

## Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras no Acervo do MAC USP

Ana Gonçalves Magalhães

O texto que ora se apresenta é uma extensão da primeira versão<sup>1</sup> apresentada durante o seminário de abril de 2013, e pretende reavaliar alguns pontos que consideramos fundamentais na pesquisa até então levada a cabo sobre a presença de um conjunto tão significativo de pintura italiana dos anos 1920/40 no acervo do MAC USP. Procuraremos, em primeiro lugar, contextualizar as relações entre Itália e Brasil durante o período modernista. Em seguida, trataremos de reavaliar o lugar da arte moderna italiana no ambiente internacional durante o período entreguerras e no imediato pós-II Guerra Mundial – quando a coleção em questão foi formada. Por fim, faremos algumas reconsiderações sobre as obras reunidas para o primeiro museu de arte moderna criado em São Paulo (hoje pertencentes ao MAC USP).

Assinalamos também que com essa pesquisa retoma-se uma frente iniciada pelo primeiro diretor do museu, Walter Zanini, que anos mais tarde publicou o primeiro estudo sistemático sobre a arte brasileira nos anos 1930 e 40, e em que procurou apontar para essa relação com o ambiente italiano. Seu livro de 1993 aparecia num momento em que a historiografia brasileira da arte dedicava-se a estudos importantes sobre o modernismo no Brasil e sua relação com o meio artístico italiano, onde localizamos o livro *Futurismo Paulista* de Annateresa Fabris (de 1994), sobre a recepção do Futurismo entre nós, e os primeiros artigos da pesquisa de Tadeu Chiarelli sobre a relação do Novecento Italiano e os pintores paulistas.

\*\*\*\*\*

Não é de hoje que a historiografia da arte no Brasil preocupa-se com o estudo das relações entre Itália e Brasil no período modernista. Assim como a Argentina e os Estados Unidos, o país recebeu, entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, ondas migratórias italianas<sup>2</sup>, que contribuiriam

1 Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. CAT. EXP. *Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras*. São Paulo: MAC USP, 2013, pp. 7-26.

2 Inclusive fruto de acordos governamentais entre os dois países, já nos anos 1860. Cf. FABRIS, Annateresa. *Futurismo Paulista*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993 (capítulo 1) e BERTONHA, João Fábio. *O Fascismo e os imigrantes italianos no Brasil*. Porto Alegre: Editora da PUCRS, 2001. Fabris (historiadora da arte) e Bertonha (historiador social) apresentam nessas referências uma boa síntese de como a questão da imigração italiana no Brasil foi tratada pela historiografia brasileira, e suas principais questões.

significativamente para a formação de uma cultura da modernidade entre nós. Embora a elite intelectual do Brasil – como em outros casos na América Latina e mesmo nos Estados Unidos – espelhasse-se na matriz francesa, há uma série de indícios da presença cotidiana da língua e de referências trazidas da Itália circulando numa cidade como São Paulo, na primeira metade do século XX. Para citar apenas alguns exemplos da circulação de uma cultura italiana entre nós, são vários os títulos de jornais em língua italiana no período, a exemplo do jornal *Fanfulla* - diário que se preocupava em publicar artigos e resenhas sobre arte, literatura, teatro, etc, além de notícias sobre a comunidade italiana no Brasil. Além disso, numa cidade como São Paulo, as primeiras casas de fundição em bronze – trabalhando não só com os artistas do Liceu de Artes & Ofícios, como com os escultores que faziam projetos funerários – foram estabelecidas por italianos<sup>3</sup>. Por fim, o mais importante dentre os críticos modernistas paulistas, Mário de Andrade, não só lia, como se deu ao luxo de deixar em língua original citações em italiano e francês para seu famoso ensaio *A Escrava que não é Isaura* – assumindo assim que seus interlocutores dominavam as duas línguas<sup>4</sup>.

Para as discussões que aqui nos interessam, lembremos ainda que ao ser criada em 1934, a USP contou com a colaboração de uma “missão intelectual francesa”, mas também de intelectuais enviados da Itália, em várias áreas, para consolidação de seus cursos de graduação<sup>5</sup>. Dessa presença, não podemos deixar de mencionar as aulas ministradas por Giuseppe Ungaretti e a criação de um núcleo importante de estudo de linguística e letras no departamento de letras da USP, que deu origem a publicações especializadas como a *Revista de Italianística*<sup>6</sup>. Se os exemplos aqui mencionados parecem refletir apenas a realidade de São Paulo, lembremos então que a primeira versão em português do *Manifesto Futurista* de Marinetti foi publicada e comentada num jornal de Pernambuco<sup>7</sup>; que ali mesmo o artista Vicente do Rego Monteiro criou uma revista inspirada em publicações italianas congêneres nos anos 1930; e que na capital da República (Rio de Janeiro), criava-se a Universidade do Brasil, por iniciativa do ministro Gustavo Capanema, que por sua vez havia convidado o arquiteto Marcello Piacentini para elaborar o plano diretor do novo campus universitário, justamente por causa de seu projeto recém-inaugurado da Università La Sapienza, em Roma<sup>8</sup>.

Esses elementos nos servem apenas para dar um panorama da presença italiana no Brasil e mais particularmente em São Paulo. Nele, ainda estamos por situar melhor quais foram os pontos de contato entre o meio artístico brasileiro

---

3 Este ainda é um levantamento sistemático a ser feito. De qualquer modo, sabemos principalmente pelos projetos do artista Victor Brecheret que seus fundidores eram de origem italiana.

4 Cf. ANDRADE, Mário de. “A Escrava que não é Isaura” In: *Obra imatura* [Aline Nogueira Marques e Telê Ancona Lopez, orgs.]. Rio de Janeiro: Agir, 2009, pp. 225-335 [originalmente publicado em 1925].

5 Cf. *Anuário 1934-35*. São Paulo: FFCL-FFLCH/ USP, 2009 (reimpressão fac-símile).

6 A revista foi criada pelo grupo de pesquisadores de língua e literatura italianas da FFLCH USP e tem se dedicado à investigação sobre as relações Brasil/Itália, principalmente no campo da literatura.

7 Cf. FABRIS, Annateresa. Op. Cit.

8 O projeto de Piacentini não saiu do papel, tendo assumido à frente do projeto o francês Le Corbusier. Sobre Piacentini e o Brasil, cf. TOGNON, Marcos. *Arquitetura italiana no Brasil. A obra de Marcello Piacentini*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

e o italiano. Alguns nomes já foram recenseados - caso de Fulvio Pennacchi, Hugo Adami e Paulo Rossi Osir<sup>9</sup>, por exemplo - mas de outros nos faltam ainda estudos sistemáticos (como nos casos de Danilo di Prete e Vittorio Gobbis<sup>10</sup>), bem como fazermos as conexões que desenham, ao que tudo indica, outra topografia da arte, que embora passe por Paris, também chega a Roma, Milão, Florença. Se por um lado os personagens aqui citados pertencem mais diretamente ao ambiente artístico paulista, e com um papel menos relevante talvez na narrativa da arte brasileira, por outro, apontam para ligações dos heróis do modernismo no Brasil com o ambiente artístico italiano: a partir desses paulistas, chegamos ao grupo milanês de galeristas e críticos, que ao mesmo tempo vinculam-se à capital francesa por via de uma rede de críticos e galeristas também muito ativos e eminentes, bem conhecidos dos nossos modernistas. Pense-se no crítico Waldemar George, sua enorme admiração pela arte italiana dos anos 1920/30, e seu entusiasmo pela Nova Itália que Mussolini propagava no início da década de 1930<sup>11</sup>.

A questão é que não só a presença de uma forte comunidade italiana no Brasil fez dessa uma cultura de interesse para nossos modernistas, mas também porque a divulgação da arte e da cultura italiana é significativa, sobretudo, no contexto dos anos 1930. Entre 1932 e 1938<sup>12</sup>, a Itália organizou várias ações de propagação de sua arte e cultura no continente europeu e nas Américas<sup>13</sup>. Quando consideramos a história das artes visuais nesse cenário, é impossível não pensar no papel que a secretaria da Biennale di Venezia teve na organização de uma série de mostras internacionais de arte moderna italiana que circularam

---

9 Fulvio Pennacchi (1905-1992), de origem toscana, foi aluno de Pio Semeghini antes de estabelecer-se no Brasil, em 1929. Veja-se, neste volume, o texto de Neville Rowley sobre a formação de Pennacchi junto a Semeghini. Hugo Adami (1899-1999) nasceu em São Paulo, de pais italianos e fez duas viagens de estudos à Itália entre 1922 e 1932. Em 1926, participa da I Mostra del Novecento Italiano no Palazzo della Permanente, em Milão. Paulo Rossi Osir (1890-1959) foi figura central na formação do chamado Grupo Santa Helena, a partir de 1934, em São Paulo. Para mais referências sobre esses artistas e o Grupo Santa Helena, veja-se bibliografia selecionada In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "A narrativa de arte moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP", *Museologia e Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*, vol. 1, no. 1, jan/jun de 2012, pp. 77-108. Link: <http://seer.bce.unb.br/index.php/museologia/issue/view/732>

10 Nascido em Pisa, Danilo di Prete (1911-1985) chegou ao Brasil em 1946, estabelecendo-se em São Paulo. Vittorio Gobbis (1894-1968) chega ao Brasil em 1923, e na década de 1930 será também central sua participação como animador do Grupo Santa Helena ao lado de Paulo Rossi Osir.

11 Para uma breve análise da trajetória de Waldemar George, cf. DESBIOLLES, Yves Chevrefils, "Le critique d'art Waldemar-George. Les paradoxes d'un non-conformiste", *Archives Juives*, 2008/2, n° 41, p. 101-117.

12 1932 é o ano da grande Mostra della Rivoluzione Fascista em Roma (que acaba se estendendo praticamente até 1934), bem como marco inicial de uma série de doações de conjuntos de obras de arte moderna italiana para a França, através do órgão para-diplomático Comité France-Italie (para uma análise dessas doações e a relação entre a diplomacia francesa e italiana no período, cf. FRAIXE, Catherine. *Art français ou art européen? L'histoire de l'art moderne en France: culture, politique et récits historiques, 1900-1960*. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Orientada por: Eric Michaud. França, 2011, tese de doutorado). A partir de 1935, pode-se observar um afastamento das políticas britânica, francesa e norte-americana (países que viriam a formar o bloco aliado durante a II Guerra Mundial) da política italiana – até então praticamente entendida como uma terceira via alternativa possível em face da crise econômica do capitalismo e o avanço do comunismo na Europa. Isso ocorre em função da invasão da Abissínia (atual Etiópia) por Mussolini e sua gradual aproximação a Adolf Hitler. 1938 é, por assim dizer, a ruptura com o bloco aliado com os acordos assinados entre os dois chefes de Estado e a publicação das Leis Raciais na Itália.

13 Cf. BERTONHA, João Fábio, op. cit, que trata também da substituição da diplomacia italiana, no Brasil por exemplo, a partir de 1927, por quadros do Partido Nacional Fascista, e o financiamento à criação de três órgãos importantes na divulgação da cultura e da língua italiana: as chamadas Casas da Itália, estruturas como Casas do Fascio e os órgãos de recreação conhecidos como Dopolavoro. Para um estudo comparativo com a situação da América do Norte, veja-se também BERTONHA, João Fábio, "Fascism and the Italian Immigrant Experience in Brazil and Canada: A Comparative Perspective", *International Journal of Canadian Studies*, 25, Spring, 2002, pp. 169-193.

em várias capitais europeias<sup>14</sup>. O uso das artes visuais para a divulgação da cultura italiana também se estendeu para mostras organizadas sobre a arte do Renascimento na Itália. Em 1934, Mussolini e seus assessores organizam uma exposição itinerante de obras primas italianas nos Estados Unidos - a única vez em sua história de exposições que o famoso *Nascimento de Vênus* de Sandro Botticelli (1485 ca., Galleria degli Uffizi, Florença) deixou o território italiano para ser apresentado em uma mostra no exterior. No mesmo ano, a crítica Margherita Sarfatti faz sua primeira viagem aos Estados Unidos, proferindo uma conferência no MoMA, promovendo a arte moderna italiana, e muito provavelmente orientando aquisições de Nelson Rockefeller de obras de artistas italianos do momento<sup>15</sup>. No caso brasileiro, ainda estamos por saber exatamente qual foi o conjunto de ações feitas pelo governo italiano nessa direção, mas já identificamos pelo menos um evento importante (ainda que tardio, frente às iniciativas na França e nos Estados Unidos, por exemplo), isto é, o pavilhão italiano para a exposição do cinquentenário da imigração em São Paulo, em 1937<sup>16</sup>.

O que esse conjunto de eventos nos mostra é que a presença das experiências italianas modernistas foi também significativa. É certo que o modernismo é marcado pela circulação e intercâmbio internacional de artistas, instaurados principalmente pelas iniciativas vanguardistas. O caso futurista é bastante conhecido nesse sentido. Mas é menos evidente que as práticas do entreguerras sejam assim vistas - à exceção dos surrealistas, dos dadá e dos artistas que, de uma forma ou de outra, ligaram-se à Bauhaus e às experiências de abstração (como o De Stijl e a Arte Concreta). Há uma forte circulação internacional de arte italiana, das mais diversas tendências, mas que no contexto do Fascismo, será lida como arte de propaganda e genericamente tomada como desdobramentos do Novecento Italiano e do Futurismo<sup>17</sup>. Se de um lado, o novo regime instaurado na Itália a partir de 1922 criou um grande aparato para promoção da nova arte ali produzida - e o fez através de mostras oficiais, que buscavam enfatizar sempre os elementos que poderiam acentuar os traços de uma *italianità*<sup>18</sup> -, de outro, houve uma efetiva contribuição do meio artístico italiano para o debate modernista. É possível identificar, na crítica de arte do período (inclusive no ambiente da Escola de Paris) e nos primeiros processos de institucionalização da arte moderna, toda uma terminologia nacionalista, ou que procurou entender as práticas modernistas a partir da ideia de escola nacional, ou estilo nacional. Nesse contexto, a Itália teve um papel fundamental para reacender o

14 Veja-se no presente volume a contribuição da pesquisadora Chiara Fabi.

15 Cf. "Distinguished Visitors", *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, Vol. 1, No. 9 (May, 1934), p. 4.

16 "Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Imigração Oficial no Estado de São Paulo", dado levantado pela mestrandia Dúnia Roquetti, atualmente trabalhando sobre as pinturas de Arturo Tosi das coleções Matarazzo. Roquetti localizou uma matéria no jornal *Correio do Povo* (20 de junho de 1937), além de ter recebido do Archivio Arturo Tosi (Rovetta, Itália) correspondência do comissariado do pavilhão italiano solicitando obras do artista para a mostra.

17 A noção de Novecento Italiano em circulação no período foi abordada em MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.), op. cit., pp. 22-26. Quanto ao Futurismo, devemos pensar nas salas especiais dos futuristas e aerofuturistas nas edições da Biennale di Venezia do período, sua presença também como sala especial em mostras italianas no exterior, e nas grandes mostras nacionais dentro do território italiano.

18 O termo é cunhado e cristalizado, por assim dizer, nos discursos do próprio Mussolini. A partir de 1927/28, é possível observar o uso da expressão em textos da crítica de arte e arquitetura. Margherita Sarfatti, por exemplo, argumenta em favor de uma arte de regime (seu Novecento Italiano) procurando ver em certos aspectos dessa arte que ela defendia, essa *italianità*. Cf. SARFATTI, Margherita, "L'Arte e il Fascismo". In: POMBA, Giuseppe Luigi (org.). *La Civiltà Fascista*. Turim: Unione Tipografico/Editrice Torinese, 1928.

debate sobre uma identidade latina, mediterrânea. Termos como “latinidade”, “cultura mediterrânea” e *italianità* muitas vezes se sobrepõem aqui. E dentro mesmo da formulação do perfil artístico da nação, emergiram personagens que se confrontaram com a Escola de Paris, consolidando a contribuição italiana para a grande narrativa de arte moderna. O pintor Amedeo Modigliani, ao que parece, não poderia ter sido mais bem promovido não fosse nesse contexto: ele foi visto pela historiografia da arte como um herdeiro natural da arte italiana, ao mesmo tempo, um maldito e um dos artistas que melhor refletiu a Paris dos “anos loucos”<sup>19</sup>. Depois de sua morte trágica, em 1920, é quase imediatamente reabilitado pelo mercado parisiense, exaltado pela crítica de arte, para aparecer já nas primeiras mostras internacionais dos anos 1930 como o mestre modernista italiano por excelência. Nada pode ser mais emblemático e mais irônico da construção da imagem desse artista do que um museu de um país periférico como o Brasil ter em seu acervo seu único autorretrato<sup>20</sup>. Nele, Modigliani se pinta em um *robe de chambre*, sentado na cadeira de seu ateliê, segurando sua paleta na mão. Está em pleno trabalho de criação. As pinceladas rápidas e a superfície transparente da tela nos fazem pensar na agitação do artista, como tomado por uma inspiração. A ideia do pintor genial/heróico também se afirma pelas possíveis referências de Modigliani para conceber seu autorretrato. O ambiente em que se faz retratar remete a fotografias que o artista tinha de seu próprio ateliê em Paris, entre 1916 e 1917, de onde não só sobrevivem retratos dele próprio, como de seu primeiro galerista apoiador, isto é, Paul Guillaume. De um ponto de vista muito semelhante, Modigliani também faz o retrato de Paul Guillaume – galerista em ascensão naquele momento e grande promotor de outros nomes da Escola de Paris. Ademais, haveria talvez dois retratos de personagens célebres da Paris moderna que reverberam aqui: de um lado, o retrato de Émile Zola pintado por Manet ainda nos anos 60 do século XIX; e os retratos de Auguste Rodin feitos por Edward Steichen, também em seu *robe de chambre*, que o escultor havia utilizado para moldar o corpo de seu monumental *Balzac*, de 1894. Por outro lado, as formas alongadas da figura, do rosto, e o contorno muito fino da silhueta remetem às figuras que Modigliani fez em escultura, nos primeiros anos da década de 1910, impactado em parte pela fascinação entorno do Primitivismo. Todos esses elementos colocam Modigliani no ambiente internacional da capital francesa, mas nos anos 1930, eles seriam usados para demonstrar sua vinculação com sua terra natal.

Entre 1928 e 1933, o pintor Mario Tozzi, ao lado de Renato Paresce, Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Massimo Campigli e Filippo de Pisis, realizaria uma série de exposições do chamado Grupo dos Italianos de Paris. Com o suporte da crítica de Waldemar George e do galerista Léonce Rosenberg, esses artistas italianos

---

19 Paolo Rusconi dedicou uma aula de seu mini-curso “Anos 1930 na Itália. As Artes Figurativas, As Revistas e as Exposições durante o Fascismo” (16 a 19 de abril de 2013) à análise da construção da figura de Modigliani pela crítica de arte do período, sobretudo através do livro *Les peintres maudits*, de André Salmon, publicado em 1924, e a primeira monografia do artista em língua italiana organizada pelo editor Giovanni Scheiwiller, em 1927, que reacendeu o interesse do meio artístico daquele país entorno do artista.

20 Comprado em Milão em 1946, juntamente com as outras 70 pinturas italianas que o casal Matarazzo adquiriu para constituir o primeiro núcleo do acervo do antigo MAM, o *Autorretrato* de 1919 também possuía das mais distintas procedências que uma pintura poderia ter tido naquele momento: fez antes parte da famosa coleção de Riccardo Gualino, para depois passar para a coleção de Alberto della Ragione, antes de chegar às mãos dos Matarazzo.

foram sendo incorporados às coleções de arte moderna que iam se formando<sup>21</sup>. Essa também foi uma tentativa, dessa vez de fora para dentro, de afirmação da arte moderna italiana no ambiente internacional. De fora para dentro, na medida em que esses artistas se organizaram assim por iniciativa própria e com o apoio do ambiente artístico parisiense, para depois ser promovido dentro da Itália.

A II Guerra Mundial certamente teve grande impacto nessas atividades e temporariamente interrompeu o fluxo e intercâmbio artístico entre os países. Mas já é possível ver a retomada dessas vinculações nas obras de artistas italianos a partir de 1943, quando não só grupos de artistas anti-fascistas (caso do Grupo Corrente) e outros artistas como Gino Severini, voltaram-se mais uma vez para reinterpretar as obras de Picasso e Matisse<sup>22</sup>. O imediato pós-guerra significou a retomada de estratégias muito semelhantes às elaboradas ao longo da década de 1930, com o surgimento de alguns acordos de cooperação cultural entre a Itália e outros países, que possibilitaram a continuidade das trocas comerciais e o suporte ao mercado de arte internacional. No caso do continente americano, seria importante lembrar ao menos duas iniciativas. A primeira delas é a formação de uma associação de cunho diplomático para a promoção da amizade entre italianos e latino-americanos, que em 1946 enviou Pietro Maria Bardi ao Brasil como organizador de duas exposições de arte italiana, antiga e moderna<sup>23</sup>. A segunda é a exposição XXth Century Italian Art, realizada no MoMA em 1949, que procurou evidentemente dar maior ênfase ao Futurismo, à Pintura Metafísica e à obra de Modigliani na história da arte moderna. Por outro lado, era também claro o esforço de elaboração de um catálogo de gênero compêndio/manual que pudesse dar conta de um panorama geral da arte italiana da primeira metade do século XX<sup>24</sup>. O tom certamente havia mudado, isto é, no resgate das vanguardas históricas, a Itália tinha contribuído com o Futurismo e a Pintura Metafísica, mas é interessante notar como alguns artistas cuja importância nos anos 1930 é fundamental ainda aparecem nesse discurso. É o caso de Felice Casorati, Massimo Campigli, Giorgio Morandi (que tem uma quantidade significativa de obras reproduzidas no volume) e Mario Sironi. Este último – o mais claramente comprometido com o regime fascista – aparece não com suas obras do período futurista, mas com sua produção dos anos 1920 aos anos 1940. Obras como *Luce nello spazio*, de 1941 e *La flagellazione*, de 1948 (ambas em coleções privadas milanesas naquele momento)<sup>25</sup> reverberam a produção de Sironi publicada no volume a ele dedicado na série *Artisti Italiani Contemporanei*, concebida pela Galleria Il Milione, no início da década de 1940, e que ao mesmo tempo, pautam as escolhas feitas para o

21 Para uma breve análise dos Italianos de Paris e bibliografia pertinente, cf. ROCCO, Renata Dias Ferraretto, “O caso dos Italianos de Paris” In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.), op. cit., pp. 27-31.

22 Veja-se a análise de “Flores e Livros” e “Mulher e arlequim” do acervo do MAC USP, no texto de Renata Dias Ferraretto Rocco In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.), op. cit., pp. 162-167.

23 Para uma análise da chegada de Bardi ao Brasil, veja-se o texto da pesquisadora Viviana Pozzoli no presente volume.

24 Cf. SOBY, James Thrall; BARR, Alfred. CAT. EXP. *Twentieth-Century Italian Art*. Nova York: MoMA, 1949. O catálogo está dividido essencialmente em quatro partes: Futurismo, Pintura Metafísica, trecho curto mas à parte sobre a pintura de Amedeo Modigliani, e uma parte sobre pintura e escultura na Itália desde 1920. A primeira parte é obviamente aquela dedicada ao Futurismo, e constitui a contribuição de Barr para a publicação.

25 Cf. SOBY, James Thrall; BARR, Alfred, op. cit., pranchas 69 e 70, que pertenciam, respectivamente, às coleções de Carlo Frua de Angeli (membro, ao longo dos anos 1930 do Comité France-Italie e patrono de uma doação de arte moderna italiana para o Jeu de Paume em Paris, em 1932) e do desenhista de moda Cesare Tosi.

casal Matarazzo<sup>26</sup>. O tipo de tratamento da superfície, a ideia de fragmento de composição, as pinceladas quase expressionistas de *La flagellazione* são muito semelhantes aos de *Invocação*, de 1946, hoje no acervo do MAC USP. A mesma lógica pode ser observada na escolha de obras de Campigli, Casorati, e outros para o núcleo inicial do acervo do antigo MAM.

Nos 23 anos de Itália fascista, há um elemento talvez significativamente diverso dos casos alemão e soviético no que diz respeito à atitude que o poder instituído teve em relação aos artistas, intelectuais e às indústrias de criação, pois não houve em nenhum momento uma definição clara do que poderia ser ou teria sido uma arte oficial do Regime Fascista. A historiografia italiana que retomou o problema da arte e da arquitetura sob o Fascismo na década de 1970 conseguiu fazê-lo em parte por conta da ideia de um “consenso”, bem como da atuação de “déspotas esclarecidos” como o Ministro de Educação Nacional Giuseppe Bottai (1895-1959)<sup>27</sup>. Além disso, um sistema das artes no sentido moderno do termo parece efetivamente ter sido estruturado principalmente entre a segunda metade da década de 1920 e a década de 1930. Assistiu-se aqui à criação de inúmeras galerias de comercialização de arte moderna italiana e internacional (com significativa presença de artistas franceses, evidentemente), ao surgimento e consolidação de coleções importantes de arte moderna italiana, e à divulgação da nova arte por via de publicações especializadas – e em periódicos e jornais de grande circulação<sup>28</sup> – e de exposições<sup>29</sup>. A Itália modernizou-se sob o Fascismo. Essa aparente contradição é uma questão ainda a ser revista principalmente pela historiografia da arte moderna. Com o fim da II Guerra Mundial, a exposição do holocausto e a liberação de vários territórios europeus das mãos de forças autoritárias pelos aliados, a arte moderna foi imediatamente tomada como grande bastião da sociedade democrática e livre – como nos sugerem os manuais e ensaios escritos nos anos 1950 e as primeiras tentativas de sistematização da experiência modernista. Nesta visão, a ideia de modernização social, cultural, econômica e política não poderia jamais vincular-se a um sistema político autoritário e brutal, como os da Alemanha nazista ou da Itália fascista.

Enfim, nem os futuristas, nem o grupo Novecento, nem a Scuola Romana e outros teriam sido equivalentes de uma arte fascista, oficial. Há certamente

26 Cf. *12 Tempere di Mario Sironi/presentate da Massimo Bontempelli*. Milão: Edizione del Milione, 1943.

27 Advogado, jornalista e colecionador de arte, Bottai dirigiu o então Ministero della Pubblica Istruzione de 1936 a 1943. Em 1939, instaura uma nova política para o ministério, em que apoia através de programas de premiação a formação de coleções privadas de arte moderna italiana. É tido pela historiografia italiana como um fascista moderado, sob a proteção de quem muitos intelectuais e artistas anti-fascistas continuaram a atuar. A questão do consenso foi recentemente retomada por historiadores como Giovanni Sedita (cf. *Gli Intelletuali di Mussolini: La cultura finanziata dal Fascismo*. Florença: Le Lettere, 2010) e Paolo Nicoloso (cf. *Mussolini architetto*. Milão: Einaudi, 2008), que proferiram conferências na jornada *Anni 30 in Italia*, 9 de dezembro de 2012, Departamento dei Beni Culturali e Ambientali, UNIMI. Para uma análise crítica da relação entre os intelectuais e o Fascismo, veja-se também contribuição do historiador Angelo d’Orsi no presente volume.

28 Como recensado pelo projeto temático coordenado pelo Prof. Antonello Negri, da UNIMI, com a colaboração de Paolo Rusconi, Silvia Bignami (ambos da UNIMI), Barbara Cinelli (Università Tor Vergata, Roma) e Chiara Fabi (Università degli Studi di Udine), entre outros. Veja-se, por exemplo, texto de Silvia Bignami sobre os projetos de monumentos tal como documentados pelas revistas da era fascista, no presente volume.

29 Para uma história do sistema moderno das artes na Itália, cf. SALVAGNINI, Sileno. *Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943*. Bolonha: Minerva Edizione, 2000. Sobre a formação de coleções de arte moderna, nesse contexto, veja-se contribuição do autor para o presente volume.

uma promoção das diversas tendências modernistas que ajudaram a construir a imagem de uma Itália moderna, e com uma identidade própria. Entretanto e contraditoriamente, Mussolini nunca teria apoiado claramente uma ou outra tendência. No caso da história da arquitetura, a posição do Duce parece ficar mais clara a partir da segunda metade da década de 1930, ao centralizar as ações de reconstrução, reforma, renovação e promoção das artes em Roma e na formulação do mito da *romanità*<sup>30</sup>. Já nas artes visuais, a segunda metade da década de 1930 viu surgir tendências que retomariam aspectos do expressionismo, do surrealismo, bem como experiências de Arte Concreta, e uma revalorização do impressionismo francês e outras correntes internacionais. Mesmo que elas não tenham uma presença significativa nas mostras e eventos promovidos pelo regime fascista, ganham o apoio de personagens importantes, entre críticos, galeristas e colecionadores<sup>31</sup>. Assim, a relação do Fascismo com a arte moderna foi muito diversa daquela que os nazistas estabeleceram, muito claramente adotando uma estética classicizante, da qual se teria uma amostra na Exposição de Arte Alemã de 1937, em Munique – com imensas pinturas alegóricas de Alfred Ziegler.

Mas se Mussolini não se posicionou quanto ao que poderia ser a arte oficial do Regime Fascista na Itália, isso não quer dizer que as tendências vanguardistas e algumas vertentes mais vinculadas a um ambiente internacional (como no caso das experiências de Arte Concreta) não encontrassem resistência junto à cúpula fascista. As mostras oficiais dos sindicatos fascistas de Belas Artes, as edições da Quadriennale di Roma, a criação do Prêmio Cremona em 1939 e seu contraposto, o Prêmio Bérgamo em 1940, foram sempre espaços em que a questão da arte de propaganda do regime emergia<sup>32</sup>. Ao mesmo tempo, isso se confunde com a situação das práticas artísticas do período do entreguerras, caracterizada na Itália e em outros territórios por um retorno à figuração, à reinterpretação de determinados elementos da tradição artística ocidental – principalmente da arte clássica, ligada à cultura greco-romana e à sua releitura pela experiência do Renascimento italiano – e a uma revalorização do domínio das técnicas artísticas tradicionais (a pintura mural e em particular o afresco, a pintura de cavalete), bem como os gêneros tradicionais da pintura (sobretudo a natureza-morta, o retrato e a paisagem). Na historiografia da arte, costuma-se tratar esse momento como sendo de conservadorismo nas práticas artísticas, que se voltam para certa noção de realismo, ao qual se dá o nome genérico de “Retorno à Ordem”. Desde pelo menos os anos 1980, a historiografia tem estudado esse período procurando entendê-lo como um fenômeno da modernidade, mas talvez sem conseguir interpretá-lo como fenômeno do modernismo, uma vez que ele teria significado a negação das experiências vanguardistas. Desde a grande exposição *Les Réalismes, 1919-1939*, organizada por Pontus

30 Cf. NICOLOSO, Paolo, op. cit.

31 A exemplo do Grupo Corrente, do qual fizeram parte Renato Birilli, Renato Guttuso e Aligi Sassu – artistas declaradamente anti-fascistas –, que têm o apoio da Galleria dela Spiga em Milão, financiada pelo grande colecionador Alberto della Ragione (de onde provém a natureza-morta de Renato Guttuso hoje no acervo do MAC USP).

32 É conhecida a disputa entre a facção mais conservadora fascista, liderada pela figura de Roberto Farinacci (criador do Prêmio Cremona) e as duras críticas que ele fazia à liberalidade com que Giuseppe Bottai conduzia a política artística italiana. Desde o final da década de 1920, Farinacci vinha atacando iniciativas mais liberais de manifestação artística. Mesmo um programa como o proposto por Margherita Sarfatti, com seu Novecento Italiano, é ameaçador, na visão mais conservadora de Farinacci.

Hulten e com contribuições de Éric Michaud, Jean Clair, Zeno Birilli e outros autores, realizada no Centre Georges Pompidou em 1980, até a mais recente tentativa de revisão do período com a exposição *Chaos and Classicism*, no Museum Guggenheim de Nova York, em 2012, esse período vem sendo tratado na sua contraposição às vanguardas históricas<sup>33</sup>. Também por conta da narrativa que se constituiu da arte moderna desde os anos 1950, efetivamente o modernismo tem sido entendido principalmente por aquilo que caracterizou as diversas experiências vanguardistas.

Mas será preciso reavaliar as práticas que se desenvolveram a partir da retomada de aspectos da arte clássica, por exemplo, no caso não só da Itália, mas também da França, e outros países, à luz da sua relação com as vanguardas. Considerando-se as vertentes que emergiram na Itália entre 1918 e 1925/26, veremos que é do Futurismo que saem os principais nomes ligados ao Novecento (Mario Sironi e Achille Funi) e que a pintura metafísica vai muito além da Scuola Metafísica: o entusiasmo com a pintura de Giorgio de Chirico no ambiente surrealista se faz sentir até pelo menos meados da década de 1920; no meio artístico italiano, certo vocabulário metafísico parece se disseminar entre os artistas e até muito mais tarde, mesmo na emergência do abstracionismo no imediato pós-II Guerra Mundial e nos anos 1950, aparece. Poderíamos descrever como metafísica a pintura de Giorgio Morandi, mas também as naturezas-mortas de Felice Casorati, de Filippo de Pisis, de Felice Carena, ou Gianfilippo Usellini. Nesse sentido, o conjunto de pinturas italianas angariado pelo casal Matarazzo para o núcleo inicial do acervo do antigo MAM é, de certa forma, exemplar. Certamente, não teríamos maiores problemas de analisar as duas naturezas-mortas de Morandi do conjunto como desdobramentos da pintura metafísica – como ele, de fato, tem sido tratado pela literatura de arte moderna. *Cabeça em armadura* de Felice Casorati faz parte de uma série de naturezas-mortas que o artista compõe na primeira metade da década de 1940, em que faz uso de uma cabeça provavelmente em gesso disposta com outros objetos de seu ateliê. Como num procedimento de tema e variações, Casorati dispõe os objetos com um capacete de uma armadura antiga (até hoje possível de ser vista na sala de visitas do atual Archivio Casorati, em Turim) contra um fundo de superfícies abstratas, que em realidade são telas ainda por serem usadas em seu ateliê. Assim, ele cria um contexto muito particular para suas naturezas-mortas, no qual esses objetos devem ser vistos quase como alegorias de sua pintura. Tal como as famosas versões das *piazze d'Italia* de De Chirico, ou os inúmeros modelos encerrados em um cômodo de Carrà metafísico, essas composições de Casorati claramente remetem à tradição clássica, sem necessariamente citar referências imediatas ou artistas precisos. Mas elas buscam, mais uma vez, a construção compositiva, o equilíbrio, a harmonização dos elementos. Tomando-se ainda o mais jovem artista do conjunto reunido pelo casal Matarazzo, isto é, Usellini, também identificamos um léxico metafísico. Em seu *O cardeal*, o artista concebe uma cena que está entre a charge de jornal e

33 Cf. CAT. EXP. *Les Réalismes, 1919-1939*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1980 (com itinerância para Staatliche Kunsthalle de Berlim) e BRAUN, Emily; SILVER, Kenneth et alli (orgs.). CAT. EXP. *Chaos and Classicism. Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. Nova York: Guggenheim Museum, 2011. Não cabe aqui tratar das diferenças entre as duas exposições. Assinala-se apenas que a exposição francesa de 1980 tinha o mérito de analisar as especificidades de cada corrente artística do período, bem como sua relação com os diversos contextos. A mostra nova-iorquina tendia a apagar tais diferenças, ao fazer uma leitura de cunho formalista das obras e do fenômeno que as envolvia.

a pintura do Quattrocento: sob um longo corredor de um claustro, cuja projeção em perspectiva e o piso geométrico nos faz pensar na pintura de Paolo Uccello, vemos um cardeal com seu longo manto vermelho esquivar-se de um pequeno demônio que o olha da estrutura de sustentação dos arcos da arquitetura.

Essas pinturas não são nem a cópia ou citação da tradição em que se baseiam, nem tampouco a negação por completo da experiência vanguardista... Além disso, parecem jogar constantemente com os vários níveis e lugares da experiência modernista, que vai desde a constituição dos grandes museus e acervos e sua importância para a formação artística (que afinal de contas viria a se consolidar com o modernismo), até o surgimento dos meios de comunicação de massa, a constituição das instâncias da alta e da baixa cultura, das diferenças entre cultura popular e cultura de massa, etc.

O conjunto de 71 pinturas italianas adquirido pelo casal Matarazzo para a criação do antigo MAM pode, portanto, ser visto como um campo de provas para nos colocarmos novos problemas sobre o modernismo. Algumas das questões que levantamos até agora foram importantes para rever a história do modernismo no Brasil e o papel dessa coleção, não tanto como formadora ou constituidora dos debates para aquilo que interessava aos modernistas brasileiros nas décadas de 1920 e 1930, mas principalmente como legitimadora e consolidadora desse modernismo para nós. Até agora, pudemos reconstruir o contexto dessas aquisições e confrontá-lo com situações semelhantes em outros países. Vimos, por exemplo, que na França dos anos 1930 coleções muito semelhantes às aqui reunidas também fizeram parte do programa de arte moderna promovido pelas instituições. Também foi possível averiguar que as coleções privadas de arte moderna italiana, formadas na própria Itália e, a partir de 1939, com o apoio do Ministério de Instrução Pública de Bottai, guardam grande semelhança com a coleção hoje pertencente ao acervo do MAC USP. Para tanto, tivemos a oportunidade de estabelecer algumas comparações entre a coleção hoje no Brasil e coleções como as do casal Boschi di Stefano e de Gian Ferrari<sup>34</sup>.

Antonio Boschi e Marièdda di Stefano formaram uma importante coleção de arte moderna italiana a partir de 1927, adquirindo obras importantes, como uma grande composição de gladiadores de Giorgio de Chirico (anteriormente na coleção de Léonce Rosenberg). No pós-guerra, eles continuaram a acompanhar a evolução da arte italiana, e como Matarazzo, adquiriram obras dos primeiros abstratos italianos e, mais tarde (anos 1960), os artistas conceituais italianos. A coleção Gian Ferrari também se formou no mesmo espírito, e sob gestão de Claudia Gian Ferrari, a galeria tornou-se importante centro de documentação da arte moderna italiana do entreguerras – angariando arquivos pessoais de

---

34 A coleção do engenheiro Antonio Boschi e de sua mulher, ceramista, Marièdda di Stefano pode ser visitada na casa museu Fondazione Boschi di Stefano, em Milão. Ela foi doada por Antonio Boschi à prefeitura de Milão em 1974, depois da morte de sua mulher, Marièdda. A casa foi aberta à visitação em 2003. Atualmente, parte das obras pode ser vista nas salas do Museo del Novecento, na mesma cidade. A coleção do galerista Ettore Gian Ferrari, depois gerida por sua filha, crítica e historiadora da arte, Claudia Gian Ferrari, constituiu-se principalmente a partir de meados da década de 1930. Em homenagem ao pai, Claudia Gian Ferrari fez a doação da coleção para o FAI – Fondo Ambiente Italiano, que a destinou para uma de suas instituições milanesas, isto é, a Villa Necchi Campiglio. Erguida entre 1932 e 1935, e projeto do arquiteto Piero Portaluppi, a Villa Necchi Campiglio, como o apartamento do casal Boschi di Stefano, é um exemplo emblemático de como morava a burguesia milanesa dos anos 1930 que formou coleções de arte moderna italiana.

artistas do período e tendo publicado vários catálogos e organizado várias mostras em torno do Novecento Italiano<sup>35</sup>. Assim, as coleções Boschi Di Stefano, Gian Ferrari e Matarazzo realmente se aproximam muito e refletem o espírito de uma época e certa noção de modernismo na Itália, que se construiu dos anos 1920 até a década de 1960. O mesmo acontece ao compararmos as coleções de galeristas como Carlo Cardazzo e Vittorio Barbaroux, de quem Ciccillo Matarazzo comprou obras para formar o núcleo inicial de acervo do antigo MAM<sup>36</sup>. Por fim, não se pode deixar de mencionar, nesse contexto, a figura do industrial, colecionador, patrono das artes Riccardo Gualino, cuja coleção havia sido desfeita no início da década de 1930, mas cujo prestígio era enorme<sup>37</sup>. A figura de Gualino é particularmente interessante para pensar a atuação de Matarazzo na formação do antigo MAM, pois assim como o industrial italiano, Ciccillo apresentou-se, naquele momento como um *self-made man*, envolvendo-se com a criação de várias instituições ligadas às artes e à cultura. Na década de 1920, além de sua coleção de arte moderna, Gualino é promotor de um teatro em Turim e patrocinou a criação de uma empresa cinematográfica. Ciccillo, por outro lado, estaria envolvido com a criação do Teatro Brasileiro de Comédia, da Cinemateca Brasileira e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz nos mesmos anos em que foi presidente do MAM<sup>38</sup>. Mas há de se marcar uma diferença fundamental entre esses colecionadores italianos e Ciccillo Matarazzo: os Boschi di Stefano, Cardazzo, Barbaroux, Gian Ferrari e mesmo Riccardo Gualino constituíram, desde sempre, uma relação de proximidade muito grande com os artistas que colecionavam; já Matarazzo constituiu a “sua” coleção com o fim preciso de criar o MAM de São Paulo, no quadro de um projeto maior da elite paulistana, de se afirmar cultural e politicamente como ponta de lança da cultura brasileira no processo de modernização do país. Nesse sentido, talvez a atitude de Matarazzo se aproxime mais da de Gualino, que de certa forma patrocinou várias ações no campo das artes para afirmar-se diante de uma elite com a qual ele não tinha laços nas suas origens. Embora Matarazzo tivesse já conquistado um lugar na elite paulistana – principalmente por conta da fortuna angariada por seu tio, o Conde Francesco Matarazzo – parece ter se vinculado aos modernistas para também aparecer como personagem-chave do processo de modernização do País. Por fim, e diferentemente de seus contemporâneos italianos, não há dados ainda para sabermos se Ciccillo foi ou não um colecionador de arte moderna antes das ações de criação do antigo MAM.

Outro dado importante sobre essas coleções é justamente a convivência harmoniosa entre as várias vertentes da arte moderna italiana do entreguerras nos

---

35 O livro seminal de Rossana Bossaglia (cf. BOSSAGLIA, Rossana. *Il Novecento Italiano: Storia, Documenti, Iconografia*. Milão: Feltrinelli, 1979) contou com a colaboração de Claudia Gian Ferrari e os arquivos em sua posse. Depois da morte da galerista, em 2011, os arquivos foram transferidos para o Museo del Novecento, mas ainda estão em disputa judicial com os herdeiros da galerista.

36 Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.), op. cit., para a identificação das obras que, inclusive, efetivamente vieram da coleção Cardazzo.

37 O industrial Riccardo Gualino (1879-1964) angariou uma das mais importantes coleções de arte antiga e moderna da Itália das primeiras décadas do século XX. Começou a colecionar a partir de 1912. Depois do fim da I Guerra Mundial, conhece Lionello Venturi, que o ajudará a formar sua coleção de arte moderna. Da colaboração entre os dois, Gualino reúne um conjunto notável de obras modernistas, muitas vezes encomendadas aos artistas. Com sua prisão decretada pelo Regime fascista em 1929, suas coleções são levadas a leilão. Sobre Gualino, cf. GUALINO, Riccardo. *Frammenti di vita* (com introdução de Angelo d'Orsi). Turim: Nino Aragno Editore, 2007 (1ª edição Mondadori, 1931).

38 Sobre a criação da Vera Cruz, veja-se, no presente volume, a contribuição de Ana Carolina Maciel.

ambientes domésticos de seus colecionadores. A casa museu Boschi di Stefano, hoje, nos dá uma noção de como seus proprietários conviviam com sua coleção e o arranjo das obras. O gabinete de Antonio Boschi era decorado com composições de banhistas de Achille Funi dos anos 1930, ao lado de paisagens de Arturo Tosi e outras composições, formando um núcleo do Novecento Italiano – ainda que as obras de Funi na coleção estivessem fora do programa original de Margherita Sarfatti. Em seguida, passa-se para a sala de jantar, que além do mobiliário de autoria de Mario Sironi, comporta uma série das suas composições dos anos 1930/40. Daqui, adentra-se a sala de estar com um piano, tendo ao fundo uma grande composição de gladiadores de Giorgio de Chirico<sup>39</sup>, ao lado de obras de Massimo Campigli, Renato Paresce e outros. Esses ambientes constituíram, assim, uma história da arte moderna italiana que de certa forma também se cristalizou nos museus, pois seus colecionadores foram, ao que tudo indica, angariando obras que buscavam criar um panorama mais geral da produção artística do período. É difícil, inclusive, identificar preferências ou gostos muitos pessoais nesses conjuntos, embora eles por vezes se revelem pela maior quantidade de obras de um artista.

As 71 pinturas adquiridas para o antigo MAM de São Paulo seguem uma lógica semelhante, isto é, elas procuram dar conta das principais vertentes da arte moderna italiana do período entreguerras, com duas claríssimas exceções: os futuristas/aerofuturistas e os abstratos – como o grupo de Como ou obras de Alberto Magnelli<sup>40</sup>. Talvez essas duas ausências devam-se ao gosto, não do casal Matarazzo, mas àquilo que interessava ao meio artístico paulista, nos anos de formação do MAM – ao que tudo indica, muito pautados pelas experiências do Grupo Santa Helena, com uma revalorização do domínio do *metier*, do realismo e de determinados gêneros da pintura, tais como a paisagem e a natureza-morta. Isso se reflete na presença significativa de naturezas-mortas na coleção e dão certo tom geral ao conjunto. Diferentemente das coleções privadas às quais nos referimos, o conjunto reunido para que o casal Matarazzo desse a sua contribuição e deixasse a sua marca no acervo do antigo MAM é bastante homogêneo e, nesse sentido, não atenta tanto para constituir as diferentes “escolas” de pintura modernista italiana, mas parece se guiar por outras questões. Talvez pela grande presença de naturezas-mortas, esse gênero tende a ser aqui interpretado como um exercício cézanniano, de domínio da composição e da técnica de pintura. Basta confrontar a belíssima *Natureza-morta com lâmpada* de Renato Guttuso com a *Natureza-morta* de Morandi, de 1939. Praticamente contemporâneas, elas são composições em que a paleta e os objetos representados pelos artistas são muito próximos. Mas a fatura é muito distinta e ao mesmo tempo recoloca para essa geração, na Itália (e no Brasil), a questão dos modelos – Paris (Guttuso) ou Roma/Milão (Morandi). Entretanto, tal leitura só pode ter sido feita por um olhar de fora, que não é nem francês, nem italiano, por assim dizer, e que vê nelas reverberações da experiência de pintura do Grupo Santa Helena, ainda por ser aprofundado.

39 O grande quadro *La scuola dei gladiatori: il combattimento* de 1928, de de Chirico, fora adquirido de Léonce Rosenberg, e tinha sido feito originalmente para a decoração do apartamento do galerista francês.

40 Obras de Alberto Magnelli seriam também adquiridas pelo casal Matarazzo para o antigo MAM, mas dentro do conjunto das 32 obras compradas em Paris, por intermédio do próprio Magnelli. Dentre elas, *Composição*, de 1933, que de fato é muito próxima às composições com elementos rochosos que Magnelli fez no período, e apresentadas na II Quadriennale di Roma, em 1935.

Finalmente, outra questão a ser entendida diz respeito ao processo de aquisição dessas obras para o Brasil. No mesmíssimo momento em que Matarazzo ativava intermediários na Itália para comprar essas obras, exposições de arte moderna italiana circularam pela América do Sul para venda no local. Voltamos aqui à presença de Bardi no Brasil, trazendo para o Rio de Janeiro, uma mostra de arte moderna italiana, em 1947. Não teria sido mais fácil simplesmente adquirir as obras em circulação aqui? Não tivemos ainda a oportunidade de nos debruçar sobre uma comparação entre esta mostra e a coleção comprada para o antigo MAM. De qualquer modo, os nomes e as obras guardam, de um modo geral, muitas semelhanças. Mas não foi assim que se procedeu, e o casal Matarazzo apelou para os agentes na Itália para conseguir suas obras. Talvez haja dois pontos em comum entre elas, e que as distingue dos conjuntos que circularam no Brasil e na Argentina, no mesmo período: a proveniência e a homogeneidade. Em relação à proveniência, podemos dizer que as 71 pinturas adquiridas pelo casal Matarazzo formaram uma coleção de coleções privadas dos anos 1930/40, na medida em que identificamos sete obras oriundas da premiada coleção Cardazzo, quatro obras da coleção Alberto della Ragione<sup>41</sup>, uma obra da também premiada coleção do advogado Rino Valdameri, e quatro obras do colecionador e industrial Carlo Peroni, de Como. No que diz respeito à homogeneidade, seria importante levarmos adiante a investigação, primeiramente, em torno das naturezas-mortas do conjunto.

---

41 Considerando-se que o *Autorretrato* de Modigliani foi por ele adquirido no leilão da coleção de Riccardo Gualino, para depois passar para as mãos de uma galeria em Milão e ser vendida a Matarazzo.