



Universidade de São Paulo

Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Comunicações em Eventos - MAC

2012-10

Arte moderna italiana fascismo e o coleccionismo privado dos anos 1930-40

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/46170>

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

Arte Moderna Italiana, Fascismo e o Colecionismo Privado dos Anos 1930-40

Ana Gonçalves Magalhães – MAC USP

Resumo: Dando continuidade à pesquisa em torno das coleções Matarazzo (MAC USP), apresentamos a seguir uma primeira análise do papel que os galeristas Carlo Cardazzo (de Veneza) e Vittorio Barbaroux (de Milão) desempenharam no colecionismo de arte moderna na Itália e suas vinculações com políticas públicas do Regime Fascista na promoção da arte moderna italiana no contexto internacional. Observamos a atuação deste mesmo sistema nas primeiras aquisições de Francisco Matarazzo Sobrinho para o núcleo inicial do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Finalmente, e através de alguns exemplos das coleções Matarazzo, procuramos discutir as relações entre arte e política colocando em xeque a noção mais tradicional de “iconografia política”.

Palavras-chave: Coleções Matarazzo. Arte Moderna Italiana. Fascismo. Sistema de arte.

Abstract: First approach to the role played by gallerists Carlo Cardazzo (from Venice) and Vittorio Barbaroux (from Milan) in collecting Italian modern art, and their relations to fascist public policies of promotion of such art in international context. We observed the presence

of the very same art system in the acquisitions made by Francisco Matarazzo Sobrinho for the gathering of the first nucleus of the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM). Finally, and through some examples of the Matarazzo collections, we search to discuss the relationship between art and politics while questioning the more traditional notion of “political iconography”.

Keywords: Matarazzo Collections. Italian Modern Art. Fascism. Art system.

Esta comunicação resulta de pesquisa em andamento em torno das obras italianas das Coleções Matarazzo, hoje no acervo do MAC USP. Dentro da proposta dessa sessão, pretendo discutir as relações entre a arte e o sistema de artes (entendido aqui como o mercado de arte e suas vinculações com as instituições oficiais) através de outros elementos, que não aqueles diretamente associados à forma e ao conteúdo da arte, mas que me parecem fundamentais para a ampliação das relações entre arte e política.

Minha apresentação divide-se em duas partes. Na primeira, procurarei mapear uma rede de conexões e atividades que tiveram papel fundamental na disseminação da arte moderna italiana, a partir dos anos 1930. Centrar-me-ei, sobretudo, nas figuras dos galeristas e colecionadores Vittorio Barbaroux e Carlo Cardazzo, e o papel desempenhado por eles na divulgação da

nova arte italiana, com apoio de iniciativas públicas e institucionais do Estado italiano. Na segunda parte, proponho-me a analisar algumas obras das coleções Matarazzo que emergiram desse contexto e como elas foram interpretadas naquele momento. Ela será aberta com a análise da obra “A advinha” de Achille Funi, que parece vincular-se a um momento anterior ao contexto aqui focado, mas que também buscou legitimar-se como modelo de uma nova arte do regime fascista.

Itália Anos 1930: Emergência das galerias de arte e do colecionismo de arte moderna

A historiografia da arte na Itália situa os anos 1930 como o momento de crescente atividade de um colecionismo privado de arte moderna italiana ligado à emergência de um sistema de galerias promotoras da nova arte (COLOMBO, PONTIGGIA & GIAN FERRARI, 2003; COLOMBO & PONTIGGIA, 2004). Ao longo da década, esse circuito teve uma importante atuação na organização de mostras oficiais de arte italiana no exterior, e recebeu um forte suporte governamental. Podemos dizer que a exposição de oito artistas reunidos em torno da noção de Novecento idealizada por Margherita Sarfatti, na Galeria de Lino Pesaro, em Milão, em 1922, seria uma primeira ação nessa direção, uma vez que levaria à realização das duas edições da Mostra do Novecento Italiano em 1926 e 1929 como um projeto oficial (PONTIGGIA, 2003: 159-175).

Nesse mesmo período, Vittorio Emmanuele Barbaroux inicia suas atividades como galerista e colecionador (COLOMBO & PONTIGGIA, 2004). Em 1927, depois de se casar com a filha do grande colecionador de arte italiana do século XIX Gaspare Gussoni, Barbaroux fundou a Galleria Milano e entre 1930 e 1935 empenhou-se na apresentação de artistas ligados às tendências do Novecento Italiano. Em 1931, com a morte do sogro, constituiu a nova sociedade anônima da Galleria Milano, que muda de nome em 1938 para Galleria Barbaroux. Em 1940, a galeria foi premiada por suas atividades culturais e definida como primeira galeria privada nacional da Itália, dentro do novo programa cultural do ministro de educação nacional, Giuseppe Bottai.¹

O nome de Barbaroux e de sua galeria Milano emergem em alguns momentos importantes também na promoção da nova arte italiana no exterior. A primeira exposição organizada pela galeria fora da Itália foi a *22 Artistes Italiens*, na galeria Bernheim de Paris, em 1932, que resultou na doação de 12 obras de artistas participantes da mostra às coleções das galerias das escolas estrangeiras de arte contemporânea do Jeu de Paume.² O texto de apresentação da mostra foi escrito pelo crítico francês Waldemar Georges, que a partir de então (e até a publicação das Leis Raciais na Itália), passa

¹ Tratamos rapidamente do chamado *Fronte dell'Arte* de Giuseppe Bottai em MAGALHÃES, 2011.

² Para uma análise aprofundada dessa e de outras doações italianas do período, cf. Catherine Fraixe. Exposição *Les Artistes Italiens au Service de la Propagande Fasciste. Les Dons d'Oeuvres Italiennes aux Musées Français (1932-1936)*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Bourges 2010. A exposição foi baseada na tese de doutorado de Fraixe, defendida em fevereiro de 2011, ainda inédita.

a colaborar intensamente com as atividades da galeria e do editor Giovanni Scheiwiller, da casa editorial Hoepli de Milão. A estreita relação de Barbaroux e sua galeria com o ambiente parisiense parece se refletir também em outras doações feitas a acervos públicos franceses, no mesmo período (como no caso da doação Borletti para Paris, em 1935), bem como a presença de seu nome na comissão organizadora de uma série de exposições de arte moderna italiana em várias capitais europeias. Além disso, ele aparece associado a personagens políticos importantes, tais como o senador Carlo Frua de Angeli, que ao mesmo tempo é membro do organismo para-diplomático Comité France-Italie, para a promoção de intercâmbio cultural entre os dois países no período.

Barbaroux reaparece em continente sulamericano, não só por via de obras adquiridas por Matarazzo através de sua galeria, mas também na apresentação de sua própria coleção de arte moderna italiana, em Buenos Aires, em 1947.³ Tanto num caso quanto no outro, ele ainda parece difundir as tendências do Novecento Italiano e o grupo dos chamados Italianos de Paris.

Já em Veneza, os anos 1930 são marcados pela intensa atividade do editor de livros de artista e colecionador Carlo Cardazzo, que começa a formar

³ Cf. catálogo da exposição *Artistas Italianos de Hoy*, colección Vitor Manuel Barbaroux, Galería Müller, Buenos Aires, julho, 1947. Arquivo Fundación Espigas, Buenos Aires. Entretanto, as obras adquiridas por Matarazzo da Galeria Barbaroux, entre 1946 e 1947 não foram aqui apresentadas. De qualquer forma, vale ressaltar que algumas obras expostas na mostra portenha se aproximam muito das escolhas para Matarazzo. É o caso, por exemplo, de uma vista de San Giorgio Maggiore, do pintor Virgilio Guidi da coleção Barbaroux que é muito próxima à nossa "Marinha", s.d., óleo/madeira – para a qual poderíamos sugerir a datação de 1946 ca., a partir justamente da versão da coleção Barbaroux, exposta em Buenos Aires.

sua coleção no final dos anos 1920 (FANTONI, 1996 e BARBERO, 2008). Cardazzo foi antes colecionador e abriu sua primeira galeria (Il Cavallino) em Veneza, em abril de 1942, depois do enorme sucesso alcançado por sua coleção em duas mostras de destaque no ano anterior. Uma seleção de 100 obras de sua coleção foi exposta em abril de 1941 na Galleria d'Arte di Roma (galeria do sindicato nacional fascista dos artistas italianos), e depois exibida numa grande mostra de coleções privadas em Cortina d'Ampezzo, no norte da Itália (GIACON, 2005), quando ele recebeu um prêmio do ministério de educação nacional pela alta qualidade de sua coleção.⁴

Com o fim da II Guerra Mundial, em 1945, Cardazzo encerra as atividades de sua galeria veneziana, entregando-a aos cuidados do irmão Renato, e abre uma nova galeria em Milão. Apesar da situação de penúria do território italiano no imediato pós-guerra, as atividades de sua galeria Il Naviglio são bastante prósperas e viriam a se tornar referência para as novas tendências e vertentes da arte italiana ao longo da década de 1950. A galeria Il Naviglio será assim o grande centro promotor do abstracionismo italiano, nos anos 1950, e contará com o apoio da valiosa amizade entre Cardazzo e a colecionadora e galerista norte-americana Peggy Guggenheim na divulgação da arte italiana no exterior.

Barbaroux e Cardazzo inserem-se, assim, num programa maior de promoção da arte moderna italiana

⁴ A repercussão da mostra da coleção Cardazzo na Galleria d'Arte di Roma é enorme, haja vista o número de artigos em jornais e revistas dedicados a ela. Cf., por exemplo, Attilio Crespi, "La Collezione Cardazzo (con 9 Illustrazioni)", *Emporium: Rivista Mensile Illustrata d'Arte e di Cultura*, anno XLVII, no. 6, vol. XCIII, junho, 1941, pp. 283-293.

pelo Regime Fascista. Suas coleções procuraram angariar não só obras de artistas ligados ao Novecento Italiano – caso mais específico de Vittorio Barbaroux –, mas também a produção dos chamados Italianos de Paris, da Scuola Romana, e mais tarde de outras tendências. Com a promoção das vertentes de arte moderna italiana que se desenvolveram sobretudo na década de 1930, tal programa parecia objetivar uma nova visão dessa arte que refletiria a Itália fascista, por sua vez, fundamentalmente calcada na ideia de novo, de juventude, e consequentemente, de modernidade e progresso. Um aspecto relevante da forte presença da arte moderna italiana no exterior diz respeito à construção de uma especificidade das práticas artísticas do território italiano, que se caracterizaria por sua raiz latina/mediterrânea, e sobre a qual se argumentava a superioridade dos artistas italianos frente aos estrangeiros.

Essa ação de promoção da arte moderna italiana pode ser vista em duas fases. Na primeira, que vai até meados da década de 1930 e talvez tenha seu ponto mais alto na grande exposição de arte italiana (antiga e moderna) nos Estados Unidos, em 1934, constitui-se essencialmente pela realização de mostras itinerantes de arte moderna italiana, por várias cidades estrangeiras. Tudo leva a crer que essas exposições começam a se rarefazer a partir da invasão da Etiópia pelo exército fascista em 1935, o que marcaria também a aproximação de Mussolini a Hitler e uma virada nas relações diplomáticas de países como a França, a Inglaterra e os Estados Unidos com a Itália.

A segunda fase de promoção da arte moderna italiana estaria, portanto, circunscrita ao território italiano, e no apoio efetivo que as novas coleções privadas passam a ter com o programa de Giuseppe Bottai, colocado em prática a partir de 1939. A primeira forma de apoio a essas coleções se dá com o programa de mostras de coleções privadas italianas na Galleria d'Arte di Roma que tem início em 1941.

“Iconografia política”? Alguns exemplos das Coleções Matarazzo

A Itália sob o Fascismo, assim como a Alemanha nazista e a União Soviética sob o regime de Stalin, é frequentemente tomada como estudo de caso das relações entre arte e política, sobretudo a partir da ideia de propaganda do regime, focando em uma gramática da pintura e da escultura que trate de temas e personagens políticos. Mas se alguns artistas italianos trabalharam diretamente com retratos do Duce, por exemplo, como problema plástico e transformaram-no efetivamente num ícone, nem sempre foi por via da presença de obras dessa natureza que se fez uma promoção da nova arte italiana e do regime. O caso mesmo do famoso busto de Mussolini concebido pelo escultor Adolfo Wildt, que circula em exposições do Novecento Italiano organizadas por Margherita Sarfatti no exterior, vale para problematizar essa questão. Ele se insere talvez num contexto mais amplo, no qual a operação parece ter sido inversa, isto

é, na qual a figura do Duce serviu para legitimar uma vertente artística. Ele é realizado quase como um par do busto de Margherita Sarfatti, num momento em que a crítica buscava afirmar o Novecento Italiano como a arte da Nova Itália. O título dado já sugere essa leitura, uma vez que “Dux” era também o título da biografia de Mussolini publicada por Sarfatti em 1925 e que circulou em várias línguas (inclusive em português) na segunda metade da década. Ele é paralelo também às exposições de promoção do Novecento Italiano organizadas por Sarfatti entre 1926 e 1930, culminando com a exposição do Novecento Italiano em Buenos Aires e sua primeira visita à América do Sul.⁵

Ao mesmo tempo, 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 “A adivinha” de 1924 (figura 1), 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 (COLOMBO, 2009: 20-21).⁶ Na composição, ele trabalha com alguns elementos canônicos dessas referências e recupera determinados aspectos da prática renascentista, tais como a técnica a óleo sobre madeira, e executando o

⁵ Na versão portenha da exposição, o busto de Mussolini não foi apresentado por decisão do pintor Emilio Pettorutti, amigo de Sarfatti e responsável pela montagem da mostra em Buenos Aires – o que deixou a crítica italiana enfurecida. Cf. Emilio Pettorutti, *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar/Hachette, 1968, p. 224.

⁶ Para uma análise mais aprofundada sobre “A adivinha”, veja-se MAGALHÃES, 2011b.

quadro em medida áurea. Do ciclo de pintores ferrareses do século XV, é a própria Margherita Sarfatti que nos lembra de sua enorme apreciação por Cosmè Tura. Também é importante analisá-la tendo em vista as relações de Funi com a pintura metafísica. Os elementos arquitetônicos ao fundo da composição efetivamente aludem aos pórticos pintados por De Chirico nas suas versões das chamadas “Praças da Itália”, dos anos 1910-14. Após as análises de raio-x que realizamos recentemente com a obra, de fato vemos um plano de fundo, posteriormente eliminado, que remete à atmosfera das vistas de De Chirico, ao mesmo tempo em que se inspira na cidade ideal renascentista.⁷ Por fim, com seus atributos e seu olhar fixo e distante, “A advinha” parece estar associada à ideia de passagem ou transformação, e de enigma. De qualquer forma, é esta fase da obra de Funi que Sarfatti toma como um dos bons exemplos da nova pintura, ao preparar a sala especial do grupo Novecento para a Bienal de Veneza de 1926, na qual foi exposta sua “Calíope” de 1922, também associada à “Cabeça Feminina” do mesmo ano, da coleção da crítica. Assim como no caso de “A advinha”, é a irmã do artista que lhe serve de modelo para a realização de uma figura sólida, construída, em que Funi parece debruçar-se sobre os drapejados dos tecidos, e atribuir-lhe alguns elementos sintéticos que a fazem uma espécie de figura atemporal.

A pintura de Funi desse período é menos apreciada pelo colecionismo privado italiano dos anos 1930, que viria

⁷ As análises com técnicas não-destrutivas foram feitas graças à colaboração com o projeto de pesquisa da Profa. Dra. Márcia Rizzutto do Departamento de Física Nuclear Aplicada do Instituto de Física da Universidade de São Paulo (IF USP), ainda em andamento.

a adquirir obras dos mesmos anos em que o artista elabora composições de figuras monumentais na paisagem, principalmente em representações de marinhas, ao mesmo tempo em que está engajado em grandes projetos de pintura mural.⁸ Margherita Sarfatti, por sua vez, é bastante crítica em relação a essa nova fase do artista e procurará sempre falar da produção de Funi do decênio anterior. É ela que aparece como exemplo em escritos como *Storia della Pittura Moderna*, publicado em Milão em 1930, cujos argumentos são retomados em *Espejo de la Pintura Actual*, publicado na Argentina, em 1947.⁹ Este último livro é lançado no momento mesmo das aquisições Matarazzo, para as quais Sarfatti serve de intermediadora. E se hoje podemos talvez colocar em questão sua prevalência na escolha das aquisições, certamente “A advinha” parece ser efetivamente uma escolha da crítica. Além das similaridades que podemos observar entre a obra do MAC USP e aquela da coleção de Sarfatti, o depoimento da neta mais velha da crítica confirma o enorme empenho da família, em 1946/47, em adquirir para a coleção Matarazzo um quadro do período do Realismo Mágico de Funi¹⁰. Outro elemento importante é o fato da obra ter estado em depósito na Galleria Milano, de Vittorio Barbaroux, em 1933, depois da realização de uma retrospectiva do artista.

Outro artista bastante apreciado por Sarfatti é o pintor lombardo Arturo Tosi, de quem o MAC USP hoje possui

⁸ É o caso, por exemplo, das obras de Funi pertencentes à coleção Boschi-Di Stefano: www.fondazioneboschidistefano.it. A visita à coleção foi realizada pela autora em maio de 2011.

⁹ Para uma análise comparativa dos dois livros de Sarfatti, veja-se MAGALHÃES, 2010.

¹⁰ Depoimento de Sancia Gaetani dado à autora em 16 de junho de 2011.

cinco obras provenientes das coleções Matarazzo. Pintor de paisagem e naturezas-mortas, Tosi era, para Sarfatti, grande herdeiro da prática de Cézanne. Composições como a nossa “Ponte de Zoagli” (figura 2) são tomadas como exemplo, mais uma vez, de uma composição sólida, construída, equilibrada, herdeiras da grande tradição mediterrânea. Apesar de nossa “Ponte de Zoagli” ter sido realizada um pouco mais tarde, ela praticamente retoma outra versão da mesma vista, publicada na monografia que Giovanni Scheiwiller editou em francês, com um texto de Waldermar Georges, em 1933. Em *Arturo Tosi: Peintre Classique/Peintre Rustique* (GEORGES, 1933), resultante da colaboração entre a editora Hoepli de Milão e a editora Chroniques du Jour de Paris, apareceu um ano depois da exposição *22 Artistes Italiens*, para a qual Georges também fez o texto de apresentação. Nesse momento, além de Georges dividir com Sarfatti a mesma reverência pelo Novecento Italiano, ele se revela um entusiasta do regime fascista na Itália, o que resultaria na sua primeira visita ao País em 1934, e na tentativa de ter uma audiência com o próprio Mussolini (DESBOLLES, 2008). Ao analisar a pintura de Tosi, Georges não esconde esse entusiasmo pela Itália. Em seu texto para a monografia sobre o artista, ele parece partilhar do mesmo ideário de Sarfatti, argumentando em favor da “superioridade latina” no campo da arte. E antes de propriamente adentrar a análise da obra de Tosi, define o artista como um “cavalheiro do campo de boa estirpe, muito ligado por muitos arcanos à terra italiana para ceder a uma influência estrangeira. Sua arte é, antes de tudo, uma arte

do território que representa e adere a seu solo” (GEORGES, 1933:1).¹¹

Tosi será sempre visto como grande representante da pintura de paisagem moderna italiana, ao mesmo tempo em que tomado como um pintor que, mais do que ninguém (e assim como Cézanne em Aix-en-Provence), melhor interpretou a paisagem de sua terra natal. Ele se especializou principalmente nas tomadas de vistas da chamada Pianura Padana, na Lombardia, bem como nas vistas de Zoagli e do chamado Val Seriana, onde com frequência passava os verões em família. Mas no contexto da monografia de 1933, essas paisagens parecem servir para afirmar a grandeza da arte italiana e a grandeza da Itália. Segundo Waldemar Georges, ela deita suas raízes no Renascimento italiano. E conclui:

“(...) Se a arte italiana é por definição uma arte democrática, seus protagonistas são aristocratas. Os italianos são espontaneamente assim. Eles não podem engendrar uma ideia ou uma forma, nem disseminá-las se se afastam das leis do aristocratismo. A tirania do número lhes é insuportável. O fascismo, que exprime antes de tudo a vontade de escolha, não é outra coisa se não o triunfo do qualitativo sobre o quantitativo”. (GEORGES, 1933:7)

E mais adiante:

“Eu disse que Arturo Tosi era um camponês. Mas este camponês é também um latino. Isto é, ele santifica tudo que toca”. (GEORGES, 1933:10)

Esses trechos explicitam a associação direta que Georges parece fazer entre a nova arte e a nova ordem

¹¹ Tradução do francês pela autora, assim como os trechos extraídos a seguir.

política italiana. Além disso, as obras do artista que ilustram a monografia, não só corroboram para demonstrar os valores plásticos que Georges (e Margherita Sarfatti) vê na sua pintura, como também se vinculam diretamente ao sistema de arte italiano promovido pelo regime fascista naquele momento. Destaco aqui a presença da “Natureza-morta com pão e uvas” das coleções Matarazzo, apresentada na I Quadrienal de Roma em 1931, e que pode ser vista como um par de outra natureza-morta publicada na monografia de Tosi, naquele momento pertencente à coleção da Galleria Milano, de Vittorio Barbaroux. As obras de Tosi pertencentes à coleção de Sarfatti também aparecem como ilustração, e são bastante reveladoras de escolhas que são feitas para as coleções Matarazzo. A paisagem e a natureza-morta da coleção de Sarfatti, assim como nossa “Ponte de Zoagli” e nossa “Natureza-morta com pão e uvas”, parecem sintetizar os aspectos mais valorizados pela crítica e seu entorno naquele momento na obra de Tosi: construção, síntese e universalidade (aquí lida como latinidade) tão apreciados por ela e por Georges. Além disso, as aquisições Matarazzo procuram dar conta da evolução da pintura do artista e documentar seu deslocamento pelo território italiano, apresentando obras realizadas também no Val Seriana. Deste último, nossa “Paisagem de Val Seriana” também aparece como prancha de ilustração da monografia de Waldemar Georges, e mais tarde passaria às mãos de Matarazzo via coleção Carlo Cardazzo – assim como, de resto, nossa “Natureza-morta com pão e uvas”.

O último exemplo que gostaria de trazer é o de um quadro de Mario Mafai. Entendido como um dos expoentes e fundadores da chamada Scuola Romana ou Scuola di via Cavour (endereço do ateliê do artista, entre 1927 e 1928, onde passaram a se reunir regularmente os artistas identificados com ele), Mafai, ao lado de sua mulher, Antonietta Rafael, e de Gino Bonichi (dito il Scipione), concentraram uma pesquisa plástica anti-novecento. O grupo que passa a orbitar em torno dele não pode ser identificado por um estilo preciso – como também era o caso do Novecento –, porém contrapunha-se às tendências do “Retorno à Ordem” buscando explorar as vertentes e experiências expressionistas da arte moderna. É a partir de uma resenha de Roberto Longhi, de 1929, que se passa a identificar esses artistas enquanto um grupo. De um modo geral, situa-se essa produção entre 1928 e 1945. Mesmo fazendo frente à institucionalização e à presença massiva dos artistas ligados à noção de Novecento, já a partir de 1930, vemos alguns deles se projetarem dentro das mostras oficiais do regime. Mafai, por exemplo, é convidado a fazer uma mostra na Galleria d’Arte di Roma, no seu primeiro ano de funcionamento, sob a direção de Pietro Maria Bardi, para daí ser exposto na Bienal de Veneza em 1932, e ser levado para mostras no exterior de promoção de arte moderna italiana. Um dos quadros de Mafai adquiridos por Matarazzo é “Menino” (figura 3), exposto na sala especial do artista na grande Quadrienal de Roma, em 1935. Na documentação do MAC USP, este é o título dado à obra, que consta como sem data. No entanto, a partir da pesquisa dos arquivos da Quadrienal de Roma, identificamos uma

fotografia de reprodução da obra, que a intitula “Testa di Balilla” (ou “Cabeça de Balilla”) e como obra presente na Quadrienal de 1935¹². À luz dessas novas evidências e do fato de que posteriormente ela pertenceu à coleção Cardazzo, deveremos propor uma revisão de sua análise. Do ponto de vista da composição, a obra ainda guarda uma relação com a tradição do retrato renascentista italiano, de representantes do poder instituído, tomadas de perfil, ao modelo dos imperadores e políticos romanos da Antiguidade. Do ponto de vista da pincelada e da fatura, reconhecemos aqui o apreço de Mafai por um gesto mais expressionista, com uma superfície menos lisa, feita de pinceladas mais largas. Nesse sentido, “Menino” ou “Cabeça de Balilla” parece propor uma síntese entre a grande tradição italiana e a pesquisa modernista expressionista.

O que ainda está por ser devidamente investigado diz respeito ao retratado. Como dito anteriormente, a obra chega ao acervo do antigo MAM de São Paulo com o título de “Menino”. Que ela apareça como “Cabeça de Balilla” na Quadrienal de 1935 leva a outras questões. Não sabemos ao certo se este era o título originalmente dado à obra pelo próprio artista. Por outro lado, ele parece servir à lógica da propaganda fascista. A organização Opera Nazionale Balilla (ou ONB), criada em 1926, depois que Mussolini nomeia o ex-ardito Renato Ricci à pasta da educação, foi um dos primeiros braços de propaganda ideológica do Partido Nacional Fascista nas escolas primárias e secundárias italianas, que funcionou como complementação à formação

¹² Fundo fotográfico do Arquivo da Fondazione Quadriennale di Roma, consultado em 14 de junho de 2011.

escolar até 1937, sendo daí absorvida pela Gioventù Italiana del Littorio. A organização toma como modelo as associações de escoteiros ingleses, que Ricci chega a visitar em sua pesquisa para o projeto italiano. Meninos e meninas entre 8 e 14 anos eram alistados na organização por determinação da política fascista, pois ela era compreendida como complementar à formação cultural e física dos jovens através de exercícios militares. No quadro de Mafai, podemos identificar alguns elementos do uniforme de um Balilla, isto é, a camisa preta e o lenço no pescoço em tom de azul. Ao que tudo indica, então, ao contrário dos casos acima apresentados, não é um representante do Novecento Italiano ou da experiência do “Retorno à Ordem” na Itália que parece servir explicitamente à promoção da nova arte italiana como reflexo da Nova Itália, e sim um artista ligado às vertentes anti-novecento.

Procurei apresentar aqui os primeiros indícios que levam à problematização de uma leitura consolidada que temos sobre a arte moderna italiana no período do entre-guerras e suas vinculações com o ideário da Itália fascista. Mais do que atentar somente para determinadas vertentes ou escolas artísticas que foram cooptadas ou foram criadas para a propaganda do regime fascista, assim como para uma iconografia política mais explícita, creio que nos cabe estudar as relações e sistemas que permitiram a circulação da arte moderna italiana e como ela pôde se reformular com o fim da II Guerra Mundial. No caso das aquisições Matarazzo para a criação do antigo MAM de São Paulo, vemos a mesma rede de agentes operarem antes, durante e

depois da II Guerra Mundial, como se a Itália não houvesse passado por uma enorme tragédia ao final do conflito, e que seu mercado de arte tivesse permanecido inabalado. Entender como esse mercado continuou a operar me parece outro aspecto fundamental da dimensão que a política de estado e a política de relações internacionais pode ter no campo da arte e efetivamente construir uma narrativa da arte. Essas novas evidências começam a colocar em xeque, mais uma vez, uma narrativa formalista da arte moderna que, me parece, se cristalizou com os anos 50 do século XX, ela também engendrada da divisão do mundo em dois blocos e dos anos da Guerra Fria, que nos ensinou que a grande arte moderna ocidental era aquela que daria nas experiências de abstração. Sabemos, hoje, como esse discurso formalista contribuiu para uma dissociação entre a arte e seu contexto, ao promover sua autonomia. Rever criticamente a produção artística do período do entre guerras e tudo o que abrigamos sob “Retorno à Ordem” é matizar aquilo que entendemos por arte moderna. As experiências que vimos surgir nesse contexto ainda lidam com valores da tradição clássica da arte, com a noção de realismo, mas não parecem abandonar por completo as experiências vanguardistas. Nos casos aqui apresentados, podemos identificar elementos de uma poética metafísica em Funi, da pintura de Cézanne em Tosi, e das vertentes expressionistas em Mafai. As referências vanguardistas sobrepõem-se a alguma coisa que talvez seja comum, de fato, a esses três artistas, que é a tradição artística de seu país. Finalmente, o fato de essas obras terem sido

apresentadas ou interpretadas dentro de um contexto de propaganda fascista não as reduz enquanto experiências artísticas – experiências essas que nasceram ou não para servir ao regime.

Referência bibliográfica:

BARBERO 2008

Barbero, Luca Massimo (org.). Cat. exp. Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte. Milão: Electa. (exposição realizada no Museu Peggy Guggenheim, Veneza, 1/11/2008 a 09/02/2009)

COLOMBO 2009

Colombo, Nicoletta, "Funi e la 'geometria della vita'" In: cat. exp. Achille Funi: Mitologie del Quotidiano. Milão: Editoriale Giorgio Mondadori, pp. 11-32.

COLOMBO & PONTIGGIA 2004

Colombo, Nicoletta & Pontiggia, Elena (orgs.). Cat. exp. Milano anni trenta, l'arte e la città. Milão: Mazzotta.

COLOMBO, PONTIGGIA & GIAN FERRARI 2003

Colombo, Nicoletta; Pontiggia, Elena & Gian Ferrari, Claudia (orgs.). Cat. exp. Il Novecento milanese. Da Sironi ad Arturo Martin. Milão: Mazzotta.

DESBOLLES 2008

Desbiolles, Yves Chevrefils, "Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste", Archives Juives 2008/2, n. 41, pp. 101-117.

FANTONI 1996

Fantoni, Antonella. Il Gioco del Paradiso. Veneza: Edizione del Cavallino.

GEORGES 1933

Georges, Waldemar. Arturo Tosi: Peintre Classique et Peintre Rustique. Paris/Milão: Chroniques du Jour/Ulrico Hoepli. [tiragem de 500 exemplares numerados em francês]

GIACON 2005

Giacon, Danka, "Cortina 1941. La mostra delle collezioni d'arte contemporânea", Rivista L'Uomo Nero: Materiali per la Storia delle Arti della Modernità (Università degli Studi di Milano), II, setembro 2005, n. 3, pp. 51-68.

MAGALHÃES 2010

Magalhães, Ana Gonçalves, "Margherita Sarfatti e o Brasil: a coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto panorama da pintura moderna" In: Conduru, Roberto & Siqueira, Vera Beatriz (orgs.). Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte>Obra>Fluxos. Rio de Janeiro: UERJ/PPGARTES, pp. 256-266.

MAGALHÃES 2011a

Magalhães, Ana Gonçalves, "Achille Funi nella collezione del MAC USP, Rivista L'Uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità (Università degli Studi di Milano), nova série, ano VIII, n. 7-8, setembro de 2011, pp. 349-358.

MAGALHÃES 2011b

Magalhães, Ana Gonçalves, "Realismo, Classicismo, Latinidade: As Coleções Matarazzo e o Modernismo Italiano dos anos 1930" In: Cavalcanti, Ana Maria Tavares; Couto, Maria de Fátima Morethy & Malta, Marize (orgs.). Anais do XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: [Com/Con] Tradições na História da Arte. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, pp. 425-440.

PONTIGGIA 2003

Pontiggia, Elena. Il Novecento Italiano. Milão: Abscondita, pp. 159-175.