UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA
DA ARTE

DÚNIA ROQUETTI SAROUTE

"Política e Arte: Arturo Tosi na Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade
de São Paulo"

São Paulo
2015

DÚNIA ROQUETTI SAROUTE

"Política e Arte: Arturo Tosi na Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo"

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, sob a orientação da **Profª Drª Ana Gonçalves Magalhães**.

Agência de Fomento: CAPES

São Paulo

2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTES TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação
Biblioteca Lourival Gomes Machado
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Saroute, Dúnia Roquetti.

Política e arte : Arturo Tosi na Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo / Dúnia Roquetti Saroute ; orientadora Ana Gonçalves Magalhães. -- São Paulo, 2015.

132 f. : il.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2015.

1. Arte Moderna (Aspectos Políticos) – Itália. 2. Acervo Museológico – Brasil. 3. Novecento. 4. Tosi, Arturo, 1871-1956. 5. Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. 6. Museu de Arte Moderna de São Paulo. I. Magalhães, Ana Gonçalves. II. Título.

CDD 709.45

SAROUTE, Dúnia Roquetti

Política e Arte: Arturo Tosi na Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, sob a orientação da **Prof^a Dr^a Ana Gonçalves Magalhães**.

Área de Concentração: teoria e crítica de arte

Data da defesa:

Resultado:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães

Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha

Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Roberta Barni

Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Profa. Dra. Ana Gonçalves Magalhães, pela oportunidade, o apoio e a confiança depositada em mim no desenvolvimento deste trabalho. E, também, gostaria de agradecer a todos os envolvidos direta e indiretamente no transcorrer desta trajetória da minha vida.

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a realizar um estudo crítico-reflexivo baseado nas cinco obras do pintor italiano Arturo Tosi (Busto Arsizio, 1871 – Milão, 1956), pertencentes ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). O objetivo é compreender essas pinturas no contexto da produção do artista, sem deixar de considerá-las no entanto à luz do complexo sistema das artes na Itália da primeira metade do século XX. Traçando detalhadamente o percurso que cada obra percorreu até às origens da primeira coleção italiana do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM SP, este estudo pretende aprofundar o intercâmbio entre Brasil e Itália no âmbito da arte moderna, com especial referência às políticas culturais da Itália no período fascista. Assim estabelecido, a pesquisa propõe não só ilustrar os parâmetros que parecem ter sido, para Ciccillo Matarazzo, fundamentais na escolha das obras de Arturo Tosi, como também suas significações mais complexas no discurso da arte moderna nacional.

Palavras-chave: Arturo Tosi, Arte moderna italiana no entreguerras, Coleção MAC USP.

ABSTRACT

A critical and reflective study based on five works of the Italian painter Arturo Tosi (Busto Arsizio, 1871 – Milan, 1956), part of Museum of Contemporary Art, University of São Paulo (MAC USP) collection, is the main objective that this research aims to accomplish. This study looks at the understanding of these works of art, either from his artistic production perspective or from the view of the early 20th century Italian Art system. By following the path of each painting, since its conception until the origins of the first Italian collection of the Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP), this study intends to research the interrelations between Brazilian and Italian modern art, with special reference to cultural policies in the Italian fascist period. This research also proposes not only to bring the essential parameters for Ciccillo Matarazzo in his selection of Arturo Tosi's artworks, as well as their most complex meanings in the discourse of national modern art.

Keywords: Arturo Tosi, Italian modern art in interwar period, MAC USP Collection.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01 - TOSI, Arturo. **Natureza-morta com pão e uva**. 1930. Óleo sobre tela, 70,2 x 90 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 02 - TOSI, Arturo. **Ponte de Zoagli**. 1937. Óleo sobre tela, 70 x 90 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 03 - TOSI, Arturo. **Paisagem de Val Seriana**. [S. d.]. Óleo sobre tela, 49,4 x 59,6. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 04 - TOSI, Arturo. **Paisagem**. 1940. Óleo sobre tela, 100,3 x 120,7 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 05 - TOSI, Arturo. **Paisagem-Oliveiras no Lago d'Iseo**. 1946. Óleo sobre tela, 70,1 x 90,3. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 06 - TOSI, Arturo. **Ritratto**. 1985. Óleo sobre tela, 60 x 50 cm. Coleção particular.

Figura 07 - IL PICCIO. **Paesaggio**, 1860. Galeria de Arte Moderna de Milão, Itália.

Figura 08 - RANZONI, Danielle. **Ritratto di Alessandro Orsenigo**. 1877. Museo del Paesaggio, Itália.

Figura 09 - TOSI, Arturo. **Última Ceia**. ca1900. Óleo sobre tela, 40,5 x 80,5 cm. Coleção particular.

Figura 10 - TINTORETTO. **Última Ceia**. 1593. Óleo sobre tela, 586 x 365 cm. Igreja San Giorgio Maggiore, Veneza, Itália.

Figura 11 - TOSI, Arturo. **Ritratto del padre**. 1890-1894. Óleo sobre papelão, 19,2 x 13,8 cm. Coleção particular.

Figura 12 - TOSI, Arturo. **Nubi di giugno**. 1896. Óleo sobre tela, 43 x 60 cm. Coleção particular.

Figura 13 - FONTANESI, Antonio. **Nubi**. 1873. Óleo sobre tela. Galeria Cívica de Arte Moderna e Contemporânea, Turim, Itália.

Figura 14 - TOSI, Arturo. **Venezia**. 1910. Óleo sobre tela, 20,5 x 29 cm. Coleção particular.

Figura 15 - TOSI e Bice. Fonte: Archivio Tosi, Rovetta, Itália.

Figura 16 - CÉZANNE, Paul. **Maisons en Provence**, 1879–82. National Gallery of Art, Washington, D. C., Estados Unidos.

Figura 17 - CÉZANNE, Paul. **La Baie de l'Estaque vue de l'est**, 1878–79. Memorial Art Gallery, University of Rochester, Rochester, Estados Unidos.

Figura 18 - CÉZANNE, Paul. **Trois poires**, 1878–79. National Gallery of Art, Washington, D. C., Estados Unidos.

Figura 19 - CÉZANNE, Paul. **Le Hameau du Valhermeil, Auvers-sur-Oise**, 1881. Coleção privada, França.

Figura 20 - CÉZANNE, Paul. **Les Marronniers du Jas de Bouffan en hiver**, 1885–86. Minneapolis Institute of Art, Estados Unidos.

Figura 21 - TOSI, Arturo. **Elegia Campestre**. 1922. Óleo sobre madeira, 73 x 92 cm. Archivio Storico Cariplo, Itália.

Figura 22 - CÉZANNE, Paul. **Strada a Montgeroult**. [S.d.]. Óleo sobre tela, 25,5 x 20,5 cm. Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Estados Unidos.

Figura 23 - TOSI, Arturo. **Schilpario - La vecchia fornace**. 1932. Óleo sobre tela, 90 x 70 cm. Coleção particular.

Figura 24 - TOSI, Arturo. **Lerici con il castello**. 1922. Óleo sobre madeira, 38 x 48,5 cm. Coleção particular.

Figura 25 - TOSI, Arturo. **Le Messe**. 1926. Galeria de Arte Moderna de Roma, Itália.

Figura 26 - TOSI, Arturo. **Campi arati**. 1924. Óleo sobre tela, Coleção particular.

Figura 27 - TOSI, Arturo. **Zoagli**. 1926. Óleo sobre tela, 70 x 89,5 cm. Coleção particular.

Figura 28 - TOSI, Arturo. **Paese**. 1938. Coleção particular.

Figura 29 - TOSI, Arturo. **La strada di Onore**. 1938. Óleo sobre tela, 120 x 150 cm. Coleção particular.

Figura 30 - TOSI, Arturo. **Natura Morta**. 1929. Óleo sobre tela, 70 x 90 cm. Coleção particular.

Figura 31 - TOSI, Arturo. **Venezia. La Salute e la Punta della Dogana**. 1963. Óleo sobre tela, 32 x 40 cm. Coleção particular.

Figura 32 - BONNARD, Pierre. **O barco amarelo**, 1936-8. Tate, Inglaterra.

Figura 33 - MORLOTTI, Enio. **Paesaggio sull'Adda**, 1956. Coleção privada, Milão, Itália.

Figura 34 - MORLOTTI, Enio. **Adda**, 1956. Coleção privada, Milão, Itália.

Figura 35 - TOSI, Arturo. **Ponte di Zoagli**. 1930.

Figura 36 - GEORGE, Waldemar. **FORMES**, France, v. 18, 1931.

Figura 37 - VENTURI, Adolfo. **L'Arte**, Roma, Itália, v. 1, 1922.

Figura 38 - GEORGE, Waldemar. **L'Amour de L'Arte**, Paris, França, No 8, agosto 1925.

Figura 39 - POUSSIN, Nicolas. **Landscape with a Man Scooping Water from a Stream**, 1637. The National Gallery, Inglaterra.

Figura 40 - CÉZANNE, Paul. **Nature morte avec trois crânes**. 1904. Lápis e aquarela. 47,6 x 62,9 cm. The Art Institute of Chicago, Chicago, Estados Unidos.

Figura 41 - SEVERINI, Gino. **Natureza-Morta com pombas**. 1938. Óleo sobre tela. 29, 4 x 40,5 cm. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 42 - CARAVAGGIO. **Petit Bacchus malade**. 1593-1594. Óleo sobre tela. 67 x 53 cm. Galeria Borghese, Roma, Itália.

Figura 43 – TOSI, Arturo. **Esboço de Zoagli**. sd. Archivio Tosi, Rovetta, Itália.

Figura 44 - ATTILIO, Podestà. La mostra delle collezioni d'arte contemporanea. **Rivista Emporium**, Bergamo, v. 94, n. 563, p. 204, 1941.

Figura 45 - CÉZANNE, Paul. **Houses along a Road**. 1881. Museu Hermitage, São Petersburgo, Rússia.

Figura 46 - BONADEI, Aldo. **Natureza-Morta**. c.1950. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figuras 47 - SASSU, Aligi. **A Batalha**, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 48 - ROSAI, Ottone. **Paisagem**, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 49 - MAFAI, Mario. **Natureza-Morta**, 1946, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 50 - CAMPIGLI, Massimo. **Mulher**, 1946, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 51 - FUNI, Achille. **A adivinha**, 1924, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.

Figura 52 - MORANDI, Giorgio. **Paisagem**, 1962. Coleção Privada, Itália.

Figura 53 - MORANDI, Giorgio. **Paisagem**, 1962. Coleção Privada, Itália.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1	21
1.1 O Período Alcoólico ou a ascensão cromática.....	21
1.2 A pintura de Paul Cézanne	33
1.3 O Novecento Italiano	37
1.4 Os anos 1950	61
CAPÍTULO 2	65
2.1 Giulio Carlo Argan e Waldemar George: uma leitura crítica	65
2.2 <i>Natureza-Morta com pão e uva, 1920</i>	74
2.3 <i>Ponte de Zoagli, 1937</i>	78
2.4 <i>Paisagem de Val Seriana, c.1940</i>	81
2.5 <i>Paisagem, 1940</i>	82
2.6 <i>Paisagem - Oliveiras no Lago d'Iseo, 1946</i>	84
CAPÍTULO 3	86
3.1 Da Itália ao Brasil: as obras de Arturo Tosi na Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho ..	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
BIBLIOGRAFIA	99
CADERNO DE IMAGENS	108

INTRODUÇÃO

O propósito deste trabalho é a investigação das cinco obras de arte do pintor italiano Arturo Tosi pertencentes ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São elas *Natura Morta Pane e Uva* [Natureza-morta com pão e uva], 1920 (fig. 1)¹; *Ponte di Zoagli* [Ponte de Zoagli], 1937 (fig. 2); *Paesaggio* [Paisagem], 1940 (fig. 3)²; *Paesaggio della Val Seriana* [Paisagem de Val Seriana], c.1940 (fig. 4)³; e, *Paesaggio - Ulivi su Lago d'Iseo* [Paisagem - Oliveiras no Lago d'Iseo], 1946 (fig. 5).

Desenvolvido no campo da teoria e crítica de arte, é necessário que se revele desde o princípio as motivações por trás das palavras que dão forma ao título do estudo: política e arte. Pierre Bourdieu (2001, p.286), no plano dos fatos sociais, afirmava que toda obra de arte é feita duas vezes. A primeira por quem a produziu e a segunda pela sociedade na qual ela está inserida. Por uma série de razões, de que adiante se pretende dar conta em detalhes, este trabalho tem por objetivo atentar a essas duas dimensões da obra de arte.

Arturo Tosi, trabalhando no âmbito da arte moderna, foi um pintor cuja fortuna crítica se deu primordialmente na Itália fascista (CARMEL, 1999). Por essa perspectiva, na cultura italiana da primeira metade do século XX, sobretudo com o advento do pensamento idealista de Benedetto Croce (1866-1952), a visão da arte apartada da esfera política reivindicava espaço. A arte, nestes termos, fruto direto da intuição, seria produto íntimo de um gênio, não um produto coletivo, não um produto da sociedade à qual pertence. Formalista por princípio, este pensamento já vinha sendo sintetizado historicamente nas teorizações de pura visualidade, alimentadas inicialmente pelas premissas do alemão Konrad Fiedler (1841-

¹ No banco de dados do MAC USP esta obra apresenta-se documentada com a data de 1930, contudo, de acordo com pesquisa realizada pela autora, no *Archivio Tosi*, Rovetta-Itália, em novembro de 2014, foi descoberto que a pintura tem datação de 1920. Tal fato foi possível de se conferir uma que vez o próprio pintor fotografava todas suas obras, datando-as por vezes no verso à mão.

² Novamente no banco de dados do MAC USP tem-se a obra documentada com a data de 1947, porém, de acordo com documentação consultada no *Archivio Tosi*, Rovetta-Itália, em novembro de 2014, a fotografia desta obra foi datada no verso, pelo próprio pintor, em 1940.

³ Tendo em vista o estilo empregado nesta pintura e sobretudo a publicação com data de 1941, da *Rivista Emporium* (Ver fig. 31), na qual a obra, então exposta na Galeria de Roma, é citada como parte da coleção do galerista veneziano Carlo Cardazzo, é possível que se suponha que essa pintura tenha sido produzida aproximadamente no ano de 1940.

1895) para quem a arte, livre de conteúdos espúrios, bastava-se a si em sua forma pura (SALVINI, 1977).

De modo oposto, com os desdobramentos do pensamento de Antonio Gramsci (1891-1937), conforme afirma Petronio (1958, p.228-229), é reivindicada a premissa de que a arte é certamente forma, mas uma forma subjugada por um conteúdo que, invariavelmente, está historicamente condicionado. Inspirado sobretudo por uma história da cultura, este pensamento, por princípio, considera não apenas o processo intuitivo do artista, mas também o aparelho produtivo⁴ no qual este artista se insere.

Movimentando-se por essas duas vias e trabalhando no campo da arte moderna, o estudo aqui proposto faz-se possível apenas quando as leituras da história da cultura e da pura visualidade⁵ não se radicalizam, de modo a deslegitimarem umas as outras, mas quando se cruzam e se conciliam. Quanto a isso, aproximando-se da ótica de Peter Bürger⁶, a essência desta pesquisa fundamenta-se primordialmente no intercâmbio entre a linguagem plástica dessas cinco obras de arte enquanto unidades autônomas⁷ e suas expressões, ou *status*, no interior da rede social e política à qual pertenceram.

Arturo Tosi, no seu modo de ser e comportar-se, carregava em si a imagem de um cavalheiro lombardo comumente descrito como "*gentiluomo di campagna*". De expressão tranquila e amável, Tosi seguiu, por uma instintiva estrada própria, a consciência do fenômeno da natureza lombarda. Sempre atento, no entanto, aos debates pictóricos e artísticos

⁴ O termo aparelho produtivo (histórico, cultural, político e econômico) é aqui entendido pela perspectiva adotada por Walter Benjamin (1996, p.120).

⁵ Desta concepção, como se sabe, tradicionalmente há uma espécie de bifurcação no caminho metodológico ou teórico que se pode seguir no trabalho com as obras de arte: sucintamente, por um lado, pode-se seguir uma postura formalista, ou de pura visualidade (H. Wölfflin, K. Fiedler, C. Greenberg); por outro, uma postura não formalista-iconológica ou de historicidade (E. Panofsky, A. Chastel, E.H. Gombrich), etc.

⁶ "Quando se define a autonomia da arte como sendo a sua independência da sociedade, podem dar-se várias interpretações desta definição. Se se entende que a sua <<essência>> consiste na separação da arte relativamente à sociedade, está-se aceitando involuntariamente o conceito de arte de *l'art pour l'art* e impede-se a interpretação desta separação como produto de um desenvolvimento histórico e social. Se se apoia a opinião contrária, segundo a qual a independência da arte em relação à sociedade só se verifica na imaginação do artista, não se diz nada sobre o *status* da obra, e a investigação correcta da relatividade histórica dos fenômenos de autonomia transforma-se bruscamente na sua negação: o que resta é uma simples ilusão." BÜRGER, 1993, pp.73-74.

⁷ Para efeito de definição sintética, a noção de autonomia da arte compatível com o uso da expressão neste trabalho, foi precisada por Pierre Bourdieu (1996), como um processo histórico moderno (e europeu) no qual a esfera artística destaca-se de todas as outras esferas da sociedade. Regida por leis próprias, a dimensão artística se desenvolveria à parte de qualquer mercado, políticas culturais institucionais, posições sociais ou agentes políticos-ideológicos.

dos seus longos anos de produção, acolheu em sua poética tudo aquilo que servia para explicitar sua sensibilidade.

Fugindo quase sempre das doutrinas estéticas, formas intelectuais ou posições acadêmicas, foram muitas as linguagens do pintor ao longo de sua vida. Tosi exprimiu-se guiado pelas inquietudes do espírito, exprimiu-se como um ato de instinto, como uma necessidade física de sensibilidade. Exprimiu-se pela cor, pela luz, pelas faixas de sol em dias de inverno, pelas pontes, pelos campos arados, pela neve abatida nas montanhas, exprimiu-se por formas, espaços e concretudes. Para Tosi, a natureza era fato concreto, distante de pensamentos metafísicos, ali estava a materialidade da sua verdade.

Não obstante, fazendo fortuna crítica em plena ascensão do regime fascista, no plano do reconhecimento público de seu valor artístico, Arturo Tosi personifica o contraditório cenário cultural da Itália sob o poder de Mussolini. O pintor agradava literalmente a gregos e troianos. De um lado, era admirado por intelectuais de ideologias antifascistas, como Giulio Carlo Argan e Lionello Venturi, do outro era exaltado por intelectuais de ideologias fascistas, como Waldemar George e Ugo Ojetti.

Ainda, conforme afirma Elena Pontiggia (1993, p. 37), Tosi, um dos pintores mais apreciados do *Duce*, com a queda do fascismo, foi o artista italiano que sofreu o maior ato de retaliação (Tosi teve seu estúdio completamente queimado no ano de 1943) em virtude da visibilidade que sua produção tomou no regime. Peça chave do grupo de Margherita Sarfatti, o *Novecento Italiano*, Tosi foi marcado artisticamente como um pintor novecentista que, por excelência, repensou a romântica tradição lombarda pela luz do equilíbrio de Paul Cézanne (1839-1906).

Nesse contexto, com o objetivo de travar um diálogo vivo entre as esferas artísticas e políticas na produção do pintor, o trabalho foi dividido, primordialmente, em três capítulos, começando pelo mapeamento crítico das instâncias criativas do artista.

Concretamente, no primeiro capítulo foram abordadas as três principais fases produtivas de Tosi: a primeira, chamada Período Alcoólico ou ascensão cromática, filtrando as obras debruçadas sobre a tradição romântica lombarda da *Scapigliatura* e as primeiras releituras da tradição clássica pela luz iminentemente abstrata; a segunda, que tem seu marco inicial no estudo das geometrizações de Cézanne, e caracteriza-se, sumariamente, pela composição volumétrica, estruturação e solidez das telas, reverberando, noutro plano, na linguagem clássico-realista popularizada no contexto fascista através das expressividades e visibilidades do grupo *Novecento Italiano*; e, por fim, a terceira fase, que engloba os últimos

anos de vida do pintor e pode ser descrita pelo enunciado abandono do desenho, da linha e da perspectiva na pintura, em favor da planaridade dos espaços e das experimentações com aquarela.

Posteriormente, primando por um procedimento fundamentalmente teórico, o segundo capítulo tem início com a apresentação de algumas visões (Roberto Longhi, Margherita Sarfatti, Lionello Venturi) críticas sobre o pintor, com especial atenção às monografias publicadas por Waldemar George (1933), sob o título *Arturo Tosi, peintre classique et peintre rustique*; e Giulio Carlo Argan (1942), intitulada *Tosi*. Pretendeu-se, nesse momento do trabalho, criar uma permutação crítica dos parâmetros valorizados por cada um, de modo a ter um abrangente estudo a respeito experiência artística de Arturo Tosi.

Cumprir destacar a atenção que foi dada durante todo o trabalho à obra e aos pensamentos do historiador da arte Giulio Carlo Argan. A metodologia da reflexão sistemática da história da arte italiana e ocidental realizada por Argan (2003, 2003a, 2003b) em três obras dedicadas à uma narrativa histórica de algo conceituado como Arte, culminou, nas reflexões de Argan (1995), em uma quarta obra, publicada nos anos de 1970, amplamente reconhecida e difundida no meio intelectual brasileiro, que além de buscar compreender o fenômeno da arte moderna ocidental por um prisma cujo centro são as vanguardas francesas, coloca a arte moderna italiana em uma posição periférica.

Nos anos 1940, porém, não só na monografia que o historiador dedica a Arturo Tosi, como também nas inúmeras cartas que Argan endereçava ao pintor, o discurso de uma arte moderna italiana, sustentado pelo historiador, aparentava aquilo que seria o princípio artístico fundamental das obras de Arturo Tosi no MAC USP. Tal princípio, no curso deste trabalho, apresenta um parâmetro decisivo, visto que o exame da produção de Tosi, sistematizada pelo agudo estudo de Argan, funciona também como uma reflexão da tendência da arte moderna italiana, em princípio exaltada pelo historiador, e, certamente, importada por Matarazzo para a fundação do antigo MAM.

Com isso em mente, o trabalho se encaminha para a análise formal (composição, desenho, cor, técnica, suporte) das cinco obras que estão no acervo do MAC USP, buscando sempre precisá-las devidamente frente àquele contexto no qual elas foram popularmente reconhecidas e valorizadas, objetivando com isso conceber substancialmente as matizes e os discursos em evidência no momento de suas aquisições para integrar o primeiro acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

Em consequência, o terceiro capítulo enfoca justamente a questão dessas obras de arte inicialmente no acervo do MAM e, posteriormente, no MAC USP. Em suma, objetiva-se aqui sublinhar os critérios envolvidos em suas escolhas em detrimento de tantas outras obras do artista, procurando ao mesmo tempo sublinhar o quão vinculadas essas obras estão ao perfil maior das outras 66 pinturas italianas adquiridas para constituir este primeiro acervo.

Isto posto, para dar forma ao quadro teórico, privilegiou-se e elencou-se os textos que dão apoio mais significativo ao escopo proposto. Diante disso, no que concerne ao primeiro capítulo do trabalho, ou seja, o estudo das fases pictóricas do artista, propõe-se aplicar a massa bibliográfica de acordo com os teóricos mais notáveis às análises das periodizações propostas.

Aos primeiros anos de produção e trajetória de vida, entende-se necessário contar com o aparato de estudos como: *Vittore Grubicy De Dragon e Arturo Tosi: "se una spanna di cielo mi prende tanto tempo e così lungo amoroso lavoro"*, de Monica Vinardi (2006); *Arturo Tosi e Carlo Fornara, e La loro amicizia negli anni della formazione attraverso le lettere*; e *Sulla formazione di Arturo Tosi*, ambos de Leonardo Passarelli (2006, 2012). Quanto a isso, os primeiros trabalhos artísticos de Tosi, vale dizer, até as décadas de 1980 e 1990, não suscitavam grande interesse por parte da crítica⁸. A esse propósito, embora existam influentes leituras sobre esse período, ainda são pouco recorrentes os estudos sobre essa fase do pintor.

Já as produções mediadas pela paleta de Cézanne, estudos como a tese de Argan, trabalham a fundo a temática desenvolvendo um raio de análise plástica bastante específico; aos anos correspondentes à imersão do artista no grupo *Novecento Italiano*, por outro lado textos expressivos como *Espejo de la pintura actual*, de Margherita Sarfatti (1947), *Arturo Tosi*, publicado em dois volumes, por Ugo Bernasconi (1925, 1944), e ainda a monografia de Waldemar George (1933), destinam-se bem não só às soluções plásticas dessa fase da produção do pintor, como também à imersão de Arturo Tosi na engrenagem fascista. Para completar a análise do período, faz-se menção a textos como *Fortuna di Arturo Tosi negli anni XI e XII dell'era fascista*, de Paolo Rusconi (2006), que colocam em xeque justamente a

⁸ De acordo com o testemunho do neto do pintor, Sr. Arturo Tosi, à autora em dezembro de 2014, o crítico de arte Marco Valsecchi (1913-1980), foi um dos primeiros estudiosos a compreender o valor deste período na produção de Tosi. Segundo afirma o neto do pintor, o próprio avô não expunha seus primeiros trabalhos facilmente. Ele afirma que Valsecchi precisou insistir muito para que Tosi deixasse que ele visse, no sótão da casa do artista em Rovetta, os seus primeiros trabalhos.

construção de um Tosi novecentista evidenciando, sobretudo, a ambiguidade da pintura do italiano na narrativa histórica da arte.

Aos últimos anos de produção, textos como *Arturo Tosi: parole dall'anima e dalla memoria*, da historiadora e colecionadora de arte Claudia Gian Ferrari (2006), embora sucinto em seu núcleo de análise, concendem informações essenciais para a pesquisa aqui pretendida.

Posto isso, em referência ao segundo capítulo, limitando-se à análise detalhada dos textos críticos mais emblemáticos para a leitura nesse momento pretendida, de um lado se desenvolveu o discurso primordialmente plástico-filosófico da tese de Giulio Carlo Argan (1942), e do outro o discurso majoritariamente histórico-político da tese de Waldemar George (1933). Importante ressaltar, entretanto, que o presente trabalho se limitou apenas a examinar as evidências dos parâmetros que norteiam a linha de pensamento de ambos teóricos selecionados, longe, porém, de se estabelecer algum juízo de valor ou confrontação nas teses sustentadas por ambos.

Já na análise direta das cinco obras de arte de Arturo Tosi, atualmente no acervo do MAC USP, identificou-se a linguagem do artista sob pontos de vistas primordialmente técnicos, ou seja, cores, espaços, formas, volumes. Paralelamente, no entanto, procurou-se dar conta de uma extensa pesquisa documental que contemplasse publicações da época, exposições, revistas e monografias do artista, a fim de examinar a distinção e interpretação dessa linguagem no momento em que foram concebidas.

O terceiro capítulo, por fim, enfoca de modo mais específico a formação da primeira coleção italiana do antigo MAM. A ideia central é compreender o lugar da pintura de Arturo Tosi na formação dessa coleção. Pretendeu-se aqui desvelar o percurso que essas obras de arte fizeram até chegar ao Brasil, apresentando e analisando os diversos agentes que desse processo fizeram parte. Quanto a isso, o trabalho ainda irá questionar a tradicional leitura feita dessa coleção pela historiografia da arte brasileira.

Com efeito, é ainda bastante comum referir às aquisições das setenta e uma obras italianas que deram origem ao acervo inicial do antigo MAM, como uma coleção privada, sem relação direta ou coesa com a política inicial de acervo do museu, e formada primordialmente pelo conservador gosto pessoal de Francisco Matarazzo Sobrinho, em consonância com o fácil acesso mercantil às mesmas no imediato pós-Segunda Guerra Mundial. Essa leitura, no entanto, ignora o fato de a coleção ter sido constituída exclusivamente com o intuito de formar o acervo inicial do museu; ignora o perfil balizador

que permeia a linguagem plástica das obras adquiridas e, principalmente, ignora o sintomático diálogo que as mesmas estabeleciam com o ambiente artístico modernista paulista.

Deste ponto de vista, pela perspectiva das fontes teóricas, partindo-se dos recentes reexames da formação dessa coleção presente em textos como *Arte Moderna Italiana, Fascismo e o Colecionismo Privado dos Anos 1930-40; Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras; Novecento, Novecento Italiano, Artistas Italianos do Novecento* e ainda, *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*, de Ana Gonçalves Magalhães (2012, 2013a, 2013b, 2014), o trabalho aproximou-se de sua conclusão ao apresentar e estabelecer o fio condutor entre tais leituras e as cinco obras do pintor no MAC USP.

CAPÍTULO 1

1.1) O Período Alcoólico ou a ascensão cromática

"Preferisco la febbre alla temperatura normale"⁹

Arturo Tosi, 1895

No dia 25 de julho, do ano de 1871, em Busto Arsizio, região norte da Itália, nasce Arturo Giuseppe Tosi. Filho de Carlo Giuseppe Domenico Tosi e Catterina Grassi, irmão mais novo de Maddalena e Arturo Giuseppe, este último nascido e morto em 1870, pertence a uma tradicional família lombarda do ramo têxtil, tendo se iniciado em Roberto Tosi, avô de Arturo, o pioneirismo da fiação e tintura de tecidos¹⁰.

De 1876 a 1881, frequenta a escola elementar, em Varese, no Colégio *Rotondi di Gorla Minore*, para então, com 11 anos de idade, em 1882, ser inscrito no *Regio Istituto Tecnico Superiore di Milano* com objetivo de adquirir os conhecimentos iniciais para futuramente dar continuidade aos negócios da família. Passados três anos, em 1885, Tosi interrompe os estudos e é encaminhado, pelo pai, para trabalhar como correspondente comercial na empresa de seu primo, o filho de Rosa Tosi, irmã de Carlo, Gaspare Gussoni (1851-1931)¹¹.

⁹ "Prefiro a febre à temperatura normal".

¹⁰ Para maiores referências sobre as extensões do império e das atividades industriais da família do artista, sugere-se Passarelli (2012, p. 105).

¹¹ Com personalidade de homem de ação, Gaspare Gussoni proclamou-se entre os grandes nomes da indústria algodoeira italiana, sendo inclusive um dos dez primeiros *Cavalieri del Lavoro*. Criado em 9 de maio de 1901, os *Cavalieri del Lavoro*, constituem-se até os dias de hoje num dos mais importantes prêmios de mérito a trabalhos que tenham por critério o desenvolvimento econômico, comercial e social da Itália. À parte disso, atento à cultura e apaixonado pelas artes, Gussoni partiu como um dos mais importantes colecionadores da pintura *Ottocentesca* italiana, para em seguida desenvolver, em conjunto ao galerista judeu Lino Pesaro, um papel fundamental no sistema das artes italiano do início do século XX, com a criação da *Galleria Milano*. Inaugurada em maio de 1928, em Milão, na Via Croce Rossa 6, a *Galleria* contará com a direção artística de seu genro, o conde Vittorio Emanuele Barbaroux. Nesse contexto, como se verá futuramente, a *Galleria* não só será uma das bases de referência e propaganda para o grupo *Novecento Italiano*, como também será a fonte de diversas das aquisições, a pedido de Matarazzo, para a primeira coleção italiana do antigo MAM (MAGALHÃES 2013a, p.13-14).

Do evidente parentesco, é necessário que se estenda às consequências do próximo convívio entre o jovem Tosi e Gussoni. De fato, sabe-se que Tosi começa a pintar com dezesseis anos de idade e tem no primo, Gussoni, um influente companheiro de conversas e gostos artísticos.¹² Sabe-se, também, que é depois de uma forte crise existencial, aos dezoito anos, ou seja, em 1889, que Tosi firma o desejo de seguir com a carreira de pintor, abandonando naquele momento os anseios estabelecidos pela família de dar continuidade exclusiva ao império têxtil (PASSARELLI, 2012, p.105).

Deste ângulo, do qual se salienta a próxima convivência com Gussoni, Arturo Tosi entra ainda muito menino em contato com as primeiras referências artísticas através das obras de arte pertencentes à coleção particular do primo, a qual, constituída primordialmente pela elaboração estética da poética *Ottocentesca*, resultará, como se vê adiante, na leitura e constituição da própria unidade pictórica inicial de Tosi. Quanto a isso, entre os mais significativos da coleção e, certamente, entre os que mais influenciaram o aprendizado de Arturo Tosi, presenciava-se: Giovanni Carnovali (1804-1873), chamado "Il Piccio", Daniele Ranzoni (1843-1889), Tranquillo Cremona (1837-1878), Antonio Mancini (1852-1930), o francês Adolphe Monticelli¹³ (1824-1886) e um dos grandes expoentes da pintura *scapigliata* lombarda, o suíço Adolfo Feragutti Visconti (1850-1924), do qual Tosi frequenta assiduamente o estúdio entre 1887 e 1889.

Importante salientar que, apesar da clara influência da figura de Feragutti nas decisões iniciais do caminho artístico de Tosi, a sua arte propriamente dita, conforme salienta Passarelli, parece não ter-se refletido na linguagem plástica do pintor:

¹² Em consulta à documentação de Arturo Tosi conservada no *Archivio Tosi*, Rovetta-Itália, foi encontrada uma carta de Tosi, endereçada a Benvenuti, no ano de 1906, na qual o próprio pintor cita o companherismo artístico compartilhado pelo primo Gussoni.

¹³ É sabido que em 1893, com então vinte e dois anos, o jovem Tosi viaja até a França, na cidade de Marselha, com o intuito exclusivo de se aprofundar na poética de Monticelli (futuramente Tosi, que também será um grande colecionador de arte, fará viagens ao mesmo destino com a finalidade de adquirir obras de Monticelli). Passarelli explica, no entanto, que muito embora se possa sentir a mistura da paleta do pintor francês, entre 1894 e 1910, nas produções de Tosi, ela não chega a tomar formas específicas e contínuas de predominância. À parte disso, a raiz expressionista de algumas de suas telas do período, a exemplo *Ritratto*, 1895 (fig.6) e *Nudo* 1895, certamente poderia ser justificada pela apreensão da luminosidade dramático-expressiva do pintor francês (PASSARELLI 2012, p. 113).

A escolha para seu aprendizado recaiu, então, sobre um artista que, ainda tendo pouca influência estilística sobre a subsequente pintura de Tosi, pôde ser bem aceito em sua família, considerando o papel de prestígio desempenhado pelo pintor suíço dentro dos ambientes da burguesia lombarda, e considerada também a presença de algumas de suas obras na coleção Gussoni¹⁴. (PASSARELLI, 2012, p. 110, tradução nossa)

Porém, do ponto de vista da formação artística, muito embora pouco influente plasticamente em sua poética, é certo que o artista, junto a Gussoni, se apresenta como uma das primeiras figuras a mediar de modo direto o encontro de Tosi às faces vibrantes e antiacadêmicas do movimento artístico milanês: a *Scapigliatura*.

Lida por Giulio Carlo Argan (1995, p. 155-156) como uma espécie de romantismo tardio na Itália, em referência ao "atraso" do movimento italiano quando pareado, por exemplo, ao romantismo francês, a *Scapigliatura* pode ser analisada como o fragmento da cultura italiana que, da metade ao fim do século XIX, começa a trabalhar, conscientemente, a questão da arte em concomitância com uma visão projetadamente política de mundo, para além dos muros acadêmicos¹⁵. Os primeiros representantes dos experimentos *Scapigliati*, entretanto, vêm da literatura e recebem este nome em referência a um romance de Cletto Arrighi (1828-1906), *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, publicado em 1861.

Esses literatos, quase todos milaneses (como a grande maioria dos pintores do movimento o são), embora nunca tenham formado um grupo homogêneo, ressaltaram-se por adotar temáticas que refletiam diretamente uma espécie de romantismo obscuro, dado pelas

¹⁴ "La scelta per il suo apprendistato cadde dunque su un artista che, se poco influì stilisticamente sulla successiva pittura di Tosi, tuttavia poté essere bene accetto alla sua famiglia, considerato sia il ruolo di prestigio rivestito dal pittore svizzero all'interno degli ambienti della borghesia lombarda, sia la presenza di alcune sue opere nella collezione Gussoni".

¹⁵ Passadas as lutas do processo de unificação do *Risorgimento*, em 1861, a Itália fragilizada em diversos campos de atuação, sintetiza-se em novos contornos de administração. No que tange a sociedade, em particular, eram latentes as dissonâncias sociais principalmente ao sul do país. Em paralelo a isso, a política liberal italiana se fortalece e se firma com bases nas medidas econômicas e fiscais do industrial piemontês Camilo Benso, o conde de Cavour. Com a política econômica do piemontês, entretanto, vê-se o progresso favorecendo primordialmente os comércios ao Norte do país. O sul, todavia, permanece em crise. Noutras palavras, os valores democráticos e republicanos que a Itália do *Risorgimento* havia professado pareciam ignorados pela classe dirigente que, imprimindo medidas reacionárias, só fazia prejudicar a classe popular. O descontentamento e a decepção dos intelectuais, localizados em sua maioria ao norte do país, (e muitos deles cuja participação se fez constante nas lutas pela unificação) frente a esta política nacional conservadora (e burguesa) tornou-se veemente. O resultado disso, no campo do intelecto, é a *Scapigliatura* que se simpatiza diretamente à boêmia romântica francesa, onde irrequieta e rebelde, priva-se de raízes, virando as costas aos discursos tradicionais e acadêmicos, idealizando a existência de um governo justo e uma arte própria pelas vias de uma nova cultura. Ver Squarotti (1989, p.440-68).

premissas poéticas do fantástico ou pelos elementos tortuosos da alma humana. Este modo de interpretação do mundo, no entanto, suscitado em natureza nórdica era, de fato, acontecimento inédito na mediterrânea, clássica e recém-unificada Itália.

Por outra via, ainda no campo das artes literárias, tal postura inquietante foi lida também como uma resposta direta ao forte impacto do mundo positivista e burguês que, em tempo, deslocava o artista para uma posição de evidente ambiguidade (SQUAROTTI, 1989, p.449) – ele produzia a obra essencialmente para uma burguesia a qual repudia e que, do outro lado, não o compreende, mas o consome.

No que tange as artes plásticas, no entanto, Argan (1995, p.155-165) registra críticas taxativamente negativas sobre esse movimento artístico que embora, na visão do historiador, tivesse as discussões recaindo e remetendo ao problema central debatido pelos românticos franceses, ou seja, a relação entre os antigos e os modernos e a consciência da necessidade de confrontar-se e libertar-se dos paradigmas da academia a fim de dar conta artisticamente da essência externa da nova realidade (moderna) do homem, não passa de uma tentativa falha de tirar a Itália do "atrasado"¹⁶ ambiente cultural que pertencia, sem apresentar nada de novo ou verdadeiramente revolucionário. A contrapartida dessa ordem, embora sempre os equiparando qualitativamente aos franceses, alguns experimentos artísticos, todos eles extremamente presentes nas primeiras lições de Tosi, são tomados por Argan como buscas autênticas para o período: Il Piccio, Tranquilo Cremona, Daniele Ranzoni e o paisagista Antonio Fontanesi (1818-1882) gravitam entre os mais significativos.

Do primeiro, Argan (1995, p.157) valoriza a habilidade da pesquisa "pitoresca" das paisagens que, segundo o historiador italiano, "têm as manchas dos desenhos de Cozens e, às vezes, a densidade pictórica de Constable". Por outro lado o erro de Il Piccio, na perspectiva de Argan, foi "voltar atrás" na sua pesquisa limitando-se a uma poética regional de estrita historicidade italiana, ou mais especificamente, lombarda.

Do ponto de vista das primeiras obras de Tosi, incorporando essa perspectiva, pode-se compreender a unidade pictórica inicial à chave da poética romântica, principalmente no que tange algumas paisagens do período, em diálogo com a pesquisa "pitoresca" de Il Piccio (fig.

¹⁶ Conforme compreende Argan (1995, p. 155), em seu método de análise historiográfico, diante do tecido cultural europeu, a Itália só irá sair do atraso artístico com o advento do movimento futurista, no início do século XX.

7)¹⁷, quando analisados os aspectos de distorção e indefinição dos tecidos cromáticos sob o ponto de vista do observador. Nesta concepção, pinturas como *Altopiano a Rovetta*, 1911, e *Campagna Autunnale*, 1908, suscitariam as matizes nebulosas dos tons em amarelo, marrom e branco das paisagens de Il Piccio.

Já Cremona e Ranzoni (fig. 8), ainda na teia das considerações de Argan, amalgamam o romantismo francês pelas fontes dos literários da *Scapigliatura*. Do primeiro, embora extremamente afetada de "sentimentalismos" e exageros, a pintura já toma uma certa consciência sociopolítica se enveredando, ao exemplo dos desenhistas franceses, à caricatura política. Do segundo, por sua vez, ainda que se valendo da antiga técnica do *chiaroscuro*, Argan reconhece um legítimo rearranjo estrutural de modo a fundir-se sombra, atmosfera e ambiente, potencializando assim a vibração e a solidez da pintura. Porém, à parte isso, nas leituras críticas do historiador, nem mesmo Antonio Fontanesi, descrito por ele como o maior paisagista italiano do século XIX, consegue se aprofundar nas problemáticas românticas da paisagem italiana. Trocando em miúdos, na visão do historiador, o eixo romântico da *Scapigliatura*, diante do culto valorativo do "novo", sentido já nos meandros artísticos franceses, não consegue se estabelecer como voz ativa ou de notoriedade emblemática diante da complexa narrativa histórica da arte ocidental.

Por outro lado, contemporâneo ao movimento *Scapigliata*, em pleno desenvolvimento ao norte do país, Argan pontua a tomada realista dos *Macchiaioli* como um movimento mais autêntico:

Comparado ao claro e conciso discurso toscano, o obscuro sentimentalismo dos scapigliati revela o que realmente é: a ficção sentimental de uma burguesia já industrial, cujos verdadeiros interesses nada têm a ver com o sentimento. É ainda uma disputa regional às vésperas e em vista da unidade, mas com algo de mais profundo: os *macchiaioli* intuem que a expressão de uma elite intelectual, e sim, no sentido mais amplo, do povo. No clima cultural do *Risorgimento*, enfim, a pintura dos *macchiaioli* é a única tendência figurativa que pode ser chamada, nas palavras de Gramsci, de nacional-popular (ARGAN, 1995, p. 165).

¹⁷ Quanto a isso, Tosi, propenso a reinterpretar a poética de Il Piccio, socilita a Gussoni o empréstimo da obra, *Bagnante*, 1869, a fim de pesquisá-la de perto. Nestes termos, em 1909, Tosi, desconstruindo a versão original em níveis expressivos de pinceladas, produz a sua homônima, *Bagnante*, 1909 (PASSARELLI, 2012, p. 114-116).

No entanto, refletindo-se sobre as características pictóricas das primeiras produções de Arturo Tosi, definidas, pelo próprio pintor, como o seu Período Alcoólico de criação, o princípio plástico e teórico *Scapigliato* é fundamental (PASSARELLI, 2012, p.119). Assoma, em 1929, num depoimento do artista para o editor milanês Giovanni Scheiwiller, quando é indagado sobre os pintores antigos e modernos que maior influência exerceram sobre sua arte, Tosi é resolutivo na resposta: Tintoretto e Tiziano, nos antigos; Fontanesi, Ranzoni e Cézanne, nos modernos (RUSCONI, 2006, nota 47, p.46).

Ao ceder esse depoimento, o lacônico Tosi, de quem se tem conhecimento, até os dias de hoje, de apenas breves declarações públicas sobre arte, expõe aqui abertamente uma digressão à linha da tradição na história da arte ocidental, perpassando, mais especificamente, pela tradição veneziana, pela tradição romântica lombarda, e finalmente, pela tradição moderna francesa. Além disso, determinando nomes específicos de artistas que mais influenciaram sua arte, Tosi está proferindo um juízo explícito sobre sua própria poética, fato que merece ser devidamente analisado.

Tiziano Vecellio (c.1490-1576), nome dominante na cultura artística veneziana do século XVI, foi interpretado por Argan (2003b, p.178) como o primeiro pintor a compreender a força visual do aspecto cromático de uma pintura nos limites do sentimento humano. Para o historiador, Tiziano trabalha na pintura a capacidade de alcançar a realidade dos homens, por meio da composição subjugada aos sentimentos por onde, sendo estes a imanência do real, suspendem a temporalidade das coisas eternizando-as numa sensação¹⁸. De modo análogo, não se pode jamais pensar a pintura em Tosi, principalmente em sua produção da maturidade, sem referir-se ao sentimento como forma de conhecimento e processamento da realidade.

Por outro lado, a paleta de Jacopo Robusti, dito Tintoretto (1518-1594), no desenvolvimento da obra de Tosi, é reforçada e sentida principalmente nos seus anos de juventude. Isto porque, a essência fundamental de Tiziano, o colorismo, não encontra espaço

¹⁸ Referindo-se a esse processo de representação do real pelas vias da sensação, Argan explica: "A imagem do real, que Tiziano procura, define-se em níveis mais profundos e mais obscuros: não é transcendência, mas descida ao íntimo, à procura das raízes recônditas do sentimento que liga indissolavelmente o ser humano à totalidade do real (...) Como a matéria do nosso corpo que goza e sofre com os impulsos do sentimento, e, portanto, vive-os, assim a matéria da pintura, a cor, não somente transcreve, mas vive propriamente, em sua excitação e extenuação, o *pathos*, o drama da vida. Pela primeira vez, com Tiziano, a pintura não é mais representação indiferente ou comovida, impassível ou patética, mas um fragmento da realidade, um pedaço palpitante da vida vivida, que quer pôr-se em relação com a nossa, constrangê-la a realizar-se com a mesma, dramática intensidade" (ARGAN, 2003, p.153-154).

na planaridade pouco cromática e dramática das primeiras pinceladas de Arturo Tosi. Aqui, a pintura escura de Tintoretto é quem dá o tom da associação do fazer pictórico pelas vias da impulsão.

Reestruturando o sentimento de Tiziano, não na força da forma pictórica potencializada pelo cromatismo da representação, a verve de Tintoretto está em seu modo de representá-lo. A sua pincelada "veloz" reverbera também na produção de Tosi e, como bem qualifica Argan, é a interpretação de uma realidade que o pintor necessita rapidamente converter em imagem de mundo. A tudo isso, Argan explica a fundamental diferença entre os dois:

Tintoretto opõe-se à concepção ticianiana do drama como evento revelador da unidade fundamental do humano, do natural e do divino. Se a arte nasce de um impulso moral, é um movimento do interior para o exterior que deve propagar-se e comunicar-se, solicitando nos outros o mesmo ímpeto de ascensão. Ao valor da emoção sucede o da comoção, cujos móveis são morais. (ARGAN, 2003b, p. 195)

Rumando nessa direção, pode-se observar na releitura (fig. 9) que Tosi propõe para a *Última Ceia* (fig. 10) de Tintoretto, a perspectiva orgânica da linguagem comandada pelo impulso imediato e interno do pintor ao guiar os movimentos do pincel. Subjugada aos tons escuros, a propagação da emoção se concentra toda no gesto da pintura. A esse respeito, tem-se a impressão de que Tosi, literalmente, buscou anotar a imagem e os marcantes contornos longínquos de seus olhos, e vizinhos de sua mente, da obra de Tintoretto.

A inspiração da poética do italiano nos conterrâneos Tintoretto e Tiziano, vale dizer, desaponta na leitura plástica de Tosi pela óptica de dois outros pintores, Renato Guttuso (1911-1987) e Filippo De Pisis (1896 -1956). O primeiro fala de "un'anguria velata di rosa, che fa pensare a Tiziano"¹⁹, o segundo reconhece a predileção de Tosi, assim como Tintoretto, pelo vermelho que "è sovente la nota più acuta a cui giunge il suo tripudio di colorista"²⁰ (PONTIGGIA, 1993, p. 38).

Nestes termos, do ponto de vista da trajetória artística, é preciso pensar os seus primeiros anos de produção ordenados pelo prisma da tradição romântica lombarda, porém

¹⁹ "uma melancia velada em rosa, que faz pensar em Tiziano".

²⁰ "muitas vezes é a nota mais alta a qual chega a sua exaltação colorista".

sem deixar de dialogar com a tradição italiana clássica. Ciente disso, Passarelli (2012, p.107-115) determina alguns pontos significativos que possibilitam o reconhecimento da sua paleta Alcoólica: tem-se no insistente estudo de figuras e nas abstrações cromáticas o explosivo tom intuitivo que não fará grandes distinções entre as esferas de estruturação e cores. Deste período, a tinta, dada a violência sentimental, exprime apreensão e consciência do objeto como imagem subjetiva, imediata. Por fim, pode-se agregar a essa paleta criações como: *Ritratto del padre*, 1890-1894 (fig. 11); *Fanciulla convalescente*, 1891; a releitura que Tosi propõe de *Nubi*, 1873 (fig. 12), de Antonio Fontanesi, com *Nubi di giugno*, 1896 (fig. 13); *Dopo il temporale*, 1901; *Paesaggio*, 1905-1908; *Paesaggio con albero*, 1908, e, por fim, *Venezia*, 1910, (fig. 14).

Agrupadas em seus aspectos plásticos, lançando-se de raízes expressionistas, é interessante reparar, observando as telas descritas, que vistas à distância, é como se possuíssem uma configuração mutável. A cada olhar que se dirige à pintura, nota-se uma nova expressividade, uma nova densidade. Distante da noção apresentada por Argan da imutabilidade clássica²¹, Tosi, nessa fase de sua produção, repropõe a referência visual subjulgando-a aos conflitos internos do sujeito, transpassando para a pintura a mutabilidade do observador. É interessante sublinhar tal conceito, pois o que se verá futuramente na produção do artista é justamente uma singularidade de junção entre a paleta romântica e a paleta clássica. Não mais repousado no encadeamento subjetivo das emoções visuais, Tosi, futuramente, irá atender às expectativas das formas clássicas e imutáveis sem perder em contrapartida, por um instante sequer, o mecanismo romântico da afeição individual.

Voltando ao caminho artístico do pintor, dando continuidade à rotina de estudos no estúdio de Feragutti, no transcorrer de 1889, Tosi, concomitantemente, frequenta por três anos

²¹ Argan postula os recursos contrapostos entre as ideias e os juízos subjetivos do "belo romântico" e do "belo clássico", num processo de antíteses que, tomadas as relações do sujeito com a natureza, refletirão formas diversas à obra de arte. Nesse sentido, basicamente, diante de um belo romântico, a ideia subjacente à forma carrega a indução do "subjetivo, característico, mutável"; por outro lado, diante de um belo clássico, o intelecto decodifica as formas em termos do "objetivo, universal, imutável". Por essa perspectiva, na raiz de tal postulamento, no contexto da história da arte ocidental, proposto pelo método de Argan, a consciência do sujeito perante ao mundo é dinamizada em uma postura dialética de constante tensão: "Quando se fala da arte que se desenvolveu na Europa e, mais tarde, América do Norte durante os séculos XIX e XX, com frequência se repetem os termos clássico e romântico. A cultura artística moderna mostra-se de fato centrada na relação dialética, quando não de antítese, entre esses dois conceitos.(...) Clássico seria o mundo mediterrâneo, onde a relação dos homens com a natureza é clara positiva; romântico, o mundo nórdico, onde a natureza é uma força misteriosa, frequentemente hostil." (ARGAN, 1995, p.11-73).

a *Scuola Libera del Nudo dell'Accademia di Brera*, recebendo os últimos ensinamentos acadêmicos de artistas como o clássico pintor de afrescos religiosos, Raffaele Casnedi (1822-1892). Em paralelo, vale ressaltar, passa a frequentar os círculos artístico-culturais milaneses, convivendo com artistas como Carlo Iotti (1826-1905) e Gerolamo Cairati (1860-1948). Deste último, conforme Passarelli (2012, p. 110), frequenta os tradicionais salões de arte na Via *San Paolo*, em Milão, chegando a fazer parte, posteriormente, da Família Artística Milanese.

Já na primavera de 1891, Tosi, com então vinte anos, transfere-se com a família para a capital milanese, instalando-se na Via Lupetta 5. Daí em diante, seguindo o propósito já firmado de construir uma carreira artística, desenvolverá, constantemente, experiências plásticas. Nessa trajetória, logo em 1891, participa pela primeira vez de uma exposição de arte, enviando à *Prima Esposizione Triennale di Belle Arti di Milano*, a pintura *Fanciulla convalescente*, 1891. Vindo a legitimar a carreira artística, mediante a este primeiro momento expositivo, Tosi (2006, p. 140), agraciado pela crítica chama a atenção do pintor divisionista Vittorio Grubicy de Dragon (1851-1920), que, assinalando o jovem Tosi como uma das promessas da vanguarda italiana, a partir de então, se tornará como uma espécie de mentor do artista (VINARDI, 2006, p.15).

Colocado entre os mais populares nomes do divisionismo italiano, ao lado de artistas como Gaetano Previati (1852-1920), Giuseppe Pellizza da Volpedo (1868-1907), Giovanni Segantini (1858-1899), Grubicy aparece na escrita de Argan (1995, p.161), como um dos artistas da Itália setentrional da última década do século XIX, a interpretar a linguagem neoimpressionista francesa. Com efeito, é com base nas premissas da poética técnico-científica dos neoimpressionistas que Grubicy, dará, em 1904, conselhos ao jovem artista italiano:

Se eu tivesse que aconselhar sobre como utilizar da melhor forma o tempo, enquanto o Senhor estiver confinado no estúdio, seria de iniciar alguma tela que tivesse em sua base alguma evocação daqueles estudos-impressões procurando nutri-la principalmente do lado da forma - talvez fazendo, se for preciso, alguma breve passagem sobre O Verdadeiro - para tomar posse, através dos desenhos, do elemento que estivesse faltando²². (VINARDI, 2006, p. 18, tradução nossa)

²² "Se dovessi darvi un consiglio sul come utilizzare meglio il tempo intanto che siete ancora confinato nello studio, sarebbe di iniziare qualche tela che avesse per base la rievocazione di qualcuno di quegli studi -

Nota-se, nas palavras de Grubicy, a preocupação de se depurar as formas nos aspectos visuais da realidade pelos caminhos do desenho. Nessa direção, segundo Vinardi (2006, p. 16-17), é interessante ressaltar que Tosi, continuamente afrontado por Grubicy sobre a importância do desenho na educação artística, entre os anos 1909 e 1911, praticamente abandona a prática da pintura, recorrendo quase que exclusivamente ao aperfeiçoamento da compreensão dos motivos nos desfechos do lápis.

Tal fato, em termos concretos, já delibera e prenuncia o distanciamento da subjetividade romântica própria do período no qual, preocupando-se em dispor os sentimentos diretos do sujeito à tela, Tosi minimizava o realce da linha no manejo da pintura.

Assim entendido, é interessante frisar a leitura de Vinardi (2006, p.17-18.) da trajetória artística de Tosi. Neste ponto, a autora reconhece, após 1909, uma grande mudança na paleta do artista, justamente em virtude dos ensinamentos e da convivência com Grubicy. Vinardi aponta tal encontro como o ponto de partida da pesquisa quase que espiritual de Tosi, apoiada agora primordialmente na natureza, em busca do equilíbrio das formas, da serenidade dos contornos, das problemáticas cromáticas e das resoluções luminosas em suas telas.

Quanto a isso, considerando ainda o relacionamento curiosamente formal, embora Grubicy se referisse ao pintor afetuosamente de "Tosin", eles jamais abandonariam o tratamento de "Lei", Vinardi aponta em um bilhete não datado de Tosi para Grubicy, o anseio e a felicidade do pintor ao reconhecer que sua paleta seguia o caminho correto para a limpeza da pintura:

Estimado Grubicy, o Senhor deve imaginar os sentimentos de profunda gratidão que eu devo sentir pelo Senhor. Logo após o desjejum conduzi minha senhora²³ ao gabinete, e ela constatou o grande passo até a pureza. Exclamou: que serenidade! Eu agora estou experimentando um momento de verdadeira e feliz serenidade. Ao Senhor, por nós dois, desde a alma lhe agradecemos.²⁴ (TOSI apud VINARDI, 2006, p. 14, tradução nossa)

impressioni cercando di nutrirla maggiormente dal lato della forma, magari facendo, se occorre, qualche breve corsa sul vero per impossessarvi con dei disegni dell'elemento che vi mancasse".

²³ Tosi faz referência a sua esposa, a condessa Maria Teresa Beatrice Alborghetti, comumente conhecida como "Bice" (fig.15).

²⁴ "Carissimo Signor Grubicy, Ella immagina quali sentimenti di profonda gratitudine io debba sentire per Lei. Ho condotto, appena fatto colazione, mia moglie in istudio e subito constatò il gran passo verso la limipità. Esclamò: che serenità! Io pure ora sono in un momento di vera felice serenità. A Lei da tutti e due grazie dall'anima."

Passados alguns anos desde a sua primeira exposição oficial, entre 1893²⁵ e 1896, Tosi aparece esporadicamente em ambientes culturais italianos. Participa, em 1893, da *Esposizione straordinaria nazionale internazionale di acquarelli*, em ocasião do cinquentenário da fundação da sociedade para as belas artes de Milão, expondo *Fanciculla convalescente* e dois estudos de paisagens. Em 1894, está presente na *Esposizioni Riunite di Milano*, a segunda Trienal Braidense, com as pinturas *Testa* e *Ritratto di mio papà* e, por fim, em 1896, participa da *LV Esposizione Prima triennale*, organizada pela sociedade promotora das belas artes de Turim, no Parco del Valentino, expondo novamente *Ritratto di mio papà*.

A pintura da figura do pai, conforme afirma Passarelli (2012, p. 106-107), vale dizer, é extremamente cara a Tosi em seus primeiros anos de formação. Porém, em 1897, aos oitenta e um anos, Carlo Tosi falece. O patriarca, no entanto, não deixa a família sem antes ver o filho, com então vinte e seis anos, casar-se, em 17 de setembro do mesmo ano, em Bérgamo, com a condessa Maria Teresa Beatrice Alborghetti, mais conhecida como "Bice". Da união, Tosi e Bice terão quatro filhos, Carlo (1898-1966), Margherita (1900-1917), Riccardino (nascido e morto em 1903) e Franco (1903-1966). Companheiros pelo resto de suas vidas, é sabido que os noivos, depois da viagem de lua de mel em Roma, voltam a Milão e se instalam no espaçoso segundo andar *do palazzo di Via Príncipe Amedeo 5*²⁶.

No ano de 1909, o artista é convidado pela primeira vez a participar da 8ª edição da prestigiada Bienal de Veneza²⁷, expondo, na Sala 5 *Internazionale*, junto a Felice Casorati (1883-1963), Alberto Magnelli (1888-1971) e Piero Marussig (1879-1937), a pintura *Novembre*.²⁸ Nessa perspectiva, porém, ao longo da década de 1910, simultânea ao primeiro

²⁵ É certo também que neste mesmo ano o jovem Tosi dá início a uma calorosa discussão intelectual com o pintor divisionista, Carlo Fornara (1871-1968). Desta troca de correspondências, datadas especificamente entre os anos de 1893 e 1895, descobre-se alguns traços particulares da personalidade de Arturo. Apaixonado por filosofia e literatura, Tosi discutia continuamente a posição filosófica do vitalismo nas teorias do filósofo alemão, Friedrich Nietzsche (1844-1900), e ainda demonstrava especial predileção à literatura de Gabriele D'Annunzio (1863-1938); outro ponto interessante era a troca de fotografias entre os dois pintores, certamente entre as reproduções via-se obras de Segantini, Millet e Velázquez. Há indícios, ainda, de que Arturo tenha proferido opiniões sobre Pissarro, Manet, Rembrandt e Hals (PASSARELLI, 2012, p. 118).

²⁶ Tosi, dividindo-se entre o estúdio de Rovetta e a casa milanesa, habitará a última até o instante de seu falecimento, no dia 3 de janeiro de 1956. Ao luto por sua morte, artistas, intelectuais, colecionadores e galeristas milaneses prestam homenagem ao pintor. Ao exterior, não encontrando grande eco, apenas Lionello Venturi, em um artigo para o *Journal de Genève*, o presta recordação (TOSI, 2006, p.145).

²⁷ LA BIENNALE DI VENEZIA, 1909, p. 38.

²⁸ É notório frisar que a partir de então, Arturo Tosi irá expor em absolutamente todas as Bienais subsequentes, participando, inclusive, como membro de júris em algumas delas. Em termos mais concretos, Tosi está presente

conflito mundial, Arturo Tosi, cada vez mais imerso no estudo do desenho, recolhe-se em presença da natureza hospedando-se em Rovetta, nas mediações de sua residência de veraneio, de onde, nos anos sucessivos, retirará grande parte dos seus motivos.²⁹

Em conclusão, após o fim do conflito mundial, com a retomada das bienais venezianas, em 1920, em sua 13ª edição, a exposição traz às vistas um determinante e irreversível ingrediente à chave artística da produção de Tosi: será nessa edição que o pintor, com então quarenta e nove anos, tomará conhecimento profundo da obra do francês Paul Cézanne. Quanto a isso, da distinção do acontecimento à consequência do mesmo na poética de Arturo Tosi, desenvolve-se logo em seguida.

da 8ª edição do evento até a 28ª edição, em 1956, ano de seu falecimento. Expondo cinquenta e nove obras do artista, entre elas, 48 pinturas, 6 aquarelas e 5 desenhos, com texto homenageativo e retrospectivo do crítico de arte italiano, Marco Valsecchi (1913-1980), a instituição celebra o pintor (LA BIENNALE DI VENEZIA, 1956. p. 256-259).

²⁹ A propósito, entre os anos de 1914 e 1915, Grubicy acompanha pessoalmente o artista na pesquisa desenhística, se hospedando, inclusive, por todo o ano na residência do pintor em Rovetta (TOSI, 2006, p. 142).

1.2) A pintura de Paul Cézanne

**"Imparare a leggere sul vero le cose essenziali nella
forma e nel colore per raggiungere una espressione
sempre più aderente sulla propria emozione."³⁰
Arturo Tosi, 1935**

De acordo com estudos recentes, presume-se que Arturo Tosi (2006, p. 142) tenha tomado conhecimento da pintura de Paul Cézanne (1839-1906), além das de Édouard Manet (1832-1883) e Pierre-August Renoir (1841-1919), durante uma viagem a Paris, em 1900, no contexto da Exposição Universal que acontecia na cidade no mesmo ano. A influência efetiva da linguagem plástica do francês na obra de Tosi, no entanto, só se faz sentir substancialmente, vinte anos depois, quando, em contexto expositivo³¹, o pintor pode observar vinte e oito obras do artista francês, dentre elas: *Maisons en Provence*, 1879–82 (fig. 16); *La Baie de l'Estaque vue de l'est*, 1878-79 (fig. 17); *Trois poires*, 1878-79 (fig. 18); *Le Hameau du Valhermeil, Auvers-sur-Oise*, 1881, (fig. 19); e *La Montagna Santa Vittoria*³², 1885, (fig.20).

Não cabe, nos limites deste trabalho, explorar a fundo a complexa obra de Cézanne. Porém, para esta pesquisa é imprescindível pontuar a essência do novo princípio introduzido pelo artista no campo das artes plásticas, buscando dar conta de parte desse processo no que tange à apreensão de Arturo Tosi.

A criação artística de Cézanne, tendo como ponto de partida o romantismo francês, tal como se compõe a partir da década de 1870, torna-se o paradigma crucial das mais variadas vanguardas artísticas europeias da primeira metade do século XX, em comum diálogo ao conceito primordial da poética impressionista, segundo Argan (1995, p.109-116): a captura da

³⁰ "Aprender a ler através do verdadeiro as coisas essenciais na forma e na cor para chegar a uma expressão mais aderente da própria emoção."

³¹ LA BIENNALE DI VENEZIA, 1920, p. 123-124.

³² Segundo sintetiza Argan (1995), dois artistas foram fundamentais para abrir espaço para todas as vanguardas artísticas que vieram no século XX. De um lado, tem-se os mais variados estudos paisagísticos que Cézanne desenvolveu nos arredores de Aix-en-Provence, com especial referência à série de experiências cujo objeto era a montanha Santa Vitória, deixando sua obra como uma espécie de bandeira a ser conquistada pela arte moderna; e do outro Gustave Courbet (1819-1877), o realista boêmio que retira a arte definitivamente do seu pedestal acadêmico, colocando em xeque toda uma narrativa histórica.

impressão instantânea e fugaz da visão na pintura ao ar livre ou, como sintetiza Merleau-Ponty (1975, p.305), a captura da verdade geral da impressão. Cézanne, no entanto, situado historicamente ao final do impressionismo, aplica o que este tem de original, ou seja, a impressão direta do objeto a ser pintado, englobando elementos e procedimentos que, de modo empírico, se desdobram em uma espécie de impressão da sensação solidamente e tecnicamente montada.

O ato de se decodificar uma sensação em termos pictóricos, ansiado por toda a vida de Cézanne, na leitura de Roger Fry (2002, p. 279), é colocado simplesmente como a peça chave de sua pesquisa artística.

Quanto a isso, é certo que, muitas vezes, das inúmeras produções e reproduções de Sainte-Victoires, Cézanne reformula a visualidade na consciência do artista, na concepção viva da sensibilidade e da percepção íntima da natureza pelo sujeito. Merleau-Ponty (2004, p.117), atentando-se que a visão humana não é de perspectiva geométrica, tampouco de perspectiva fotográfica, reconhece a originalidade do pintor francês em transpor para a tela o que seria a impressão humana, não fidedigna, do fenômeno da natureza. Ainda nesse rumo, Carmen Aranha, dando continuidade à linha fenomenológica de análise de Merleau-Ponty, abre as significações do resultado da pesquisa cézanniana ao cotejá-lo em relação à plástica impressionista:

Em *Paisagem em Aix* (1905) vemos, desse modo, um desenho de movimentações de pinceladas em formas volumétricas e coloridas que, igualmente à proposta dos pares impressionistas, criam um organismo vibrante; diferentemente, em Cézanne, o que vemos é o desenho da vibração presente, entrelaçando volumes de cores sem perder nenhuma densidade do objeto que está sendo pintado; seria como dizer que a materialidade do material também pertence à "ordem nascente". A busca de uma estrutura lógica para situar esse novo impressionismo é seu projeto: é como se Cézanne "desfragmentasse" o impressionismo numa volumetria de formas e cores, sem perder a abstração, já então imanente à própria "visualidade" (ARANHA, 2012, p. 185).

Nesse sentido, é justamente a superação dos moldes impressionistas nos contornos sólidos das formas da natureza de Cézanne, que tocam Tosi de modo profundo. Sua

fascinação, vale dizer, era tamanha que durante anos ele recorta fragmentos de revistas cujas análises recaem sobre o pintor francês e seleciona imagens de quadros de Cézanne para utilizar ao lado do seu cavalete, cotejando constantemente sua produção à do francês³³.

Em consequência direta, o que se vê a partir de 1920 em suas obras é o abandono quase completo do esfumado e denso cromatismo Alcoólico em direção a um equilíbrio das formas, que usam a cor para sustentar um novo meio de construção espacial. Quanto a isso, a questão da cor na pintura, tão reconhecida quando se trata da produção de Cézanne, é também fator crucial no processo criativo de Tosi.

Como foi explicitado, em suas primeiras telas, Tosi trabalhava a coloração com uma espécie de unidade tonal carregada de emergência dramática. Com a apreensão de Cézanne, que assim como o expressionismo de Vincent Van Gogh (1853-1890), reestrutura o espaço da tela em profunda simbiose com sua coloração, Tosi trabalha novas e espontâneas relações cromáticas que primam, antes de tudo, pela luminosidade e limpidez da tela. Assim: o céu azul, por vezes, será entrecortado por sutis verdes; o vermelho da terra, potencializado de efêmeros tons escarlates, se estenderá às breves edificações e ainda, o marrom das montanhas será surpreendido por fragmentos ora azuis, ora amarelos. Deste ângulo, a pintura *Elegia Campestre*, 1922 (fig.21), comporta bem a ideia apresentada.

A solução que Tosi emprega para compor o espaço da tela encaminha-se visivelmente para a volumetria de Cézanne nas apreensões da matéria (fig. 22). O espaço, antes indefinido em seus contornos, é destacado e moldado por volumes geométricos e superfícies que evitam a composição diagonalmente. Nota-se assim, de maneira palpável, uma redefinição da consciência plástica do pintor diante do seu objeto. Afastando-se da pesquisa individual e subjetiva dos primeiros anos românticos, Tosi dá lugar ao método das formas, espaços, volumes e cromatismos. Porém, se a obra de Cézanne assinala a distância dos princípios românticos da *Scapigliatura*, Tosi, por outro lado, nunca se afasta das raízes lombardas, esboçando, ao contrário, uma singular matriz pictórica na junção das formas geométricas das "leis da natureza" do francês à emoção cognitiva do movimento romântico lombardo.

³³ Informação extraída de uma das comunicações da autora deste trabalho com o neto do pintor que leva o mesmo nome do avô, Arturo Tosi.

Quanto a isso, o pintor não abandona a premissa romântica da conservação emocional do sujeito na apreensão plástica da natureza. Tosi resgata no cerne da natureza a ambição estruturalista, própria do classicismo metodológico de Cézanne, equilibrando a emoção do *rappporto* intrínseco entre o homem e a natureza. O resultado, conforme se vê em obras como *Pace*, 1924; *Barzesto*, 1925; *Paese*, 1926 e *Scilpario - La vecchia fornace*, 1932³⁴ (fig. 23), é a combinação equilibrada entre a consciência da pesquisa do mundo visível e a consciência emocional própria do sujeito.

Deste modo, parece haver na paleta de Arturo Tosi, após a assimilação da poética de Cézanne, um harmônico reencontro entre algumas polarizações da criação artística: a experiência objetiva e a experiência subjetiva, o espontâneo e o clássico. Redefinindo-se primordialmente nas paisagens e naturezas-mortas, ou seja, abandonando quase por completo a pintura de figuras e as abstrações cromáticas, as telas de Tosi clareiam-se progressivamente em favor de consistências volumétricas de equacionada e padronizada estruturação sólida. O pintor que antes impulsionava suas pinceladas pela mão única da sensação agora usará de um procedimento próprio da tradição clássica, ou seja, da racionalização do ver para transmitir por meio de um procedimento cognitivo, a sua emoção. Por esse ângulo, dessa transformação, em si complexa, multiplicaram-se os experimentos de natureza realista num processo plástico que irá culminar, como se desenvolverá adiante, na fortuna crítica de Tosi no seio do *Novecento Italiano*.

³⁴ É interessante destacar que essa pintura de Arturo Tosi, conforme afirmou o neto do pintor à autora deste trabalho, no ano de 1943, logo após a Itália anunciar o Armistício, foi roubada pelos nazistas. Ao que consta ela foi recuperada pela polícia italiana recentemente, em 2014. A pintura, vale lembrar, foi exposta na primeira edição da Quadrienal de Roma (1931) sendo premiada na ocasião, junto as obras *Ponte de Zoagli* (1930) e *Natureza Morta com pão e Uva*, (fig.1), do MAC USP, com o prêmio máximo de pintura da fundação Crespi.

1.3) *O Novecento Italiano*

"Credo nell'ingegno, ma credo molto nel lavoro. Credo nell'arte come fatto spirituale, che deve sempre primeggiare sul mestiere. Ecco la lotta che deve sostenere l'artista. Mio ideale d'arte: l'equilibrio tra la materia e lo spirito."³⁵

Arturo Tosi, 1938

Recapitulando os principais pontos discutidos até aqui, parece coerente sinalizar os caminhos artísticos de Arturo Tosi em três vias: a primeira, recortada entre os anos de 1885 e 1900, demanda suas significações às fontes do romantismo lombardo e, ainda, às reproposições tocantemente abstratas de obras consagradas na tradição clássica italiana; a segunda, entre os anos de 1900 e 1920, sinalizada historicamente no seio de formação das vanguardas artísticas europeias, correspondente ao momento em que Tosi, imerso nas lições da pesquisa visual científica de Grubicy, começa a sentir a necessidade de desenvolver a consciência pictórica em termos mais límpidos; e por fim, a terceira via que, fundamentada no estímulo do modelo cromático e estrutural da natureza em Cézanne, entrecruza-se por um lado ao contexto político-cultural da Itália fascista e, por outro, ao cenário artístico propagandista do grupo milanês *Novecento Italiano*.

Se desde o início de sua trajetória artística Tosi jamais havia se filiado efetivamente a qualquer tendência ou movimento artístico, na terceira década do século XX, em 1925, já na maturidade, o pintor associa-se oficialmente ao grupo *Novecento Italiano*, propondo soluções plásticas que corresponderam, de um modo ou de outro, aos preceitos e valores deste grupo.

Atuando historicamente entre os anos 1920 e 1930 da Itália fascista, o grupo, inicialmente chamado *Novecento*, tem sua primeira formação em 1922³⁶, trazendo como líder

³⁵ Acredito no gênio, mas acredito muito no trabalho. Acredito na arte como fato espiritual, que deve sempre emergir sobre o trabalho. Eis a luta que deve travar o artista. Meu ideal de arte: o equilíbrio entra a matéria e o espírito.

³⁶ Referindo-se a essa datação, Rossana Bossaglia sublinha o estratégico interesse de Sarfatti em lançar o *Novecento*, justamente, no mesmo momento em que há a Marcha sobre Roma, ou seja, a ascensão do fascismo: "La coincidenza della fondazione del gruppo novecentista con la marcia su Roma (...) non è certo fortuita; indica la volontà della Sarfatti di utilizzare a vantaggio dei suoi programmi le levitanti fortune politiche del fascismo." [A coincidência da fundação do grupo novecentista com a marcha sobre Roma (...) não é por certo fortuita;

a jornalista e crítica de arte Margherita Sarfatti³⁷. Propondo a primeira exposição, em 1923, na *Galleria Pesaro*³⁸, do galerista Lino Pesaro, vêm a público reunindo obras dos pintores Piero Marussig (1879-1937), Gian Emilio Malerba (1880-1926), Mario Sironi (1885-1961), Leonardo Drudeville (1885-1976), Ubaldo Oppi (1889-1942), Anselmo Bucci (1887-1955) e Achille Funi (1890-1972).

Formado inicialmente por esses sete artistas provenientes, cada qual, de um estilo diverso, de acordo com Salvagnini (2000, p.47), é possível reconhecer distintos braços estéticos neste primeiro agrupamento: havia matizes da tradição *Scapigliata*³⁹ em Malerba, indícios particularmente futuristas em Funi e Sironi, simbolismo e divisionismo em Drudeville e Bucci, e ainda traços da cosmopolita boêmia francesa em Oppi.

indica o desejo de Sarfatti de utilizar à vantagem de seus programas as nascentes fortunas políticas do fascismo] (BOSSAGLIA, 1995, p. 8-11 tradução nossa).

³⁷ Lembrada quase sempre como a amante mais "intelectual" de Benito Mussolini (os dois se conhecem nos corredores do jornal *L'Avanti*, no qual Sarfatti era crítica de arte e Mussolini jornalista) e imperatriz do grupo artístico *Novecento Italiano*, a italiana, descendente de judeus, Margherita Grassini Sarfatti, tornou-se o grande nome feminino promotor da política cultural fascista, desenvolvendo na Itália do entreguerras um papel político e intelectual de imensa magnitude. Vinda de família veneziana abastada, associa-se ao partido socialista italiano em 1909, dando início a uma frutífera e influente carreira pública de crítica de arte, inicialmente escrevendo para o jornal *L'Avanti*, e posteriormente, em 1922, dirigindo ela própria uma revista de conteúdo político, *Gerarchia*. Anfitriã dos salões exclusivos culturais em sua residência em Milão, tinha a sua volta grande parte da intelectualidade italiana das décadas de 1920 e 1930. Porém, desde a associação de Mussolini a Adolf Hitler na política racial, seu nome foi sendo continuamente apagado dos jornais, revistas, exposições e, de fato, da sociedade italiana, até seu total banimento (primeiramente banida por sua origem judaica e posteriormente por ser fascista), em 1938, quando deixa o país – Sarfatti retornaria à Itália apenas em 1947 – em exílio entre a Argentina e o Uruguai. É desses dois países latino-americanos que ela mediará, pelas vias diretas de seu genro, o conde Livio Gaetani, grande parte do processo de compra das obras italianas para a coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho, entre 1946 e 1947. Nesse aspecto, para uma análise mais rigorosa do papel de Sarfatti na constituição dessa coleção ver Magalhães (2010, p. 45-53).

³⁸ Para um balanço completo do papel da galeria de Lino Pesaro na primeira metade do século XX, na Itália, e ainda um abrangente estudo das galerias de arte italianas no cenário do entreguerras, ver Salvagnini (2000, p. 173-252).

³⁹ Após o processo de unificação política no século XIX, Argan (1995, p.156) reconhece em solo italiano um fenômeno cultural de disputa e formação de correntes e movimentos artísticos, representativos cada qual de uma região específica, que aspiravam ao papel de expressão absoluta de uma "cultura artística nacional moderna". Sendo assim, embora desejasse uma arte que superasse os seus antepassados da *Scapigliatura*, Sarfatti respeitava a tradição milanesa desses artistas uma vez que era intuito da crítica concentrar em Milão, como havia acontecido da *Scapigliatura* ao Futurismo, o centro da capital artística italiana. Quanto a isso, sucintamente, Bossaglia complementa: "L'ascesa del fascismo dava giustificate speranze alla Sarfatti che un movimento partito da Milano, sostenuto dal Popolo d'Italia, interprete della nuova mentalità che a Milano aveva il suo centro focale, avesse buone probabilità di imporsi." [A ascensão do fascismo dava a Sarfatti justificadas esperanças de que um movimento partido de Milão, sustentado pelo *Popolo d'Italia*, interprete da nova mentalidade que, em Milão, tinha seu foco central, tivesse boas probabilidades de impor-se] (BOSSAGLIA, 1995, p.10, tradução nossa).

Muito embora diversos em linguagem, o grupo tinha como meta conjunta reconstruir o imaginário coletivo, formulado no passado clássico-renascentista, da soberania e do poder artístico italiano. Aprimorando a valorização de uma gramática nacional (clássica) e figurativa, propunha a superação do paradigma individual romântico e, ainda, contrapunha-se às radicalizações plásticas das vanguardas contemporâneas. Quanto a isso, em 1930, logrando em memória à primeira exposição do grupo, Sarfatti sublinha tal proposta nacionalizante:

Já aquele primeiro agrupamento coerente, lógico, desinteressado, severo e não sectário de vanguardistas, de cada gênero e cada região da Itália, demonstrou a possibilidade de chegar a uma concretude prática de ordem artística.⁴⁰ (SARFATTI, 1930 apud SALVAGNINI, 2000, p. 49, tradução nossa)

Objetivando um projeto de unificação político-cultural, a crítica italiana defendia os princípios do fenômeno artístico que se espalhava pela Europa do pós-Primeira Guerra Mundial - na França nos moldes do chamado *Rappel à l'Ordre* [Retorno à Ordem], na Itália sob a alcunha do *Ritorno al Mestiere* [Retorno ao Ofício] e na Alemanha sob a manifestação da *Neue Sachlichkeit* [Nova Objetividade] - como essenciais para uma arte "honesta", que também atuaria como porta-voz da nova condição histórica nascente pelas vias do fascismo.

Em direção a isso, ressaltando o fenômeno dos espíritos conservadores na arte francesa da primeira metade do século XX, Batchelor sugere uma interpretação que, de certa maneira, anuncia a raiz comum dos recorrentes pensamentos, vistos na Europa pós-bélica, de se retornar a uma ordem, de se resgatar supostos princípios:

Inicialmente, a França do pré-guerra foi representada como mergulhada em decadência moral e espiritual: o país e seu povo eram frívolos, fracos, desorganizados e caprichosos. Então, com a intervenção da guerra, ela teria sido purgada das aflições, para ressurgir fiel ao seu verdadeiro eu: disciplinado, forte, organizado e esclarecido. Na retórica cultural da reconstrução, essa última série de termos foi agrupada sob um único título unificador - o Classicismo. A tradição clássica, argumentava-se, era a verdadeira tradição da cultura francesa (...) (BATCHELOR, 1998, p. 17)

⁴⁰ "Già quel primo aggruppamento coerente, logico, disinteressato, severo e non settario di avanguardisti, d'ogni genere e d'ogni regione d'Italia, dimostrò la possibilità di giungere ad una pratica concretezza d'ordine artistico (...)."

Do ponto de vista italiano, sucintamente, a receita parece a mesma. A violência da guerra que, dentre outras coisas, escancara os colapsos políticos, quando passada, toma as formas da projeção nacionalista no conservadorismo burguês. Sarfatti, arredia aos transtornos revolucionários dos discursos (não menos burgueses)⁴¹ futuristas, ciente da proximidade de Mussolini ao líder do movimento, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), administra seu projeto de "*italianità*" velando como pano de fundo a ideia nacionalista de reviver a glória difundida pelos seus antepassados renascentistas.

Tal projeto, no entanto, assim colocado pela leitura histórica de Argan (1995, p.377), nos anos 1970, foi englobado como mais um ramo da mediocridade moral do fenômeno cultural fascista que, varrendo tudo que pudesse ser problemático, tinha por objetivo abafar qualquer linguagem que exigisse questionamentos.

Outro ponto sustentado por Argan (1995, p.377), referindo-se diretamente a arte desenvolvida em torno do grupo sarfattiano é que, embora alguns artistas apresentassem uma linguagem autêntica, o grupo, constituído por "inúmeros imprestáveis", não chegava a ser um movimento ou uma tendência, mas "uma congregação profissional de pintores e escultores de diversos níveis e orientações, todos convencionalistas, que se dizem modernos ressaltando o respeito pela "saudável tradição italiana".

A questão, no entanto, é complexa. O cenário artístico italiano nos anos 1920 e 1930, da era fascista, desenhado pelo emaranhado espaço de antíteses, reticências e contradições, é campo vasto para polêmicas. Nesse rumo, Fagone, propõe uma leitura interessante:

As maiores dificuldades para a avaliação das manifestações artísticas da época (...) derivavam de dois elementos: o complexo enredo entre arte e política que se realiza na década (...) e o singular equilíbrio reflexivo que atravessa a Europa artística, pelo qual alguns dos grandes modernistas conseguiram separar-se da estrutura dos movimentos e dos 'ismos'. Isto, até

⁴¹ "Como toda vanguarda, o futurismo oscila: de um lado, a contestação integral da linguagem burguesa, a utopia de uma reinauguração da expressão e, através dela, do mundo, posição superestrutural que muitas vezes provocou incompreensão e polêmicas entre vanguardas e instâncias revolucionárias diretamente políticas, marxistas; de outro, há uma exaltação da técnica (ou da tecnologia) que não podemos deixar de relacionar à civilização industrial no ápice do seu desenvolvimento, com a conseqüente reabsorção do escândalo no âmbito da sociedade burguesa (...). Na situação italiana (...) o futurismo, com a sua exaltação amiúde estetizante da máquina como triunfo da vitalidade, da rapidez, da renovação, não poderia deixar de se aproximar da "revolução" fascista; isto é, uma revolução plenamente solidária com os interesses da grande burguesia industrial nesse estágio de desenvolvimento." (SQUAROTTI, 1989, p.485).

agora, foi uma maneira adequada para expressar o progresso da arte no século XX.⁴²(FAGONE, 2001, p.9, tradução nossa)

Por certo, as primeiras evidências do conservadorismo de Margherita Sarfatti manifestavam-se já na década de 1920 nas resenhas que a crítica escrevia, sob o pseudônimo "*Il Sereno*", para o jornal *Il Popolo d'Italia*. Discorrendo sobre os moldes da boa arte, Sarfatti (1922 apud BOSSAGLIA, 1995, p. 13) proferia indícios claros do projeto moralizador que tinha em mente: "a arte deve torna-se disciplinada em tempos indisciplinados", "a arte tem nostalgia de autoridade".

Sarfatti, porém, fruto de um sistema sócio-cultural, não está sozinha. A ideia de uma nova realidade artística (e política), fomentada nos anseios por um regresso aos costumes de uma tradição lógica, ordenada e racional, era defendida não só por grandes mentes intelectuais do período⁴³, como também estava nas bases das ideologias difundidas em meios de comunicação como a revista romana *Valori Plastici*, fundada em 1918, por Mario Broglio (1891-1948) e Roberto Melli (1885-1958); ou ainda, a porta voz, agora no campo literário, de um novo classicismo, *La Ronda*⁴⁴ (DI FILIPPO, 2011, p.113).

Tal ideia, vale dizer, também estava em pleno desenvolvimento na revista francesa *L'Esprit Nouveau*, publicada de 1920 a 1925, pelo arquiteto⁴⁵ Charles-Édouard Jeanneret

⁴² "Le difficoltà maggiori per la valutazione delle manifestazioni artistiche del periodo (...) derivavano da due elementi: il complesso intreccio tra arte e politica che si realizza nel decennio (...) e la singolare temperie riflessiva che attraversa l'Europa artistica, per cui alcuni grandi modernisti erano riusciti a staccarsi dalla struttura dei movimenti e dagli 'ismi', il che, fino allora, era stato un modo adeguato per esprimere il progresso dell'arte nel XX secolo."

⁴³ Com essa tomada de posição destaca-se textos, descritos por Rossana Bossaglia (1995, p. 12) como, *Il Ritorno al Mestiere*, escrito por Giorgio de Chirico (1888-1978), e publicado na revista *Valori Plastici*, em 1919. Ou ainda, o ensaio que repropõe a questão da ordem na arquitetura, *L'Architettura a Milano Intorno all'Ottocento*, escrito pelo arquiteto Giovanni Muzio(1893-1982), publicado em 1921, pela revista *Emporium*.

⁴⁴ "A revista Ronda teorizou um modelo de prosa refinada, culta, bem composta, capaz de expressar em poucas páginas e de maneira nítida e precisa uma opinião sobre um determinado tema. Quer dizer, repudiava a estrutura narrativa larga e defendia, em troca, o ensaio curto no qual cabiam impressões críticas, experiências autobiográficas, evocações líricas, divagações fantásticas, descrições, etc. Se tratava de uma prosa de arte, de grande perfeição formal, na qual os valores estilísticos prevaleciam sobre o conteúdo ou o significado humano." (GONZALES MIGUEL, 2001, p.287, tradução nossa).

⁴⁵ Para uma vasta e profunda compreensão do fenômeno cultural racionalista na arquitetura, ver: P. L. Nervi, *Problemi dell'architetto*, em "Casabella", VI (1933), n. 5, p. 34; ou ainda, P. M. BARDI, "L'Ambrosiano" 14 de fevereiro de 1931; "La Casa Bella", IV (1931), n. 4, pp. 77-81; *Rapporto sull'architettura*, Roma, 1931. É interessante lembrar que o próprio Bardi, em 1931, abre espaço aos jovens do MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale), com objetivo de expor ao público os benéficos louros da arquitetura racional regimentada pelo comando fascista.

(1887–1965), posteriormente conhecido por “Le Corbusier”, e por aquele que seria a peça chave do movimento, ultra-racional, purista⁴⁶, Amédée Ozenfant (1886-1966).

Paralelamente, conforme afirma Bossaglia (1995, p. 12-17) nomes de grande calibre na política cultural italiana no entreguerras, como Ugo Ojetti (1871-1946) e Ugo Nebbia (1880-1965), endossavam, cada qual a sua maneira, o "*ritorno all'antico*". Como era proposto, Ojetti defendia seu ideal de expressividade artística por sintomáticas frações valorativas, "sincerità, coscienza, ordine, amore della realtà, meglio, della certezza", de fato, eram as palavras do momento.

Não menos significativo à complexidade da questão, é a singular figura do crítico e galerista Pietro Maria Bardi (1900-1999). Desempenhando um papel de destaque na cultura italiana e brasileira do século XX, Bardi, em 1928, abre a *Galleria Bardi*, na Via Brera 16, em Milão, abarcando tanto exposições de artistas do grupo sarfattiano, quanto exposições de grupos claramente vanguardistas.

Distinguindo-se ainda com um arrojado difusor de notícias em forma de "*Bollettino*", distanciando-se das publicações tradicionais das revistas de arte e aproximando-se da dinâmica jornalística, os boletins da galeria de Bardi serviam não só como um forte combustível do mercado das artes, mas também aos constantes fluxos de ideologias nas publicações de intelectuais como o assumidamente fascista Waldemar George, Berto Ricci (1905-1941) e Dino Garrone (1904-1931). Esse último, vale dizer, extremamente emblemático em predominância das complexidades ideológicas do sistema artístico italiano no período entreguerras⁴⁷ (SALVAGNINI, 2000, p.183-190).

⁴⁶ A terminologia da ordem, do clássico, do "espírito novo", na qual se fundamenta a poética purista defendida por Ozenfant e Le Corbusier: "não constituíam invenção deles próprios. De fato, esses termos foram usados amplamente nos círculos políticos, filosóficos e culturais franceses durante e após a guerra. (...) essa tendência nacionalista, e ocasionalmente racista, na estética do Purismo precisa ser visualizada ao lado e outro aspecto não menos significativo - as frequentes referências dos puristas ao universal (o trans-histórico e transcultural), que não se enquadram facilmente na retórica nacionalista". (BATCHELOR, 1998, p.28).

⁴⁷ O escritor, poeta e historiador literário, Dino Garrone, nasce em 1904, em Novara, e morre no ano de 1931, em Paris. Na sua brevíssima existência participou e aderiu, com todo o entusiasmo e pungência de uma alma aflita, às promessas idealistas e revolucionárias de um novo tempo propagadas por Mussolini nos anos 1920. Segundo afirma Baiardi (1996), no entanto, nas inúmeras cartas escritas pouco antes de sua morte, Dino Garrone, compreendeu o quão vil e pífida a política fascista se mostrava por detrás de uma medíocre exaltação nacionalista.

Em 1930, no entanto, encerrando as atividades da galeria⁴⁸, Bardi vende seu espaço aos irmãos Ghiringhelli. Propondo-se a assumir em Milão o papel principal de circulação e difusão mercantil de arte moderna, os irmãos inauguram a *Galleria Il Milione*⁴⁹, com direção, de 1930 a 1931, do crítico napolitano Edoardo Persico (1900-1936). Nesse contexto de promoção de uma arte moderna, a trajetória da galeria parece retratar bem tanto as diversas vertentes artísticas que estavam em circulação no período, quanto à predominância da linguagem plástica do *Novecento Italiano* nas legitimações do sistema mercantil de então.

Divida em três grandes momentos, a galeria abre suas portas com direção do crítico Edoardo Persico. Caracterizado por um programa nem tanto conservador, nem tanto vanguardista, há notória abertura da galeria aos jovens artistas. A exposição de Ottone Rosai e uma mostra do pouco conhecido Di Terlizzi vêm a maturar o fato.

Depois de Persico, em 1932, quem assume a direção é Carlo Belli (1903-1990), intelectual de chave antinovecentista, dado ao abstracionismo. Belli, em tempo, expõe suas convicções com uma famosa mostra, em 1935, do russo Wassily Kandinsky (1866-1944).

A terceira fase, por sua vez, inicia-se em 1936, com a saída de Belli e o "retorno à ordem", ou seja, a valorização dos pintores novecentistas, o que se justificaria, primordialmente, pela péssima repercussão da crítica às teorias e obras abstratas difundidas na última gestão, fato que, concretamente, afetaria o aspecto mercantil da galeria. Nesse rumo, parece oportuno reproduzir a nota emitida pela galeria, em 1937, para explicar sua mudança de sentido:

⁴⁸ Como se deu, Bardi fecha as portas de sua galeria com uma mostra de Carlo Carrà e Ardengo Soffici. A escolha, é preciso notar, não é aleatória: "Bardi precisava di aver scelto questi due pittore perchè la loro storia condensa il passaggio da una tradizione intesa come rimando ai puri ed esclusivi valori della ricerca pittorica ad una, antiborghese, dove la vita si saldava con l'azione (...) "Il concetto di un'arte italiana vivente è fissato in questi termini precisi; da essi discenderà il principio di un'arte sempre antiborghese, quando Carrà e Soffici, insistendo sul binomio arte-vita, legheranno il loro "stile" a quello del "popolo fascista". [Bardi precisava ter escolhido estes dois pintores porque sua história condensa a passagem de uma tradição entendida como reminiscência dos puros e exclusivos valores da pesquisa pictórica a uma tradição, antiburguesa, onde a vida ficava soldada à ação (...) "o conceito de uma arte italiana vivente está fixado nestes termos exatos; destes vai descender o principio de uma arte sempre antiburguesa, quando Carrà e Soffici, insistindo sobre o binômio arte-vita, irão ligar seu 'estilo' àquele do 'povo fascista'"]. (BARDI 1930, apud SALVAGNINI, 2000, p. 191, tradução nossa).

⁴⁹ Vale lembrar que algumas obras italianas da coleção de Matarazzo, têm sua procedência desta galeria milanesa. Magalhães (2013a, p.15) afirma: "Os irmãos Ghiringhelli, proprietários da *Galleria Il Milione*, através da qual algumas pinturas italianas são adquiridas para o antigo MAM, haviam construído sua reputação como galeristas a partir da compra da primeira galeria de arte organizada por Pietro Maria Bardi, em Milão, no final da década de 1920." No caso de Arturo Tosi, duas, das cinco obras do pintor, têm esta mesma procedência. São elas: *Ponte de Zoagli*, 1937, (fig.2) e *Paisagem-Oliveiras no Lago d'Iseo*, 1946, (fig.5).

Nosso programa enquanto Galeria é programa de mercado. Seria inútil que nos puséssemos a fazer o que quiséssemos, seguindo nossas convicções. (...) Seguir no programa do abstrato até todas suas consequências significaria ficarmos, na Itália, apenas entre 10 pessoas a entender-nos ⁵⁰. (SALVAGNINI, 2000, p. 232, tradução nossa)

Partindo disso, em termos precisos, Ana Gonçalves Magalhães ilustra as vinculações da linguagem em "aceite" ao mercado de galerias italianas, com os programas de políticas externas fascistas, na promoção de uma arte moderna italiana, ao contexto internacional:

Sobretudo na década de 1930, com a exposição e circulação das vertentes de arte moderna italiana, tal programa parecia objetivar uma nova visão dessa arte que refletiria a Itália fascista, por sua vez, fundamentalmente calcada na ideia de novo, de juventude, e conseqüentemente, de modernidade e progresso. Nesse contexto, um aspecto relevante da forte presença da arte moderna italiana no exterior diz respeito à construção de uma especificidade das práticas artísticas do território italiano, que se caracterizava por sua raiz latina-mediterrânea, e sobre a qual se argumentava a superioridade dos artistas italianos frente aos estrangeiros. (MAGALHÃES, 2013a., p.15)

Em tempo, era justamente a identidade e a superioridade vertidos no prestígio artístico do mediterrâneo clássico-renascentista, o cerne da busca do *Novecento Italiano*. Sarfatti não defendia, entretanto, que os artistas copiassem os grandes mestres do passado como a repetição de um padrão, convicta de que a cada século é necessária uma arte própria. Ela enaltecia os artistas que, na sua visão, portavam uma continuidade histórica justa à representação de toda a arte daquele século. Por isso mesmo o grupo se apresentava sob a alcunha *Novecento* - fechando o tempo estético em um tempo cronológico, solidificando uma tradição. Distante da noção de ruptura e vanguarda dos futuristas, distante dos anseios autônomos dos metafísicos, os novos artistas italianos deveriam transpor à tela a nova condição cultural histórica, ou seja, Sarfatti tinha em mente agrupar uma espécie de "vanguarda moderada" (BOSSAGLIA, 1995, p.13).

Com esse objetivo, a italiana trabalhou para que seu grupo ganhasse dimensões nacionais e representasse o estilo oficial do regime fascista, mas isso não se concretizou.

⁵⁰ “Il nostro programma di Galleria è programma di mercato. Sarebbe inutile che ci mettessimo a fare tutto il piacer nostro e le nostre convinzioni. (...) Continuare nel programma dell'astratto fino a tutte le sue conseguenze, significherebbe in Italia restar presto 10 persone a capirci”.

Benito Mussolini, de fato, pronuncia pessoalmente o discurso de abertura da primeira mostra do grupo, porém, o que se vê na ocasião é um jogo tático:

Declaro - ele disse - que está longe de mim a ideia de encorajar qualquer coisa que possa se assemelhar a uma arte de Estado. A arte entra na esfera do indivíduo. O Estado tem apenas um dever: aquele de não sabotá-la, de dar condições humanas aos artistas, de encorajá-los do ponto de vista artístico e nacional.⁵¹ (MUSSOLINI, 1923 apud SALARIS, 2004, p. 14, tradução nossa)

É possível assentar essa postura da política cultural fascista mediante a "liberdade" de expressão na arte, dentro de um grau de significação mais amplo. Quanto a isso, apropriando-se das palavras do ensaísta proveniente da escola de Lionello Venturi (1885-1961), Maurizio Calvesi, apresenta uma explicação: a política fascista absorve de fachada a máscara do não sabotamento das manifestações artísticas talvez:

Justamente para evitar que, designando uma arte fascista, as expressões desviantes fossem consideradas antifascistas. Isso teria, de todos os modos, gerado mágoa entre seus autores tão marginados, fomentando discussões inúteis, descontentando uma parte significativa da classe intelectual. Nada é mais dificilmente governável do que a arte, e o regime estava consciente disso.⁵² (SALARIS, 2004, p. 14, tradução nossa)

É de se presumir que tal discurso não tenha caído em contento com Sarfatti. De fato ainda, Mussolini não emite nenhuma opinião sobre a qualidade dos artistas, a linguagem da exposição, ou quem sabe a existência de uma unidade produtiva que representasse a política fascista naquele espaço. Nem mesmo a imprensa, neste primeiro momento, reconheceu um programa comum em torno dos artistas.

Porém, segundo afirma Bossaglia (1995, p.16), se em 1923 o grupo não alcança grandes repercussões, em 1924, Sarfatti, graças à influência de Mussolini, organiza uma sala

⁵¹ "Dichiaro - egli aveva detto - che è lungi da me l'idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all'arte di Stato. L'arte rientra nella sfera dell'individuo. Lo Stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di dar condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale."

⁵² "proprio per evitare che designando un'arte fascista, le espressioni devianti fossero considerate anti-fasciste. Ciò avrebbe comunque generato malumore nei loro fautori così emarginati, fomentando inutili discussioni, scontentando una parte significativa del ceto intellettuale. Nulla è più difficilmente governabile dell'arte, e il regime lo sapeva".

inteira própria aos novecentistas na 14ª Bienal de Veneza. O resultado, como se deu, não poderia ser mais favorável.

Na ocasião, agora com seis pintores – Ubaldo Oppi havia seguido caminho individual – expostos na sala intitulada "*Sei pittori del Novecento*", os novecentistas apresentam-se fundamentados pela propaganda criada por Sarfatti, que afirmava, inclusive, estar mediando o nascimento de um novo estilo. Obtendo imensa repercussão na imprensa, Bossaglia, de fato, reconhece na ocasião uma linguagem de grupo delimitada por uma iconografia mais coesa:

A Bienal de 24 assinala o momento mais explícito e intenso deste purismo límpido e severo, solene e idealizado, agora baseados em iconografias e repertórios comuns (os mesmos objetos recorrentes, as poses, os elementos clássicos-modernos)⁵³. (BOSSAGLIA, 1995, p.18, tradução nossa)

Como é sabido, no ano seguinte ao sucesso na exposição veneziana, Sarfatti repropõe o grupo - de *Novecento* o grupo passa a alcunha *Novecento Italiano* - por um rearranjo estrutural. Nisto, da saída de Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville⁵⁴ e Gian Emilio Malerba, procede-se a adesão de outros artistas, entre eles Alberto Saliotti (1892-1961), o escultor Adolfo Wildt (1868-1931), e Arturo Tosi.

É a convite da própria Sarfatti que Tosi (2006, p.142) entra para o grupo em 1925. A amizade dos dois, em contrapartida, vinha se estabelecendo desde 1923, quando Tosi - nomeado, no mesmo ano, membro conselheiro da *Corporazione Fascista Nazionale*, de Milão - realiza sua primeira exposição individual com oitenta e sete telas e vinte e quatro desenhos, na Galeria Pesaro - a mesma a abrigar, meses antes, a primeira exposição do *Novecento*.

Sarfatti (1923) toma conhecimento do pintor nesse momento e encantada com a pintura do artista escreve uma crônica, no jornal *Il Popolo d'Italia*, em sua homenagem. Assim ocorrido, é importante salientar a linguagem plástica predominantemente apresentada nessa exposição. Acentuada pela distinção da composição de Cézanne, obras como *Lerici con il castello*, 1922 (fig. 24), distanciando-se da paleta romântica, demonstram já atender às

⁵³ "La Biennale del '24 segna il momento più esplicito e intenso di questo purismo limpido e severo, solenne e trasognato, ormai impostato su iconografie e repertori comuni (i medesimi oggetti ricorrenti, le pose, gli armamentari classico-moderni)".

⁵⁴ As motivações do episódio da saída e as polêmicas declarações antinovecentistas de Dudreville podem ser consultadas em Salvagnani (2000, p. 175-177) ou ainda em Bossaglia, (1995, p. 65-77).

sugestões defendidas pelo programa de Sarfatti. Tosi une o figurativismo clássico aos moldes plásticos da modernidade⁵⁵ e isso, cumpre examinar, aumenta sua visibilidade.

A consideração da pintura de Tosi, propiciada em grande parte das interpretações em torno de sua prática no período novecentista, é quase sempre formulada como uma arte que, não cabendo em nenhuma corrente específica, teve seu início manifestado por uma pintura de proposta individual, impetuosa, atormentada que, progressivamente, foi cedendo espaço às interpretações serenas da paisagem italiana, de onde, propriamente, se atestaria a maturidade artística de um pintor que representa a sua nação.

Por certo, uma das primeiras evidências dessa leitura é disseminada paralelamente ao ingresso de Tosi no grupo de Sarfatti. Com ensaio do escritor Ugo Bernasconi (1925), o influente Giovanni Scheiwiller (1889-1965) dedica a Tosi a primeira edição da coleção "Arte Moderna Italiana", que pretendia dar conta de toda a produção italiana contemporânea.

Neste ensaio, Tosi é descrito como o artista que, passada a "revolta" da juventude sentida por uma pintura escura, desconexa e trépida, reencontra na maturidade a sua máxima elaboração plástica pelas vias de uma pintura límpida, ordenada, claramente fiel à sua terra natal, fiel à paisagem lombarda (BERNASCONI, 1925, p. 9-10).

Prosseguindo com o grupo, Tosi estará presente, em 1926, na *Prima Mostra del Novecento*, que na inauguração conta novamente com a presença de Benito Mussolini, agora no antigo e tradicional *Palazzo della Permanente*, em Milão.

De um modo ou de outro, é possível evidenciar quais as estruturas de pensamentos estavam presentes nessa primeira mostra do reformulado grupo. Neste prisma, Sarfatti reúne alguns artistas futuristas, apresenta uma retrospectiva do escultor Medardo Rosso (1858-1928), cuja estruturalidade plástica, segundo Argan (1995, p.146), estava em evidência entre os vanguardistas, e ainda reserva uma sala ao caricaturista Leonetto Cappiello (1875-1942), ou seja, percebe-se, conforme afirma Bossaglia (1995, p.24-25) que a italiana deseja mais que apresentar um movimento primordialmente milanês sob o manto da tradição. Sarfatti promove

⁵⁵ Sobre o emprego de "modernidade", nesse contexto, é importante fazer uma anotação. Indo de acordo com Fredric Jameson (2005, p. 53), entende-se aqui modernidade como uma categoria narrativa, inaugurada pelos processos históricos de industrialização que, nos contornos das artes plásticas, converteram-se em respostas como a estética do modernismo e seus matizes (vanguardas, antivanguardas, etc...).

uma exposição que comporta, acima de tudo, as características de um evento cultural nacional.

No caso de Arturo Tosi (2006, p.143), a linguagem sobressalente na exposição, como se destaca em obras como *Strada di villaggio* e *Brolo su montagne*, além de remeter ao encontro com a poética de Cézanne, está subjugada aos princípios da proporcionalidade da representação da natureza, está fundamentada pela abrangência da perspectiva e a solidez dos motivos. Bem distante, por exemplo, da linguagem poética da lúgubre *Paesaggio con albero*, 1908, ou das quase abstratas *Nubi di giugno*, 1896 (fig.13) e *Venezia*, 1910 (fig.14).

Em termos precisos, exaustivamente produzido do encontro com os mesmos motivos, o método plástico da proporcionalidade empregado por Tosi, sob o manto dos preceitos novecentistas, se estruturará padronizadamente por um esquema de composição perpetuado, basicamente, por todas as representações paisagísticas tobianas até a década de 1950.

Vivas pela objetividade e sensibilidade da cor, essas paisagens se sustentarão em direção à construção espacial e à solidez da composição apreendida de Cézanne, de modo a tomar forma, nesses termos, a fase mais realista de sua produção.

Por essa via, podendo ser demarcada entre as décadas de 1930 e 1940, Tosi repete insistentemente os mesmos motivos em suas paisagens: da chamada "estação ligure", fomenta-se das pontes, do mar e dos túneis tão característicos de Zoagli; das mediações da chamada Pianura Padana, na Lombardia, retrata as oliveiras e os estreitos vínculos entre o vasto Lago d'Iseo e suas dobradiças; já nas paisagens de Val Seriana-Rovetta, da qual o artista tem vista privilegiada ao montar um estúdio aos fundos de sua residência, Tosi demonstra quase que uma padronização das leis compositivas trabalhando-as repetidamente a temática montanhosa sob diversas luzes e angulações.

Essa nova linguagem, por sua vez, parece ter sido muito bem quista no sistema da arte de então. Por certo, em 1926, a obra *Le Messe*, 1926 (fig.25), exposta na 15ª edição da Bienal de Veneza, é adquirida pela *Galleria d'Arte Moderna di Firenze* (TOSI, 2006, p.143).

Em termos de circulação artística, a partir dessa visibilidade, Tosi, conforme cita Salvagnini (2000, p.266; 285; 288-289) por assim dizer, estará nas mais importantes exposições de arte das décadas de 1930 e 1940, expondo ao mesmo tempo nas mais significativas galerias de arte do período.

Logo, entre os anos de 1926 e 1932, Tosi (2006, p. 143) converte-se em membro oficial e de referência no âmbito do grupo, sendo reconhecido não só pelas constantes ajudas a artistas que buscavam se estabelecer no exterior como Filippo De Pisis (1896-1956), Tullio

Garbari (1892-1931) e Mario Tozzi (1895-1979), mas também como uma espécie de sábio conselheiro de Sarfatti⁵⁶.

Em consequência, segundo Bossaglia (1995, p.24-25), Tosi participa ativamente das manifestações artísticas e propagandistas do grupo que, desenvolvendo uma política externa de divulgação da nova arte italiana, teorizada por Sarfatti e sob controle de Mussolini, expõe em grandes centros como Paris (1926, 1929 e 1932), Genebra e Amsterdã (1927), Lipsia (1928), Nice (1929), Helsinki e Estocolmo (1931) e, por fim, Buenos Aires (1930). Sobre esta última, convém uma maior atenção.

Sarfatti desembarca na cidade do Rio de Janeiro, dia 9 de agosto de 1930, portando consigo obras de artistas que fariam parte da exposição *Novecento Italiano*, a serem apresentadas na cidade de Buenos Aires. Tendo o Brasil como breve ponte, destinada à Argentina, é sabido que Sarfatti não passa pelo país sem antes criar vínculos com a intelectualidade brasileira, apresentando na ocasião, inclusive, uma breve conferência sobre a arquitetura novecentista.

Por certo, a influência dos pensamentos da efêmera visita da crítica italiana ao país, não parece ter sido tão breve. Logo em 1931, um ano após a vinda de Sarfatti, Lourival Fontes (1889-1967) lança a réplica da revista italiana *Gerarchia*, cuja direção era de Sarfatti, sob o nome Hierarquia.

De cunho claramente fascista, a revista *Hierarquia* foi o espaço ideal para parte da intelectualidade brasileira expandir suas significações. Quanto a isso, é interessante atentar ao emblemático artigo, "Um movimento de renovação nas Belas Artes", escrito pelo pintor Cândido Portinari, referente ao modelo de formação de museus de arte moderna italianos. Nesse sentido, Portinari (1932 apud ANTELO, 2005, p. 43) afirma que "a arte moderna

⁵⁶ Bossaglia parece compreender o próximo convívio entre Tosi e Sarfatti dentro de uma espécie de equilíbrio de interesses: "Ella lo stimava oltre che per le sue doti artistiche anche per le qualità di esperto d'arte, di uomo saggio e obiettivo (nonostante che anche per lui, come per gli altri artisti rimasti sopra il "carro" del Novecento, il sodalizio con la Sarfatti rappresentasse un veicolo sicuro e certo alla diffusione della propria arte e del proprio prestigio). Tosi ottiene così una posizione di preminenza e non solo perché entra a far parte del Comitato direttivo, ma soprattutto perché la Sarfatti gli "era larghissima di propaganda e di appoggio." [Ela o estimava não só pelos seus dotes artísticos, mas também pela qualidade de conhecedor de arte, de homem sábio, objetivo (não obstante também para ele, como para os outros artistas englobados sobre o "carro" do Novecento, o bom convívio com Sarfatti representaria um vínculo seguro e certo para a difusão da própria arte e do próprio prestígio). Tosi obtém assim uma posição de proeminência e não só porque fazia parte do Comitê diretivo, mas sobretudo porque Sarfatti o era larguíssima em propaganda e apoio.] (BOSSAGLIA, 1995, p. 241, tradução nossa)

italiana deve seu desenvolvimento ao fascismo, assim como o fascismo deve sua vitória a juventude [...]. Hoje, Mussolini adquire obras de Modigliani e funda museus de arte moderna"⁵⁷.

Já em Buenos Aires, discorrendo sobre as obras mais representativas englobadas pelo discurso ideológico do *Novecento Italiano*, Sarfatti apresenta os artistas expostos sob uma perspectiva "enaltecedora" de aproximação saudável entre latino-americanos e mediterrâneos. Felice Casorati, Massimo Campigli, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Filippo De Pisis, Achille Funi, Giorgio Morandi, Alberto Salietti, Gino Severini, Mario Sironi e, de fato, Arturo Tosi, contavam como os mais emblemáticos no laudativo discurso da crítica (ANTELO, 2005, p.39).

Ainda balizando-se por este arco expositivo, em 1928, com então cinquenta e sete anos de idade, Tosi (2006, p.143) envia três obras suas (*Zoagli*, 1926; *Sotto fino al Monte*, s.d; *Campi arati*, 1924) ao *Palazzo della Permanente di Milano*, na *I Mostra Regionale d'Arte Lombarda del Sindacato Regionale Fascista di Belle Arti*, participando, inclusive, do comitê da direção desta corporação junto a nomes como Pasquale Bossi (1892-1967), Carlo Carrà, Achille Funi, Virgilio Ghiringhelli (1898-1964), Alberto Salietti e Mario Sironi.

Cumpre, todavia, destacar que obras como *Campi arati*, 1924 (fig. 26), e *Zoagli*, 1926 (fig.27), apresentadas na mostra fascista, vêm também reproduzidas na monografia de Argan (1942, fig. 8 e 10), endossando ambas, na leitura do historiador, o enredo da solidez e maturidade composicional do pintor.

Em outra perspectiva, expandindo na ocupação de cargos representativos ao sistema das artes, em 1929, Tosi (2006, p.143) é convidado por Vittorio Pica (1864-1930), crítico de arte italiano e um dos fundadores da Bienal de Veneza, a fazer parte da comissão que decide as obras que serão adquiridas para a *Galleria d'Arte Moderna di Venezia*.

Ainda nesse mesmo ano, vem a público a segunda mostra do *Novecento Italiano* (1929), novamente no *Palazzo della Permanente di Milano*. Quanto a isso, entretanto, em paralelo à primeira exposição do grupo (1926), deve-se observar a estrutura precisa dessa segunda mostra principalmente no tocante às dimensões políticas da condução de Sarfatti.

⁵⁷"El arte moderno de Italia debe su desarrollo al fascismo, así como el fascismo debe su victoria a la juventud (...). Hoy Mussolini adquire obras de Modigliani y funda museos de arte moderno "

De acordo com Bossaglia (1995, p.33), se na primeira exposição do grupo não se podia evidenciar ou confirmar o vínculo pretendido entre a arte valorizada pela italiana e a política ideológica fascista, na segunda mostra essa dúvida cai por terra. Sarfatti, concomitantemente ao discurso já proferido de uma arte que se quer "nobre", demarca na apresentação do catálogo expositivo, de modo explícito, o designo de "artistas fascistas"⁵⁸ aos expositores.

A discussão do problema da arte e dos artistas em governos autoritários, no entanto, é complexa. Por essa via, a reabertura e releitura desse problema, levariam concomitantemente a discussões em níveis muitas vezes éticos, cujas interpretações não comportariam ser postuladas a esse trabalho. Tanto quanto a premissa de uma arte fascista até o momento não comporta contornos precisos, não se pode implicar em considerações sobre uma iconografia propriamente fascista (MAGALHÃES, 2012).

De modo não menos complexo, porém, é possível notar que Tosi, na ocasião, evidencia a sua importância estratégica ao grupo, pois é o único artista a ter uma sala reservada apenas para si, expondo vinte e sete obras. Ressaltado sempre como o "preferido" de Sarfatti, Bossaglia (1995, p.29) pensa essa convergência de olhares ao pintor pelas vias de uma apropriação política justificada na excelência de sua linguagem pictórica distante de evidentes polêmicas.

Ao tomar essa perspectiva política, não se pode deixar de notar que Argan (1942, fig. 9), com estimada admiração ao pintor, traz estampada algumas obras que também estavam legitimadas nessa exposição de Sarfatti. Quanto a isso, *La Messe*, 1926 (fig. 25), obra reproduzida na monografia do historiador, vinha destacada na exposição do grupo, como se pode confirmar, pelas penas de Raffaello Giolli (1929, p.174).

De modo análogo, dois outros episódios contribuem para aditar o enredamento dessa questão. Ao primeiro deles cita-se o ano de 1931. Inaugurada dia 5 de janeiro deste mesmo ano, sob direção de Cipriano Efisio Oppo (1891-1962), a primeira exposição nacional oficial

⁵⁸ À consequência dessa nomeação pública e o que de fato ela comporta ao contexto da política cultural fascista, o relacionamento de Sarfatti com Mussolini começa a dar indícios claros de esgotamento e divergências. Em 9 de julho de 1929, Mussolini, numa carta ríspida e hostil endereçada à italiana, a repreende abertamente por utilizar o nome do regime na defesa do seu grupo: "Questo tentativo di far credere che la posizione artistica del Fascismo, sia il vostro '900, è ormai inutile ed è un trucco" [Esta tentativa de fazer crer que a posição artística do Fascismo, seja o vosso '900, é neste ponto inútil e é um engano](MUSSOLINI, 1929 apud SALVAGNINI, 2000, p.54-55).

do regime fascista, ou seja, a *I Quadriennale d'Arte di Roma* (1931), entra em cena dialogando de um lado com a já tradicional bienal veneziana e de outro com as mostras públicas regionais, organizadas pelos sindicatos.

Trazendo como conceito expositivo a ideia de não se privilegiar grupos ou tendências em seu critério seletivo, a exposição primava pela escolha das obras a partir da qualidade das mesmas, em detrimento da figura do artista. Propondo seguir a contramão da bienal veneziana que, em tempo, demarcava claramente uma certa hierarquia entre artistas já consagrados e artistas novatos, a exposição romana não envia convites de participação para os artistas, mas sim para suas obras.

Adotando essa postura imparcial, Oppo, ciente da luta entre os grupos (leia-se principalmente futuristas e novecentistas) que aspiravam ao papel de representantes da arte oficial do regime, conforme afirma Salaris (2004, p.12), com um interesse obviamente político, anulava a evidência de um possível vínculo do regime fascista a um lado específico.

Nesse contexto, como se caracterizou, Tosi (2006, p.143), recebendo uma sala inteiramente dedicada a expor suas vinte e oito obras, dentre as quais, vale dizer, *Natureza Morta com pão e uva*, 1930 (fig. 1), hoje no MAC USP, e, por certo, *Zoagli*, 1926 (fig. 27), conquista o primeiro lugar do prêmio de pintura (Prêmio Crespi, de 100.00 liras).

Do ponto de vista dos fatores plásticos, a linguagem criativa laureada na exposição, quando imersa no contexto político no qual se desenvolve o evento, dá algumas pistas importantes para o trabalho que aqui se apresenta.

Definida pela manobra estratégica da política cultural fascista, a exposição romana apresenta linguagens artísticas "relativamente liberais"⁵⁹. Tal fato, além de enfurecer Sarfatti, tem grande repercussão não somente na Itália, mas também no exterior. Nesses moldes, como

⁵⁹ Cumpre reproduzir o discurso de encerramento da mostra (claramente montado em resposta à crítica de Sarfatti ao excessivo "ecletismo" da exposição) proferido por aquele que estará na organização subsequente das quatro próximas quadriennais romanas, Cipriano Efisio Oppo: "Gli artisti espositori tra invitati e accettati sono stati di numero 487. Di questi artisti, poiché si è detto che sono tutti per la maggior parte novecentisti, 301 sono invece, al lume della più elementare valutazione critica, diciamo così, passatisti; una trentina appena, di cosiddetti novecentisti, 23 futuristi, e poco più di un centinaio gli artisti giovani né novecentisti, né futuristi. Ebbene ho il rimorso di dire che dei 301 passatisti almeno 115 sono di troppo dal punto di vista rigoroso dell'arte". [Os artistas expositores entre convidados e aceitos foram 487. Destes artistas, como já dissemos que em sua maioria são todos novecentistas, 301 porém são - à luz de uma avaliação crítica mais elementar, por assim dizer - passadistas; 23 futuristas; e pouco mais de uma centena de jovens nem novecentistas, nem futuristas. Então eu tenho o arrependimento de dizer que dos 301 passadistas pelo menos 115 são de sobra desde o rigoroso ponto de vista da arte] (OPPO, 1931 apud SALARIS, 2004, p.27, tradução nossa).

afirma Salaris (2004, p.25), o americano Ronald McKinney, diretor do *The Baltimore Museum*, após visita à mostra, propõe que algumas das obras da Quadrienal, fossem mandadas para os Estados Unidos, para serem apreciadas. Assim, algumas obras de Soffici, Scipione, Mafai, Sironi, Funi, Casorati e, por fim, Arturo Tosi⁶⁰, em 1932, entravam em visibilidade na América do Norte.

Já o segundo episódio ocorre em 1934. Tosi, em dezembro deste ano, participa com mostras pessoais nos estúdios particulares de Felice Casorati e Enrico Paulucci (1901-1999), em Turim. É preciso, nesse sentido, olhar de perto o significado desta última. Paulucci, conforme afirma Argan, coloca em prática no grupo que verte suas fontes à escola francesa, *Sei di Torino* (1929), as ideias do assumido antifascista Lionello Venturi, um dos poucos professores universitários a se negar a assinar o imposto *Giuramento di Fedeltà al Fascismo*, em 1931. Absolutamente distante da crença sarfattiana de "italianizar" a arte moderna, Venturi e o também entusiasta do grupo, Edoardo Persico, nas palavras do historiador:

(...) apontavam na arte francesa, de Delacroix a Cézanne e Matisse, a única tradição capaz de originar uma arte moderna; é (*o grupo dos seis pintores de Turim*) acima de tudo, uma corrente de gosto, que em Turim reivindica sua tradicional ligação com a cultura francesa. (ARGAN, 1995, p.379)

Ainda nesse rumo de interpretação, o grupo dos seis pintores de Turim e, inclusive, a obra de Felice Casorati, são tidos como a semente de outro grupo marcadamente antifascista, o *Corrente* (1938). Distantes da rigidez artística defendida por Sarfatti, segundo Jorge Glusberg (1999, p. 44), o grupo formado por intelectuais como Renato Guttuso (1912-1987), Renato Birolli (1905-1959), Giacomo Manzú (1908-1991) e Aligi Sassu (1912-2000), seguia o caminho da liberdade intelectual, em uma direção política claramente engajada.

Outro ponto interessante de se registrar, conforme expõe Salvagnini (2000, p.247), é a presença de paisagens de Tosi na mostra inaugural da galeria que abria as portas justamente para valorizar os artistas do grupo: a *Galleria Corrente*. Quanto a isso, em 1939, no primeiro

⁶⁰ Segundo Salvagnini (2000, p. 77), a obra *Zoagli* de Tosi é escolhida para a exposição aos americanos. A contar a data do evento, provavelmente ele está se referindo à *Zoagli*, 1926, estampada, na monografia de Argan (1942, fig. 27).

catálogo de apresentação, a galeria afirmava estar expondo, dentre jovens e antigos, os melhores artistas de Milão.

Por outro lado, retrocedendo a 1931, a convite de Sarfatti, o artista participa do Salão de Paris, recebendo o *Gran Prix* de pintura, votado como unanimidade pelo júri. Seguindo esse contexto de visibilidade, Tosi é alvo dos elogios críticos e apropriações políticas do crítico Waldemar George (1933). Contando com um volume de 500 exemplares, a monografia traz as ilustrações de um recorte de 30 obras do artista, dentre elas, vale lembrar, a *Natureza Morta com pão e uva*, 1920 (fig.1) da coleção MAC USP.

Ainda nessa direção, três anos depois, em 1936, por ocasião da *Esposizione d'Arte Italiana Contemporanea*, organizada pela Bienal de Veneza, Tosi está exposto em várias cidades da Europa oriental, recebendo inclusive o diploma de honra pela instituição.

A tudo isso, o prestígio do pintor chega também ao Brasil. No ano de 1937, no Parque Dom Pedro II, São Paulo é palco da *Exposição comemorativa do Cinquentenário da Imigração Oficial no Estado de São Paulo*, que visava, dentre outras coisas, reconhecer os diversos níveis (agrícola, industrial, artístico e histórico) das realizações dos imigrantes italianos no país, além de apresentar ao público um "resumo" dos louros da Itália fascista:

(...) todo o resto do pavilhão (Pavilhão Italiano), não é mais que uma apotheose do Império, uma apotheose da grandeza e da potência da Itália dos nossos dias, conjugada como um só homem, sob o sceptro da Casa de Savoia e sob a guia de seu Duce; uma apotheose que deverá provocar orgulho e ufanía em seus filhos immigrados (...). (A Itália na exposição de São Paulo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, n. 143, p. 19, 20 jun. 1937)

Tosi, na ocasião, recebe correspondências⁶¹ do *Commissariato Italiano*, instituído para organizar a participação da nação italiana na exposição brasileira, solicitando exclusivamente o envio de três paisagens, dentre as mais representativas da produção do pintor, para serem expostas no Pavilhão Italiano, numa parte dedicada às esculturas, pinturas e gravuras, cujo critério seria o de "satisfazer a saudade do emigrado".

Já no ano de 1938, Tosi (2006, p.144) realiza duas importantes mostras pessoais que aumentam consideravelmente sua visibilidade no sistema das artes italiano e estrangeiro: uma

⁶¹ Documentação pertencente ao *Archivio Tosi*, Rovetta, Itália.

na *Galleria Barbaroux*⁶², em Milão e outra na *Galleria della Cometa*⁶³ de Roma, com texto de Libero de Libero⁶⁴ no catálogo.

Ainda em 1938, participa do júri de premiação da 18ª Bienal de Veneza, ao lado de nomes como Filippo Marinetti e Felice Carena, expondo também uma pintura, *Paese*, 1938 (fig. 28), cuja solução plástica e motivo, se assemelham visivelmente a *Paisagem*, 1947, adquirida para integrar a coleção de Matarazzo.

Neste ponto é necessário examinar um detalhe: como é sabido no ano de 1938 devido às leis raciais, Sarfatti é obrigada a deixar a Itália. Disso, a dissolução do grupo, enquanto princípio de unidade, se faz inevitável, porém, embora desvinculados, a linguagem plástica na qual se fundamentou o grupo continua em evidência por alguns bons anos, como se verá adiante.

Na *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, 1939, no *Palazzo dell'Esposizione*, Tosi (2006, p.135), participa com obras que legitimam a linguagem plástica valorizada no momento. Pinturas como *La strada di Onore*, 1938 (fig. 29); *I covoni*, 1939; e *Pace*, 1926, não só ressaltam o caráter "novecento" da sua produção como ainda, a exemplo de *La strada di onore*, pode ser facilmente aproximada à linguagem compositiva de *Paisagem de Val Seriana*, adquirida para a coleção de Matarazzo.

Em 1940, com exposição em sala reservada, Tosi apresenta-se na 22ª Bienal de Veneza com obras que não apenas prenunciam, mas refundam a linguagem que se buscará

⁶² A respeito da *Galleria Barbaroux* e da figura de Vittorio Barbaroux, sobretudo no que concerne sua ligação com as coleções Matarazzo, Magalhães (2012) afirma: "Em 1927, depois de se casar com a filha do grande colecionador de arte italiana do século XIX Gaspare Gussoni, Barbaroux fundou a Galleria Milano e entre 1930 e 1935 empenhou-se na apresentação de artistas ligados às tendências do Novecento Italiano. Em 1931, com a morte do sogro, constituiu a nova sociedade anônima da Galleria Milano, que muda de nome em 1938 para Galleria Barbaroux. Em 1940, a galeria foi premiada por suas atividades culturais e definida como primeira galeria privada nacional da Itália, dentro do novo programa cultural do ministro de educação nacional, Giuseppe Bottai".

⁶³ Aberta em Roma, em 1935, ano da II Quadrienal de Roma, a galeria, guiada pelo poeta Libero de Libero, e pelo artista Corrado Cagli, repercute até Nova Iorque e, em 1937, abre-se uma nova sede do espaço nos Estados Unidos. Para um balanço mais completo deste episódio, ver Salaris (2004, p.40).

⁶⁴ Após a mostra pessoal de Tosi na Galeria Cometa, o próprio poeta Libero de Libero escreve uma correspondência ao pintor na qual esboça uma grande admiração pelo mesmo, eis as palavras do poeta: "Caro Tosi, dopo la mostra alla Cometa di Roma, la fortuna di averti conosciuto, parlato, di aver la tua amicizia, è bello vivere, nonostante le offese cotidiane, se accade tanta festa. Hai lasciato qui una memoria intensa e senza tempo." (Caro Tosi, depois da mostra na Cometa de Roma, a sorte de ter-te conhecido, conversado, de ter a tua amizade, é bonito viver, apesar dos insultos cotidianos, acontece tanta festa. Tu deixaste aqui uma memória intensa e sem tempo.) (LIBERO, de Libero. **CARTA**, 21 de março de 1938, Roma [para] TOSI, Arturo, Rovetta, Itália).

importar para a constituição do primeiro acervo italiano do antigo MAM. Como exemplo, vê-se o caso da *Natureza Morta*, 1929 (fig. 30).

Posto isso, Magalhães, sintetizando a pesquisa em torno da formação da coleção italiana de Matarazzo, discorre sobre as relações entre artes e sistemas das artes (mercado artístico e suas vinculações com as instituições oficiais), pela perspectiva da formação do primeiro museu de arte moderna brasileiro:

A pesquisa confirmou ainda que parte significativa das obras adquiridas tinha sido legitimada pela sistema italiano de arte ao longo dos anos 1930 e início da década de 1940. Sua procedência e seu histórico as colocam em exposições como a Bienal de Veneza - bem como próximas a obras que circularam pela Europa através de uma série de exposições internacionais de arte italiana, organizadas pela Bienal veneziana - e as edições da Quadrienal de Roma, e em importantes coleções da elite italiana daquele momento. Para além desse contexto e a que eles serviram, essas obras estiveram de fato na ribalta dos debates artísticos que se deram na Itália e na Europa como um todo no entregueras. Estes, assim como nos confirma toda a história do modernismo no Brasil, foram objeto de atenção dos nossos modernistas no período mesmo em que ocorreram lá. Portanto, o núcleo inicial de pinturas italianas formado para o acervo do antigo MAM de São Paulo é vestígio importante para entendermos, não só a formação do primeiro museu de arte moderna na América do Sul, mas também o que significava, naquele contexto, arte moderna e modernismo. (MAGALHÃES, 2013a, p.16.)

Tomando este percurso, um importante episódio vem a reafirmar o que se estava legitimado e exportado como "boa arte" na Itália da década de 1940. Em 1942, no dia 21 de abril, na Sala Giulio Cesare, em Campidoglio, Roma, durante a anual reunião de comitê, a *Accademia d'Italia* confere a Tosi a "*massima ricompensa intitolata dalla munificenza dei fratelli Crespi, editori del Corriere della Sera, al nome del Duce, fondatore della Reale Accademia d'Italia*", em outras palavras, o Prêmio Mussolini. Na carta explicativa para a conferência de tal titulação, a pintura de Tosi é concebida como pura, moderna e clássica:

Entre os antigos pintores italianos, Tosi é o pintor mais candidamente apaixonado pela pintura pura - pintura sem problemas intelectuais, sem repetições estilísticas - toda feita e nutrida de sensibilidade, de direta observação e de amor. Pintura por isso cândida, nua, plena de alegria e de vida (...), Tosi com a sua pintura defende espontaneamente e exalta os valores permanentes de uma língua, de um estilo enquanto outros pretendem ressuscitá-los através de esforços de erudição. Tosi, sem imitar ninguém, reencontra fatalmente o sentido e o ritmo clássico. A sua técnica, que é de

pintor moderno, tem fatalmente a sua origem nos antiquíssimos afrescos romanos, como nas paisagens de Giorgione.⁶⁵ (TOSI, 2006, p.144, tradução nossa)

Por certo, no mesmo ano da titulação, na série de coleções da "Biblioteca de História da Arte", pertencente a Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi, publica-se pela editora *Le Monnier*, a monografia de Argan (1942) sobre a pintura de Arturo Tosi. O interesse de Argan pelo pintor, no entanto, vinha se formando desde 1940 já que, como afirma Rusconi (2006, p.47), neste ano Tosi recebe uma correspondência do historiador italiano salientando a falta de uma literatura que contemplasse severamente sua produção. Nessa carta, ainda segundo Rusconi, Argan cita a monografia de Waldemar George (1933) sobre o pintor, porém refere-se ao estudo do francês como extremamente escasso.

Logo em 1944, nas coleções *Arte Moderna Italiana*, de Giovanni Scheiwiller, é publicada outra monografia do artista⁶⁶, passados quase vinte anos daquela em 1925, novamente pelas penas de Ugo Bernasconi (1944). O texto da nova monografia, é importante ressaltar, é alterado em apenas algumas passagens. Apesar da pouca alteração, no entanto, o que foi modificado é de extrema importância para compreender como era entendida a pintura de Tosi nos anos que antecederam as aquisições de Matarazzo.

Quanto a isso, Bernasconi postula um Tosi que se desvencilha do melancólico romantismo lombardo, em direção a uma pintura atemporal, "*più sanguigna e solare*", "*più virili*" que interpreta com vivacidade e cor o perpétuo, palavras do autor, "*anelito della gente mediterranea verso la pienezza e la luce*". Tosi inclusive, na visão de Bernasconi (1944, p. 5-

⁶⁵ "Tra i vecchi pittori italiani Tosi è il pittore più candidamente innamorato della pittura pura - pittura senza problemi intellettuali, senza richiami stilistici - tutta fatta e nutrita di sensibilità, di diretta osservazione e di amore. Pittura dunque candida, nuda, piena di gioia e di vita. (...) Tosi con la sua pittura difende spontaneamente ed esalta i valori permanenti di una lingua e di uno stile mentre altri pretendono risuscitarli attraverso sforzi di erudizione. Tosi, senza imitare nessuno, ritrova fatalmente il senso e il ritmo classico. La sua tecnica che è di pittore moderno ha fatalmente la sua origine negli antichissimi affreschi romani come nei paesaggi di Giorgione".

⁶⁶ Interessante comentar que antes de publicar a monografia dos artistas, Scheiwiller, enviava a cada um deles um questionário para ser respondido. Nesse questionário havia perguntas como: O que eles pensavam da arte moderna?; É bom ou ruim haver o Novecento italiano?; Quais as principais produções sobre o próprio artista?. As respostas de Tosi são emblemáticas. A arte moderna, a ele, era tudo aquilo que podia ser sentido pessoalmente. Quanto a existência do Novecento italiano ser boa ou ruim, Tosi responde simplesmente "boa". Já a respeito das produções onde ele próprio é o escopo, Tosi cita os escritos de Sarfatti, de Ojetti, de Bernasconi. O estudo de Argan, publicado dois anos antes não é citado pelo artista.

9), assegura-se em um posto "*durevole*" na posteridade exatamente por ter se mantido distante de qualquer "*aberrazioni straniere*", em sua fidelidade à terra mediterrânea⁶⁷.

Com efeito, a associação da pintura de Tosi a termos como "atemporal", "latina", "mediterrânea", "solar" vinha sendo empregada anos antes por W. George (1933), sempre como pano de fundo para se exaltar a superioridade latina frente a outros povos, como afirma Rusconi (2006, p.45).

Naturalmente, embora não seja tarefa deste trabalho condenar ou absolver a posição moral ou política de Arturo Tosi mediante a exposição contínua de seu nome e sua poética em um contexto cuja engrenagem vinha claramente movimentada pelos tentáculos fascistas, não é possível deixar de comentar que a arte e, certamente, o artista, não estão à parte das determinações sociais, políticas e culturais de sua época.

Assim sendo, o artista está de acordo com essas determinações? Produz obras de arte coniventes a essas determinações? Ele questiona, aceita ou está alheio a seu tempo? O status social de Arturo Tosi enquanto figura pública, a função que sua linguagem assumiu enquanto instrumento político-ideológico, ou ainda seu relacionamento pessoal com agentes da política-cultural fascista, evidenciam sua responsabilidade, ou quem sabe, sua inércia, mediante tal contexto? Concluindo a introdução ao problema, é importante recordar o quão oscilante foi a posição da classe intelectual e artística italiana nos anos do regime. Quanto a isso, Angelo d'Orsi, confere o sentido histórico da aparente passividade dos intelectuais italianos:

Em nome do "terceiro império romano" (Mussolini prometia séculos ou até mesmo milênios de poder fascista), pedia-se aos homens de cultura a contribuição que cada um era capaz de fornecer à máquina do consenso. Em troca, o regime ofereceria, além do reconhecimento ideal, tangíveis sinais do novo interesse do Estado pelos "trabalhadores da mente": ocasiões de trabalho, instituições para organizar (e controlar) as diversas categorias, solicitações de obras públicas para os arquitetos e urbanistas, possibilidade de publicar (também junto a entidades de prestígio, como a Enciclopédia Italiana, dirigida por Gentile), para os estudiosos, novos lugares de exposição para os artistas, enfim, iniciativas de todo tipo e relevância para

⁶⁷ Um dado relevante de se salientar é que na seleção das obras escolhidas para serem reproduzidas nessa edição, não há espaço para qualquer manifestação da fase Alcoólica do pintor: todas as obras seguem os padrões clássicos de representação, dialogando diretamente, cumpre dizer, com a linguagem das pinturas que seriam adquiridas dois anos depois para o acervo italiano inicial do antigo MAM.

todos. Cada categoria, rapidamente, é “enquadrada” não no âmbito do partido, mas nas novas estruturas sindicais das categorias intelectuais.(...)

Em síntese, a política do fascismo em relação aos intelectuais – combinando cooptação e repressão, controle e *appeasement* (ou seja, troca de favores) conseguiu reunir e despertar animosidade e vontade de recuperar espaço, ambições profissionais e aspirações políticas, idealidade e mercado. Foi preciso esperar muito, até quase o término da Segunda Guerra Mundial, e até o fatídico verão de 1943, para ver desabrochar propósitos de uma autêntica oposição em exígua minoria.⁶⁸ (D'ORSI, 2014, p.2-9)

É fato, porém, que tamanha exposição pública em um momento delicado da política italiana, não passaria imune à corrente que, imersa aos efeitos devastadores das motivações fascistas no eminente fim da Segunda Guerra Mundial, se voltaria contra toda cultura que tenha se valorizado na era de Mussolini.

Quanto a isso, na noite de 19 de junho de 1944 um incêndio doloso destrói o estúdio do pintor construído ao fundo do jardim de sua casa em Rovetta. Nesse atentado são destruídos 260 quadros, além de milhares de desenhos do pintor. Sobre esse fato, no entanto, Aldo Carpi, escreve no *Diario di Gusen*, em 1971, que a ação dos “*partigiani*” foi equivocada, na medida em que atacaram um homem que, em meio ao fascismo, não se filiou a nada para além da pintura. A este limite é sabido que, na ocasião, Tosi (2006, p. 145) deixa Rovetta, porém não deixa de pintar todas as tardes nos arredores do Lago d'Iseo.

Apresentado esse panorama, num espaço de tempo demarcado desde a década de 1920, com a entrada do pintor ao grupo de Sarfatti, até a década de 1940, com a ascensão do pintor em meio ao sistema das artes do período, percebe-se com certa convicção que a visibilidade e a fortuna crítica de um Tosi exclusivamente delimitado pela linguagem realista, no ambiente artístico legitimado pelo aval fascista, era incontestável.

⁶⁸ “In nome della “terza Roma” (Mussolini prometteva secoli o addirittura millenni di potere fascista), si chiedeva agli uomini di cultura il contributo che ciascuno era in grado di fornire alla macchina del consenso. In cambio il regime avrebbe offerto oltre al riconoscimento ideale, tangibili segni del nuovo interesse dello Stato per i “lavoratori della mente”: occasioni di lavoro, istituzioni per organizzare (e controllare) le diverse categorie, commesse pubbliche per gli architetti e gli urbanisti, possibilità di pubblicare (anche in sedi prestigiose, come l'Enciclopedia Italiana, diretta da Gentile), per gli studiosi, nuovi luoghi espositivi per gli artisti, e iniziative di ogni tipo e rilievo, per tutti. Ogni categoria, rapidamente, venne “inquadrata” non nei ranghi del partito, ma nelle nuove strutture sindacali delle categorie intellettuali. (...)In sintesi, la politica del fascismo verso gli intellettuali – combinando cooptazione e repressione, controllo e *appeasement* – riuscì a raccogliere e insieme a sollecitare scontento e voglia di ricupero di presenza, ambizioni professionali e aspirazioni politiche, idealità e mercato. Bisognò attendere a lungo, doppiato il capo della Seconda Guerra mondiale, e talora fino alla fatidica estate del '43, per veder sbocciare propositi di autentica opposizione in esigue minoranze.”

O pintor, nesta perspectiva novecentista, foi lido como uma espécie de "figlio devoto", de mensageiro de uma tradição figurativa associada à paisagem italiana, retratada nos recorrentes deslocamentos entre Zoagli, Lago d'Iseo, Rovetta, Val Seriana e Santa Margherita, de onde, transpostos os moldes românticos individuais da *Scapigliatura*, Tosi retornava à razão clássica e universal de uma nova Itália renascentista (RUSCONI, 2006, p.4).

1.4) Os anos 1950

"No ho ancora finito di lavorare: ho da dire molte cose ancora, e spero che Dio me ne dia la possibilità. Io sento che la mia pittura inizia oggi."⁶⁹

Arturo Tosi, 1951

A historiadora da arte Claudia Gian Ferrari (1946-2010), filha de um dos protagonistas da cena cultural italiana da segunda metade do século XX, Ettore Gian Ferrari (1908-1932), trazendo a memória o próximo convívio de Tosi com seu pai, nas mediações da *Galleria Gian Ferrari*⁷⁰, testemunha um registro a respeito não só da figura do pintor em idade avançada, como também de seus últimos anos de produção:

Tosi, sempre com a boina sobre a cabeça, a testa ligeiramente enrugada, o cavanhaque embranquecido, mas os olhos vivazes e quase travessos, se dirigia a nós crianças com instintiva simpatia. Não incutia nem temor nem reverência, ao contrário, se posso dizer quando emerge da distante memória, demonstrava ternura e sensibilidade nos nossos encontros. Muitos anos depois, papai, que dirigia o escritório de vendas da Bienal de Veneza, me contou que na Bienal de 1954, onde Tosi foi convidado com uma exposição individual, e para qual havia realizado uma série de paisagens e naturezas mortas luminosas e claras, extremamente mais livres e soltas na composição, em uma palavra direta, de Veneza tornaram ao estúdio somente caixas vazias! A felicidade criativa dos últimos anos de Tosi se pode comparar a mesma fase de Morandi, que clareia a tela e ilumina a composição com êxitos igualmente interessantes e novos.⁷¹ (FERRARI, 2006, p.11, tradução nossa)

⁶⁹ "Não terminei ainda de trabalhar: ainda tenho muita coisa para dizer, e espero que Deus me dê esta possibilidade. Eu sinto que minha pintura começa hoje."

⁷⁰ Conforme afirma Salvagnini (2000, p.236-237), após Lino Pesaro cometer suicídio por ter vendido em sua galeria, sem seu conhecimento, uma obra de arte falsificada, é Ettore Gian Ferrari, o novo "astro nascente nel commercio d'arte", que toma uma das frentes da exportação de arte contemporânea italiana, ao abrir em 1936 a *Galleria Gian Ferrari*, em Milão.

⁷¹ "Tosi, sempre con il basco in testa, la fronte leggermente corrugata, il pizzetto imbiancato, ma l'occhio vivace e quasi birichino, si rivolgeva a noi bambine con istintiva simpatia. Non incuteva né timore né reverenza, anzi se posso dire quando emerge dalla lontana memoria, effondeva tenerezza e sensibilità nei nostri confronti. Molti anni dopo, papà, che gestiva l'Ufficio Vendite della Biennale di Venezia, mi raccontava che alla Biennale del 1954, dove Tosi era stato invitato con una personale, per la quale aveva realizzato una serie di paesaggi e nature morte luminosi e chiari, estremamente più liberi e sciolti nella composizione, in una parola assoluti, da Venezia

Proferindo uma discreta análise a última fase do processo criativo de Tosi, Ferrari deixa evidente que o prestígio do pintor na cena italiana continuava latente, mesmo após o declínio do grupo de Sarfatti. Estabelecendo uma comparação com os últimos anos de produção de Giorgio Morandi (fig.31), Ferrari, destaca na nova paleta de Tosi uma poética de livre composição, exaltando suas pinturas em caráter de luminosidade e clareza.

Partindo deste ponto de vista, se tomadas isoladamente, as pinturas que Tosi produziu em seus últimos anos de vida perderiam, senão muito, pelo menos uma parte essencial de sua força poética. Perderiam aspectos que, quando postos em diálogo com outros tempos produtivos do artista, possibilitam a abertura de interpretação para uma percepção artística sutil e, certamente, ainda não vista.

Sendo assim, como hipótese de análise, parece interessante voltar aos primeiros anos da carreira do pintor para interrelacioná-los, propriamente, aos seus últimos anos de criação. Segundo Passarelli (2012, p.112-115), a tendência interpretativa do seu período Alcolico de produção que conquistou grande, quando não majoritária aceitação, foi a de se associar o pincel de juventude do artista à tradição *scapigliata* italiana, interpretando sua poética como intrinsecamente romântica.

Assim considerada, é possível, no entanto, reconhecer e suspender um pincel extremamente particular e próprio à pintura de Tosi nesses primeiros anos. Sem se fixar a uma tendência preestabelecida, o italiano apresentava já no fim do século XIX um núcleo produtivo autenticamente diversificado podendo, facilmente, ser posto em diálogo com o que, embora em outro contexto, se concretizaria mais tarde como a matriz de um dos braços do ideário estético da abstração expressiva nos anos 1950. Em outros termos, manifestação imediata da pintura fundamentada pelo gesto explícito⁷².

Decerto, um bom paradigma é observado no engendrado diálogo com a tradição renascentista que Arturo Tosi propõe em sua *Última Ceia*, (fig.9). Tosi mantém-se, por um lado, de acordo com a linguagem pictórica romântica na representação da força cromática e

erano tornate allo studio solo le casse vuote! La felicità creativa degli ultimi anni di Tosi si può avvicinare alla medesima stagione di Morandi, che schiarisce la tavolozza e illumina la composizione con esiti assai interessanti e nuovi."

⁷²"um grande número de artistas abstratos no período posterior à Segunda Guerra Mundial abandonou as ambições metafísicas e utópicas de seus grandes antecessores e decidiram fazer uma arte que confessadamente refletisse de alguma maneira sua experiência imediata do mundo dos fenômenos (...)" (GOODING, 2002, p.75).

dramática do claro-escuro, porém, por outro lado, o pintor ultrapassa tal tradição ao introduzir, na demolição quase absoluta das formas, uma moderna terminologia de caráter abstrato.

Com efeito, a proposta reflexiva à pintura *Última Ceia*, de Tintoretto (fig.10), pode ser interpretada como a busca de um gesto unificador que, concebendo a pintura enquanto drama do se estar no mundo, carimba sua significação para além do espaço físico da tela circundante. Em tempo, a percepção do espaço na tela, traduzido no ato enfaticamente gestual, estará explícito em suas primeiras obras, de 1896 até mais ou menos 1908 (ver, por exemplo, fig.6), como valorização de um exercício que pertence antes de tudo à esfera da experiência imediata e irracional do homem no mundo.

É bastante elucidativo tal ponto quando colocado em paralelo a tentativa de definição de uma arte expressionista abstrata proposta por Clement Greenberg (1909-1994) em seu método de análise narrativo:

Se o rótulo "expressionismo abstrato" significa alguma coisa, significa a condição "pictorial": gestos rápidos e soltos, ou a sua aparência: massas borradas e fundidas umas às outras em vez de formas distintas, ritmos amplos e conspícuos; cor interrompida; saturações ou densidades de tinta desiguais, pincéis e facas expostos ou marcas de dedos (...). (GREENBERG, 1962 apud DANTO, 2006, p.113)

A expressividade dos primeiros anos de Tosi, do ponto de vista aqui sugerido, embora desprovida da violenta crise da figuração, das cargas políticas e dos estados de degradação humana, tão latentes aos sentimentos miseráveis do pós-Segunda Guerra Mundial, envolve a dimensão básica da interpretação espontânea e por isso mesmo, febril, do ser e do estar no mundo. Ainda nesse rumo, os primeiros trabalhos de Tosi, não só encurtam como também achatam a profundidade da tela em termos compatíveis àqueles que materializam a explosão sensorial do tocante abstrato nos anos 1950.

Partindo deste ponto de vista pode-se pensar a nova poética da pintura de Tosi, agora sim na década de 1950, por uma perspectiva que se refere às suas implicações num contexto mais amplo⁷³. Como se deu, a Europa sai da Segunda Guerra Mundial amalgamando-se à

⁷³A título de esclarecimento, dada a devida importância ao último período criativo de produção do pintor, é preciso esclarecer que, tendo como foco principal o contexto produtivo e as linguagens plásticas trabalhadas até

inflexível crise absoluta dos valores humanistas ou dos valores de civilização que a própria noção histórica de Europa havia emanado (ARGAN, 1995, p.507-508).

Dividindo-se politicamente em dois blocos de forças, o socialista e o capitalista, a concepção artística se alimentava pelos pressupostos de cada instância, firmando-se, por isso mesmo, da exaltação de estéticas que se repartiam em braços ideológicos dentro da sensibilidade europeia. De um lado se via o reforço do realismo soviético, já em desenvolvimento desde a década de 1930, trazendo consigo a linguagem figurativa e realista na popularização da imagem social; e de outro se via a crise da figuração e o reforço da linguagem expressionista abstrata que, estimulada e exercida como estética legitimamente norte-americana e antfigurativa (elaborar uma forma seria retroceder plasticamente), associava-se à ideia de transformação democrática, de libertação das censuras.

Tosi, certamente, tinha consciência do teor desta nova realidade política e sua resposta, vale dizer, foi dissolver a sua intervenção na tela aos contornos das formas existentes. Longe, no entanto, de voltar àquele febril e iminente abstracionismo dos fins do século XIX, início do século XX, a marca do gesto de sua mão condiciona e pulveriza a pintura, de maneira quase pueril.

Nesse processo (observar fig.31), a dialética entre o abstrato dos primeiros anos e o cuidado compositivo filtrado do figurativismo pós-cézanianno, salta à vista. Porém, se primeiramente Tosi abandona o procedimento iminente abstrato rumo à figuração, aqui parece haver uma síntese unificadora que converge parte do filtro plástico da modernidade europeia à notação representacional do mundo do pós-Segunda Guerra: o mundo reduzido a pó, ou em outro termo, o mundo pulverizado.

a datação das obras pertencentes no acervo do MAC USP, a pesquisa, neste momento, não tem a pretensão de se aprofundar no estudo deste momento da trajetória do pintor. O tema, no entanto, é de suma relevância e certamente merece ser examinado futuramente.

CAPÍTULO 2

2.1 Giulio Carlo Argan e Waldemar George: uma leitura crítica

Como foi apresentado no capítulo anterior, Arturo Tosi viveu sua fase áurea de reconhecimento crítico sob o espectro do discurso fascista e tal fato, certamente, não deixou nem a sua arte, nem a sua imagem imunes ao peso das vicissitudes. Se não fossem por breves e pontuais textos críticos ou expositivos⁷⁴, hoje pouco saberia-se deste pintor que na primeira metade do século XX agradava literalmente a gregos e troianos. Tosi foi admirado por fascistas assumidos, como Waldemar George e Margherita Sarfatti, e por homens cujo intelecto cultua-se e respeita-se até os dias de hoje: Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi e Lionello Venturi (TOSI, 1999).

Itália, 1934. O pintor recebe uma correspondência cujo remetente é Waldemar George. Na carta, o crítico francês, orgulhoso da civilidade na qual sua admirável sociedade italiana se encontrava, deposita nos valores civis e disciplinares de homens como Arturo Tosi, sua esperança de uma Itália gloriosa e soberana. Itália, 1945. Arturo Tosi recebe uma correspondência cujo remetente é Giulio Carlo Argan. Na carta, o historiador italiano, desesperançoso pelas calamidades e barbaridades nas quais seu país se encontrava, deposita nos valores éticos e morais de homens como Arturo Tosi sua esperança de que um dia a Itália volte a se reestruturar.⁷⁵ Como explicar tamanha antítese para além da sentença de que não é tarefa fácil derivar a arte em moralidade?

Por outro lado, sem pretender, de modo algum, compor um estudo a respeito dos conceitos de moralidade e arte, é possível que esteja aqui a chave para a explicação desta antítese e ainda que pontualmente é preciso pensar a questão. Concretamente, segundo afirma

⁷⁴ Dentre as poucas personalidades contemporâneas que trabalham com os problemas da poética de Arturo Tosi, cita-se aqui dois pesquisadores italianos de distinta notoriedade: Paolo Rusconi e Elena Pontiggia. O primeiro aproximou-se das atividades de Tosi no âmbito do regime fascista em textos como *Arturo Tosi* (2005) e *Fortuna di Arturo Tosi negli anni XI e XII dell'era fascista* (2006). Já Pontiggia, é responsável por curadorias que buscaram trazer ao público toda a complexidade do contexto produtivo no qual Tosi se manteve em atividade, *Da Boccioni a Sironi. Il mondo di Margherita Sarfatti* (1997), *Milano Anni Trenta. L'arte e la città* (2006). Vale lembrar ainda que Pontiggia tratou também com exatidão a temática da aquarela que, por todos esses anos, foi muito pouco discutida na produção do pintor, *Arturo Tosi, Acquarelli 1910-1955* (1993).

⁷⁵ Documentação consultada no *Archivio TOSI*, Rovetta, Itália.

Pareyson (1989, p.48) quando se pensa em arte e moralidade tende-se a percorrer dois caminhos inversos. No primeiro coloca-se a arte e a moralidade como dois conceitos absolutamente apartados por esferas distintas, de modo que a arte não é nem imoral nem moral. Já o segundo, configura-se na ideia de que a arte, para ser realmente arte, tem de ser moral, ou seja, exclui-se redondamente de onde houver imoralidade a arte. Se a ideia for estendida não para a obra de arte em si, enquanto produto unitário e plástico, mas para o seu contexto de formação, a receita parecerá a mesma. Tudo aquilo que foi produzido em um contexto cuja a imoralidade era a personagem principal, não é facilmente absorvido enquanto arte.⁷⁶

É fato, porém, que são muitas as nuances importantes a se considerar nessa questão. Em 1954, mais precisamente, no dia 10 de dezembro deste ano, o historiador de arte italiano Lionello Venturi, redige um breve, porém essencial, depoimento a respeito de Arturo Tosi:

Sigo há muitos anos a atividade de Arturo Tosi por vezes com entusiasmo, por vezes com deferente estima, sempre com a mais viva simpatia. Recordo bem as suas obras de juventude, tão revolucionárias, tão à frente do gosto internacional. Nem mesmo mais tarde se esvaneceu aquela magnífica labareda, mas se regrou e se solidificou como convém ao desenvolvimento da vida humana.⁷⁷(VENTURI, 1954, tradução nossa).

Venturi lança em seu pensamento crítico certo preciosismo aos primeiros anos de produção do pintor sem deixar de dar, por outro lado, à maturidade de Tosi (certamente imerso no grupo de Sarfatti) um lugar de destaque.

⁷⁶ Para um alcance mais vasto dessa temática na cultura italiana, cumpre lembrar da polêmica obra de arte de Leopoldo Battistini (1865-1936), *Madonna del Fascio*, 1927, atualmente exposta na cidade onde Mussolini nasceu, Predappio. Alvo de duras críticas por parte de alguns e devoção religiosa por parte de outros, a *Madonna*, simbolicamente, é a representante de um grande embrólio político. É preciso destacar que desde 1952, com a Lei Scelba, na Itália, a revalorização cultural do fascismo é crime; em 1993, com a Lei Mancino, ampliou-se um pouco mais a dimensão do que é considerado crime, como por exemplo, o uso de símbolos ou gestos fascistas; mas, e quando a invocação fascista advém de uma obra de arte e não de um cidadão?. Eis o embrólio político. De modo geral, a dúvida entre a restauração ou a destruição de obras de arte e até mesmo obras arquitetônicas que carreguem simbolicamente o fardo ideológico fascista, oscila entre a necessidade de conservar-se um patrimônio histórico-cultural, preservando uma memória, e o risco de que com isso, talvez, fomentem-se possíveis sentimentos de nostalgia ideológica.

⁷⁷ "Seguo da molti anni l'attività di Arturo Tosi talvolta con entusiasmo, talvolta con deferente stima, sempre con la più viva simpatia. Ricordo bene le opere della sua giovinezza, così rivoluzionarie, così all'avanguardia del gusto internazionale. Nè più tardi si spense quella magnifica fiammata, ma si regolò e si solidificò come conviene allo sviluppo della vita umana."

Giulio Carlo Argan, discípulo direto de Venturi, na década de 1940, via em Arturo Tosi a consistência que faltava em meio à batida manifestação de sensismos naturalísticos na pintura italiana. Descrito pelo historiador, em 1942, como um dos grandes estudiosos das lições de Cézanne e dos impressionistas na Itália, Argan se vale do pintor francês para legitimar a linguagem que Tosi apresentou primordialmente (embora Argan não comente isso) no interior do grupo de Sarfatti. Em tempo, compartilhando de uma visão próxima a do historiador, Margherita Sarfatti⁷⁸ também aproximava-o de Cézanne, mas não sem antes destacar o mestre como o mais italiano dos pintores franceses:

Aqueles cogumelos sobre a mesa, ao lado dos frascos de tintas, têm uma essência, uma elementar construção esquemática, que faz pensar em Cézanne. Não se trata agora de fazer confrontos com o grande solitário de Aix. Mas fiel aos instintos obscuros do atavismo, ele foi o mais italiano dos pintores franceses, o mais construtivo dos impressionistas. (...) Sim, esta sólida simplicidade de trabalhador o aparenta a Cézanne. Mas mais ainda o é parente - sem assemelhá-lo- por sua formação técnica e pictórica. Tosi também agora chega à construção através da pura sensibilidade.⁷⁹ (SARFATTI, 1925, p.119-125, tradução nossa)

A consideração da pintura de Cézanne como fato determinante na paleta de Tosi, no entanto, não era ponto pacífico. Roberto Longhi⁸⁰, no ano de 1956, ciente dos estudos de W. George e, também, Argan, apostava em um caminho diverso ao reconhecer primordialmente Bonnard (fig.32) na tinta de Tosi:

Quem Tosi tinha em mente em sua nebulosa homenagem? Nem mesmo um crítico aclimatado à França, como Waldemar George, interessou-se em aprofundar a questão em seu opúsculo de 1932 sobre Tosi, 'peintre classique

⁷⁸ A representação de Cézanne na pintura de Tosi, é preciso lembrar, embora seja uma perspectiva comumente associada ao estudo de Argan (1942), segundo aponta Raffaele Monti (1993), foi Sarfatti a primeira associar Tosi ao equilíbrio racional de Cézanne. A crítica italiana, no entanto, o fazia com o intuito de comprovar o distanciamento da paleta de Tosi à efervescência luminosa dos românticos lombardos.

⁷⁹ "Quei funghi sulla tavola, con accanto la boccetta della vernice, hanno una proba, una elementare costruzione schematica, che fa pensare allo Cézanne. Non si tratta già di fare confronti con il grande solitario di Aix. Ma fedele agli istinti oscuri dell'atavismo, egli fu il più italiano dei pittori francesi, il più costruttivo degli impressionisti. (...) Sì, questa solida bonomia di lavoratore lo apparenta al Cézanne. Ma più ancora gli è parente - senza somigliargli - per la sua formazione tecnica e pittorica. Anche il Tosi giuge ora alla costruzione attraverso la pura sensibilità."

⁸⁰ Longhi, sensível às expressividades da pintura tosiana, ainda em 1956, nomeia o pintor lombardo como o antecessor das paisagens do artista italiano Ennio Morlotti (fig.33 e 34). (LONGHI, 1956)

et peintre rustique'; e minha sugestão de 1938 acerca de um possível vínculo mental com Bonnard foi abandonado (por desapeço não já por Tosi, mas por Bonnard!) pela árdua monografia sobre Tosi do professor Argan (1942), onde vem à baila Cézanne; que foi pintor de uma problemática formal bem diversamente angustiante.⁸¹ (LONGHI, 1956, apud MARQUES, 2012, p.184)

Com efeito, Luis Marques (2012) aponta o pintor lombardo como um dos grandes exemplos dos conflitos intelectuais entre Argan e Longhi. Outro ponto, vale dizer, apontado por Marques, é a discrepância de interpretações dos dois referente à raiz da paleta tosiana, a pintura do *ottocento*, não muito amada pelo primeiro e admirada pelo segundo. Quanto a isso, a antipatia que Argan demonstrava por toda a produção pictórica do *ottocento* não o impediu de reconhecer na *Scapigliatura* o ponto de partida da poética tosiana. Argan (1942, pp.5-10), no entanto, sugere em Tosi a superação dos preceitos românticos dos pintores ottocentistas Il Piccio (fig.7) e Daniele Ranzoni (fig.8), além, também, da paleta divisionista de Vittore Grubicy de Dragon, ao trazer ordem à confusa e superficial linguagem pictórica dos *scapigliati*. Para Argan, Tosi havia encontrando uma definição na consciência humana para o sentimento da natureza.

Nesse rumo, é importante ressaltar que o historiador assinala como ponto de mudança da paleta romântica inicial do pintor, obras como *La nuvola*, 1920, que já começariam a expressar uma certa solidez na composição, mas principalmente obras como *Il Ponte a Zoagli*, 1930 (fig.35) – de solução plástica praticamente idêntica à *Ponte de Zoagli*, 1937, hoje no acervo do MAC USP – atestariam na visão de Argan a maturidade artística de Tosi, com a justa absorção da clareza do volume, da perspectiva e da geometria de Cézanne.

Segundo o historiador, Tosi, o "solitario aratore", à parte a objetividade de Cézanne, conserva a emoção do encontro com a natureza, sem perder de vista que este encontro é inerente ao mundo e por isso mesmo é inerente à racionalidade humana, sendo esta, no fim,

⁸¹ Chi aveva in mente, il Tosi, nel suo nuvoloso omaggio? Neppure un critico acclimatato in Francia, come Waldemar George, si interessò di approfondire la vicenda nel suo libretto del '32 sul Tosi "peintre classique et peintre rustique"; e un mio cenno del '38 sul possibile collegamento mentale col Bonnard vene lasciato cadere (per sfiducia palese non già verso il Tosi, ma verso il Bonnard!) dall'ardua monografia tosiana del professor Argan (1942), dove viene anzi tirato in ballo in Cézanne; che fu pittore di una problematica formale ben altrimenti angosciosa.

nada além da própria natureza. Disso, rumando em certos pontos à significação filosófica, Argan aponta Tosi como uma espécie de amparo para a reflexão histórica, que será a chave mestra do seu método de pesquisa: a divisão artística entre romântico e clássico, e a separação sujeito e objeto, ambas imperceptíveis ao pintor.

Essa visão desenvolvida em 1942, não obstante, sofre uma reproposição brusca, na década de 1970, quando o discurso antes elogioso, torna-se mais contido ao associar, nesse momento, a figura de Arturo Tosi, direta e explicitamente, às instâncias do grupo de Margherita Sarfatti, o *Novecento Italiano*. Nesse sentido, o novo discurso de Argan (1995, p.377), se funda basicamente na incapacidade do pintor, embora sapiente das lições de Cézanne, de superar a paleta do romantismo tardio lombardo, a *Scapigliatura*.

Ora, para se estimar a importância dessa mudança de posição do historiador, basta conferir o teor da correspondência em que o historiador, expondo explicitamente a superficialidade da monografia de Waldemar George, discorre, em 1940, a respeito da escassez de um estudo que dê conta propriamente do "problema Tosi":

A seu respeito tem-se inexplicavelmente estudado e escrito muito pouco: o pequeno volume de Bernasconi ou aquele, também escasso, de W. George, apenas poucos artigos ocasionais e poucos catálogos de Mostras enquanto eu me convenço sempre mais de que o "problema Tosi" é essencial e central para a história da pintura italiana. Dias 16 e 17 de setembro estarei em Bergamo para o prêmio Sappiani, diga-me se estarás ainda em Rovetta e assim podemos nos encontrar.⁸²

(ARGAN, Giulio Carlo. **CARTA**, 1940, Roma [para] TOSI, Arturo, Rovetta.)

Do outro lado, influente crítico de arte de origem polonesa, mas radicado em Paris, Waldemar George, nascido Jerzy Waldemar Jarocinski, expressou-se não só como uma das maiores vozes a celebrar a era fascista, mas também como o porta-voz cultural do grupo *Italianos de Paris*⁸³.

⁸² "su di te è inspiegabilmente studiato e scritto troppo poco: il volumetto di Bernasconi o quello, assai scarso, di W. George, solo pochi articoli occasionali e poche rassegne di Mostre mentre io mi convinco sempre di più che il "problema Tosi" è essenziale e centrale per la storia della pittura italiana. Il 16 e 17 settembre sarò a Bergamo per il premio Sappiani dire se sarai ancora a Rovetta così potremo incontrarci."

⁸³ Inicialmente formado pelos pintores Giorgio de Chirico, Alberto Savinio, Massimo Campigli, Mario Tozzi, Filippo de Pisis, Gino Severini e Renato Paresce, o grupo de italianos residentes em Paris, atuou no cenário artístico europeu entre os anos de 1928 e 1933, propondo-se a "reafirmar a superioridade da arte italiana perante

É sabido que seu contato com a Itália tomou forma principalmente a partir do ano de 1933. Imagina-se, inclusive, que tal encantamento se deu após o crítico realizar uma viagem aos arredores da Pianura Pontina, com Pietro Maria Bardi, então diretor da Galeria de Arte de Roma, e o engenheiro italiano Dino Loni. Dessa ocasião conta-se que o crítico viu-se encantado não só pela beleza da terra italiana, descrita por ele como uma obra de arte por si só, mas também com a organização, ordem e solidez do regime do "*Dictateur Romain*".

Muito pouco discutido no Brasil, é preciso esclarecer que Waldemar George, nos anos 1930 aparecia como uma espécie de "*Santone dell'arte moderna*", tanto é que Rusconi (2006, p.43, tradução nossa) afirma: "Por volta do ano 1930, (...) os artistas, até os mais notáveis, sonhavam com os ensaios, as monografias de Waldemar George (...). Não era possível pensar numa revista, num livro de arte sem W. G."⁸⁴

De fato, já destacando-se como colaborador da revista "*L'Amour de l'Art*"⁸⁵, George funda, entre o final de 1929 e o início de 1930, a revista "*Formes*" (fig. 36), um dos periódicos de arte contemporânea mais ativos e refinados na capital francesa da primeira metade do século XX. O crítico defendia abertamente a ideia de um novo humanismo, fundado através de uma concepção de "espírito italiano", emanado por uma arte clássica, racional e mediterrânea:

Nós procuramos sobretudo colocar em evidência a primazia e a supremacia da *italianità* considerada como uma cosmogonia, como um estilo, como um modo, como uma ordem.⁸⁶(GEORGE, 1930 apud IAMURRI, 2002, tradução nossa)

Nesse contexto, entre os anos de 1929 e 1930, é preciso que se lembre da emblemática batalha intelectual travada entre Ugo Ojetti e Lionello Venturi, em uma conhecida série de

a feita em outros países naquele momento, ou o que nas palavras de W. George seria defender a "*italianità*" no ambiente parisiense (sobretudo em oposição ao Surrealismo)" (ROCCO, 2013, p. 27-28). A título de informação, no acervo do MAC USP constam obras de quatro desses artistas: De Chirico, Campigli, De Pisis e Severini. Para um maior detalhamento tanto do grupo quanto das obras do acervo museológico, sugere-se a leitura do texto citado nesta referência.

⁸⁴ "Verso il 1930 (...) gli artisti, anche i più noti, sognavano dei saggi, delle monografie di Waldemar George (...). Non si poteva pensare a una rivista, a un libro d'arte senza W. G."

⁸⁵ *L'Amour de l'Art*, foi uma revista mensal de arte que esteve em circulação em Paris, entre os anos de 1920 e 1938. (fig. 38)

⁸⁶ Noi cerchiamo soprattutto di mettere in evidenza il primato e la supremazia dell'*italianità* considerata come una cosmogonia, come uno stile, come un modo, come un ordine.

publicações nas páginas de *Pègaso*⁸⁷ e *L'Arte*⁸⁸. Ojetti, intelectual fascista, vinha em defesa da primazia da tradição italiana na narrativa da arte moderna enquanto Venturi, opositor ao regime⁸⁹, saía em favor das experiências vanguardistas francesas.

A posição de George mediante tal polêmica, valendo-se da glória de Cézanne, já naquela época considerado um dos pilares fundadores da arte moderna, foi bastante oportuna. O crítico afirmava continuamente em sua revista, *Formes*, que tinha a honra de debruçar-se sobre os artistas contemporâneos que buscavam pela paleta de Cézanne (entendida por George fundamentalmente como uma paleta anti-impressionista⁹⁰), encontrar o problema de Poussin. Arturo Tosi, nesses termos, parecia encaixar-se perfeitamente na política crítica do francês.

É em 1933 que George publica a monografia *Arturo Tosi, peintre classique et peintre rustique*. Precisamente composta por onze páginas, a análise de Waldemar George a respeito da figura e da poética do pintor italiano está pautada em conexão explícita com um dos recursos amplamente trabalhados no contexto do fenômeno político-cultural fascista: o nacionalismo exacerbado (LUPO, 2005). Assumidamente devoto à Itália de Mussolini, Waldemar George, logo nas primeiras linhas de sua monografia endossa em Tosi uma força pictórica tão arraigadamente italiana, tão mergulhada "de vie nationales" que qualquer possibilidade de "submissão" à influência estrangeira estaria descartada.

Ainda segundo o crítico, seria preciso ultrapassar todas as formas das experiências modernas, seria preciso esgotar todos os ciclos das teorias plásticas que vieram após o impressionismo para que se compreendesse como Tosi, um caso tipicamente italiano (palavras do crítico) emergia soberano em sua genialidade de retornar ao acervo classicista

⁸⁷ Fundada pelo próprio Ojetti, em 1929, com edição Monnier, Florença, a revista *Pègaso*, antivanguardista e fascista, esteve em circulação até pelo menos o ano de 1933.

⁸⁸ Fundada por Adolfo Venturi, em 1922, com edição *L'Arte*, Roma, esta era uma revista bimestral de história da arte medieval e moderna, (fig.37)

⁸⁹ Venturi deixou a Itália em janeiro ano de 1932, logo após recusar-se a assinar o juramento dos intelectuais fascista, publicado oficialmente em 8 de outubro de 1931, na "Gazzetta Ufficiale". O historiador italiano fica por um período na América, onde profere, em Harvard, diversas conferências sobre a arte Renascentista. Posteriormente, no retorno à Europa, em maio de 1932, se estabelece diretamente na capital francesa, Paris. Já na França, Venturi assinala-se entre os intelectuais parisienses, publicando inclusive na revista de W. George. Em 1930, em ocasião da Bienal de Veneza, Venturi escreve um artigo a respeito de Modigliani que, imediatamente, vêm publicado pela revista de George. (IAMURRI, 2002)

⁹⁰ Os intervenos contra o impressionismo, ainda mais no contexto do fenômeno do retorno à ordem, na França do entreguerras, foram bastantes comuns. Entre as revistas que mais assinalaram esse espírito pode-se citar "*l'Esprit Nouveau*", "*L'Art Vivant*", "*Formes*" e "*L'Amour de l'Art*". (IAMURRI, 2002, p. 12)

por meio de uma paleta moderna. Postulando-o assim, Waldemar George confere à arte um ponto de vista idealista e nacionalista, a obra de arte é resultado de um gênio e esse gênio só existe porque se alimenta das raízes fincadas no soberano solo da Roma antiga:

Eu disse que Arturo Tosi era um camponês. Mas esse camponês é também um Latino. Isso quer dizer que ele santifica tudo aquilo que toca. Uma poesia agreste emana de suas telas, são ex-voto⁹¹ à terra italiana. Seria demasiado fácil evocar, com relação a este pintor da terra, a lembrança de Virgílio. Uma casa plana, quadrada, construída nas encostas. A linha vertical de um cipreste se desenhando sobre a linha do horizonte. Um vinhedo, um bosque de oliveiras com, ao fundo, uma construção de fazenda semelhante às velhas masías provençais. O homem aparece raramente nas telas de Tosi. Mas sua presença moral é perceptível em toda a parte.⁹² (GEORGE, 1933, p.10-11. tradução nossa)

A lembrança de Virgílio, o clássico poeta romano, evidencia o parentesco de Tosi, na construção de W. George, com a poética bucólica e divina. Nas famosas "*Bucólicas*"⁹³ de Virgílio, o poeta cede a voz da poesia à natureza. Há uma legítima sintonia, há um legítimo ponto de convergência entre homem e natureza (RIBEIRO, 2006).

A leitura da pintura de Tosi como materialização poética e divina da natureza não permite que George siga para além do mundo romano, para além do mundo ideal. De fato, George (1933, p.6), sem citar Cézanne ou Bonnard, não comenta os primeiros anos de produção de Arturo Tosi, não finca a posição do pintor em meio à multiplicidade das correntes artísticas na primeira metade do século XX, Tosi é antes de tudo um pintor latino e, por isso mesmo, universal.

⁹¹ "O ex-voto constitui expressão religiosa, artística e cultural caracterizada pela prática de oferendas aos santos como forma de agradecimento pelas promessas alcançadas. Ao ofertar o ex-voto, ocorre o pagamento da dívida que foi contraída no ato do pedido, finalizando o processo característico da prática votiva que é constituído por três estágios principais: a realização do voto, a manifestação do milagre e o pagamento da promessa". (TEIXEIRA, 2010). Ao adotar esta terminologia Waldemar George está se referindo a pintura de Tosi como algo sagrado, divino, sobrenatural.

⁹² J'ai dit qu'Arturo Tosi était un paysan. Mais ce paysan est aussi un Latin. C'est dire qu'il sanctifie tout ce à quoi il touche. Une poésie agreste émane de ses tableaux, qui sont des ex-voto à la terre italienne. Il serait trop facile d'évoquer à propos de ce peintre de la glèbe le souvenir de Virgile. Une maison plate, carrée, construite à flanc de coteau. La ligne verticale d'un cyprès se profilant sur la ligne d'horizon. Un vignoble, un bois d'oliviers avec, au fond, un bâtiment de ferme semblable aux vieux mas provençaux. L'homme apparaît rarement dans les toiles de Tosi. Mais sa présence morale est perceptible partout.

⁹³ A obra de Virgílio, deve-se lembrar, é "caracterizada pelo amor à natureza campestre, pelo amor à paz, à tranquilidade, pelo amor à simplicidade e à naturalidade, enfim pelo amor à Pátria." (Ver Ribeiro, 2006).

Quando busca as fontes primárias da sua sensibilidade, George, também não altera o rumo do raciocínio, o crítico reconhece no pintor matizes de dois artistas franceses cujas poéticas, é preciso lembrar, são de extrema latinidade: Poussin (fig.39) e Claude.

No entanto, cumpre notar que, no geral, esta leitura da linguagem de Tosi estendida para o uso ideológico de um sentimento de "*italianità*" não se afirmou apenas pela leitura de Waldemar George. Como foi apresentado no capítulo anterior, nomes como Margherita Sarfatti, Ugo Bernasconi e Ugo Nebbia, vinham, cada qual a sua maneira, fomentando esse tórpido simulacro.

Deste ponto de vista, recapitulando os principais tópicos de interpretação entre as perspectivas de Argan (1942) e George (1933), apresenta-se evidente dois pólos opostos: Argan vê em Tosi um filho direto de Cézanne, a delicadeza de se atualizar a pintura sem a necessidade de se reinventar uma nova estética, vê no pintor a busca da expressividade como a busca da própria vida. Já W. George o vê como um filho direto do divino solo latino, o crítico vale-se da insistente busca pictórica de Tosi como trunfo de austeridade moral.

É importante também ressaltar que Argan posiciona Tosi dentro de uma narrativa da arte, procurando associá-lo a seus pares modernistas. George, por outro lado, trabalha em termos universais, elevando Tosi ao patamar da idealização. O propósito do processo artístico em si, substancialmente valorizado por Argan, não é o que mais interessa Waldemar George na pintura de Tosi. George reconhece a obra de Tosi como a respiração da natureza italiana, como o canto divino da paisagem latina, ao crítico francês só é possível retirar um significado espiritual para o valor artístico do pintor.

O problema dessa interpretação de George, ainda que trazida para dentro de uma tradição de reflexão contemplativa, quando tomada no contexto ao qual se é proferida, ou seja, o fascismo, projeta na produção de Tosi uma carga política extremamente danosa. O crítico francês parte do conceito da universalidade da arte para interpretar a *italianità* de Arturo Tosi. Derivando esse raciocínio, a *italianità* nada mais é que a manifestação da superioridade dos latinos frente à outras culturas. O excesso de nacionalismo que ele se esforça para reconhecer na pintura do italiano, de certa maneira, carimba Tosi de uma conservadora medíocridade artística.

Por outro lado, Argan, construindo um método analítico declaradamente em diálogo com a tradição francesa, interpreta Arturo Tosi como o filho mais velho do seu tempo. Vê nele uma espécie de sabedoria humanista mediante aos questionamentos vanguardistas, é como se Tosi houvesse visto todas as coisas e as tivesse compreendido intimamente e

solitariamente. Na interpretação de Argan, Tosi recolheu todos os sentidos tombados pela modernidade e filosoficamente os colocou de volta à arte.

Talvez aqui, embora ambos tomem vias de análises distintas, em um ponto estão de pleno acordo: os dois reconhecem que Tosi reencontrou em sua paleta a sintonia entre o homem e a natureza, entre o mundo exterior e o mundo interior, entre a razão e a expressão, Tosi foi um poeta por natureza e, por isso mesmo, foi um clássico, no mais justo sentido do termo.

2.2 *Natureza-morta com pão e uva, 1920 (fig.1)*

Sobressai-se de imediato nessa pintura o específico recorte do motivo: a mesa representada apenas em seu plano diagonal delimita-se em cromática solidez precisando a perspectiva do espaço; os objetos – um prato de uva, dois pedaços de pão entornados por uma pequena toalha, ou pano, e um recipiente líquido – parecem formulados em uma junção compositiva de dois grandes pilares da representação tradicional da pintura: o instantâneo/mutável e o clássico/imutável.

O instantâneo de Tosi, porém, diferente da apreensão impressionista legitimadora do imediato, não se reduz ao instante "atmosférico": parece antes um processo de constituição da forma na consciência do pintor que retira o clássico do instantâneo, poetizando a simplicidade do motivo.

No âmbito das pinceladas, a padronização em larga espessura contradiz-se à composição espacial reduzida. Tosi escolhe apenas um fragmento frontal do motivo e o suspende no espaço; a mesa não é retratada em sua unidade, a perspectiva do espaço ao fundo, coadjuvante à matiz quente da mesa, é constituído em dois tons de marrons, ora maior em vermelho terra, ora menor em uma mistura com a matiz branca, de modo a conjugar-se aos objetos e seu suporte – a jarra, a cesta com uvas e os pedaços de pães rentes a um excerto de toalha – uma harmônica espacialidade.

De uma coloração quase padronizada em vivas variações do tom marrom-terra, a natureza-morta de Tosi comporta extrema luminosidade. Para tanto, o pintor utiliza do tradicional conceito de claro-escuro em um novo prisma de conotação geométrica. A cor manifesta-se também como volume e ambos apontam para a perspectiva de esfera tridimensional. Em tempo, na sua materialidade, a intensificação marcadamente luminosa das

cores (vermelhos, laranjas, beges, marrons) na representação dos motivos, dialoga com a própria natureza do gênero.

Na sua estrita historicidade continuamente reificada, o gênero natureza-morta, em primeiro lugar, com seus agentes básicos de representação (flores, frutas, legumes, taças, jarras, etc.), carregava uma interpretação simbólica que assentava suas implicações no Velho e Novo Testamento bíblico. Quanto a isso, explica Ribon:

A maçã devia evocar o pecado e a queda; o cravo, o amor divino; o cacho de uvas, a redenção; a espiga de trigo, a ressurreição; a justaposição desses "objetos-signos" no quadro e a ordenação arquitetônica desse repertório inevitável propunha-se condensar de maneira alegórica o drama do destino temporal e espiritual do homem. Quando associada às *vanidades*, a natureza-morta é uma melancólica lembrança da nossa condição temporal: algumas flores começando a murchar, uma vela a se consumir (...). (RIBON, 1991, p. 116)

O simbólico em Tosi, no entanto, não sugere o "drama do destino temporal e espiritual do homem", mas vai além disso: o pintor evoca, em seu ressonante colorismo pigmentado e matérico, uma lembrança que se subordina aos objetos, sem poder no entanto intervir em seu sentido. A natureza-morta de Tosi, comporta uma espécie de "êxtase", no sentido cirenaico da verdade enquanto sensação, que oscila, por isso mesmo, entre a contradição da aparente eventualidade desinteressada pelos objetos e a vivacidade do calor do pigmento das cores.

Desvelando essa via de interpretação filosófica, diante da natureza do gênero, é possível deliberar alguns pontos decisivos da poética de Tosi na representação pictórica. O filósofo francês Merleau-Ponty (2004) como é sabido, conjuga às mãos do pintor uma instância criadora capaz de tornar visível aquilo que é invisível.

Renato Miracco (2006, p.16-17), crítico de arte italiano, ciente da filosofia do francês, seguindo a mesma perspectiva afirma ser a natureza-morta o gênero da pintura que possui as chaves para abrir ao mundo, a alma do pintor. Não haveria importância em sua tendência plástica, sua época, sua corrente: o elo entre o dado metafísico, próprio ao pintor, e o físico, próprio ao mundo, estaria desfeito entre os cestos, as frutas, as flores, as jarras.

De modo análogo, Giorgio De Chirico, envolto à pintura metafísica, afirma subtrair da "vida silenciosa" das coisas inanimadas uma nova psicologia metafísica designada por todas as coisas. Em outro plano, Paul Cézanne (fig. 40) – que ao lado de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963), certamente, está entre os mais representativos pintores do gênero no século XX – deriva a essência da pintura ao interior dos objetos. Para o pintor

francês, vindo de encontro à filosofia de Merleau-Ponty, a riqueza da natureza-morta não podia ser vista em sua superfície, ou seja, era preciso tornar visível o invisível.

Já Arturo Tosi, efetivamente, traça um caminho particular. Não há metafísicas esperando para serem codificadas, não há uma verdade que o pintor traz à tona. Neste quadro, a análise filosófica de Argan parece elucidar claramente e concretamente as virtudes fundamentais de Tosi nas representações do gênero:

A experiência do artista não é, então, nem recém nem direta: um íntimo escrutínio dissociou, no discurso verista, uma palavra: o ato de inteligência individuou na coisa um som humano: um ponto de cor, ou seja um ponto de encontro com o sentimento. O objeto - o fruto, a flor, o prato - já não tem mais importância, senão enquanto suporta, materializa, objetiva - se quiser - um momento do sentimento, um tempo da existência humana (...). O contorno destes frutos, das jarras, dos pratos é tão desinteressado e modesto, tão resignado à impossibilidade de descrever, que a aparência das coisas se reduz a símbolo gráfico; e este mesmo não tem valor se não de evocação, por associação de imagens, desde a força da cor. (...) cada momento do sentimento encontra sua própria realidade na fantasia, no ato de inventar através da cor coisas esquecidas pela memória, inadvertidas pelos sentidos. E a moralidade daquele sentimento se documenta, justamente, neste recuar - aos limites da pintura abstrata - para a evocação de uma realidade não metafísica - que transcende o limite humano, numa animação *post mortem* de aparências reais da forma - mas já absorvida e resolvida, como conhecimento objetivo, no sentimento⁹⁴. (ARGAN, 1942, p. 26-28, tradução nossa)

A resolução de um sentimento pelas vias da consciência objetiva, certamente, marca também os recursos com os quais Tosi trabalha elementos que, no contexto histórico da arte, foram cristalizados enquanto representantes simbólicos de uma dada visão de mundo.

⁹⁴ “L’esperienza dell’artista non è, dunque, recente e diretta: un intimo scrutinio ha dissociato, nel discorso veristico, una parola: l’atto di intelligenza ha individuato nella cosa un suono umano: un punto di colore, dunque un punto d’incontro col sentimento. L’oggetto - il frutto, il fiore, il piatto - non ha più importanza, se non in quanto sopporta, materializza, oggettiva, se si vuole, un momento del sentimento, un tempo dell’esistenza umana (...) Il contorno di queste frutta, delle caraffe, dei piatti è così disinteressato e dimesso, così rassegnato all’impossibilità di descrivere, che la parvenza della cosa si riduce a simbolo grafico; e non vale a sua volta che come evocazione, per associazione di immagini, dalla forza del colore. (...) ogni momento del sentimento trova la propria realtà nella fantasia, nell’inventare attraverso il colore cose dimenticate dalla memoria, inavvertite dai sensi. E la moralità di quel sentimento si documenta appunto in questo ripiegare, ai limiti di una pittura astratta, sull’evocazione di una realtà non metafisica - trascendente il limite umano, in un’animazione *post mortem* di apparenze reali dalla forma-, ma già assorbita e risolta, come conoscenza oggettiva, nel sentimento”.

Neste contexto, retrocedendo à sua origem, as uvas, nas primeiras representações religiosas, lidas como portadoras da simbólica redenção, ora estão em perfeitas condições nas cenas religiosas de Pieter Aertsen, ora estão murchas, velhas, desgastadas, doentes como aquele Paco (fig.42) que, de mão suja, as carrega na pintura de Caravaggio (LAMBERT, 2004, p. 7-17).

Em Jean Baptiste S. Chardin retomam a redenção, extraindo dela toda a sua contingência; em Paul Cézanne estão submissas às estáticas suspensões contemplativas nas límpidas leis da natureza; em Gino Severini potencializam o imutável à simbologia religiosa das pomba⁹⁵; em Giorgio Morandi se esvaziam radicalmente de qualquer conteúdo simbólico; em Arturo Tosi, por sua vez, parecendo não desejar servir de modelos às outras, as verdes uvas, misturando-se à dominante tonalidade marrom, vêm tocando o limite do abstrato, numa espécie de melancólica evocação sentimental humana, subordinada à objetividade da consciência do pintor.

Recuando, entretanto, para uma perspectiva iconológica dos elementos da *Natureza-morta com pão e uva*, pode-se concordar os elementos da pintura – pão, uva, jarra e terra – em contíguos diálogos à primordial representação tradicional religiosa, que assentava suas bases simbólicas nesses elementos.

O pão, nesse contexto, comporta uma concepção vasta de memórias e analogias coletivas que passam desde a fecundidade, do fazer germinar a terra, até a protagonização máxima da simbologia do corpo de Cristo na Santa Ceia. Com um universo extenso de valores, a associação do pão, como o corpo de Cristo, se entrelaça à uva, em sua redenção, mesclando ambos à profana terra representada pelo marrom absoluto. Ambos, por essa perspectiva, dialogam junto à consciência operante com a tão sacramentada simbologia icônica do útero na representação da jarra que abriga a água, ou quem sabe, o vinho.

Assim, voltada nitidamente ao diálogo com a tradição, da tônica dessa leitura, subtrai-se um sinal importante para os objetivos dessa pesquisa. A obra, pintada no ano de 1930, além de ser reproduzida na monografia de Waldemar George (1933), foi exposta na *Sala Personale* do artista, ganhando o prêmio máximo de pintura na *I Quadriennale di Roma*, em 1931.

⁹⁵ Essa obra faz parte da coleção italiana de Matarazzo e também pertence ao acervo MAC USP: *Natureza-Morta com Pomba* [Natura Morta con Piccione], 1938 (fig.41).

Com efeito, Magalhães, no desenlace dos fatores determinantes à formação da primeira coleção italiana do antigo MAM, alinha processos semelhantes ao de Tosi, como se pode conferir:

(...) parte significativa das obras adquiridas tinham sido legitimadas pelo sistema italiano de arte ao longo dos anos 1930 e início da década de 1940. Sua procedência e seu histórico as colocam em exposições como a Bienal de Veneza - bem como próximas a obras que circularam pela Europa através de uma série de exposições internacionais de arte italiana, organizadas pela Bienal veneziana- e as edições da Quadrienal de Roma, e em importantes coleções da elite italiana daquele momento. (MAGALHÃES, 2013a, p.16)

Por esta via, chama-se atenção à solução plástica desta natureza-morta presente em diversas outras pinturas do mesmo gênero, simultaneamente visíveis ao circuito expositivo do sistema das artes na era fascista. Quanto a isso, é notório o caso da *Natura Morta*, 1929 (fig.30), exposta na 22ª edição da Bienal de Veneza, em 1940, e reproduzida no catálogo de Bernasconi (1944).

As leis às quais Tosi subordina as duas pinturas são, de fato, as mesmas. Ele novamente recorta um fragmento da mesa, agora retratada pela perspectiva oposta, reconstrói o espaço num sistema plano e posiciona os objetos, dois cestos de frutas, como tripés para suspender, no espaço, o volume e a solidez da pintura.

Deste prisma, considera-se dois aspectos iniciais à *Natureza-morta com pão e uva*: o primeiro deles é que a obra estava em representativos meios de circulação editorial e expositivo, como por exemplo, a monografia de Waldemar George (1933) e a I Quadrienal de Roma, na Itália do entreguerras. O segundo é que sua linguagem, além de vir depurada qualitativamente por estudiosos do calibre de Argan (1942), estava plenamente legitimada e aceita dentro do espectro cultural fascista, sendo exposta e premiada inclusive em mostras oficiais do regime.

2.3 *Ponte de Zoagli*, 1937 (fig.2)

Ao primeiro plano da pintura *Ponte de Zoagli*, sobressai-se a linguagem quase dissolvida das casas, representadas à direita da tela em linhas rígidas, estão tingidas de um marrom opaco, e sujas pelas secas pinceladas em tons verdes e azuis. Dissolvendo-se em

direção a representação figurativa à esquerda da pintura, as pinceladas organizadas no primeiro plano, marcam também a sólida e cromaticamente harmônica construção do vermelho edifício de janelas verdes.

Logo ao segundo plano, evidenciam-se as formas circulares da ponte que sustentam o comprimido e aplanado mar, tomado em forma entre ela e o céu. O mar, de um azul translúcido, inicia seu molde já na desconstrução das casas do primeiro plano e se estende até chegar às montanhas potencialmente azuis, que, marcadamente contornadas em tom marrom claro, situam-se como pano de fundo para o impermeável verde espesso do pinheiro. A extensa e luminosa contraposição atmosférica, dialogando harmonicamente com as tonalidades da pintura, só é recortada por um fluxo de pinceladas, que alternam entre a continuidade e descontinuidade de um excerto de árvore, apreendido no canto esquerdo do alto da tela.

A pintura tem como motivo um recorte específico da paisagem ligure, reproduzindo em efeito de proximidade a envolvente natureza mediterrânea. As cores são aplicadas como se constituíssem elementos sólidos que necessitassem um do outro; há, assim, passagens tonais entre cores diversas que, conduzidas por pinceladas ora curtas, ora longas, ora contínuas, ora descontínuas, produzem uma harmônica junção entre elementos naturais e estruturais. Trazendo a reminiscência do princípio racional e verossímil da pintura, corrobora à premissa de retornar-se ao clássico, ao alcançar a essência do motivo pelo tradicional caminho do desenho e da linha (fig.43).

É sabido que Tosi, em processos equivalentes, desenvolveu inúmeras releituras para temas muito próximos a Zoagli, da *Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho*. As homônimas *Zoagli*, 1932 e 1935, são algumas delas, mas nenhum caso, de fato, é tão notável quanto *Il Ponte a Zoagli*, 1930 (fig.35)⁹⁶.

Frutos de esquemas idênticos, Tosi parece ter desejado reviver fundamentalmente o mesmo ângulo de *Il Ponte a Zoagli*, na obra da coleção de Matarazzo. Por certo, a pintura do acervo MAC USP apresenta apenas uma delicada diferença de enquadramento do lado direito

⁹⁶ A pintura *Il Ponte a Zoagli* (1930), como consta, foi destruída no incêndio que aniquilou com 3.000 quadros, expostos todos em ocasião da Mostra Anual de Pintura Moderna, no *Pallazo di Cristallo*, em Munique, Baviera, no ano de 1931 (NICODEMI, 1933, p. 74-93).

da composição, e uma geometrização menos sólida ao canto esquerdo, quando comparada à obra destruída.

As razões de Tosi ter desejado reviver exatamente o mesmo ângulo e a mesma composição, dificilmente se saberá. Uma coisa, no entanto, é certa, tal é a notoriedade da obra na produção do pintor que a sua "irmã gêmea" está reproduzida na monografia de Argan (1942, fig. 21, p.23).

Há de se considerar, ainda, que o motivo “Zoagli”, estava em evidência nas mais importantes exposições de arte italiana sob o aval do regime fascista. Exposta em 1928, em Milão, na *Prima mostra regionale d'arte lombarda del Sindacato regionale Fascista di Belle Arti* e na *Seconda mostra del Novecento Italiano* (1929), a pintura *Zoagli*, 1926 (fig. 27), circula sucessivamente em diversas outras mostras pelo mundo, bem como na 19º Bienal de Veneza⁹⁷, de 1934, quando obteve posição de destaque.

A obra foi constantemente reproduzida e esteve em circulação em importantes livros e catálogos, dentre os quais na *I Quadriennale di Roma* (1931), na monografia de Waldemar George (1933) e, também, na monografia de G. C. Argan (1942, fig. 10, p.22). Nesta última, a estrutura fundamentalmente circular da pintura é empregada com um modelo para reafirmar a leitura espacial de Tosi, sujeita às lições de Cézanne.

Do que foi aqui exposto, ficam evidentes, então, três aspectos da pintura *Ponte de Zoagli*, do MAC USP: o primeiro deles é que, contando com o rigor na composição pela ênfase na figura geométrica, a pintura constituída em cores harmônicas, prima pela composição tradicional, sólida e clara, ou seja, está em consonância com os valores regidos pelo grupo de Sarfatti⁹⁸; o segundo aspecto se deve ao fato de sua "irmã gêmea" estar em evidência no estudo de Argan (1942), o que em termos mais simples, a legitimaria como uma obra-prima pela consistência teórica empregada pelo historiador; o terceiro aspecto, por fim, condiz ao fato de que muitas outras "Zoagli" do pintor, estarem em exibição nas exposições oficiais ou premiadas pelo aval do regime fascista, e portanto, lidas como o paradigma da boa arte italiana que devia ser exportada naquele momento.

⁹⁷ LA BIENNALE DI VENEZIA, 1934, p.30.

⁹⁸ É possível inclusive afirmar sua escolha no braço teórico do grupo da italiana, uma vez que Sarfatti (1947), a reproduz em seu estudo como já pertencente à *Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho*.

2.4 Paisagem de Val Seriana, c.1940 (fig.4)

A pintura *Paisagem de Val Seriana*, traz em evidência o cenário que Arturo Tosi possuía no quintal de seu estúdio, em Rovetta. Desenvolvendo nesta pintura a temática montanhosa, imprime a paisagem uma sólida composição. Tal composição, como também se dará na obra *Paisagem*, 1940 (fig.3), aparece como um padrão estrutural para as paisagens montanhosas do italiano. Por outro lado, Tosi, nessa pintura, dará uma peculiar atenção à solução da geografia das montanhas. Quando comparada a outros trabalhos como, *Agro di Rovetta*, 1939, *Paesaggio della Val Seriana*, 1936, *Paesaggio della Val Seriana*, 1949, todos constituídos em adjacentes e padronizados esquemas triangulares de representação do mesmo exato motivo, as montanhas na obra do acervo MAC USP, embora dispostas em profundidade pela bem demarcada estrada em perspectiva, comportam um volume notório que induz o observador a se fixar exclusivamente nelas. Misturando e combinando os tons de vermelho, laranja, marrom, amarelo, branco e azul, na composição da volumetria montanhosa, Tosi modifica consideravelmente o papel dos agentes dessa pintura. Comparando, por exemplo, com *Agro di Rovetta*, a força de tal combinação fica ainda mais evidente.

Orientando espacialmente o olhar de quem observa, Tosi as firma como o centro de sua pintura de modo permanente, transformando a estrada que as precipita, em uma continuidade perene de suas cores. Usando dessa técnica, o pintor possibilita intermitentes desvios do olhar para a estrada. Todavia esta, formada por quatro linhas firmes e profundas, não nos permite outro percurso senão o que interioriza uma volumetria absoluta, onde a lógica e o papel principal é da montanha. Tosi, no entanto, ao invés de organizar as pinceladas de modo a materializar o conjunto da paisagem, parece antes brotar das desorganizadas pinceladas às margens da pintura, seu campo visual ideal para o apogeu da luz emergir ao centro da tela.

É interessante notar, nos termos das cores dessa pintura, que como sendo quase sempre utilizadas em meios-tons de laranjas, marrons e vermelhos, evocam uma certa ideia de inacabamento da obra, apesar de, por outro lado, exercerem um papel de notação absoluta do volume e da profundidade.

Ao primeiro plano espacial, com impressões de linhas extremamente marcadas, Tosi ordena as pinceladas de maneira delicadamente serializada, comportando uma carga de tinta extremamente dissolvida. Vale reparar, no entanto, que seguindo o esquema oposto com as carregadas pinceladas da *Natureza-morta com Pão e Uva* (fig.1), Tosi, muito embora lidando

com cores dispostas em quantias díspares, determina às duas pinturas cromatismos de extrema luminosidade e volume, conseguindo imprimir em ambas um sentimento de natureza peculiar. No princípio de tal fato expressivo, encontra-se, talvez, uma chave para a interpretação da potência motora do fazer artístico em Tosi e, principalmente, da filosofia que seu encontro com a natureza comporta.

Para além do aspecto plástico, esta pintura, pertencente à coleção do veneziano Carlo Cardazzo (1908-1963), conforme se confirma 1938, em uma crônica de Marchiori na revista *Emporium* sobre o papel fundamental da coleção⁹⁹ do veneziano no espelho da arte moderna italiana (MARCHIORI, 1938, p.49). A pintura não só está apontada na crônica de Marchiori, como também estampada (fig.44), três anos depois, em 1941, na mesma revista.

Na publicação, a pintura, sob a alcunha de *Paesaggio*, está ao lado de obras como *Rapaz*, 1935, de Mario Mafai, também do acervo MAC USP, *Piccolo Nudo*, de Renato Guttoso, *Volumi*, de Giorgio Morandi, e *I Miniscalchi*, de Ottone Rosai, todas elas apresentadas como o que há de mais moderno e valioso na Itália da década de 1940. Cita-se, também, a pintura como parte da mostra organizada pelo *Ministero della Educazione Nazionale, Mostra delle collezioni d'arte contemporanea*, em Cortina d'Ampezzo, Palazzo Duca d'Aosta (ATTILIO, 1941, p. 204).

2.5 Paisagem, 1940 (fig.3)

O princípio composicional da sintaxe da pintura *Paisagem* corresponde ao uso da fórmula que Tosi emprega, sistematicamente, em telas cujos motivos recaem sobre Rovetta: *La messe matura*, 1940; *Fuori da mio studio*, 1940; *In autunno*, 1944; *Mattino di luglio*, 1946; *Paesaggio di Rovetta*, 1948, e também *Paisagem de Val Seriana*, s.d.; são alguns exemplos das pinturas que contam com o mesmo arranjo operacional. Da montanha representada rigidamente ao fundo, o caminho de terra à frente é utilizado de modo a

⁹⁹ Da coleção de Carlo Cardazzo, vale recordar, advém algumas pinturas da primeira coleção italiana do antigo MAM, inclusive *Paisagem de Val Seriana* (fig.4) de Arturo Tosi, citada na crônica de Marchiori. Quanto a isso, para um aprofundamento da ligação de Cardazzo e as Coleções Matarazzo, sugere-se Magalhães (2013a., p.13-15).

estabelecer a perspectiva com os padrões clássicos de representação de um esquema triangular de composição. O céu, quase sempre sereno, articula-se ao plano tridimensional manifestado por uma linguagem coerente, classicista.

Esse princípio pictórico de representação da natureza, em contato principalmente com as derivações montanhosas, é fatalmente uma herança que Tosi buscou em Cézanne. A interpretação da obra do francês *O monte Sainte-Victoire*, 1904-1906, proposta por Argan, sugere a dimensão das diretrizes que esta solução plástica de Cézanne alcançaria:

Numa das obras mais tardias e grandiosas, a última das várias imagens do *Monte Sainte-Victorie*, vê-se o grau de lucidez estrutural a que chegou o mestre. (...) É esta, sem dúvida, uma das obras mais "especulativas" ou "ontológicas" de Cézanne, ponto de chegada de sua pesquisa dirigida à compreensão global do ser e de sua estrutura vital: mas pode-se negar que esta "filosofia" pura seja pura pintura? (ARGAN, 1995, p.116)

Tal influência não só se salienta em Tosi. Outras produções de pintores italianos contemporâneos a Tosi, inclusive alguns presentes no acervo do MAC USP, comportam em suas pinceladas um esquema representacional fortemente filtrado de Cézanne. Como exemplo, pode-se pensar em *O lago*, 1929, de Carlo Carrà, *O caminho*, 1908, de Ardengo Soffici e ainda, *Paisagem*, 1938, de Ottone Rosai, todos pertencentes à primeira coleção italiana idealizada para a formação do acervo do antigo MAM.

No caso de Tosi, essa evidente fórmula cézanniana, no entanto, não pode ser vista apenas em seu aspecto plástico. Para se refletir sobre a lei própria de cada obra em uma coleção, é preciso romper com o isolamento em peças individuais e analisá-las como elas aparecem no geral. Nesse caso específico da coleção de Matarazzo, é preciso vê-las pelo prisma dos mercados de arte ou das exposições que as legitimavam naquele contexto: compreender assim seria inserir a obra na série à qual ela pertence. Nesse sentido, além das similaridades plásticas com obras já citadas, é preciso explicitar o emprego dessa linguagem em outros meios.

A exemplo disso, é possível citar a tela *Paese*, 1938 (fig.28) que, além de exposta e ilustrada no catálogo centenário da 21ª edição da Bienal de Veneza, em 1938, está em circulação no ambiente artístico italiano pelo ensaio de Bernasconi (1944), com nome *Paesaggio Autunnale*.

Trazida para o contexto da coleção de Matarazzo, se legisla tal como se apresenta: praticamente idêntica à *Paisagem*. Outro exemplo a se considerar é a pintura *Luglio*, 1942,

exposta e reproduzida no catálogo da 23ª edição da Bienal de Veneza, em 1942. Do mesmo horizonte de formação de *Paese e Paisagem*, a obra *Luglio* formaliza mais uma vez o agente plástico em circulação e em prioridade, poucos anos antes das aquisições de Matarazzo.

Nesse sentido, as proeminências plásticas determinantes na aquisição dessa pintura, como modo sucinto de interpretação, também se justapõem àquilo que parece ter sido uma lógica de critério na aquisição de todas as outras quatro pinturas tosianas. A montagem plástica da obra se funda e se legitima dentro do sistema que privilegia a qualidade da tradição, da solidez e da preservação dos moldes clássicos de representação, o que, enfim, contradita expressamente num mesmo sentido o *Novecento Italiano*.

2.6 Paisagem - Oliveiras no Lago d'Iseo, 1946 (fig.5)

A pintura *Paisagem - Oliveiras no Lago d'Iseo*, mantém-se de acordo com a linha pictórica que Tosi adquiriu entre as décadas de 1920 e 1940. Persistindo no estudo figurativo e espacialmente ordenado da paisagem, converte-se em significação pelos termos da cor, aludida diretamente da produção de Cézanne (fig. 45).

A configuração espacial montada por Tosi na tela do MAC USP, no entanto, difere um pouco da montagem cézanniana. Tosi desenvolve o espaço da tela em grandezas que se contrapõem. A primeira grandeza, tridimensional, é claramente observável pela continuação do espaço em primeiro plano na terminologia da perspectiva do caminho. Tal perspectiva, no entanto, é interrompida pela bidimensionalidade da segunda grandeza que se contrasta plana. Em outros termos, céu e mar, assim como se viu em *Ponte de Zoagli* (fig. 2), novamente estão planificados, muito embora venham a prenunciar uma sutil perspectiva interna por meio da mancha de um barco ao centro do imponente Lago d'Iseo.

Tosi reconhece solidez no quadro com duas bem marcadas linhas de fragmentos de muros. O primeiro, à esquerda da tela, manifesta-se em maior dimensão e volume vertical, sendo constituído com uma mistura de cores que se estenderá por toda a tonalidade da pintura; o segundo, à direita da tela, tendendo à perspectiva horizontal, confere leveza e consistência luminosa ao quadro.

As árvores, pintadas pela mesma linguagem dos arbustos de Zoagli, dão a impressão de que irão evaporar-se a qualquer instante. Tal aspecto sugere a limpidez da natureza sendo tocada pelo vento. A excelência da imagem, no entanto, não parece retratar uma habilidade do

pintor em apreender um corriqueiro momento natural, próprio de uma ilustração naturalista. Antes parece haver o encontro entre a natureza e a memória significativa do pintor de muitos outros encontros, o que, em termos diretos, convergem o sentimento da natureza em racionalidade.

Quanto a isso, pode-se discorrer sobre as características do encontro do sujeito em Tosi com a natureza, pelas vias da história da arte ocidental. Conforme afirma Meyer Schapiro (2002), os impressionistas, trazendo esse encontro para o nível da instantaneidade atmosférica, da dissolução das formas, raramente retratavam a visão da natureza sem ser uma prática, uma experiência visual estética, assimilada tão somente no olhar. Em Tosi, no entanto, o ato de observação supõe um depuramento humano, sem jamais idealizá-lo ou subjugar-lo, da essência das formas na natureza. Eis aqui a ascendência de Cézanne.

Por outro lado, a temática do Lago d'Iseo na produção de Arturo Tosi, na década de 1940, abria-se como um cartão postal do pintor para diversas publicações na imprensa de arte. Uma delas, *Lago d'Iseo - La punta di Predore*, 1938, vale dizer, vinha em destaque em 1946, no ano das aquisições de Matarazzo, em um estudo crítico de Giuseppe Marchiori (1901-1982) sobre Tosi (2006, p.136-147).

Nesse sentido, não se pode esquecer um ponto importante referente ao crítico. Em 1946, logo após o fim do segundo conflito mundial, Marchiori funda o grupo *Nuova Secessione Artistica Italiana*, futuramente chamado de *Fronte Nuovo delle arti*. Formulado por uma visão de arte absolutamente liberal, o grupo clamava por uma renovação na arte italiana em meio a todo turbilhão histórico, político, cultural e social, no contexto do imediato pós-guerra.

Disso se destaque um importante fator, Marchiori, conforme salienta Salvagnini (2000, p. 34-35), um dos intelectuais mais lúcidos do cenário italiano no século XX, publica um ensaio sobre o artista de extrema representatividade e circulação no Novecento Italiano, e paralelamente funda um grupo claramente antifascista.

Isso, no princípio dessa pesquisa, representa algo como a necessidade de, no contexto das aquisições para o primeiro acervo italiano do antigo MAM, expandir as significações para além de uma primeira e pré-concebida opinião, compreendendo a densidade das obras que aqui estão e o seu papel no contexto da arte moderna italiana e brasileira. É, pois, com esse intuito que chega-se ao terceiro capítulo.

CAPÍTULO 3

3.1 Da Itália ao Brasil: as obras de Arturo Tosi na coleção Francisco Matarazzo Sobrinho

As cinco obras de Arturo Tosi, atualmente no acervo MAC USP, fazem parte de uma coleção maior de outras 66 pinturas italianas adquiridas entre os anos de 1946 e 1947, por iniciativa do casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, com o objetivo de dar forma à primeira instituição museológica moderna no país, em outras palavras, o antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

Posteriormente, fundado em 1963, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) inaugura sua história intrinsecamente conectada à dissolução¹⁰⁰ do antigo MAM, uma vez que o museu abre suas portas justamente para receber deste último todo o acervo doado à Universidade de São Paulo, em 1962, por Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado.

Assim sucedido, o acervo chega ao MAC USP unificado em três lotes fielmente caracterizados pelas seguintes coleções: *Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho*, contando com 429 obras de artistas estrangeiros e brasileiros; *Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado*, contando com 19 obras de artistas estrangeiros; e, por fim, *Coleção MAM SP*, contando com 1243 obras de diversos artistas. (MAGALHÃES, 2010, p.44)

Voltando à formação da chamada *Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho*, da qual faz parte a primeira coleção italiana do antigo MAM, da narrativa efetiva por detrás de sua formação, até bem pouco tempo atrás, pouco sabia-se. Como se deu na historiografia brasileira, proliferava-se na bibliografia da instituição a ideia de que o museu, fundado a benemérito de Matarazzo, possuía em seu embrião uma coleção italiana privada, sem totalidade ou critério, montada entre o bel-prazer do mecenas e o fácil acesso mercantil a produções artísticas em uma Itália recém devastada pela II Grande Guerra Mundial.

¹⁰⁰ Para uma das mais completas reflexões históricas a respeito da formação e dissolução do antigo MAM e, paralelamente, a inauguração do MAC USP, veja-se Ana Gonçalves Magalhães (2014).

Tinha-se ainda a impressão de que a história do antigo MAM, fundado em 1948, começava a ser contada a partir da exposição de abertura, *Do Figurativismo ao Abstracionismo*¹⁰¹, organizada por Léon Degand¹⁰², em 1949. Das obras da coleção italiana que ali já estavam, pouco se comentava e quando se comentava ou era *en passant*, ou de maneira pejorativa, reconhecendo-se por vezes essa coleção como um conjunto de qualidade inferior (MAGALHÃES, 2014, p.64).¹⁰³

Ainda, quando se pensava nas origens do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo, mostrava-se fato indiscutível a ingerência do modelo institucional norte-americano do MoMa, vivificado no Brasil pela política de expansão norte-americana do pós-II Guerra Mundial e o poder mercantil dos Rockefeller. No entanto, embora inegável a participação dos norte-americanos¹⁰⁴ em todo o projeto inicial, antes de a política da boa vizinhança *yankee* dar as cartas no país, uma complexa narrativa entre Matarazzo, seus agentes e pares culturais, o ambiente artístico paulista e o sistema das artes italiano, estava em curso desde pelo menos 1946.

De fato, as cinco obras de Arturo Tosi, atualmente no acervo MAC USP, devem sua vinda ao Brasil justamente às operações que Matarazzo recorreu para fomentar a primeira coleção do museu. Recuando-se a política de acervo inicialmente adotada, foram criadas três frentes de aquisições, conforme sustenta Magalhães (2014, p.22-34): uma para as compras de

¹⁰¹ São inúmeros os desdobramentos desta exposição. Como se sabe, um grande debate entre a figuração e abstração instala-se no país personificado pelas figuras de Di Cavalcanti, ferrenho defensor da pintura figurativa, e Léon Degand, amante da pintura abstrata. Como se deu, o prestígio do abstracionismo no ambiente cultural brasileiro consolidou-se definitivamente poucos anos depois, tendo como marco emblemático a maciça presença da arte abstrata na I Bienal de São Paulo, em 1951. É preciso lembrar que, em plena consonância com o debate internacional nos centros de arte, a dialética do figurativismo versus abstracionismo, consistiu o campo de conflito no qual se instaura grande parte das problemáticas da arte moderna.

¹⁰² Crítico belga-francês, Degand foi também o primeiro diretor artístico do antigo MAM, mas vale lembrar que segundo afirma Yolanda Penteado (1977, p.174), quem deveria ocupar o cargo, caso não tivesse falecido, era Karl Nierendorf, conhecido de Matarazzo e membro do Guggenheim Museum de Nova York. Degand então, por conclusão, era uma segunda alternativa.

¹⁰³ Ana Magalhães apresenta um importante testemunho proferido pelo próprio Degand a respeito da coleção italiana do museu: "Artisticamente, ele possuía quadros italianos que Matarazzo tinha comprado na Itália, no ano anterior – os piores produtos dos nomes mais ilustres, à exceção do autorretrato de Modigliani –, os que ele havia pedido a Alberto Magnelli comprar em Paris – bons quadros da Escola de Paris –, e um monte de pinturas, em sua maioria medíocres, que Matarazzo tinha comprado ao acaso das circunstâncias, dos piores pintores brasileiros." (DEGAND apud MAGALHÃES, 2014, n. 60, p. 49)

¹⁰⁴ Para se compreender um pouco mais profundamente o papel dos americanos na formação do museu, ver Lourenço (1999, pp.103-115).

obras de arte francesas¹⁰⁵, outra para as obras de arte brasileiras e, por fim, uma terceira para as obras de arte italianas.

Ao que tudo indica (MAGALHÃES, 2013, p.19), Matarazzo contou com os trabalhos dos críticos de arte Sérgio Milliet (1898 -1966) e Quirino da Silva (1897-1981) na escolha das obras de arte nacionais que, conforme se deu, acentuaram-se sobretudo pela presença de artistas ligados ao Grupo Santa Helena e à Família Artística Paulista.

Quanto a isso, em primeiro lugar, é preciso que se compreenda o quão alinhada estavam as escolhas de Milliet e Quirino com os valores artísticos trabalhados pelos seus pares desde pelo menos os anos 1930. Segundo aponta Magalhães (2010, p.52), entre as décadas de 1930 e 1940, a promoção do grupo santa helenista firmava-se em São Paulo através de críticas e artigos em jornais de Mário de Andrade (1893-1945) e, sobretudo, Sérgio Milliet.

"Vindos todos dos povo", Mário Zanini (1907-1971), Fulvio Pennacchi (1905-1992), Aldo Bonadei (1906-1974), Alfredo Volpi (1896-1988), Humberto Rosa (1908-1948), Francisco Reboló Gonsales (1902-1980), Clóvis Graciano (1907-1988), Manoel Martins (1911-1979) e Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972), não partiam, enquanto princípio, dos objetivos congêntos de um grupo organizado para expor articulações coletivas. Em contrapartida, esses artistas proletários¹⁰⁶ encontraram muita reverberação nos debates da elite intelectual brasileira (ZANINI apud ROCCO, 2013, p.162), ao reformularem a noção de obra de arte fundamentada em um ofício, em trabalho. Independentes de qualquer academia e fundados na liberdade de seus procedimentos, curiosamente, a linguagem plástica que esses artistas desenvolveram (fig.46) os colocavam vizinhos do fenômeno do "Retorno à Ordem" e, sobretudo, dos preceitos do grupo *Novecento Italiano*.¹⁰⁷

¹⁰⁵ No caso das 32 obras de arte francesas adquiridas para a coleção de Matarazzo, Yolanda Penteado (1977, p.177) afirma que o pintor italiano Alberto Magnelli foi o responsável pela seleção das pinturas.

¹⁰⁶ Para a análise completa do fenômeno artístico (e proletário) por detrás do grupo, sugere-se a leitura do artigo de Walter Zanini (1995). Sugere-se ainda o estudo de Zanini (1991) por ter delineado a via pela qual muitos seguiram no curso futuro das reflexões em torno do grupo.

¹⁰⁷ Reconhecendo a reverberação de um amplo conceito de *Novecento Italiano* na América Latina, Chiarelli (2003), aponta nas produções de Alfredo Volpi, Fulvio Pennacchi e Francisco Reboló Gonsales, diversos paradigmas novecentistas.

É justamente a crítica ideóloga fascista Margherita Sarfatti a escolhida para a seleção das pinturas italianas da coleção de Matarazzo¹⁰⁸. No entanto, conforme aponta Magalhães (2013, pp.10-13), embora peça-chave da ampla apuração das pinturas italianas, não é Sarfatti quem diretamente compra essas obras. Como foi visto no capítulo anterior, a crítica de arte, judia, encontrava-se exilada na Argentina desde 1939, em virtude da deflagração das Leis Raciais (1938) na Itália de Mussolini. Por conta disso, quem toma à frente das compras efetivamente é seu interlocutor e genro, o conde Livio Gaetani. Dentro de tal projeto, antecessor de Gaetani, mas não menos importante, vale lembrar, há ainda um terceiro agente neste cenário, o veneziano Enrico Salvatore Vendramini, responsável principalmente pelas aquisições das obras advindas das coleções de Carlo Cardazzo.¹⁰⁹

Com efeito, das cinco pinturas de Arturo Tosi, Livio Gaetani é o negociante de quatro, enquanto Enrico Salvatore responsabilizou-se por uma. Paralelamente, na consulta aos recibos dessas aquisições, pode-se afirmar a proveniência de pelo menos quatro pinturas. Das adquiridas por Gaetani sabe-se que *Ponte de Zoagli e Paisagem - Oliverias no Lago d'Iseo*, foram compradas pelo valor de £ 90.000 cada uma, na Galeria Il Milione, pertencente aos irmãos Ghiringhelli, em 1946. *Natureza-morta com pão e uva*, por sua vez, foi comprada no valor de £ 115.000, na Galeria Gussoni, em 1946. Da quarta pintura adquirida por Gaetani, *Paisagem*, há apenas uma breve informação de que a mesma foi comprada em Roma.¹¹⁰ Já *Paisagem de Val Seriana*, a mais valiosa das cinco, foi adquirida pela quantia de £ 120.000, em 1946, Livio Gaetani adquire a obra de Carlo Cardazzo, através de sua galeria recém-inaugurada em Milão, a *Galleria Il Naviglio*.

¹⁰⁸ De acordo com Yolanda Penteado (1977, p.177) Sarfatti além de possuir um forte conhecimento artístico estava muito interessada na recompensa financeira pelo trabalho.

¹⁰⁹ Quanto à figura do veneziano Enrico Salvatore, Magalhães (2014, p.52), em recente pesquisa, aponta para uma possível relação deste agente com Pietro Maria Bardi: "Isso só pode ser sugerido por dois motivos. Em primeiro lugar, porque é Salvatore Vendramini que responde pelas aquisições Matarazzo, logo após o primeiro contato com a galeria de Bardi. E localizamos no Arquivo do MAC USP – Fundo MAMSP, uma pasta com a seguinte etiqueta “Quadros Bardi (Caetano Salvatori) (1946-1948) (da metalúrgica)”, que sugere que as negociações com a Itália tenham começado por Bardi, responsável daí por fazer a ponte com Sarfatti-Livio Gaetani, de um lado, e Salvatori Vendramini, do outro.”

¹¹⁰ Como aponta Magalhães (2014, p.60) "do universo das 71 obras adquiridas para o antigo MAM, mapeia-se com segurança a compra de 43 delas, isto é, sabe-se com certeza em qual galeria ou de quem foram compradas. É o caso das obras compradas por Enrico Salvatore Vendramini – são oito ao todo, das quais sete vêm da coleção de Carlo Cardazzo –, das obras adquiridas diretamente de artistas (Casorati, Sironi e Gianfilippo Usellini) e de colecionadores (Renzo Camerino e Carlo Peroni), e daquelas negociadas com as quatro mais importantes galerias milanesas. As 28 restantes mereceriam uma investigação maior, pois apenas constam como tendo sido compradas em Roma, sem data ou documentação precisas"

No panorama geral dessa coleção, a pesquisa de Ana Gonçalves Magalhães (2014), despiu o conjunto italiano de Matarazzo enquanto emblema de um espírito narrativo (e mercantil) de arte moderna em pleno debate na Itália do entreguerras e, certamente, como se verá no caso de Tosi, do imediato pós-II Guerra.

Trabalhando no campo de diversas variáveis (arte moderna, política de acervo, política de estado, colecionismo privado, institucionalização da arte), os estudos em torno da coleção italiana de Matarazzo indicaram que as telas selecionadas tinham, no geral, o objetivo precípuo de abarcar uma história da arte moderna italiana, mas na qual, é preciso dizer, não havia muito espaço para braços vanguardistas como o futurismo ou as primeiras manifestações do abstracionismo na Itália (MAGALHÃES, 2014, p.68). Assim retratado, identificou-se representantes do Grupo Corrente (Aligi Sassu)¹¹¹, do Grupo Strapaese (Ardengo Soffici e Ottone Rosai)¹¹², da Scuola Romana (Mario Mafai)¹¹³, dos Italianos de Paris (aqui concentrados em De Chirico e Campigli)¹¹⁴, e, evidentemente, do frontalmente presente *Novecento Italiano* (Arturo Tosi, Mario Sironi, Achille Funi, entre outros)¹¹⁵.

Não obstante, tomada enquanto narrativa visual, a coleção não estrutura efetivamente "um conjunto do grupo Novecento Italiano, mas talvez um recorte que procurava dar conta de certa ideia de Novecento Italiano num sentido mais amplo, isto é, da arte moderna italiana tal como concebida pelo contexto dos anos 1930 na Itália." (MAGALHÃES, 2014, p.69). Pensando no caso específico das cinco pinturas de Arturo Tosi dentro desta coleção, como se verá mais adiante, o processo de busca por um espírito novecentista virá à tona por um tecido

¹¹¹ Fugindo da interpretação classicizante da arte, um paradigma do período presente na coleção de Matarazzo, os vermelhos sobrepostos aos verdes no campo cromático de *A Batalha* (fig. 47), de Aligi Sassu, foram lidos por Magalhães (p.123, 2014), como filhos diretos de Delacroix.

¹¹² Popular e nacionalista, o florentino grupo literário e pictórico, *Strapaese*, toma forma na década de 1930 para afirmar uma arte italiana fomentada pelos motivos cotidianos, provençais. Um bom exemplo deste período é possível de se conferir na coleção de Matarazzo através da pintura *Paisagem* (fig.48), de Ottone Rosai.

¹¹³ Empenhados por motivações político-sociais, acrescentado ainda o profundo espírito de releitura de um Roma barroca, o grupo romano nos anos de 1930 fazia frente à primazia do contrerrâneo *Novecento Italiano*. A obscuridade e o tonalismo da *Natureza-Morta* (fig. 49), de Mafai, é um bom exemplo da experiência na coleção de Matarazzo.

¹¹⁴ O grupo trabalhou entre 1928 e 1932 com o espírito de defender a superioridade da arte italiana perante a feita no ambiente parisiense. Massimo Campigli (fig.50), é um dos representantes do grupo na coleção de Matarazzo.

¹¹⁵ Movimento artístico atuante principalmente entre as décadas de 1920 e 1930, caracterizou-se pelo enaltecimento de uma pintura figurativa, contrapondo-se à captação abstrata das vanguardas, que tivesse como pedra angular o diálogo com a tradição clássica mediterrânea. Em Achille Funi (fig.51), o *Novecento Italiano* encontra uma de suas notabilidades na coleção de Matarazzo.

que une, de certa maneira, grande parte dos pontos e dos personagens que foram discutidos nesse estudo até o momento.

Na densa e aguda investigação do papel não só da crítica de arte Margherita Sarfatti nas aquisições de Matarazzo, mas também de nomes muito pouco conhecidos no país como Carlo Cardazzo, Gino Ghiringhelli e Barbaroux, Magalhães (2013, p.13), aponta estes personagens como peça fundamental para que se compreenda qual era a narrativa de arte moderna italiana que buscava-se colocar em discussão com o ambiente artístico modernista brasileiro no projeto inicial de formação do antigo MAM. No caso específico dos critérios envolvidos nas escolhas das obras Arturo Tosi, o interesse por esses personagens ocupa este trabalho diretamente uma vez que todos eles, vale dizer, além de conectados com Sarfatti, firmaram fortes laços pessoais e profissionais com Arturo Tosi.

Carlo Cardazzo, nascido em 1908, na cidade de Veneza, afirmou-se no século XX como um dos mais importantes protagonistas da promoção da arte moderna no cenário italiano e internacional (BARBERO, 2008, p.338). Dono de uma das mais prestigiadas coleções privadas na década de 1940, recebe em 1941 o prêmio de menção honrosa dentro do programa de incentivo às coleções privadas do Ministro de Educação Nacional, Giuseppe Bottai.¹¹⁶ Paralelamente, no mesmo ano, expõe cem de suas obras na Galeria de Arte de Roma. A *Val Seriana*, da coleção de Matarazzo, certamente ali estava.

Um ano após esse episódio, em abril de 1942, Cardazzo abre sua própria galeria, a *Galleria del Cavalino*. Nesse contexto, Arturo Tosi, em agosto de 1945¹¹⁷, é convidado a

¹¹⁶ O incentivo às coleções privadas naquele momento era bastante estratégico: "Estamos falando de um momento em que o país possuía instituições ainda frágeis para o acolhimento de arte moderna e em que, portanto, o papel desempenhado pelo colecionismo privado é apoiado pelo Estado para construção da memória da arte daquele período. Essa estratégia, ao que tudo indica, não é específica da Itália – que com frequência se inspirou em matrizes francesas –, mas acabou tendo papel preponderante na formação dos acervos públicos de arte moderna em face de um Estado personalista e centralizador. Ademais, esse colecionismo privado deixou seus rastros até hoje, na Itália. Já mencionamos acima a doação Alberto della Ragione para o município de Florença, por iniciativa de Raghianti. Milão preserva mais dois exemplos importantes, de coleções constituídas nos anos 1930 apresentadas no ambiente doméstico. Um é a Villa Necchi Campiglio e outro é a casa-museu Fondazione Boschi-Di Stefano. Os patronos por trás dessas coleções são oriundos da elite milanesa na primeira metade do século, mas de famílias distintas: os Necchi Campiglio constituíam uma espécie de nova aristocracia italiana, e os Boschi-Di Stefano pertenciam a uma elite burguesa. (MAGALHÃES, p.64-65, 2014).

¹¹⁷ Visionário das oscilações políticas do mercado de arte, Cardazzo logo após o fim da guerra, vê a necessidade de criar "os próprios horizontes de mercado" abrindo assim, em 1946, em milão, a nova *Galleria del Naviglio*. Tal empreendimento eleva Cardazzo, nos anos 1950, à posição de propagador da arte abstrata a abrigar pela primeira

realizar uma mostra pessoal na galeria de Cardazzo. Ali, como se sabe, tem-se novamente a *Val Seriana* em exposição. Sucesso mercantil imediato, o próprio colecionador escreve à Tosi para comunicar o lucro da inauguração.¹¹⁸

Vittorio Emmanuelle Barbaroux (1901-1954), galerista milanês, casa-se em 1927 com a filha do conde e, vale lembrar, primo de Arturo Tosi, Gaspare Gussoni. Dono da *Galleria Milano*, tocou na década de 1930, em parceria com o sogro, um dos mais emblemáticos espaços promotores do grupo de Sarfatti, a Galeria Gussoni. Adquirida nesta galeria outrora gerida por Barbaroux, em 1947, a *Natureza morta* de Tosi, hoje no acervo do MAC USP, certamente concentra seu valor nas dimensões do trabalho enfaticamente apreciados por Sarfatti:

A natureza-morta que hoje temos do artista (“Natura morta con pane e uva”, 1930, óleo/tela), exposta na sala especial dedicada a sua obra e pela qual ele foi premiado na I Quadriennale di Roma, comprada na Galleria Gussoni (já naquele momento de propriedade do galerista Stefano Cairola), é um exemplo típico do “cézannismo” de Tosi muitíssimo valorizado por Sarfatti. (MAGALHÃES, 2014, p.56)

Um outro exemplo importante pode ser apresentado pela vinda da coleção de Barbaroux para uma exposição na Galeria Müller, em Buenos Aires, no ano de 1947. Após o evento, Barbaroux escreve pessoalmente para Tosi, comunicando-o que suas três obras, *Natura Morta*, *L'uccellanda*, *Il grano verde*, em custódia com o galerista por conta da exposição, já estavam disponível para serem retiradas. Do que se sabe, a seleção de Barbaroux, tal como se alinhou, parece ter reverberado os ideais de Sarfatti:

No caso da exposição da coleção de Barbaroux, tanto o texto de apresentação do catálogo, quanto uma resenha crítica de Julio Payró sobre a mostra interpretam as obras apresentadas na chave do Novecento Italiano. O texto de apresentação de Marino Bonini fala de uma pintura que, superado o

uma mostra pessoal de Jackson Pollock. (BARBERO, 2008 p.17) Ainda, conforme afirma Magalhães (2014, p.61), em virtude da amizade com Peggy Guggenheim, que já vinha se desenvolvendo muitos anos antes, Cardazzo recebe extensa visibilidade no mercado norte-americano.

¹¹⁸ "Ieri sera presenti autorità, artisti, amatori, aristocratici ecc. si è inaugurata la tua mostra personale, la quale ha riportato sin dall'inizio un grandissimo successo." [Ontem a noite com a presença de autoridades, artistas, amadores, aristocratas, etc. foi inaugurada a tua mostra pessoal, a qual se mostrou já desde o início um grandissimo sucesso] (CARDAZZO, Carlo. **CARTA**, 23 ago. 1946, Veneza [para] TOSI, Arturo, Rovetta.)

futurismo, trabalha com um vocabulário metafísico, fundamentado na tradição clássica da arte. Julio Payró, embora tenha clara posição de antagonismo ao Novecento Italiano (pautando inclusive suas vinculações políticas), fala da coleção de Barbaroux como um bom exemplo da pintura que se produziu no entreguerras na Itália, marcada por um modernismo retrógrado e conservador, expressa justamente pelo Novecento Italiano. (MAGALHÃES, 2014, p.124)

De acordo ainda com Magalhães (2014, p.55), Barbaroux e Sarfatti, pontos de apoio à política de promoção de uma arte moderna italiana no entreguerras, estabelecem uma relação cooperativa justamente nessas ocasiões de divulgação cultural no exterior. Em conexão com isso, é de extrema importância que se compreenda um pouco mais o que representava propriamente essa política externa com especial referimento à América do Sul.

Dentro de tal projeto, um dos primeiros sinais da demarcação dos alcances dessa política consiste na viagem de Sarfatti, em 1930, para a cidade de Buenos Aires a fim de promover uma grande mostra do *Novecento Italiano*. O incentivo ao intercâmbio cultural e artístico da Itália com a América Latina, por certo, aparentava ser um excelente meio para apresentar-se com credibilidade e pungência a propaganda do regime, mas é preciso que se questione as diferentes consequências entre a promoção do fascismo enquanto política de estado¹¹⁹ e as promoções da arte moderna italiana enquanto experiência artística.

Assim colocado, é de extrema relevância acompanhar a correspondência de Barbaroux para Tosi, enviada ao pintor no mesmo contexto em que se davam as aquisições das pinturas italianas para fundar o antigo MAM:

Te mando uma reprodução da carta que recebida de Becca¹²⁰. Penso que dando as devidas garantias (seguro) poderia-se arriscar visto que uma mostra pessoal tua na América poderia ter grande sucesso e repercussão também sobre outros mercados. (...) Na reprodução Becca diz ter recebido o encarregamento por parte da "American Federation of Arts" de organizar

¹¹⁹ Para a discussão, é ilustrativo acompanhar o desenvolvimento do trabalho de Bertonha (1999, 2001). Se de um lado, Bertonha (2001) articula as políticas de emigração fascista, a política externa da Itália fascista e seus instrumentos de ação, do outro, Bertonha (1999), conecta-se com todo o espaço de resistência aos fascistas que se propagou no país.

¹²⁰ Conforme apontou o neto do pintor Arturo Tosi para a autora deste trabalho, Barbaroux refere-se a ninguém menos que um dos mais anárquicos críticos de arte do século XX, o fundador da romana *Galleria del Secolo* (1944), Benso Becca (1894-1956).

uma mostra de pintura italiana contemporânea, que deverá percorrer as maiores cidades da União. Nesta exposição desejam incluir uma mostra pessoal importante. Qual poderia ser o pintor? Acredito que possamos responder em uma única voz: Tosi. Tu poderias enviar um mínimo de 20 obras. Desejamos que se veja na América como o velho-jovem Arturo é o maior pintor europeu de paisagem.¹²¹ (BARBAROUX, V. **CARTA**, 4 fev. 1946, Milão [para] TOSI, Arturo, Rovetta.)

Quais as implicações dessa correspondência de Barbaroux para Arturo Tosi no mesmo ano das aquisições de Matarazzo? Qual o sentido de no imediato pós-II Guerra Barbaroux ainda acreditar que uma exposição pessoal de um dos artistas mais aclamados em contexto fascista teria não só grande repercussão, como também lucro mercantil?

Talvez, junto destas perguntas, possa ser agregado um outro personagem por detrás da formação do primeiro acervo do antigo MAM, Gino Ghiringhelli. Como se sabe, duas obras de Tosi, *Ponte de Zoagli*, e *Paisagem-Oliveiras no Lago d'Iseo*, foram compradas em 1946 da *Galleria Il Milione*, pertencente aos irmãos Ghiringhelli. Nesse contexto, também em 1946, o próprio Gino Ghiringhelli escreve ao pintor:

A impressão dos teus quadros exige a minha presença diária no estabelecimento. (...) O meu esforço se inclina para imprimir um livro que deverá fazer época, e espero conseguir. Aqui o mercado está quase completamente fechado. É um momento crítico que necessita controlar com cautela para não permitir a queda dos preços e do prestígio da arte contemporânea. O mercado está inflacionado pelas ofertas contínuas de vendas. Julgo por isso indispensável que os autores mantenham os preços e não permitam favoritismos que neste momento seriam perniciosos. Na mostra que fizemos o mês passado eu vendi os Tosis expostos. Foi o único autor inteiramente vendido.¹²²

¹²¹ Ti mando copia della lettera ricevuta da Becca. Penso che se danno le dovute garanzie (assicurazione) si potrebbe arrischiare dato che una tua personale in America potrebbe avere grande successo e ripercussione anche sugli altri mercati. (...) Nella copia Becca dice di aver avuto l'incarico dalla "American Federation of Arts" di organizzare una mostra di pittura italiana contemporanea, che dovrà fare il giro delle più grandi città dell'Unione. In questa mostra vogliono includere una mostra personale importante. Quale potrebbe essere il pittore? Credo che possiamo rispondere all'unisano: Tosi. (...) Vogliamo che si veda in America come il vecchio-giovane Arturo sia il maggiore pittore europeo di paesaggi.

¹²² La stampa delle tue tavole esige la mia presenza giornaliera in stabilimento. Il mio sforzo tende a stampare un libro che dovrà fare epoca, e spero di riuscire. Qui il mercato è quasi totalmente fermo. È un momento critico che bisogna controllare con cautela per non permettere una caduta dei prezzi e del prestigio dell'arte contemporanea. Il mercato è inflazionato per le offerte continue di vendite. Ritengo perciò indispensabile che gli autori sostengano i prezzi e non consentano favoritismi che in questo momento sarebbero perniciosi. Nella mostra che facemmo il mese scorso io ho venduto i Tosi esposti. È stato l'unico autore venduto interamente.

(GHIRINGHELLI, Gino. **CARTA**, 31 jan. 1946, Milão [para] TOSI, Arturo, Rovetta.)

A atualidade da pintura de Arturo Tosi em 1946, converteu-o em fonte de referência mercantil. Por um lado, o anseio de Ghiringhelli em imprimir um livro para "fazer época" e, por outro, a certeza de lucro de Barbaroux em expô-lo em diferentes mercados, esboçam não só a aceitação da pintura de Tosi na Itália, como ainda a valorização mercantil da produção tosiana internacionalmente. Nesta medida, o que quer que tenha se dito acerca dessa coleção, comprada na Itália do pós-II Guerra, seja como se fez pela historiografia de distingui-la em caráter privado e aleatório, seja conforme se fez em deslegitimá-la mercantilmente enquanto produto barato, é preciso ter presente que tais determinação foram feitas posteriormente pois, tal como se viu, no momento de sua gestação, essa coleção trazia muito daquilo que se acreditava "fazer época".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificou-se a partir do que aqui foi exposto três significações ao mecanismo de escolha das cinco pinturas de Arturo Tosi para fazer parte da primeira coleção italiana do antigo MAM: em primeiro lugar, primou-se por obras da maturidade do artista, obras das quais a linguagem pictórica consagrava-se no sistema das artes, em consonância à exigência novecentista de valorização do solo italiano no retorno à prestigiosa e sólida tradição clássica; em segundo lugar, buscou-se dar conta do conjunto - vitalmente valorizado - de deslocamentos de Tosi pela geografia italiana; e, por fim, em terceiro lugar, cumpre evidenciar a proximidade dessa linguagem pictórica àquelas de telas exibidas nos meios de divulgação e exportação da arte moderna italiana, nas mostras oficiais do regime fascista ou no circuito expositivo, cultural e editorial da Itália fascista.

Logo, pode-se destacar que as cinco pinturas de Arturo Tosi pertencentes ao acervo do MAC USP são, indubitavelmente, as produção artísticas de sua fase mais reconhecida e legitimada criticamente no contexto do fenômeno do "Retorno à Ordem", representado na Itália do entreguerras pelos preceitos do grupo *Novecento Italiano*.

A poética de um Tosi legitimado no interior do grupo de Sarfatti era, de fato, o que Matarazzo parecia estar importando enquanto política de aquisição. E as galerias de arte, regidas pelas relações de mercado, obviamente mostravam-se cientes da rentabilidade desse período produtivo do artista. Um exemplo clássico é a alteração da data de produção da pintura *Natureza-morta com pão e uva* (fig. 18). Tosi a pintou em 1920, no entanto, a obra é endereçada ao mercado datada em 1930, remetendo sua produção dessa maneira aos anos mais profícuos de um Tosi no grupo Sarfattiano.

No primeiro capítulo, examinou-se a vasta trajetória plástica do pintor, estabelecida, entre outros aspectos, a partir da assimilação da poética romântica *Scapigliata*. A captação da linguagem de Cézanne, que se converteu na grande representatividade de suas pinturas no *Novecento Italiano*, levo-o a repropor a tradição figurativa italiana (tão fortemente atuante na Itália do entreguerras) em consonância com seu instintivo ofício de pintar. Ao se examinar uma vasta fonte de referências e publicações do período, pode-se ainda comprovar que a pintura de Tosi alcança seu máximo prestígio (e posterior ostracismo) ao se firmar representativa do valores de "*italianità*" e tradição defendidos por Sarfatti.

No segundo capítulo, foram investigados alguns pontos de vistas a respeito da produção de Tosi. Gerado em contexto fascista, pensou-se no discurso de W. George como

potencializador da difusão da ideia de um Tosi arraigado às raízes mediterrâneas, que privilegiava a representação em moldes clássicos, sólidos, "universalmente italianos". Por outro lado, em face da narrativa histórica da arte, tomou-se o discurso de G. Carlo Argan como articulador da notoriedade e da complexidade plástica de Arturo Tosi no desenvolvimento da arte moderna italiana.

Procurou-se ainda, da análise das cinco obras pertencentes à coleção MAC USP, realizar um exercício de interpretação plástica destas pinturas, além de remetê-las justamente em suas devidas posições no circuito artístico do qual elas provieram. Com efeito, as razões que se mostram resolutivas nas seleções das obras de Tosi, situam-se em pontos comuns aos critérios envolvidos nas escolhas de outras obras para a formação do antigo MAM, caso notório, por exemplo, das pinturas de Gino Severini.

Primordialmente situado pela narrativa histórica da arte moderna como futurista, segundo afirma Rocco (p.188, 2013), os critérios que parecem ter dado o tom no processo de aquisição das obras de Severini para a coleção de Matarazzo, encontram seu ponto de apoio em duas frentes: as expressões fundamentalmente realistas dessas pinturas manifestadas no contexto do fenômeno do "Retorno à Ordem", e a presença de linguagens muito próximas a essas obras em revistas, monografias e exposições de grande destaque na Itália do entreguerras, como por exemplo, a Quadrienal de Roma e a Bienal de Veneza. Rocco retoma ainda a proveniência das obras de Severini (Galeria de Carlo Cardazzo, Galeria Il Milione, etc...) e a constante presença dos agentes Livio Gaetani e Enrico Salvatori, como ponto fundamental disposto no interior de uma política maior de promoção da arte moderna italiana no exterior.

Equiparando-se tais constatações para o caso das pinturas de Arturo Tosi, o ponto de apoio é o mesmo. No entanto, do que foi investigado, é fundamental afirmar também que as cinco obras de Tosi comportam um discurso que alinha-se àquilo que havia de mais representativo não só no espectro cultural italiano do entreguerras, mas também nos debates artísticos do imediato pós-II Guerra, como foi comprovado através das correspondências de Barbaroux, Ghiringhelli.

É de se presumir, com tais fatos, a preponderância da produção artística de Tosi no momento das compras de Matarazzo para o antigo MAM, sugerindo assim que o perfil balizador dessa coleção naquela época configurava-se extremamente contemporâneo e atual. Supera-se com isso o ponto de vista outrora estabelecido de uma coleção de arte unida pela aleatoriedade de um gosto conservador. Endossando a questão, embora em seu momento de

formação esta coleção estivesse em plena conssonância e diálogo com o que havia de mais atual no ambiente paulistano, vide o grupo Santa Helena, não foram necessários muitos anos para que ela caísse em ostracismo na historiografia artística brasileira. As razões para isso ter ocorrido certamente não é um tipo de avaliação fácil, mas o esclarecimento histórico desta temática assume no século XXI um papel de extrema importância.

BIBLIOGRAFIA

ANTELLO, Raul. Modernismo reactico y abstracción. GIUNTA, Andrea; COSTA, Laura Malosett. (Orgs.). **Arte de posguerra**: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 37-49

ARANHA, Carmen S G. ReVer Paul Cézanne. **Revista USP**, São Paulo, n. 93, p.157-186, mar./maio 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **Tosi**. Firenze: Le Monnier, 1942.

_____. *Arte moderna*: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *História da arte italiana*: da Antiguidade a Duccio. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *História da arte italiana*: de Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.

_____. *História da arte italiana*: de Michelangelo ao Futurismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b.

ATTILIO, Podestà. La mostra delle collezioni d'arte contemporanea. **Rivista Emporium**, Bergamo, v. 94, n. 563, p. 204, 1941.

BAIARDI, Giorgio Cerboni. **Frontiera 1931**: Dino Garrone e la cultura italiana degli anni venti-trenta. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.

BARBERO, Luca Massimo (org.). **Carlo Cardazzo**: una nuova visione dell'arte. Milão: Electa, 2008.

BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. **Realismo, racionalismo, surrealismo: A arte no entre-guerras**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

BENJAMIN, Walter. **O autor como produtor**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 120.

BERNASCONI, Ugo. **Arturo Tosi**. 1. ed. Milano: U. Hoepli, 1925.

_____. **Arturo Tosi**. 3. ed. Milano: U. Hoepli, 1944.

BOURDIEU, Pierre. A conquista da autonomia. In: **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993. pp. 73-74.

BERTONHA, João Fábio. **O fascismo e os imigrantes italianos no Brasil**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

_____. **Sob a sombra de Mussolini: os italianos de São Paulo e a luta contra o fascismo, 1919-1945**. São Paulo: FAPESP-Annablume, 1999.

BOSSAGLIA, Rossana. **Il Novecento Italiano**. Milano: Charta, 1995.

CARAMEL, Luciano. Tosi e la critica. In: CARAMEL, Luciano (Cur.). **Arturo Tosi: natura ed emozione**. Brescia: Skira, 1999.

A Itália na exposição de São Paulo. **Correio do Povo**, Porto Alegre, n.143, p. 19, 20 jun. 1937.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Edusp, 2006.

DI FILIPPO, Maria Grazia; SMIRNE, Chiara. **Tutto**: poesia italiana del Novecento. Novara: De Agostini, 2011.

D'ORSI, Angelo. Il Fascismo, gli intellettuali e la politica della cultura. In: **MODERNIDADE LATINA: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014, p.9

ESPOSITIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DELLA CITTÀ DI VENEZIA, 12., 1920, Venezia. Paul Cézanne. In: _____. **Catalogo...** Venezia, 1920. p. 123-124. (Catálogo de exposição).

FAGONE, Vittorio. **L'arte all'ordine del giorno**: figure e idee in Italia da Carrà a Birolli. Milano: Feltrineli, 2001.

FERRARI, Claudia Gian. Arturo Tosi: parole dall'anima e dalla memoria. In: PACCAROTTI, Giuseppe (Cur.). **Umori di buona terra**: i luoghi della pittura di Arturo Tosi. Rovetta: Litostampa, 2006.

FRY, Roger. Paul Cézanne. In: _____. **Visão e Forma**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 273-289.

GEORGE, Waldemar. **Arturo Tosi: peintre classique et peintre rustique**. Paris: Chroniques du Jour, 1933.

GIOLLI, Raffaello. Cronache milanesi: *la seconda mostra del Novecento Italiano*. **Rivista Emporium**, Bergamo, v. 59, n. 411, p. 174, 1929.

GLUSBERG, Jorge et al. **Arte in Italia**: da Valori Plastici a Corrente: opere dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1999.

GONZÁLES MIGUEL, Jesús G. **Historia de la literatura italiana**. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

GOODING, Mel. **Arte Abstrata**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

IAMURRI, Laura. La tradizione, il culto del passato, l'identità nazionale: un'inchiesta sull'arte francese. **Rivista Prospettiva**, Siena, n. 105, pp. 86-98, 2002.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular**: ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LA BIENNALE DI VENEZIA, 8., 1909, Venezia. **Catalogo della mostra**. Venezia, 1909, p. 38. (Catálogo de exposição).

LA BIENNALE DI VENEZIA, 12., 1920, Venezia. **Catalogo della mostra**. Venezia, 1920, p.98. (Catálogo de exposição).

LA BIENNALE DI VENEZIA, 19., 1934, Venezia. **Catalogo della mostra**. Venezia. (Catálogo de exposição).

LA BIENNALE DI VENEZIA, 20., 1936, Venezia. **Catalogo della mostra**. Venezia., 1936, p.15. (Catálogo de exposição).

LA BIENNALE DI VENEZIA, 21., 1938, Venezia. **Catalogo della mostra**. Venezia. (Catálogo de exposição).

LA BIENNALE DI VENEZIA, 22., 1940, Venezia. **Catalogo della mostra**. Venezia, 1940, p.135-136. (Catálogo de exposição).

LA BIENNALE DI VENEZIA, 23., 1942, Venezia. **Catalogo della mostra**. Venezia, 1942, p.45. (Catálogo de exposição).

LA BIENNALE DI VENEZIA, 28 ., 1956, Venezia. **Catalogo della mostra**. Venezia, 1956. p. 256-259. (Catálogo de exposição).

LAMBERT, Gilles. **Caravage**: un génie précurseur. Paris: Taschen, 2004.

LONGHI, Roberto. Buona pittura di Gentiluomo di Campagna. In: **Scritti sull'Otto e Novecento. Opere Complete**. Florença: Sansoni, 1984.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.

LUPO, Salvatore. **Il Fascismo**: La política in un regime totalitario. Roma: Donzelli Editore, 2005.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. As Coleções Matarazzo no Acervo do MAC USP e a pintura moderna no Brasil. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6., 2010, Campinas, SP. **História de arte e suas fronteiras**: atas do VI EHA Campinas: UNICAMP/IFCH, 2010. p. 45-53.

_____. Arte moderna italiana, fascismo e o colecionismo privado dos anos 1930-40. In: Anais do XXXII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 32., 2012, Brasília. **Anais...** Brasília: Universidade de Brasília, 2012. p. 1542-1560.

_____. Classicismo, Realismo, Vanguarda: pintura italiana no entreguerras" In: _____ (Org.). **Classicismo, Realismo, Vanguarda**: pintura italiana no entreguerras. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013a. p.7-22.

_____. Novecento, Novecento italiano, artistas italianos do Novecento In: _____ (Org.). **Classicismo, Realismo, Vanguarda**: pintura italiana no entreguerras. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013b. p.22-26.

_____. **Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil**. (Livre-Docência) - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2014.

MARCHIORI, Giuseppe. Venezia: *La collezione Cardazzo*. **Rivista Emporium**, Bergamo, v. 87, n. 517, p. 47-49, 1938.

MARQUES, Luiz. **Longhi e Argan. Un confronto intellettuale**. Disponível em: <http://figura.art.br/revista/studi-vari/roberto-longhi-e-giulio-carlo-argan-un-confronto-intellettuale-2/>. Acesso 09 de janeiro de 2015.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho de Cézanne. In: _____. **Os Pensadores 41**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. p.305.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2004.

MIRACCO, Renato. **Giorgio Morandi e a natureza-morta na Itália**. Milão: Mazzotta, 2006.

MONTI, Raffaele. Amore per Tosi. In: WINSPEARE, M.P. **Arturo Tosi: Acquarelli 1910-1955**. Veneza: Marsilio, 1993.

NICODEMI, Giorgi. Artisti del nostro tempo: il Arturo Tosi. **Rivista Emporium**, Bergamo, v. 78, n. 464, p. 78, 1933.

PASSARELLI, Leonardo. Arturo Tosi e Carlo Fornara, e La loro amicizia negli anni della formazione attraverso le lettere". In: PACCIAROTTI, Giuseppe (Cur.). **Umori di buona terra: i luoghi della pittura di Arturo Tosi**. Rovetta: Litostampa, 2006.

_____. Sulla formazione di Arturo Tosi. **Arte Lombarda**, Milano, n. 3, 2012.

PETRONIO, Giuseppe. Gramsci e la critica literaria. In: **Studi gramsciani**. Roma: Editori Riuniti, 1958.

PENTEADO, Yolanda. **Tudo em cor-de-rosa**. São Paulo: Editora da Autora, 1977.

PONTIGGIA, Elena. Arturo Tosi: le opere e i giorni. In: WINSPEARE, M.P. **Arturo Tosi: Acquarelli 1910-1955**. Veneza: Marsilio, 1993.

RIBEIRO, Márcio L. M. **A poesia pastoril**: as Bucólicas de Virgílio. Tese (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, 2006.

RIBON, Michel. **A arte e a natureza**: ensaios e textos. Campinas: Papirus, 1991.

ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura. O caso dos Italianos de Paris. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (Org.). **Classicismo, Realismo, Vanguarda**: pintura italiana no entreguerras. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013. p.27-28.

RUSCONI, Paolo. Fortuna di Arturo Tosi negli anni XI e XII dell'era fascista. In: PACCIAROTTI, Giuseppe (Cur.). **Umori di buona terra**: i luoghi della pittura di Arturo Tosi. Rovetta: Litostampa, 2006.

SALARIS, Claudia. **La Quadriennale**: storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi. Venezia: Marsilio, 2004.

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

SALVINI, Roberto. **La Critica d'Arte della Pura Visualità e del Formalismo**. Milano: Garzanti, 1977.

SARFATTI, Marguerita. Le cronache del Venerdì: Arturo Tosi. **Il Popolo d'Italia**, Milano, 21 dez., 1923.

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

SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo**: reflexões e percepções. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SQUAROTTI, Giorgio Barberi. **Literatura italiana**: linhas, problemas, autores. São Paulo: Nova Stella, 1989. p.440-468.

TEIXEIRA, C., Cavalcante, M. M., Barreira, K. S., Aguiar, C., Gonçalves, S. & Aquino, E. C. O corpo em estado de graça: ex-votos, testemunho e subjetividade. In: **Psicologia & Sociedade**, 121-129, Universidade de Fortaleza, Fortaleza, 2010.

TOSI, Arturo. **Natura ed emozione**. 1999. (Catálogo da exposição, ocorrida no Palazzo Martinengo, Brescia, de 24 de abril a 11 de agosto de 1999).

_____. **Umori di buona terra**: i luoghi della pittura di Arturo Tosi. Rovetta: Litostampa, 2006. p.140. (Catálogo da exposição, ocorrida no Centro Museale di Rovetta, de 15 de julho a 3 de setembro de 2006).

VINARDI, Monica. Vittore Grubicy De Dragon e Arturo Tosi: "se una spanna di cielo mi prende tanto tempo e così lungo amoroso lavoro" In: PACCIAROTTI, Giuseppe (Cur.). **Umori di buona terra**: i luoghi della pittura di Arturo Tosi. Rovetta: Litostampa, 2006. p. 13-19.

ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40**. O Grupo Santa Helena. São Paulo: Nobel, 1991.

_____. O Grupo Santa Helena e a presença do artista proletário. **Revista Italianística**, São Paulo, ano III, n.3, p. 103-108, 1995.

FONTES DOCUMENTAIS CONSULTADAS

Archivio Tosi (Rovetta, Itália)

Università degli Studi di Milano - UNIMI. (Milão, Itália)

Fundação Bienal de São Paulo. Arquivo Bienal (São Paulo, Brasil)

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Seção de catalogação (São Paulo, Brasil)

CADERNO DE IMAGENS

Conjunto das cinco pinturas de Arturo Tosi na Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho: Figuras 1, 2, 3, 4 e 5 -**Natureza-morta com pão e uva**, 1920; **Ponte de Zoagli**, 1937; **Paisagem de Val Seriana**, c.1940; **Paisagem**, 1940; **Paisagem - Oliveiras no Lago d I'seo**, 1946.

Figura 06 - TOSI, Arturo. **Ritratto**. 1985.

Figuras 7 e 8 - Os primeiros contatos com a pintura Ottocentesca:
IL PICCIO. **Paesaggio**, 1860;
RANZONI, Danielle. **Ritratto di Alessandro Orsenigo**. 1877.

Figuras 9 e 10 - Período Alcoólico e as leituras da tradição:
TOSI. **Última Ceia**. c.1900.
TINTORETTO. **Última Ceia**. 1593.

Figura 11 - TOSI, Arturo. **Ritratto del padre.** 1890-1894.

Figuras 12, 13 e 14 - As poéticas da linguagem Alcoólica e suas fontes:
TOSI, Arturo. **Nubi di giugno**. 1896.
FONTANESI, Antonio. **Nubi**. 1873.
TOSI, Arturo. **Venezia**. 1910.

Figura 15 - Arturo Tosi e a esposa 'Bice'.

Figuras 16, 17, 18, 19 e 20 - O conhecimento de Paul Cézanne:

CÉZANNE, Paul. **Maisons en Provence**, 1879-82.

La Baie de l'Estaque vue de l'est, 1878-79

Trois poires, 1878-79.

Le Hameau du Valhermeil, Auvers-sur-Oise, 1881.

Les Marronniers du Jas de Bouffan en hiver, 1885-86.

Figuras 21, 22 e 23 - Os desdobramentos de Cézanne na pintura tosiana:

TOSI, Arturo. **Elegia Campestre**. 1922.

CÉZANNE, Paul. **Strada a Montgeroult**. [S.d.].

TOSI, Arturo. **Schilpario - La vecchia fornace**. 1932

Figuras 24 e 25 - As primeiras visibilidades no grupo *Novecento Italiano*:
TOSI, Arturo. **Lerici con il castello**. 1922.
TOSI, Arturo. **Le Messe**. 1926.

Figuras 26 e 27- *Novecento Italiano* e a legitimação de uma linguagem, obras expostas na *I Mostra Regionale d'Arte Lombarda del Sindacato Regionale Fascista di Belle Arti*: TOSI, Arturo. **Campi arati**. 1924.
TOSI, Arturo. **Zoagli**. 1926.

Figura 28 - Cotejamento entre **Paese**, 1938, exposta na 18ª Bienal de Veneza 1938, e **Paisagem**, 1940, da coleção Francisco Matarazzo Sobrinho.

Figura 29 - Cotejamento entre **La strada di Onore**, 1938, apresentada à *III Quadriennale d'Arte Nazionale*, 1939, e a **Val Seriana** da coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho.

Figura 30 - Cotejamento entre **Natura Morta**, 1929, **exposta na 22 Bienal de Veneza**, em 1940, e a **Natureza morta com pão e uva**, da coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho.

Figura 31, 52 e 53- Os anos 1950:
 TOSI, Arturo. **Venezia. La Salute e la Punta della Dogana**, 1963.
 MORANDI, Giorgio. **Paisagem**, 1962.
 MORANDI, Giorgio. **Paisagem**, 1962.

Figuras 32, 33 e 34 - A leitura de Arturo Tosi por Roberto Longhi, outros caminhos:

BONNARD, Pierre. **O barco amarelo**, 1936.

MORLOTTI, Enio. **Paesaggio sull'Adda**, 1956.

MORLOTTI, Enio. **Adda**, 1956.

Figura 35 - Versão de 1930 de **Ponte di Zoagli** do pintor, destruída no incêndio do Glaspalast, Munique, 1931. Logo abaixo, a "irmã", **Ponte de Zoagli**, da coleção Francisco Matarazzo Sobrinho.

Figura 36, 37 e 38 - As revistas

GEORGE, Waldemar. *Formes*, France, v. 18, 1931.

VENTURI, Adolfo. *L'Arte*, Roma, Itália, v. 1, 1922.

GEORGE, Waldemar. *L'Amour de L'Arte*, Paris, França, No 8, 1925.

Figura 39 - As raízes da pintura de Arturo Tosi por Waldemar George.
POUSSIN, Nicolas. *Landscape with a Man Scooping Water from a Stream*, 1637.

Figuras 40, 41 e 42 - Breve caminho do gênero na história da arte:

CÉZANNE, Paul. **Nature morte avec trois crânes**. 1904.

SEVERINI, Gino. **Natureza-Morta com pombas**.

CARAVAGGIO. **Petit Bacchus malade**. 1593-1594.

TOSI, Arturo. **Natureza morta com pão e uva**. 1920.

Figura 43 - Elaboraões de um mesmo tema: um esboço de Zoagli. sd.

Figura 44 - Val Seriana da coleção Francisco Matarazzo Sobrinho ainda como parte da Coleção de Matarazzo. ATTILIO, Podestà. La mostra delle collezioni d'arte contemporanea. **Rivista Emporium**, Bergamo, v. 94, n. 563, p. 204, 1941

Figura 45 - Reconhecimento da obra de Cézanne, **Houses along a Road**, 1881, na paisagem tosiana da coleção Francisco Matarazzo Sobrinho.

Figura 46 - O grupo Santa Helena. Reconhecimento da linguagem novecentista através da pintura de Aldo Bonadei, **Natureza-Morta**. c.1950, na coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho.

Figuras 47, 48, 49, 50 e 51 - A coleção italiana de Francisco Matarazzo Sobrinho. Apresentação das obras, **A Batalha**, de Aligi Sassu; **Paisagem**, de Ottone Rosai; **Natureza-Morta**, 1946, Mario Mafai; **Mulher**, 1946, Massimo Campigli; **A Adivinha**, 1924, Achille Funi.