

Massimo Campigli: Entre a pulsão pelo antigo e a crônica de seu tempo

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco¹

Submetido em: 20/05/2021

Aceito em: 01/06/2021

Publicado em: 15/07/2021

Resumo

Definido frequentemente como um artista de produção “arcaica” pelos críticos, o alemão naturalizado italiano Massimo Campigli (1895-1971), procurou durante sua trajetória artística reforçar essa ideia ao ponto de extravasá-la, associando-a à sua própria personalidade. O sentido de “arcaico”, “antigo” ou “etrusco” para o artista foi mudando ou sendo incorporado a outras definições ao longo dos anos, mas serviu-lhe, num primeiro momento, como uma poderosa ferramenta de inserção ao meio artístico parisiense e de projeção de seu nome sob o Regime Fascista, enquanto que, no segundo pós-guerra, foi usado como forma de se deslocar de produções associadas ao Regime.

Para tratar dessas questões, vamos discutir a produção de Campigli a partir de sua fortuna crítica, escritos autobiográficos e o contexto artístico em que estava operando.

Palavras-chave: Massimo Campigli; arte moderna italiana; autobiografia; cultura material etrusca.

¹ Pós-doutoranda na Universidade de São Paulo. Esta pesquisa faz parte do pós-doutorado em andamento no projeto temático “A Formação do Acervo de Arte Moderna do MAC USP e o Antigo MAM”, conduzido pela Dra. Ana Gonçalves Magalhães do MAC USP (Financiamento FAPESP: [2019/16810-8](#)). A autora é Mestre (bolsa CAPES, 2013) e Doutora (bolsa FAPESP, 2018) pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Todas as traduções de citações são nossas.

Abstract

Frequently defined by critics as an artist of “archaic” production, the naturalized Italian German Massimo Campigli (1895-1971), sought to enhance this idea to the point of overflowing it, associating it with his own personality throughout his artistic trajectory. The sense of “archaic”, “ancient” or “Etruscan” was in constant change or being incorporated into other definitions over the years for the artist, but it served him, at first, as a powerful tool of insertion in the Parisian artistic milieu and in the projection of his name under the Fascist Regime, while, in the second post-war period, it was used as a way to move away from productions associated with the Regime.

To approach these issues, we will discuss Campigli’s production within his critical fortune, autobiographical writings and the artistic context in which he was operating.

Key-words: Massimo Campigli; Italian modern art; Autobiography; Etruscan material culture.

Introdução²

Nas primeiras linhas de sua autobiografia *Scrupoli*, 1955, o artista alemão naturalizado italiano Massimo Campigli (Berlim, 1895-Saint Tropez, 1971) afirma que³:

Naquilo que faço sinto sempre imposto algo mais forte do que eu: ou são regras da arte às quais devo me curvar porque as adotei no momento de minha formação, ou há a influência de obras que admiro e que desejam deixar seus traços [...] Há por exemplo aquele ar de museu que se respira em minha obra [...] Os museus em geral, os antigos claro, exercem sobre mim um enorme fascínio desde quando era menino⁴.

Diante dessas afirmações e da produção pictórica do artista no arco temporal de cerca de 30 anos - entre os anos 1920 e meados dos anos 1950⁵ – poder-se-ia apressadamente imaginar que as “regras da arte” a que se refere, advêm da tratadística do Renascimento do ambiente florentino, no qual cresceu, e que, o objeto de sua admiração era a produção de culturas materiais antigas como a etrusca, além dos próprio museus antigos que a abrigavam. Muito embora ambas as hipóteses estejam em consonância com o que se vê nas suas pinturas e mesmo com o discurso amplamente difundido pelo próprio artista em seus escritos

² Agradeço a Eva e Marcus Weiss do Arquivo Campigli (Saint Tropez) pelo apoio irrestrito à minha pesquisa.

³ CAMPIGLI, Massimo. **Scrupoli**. Veneza: Cavallino, 1955, pp. 9-10.

⁴ “Quel che faccio lo sento sempre imposto da qualche cosa più forte di me: o sono regole d'arte alle quali devo piegarmi perché le adottai al tempo della mia formazione, o c'è l'influenza di opere che ammiro e che vogliono lasciare la loro traccia [...] C"è per esempio quell'aria di museo che si respira nell'opera mia. [...] I musei in genere, antichi si intende, esercitano su di me un fascino enorme sin da quando ero bambino”.

⁵ Campigli produziu até o final de sua vida, mas como estamos nos pautando por seus escritos autobiográficos dos anos 1950, esse será nosso corte temporal. Para panorama completo da produção de Campigli veja-se: **Massimo Campigli - catalogue raisonné**. Archives Campigli (org.). Itália: Silvana Editoriale, 2013 [2 volumes].

autobiográficos⁶, elas não excluem outras relações. Como se discutirá, há diversas contaminações em suas criações e deslocamentos conceituais. E esses variam de acordo com o ambiente em que o artista estava inserido, com o partido político e as agremiações das quais tomava parte na época, e da imagem que queria deixar de si para a posterioridade. Sobre essa imagem, há um ponto sensível no trecho citado, aquele em que diz que sempre sentia imposto algo mais forte do que ele em suas produções. Tal ideia seria uma ferramenta para Campigli afirmar-se como caso isolado dentre seus contemporâneos, no que diz respeito ao uso de referências “antigas”.

Para discutir esses aspectos propomos uma divisão temporal em três: entre os anos 1920 até início dos anos 1930, quando Campigli morava em Paris; entre 1931, quando volta a morar na Itália, até o final da II Guerra Mundial; e do pós-guerra, já de volta à França, e a publicação de *Scrupoli* em 1955 no meio italiano.

“Catecismo” na Escola de Paris e o reconhecimento nos etruscos e romanos

Nascido em Berlim, mas levado pela avó ainda pequeno para Settignano (região da Toscana) Campigli teve como primeiro local de atividade profissional formal o jornal *Corriere della Sera* em Milão, onde era secretário de Renato Simoni, diretor do suplemento literário “La Lettura”. O artista serviu como soldado na I Guerra Mundial e ao retornar para seu trabalho é transferido para Paris, como correspondente do jornal. Começa a partir daí a prática artística como pintor que, de início, caminha juntamente com aquela de jornalista. Viver exclusivamente do sustento da

⁶ Não somente nessa publicação, mas também anos depois, como se vê no vídeo de entrevista com Campigli “Un’ora con Massimo Campigli”, incontri, RAI, (1969), em que reforça que sentia o peso da tradição, sobretudo morando em Florença, e queria achar um caminho seu (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tf2d45KPU6w>. Acesso em 12 mai. 2021). Em CAMPIGLI, Massimo. **Nuovi Scrupoli**. Turim: Umberto Allemandi, 1995, p. 140, ele, inclusive, afirma ter lido o *Libro dell’Arte* de Cennino Cennini.

pintura ocorreria apenas cerca de oito anos depois. Nesse ínterim, o artista é ativo participante da cena artística parisiense e daquela que ficou conhecida como a Escola de Paris, na qual, de acordo com suas memórias era onde ocorria seu “catecismo”⁷. Na cidade, ainda segundo ele, teve contato com os diversos “ismos” mas encantou-se efetivamente pelo cubismo na sua “fase construtiva” ou “Cristallo”⁸ e rejeitou outros movimentos, como o surrealismo. A produção de Campigli do início da década de 1920 expressa claramente uma aproximação com produções em consonância com o chamado espírito do “Retorno à Ordem”⁹, o qual ganhava discussões teóricas em páginas de revistas¹⁰ e se espraiava pelas artes visuais, artes aplicadas, fotografia, balé, entre outros campos¹¹. Suas representações femininas desses anos, como *As Costureiras*, 1925 (Museu Hermitage, São Petesburgo)¹² e *Mulher com braços cruzados*, 1924 (Galleria Civica d’Arte Moderna, Turim)¹³ são pintadas a partir de uma paleta restrita em um espaço compositivo com respeito à perspectiva

⁷ CAMPIGLI, Massimo. **Scrupoli**, op. cit., p. 16.

⁸ CAMPIGLI, Massimo. **Scrupoli**, op. cit., p. 14. Campigli se refere ao manifesto “Purismo” do grupo Purista fundado por Amédée Ozenfant e Charles Edouard Jeanneret (dito Le Corbusier), publicado nas páginas da revista francesa *L’Esprit Nouveau*. A revista contou com 28 números e duração de 5 anos, entre 1920 e 1925.

⁹ Como se sabe, a partir do final da Primeira Guerra Mundial estendendo-se no entreguerras, muitos artistas na Europa e nas Américas realizam produções que externam esse espírito de “Retorno à Ordem”, um fenômeno de revalorização do *metiê* que toma como modelo a produção dos primitivos e Renascentistas italianos, mas também, no caso francês, de Paul Cézanne e Jean-Auguste Dominique Ingres, em contraponto às experimentações plásticas mais agudas empreendidas pelas vanguardas do início do século 20. Para mais sobre o assunto, veja-se: PONTIGLIA, Elena. **Il ritorno all’ordine**. Itália: Abscondita, 2005; CAT. EXP. **Chaos and Classicism**. Nova York: Guggenheim Museum, 2011.

¹⁰ Como a citada *L’Esprit Nouveau* e a *Valori Plastici* na Itália. A última, foi fundada pelo casal Mario Broglio e Edita Broglio em 1918, teve duração até o ano 1922, e trazia artigos sobre arte contemporânea não só italiana, mas internacional. Circulou não somente como periódico, mas também editou livros.

¹¹ Sobre isso veja-se CAT. EXP. **Chaos and Classicism**, op. cit.

¹² Imagem disponível em: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/29264>. Acesso: 28 abr. 2021.

¹³ Imagem disponível em: <https://www.gamtorino.it/en/node/35356>. Acesso: 28 abr. 2021.

geométrica. Essas representações parecem figuras atemporais, quase alegóricas e de aspecto escultórico, que fazem pensar naquelas de Pablo Picasso (1881-1973) produzidas nos mesmos anos como *Três Mulheres na Fonte*, 1921 (MoMA, Nova York)¹⁴, *A Fonte*, 1921 (Moderna Museet Stocolmo)¹⁵, em uma fase sua que se convencionou chamar de “clássica”.

Tais criações ocorrem numa Paris em reconstrução após os horrores da I Guerra Mundial, na qual se encontram artistas visuais, poetas, músicos e escritores de diversas nacionalidades, configurando-se como lugar de ebulição cultural.

Já na Itália, o início dos anos 1920 vê nascer o Regime Fascista com a Marcha em Roma de Benito Mussolini em 1922. A partir de então, como se sabe, há um sentimento crescente de nacionalismo, valorização de suas próprias raízes mediterrâneas, em que se conferia à cidade de Roma um papel fundamental – “Roma como mito”¹⁶ - um local em que o passado, com o Império Romano, o presente e o futuro se amalgamavam e forneciam uma chave de entendimento e perspectivas para um povo que havia passado pelo processo de unificação havia poucos decênios. O resgate do passado seria uma ferramenta poderosa empregada pelo regime e com a qual se coadunariam perfeitamente certas produções artísticas, as quais propunham, desde o final dos anos 1910, uma retomada dos artistas primitivos e renascentistas italianos em chave moderna¹⁷. Dois artistas muito emblemáticos nesse sentido são Carlo

¹⁴ Imagem disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/79762>. Acesso: 28 abr. 2021.

¹⁵ Imagem disponível em: <https://www.modernamuseet.se/malmo/en/exhibitions/pablo-picasso/>. Acesso: 28 abr. 2021.

¹⁶ Como proclamou Mussolini antes mesmo da Marcha em Roma em 21 de abril 1922: “Roma e a Itália são dois termos inseparáveis [...] Roma é o nosso ponto de partida e de referência; é o nosso símbolo, ou, se quisermos, o nosso mito. Sonhamos a Itália romana, ou seja, sábia e forte, disciplinada e imperial. Muito do que foi o espírito imortal de Roma renasce no fascismo ...” MUSSOLINI, Benito, 1922, apud GIARDINA, Andrea. “O mito fascista da romanidade”, *Estudos Avançados*, 22 (62), 2008, p. 57.

¹⁷ Sobre a questão da “Classicità moderna”, veja-se: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo Moderno**: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

Carrà (1881-1966) e Giorgio De Chirico (1888-1978), que não apenas externam tais ideias em suas pinturas, como são contundentes teóricos desse tipo de produção¹⁸.

Campigli, mesmo morando em Paris, viaja constantemente para Itália, onde permanecem sua mãe e irmãs, e mantém contato estreito com o meio artístico romano e milanês, sendo a célebre Galleria Bragaglia de Roma o local de sua primeira individual com introdução de Emilio Cecchi, em 1923. Contudo, no ano anterior, o artista já faria um exercício de explicação da sua própria produção em uma carta para a crítica de arte Margherita Sarfatti¹⁹:

A pintura que vem depois do cubismo e depois da guerra é obra do Espírito, como a de todos os períodos ascendentes da pintura clássica. Aquilo que se procura são verdades platônicas, o 'belo absoluto' que se manifesta de maneira ainda incompleta [...] Quando descubro uma regra ou a encontro em livros por acaso (geralmente não costumo procurá-la) ou estudando os quadros, constato sempre que nas minhas obras anteriores a essa descoberta, que a regra já era aplicada inconscientemente. Isso me coloca em relações quase místicas com a Regra²⁰.

¹⁸ Como se vê na *Valori Plastici* de 1919 os artigos de Giorgio De Chirico, "Il Ritorno al mestiere", e Carrà, "A renovação da pintura na Itália".

¹⁹ Carta datada de 16 de junho de 1922, reproduzida em: Elena Pontiggia, "Il Valore dell' intuizione creativa. Una lettera inedita di Campigli a Margherita Sarfatti", in **Libretto Pagine d' Arte** n. 02, Lugano 2001, p. 39 apud PONTIGGIA, Elena, "Campigli platonico, Campigli mediterraneo", CAT. EXP. **Massimo Campigli**: Mediterraneità: Mediterraneità und Moderne. Milão: Mazzotta, 2003, p. 20,

²⁰ "La pittura che vien dopo il cubismo e dopo la guerra è opera dello Spirito, come quella di tutti i periodi ascendenti della pittura classica. Quel che si cerca sono verità platoniche, il 'bello assoluto' che ci si manifesta incompletamente ancora [...] Quando io scopro una regola o trovandola nei libri per caso (non ve le cerco di solito) o studiando i quadri, constato sempre che nelle mie opere precedenti a questa scoperta la regola era già inconsciamente applicata. Questo mi mette in rapporti quasi mistici con la Regola"

Dentre alguns aspectos que poderiam ser destacados, dois chamam a atenção. O primeiro é a sua preocupação em inserir-se em uma genealogia da arte após o cubismo, o que se conforma com as ideias promovidas por Amédée Ozenfant (1886-1966) e Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier, 1887-1965), que afirmavam que²¹: “Finda a Guerra, tudo se organiza, tudo se clarifica [...] O último advento das escolas de arte foi o cubismo”. E continuam, afirmando que um quadro é uma equação e que quanto mais justos são os elementos entre si, tanto mais o coeficiente de beleza tende a aumentar.

E o segundo aspecto é que ao afirmar que havia um uso inconsciente das regras, ele se referia, muito provavelmente naquele momento, à tratadística do Renascimento Italiano, e ao emprego da proporção áurea, que lhe estavam impregnados de tal forma que ele não se dava conta no momento em que realizava suas criações²². Quase como se uma força maior o tocasse. Ou seja, parece-nos que Campigli estava tomado da ideia vasariana, do toque divino no artista²³. Tudo indica que seja para Campigli um momento de reverência plástica e teórica ao meio parisiense, mas também ao florentino, ainda que alguns críticos cheguem a insinuar que havia um aspecto “nórdico” e “alemão”²⁴ em suas produções do período.

Somente ao final dos anos 1920, mais precisamente em 1928, haverá um deslocamento da linguagem plástica empregada em suas obras e mesmo seus escritos indicarão uma nova direção, que o aproximam de suas raízes mediterrâneas e das culturas materiais antigas. Duas pinturas presentes no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São

²¹ OZENFANT, Amédée; JEANNERET, Charles-Édouard. **Depois do cubismo**. São Paulo: Cosac Naify, 2005 (1ª edição Après Le Cubisme. França, 1918), pp. 25-26.

²² Em outros momentos ele falará sobre a presença inconsciente da proporção áurea em suas pinturas.

²³ Isso aparece repetidas vezes nas Vidas de Giorgio Vasari, sobretudo, naquela de Michelangelo. VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, [1ª. Ed. 1550], p. 713.

²⁴ Como em Emilio Cecchi, no prefácio do catálogo da primeira mostra individual de Campigli na Galleria Bragaglia, 1923.

Paulo (MAC USP), *Os Noivos*, 1929²⁵, e *Mulheres a Passeio*, 1928²⁶, dão claramente o tom do novo norte que sua obra teria pelo menos até os anos 1950, em que há uma combinação de elementos da cultura material etrusca, grega, romana e egípcia. No caso de *Os Noivos*, o artista parece fazer uma citação direta aos Sarcófagos dos Esposos (530-520 a.C.)²⁷ presente no Museu de Villa Giulia²⁸. *Mulheres a Passeio* não apenas traz uma aparência arenosa e granulada que fazem pensar numa tentativa de parecer um fragmento arqueológico, um afresco removido, mas traz uma mistura de elementos ligados à cultura da antiguidade mediterrânea, empregados nas representações femininas e mesmo no espaço arquitetônico em que estão encerradas. Há também o uso da proporção áurea na organização desse espaço pictórico.

Não nos parece ser casual esta mudança em sua produção plástica. Além da sua participação em mostras do *Novecento Italiano* promovidas por Margherita Sarfatti desde a primeira em 1926²⁹, o ano de 1928 marca o início da sua sistemática exposição junto a um grupo de 6 artistas italianos, ou naturalizados, que moravam em Paris naquele momento e que tinham como uma espécie de embaixador, o incensado crítico de arte polonês e

²⁵ Imagem disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16345>. Acesso: 28 abr. 2021.

²⁶ Imagem disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16747> Acesso: 28 abr. 2021.

²⁷ Imagens do sarcófago podem ser vistas em: <https://www.museoetru.it/>. Acesso em 07/02/2020.

²⁸ E com uma versão no Museu do Louvre em Paris. Para uma detalhada análise sobre essa obra e as demais do artista presentes no acervo do MAC USP, veja-se: Rocco, Renata D. F. M. “Pinturas de Massimo Campigli no MAC USP: entre arqueologia, memória e modernidade”, **Revista ARS**, N. 41, ANO 19. <https://orcid.org/0000-0001-8335-9622>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/169729/171435>. Acesso em 07/05/2021.

²⁹ O *Novecento Italiano* foi um agrupamento de centenas de artistas do país todo, que muito embora trabalhassem com linguagens plásticas diversas, respondiam, segundo os critérios de Sarfatti à tradição clássica da arte e à noção de mediterraneidade. A antológica I Mostra del Novecento Italiano em Milão ocorre em 1926, é justamente a que Campigli participa. Sua existência remonta à exposição dos “Sette pittori del Novecento” em Milão em 1922. Ambas contaram com a presença de Mussolini na abertura, o que avalizava as mostras. Sobre o assunto, veja-se MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo Moderno...** op. cit.

fervoroso admirador do fascismo italiano e de Mussolini, Waldemar George. Escrevendo para periódicos e apresentando exposições ao final dos anos 1920 e início dos anos 1930, George era um defensor da romanidade, da latinidade em oposição à arte hebraica, à surrealista, ao espírito nórdico e oriental. Em alguns de seus textos, ele incluirá os etruscos na origem da arte romana às quais oporá a arte grega e helênica³⁰.

Os artistas desse grupo eram Alberto Savinio (1891-1952), Renato Paresce (1886-1937), Mario Tozzi (1895-1979), Filippo De Pisis (1896-1959), Gino Severini (1883-1966), Giorgio De Chirico e Campigli, os quais ficaram conhecidos no meio parisiense sob o nome de “Italianos de Paris”³¹. Suas obras, que diferiam umas das outras completamente em termos plásticos e temas, marcavam, nas palavras de George³² “o retorno ofensivo da Itália” no cenário artístico internacional, sobretudo no contexto da “Escola de Paris” e no confronto com o surrealismo.

O grupo expõe em diversas mostras juntos até 1933, obras como os conhecidos gladiadores e os cavalos à beira mar de De Chirico, os personagens da *commedia dell' arte* de Severini, as representações surreais de Savinio, as vistas e naturezas-mortas de De Pisis, que tinham um forte acento lírico e impressionista. Ora, não é casual o fato das criações de De Chirico remontarem ao Império Romano, com seus gladiadores e à Grécia, com templos antigos e cenas mitológicas, e aquelas de Severini se voltarem ao século 15 italiano, com o Teatro do

³⁰ AVALLI, Andrea, **La questione etrusca nell'Italia fascista**, Doutorado, Università degli studi di Genova, 2019/2020, pp. 69-70.

³¹ Para uma análise recente das atividades do grupo, veja-se: FERRARIO, Rachele. **Les italiens: sette artisti italiani alla conquista di Parigi**. Turim: UTET, 2017. Sobre a presença de obras ligadas ao grupo no acervo do MAC USP, veja-se ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura, “O caso dos “Italianos de Paris” no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo”, **Revista de História da Arte e Arqueologia da Unicamp, RHAA 20**, 2013, pp. 101-123.

³² Apud GEORGE, Waldemar, CAT. EXP. **Les Italiens de Paris**: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930. Itália: Skira, 1998, p. 58.

Improviso. Ambos estão comprometidos com uma ideia de projeção da arte italiana e dos valores ligados, sobretudo, à romanidade e mediterraneidade. Campigli, contudo, com suas figuras arcaicas e atemporais, busca suas fontes num outro passado – o dos etruscos, mas sem descartar sua relação com a Roma antiga, como se vê nessa passagem presente no prefácio de sua monografia, editada pela Hoepli em 1931³³, no mesmo ano que voltou a morar em Milão, depois de anos em Paris. Neste texto afirma que sua produção era cheia de contradições e explica em terceira pessoa³⁴:

O temperamento de Campigli é rico em antinomias. É humano e abstrato, místico e sensual, brutal e terno. Se reconheceu nos etruscos e nos romanos. Pode-se falar de escolha de paternidade, de procura de uma terra, de uma base, de um porto. Reação italianíssima contra o ambiente. Nesta identificação Campigli redescobriu as aspirações da infância³⁵.

Ainda neste texto, o artista dizia amar os museus e as necrópoles, a Villa Giulia e o Vaticano, as salas terrenas do Louvre e a “pré-história em Saint-Germain”. E se pergunta se foi empurrado a eles por afinidades artísticas ou por necessidade de evasão, que era, por sua vez, um “tormento atualíssimo”³⁶?

Tal “tormento atualíssimo” estava certamente vinculado à necessidade de se apresentar no seio da Escola de Paris de forma “original”, algo

³³ **Massimo Campigli**. Milão: Hoepli, 1931.

³⁴ Apud **Massimo Campigli**. Milão: Hoepli, 1931, in. MANTURA, Bruno, CAT. EXP. **Massimo Campigli**. Milão: Electa, c.1994, pp. 13-14.

³⁵ “Il temperamento di Campigli è ricco di antinomie. È umano e astratto, mistico e sensuale, brutale e tenero. Si è riconosciuto negli etruschi e nei romani. Si può parlare di paternità di elezione, ricerca d’una terra, d’una base, di un porto. Reazione italianissima contro l’ambiente. In quest’identificazione Campigli ha ritrovato le aspirazioni dell’infanzia.”

³⁶ Apud **Massimo Campigli**. Milão: Hoepli, 1931, in. MILLESIMI, Ines, CAT. EXP. **Massimo Campigli**. Milão: Electa, c.1994, p. 29.

fortemente desejado por Waldemar George³⁷. Em um texto escrito por Campigli, não publicado em vida, ele confessa³⁸:

“E que também tenha contribuído, no reconhecer-me nos etruscos, ainda que estivesse em Paris, a nostalgia da Itália? De longe, se é levado a condensar a pátria em símbolos (...) a arte etrusca também é um belo símbolo da Itália para quem vive na modernidade de Paris.”³⁹

Diante dessas passagens alguns aspectos ficam evidentes. Para além de procurar ter uma produção característica e ímpar sua - em que há um fortalecimento de suas origens florentinas e romanas - Campigli, novamente, procura não se desvincular do meio francês. Mas, para o artista, esse meio francês não é o das vanguardas do início do século 20, mas aquilo que de antigo estava conservado tanto no Museu do Louvre quanto no Museu d'Archéologie Nationale (Saint-Germain). Campigli obviamente não poderia menosprezar a França, onde vinha colhendo frutos com participação em várias exposições e sucesso comercial, sobretudo, pela relação com a galeria da alsaciana Jeanne Bucher. Assim, o caminho que Campigli encontra para valorizar os laços franceses é aquele da “antiguidade” presente em alguns de seus museus, os quais tinham lhe servido para sua formação como artista, como discutiremos adiante. Com essa operação ele procurava garantir uma boa recepção na França e também na Itália.

No caso francês, apenas para citar um exemplo, na sua primeira exposição na galeria de Bucher em maio de 1929, ele obteve sucesso de crítica e

³⁷ Isso fica evidente em várias ocasiões. Mas nos parece emblemático o fato de que logo na primeira, em 1928 no Salon de l'Escalier, George aponta que o Italianos de Paris, que eram por sua vez parte do “Novecento”, se recusavam a fazer parte do conglomerado que era a Escola de Paris. Apud CAT. EXP. **Les Italiens de Paris**: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, p. 41.

³⁸ CAMPIGLI, Massimo. **Nuovi Scrupoli**, op. cit., p. 123.

³⁹ “E che abbia contribuito anche, al mio riconoscermi negli etruschi, per bene che stessi a Parigi, la nostalgia per l'Italia? Da lontano si è portati a condensare la patria in simboli [...] L'arte etrusca è pure un assai bel simbolo d'Italia per chi viva nella modernità di Parigi”

público⁴⁰. Nos jornais recebeu comentários elogiosos dos críticos que o identificavam como “autenticamente italiano” e “diretamente inspirado nos etruscos”⁴¹. Além de Waldemar George que ressaltou que Campigli, um “poeta do cálculo”, criou à sua própria imagem um novo universo onde os mitos encontram seus lugares próximos à ciência, ao espírito crítico e à inquietude moderna, e cuja obra é uma “vingança” da clara “genialidade do Sul”⁴².

É fundamental dizer que o interesse pelos etruscos não é uma exclusividade de Campigli. Se antes mesmo da I Guerra Mundial os toscanos Ardengo Soffici (1879-1964) e Giovanni Papini (1881-1956) já haviam recuperado a civilização etrusca dentro de sua ideologia regionalista e populista, é a partir dos anos 1920, que há um *boom* no interesse e na especialização sobre o assunto, com a institucionalização da etruscologia como disciplina universitária, congressos e publicações. O impulso decisivo se deu, sobretudo, com a revelação do Apolo di Veio⁴³ em plena 1ª Guerra Mundial pelo arqueólogo Giulio Quirino Giglioli, que causou furor e inaugurou esse período de revalorização da cultura material etrusca⁴⁴. A partir de então é um período em que descobertas arqueológicas como essa são amplamente divulgadas na mídia impressa, assim como a atividade dos museus que as guardavam e expunham, os quais eram, por sua vez, bastante visitados⁴⁵. O interesse sobre o assunto

⁴⁰ Tendo todas as suas obras vendidas nos três primeiros dias de exposição. Cf. CAT. EXP. **Massimo Campigli**. Milão: Electa, c.1994, p. 202.

⁴¹ “L’Intransigeant”, 10 jun. 1929, p. 5, TÉRIADE, E. “Les expositions: Campigli”, p. 05; “Cahiers d’Art”, n° 4, mai. 1929, “Les expositions à Paris et ailleurs: Massimo Campigli”, p. XVII.

⁴² GEORGE, Waldemar, “La Presse”, 03 jun. 1929, p. 02.

⁴³ Imagens do Apolo podem ser vistas em: <https://www.museoetru.it/>. Acesso em 07 fev. 2020.

⁴⁴ A estudiosa Martina Corgnati explica que há ondas de interesse pela cultura material etrusca desde o século 15 que se repetem posteriormente. Veja-se: CORGNATI, Martina. **L’ombra lunga degli etruschi. Echi e suggestioni dell’arte del Novecento**. Monza: Johan & Levi, 2018.

⁴⁵ SCOLARO, Michela, De Chirico il greco, Martini l’etrusco, Sironi il latino, le identità anacronistiche del contemporâneo, **Il Capitale culturale, Studies on the Value of Cultural Heritage**, Vol. 7, 2013, p. 264.

é tanto que são publicadas diversas obras – como *L'Arte Etrusca*, 1935, do próprio Giglioli -, ensaios escritos e fotográficos, críticas nos jornais (favoráveis e contrárias) como as escritas por Bianchi Bandinelli e Giorgio Pasquali, livros ilustrados e revistas – como a *Dedalo* e a *Illustrazione Toscana*.

Os artistas também se voltam com admiração para essa cultura material e a enxergam com uma possibilidade de referência para suas próprias produções. Na busca por linguagens e soluções “originais”, diferentes daquelas que vinham sendo empregadas pelas vanguardas no início do século 20 (que se apropriaram, como sabemos, de elementos das culturas da África e da Oceania) ou ainda aquelas usadas no contexto do “Retorno à Ordem” - do Purismo francês ou do Novecento italiano-, o mundo etrusco serviria muito bem como fonte remota e inexplorada⁴⁶. De contemporâneos a Campigli, destacamos dois escultores, Arturo Martini (1889-1947) e Marino Marini (1901-1980), que se declaravam herdeiros diretos dos etruscos, muito embora suas produções na época tenham incorporado elementos de outras civilizações antigas, não exclusivamente a etrusca. Martini obteve sucesso e reconhecimento com suas criações que se parecem com peças retiradas de sítios arqueológicos, muitas das quais, comissionadas pelo Regime Fascista. São várias as suas esculturas que carregam a inspiração nessa cultura material como *Luar* (1931-32), *A Quimera* (1934) e *As irmãs* (1932, Museo del Novecento, Milão). Décadas depois, Martini relembria que tinha passado dois anos no museu de Villa Giulia estudando a escultura etrusca e afirmaria contundentemente que ele era um verdadeiro etrusco. Explicaria que os etruscos lhe deram uma linguagem e que com isso, ele os fez falar, ele os expressou⁴⁷.

⁴⁶ Essa fonte “original” está explicitamente colocada por críticos e arqueólogos da época como Giglioli. Veja-se: PRATESI, Mauro, “Sulle tracce degli Etruschi: l'arte e la critica negli anni Venti e Trenta del Novecento”, *Prospettiva*, 46, 1986, p. 80. Acesso disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24430751>. 27 abr. 2021.

⁴⁷ SCARPA, G., *Colloqui con Arturo Martini*, Milano 1968, pp.1 17-118, apud PRATESI, Mauro, “Sulle tracce degli Etruschi: l'arte e la critica negli anni Venti e Trenta del Novecento”, op. cit., p. 83.

Marino Marini, por sua vez, explicando retrospectivamente, afirma que não havia se inspirado nos etruscos, mas que ele era um etrusco, e completa: “O mesmo sangue [dos etruscos] enche minhas veias. Como você sabe, uma cultura pode permanecer em letargia, adormecida por gerações e, de repente, despertar para uma nova vida. Em Martini e em mim renasce a arte etrusca – nós continuamos de onde eles pararam!”⁴⁸ Uma obra emblemática é *O Povo*⁴⁹, em terracota (Museo del Novecento, Milão) realizada no mesmo ano de *Os Noivos* de Campigli, com a qual guarda íntima relação, embora em suporte diverso, mas por meio da referência comum ao Sarcófago dos Esposos, já mencionado.

Marini e Martini foram premiados no âmbito das mostras organizadas pelo Regime Fascista, como a Quadrienal de Roma, e alguns críticos afirmariam que a presença dos etruscos era mais latente entre os escultores do que entre os pintores, e que os primeiros faziam um uso de materiais “pobres” em suas produções, sobretudo, a terracota (em contraposição à nobreza do mármore e do bronze)⁵⁰. Com tanto reconhecimento e modelos, como nos dois artistas, a inspiração nos etruscos vira tema e moda entre outros artistas e críticos de arte – como o incensado Ugo Ojetti -, além de contar com o respaldo do regime.

Um dos que procura situar a cultura material etrusca no contexto italiano é o “Italiano de Paris”, Alberto Savinio. Em um texto para uma exposição do toscano Ottone Rosai (1895-1957) em 1933, fazia uma distinção daquilo que enxergava como as almas da Itália: a romana, ou latina, e a etrusca. E completa “Se a alma romana é rigorosa, perfeita, incorruptível e sempre tomada como modelo. A alma etrusca, não: é inimitável. É a alma

⁴⁸ Marino Marini, “Sono etrusco”. *Confessioni e pensieri sull'arte*, Via del Vento, Pistoia, 1997, pp. 9-11, Apud AVALLI, Andrea, **La questione etrusca nell'Italia fascista**, op. cit., p. 54

⁴⁹ Imagem disponível em: <https://twitter.com/museodel900/status/975794043614580738/photo/1>. Acesso 27 abr. 2021.

⁵⁰ SOLMI, Sergio, “L'imitazione della natura”, **Domus** I, fev. 1932, p. 93 apud PRATESI, Mauro, “Sulle tracce degli Etruschi: l'arte e la critica negli anni Venti e Trenta del Novecento”, op. cit., p. 80.

‘romântica’ da Itália, o tom ‘menor’ não como comparação, mas como termo musical”⁵¹.

Mas a definição de Savinio não é consenso. Alguns autores lembram que se delineia uma diferenciação entre os termos “romano”, “latino”, “etrusco”, “mediterrâneo”, e em muitos casos, haverá de forma mais ou menos velada uma oposição à arte grega. O estudioso Fabio Benzi dirá que se uma ideia de mediterraneidade era um topos comum de aplicações diversas entre os anos 1920 e 1930, a civilização etrusca não foi imediatamente e gratuitamente incorporada a tal conceito “guarda-chuva”, mas que houve todo um esforço de justificação por parte de críticos, artistas, arqueólogos⁵².

Arte mural na Itália e as “águas passadas”

De volta à Itália em 1931 Campigli parece ligar-se mais fortemente ao Regime Fascista, sobretudo ao assinar o Manifesto da Pintura Mural em 1933 com Mario Sironi (1885-1961), Severini, Achille Funi (1890-1972) e Carrà⁵³. Como se sabe, os anos 1930 foram a década da pintura mural, a qual tinha como pressuposto a ideia de tornar a arte acessível para todos a partir de obras de grande dimensão inseridas em espaços públicos com o emprego de técnicas variadas como a do afresco e do mosaico, retomadas da tradição italiana. A função do mural deveria ser social, com caráter educativo e que traduzisse a “ética do seu tempo”⁵⁴ em oposição à pintura de cavalete, de pouco alcance social. Sironi, que era um dos artistas mais promovidos por Sarfatti no escopo do *Novecento italiano* e

⁵¹ SAVINIO, Alberto, “Rosai a Milano”, **L’Universale** III, 24, 25 dez. 1933, pp. 2-3. Parcialmente publicado como “Toscana non addomesticata”, **Il Bargello**, V, 50, 10 dez. 1933, p. 3. AVALLI, Andrea, **La questione etrusca nell’Italia fascista**, op. cit, pp 66-67.

⁵² BENZI, Fabio. **Arte in Italia tra le due guerre**. Torino: Bollati Boringhieri, 2013, p. 244.

⁵³ Veja-se: “Manifesto della Pittura Murale”, **La Colonna**, dez., 1933, pp. 11-12.

⁵⁴ Idem.

maior representante da arte mural nesse período, apenas um ano depois da publicação do Manifesto, faz uma espécie de genealogia da arte mural, na qual integra a arte etrusca⁵⁵: “Aqui está a arte italiana dos etruscos aos modernos, aqui está a pintura mural que das tumbas de Tarquinia a [Giovanni Battista] Tiepolo [1696-1770] expressa e reúne nossas afirmações mais poderosas e supremas”.

O caso de Campigli com a produção mural é algo controverso, pois embora tenha realizado produções bastante representativas e que cooperam com os pressupostos indicados no manifesto, ele negaria sua relação com o muralismo antes mesmo do final dos anos 1940, como veremos. Dessas produções, há duas que destacamos. A primeira, foi o afresco *As Mães, as Camponesas e as trabalhadoras*⁵⁶ que realizou para a V Trienal de Milão, 1933, a convite de Sironi. O tema que exaltava a figura feminina – a qual era o assunto mais privilegiado de sua produção -, ganha outros contornos, uma vez que possui um caráter mais narrativo e estava totalmente de acordo com os preceitos do regime, no que diz respeito aos papéis direcionados à mulher dentro da unidade do Estado fascista. As figuras não apresentam traços que permitem individualização, o que mais uma vez coopera com a proposta de que fosse uma arte de caráter universalizante, sem espaço ao particular e ao privado, pois todos deviam atuar e contribuir com o escopo maior do regime. O afresco foi realizado com grande rigor compositivo, com separação das figuras femininas no âmbito das ações que exerciam, sendo a porção maior dedicada às mães, ocupando toda a parte superior do afresco, enquanto que os segmentos das trabalhadoras e das camponesas vêm embaixo e dividem o espaço igualmente, como que sugerindo que a atividade de mãe, seria aquela mais importante.

⁵⁵ SIRONI, Mario, “Arte ignorata”, *Scritti editi e inediti*, p. 160 (ed. *La Rivista illustrata del Popolo d'Italia*, mar. 1934), apud AVALLI, Andrea, *La questione etrusca nell'Italia fascista*, op. cit., p. 78.

⁵⁶ Imagem disponível em: <http://www.lombardiabeniculturali.it/fotografie/schede/IMM-3u030-0000825/>. Acesso em 28 abr. 2021.

O segundo afresco que Campigli executou foi aquele para o hall de entrada da Universidade de Pádua, entre 1939-1940. Realizado em apenas 5 meses com a colaboração da sua companheira na época, Giuditta Scalini (1912-1966), o afresco tinha a dimensão de 250 metros quadrados⁵⁷. Gio Ponti (1891-1979) era o arquiteto do local e o tema do historiador romano Tito Lívio e a Antiguidade havia sido escolhido pelo reitor Carlo Anti, ex-professor de Arqueologia, figura de referência na etruscologia e fortemente ligado ao regime.

A pintura tem um caráter absolutamente narrativo. Dividida em segmentos, ela conta com uma porção em que são representados Carlo Anti, Gio Ponti, que está mostrando as obras ao reitor, Campigli misturando as cores para o afresco, acompanhados por Giuditta. Eles estão em cima de uma base composta por fragmentos de estátuas clássicas, e atrás deles há um pilar grego jônico, conjugando, assim, imediatamente símbolos da antiguidade, da arqueologia e do presente, inscrevendo-os na história.

Em um outro segmento da parede há uma organização em dois níveis: no superior há a representação de Tito Lívio ensinando a um grupo de estudantes universitários, vestidos à moda dos anos 1930; enquanto que embaixo deles, estão representados os arqueólogos trabalhando e descobrindo peças arqueológicas, ao mesmo tempo que outras tantas parecem estar a apenas algumas paredes de distância de serem reveladas.

Campigli procura mostrar simultaneamente o trabalho intelectual, de ensinamento entre gerações e analogamente a possibilidade de revelação de peças antigas pelas mãos dos arqueólogos, que conectava o passado com o presente e o futuro.

Dado fundamental é que já à época de realização desse afresco Campigli queria descolar sua imagem de signatário do manifesto. Em carta que ele

⁵⁷ Imagem disponível em: <https://www.ottocentenariouniversitadipadova.it/storia/massimo-campigli/>. Acesso 14 abr. 2021.

manda a Anti⁵⁸, diz explicitamente que as polêmicas e debates da época do manifesto da pintura mural eram pra ele já águas passadas.

Para além de perceber o rumo que o regime estava tomando, é possível que Campigli tenha se aborrecido pelo fato de que com a promulgação das leis raciais na Itália em 14 de julho de 1938, houve rumores de que ele era judeu. Isso atrasa o início das obras do afresco, que deveriam ter começado em 1938, e não em 1939, ao mesmo tempo em que ele tem que se explicar nos jornais para se “defender” das “acusações”⁵⁹.

Mas apesar de fazer essa tentativa de despolitização desse mural, o mesmo está em plena consonância com uma ideia de arte social e educacional, vinculada ao manifesto. Assim como a clara e didática síntese que propõe de um passado, presente e futuro juntos, a partir dos ensinamentos de Roma na figura de Tito Lívio, se concilia com os preceitos do regime.

Vale lembrar que durante os anos 1930 Campigli não abandonou a pintura de cavalete enquanto realizava pinturas murais, diferentemente de artistas como Sironi. Ao contrário, sua produção é profícua e ele continua com as criações que remetiam a culturas materiais antigas, em especial a etrusca, sempre por meio da representação de figuras femininas, algo que permaneceria até meados dos anos 1950.

Manter-se ligado aos etruscos era um posicionamento a ser levado em conta uma vez que, segundo a estudiosa Marie-Laurence Haack, muitos artistas tocados pela cultura etrusca nos anos 1920 partem para outras pesquisas no decênio seguinte justamente em detrimento da promulgação das Leis Raciais, quando a origem e a “raça” etruscas passam a ser

⁵⁸ Carta não datada conforme levantado em: BARBERO, Luca Massimo, “Massimo Campigli: arcaico-arcano”, CAT. EXP. **Campigli. Il Novecento Antico**. Milão: Silvana Editoriale, 2014, p. 29.

⁵⁹ WEISS, Eva. **Massimo Campigli. Kunst aus Obsession**. Tese de Doutorado. Munique, Universität Basel, 2015, p. 103. De Chirico também recorda do episódio, dizendo que havia uma procura por judeus a partir de então, e que ele e seu irmão também eram “acusados de serem judeus”. DE CHIRICO, Giorgio. **Memorie Della Mia Vita**. Roma: Astrolabio, 1945, pp. 335-336.

dadas como “incertas”⁶⁰. O estudioso Andrea Avalli⁶¹, explica que durante o fascismo, até pelo menos 1943, ao discurso principal sobre os etruscos como fundadores da identidade nacional e racial italiana se sobrepõem ao menos dois tipos do uso fascista da identidade etrusca. O primeiro é o do regionalismo toscano-emiliano do *Strapaese*, no qual os etruscos são simbolicamente reivindicados como os pais de uma identidade racial e regional em oposição à identidade nacional unitária. O outro tipo do uso fascista dos etruscos é aquele que, em nome da adesão ao arianismo, se dispôs a excluir da história nacional e racial italiana os etruscos enquanto povo de origem oriental.

Tendo isso em vista, fica evidente que se trata de uma tomada de posição por parte de Campigli ao permanecer com uma produção que soma várias referências de culturas antigas, cujo carro-chefe ele afirmava ser a etrusca. Acreditamos que ele tivesse clareza de que essa bricolagem em sua obra, que tanto o distinguiu frente aos seus contemporâneos na Escola de Paris e o alinhou aos valores propagados pelo Fascismo, seria ela mesma uma forma de descolar sua imagem desse regime. Isso porque, como visto, a relação com a cultura etrusca passava a ser vista com desconfiança, ao mesmo tempo que tal bricolagem nada guardava da linguagem plástica propagada pelos artistas do *Novecento Italiano*, notadamente aquela de Mario Sironi.

Como dissemos, Campigli era alemão de nascença, mas transferido pequeno para Itália, sempre se apresentou como artista florentino nas diversas entrevistas e notas biográficas que forneceu a catálogos de exposições, textos para imprensa e mesmo em sua autobiografia de 1955. A história de seu nascimento seria revelada apenas cerca de 20 anos após

⁶⁰ HAACK, Marie-Laurence. “Conclusion. La crise de l'étruscologie de l'époque du fascisme et du nazisme”, **Les Étrusques au temps du fascisme et du nazism**. Pessac: Ausonius Éditions, 2016. Disponível em: <http://books.openedition.org/ausonius/10707>. Acesso em: 12/05/2020.

⁶¹ AVALLI, Andrea, **La questione etrusca nell'Italia fascista**, op. cit., pp 586-587.

seu falecimento⁶², ou seja, não teve lugar nas narrativas sobre ele até os anos 1990.

É possível que Campigli quisesse se desvincular a todo custo dos alemães e dos horrores do nazismo, dos quais estava certamente ciente. Com o alinhamento da Itália à Alemanha no final da década 1930, vários artistas se desiludiram com o regime e o expressaram de diferentes formas⁶³. Campigli buscou então fincar raízes nesse território de pertencimento físico e psicológico trabalhando com as mesmas formas plásticas, mas introduzindo novas configurações para apresentação de si. Um ensaio importante nesse sentido foi *Campigli e i busti*, publicado em janeiro de 1941 pelas Edizioni del Cavallino em Veneza, que pertenciam ao seu grande galerista, Carlo Cardazzo⁶⁴. No curto texto o artista fala sobre a forma de ânforas, ampulhetas e guitarras que estruturavam suas representações femininas, e que isso se devia à sua necessidade de representá-las “em seu arquétipo”, “em suas constantes, em sua forma eternamente válida”⁶⁵. Ele continua explicando que representava tais figuras “firmemente em um espartilho rígido e atado”, e faz uma síntese sobre a história desta peça desde a era minoica de Creta até o passado recente em Nova York⁶⁶.

⁶² Com a avó materna, Campigli cresceu acreditando que a mãe biológica era sua tia. A verdade é descoberta por ele quando era ainda um adolescente e já tinha duas irmãs do casamento da mãe com um comerciante inglês. A “descoberta” da realidade é revelada em um manuscrito autobiográfico escrito por Campigli provavelmente nos mesmos anos que escreveu *Scrupoli*. Tal manuscrito ficou guardado no ateliê do artista por quase 20 anos até ser encontrado por seu filho, Nicola. Ele foi publicado em **Nuovi Scrupoli**, op. cit. e discutido em: BORTOLON, Liana. **Campigli e il suo segreto**. Milão: Mondadori, 1992.

⁶³ Como por exemplo o caso de escritos de Giorgio de Chirico, **Memorie Della Mia Vita**, op. cit. e Gino Severini em: **Arte independente, arte borghese, arte sociale**. Roma: Danesi, 1944.

⁶⁴ Dono de duas importantes galerias: a Galleria del Cavallino em Veneza e a Galleria del Naviglio de Milão.

⁶⁵ Campigli Apud WEISS, Eva; WEISS, Marcus, “Il corsetto del secolo scorso”, **Il Manifesto**, 06 mar. 2013. Disponível em: <https://ilmanifesto.it/il-corsetto-del-secolo-scorso/>. Acesso em 10 mai. 2021.

⁶⁶ Para uma análise detalhada sobre essa publicação e sobretudo para a interpretação do espartilho, veja-se WEISS, Eva. **Massimo Campigli. Kunst aus Obsession**, op. cit., pp. 19-26.

Com essa operação ele mantém suas referências “mediterrâneas” - como fica claro, por exemplo, numa pintura da época, como *Três Mulheres*, 1940 (MAC USP)⁶⁷, que parece estar intimamente ligada à estatueta de *Deusa da Serpente minoica* (c. 1600 a.C)⁶⁸ - mas traz uma outra cidade ao discurso, Nova York.

A relação de Campigli com a cidade não era nova. Desde os anos 1930, ele participava em mostras na Galeria Julien Levy, nas quais ganhou projeção junto ao público consumidor e à crítica estadunidenses, como atesta, por exemplo, um artigo na Revista *Parnassus*. Neste, comenta-se a boa recepção das obras de Campigli na exposição na Julien Levy em 1931⁶⁹, chamando a atenção para o fato de que sua produção estava ligada a uma tendência da arte moderna de retorno ao antigo - justificável em seu caso, pela origem italiana – “com elementos etruscos e romanos, com ar de afresco”, que compunham uma produção bastante individual e bem sucedida.

Mesmo com esse histórico e relação com meio nova-iorquino, inserir a cidade em seu discurso era uma operação diferente das anteriores e continha certamente uma dimensão política. Quando foi publicado *Campigli e i busti*, os Estados Unidos, que caminhavam para a recuperação da Grande Depressão, entrariam ao final do ano na II Guerra Mundial ao lado dos aliados em oposição aos países do Eixo.

⁶⁷ Imagem disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16748>. Acesso em 11 mai. 2021.

⁶⁸ Imagem disponível em: https://heraklionmuseum.gr/?page_id=653. Acesso em 29 abr. 2021. Não por acaso Campigli citaria a obra em **Scrupoli**, op. cit. p. 56.

⁶⁹ “On View in the New York Galleries”, **Parnassus**, vol. 3, no. 8, 1931, **JSTOR**. Disponível em: www.jstor.org/stable/770560. Acesso 18 Mai. 2020, p. 41.

“Essa vida eu já vivi”

Por meio das Edizioni del Cavallino em Veneza seria publicada a autobiografia de Campigli, *Scrupoli*, concomitantemente a uma individual sua na Galeria Cavallino em 1955. No texto, que incorpora ideias apresentadas na citada monografia de 1931, Campigli fala da sua formação artística sem um mestre efetivamente não em uma academia, mas na visitação de museus e frequência aos artistas. Coloca-se como homem solitário e escrupuloso com sua produção, e em vários momentos coloca sua preocupação com o desenvolvimento de um caminho seu, de uma linguagem exclusiva, mas que também o representasse intimamente. Ele não toca no fascismo.

Há três aspetos fundamentais nessa publicação. O primeiro é a insistência sobre a importância da figura feminina, que ele afirma que era como “oxigênio”⁷⁰ para ele e que na sua fantasia era como uma “prisioneira”, que devia ficar atrás de um vidro, etiquetada como nos museus. Não apenas em *Scrupoli*, mas em outras ocasiões havia afirmado que no fundo não pintava “além de prisioneiras”⁷¹. A historiografia da arte muitas vezes aponta o doloroso histórico familiar do artista como aquele responsável por uma pintura que se centrasse exclusivamente nesse tema⁷²; e por isso, suas figuras muitas vezes surgissem como seres hipnotizados, encerradas em determinados espaços e realizando atividades historicamente ligadas ao feminino – mulheres que se penteiam, que fazem tranças umas nas outras, que costuram – ou cantando em concertos e atuando em palcos. Concordamos que haja essa dimensão psicológica, mas também acreditamos que a exclusividade do tema faça parte da sua estratégia de

⁷⁰ CAMPIGLI, Massimo, *Scrupoli*, op. cit., p. 21.

⁷¹ CAMPIGLI, Massimo, *Scrupoli*, op. cit., p. 12.

⁷² O artista cresceu acreditando que sua mãe era sua tia. Isso se dá porque a mãe o tem em Berlim quando ainda era uma jovem e sua família, para evitar o escândalo, o manda para Itália com a avó, como indicado anteriormente. Ele iria morar com a mãe alguns anos depois, e na adolescência descobre a verdade. Para histórico, veja-se: CAMPIGLI, Massimo. *Nuovi Scrupoli*, op. cit.. Sobre a historiografia, um exemplo: PONTIGGIA, Elena, “Campigli platonico, Campigli mediterraneo”, CAT. EXP. Massimo Campigli: Mediterraneità und Moderne. Milão: Mazzotta, 2003, p. 15.

apropriar-se de assuntos e linguagens plásticas, com as quais se combinaria a ideia de “arcaico” e de “etrusco”, em que ele se coloca como real intérprete de um passado imutável, atemporal.

Um segundo aspecto é a relação com o museu. Ele afirma repetidas vezes que o museu exercia sobre ele um enorme fascínio desde quando era menino⁷³ e que a conexão não era apenas plástica, mas respondia a uma necessidade profunda. Em 1967, ele acrescentaria, que foi o cubismo que o levou a frequentar o Louvre⁷⁴. Assim, parece-nos que essas afirmações têm o intuito de explicar os porquês da mistura de elementos de culturas materiais antigas em sua produção, mas também de se opor ao primeiro futurismo italiano que pregava a destruição de museus e bibliotecas. Não por acaso ele fala jocosamente sobre o movimento, o qual considerava “absurdo”⁷⁵. Como se sabe é notória a aproximação do futurismo e de seu idealizador, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) com o regime e Mussolini. Além disso, ao dizer que o cubismo o levou ao museu, Campigli novamente fortalece a importância das vanguardas francesas em sua formação. Não é somente esse o momento em que fala do movimento, como vimos anteriormente. O cubismo está na sua agenda ao longo deste e outros escritos, como algo paradigmático, com o qual devia se posicionar. E o terceiro aspecto, é o ponto de virada⁷⁶ em sua narração

⁷³ CAMPIGLI, Massimo, **Scrupoli**, op. cit., p. 10.

⁷⁴ CAMPIGLI, Massimo. **Di me e della mia pittura: appunti di Campigli**. Carte Segrete: Roma, 1967 e dois anos depois no vídeo para TV RAI “un’ora con Massimo Campigli”, em 1969, op. cit.

⁷⁵ CAMPIGLI, Massimo, **Scrupoli**, op. cit., p. 15.

⁷⁶ Sobre essa ideia, apoiamo-nos na discussão apresentada por Jerome Bruner que explica que esse ponto de virada [turning point] constituído pelos episódios aos quais o narrador/protagonista atribui uma mudança crucial em sua história, sendo aqueles momentos que o diferenciam, tornando-o único perante a sociedade e o libertando de seus destinos “banais”. BRUNER, Jerome. “Self-Making and World-Making”, in: BROCKMEIER, Jens; CARBAUGH, Donal (eds.). **Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture**. Amsterdã & Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2001, p. 31-32.

com a explicação do encontro com os etruscos no museu da Villa Giulia⁷⁷. Após falar sobre as incursões no ambiente francês, diz o seguinte⁷⁸:

A influência que mais sofreu foi da arte etrusca, que em 1928 deu uma volta na minha pintura. Eu conhecia arte etrusca como qualquer outro. Mas no Museu Arqueológico de Florença toda minha atenção tinha ido até a arte egípcia e para uma arte que não fosse precisa e geométrica não tinha olhos. Apenas em 1928 em uma visita a Roma ao Museu de Villa Giulia estava plenamente pronto a me apaixonar à primeira vista [*coup de foudre*]. [...] Reconheci-me nos etruscos. Com a ajuda de um pouco de poesia se leva subitamente em casos parecidos a se dizer ‘essa vida eu já vivi’[...] (naturalmente também naquela vez teve grande parte da minha paixão a mania de museus)⁷⁹.

De fato, como vimos, sua produção pictórica a partir de 1928 traz elementos dessa cultura material, distanciando-se completamente da produção de até então e aproximando-se dos valores do Regime e dos enunciados de Waldemar George junto aos Italianos de Paris. Mas ao fazer essa visada retrospectiva e explicativa em 1955, Campigli procura dissociar da sua relação com os etruscos qualquer ideia de romanidade, simplesmente ao tecer com essa cultura uma ligação de caráter mais “irracional”. Ele não apenas diz ter se reconhecido nos etruscos (algo que já havia feito em 1931, como indicado), mas afirma que sentia que aquela

⁷⁷ É importante recordar que Campigli não foi o único a afirmar que sua “grande” arte foi influenciada por uma visita específica a um museu. É bem conhecida a história de Pablo Picasso que afirmou ter tido uma epifania com as produções materiais da África e da Oceania quando visitou o Musée d’ethnographie du Trocadéro em 1907, o que lhe teria dado a inspiração para fazer o quadro *Demoiselles d’Avignon* (coleção do MoMA NY).

⁷⁸ CAMPIGLI, Massimo, **Scrupoli**, op. cit., pp.31-32.

⁷⁹ “L’influenza che subii più a lungo fu quella dell’arte etrusca che nel 1928 diede una svolta alla mia pittura. S’intende che conoscevo come ogni altro l’arte etrusca. Ma al Museo Archeologico di Firenze tutta la mia attenzione era andata sino allora agli egizi e per un’arte che non fosse precisa e geometrica non avevo occhi. Solo nel 1928 in una visita a Roma al Museo di Villa Giulia mi trovai pronto a ricevere in pieno il *coup de foudre*. [...] Mi riconobbi negli etruschi. Con l’aiuto di un po’ di poesia si è subito portati in simili casi a dirsi: ‘Questa vita l’ho già vissuta’ e a immedesimarsi anche un po’ troppo. (Naturalmente anche quella volta ebbe gran parte nella mia infatuazione la mania dei musei)”.

vida já tinha vivido, ou seja, que sua relação estava para além dos acalorados debates dos anos anteriores do fascismo. Como bem coloca Andrea Avalli, é possível que aqui Campigli estivesse se pautando pelas teorias órficas e platônicas sobre a imortalidade da alma - alusão a uma vida anterior, como no Fédon de Platão, que o cubismo havia retomado a partir do fascínio pela figura de Pitágoras⁸⁰. Uma outra passagem contribui com esse distanciamento do regime, quando ele afirma que o vínculo com etruscos era apenas seu: “Nos meus quadros entrou uma felicidade pagã tanto no espírito dos sujeitos, quanto no espírito do trabalho que se fez mais livre e lírico. Não proponho a ninguém que se inspire nos etruscos. É um caso pessoal meu, uma fraqueza, em resumo⁸¹”.

Como discutido, a inspiração nos etruscos se refletiu fortemente em trabalhos no campo da pintura, escultura e literatura a partir da década de 1920 na Itália, sendo encampada por discursos críticos e teóricos. Isso significa que estava muito longe de ser um “caso pessoal” de Campigli⁸². Assim, de novo, o artista procura marcar posição, reivindicar para si sua relação pioneira e mais profunda com essa cultura material, mas longe de qualquer relação com Regime.

É fundamental lembrar que bem antes da publicação de *Scrupoli*, com a queda do regime em 1943, há início da marginalização política e cultural do mito nacionalista do mundo romano, abrindo-se uma fase de reformulação da identidade nacional⁸³. E, no campo das artes visuais é incontornável o caso da Bienal de Veneza de 1948, a primeira após o fim da II Guerra Mundial, realizada após 6 anos de paralisação. Com a sua retomada, as primeiras edições são de caráter retrospectivo e de

⁸⁰ AVALLI, Andrea, **La questione etrusca nell'Italia fascista**, op. cit., p. 57.

⁸¹ CAMPIGLI, Massimo, **Scrupoli**, op. cit., p. 33. “Nei miei quadri entrò una pagana felicità tanto nello spirito dei soggetti che nello spirito del lavoro che si fece più libero e lirico. Non propongo a nessuno di ispirarsi agli etruschi. È un mio caso personale, una debolezza insomma.”

⁸² Assim como também não é exclusivo a Campigli o fato da “descoberta” dos etruscos ter ocorrido no museu de Villa Giulia. Martini e de Chirico também o dizem fazer.

⁸³ AVALLI, Andrea, **La questione etrusca nell'Italia fascista**, op. cit., p. 587.

recuperação e reapresentação das vanguardas artísticas do final do século 19 e início dos 20, em chave de celebração. Não por acaso justamente a primeira delas traga uma mostra do impressionismo francês, artistas de tendências modernas como Marc Chagall (1887-1985), Paul Klee (1879-1940), James Ensor (1860-1949), René Magritte (1898-1967), além de uma retrospectiva de Picasso apresentada pelo artista italiano Renato Guttuso (1911-1987). Mostras especiais de artistas italianos modernos também são apresentadas, dentre os quais Campigli, que exhibe pinturas realizadas entre 1929 a 1948⁸⁴. Apresentado no catálogo pelo historiador da arte italiano Umbro Apollonio, Campigli é indicado como artista que tinha como base de sua pintura, os retratos Fayum, a arte egípcia, etrusca, pompeiana, mas que embora pudesse parecer, essa base não estava ligada à poética do *Novecento* mas sim, a uma forma de fantasiar o ideal⁸⁵. Além disso, Apollonio afirma que se suas obras produzidas até 1928 estavam em concordância com algumas produções de Picasso e de acordo com as teorias do *Novecento*, a partir desse ano sua produção plástica foi “gradualmente ficando mais leve até que chegasse em uma formulação rítmica em que o decorativo encontra sua expressão regulada com fresco requinte”⁸⁶.

Vemos, portanto, que com o final da Guerra e as mudanças ideológicas e culturais, muitos dos discursos têm de ser radicalmente revistos em diferentes instâncias, o que se aplica também a Campigli. Se suas produções e teorizações, como vimos, antes estavam circunscritas em valores propagados pelo regime e seus colaboradores, a partir de então, é necessário ressignificar toda sua produção, o que no âmbito da bienal de Veneza de 1948 especificamente, o faz sob o guarda-chuva de um pintor

⁸⁴ Relação das obras em:

<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=227&c=l&a=377298>. Acesso em 13/05/2020.

⁸⁵ CAT. EXP. **XXIV Biennale di Venezia**. Veneza: Edizioni Serenissima, 1948, pp. 33-34.

⁸⁶ Idem. “...il suo fare se alleggerisce grado a grado per fermarsi in una formulazione ritmica in cui il ‘decorativo’ trova una sua espressione regolata con fresca raffinatezza.”

de caráter mais decorativo. A operação com *Scrupoli*, cuja escritura tem início nos anos 1950, quando Campigli volta a morar em Paris, daria novos contornos a essas ressignificações. É um momento de grande valorização de suas obras no mercado, não apenas parisiense e italiano, mas em outros países europeus e nas américas. E não apenas para ele. Como bem explica a estudiosa Laura Cecchini, apesar de haver uma divisão artificial entre o pré e pós-II Guerra Mundial, em que se tende a acreditar que artistas modernos que fizeram sucesso no entreguerras - como Campigli, Sironi e Giacomo Balla (1871-1958) - ficaram à margem com o fim da guerra, o que ocorre, na realidade, é o contrário⁸⁷. Há uma continuidade da boa recepção dos mesmos.

Considerações finais

Como indicado anteriormente, antes de ser pintor Massimo Campigli atuou como jornalista. Tal atividade não apenas lhe forneceu ferramentas para que dominasse a escrita, mas o sensibilizou para que, de alguma forma, fosse uma espécie de cronista de seu tempo. A ideia da civilização etrusca encampada pela poderosa campanha de Roma como mito estava na ordem do dia entre os anos 1920 e 1930 e Campigli a percebe claramente. Ele passa, portanto, a trabalhar com essa associação de forma muito elástica em sua produção plástica e escritos, os quais refletiam suas alianças, o contexto e o local em que estava morando. Sob a pátina de “arcaico” e “antigo” – intercambiáveis para ele próprio e para aqueles que o recenseavam -, parece-nos que muita coisa coube, foi alterada e recombinaada. Em sua produção de repertório arqueológico (em que jamais seria exclusivamente etrusco) e em seus escritos orbitavam os conceitos

⁸⁷ CECCHINI, Laura. “A House no longer divided: patronage, pluralism, and creative freedom in Italian Pre and Postwar Art, in **Postwar Italian Art History Today Untying ‘the Knot’**. Nova York: Bloomsbury Visual Arts, 2018, p. 173.

de mediterraneidade e romanidade, aos quais se articulavam a ideia de uma profunda e pessoal relação com a cultura material etrusca.

Sua operação discursiva, em que tais termos e conceitos foram mobilizados, poderia ser dividida a grosso modo em três momentos. No primeiro, ser “antigo” casou-se perfeitamente ao espírito do “retorno à ordem” sentido tanto na França, quanto na Itália, sobretudo, com o Novecento Italiano, por meio da recuperação de uma tradição clássica da arte, em que regras da arte estavam totalmente expressas.

No segundo momento, atuando conjuntamente aos Italianos de Paris, o “arcaico” coadunava-se perfeitamente ao signo da romanidade e da mediterraneidade – defendido por Waldemar George -, e seu vínculo com os etruscos passa a ser usado nesse escopo, o que inclusive, o diferencia no ambiente da Escola de Paris e dentre os colegas do grupo. Assim, Campigli atua sob e para o Regime Fascista e esse tipo de associação é algo político e não tão somente um recurso plástico.

Com a associação aos nazistas, a promulgação das leis raciais, e depois a queda do regime, ser “etrusco” no discurso de Campigli, em um terceiro momento, passa a ser um elemento mais distante da ideia de romanidade, fixando-se mais fortemente às culturas materiais antigas, mediterrâneas e ligadas a sua raiz toscana, florentina. Esse reforço procura conferir uma conexão direta sua com solo toscano, para avalizá-lo como “etrusco”, o que ia ao encontro seja de seus anseios mais pessoais de identidade e de fixação de raízes (negando sua origem e a rejeição em solo alemão), seja como uma ferramenta de despolitização. Sabendo que as obras ao deixarem seu ateliê ganhariam outras camadas de discurso e interpretação nos séculos vindouros, ele procura controlá-los minuciosamente por meio de seus escritos e aqueles da crítica.

A estudiosa do artista Eva Weiss demonstra que o artista foi exemplar na tentativa de controle de sua história. Ele é milimétrico nesse domínio, não apenas no que diz respeito ao que escrevia, mas também sobre como, quando e onde seria publicado e os eventos em torno de seu lançamento.

Ele balizava escritos de críticos e teóricos a seu respeito, e em outra esfera, também controlava os valores de suas obras praticados pelo mercado de arte⁸⁸.

Um ponto interessante é que para além de despolitização de sua atuação Campigli procura reivindicar a ideia de “pintor etrusco”, como vimos, como se fosse algo exclusivamente seu. É possível que ele estivesse tentando cravar essa ideia para o suporte da pintura, já que a crítica de arte em certos momentos entre os anos 1920 e 1930 identificava “contaminações etruscas” mais presentes entre os escultores do que entre os pintores. É possível que Campigli tenha enxergado aí uma oportunidade para se diferenciar⁸⁹.

Além disso, em Scrupoli ele diz que as várias tendências artísticas que viu durante a vida, não o arrebataram, mas que lhe serviram para precisar e definir a sua personalidade. Ele completa afirmando ter uma posição de distância dos movimentos. Como discutido também, ficou evidente que não era bem assim, que ao abraçar a ideia de “arcaico”, “etrusco”, criando uma produção que se desejava moderna e altamente comprometida com os valores do Regime, Campigli estava claramente fazendo parte de um movimento mais amplo, logo, pouco distanciado de tendências⁹⁰.

Mas o artista não é o único a fazer tal operação, há um movimento mais amplo de deslocamento de sentidos. Se antes a cultura etrusca entrava em uma espécie de genealogia da tradição clássica da arte desembocando na produção moderna sob o fascismo, isso muda de figura no pós-II Guerra

⁸⁸ WEISS, Eva. **Massimo Campigli. Kunst aus Obsession**, op. cit., p. 23-24.

⁸⁹ O qual não é demais lembrar que, segundo suas palavras, também tinha começado sua trajetória usando materiais “pobres”. Como visto anteriormente, esse era um ponto positivo e de atenção com relação à crítica de arte aos escultores. CAMPIGLI, Massimo, **Scrupoli**, op. cit., pp. 21-22; p.34.

⁹⁰ Não é demais lembrar que não somente a produção de tendência figurativa se valeu dessa associação. Artistas do grupo abstracionista lombardo liderados por Carlo Belli e a galeria milanese “Il Milione”, na década de trinta, aderiram ao fascismo e afirmavam identificar dentro de uma noção de mediterraneidade as leis puras e construtivas com as quais eles trabalhavam (BENZI, Fabio, **Arte in Italia tra le due guerre**, op. cit., p. 245).

Mundial. Muitos artistas deixam de trabalhar com referências etruscas e mesmo os críticos, antes muito entusiastas como Bandinelli, percebem que o frenesi “etrusco” havia ficado para trás, especificamente entre anos 1920-1930⁹¹. Um exemplo importante de deslocamento de sentidos é informado por Avalli, que recorda que o arqueólogo italiano especialista na civilização etrusca Massimo Pallottino transportou o uso nacional dos “etruscos” no pós-guerra, renunciando às conotações fascistas e adaptando-o ao novo contexto de integração europeia e da Guerra Fria. Pallottino tornou-se o principal etruscologista na Itália e no exterior nas décadas seguintes, disseminando tais teorias.⁹²

Ao final dos anos 1950 e durante os anos 1960, a questão parece arrefecer para Campigli. Suas pinturas, que ainda trazem a figura feminina como assunto principal, são realizadas de forma plasticamente diferente. As representações seriam cada vez mais sintetizadas, em que se tornam quase signos ou ainda, abstrações. Em alguns de seus escritos, notadamente *Di me e della mia pittura* de 1967, e mesmo na fortuna crítica que ele organiza para o catálogo da sua grande exposição retrospectiva no Palazzo Reale de Milão do mesmo ano, são momentos em que a “questão etrusca” aparece com esmaecido destaque.

O que permaneceria, no entanto, seria a noção de “arcaico”, agora ligada a tempos pré-históricos, como se vê em *Di me e della mia pittura*⁹³:

Gostaria de viver fora da realidade, aliás, eu vivo efetivamente fora da realidade. A vida não me deu uma desilusão: isso é certo, pois é como se eu não a conhecesse [...] ...as minhas fantasias infantis são de um caráter tão primordial, antissocial, arcaico (essa me parece a palavra adequada) que é como se a fuga

⁹¹ BANDINELLI, Bianchi, “Palinodia”, *Critica d'Arte*, VII, 1-2, 1942, apud PRATESI, Mauro, “Sulle tracce degli Etruschi: l'arte e la critica negli anni Venti e Trenta del Novecento”, op. cit., p. 84.

⁹² AVALLI, Andrea, *La questione etrusca nell'Italia fascista*, op. cit., p. 14

⁹³ CAMPIGLI, Massimo. *Di me e della mia pittura*, op. cit., pp. 02-04.

tivesse-me feito retornar aos tempos pré-natais senão os da pré-história⁹⁴.

Nessa mesma publicação, que contém trechos similares a *Scrupoli*, mas sem a ênfase no ponto de virada na visita ao museu da Villa Giulia, ele parece ter como paradigma de seu discurso o cubismo, aquele do início do século 20 e não o da fase “Cristallo”. E conta que em 1947, para uma monografia sobre ele que seria publicada em francês, pediu ao crítico Maurice Raynal que escrevesse a apresentação, porque ele acreditava que Raynal – que era fervoroso teórico do Cubismo e da monografia de Picasso que Campigli possuía – escreveria sobre “o seu próprio cubismo”⁹⁵. Campigli conta que se desiludiu porque o crítico realmente não o percebeu. Ou seja, mais uma vez vemos que o artista, após o final do regime, procurou se afastar do mesmo e tentou se inserir dentro de outros discursos numa história da arte moderna, sem nunca abdicar, no entanto, da noção de arcaico e defender que era único habitante de um universo fora de seu tempo e espaço. Há uma reelaboração de sentidos que são disseminados por ele constantemente. Como ele próprio se definiria: “Naturalmente o pensador que existe em mim busca novas explicações⁹⁶.”

⁹⁴ “Vorrei insomma vivere fuori della realtà, anzi effettivamente vivo fuori della realtà. La vita non mi ha dato alcuna delusione: questo è certo poiché è come se non la conoscessi [...] ...le mie fantasie infantili sono d'un carattere così primordiale, asociale, arcaico (questa mi pare la parola più giusta) che è come se la fuga m'avesse fatto scavalcare addirittura i tempi prenatali, sino alla preistoria”.

⁹⁵ CAMPIGLI, Massimo. **Di me e della mia pittura**, op. cit., p. 14-16.

⁹⁶ CAMPIGLI, Massimo. **Di me e della mia pittura**, op. cit., p. 16. “Naturalmente il ragionatore in me cerca nuove spiegazioni.”