

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Massimo Campigli e a cultura material etrusca sob o regime fascista

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, Universidade de São Paulo
<https://orcid.org/0000-0001-8335-9622>
renatarocco78@gmail.com

Resumo

Em sua autobiografia o artista naturalizado italiano Massimo Campigli tem como ponto chave para suas criações seu encontro com a cultura material etrusca em 1928 numa visita ao museu de Villa Giulia em Roma. Embora não tenha emprestado elementos apenas dessa cultura visual antiga, a ideia de um artista “arcaico” e “etrusco” funcionou tanto como índice de modernidade de sua produção, quanto, ajudou-o no pós-II Guerra a desvincular-se de uma produção ligada ao regime fascista. Contudo, estudos demonstram que cultura visual etrusca foi abraçada pelo regime, integrando a genealogia de uma história italiana que tinha como ápices a Roma antiga e o regime fascista. Portanto, embora as pinturas de Campigli possam parecer desconectadas dos valores do regime, elas não o são. O objetivo deste texto é discutir sua produção à luz de seus testemunhos, fortuna crítica e literatura recente.

Palavras-chave: Massimo Campigli. Cultura Material Etrusca. Arte Moderna Italiana. Regime Fascista. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Abstract

In his autobiography the naturalized Italian artist Massimo Campigli presents as a key point for his artistic creations his encounter with the Etruscan culture during a visit to the Villa Giulia museum in Rome in 1928. Although not only borrowing elements from this ancient visual culture, the idea of an “archaic” and “Etruscan” artist worked as an index of modernity for his production, and also helped to detach him from a production linked to the fascist regime in the post-World War II. However, studies demonstrate that Etruscan visual culture was embraced by the regime, being part of the genealogy of a history which had as its apex the ancient Rome and the regime. Thus, although Campigli's paintings may seem disconnected from the regime values, they are not. The aim of this text is to discuss his production in the light of his testimonies, critical fortune and recent literature.

Keywords: Massimo Campigli. Etruscan Culture. Italian Modern Art. Fascist Regime. Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo.

Na Bienal de Veneza de 1948 ao artista alemão naturalizado italiano Massimo Campigli (Berlim, 1895 - Saint Tropez, 1971) é dedicada uma sala especial que continha uma retrospectiva de sua trajetória com óleos que contemplavam um arco temporal de quase 20 anos, entre 1929 a 1948¹. Ele tinha um corte específico que eliminava toda a produção do artista do decênio anterior, a qual, por sua vez, o aproximava seja ao Novecento italiano criado pela crítica de arte italiana Margherita Sarfatti ligada ao fascismo², seja ao purismo francês da década de 1920³. Logo, com essa operação estratégica a sala especial do artista contava com obras que traziam plasticamente elementos de culturas visuais antigas, incluindo aquela da civilização etrusca.

Construía-se assim uma genealogia para sua trajetória como artista, pautada por elementos considerados arcaicos e antigos, sem qualquer relação com o regime, o que realmente não teria lugar numa bienal que, após anos fechada por conta da II Guerra Mundial, reabria suas portas com um claro programa de recuperação das vanguardas históricas, que haviam sido execradas pelos regimes totalitários, em especial, o nazismo. Nas palavras do presidente da Bienal de Veneza, Giovanni Ponti, aquela bienal, dava pela primeira vez depois da guerra “uma visão tão ampla e completa”⁴ do que havia sido criado pelos “maiores artistas da idade moderna”, desde o primeiro movimento de reação contra a academia. E afirmava “esse panorama naturalmente se alarga e se estende à arte italiana que demonstra sua força e vitalidade tanto no início da renovação como nas várias tendências, tradicionais, renovadas ou revolucionárias.”⁵

Nesse contexto, a sala de Campigli conta com texto de apresentação do historiador da arte italiano Umbro Apollonio, que de imediato diz que é difícil não ver a intervenção regulatória da inteligência nos artistas e que, no caso de Campigli, seu recurso imediato é o museu, sua origem cultural em que elementos formam uma “espécie de pré-história em que ele registra suas fantasias lúdicas”⁶. Apollonio faz ainda questão de esclarecer que embora Campigli tivesse como base de sua pintura, os retratos Fayum, a arte egípcia, etrusca, pompeiana, isso não estava ligado à poética do Novecento – embora pudesse parecer-, mas sim, a uma forma de fantasiar o ideal. Ao final do texto ele afirma que o interessante na

¹ Relação das obras em:

<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivise/annali.php?m=227&c=l&a=377298> (acesso: 13/05/2020).

Algumas das questões apontadas neste texto foram mais detalhadamente desenvolvidas pela autora em: “Massimo Campigli: entre a pulsão pelo antigo e a crônica de seu tempo”, *Figura: Studies on the Classical Tradition*, 9 (1), 149–180 (disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/15558>)

Agradeço a Eva e Marcus Weiss pelo apoio à esta pesquisa e à Marina Barzon.

² Sobre o Novecento Italiano e a atuação de Sarfatti, veja-se: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo Moderno: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda, 2016.

³ Sobre o purismo, veja-se: BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo - A Arte no Entreguerras*. São Paulo: Cosac Naify, 1ª Edição-1998, pp. 03-30.

Para uma discussão aprofundada sobre a produção de Campigli veja-se: WEISS, 2015.

⁴ Todas as traduções são nossas.

⁵ CAT. EXP. XXIV Biennale di Venezia, 1948, p. IX.

⁶ Idem, p. 33.

produção de Campigli é justamente descobrir a sua “graça decorativa”, a qual sustentava com fidelidade⁷.

A partir desse texto, percebemos que há três pontos fundamentais com relação à produção pictórica do artista: o distanciamento do Novecento italiano; a importância de sua origem cultural e a relação com o museu; e o seu aspecto decorativo. Esses pontos se coadunam tanto com os objetivos mais amplos da mostra -no que diz respeito a um apagamento de vínculos com regimes totalitários-, quanto com aqueles da representação italiana, que trazia os mestres modernos cujas obras eram aquelas tradicionais, renovadas ou revolucionárias.

A produção de Campigli talvez pudesse ser lida na chave de uma arte atemporal, que não fosse nem tradicional, nem revolucionária, mas que passasse ao largo, por seu estreito diálogo com culturas visuais antigas e com o museu, esse lugar que era o guardião dos elementos sobreviventes dessas mesmas culturas. Ser visto como um artista que era fiel a uma “graça decorativa” também cooperava com seu distanciamento de produções ligadas ao regime fascista, sobretudo em seu caso, que nos anos 1930 foi um artista signatário do manifesto da pintura mural, explicitamente fascista e que proclamava que a arte devia ter uma função educativa e social⁸.

É crível pensar na participação de Campigli na construção do discurso sobre sua sala na Bienal de Veneza, se não diretamente, certamente por meio de outros escritos publicados a seu respeito e dos textos que ele próprio escrevia. Campigli era um hábil gerenciador de sua carreira, controlando e editando o que se escrevia sobre sua produção, o que deixava muitas vezes pouca margem para novas interpretações e discussões a respeito de suas criações.

Cerca de 2 anos depois dessa exposição Campigli, que já gozava de prestígio internacional (França, Holanda, Estados Unidos) e contava com obras vendidas para o Brasil⁹, começa a escrever sua autobiografia que viria a ser publicada sob o título de *Scrupoli* em 1955. Nela, narrada retrospectivamente para dar conta de sua história como artista, há vários elementos presentes em publicações análogas de outros italianos contemporâneos ao artista lançadas antes ou concomitantemente¹⁰, como: o tom confessional; a exclusão de qualquer vínculo com o regime; a importância da infância na sua produção; as profissões exercidas; os artistas que tomou como referência; e um momento chave, divisor de águas, que distinguiria para sempre toda a sua produção que faria depois. No caso de

⁷ Idem, p. 34.

⁸ “Manifesto della Pittura Murale”, *La Colonna*, dez., 1933, pp. 11-12.

Uma das maiores expressões de tal vinculação do artista seria a realização do afresco da Universidade de Pádua em Liviano, feito entre 1939 e 1940.

⁹ Para o casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó, para a formação do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

¹⁰ Como a de Gino Severini, por exemplo. Uma análise introdutória comparativa pode ser vista em: ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura, “Organizando A Posterioridade: Notas Sobre As Autobiografias Dos “Italianos De Paris” Massimo Campigli e Gino Severini”, V Encontro de Pesquisas em História da Arte, 2020 (EPHA - PPGHA - EFLCH - UNIFESP), no prelo.

Campigli, esse divisor seria o encontro que teve com a cultura visual etrusca, como ele explica¹¹:

A influência que mais sofri 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. [...] 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 pela mania de museus).

De fato, ao analisarmos o conjunto de suas criações a partir desse ano até meados dos anos 1950, fica evidente que incorporam elementos plásticos de objetos e esculturas produzidas por essa civilização, o que não exclui os empréstimos de outras culturas visuais mediterrâneas. Um exemplo direto dessa expressão poderia ser encontrado numa obra como *Os Noivos* do MAC USP, 1929 (Fig. 01), que nos faz lembrar a escultura do Sarcófago dos Esposos, peça funerária presente tanto no Museu de Villa Giulia em Roma¹² quanto no Museu do Louvre em Paris¹³, ambos visitados por Campigli.

Vemos de imediato duas figuras que podemos, pelo título, entender que se tratem de um casal de noivos. Essa chave de leitura nos faz pensar no Sarcófago dos Esposos e o fato das figuras serem realizadas com um contorno em cor terra, converge para a lembrança da argila, matéria-prima justamente do sarcófago.

Não se sabe em qual ambiente interno as figuras representadas estão localizadas, mas elas estão imóveis. A figura masculina olha para o espectador e a figura feminina olha para algum outro ponto fora da tela. Um aspecto interessante é que embora Campigli tenha provavelmente se inspirado em elementos da produção etrusca, ele dá um acabamento altamente moderno para a superfície da tela, uma vez que os corpos (com exceção do braço da figura masculina) são apenas contornados enquanto que, nos rostos, há toda uma superfície pintada, sendo que em alguns pontos, ele imprime uma sugestão de sombreado. Ou seja, o elemento gráfico encontra-se com aquele mais pictórico, e ao fazer tudo isso empregando a têmpera, o artista adiciona mais uma camada discursiva ao ligar-se com essa antiga técnica do renascimento. Tal junção de elementos antigos e contemporâneos em uma pintura de caráter figurativo, poderia nos fazer pensar nessa obra sob o guarda-chuva do fenômeno do "Retorno à Ordem" na Itália, em que há uma busca pela "classicità moderna"¹⁴.

¹¹ CAMPIGLI, 1955, pp.31-32.

¹² A imagem da peça em: <https://www.museoetru.it/opere/sarcofago-degli-sposi>. Acesso em 24/09/21.

¹³ A imagem da peça em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010298046>. Acesso em 24/09/21.

¹⁴ Sobre isso veja-se: MAGALHÃES, 2014, p. 80.

As obras de Campigli, contudo, trazem algumas diferenças se comparadas a boa parte das pinturas feitas na Itália e na França sob esse fenômeno. A começar pela escolha do tema dos noivos, que não era tão usual quanto os retratos, as paisagens, as naturezas-mortas, a maternidade e os personagens da *commedia dell'arte*.

Além disso, ao empregar atributos da cultura visual etrusca ele se diferenciaria das referências mais recorrentes no meio italiano, notadamente Giotto e Piero della Francesca. Quase como se Campigli se voltasse a modelos pré-gramaticais, antes dos primitivos e renascentistas italianos e sua tratadística¹⁵.

No caso de *Os Noivos*, Campigli faz exatamente o mesmo procedimento dos artistas desde as vanguardas, de apropriação de outras culturas visuais—fenômeno do Primitivismo—, só que ao invés de buscar suas fontes na África ou na Oceania, parte da civilização etrusca. Mas ainda que no caso de outras pinturas (muitas do mesmo ano, inclusive) ele incorporasse elementos de outras civilizações, como a egípcia (como em *Mulheres a Passeio*, 1929, MAC USP) e a micênica (como em *Três Mulheres*, 1940, MAC USP)¹⁶, o que ele enfatiza em seu escrito autobiográfico, assim como aqueles que escrevem a seu respeito, é a relação com os etruscos. Essa operação tinha duplo sentido para o artista. Se por um lado respondia ao seus anseios mais profundos de ligação com a Itália¹⁷, por outro, ajudava-o a conferir originalidade à sua produção no seio da Escola de Paris, cidade em que morava quando pintou a obra e onde expunha junto ao grupo dos “Italianos de Paris”¹⁸.

Assim, Campigli usa a mesma metodologia de seus contemporâneos da Escola de Paris, mas toma fontes ainda mais remotas do que as deles. E seu testemunho, embora extraído de um manuscrito não publicado em vida, ajuda a iluminar a questão¹⁹:

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.

¹⁵ Contudo, vale dizer que muitas obras do artista desses anos são estruturadas a partir da proporção áurea. Em Nuovi Scrupoli, Campigli afirma que a seção áurea não devia ser buscada, mas surgia do trabalho (CAMPIGLI, 1995, p. 147).

¹⁶ Para análise das obras do artista pertencentes ao MAC USP veja-se: ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura, *Pinturas de Massimo Campigli no MAC USP*, op. cit.

¹⁷ Campigli era alemão de nascença e não italiano. Ele leva ao túmulo esse segredo, mas seu filho Nicola descobre um manuscrito décadas depois com essa “revelação”. O conteúdo desse manuscrito seria publicado em Nuovi Scrupoli em 1995. Seus esforços para se naturalizar italiano começam quando ele muda de nome e se voluntaria a lutar na I Guerra Mundial do lado italiano a fim de obter a cidadania. Estudiosos que se debruçam sobre o artista inevitavelmente apontam a dimensão psicológica, inconsciente, de busca de suas origens, nesse empréstimo de elementos de culturas visuais antigas. Um dado importante é que se até os anos que estamos discutidos, o artista trabalharia com as referências citadas, mais adiante ele buscaria nos astecas, maias, aborígenes, africanos, novas fontes. Novamente isso será frisado como uma questão com relação às suas origens.

¹⁸ Sobre o assunto veja-se: FERRARIO, Rachele. *Les italiens: sette artisti italiani alla conquista di Parigi*. Turim: UTET, 2017.

¹⁹ CAMPIGLI, 1995, p. 123.

Para se ter uma ideia da boa recepção de Campigli, em maio de 1929, o artista teve uma individual na galeria de Jeanne Bucher em Paris e obteve sucesso de crítica e de público²⁰. Era reconhecido como “autenticamente italiano” e “diretamente inspirado pelos etruscos”²¹. Dois anos depois, a crítica também lhe é favorável em Nova York por conta de sua exposição individual na galeria de Julien Levy em 1931. Falava-se de sua produção ligada a uma “tendência de retorno ao antigo”, justificada em seu caso por sua origem italiana, com elementos etruscos e romanos, dando uma ideia de afresco, o que tornava sua produção muito individual²².

O entusiasmo pelos etruscos, contudo, não foi uma exclusividade de Campigli. Embora ele afirmasse em sua autobiografia que não recomendava que outros se inspirassem nos etruscos porque era uma questão pessoal sua²³, estudos recentes como o de Martina Corgnati, demonstram muito bem que no início do século 20 há uma forte onda de revalorização dessa cultura²⁴. Ela explica que esse tipo de retomada era algo que ocorria de tempos em tempos desde o século 15, e que no século 20 tem grande expressividade, dentre artistas como Arturo Martini, Marino Marini, Anthonietta Raphael, Dino Basaldella, mas também influxos no campo da literatura, da fotografia e do cinema. Andrea Avalli fala do marco que foi a revelação das esculturas em Veio pelo arqueólogo Giulio Quirino Giglioli, que, em 1919, escreveu apresentando-as menos como resultado de uma escavação profissional, do que como uma epifania das divindades arcaicas da nação²⁵. No mesmo ano, Giglioli as exporia no Villa Giulia, do qual seria diretor entre 1919 e 1923.

Durante o regime fascista a etruscologia ganhou espaço, sendo institucionalizada como disciplina acadêmica autônoma daquela da arqueologia clássica, foi objeto de congressos nacionais e internacionais, povoou páginas de revistas e foi alvo de publicações²⁶. Etruscólogos renomados como Pericle Ducati e Giglioli ingressaram no partido fascista. E a cultura material etrusca, até pelo menos a promulgação das leis raciais na Itália em 1938²⁷, foi abraçada pelo regime e seus agentes como cultura mediterrânea partícipe da genealogia de uma história de Roma, a cidade “mito”²⁸.

²⁰ CAT. EXP. Massimo Campigli, 1994, p. 202.

²¹ E. Tériade, “Les expositions: Campigli”, *L’Intransigeant*, 10 jun. 1929, p. 5; “Les expositions à Paris et ailleurs: Massimo Campigli”, *Cahiers d’Art*, 4, mai. 1929, p. XVII.

²² “On View in the New York Galleries”, *Parnassus*, vol. 3, 8, 1931, p. 41. Disponível em: www.jstor.org/stable/770560 (Acesso em 18/05/2020).

²³ CAMPIGLI, 1955, p. 33.

²⁴ CORGNATI, 2018. Também segundo Andrea Avalli, não são apenas os italianos que recuperam os etruscos, há estudiosos, escritores, artistas, políticos alemães, franceses e ingleses que ajudam a criar um debate europeu no entreguerras (AVALLI, 2019).

²⁵ AVALLI, 2019.

²⁶ CALANDRA, 2017; AVALLI, 2019/2020.

²⁷ De acordo com HAACK (2016) a partir de meados dos anos 1930 a origem dos etruscos como verdadeiramente italiana é posta em xeque.

²⁸ GIARDINA, 2008, p. 57.

São significativas as palavras de Alessandro Martelli, representante do governo fascista, no I Congresso Internacional Etrusco, em 1928²⁹:

A arte decorativa dos etruscos continua e ocorre através da dos romanos [...]. Ambos passam então pela Idade Média, para dar alimento e caráter ao maravilhoso despertar cultural do Renascimento. Portanto, as fundações do poderoso edifício erguido pelas civilizações latina e italiana, mas muitas vezes interrompido pelos acontecimentos da história, são etruscas.

Arqueólogos e críticos de arte contribuiriam com essa teorização em que se traçava uma espécie de continuidade étnica e estética entre a Antiguidade, a arte medieval e renascentista da Toscana, até a arte produzida sob a Itália fascista, tendo nos escultores Martini e Marini dois de seus maiores expoentes³⁰.

O estudioso Maurizio Harari fala que a reflexão sobre os etruscos teria enorme peso durante cerca de 30 anos, ou seja, entre a apresentação de esculturas etruscas no Villa Giulia em 1919 e sua publicação por Giglioli, do mesmo ano, e a emblemática publicação em Palinodia em 1942 em que o arqueólogo Ranuccio Bianchi Bandinelli, deu adeus ao exercício de uma crítica à arte etrusca e itálica e à sua associação ao regime, com os quais havia contribuído³¹.

A partir do final da II Guerra Mundial, arqueólogos como Massimo Pallottino deixam de lado essa vinculação, propondo uma versão europeísta dos etruscos ao mesmo tempo que a civilização etrusca continua a ser fonte de inspiração para alguns artistas. Alguns críticos continuam a se debruçar sobre o assunto, como o renomado Emilio Cecchi³² que faz um curta metragem “Vita e Morte degli Etruschi” [Vida e Morte dos Etruscos] em 1947, e em 1955 há a grande “Mostra dell’Arte e della civiltà etrusca” [Mostra de arte e da civilização etrusca], com curadoria de Pallottino, que itinerava por Zurique, Milão, Colônia, Oslo e Paris com mais de 400 peças advindas da cultura etrusca, suscitando tanto as boas críticas³³ quanto negativas como aquelas do historiador e crítico Roberto Longhi, que desmoralizava a produção dos etruscos pela ausência de um respeito às regras, ordem e proporção tal qual empregadas pelos gregos, além de afirmar que: “... [os artesãos etruscos] não [são] cultos o suficiente para ser pelo menos educados; não [são] incultos o suficiente para permanecer ingênuos...”³⁴

²⁹ Florença, 27 de abril de 1928, apud HARARI, 2012, p. 405. É importante frisar que alguns autores como Vincenzo Bellelli, reforçam que apesar dessa relação estabelecida por figuras ligadas ao regime, os estudos sobre os etruscos puderam ser desenvolvidos, na grande parte dos casos, sem a ambição de chegar a reconstruções histórico-culturais. Ou seja, que não tinham um caráter ideológico muito forte, ainda que respeitassem fortemente o regime (BELLELLI, 2016)

³⁰ AVALLI, 2019.

³¹ HARARI, 2012, p. 405.

³² CORGNATI, 2018, p. 120.

³³ Segundo Pallottino, a partir dessa exposição os etruscos viram “moda” novamente entre os artistas, em tendências de indumentária e mesmo no campo do colecionismo privado (PALLOTTINO, Massimo, 1995, apud, CORGNATI, 2018, p. 134).

³⁴ LONGHI, Roberto, 1955, apud, CORGNATI, 2018, p. 133.

Mas é justamente esse aspecto anticlássico que, segundo Harari, pode ter servido anteriormente como elemento de fascínio pelos etruscos, porque suas criações podiam representar uma espécie de arte “africana da Itália”, se pensarmos no fenômeno do primitivismo citado.

Como dito, tomar de empréstimos estilemas de produções de civilizações antigas teve certamente muitas camadas de sentido para Campigli. Mas é inegável que, por mais que o artista e aqueles que se debruçaram sobre sua produção, tenham reafirmado seja a dimensão a psicológica de sua busca por origens mais remotas, seja por sua tentativa de encontrar uma linguagem que o distinguisse de outros artistas, Campigli não foi alguém à margem das movimentações do regime. Basta que nos lembremos que, além de trabalhar com produção mural, foi participante de exposições do Novecento e travou contato com Sarfatti. Se sua intenção ao começar a trabalhar com referências etruscas a partir de 1928 não era aquela de estar em consonância com os valores propagados pelo Regime, ele acabou, de toda forma, participando dessa celebração da italianidade mais ampla e se beneficiou disso, tanto na Itália quanto na França.

Nesse sentido, não é demais lembrar das palavras do crítico de arte polonês Waldemar George, que morava em Paris, onde gozava de grande sucesso, e que por ocasião da mostra na galeria de Campigli na galeria de Bucher, refere-se a ele como um “poeta do cálculo”, que tinha criado à sua imagem um novo universo onde os mitos encontram espaço ao lado da ciência, do espírito crítico e das inquietações modernas, e cuja obra foi uma “vingança” do “gênio do Sul”³⁵. Ora, essa “vingança” nada mais é do que uma tomada de posição italiana em Paris. Mas essa não se dava apenas no campo das artes visuais, mas também naquele político, como confirmam as atividades de George, um declarado simpatizante do fascismo italiano e de Mussolini.

Com o final da Guerra e do regime, embora a associação de Campigli não fosse tão direta quanto aquela de outros artistas como Mario Sironi, era necessário eliminar qualquer possibilidade de vínculo político. Como vimos, isso ganha impulso na sua sala antológica na bienal de 1948 e atinge seu ápice, por assim dizer, em *Scrupoli*, ao reafirmar sua relação com os etruscos depois da epifania na visita ao Villa Giulia.

A potência desse seu discurso viaja, saindo do eixo Europa-Estados Unidos e chega ao Brasil, mais especificamente São Paulo no início dos anos 1950³⁶. Cerca de um ano depois da publicação de *Scrupoli*, páginas inteiras ou trechos seus são reproduzidos em artigos de jornais. Nos anos imediatamente seguintes, ele invariavelmente aparece como um mestre da pintura italiana, que encontrou uma via muito particular para suas criações. O crítico de arte e pintor Quirino da Silva afirma que Campigli “...tem uma linguagem toda sua. Ouviu [...] longínquas vozes,

³⁵ GEORGE, Waldemar, “Massimo Campigli (Galerie Jeanne Bucher)”, *La Presse*, 03 jun. 1929, p. 02.

³⁶ Seu nome é recorrente em artigos de jornais em 4 ocasiões: 1ª e 3ª bienais de São Paulo (1951 e 1955), Exposição Dez Anos de Pintura Italiana no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (1957) e individual na galeria Sistina, São Paulo (1960).

mas que já se perderam no fundo dos séculos. [...] [ele] fala a sua linguagem com o seu próprio vocabulário, sem contudo, procurar esconder a beleza do passado.”³⁷ Mário Pedrosa diz que o artista era um “...mestre mundialmente conhecido pela finura de seu gosto e seu deliberado anacronismo, de sabor etrusco...”³⁸

Se voltarmos a *Os Noivos*, fica claro que uma análise plenamente pautada em aspectos formais, ou ainda, que toma como fonte inquestionável o discurso do próprio artista, não se sustenta. É preciso olhar por outras lentes, porque apenas o “sabor etrusco” não basta.

Referências

AVALLI, Andrea. “La question étrusque dans l'Italie fasciste”, *Anabases*, 29, 2019.

_____. *La questione etrusca nell'Italia fascista*. Tese de Doutorado. Gênova, Università degli studi di Genova, 2019/2020.

BELLELLI, Vincenzo, “Le ricerche sulla religione etnisca fra la prima e la seconda guerra mondiale, con particolare riferimento alla situazione italiana”, in *Les Étrusques au temps du fascisme et du nazisme*. Pessac: Ausonius Éditions, 2016.

CALANDRA, Elena. “Massimo Campigli e La Folgorazione Per L'arte Etrusca”, in *Anais Museo Claudio Faina*, vol. XXIV, Orvieto, 2017.

CAMPIGLI, Massimo. *Nuovi Scrupoli*. Turim: Umberto Allemandi, 1995.

CAMPIGLI, Massimo. *Scrupoli*. Veneza: Cavallino, 1955.

CAT. EXP. *Massimo Campigli*, MANTURA, Bruno; FERRARIS, Patrizia (org). Milão: Electa, 1994.

CAT. EXP. *XXIV Biennale di Venezia*. Veneza: Edizioni Serenissima, 1948.

CORGNATI, Martina. *L'ombra lunga degli etruschi. Echi e suggestioni dell'arte del Novecento*. Monza: Johan & Levi, 2018.

GIARDINA, Andrea. “O mito fascista da romanidade”, *Estudos Avançados*, 22 (62), 2008.

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.

HARARI, Maurizio. “Etruscologia e Fascismo”, *Athenaeum, Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità*, Università di Pavia, vol. 100, 2012, pp. 405-418.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*. Tese de livre-docência. São Paulo, MAC USP, 2014.

³⁷ SILVA, Quirino da, “Dez Anos de Pintura Italiana”, *Diário da Noite*, 20 jan. 1958.

³⁸ PEDROSA, Mário. “Mostra de Pintura circulante”, *Jornal do Brasil*, 30 mar. 1957.

WEISS, Eva. *Massimo Campigli. Kunst aus Obsession*. Tese de Doutorado. Munique, Universität Basel, 2015.

Como citar:

DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO, Renata. Massimo Campigli e a Cultura Material Etrusca sob o Regime Fascista. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1082-1091, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.087>
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>