSSAGLIA - *I fratelli Galliari pittori* - Ceschina, Milano, 1962.

Uno studio non solo esaurientemente approfondito ma che inquadrasse nel suo insieme l'opera dei Galliari, non era mai stato tentato e scarsissima, fino a qualche anno fa, era la biografia su questi artisti. Essa si riduceva in sostanza a ben poco più delle notizie frammentarie di qualche biografo ottocentesco, con un carattere generalmente locale. Eppure essi, artisti non già di primo piano, ma « mestieranti ad alto livello » come anche la Bossaglia li definisce, presentano più di una caratteristica degna di interesse. L'essere stati essenzialmente scenografi — e come tali di notevole fama — oltre che quadraturisti e pittori, poteva aprire il campo ad uno studio del rapporto fra scenografia-quadratura-affresco, e per avere essi vissuto a cavallo fra barocco, barocchetto, rococò ed infine neoclassicismo, lo studio della loro arte essenzialmente decorativa poteva illuminare questi passaggi di stile in Piemonte e in Lombardia. I primi studi approfonditi sui Galliari si devono a M. Ferrero Viale per quanto si riferisce ai disegni scenografici, e alla Bossaglia che nel 58 e 59 ebbe a pubblicare su « Arte lombarda » i risultati delle sue prime ricerche sugli affreschi di questi artisti nelle ville lombarde. Nel volume edito ora in ottima veste tipografica e con abbondanti fotografie da Ceschina, l'a. ha il merito di affrontare i due problemi sopra accennati oltre a quello alquanto arduo della distinzione fra i diversi artisti della famiglia e soprattutto fra Fabrizio e Bernardino, solo in via subordinata il più giovane Giovanni Antonio. Problema arduo data la mancanza di una decisiva differenziazione fra i tre e nonostante il tradizionale concetto di considerare Fabrizio come quadraturista e Bernardino come pittore di figure. Merito dell'a. è ancora quello di non aver voluto stabilire una netta distinzione fra i due campi, limitandosi ad assegnare una attribuzione solo nei casi che non sembrano suscitare dubbi (ed in seguito ad analisi assai approfondite), lasciando talora in sospenso la parola definitiva che probabilmente, in mancanza di documenti attendibili, non sarà

mai possibile dire. Si conclude così che anche Bernardino ebbe a disegnare architetture seppure con mediocre risultato e Fabrizio figure ma senza uno stile ben definito. L'esame dei principali cicli pittorici di Brignano, di Castellazzo, di Treviglio, di Bogliaco fino a quello delle opere di minor mole, è condotto così via via non già esaurendosi in un pedantesco esame di distinzione di « mani », ma allargando il campo di studio ad inserire i Galliari nel mondo dei frescantisti e dei quadraturisti scoprendo di pari passo le loro fonti di ispirazione e le loro più o meno personali interpretazioni di esse. Non va a questo proposito dimenticato che la Bossaglia fu anche autrice di un notevole studio sui quadraturisti, che già diede prova della sua preparazione in materia. A questa va aggiunta nel presente lavoro una impostazione metodologica del tutto originale, unita ad un intelligente e pazientissimo lavoro di ricerca di dati nuovi, di opere sconosciute, di accurate analisi di raffronto.

Con i Galliari si presenta, come si è visto, il caso del quadraturista scenografo e il fatto non è certo raro nel senso che quasi tutti gli scenografi del 600 e del 700 furono anche quadraturisti, ma nessuno di essi ci ha lasciato cicli di lavori a fresco dell'importanza di quelli dei Galliari, tanto che in quelli le due personalità si confondono generalmente in una sola. I Galliari al contrario pur rimanendo in ogni caso essenzialmente scenografi, hanno un proprio linguaggio nel mondo del quadraturismo, linguaggio che è appunto quello messo in evidenza dal lavoro della Bossaglia. Questa tiene ampio conto dell'opera scenografica di Fabrizio e Bernardino ma solo in quanto substrato del loro stile e della loro interpretazione delle scene. Risulta così più che giustificato un saggio sui « Galliari pittori » anche se a prima vista lo scindere la personalità del pittore da quella dello scenografo poteva sembrare una menomazione. In altre parole l'arte dei Galliari segue due binari paralleli ma distinti: quello dell'affresco decorativo e quello della scenografia teatrale e lo studio dell'una strada può essere indipendente da quello dell'altra. Ci sembra tuttavia che a quella corrente scenografica settecentesca che, prendendo le mosse dai Bibbiena, si era orientata verso una interpretazione prospettico-pittorica delle scene, si possa attribuire nella formazione artistica di Fabrizio (anche per quanto riguarda gli affreschi) una importanza anche più determinante di quella che ci propone la Bossaglia. È ben vero però che alla base di ogni successivo sviluppo artistico dei due fratelli sta fondamentalmente la cultura pittorica piemontese a cui la presenza a Torino di Gregorio De Ferrari aveva impresso un deciso orientamento. E al Piemonte essi torneranno a guardare più avanti, a volte anche, come sottolinea l'a., riscoprendone in ritardo (vedi il caso del