

che abbiám detto, e a parte il Foppa, la « scoperta » piú interessante nella chiesa claustrale ci pare tuttavía quella dei « paesaggi puri » che si trovano nelle cappelle — o nicchioni —; e qui consentiamo a pieno cuore con la Ottino, pronti a dividerne il rischio: ché se non si vuol proprio dire Luini, è mano cinquecentesca, sono cinquecentesche pulizia e lucidità.

Passando al Luini, la Ottino muove su un terreno che le è familiarissimo — e avemmo occasione di recensire su queste colonne, anni fa, il suo esauriente libro sul pittore —; il che non le impedisce di dir cose nuove, di aggiungere, alle antiche, fresche osservazioni. Col Luini, il cui ampio ed eletto intervento ha consacrato la fama del S. Maurizio (e non si dimenticano facilmente la s. Scolastica già come impastata di tenerezze secentesche, né la s. Apollonia fragrante di spiriti belliniani), ci siamo ormai trasferiti nella chiesa anteriore. L'artista vi ha agito in almeno due periodi distinti: il primo, chiarisce la Ottino, tra il '22 e il '24; il secondo nel '30 (dove certi manigoldi della « Flagellazione » sembrano aver conosciuto, imbambolandolo, il Romanino); e ha agito, continua l'A., quasi ovunque di persona, riducendo a margine l'intervento dei discepoli. Serratissima l'indagine sull'attività dei figli del Luini, le cui due personalità vengono rovesciate rispetto all'opinione corrente, facendosi un buon posto al neglecto Gian Pietro; Aurelio resta comunque il piú ispirato e fantasioso, nella misura in cui si allontana dai modi paterni; in questo senso ben gli si addicono le scene del Diluvio — e si terna alla chiesa claustrale, straordinaria scatola a sorpresa —: di un gusto, a parte qualche lungaggine da vignetta, tra Bernardino e i nordici, con quelle righe lunghe di bruegeliani pennuti, e un senso di favola esotica e agreste. Stando alle Storie del Diluvio, non ci pare cosí destituita di fondamento l'attribuzione tradizionale ad Aurelio di quella « Adorazione dei Magi » della parete trasversale, che ancora rivela commisti spiriti di Bernardino e di Gaudenzio, e che l'A. preferisce invece dare a un anonimo lombardo-piemontese.

La fitta serie di opere, anonime o no, che la Ottino esamina partitamente, con inesauribile freschezza di notazioni, non ce ne consente qui un puntuale ragguaglio. Ricorderemo di passata l'equilibrato giudizio sulla pala di Antonio Campi, la corretta limitazione agli interventi del Lomazzo, le pagine sulle buone prestazioni di Simone Peterzano e su quelle, mediocri, di Pietro Gnocchi. E ci fermeremo su Callisto Piazza, la cui attività nella chiesa, poco e mal documentata, comprende: la cappella della Pietà, con freschi e la pala d'altare; gli incantevoli fregi con figure virili, putti e grottesche; e le « Nozze di Cana » nella chiesa claustrale. Cose non tutte di paternità indiscussa: e la Ottino non nasconde le proprie perplessità; ma la

tela con la « Deposizione » è certo di Callisto — vicina a un tempo alle giovanili « Pietà » della Valcamonica, aggiungiamo noi, e alla tarda « Caduta di S. Paolo » nell'Incoronata di Lodi —; suoi al cento per cento i fregi; e suo, per debole che sia,, il s. Giorgio — si pensi agli affreschi di Postino —, dove la principessa, in veste rosa cangiante in argento, richiama la piú fresca « Principessa » di Erbanno. Perfettamente ha poi visto la Ottino accogliendo certa vaga tradizione che a Callisto riferiva le « Nozze di Cana », e illuminandone i caratteri; la mano del maestro, sia pure con qualche aiuto, è qui perspicua: profili, taglio delle bocche e degli occhi, manierismi un poco smaccati nelle anatomie, ingombranti pose delle gambe: tutto concorda; avevamo anche noi notato certe familiarità tra i tipi femminili — in ispecie la sposa — e quelli delle « Nozze mistiche di S. Caterina » nel S. Lorenzo di Lodi; che il Berenson vorrebbe opera giovanile, ma forse non è, se la data che compare qui è il 1556. E' certo comunque, e la Ottino non ha mancato di notarlo, che Callisto operò in S. Maurizio a piú riprese; e le « Nozze » non sono forse l'ultima cosa che vi dipinse, per quei colori cosí franchi e netti, e ancorato come l'artista si dimostra qui a un luoismo specifico (addirittura i tipi delle lunette Bentivoglio!); ma l'affresco rinverdisce spesso la vena dei pittori.

Il libro si correda di una cronologia artistica, di una buona bibliografia e infine di un annio cenno storico dovuto a don Primo Reina. Libro invitante e stimolante; guida a uno dei piú attraenti « viaggi sentimentali » che si possano compiere nel cuore del Cinquecento milanese.

ROSSANA BOSSAGLIA

IL PROBABILE INFLUSSO DI SABBIONETA SULL'ARTE POLACCA DEL MANIERISMO - (Domniemana rola Sabionetty w sztuce polskiej okresu manieryzmu).

Sotto questo titolo il prof. Jerzy Szablowski dell'Università di Cracovia ha pubblicato un saggio nei Quaderni Scientifici della Università Jagiellonica in Cracovia, (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellonskiego, Prace z Historii Sztuki z. 1. Kraków 1962).

Il lavoro si compone di due parti. La prima riguarda i problemi urbanistici nelle due città, cioè Zamosc e Sabbioneta, alla fine del secolo sedicesimo. Nella seconda parte del lavoro l'autore considera l'arte plastica polacca tra la fine del secolo XVI e l'inizio del secolo XVII e particolarmente la genesi della galleria degli antenati nel mausoleo della famiglia Myszkowski nella cappella della chiesa dei domenicani a Cracovia.

Su entrambi i monumenti vi sono già opere di studiosi polacchi ma Szablowski ha ripreso questi temi portando nuova luce sui problemi discussi. La novità consiste nella scoperta della fonte di ispirazione di entrambe le opere che, secondo l'autore, è la città di Sabbioneta. Fino ad ora nessuno aveva affacciato questa ipotesi.

Il cancelliere Jan Zamoyski aveva fondato nel 1580 la città Zamosc come città-fortezza e aveva chiamato un italiano, Bernardo Morando architetto ingegnere della sua corte, per la esecuzione di questo lavoro « con stile moderno ». Per quanto riguarda la genesi di Zamosc, storici d'arte hanno già indicato paralleli con l'opera di Michele Sanmicheli (Orzinuovi, Peschiera). Pierre Lavedan, nella sua storia dell'urbanismo, nel capitolo « La ville forteresse » menziona la città di Zamosc.

L'autore del presente saggio indica ora certi legami fra Zamosc e Sabbioneta: entrambe le città sono sorte per un'iniziativa personale: di Jan Zamoyski per Zamosc, di Vespasiano Gonzaga per Sabbioneta. Entrambe sono state create come residenze di gran signori, città moderatamente fortificate, centri del potere e corte della attività intellettuale.

Alcune circostanze storiche permettono di appoggiare questa ipotesi. Lo Zamoyski studiò a Padova al tempo della costruzione di Sabbioneta, inoltre l'architetto di Zamosc era padovano e probabilmente, essendo giovane, assai interessato alla costruzione di questa città che rappresentava una soluzione moderna di un problema urbanistico. Vi è inoltre la probabilità di un personale contatto tra Vespasiano Gonzaga e Jan Zamoyski. Quando in Polonia, dopo la morte di Stefan Batory, vi fu una lotta tra la casa di Asburgo e Sigismondo III della casa di Wasa in Svezia, Zamoyski appoggiava Wasa mentre Gonzaga era con gli Asburgo. La conferma di queste teorie potrebbe venire dai documenti negli archivi italiani su cui l'autore si rammarica di non aver potuto compiere una ricerca approfondita.

Per quanto riguarda la galleria degli antenati nel mausoleo della famiglia Myszkowski a Cracovia, già alcuni anni fa Andrzej Fischinger, dopo un'analisi minuziosa compiuta nella monografia della cappella, ha indicato i rapporti con la decorazione del tamburo della cupola della chiesa di S. Maria presso S. Satiro a Milano.

Szablowski indica un altro riferimento, cronologicamente piú vicino della decorazione della Cappella di Cracovia: cioè la galleria degli antenati nel palazzo ducale a Sabbioneta. La differenza fra le due gallerie consiste in questo: a Sabbioneta gli antenati sono collocati nel cielo simbolico pagano, mitologico (Apollo, Marte, Mercurio etc.), invece gli antenati della famiglia Myszkowski nel cielo cristiano percorso da angeli. Entrambe le gallerie rappresentano l'illustre corteo degli antenati.

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 consorceria », 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-