

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

DIZIONARIO DEI MINIATORI.

La recente ripresa degli studi sulla storia della miniatura, in Italia e all'estero, non si spiega soltanto con una più precisa e consapevole valutazione dei documenti sul piano stesso dei fatti pittorici, ai quali sono intimamente e costantemente collegati, ma soprattutto con la necessità di rintracciare, attraverso i complessi itinerari di quest'arte, illegittimamente retrocessa a ranghi secondari e servili, importantissime comunicazioni e articolazioni storiche: tanto più significative in quanto il periodo del massimo prestigio artistico della miniatura coincide con quelle fasi del gusto europeo che, per essere anteriori al determinarsi delle tradizioni artistiche autoctone, esigono un'indagine anche più circostanziata e particolaristica delle interferenze, delle coincidenze, delle correlazioni, delle esperienze. È infatti in quei secoli - che vanno dall'alto Medioevo all'inizio del Rinascimento - che la miniatura dichiara un'assoluta autonomia artistica, come immediata aderenza del mezzo tecnico all'espressione: autonomia che si annullerà invece nei secoli successivi, per l'intervento di interessi illustrativi e ornamentali, che degraderanno la miniatura fino a farne una manifestazione succedanea e dipendente, mera trascrizione calligrafica di fatti pittorici, priva di quella originarietà formale che sola può conferirle dignità stilistica e autorità di documento storico. Non può dunque pensarsi a una concreta utilità della storia della miniatura, se questa non venga inizialmente pensata al di fuori di quel limite utilitario, di relatività fissa ad altri fatti artistici; e cioè se non si cominci a costruire positivamente una storia della miniatura come storia dell'arte.

Il *Dizionario dei Miniatori*), pubblicato dallo Aeschlimann sulla base dei più recenti e autorevoli contributi alla storia della miniatura europea (D'Ancona, Toesca, Winckler ecc.), non è, nè aspira ad essere, una storia; tuttavia innegabilmente riflette - nell'intenzione e nel modo di isolare le figure degli artisti, di ricostruirne le biografie e i gruppi delle opere - la nuova coscienza storica che anima, nel senso prima

indicato, i più recenti studi sulla miniatura in Europa: studi prevalentemente diretti a individuare i protagonisti originali invece che a ordinare repertori di documenti. È questo, oltre all'accurato aggiornamento e all'attenta revisione dei dati - molti dei quali per la prima volta citati - il carattere distintivo di questo Dizionario, che sostituisce, anche per la più legittima impostazione metodologica, l'ormai vecchio repertorio del Bradley. Il volume, fondamentale contributo agli studi storici intorno all'argomento, è magnificamente illustrato con tavole in nero e a colori.

g. c. a.

CAMPIGLI.

Da molti anni, attraverso le opere, conosco ed ammiro Massimo Campigli che mi sembra il più squisitamente solido dei pittori italiani. Ma la sua immagine viva mi è apparsa soltanto oggi, nella fotografia d'assieme che apre la serie delle riproduzioni nel volumetto stampatogli dal collezionista e mecenate Carlo Cardazzo (*Campigli e i busti*, Edizione del Cavallino, Venezia, 1941-XIX). E se da un lato posso rimpiangere il non ancora avvenuto incontro da figure mobili nel cinema sonoro della vita, da un altro mi è particolarmente cara questa iniziazione alla conoscenza fisica dell'uomo, come quella che ha una rispondenza più stretta con l'intima qualità dell'artista.

Eccolo seduto al cavalletto. Sul fondo bianco della tela che gli sta davanti, tre donne, in primo piano, si compongono e stanno nella forma di un arioso triangolo. Più alta e come insediata in un trono quella del centro; ai lati, le altre due, paiono assise sui tacchi, e di qua e di là discendono quasi ancelle. Ma trono e seggiolini non sono che impliciti nel rigore geometrico delle rispettive soluzioni. L'apparente regina svetta come fiore dalla corolla del busto alto levato; di tra l'arco delle braccia prende aria la linea incisiva della vita.

Le mani giunte confluiscono sull'appoggio lieve delle ginocchia. Nelle ancelle, invece, dalla rosea svasatura di un petto procace, il segno scuro del busto si smarrisce nel rimontare ad arco delle ginocchia fasciate dall'ampia gonna

¹) E. AESCHLIMANN. Dictionnaire des Miniaturistes du Moyen Age et de la Renaissance dans les différentes contrées de l'Europe. Milano. Hoepli ed., 1940.

e ricinte più in basso da quello delle braccia. E nella regina, alto levata, le mani si intrecciavano; mentre in quest'ultime l'arco più ampio le fonde nell'astrazione del cerchio.

Se ne desume un effetto ieratico e strofico: lo sfogato accento centrale, la nota alta e sola, discende ai lati e si conclude nel disciplinato appoggio di due rime parallele: grave chiusura di canto fermo e corale.

In questo, come d'altronde in tutti i quadri di Massimo Campigli costruiti su vari piani, il realizzarsi della prospettiva è di un ordine soprattutto spirituale: più che illusoria, allusiva la creazione della sua profondità. Ecco, difatti, il secondo piano: la piccolezza delle figure che vi si allineano dalla destra verso la sinistra una donna esigua e slanciata si fa schermo sul capo con la mano, la linea del braccio chiudendo la composizione da quell'estremo e suggerendo quella dell'ombrellino librato sulla coppia seguente; e una seconda coppia è visibile, ma, un'altra donna è con evidenza nascosta dal gran viso del pittore volto di tre quarti a guardare il fotografo e deve concludere il ritmo adombrata dalla prima che si faceva schermo — è di una qualità pertinente all'ingenuo simbolismo gerarchico dei primitivi, dato che i suoi figuranti sorgono immediatamente a ridosso di quelli del primo, inalveandosi a gruppi nei vuoti spazi, nei geometrici svasamenti, e che non c'è altra atmosfera se non quella di un gran bianco, magico sfondo solare e quasi desertico, naturale schermo per il miracolo dei miraggi.

E la regina, e le ancelle, statuiscono l'idea concreta di un fermo canto corale, solenne, a voce piena, mentre i gesti, l'ombrellino, il mosso e gentile atteggiarsi delle persone là dietro sano di flabello risolto in ondante leggerezza di canzonetta, e di arpeggiato sorriso.

Seduto dinanzi all'opera, chiuso nel rigore lineare — vero dramma d'oggetti — delle suppellettili dello studio: le sedie, il cavalletto, gli elementi di un termosifone, le cornici; il pittore ha la serena gravità di un innamorato operaio: un costruttore di giuocattoli, un riellaboratore di forme che sono, elementarmente, sempre le medesime.

Ma in esse, e con sempre più acuta sensibilità egli interroga dei feticci divini, sì che ogni nuova combinazione gli appaia inedita, e viva, e rivelatrice.

Soggettivamente, Massimo Campigli è dominato dall'idea della forma femminile: « Non a caso le donne dei miei quadri hanno forma di anfore, di clessidre, di ghitarre. Io cerco di

rappresentare la donna nel suo archetipo, nelle sue costanti, nelle sue forme di ieri e di sempre. Perciò la faccio stretta in un rigido busto ».

Ma pittore della donna in un modo per cui il criterio temporale sarà condotto verso una specie unica, ossia eterna, non per questo egli rinuncia alle delizie essenziali, ridotte in ritmo allusione e profumo, delle immagini rammoderate dalla natura, e cioè a una profonda e deliberata storia del costume.

Nelle sue pitture a olio si traduce e racchiude, potenziato al millesimo, tutto l'incanto del buon fresco, e dell'encausto. D'onde gli viene la sua apparente, diretta discendenza dai pompeiani e dagli etruschi. Ma ricordiamo il suo modo di suggerire le prospettive: le sue distanze sono irreali; in quanto nascono sullo sfondo di spazi bianchi, incommensurabili, non le misura occhio che non s'accomodi all'obbiettivo del cuore.

E passino dunque gli etruschi, i pompeiani, ma come termini che non abbiano più ombra di consequenzialismo, di determinismo storico. Anche nei loro riguardi, non può non vigere la regola della prospettiva campigliesca.

Affresco: sulla suggestione profondamente spaziale di un bianco intonaco le bevute del colore liquido rigermmano dal profondo; affiorano, in apparizioni di forme esatte, sagomate, squadrate. Niente accompagnamento d'ombre da cosa a cosa, e per cui si venga a creare un glutine ambientale, un'atmosfera imitativa della natura; ma, ed invece, fra le solitudini degli oggetti isolati, le rispondenze armoniche dei toni.

Campigli ama i rosa, i gialli, i neri, ma, e per esempio, i suoi rosa non hanno nulla di tenero nel senso di un abbandono sentimentale alle possibilità espressive della tinta e bensì si paragonano ai neri a una stregua di identica vigoria: quasi diresti che li commentano, li potenziano e li esaltano.

E se in un pittore, e in un quadro, italiani e moderni l'uno e l'altro, dovessimo indicare un precedente di Massimo Campigli, non sapremo volgere il pensiero che a Carlo Carrà e alla sua *Carrozzella*.

La *Carrozzella*, prima, solitaria, perentoria rivelazione per il suo stesso pittore, sarebbe rimasta anche da sola un « la » formidabile alla nascita d'una pittura come quella di Campigli. E se Carrà prese tuttavia a svolgerla, nei *Romantici* e nelle altre opere di quel torno di tempo, Campigli ebbe il merito di restare al dono del primo esempio, di crearsi un amore feticista per

le sue donne a forma di anfora, di clessidra e di ghitarra. D'onde la sua fortunata partenza in un mondo, anche, di lunghe narrazioni decorative, feraci di intuizioni psicologiche e, per esse, di realizzazioni gentilissime.

Campigli parte e riparte da un punto fermo.

La qualità esteriore dei suoi oggetti e personaggi appartiene a un artigiano mago, costruttore di giocattoli. Ma è da quella fermezza che si motiva la nostra definizione che non vuol essere generica: il più squisitamente solido dei pittori italiani. Dalla costanza del suo *leit motiv* il mondo si trova, ogni giorno, a essere persuasivamente riassunto e rinventato.

RAFFAELLO FRANCHI.

A seguito di uno scritto a firma di Luigi Servolini che apparve sul volume bodoniano edito dal Comitato per le celebrazioni centenarie in Parma, e che riguardava il R. Istituto d'arte per la decorazione e la illustrazione del

libro in Urbino, il Prof. Mario Delitala, direttore dell'Istituto, interveniva presso il Comitato stesso e per dolersi del tono assunto dall'articolista verso l'Istituto urbinato, e per contestare un certo numero di asserzioni fatte. Infatti, in base a generiche e personali considerazioni, L. Servolini si era compiaciuto di infirmare i dati organizzativi, didattici e artistici dell'Istituto, senza fornire di alcun elemento serio il suo asserto; considerazioni che il Delitala aveva buon giuoco a smentire, punto per punto, sia con cifre che documentassero l'accresciuta importanza dell'Istituto, sia con testimonianze ad attestarne l'esito artistico e formativo, sia infine con dichiarazioni ufficiali.

Il Comitato «Giambattista Bodoni» della Federazione Fascista di Parma, con lettera del 9 agosto che faceva seguito ad altre dello stesso tenore inviate dal Comitato stesso e dal suo segretario, deplorava l'accaduto, dando calorosamente atto del prestigio e del buon nome dell'Istituto d'arte e riferendo la responsabilità dello scritto unicamente all'autore.

LE ARTI.