

DOI: 10.11606/9788594195326

ARTE DEGENERADA • 80 ANOS
REPERCUSSÕES NO BRASIL

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

ORGANIZAÇÃO

Helouise Costa
Daniel Rincon Caires

ebook

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Museu de Arte Contemporânea
MAC USP
São Paulo
2018

São Paulo

2018 (Permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.)

© 2018 – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Av, Pedro Álvares Cabral, 1301 - Ibirapuera - CEP 04094-050 - São Paulo/SP
tel.: 11 2648 0984 - email: mac@usp.br - www.mac.usp.br



Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado
do Museu de Arte Contemporânea da USP

Arte degenerada - 80 anos : repercussões no Brasil / organização Helouise Costa, Daniel Rincon.
São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018.
184 p. ; il. (MAC Essencial 17)

ISBN 978-85-94195-32-6
DOI: 10.11606/9788594195326

1. Arte Degenerada. 2. Arte Moderna (Aspectos Políticos) – Século 20. 3. Segall, Lasar, 1891-1957. 4.
Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Costa, Helouise. II. Rincon, Daniel

CDD – 709.04

Esta publicação é resultado do seminário homônimo organizado por meio de uma parceria entre o Museu de Arte Contemporânea e o Museu Lasar Segall, realizado no período de 25 a 27 de abril de 2018, na sede do MAC USP.

Ficha do catálogo

Autores: Ana Gonçalves Magalhães; Annateresa Fabris; Claudia Valladão Mattos Avolese;
Daniela Pinheiro Machado Kern; Keith Holz; Maria Luiza Tucci Carneiro; Maurício Lissovsky;
Meike Hoffmann; Olaf Peters.

Obra Capa: Käthe Kollwitz, As mães, 1922-1923. Acervo MAC USP.

Revisão dos textos em português: Aílton Junior Silva e Laís Otero | Tikinet

Projeto Gráfico Padrão: Elaine Maziero

Desenvolvimento do Projeto Gráfico: Denise Ikuno

Realização:



Parceria:



Apoio:



Modigliani “degenerado” e sua recepção entre a Itália e o Brasil

Ana Gonçalves Magalhães¹

Resumo:

Os núcleos iniciais dos acervos dos museus de arte moderna brasileiros, em especial do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) e do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (Masp), foram formados após a Segunda Guerra Mundial. Essa origem nos leva a indagar sobre as possíveis relações entre as aquisições e a disponibilização de inúmeras obras de arte do período, bem como sobre os critérios de formação desses acervos. Nesse sentido, trataremos da coleção de pintura italiana do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), enfocando o caso do Autorretrato, de Amedeo Modigliani, sua recepção no ambiente artístico italiano durante o Ventennio e a designação do artista como “degenerado” a partir da publicação das leis raciais na Itália, em 1938. **Palavras-chave:** Amedeo Modigliani; arte degenerada; colecionismo; arte moderna italiana; crítica de arte moderna.

Abstract:

The initial cores of the collections of Brazilian modern art museums, in particular of the São Paulo Museum of Modern Art (MAM/SP) and of the São Paulo Museum of Art “Assis Chateaubriand” (MASP), were formed after World War II. This origin leads us to inquire on the possible relations between the acquisitions and the availability of several works of art of the period, as well as on the formation criteria of these collections. In this sense, we will address the collection of Italian paintings from the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), focusing on the case of Amedeo Modigliani’s Self Portrait, its reception in the Italian artistic environment during the Ventennio and the designation of the artist as “degenerated” from the publication of racial laws in Italy, 1938. **Keywords:** Amedeo Modigliani; degenerate art; collecting; Italian modern art; critique of modern art.

Apresentaremos a seguir uma análise de *Autorretrato*, de Amedeo Modigliani (1919, óleo sobre tela), hoje pertencente ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC

¹ Professora livre-docente, historiadora da arte e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), onde pesquisa a coleção de arte moderna.

USP), à luz de sua proveniência². Seu percurso até chegar a São Paulo e seu contexto de aquisição – dentro de um conjunto maior de 69 pinturas italianas do Entreguerras³ – são reveladores de sua recepção, e da produção de Modigliani em geral, na chave da degeneração e de sua necessária redenção no segundo pós-guerra.

Embora tenha sido tomado como um dos pontos altos da produção do artista, sua chegada a São Paulo significou, de certo modo, seu esquecimento. A história da arte produzida aqui pouco se interessou pelo quadro e por outras obras que, como ele, se tornaram ilustres desconhecidas para o Brasil e para o mundo⁴. Em 2017, a Tate Modern de Londres organizou uma mostra retrospectiva de Modigliani na qual seu *Autorretrato* foi peça fundamental, inclusive para a realização de um estudo comparativo de técnicas, procedimentos e materiais adotados pelo pintor genovês, do qual participaram várias instituições da Europa e dos Estados Unidos⁵. Ele nos trouxe dados absolutamente novos sobre a evolução da técnica de Modigliani, recentemente publicados pela *Burlington Magazine*, na Inglaterra⁶. Em se tratando de um artista sobre o qual paira o grande problema da falsificação, esse estudo foi vital no apoio às instituições museológicas que hoje guardam suas obras⁷.

A mostra na Tate, no entanto, ainda trabalhou na análise de Modigliani dentro do ambiente parisiense, sua já conhecida ligação com a Escola de Paris, a relação de sua pintura com as obras de Picasso e, sobretudo, de Cézanne. Traremos para a discussão aqui o Modigliani que se conhecia dentro do meio artístico italiano da era fascista, que

2 Entende-se aqui a análise de proveniência tal como foi conceituada por Gail Feigenbaum e Inge Reist (2012) a partir do famoso livro de Arjun Appadurai (*The social life of things*, 1986).

3 Para uma análise sobre esse conjunto de pinturas, veja-se Ana Gonçalves Magalhães (2016).

4 Embora tenha sido exposto com certa frequência no exterior ao longo da década de 1950 – já como pertencente à Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado –, seu reaparecimento no ambiente internacional em exposições coletivas ou sobre a produção de Modigliani deu-se com mais intensidade depois de sua participação na retrospectiva do artista organizada pelo Musée du Luxembourg, em Paris, entre outubro de 2002 e março de 2003 (cf. RESTELLINI, 2002). Para seu histórico de exposições, veja-se Ana Gonçalves Magalhães (2013, p. 122-124).

5 Cf. FRAQUELLI; IRESO, 2017. A exposição ocorreu no período de 23 de novembro de 2017 a 2 de abril de 2018.

6 Cf. THE BURLINGTON MAGAZINE, 2018, p. 181-195, 311-324, 394-399, 400-407. No caso das análises feitas com *Autorretrato*, ver particularmente “Modigliani’s late portraits” (THE BURLINGTON MAGAZINE, 2018, p. 400-407).

7 A exposição na Tate aconteceu logo depois de um grande escândalo com uma mostra retrospectiva da obra de Modigliani, em Gênova, em que a curadoria foi acusada de expor obras falsas. Sobre a repercussão, veja-se Elisabetta Povoledo (2017). Essa tem sido, desde sempre, uma questão para o estudo de Modigliani, que também é tratada no dossiê publicado pela *Burlington Magazine*. Veja-se, sobretudo, Anna Ceroni e Simoneta Fraquelli (2018), em que as autoras discutem o estabelecimento do *corpus* de obra do artista e a importância dessas edições para a reunião da documentação e a autenticação das obras.

no fim das contas acabou por ser aquilo que trouxe *Autorretrato* até São Paulo, acompanhado de outras pinturas que pouco tinham a ver com a ideia de arte moderna à qual estamos acostumados.

Para discutir o *Autorretrato* de Modigliani, faremos um breve relato do primeiro conjunto de pinturas adquirido na Itália, entre 1946 e 1947, para a formação do núcleo inicial do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), criado em 1948, mas cujo acervo pertence hoje integralmente ao MAC USP. A partir dessa narrativa, analisaremos a recepção da obra para o ambiente artístico italiano do *Ventennio*, para depois discorrer sobre sua fortuna crítica na década de 1950 e em que medida sua inserção no Brasil em uma coleção de pintura entendida na chave do *Novecento Italiano* criou uma dissonância em relação ao modo como o ambiente internacional resgatou a figura de Modigliani na história da arte moderna.

* * *

Em sua coluna de 3 de março de 1948 para o jornal *O Estado de São Paulo*, o crítico de arte paulista Sérgio Milliet nos dava notícias sobre a chegada das primeiras obras adquiridas para a criação do MAM/SP:

Quando Nelson Rockefeller [sic] esteve em São Paulo (ainda em tempo da Boa Vizinhança), tentou em vão, para vergonha nossa, doar os quadros que trazia. Não havia museus de pintura e o presente valioso ficou sob guarda do Instituto de Arquitetos a fim de ser entregue, em tempo oportuno, a quem de direito, isto é, a um Museu de Arte Moderna. Entretanto já se vinha trabalhando em São Paulo na criação desse museu. Francisco Matarazzo Sobrinho, colecionador de telas modernas, pensava mesmo doar sua coleção particular á [sic] instituição que fundasse. A ideia amadurecia aos poucos e em parte se realizava com o museu dos Diários Associados, organizado e dirigido por P. Bardi, um especialista de Roma. [...] Francisco Matarazzo Sobrinho resolveu pôr mãos á [sic] obra. Já tinha o acervo nacional, faltavam os grandes mestres estrangeiros sem os quais não se podia constituir um núcleo de certa importância. Francisco Matarazzo Sobrinho partiu para a Europa e de lá trouxe um conjunto de cerca de setenta telas de primeira ordem, Picassos, Braques, Campiglis, Modiglianis, Lhotes etc. (MILLIET, 1948, grifos nossos)

Engajado na comissão para a criação do museu desde 1945, Milliet noticiava assim a chegada de um lote de 132 obras (e não só 70, como ele afirma em sua coluna) que o industrial ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho havia adquirido entre Paris, Milão e Roma, num intervalo de dez meses com auxílio de dois intermediários importantes para o ambiente artístico italiano daquele momento. Cicillo, como era conhecido, fazia essa ação já como patrono e presidente do museu que seria fundado como instituição em julho de 1948. Como a instituição ainda não existia formalmente, a coleção de pinturas trazida da Europa foi apresentada à sociedade paulistana no apartamento da esposa de Matarazzo, Yolanda Penteado. Milliet certamente procurou dar ênfase ao prestígio da coleção, não só ao assinalar os nomes mais importantes do modernismo representados no lote comprado, mas ao colocá-los no plural. Os “Modiglianis” mencionados pelo crítico paulista eram um só, seu *Autorretrato* pintado em 1919, meses antes de o pintor morrer. Milliet assim descreve a obra e o evento:

Na exposição das telas trazidas da Europa, e apresentadas por Iolanda [sic] Penteado Matarazzo em sua residência, figurava uma obra de Modigliani, o auto-retrato [sic] com “foulard”, cuja reprodução está em todas as biografias do pintor e inúmeras histórias da pintura moderna. A tela foi adquirida em Roma por cinco milhões de liras, mas seu valor real é maior ainda, tanto mais quanto por ela se vê a que elevações de sensibilidade, de gosto e de técnica pôde chegar a produção contemporânea, em nada inferior á [sic] das mais belas épocas. (MILLIET, 1948)

Já de volta a Paris depois de sua estadia no sul da França para se refugiar das tensões do final da Primeira Guerra Mundial, Modigliani se retrata em seu estúdio, com sua paleta em punho, no ato mesmo de pintar. Alguns autores atribuem as manchas de azul acinzentado no queixo e sobre os lábios como um sinal de sua barba mal feita. Sua figura extremamente alongada, com a cabeça ovalada e apoiada atabalhoadamente sobre o longo tronco, muito contribuiu para sua imagem de artista maldito, assolado pela doença que o levaria à morte meses depois. O *foulard* de que nos fala Milliet pode ter sido lido na grande forma azul acinzentada que envolve os ombros e o pescoço da figura. Mas quando vemos as fotografias de Modigliani que já circulavam na época, não podemos deixar de pensar que Milliet talvez tivesse visto antes fotografias do artista, e não seu autorretrato em pintura, em que

vemos o artista de fato usar um lenço no pescoço – e não o que parece ser uma echarpe mais grossa em volta do pescoço aqui. Outra peça de vestuário bastante conhecida de Modigliani e que ele usa em seu autorretrato, inclusive comentado por muitos de seus contemporâneos, era sua famosa jaqueta *bordeaux*, a mesma que ele veste na sequência de fotografias feita por Paul Guillaume do artista em seu estúdio em 1915⁸.

Voltando à aquisição do Modigliani e das pinturas italianas que com ele vieram para o Brasil, Matarazzo jamais esteve na Europa para comprá-las, valendo-se de intermediários poderosos, como veremos adiante, para fazê-lo. Outro equívoco de Milliet diz respeito ao local da aquisição, que não foi Roma, mas sim Milão. A confusão talvez tenha vindo do fato de as obras terem sido reunidas na capital italiana, em junho de 1947, para que Yolanda Penteado as inspecionasse antes de seu despacho para o Brasil via porto de Gênova.⁹

O autorretrato de Modigliani havia sido exposto entre abril e maio de 1946 numa mostra retrospectiva de sua obra, organizada pela Associazione fra gli Amatori e i Cultori delle Arti Figurative Contemporanee de Milão, com um texto de apresentação do crítico italiano Lamberto Vitali.¹⁰ Com um total de 61 obras expostas, das quais 16 retratos em pintura e o restante desenhos de nus femininos e estudos de retratos, a exposição milanesa foi organizada com a reunião de diversas coleções privadas e de galerias italianas, expostas para venda. Foi assim, portanto, que Matarazzo comprou o *Autorretrato*. Não sabemos ao certo ainda por intermédio de quem, mas ao cotejarmos a documentação do processo de aquisição da coleção de pinturas italianas que Matarazzo reuniu para o MAM/SP podemos inferir que talvez tenha sido o crítico de arte, jornalista, e galerista Pietro Maria

8 Essas fotografias são bastante conhecidas e passaram a circular nas edições sobre sua obra na segunda metade da década de 1940, em edições francesas e italianas. No caso de sua terra natal, a Itália, veja-se o volume que Giovanni Scheiwiller (1950, p. 7) publicou sobre Modigliani na famosa série *Arte Moderna Italiana*, da Editora Hoepli, de Milão. A edição de 1950 era a terceira do volume que Scheiwiller havia publicado sobre o artista. A primeira data de 1927 e é considerada a primeira monografia em língua italiana sobre Modigliani. Houve uma segunda edição, em 1932, e a intenção dessas reedições era de atualizar o conhecimento sobre a produção dos artistas dentro da série. É interessante observar que entre a primeira e a terceira edições a imagem que acompanha o ensaio de Scheiwiller, na página 7, se altera. Assim em 1927 a imagem reproduzida era de nosso *Autorretrato*. Na edição de 1950, o *Autorretrato* aparece na contracapa, e na página 7 é reproduzido um dos retratos de Modigliani em seu ateliê feitos por Paul Guillaume. Criou-se, assim, uma equivalência entre as fotografias dele em seu ateliê e seu autorretrato em pintura.

9 Veja-se carta de Livio Gaetani (responsável pelas aquisições na Itália) a Cicillo Matarazzo (GAETANI, 1947).

10 Cf. ASSOCIAZIONE FRA GLI AMATORI E I CULTORI DELLE ARTI FIGURATIVE CONTEMPORANEE, 1946.

Bardi o intermediário da compra.¹¹ Como sabemos, Bardi viria a se estabelecer no Brasil em novembro de 1946, ao ser convidado pelo empresário da maior rede de meios de comunicação brasileira daqueles tempos, Assis Chateaubriand, para criar o que Milliet designou como “o museu dos Diários Associados” – ou o Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (Masp). A coluna de Milliet também sugere que Bardi ajudara nas aquisições.

Nosso Modigliani parece destoar do restante das obras escolhidas no lote de aquisição no qual chegou ao Brasil. Se no início de 1946 Matarazzo parecia ter em Bardi o intermediário das compras que começavam a ser feitas na Itália, essa tarefa rapidamente mudaria de mãos, sendo assumida por outra personagem bastante célebre no meio artístico italiano e também no Brasil desde 1930. Estamos falando da crítica de arte e ideóloga fascista Margherita Sarfatti, que, segundo a história oficial, por conta de sua origem judaica havia sido obrigada a deixar seu país com a publicação das Leis Raciais em 1938. Sarfatti havia se estabelecido entre Buenos Aires e Montevidéu a partir de outubro de 1939 e só retornou à Itália em julho de 1947, depois de completar sua tarefa de consultora das aquisições Matarazzo para o nascente MAM/SP.

Numa visita a São Paulo em junho de 1946, ela passa a ser a intermediária de Matarazzo para a aquisição das obras italianas, acionando in loco seu genro (Livio Gaetani) e sua filha mais nova (Fiammetta Gaetani) para procurar as peças que poderiam melhor compor o núcleo inicial italiano para o MAM de São Paulo.¹² Tendo sido promotora do grupo do chamado *Novecento* a partir de 1923, em Milão, que logo se transformaria numa associação maior de artistas sob a designação de *Novecento Italiano*, Margherita Sarfatti havia feito a defesa de uma linguagem de arte moderna de caráter classicizante, que ela própria havia cunhado de um “classicismo moderno”, e que ao mesmo tempo teria sido a imagem da Itália fascista nas artes figurativas de seu país. Seu projeto foi bem-sucedido até o final da década de 1920, quando

11 O Studio di Arte Palma, de propriedade de Pietro Maria Bardi, em Roma, tinha sido o primeiro contato de Matarazzo com o circuito de galerias na Itália, de acordo com a documentação dessas aquisições, hoje na Seção de Catalogação do MAC USP – veja-se telegrama de Bardi para o secretário de Matarazzo na Metalúrgica Matarazzo, Carlino Lovatelli, datado de 17 de março de 1946 (BARDI, 1946). Na documentação das aquisições, hoje na Seção de Catalogação do MAC USP, tudo indica que até agosto de 1946 o contato de Matarazzo com as galerias italianas era via Bardi, como demonstra também a presença de sete pinturas provenientes da coleção do galerista Carlo Cardazzo, compradas por intermédio de um certo Salvatore Vendramini – que tinha um contato com Bardi. Cf. MAGALHÃES, 2016.

12 Para uma análise dessa mudança de mãos de Bardi para Sarfatti e o processo de seleção e aquisição das obras na Itália, ver Ana Gonçalves Magalhães (2016, p. 67 e ss.).

ela estava à frente de uma comissão do *Novecento Italiano* e promoveu seus artistas na chave desse modernismo clássico em uma série de exposições internacionais. A última delas a trouxe pela primeira vez à América do Sul, em 1930, numa viagem de 20 dias, em que ela visitou Rio de Janeiro, São Paulo e as cidades históricas de Minas Gerais, e seguiu para Buenos Aires, Rosário e Montevideu.

Seu projeto começa a ser atacado a partir de seu retorno da América do Sul, e ela foi aos poucos perdendo seu lugar como crítica de arte nas instituições do regime fascista. O ataque a ela, já em 1930, apoiava-se em sua origem judaica. Embora convertida ao catolicismo, representantes mais conservadores da cúpula do Partido Nacional Fascista viam-na como uma ameaça e um sério problema para a imagem do país por sua ligação íntima com o *Duce*. Sarfatti era então acusada publicamente por seu arqui-inimigo dentro dessa cúpula, Roberto Farinacci, de fazer fortuna às custas do Estado italiano com a venda de obras de arte nas mostras que organizara no exterior.

Mas se Sarfatti foi paulatinamente perdendo sua voz pública na década de 1930 na Itália, suas ideias de uma arte que refletisse a imagem de uma Itália moderna não foram de todo abandonadas e a noção do *Novecento Italiano* como próprio da cultura artística de seu país, implicando estreita relação entre a tradição clássica e a produção moderna, continuou a ser empregada nas mostras do regime, dentro e fora da Itália. Essa noção não seria abandonada pela diplomacia italiana nem com a queda do regime fascista ao final da Segunda Guerra Mundial, como se pode aferir de uma série de exposições de arte moderna italiana que circularam pelas capitais sul-americanas entre 1946 e 1951 – uma delas trazida por Pietro Maria Bardi para o Rio de Janeiro, em maio de 1947.¹³

Nesse conceito de *Novecento Italiano*, o posicionamento da crítica italiana sobre a obra de Modigliani era bastante controverso. Devemos lembrar que o pintor havia de fato construído sua carreira em Paris, não tendo participado do debate artístico italiano vanguardista, liderado pelos futuristas, nos anos 1910. Um de seus poucos compatriotas interlocutores era Gino Severini, que como ele tinha adotado Paris para morar e fazer sua carreira. Ao morrer, Modigliani havia encontrado em figuras como o galerista Paul Guillaume e o colecionador Léopold

¹³ Cf. EXPOSIÇÃO..., 1947. A exposição aconteceu na sede do Ministério de Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema).

Zborowski seus principais aliados e difusores de sua obra dentro do ambiente parisiense.

São os críticos Giovanni Scheiwiller e Lionello Venturi, na década de 1920, na Itália, que primeiro voltariam seus interesses e teriam uma real apreciação de sua obra. O primeiro, como diretor da Livraria e Editora Hoepli de Milão, seria o editor responsável pela primeira série de monografias de artistas modernos da Itália, a coletânea intitulada *Arte Moderna Italiana*, na qual organiza o primeiro volume em língua italiana sobre a obra de Modigliani, em 1927.¹⁴ Já Venturi era naquele momento o especialista responsável pelas aquisições de arte moderna para o empresário Riccardo Gualino, em Turim. Gualino tornou-se célebre na década de 1920 graças à sua coleção de arte moderna e outras iniciativas culturais na cidade, como a criação da primeira companhia cinematográfica italiana e o mecenato de um teatro de comédia, além de ter trazido os balés russos e outros espetáculos para Turim.¹⁵ No contexto da crescente notoriedade de Gualino, é Lionello Venturi quem o aconselha a adquirir o “Autorretrato” de Modigliani de um colecionador privado francês.

É ainda como parte da famosa coleção de Riccardo Gualino que “Autorretrato” foi apresentado ao público italiano pela primeira vez, na Bienal de Veneza de 1930, na sala especial dedicada à obra do artista, organizada e apresentada por Lionello Venturi.¹⁶ Em seu texto de apresentação à sala Modigliani, Venturi analisava os elementos que ligavam o pintor à moderna Escola de Paris, tendo em Cézanne sua referência francesa. Ao falar do *Autorretrato*, Venturi (1930, p. 117, tradução nossa) assinalava a qualidade moderna da linha de Modigliani:

Vejam o autorretrato de 1919: permanecem massas e volumes tonais, mas nestes se insinuou a linha para cumprir sua função de síntese. Disse-me o pintor Mauroner, que dividiu seu ateliê com Modigliani em Veneza em 1905, que o que atormentava seu amigo então era alcançar a linha: ele [Modigliani] não entendia por linha uma firmeza de contorno, dava-lhe até um valor espiritual, de síntese, de simplificação, de liberação do contingente, de paixão essencialmente. Naquele momento em Veneza, a arte antiga e a antiga linha eram letras mortas. Em seguida, em Paris, as experiências

¹⁴ Cf. SCHEIWILLER, 1950, nota 8.

¹⁵ Sobre o empresário Riccardo Gualino (1879-1964), veja-se apresentação do historiador Angelo d'Orsi à sua autobiografia (GUALINO, 2007). No que concerne à sua coleção, veja-se *Dagli ori antichi agli anni venti: le collezioni di Riccardo Gualino* (1982).

¹⁶ Cf. VENTURI (1930).

se multiplicaram [...] Nenhuma destruiu o fundamento cézanniano do seu gosto, mas todas lhe deixaram um vestígio; e assim Modigliani encontrou a relação entre a linha da sua imaginação que era síntese abstrata, e a linha da sua visão que era a síntese concreta.

A sala dedicada à obra de Modigliani instaurou uma grande polêmica no meio artístico italiano. Numa edição da Bienal de Veneza em que o grupo do arqui-inimigo de Sarfatti e da arte moderna em geral, Roberto Farinacci, havia conseguido realizar uma seção em que os artistas italianos nela inscritos deveriam tratar de temas e narrativas de feitos do regime fascista, e em que se via uma crescente rejeição a qualquer “estrangeirismo”, a pintura de Modigliani não era bom exemplo. A tensão se faz sentir até mesmo na resenha que o crítico Ugo Nebbia (1930) escreve sobre a Bienal de Veneza daquele ano. Ele diz:

Por isso é possível que alguns de nós considere com olho um tanto cético a fortuna póstuma deste nosso espírito; tão livre e sincero no ar moribundo no qual se desenvolveu; valorizado por seus próprios corruptores; lançado e relançado no mercado da admiração internacional. (NEBBIA, 1930, p. 270, grifo nosso, tradução nossa)

Nebbia deixa entrever o descontentamento de alguns críticos ligados às instituições artísticas italianas em relação à sala especial de Modigliani. O mais caloroso debate havia se dado entre Lionello Venturi e o artista Cipriano Effisio Oppo, que um ano depois se tornaria diretor da Quadrienal de Roma – a grande mostra nacional italiana de arte moderna. Oppo não via em Modigliani a referência adequada para a arte moderna do país e acusava sua arte de degeneração pelos estrangeirismos de Paris – o ar moribundo do qual nos fala Nebbia.¹⁷ Além do mais, suas críticas são engrossadas por aqueles que viam na origem judaica do pintor sua degeneração.

O *Autorretrato* de Modigliani não seria mais visto pelo ambiente italiano até o final da Segunda Guerra Mundial. Na segunda edição do volume de *Arte Moderna Italiana* de Giovanni Scheiwiller, publicada

¹⁷ Sobre a polêmica entre Oppo e Venturi e suas referências, veja-se Paolo Rusconi (2004). Embora o artigo de Rusconi tenha por objeto a produção crítica do jovem Renato Birolli, o autor tem que passar pela polêmica em torno de Modigliani na Bienal de Veneza de 1930, uma vez que a sala especial do artista tinha sido tema do primeiro artigo que Birolli havia escrito sobre arte. Voltaremos a ele mais adiante.

em 1932, ele é substituído no texto de apresentação por desenhos do artista. Se havia uma questão talvez prática para essa ausência – Gualino estava preso depois de um processo de estelionato e sua coleção, sequestrada pela Banca d'Italia –, é impossível não pensar o quanto essa obra havia sido entendida, nesse ambiente, como a imagem confirmatória de Modigliani como artista maldito e degenerado.

Em 1934, a obra vai a leilão e é adquirida por outro colecionador que viria a ter um papel importante não só no patrocínio a uma galeria para jovens artistas de atividade antifascista em Milão, como na constituição de uma galeria de arte moderna para a Florença do segundo pós-guerra. Trata-se do engenheiro e empresário Alberto della Ragione, que depois de sua visita à I Quadriennale de Roma, em 1931, resolve negociar com o galerista milanês, promotor da pintura do *Novecento Italiano* (e amigo de Saffoldi), Vittorio Barbaroux, a troca de toda a sua coleção de pintura italiana do século XIX por uma coleção de pintura italiana moderna. Pouco sabemos sobre as atividades de Della Ragione até seu envolvimento na criação da Galleria della Spiga e Corrente, em Milão, no ano de 1941.¹⁸ Em plena guerra, a galeria foi responsável por apoiar e promover um grupo de jovens artistas que havia formado o Grupo Corrente di Vita Giovanile. A galeria ocupava o mesmo local em que o grupo havia criado sua Bottega di Corrente. Faziam parte dele os pintores Renato Birolli, Aligi Sassu, Renato Guttuso e Giuseppe Santomaso, entre outros, que desde 1935 haviam retomado o estudo dos artistas ligados às vanguardas da primeira década do século XX e nutriam grande admiração por aqueles do ambiente parisiense. Quase todos foram presos e perseguidos pelo regime fascista na segunda metade da década de 1930, e durante a guerra faziam parte de grupos de *partigiani*, criando o Fronte Nuovo delle Arti no combate ao fascismo na Itália.¹⁹

Nosso *Auto-retrato*, portanto conviveu com obras desses jovens artistas nesse período, e Modigliani já era referência admirada por alguns deles desde sua sala especial na Bienal de Veneza de 1930 – como é o caso do pintor Renato Birolli, que naquele mesmo ano, ainda muito jovem, dedicara um artigo à obra de Modigliani num jornal local de Verona, sua cidade natal (BIROLI, 1930).²⁰ E não deixou a

18 Para um panorama das galerias milanesas na década de 1930, veja-se Elena Pontiggia e Nicoletta Colombo (2003). Para um estudo referencial sobre o sistema das artes na Itália, as principais galerias, colecionadores e críticos, veja-se Sileno Salvagnini (2000).

19 Sobre as relações entre o Gruppo Corrente, o Fronte Nuovo delle Arti e, depois da Segunda Guerra, o Gruppo degli Otto – que envolveram os artistas aqui citados – veja-se Luciano Caramel (1994).

20 O artigo foi reproduzido e analisado por Paolo Rusconi (2004, p. 273).

convivência com as obras de alguns desses artistas mesmo depois de sua aquisição por Matarazzo, já que o presidente do MAM/SP também comprou obras da Galleria della Spiga e Corrente, uma delas comprovadamente da coleção de Alberto della Ragione: *Natureza-morta com lâmpada*, de Renato Guttuso.

Por intermédio do genro de Sarfatti, Matarazzo comprou seis obras na Galleria della Spiga e Corrente. Se parte delas reflete o gosto da crítica defensora de um “classicismo moderno” ou daquilo que ela mesma havia definido como *Novecento Italiano*, artistas como Guttuso (mencionado anteriormente), Santomaso e Sassu, provenientes do mesmo lote, não estavam no vocabulário artístico de Sarfatti. O *Autorretrato* de Modigliani, como vimos, foi comprado anteriormente, provavelmente por intermédio de Pietro Maria Bardi, embora Sarfatti reconhecesse a importância do artista para uma história da pintura moderna. No livro que ela escreve na Argentina sobre esse tema, e que de certa forma embasou as aquisições Matarazzo, ela trata de Modigliani dentro do capítulo sobre a Escola de Paris, mas compara sua linha àquela dos toscanos do *Quattrocento* (SARFATTI, 1947, p. 135-137).

Ela não seria a única a fazer isso com a obra de Modigliani a partir da segunda metade da década de 1940. No texto de apresentação para a mostra milanese de 1946, na qual Matarazzo comprou o *Autorretrato*, o crítico Lamberto Vitali o compara a Botticelli e essa vinculação com a tradição *quattrocentesca* florentina seria mencionada por outros críticos que escreveram para livros e monografias dedicados à vida do pintor de Livorno ao longo da década de 1950.²¹

Depois da queda do fascismo, Modigliani e Boccioni foram incorporados ao debate sobre a arte moderna como os grandes nomes italianos da vanguarda. Essa construção foi feita sobretudo pela historiografia norte-americana do período, a partir de iniciativas como a exposição *Twentieth Century Italian Art*, de 1949 e, no caso particular de Modigliani, uma grande retrospectiva em 1951, ambas organizadas pelo Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York.²² Nosso *Autorretrato* foi emprestado para a retrospectiva de Modigliani, mas não para *Twentieth Century Italian Art*.

21 Cf. ASSOCIAZIONE FRA GLI AMATORI E I CULTORI DELLE ARTI FIGURATIVE CONTEMPORANEE, 1946.

22 Cf. SOBY, 1951; SOBY; BARR, 1949.

A mostra que refazia o panorama da arte italiana do século XX, curada por Alfred Barr e James Thrall Soby em 1949, tinha por objetivo reinserir a arte italiana no circuito internacional de debate sobre a arte moderna depois da queda do fascismo. Ela foi seguida de uma mostra de arte alemã do século XX com o mesmo propósito, isto é, reabilitar esses países que haviam sido tomados pelo totalitarismo. Embora a relação dos fascistas com a arte moderna fosse diferente daquela dos nazistas, a aliança de Mussolini com Hitler significou maior controle sobre as formas de expressão artística por parte das instituições fascistas e a presença cada vez maior de prêmios e eventos que valorizavam a ideia de uma arte oficial do regime, para os quais qualquer artista ou intelectual italiano ligado ao ambiente internacional foi tomado como degenerado.²³

A exposição Modigliani, Paintings, Drawings, Sculpture, teve curadoria de James Thrall Soby, que já em 1949 tinha sido responsável pelo texto dedicado a Modigliani para o catálogo de Twentieth Century Italian Art. Soby também assinalaria a “contribuição italiana” de Modigliani para o ambiente parisiense, isto é, ele havia mantido sua tradição ao mesmo tempo que adotara as novas tendências modernas em Paris. O crítico ressalta sua admiração por Picasso e Cézanne. O que é curioso no caso da mostra nova-iorquina é que em nenhum momento se dá destaque ao *Autorretrato*: ele aparece em meio às demais obras do artista, entre nus femininos e retratos. O curador norte-americano destaca seus nus femininos como mais “modernos” do que seus retratos. Nestes últimos, ele se refere sempre aos empréstimos que Modigliani faz da tradição clássica.

Essa percepção da obra de Modigliani, sobretudo de seus retratos, ressoa na apreciação de Sérgio Milliet que vimos no início, quando o crítico paulista fala de seu *Autorretrato* como tendo um valor real maior ainda, “tanto mais quanto por ela se vê a que elevações de sensibilidade, de gosto e de técnica pôde chegar a produção contemporânea, em nada inferior á [sic] das mais belas épocas” (MILLIET, 1948).

²³ Esse fenômeno é particularmente bem analisado para o caso da arquitetura no livro de Paolo Nicoloso (2008). Nele, o autor identifica maior “romanização” da linguagem da arquitetura moderna italiana à medida que o Estado fascista se radicalizava, tendo no projeto da Exposição Universal de Roma de 1943 (que nunca aconteceu) seu ápice. No caso das artes visuais, devemos lembrar da criação do Prêmio Cremona, por Roberto Farinacci em 1939, e seu imediato opositor, o Prêmio Bergamo (criado por Giuseppe Bottai, como Ministro da Instrução Pública, no mesmo ano).

Apesar de seu classicismo, assim como ele foi entendido nos anos 1950 – e na reabilitação do papel da Itália na história da arte do Ocidente –, Modigliani em nada respondeu à ideia de *Novecento Italiano* tal como promovida por Sarfatti e, mais tarde, pelo regime fascista. A coleção que se reuniu para o núcleo inicial do MAM/SP foi lida dentro da chave do *Novecento Italiano*, em primeiro lugar, porque a personagem por trás das aquisições italianas era Margherita Sarfatti, que mais uma vez reforçou suas ideias sobre o que deveria ser a pintura moderna. Ao mesmo tempo, essa terminologia continuou a ser usada pela diplomacia cultural italiana do segundo pós-guerra para resgatar a tradição artística italiana e sua contribuição para a história da arte ocidental, que naquele momento começava a se promover como grande valor para a sociedade que emergia no bloco aliado. Embora os atores por trás dessas aquisições fossem os mesmos que, de algum modo, haviam contribuído para a constituição de um moderno sistema das artes na Itália fascista, eles não foram substituídos, mas continuaram atuantes no ambiente artístico internacional.

Um dos aspectos mais contraditórios desse contexto do segundo pós-guerra em relação à promoção e à circulação da arte moderna italiana é que embora os Estados Unidos, por via das iniciativas sobretudo do MoMA, procurassem construir um discurso de afastamento da arte moderna italiana em relação à noção de *Novecento Italiano*, esta prevaleceu no ambiente artístico sul-americano. Mas seja numa ponta ou na outra do continente americano, o fato é que contribuímos para fomentar um colecionismo de arte moderna italiana por meio de exposições itinerantes que mais tarde levaram a aquisições importantes dos dois lados. Por fim, nem aqui nem em Nova York nossos patronos compraram essas obras nas primeiras mostras itinerantes que aconteceram nas Américas. No caso das aquisições Matarazzo para o MAM/SP, ele poderia ter comprado já em 1946 obras importantes de arte moderna italiana na chave do *Novecento Italiano* em Buenos Aires, em vez de fazê-lo em Milão e Roma. O porquê disso ainda merece melhor investigação. De qualquer forma, no conjunto reunido nem tudo responde à noção de *Novecento Italiano*, especialmente o *Autorretrato* de Modigliani e as outras pinturas dos jovens do Grupo Corrente, que afinal haviam sido perseguidos e atacados pelo regime fascista.

Referências bibliográficas

ASSOCIAZIONE FRA GLI AMATORI E I CULTORI DELLE ARTI FIGURATIVE CONTEMPORANEE. Mostra di Modigliani: aprile-maggio 1946. Milano: Alfieri & Lacroix, 1946. Tavola 15. Catálogo de exposição.

BARDI, Pietro Maria. **[Correspondência]**. Destinatário: Carlino Lovatelli. Roma: 17 mar. 1946. 1 telegrama.

BIROLI, Renato. Profili di pittori: Amedeo Modigliani. **II Brennero**, Verona, 28 magg. 1930.

CARMEL, Luciano. **Arte in Italia**, 1945-1960. Milano: Vita & Pensiero, 1994.

CERONI, Anna; FRAQUELLI, Simoneta. The catalogues raisonnés of Amedeo Modigliani. **The Burlington Magazine**, London, n. 1380, v. CLX, p. 189-195, Mar-May 2018. Ed. especial "The Modigliani technical research study".

DAGLI ORI antichi agli anni venti: le collezioni di Riccardo Gualino. Milano: Electa, 1982. Palazzo Madama (Turim), Galleria Sabauda, dez. 1982 a mar. 1983. Catálogo de exposição.

EXPOSIÇÃO de pintura italiana moderna. Rio de Janeiro: Studio di Arte Palma, 1947. Catálogo de exposição.

FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge (Org.). **Provenance**: an alternate art history. Los Angeles: Getty Publications, 2012.

FRAQUELLI, Simonetta; IRESON, Nancy (Org.). **Modigliani**. London: Tate Publishing, 2017. Catálogo de exposição.

GAETANI, Livio. **[Correspondência]**. Destinatário: Ciccillo Matarazzo. Milão, 19 jun. 1947. 1 carta. Pasta Francisco Matarazzo Sobrinho, Seção de Catalogação, MAC USP.

GUALINO, Riccardo. **Frammenti di vita**. Torino: Aragno, 2007.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo, realismo, vanguarda**: pintura italiana no Entreguerras. São Paulo: MAC USP/PRCEU, 2013. Catálogo de exposição.

_____. **Classicismo moderno:** Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda Editorial, 2016.

MILLIET, Sérgio. O Museu de Arte Moderna. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 mar. 1948.

Modigliani's late portraits. **The Burlington magazine**, Londres, 2018, p. 400-407

NEBBIA, Ugo. La XVIIa Biennale di Venezia: i pittori italiani. **Emporium: Rivista Mensile Illustrata d'Arte e di Cultura**, Bergamo, v. LXXI, n. 425, p. 267-290, magg. 1930.

NICOLOSO, Paolo. **Mussolini architetto:** propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista. Milano: Einaudi, 2008.

PONTIGGIA, Elena; COLOMBO, Nicoletta (Org.). **Milano anni trenta, l'arte e la città**. Milano: Mazzotta, 2003. Catálogo de exposição.

POVOLEDO, Elisabetta. Modigliani exhibit closes early amid allegations of fakes. **The New York Times**, New York, 19 Jul. 2017. Disponível em: <<https://nyti.ms/2KQO6FI>>. Acesso em: 3 ago. 2018.

RESELLINI, Marc. **Modigliani:** the melancholy angel. Milan: Skira, 2002.

RUSCONI, Paolo. Aggiunte agli scritti di Renato Birolli per gli anni 1930-1933. **L'Uomo Nero: Materiali per una Storia delle Arti della Modernità**, Milano, ano 1, n. 2, p. 267-286, giugno 2004.

SALVAGNINI, Sileno. **Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943**. Bologna: Minerva, 2000.

SARFATTI, Margherita. **Espejo de la pintura actual**. Buenos Aires: Argos, 1947.

SCHEIWILLER, Giovanni. **Amedeo Modigliani**. 1. ed. Milano: Hoepli, 1927. (Arte Moderna Italiana, n.8).

_____. **Amedeo Modigliani**. 2a. ed. Milano: Hoepli, 1932. (Arte Moderna Italiana, n.8).

_____. **Amedeo Modigliani**. 3. ed. Milano: Hoepli, 1950. (Arte Moderna Italiana, n. 8).

SOBY, James Thrall (Org.). **Modigliani paintings, drawings, sculpture**. Nova York: MoMA, 1951. Catálogo de exposição.

SOBY, James Thrall; BARR, Alfred (Org.). **Twentieth century Italian art**. New York: MoMA, 1949. Catálogo de exposição.

THE BURLINGTON MAGAZINE. London: The Burlington Magazine Publications, n. 1380, v. CLX, Mar.-May 2018. Ed. especial "The Modigliani technical research study".

VENTURI, Lionello. Mostra individuale di Amedeo Modigliani, sala 31. In: CATALOGO illustrato della XVII Esposizione Biennale di Venezia. Venezia: La Biennale, 1930. p. 116-121. Catálogo de exposição.