



Universidade de São Paulo

Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Livros e Capítulos de Livros - MAC

2013

Novecento, novecento italiano, artistas italianos no Novecento

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46228>

Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo

Novecento, Novecento Italiano, Artistas Italianos do Novecento

Ana Gonçalves Magalhães

Um elemento importante a ser discutido no contexto das coleções Matarazzo, bem como no ambiente que elas refletem é o que exatamente elas denotam como Novecento Italiano. O termo, inicialmente criado por Margherita Sarfatti para designar um grupo de artistas que havia retomado valores fundamentais da arte clássica mediterrânea, mediante a reinterpretação de alguns mestres importantes do Renascimento Italiano, nos anos 1930 ganha outra dimensão. Do grupo inicial de seis artistas expostos na Galleria



Pesaro – dentre os quais estavam Achille Funi e Mario Sironi, talvez os mais associados a Sarfatti e ao Novecento Italiano – na *I Mostra del Novecento Italiano*, no Palazzo della Permanente de Milão, em 1926, o termo já englobava algumas centenas de artistas, de formações bastante diversificadas, mas que ao menos diziam compartilhar do cerne comum de uma arte figurativa, de raiz mediterrânea, respeitosos e continuadores da tradição clássica da arte. Mussolini foi convidado a fazer um discurso na abertura da mostra. O texto, inicialmente preparado pela própria Sarfatti, e explicitamente falando de uma arte de Estado, foi no último momento modificado pelo próprio Mussolini que acabou, ao contrário, claramente discursando em favor de uma arte que só poderia funcionar se autônoma em relação ao Estado (PONTIGGIA, 2003). As declarações do “capo” pegam Sarfatti de surpresa e desprevenida, sobretudo no momento em que ela acabava de publicar *Dux* (biografia de Mussolini), que de imediato circulava em edições em inglês, italiano, francês e alemão.

Em 1928, Sarfatti escreve o ensaio *L'Arte e il Fascismo* (SARFATTI, 1928)²¹, e argumenta: “(...) Já existia na Itália uma verdadeira unidade ideal, no espírito, nas letras e no gênio de nossos poetas, muito, mas muito antes que na vida e na história existisse a unidade da Itália”. E mais para frente, “A arte foi fascista antes que existisse o fascismo (...)”. Isto é, Sarfatti entende o Estado fascista como uma expressão (que de fato era, inclusive no resgate do mito da “*romanità*”) de “*italianità*”, por sua vez, território unido por uma raiz latina comum, e que adiante Sarfatti lembra ser “imperial”, e portanto universal, pois que circulara e circulava através dos territórios e dos séculos, influenciando gerações e gerações de artistas. Aqui ela efetivamente começa a elaborar uma teoria da arte que refletisse ou explicasse as práticas artísticas do Novecento Italiano como aquelas que melhor exprimiriam a Nova Itália: os termos empregados por ela – de “*italianità*” e “*romanità*”, sobretudo – respondem diretamente à política de centralização da vida cultural italiana em Roma. A operação de Sarfatti é de justamente marcar essa “*italianità*” como “universal”, resgatando a raiz mediterrânea da arte italiana e sua tradição renascentista – daí o uso do termo Novecento, dando continuidade às escolas artísticas renascentistas, tal como formuladas a partir da tratadística do Renascimento, retomada pela historiografia da arte do final do século XIX e início do século XX.

21 Trechos citados traduzidos do italiano pela autora.

Em 1929, ano da *II Mostra del Novecento Italiano*, o escultor Adolfo Wildt – estreitamente ligado ao salão de Margherita Sarfatti e à sua noção de Novecento – elaborou seu famoso busto em mármore de Mussolini, ao mesmo tempo em que concebeu um busto, também em mármore, de Sarfatti. Seu *Dux* marmóreo (este era, de fato, o título da obra) circulou em várias das exposições do Novecento Italiano, tendo Sarfatti como comissária, no momento em que ela buscava afirmar o movimento como a arte da Nova Itália. Mas a partir de 1930, com a realização da última mostra por ela organizada, em Buenos Aires, depois de intensa campanha em várias capitais europeias, seu projeto passa a ser atacado pela alta cúpula fascista, em especial na figura do ideólogo Roberto Farinacci. Sarfatti declina a passos galopantes, começando pela perda de seu posto como colunista do jornal de Mussolini (*Il Popolo d'Italia*, no qual ela tinha uma coluna semanal de crítica de arte), e aos poucos sua participação é negada nas comissões de organização de todas as mostras oficiais do Regime, e sua voz não pode mais ser ouvida em nenhum veículo de comunicação italiano (LIFFRAN, 2009). Esse período culmina, portanto, com seu exílio na América do Sul, momento também das aquisições Matarazzo. Por outro lado, aquilo que Sarfatti defendia como a grande arte italiana dessa nova era nada guardava dessa citação mais evidente aos temas e personagens políticos. Um caso exemplar parece ser o de nossa *A Adivinha* de 1924, do pintor Achille Funi, da fase do chamado Realismo Mágico do artista, momento em que ele se volta para reinterpretar a tradição clássica da arte, fazendo sobretudo referência à pintura do Quattrocento italiano, em particular àquela do ciclo de Ferrara, sua terra natal.

Ao mesmo tempo, e no contexto da criação da exposição nacional oficial do regime fascista, isto é, a Quadrienal de Roma, em 1931, bem como nas mostras promovidas sobretudo a partir de 1929 pelo Regime no exterior, o termo Novecento Italiano circula e é usado para designar a nova arte italiana, certamente, mas em sentido muito mais frouxo, que incluía, por exemplo, uma participação de aerofuturistas (de quem Martinetti permanecia sempre como porta-voz). Isso fica claro no texto de apresentação de Waldemar George para a exposição *22 Artistes Italiens Modernes*, na Galeria Bernheim de Paris, em 1932 (GEORGE, 1932). Exposição que a historiografia reconhece, ainda hoje, como marco fundamental da divulgação da arte moderna italiana no centro dos debates modernistas, ela reuniu artistas de tendências diversificadas, que iam de Funi – um legítimo representante do Novecento

Italiano – a Scipione, idealizador da Scuola Romana – criada justamente para confrontar-se com o Novecento Italiano. George fala de um Novecento Italiano já num sentido mais frouxo, mas que encontra uma unidade na sua “mediterraneidade”. Os artistas italianos são para ele: “(...) os irmãos inimigos dos pintores do norte [da Europa], sua arte prova, uma vez mais, que romanidade e italianidade são sinônimos de universalidade”²². Seu argumento, embora retome a estratégia de Sarfatti em seu *L'Arte e il Fascismo*, tem de ser lido dentro do quadro das atividades do Comité France-Italie – sob a égide do qual se faria a primeira doação de obras italianas modernistas para o Jeu de Paume –, promotor de uma união da Europa via sua raiz mediterrânea/latina. Mas apesar das relações entre Sarfatti, Barbaroux (que emprestou as obras para a realização dessa exposição) e George, não é mais a “dama do Novecento” (como ela é muitas vezes chamada) que está na comissão de organização da exposição.

Na biblioteca de Sarfatti²³, encontramos outros exemplares de catálogos de mostras de artistas do chamado Novecento Italiano, realizadas entre 1926 e 1930, no exterior. Elas levam desde o nome mais genérico de *Esposizione d'Arte Moderna Italiana in Olanda* (no Stedelijk Museum de Amsterdã, em 1926) e *Exhibition of Italian Modern Art* (na Italian American Society de Nova York, em 1926), até o título *Novecento Italiano* (caso do catálogo da mostra do Kunsthalle de Hamburgo, em 1927). O que é importante observar é que ainda no contexto da segunda metade da década de 1920, Sarfatti dividia, por vezes, com o seu posterior opositor Ugo Ojetti, com Barbaroux, e com personagens como Carlo Frua de Angeli e Senatore Borletti, o comissariado dessas exposições. Frua de Angeli e Borletti viriam a ser membros ativos do Comité France-Italie e estiveram na base de doações importantes de arte moderna italiana para a França (FRAIXE, 2011), em colaboração com Vittorio Barbaroux. Talvez isso fizesse parte da estratégia de Sarfatti de tentar consolidar o Novecento Italiano como expressão maior da Itália fascista. Ao que parece, seu poder sobre o ambiente internacional – não só por via de suas relações artísticas, mas também por conta de sua aproximação à diplomacia estrangeira – soaram ameaçadoras à cúpula fascista, que começa uma campanha para desqualificá-la como porta-voz de uma arte de regime (SOMMI PICENARDI, 1931).

22 Tradução do francês pela autora.

23 Fundo Margherita Sarfatti, Archivio del '900, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Itália.

É necessário então distinguir dois momentos na afirmação dessa arte “clássica” e “latina/mediterrânea”, entre as décadas de 1920 e 1940. Num primeiro momento, parece haver um investimento significativo de promoção da nova arte italiana internacionalmente, por via das inúmeras mostras organizadas pelas instituições oficiais do país – tal como a Bienal de Veneza, que é responsável por uma série delas e que resultariam em doações oficiais importantes. O segundo momento, já no contexto de uma Itália associada à Alemanha hitlerista e inimiga dos aliados, caracterizou-se por uma política de incentivo interno de coleções privadas de arte moderna italiana. Tanto no caso das mostras organizadas pela Bienal de Veneza, nos anos 1930, quanto no incentivo à formação de coleções privadas de arte moderna italiana, circula a noção de Novecento Italiano, que se confunde simplesmente com a ideia de arte italiana do Novecento, ou arte moderna italiana. Que o termo Novecento continue a ser empregado talvez sirva, neste contexto, para enfatizar a Itália como berço da cultura mediterrânea e latina, o que por sua vez, reforçava o mito da “*italianità*” e da supremacia da arte italiana frente às tendências que se apresentavam, naquele momento, no ambiente parisiense – tomado como centro propagador das ideias modernistas. As palavras de George, um dos mais influentes críticos franceses do modernismo, parecem selar o destino do Novecento Italiano (GEORGE, 1932):

(...) Uma arte realista, uma arte idealista? A pintura italiana escapa, em certa medida, a essas categorias. Pintura metafísica, ela confere às formas mais banais, aos termos usuais eles mesmos, um sentido mais puro e uma portada mais elevada. O Francês, amante de vida individual, se interessa pelos casos particulares. O Italiano se interessa pelo homem em geral. Ele o defende e o torna magnífico. Até mesmo quando aborda os temas proletários que saem de suas normas, ele os nobilita e os poetisa.

(...) Em seu conjunto, o grupo do Novecento rompeu com os vínculos que unem a arte italiana ao século passado. Não é que ele conteste as realizações do Ottocento. Mas ele reconhece que este século orientado para o Norte, dilapidou, desagregou, destruiu o patrimônio plástico da Itália. Para viver e cumprir seu dever, a arte italiana se afastará, então, das vias traçadas pelo verismo e pelo impressionismo. Ela não será nem uma arte de expressão dramática que mostra o homem se debatendo com ele mesmo, nem uma arte naturalista que acaba por apagar o homem, que nega sua primazia, que se faz de pigmento cromático, de uma mancha, um arabesco. O espírito crítico e o espírito de exame, no sentido moderno e protestante da palavra, não são o seu domínio.