

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, Miogio, 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. Vesovo » 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 sospeso 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 frescantini 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. E 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

Juvara) nuovi elementi fondamentali. Lavorando in Lombardia a contatto con i frescanti locali (con cui lo scambio è assai attivo) essi non vengono mai assimilati, ed evolvendo verso il rococò, non seguono già le direttive venete ma guardano piuttosto al gusto francese che ha tutta una tematica sua e una sua particolare arguzia. L'affresco decorativo come tale non anticipa un gusto, soprattutto perché opera di artisti generalmente di secondo piano, ma è quello che più chiaramente ne manifesta l'evoluzione. Di fondamentale interesse in questo studio è proprio il minuzioso esame dei trapassi (dal barocco al rococò e al neoclassicismo) esame complicato in questo caso dal coesistere talvolta di diversi elementi anche in uno stesso ciclo (vedasi quello della villa ex Verri di Biassono), e in ogni modo sempre materia che richiede acutezza di indagine e di interpretazione perché fatta a volte di sfumature e di sottili passaggi manifesti solo all'occhio esercitato. Il risultato di questo esame acquista qui una portata che supera di gran lunga il caso Galliari, ma allarga il discorso su un ampio raggio della pittura settecentesca settentrionale, per diventare quasi storia di uno stile, di un linguaggio.

AMALIA BARIGOZZI BRINI

CARLO CARRÀ, *Catalogo della Mostra*, Milano, Aprile-Maggio 1962 (Bramante Editrice, Milano).

Riprendendo in mano il catalogo della mostra di Carlo Carrà, curato dal dott. Lorenzi, non più come guida ma come testo da recensire, viene subito da soffermarsi sulla presentazione, fatta come retrospettiva critica. Lo stesso saggio introduttivo di Roberto Longhi, intitolato « L'arte di Carlo Carrà », è del 1937 e il *Floregio critico* raccoglie articoli e saggi dal 1913 al 1961. Una impostazione senza dubbio originale e che presenta alcuni vantaggi, soprattutto per il visitatore comune che va alla mostra per conoscere un po' Carrà.

Indubbiamente i testi scelti sono quasi tutti di un rigore, di una chiarezza e di una misura che, se testimoniano da un lato l'intuito e la competenza degli autori, dall'altro sono riprova della serietà dell'opera del Maestro. Vogliamo dire che questi commenti, scritti per lo più in occasione di mostre, per il fatto di restare tuttora validi e del tutto attuali, appaiono a noi tanto più oggettivi in quanto hanno sfidato la ruggine corrosiva del tempo e delle mode e convalidano il nostro giudizio al di là e al di sopra dei limiti del gusto. Infatti, che questi scritti d'avanguardia su opere d'avanguardia (ci riferiamo soprattutto a quelli fino al '30 circa, ché poi, evoluti i tempi, non si può più considerare atto di coraggio e attestazione di

rara intelligenza critica comprendere e accettare il Carrà metafisico) restino vivi e anzi facciano testo non è prova da poco sia per l'Artista che per i suoi commentatori. Pochi pittori in Italia possono vantare un plauso che duri a timbro sostenuto per un arco di 30-40 anni.

Ma c'è anche un altro aspetto positivo in una presentazione di questo genere, oltre naturalmente alla corralità delle approvazioni, tanto più valida se si consideri il limite del gusto e della critica ufficiale nei primi decenni del secolo: è sta nell'immediatezza delle impressioni e della visione e in quell'assoluta libertà di giudizio che è propria del pezzo critico e giornalistico. Nessun sospetto di retorica e di panegirico quindi in occasione della grande mostra, ma se mai qualche vecchia staffilata, che al Maestro certo non brucia più. Carrà anzi, che fu sempre confessore leale e primo giudice dei suoi devianti, tenace ricercatore attraverso essi della sua certezza, è capace di ammettere per primo la giustezza di un appunto: egli non è uomo e artista da trattare tutto chicche e zuccherini, ché questo sarebbe anzi un fargli torto.

Ci pare pertanto che turbi la limpidezza del panorama critico il brano di Giuseppe Pensabene del 1939, vanamente polemico, assolutamente estraneo all'arte e ai suoi problemi.

Di Roberto Longhi è riprodotto il noto brano del '37, che l'autore, in una nota a margine, conferma. Confessiamo apertamente che, in tale occasione, avremmo desiderato avere da lui parole nuove, illuminanti come sanno essere le sue.

Abbiamo notato inoltre che i brani scelti dal 1940 in poi vanno via via perdendo nerbo critico, diventando vagamente elogiativi della persona e dell'opera complessiva più che del singolo quadro; oppure, anche se scritti nel '47 o nel '50, rinvano volentieri a opere come "Pino sul mare" del '25 o "Meriggio" del '27 piuttosto che affrontare le prove recenti. La critica tace di fronte alle ultime opere. Così pure nella mostra le ultime sale sono deludenti, tanto più dopo la nitida ed eletta serie delle sale precedenti: l'unico criterio che le governa è quello cronologico.

Sia dalla mostra che dal catalogo era giusto aspettarsi, come noi ci aspettavamo, un po' di luce sull'ultimo Carrà, un suggerimento per la lettura delle sue opere dal '45 in poi, una scelta chiarificatrice della continuità creativa, se una continuità c'è stata, sia pure attraverso periodi oscuri, incerti e infruttuosi, quelli stessi cui allude Roberto Longhi nella presentazione a Carrà della Biennale del '50.

Il tacere quando un vecchio artista famoso rivela segni di debolezza è mancanza di fiducia nelle sue risorse, pietà dannosa.

Noi riteniamo che se Carrà, invece di avere attorno solo i « cattivi consiglieri » denunciati da Longhi (1), probabilmente commercianti in

cerca di vecchie formule da smerciare a collezionisti improvvisati e sprovveduti, fosse stato seguito affettuosamente dalla critica nei suoi sbandamenti e irrigidimenti, non si sarebbe smarrito.

Tuttavia, se in occasione di questo omaggio si voleva nascondere a Carrà una verità poco piacevole, se l'omaggio lo si voleva completo, e non si voleva nel contempo venir meno a una coerenza critica, non mancavano opere anche dell'ultimo periodo che testimoniassero una coerenza di visione e di espressione — come ad esempio una Toscana ventosa del 1955, esposta in quell'anno alla XIX Biennale di Milano col titolo « Paesaggio toscano », e una incantata « Venezia » del '58 presente alla mostra « 50 anni d'arte a Milano » del 1959.

Perché questo è il punto: una mostra ciclica o la si fa veramente ciclica, e se ne sostiene il programma fino in fondo, o vi si rinuncia.

Nel nostro caso, per concludere degnamente la mostra, si doveva a nostro parere rivolgere la scelta non alle stantie ripetizioni dei capolavori della maturità, scaduti a deboli moduli, ma a quelle felici contemplazioni di natura che ancora Carrà ci sa dare qualche volta, quando si dimentica dei suoi assunti teorici e delle sue intemperanze passionali, quelli stessi che un tempo si dissolvevano senza residui nella sintesi della creazione artistica.

Carrà infatti nei suoi momenti creativi più veri ha sempre operato una decantazione della materia e della visione pittorica dall'invadenza da un lato di una mente attiva, ardente, ma terribilmente razionale, e dall'altro di un temperamento romantico e tempestoso. Il suo curriculum è quanto mai dimostrativo della nostra affermazione e rivela anche da parte dell'Artista una profonda conoscenza di sé, una chiarezza dei pericoli e rischi insiti nelle sue tendenze, dei rimedi e antidoti da opporvi. Infatti si gettò in due diverse e opposte esperienze, entrambe estremistiche, apparentemente con passione cieca e quasi incoerente, in realtà, sia pure forse inconsciamente, a scopo profilattico e immunitario.

Dai gorgi e vortici fumosi delle tele futuriste, attraversate da lampi e bagliori, ove erompe scatenato il suo demone, e scompone e squassa in uno sfogo di furia ribelle, l'Artista esce non esausto nè sfatto, ma limpido e consapevole per immergersi nella gelida atmosfera metafisica, in quel regno di equilibri assoluti, di forme intoccabili, allusive, misteriose e inquietanti nella loro estrema evidenza e nella loro calma assenza, quasi a scaricare l'altro suo demone, il freddo rigido e implacabile signore della sua mente.

Né è da dire che manchi un comune denominatore alle due esperienze, proprio perché vissute fino in fondo, un indice di presenza che toglie il Pittore da ogni sospetto di superficialità o premeditazione o