

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-