GALLERIA DEGLI ARTISTI ITALIANI

MASSIMO CAMPIGLI

POESIA DI UNA VOLONTÀ ARCAICA

Aspirazione a un mondo intatto

Occorre scaldare questa pittura della nostra affettuosa attenzione affinchè essa si apra e ci parli

di SERGIO SOLMI

Non solo la poesia del nostro tempo, ma le arti figurative in particolar modo sembrano racchiudere, più spasimosa che mai, una nostalgia di beate origini. Come si sa, ogni forma d'arte reca in sè l'aspirazione a una specie d'infanzia splendente e incorrotta. Lo stesso gusto del ritmo e del colore, della materia preziosa, dell'armonia e della simmetria, implicito nella più elementare trama sensuale dell'ideazione artistica, già di per sè comporta il ritorno ad uno stadio anteriore al realismo intellettuale, alle divisioni e opposizioni razionative o passionali che son proprie dell'età adulta; il miracoloso cicatrizzarsi delle profonde lacerazioni che la vita irremissibilmente inferisce alla nostra sensibilità. In questo ritorno all'infanzia, in questo ricomporsi dell'intuizione originaria attraverso l'atto della creazione è il segreto dell'efficacia consolatrice dell'arte.

Ma qui si vuol dire qualcosa di più. Questa inconscia aspirazione ad un mondo coerente ed intatto, che l'arte implicitamente afferma con la sua stessa esistenza — anche e soprattutto quando toglie a suo argomento il male e il dolore — diventa a sua volta, nella poesia e nella pittura d'oggi, oggetto d'ispirazione. Si ha così il paradosso che a un grado superiore di coscienza intellettuale corrisponde un sentimento meno articolato più informe e primordiale, un'emozione più selvaggia. Così la poesia ritorna all'idea lirica più immediata e senza storia, le arti figurative all'infantile e all'arcaico.

Di questa volontà profonda, così propria del nostro tempo, la pittura del Campigli mi sembra esemplare. Il primitivismo di Gauguin fiorisce ancora in un'aura romantica. I suoi arbusti attilizzati, i suoi nudi d'indigene arieggianti gli schemi egiziani, i suoi fondi piatti, la scontrosa rudezza del suo segno non arrivano ancora a mortificare del tutto la lussuosa nostalgia dell'esotico ch'era stata cara a Chateaubriand e a Delacroix. L'interesse di Picasso per l'arte negra o messicana è un'avventura tra le molte della sua inesauribile vena di stilista e d'inventore di grandi giochi plastici. Quanto alla cosidetta «pittura popolare», all'infuori dei pochi casi genuini, chiaro è oggi il facile equivoco ironico e sentimentale su cui essa sorge di solito. Campigli è invece tutto in questa sua volontà arcaica, con un impegno così necessario da far pensare a una fissazione.

Se la critica fosse psicologica — ma, se pur della psicologia non può fare a meno, è necessario che il suo discorso si svolga in un'altra zona —, potrebbe farsi considerazioni interessanti sul mondo delle preferenze decise del nostro pittore, ch'egli stesso ha del resto confessato con molta chiarezza in certi suoi scritti. La cifra e il *poncif* sono assai più rivelatori, in arte, di quanto lo possano essere i modi avventurosi e svagati, la casualità e anonimità istintiva del segno, in una parola, la «sincerità». Come, in biologia, la filogenesi ripete l'ontogenesi, e l'individuo riproduce nel suo ciclo vitale l'intero ciclo evolutivo della specie, così in Campigli l'immemoriale visione infantile in qualche modo ricalca quella, in altro senso immemoriale, dei cretesi o degli etruschi. Le sue figurine di donne nude o vestite, ad anfora o a clessidra, che si stagliano su sfondi di calcinoso affresco, di sabbia o di terracotta, sono pari tempo le bambole dell'età minoica e le mamme dei primi anni del novecento, col busto e le gonne a campana: di quell'epoca in cui il fanciullo scopriva assai tardi, a stento, che anche le donne avevano le gambe.

La sua sommarietà e schematicità di forme, la creta e la sabbia di cui egli le impasta, rievocano bensì il senso delle concrete e gravi materie che sembrano entrare come elemento essenziale nella visione dei primitivi, ma incarnano in pari tempo un sogno, un mito, un'idiosincrasia individuale. E quella sua predilezione per la figura femminile «stretta in un rigido busto», rappresentata «nelle sue costanti, nella sua forma di ieri e di sempre», potrà formare il tema di un romanzo dell'infanzia secreta, rifinito attraverso gli anni in un assorto, raffinato idoleggiamento di formule arcaiche.

Ma la psicologia può soltanto illuminarci il rovescio soggettivo e muto dell'arte, la sua funzione, per così dire, economica nella struttura intima dell'individuo: nulla può dirci riguardo a quella possibilità di partecipazione universale che dell'arte forma il senso intelligibile e il valore. All'estremo opposto, la trascrizione letteraria ne fa un mondo, un paesaggio di fantasia, in definitiva un puro oggetto. E noi sappiamo che l'arte di Campigli si presta fin troppo bene ad essere rievocata ed illustrata letteralmente: tutti rammentiamo le immagine trasposizioni letterarie di Raffaele Carrieri, la sua efficacia descrittiva è tale da costituire già un principio di qualificazione critica.

Questa possibilità di giungere, per via psicologica o per via letteraria, al nucleo dell'arte di Campigli, è certamente un sintomo che ci rassicura della sua esistenza. La relazione letteraria morde su di un tema che appare fin dapprincipio tenace e destinato. Dire Campigli significa evocare senza equivoco possibile una nota, una tonalità, una «cifra» estremamente definite. L'idea di un meriggio solare e cretaceo, su cui si stampano quelle sue creature rigide e sommarie, appena sbozzate: i suoi busti femminili, feticci da bersaglio da fiera in nicchie di catacombe o di vecchia cantina: o le ariose architetture delle pettinatrici; o le sue serie di teste attonite e rotonde in vertiginosa moltiplicazione ritmica. Una tavolozza sorvegliata ed estremamente sobria, principalmente giocata sulla terra di Siena cruda o bruciata, e poi sull'ocra, sul rosa, sul nero: dove un tocco di celeste, una slavatura di verde, una riga di turchino s'insinuano talvolta con un senso di limite varcato, di rigidi atteggiamenti di continuo ripetuti, l'approfondimento di pochi simboli, e forse d'uno solo; una gamma fondamentalmente monocroma, grigio o terra di Siena. Dopo di aver rinunziato fin dall'inizio alle lusinghe della natura, alle risorse delle variazioni prospettiche e temporali, delle atmosfere e delle ombre, alle sedizioni del momentaneo, questa pittura tutta ricavata da un'unica fantasia, da una sola atmosfera sepolta e quasi inumana, sembrerà a riguardante disattento che venga a concludersi in una soluzione di puro gusto. Gli resteranno a mente uno stile rigorosissimo, un segno personale riconoscibile fin nei più minuti segmenti: il fascino elementarmente sensuale d'un ricco sincretismo.

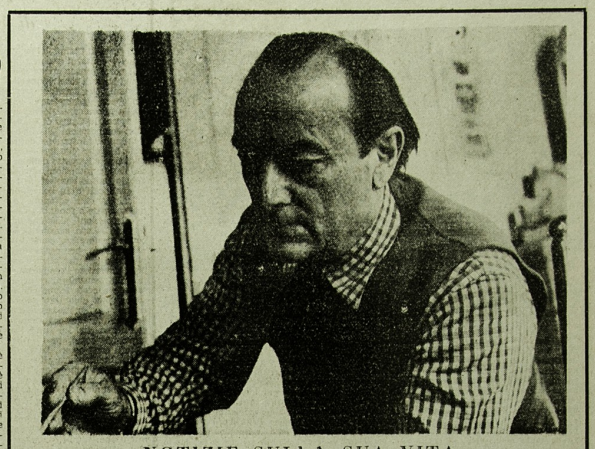
Occorre, dunque, scaldare questa pittura della nostra affettuosa attenzione affinchè essa si apra e ci parli. Noi possiamo sapere quale necessità la muove. La storia di oltre un secolo e mezzo di arte europea lascia a noi pure indovinare che a fondo dell'incantevole esperienza impressionista è il disperdimento: ogni immagine suscita la fresca meraviglia d'una scoperta, ma la stessa inesauribilità delle scoperte ci desta a un certo punto il sospetto d'una appena mascherata ripetizione all'infinito. Nel mutarsi prospettico delle vegetazioni senza forma, nel gioco inganevole dell'aria e della luce, negli innumerevoli aspetti e significati d'un volto umano ravvisiamo allora una ricchezza illusoria, e nell'artista che la persegue un Mida senza scampo. Gli antichi, tenendosi fermi al canone e alla regola che un coerente mondo di cultura imponeva senza sforzo, eludevano in un ordine umano e ovvio le tentazioni del caos. Oggi la ricerca si compie in una cerchia assai più ristretta, nella monade culturale del singolo, che si apre soltanto con l'intelligenza e l'amore.

Campigli si difende negando l'informe natura alle sole di un tempio che, ormai deserto d'ogni dio conosciuto, si presta ad essere popolato dei suoi idoli privati, costruiti attingendo alle sorgenti dell'ermetico mito personale. Le sue bambole di pietra o di creta, talora delicatamente affocate, come cotte ad un forno di vasaio, ch'egli orna di gioielli e di fregi quasi vacheggianti la solenne fissità dei primitivi, ma senza rinunciare alla ricchezza di raffinate allusione d'un artista d'oggi, costituiscono una galleria di feticci destinati, nell'inconscia volontà del pittore, a caricarsi d'una più intensa virtù emotiva di quanto non sia possibile alla semplice immagine naturale. Così i suoi empori, le sue finestre, le sue nicchie, le sue scale, i pochi elementi purificati e ridotti a semplice segno d'una realtà appena suggerita, sono le indicazioni, tradotte nei termini d'una riconoscibilità sommaria, d'una sorta di mazzo luogo interiore, che poteva forse esprimersi egualmente in un astratto arabesco. Così l'immagine si stacca sul fluire inafferrabile delle apparenze e diventa oggetto, in questo senso forse Raffaello Franchi ha parlato della squisita «solidità» delle pitture di Campigli. Stanco di miraggi, il nostro pittore sente il bisogno di un segno concreto, che termini l'errammento delle immagini e dei pensieri con una presenza tangibile e immota. Egli crea così gli idoli d'una sorta di personale religione evocativa, che immerge le sue radici nel sottosuolo dell'esperienza infantile, riassumendo perciò stesso nella pacata nostalgia d'un moderno il beato eden originario, liberamente reinventato sulla traccia dei frammenti che ce ne rimangono: figure corrose, vasi, fregi, delicata polvere.

SERGIO SOLMI

MASSIMO CAMPIGLI: «Ritratto di mia moglie»

MASSIMO CAMPIGLI: «Le due recluse»



NOTIZIE SULLA SUA VITA

Di notte lavorava al giornale

di CARLO CARDAZZO

Campigli cominciò a dipingere nel 1919 a Parigi dove era stato inviato da un giornale italiano. «Il cubismo era allora — scrive Campigli — nel suo periodo di precisione, sottoposto a una disciplina austera. Portato dalla mia natura alle complicazioni psicologiche mia aspirante all'ordine e alla serenità, sentii che darmi a una pittura così concepita avrebbe dato un senso alla mia vita». Il giovane pittore — nato a Firenze nel 1895, Campigli aveva allora 24 anni — non volle insegnanti, volle tutto esperimentare da solo, lesse molto e frequentò il Louvre, dipingendo intanto dei quadri che presentano uno strano miscuglio di rigore geometrico d'ispirazione cubista e d'arcaismo. Il pittore sconfessa i quadri di quel periodo di formazione che si estende sino al 1926, per l'immaturità formale che rivelano. Egli visse in quegli anni in una pittoresca povertà, lavorando la notte per il giornale e dipingendo il giorno e passando lunghe ore dei Caffè du Dôme e disegnare piccolissimi progetti di quadri. Timido e orgoglioso non avvicinò nessun pittore noto e se la fece con giovani «montparnos» coi quali evitava di parlare di pittura.

Durante un soggiorno a Roma nel 1928 Campigli risenti un'emozione poetica profonda visitando il Museo etrusco di Valle Giulia. Questa emozione trovò la sua espressione pittorica in una serie di quadri dipinti poco dopo in Romania in un ambiente agreste, patria della sua prima moglie, la pittrice Magdalena Radulesco. Quelle del 1928 sono le prime opere tipiche di Campigli. Manifestano un lirismo sino allora represso.

Nel 1937 il pittore s'è risposato con la scultrice Giuditta Scalini. L'opera sua si sviluppa ormai con una coerenza rara, liberandosi poco a poco dalle influenze. I movimenti artistici che si succedono lo lasciano completamente indifferente. «Lavoro molto — dice Campigli — procedo lentamente come sempre, a forza di rifacimenti e frattamenti».

Nella pittura di Campigli convergono le tendenze costruttive e decorative dell'Ecole de Paris quale era negli anni della sua formazione e l'aspirazione a una semplicità primordiale d'ispirazione etrusca prima, cretese poi e ormai sempre più libera dalle influenze. Campigli bada a comporre il suo quadro con criteri d'armonia geometrica. Le sue forme prendono poi irresistibilmente l'aspetto di donnine dalle sottane triangolari e la vita strettissima e di teste dall'espressione attonita che costituiscono tutto un mondo lontano dalla vita e fuori del tempo.

La produzione di Campigli è relativamente scarsa: è raro che il pittore abbia quadri disponibili per l'esposizione e la vendita. Egli lavora al cavalletto quattro ore al giorno, poi legge scrive gioca a scacchi e si occupa del figlio giovanissimo. Campigli sta scrivendo un libro di autocritica e analisi della propria pittura.

Campigli ha fatto numerosi affreschi di cui uno alla Università di Padova di 300 metri quadri eseguito con l'aiuto della moglie nel 1939-40. Ha illustrato in litografia diversi libri a tiratura limitata tra cui il «Milione» di Marco Polo, le liriche di Saffo, «Poesie» di Verlaine, poemi di R. Carrieri e il «Teseo» di Gide. Diverse monografie sull'opera di Campigli hanno avuto per presentatori R. Carrieri, Sergio Solmi, Raffaele Franchi, Pierre Courthion, Maurice Raynal e Jean Paulhan del cui saggio in facsimile è stata fatta nel 1952 un'edizione di lusso con 12 litografie a colori, tirate nella stamperia del Cavallino a Venezia.

Campigli ha lavorato a Parigi per 20 anni e anche a Milano Venezia e Roma. Ha avuto mostre personali a Roma nel 1923, a Parigi nel 1929 '31 '34 '49 '51 e '53, a Milano nel 1931 '34 '40, a New York nel 1932 '35, '36 '39, a Amsterdam nel 1938 e '48, a Venezia nel 1942 e '53, a Londra nel 1949 e '52. Sue opere sono state acquistate dai principali musei d'Europa e d'America.

CARLO CARDAZZO

DIFFICILE FARMI UBBIDIRE DALLA MIA PITTURA

Il silenzio del pescatore

Imito il silenzio del pescatore - E quando dipingo, le idee mi si avvicinano leggere e furtive come pesci

di MASSIMO CAMPIGLI

Non sono in buoni rapporti colla mia pittura. Non voglio solo dire quell'incontentabilità frequente fra gli artisti. Almeno fra quelli come si dice. Voglio dire che conosco della mia pittura soprattutto i difetti. E ne soffro. Mi è difficile farmi ubbidire dalla mia pittura, non riesco a influenzarla che poco a poco. E' poi esasperante che per via di questa inubbidienza, quasi eccezionalmente il quadro riesce bene, resta con l'impressione che non sia merito mia. Quel che faccio lo sento sempre imposto da qualche cosa di più forte di me: o sono regole d'arte alle quali devo piegarmi perchè le adottai nei tempi della mia formazione, o c'è l'influenza di opere che ammiro e che vorrei lasciar più traccia di quel che non vorrei, talvolta sono abitudini che non riesco a sradicare, l'abitudine di certi colori, di certi contorni ai quali sempre ritorno a mio malgrado, e soprattutto c'è l'influenza di mania che risalgono alla mia infanzia, che trovano sempre il modo di intrufolarsi nel lavoro. A me non resta che ubbidire a tutti questi mestatori, dipingere, disapprovare e sperar bene nel prossimo quadro.

C'è per esempio quell'aria di museo che si respira nei miei quadri. E' la più grave delle mie debolezze. E' urgente che ne me liberi.

I musei in genere, antichi s'intende, esercitano su di me un fascino enorme sin da quando ero bambino. Chissà cos'è! La solennità, l'immobilità, il sentirsi fuori del mondo reale (ho sempre aborrito il mondo reale). Al museo tutto è vivo (o magari morto) in un modo sin golare. Ma è meglio dire la cosa con semplicità: io da bambino al museo mi innamoravo.

Il ricordo di cose antiche nella mia pittura non è estetismo, ma una cosa su un tutt'altro piano. Facendo risalire le particolarità della mia pittura alle mie tendenze profonde rispondo implicitamente al tema che dovrei svolgere: quale sia la mia posizione di fronte alle tendenze della pittura moderna. Non assumo una posizione polemica, rifiuto tutto a un fatto personale. Non appartengo a nessun movimento. Non me ne vanto. Come non mi vanto dei miei rapporti colla realtà della vita che sono distanti per non dire asociali. Non me ne vanto, soffro di un'apparente nostalgia per una comunione col mio prossimo. Potessi vincere le mie inibizioni! Potessi rompere la prigione che mi sono fabbricata, potessi condurre la mia pittura dove intendo, guidarla, non seguirla!

Non sta a me di decidere che cosa ci possa essere d'interessante nella mia pittura, se sia magari la parte che vi hanno appunto i tic personali, l'elemento psicologico che vi è senza che l'abbia voluto, anche se me ne rendo conto a lavoro compiuto, o se non siano piuttosto le qualità pittoriche o almeno decorative. Del primo è più facile discorrere ma forse sono le seconde che importano appunto perchè è più difficile dirne qualcosa di brillante.

Io parto quasi sempre, nell'invenzione di un quadro, da un geroglifico geometrico, quadrati e tondi che mi vengono fatti di istinto. Di un tondo posso pro-

(Continua a pagina 6)

MASSIMO CAMPIGLI

MASSIMO CAMPIGLI:

MASSIMO CAMPIGLI: «Cavallerizza al circo»

NOSTALGIA DELLE "STORIE" DELL'INFANZIA

Scrupoli di Campigli

Da bambino m'innamoravo insaziabilmente come un collezionista maniaco. Preferivo le donne dei miei libri illustrati, quelle di marmo dei giardini, quelle dipinte che vedevo riprodotte nei negozi sui Lungarni e che ogni giorno sulla via di scuola passavo in rivista febbrilmente con l'angoscia che ne mancasse una all'appello. Per quelle dipinte nelle chiese e agli Uffizi ero più tranquillo di ritrovarle, prigioniere com'erano, al loro posto. Mi inquietavano queste donne meno di quelle vive, ma anche quelle osservavo attentissimo, me ne imprimevo in mente ogni particolare, soprattutto degli ornamenti (aveva la mania dei gioielli). E tutte quante le imprigionavo poi in un mio serraglio immaginario e diventavano personaggi di lunghe storie che raccontavo a me stesso o per meglio dire vivevo in loro compagnia. Queste storie me le ricordo perfettamente, molto meglio dei luoghi e delle persone della vita reale, anche perchè me le ripetevo infinitamente, con l'esattezza che i bambini esigono nella ripetizione delle storie. Il piacere della ripetizione lo provo tutt'ora: amo rileggere certi libri molto più che leggerne di nuovi.

Non che fossero storie molto peregrine. Ne raccontero una, che è poi quella alla quale sono rimasto affezionato più a lungo, che per anni ho elaborata e aggiornata. Se la racconto è perchè, come si vedrà subito, aiuta a comprendere tanti aspetti della mia pittura).

Avevo immaginato, avrò avuto otto anni, uno sfarzoso palazzo orientale nel quale ero marajà con un gran numero di sultane. (Ero rimasto impressionato nel sentire, da quel che dicevano i cantoni che si cantava per le strade, che Abdul Hamid aveva cinquecento donne. Nel mio harem, però, non andai mai oltre la dozzina, rinnovabile). Questo palazzo era costruito a chiocciola, non voglio dire come una scala a chiocciola, ma tondeggiante come una conchiglia, come una cupola, attorno alla quale si snodava a spirale una sequela di stanzette, un po' come palchi in un teatro, con un punto centrale dove, in un'alcova dalle pareti trafore, giacevo io con una favorita. Le stanzette erano occupate ciascuna da una due o tre di queste mie sultane o schiave, che vi passavano beati ozi, tutt'al più occupate a interminabili toelette, a pettinarsi e adornarsi; o a giochi fanciulleschi o lavoretti muliebri. Questo piccolo mondo viveva e parlava nel modo più vero, si intrecciavano intrighi e passioni, finma si innalzava ed era adorata, tal'altra era punita crudelmente. Ma di veramente sessuale non succedeva mai niente. La mia «innocenza» era completa. In stesso non ero affatto il protagonista di queste storie, osservavo, presente e assente al tempo stesso, immedesimandomi piuttosto nelle mie recluse. Tanto assente che non pensavo nemmeno a costumarmi in immaginazione in un modo piuttosto che nell'altro, io che amo tanto il travestimento, l'oriente e i gioielli.

E' chiaro che con questa minuta descrizione io alludo ai soggetti dei quadri che dovevo dipingere tanti anni dopo Tutte quelle fantasie hanno lasciato qualche traccia. Due donne in intima conversazione che si vestano a vicenda, che si pettinino, che cuciano vicine, sono tuttora per me la più soave delle visioni. E a tanta gentilezza sempre si mescola, senza contraddizione, la visione «soavemente» sadica che siano chiuse e isolate nella stanza, strette nei vestiti, legate dal filo col quale cuciono.

Credo che sia ormai chiaro di dove mi venga il bisogno di incorniciare e rincorniciare nelle mie composizioni i busti e le teste, di metterle in scomparti e cassettoni col pretesto che sono a teatro, chiuse nei palchi a coppie, o che suonano e cantano dietro leggii o allineate in platea, oppure sotto l'ombrellino una di qua l'altra di là dall'ego, che già indica per me lo scomparto. Queste donne nel tempo stesso han da essere misteriosamente unite e separate. Perciò mi il braccio alzato contro il sole già costituisce un'ultimo ombrello, che isola e rinchiude, tal quale come quando il braccio di una delle donne passa davanti al collo o alla vita dell'altra; e «taglia» la testa o il busto. Le stesse collane non per nulla sono spesso disegnate orizzontalmente e si prolungano nella moderatore dello sfondo per completare la separazione delle teste, o tagliarle se si vuole. Quanto alle donne che dipanano la matassa che esistevano già nel mio palazzo a chiocciola e poi non solo in quadri recenti ma anche fra i primissimi che dipinsi, derivano dal ricordo di avere io stesso tenuto più volte la lana per mia madre; non solo devo essere stato sensibile al simbolo delle mani legate, ma anche a quello dell'attenzione che occorre per assecondare chi fa il gomitolo e che mette in uno stato di servile dipendenza. C'è lo stesso sottinteso (ma di tutto questo m'accorgo solo dopo l'invenzione del quadro, non è mai cosa premeditata) quando dipingo una donna che posa per una pittrice, che accompagna una cantante al piano, che porge la testa alla pettinatrice, che pazienta sotto le mani di chi la veste e — tanto più — quando si fa serrare il busto.

Con un'intuizione stupefacente Jean Paulhan (*in un saggio pubblicato dalla Fiera Letteraria, nella traduzione di Gianna Manzini*) parla non solo delle mie «prigioniere» e mi descrive come un'ape che fa il suo bottino quotidiano di donne e le chiude nelle celle dell'alveare — e nè a lui nè a nessun altro avevo raccontato la storia del mio palazzo a chiocciola — ma scrive: «Deve trattarsi di un sogno infantile rimaneggiato senza cessa, aggiungendo ogni sera alla collezione le esatte delle giornata».

Possibile che tutto ciò sia tanto leggibile nei miei quadri?

«Succede — egli scrive — come nelle serie delle tesittrici, che la prigioniera tesse da sè la sua prigione». (Quei piccoli telai che dipingo spesso sono ispirati da quelli, strettissimi, delle trecciaiole dei dintorni di Firenze che fanno, o almeno facevano quando ero bambino, la treccia per la confezione dei cappelli. Paulhan nota anche una costante della quale non m'ero accorto: dei contatti che sempre esistono tra le mie donne, particolarmente quelli più misteriosi perchè indiretti costituiti dai fili che corrono tra l'una e l'altra (matassa da dipanare, giochi col filo, diabolo) o dai capelli delle pettinatrici o dalla pala che viene che va tra le giocatrici. Io aggiungerei tra i contatti a distanza il guardarsi dei profili. E già l'essere in due.

MASSIMO CAMPIGLI

SIMMETRIA E RIPETIZIONE

Colore del tempo e dello spazio

C'è nella sua arte l'emozione viva che ritroveremo nella pratica del canone musicale

di MAURICE RAYNAL

Il gusto di Campigli lo porta verso i contorni geometrizzati, i corpi sensualmente stretti nel busto, i torsi triangolari egiziani, le figurine arcaiche dell'epoca «geometrica» o di quella micenica, certe statuette greche e le figure di Cycladi, alle composizioni di Seurat e infine alle intenzioni dei cubisti. Ma quel che tocca Campigli non è l'aspetto delle opere, ma le intenzioni sensibili che le hanno suscitate e con le quali esse si in comunione fisica. La sua affezione per queste opere è fondata su delle disposizioni plastiche che toccano la sua sensibilità secondo preferenze, come tutti ne abbiamo, per certe forme piuttosto che per altre. Campigli, governato tirannicamente dalla sensualità, resta attaccato a certe forme che bisogna pur chiamare geometriche per mancanza d'un termine più adatto, forme che esercitano in lui un'azione impulsiva come, presso altri pittori, certi colori. La forma dell'ombrellino, fra altre, evoca in lui un'impressione fisica che si potrebbe paragonare alla protezione intima e calda della volta, che viene dalla sensualità della curva, forma della carezza. Non c'è dunque in questa inclinazione nessuna intenzione intellettuale, nessun attaccamento alla geometria costruttiva. Nemmeno un'affinità artistica. Si tratta d'un bisogno morfologico effettivo, che opera semplicemente, personalmente, come un gesto familiare, come il suono della voce o la forma d'uno sguardo e che avvilupparla sua sensualità in certe misure convenzionali che solidamente la contengono, senza sottolinearla in modo realistico e primario.

Succede dunque, a Campigli, quel che succede ai grandi matematici, che il linguaggio del numeri diventa proprio per delle invenzioni che non serbano nulla di trascendentale e si adeguano al temperamento degli individui come una parlata prende delle inflessioni particolari in bocca a ciascuno al punto da modificarne e rinnovarne tutta la struttura. Così l'artista rifà la geometria a ciascun'artista come fa coi suoi Dei e come il corso del tempo rifà la Storia.

Poiché ho parlato di primitivismo, sarebbe interessante a proposito di Campigli, ricordare la curiosa proposizione dell'arte barbara ai tempi delle grandi invasioni: sia nelle numerose tombe trovate a nord della Senna, sia meglio ancora in quelle che l'archeologia ha scoperte nei Carpazi, in Crimea, in Siberia o nel Turchestan, si nota la persistenza, tra gli oggetti trovati, dei temi geometrici elementari. L'oreficeria a cassettoni dei barbari obbedisce a ricerche simmetriche in cui rombi, rettangoli e poligoni sono trattati con un'abilità e un gusto. Se noi ci riportiamo a altri esempi, all'arte negra, anzitutto, e soprattutto ai primitivismo di tutte le opere di formazione popolare, notiamo un amore della simmetria che ve la matematica non conosce per nulla. Non si tratta nemmeno, credo, di un bisogno d'ordine o di disciplina. C'è solo l'amore di certe forme corrispondenti a soddisfazioni dei sensi forme la cui beneficia staticità evoca il riposo, la ricreazione il piacere. Si potrebbe dunque dire che Campigli umanizza la geometria, meglio la rende sensibile. Egli si piega all'ordinamento di dritte, angoli e triangoli, sezioni di circonferenze o di sfere senza alcuna illusione ottica. Disin'ergra la materia prima delle forme in queste figure sommarie. E la geometria resta per Campigli una specie di tavola della Legge, forte della purezza della sua linguaa e della sua missione di preservarne l'eternità da ogni concessione al temporale. Così l'ovale d'un viso è costante coll'ansa dell'orecchio, il naso rispetta una sintesi angolare, il collo la sua colonna, l'ombrello il suo frontone triangolare e il corpo femminile le sue piramidi sovrapposte. Cioè tutte le forme restano inalterate pure nelle loro costanti, elette in nome d'una specie di fiducia fisiologica nella loro necessità viva e non per i bisogni d'una messa in pagina troppo ragionevolmente premeditata. Questa è una delle prime ragioni della commozione che ci prende dinanzi all'opera di Massimo Campigli.

Se poi s'interroga l'interpretazione simbolica dei numeri, cioè il loro significato *naturale* e si notino, non dico i piani regolatori, ma le impalcature che sostengono e condizionano le sue opere, si trova che queste si scompongono o ancor meglio compongono, costruiscono delle geometrie dove appaiono successivamente quadrati, rettangoli, triangoli archi di cerchio e circonferenze. C'è qualche volta il ravvicinamento di due triangoli, uno riposante sulla base, l'altro sulla cima. Si tratta qui della traduzione plastica che il simbolismo matematico attribuisce alla cifra 6, rappresentata da 3 + 3 che significa l'equilibrio delle idee. C'è anche l'associazione dell'idea e della forma 'che rappresenta la cifra 7 (4 + 3) cioè il triangolo in testa al quadrato. Altrove troviamo il simbolo della perfezione delle idee figurata da una sequela di triangoli, rappresentativa della cifra 9 (3 + 3 + 3). Ma anche in diversi quadri l'equilibrio delle forme figurato da due quadrati accostati, simbolo della cifra 8 (4 + 4). C'è infine e sopratutto il più puro di tutti, il simbolo dell'idea, la cifra 3 rappresentata dal triangolo.

Probabilmente Campigli non ha mai pensato a queste particolarità, ne sono quasi certo, tanto la vita di tutte queste cifre e forme è in lui del tutto fisica e animale.

Si è scoperto che nessun calcolo d'ingegnere moderno o di geometra avrebbe potuto contribuire a far più audace e solida la cupola di San Pietro che Michelangiolo aveva immaginata colla sola virtù della sensibilità rara e equilibrata. Così si dice che l'ape non ha bisogno di sapere contare per realizzare nella sua cellula di cera il problema del massimo contenuto nel minor volume. Non è tratta per gli artisti di demandare presso gli antichi, bisogna somigliare agli antichi, poter somigliare. A questo proposito si noteranno delle composizioni estremamente seducenti di Campigli che offrono l'aspetto di diversi quadrati accostati come se si trattasse di quadri nel muro d'una esposizione. Non bisognerebbe confondere questi eccellenti tentativi col ricordo di scomparti pompeiani di predelle e trittici, di pavimenti e soffitti a cassettoni. Bisogna vedere in essi un'attrazione fisica per l'armonia della ripetizione, una necessità che ci è imposta da una certa forma naturale che ritroviamo nelle repliche di certe stratificazioni in quelle dei cristalli, delle cellule d'alveare, nella crescita parallela di piante. Questo gioco plastico di successioni, sviluppato mediante rapporti, analogie e contrasti. E l'emozione viva che ritroveremo nella pratica del canone musicale. Analizzando questo sistema di composizione presso Campigli sarebbe facile scorrivi, come succede nella musica, dei canoni plastici a intervalli eguali e inegali, altri a movimenti simili o contrari, canoni aggravati, aumentati, diminuiti, semplici doppi o tripli e beninteso, poiché si tratta di Campigli, canoni perpetui. Afferrò anzi quest'occasione per aggiungere che l'arte di Campigli fa pensare alla squisita dolcezza tanto penetrante tanto puramente spoglia, tanto lontana da ogni affettazione, dell'impressionante canto gregoriano. E si ammireranno in Campigli le più sorprendenti variazioni nella espressione d'un tema classicissimo, che conviene così bene a un temperamento opposto a ogni verbalismo, a ogni gonfiatura romantica.

L'arte di Campigli infatti è fatta di calma e serenità. La sua tendenza plastica va di preferenza verso la linea dritta. Egli ama la maestà riposata delle orizzontali o l'aspirazione ideale delle verticali. Quanto alla curva, la curva «ciclomorfica», cara, si dice all'arte italiana, egli le impone una sobrietà che non le toglie la sua flessione melodica ma esalta la sua penetrazione. Così per Campigli la composizione non è più una scelta fantasiosa di piccole ricette accademiche e di ritagli tradizionali. I veri primitivi inventano la loro composizione come la loro prospettiva a quel che ne fa le veci. Campigli non pratica l'ornamentazione. La sua composizione è sempre d'ordine costruttivo. E le sue costruzioni restano allo stato bruto. In quanto al colore, lo si direbbe un intonaco destinato solo a consolidare la sua materia, a tal segno che questo colore ha il tono che il tempo e la luce e l'aria darebbero a un passorilievo esposto agli agenti atmosferici. Colore del tempo e dello spazio. In questa avventura l'oggetto non rappresenta più che la propria sintesi, la rappresentazione metafisica della sua idea, di quella che se ne fa l'artista. La realtà Campigli non la vede che sotto specie di segni e simboli. Egli insegue severamente una realtà superiore che intravvede e che sogna di situare in quella architettura ieratica dove i dati d'una rivelazione acquisteranno l'autorità d'un dogma.

MAURICE RAYNAL

MASSIMO CAMPIGLI: «Disegno» (part.)

MASSIMO CAMPIGLI: «Donna con sedia e tavolino»

Il silenzio del pescatore

(Continua da pagina 5)

vare a fare la testa di un personaggio oppure il torso mettendo sopra un altro tondo. Il rettangolo che incornicia il tondo non si sa se diventerà spalle o cappello. C'è sempre una forma sotto che mi vien fatta e che può diventare un busto a elevarsi o anche testa e scollatura. E che sotto si possono accavallare: uno diventa testa e scollatura, l'altro spalle e anche, sopra, un'altra testa fare il giro del cappello e attorno al corpo il giro delle braccia. Io compongo il quadro con grande cura ed è questa la parte del lavoro che mi dà il maggior diletto. Vorrei che il quadro arrivasse a una perfezione formale che appagasse sensi e spirito come da potersi vivere assieme pacificamente. Si tratta di un oggetto sul quale gli occhi dello spettatore si posseranno giorno per giorno sia pure distrattamente ma gli occhi cadranno sempre, sino all'esa speranzione, sul punto debole, sul difetto di composizione, sul tono errato, con la voglia di correggere, di spostare qualche cosa, come quando a tavola non si può fare a meno di perfezionare la disposizione parallela delle posate. Qualunque sia il contenuto lirico di un quadro, la perfezione formale è la condizione della sua vitalità. Vorrei con le mie composizioni affrettare l'occhio dello spettatore e accompagnarlo in giro per il quadro per dritte e per curve e angoli rispondenti e felici incroci. I fili che traccio in tanti quadri giudano anche a l'andirivieni del vecchio. E quando faccio figure abbinate e somiglianti tra loro ottengo un risultato dello stesso ordine: l'occhio è indotto a andare e tornare da una testa all'altra per confrontarle. Come un pendolo. Vorrei che coi miei quadri si potesse convivere come con un lento pendolo silenzioso.

Se poi quello che conta fosse l'elemento psicologico del quadro, niente è più favorevole per chi il subcosciente si manifesti, che lavorare asserbito in problemi puramente tecnici quasi per distrarre la mente. Sovrat che tanto ammiro ne è un buon esempio. Credeva di essere un grran divisionista e, mentre intento a far girare le sue forme a forza di puntolini, non s'accorgeva di fare opera di stile. Io credo che il mondo lirico della mia pittura si sia realizzato proprio per merito dei fenni che ho a lungo imposti alla mia fantasia. Credo insomma all'utilità nella creazione artistica di quel che in artiglieria si chiama un falso scopo, un'invenzione che distragga e tenga occupata l'intelligenza.

A me le idee si avvicinano leggere e furtive come i pesci, allorchè che si profila all'orizzonte. E' l'aperciò modello del primo acquedotto.

La ruota da poco nata non è del tutto rotonda.

Le donne portano il busto a stecche di balena, come la Bella Otero.

Le necropoli hanno grotte come palchetti d'opera: le rivoltelle sono di selce e le racchette di terracotta come le palle e gli ombrelli; di creta sono i piani a coda di cresta gli stivaletti a bottoni e i vaporini della domenica.

Tu apprendi a isole morte in aride terre bruciate dove le case sono traforate e le scale non hanno porte ma finghere ricamate piene di donne a forme di 8: una Gialla per ogni scala una Verde per ogni grata una Celeste sul bel vedere una Rossa sull'architrave una Grigia sotto l'ombrello una Bianca dietro il cancello.

Sono regine sono sultane sono bagnine o cortigiane?

Tu non parli, loro son mute e sedute e se ne stanno come fossero murate coi mattoni delle case.

Sono pastore sono fornaie sono nubili o maritate?

Tu ... parli; loro son mute e all'impiedi se ne stanno: tre davanti al colonnato come statue mutilate; tre profili su tre muri con tre nasi disuguali; tre figure come tre vasi tre teste come tre biglie tre teste con tre pastle tre colli con tre collane tre vestiti e tre strisce tre sonnambule come bersagli. E' un gioco di trapezi e un concerto di verticali un indovinello a tre chiavi.

RAFFAELE CARRIERI

Stagioni romane di Massimo Campigli

Tra il cubismo e l'astrattismo, egli riesce a rimanere naturalmente se stesso, cioè a trascendere ogni elemento legato a una comunanza scolastica per attingere valori sentiti sul nascere come propri

Rimonta al 1928 la prima «stagione romana» di Massimo Campigli, la quale segna lo accendersi della sua passione per gli etruschi, che lo porta a dipingere le prime opere tipiche e mature, dopo l'esperienza cubista molto vagamente presente nei suoi quadri precedenti, «calcolatissimi, qualche volta nell'invenzione». La «illusione di una memoria universica», dalla quale ha parlato lo stesso Campigli, attraverso la mediazione figurativa etrusca, sollecita l'avvento di una simbologia varia e costante, sempre nuova e coerente, la sua «immaginazione infantile» scopre e ritma, secondo i modi universali (novissimi pur avendo radici nell'antico), un linguaggio quasi sempre ostentatamente monocromo, nel quale le sproporzioni seguiamo il valore di volontarie e necessarie rotture. Non saremo lontani dal vero affermando che l'artista, per istinto emotivo, si è costantemente preoccupato di stendere un velo di pudore sul suo tumulto fantastico, insistendo sul dato mitico delle sue figurazioni.

Pertanto, fra il cubismo e l'astrattismo, Campigli riesce a rimanere naturalmente se stesso, cioè a trascendere ogni elemento legato a una comunanza scolastica per attingere valori sentiti sul nascere come propri e poetica ipostatizzati come assoluti e universali. Quindi, è equivoco, nei suoi confronti, parlare di decorativismo; equivoco e controproducente ai fini di un'appropriata indagine sulla sua personalissima opera.

Quando l'artista ha voluto denunciare il limite di un affresco eseguito a Padova, ha detto: «E' molto decorativo ma poco pittorico». Infatti la decorazione è una qualità esteriore, esteticamente parlando inferiore o addirittura deteriore; e la pittura di Campigli conveniamone, non è condotta al di fuori di ogni effetto strutturale, cioè in superficie: c'è un «disegno interno» che senza dubbio sostiene e nobilita quello esterno, l'arabesco. Tanto più che l'architettura campigliana — il che dovrebbe fugare ogni equivoco — non indulge a una convenzione tradizionale: ma è il risultato, diremmo del limite, di una sua invenzione che al movimento sostituisce la statica (citiamo, quale eccezione, *Donne al mercato* del 1932, notevole anche per l'inusitata policromia), ricava però di energia rigorosamente calibrata: «Ospite molti motivi nel mio cuore, egli ha scritto, ma non lascio uscire le mie verzini folli se non decentemente vestite come ragazze in uniforme».

Anche il surrealismo, dopo quanto s'è detto, non è un'etichetta applicabile all'arte di Campigli, così sostanziata e sostanzialmente fantasiosa, e che rifugge dalla trovatina per farsi notare dall'erotico e dal demoniaco per suggestionare: il surrealismo è un fenomeno per decadenza o di totale assenza della fantasia, come il dipingere di Campigli è un continuo anelito e sforzo per fronteggiare e imbrigliare gli scoppi della fantasia.

Ed eccoci alla seconda «stagione romana» di Campigli (1950-1953), dopo oltre un ventennio di esperienze spericolate e di burn lavoro, dove i successi in Italia e all'estero: una stagione, possiamo testimoniarlo, feconda di opere. Resto io — me sempre a farsi vedere negli ambienti dove gli artisti convengono, solitario, quasi scontroso, Campigli lascia Via Gregoriana soltanto per addirsi e sedere solo a un tavolo di trattoria il tempo necessario per prendere un boccone. Poi, in ogni ora, egli è nel suo studio: a dipingere, a leggere, o attende a scrivere per darci una testimonianza, ovviamente attendibile, del suo lavoro e dei suoi continui intensi travagli compositivi: la sua arte serenatrice e, infatti, l'esito d'un tumulto intimo che ci viene offerto ormai decantato.

Le opere nate dalla seconda stagione romana, vengono in questi giorni esposte allo «Zodiaco»: si tratta di una decina di tele (altre hanno preso il volo senza attendere di essere disamate dal pubblico; il che ci sembra egoistico e malfatto da parte dei compratori), tra piccole e grandi, alle quali si aggiungono sei figure del 1949, fra cui c'è l'autoritratto, che sembrano riproduzioni fervide di vecchie terrecotte, col segni tipici del mio cosiddetto «valori sensibili d'una pittura oltre la superficie».

Da notare, a questo punto, che spesso le tele di Campigli si presentano lo stesso titolo: *Donna con sedia e donna con tavolino* (i titoli sono spesso tratti non per un fenomeno di gettivazione di un'immagine nota o note di una sinfonia che ha ispirato l'opera di Campigli, di queste raffinato intellettuale che ha saputo realizzare una pittura decisamente antitelleristiche, legata a un sogno fuori del tempo, rabesca e tuttavia all'avanguardia delle più aggiornate esperienze, espressio per d'una «costante» dai molteplici accenti.

Su questo piano, la *Famiglia* e soltanto quattro figure senza sesso; ed è notevole — si badi — la pennellata più libera, la materia trattata senza l'assillo di una formale e raffreddatrice coerenza. In Donne al balcone la coloriazione è tutta impegnata per l'attuazione del rilievo: siamo davanti a un Campigli più sciolto, quasi diremmo più spensierato, che non ripete ma conquista nuovi effetti cromatici. Anche il gioco del «diabolo» — argomento noticriamente preferito — ha una ingenua grazia nella quale scorrono la divertita inventiva dell'artista.

La prospettiva elicoidale de *La scala* (mirabile opera del 1941 ritorna con una più disincantata geometria in *Tavoli all'aperto*, di cui un altro quadro di uguale soggetto è primitivamente un minor numero di cose, sembra quasi un gusto sassoso particolare.

Per Platone la bellezza era nelle forme geometriche e in Campigli, che è variegato e libero esprimersi, Campigli tiene fede in una sua personale persuasione platonica. Così è nel ritratto in cui, al ritmo dell'ovale, corrisponde, rispondendo quello della sedia: forme note, diremmo comuni, e che pure riescono a rinnovarsi totalmente inventate, come inventata in modo eccezionale è la perfetta musicalità del *Concerto di pettinatrici* 1940.

Ma stesso possiamo dire per *Donna con sedia e donna con tavolino* (i titoli sono spesso tratti non per un fenomeno, ripetiamolo: donne staccate come soggetto ma esteticamente fuse nel tutto, ma anche e soprattutto per l'orientamento deformativo di questo abbidiscono. Mentre la *cavallerizza* potrebbe condurci cumpiglina.

L'argomento ha appassionato l'artista, in quanto gli ha consentito di riprendere e approfondire gli elementi compositivi che nel *Circo* del 1940 avevano avuto un'espressione corale e nel *Circo* del 1943 una sagoma tura suggestivamente — e perché no, poetiamente? — geometrica. La cavallerizza, che è un più vasto e impegnativo discorso sui recenti nuovi esiti nel secondo *Circo* era il perno della composizione ovoidale, ora è balzata in primo piano, grazie al bianco del cavallo che accentua lo sfondo su cui sono simmetricamente disposti gli spettatori.

Tre sono le tele, dipinte a Roma in questi ultimi mesi, una grande e due piccole, che propongono e riproponono il tema della cavallerizza: le differenziano lievi varianti, quanto basta a dirci che la tela grande ha valore di affresco, mentre le due piccole si avvicinano, e in una gli effetti ci appaiono d'una sapienza cromatica che ci commuove. Ma ripigliana tendenza al monocromo su cui si è spesso insistito.

GIUSEPPE SCURTINO

MASSIMO CAMPIGLI: «Il trailo di donna»

Poemetto a Campigli

Tu ci riporti al grande meriggio
di cui nessuno ha memoria.
Tu ci piloti negli arcipelaghi
che conobbero i giorni felici
della terra bambina
quando non c'erano Dei
ma tenebrosi giochi,
aromatiche combinazioni
di forme incomplete;
quando le piramidi
erano più alti dei templi.
Ambigno era il numero
il seno il profilo
di tutte le cose e incline
alla moltiplicazione;
le donne avevano due facce
e una sola testone:
treccie di corda rossa e nera
e collane di semi.
La divinità non era vaga
tra stella e satellite
tra fiore e frutto
tra pesce e uccello
e ogni cosa poteva
essere un'altra cosa.
Non s'erano generazioni
di padri e di figli
ma piante e pianeti
scheletri di animali
più grandi di navi.
Il lupo cercava la lupa
e il cristallo maschio
il cristallo femmina.
Questo su su cui ci conduci
mare defunto ai venti
Distratto lo attraversi
sommabbule mite
come a Parigi dopo le 9
il boulevard Montparnasse.
Forse c'è del cafè-crème
nelle tue anfore antiche?
Dalle isole sepolte
vediamo emergere
sonanti terraglie.
Vediamo sagome di selle
e corna di renne:
vediamo sessi incrociati
come rozze insegne
di Sali e Tabacchi.
Vediamo una dopo l'altra
risalire lune ammuffite
come facce di donna.
Inserta è l'eta del cavallo
pescatore. Imito il silenzio del pescatore. Ma questa immagine non vale, perchè il pescatore deve stare attento e le idee invece mi vengono quando sono distratto. Viene poi da pensare al pesce trionfalmente strappato dall'acqua, mentre io le idee bisogna che le coltivi, che le lasci crescere con una pazienza da quale piuttosto che quella del pescatore, è quella del giardiniere.
Tanta prudenza, poi, è anche la conseguenza di quella tendenza al dubbio che va di pari passo col procedere degli anni dell'esperienza. Mentre per i giovani tutto è bianco o nero. Così nel fare e disfare vado oltre quello che sarebbe ragionevole. Per il gusto di sperimentare ogni possibilità anche in una composizione che mi soddisfa così come, non riesco a trattenermi dal cancellare e rifare sulla stessa tela delle combinazioni che sarebbe mille volte meglio provarle su un'altra tela e farne una variante. La mano che sta benegrazie e furtive come i pesci, allorchè che si profila all'orizzonte.
E' l'aperciò modello del primo acquedotto.
La ruota da poco nata non è del tutto rotonda.
Le donne portano il busto a stecche di balena, come la Bella Otero.
Le necropoli hanno grotte come palchetti d'opera: le rivoltelle sono di selce e le racchette di terracotta come le palle e gli ombrelli; di creta sono i piani a coda di cresta gli stivaletti a bottoni e i vaporini della domenica.
Tu apprendi a isole morte in aride terre bruciate dove le case sono traforate e le scale non hanno porte ma finghere ricamate piene di donne a forme di 8: una Gialla per ogni scala una Verde per ogni grata una Celeste sul bel vedere una Rossa sull'architrave una Grigia sotto l'ombrello una Bianca dietro il cancello.
Sono regine sono sultane sono bagnine o cortigiane?
Tu non parli, loro son mute e sedute e se ne stanno come fossero murate coi mattoni delle case.
Sono pastore sono fornaie sono nubili o maritate?
Tu ... parli; loro son mute e all'impiedi se ne stanno: tre davanti al colonnato come statue mutilate; tre profili su tre muri con tre nasi disuguali; tre figure come tre vasi tre teste come tre biglie tre teste con tre pastle tre colli con tre collane tre vestiti e tre strisce tre sonnambule come bersagli.
E' un gioco di trapezi e un concerto di verticali un indovinello a tre chiavi.

RAFFAELE CARRIERI