

Entre Quattrocento e Novecento: Piero della Francesca, Pio Semeghini e Fulvio Pennacchi

Neville Rowley

Em 1991, Walter Zanini descrevia um panorama bastante vivo de um dos principais movimentos artísticos da história da pintura brasileira do Século XX: o Grupo Santa Helena¹. Como em inúmeras correntes da modernidade reunidas sob um mesmo nome, a coerência desse conjunto de artistas é problemática – ainda mais pela denominação que foi forjada não sobre bases formais, mas sim pelo fato de que os artistas ali agrupados trabalharam, em uma certa época, no mesmo edifício da região da Sé, em São Paulo. Se os estilos dos membros deste assim dito grupo são na verdade variados, há de qualquer modo alguns pontos em comum incontestáveis ligando diversos de seus protagonistas. Um deles foi certamente o componente italiano, o que não é de modo algum surpreendente numa cidade como São Paulo. O tio de Walter Zanini, Mario, era de origem italiana, do mesmo modo que Aldo Bonadei. Alfredo Volpi havia nascido em Lucca, em 1896, tendo seus pais imigrado para o Brasil no ano seguinte. Quanto à Fulvio Pennacchi, ele podia não somente se orgulhar de ter nascido na Península – também ele na região de Lucca, em Villa Collemantina, no Vale da Garfagnana – mas, igualmente, de uma juventude italiana, pois ele só deixaria o país em 1929, com a idade de vinte e quatro anos. Eis assim a razão pela qual Pennacchi tenha sido sempre tachado pela historiografia de mais “italianizante” do que os outros membros do grupo.

O componente italiano nas obras de Pennacchi foi analisado de duas maneiras: seja que se trataria da presença da arte italiana antiga, adquirida durante seus anos de juventude, seja ao contrário, que ela seria a marca das tendências mais recentes da arte italiana contemporânea. Walter Zanini, particularmente, insistiu bastante sobre este último aspecto, mostrando a presença impressionante, na São Paulo dos anos 1930, das exposições de pintores europeus desses mesmos anos². Zanini não deixou de mencionar as estreitas afinidades visuais existentes entre Fulvio Pennacchi e certos toscanos do século XV, tais como, Masaccio, Piero della Francesca e Fra Angelico –

1 ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40. O Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel e Edusp, 1991. Do mesmo autor, e sobre o mesmo tema, ver também CAT. EXP. *O Grupo Santa Helena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 3 janeiro-3 março 1996, s. l., Museu de Arte Moderna de São Paulo e Centro Cultural Banco do Brasil, 1996.

2 ZANINI, *A Arte no Brasil...* op. cit.

citados nesta ordem, portanto não cronológica³. O próprio Pennacchi não reivindicou ele mesmo a herança de “[seus] mestres toscanos do *Trecento* e do *Quattrocento*”⁴? A coisa parece simples.

Desde que olhemos de uma maneira mais aproximada, a suposta ligação entre Pennacchi e os “mestres toscanos” leva, no entanto, ao surgimento de sérias dúvidas. Precisaríamos acreditar com efeito em uma dependência artística qualquer de Cimabue, cujo nome é, no entanto, no caso de Pennacchi, evocado desde 1939⁵? Isso é ignorar o fosso que separa o estilo do brasileiro da maneira muito bizantina do mestre italiano – mesmo que não seja certamente excluído que Pennacchi o admirasse. Mais do que o final do Duecento, as obras de Pennacchi evocam bastante o Quattrocento toscano, e notadamente aquele dos artistas dessa maneira clara que é a “*pittura di luce*” mencionadas por Zanini⁶: as composições murais do artista em sua própria casa ou em certos locais públicos de São Paulo, como a igreja de Nossa Senhora da Paz, o Tribunal Regional do Trabalho ou o Hospital das Clínicas fazem pensar, por certos aspectos, em Masaccio, ou, sobretudo, em Piero della Francesca (Fig. 1 e 2). Mas como explicar que não se encontre nenhuma citação direta desses pintores em toda a obra do artista⁷? Fra Angelico, este é mais facilmente identificável em certas *Anunciações*, feitas numa luz diáfana e com cores claras. O único a ser citado diretamente é Giotto, numa cópia do afresco de Assis representando o *Cadeau à l’homme simple*. Em uma obra rica, que se estende por muitos decênios como essa de Pennacchi, é afinal muito pouco aceitar sem pestanejar a grande influência que recebeu de Giotto, Masaccio e consortes⁸. Suficientemente pouco, em todo o caso, para que certos historiadores tenham mesmo podido fazer do pintor um autodidata ou, até mesmo, um puro representante da “brasilidade” que não teria tido necessidade de modelos europeus

3 ZANINI, A *Arte no Brasil...* op. cit., p. 133.

4 Citado em BARDI, Pietro Maria. *Fulvio Pennacchi*. São Paulo: Raizes, 1980, p. 2. Uma opinião semelhante já tinha sido expressa desde 1938 por Francesco Milini, citado em *ibidem*, p. 32.

5 Geraldo Ferraz, citado por ZANINI, A *Arte no Brasil...* op. cit., p. 42.

6 Sobre a *pittura di luce*, ver: ROWLEY, Neville. ‘*Pittura di luce*’. *La manière claire dans la peinture italienne du Quattrocento*, tese de doutorado (Université Paris-Sorbonne, 2010). Disponível em: https://www.academia.edu/4219396/_Pittura_di_luce_la_maniere_claire_dans_la_peinture_du_Quattrocento.

7 Outras obras evocam o Quattrocento, mesmo que seja pouco provável que Pennacchi as tenha tomado como modelo. A *Ceia* da Igreja de Nossa Senhora da Paz em São Paulo evoca aquela pintura de 1447 de Andrea del Castagno no Convento de Sant’Apollonia em Florença ou ainda um outro afresco de Pennacchi conservado no pátio de sua casa e muito semelhante a parte inferior esquerda de um dos célebres *Panneaux Barberini* de Fra Carnevale (New York, Metropolitan Museum of Art).

8 CARVALHO, Ana Cristina. « Fulvio Pennacchi: a arte como amor à vida », in CAT. EXP. AJZENBERG, Elza (org.) *Operários na Paulista. MAC USP e artistas artesãos*. (São Paulo: Galeria da Arte do SESI, 17 setembro 2002-13 janeiro 2003), São Paulo: MAC USP, 2002, p. 49. Compara diretamente os afrescos de Nossa Senhora da Paz com Giotto e Masaccio, mas sem citar uma aproximação precisa. Lucas Pennacchi se recorda (comunicação oral, 2012) que seu pai falava com frequência com admiração de Giotto e de Masaccio, mas jamais de Fra Angelico nem de Piero. Estas duas referências a Giotto e Masaccio são as citadas por Giorgio Morandi em sua autobiografia de 1928, na qual ele declara sua « grande fé no Fascismo » (republicado em CAT. EXP. BANDERA, Maria Cristina; MIRACCO, Renato (org.) *Giorgio Morandi, 1890-1964*. [New York, Metropolitan Museum of Art, 16 setembro-14 dezembro 2008 e Bolonha, Museo d’Arte Moderna di Bologna, 22 janeiro-13 abril 2009], Milão: Skira, 2008, p. 347). É possível que elas possam ter tido, em sua origem, pelo menos em parte, uma conotação « de regime » no caso de Pennacchi? Podemos em todo caso, duvidar da opinião de PENNACCHI, Lucas. *Ofício de Pennacchi*. Vila Inglesa: BMD, 1989, p. 7, segundo o qual seu pai teria vindo ao Brasil por aversão ao fascismo. Se não, porque teria realizado obras (um retrato de Mussolini e «vários desenhos») para o partido fascista em 1935 e 1936? Ver: CAT. EXP. CHIARELLI, Tadeu (org.). *Pennacchi 100 anos*. (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006), 2006, p. 115.

para realizar sua obra⁹.

Ao se observar de perto as obras da juventude de Pennacchi, paisagens ou retratos da época italiana, é efetivamente permitido duvidar da suposta proximidade do jovem artista com os mestres antigos¹⁰. Se o artista não trouxe certamente para o Brasil toda sua produção de Lucca, esta ausência de reflexo primitivo na obra preservada é mesmo assim, no mínimo, suspeita, tanto que os estudos do jovem Pennacchi baseados nos antigos mestres também eles interessados pelo desenho de contorno, que são Michelangelo e mesmo Andrea Mantegna, testemunham uma pesquisa de maestria “clássica” da linha. Os contornos hesitantes das anatomias pennacchianas, nas obras brasileiras, não são então resultantes de uma ignorância, mas da vontade de esquecer um saber adquirido. Quando além disso se sabe que Pennacchi pintou, durante os dois primeiros anos de sua chegada ao Brasil, de uma maneira muito sombria, distante da paleta mais luminosa dos anos seguintes, é possível se pensar que os aportes dos mestres “luminosos” do Século XV, se eles existem, datariam dos anos sucessivos e não da juventude do pintor¹¹. Eis o que minaria, em todo caso, o mito de uma formação italiana próxima dos Primitivos.

É preciso então acreditar que a componente italiana anterior da pintura de Pennacchi foi cultivada em São Paulo mesmo – não tendo Pennacchi quase voltado à Itália, se não brevemente depois da Segunda Guerra mundial? O fabuloso museu que o amigo de Pennacchi, Pietro Maria Bardi, estava então organizando poderia ser um lugar privilegiado de estudo, ou mesmo – mais simplesmente – os livros sobre arte disponíveis naquela época? As duas respostas são decepcionantes: a coleção do MASP não possui obras muito próximas de Masaccio, de Fra Angelico ou de Piero, enquanto que a biblioteca de Pennacchi, ainda conservada até hoje, não é assim tão rica nesse aspecto¹². Certas obras mostram, bem ao contrário, um interesse pela pintura contemporânea europeia e, notadamente, por aquela tendência para um “Retorno à Ordem”, após as dissoluções figurativas do começo do século¹³. Carlo Carrà, Giorgio Morandi, Mario Sironi, Balthus eram tanto artistas devotos de Masaccio e de Piero della Francesca dos quais era possível, muito cedo,

9 Contrariamente ao que afirma Ana Cristina Carvalho, « Fulvio Pennacchi: a arte como amor à vida », op. cit., p. 46, Pennacchi não é um autodidata na pintura mural, pois tinha justamente se diplomado em Lucca, em 1927 com a especialidade de «decoração mural» (ver: PENNACCHI, Lucas. *Ofício de Pennacchi*, op. cit., p. 7). Francisco Rebolo, de resto, tinha sublinhado o conhecimento «italiano» de Pennacchi em matéria de pintura como em arquitetura (citado em: CAT. EXP. *Pennacchi: quarenta anos de pintura*. [São Paulo, Masp, abril 1973], São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973, p. 19: « Pennacchi ensinou-me, então, até sobre arquitetura, pois ele tinha um aprendizado de arte muito bom, feito na Itália e pintava há muitos anos, desde antes de 1930. » Contra esta opinião, ver ainda: BARDI, Pietro Maria. *Fulvio Pennacchi*, op. cit., pp. 22-24. Para uma posição mais medida, insistente sobre a complementaridade entre Itália e Brasil na arte de Pennacchi, ver: CHIARELLI, Tadeu. « Fulvio Pennacchi: uma poética da saudade », in. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, pp. 168-174.

10 Sobre este período, ver: PENNACCHI, Valerio Antonio. *Pennacchi, pintura mural*. São Paulo: Metalivros, 2002, pp. 94-95.

11 Podemos interpretar este período « negro » de Pennacchi como um traço de sua miséria e de seu mal-estar, palpável ao longo de seu diário íntimo. Ver : «Diário de Fulvio Pennacchi», in. CHIARELLI, Tadeu. *Pennacchi 100 anos*, op. cit., pp. 107-115.

12 Convém, no entanto, observar o livro de MICHELETTI, Emma. *Masolino da Panicale*. Milão: Istituto Editoriale Italiano, 1959. No dizer de Lucas Pennacchi, a biblioteca de seu pai era originalmente mais importante, uma parte dos livros se encontrando em seu atelier.

13 Aparece sobretudo o livro de CAIROLA, Stefano (org.). *Arte italiana del nostro tempo*. Bergamo: Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1946.

ver obras em São Paulo¹⁴. A presença do Quattrocento luminoso na arte de Fulvio Pennacchi seria então mais provavelmente de origem indireta; de fato, uma das principais obras de Pennacchi, o *Retorno do trabalho*, evoca singularmente uma pintura datada de 1912, os *Colhedores de limões*, pintado por outro artista – neste caso, inglês – grande admirador de Piero ao ponto de o ter várias vezes copiado, Duncan Grant¹⁵. O Quattrocento que parece se mostrar na obra de Pennacchi não podia então ser outro senão esse que tinha passado pelo filtro dos pintores do Novecento.

Este questionamento radical das supostas influências de Pennacchi tem aqui um objetivo metodológico: o historiador de arte se satisfaz muito rapidamente em aproximar artistas cujas obras se parecem genericamente, sem mesmo tentar saber se ocorreu um contato efetivo. Uma vez que tenha sido nomeada uma “influência”, fica difícil para a historiografia renunciar, e os nomes prestigiosos se acumulam para qualificar a obra de um mestre que nem as estudou tanto assim. No caso de Pennacchi, um exemplo é significativo: depois que o pintor declarou a Pietro Maria Bardi que seu verdadeiro mestre, durante o seu aprendizado em Lucca, tinha sido o pintor Pio Semeghini, a historiografia se empenhou em buscar as ligações diretas entre o pintor brasileiro e a boemia “montmartriana” ou a arte divisionista, movimentos dos quais Semeghini fizera parte em sua juventude, mas dos quais já estava afastado no momento em que encontrou Pennacchi, em 1927, quanto tinha sido nomeado para a Academia de Belas Artes de Lucca¹⁶. Estritamente falando, Semeghini não foi professor de Pennacchi, que já tinha se diplomado quando aquele assumiu. A relação entre os dois homens foi tudo menos acadêmica – Semeghini, de resto, detestava essa função oficial.

Contra todas as probabilidades, é, no entanto exatamente a figura de Semeghini que pode talvez esclarecer a relação ambígua que existe entre Pennacchi e o Quattrocento. A Galleria d’arte moderna e contemporanea de Verona conserva, com efeito, uma pintura que Semeghini, em 1959, julgará, suficientemente importante para figurar na exposição monográfica que lhe consagra então na III Quadriennale di Roma¹⁷. Seu título é explícito: *Omaggio a Piero della Francesca* (Fig. 3) – trata-se na verdade de uma releitura moder-

14 ZANINI. *A Arte no Brasil...* op. cit., p. 21, 58 e 60. Zanini cita principalmente (p. 54) o catálogo da « *Esposizione Commemorativa del Cinquantenario dell’Immigrazione Ufficiale* », organizada em São Paulo em 1937 pelo regime fascista, e que Walter Zanini invoca como uma fonte de conhecimento, para os pintores do Grupo Santa Helena, as obras de Carlo Carrà e de Giorgio Morandi. Não tive condições de consultar este catálogo. Ver também: CAT. EXP. CHIARELLI, Tadeu (org.). *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay* (Milão, Palazzo Reale, 23 março-2 junho 2003), Milão: Skira, 2003, p. 131.

15 Sobre a importância da pintura britânica contemporânea no Brasil, principalmente durante uma exposição que ocorreu em 1944 no Rio e em Belo Horizonte, ver novamente: ZANINI. *A Arte no Brasil...* op. cit., p. 56. O catálogo dessa exposição era redigido por Herbert Read, Clive Bell e Kenneth Clark, todos os três grandes conhecedores de Piero della Francesca e da obra de Duncan Grant. Sobre as ligações deste último com Piero, ver: WATNEY, Simon. *The Art of Duncan Grant*. Londres: John Murray, 1990, p. 27. Ver também recentemente: CHELES, Luciano. «Les recyclages de Piero della Francesca», in. ROQUE, Georges; CHELES, Luciano (org.). *L’image recyclée*. Pau: Presses de l’Université de Pau et des Pays de l’Adour, 2013, pp. 60-61.

16 Para a citação de Pennacchi sobre Semeghini, ver: BARDI, Pietro Maria. *Fulvio Pennacchi*, op. cit., p. 10. Não é raro igualmente encontrar alusões às influências sobre Pennacchi do « *chiarismo* », movimento que Semeghini fundará alguns anos mais tarde.

17 Ver: CAT. EXP. LAMBERTI, Maria Mimita; DELL’ARCO, Maurizio Fagiolo (org.) *Piero della Francesca e il Novecento. Prospettiva, spazio, luce, geometria, pittura murale, tonalismo 1920/1938*. (Sansepolcro, Museo Civico, Sala delle Pietre, 6 julho-12 outubro 1991), Veneza: Marsilio, 1991, p. 56.

nizada da *Madonna di Senigallia* de Piero, conservada na Galleria Nazionale delle Marche de Urbino. Sua data é mais problemática, uma vez que o número 1920 que está inscrito no verso da obra, não corresponde ao estilo do pintor naquela época, o que levou a crítica a propor uma data em torno de 1930¹⁸. A obra teria então sido realizada nos anos da partida de Pennacchi. O encontro dos dois artistas, em 1927, coincide por outro lado, com a data de aparecimento, nas edições romanas *Valori Plastici* dirigidas por Mario Broglio, da monografia de Roberto Longhi consagrada a Piero della Francesca¹⁹. A repercussão suscitada por esta obra junto aos meios artísticos é bastante conhecida, desde a Roma da *Via Margutta* até a Bolonha da *Via Fondazza*²⁰. Há todas as razões para se pensar que a *Omaggio a Piero della Francesca* de Semeghini se inscreve nesta esteira²¹. Seria mesmo muito belo acreditar que as frases de Longhi sobre este quadro, comparado a um Vermeer *avant la lettre*, tenham atraído o olhar deste grande admirador do mestre de Delft que era Semeghini²². De resto, o quadro de Semeghini, com cores tão pessoais, não poderia ter sido realizado, mais do que sob modelo, a partir das ilustrações em preto e branco que tanto contribuiu para tornar célebre o livro de Longhi (Fig. 4)? A questão, evidentemente, fica aberta, como também a conclusão deste breve estudo. Parece-me, de qualquer modo, que a hipótese de que o gosto do Quattrocento tenha, ao menos em parte, nascido, no caso de Fulvio Pennacchi de Lucca, em torno de 1927, ao descobrir os painéis no *Piero della Francesca* de Roberto Longhi, que lhe teria sido assinalado por Pio Semeghini, não seja assim tão fantástica como se poderia pensar.

Que me seja permitido terminar com uma anedota pessoal. Em agosto de 2012, quando eu descobri a casa de Fulvio Pennacchi, que me fora gentilmente aberta por seu filho, Lucas, eu esperava ali encontrar a famosa obra de Longhi sobre Piero. Ao chegar à biblioteca, eu reconheci imediatamente a lombada característica dos livros de série *Valori Plastici*. Eu me precipitei sobre o volume

18 Ver: ARICH, Chiara Tommassi. *Pio Semeghini*. Verona: Banca Popolare di Verona, 1993, s. p., que diz seguir uma proposição de Licisco Magagnato. A obra é, no entanto, sempre datada de 1920 in. CAT. EXP. BUTTURINI, Francesco (org.). *Semeghini e il chiarismo fra Milano e Mantova*. (Mântua, Palazzo delTé, 11 março-28 maio 2006), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2006, p. 59.

19 LONGHI, Roberto. *Piero della Francesca*. Roma: Valori Plastici, 1927.

20 Ver: DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo. "La grande ombra": Piero della Francesca e il Novecento", in. LAMBERTI; DELL'ARCO, Fagiolo. *Piero della Francesca e il Novecento...* op. cit., pp. 47-49. Muitos pintores da Escola romana tinham seu ateliê na via Margutta, enquanto Giorgio Morandi vivia e trabalhava na via Fondazza em Bolonha. Sobre a relação complexa entre Morandi e Piero della Francesca, que perpassa no *Piero della Francesca* de Longhi, ver: ROWLEY, Neville. « A "Light Without Color": Giorgio Morandi and Piero della Francesca », in. BANDERA; MIRACCO, *Giorgio Morandi...* op. cit., pp. 106-117.

21 Piero é às vezes mencionado na literatura sobre Semeghini. Ver: RAGGHIANTI, Carlo Ludovico. « Prefazione », in. CAT. EXP. MAGAGNATO, Licisco (org.) *Catálogo della mostra di Pio Semeghini*. (Verona, s. l., s. d.), Vicenza: Arti grafiche delle Venezia, 1956, p. 16; Giuseppe Marchiori em *Pio Semeghini*, s. l., Società ticinese di Belle Arti, 1974, p. 27 ; L. M., « Nota biografica », in. CAT. EXP. *Omaggio a Pio Semeghini (1878-1964)*. (Sasso Marconi, La Casa dell'arte, 23 janeiro 1982), Sasso Marconi: La Casa dell'arte, 1982, p. 61. Semeghini é mesmo qualificado explicitamente de « pittore di luce » por Giorgio Cortenova, « Dalla civiltà dello 'sguardo' alla civiltà del 'sentimento' », in. *idem* e CAT. EXP. BUTTURINI, Francesco (org.). *Pio Semeghini*. (Verona, palazzo Forti, Galleria d'arte moderna e contemporanea, 7 fevereiro-13 abril 1998), Milão: Electa, 1998, p. 15. Mencionamos igualmente uma cópia *d'après* um Benozzo Gozzoli muito « lumineux », a *Résurrection de Napoleone Orsini* da Pinacoteca di Brera de Milão, reproduzido em MAGAGNATO, *Catálogo della mostra...* op. cit., cat. 128 e datado c. 1930.

22 LONGHI. *Piero della Francesca*. op. cit., p. 102. Em 1926, Semeghini realiza pelo menos um estudo *d'après* de duas pinturas de Vermeer. Ver: ARICH, Anna Chiara Tommassi. *Pio Semeghini*, op. cit..

... que nada mais era na verdade do que o *Correggio* de Corrado Ricci²³. Nenhum *Piero* à vista. Eu menciono esta decepção por honestidade intelectual, mesmo que eu espere que algum pesquisador, mais avisado que eu, encontre logo traços mais explícitos na direção que eu indiquei...

23 RICCI, Corrado. *Coreggio*. Roma: Valori Plastici, 1929.



Fig. 1 Piero della Francesca, *Battesimo di Cristo*, ca. 1443-1444?, têmpera e ouro sobre madeira, 167 x 116 cm, Londres, National Gallery.



Fig. 2 Fulvio Pennacchi, *Música Sacra, Música Profana*, 1938, óleo sobre tela, 180 x 146 cm. Coleção particular.



Fig. 3 Pio Semeghini,
*Omaggio a Piero della
Francesca*, 1927?, óleo,
pastel e lápis sobre tela, 58
x 72 cm, Verona, Galleria
d'Arte Moderna Achille Forti.



Fig. 4 Roberto Longhi,
Piero della Francesca, Paris,
Crès, 1927, Fig. CLXVII.