

*In copertina*

*Beethoven*, [1928], particolare  
Mart, Museo di arte moderna  
e contemporanea di Trento e Rovereto  
Collezione VAF-Stiftung



Silvana Editoriale

*Direzione editoriale*  
Dario Cimorelli

*Art Director*  
Giacomo Merli

*Redazione*  
Micol Fontana

*Impaginazione*  
Annamaria Ardizzi

*Coordinamento organizzativo*  
Michela Bramati

*Segreteria di redazione*  
Emma Altomare

*Ufficio iconografico*  
Alessandra Olivari, Silvia Sala

*Ufficio stampa*  
Lidia Masolini, [press@silvanaeditoriale.it](mailto:press@silvanaeditoriale.it)

Diritti di riproduzione e traduzione  
riservati per tutti i Paesi  
© 2014 Silvana Editoriale S.p.A.,  
Cinisello Balsamo, Milano  
© Felice Casorati, by SIAE 2014

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice  
civile, è vietata la riproduzione, totale o parziale,  
di questo volume in qualsiasi forma, originale  
o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa,  
elettronico, digitale, meccanico per mezzo  
di fotocopie, microfilm, film o altro, senza  
il permesso scritto dell'editore.

Con questo contributo cercheremo di analizzare la presenza di Felice Casorati in Sud America, soprattutto tra Buenos Aires (Argentina) e San Paolo (Brasile), prendendo in considerazione le opere dell'artista rimaste in collezioni pubbliche e tracciando la sua partecipazione alle esposizioni d'arte moderna italiana che ebbero luogo nel continente.

La riflessione che ci apprestiamo a svolgere nasce dallo studio intorno alle settantuno opere di artisti italiani del periodo tra le due guerre nella collezione del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) – di cui tratteremo più avanti – e alla divulgazione dell'arte moderna italiana in relazione al *milieu* artistico brasiliano e sudamericano, in particolare negli anni venti e trenta. Proveremo così a tracciare la visione che di Casorati e della sua opera prese forma a partire dalla nozione di Novecento Italiano, notando altresì le eventuali discrepanze tra la produzione dell'artista presentata in tale contesto tra il 1930 e il 1947 e la sua partecipazione alle edizioni della Biennale di San Paolo nel decennio 1950. Va aggiunto che le opere di Casorati rimaste nelle collezioni d'oltreoceano si legano alla presenza in Sud America di Margherita Sarfatti, culminata nell'esilio *porteño* tra il 1939 e il 1947<sup>1</sup>. I suoi scambi con l'ambiente artistico argentino e il gruppo creatosi intorno al critico Jorge Romero Brest sarebbero stati messi in ombra, nel dopoguerra, dall'arrivo nel continente di un altro critico italiano, Lionello Venturi, che avrebbe segnato l'avvio delle esperienze astrattiste tra gli artisti sudamericani. Pertanto, la ricezione di Felice Casorati in Sud America è connessa, in un primo momento, al Novecento Italiano e, più tardi, all'introduzione del dibattito sull'astrazione negli anni cinquanta.

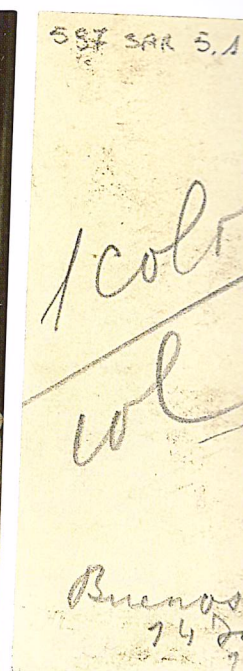
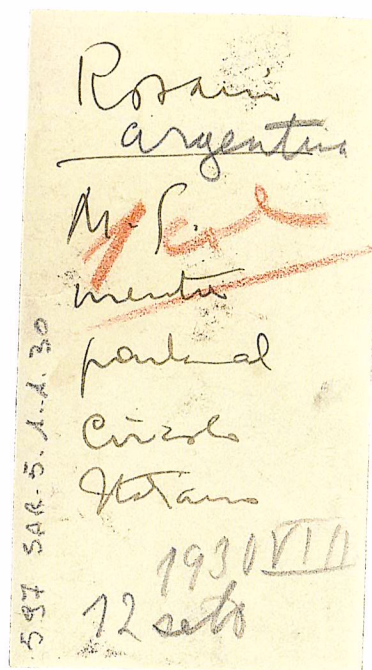
Questa prima sintesi riflette lo stato dell'arte intorno alla presenza di Casorati e della sua opera in Sud America, con speciale attenzione al Brasile.

## FELICE CASORATI IN SUD AMERICA

GONÇALVES MAGALHÃES\*

### CASORATI ALLA MOSTRA DEL NOVECENTO ITALIANO A BUENOS AIRES

Numerosi sono i giornali brasiliani che danno notizia dell'arrivo di Margherita Sarfatti a Rio de Janeiro tra il 21 e il 22 agosto 1933. La celebre critica d'arte, a bordo della nave Conte Verde, compì il viaggio nel quadro delle innumerevoli incursioni di personalità italiane inviate dal regime fascista in Sud America a divulgare la "nuova Italia"<sup>2</sup>. Se il suo incarico ufficiale era di fare propaganda al regime in America Latina, nelle diverse dichiarazioni rilasciate ai giornali brasiliani, Sarfatti diede sempre enfasi alla realizzazione della *Mostra del Novecento Italiano* che portava al suo seguito. L'esposizione si inaugurò nella galleria della Asociación Amigos del Arte di Buenos Aires, all'elegante indirizzo di Calle Florida, nel settembre 1930. L'influente critica italiana poté contare sull'aiuto organizzativo del pittore argentino Emilio Pettoruti (La Plata, Buenos Aires, 1892 - Parigi, 1971)<sup>3</sup>. Come quest'ultimo, altri artisti sudamericani erano in stretto contatto con Sarfatti e il Novecento Italiano, specialmente coloro che avevano frequentato il suo salotto milanese. Oltre allo stesso Pettoruti (nel frattempo rientrato in patria, dopo un periodo di apprendistato tra Parigi e Milano), le due esposizioni del Novecento Italiano al Palazzo della Permanente di Milano, svoltesi rispettivamente nel 1926 e nel 1929, contavano la partecipazione di altri pittori sudamericani come i paulistani Hugo Adami (San Paolo, 1899-1999) e Paulo Rossi Osir (San Paolo, 1890-1959)<sup>4</sup>. In uno dei suoi diari dell'esilio, Sarfatti scrive che la mostra del Novecento Italiano avrebbe dovuto raggiungere anche il Brasile:



[...] Fui también fundadora y presidente del Comitato del Novecento Italiano agrupación de todas las fuerzas libres, vivas y nuevas del arte moderno de vanguardia en Italia, y como tal organizé importantes exposiciones y en toda Italia [cancellato: "y cursé lecciones de arte moderno en"] Alemania, Francia, Suiza, Suecia, Belgica, Holanda y en América del Sur: en los Amigos del Arte en Buenos Aires, en Montevideo y quise inaugurar con esta exposición en Brasil [il corsivo è di chi scrive]<sup>5</sup>.

Margherita Sarfatti in una conferenza a Italiano di Rosario, Argentina, 12 settembre 1930. Fondo Margherita Sarfatti, Archivio Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto  
© Mart - Archivio Fotografico

Il programma iniziale prevedeva che l'esposizione fosse portata nei tre paesi dell'America Latina che avevano già maturato un'esperienza modernista, connessa a Parigi, certamente, ma anche a Milano e Roma. La forte immigrazione italiana che si avviò a partire dalla seconda metà del XIX secolo (nel favorevole quadro degli accordi tra i governi sudamericani e quello italiano) continuava ad avere un significativo impatto sulla cultura locale. In un lungo articolo sul "Jornal do Brasil" del 21 agosto 1930, il libro di Margherita Sarfatti *Storia della Pittura Moderna*<sup>6</sup>, allora appena dato alle stampe, aveva largo spazio. L'influente critica italiana giungeva dunque in Sud America all'apice del progetto da lei concepito per consolidare una nuova arte nazionale che riflettesse il rinnovato contesto che l'Italia stava vivendo. Dopo la trasformazione di Novecento in Novecento Italiano attraverso la mostra del 1926 a Milano, la sala esclusiva alla Biennale di Venezia del 1928 e, tra il 1927 e il 1929, la serie di esposizioni internazionali del gruppo, da lei promosse, Sarfatti approdava in Brasile con una chiara nozione del suo Novecento Italiano, portando con sé il libro in cui si trovavano consolidate le sue idee sull'evoluzione della pittura moderna.

È esattamente in questo contesto che il Sud America accolse l'opera di un artista come Felice Casorati – accanto a Mario Sironi, Achille Funi (questi ultimi autentici novecentisti), Arturo Tosi e altri. Come emerge dal catalogo della mostra argentina, Casorati era presente con dieci opere, tra nature morte, composizioni ambientate in interni e nudi femminili<sup>7</sup>. La scelta di Sarfatti, in qualità di commissaria, cadde su un gruppo di dipinti dell'artista che si accordava alla sua nozione di Novecento Italiano, così come l'aveva configurata nelle esposizioni da lei organizzate tra il 1926 e il 1929. In primo luogo selezionò dipinti della seconda metà degli anni venti che creavano un dialogo con i pezzi dell'artista esposti alla prima mostra del Novecento Italiano, alla Biennale del 1928, così come alle

Margherita Sarfatti in una conferenza al Amigos del Arte a Buenos Aires, Argentina, 12 settembre del 1930. Fondo Margherita Sarfatti, Archivio Mart, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto  
© Mart - Archivio Fotografico



CASORATI: Nudo di donna



Il dipinto *Rosanna* o *Nudo di donna*, [1929], del Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires, illustrato in una tavola del volume di Margherita Sarfatti, *Storia della Pittura Moderna*, "Collezione Prisma", Cremonese Editore, Roma 1930. Torino, Biblioteca della Fondazione Torino Musei

*Le amiche*, [1928], in una fotografia d'epoca realizzata dallo Studio d'Arte Fotografica Gianni Mari, Milano. Torino, Archivio Casorati

altre mostre del gruppo organizzate all'estero<sup>8</sup>. Di particolare interesse il nudo *Rosanna*, attualmente conservato al Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires (cat. gen. 367)<sup>9</sup>. Margherita Sarfatti aveva dichiarato il proprio interesse per questo dipinto pubblicandolo nella sua *Storia della Pittura Moderna*. Accanto a *Ragazze dormienti* (cat. gen. 309) e a *Le amiche* (cat. gen. 337), il quadro faceva parte di una serie di nudi femminili ambientati nell'atelier dell'artista che sembrava rivisitare composizioni come *Conversazione platonica* (cat. gen. 257, qui a p. 35), esposta alla prima mostra del *Novecento Italiano*, e *Meriggio* (cat. gen. 215), anch'esso strettamente legato a un avvicinamento alle poetiche di Novecento. Attraverso questo gruppo di dipinti, dunque, Casorati esemplificava bene le tesi di Sarfatti, e fu in questo modo che venne assimilato dalla critica locale. Ma, proprio nel 1930, l'artista dava il via a una nuova fase artistica che superava il novecentismo per tornare a una pittura dal carattere più espressivo, in cui il colore assumeva un ruolo più significativo, forse attraverso la conoscenza dell'opera dell'allieva e futura moglie, Daphne Maugham, formatasi nell'ambiente del postimpressionismo parigino, così come grazie al confronto con l'appena costituito gruppo dei Sei di Torino. In *Rosanna*, inoltre, si avverte già l'avvio del dialogo con un artista come Modigliani. È evidente quanto Casorati in questo dipinto sembri dialogare con il *Nudo sdraiato* di Modigliani (conosciuto come *Nudo rosa*, 1917-1918, attualmente in collezione Mattioli, Roma), con cui molto probabilmente aveva una certa consuetudine, in quanto opera appartenente alla famosa collezione del torinese Riccardo Gualino<sup>10</sup>. Se le forme arrotondate di *Rosanna* rimandano alla composizione di *Conversazione platonica*, l'artista pare abbandonare una tavolozza più sobria e contenuta, ricca di ocre e marroni (come quella presente in *Meriggio*, ad esempio), per adagiare il corpo sdraiato della donna, completamente nudo, su due tessuti contrastanti, uno rosso e, sopra di questo, uno azzurro. Contrariamente alla figura di *Conversazione platonica*, come il personaggio femminile di Modigliani, *Rosanna* ci guarda languidamente e si mostra in tutta la sua nudità. Le superfici contrastanti di colore azzurro e rosso sono quasi una citazione degli elementi che compongono il *Nudo rosa* di Modigliani. Infine, la forma con cui Casorati realizza gli occhi della figura, come piccole macchie a mandorla azzurre, anticipa un modo di dipingere gli occhi dei suoi personaggi femminili, elementi del lessico quasi espressionista dell'epoca successiva.

Dal punto di vista di Margherita Sarfatti, invece, *Rosanna* e le altre opere dell'artista

selezionate presentavano delle caratteristiche che potevano veicolare l'immagine di Novecento. Nel caso sopra citato, al posto di evidenziare il rapporto con Modigliani, si cercava di porre l'accento sulla reinterpretazione della tradizione classica dell'arte attraverso il motivo della figura femminile nuda. E, nell'insieme, che comprendeva due nature morte quasi metafisiche come *Rape* (cat. gen. 252) e *Brocca e Chitarra* (cat. gen. 291), *Rosanna* veniva facilmente assimilata alle poetiche del Novecento Italiano.

Fu *Rosanna* a rimanere a Buenos Aires, in quanto unica opera dell'artista acquistata durante la mostra del Novecento Italiano in Argentina. Ciò avrebbe dato vita a un certo paradosso in relazione a quanto accadde successivamente. Se la mostra *porteña* venne realizzata nel momento culmine della promozione del Novecento Italiano all'estero, in patria Margherita Sarfatti era già contestata da altri orientamenti, che cominciarono a guadagnare terreno e a consolidarsi a partire dall'istituzione della prima Quadriennale di Roma nel 1931. Da un lato, i giovani artisti intorno alla Scuola di via Cavour (più tardi conosciuta e prospettata come Scuola Romana), che promuovevano un linguaggio anti-novecentista; dall'altro, l'opposizione delle forze più reazionarie della cupola fascista, che condannavano la "francesizzazione" di Margherita Sarfatti<sup>11</sup>. Il primo viaggio in Sud America, perciò, segnò l'apice della sua affermazione e l'inizio del suo declino nel *milieu* artistico italiano. A poco più di un decennio da questi eventi, alla fine della seconda guerra mondiale, sembra esserci stata una rivalutazione dell'arte moderna italiana da parte dell'ambiente sudamericano, con lo svolgimento di mostre itineranti giunte dall'Italia e la vicenda della costituzione del primo museo d'arte moderna dell'America Latina, per il quale, come vedremo in seguito, fu acquistato un significativo nucleo di opere di arte italiana del Novecento<sup>12</sup>.

#### LE MOSTRE D'ARTE MODERNA ITALIANA E LE ACQUISIZIONI MATARAZZO

Gli anni dell'immediato secondo dopoguerra videro sorgere, in particolare in Brasile, i primi musei di arte moderna del Sud America, parallelamente a una circolazione di esposizioni di arte moderna che furono di grande stimolo per la creazione di un circuito di gallerie d'arte private a San Paolo, Rio de Janeiro e Buenos Aires – per citare i poli più importanti delle attività artistico-culturali in America Latina.

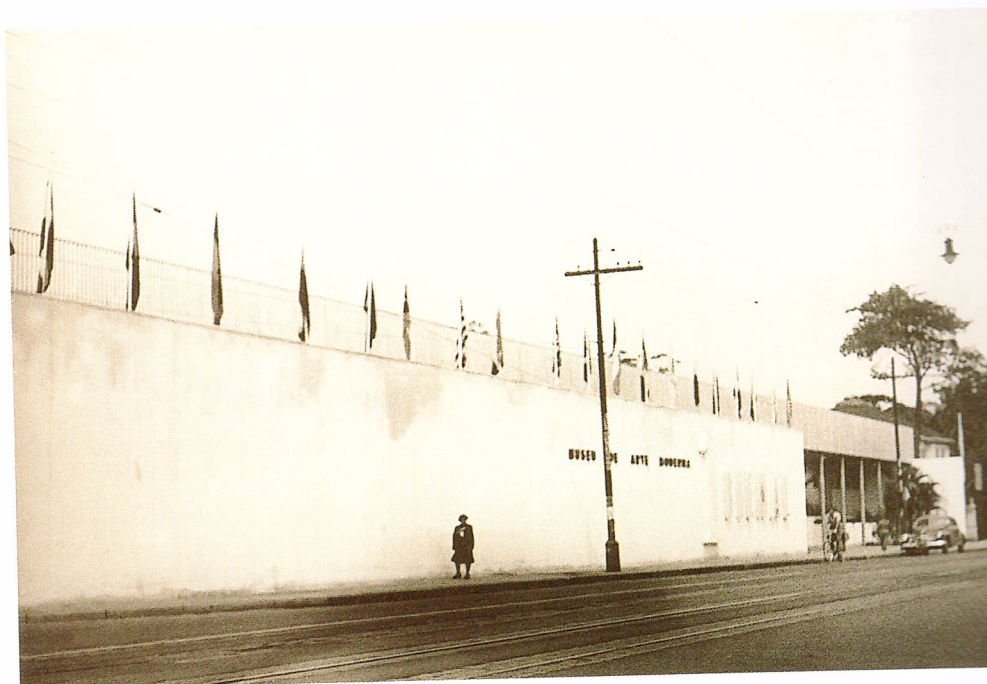
Se la *Mostra del Novecento Italiano*, nel 1930, ebbe luogo sotto gli auspici di un'associazione di sostenitori d'arte moderna in un momento in cui i primi musei stavano prendendo forma<sup>13</sup>, gli anni tra il 1945 e il 1951 segnarono un periodo fecondo per la promozione e istituzionalizzazione dell'arte moderna in ambito sudamericano. Nel caso del Brasile, spesso viene usata l'espressione "Era dei musei" per designare il periodo in esame<sup>14</sup>. Tra la seconda metà degli anni quaranta e l'inizio del decennio successivo, a San Paolo e Rio de Janeiro sorsero i rispettivi musei di arte moderna (il Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand [MASP], del 1947, il Museu de Arte Moderna de São Paulo [MAM], del 1948 e il Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro [MAMRJ], del 1949), e veniva istituita la seconda manifestazione espositiva di cadenza biennale della storia dell'arte moderna, la Biennale di San Paolo, nata nel 1951 su modello della Biennale di Venezia. A Buenos Aires, invece, veniva costituito l'Istituto del Arte Moderno (che ebbe vita breve, dal 1948 al 1952), e più tardi il Museo de Arte Moderno (fondato nel 1956).

Fu in tale contesto che trovarono circolazione diverse esposizioni dedicate all'arte moderna italiana e che il continente tornò a ospitare personaggi che svolsero un ruolo chiave nella sua promozione. In questo senso, la presenza di Pietro Maria Bardi (La Spezia, 1900 - San Paolo, 1999)<sup>15</sup> in Brasile e il suo trasferimento definitivo a San Paolo risultano fondamentali. Bardi giunse a Rio de Janeiro nel novembre 1946 in qualità di commissario e rappresentante di due esposizioni di arte italiana: la *Exposição de Pintura Italiana Antiga (Do século XIII ao século XVIII)*, allestita presso la sede del Ministério da Educação e Saúde; e la *Exposição de Pintura Italiana Moderna*, che ebbe luogo l'anno successivo a Rio, nella stessa sede, e a San Paolo<sup>16</sup>. Bardi sarebbe quindi rimasto in Brasile, essendo stato chiamato, nel frattempo, dal magnate delle comunicazioni Assis Chateaubriand per



Pagina del "Jornal das Artes", del giugno del 1949, con le vedute dell'allestimento della prima mostra del Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Do figurativismo ao abstracionismo* (marzo-aprile, 1949)

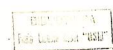
Veduta del padiglione temporaneo costruito per la I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo all'Avenida Paulista, 1951. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo



la creazione del Museu de Arte de São Paulo. Benché questo fosse un museo di storia dell'arte in senso tradizionale, il suo programma contemplava un approccio contemporaneo e modernista, dando al contempo vita, soprattutto negli anni cinquanta, a una serie di istituzioni complementari al vecchio Museu de Arte de São Paulo.

Al momento del suo arrivo in Brasile, nel 1946, Bardi incontrò verosimilmente un ambiente piuttosto vivace, specialmente a San Paolo, dove dal 1945 si riuniva già regolarmente una commissione per la creazione del vecchio Museu de Arte de São Paulo, fondata allo scopo di discutere a proposito del profilo del museo, delle sue raccolte, e via. Bardi, inoltre, fu il primo gallerista italiano a essere contattato, nel marzo 1946, da Francisco Matarazzo, segretario dell'industria e mecenate di discendenza italiana – per dare inizio a una serie di acquisti di opere d'arte moderna italiana per il museo. Malgrado non sia stato, di fatto, l'intermediario dell'affaire, in Brasile poté allacciare contatti con il gruppo, stretto intorno a Matarazzo, impegnato nelle acquisizioni, che presero concretamente il via nel settembre di quell'anno grazie alla mediazione del conte Livio Gaetani, genero di Margherita Sarfatti. La stessa Sarfatti, ancora in esilio a Buenos Aires, nel giugno dello stesso anno recò a San Paolo per occuparsi delle negoziazioni. Tra le scelte mirate a costituire il nucleo iniziale della raccolta non mancava Casorati, di cui Matarazzo acquistò quattro opere. Queste acquisizioni rafforzarono l'immagine del Novecento Italiano, come fecero le due mostre tenutesi a Buenos Aires tra 1946 e 1947, nonché la citata esposizione a San Paolo dello Studio d'Arte Palma di Bardi, in cui erano presenti, tra le altre, opere di Casorati. Nel 1947, la Galleria Müller di Buenos Aires organizzò una mostra di arte moderna italiana molto ben accolta dalla critica locale. Le opere selezionate riflettevano, in gran parte, le scelte fatte per la collezione Matarazzo e il Museu de Arte de São Paulo. Nel 1947, inoltre, un'altra galleria *porteña*, la Peuser, ospitò una selezione della collezione del gallerista Vittorio Emanuele Barbaroux. *Artistas Italianos de Hoy*, inaugurata nel luglio 1947 e accolta con altrettanto favore dall'ambiente intellettuale di Buenos Aires, presentava tre nature morte e due rappresentazioni di figure femminili dell'artista<sup>18</sup>. In occasione di questa mostra, almeno una delle due nature morte, la *Natura morta con pomodoro* (1942-1943; catalogo n. 715), fu acquisita dal Museo Nacional de Bellas Artes.

L'opera va letta nel quadro più vasto della serie di nature morte che Casorati realizzò



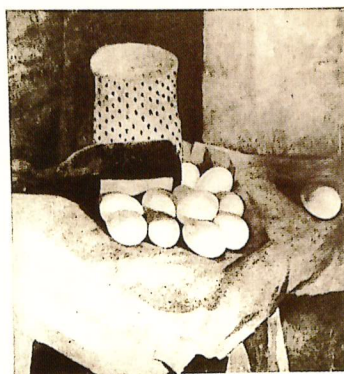
## ARTE CONTEMPORANEO ITALIANO

Tra i  
 • RAFFAELE CARRIERI  
 • LIBERO DE LIBERO  
 • G. DI SAN LAZZARO  
 • NICOLA CIARLETTA

MUSEU DE ARTE CONTEMPORANEA - USP  
 BUNOTICIA  
 LOURIVAL GOMES MACHADO 1946

PRESENTADO POR

Pietro Zuffi



natura morta con uova

FELICE CASORATI — nato nel 1883, vive a Torino.

Frontespizio del catalogo *Arte Contemporanea Italiana*, mostra organizzata da Pietro Zuffi nell'aprile del 1946 a Santiago del Cile e tav. illustrata di *Natura morta con uova*, [1928]



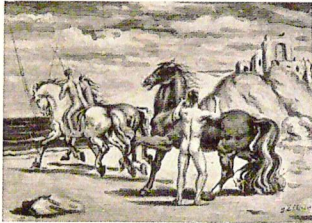
Francisco Matarazzo Sobrinho (detto Ciccio Matarazzo) e sua moglie Yolanda Penteado 1951. Foto dell'Archivio del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)

1941 e 1943, e tuttavia si distingue per alcuni tratti peculiari, apparendo solo in parte legata a quei nudi femminili e nature morte che l'artista ambienta nel proprio atelier, in cui è costante la presenza di tele bianche o non finite nel fondo della composizione. Sebbene vi sia una superficie bianca che suggerisce una tela, la centralità, quasi piattezza, con cui sono rappresentati gli oggetti e una certa durezza nel trattamento delle superfici evocano i modi di una pittura primitivista. In questo senso, il dipinto appare molto differente da due delle altre opere giunte in Brasile: *Natura morta con limoni* del 1937 (n. 52) e *Nudo seduto* del 1943 (n. 60). È possibile costruire una corrispondenza tra i nudi femminili e le nature morte di Casorati dello stesso periodo, soprattutto per l'ambiente che l'artista tratteggia nelle diverse versioni, molto chiaramente il contesto del suo studio, suggerito dalle tele disposte sullo sfondo. Altro aspetto importante è la presenza di un tipico vocabolario metafisico, ulteriormente rafforzato dalla rappresentazione dell'atelier. Confrontando la natura morta oggi in Argentina con le opere acquistate per il museo paulistano è possibile intuire l'intervento, nella selezione, di gusti diversificati. Questo perché la *Natura morta con pomodoro*, con il suo carattere cézanniano, specialmente nel trattamento delle superfici,

opertina e tavola illustrata di *Ragazza dormiente*, [1946], catalogo dell'Exposição de Pintura Italiana Moderna, organizzata da Pietro Maria Bardi, nel maggio del 1947, al Ministero d'Educazione e Saúde, Rio de Janeiro

Prezzi

EXPOSIÇÃO DE PINTURA ITALIANA MODERNA



Giorgio de Chirico — Cavalos e cavaleiros

NO MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO E SAÚDE

RIO DE JANEIRO  
Maio de 1947



Felice Casorati — Menina adormecida

|                           |         |  |
|---------------------------|---------|--|
| Francesco Trombador       |         |  |
| 78 — Paisagem             | 2,500   |  |
| 79 — Paisagem             |         |  |
| Gino Severini             |         |  |
| 80 — Os animais           | 18,000  |  |
| 81 — Composição           | 2,000   |  |
| 82 — Uvas                 | 1,000   |  |
| 83 — Composição           | 15,000  |  |
| 84 — Paisagem 1919        | 500     |  |
| Giorgio de Chirico        |         |  |
| 85 — Nu                   | 15,000  |  |
| 86 — Nu                   | 15,000  |  |
| 87 — Os Centauros         | 100,000 |  |
| 88 — Cavalos e cavaleiros | 20,000  |  |

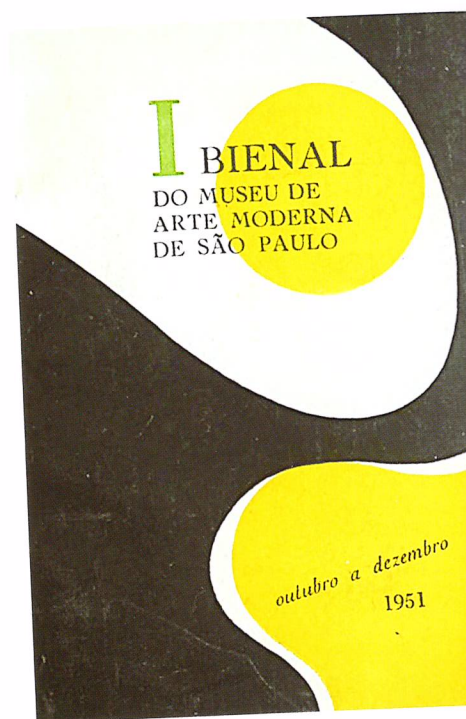
sembra rispondere a certe prerogative del Novecento Italiano. Nel suo libro pubblicato a Buenos Aires nel 1947, Margherita Sarfatti ricordava l'importanza del riferimento a Cézanne per il Novecento e, tracciando una sintesi della moderna arte italiana, scriveva di Casorati come del "más notable de los torineses"<sup>19</sup>. *Nudo seduto* e *Natura morta con limoni* (nn. 60, 52), oggi nella collezione del Museo de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), sembrano invece maggiormente vicine al contesto dei primi anni quaranta e a una sintesi pittorica riscontrabile nella produzione più recente dell'artista, come quella presentata alla personale alla Galleria Il Cavallino nel luglio 1943, dove Casorati espose ventidue opere (dieci disegni e dodici pitture) tra cui *Mele* o *Natura morta con mele e ramo secco* (1943; cat. gen. 716), che avrebbe inaugurato una nuova serie di nature morte nel solco di quest'ultima. Malgrado la natura morta di San Paolo sia cronologicamente anteriore, appare infatti opportuno metterla in relazione alla serie cominciata nel 1943: la composizione è molto simile a *Mele*, anche nella disposizione degli oggetti, fungendo quasi da premessa, da punto di partenza, per le opere future. Il medesimo gusto si ritrovava nella selezione di dipinti dell'artista presentata in occasione dell'esposizione organizzata da Bardi a Rio de Janeiro nel maggio 1947<sup>20</sup>, in cui un paesaggio, una natura morta e una scena di genere dialogavano con la tela *Ragazza dormiente* del 1946 (cat. gen. 791)<sup>21</sup>. Quest'ultima, riprodotta in catalogo, può essere messa in relazione con i numerosi nudi femminili nell'atelier a cui Casorati lavora nella prima metà degli anni quaranta. Il testo introduttivo al catalogo suggeriva che la rassegna intendeva restituire un panorama dell'arte moderna italiana, mettendo in luce l'importanza, per gli artisti contemporanei, del confronto con la tradizione classica; se non si parlava più di scuole, Casorati era tuttavia menzionato da Bardi insieme ai novecentisti.

Nello scenario tracciato, va segnalato il peso della personalità di Carlo Cardazzo, collezionista e gallerista, nella formazione del nucleo iniziale della raccolta del vecchio Museu de Arte Moderna de São Paulo, che, da quanto risulta, comprende almeno sette opere provenienti dalla sua collezione<sup>22</sup>. Sebbene non siano tra queste ultime, le sopra citate opere di Casorati appaiono in stretta relazione con la produzione dell'artista in mostra alla galleria di Cardazzo nel 1943. Sappiamo che i contatti tra il collezionista e Barbaroux si fecero intensi tra 1942 e 1943, quando il primo era impegnato a dare forma alla sua galleria veneziana<sup>23</sup>, portandoli ad avvicinarsi per scelte di mercato e scambi di opere. Tuttavia,

Cardazzo sembra assimilare più rapidamente le nuove tendenze rispetto a Barbaroux, ancora vincolato alle istanze di Novecento. Si cominciano così a osservare delle sensibili differenze tra le opere di Casorati giunte in Sud America: ancorché interpretate alla luce del Novecento Italiano, esse finiscono per comporre, di fatto, un panorama della produzione dell'artista, considerando che il Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires possiede anche *Le figlie dell'attrice* del 1909 (che risalgono all'inizio della carriera di Casorati; cat. gen. 41), e che il Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo annovera altresì *Testa nel cimiero* del 1946 (n. 61) e *Maternità* del 1947 (n. 62) nel piccolo gruppo di dipinti dell'artista. In questo panorama non è probabilmente rimasta traccia del Casorati che sarebbe stato promosso nel decennio seguente né della sua produzione presentata alle Biennali di San Paolo, legata al pensiero critico di Lionello Venturi e alla sua visione dell'arte moderna italiana.

#### CASORATI ALLE BIENNALI DI SAN PAOLO DEGLI ANNI CINQUANTA

La Biennale del Museu de Arte Moderna de São Paulo inaugurò la sua prima edizione nell'ottobre 1951 alla presenza di autorevoli rappresentanze nazionali, soprattutto di Francia e Italia. Nel caso italiano, sin dall'inizio vi fu un grande sforzo, da parte dei commissari, per portare in Brasile la produzione nazionale più aggiornata. I cataloghi realizzati dalla commissione italiana si sarebbero quasi sempre intitolati *Artistas Italianos de Hoje*, mentre gli stessi progetti espositivi avrebbero sostanzialmente negato le tendenze artistiche dominanti negli anni tra le due guerre, a eccezione del futurismo, per lasciare spazio soprattutto ad artisti che si avviavano all'astrazione e intrattenevano rapporti con l'ambiente artistico francese – intorno alla Seconda Scuola di Parigi e a una certa ripresa di Picasso e Matisse –, vale a dire quei pittori legati al Gruppo degli Otto di Lionello Venturi, già presenti nella prima edizione (per esempio Afro Basaldella). Al contempo, ciò non significò che personalità della precedente generazione, come Achille Funi, Carlo Carrà e Mario Sironi, tra gli altri, venissero esclusi dal quadro della manifestazione. Un artista che certamente merita rilievo in questo contesto, e che avrebbe esercitato grande influenza sul *milieu* brasiliano, è Giorgio Morandi, che prese parte a tre delle cinque edizioni della Biennale di San Paolo negli anni cinquanta; una partecipazione coronata dalla retrospet-



Copertina del catalogo della *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, San Paolo, Padiglione temporaneo, Avenida Paulista (ottobre-dicembre 1951)

Copertina, frontespizio e tavola illustrata di *Painting in Post-War Italy, 1945-1957*, catalogo della mostra *Painting in Post-War Italy, 1945-1957*, New York, Casa Italiana, Columbia University, 1957

## PAINTING IN POST-WAR ITALY

1945-1957

INTRODUCTION BY LIONELLO VENTURI  
COLUMBIA UNIVERSITY • NEW YORK

AN EXHIBITION OF

## PAINTING IN POST-WAR ITALY

1945-1957

THE CASA ITALIANA OF  
COLUMBIA UNIVERSITY • NEW YORK



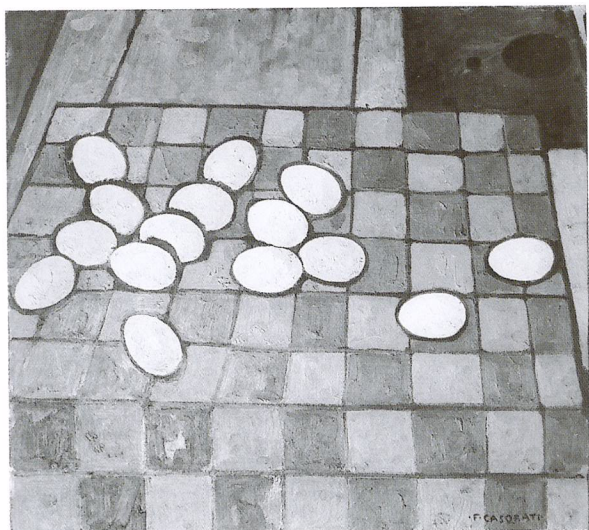
7



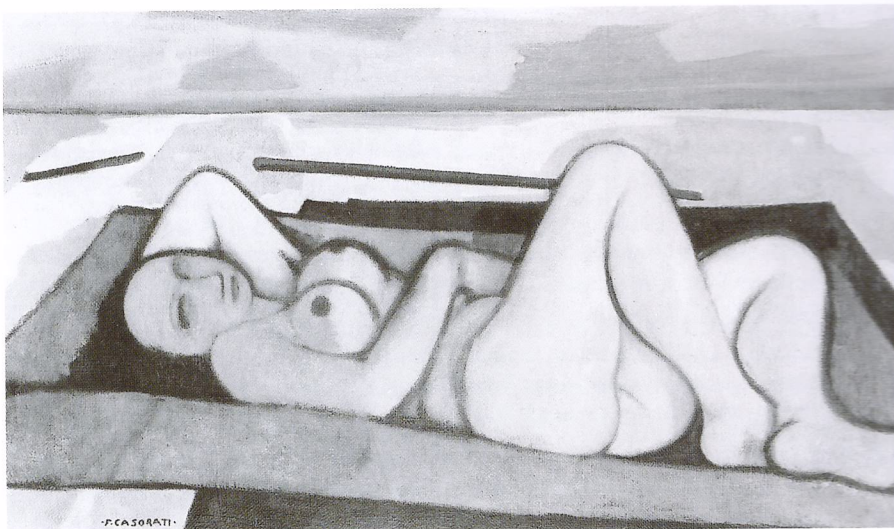
#### FELICE CASORATI

Born in Novara in 1886, lived in Turin.  
"LEMONS," 1942, oil on canvas, cm. 48 x 41, lent by  
the collection of Mr. Antonio Bertone, Turin.

BIBLIOGRAPHY: I. Cennamo, *Felice Casorati*, Turin, 1945; A. Giberto, *Casorati*, N.



*Uova sulla scacchiera o Uova sul tappeto*, [1948], collezione privata. Fotografia, Torino, Archivio Casorati



*Ombre*, [1951], collezione privata. Fotografia, Torino, Archivio Casorati

tiva dell'artista (con quarantasei opere esposte) tenutasi nel 1957 in occasione della edizione. Per inciso, nello stesso anno Lionello Venturi fu commissario di un'esposizione di pittura italiana moderna presso la Casa Italiana della Columbia University di New York e nel testo in catalogo mise in luce il premio assegnato a Morandi in Brasile<sup>24</sup>. Casorati partecipava con una composizione intitolata *Limoni*: era segnata in catalogo come numero 7, con il titolo in inglese *Lemons*, la data 1952, le indicazioni tecniche (olio su tela, 58 x 78 cm) ed era riferita alla collezione Antonio Bertone, Torino. L'opera non è pubblicata nel catalogo generale dell'artista compilato da Giordina Bertolino e Francesco Poli. Se già non fosse possibile coglierla in alcuni accenti metafisici della produzione degli anni quaranta, negli anni cinquanta l'influenza di Morandi, pittore figurativo, avrebbe certamente avuto un peso rilevante anche nell'opera di Casorati<sup>25</sup>.

Fu alla II Biennale di San Paolo, nel 1953, che fu possibile vedere un importante gruppo di opere di Casorati, presente nella sezione italiana con sette pezzi. Secondo la scheda di partecipazione dell'artista, i dipinti in questione erano: *Uova sulla scacchiera o Uova sul tappeto* (1948, cat. gen. 825); *Lo spaventapasseri* (1948, cat. gen. 830); *Natura morta con limoni* (1950, cat. gen. 863); una *Natura morta con pere e pifferi* (cat. gen. 899 o 904); *Mulher deitada* (come riportato sulla scheda, forse *Figura raggomitolata*, 1951, cat. gen. 904); *Ombre* (1951, cat. gen. 905); e *Bambino nello studio* del 1952, (cat. gen. 925). Se le nature morte parevano rivisitare la pittura dell'artista dei decenni precedenti – come nel caso di *Uova sulla scacchiera*, quasi un'attualizzazione della sua famosa *Le uova sul tappeto* del 1920 (n. 9) –, le composizioni con figure inauguravano una nuova poetica. A questo proposito, vale la pena soffermarsi su *Bambino nello studio*, le cui soluzioni formali tendono molto più alla sintesi che all'uso di un tratto naturalista, in cui l'artista sembra avvicinarsi alle esperienze astratte del periodo. In ogni caso, come evidente nella selezione di opere messa insieme per il vecchio Museu de Arte Moderna de São Paulo, si incontrò il "nuovo" Casorati, senza che fosse presentato come un artista che aveva cominciato la propria carriera confrontandosi con la presenza di Klimt e Böcklin alla Biennale di Venezia, affermatosi nel contesto del Novecento Italiano, e quindi attento a piegare il proprio linguaggio pittorico al dialogo con gli artisti delle nuove generazioni.

La fortuna critica di Casorati, almeno in Sud America, fu segnata dagli scritti di Margherita Sarfatti. La sua unica presenza come pittore alla II Biennale di San Paolo nel 1953 non fu commentata dalla critica locale. L'artista partecipò nel 1957 anche alla IV Biennale di San Paolo, questa volta non come pittore ma come scenografo. I commissari italiani presentarono due serie di *croquis* dell'artista realizzate per due opere: *L'Amore dei Tre* di Sem Benelli con musiche di Italo Montemezzi (messa in scena al Teatro alla Scala).

Milano nell'ottobre 1948) e *Le baccanti* di Giorgio Federico Ghedini (messa in scena nello stesso teatro nel febbraio-marzo 1948). Quest'ultima si proponeva come una sintesi delle famose *Baccanti* di Euripide, in tre atti e cinque quadri<sup>26</sup>.

Non si hanno ancora a disposizione dati sufficienti per ricostruire la fortuna critica di Felice Casorati nel *milieu* artistico brasiliano. Considerando l'arrivo delle quattro opere facenti parte del lotto di acquisti intrapresi da Francisco Matarazzo Sobrinho per il nucleo iniziale della collezione del vecchio Museu de Arte Moderna de São Paulo, nel 1947, ciò che si può rilevare è che il nome di Casorati fu associato a una nozione piuttosto anodina di Novecento Italiano – che non trova riscontro nelle opere scelte per la collezione – e che, considerando la raccolta come un insieme, gli artisti lì riuniti erano già conosciuti dai pittori brasiliani. È possibile cogliere alcuni riflessi dell'opera del Casorati novecentista nella produzione di alcuni pittori del cosiddetto Grupo Santa Helena di San Paolo. Accanto alle acquisizioni italiane, infatti, grazie alla consulenza del pittore e critico Quirino da Silva (Rio de Janeiro, 1897 - San Paolo, 1981) e del critico Sérgio Milliet (San Paolo, 1898-1966)<sup>27</sup>, Matarazzo raccolse anche lavori di questi autori. Le opere italiane servivano, pertanto, a legittimare questo modernismo paulistano, nella misura in cui dimostravano chiaramente i riferimenti della produzione di una pittura di paesaggio, di nature morte e di ritratti dell'ambiente artistico di San Paolo.

Tuttavia, non si conoscono contributi di critici brasiliani attenti alla produzione di Casorati, né alle sue opere rimaste in Sud America. Curiosamente, la collezione sbarcata al porto di Santos per fondare il primo museo d'arte moderna del continente è stata condannata all'oblio in seguito al trasferimento presso l'Università di San Paolo. Studi puntuali sulle opere e gli artisti presenti restano, perciò, ancora da intraprendere.



*Bambino nello studio*, [1952], collezione  
Fotografia, Torino, Archivio Casorati

\* Traduzione di Viviana Pozzoli.

<sup>1</sup> Il 1930 fu l'anno in cui vennero realizzate le mostre del Novecento Italiano in Argentina, a Buenos Aires e Rosario (a Buenos Aires, Asociación Amigos del Arte, settembre 1930; a Rosario (Museo de Bellas

Artes locale, ottobre 1930) e in Uruguay, a Montevideo (Círculo de Bellas Artes [novembre-dicembre] 1930). Si consideri che questo momento è l'inizio di un ciclo espositivo che aveva lo scopo di divulgare

l'arte moderna italiana, in parte ancora legate alla figurazione e alismo. Una seconda fase è quella dopoguerra, tra il 1946 e il 1949

San Paolo, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Santiago del Cile ospitarono nuove mostre itineranti di arte moderna italiana.

2 Tali iniziative sembrano prendere il via con la traversata della Nave Italia, che fece sosta lungo tutta la costa brasiliana per arrivare a Buenos Aires nel 1925. Il viaggio di Margherita Sarfatti in Sud America va letto nel più vasto quadro di intellettuali, politici e personalità italiane che si recarono in visita ufficiale in Brasile e in Argentina, in particolare tra il 1925 e, almeno, il 1937. Nel 1926, Filippo Tommaso Marinetti tenne una serie di conferenze a Rio de Janeiro e a Buenos Aires; Amedeo, figlio di Sarfatti, dava notizia delle conferenze di Arturo Farinelli nel marzo 1926; l'aviatore Italo Balbo concluse il suo volo transatlantico in Brasile; mentre i comizi di Luigi Federzoni tra San Paolo, Rio de Janeiro, Montevideo e Buenos Aires ebbero luogo nel 1937.

3 Emilio Pettoruti, che fu uno degli artisti più importanti del modernismo argentino, aveva messo a punto la propria formazione nella Milano degli anni venti. Di ritorno in Argentina nel 1927, oltre a rappresentare una figura cerniera tra il *milieu* locale e le vertenze moderniste europee, sarebbe stato invitato ad assumere la direzione del museo di Rosario. Nel quadro dell'organizzazione della mostra del Novecento Italiano, nel 1930, Margherita Sarfatti poté contare sull'aiuto personale del pittore per l'allestimento del percorso espositivo. Si veda E. Pettoruti, *Um pintor ante el espejo*, Ediciones Solar, Buenos Aires 1968, in particolare il cap. XIII, *Milán*.

4 Entrambi figli di italiani emigrati in Brasile, Hugo Adami e Paulo Rossi Osir compirono la loro formazione in Italia. Hugo Adami ebbe contatti con gli artisti fiorentini e con De Chirico. Paulo Rossi Osir studiò architettura a Milano negli anni dieci e vi tornò nuovamente nel 1927. Al suo definitivo rientro in Brasile, a partire dal 1934, sarebbe diventato il grande promotore di un gruppo di pittori paulistani in cui riconosceva i valori propri dei pittori dell'ambiente milanese, la Família Artística Paulista. Tale compagine sarà conosciuta come Grupo Santa Helena – nome dell'edificio in Praça da Sé, nel centro di São Paulo, in cui questi artisti condividevano gli atelier –, che ha avuto un ruolo estremamente rappresentativo nel panorama delle esperienze di pittura di paesaggio, natura morta e scene di genere tra il 1937 e il 1946. Nella creazione del vecchio Museu de Arte Moderna de São Paulo, nel 1948, il gruppo avrebbe avuto un peso importante, con numerose presenze, soprattutto grazie all'appoggio di importanti critici modernisti come Mário de Andrade e Sérgio Milliet. Si veda W. Zanini, *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40. O Grupo Santa Helena*, Nobel/Edusp, São Paulo 1991; Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Margherita Sarfatti, Quaderno 8 (Lecture varie), *Biografia mia*, pp. 84-91, 10 gennaio 1942.

5 M. Sarfatti, *Storia della Pittura Moderna*, Cremonese, Roma 1930. Il testo fu pubblicato in una collana da lei diretta nella quale erano appena stati dati alle stampe pochi altri volumi.

6 *Mostra del Novecento Italiano*, catalogo della mostra, Amigos del Arte, Buenos Aires 1930, p. 23.

7 La versione del *Ritratto della Sorella* presentata in questa occasione è difficile da identificare, essendo il catalogo privo di riproduzioni. Confrontando datazione e storia espositiva delle diverse versioni, giungiamo a individuare tre opere: cat. 188, cat. 261 e cat. 393 (si veda G. Bertolino, F. Poli, *Felice Casorati*.

*Catalogo generale. I dipinti (1904-1963)*, Allemandi & C., Torino 1995, d'ora innanzi cat. gen.); il ritratto registrato con il n. 261 fu presentato alla mostra *Novecento Italiano* a Milano. *Ragazze dormienti o Mozart* (cat. gen. 309) e *Beethoven* (cat. gen. 324; qui n. 29) erano invece presenti nella sala dedicata a Felice Casorati alla Biennale di Venezia del 1928.

9 L'opera fu acquistata in occasione dell'esposizione di Buenos Aires, ed è quindi entrata nelle collezioni del Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires.

10 L'ambiente artistico italiano, peraltro, si trovava in un momento di pieno recupero dell'opera di Modigliani, in particolare grazie alla monografia pubblicata da Giovanni Scheiwiller. In questo contesto, alla Biennale di Venezia del 1930 sarebbe stata organizzata una sala dedicata all'artista.

11 Per comprendere il grado di prestigio assunto da Sarfatti come critica d'arte e commissaria di mostre ufficiali, si veda G. Sommi Picenardi, *Il '900 e le esposizioni all'estero*, in "Il Regime Fascista", X (140), 13 giugno 1931, che polemizza contro la posizione del critico incitando l'opinione pubblica contro le sue iniziative. Si veda, B. Sullivan, P. Cannistraro, *Il Duce's Other Woman*, William Morrow Company, New York 1993, e il più recente F. Liffman, *L'Égérie du Duce*, Sueil, Paris 2009. Queste biografie si articolano dividendo la fase di "ascesa" di Margherita Sarfatti, negli anni venti, da quella della "caduta", inaugurata nel 1930 dalla polemica di Farinacci.

12 Si usa qui intenzionalmente la locuzione "arte italiana del Novecento" considerando l'opinione dell'ambiente sudamericano sul Novecento Italiano – che trova origine nelle concezioni di Margherita Sarfatti per sopravvivere, in seguito, conquistando il *milieu* artistico paulista, per esempio, nella seconda metà degli anni trenta sino alla prima metà degli anni quaranta, ed è ancora oggi usato dalla storiografia brasiliana per designare la collezione di arte moderna italiana messa insieme per la raccolta del vecchio Museu de Arte Moderna de São Paulo – seguendo l'esempio di A. Fabris, *A Travessia da Arte Moderna*, in *História e(m) Movimento. Atos do Seminário MAM 60 Anos*, MAM, São Paulo 2008. Per un approccio critico alla nozione di Novecento Italiano in Brasile, si veda Ana Gonçalves Magalhães, *Novecento, Novecento Italiano, Artistas Italianos do Novecento*, in *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entre-guerras*, catalogo della mostra, MAC USP/PRCEU, São Paulo 2013, pp. 22-26.

13 In Argentina il Museo Nacional de Bellas Artes fu istituito per decreto presidenziale nel 1895. In Brasile, pur basandosi su un progetto dello stesso periodo, il Museu Nacional de Belas Artes fu creato nel 1937. Una seconda iniziativa è la Pinacoteca do Estado di São Paulo, fondata nel 1905 che promuoveva pensionati artistici affinché i giovani artisti dello Stato di São Paulo potessero seguire un programma di formazione di quattro anni in Francia.

14 Si veda, ad esempio, il canonico libro di P. Mendes de Almeida, *De Anita ao Museu*, Conselho Estadual de Cultura, San Paolo 1961, in cui l'autore propone una narrazione dell'arte moderna in Brasile, focalizzata soprattutto su São Paulo, che va dall'esposizione dell'artista modernista brasiliana Anita Malfatti (San Paolo, 1889-1964), nel 1917 (quando la pittrice torna da un soggiorno negli Stati Uniti), alla creazione del vecchio Museu d'Arte Moderna di São Paulo, del cui comitato direttivo faceva parte, durante gli anni cinquanta, lo stesso Mendes de Almeida.

15 Sulla figura di Bardi, si veda F. Tentori, *P.M. Bardi. Con le cronache artistiche de "L'Ambrosiano" 1930-1933*, Mazzotta, Milano 1990. E per un'analisi di Bardi come critico d'arte e gallerista in Italia, si veda P. Rusconi, *Via Brera n. 16. La galleria di Pietro Maria Bardi*, intervento al convegno *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, (San Paolo, MAC USP, 9-11 aprile 2013), in corso di stampa.

16 Per un'analisi dell'arrivo di Bardi in Brasile, si veda V. Pozzoli, *1946! Perché Pietro Maria Bardi decide di lasciare l'Italia e partire per il Brasile?*, intervento al convegno *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, (San Paolo, MAC USP, 9-11 aprile 2013), in corso di stampa – in cui sono stati presentati parte dei risultati della ricerca da lei svolta per la tesi di Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici, *Lo Studio d'Arte Palma*, discussa nel marzo 2013 presso il Dipartimento dei Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi di Milano.

17 Per un'analisi dettagliata delle acquisizioni e della formazione della collezione Matarazzo, rimando al mio saggio *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entre-guerras* cit.

18 Si veda *Artistas Italianos de Hoy*, (testo introduttivo di Marino Bonini), catalogo della mostra, Galeria Müller, Buenos Aires 1947, p. 16. La natura morta intitolata in catalogo *Tomates* è *Natura morta con pomodoro* (cat. gen. 715); e appartiene oggi al Museo Nacional de Bellas Artes di Buenos Aires.

19 Si veda M. Sarfatti, *Espejo de la Pintura Actual*, Argos, Buenos Aires 1947, pp. 138-150.

20 *Exposição de Pintura Italiana Moderna*, catalogo della mostra, Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro 1947, cat. 58-61, p. n.n.

21 Sul catalogo generale l'opera è registrata con il titolo *Bambina addormentata (sulla poltrona)*, si veda G. Bertolino, F. Poli, *Felice Casorati. Catalogo generale. I dipinti (1904-1963)*, Umberto Allemandi & C., Torino 1995, p. 391, n. 791. Sul catalogo di Bardi è pubblicato invece come "Menina adormecida", *Ragazza dormiente*.

22 Gonçalves Magalhães, *Classicismo, Realismo, Vanguarda* cit., pp. 13-14.

23 Si veda in particolare S. Salvagnini, *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*, Minerva Edizioni, Bologna 2000, cap. III, pp. 253-289 e Carlo Cardazzo, *Una nuova visione dell'arte*, a cura di L.M. Barbero, catalogo della mostra (Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 1 novembre 2008 - 9 febbraio 2009), Electa, Milano 2008.

24 *Painting in Post-War Italy, 1945-1957*, catalogo della mostra, Columbia University, New York 1957.

25 Già messo in luce da Paolo Fossati, citato in Bertolino, Poli, *Felice Casorati* cit., p. 381, n. 716, nel caso di *Mele o Natura morta con mele e ramo secco* (1943).

26 Per il Casorati scenografo si veda in particolare *Felice Casorati per il teatro*, a cura di M. Bucci, C. Bartoletti, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 5 giugno - 24 agosto 1997), 60° Maggio Musicale Fiorentino, Ente Autonomo Teatro Comunale, Firenze 1997.

27 Si tratta di due personaggi fondamentali per la critica modernista di quegli anni, che hanno entrambi partecipato attivamente alla creazione del vecchio Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sérgio Milliet è, accanto a Mário de Andrade e Mário Pedrosa, il più importante critico modernista della prima metà del XX secolo in Brasile.