

Arte e propaganda: a identidade do regime nas mostras de arte no exterior, 1935-1937

Chiara Fabi

O sistema das exposições no exterior

Os anos de 1935 a 1937 representaram, no âmbito da organização no exterior das mostras de arte italiana, uma conjuntura significativa. Entre a montagem da mostra de Paris em 1935, a exposição de escultura realizada naquele mesmo ano em Viena, a participação na Exposição Universal de Paris e a presença em Berlim em 1937, o sistema das mostras italianas no exterior recebeu um impulso determinante. Mas sobretudo os anos de 1935 a 1937 representaram uma conjuntura significativa do ponto de vista estrutural, pois viram o deslocamento progressivo da ordenação de tais eventos sob a égide do Subsecretariado de Estado para a Imprensa e a Propaganda, que depois passou a chamar-se Ministério da Cultura Popular.

No final dos anos 1920 a tarefa institucional de presidir à realização de tais eventos coubera, em parte, a Margherita Sarfatti, sustentadora no exterior do Grupo do Novecento.¹ Todavia, a visão estratégica de tais exposições, elo final do sistema hierárquico de promoção da arte nacional que das seleções das sindicais conduzia à Biennale di Venezia, tinha tornado a gestão particularmente ambicionada, determinando um prolongado choque entre personalidades e instituições diversas, com a finalidade de ganhar o controle exclusivo dessas manifestações.² Em particular, os atores principais dessa competição foram, de um lado o Sindicato Nacional Fascista de Belas Artes, fundado em 1927, órgão fundamental na direção das exposições de artistas vivos, e do outro o Ministério da Educação Nacional, junto ao qual, nos anos de 1931 a 1933, foi formada uma comissão especial para estudar o problema da organização das exposições no exterior.³

Em 1932, falhando a centralidade da Sarfatti,⁴ a organização de tais eventos entrou no raio de interesses de Antonio Maraini, Secretário-geral da Biennale di Venezia e Comissário do Sindicato Nacional Fascista de Belas Artes. Sabe-se

1 SALVAGNINI, Sileno. *Il Sistema delle Arti in Italia 1919-1943*. Bolonha: Minerva Edizioni, 2011, pp. 75-85.

2 DE SABBATA, Massimo. *Tra Diplomazia e Arte: le Biennali di Antonio Maraini. 1928-1942*. Údine: Forum, 2006, pp. 33-38.

3 Archivio Centrale dello Stato (ACS), PCM 1934-1936, fasc. 3.3.9.706.

4 SALVAGNINI, 2011, op. cit., pp. 75-78.

bem como sob sua direção a Bienal fora transformada em um instrumento de diplomacia artística, impondo-se como instituto mais idôneo para gerir a organização das exposições no exterior.⁵ Entretanto, foi só em 1934 que Maraini tentou tornar seu interesse oficial. Em um lembrete endereçado a Mussolini em setembro daquele ano, ele sublinhara a necessidade de distinguir claramente as competências do Ministério da Educação Nacional do Sindicato Nacional de Belas Artes, “pois com frequência – precisava – se encontram no mesmo terreno”. E aduzira: “Se me permito relembra-lo, isso é a propósito das exposições de arte italiana no exterior. Mostras para as quais as nações estrangeiras se direcionam para este sindicato, que tem os órgãos adequados e competentes para implementá-las.”⁶

Portanto, se àquela altura a contenda em torno das exposições no exterior parecia se voltar a favor de uma afirmação de Maraini e, por consequência, do Sindicato e da Biennale di Venezia, a criação, em setembro de 1934, da Subsecretaria de Estado para a Imprensa e a Propaganda veio modificar o quadro institucional de referência. De fato, com sua fundação iniciou-se o processo que gradualmente conduziria as exposições supranacionais, sob a orientação do Ministério das Relações Exteriores e do próprio Subsecretariado que, mais tarde, em 1935, passou a chamar-se Ministério para a Imprensa e Propaganda e, em 1937, Ministério da Cultura Popular.

Portanto, entre 1935 e 1937, concretizou-se uma evidente burocratização e consequente centralização na gestão das exposições no exterior, que corresponderam a um planejamento mais cuidadoso de sua organização. Por outro lado, se no início dos anos 1930, auxiliado pelo vácuo administrativo ilustrado até agora, Maraini de fato havia sucedido Sarfatti no papel de animador de tais eventos, o ponto de inflexão que se realizou progressivamente entre 1935 e 1937 também foi intérprete daquela mutação das condições políticas a que a Itália assistiu, após a campanha da Etiópia, empenhada em uma diplomacia mais prudente e articulada.

“Paris dá medo e é preciso andar bem armado”

Uma experiência significativa no âmbito da gestão e planejamento das exposições no exterior foi a mostra parisiense de 1935, inaugurada no mês de maio. Como se sabe a exposição contou com uma montagem dupla: no Petit Palais, uma mostra de arte antiga presidida por Ugo Ojetti; no Jeu de Paume, uma seleção dedicada à arte italiana dos séculos XIX e XX montada por Maraini⁷ (Fig. 1). O evento assimilava e reelaborava um projeto surgido em 1932, quando Ugo Ojetti propusera que a Itália expusesse no Jeu de Paume uma centena de obras-primas de Masaccio a Michelangelo. Agora, em outubro de 1934, como consequência das boas relações entrelaçadas com a França como apoio indis-

5 A esse propósito, ver: DE SABBATA, 2006, op. cit.

6 ACS, PCM 1934-1936, fasc. 3.3.9.706, Maraini a Mussolini, 7 de setembro de 1934.

7 CAT. EXP. *Exposition de l'Art italien: de Cimabue à Tiepolo*. Petit Palais. Paris: 1935; CAT. EXP. *L'Art Italien des XIX et XX siècles*. Jeu de Paume des Tuileries. Paris: 1935.

pensável na arena internacional, aquele propósito de montar uma exposição de arte italiana em Paris “se tornou muito mais interessante”, estendendo-se também aos artistas vivos.⁸

Claro que, o fato de que não tivesse cabido a Ojetti também a montagem da seção Ottocentesca permite algumas observações sobre a incursão parisiense. No contexto crítico italiano, Ojetti se distinguira desde os anos 1920 por seu singular interesse em relação à produção artística oitocentista. Em 1928, a mostra que tinha curado para a Biennale di Venezia se propusera demonstrar como a pintura italiana do século XIX tinha aspectos próprios e dignos de história e, em 1929, a publicação do volume *La pittura italiana dell'Ottocento* assinalara, por sua vez, a clara rejeição a qualquer dependência da pintura italiana daquela francesa⁹. No entanto, era impensável que semelhante tese pudesse ser acolhida em Paris; pelo contrário, muito mais conveniente era a abordagem proposta por Maraini para a seção oitocentista, que longe da vontade de promover uma efetiva reavaliação da arte italiana do século XIX, estava mais direcionada, de acordo com uma lógica já comprovada na Biennale di Venezia de 1934, valorizando os progressos realizados no campo das artes, com o advento do fascismo.¹⁰

A mesma inclinação programática era encontrada na montagem da seção dedicada à arte do Novecento. Aqui, a última produção italiana era apresentada, de tempos em tempos, ou por meio das atividades dos fundadores de escolas reconhecidos internacionalmente (como Modigliani, com bem onze obras de arte todas pertencentes a coleções francesas) ou evidenciando os eventuais vínculos entre a arte italiana e a arte francesa (como na presença dos *Italiens de Paris*, Severini, De Chirico, Campigli, Tozzi, De Pisis), ou, finalmente, legitimando os resultados em função da conexão declarada com a tradição antiga. Este último ponto, em particular, merece atenção especial, uma vez que se valia, para a sua implementação, da mesma exposição de arte antiga aberta no Petit Palais. De fato, era possível, vindo do Petit Palais e entrando no Jeu de Paume, identificar a relação entre uma obra como a *Serenità* de Carena e o *Concerto campestre* do Louvre, seguir em uma pintura de Ceracchini a persistência de um tema de Piero della Francesca, verificar a inspiração clássica de pinturas como *Vênus e mãe*, de Tozzi, ou perceber a evolução de um gênero tão caro à Itália como aquele do retrato. Na prática, como também sublinhava *L'Augustea* em um longo artigo publicado no mês de julho, o visitante saía do Jeu de Paume, com a nítida sensação de que a Itália não é na arte, “terra dos mortos”, mas de fato reconhece a solução de continuidade entre o antigo e o moderno.¹¹

Além disso, havia um outro elemento, não desprezível, ou seja a presença na exposição de um grande grupo de obras de Boccioni. Tratava-se daquele

8 Superintendência da Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea (Sopr.GNAM), Fundo Antonio Maraini, Série 3, Subsérie 2, UA 10.

9 CAT. EXP. XVI Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Venezia: 1928, pp. 27-51. OJETTI, Ugo. *La Pittura Italiana dell'Ottocento* (Bestetti & Tumminelli). Milão-Roma 1929.

10 CAT. EXP. XIX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia. Venezia: 1934, pp. 13-17.

11 “Apoteose de Arte Italiana em Paris”, *Augustea*, 31 de julho de 1935.

conjunto de pinturas, e da escultura *Formas únicas de continuidade no espaço*, doados em 1934 pelo colecionador turinês Ausonio Canavese à Galleria d'Arte Moderna di Milano. Se na presença de Boccioni certamente se deve, sem dúvida, reconhecer a intervenção de Marinetti, cuja incidência e personalidade, como se sabe, Maraini teve dificuldade para marginalizar no contexto das Bienais dos anos 1930¹², é indiscutível que tal participação, apresentasse um traço tênue de vanguardismo juntamente com aquele mais condensado de Prampolini, concordando com a necessidade de não deixar de lado os aspectos mais modernos da arte italiana como evidência da proximidade com a França. A mesma intenção que transparecia da intervenção de um escultor como Arturo Martini. De fato, se é verdade que pelo lado plástico o panorama da mostra se revelava principalmente achatado em posições naturalistas, e bastante focado em um gênero como o “retrato”, demonstrando a conquista trabalhosa, nos anos 1930, de uma renovada verdade psicológica, dimensão serena entre o oficial e o doméstico, o nome de Martini atestava uma estatura completamente diferente.

Martini era proposto ao público francês como exemplo de originalidade e de invenção, de autonomia adquirida em relação aos desenvolvimentos mais ordinários da experiência visual. Além da *Vittoria Fascista* o artista expunha esculturas já afirmadas como *Donna al sole* e o *Tobiolo*, demonstrações de uma pesquisa senhora da matéria, mas também de uma contribuição anticonvencional ao gênero da escultura monumental. Além disso, a essas três obras se adicionava *la Lupa* (Fig. 2), cujo trágico potencial, selvagem e popular fora terreno de debates por ocasião da mostra pessoal do artista montada em 1932, em Florença. Por outro lado, como recomendado pelo próprio Martini a Maraini em uma carta dos primeiros meses de 1935, “Não se esqueça de pedir aos Contini a *Donna al sole* que, com *la Lupa*, completaria as quatro coisas que acredito serem dignas do grande evento. A França mete medo e por isso é preciso ir bem armado”.¹³

A propaganda na Áustria

Se a presença parisiense de 1935 demonstrara as potencialidades inerentes à montagem das mostras no exterior, neste sentido não foi menos significativa a exposição de Viena. Tratou-se, nesse caso, de uma exposição dedicada apenas à escultura, ela também com curadoria de Maraini como representante do Sindicato e da Biennale di Venezia mas agora, em outubro de 1935, sujeita ao controle do Subsecretariado para a Imprensa e Propaganda.¹⁴

Como se sabe, a centralidade das relações com a Áustria fora imposta à Itália desde o início dos anos 1930 em função antigermânica. Em 1934 o progresso do fascismo na Áustria obtido pelo chanceler Engelbert Dollfuss e a assinatura dos Protocolos de Roma pareciam interpretar um passo significativo naquela direção, conferindo à Itália um papel de primeiro plano na área danubiano-balcânica.

12 DE SABBATA, 2006, op. cit., pp. 120-121.

13 Martini a Maraini, Sopr. GNAM, Fondo Antonio Maraini, Série 3, Subsérie 2, UA10.

14 CAT. EXP. *Austellung Italienischer Plastik der Gegenwart*. Viena: 1935.

Além disso, em agosto de 1934, depois do atentado *putsch* e do assassinato de Dollfuss, uma nota endereçada ao conde Galeazzo Ciano, registrando a difusa perda da política interna austríaca, havia assinalado a necessidade e a oportunidade de cumprir na Áustria um “plano saudável de propaganda fascista, demonstrando estarem presentes, muito presentes, através de cartas, conferências, manifestações diversas”.¹⁵

Disso derivou uma intensificação imediata das ações de propaganda, seguidas pela assinatura, em fevereiro de 1935, de uma convenção italo-austríaca para os intercâmbios culturais e artísticos. Contextualmente, o projeto de fundação, em Viena, de um Instituto Italiano di Cultura era acelerado e foi inaugurado a 21 de março de 1935 com a presidência do senador Francesco Salata e destinado a desenvolver uma função estratégica na Europa central. Esse instituto organizaria, ao longo de 1935, diversas iniciativas, incluindo, é claro, no mês de novembro, a *Esposizione di scultura italiana del nostro tempo* (Fig. 3).

Também nesse caso, como no de Paris, o núcleo da exposição se situou numa tentativa de demonstrar a estreita relação entre os resultados da arte italiana contemporânea e a tradição antiga. Aliás, nesse sentido a cidade de Viena, sede da famosa coleção de bronzes da Renascença italiana preservada no *Kunsthistorisches Museum*, deve ter parecido aos organizadores o local mais apropriado para acomodar a instalação de uma exposição só de esculturas.

Todavia, a atenção exclusiva dedicada à escultura subentendia também um outro objetivo: trazer à luz a primazia alcançada pela escultura italiana com o advento do fascismo. Nesse sentido é que se optava pela exclusão do impressionismo “evanescente” de Medardo Rosso.¹⁶ Assim, como sempre, com essa mesma finalidade que se evitava a exposição “de certas experimentações futuristas em madeira e metal”,¹⁷ ou que se definia com base nas diretrizes do Ministério de Imprensa e Propaganda, o que doar à Áustria, que havia pedido receber uma obra extraordinária como o *Corridore* de Martini, dois retratos de Andreotti e de Messina.¹⁸

E era, enfim, esse mesmo objetivo propagandista a presidir a decisão de Maraini de concluir a exposição com uma conferência dedicada a ilustrar as maiores obras monumentais realizadas pelo fascismo que “por razões óbvias” não se tinham podido transferir para Viena. “Só por obra do fascismo – teria explicado Maraini naquela ocasião – escolas, quartéis, hospitais, (...) se tornaram edifícios não só construídos para serem úteis mas, no mesmo nível (...) das grandes construções estatais, foram revestidas de uma dignidade profundamente sentida pela multidão”.¹⁹

15 Nota para o Conde Galeazzo Ciano pelos Comitês de Ação para a universalidade de Roma (C.A.U.R.), ACS, PCM 1934-1936, fasc. 3.3.9.706.

16 Considerado não correspondente “ ao endereço da escultura moderna da Itália”. Leo Planiscig do Instituto Italiano de Cultura em Viena, 6 de Julho de 1935. Sopr. GNAM, Fundo Antonio Maraini, Série 3, Subsérie 2, UA6.

17 Ibid.

18 Francesco Salata a Maraini, 3 de dezembro de 1935. Sopr. GNAM, Fundo Antonio Maraini, Série 3, Subsérie 2, UA6.

19 O discurso pronunciado por Maraini é mantido na Superintendência da Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Fundo Antonio Maraini, Série 3, Subsérie 2, UA6.

As artes a serviço da arquitetura

A participação da Itália na exposição de Paris assinalou um verdadeiro divisor de águas na organização das exposições no exterior. Aqui não somente prevaleceram, a despeito do caráter heterogêneo do encontro parisiense de 1935, o que teria sido a nova imagem imperial da Itália, mas foi cumprida, à diferença da mostra de Viena, a possibilidade de empalidecer do plano de apresentação programático ao da realização concreta.²⁰ Mais precisamente, conforme estabelecido pelos organizadores em um documento orçamentário, a tarefa de classificar a seção italiana não foi limitada a

*ilustrar (...) as ideias, as premissas, as grandes façanhas e os sacrifícios do Fascismo, mas sim de ressaltar, de forma sintética, clara e convincente quanto hoje já foi realizado, aplicado e testado: em suma, quanto já se aproveitou do fascismo.*²¹

Daí derivou a realização de um Pavilhão declinado, em âmbito figurativo, na exaltação da participação de todas as artes a um princípio superior encarnado pela arquitetura do edifício, projetado para a ocasião por Marcello Piacentini. É natural que tal programa se refletisse nos tons de uma virada substancialmente autoritária, espelho da transição que via, agora, a Itália ostentar o novo título imperial. Assim como não é por acaso que se registre uma queda da escultura para mera função decorativa. Em um intenso intercâmbio epistolar entretido com os artistas a quem foi confiada a execução dos esboços das esculturas projetadas para coroação do Pavilhão que representava a Itália, o fascismo e as 22 corporações, Maraini, em nome de Piacentini, deu várias vezes prova de preferir, em relação à originalidade de cada composição, a expressão de uma postura adequada para fins decorativos que as obras individuais foram chamadas a desempenhar²². Assim, o modelo apresentado por Luciano Minguzzi para a *Corporação espetáculo* foi acusado de “excesso de realismo”: aconselharam-no a modificar “a pequena túnica, que mais parece uma camisa amarrada com nó na cintura, com um barbante”, enquanto a Carlo Conte, pela *Corporação Produtos Têxteis*, pediram que desenvolvesse o assunto revestindo com roupagens a figura nua.²³

Nesse sentido, também foi emblemático o caso do escultor Marcello Mascherini, a que foi atribuída a execução da estátua que representava *Il Fascismo*. Ele tinha apresentado duas possíveis soluções: *Il Cittadino soldato* “que respondia melhor aos ideais da Itália fascista” e *Il Legionario romano* “talvez mais pessoal e mais classicizante”. Entre os dois esboços a escolha recaiu, naturalmente, sobre a mais clássica e simbólica representação do *Legionario romano* (Fig. 4).²⁴

20 CAT. EXP. *Guida del Padiglione Italiano all'Esposizione Internazionale di Parigi*. Milão: 1937.

21 Superintendência GNAM, Fundo Antonio Maraini, Série 3, Subsérie 2, UA18.

22 Ibid.

23 Ibid.

24 Marcello Mascherini a Maraini, 10 de dezembro de 1936. Ibid.

Dessa impositação geral não se afastou o caso que presidiu a realização da escultura monumental com cavalo e cavaleiro diante do rio Sena. Para a sua execução foi anunciado, em 1936, o concurso adequado. A obra monumental, com altura total de sete metros que representava o *Genio del Fascismo*, deveria exprimir o “sentimento vitorioso da civilização fascista levando em conta o espírito da nossa grande tradição”. Além disso, a presença da estátua fora projetada para declarar visivelmente, desde a parte externa, a dependência ao regime de cada uma das atividades corporativas representadas no interior do pavilhão.

A comissão encarregada da seleção das obras se reuniu em Milão, em 17 de dezembro de 1936, para o exame dos 92 esboços recebidos.²⁵ Entre eles foi escolhido, por unanimidade, o esboço apresentado pelo escultor Giorgio Gori, residente na França e formado na Accademia di Belle Arti di Firenze. Segundo o que foi registrado na ata da comissão, o esboço de Gori foi preferido pelas qualidades de “equilíbrio e harmonia do movimento”, além da “viril dignidade de atitude que liga cavalo e cavaleiro em uma expressão de força calma e dominante”,²⁶ mas é evidente como a estátua, reelaborando os modelos de Marco Aurélio e de Gattamelata, se exprimia em sintonia com aquela vontade de exaltar a herança do antigo da Itália fascista repetidamente confirmada e fundamentada pelas exposições no exterior com curadoria de Maraini.²⁷

Depois da conclusão dos trabalhos na Università La Sapienza di Roma, o Pavilhão italiano se tornava, portanto, a oportunidade para colocar à prova as forças artísticas italianas em um contexto que já via perfilar-se no horizonte a realização do E 42.²⁸

Em semelhante cenário a participação de Martini também sofreu um contra-golpe. Forte pelo sucesso obtido em Paris em 1935, ele avançara a proposta de montar uma exposição própria pessoal. Todavia, o lugar de honra fora confiado a Romano Romanelli, acadêmico da Itália desde 1930 e campeão do gosto heroico e estatuário apreciado pela oficialidade do regime. E claramente não é um caso em que a escultura *l'Italia trasvolatrice* de Martini encontrasse residência no interior do Salão de Honra montado por Giuseppe Pagano.²⁹ De fato, era exatamente a Pagano que se devia uma das interpretações mais originais dos propósitos da exposição. Diante da pretensão de Maraini de privilegiar as esculturas de Romanelli no interior do Salão de Honra, Pagano se sentira no dever de reivindicar a autonomia de suas próprias decisões, concedendo o papel principal a Martini e, quando menos, descartando o estorvador Giano e a *Vergine* de Romanelli. Uma escolha que na perfeita integração da escultura com os ambientes internos da sala se exprimia em sintonia com a experiência da

25 A Comissão, presidida pelo Senador Pier Ruggero Piccio, era composta por Marcello Piacentini, Giulio Barella, presidente da Triennale di Milano, por Antonio Maraini e por Aldo Carpi representando o Sindicato Nacional Fascista das Belas Artes.

26 Superintendência GNAM, Fundo Antonio Maraini, Série 3, Subsérie 2, UA18.

27 *Cavallo e cavaliere* foram realizados em gesso pelo próprio Gori e depois traduzidos em uma liga de alumínio, magnésio, cobre (anticorrosivo) cuja utilização, no contexto da exposição, possuía um significado bem preciso: declarar a autossuficiência italiana seguida pelas sanções econômicas.

28 É importante relembrar como isso ocorria em um clima internacional que, em Paris, por um lado via defrontar-se os monumentais pavilhões russo e alemão e, pelo outro, a Espanha fazer-se de porta-voz da dramática denúncia de Guernica.

29 A obra era a mesma que fora vista na mostra da aeronáutica comissionada por Pagano, em Milão, em 1934.

Triennale de 1936, declarando sua própria alteridade em relação à dimensão heroica, celebrativa, monumental declarada pelo conjunto do Pavilhão.³⁰

Uma exposição “muito pouco fascista”

No final de 1937 o caminho já estava aberto para uma forte instrumentalização dos fatos artísticos. Mas se tratava de um caminho bem pouco linear e bem difícil de percorrer, como dentro de poucos meses teria demonstrado a mostra de arte italiana inaugurada em Berlim no mês de outubro na Academia Prussiana das Artes Figurativas (Fig. 5). Também neste caso é necessário registrar o peso diplomático do evento. A exposição seria inaugurada depois da visita crucial de Mussolini a Berlim, demonstrando a aliança ocorrida entre Itália e Alemanha, exatamente no mês de novembro, sancionada pela adesão da Itália ao pacto anti-Comintern.

Claro, do ponto de vista institucional o sistema das exposições italianas no exterior já poderia reivindicar ser executado e controlado pelo Ministério da Cultura Popular, para a ocasião empenhado na subvenção de numerosos jornais estrangeiros, também foi mensurado na decisão de montar antecipadamente a exibição na Biennale di Venezia, a fim de testar plenamente os resultados. Além disso, da mesma forma também era testado o plano da especulação ideológica: o projeto da mostra não diferia dos propósitos analisados até agora, e também neste caso Maraini colocou em campo uma montagem que, por meio de uma digressão dedicada ao século XIX e à apresentação da produção artística do século XX, documentasse a passagem de uma arte puramente dividida em escolas regionais para uma arte de sabor nacional, exaltando o papel unificador realizado pelo fascismo.

Todavia a exposição, independentemente da cuidadosa preparação, constituiu uma tarefa espinhosa. Os problemas se delinearam desde o início, em particular em relação a uma nação, a Alemanha que, em relação à arte moderna, tinha assumido posições fortemente reacionárias. Tanto mais que, exatamente naquele ano, os postulados do Reich eram explicitamente declarados na montagem, em Múnico, ao mesmo tempo que a mostra de arte italiana, da exposição sobre a arte degenerada.³¹

Nesse sentido, havia precedentes significativos. Desde 1934 a crítica italiana se demonstrara pouco inclinada a apreciar as exclusões feitas pela Alemanha na montagem de seu próprio Pavilhão na Biennale di Venezia. Haviam se erguido vozes dissonantes generalizadas e era impensável que, de repente, diante da nova aliança feita com a Alemanha, a Itália se conformasse com as posições alemãs.³²

30 Guia do Pavilhão Italiano à Exposição Internacional de Paris de 1937, op. cit., s. p.

31 A mostra de arte 'degenerada' fechava-se em Múnico a 31 de novembro. A propósito referimo-nos a: CAT. EXP. *Abstracta. Austria Germania Italia 1919-1939. Die Andere "Entartete Kunst". L'altra "Arte Degenerata"*. Bolzano-Innsbruck-Trento. Milão: 1997.

32 DE SABBATA, 2006, op. cit., p. 245.

Nesse sentido, o nó mais problemático se consistiu, mais uma vez, na participação dos futuristas. Se a sua ausência em uma exposição dedicada exclusivamente à escultura, como tinha sido a de Viena, de alguma forma poderia justificar-se, em uma exposição como a que fora feita em Berlim teria sido indisculpável. O problema, como especificava Maraini, era não excluir da exposição as figuras mais significativas da arte italiana contemporânea, de modo que não se dissesse “ter culpa de ter renunciado, em parte, a nós mesmos”.³³

Foi assim que os futuristas, inclusive o núcleo de Boccioni, emprestado da Galleria d'Arte di Milano, se viram segregados na seção do preto e branco. Como explicava Giannino Marchig, encarregado de montar a exposição em Berlim, em uma carta endereçada a Maraini, “Canova e Hayez já começaram a suscitar grande admiração. Um pouco menos os contemporâneos.” “Claro, eu faço o que posso para explicar, tanto quanto possível, certos entendimentos (...) mas a questão mais difícil é e será a de Boccioni. Eles (...) afirmaram que o quadro de Boccioni estraga a sala e não pode ficar lá”.³⁴

Portanto, emergia, nessa trama, a ambígua identidade do fascismo. Aquela ambiguidade que podia ser encontrada na presença de *la Lupa* de Martini em Paris em 1935, ou na convivência, em Viena, de peças de propaganda como *O Balilla* de Tony Lucarda com os audazes bronzes do *Ciclo di Blevio* de Martini. Mas os tempos estavam mudando rapidamente e o conteúdo “muito pouco fascista” da mostra de Berlim não passava despercebido, encontrando em Ojetti, nas páginas do *Corriere della Sera*, o adversário mais feroz:

*A serena e ordenada exposição de arte italiana de Canova a Canonica, de Appiani a Carena se abre em Berlim, em pleno clamor de batalha entre o velho e o novo, entre o bom e o mau, entre o cosmopolita e a Alemanha, no mesmo dia em que, em Mônaco, a exposição de arte degenerada é fechada. Em Mônaco a visitaram, pagando, um milhão e oitocentas mil pessoas. Naturalmente, depois dessas saudáveis novidades, muitos berlinenses, entrando nas belas salas da Academia de Arte da Pariser Platz, foram imediatamente buscar a face do Duce, episódios de guerra, vistas de revistas, de paradas e de comícios, atletas em ação, paisagens italianas famosas pela beleza clássica ou idílica, talvez países africanos que ficaram famosos pela campanha da Etiópia (...) e não os encontraram. Na entrada, em frente ao retrato do rei, coroado em carvalho, está o busto do Duce estilizado que Wildt modelou há muitos anos. Soldados? Sim, três artilheiros a cavalo, mas de 1860, contra o "Muro branco" de Giovanni Fattori. (...) Confesso que, dada a importância da ocasião, se Maraini tivesse escolhido também boas pinturas criadas da ocasião de amizade entre a Itália e a Alemanha, ou pelo menos da vida fascista que por 15 anos é uma razão, e não uma ocasião, estaríamos todos mais felizes, alemães e italianos.*³⁵

33 Superintendência GNAM, Fundo Antonio Maraini, Série 3, Subsérie 2, UA23.

34 Sobre a presença dos futuristas ver também: ZORZI, Emilio. “La Mostra d'Arte Italiana a Berlino”, *Le Tre Venezie*, Nov. 1937, p. 331.

35 OJETTI, Ugo. “Arte Nostra a Berlino”, *Corriere della sera*, Nov. 2, 1937. A este artigo replicava *A Idea Fascista* com um artigo intitulado *Fiducia nell'arte nostra*: “Fiducia nell'arte nostra”, *Idea Fascista*, 6 de novembro de 1937.



Fig. 1 Vista da decoração da mostra de arte italiana no Jeu de Paume. Fotografia publicada no *Illustrazione Italiana*, Dez. 29, 1935.

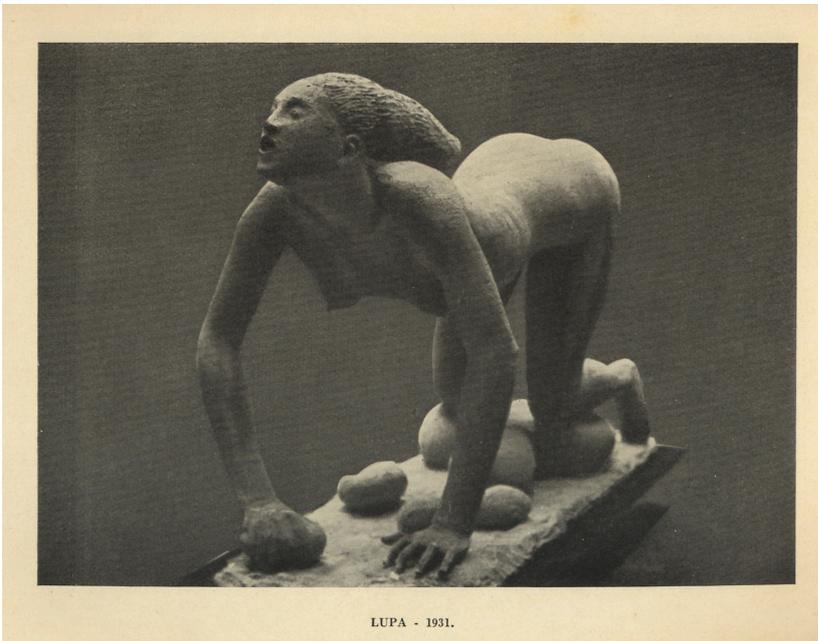


Fig. 2 *La Lupa* de Arturo Martini. Ilustração da monografia dedicada à Martini publicada por Hoepli em 1933.



Fig. 3 Vista da decoração da mostra de escultura em Viena. Fotografia publicada no *Illustrazione Italiana*, Out. 31, 1937.

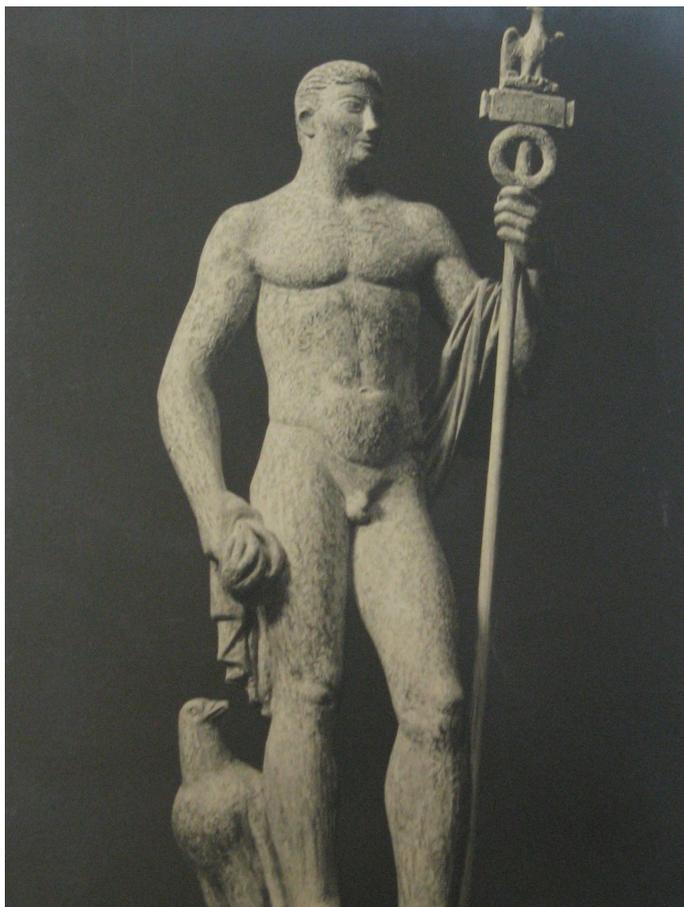


Fig. 4 Marcello Mascherini, a escultura *Il Legionario* realizada para o Pavilhão italiano na Expo de 1937.



Fig. 5 Capa do Catalogo da Esposizione d'Arte Italiana em Berlim, 1937.