

Gino Severini no contexto da *II Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma*: o caso das obras do MAC/USP

*Gino Severini in the context of the II Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma:
the case of MAC/USP's works*

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO*

Mestranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo

Master's degree student of the Post Graduation Interunits Program in Aesthetics and Art History of University of São Paulo

RESUMO Este trabalho se propõe a discutir as obras de Gino Severini na sua relação com a sala especial do artista na II Quadrienal de Roma (1935), mostra realizada no Palácio das Exposições, logo após o fechamento da Mostra da Revolução Fascista. As reflexões apresentadas neste artigo fazem parte da pesquisa de mestrado em andamento, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Ana Gonçalves Magalhães, sobre as quatro obras de Severini que figuram no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

PALAVRAS-CHAVE Gino Severini, Quadrienal de Roma, fascismo, arte moderna italiana, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

ABSTRACT This article proposes a discussion about Gino Severini's works at the Museum of Contemporary Art of University of São Paulo (MAC USP) in relation to the artist's special room at the Rome's 2nd Quadrennial (1935), a show that took place at the Exposition Palace, just after the closing of the Fascist Revolution Show. The reflections presented in the current article are part of the ongoing master's degree program research, under orientation of Doctor Ana Gonçalves Magalhães, about Severini's four works that are part of MAC's collection.

KEYWORDS Gino Severini, Rome's Quadrennial, fascism, Italian modern art, Museum of Contemporary Art of University of São Paulo.

Introdução

Em regimes totalitários, as criações artísticas e o *design* de exposições serviram, muitas vezes, como instrumento de propaganda política. As novas técnicas desenvolvidas para exposições nos anos 20 tornaram-se ferramentas poderosas de divulgação na Itália fascista nos anos 30, e um grande exemplo disso se deu com a realização da *Mostra della Rivoluzione Fascista* [Mostra da Revolução Fascista] no *Palazzo delle Esposizioni* [Palácio das Exposições], em 1932, cujo objetivo era celebrar o Estado Fascista, comemorando o 10º aniversário da Marcha de Benito Mussolini em Roma.¹

Foi nesse mesmo espaço que, três meses após o fechamento da exposição fascista, aconteceu a *II Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma* [II Quadriennial de Arte Nacional de Roma] em 1935, uma mostra que consolidou a *Scuola Romana* [Escola Romana],² exibindo sua arte multifacetada, revigorada, e, sobretudo, apoiada por Mussolini. A I Quadriennial de Roma, em 1931, havia afirmado, entre outros, os valores propostos pelos artistas que faziam parte do programa do Novecento, organizado pela crítica de arte italiana Margherita Sarfatti (1880-1961) em Milão a partir de 1922, o qual se propunha a ser a identidade da Itália no campo das artes plásticas. Na Quadriennial de Roma seguinte (1935), o Novecento Italiano de Sarfatti foi “sepultado”, cedendo lugar a novos movimentos como o Aerofuturismo, a representação dos Italianos de Paris e de jovens artistas.

Segundo o crítico Leo Longanesi, na II Quadriennial de Roma, o artista Gino Severini (Cortona, 1883 – Paris, 1966) foi o “maior peixe”,³ pois venceu o cobiçado prêmio de 1º lugar de pintura. Não é por acaso que esse artista, frequentemente associado ao futurismo, tenha recebido um prêmio dessa importância, apresentando obras que traziam outra linguagem visual, afastadas do movimento “marinettiano”.

Severini organizou a sala cronologicamente com sua produção, proporcionando um passeio completo ao visitante, que

¹ STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge/ London: The MIT Press, 1998, p. 50.

² A Escola Romana, que disputava com a de Milão a supremacia nas artes plásticas, era composta por uma grande quantidade de artistas e intelectuais que viviam e trabalhavam em Roma entre os anos 20 e 50, desenvolvendo em geral uma arte de caráter mais realista, que seguia na contramão tanto da arte feita pelos artistas do programa do Novecento Italiano, quanto dos que seguiam uma tendência abstrata.

³ PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *La Grande Quadriennale 1935: La Nuova Arte Italiana*. Milano: Mondadori Electa SpA, 2006, p. 37. Citação traduzida pelo autor.

Introduction

Artistic creations and designs of exhibitions were very often used as political advertising during totalitarian regimes. The new techniques developed for exhibitions in the 20s became powerful tools in the 30s, as a mean of communication in Italy under the fascist regime. A great example of this usage was the exhibition *Mostra della Rivoluzione Fascista* [Fascist Revolution Show] at *Palazzo delle Esposizioni* [Exposition Palace], in 1932, which had as its main objective to celebrate fascism and the 10th anniversary of Benito Mussolini's March in Rome¹.

Three months after the closing of the Fascist Revolution Show, the *II Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma* [Rome's 2nd Quadrennial] took place at the same venue. The Quadrennial glorified the Roman school, presenting its multifaceted and revigorated art, which was above all, supported by Mussolini. The first edition of the Quadrennial in 1931 had asserted, among others, the values proposed by artists that were part of the *Novecento Italiano* [Italian Novecento] program, organized by the Italian art critic Margherita Sarfatti, in Milan in 1922, whose main proposal was to represent Italy on visual arts, from the 20s on. In the following Quadrennial (1935), the Italian Novecento was declared “dead” giving place to new artistic movements such as Aerofuturismo, that comprised the *Italiani di Parigi* [Italians from Paris] and new artists.

According to the critic Leo Longanesi, during this Quadrennial, the artist Gino Severini (Cortona, 1883 – Paris, 1966) was the “pesce più grosso”² [biggest fish], because he won the most desired 1st place award for painting. It is no coincidence that this artist, frequently associated with the futurism, received such a prize, exhibiting works that brought a distinguishing visual language disconnected from Marinetti's movement³.

¹ STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of display. A history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge/ London: The MIT Press, 1998, p. 50.

² PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *La Grande Quadriennale 1935: La Nuova Arte Italiana*. Milano: Mondadori Electa SpA, 2006, p. 37. Citation translated by the author.

³ Filippo Tommaso Marinetti founded the Futurism Movement by launching his manifest *Foundation and Manifest of Futurism*, originally published in the newspaper *Le Figaro* on February, 20th, 1909; Gino Severini has signed in the following year the document *Futurist Painting: Technical Manifest*.

Severini organized his room chronologically with his production, providing a complete tour to the public, allowing them to see all kinds of materials used in his works as well as different themes. Many of his canvases were painted close to Rome's 2nd Quadrennial, thus, explicitly created for it. Severini included himself among the artists that had the objective of: "writing the history of fascist Italy with dignity"⁴, which makes clear his desire to produce works under what he figured to be the art accordingly to the fascist style.

In Brazil, Severini is an artist that figures in the collection of the Museum of Contemporary Art of University of São Paulo (MAC USP) with four works - *Natura Morta con Piccioni* [Still Life with Doves], 1939/40 (Fig. 1), *Figura con Pagina de Musica* [Figure with Music Page], 1938 (Fig. 2), *Fiori e Libri* [Flowers and Books], 1946 (Fig. 3) and *La Femme et L'arlequin* [The Woman and the Harlequin], 1946 (Fig. 4). The acquisition of such paintings, that happened between 1946 and 1947, was part of a bigger acquisition program initially thought of in order to compose the first collection of the former Museum of Modern Art of São Paulo (MAMSP).

The major orientation for these acquisitions was responsibility of the Italian art critic Margherita Sarfatti, requested by Francisco Matarazzo Sobrinho. She traced a profile for the acquisition of the works that had as a reference, not the personal taste of the patron, but the visual language of the Novecento program, organized by her in Milan with Pesaro's Gallery in 1922⁵. In this selection there was no room for works related to other Italian avant-garde movements such as futurism and metaphysical painting. The critic chose works that had "... a group of effects obtained by an intense usage of chiaroscuro and a functional disposition of the line, in order to stimulate the imagination to feel the weight, the volume and the potential resistance of the pictorial object..."⁶. Among the artists

poderia ver todo tipo de material empregado nas obras e motivos diversos. Muitas das telas foram pintadas antes da época da II Quadrienal de Roma, portanto, explicitamente criadas para ela. Severini, declaradamente, colocava-se dentre os artistas que tinham por objetivo "escrever dignamente a história da Itália fascista"⁴, ou seja, fica claro o seu desejo de produzir obras em consonância com o que julgava ser uma arte que estivesse de acordo com o gosto do regime.

No Brasil, Gino Severini é um artista presente no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) com quatro obras - *Natura Morta con Piccioni* [Natureza Morta com Pombas], 1939/40 (Fig. 1); *Figura con Pagina di Musica* [Figura com Página de Música], 1938 (Fig. 2); *Fiori e Libri* [Flores e Livros], 1946 (Fig. 3); e *La Femme et L'arlequin* [A Mulher e o Arlequin], 1946 (Fig. 4). A compra dessas pinturas, que ocorreu entre 1946 e 1947, fez parte de um programa mais amplo de aquisições pensado inicialmente para compor o núcleo inicial de obras do acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP). O direcionamento dessas compras foi responsabilidade da crítica de arte italiana Margherita Sarfatti, a pedido de Francisco Matarazzo Sobrinho. Ela traçou um perfil para a aquisição das obras, que teria como referência, não o gosto pessoal do mecenas, mas sim, a linguagem plástica do programa do Novecento que ela organizou em Milão com a Galeria Pesaro em 1922.⁵ Nessa seleção não havia espaço para obras que tivessem qualquer reminiscência de outros movimentos italianos vanguardistas como o futurismo e a pintura metafísica. A crítica primou por obras que tivessem "... um conjunto de efeitos obtidos com o uso intenso do claro-escuro e uma disposição funcional das linhas, de maneira a estimular a imaginação a sentir o peso, o volume e a resistência potencial do objeto pictórico..."⁶. Dentre os artistas selecionados por Sarfatti para o acervo do antigo MAMSP, estão: Achille Funi, Piero Marussig, Mario Sironi, Ottone Rosai, Arturo Tosi, Felice Casorati, Massimo Campigli, Ardengo Soffici, entre outros.

⁴ SEVERINI, Gino. *Ragionamenti sulle arti figurative*. Milano: Ulrico Hoepli, 1936, p. XVIII. Citation translated by the author.

⁵ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "As Coleções Matarazzo no Acervo do MAC USP e a Pintura Moderna no Brasil". *VI Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*, Campinas: UNICAMP, Ata do VI Encontro, 2010, pp. 45-53.

⁶ FABRIS, Annateresa. "Um 'fogo de palha aceso': considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte

⁴ SEVERINI, Gino. *Ragionamenti sulle arti figurative*. Milano: Ulrico Hoepli, 1936, p. XVIII. Citação traduzida pelo autor.

⁵ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "As Coleções Matarazzo no Acervo do MAC USP e a Pintura Moderna no Brasil". *VI Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*, Campinas: UNICAMP, Ata do VI Encontro, 2010, pp. 45-53.

⁶ FABRIS, Annateresa. "Um 'fogo de palha aceso': considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo" In: *CAT. EXP. MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 47.

Em 1963, as pinturas de Severini, junto com todo o acervo do antigo MAMSP, foram doadas à Universidade de São Paulo, que criou o MAC USP para recebê-las. Embora este seja o cenário, as quatro obras de Severini no MAC USP não podem ser analisadas como um conjunto criativo coeso, pois ainda que tenham em comum o afastamento dos preceitos futuristas, elas têm uma linguagem plástica que se modifica bastante ao longo dos anos que as separam. Diferentemente das duas obras da década de 30, as duas de 1946 apresentam uma relação bem estreita com a arte de vanguarda francesa (como o Cubismo e o Fauvismo), resgatada no pós-Segunda Guerra Mundial. Assim, é possível estabelecer uma relação visual entre as pinturas de Severini, da coleção do MAC USP, feitas ao final dos anos 30, com algumas das obras realizadas pelo mesmo artista, expostas na II Quadriennale de Roma, em 1935.

A II Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma

A II Quadriennale de Roma foi aberta ao público em fevereiro de 1935, e ao ser encerrada em 31 de julho desse ano, contava com um resultado excelente de aproximadamente 1.800 obras expostas de 700 artistas convidados, e sucesso de público com 350 mil visitantes, 500 obras vendidas, somando-se, ao final, um milhão de liras em vendas.⁷

Sua coordenação ficou a cargo de Cipriano Efsio Oppo (1891-1962), que além de artista e escritor, era uma figura influente como deputado do Parlamento do Reino e dirigente do Sindicato Artístico. Ele comandou as quatro primeiras edições da Quadriennale de Roma como Secretário Geral, e sua orientação inicial era fazer com que a exibição se tornasse a competição artística de maior importância nacional, ligando-a a um programa de incentivos aos expositores, vinculada a prêmios e a uma grande campanha de aquisições.⁸ A II Quadriennale de Roma foi um dos acontecimentos mais importantes na Itália no período entreguerras e apresentou um retrato fiel do momento artístico “frutífero” do país, que consagrava a Escola Romana no lugar da milanesa.

Os trabalhos para essa quadriennale tiveram início em 1932, mas no começo de 1934 não se sabia se o Palácio das Exposi-

selected by Sarfatti to the former MAMSP's collection were: Achille Funi, Piero Marussig, Mario Sironi, Ottone Rosai, Arturo Tosi, Felice Casorati, Massimo Campigli, Ardengo Soffici among others.

In 1963, Severini's paintings with all the former MAMSP's collection were donated to the University of São Paulo, which created MAC USP to receive them. Despite the described context, the four works of Severini at MAC USP cannot be analyzed as a coherent creative group, because even though they have the distance from the futurism principles as common ground, they present a plastic language that modifies itself radically over the years that separate them. The works developed in 1946 are very different from those developed in the 30s, because they present a close relationship with the avant-garde French art (such as cubism and fauvism), recovered after the post Second World War. Thus, it is possible to establish a visual connection between Severini's paintings at the MAC USP Collection developed at the end of the 30s and some other artworks developed by the same artist, displayed at the Rome's 2nd Quadrennial, in 1935.

The II Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma

Rome's 2nd Quadrennial was opened to the public in February, 1935, and when it was closed on July 31st same year, it had an excellent result of around one thousand and eight hundred works exposed by seven hundred invited artists, success of public, counting on three hundred and fifty thousand visitors, five hundred works sold, a total of one million liras sold⁷.

Its coordination was in charge of Cipriano Efsio Oppo (1891-1962), who besides being an artist and writer, was an influent person as Deputy of the Kingdom's Parliament and Artistic Director of the Union. He was in charge of the first four Rome's Quadrennials as a General Secretary and had as a main goal to turn the show into the most important artistic exhibition at national level, connecting it to an incentive program to the exhibitors, linked with awards and a huge campaign of acquisitions⁸.

Moderna de São Paulo” In: CAT. EXP. MAM 60. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, p. 47.

⁷ PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 160.

⁸ FONDAZIONE LA QUADRIENNALE DI ROMA. *II Quadriennale (1935)*. Consulted on internet, available in: <http://www.quadriennale-di-roma.org/>, accessed on: 14/Oct/2011, at 16H00.

⁷ PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 160.

⁸ FONDAZIONE LA QUADRIENNALE DI ROMA. *II Quadriennale (1935)*. Consulta on-line, disponível em: <http://www.quadriennale-di-roma.org/>, acesso em: 14/10/2011, às 16H00.

The Rome's 2nd Quadrennial was one of the most important events in Italy during the interwar period, which presented a true portrait of the nice artistic moment of the country that elevated the Roman School over the Milanese School.

The works for this quadrennial started in 1932, but at the beginning of 1934 it was not known yet if the Exposition Palace would be able to receive the show, once it was still occupied by the Fascist Revolution Show, that had been opened in 1932, without a defined date to close. The quadrennial's organizers articulated for the fascist show to end on October, 28th, 1934, and scheduled the opening of the Rome's 2nd Quadrennial on February, 5th, 1935. It means that the time for the assembling would be quite short, i.e., about three months to get it ready. Upon its opening it caused a certain disappointment to critics and public once its façade was unable to cause the overwhelming and monumental visual impact that the previous show had brought about; a show which had been visited by more than four million people, and glorified by the Fascist Party that declared that the façade of the Fascist Revolution Show was “a unique example of updated art and aesthetics, which responds to our breathless, dynamic, floating, agitated epoch”⁹. Without having the same reception, the façade of the Rome's 2nd Quadrennial received many bad reviews, such as those made by the critic Francesco Callari, who dedicated many articles to it, published in the book *II Quadriennale d'Arte Nazionale* [II Quadrennial of National Art], commenting on the bad taste used to decorate the inside and the outside of the venue¹⁰.

Even though comparisons were inevitable, the context of the two shows was different, such as those of the 1st and 2nd Rome's Quadrennials. The first one had exalted more experienced artists (many were over fifty years), whereas the second, attested the end of the Novecento Italiano, the decay of magic realism and granted a lot of space to younger artists¹¹. By highlighting artists such as Corrado Cagli (1910-1976), Giuseppe Capogrossi (1900-1972) and Marino Marini (1901-1980) – who won the 1st prize for sculpture, receiving a hundred

ções abrigaria a exibição, uma vez que ainda era ocupado pela Mostra da Revolução Fascista, que tinha sido inaugurada em 1932, sem data de fechamento, em princípio. Com as articulações feitas por seus organizadores, definiu-se que a exposição fascista seria encerrada em 28 de outubro de 1934, e a abertura da II Quadrienal de Roma seria realizada em 5 de fevereiro de 1935. Ou seja, o tempo de montagem foi curto, de apenas três meses, para que a mostra estivesse pronta. Na sua inauguração, ela gerou certa decepção perante os críticos e o público, pois sua fachada estava longe de causar o impacto visual severo e grandioso existente na exposição anterior, visitada por mais de quatro milhões de pessoas, e glorificada pelo próprio Partido Fascista que declarou que a fachada exibida pela Mostra da Revolução Fascista se tratava de “um exemplo único de arte e estética mais atuais, as quais respondem à nossa época sem fôlego, dinâmica, flutuante e agitada”⁹. Sem ter a mesma recepção, a fachada da II Quadrienal de Roma foi alvo de críticas ferrenhas, como as do crítico Francesco Callari que dedicou a ela uma coletânea de artigos seus sobre o assunto,¹⁰ comentando o mau gosto com que fora decorada dentro e fora.¹¹

Embora as comparações fossem inevitáveis, o contexto das duas mostras era diferente, assim como o da I e II Quadrienais de Roma. A primeira havia exaltado artistas mais experientes (muitos com mais de 50 anos), enquanto a segunda atestava o fim do Novecento Italiano, o declínio do realismo mágico e concedia bastante espaço aos jovens artistas.¹² Ao dar destaque para artistas como Corrado Cagli (1910-1976), Giuseppe Capogrossi (1900-1972) e Marino Marini (1901-1980) – que venceu o 1^o prêmio de escultura, recebendo 100 mil liras, quando era um jovem de 34 anos – e permitir que muitos deles exibissem seus trabalhos em salas individuais, a II Quadrienal de Roma inovava muito, em comparação, por exemplo, com a Bienal de Veneza de 1934. Essa posição privilegiada dada aos jovens materializou-se logo na entrada do espaço expositivo do Palácio das Exposições, com a exibição dos quatro painéis monumentais de Cagli, na Rotunda.

⁹ GHIRARDO, Diane. “Architects, Exhibitions, and the Politics of Culture in Fascist Italy”. *Journal of Architectural Education*. University of Southern California, Vol. 45, No. 2, Fev. 1992, p. 68. Citation translated by the author.

¹⁰ PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 116.

¹¹ FONDAZIONE LA QUADRIENNALE DI ROMA. *Op. cit.*, accessed on: 10/Oct/2011, at 13H00.

⁹ GHIRARDO, Diane. “Architects, Exhibitions, and the Politics of Culture in Fascist Italy”. *Journal of Architectural Education*. University of Southern California, Vol. 45, No. 2, Fev. 1992, p. 68. Citação traduzida pelo autor.

¹⁰ Esses artigos foram publicados no livro *II Quadriennale d'Arte Nazionale* [II Quadrienal de Arte Nacional].

¹¹ PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 116.

¹² FONDAZIONE LA QUADRIENNALE DI ROMA. *Op. cit.*, acesso em: 10/10/2011, às 13H00.

Sendo esse um local historicamente de prestígio e destaque, foi um acontecimento significativo para a mostra.

Além disso, na II Quadrienal de Roma afirmou-se: a pintura Aerofuturista (apresentada por Filippo Tommaso Marinetti e exposta em três salas); o Primitivismo; o Grupo dos Seis de Torino; os “Selvagens” (entre eles, Ottone Rosai e Giorgio Morandi); os Abstratos (como Alberto Magnelli e Mauro Reggiani) e os *Italiani di Parigi* [Italianos de Paris]. Esse último grupo era composto por artistas italianos que moravam na capital francesa, expunham lá, e que frequentemente voltavam para sua terra, como: Giorgio de Chirico (1888-1978), Alberto Savinio (1891-1952), Massimo Campigli (1895-1971), Mario Tozzi (1895-1979), Filippo de Pisis (1896-1956) e Gino Severini. Essa congregação de artistas (que Tozzi queria que fosse um sindicato) durou aproximadamente entre os anos 1928 e 1932, e teve como seu porta-voz o crítico Waldemar George (1893-1970).¹³

A sala individual de Gino Severini

Em 1934, Severini figurava oficialmente na lista de artistas que teriam mostras individuais na II Quadrienal de Roma, mas desde 1932 trabalhava em seu projeto. Ao contrário dos novos e jovens artistas que ganharam espaço de destaque na exposição com a cessão de salas individuais a eles, Severini era um artista com mais de 50 anos. Naquele momento, morava em Paris¹⁴ e contava com uma vasta bagagem, pois havia participado de movimentos artísticos importantes, como o Divisionismo (entre os anos 1905 e 1910), o Futurismo (do qual coassinou seu primeiro manifesto em 1910), o Cubismo (entre 1916 e 1919), e de mostras do Novecento Italiano de Sarfatti (entre 1926 e 1930), além de vivenciar os ambientes do “Retorno à Ordem” e da Escola de Paris desde o final da primeira Guerra Mundial.

A individual de Severini ocupou a sala II do Palácio das Exposições, que era uma das primeiras e mais importantes do espaço. Ela continha 36 obras que, no conjunto, eram uma visão panorâmica da sua trajetória artística. Segundo os críticos de

thousand liras, when he was still a thirty-four-year-old-artist – and allowing many of them to exhibit their works in individual rooms, the Rome’s 2nd Quadrennial innovated a lot in comparison, for example, to the Biennial of Venice in 1934. This privileged position granted to young artists was made clear right at the entrance to the exhibition, by displaying four monumental panels by Cagli, at the Rotunda. Once this space is historically prestigious and important, it was a very meaningful fact to the show.

Besides that, at the Rome’s 2nd Quadrennial some artistic movements were affirmed: the Aero-futurist painting (presented by Filippo Tommaso Marinetti and exhibited in three rooms); Primitivism; the Group of Six from Torino; the “Savages” (among them, Ottone Rosai and Giorgio Morandi); the Abstracts (such as Alberto Magnelli and Mauro Reggiani) and the Italians from Paris. The last group consisted of Italian artists who lived in the French capital, presented their artistic creations over there, but frequently returned to their country, such as: Giorgio de Chirico (1888-1978), Alberto Savinio (1891 – 1952), Massimo Campigli (1895-1971), Mario Tozzi (1895 – 1979), Filippo de Pisis (1896-1956) and Gino Severini. This artistic congregation (that Tozzi wanted to turn into a syndicate) went on from 1928 to 1932, and had as its spokesperson the critic, Waldemar George (1893-1970) ¹².

Gino Severini’s individual room

In 1934, Severini was officially included on the list of artists that were going to have individual rooms in the Rome’s 2nd Quadrennial, although he had been working on its project since 1932. Differently from the young artists that gained individual spaces in the show, Severini was an artist who was past fifty years old. He was then living in Paris and had a huge artistic knowledge, once he had participated in important artistic movements such as Divisionism (between 1905-1910), Futurism (being co-author of its first manifest in 1910), Cubism (between 1916-1919), Sarfatti’s Novecento Italiano’s shows (between 1926-1930), besides having experienced the environments of “Return to

¹³ DELL’ARCO, Maurizio Fagiolo. “Severini e il gruppo degli ‘Italiani di Parigi’: cronistoria d’una idea”. In: BRESCHI, Giovanni (Org.), *Gino Severini*. Milano: Electa Firenze, 1983, p. 25.

¹⁴ Cf. CAT. EXP. *Gino Severini: Futuriste et Néoclassique*. France: Silvana Editoriale, 2011, p. 244: Severini nasceu em Cortona, na Itália, em 1883, e mudou-se para Roma em 1899. Em 1906, aos vinte e três anos, mudou-se para Paris. Ele dividiu sua vida entre Itália e França.

¹² DELL’ARCO, Maurizio Fagiolo. “Severini e il gruppo degli ‘Italiani di Parigi’: cronistoria d’una idea”. In: BRESCHI, Giovanni (Org.), *Gino Severini*. Milano: Electa Firenze, 1983, p. 25.

Order” and the Paris School, since the end of the First World War.

Severini’s individual room was the number II of the Exposition Palace, and was one of the first and most important one in the entire space. It had thirty six artworks that were, in general, a panoramic view of his artistic career. According to the art critics, in comparison to other rooms, Severini’s was the best constructed¹³, once he had carefully planned and developed its scenography. Actually, the artist had a great interest in this kind of work; it is known that theater was one of his first and biggest passions, in which he risked himself sometimes as a set designer¹⁴. In this proposal, the artist organized the room in a chronological way, where he displayed artworks which depicted almost all his artistic phases¹⁵, even the more recent ones that he documented and presented through two photograph albums which showed his monumental creations (such as frescos for Churches and Castles), standing out the center of the room. Besides that, he made a selection of works that could provide a complete historical view in terms of technique, once it showed: oil painting, tempera, wax on glass, creations in pastel, mosaic, and frescos (by photograph).

In the text the artist wrote for the catalogue of the show, besides subtly criticizing Surrealism, he also stated he believed the painter should have a pure heart and see through things the reflection of the divine perfection¹⁶. His beliefs and work for Rome’s 2nd Quadrennial received a favorable response from most of the art critics, such as Emilio Zanzi who said that Severini’s room was “a confessional exhibition”¹⁷. Based on two pictures available of Severini’s room¹⁸, it is possible to see that its scenography was in accordance with other indi-

arte, de todas as individuais da mostra, nenhuma era tão bem construída quanto a dele,¹⁵ que planejou e desenvolveu cuidadosamente a cenografia da sala. De fato, o artista tinha um grande interesse por esse tipo de trabalho, sendo o teatro uma de suas primeiras e grandes paixões, no qual se arriscou como cenógrafo algumas vezes.¹⁶ Nessa proposta, o artista organizou a sala de uma maneira cronológica, onde mostrou obras de quase todas as suas fases artísticas,¹⁷ mesmo as mais recentes, que ele documentou e apresentou por meio de dois álbuns de fotografias com suas criações monumentais (como afrescos para igrejas e castelos) no centro da sala, em posição de destaque. Além disso, fez uma seleção de obras que proporcionassem um passeio completo na história do ponto de vista técnico, já que trazia pintura a óleo, em têmpera, com cera e sobre vidro, criações com pastel, em mosaico e, em reprodução, seus afrescos.

No texto que o artista escreveu para o catálogo da mostra, além de criticar sutilmente o Surrealismo, disse acreditar que o pintor precisava ter um coração puro e ver nas coisas o reflexo da perfeição divina.¹⁸ E as suas crenças e o trabalho para a II Quadriennial de Roma encontraram resposta favorável em grande parte dos críticos de arte, como Emilio Zanzi que disse que a sala de Severini “É uma exposição-confissão”¹⁹. Pelas duas fotografias disponíveis da sala Severini²⁰ percebe-se que a cenografia estava, em geral, em consonância com a de outros espaços concedidos às mostras individuais.²¹ Na sala Severini as obras foram exibidas sobre paredes de cor neutra (não é possível precisar a cor, apenas o teto, que certamente era branco), penduradas à altura dos olhos, mas alinhadas pela moldura inferior, com espaçamentos regulares entre elas. Nota-se que não foram pregadas diretamente à parede e sim, presas por cabos de aço,

¹⁵ PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 34.

¹³ PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 34.
¹⁴ MUSEO DI ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI TRENTO E ROVERETO. Fondo Gino Severini. Consulted on internet, available in: < http://cim.mart.tn.it/cim/visualizza_fondo.do?method=fondi&filtro_fondo=ff8080812acc710e012acc7167542710&display=block> Accessed on: 17/Oct/11, at 14H10.

¹⁵ There were no artworks displayed representing Divisionism and Cubism Periods.

¹⁶ PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 215.

¹⁷ PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 34. Citation translated by the author.

¹⁸ The two images of Severini’s room at Rome’s 2nd Quadrennial are in the archive of Quadriennale di Roma.

¹⁶ MUSEO DI ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA DI TRENTO E ROVERETO. Fondo Gino Severini. Consulta on-line, disponível em: <http://cim.mart.tn.it/cim/visualizza_fondo.do?method=fondi&filtro_fondo=ff8080812acc710e012acc7167542710&display=block> Acesso em: 17/10/11, às 14H10.

¹⁷ Não estavam expostas obras dos períodos em que trabalhou em linha com os preceitos do Divisionismo e do Cubismo.

¹⁸ PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 215.

¹⁹ PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 34. Citação traduzida pelo autor.

²⁰ As duas imagens da Sala Severini na II Quadriennial de Roma estão no arquivo da Quadriennale di Roma.

²¹ Cf. SALARIS, Claudia. *La Quadriennale: Storia della rassegna d’arte italiana dagli anni Trenta a oggi*. Itália: Marsilio Editori, 2008, p. 198. É possível visualizar a cenografia da sala XIV dedicada às obras do pintor Manlio Giarrizzo.

que por sua vez eram presos a um trilho mais acima. Ao entrar na sala, o público podia conferir a obra *Vagabonda* [Vagabunda] de 1905, e na sequência, três criações da sua época futurista: *Danzatrice Bleu* [Dançarina Azul] de 1912, *Bal Tabarin* [Bal Tabarin] de 1913 e *Ritratto del Poeta Marinetti* [Retrato do Poeta Marinetti] de 1913 (famoso, entre outras coisas, pela colagem com o bigode verdadeiro). Mas, apesar do destaque a essas três obras do seu período futurista, Severini restringiu sua ligação com o movimento apenas à apresentação dessas pinturas, pois as 33 demais obras não tinham uma relação direta com o futurismo. Tratava-se de diversas naturezas-mortas, retratos de sua esposa Jeanne Fort Severini, da filha Gina e obras impactantes em homenagem ao filho Jacques, que havia morrido dois anos antes, com apenas seis anos.

Apesar da grande quantidade de naturezas-mortas exibidas,²² as obras mais discutidas da sala e reproduzidas na imprensa na época foram as que tinham como tema a homenagem ao filho morto, Jacques,²³ sendo *L'Angelo Rapitore* [O Anjo Raptor] de 1934, e *Il Sogno del Pittore* [O Sonho do Pintor] do mesmo ano. Ambas as telas têm um caráter alegórico, que dão conta de simbolizar os caminhos “espirituais” seguidos pelo filho após seu falecimento precoce. Na primeira obra, o anjo leva o filho morto ao céu, enquanto na “terra” ficam arranjados em uma natureza-morta, os objetos que eram de seu uso, como brinquedos e uma imagem da Santa Teresa de *Lisieux*. Na outra obra aparecem na cena o pintor, o anjo (na verdade, o seu filho), um grupo de três anjos no céu e um *Pulcinella*; há também uma natureza-morta na parte inferior, e ao fundo monumentos emblemáticos de Roma e Paris (ruínas do Fórum Romano e a Torre Eiffel, respectivamente). Vale ressaltar que esse tipo de referência às duas cidades do artista apareceu em algumas de suas obras dos anos 30, tal qual em sua *Gruppo di Cose Vicine e Lontane* [Grupo de Coisas Próximas e Distantes] feita em 1931,²⁴ na qual há um jogo simbólico entre os elementos dos dois lugares – existe uma natureza-morta em que um alaude é ligado a uma máscara antiga e uma uva ao Arco de Settimio Severo. Em *O Anjo Raptor*, parte da Torre Eiffel também aparece junto com os elementos que ficam na terra enquanto “Jacques é levado ao céu”.

²² *Ibidem*.

²³ PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 36.

²⁴ *Gruppo de Coisas Próximas e Distantes* foi exposta na I Quadrienal de Roma, em 1931.

vidual rooms¹⁹. In Severini's room the works were displayed on neutral color walls (it is not possible to say precisely which color it was, just the ceiling that was for sure white), hanging on eye level, but aligned by their bottom frames, with regular spaces between them. It is possible to see that the works were not nailed directly to the wall, but held by steel cables, which were attached to a trail above. In the room, the public could see the work *Vagabonda* [Vagabond] of 1905, and in sequence, three of his futurist works: *Danzatrice Bleu* [Blue Dancer] of 1912, *Bal Tabarin* [Bal Tabarin] of 1913 and *Ritratto del Poeta Marinetti* [Portrait of the Poet Marinetti] of 1913 (famous, among other things, by the collage of his real moustache). Despite the notability given to his futurist works, Severini restricted his connection to the movement just by the presentation of this artworks. The other thirty-three works had no direct connection with futurism. They were still-life, portraits of his wife Jeanne Fort Severini, his daughter Gina, and impacting artworks that honored his son Jacques, who had died two years earlier, when he was just six years old.

Despite the great amount of still-life exhibited²⁰, the most discussed and reproduced works in the press at that period were those two which had as theme the homage to the dead son, Jacques²¹, that were: *L'Angelo Rapitore* [The Raptor Angel] of 1934 and *Il Sogno del Pittore* [The Painter's Dream] made in the same year. Both canvases have an allegoric character that expresses the spiritual paths followed by his son, after his premature death. In the first work, the angel leads the dead son to heaven, while his objects (toys and an image of Saint Therese de *Lisieux*) remained on “earth” organized in a still-life. In the other one, there is the painter, the angel (in fact, his son), a group of three angels in the sky and a *Pulcinella*; there is also a still-life in the inferior part, and in the background, emblematic monuments of Rome and Paris (Roman Forum ruins and Eiffel Tower respectively). It is important to emphasize that this kind of reference to the artist's two homes ap-

¹⁹ Cf. SALARIS, Claudia. *La Quadriennale: Storia della rassegna d'arte italiana dagli anni Trenta a oggi*. Itália: Marsilio Editori, 2008, p. 198. It is possible to see the scenography of room XIV dedicated to the artworks made by the painter Manlio Giarrizzo.

²⁰ Cf. PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 34, in total, twelve artworks with this theme.

²¹ PONTIGGIA, Elena; CARLI, Carlo. *Op. cit.*, p. 36.

peared in some of his artworks made in the 30s, such as in *Gruppo di Cose Vicine e Lontane* [Group of Distant and Close Things] made in 1931²², where there is a symbolic play among the elements of the two places – a still-life supports a lute connected to an antique mask, and a grape to the Settimio Severo Arch. Part of the Eiffel Tower also appears nearby the elements that remain on earth while “Jacques is led to the sky” in the *The Raptor Angel*.

It is important to mention two aspects of the canvas *The Painter's Dream* – the first one is that Severini seems to have borrowed a plastic resource that reminds that one used by Gustave Courbet (1819 – 1877) in his famous painting *L'Atelier du peintre* [The Painter's Studio], (1854-1855, Paris, Musée D'Orsay), that is, the division of the canvas into two parts. In Courbet's work, it is possible to see the interior of the studio in which the artist is painting a canvas, while he is being observed by a nearly naked woman and a child, all of them positioned in the center of the composition, proposing, then, that *The Painter's Studio* be divided into two scenes: there are two paintings inside one. The same occurs in Severini's painting; the painter is portrayed working on a canvas (it is not possible to see what he was painting, differently from Courbet's work, where the landscape can be seen), which gives the impression of splitting the canvas into two: on one side are the painter and his son (angel); on the other one, a harlequin plays his guitar, while looking towards the other side, beyond the screen space, not interacting with the other scene. The second aspect is that Severini included a still-life inside this composition, which was conceived with the same plastic language of some canvases with the same theme, presented in Rome's 2nd Quadrennial. Thus, at the same time Severini worked under XIX Century Courbet's French Art influence, he made a citation to his own works.

Severini's work at Rome's 2nd Quadrennial, altogether, was crowned with the news that he would be the great winner of the desired 1st prize of painting. Although some critics disagreed, it was almost a consensus for him to win, and to receive a hundred thousand liras for that. Happy about that, Severini decided to live in Italy again in 1935, reinforcing his relationship with his origin, without

É preciso citar dois aspectos importantes de *O Sonho do Pintor* – o primeiro deles é que Severini parece ter emprestado um recurso plástico que remete àquele usado por Gustave Courbet (1819-1877) em sua célebre tela *L'Atelier du peintre* [O Ateliê do Pintor], (1854-1855, Paris, Musée D'Orsay), ou seja, a divisão do quadro em duas partes. Na obra de Courbet, vê-se o espaço interior do ateliê no qual o artista está pintando uma tela, enquanto está sendo observado por uma mulher praticamente nua e uma criança, todos posicionados ao centro da composição, propondo com isso que *O Ateliê do Pintor* seja dividido em duas cenas; são dois quadros dentro de um. Na tela de Severini ocorre o mesmo, o pintor é retratado trabalhando em um quadro (cuja tela não é visível, diferentemente da de Courbet, onde é possível visualizar a paisagem pintada), fato esse que corta a tela ao meio: de um lado estão o pintor e o filho (anjo); do outro um arlequin que toca seu violão, enquanto olha para fora do quadro em outra direção, não interagindo com a outra cena. O segundo aspecto é que Severini incluiu uma natureza-morta dentro da composição, que foi concebida com base na mesma linguagem plástica de algumas das obras de mesmo tema exibidas na II Quadrienal de Roma. Assim, ao mesmo tempo em que Severini trabalhou com essa referência absorvida pelo contato com a arte francesa de Courbet do século 19, ele fez uma citação à sua própria obra.

O trabalho apresentado por Severini na II Quadrienal de Roma, como um todo, foi por fim coroado com a notícia de que seria o grande vencedor do desejado prêmio de 1^o lugar de pintura. Embora alguns críticos tenham discordado, foi quase um consenso para que ele ganhasse e recebesse por isso 100 mil liras. Contento com o acontecimento, Severini decidiu voltar a morar na Itália em 1935, reforçando assim, seus laços com sua origem italiana, sem, contudo, negar a enorme influência dos mestres franceses. Nesse sentido, é preciso lembrar que dez anos depois, em 1946, Severini publicou sua biografia, *Tutta la Vita di un Pittore* [Toda a Vida de um Pintor], na qual formalizou o que nunca havia escondido: o fato de ter tido duas pátrias, uma de nascença, Cortona; e a outra no âmbito intelectual e espiritual, Paris.²⁵

Em virtude da premiação da II Quadrienal de Roma, o artista escreveu uma carta endereçada ao *Duce*, na qual agradecia imensamente o recebimento do prêmio mais importante, e dizia

²² Group of Distant and Close Things was exhibited at the Rome's 1st Quadrennial in 1931.

²⁵ SEVERINI, Gino. *La vita di un pittore*. Milão: Edizioni di Comunita, 1965, p. 9.

que se tratava de um reconhecimento pela sua produção dos últimos 30 anos, bem como uma recompensa bem-vinda que proporcionava seu retorno tão desejado à pátria, a Itália. Com a mudança para Roma, a condição financeira da família Severini também melhorou, como lembrou Jeanne Fort Severini ao dizer que naquele momento o marido se sentiu revigorado e que²⁶ “... o contrato com Léonce Rosenberg²⁷ havia terminado, e em Roma, Gino fez novos amigos, além de reencontrar os antigos. Começou a vender muito bem seus quadros e também os retratos”. Portanto, é a partir de 1935 que a vida de Severini ganhou uma nova vitalidade, e foi justamente nesse momento que sua relação com o fascismo se intensificou; ele realizou, entre outras obras, ciclos decorativos para o *Foro Mussolini* (Praça do Império e Ginásio do *Duce*), em 1937. Uma afirmação extraída de seus escritos na época evidencia suas crenças com relação ao regime:²⁸ “... o qual [o nosso escopo] consiste unicamente no estimular a faculdade de pensamento dos nossos colegas [os pintores] em vista de uma ordem que eles têm em si mesmos, e que deverão encontrar, se querem enquadrar a sua atividade naquela da sociedade atual, não somente, mas também na construção estatal que vige agora na Itália”.

As obras de Severini na II Quadrienal de Roma e no acervo do MAC USP

A compra das pinturas de Severini, feitas por Livio Gattani e Enrico Salvatori, orientadas por Sarfatti para o antigo MAMSP, entre 1946 e 1947 (que mais tarde, em 1963, foram doadas ao MAC USP), foi pensada dentro de um alinhamento de aquisições de obras de artistas italianos para o museu, que deveriam ter, em grande medida, uma relação com a linguagem plástica do programa do Novecento Italiano.

Dentre as quatro obras de Severini, do MAC USP, duas foram pintadas no final da década de 30: *Figura com Página de*

²⁶ FAGIOLO, Maurizio; COEN, Ester; SEVERINI, Gina. “Qualque ricordo fra le due guerre”. In: *Gino Severini: entre les deux guerres*. Roma: Staderini Editore, 1980, p. 47. Citação traduzida pelo autor.

²⁷ Cf. Frick Collection. Disponível em: <<http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?action=browse&-recid=6161>>, acesso em 04/02/2011 às 10H15: Léonce Rosenberg (1879-1947) foi um influente colecionador e marchand das artes que em 1918 abriu a l'Effort Moderne com obras de vários artistas modernos como, Pablo Picasso, Auguste Herbin, Fernand Léger e Juan Gris.

²⁸ SEVERINI, Gino. *Ragionamenti sulle arti figurative*. Op. cit., p. 241. Citação traduzida pelo autor.

denying the great influence the French masters had had on him. In this sense, it is necessary to point out that ten years later, in 1946, Severini published his biography *Tutta la Vita di un Pittore* [Life of a Painter], in which he formalized something that he never hid: the fact that he had two homelands, one in which he had been born (Cortona) and another in which he had been intellectually and spiritually formed (Paris)²³.

Due to the Rome's 2nd Quadrennial's prize, the artist wrote a letter addressed to the *Duce*, in which he said to be grateful for receiving the most important award, which meant recognition for his production in his last thirty years, and also a very welcome reward that would enable his desired return to his homeland. The financial condition of Severini's family improved due to this moving, as declared Jeanne Fort Severini, who said that her husband felt reinvigorated and²⁴ “...the contract with Léonce Rosenberg²⁵ was ended and in Rome, Gino made new friends besides meeting the old ones. He started to sell his paintings and portraits very well”. So, from 1935 on, Severini's life gained a new vitality, and it was at that very moment when his relationship with fascism was intensified that he did, among other works, decorative cycles to *Foro Mussolini* (Empire Square and the *Duce's* Gymnasium) in 1937. A statement extracted from one of his texts at that time was an evidence of his beliefs related to the fascist regime²⁶: “... [our purpose] only consists in stimulating our colleagues' [painters] faculty of thoughts in light of an order they have in themselves and which they shall find, if they want to fit their activity in the current society, not only, but also in the State construction in course nowadays in Italy”.

²³ SEVERINI, Gino. *La vita di un pittore*. Milão: Edizioni di Comunita, 1965, p. 09.

²⁴ FAGIOLO, Maurizio; COEN, Ester; SEVERINI, Gina. “Qualque ricordo fra le due guerre”. In: *Gino Severini: entre les deux guerres*. Roma: Staderini Editore, 1980, p. 47. Citation translated by the author.

²⁵ Cf. Frick Collection. Available on: <<http://research.frick.org/directoryweb/browserecord.php?action=browse&-recid=6161>>, accessed on 04/Feb/2011 at 10H15: Léonce Rosenberg (1879-1947) was an influent art collector and marchand. He opened in 1918 the gallery l'Effort Moderne with paintings of many modern artists such as: Pablo Picasso, Auguste Herbin, Fernand Léger and Juan Gris.

²⁶ SEVERINI, Gino. *Ragionamenti sulle arti figurative*. Op. cit., p. 241. Citation translated by the author.

Severini's works in Rome's 2nd Quadrennial and his works at the MAC/USP collection

The acquisition of Severini's paintings to former MAMSP, carried out by Livio Gaetani and Enrico Salvatori, oriented by Sarfatti, between 1946 and 1947 (which were donated to MAC USP in 1963), was thought according to the acquisitions of Italian works to the museum, which should have, to a great extent, a connection to the plastic language of Novecento Italiano's program.

Out of Severini's four works at MAC USP, two were painted at the end of the 30s - *Figure with Music Page* and *Still-life with Doves* - and the two others - *Woman and Harlequin* and *Flowers and Books* - in 1946. By observing the two first paintings, it is clear that there is a relation of proximity regarding theme and plastic language, with some works the artist exhibited in Rome's 2nd Quadrennial.

About *Still-life with Doves* it is possible to say that it resembles two other works exhibited in Rome's 2nd Quadrennial: *Natura Morta col cocomero* [Still-life with a Watermelon], 1932-1933 and *Pesce i Vasi* [Fish and Vases], 1934. These compositions clearly had the same starting point, because they were structured by geometrical forms (trapezoid, triangle), and the elements were painted based on this "architecture", on neutral backgrounds. In these paintings the artist manipulated the same objects in the same space, in order to organize different arrangements (with vases, containers), sometimes including a new animal (the fish / the bird), sometimes a new fruit (the watermelon / the grapes). That is, Severini formed his scenarios to serve as models to his canvases, from a very controlled environment.

These compositions were organized on a table, which in Severini's works gain a very peculiar characteristic, because it does not have leg, it is a table that floats. And besides not having the legs, it bears a difference in terms of size: one side is bigger than the other. However, the elements that are on the table do not follow this difference, on the contrary, they are well aligned. An artist so worried about geometrical issues, would not leave this variance by chance, especially, if we consider that he drew the table exactly like this in other artistic periods. Certainly he tried to obtain a bigger effect by means of this distortion.

The mosaic on the cardboard (Salviati's company) that Severini also exhibited in Rome's 2nd Quadrennial, showed a plastic language and com-

Música e Natureza Morta com Pombas; e as outras duas, *A Mulher e o Arlequim* e *Flores e Livros*, em 1946. Com base na observação das duas primeiras pinturas, fica evidente que existe uma relação de proximidade com algumas das obras que o artista expôs na II Quadrienal de Roma, no que diz respeito à linguagem plástica e ao tema.

Sobre *Natureza Morta com Pombas* é possível afirmar que ela se assemelha bastante a duas das naturezas-mortas expostas por Severini na II Quadrienal de Roma: *Natura Morta col cocomero*, 1932-1933 [Natureza Morta com Melancia]; e *Pesce i Vasi*, 1934 [Peixe e Vasos]. As composições tiveram claramente o mesmo ponto de partida, pois foram estruturadas com base em formas geométricas (trapézio, triângulo), e os elementos foram pintados com base nessa "arquitetura" sobre fundos neutros. Nessas obras, o artista manipulou os mesmos objetos em um mesmo espaço, para organizar os diferentes arranjos (com vasos, recipientes), ora inserindo um novo animal (o peixe / o pássaro), ora uma nova fruta (a melancia / a uva). Ou seja, em um ambiente absolutamente controlado, Severini formava seus cenários para servirem de modelo às suas telas.

Essas composições foram organizadas sobre uma mesa, que na tela de Severini ganha uma característica peculiar, pois ela não apresenta os pés, ou seja, trata-se de uma mesa sem apoio, que "flutua". E, além de não possuir os pés, traz um desnível de tamanho: um lado é maior do que o outro. Contudo, os elementos que estão sobre ela não acompanham essa diferença, pelo contrário, estão bem alinhados. Um artista tão preocupado com a questão geométrica, como Severini, não deixaria essa alteração por acaso, sobretudo, se considerarmos as diversas obras que ele fez em outros períodos nas quais desenhou a mesinha exatamente assim. Certamente, ele buscou dar um efeito maior por meio desta distorção.

O mosaico sobre cartão (da empresa Salviati), que Severini também exibiu na II Quadrienal de Roma, apresentava uma linguagem plástica semelhante à das obras supracitadas, com estrutura compositiva parecida, cenário composto pelos mesmos elementos, ainda que em um suporte diferente (o mosaico).

De maneira geral, as naturezas-mortas feitas por Severini entre os anos de 1930 e 1934 apresentam uma estrutura compositiva rígida e um repertório semelhante, ou seja, o ângulo de visão sugerido ao observador, as grossas pinceladas de uma paleta econômica e a pouca variação de luz. Essas obras

apresentam em grande medida o embasamento teórico que foi formulado e publicado pelo artista em 1921, em seu *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre* [Do Cubismo ao Classicismo: Estética do Compasso e do Número], um livro que causou grande impacto na França à época de sua publicação. Nesse ensaio, o artista falou sobre a necessidade de estudar os artistas do passado, principalmente os renascentistas, resgatando as regras de composição da obra com base nas suas criações. Escreveu ainda sobre como as relações matemáticas deveriam reger qualquer criação artística para um resultado harmônico, pois essas leis universais não mudam, mas sim como cada artista em sua época forma seu próprio estilo tendo-as como fundamento e estrutura. Portanto, ele afirmava que os artistas só poderiam inovar ao longo dos séculos se trabalhassem com base nas leis numéricas.²⁹

E nas bases desses “meios” eternos baseados nas leis eternas do número, *cada época foi capaz de criar seu próprio estilo* e, na época da Renascença, quando o “individual” começou a querer se separar, para se elevar sobre a coletividade, o artista foi capaz de afirmar sua personalidade e alcançar a originalidade. O que é preciso dizer rapidamente, foi o primeiro passo dado em direção à decadência. A partir dessas considerações, eu concluo que ter a pretensão de inventar os meios novos e necessariamente empíricos, sob o pretexto de uma pesquisa de novidade, de originalidade, é bobagem e, que querer fazer sem *meios sistemáticos* baseados na ciência é igualmente absurdo e só pode levar ao vazio.

Como bases teóricas para seu ensaio, ele se apoiou nos tratados escritos por Leon Battista Alberti (1404-1472), Piero della Francesca (1411/12-1492), Luca Pacioli (1445-1514), Leonardo Da Vinci (1452-1519) e Albrecht Dürer (1471-1528), entre outros,³⁰ mostrando de maneira prática como aplicar esses ensinamentos na pintura. Sobre a cor, Severini propôs que ela precisava sempre³¹ “ser dominada pela forma, pois enquanto linha e forma são elementos construtivos, a cor é um elemento destrutivo e sensorial”.

²⁹ SEVERINI, Gino. *Du Cubisme au Classicisme: Esthétique du compas et du nombre*. Paris: L'Imp. Union, 1921, p. 15. Citação traduzida pelo autor.

³⁰ Para uma ampla análise sobre os tratados desses artistas, confrontar com KEMP, Martin. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. United States: Yale University Press, 1992.

³¹ SEVERINI, Gino. *Du Cubisme au Classicisme: Esthétique du compas et du nombre*. *Op. cit.*, p. 91. Citação traduzida pelo autor.

positional structure that looked like the above-mentioned works, and also a scenery made by same elements, even though on a different support (the mosaic).

In general, the still-life made by Severini between 1930 and 1934 bear a severe compositional structure and a similar repertory, that is, the viewing angle suggested to the observer, the heavy brushstroke of an economic palette and the little variation of light. These artworks bring the theoretical basis which was formulated and published by the artist in 1921, in his *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre* [From Cubism to Classicism: Aesthetics of Compass and the Number], a book that caused an impact in France by the time of its launching. In this essay, the artist wrote about the necessity of studying the artists from the past, especially those from the Renaissances, rescuing the rules of composition from their creations. He also wrote about how mathematics relations should guide any artistic creation in order to obtain a harmonic result, as these universal laws do not change; actually each artist in his time forms his own style using them as basis. Therefore, he affirmed that artists would only be able to innovate along the centuries if they worked based on numerical laws²⁷

And on the basis of these eternal ‘means’ based on the eternal laws of number, *each era has been able to create its own style* and at the time of the Renaissance, when ‘the individual’ longed to separate himself to raise himself above the level of the collectivity, the artist was able to assert his personality and to attain originality. It is worth mentioning briefly that this was the first step taken towards decadence. From these considerations I conclude that aiming at inventing means that are new and, necessarily, empirical, on the pretext of a search for novelty and originality, is simply foolish, and that wanting to do without any *methodical means* based on science is equally absurd and can only lead to void.

To develop his essay he relied on theoretical basis he saw in Leon Battista Alberti²⁸ (1404-1472), Piero della Francesca²⁹ (1411/12-1492), Luca Paci-

²⁷ SEVERINI, Gino. *Du Cubisme au Classicisme: Esthétique du compas et du nombre*. Paris: L'Imp. Union, 1921, p. 15. Citation translated by the author.

²⁸ Cf. *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 10, Alberti published in 1436 his *De Pictura* treatise.

²⁹ Cf. FURLAN, Annie Simões Rozestraten. “Roberto Longhi e Eugenio Battisti, contrapontos sobre perspec-

oli³⁰ (1445-1514), Leonardo Da Vinci³¹ (1452-1519) e Albrecht Dürer³² (1471-1528), among others, explaining in a practical way how to use these teachings in artistic creations. About the color, Severini said that it had to be always³³ “dominated by the form, because line and form are constructive elements whereas color is a destructive and sensorial element”.

It is necessary to point out that these concerns, specially about the “Golden Section”³⁴ were not exclusive to Severini, once they had been following some artists of the time such as Amédée Ozenfant and Charles-Édouard Jeanneret (later known as Le Corbusier), according to the manifest *Le Purisme* they published in the Magazine *L'Esprit Nouveau*, in 1920³⁵.

Another important aspect is the presence of the dove in Severini's works, once it is a constant element in all his artistic career, not just at that time, which can be attested by his *Portrait-de-l'oiseau-qui-n'existe-pas* [Portrait of the Bird that does not exist] (1958, Paris, Collection Centre Georges Pompidou

tiva e pintura em Piero della Francesca”. *VI Encontro de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas*, Campinas: UNICAMP, Ata do VI Encontro, 2010, p.61, besides working as a painter, Piero della Francesca wrote a treatise addressing issues related to perspective in painting named *De prospectiva pingendi*, whose publishing date is not certainly known.

³⁰ Cf. Dicionário Oxford de Arte. *Op. cit.*, p. 485, Pacioli published an important book about the golden proportion in 1509, named *Divina Proportione*.

³¹ Cf. Dicionário Oxford de Arte. *Op. cit.*, p.304, Leonardo's essays about painting were published for the first time in 1651, in Italian and in French, gathered under the name *Treatise about Painting*.

³² Cf. Dicionário Oxford de Arte. *Op. cit.*, p. 167, Dürer published in 1525 his *Treatise about Measure*, and in 1528 as posthumous publications his *Four Books of Human Proportion* were launched.

³³ SEVERINI, Gino. *Du Cubisme au Classicisme: Esthétique du compas et du nombre*. *Op. cit.*, p. 91. Citation translated by the author.

³⁴ Cf. MAC USP – Section D'Or. Consulted on internet, available in: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/cubismo/section_dor/index.html>, accessed on: 19/Oct/2011, at 11H40: Formulated by Vitruvius and reviewed during the Renaissance, the Golden Section is the ideal relation between two values that are numerically expressed by the proportion $1/0,618=1,618$.

³⁵ BOLPAGNI, Paolo. “Crisis of the Avant-gards and the Return to Order”. In: *CAT. EXP. THE ARTISTIC CULTURE BETWEEN WARS*. Milano: Skira, 2006, p. 59.

É preciso pontuar que essas preocupações, sobretudo no que diz respeito à “Seção de Ouro”,³² não foram exclusivas a Severini, pois já vinham acompanhando alguns artistas na época, como Amédée Ozenfant e Charles-Édouard Jeanneret (conhecido depois como Le Corbusier), conforme o manifesto *Le Purisme* que publicaram na revista *L'Esprit Nouveau*, em 1920.³³

Outro dado importante é a presença da pomba nas obras de Severini, pois trata-se de um elemento constante em toda a sua trajetória artística, e não apenas nessa época, a exemplo da sua *Portrait-de-l'oiseau-qui-n'existe-pas* [Retrato do pássaro que não existe] (1958, Paris, Collection Centre Georges Pompidou Musée National d'Art Moderne) pintada quase ao fim de sua vida, cuja solução artística parte praticamente de uma tendência abstrata. Mas, no contexto da II Quadrienal de Roma é possível precisar o significado da ave para o artista, tendo em vista a obra *Le Sette Virtù*, [As Sete Virtudes] (1934, Sardenha, Galleria Comunale D'Arte di Cagliari), na qual Severini apresentou sete pombas pintadas à têmpera, externando, assim, o significado simbólico que a ave tinha para ele. O artista, que era ateu, se converteu ao catolicismo nos anos 20; então é possível que a pomba estivesse relacionada a um aspecto religioso, já que está associada à figura do Espírito Santo. Nesse cenário, vale comentar a estreita relação de amizade que se desenvolveu entre o artista e o filósofo francês neotomista Jacques Maritain³⁴ (1882-1973) a partir de 1923. O filósofo foi uma espécie de guia espiritual para Severini nas décadas seguintes, ajudando-o a transmitir em sua arte de forma combinada as crenças religiosas cristãs e as teorias do próprio artista publicadas no *Do Cubismo ao Classicismo: Estética do Compasso e do Número*.³⁵ Sobre relação com Maritain, Severini comentou:³⁶

³² Cf. MAC USP – Section D'Or. Consulta on-line, disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/construtivismo/cubismo/section_dor/index.html>, acesso em: 19/10/2011, às 11H40: Formulada por Vitruvius e retomada na Renascença, a “Seção de Ouro” é a relação ideal entre duas grandezas que se exprime numericamente pela proporção: $1/0,618 = 1,618$.

³³ BOLPAGNI, Paolo. “Crisis of the Avant-gards and the Return to Order.” In: *CAT. EXP. THE ARTISTIC CULTURE BETWEEN WARS*. Milano: Skira, 2006, p. 59.

³⁴ Maritain, inicialmente seguia as teorias do filósofo francês Henri Bergson, mas buscou depois os ensinamentos de São Tomás de Aquino, seguindo em direção ao catolicismo, tornando-se neotomista. Ele assumiu um papel importante na disseminação do catolicismo dentre alguns artistas nos anos 20 e 30.

³⁵ HEYNICKX, Rajesh; MAEYER, Jan De eds. *The Maritain Factor: taking religion into Interwar Modernism*. Belgium: Leuven University Press, 2010, pp. 122-125.

³⁶ FAGIOLO, Maurizio, COEN, Ester, SEVERINI, Gina. “Maritain e la Svizzerza”. In: *Gino Severini: entre les deux guerres*. Roma: Staderini Editore, 1980, p. 20. Citação traduzida pelo autor.

O meu encontro com Maritain marca um ponto importante na minha vida [...] Já havia chegado a essas conclusões [esplendor das formas sobre as partes proporcionais da matéria e o valor da clareza] com o desenvolvimento lógico do trabalho, a intuição e o pensamento, mas quão grande foi a minha alegria ao encontrar em Maritain a confirmação de certos modos de pensar, o modo de como fazê-los sempre mais claros para mim e para os outros.

Além das pombas, outro aspecto importante é a luz que incide sobre os elementos da natureza-morta do MAC USP, pois é fato que há uma sombra projetada por eles na mesa, mas não fica claro de onde a luz parte, pois as extremidades da obra foram escurecidas. E por trás da cena existe uma luminosidade de um fundo “infinito” e “indeterminado”. Nas naturezas-mortas analisadas o artista jogou com uma atemporalidade que ele propôs em outras obras com assuntos diversos, tal como em algumas de suas “figuras”.

A *Figura com Página de Música*, do MAC USP, é um exemplo disso. Ao observar sua composição, percebe-se a rigidez com que foi elaborada, onde tudo foi calculado. Embora toda a superfície da tela tenha sido trabalhada pelo artista, a cena principal ocorre em seu centro dentro de um triângulo imaginário. Assim como fez em *Natureza Morta com Pombas*, do MAC USP, Severini estruturou a sua obra baseado nesta figura geométrica, que direciona a atenção diretamente ao rosto da figura, que possui um aspecto sóbrio e monumental. Fica claro que o artista sugeriu o efeito de um tecido grosso para as vestes da figura, que pesam sobre seu corpo, quase como se fosse esculpido. Tanto a mulher quanto o vestido foram coloridos por variações de ocre e castanhos, resultando em uma grande massa de cores quentes numa parte significativa da tela, enquanto as cores frias foram usadas nas outras partes da composição como cortina, paredes e mesa.

Ao longo dos anos 30 e 40, Severini nutriu um apreço pela arte bizantina, e isso foi explicitado no texto que escreveu em 1940, *Giotto e la Pittura Contemporanea* [Giotto e a Pintura Contemporânea]. Ao discorrer sobre o crucifixo feito por Berlinghieri,³⁷

³⁷ Cf. *Dicionário Oxford de Arte. Op. cit.*, p. 57: Berlinghieri: Família de Pintores residentes em Lucca ao longo do Século 12. Berlinghiero Berlinghieri, o fundador da família, é chamado “Milanês” em um documento de 1228, que também menciona três de seus filhos: Marco, Barone e Bonaventura. Nada mais se sabe, porém, atribui-se a ele um *Crucifixo* pintado e assinado por “Berlinghieri” (sem o primeiro nome), e que está hoje na Pinacoteca de Lucca. Trata-se de um dos melhores exemplos do estilo bizantino. Costuma-se atribuir a ele um *Crucifixo* que se encontra na Accademia em Florença.

Musée National d'art Moderne) painted almost at the end of his life, whose artistic solution is practically following an abstract tendency. It is possible to precise the meaning of the dove to the artist in Rome's 2nd Quadrennial's context in view of the work *Le Sette Virtù*, [The Seven Virtues] (1934, Sardenha, Galeria Comunale D'Arte di Cagliari), in which Severini presented seven doves painted with the tempera technique, manifesting the symbolic meaning the dove had to him. The artist who was an atheist converted to Catholicism in the 20s, so the figure of the dove is likely to be related to a religious aspect, once it is associated with the Figure of the Holy Spirit. In this context it is important to comment the close relationship that had been developed by the artist and the French Neo Thomist philosopher, Jacques Maritain³⁶ (1882-1973) from 1923 on; the philosopher was a kind of spiritual guide to Severini in the following decades, helping him to transmit in his art both his religious beliefs and theories, published in *From Cubism to Classicism: Aesthetics of Compass and the Number*. About the relationship with Maritain, Severini commented³⁷:

My meeting with Maritain marks an important moment in my life [...] I had concluded these things already [the beauty of the forms on the proportional parts of the material and the value of clarity] due to the logical development of the work, intuition and thought, but my happiness was great when I found in Maritain the confirmation of certain ways of thinking, and the ways to make them clearer to me and to others.

Besides the doves, another important aspect is the light that falls on the elements of the still-life at MAC USP; it is a fact that there is a shadow projected by them on the table, but it is not clear where the light comes from, once the corners of the work were darkened. In the background there is a light of an “infinite” and “undetermined” back. In the analyzed still-life the artist played with a “timeless moment” that he also proposed in other

³⁶ Maritain, initially, was following the theories of the French philosopher Henri Bergson, but later followed those by Saint Thomas Aquinas, becoming a Neo Thomist. He assumed an important role in the dissemination of Catholicism among some artists during the 20s and the 30s.

³⁷ FAGIOLO, Maurizio, COEN, Ester, SEVERINI, Gina. “Maritain e la Svizzera”. In: *Gino Severini: entre les deux guerres*. Roma: Staderini Editore, 1980, p. 20. Citation translated by the author.

works, with other subjects, such as in some of its “figures”.

The *Figure with a Music Page* at MAC USP is an example of that. By observing its composition, it is visible the severity used in its development, where everything was calculated. Although the complete surface had been worked by the artist, the main scene occurs in its center inside an imaginary triangle. Just like he did in his *Still-Life with Doves* of MAC USP, Severini structured the work based on this geometrical figure that drives the attention directly to the figure’s face, that has a sober and monumental aspect. It is evident that the artist suggested the effect of a thick cloth to the figure’s dress which weighs on her body, almost as if it had been sculpted. Both woman and dress were colored by varieties of ochre and brown, resulting in a huge mass of warm colors in a significant part of the screen, while the cold ones were used in other parts of the composition, such as curtain, walls and table.

In the 30s and the 40s Severini nourished an appreciation for the byzantine art. It was stressed in the text he wrote in 1940, *Giotto e la Pittura Contemporanea* [Giotto and the Contemporary Painting]. In this essay, while discoursing about the crucifix made by Berlinghieri³⁸, Severini wrote³⁹: “This very noble art is made out of the poorest means, the most miserable, a painter’s genuine means”. And concluded: “here one of our biggest aspirations is accomplished, which is one of the noblest and most justified in art: obtaining the maximum effect out of minimum means”.

There is a link between the plastic language of the representation of *Figure with Music Page* and that one of madonnas and queens. In this sense, it is necessary to bring up San Vitale Basilica of Ravenna (526-547, Italy) in the panel that presents Empress Teodora, to have an idea of how these connections occurred. First of all, it is evident that the outfit

Severini escreveu:³⁸ “Esta arte nobríssima é feita com os meios mais pobres, os mais míseros, os verdadeiros meios do pintor”. E concluiu: “É aqui realizada umas das nossas aspirações, que é uma das mais nobres e justificadas da arte: obter um máximo de efeito com um mínimo de meios”.

Há uma linha que relaciona a linguagem plástica da representação de *Figura com Página de Música* com as bizantinas das madonas e rainhas. Com isso, é preciso trazer à discussão o mosaico da Basílica San Vitale de Ravenna (526-547, Itália), no qual figura a Imperatriz Teodora, para que se possa dar uma ideia de como essa relação se sucedia. Primeiramente, nota-se que a roupa proposta por Severini está em sintonia com o tratamento das vestes da imperatriz, uma vez que seu manto apresenta um panejamento rígido e suntuoso, cujos volumes são impressos por ele. Em ambas as representações os contornos são marcados e aparentes, e o penteado das duas também guarda alguma semelhança, pois está preso e possui um adorno, e na cabeça da figura de Teodora há a representação de uma coroa suntuosa e a sugestão de um halo de luz sagrado, composto por mosaicos dourados. No entanto, existe uma diferença fundamental entre as duas mulheres, que é a questão da postura; enquanto Teodora olha o espectador de frente, de uma forma desafiadora e altiva, no caso da figura do MAC USP, há um comportamento oposto, quase de resignação.

Para a distinção de planos em *Figura com Página de Música*, Severini propôs uma parede azul e outra preta, ambas com arabescos. Para evidenciá-los, dando uma noção de profundidade e espacialidade na cena, ele ainda fez um corte em diagonal na tela (dentro do esquema proposto pelo triângulo), por meio da inserção de uma cortina bege e verde-claro com pequenas estampas, que está atrás da mulher. A interferência dessa cortina pode ter tido duas fontes: a primeira delas é a própria arte bizantina dos mosaicos de Ravenna, a exemplo do painel de Teodora que traz duas cortinas, uma ao canto e a outra na parte superior; e a segunda delas, ainda operando na chave da arte italiana dos séculos anteriores, é a pintura renascentista veneziana, pois, como se sabe, o recurso compositivo dessa peça servia para dar conta de demarcação de ambientes, sobretudo, como o fez Tiziano Veccelio (1485-1576) em suas pinturas, como na *Venere e Amore con un cane e una pernice* [Vênus e Cupido com um cão e uma per-

³⁸ Cf. Dicionário Oxford de Arte. *Op. cit.*, p. 57: Berlinghieri: Family of painters who lived in Lucca during the XII Century. Berlinghiero Berlinghieri, the founder of the family is called “Milanese” in a document of 1228, that also mentions three of his sons: Marco, Barone and Bonaventura. Nothing else is known, but it is attributed to him a Crucifix painted and signed by “Berlinghieri” (without the name), that is at Lucca’s Pinacotheca. This is one of the best examples of byzantine style. A Crucifix that is at Accademia in Florence is usually attributed to him.

³⁹ SEVERINI, Gino. “Giotto e la Pittura Contemporanea”. *Rivista MAESTRALE* – A. I. n.º 3-4, Ago-Set, 1940, p. 09.

³⁸ SEVERINI, Gino. “Giotto e la Pittura Contemporanea”. *Rivista MAESTRALE* – A. I. n.º 3-4, Ago-Set, 1940, p. 9.

diz] (1550, Florença, Galleria degli Uffizi). Tanto uma quanto a outra referência reforça novamente os laços de Severini com sua pátria. Nesse sentido, vale apontar que a solução do uso da cortina foi constante nas telas do artista da década seguinte, como se percebe na obra *Petite fille en rouge (Romana)* [Pequena Filha em Vermelho – Romana] feita em 1946 (Coleção Privada). Pode-se notar também em *Figura com Página de Música* o interesse de Severini pelo legado dos gregos, tão citado em *Do Cubismo ao Classicismo: Estética do Compasso e do Número*, por meio da mesa de mármore onde o livro-partitura se encontra, que sugere uma coluna de templo grego. Esse livro, o rosto e o violão foram iluminados por uma mesma direção, indícios de que estivessem localizados em um mesmo ambiente, no qual há um contraste bem marcado entre luz e sombra.

Algumas das características de *Figura com Página de Música* estão presentes na *Signorina Severini* [Senhorita Severini] (1934), exposta por Severini na II Quadrienal de Roma. A representação da *Senhorita Severini*, que tem um aspecto escultórico, não possui movimento e nem espontaneidade. As cores são um pouco mais vivas, mas ainda assim a cena também é muito quieta. Diferentemente de *Figura com Página de Música*, o fundo em que a *Senhorita Severini* se encontra é neutro e não apresenta uma sucessão de elementos que sugiram planos (como a cortina e a parede, onde o violão está apoiado, no caso da primeira obra), portanto, não existe uma ideia de espacialidade. É curioso notar que esse fundo foi construído com pequenas e espessas pinceladas, que remontam aos aprendizados do artista com o divisionismo.³⁹ Além disso, *Senhorita Severini* está centralizada na tela, encarando o espectador, mostrando um livro, cuja capa não diz nada, não oferece uma pista sobre o que ela lia, nem qual o momento histórico. O único dado que Severini nos dá, pelo título da obra, é de que a figura representa sua filha, Gina. Na II Quadrienal de Roma, além desse retrato, o artista exibiu mais um dela, feito em 1932, um de sua mãe – *Ritratto della madre del pittore* [Retrato da mãe do pintor] – de 1932, dois de sua mulher, Jeanne Fort Severini, feitos em 1932 e 1934; esse último, criado em grande medida de acordo com a linguagem plástica da *Senhorita Severini*. Segundo os dados do catálogo geral da obra de Severini, a mulher

³⁹ Em 1902, Severini e o artista italiano Umberto Boccioni passaram a frequentar o estúdio do conterrâneo Giacomo Balla, que lhes introduziu na técnica divisionista, plantando, assim, a semente para que Severini fosse buscar em Paris um aprofundamento da técnica pontilhista tal como formulada pelo artista francês Georges Seurat.

proposed by Severini is in accordance with the Empress' clothes, once her mantle presents a rigid and sumptuous drape, whose volumes are suggested by it. In both representations contours are marked and apparent, and the hairstyles are also similar, because they are tied and have an adornment; but in the figure of Teodora there is a representation of a sumptuous crown and the suggestion of a sacred halo, made up of golden mosaics. However, there is an important difference between the two women that is the posture assumed by each of them: Teodora stares at the spectator directly, in a defying and proud way, whereas the MAC USP's figure seems to behave the opposite way, she is almost resigned.

In order to distinguish different plans in *Figure with Music Page*, Severini proposed a blue wall and a black one, both with arabesques. In order to stand them out, giving a notion of depth and spatiality to the scene, he also made a diagonal cut in the screen (inside the triangle's frame) by means of a beige and light green curtain with small prints located behind the woman. The use of such curtain might have had two sources: first of them is the Byzantine Art exhibited on Ravenna's mosaics, such as Teodora's panel that shows two curtains, one in the corner and the other in the upper part; the other one, still operating on the grammar of the former Italian Art, is Venice's Renaissance painting, once it is known that the resource of the curtain was used to demarcate the ambiances, specially the way Tiziano Veccelio (1485-1576) did in his paintings, such as *Venere e Amore con un cane e una pernice* [Venus e Cupid with a dog and a partridge] (1550, Florence, Galleria degli Uffizi). Both references reinforce Severini's bonds with his homeland. In this sense, it is important to say that the usage of the curtain was constant in the artist's works of the following decade, such as *Petite fille en rouge (Romana)* [Little Daughter in Red - Romana] made in 1946 (Private Collection). In *Figure with Music Page* it is also possible to see Severini's interest in the Greek legacy, mentioned in *From Cubism to Classicism: Aesthetics of Compass and the Number*, by the inclusion of a marble table where the book-score is, that suggests a column of a Greek temple. The book, the face and the guitar were illuminated by the same direction, which suggests that they were all in the same environment, in which there is a sharp contrast between light and shadow.

Some characteristics of *Figure with Music Page* exist in *Signorina Severini* [Miss Severini] (1934), ex-

hibited by Severini in Rome's 2nd Quadrennial. The sculptural representation of Miss Severini does not move, or show any spontaneity. The colors are a little bit brighter, but the scene is still very quiet. Differently from *Figure with Music Page* the background where Miss Severini is positioned is neutral, there is no sequence of elements that suggests plans (such as curtains and wall, against which the guitar is leaning, in the case of the first work), therefore, there is no spatially suggested. It is worth mentioning that this background was constructed by small and thick brushstrokes that remind Severini's learnings from Divisionism⁴⁰. Moreover, the figure is positioned in the middle of the screen, staring at the spectator, showing a book whose cover says nothing, that is, does not provide a clue of what she was reading or the historical time. The only information given by the artist, through the title of the work, is that the figure represents his daughter, Gina. In Rome's 2nd Quadrennial, besides this portrait, the artist exhibited another one having her as his theme, made in 1932, one of his mother, made in 1932, two of his wife, Jeanne Fort Severini, made in 1932 and 1934; this last one was created in accordance with the plastic language presented on *Miss Severini*. According to the information found in the General Catalogue of the artworks made by Severini, the woman that figures at *Figure with Music Page*, is the artist's wife, and according to the other artist's daughter, Romana Severini Brunori, it really is, once her father portrayed her mother exhibiting that same hair style, some times during the 40s⁴¹.

The above-mentioned paintings that depict the artist's family have a different plastic language from those made by him when he used to paint the private, religious and familiar environment in the Post First World War, such as he did on his *Maternità* [Maternity], of 1916 (Italy, Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona). Back then he was kind of anticipating the artistic phenomenon called "Return to Order"⁴², that was

presente na *Figura com Página de Música*, do MAC USP, é a própria mulher do artista; e segundo a outra filha do artista, Romana Severini Brunori, de fato é, pois o pai retratou a mãe com aquele tipo de penteado algumas vezes nos anos 40.⁴⁰

As pinturas supracitadas, que retratam seus familiares, têm uma linguagem plástica diferente da que o artista empregou quando pintava o ambiente privado e os valores religiosos e familiares no pós-Primeira Guerra Mundial, como em sua *Maternità* [Maternidade], de 1916 (Itália, Museo dell'Accademia Etrusca e della Città di Cortona). Nessa época ele já antecipava um pouco do clima do fenômeno artístico denominado "Retorno à Ordem",⁴¹ que foi tendência entre muitos artistas europeus no período entreguerras.

Conclusão

A II Quadrienal de Roma aconteceu fisicamente onde até poucos meses antes tinha estado a longa Mostra da Revolução Fascista. Essa exposição foi uma das tentativas mais importantes de se representar a ideologia fascista, a começar da fachada suntuosa e imponente que era a "cara" do regime.⁴² Tratava-se de uma espécie de "templo" do fascismo que incitava os "fiéis" à sua causa. Mesmo quando a mostra foi fechada, muitos dos seus valores afirmados ainda estavam na ordem do dia para a mostra seguinte, ainda que as exposições tivessem propostas curatoriais e objetivos diferentes. Contudo, anteriormente, à época da organização da I Quadrienal de Roma, Oppo se preocupou em reafirmar que a arte fascista é a arte feita durante a era fascista,⁴³ ou seja, todas as obras e artistas selecionados para participarem da Quadrienal de Roma seriam artistas cuja produção estava em alguma medida relacionada ao fascismo. Com isso, foi com base nesses pressupostos e em consonância com eles, que Severini organizou cuidadosamente a sua sala individual para a II Quadrienal de Roma.

⁴⁰ In 1902 Severini and the Italian artist Umberto Boccioni began going to Giacomo Balla's atelier, who brought them into divisionist technique, planting, then, the seeds for Severini to search in Paris the pontilist technique such as formulated by the French artist, Georges Seurat.

⁴¹ Information taken from email correspondence between MRS Romana Severini Brunori and the author on 05/Aug/2011.

⁴² Cf. CAT. EXP. *Chaos and Classicism. Art in France, Italy and Germany: 1918-1936*. New York: Thames & Hudson, Ltd.,

⁴⁰ Informação extraída de comunicação via e-mail com a Sra. Romana Severini Brunori. E-mail recebido pelo autor em 05/08/2011.

⁴¹ Cf. CAT. EXP. *Chaos and Classicism. Art in France, Italy and Germany: 1918-1936*. New York: Thames & Hudson, Ltd., 2010, pp. 20-3, o radicalismo e as experimentações empreendidas pelas vanguardas artísticas do começo do século cessaram, e o que se viu na Europa foi um movimento artístico comum de resgate dos valores tradicionais e de referência à tradição clássica da arte, no escopo do fenômeno chamado de "Retorno à Ordem" na França, do qual participaram artistas como André Derain, Pablo Picasso, Severini, entre outros.

⁴² STANISZEWSKI, Mary Anne. *Op. cit.*, p. 50.

⁴³ SALARIS, Claudia. *Op. cit.*, p. 16.

Ele foi estratégico e quase “matemático” (para usar um termo caro a ele) ao estruturar sua individual, no que diz respeito à concepção do espaço expositivo e à seleção das obras. Na configuração espacial, ele buscou envolver o espectador e mostrar que mais do que uma exibição exclusivamente cronológica de sua obra, ele era um artista capaz de realizar uma produção madura e multifacetada, de acordo com o gosto e necessidades italianos, latentes naquele momento.

Vale lembrar que em 1935 o artista vivia em Paris havia algum tempo, onde participou ativamente da efervescência das vanguardas artísticas do começo do século, testemunhou o nascimento do Cubismo e produziu obras com linguagens plásticas distanciadas dos seus aprendizados italianos, como sua *Nature Morte* [Natureza-Morta] feita em 1917 (Veneza, Fondazione Giorgio Cini) de acordo com os preceitos cubistas. Contudo, para sua sala na II Quadrienal de Roma ele simplesmente excluiu as criações com essas linguagens sobrepondo à capital francesa a sua “raiz italiana” na medida em que selecionou para a II Quadrienal de Roma apenas as obras que tivessem um diálogo com a gramática da arte italiana.

Um aspecto importante, é que na I Quadrienal de Roma as obras de Severini tinham sido agrupadas com as do grupo dos Italianos de Paris; e na seguinte, embora tivesse sua sala individual, ele era visto no bojo desse grupo, cujo intento, de certa forma, era o de rivalizar com a Escola de Paris.⁴⁴ As exposições dos Italianos de Paris, realizadas aproximadamente entre 1928 e 1932 na França e na Itália, davam conta da tentativa de reafirmar, com base nas obras, os valores plásticos da arte italiana. Nesse sentido, é preciso lembrar que em 1932 na Bienal de Veneza, Severini apresentou na sala 28 a *Mostra degli Italiani di Parigi* [Mostra dos Italianos de Paris] que trazia 54 obras de artistas como De Pisis, Campigli, Marini, De Chirico e dele próprio, entre outros. Ao escrever o texto de abertura da exposição, Severini disse que:⁴⁵

Essa premissa terá, espero, o resultado de se fazer olhar os três pintores que expõem nesta sala, e em geral, os outros artistas

⁴⁴ FRAIXE, Catherine. *Art français ou art européen? L'histoire de l'art moderne en France: culture, politique et récits historiques, 1900-1960*: tese de doutorado. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Orientada por: Eric Michaud. França, data da defesa: 02/02/2011, pp. 6-12.

⁴⁵ SEVERINI, Gino. “Biennale di Venezia”. In: BRESCHI, Giovanni (Org), *Gino Severini*. Milano: Electa Firenze, 1983, p. 32. Citação traduzida pelo autor.

a tendency among many European artists during the interwar period.

Conclusion

Rome’s 2nd Quadrennial took place physically where some months before the long lasting Fascist Revolution Show had taken place. This exhibition was one of the most important attempts to represent the fascist ideology, starting with the sumptuous and majestic façade that was certainly the hallmark of the regime⁴³. It was a kind of a fascist “temple” that urged the believers wards their cause. Even when the exhibition was closed, many of its affirmed values were still in the agenda for the following show, even though the exhibitions had different curatorial proposals and objectives. Previously, however, during the organization of Rome’s 1st Quadrennial, Oppo was worried about underscoring that the fascist art is the one made during the fascist era⁴⁴; that is, that all the selected artworks and artists for the Rome’s Quadrennial would be artists whose production were to some extent connected to fascism. Being that said, it was by those beliefs and in consonance with them that Severini organized his individual room for Rome’s 2nd Quadrennial.

He was strategic and almost mathematic (to use a dear word to him) upon structuring his individual one, regarding the design of the exhibition space and the selection of the artworks. In the configuration of the space, he tried to involve the spectator and prove that more than an exclusively chronological exhibition, he was an artist capable of making a mature and multifaceted production, according to Italians’ taste and needs latent at that moment.

It is worth remembering that in 1935 the artist had been living in Paris for a period, where he actively participated in the avant-garde’s excitement of the beginning of the century, when he witnessed the birth of the cubism and produced artworks whose plastic language were distant from his Italian

2010, pp. 20-3, the radicalism and the experimentations proposed by the artistic avant-gardes from the beginning of the century were over, and what was seen in Europe was a general artistic movement of rescuing traditional values and those of reference to the tradition of classical art, in the scope of the phenomenon called “Return to Order” in France, in which participated artists such André Derain, Pablo Picasso, Severini, among others.

⁴³ STANISZEWSKI, Mary Anne. *Op. cit.*, p. 50.

⁴⁴ SALARIS, Claudia. *Op. cit.*, p. 16.

learnings, such as his *Nature Mort* [Still-life] made in 1917 (Venice, Fondazione Giorgio Cini) according to the cubist learnings. But for his room in the Rome's 2nd Quadrennial he just excluded these kinds of creations, overlapping the French capital with his "Italian roots" once he selected to the Rome's 2nd Quadrennial just the artworks that had a dialogue with the Italian art grammar.

An important aspect is that in the Rome's 1st Quadrennial Severini's works had been gathered with those made by the group of Italians from Paris, and in the following Quadrennial, even though he had his own room, he was still seen in the scope of this group, whose objective, to some extent, was to compete against Paris' School⁴⁵. The exhibitions of Italians from Paris that took place approximately between 1928 a 1932 in Italy and in France were up to reaffirming the plastic values of Italian art, through the artworks. It is necessary to point out that in 1932 in the Venice Biennial, Severini presented the *Mostra degli Italiani di Parigi* [Italians from Paris Show] in room number 28, which had fifty-four artworks by artists such as De Pisis, Campigli, Marini, De Chirico and his own, among others. In the text he wrote for the opening of the exhibition, he said that⁴⁶

This premise will hopefully, allow one to observe three painters that exhibit in this room, and in general, other Italian artists that live in Paris, from Paresce to Tozzi, from Campigli to De Pisis, deprived of ideological lenses.

All these painters were gathered, in fact, according to race and culture affinity and sometimes even based on the intention, but each one has his own figure. What are their 'qualities' and attitudes in comparison to the modern painters in general and also in particular to that 'Paris' School', about which so much has been spoken and discussed?

[...]

I do not intend to disregard the strictly pictorial qualities widely spread in the best figures of such a school, I just want to say that the Italians from Paris, in general, believe they make use of 'quality'

⁴⁵ FRAIXE, Catherine. *Art français ou art européen? L'histoire de l'art moderne en France: culture, politique et récits historiques, 1900-1960*: Doctoral Thesis. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Oriented by: Eric Michaud. France, date of the presentation: 02/Feb/2011.

⁴⁶ SEVERINI, Gino. "Biennale di Venezia". In: BRESCCHI, Giovanni (Org.), *Gino Severini*. Milano: Electa Firenze, 1983, p. 32. Citation translated by the author.

italianos que vivem em Paris, de Paresce a Tozzi, de Campigli a De Pisis, sem os óculos ideológicos de qualquer fábrica.

Esses diversos pintores foram reunidos, de fato, pela afinidade de raça, de cultura e às vezes até de intenção, mas em cada um há uma figura própria. Quais são suas "qualidades" e atitudes em comparação com os pintores modernos e em geral com aquela "Escola de Paris", em particular, da qual tanto se há falado e discutido?

[...]

Não pretendo desconsiderar as qualidades estritamente pictóricas espalhadas largamente nos melhores elementos de tal escola, quero apenas dizer que os Italianos de Paris, em geral, acreditam que fazem da "qualidade" um uso um pouco diferente. Sempre generalizando, pode-se dizer que em Paris reina predominantemente uma arte feita de lirismo, sem rédeas, de fantasia; uma arte da qual o "meio" e frequentemente o "procedimento" são o interesse principal, uma arte, enfim, excessivamente gratuita, ainda que muitas vezes brilhantíssima.

Os italianos ao invés (e pretendo falar aqui também dos mais jovens, não representados nesta exposição) parecem procurar por uma unidade em torno às virtudes mais profundas de sua raça: seriedade de intenção, desejo de sinceridade, impossibilidade quase que absoluta de simulação...

Isto significa que Severini já estava, havia algum tempo, engajado em mostrar e reafirmar seu compromisso com a sua procedência italiana, e viu na II Quadrienal de Roma uma vitrine perfeita para apresentar trabalhos que expressassem isso. Tendo esse cenário em vista, ao configurar sua sala individual, Severini buscou incluir as obras que seriam "aprovadas por Mussolini", e conseqüentemente, pelo público. Portanto, muito embora ele tenha declarado no catálogo da mostra que o artista deveria ter o coração puro, há uma malícia ao escolher pinturas do período futurista (primeiro futurismo), pois apesar de o movimento estar em descrédito naquele momento (a pintura aerofuturista é que estava em alta), contava com a empatia de Marinetti, que era próximo e influente junto ao *Duce*. Essas obras, posicionadas na entrada da sala, proporcionavam o confronto com o futurismo e, tão logo pudesse haver algum questionamento por parte da crítica, em seguida, estavam expostas 33 obras distantes desse seu período.

O artista fez o mesmo com as suas pinturas ligadas ao Novecento Italiano. Esse estava "morto" naquele momento, tal qual a relação de sua idealizadora, Sarfatti, com Mussoli-

ni.⁴⁶ Ou seja, embora Severini tenha participado de exposições com o grupo naquela década, inclusive fora da Itália (como em Buenos Aires, em 1930), ele não se ateu à exibição de pinturas com essa linguagem na II Quadrienal de Roma. As obras que compunham sua sala foram constituídas por uma linguagem plástica que remete às soluções formais empregadas pelos artistas italianos consagrados do passado, só que de modo “atualizado” por Severini, já que ele buscava imprimir o seu próprio estilo baseado nesses ensinamentos. Em seu ensaio *Il Modernismo e L'Arte* [O Modernismo e a Arte], Severini havia afirmado que:⁴⁷ “Ser moderno não quer dizer nada. Aquilo que conta é voltar às leis da arte com um espírito novo”.

As soluções empregadas nas naturezas-mortas e nas figuras apresentadas por Severini na II Quadrienal de Roma têm, portanto, uma relação íntima com os valores pregados pelo regime fascista em um sentido mais amplo, de ordem conceitual, mais do que propriamente um estilo ou gênero pictórico delimitado que representasse a arte fascista.

Com esse percurso argumentativo, faz todo sentido, portanto, que a sala Severini tenha se tornado tão aclamada e premiada com o primeiro lugar com o aval do *Duce*. Mas, é preciso apontar que pouco antes da mostra, Oppo, que articulava o retorno de alguns artistas que moravam em Paris para a Itália, fez Severini encontrar em particular com Mussolini, pavimentando, assim, a via para que o artista pudesse voltar à pátria.⁴⁸

Tendo esse cenário em vista, as duas obras do MAC USP realizadas por Severini na década de 30 estão intimamente relacionadas com esse contexto, pois ainda que tenham sido feitas alguns anos após a II Quadrienal de Roma, elas receberam soluções plásticas correlatas e foram criadas com base na disposição colaborativa do artista para com o regime de Mussolini.

Já as outras duas obras do acervo do MAC USP, feitas pelo artista em 1946, operam em outra chave, pois foram realizadas após a queda de Mussolini e a volta do artista com sua família para Paris. Com isso, suas linguagens plásticas seguem em outra direção e dão conta de reafirmar a versatilidade e

differently. Always generalizing, it is possible to say that an art made of lyricism, fantasy, with no reins, rules Paris predominantly; an art whose ‘mean’ and frequently the ‘procedure’ are the main interest, finally, an excessively free art, even though really brilliant many times.

The Italians, instead (and I intend to also talk about the younger ones here, who are not represented in this exhibition) seem to search for a unit around the deepest virtues of their race: seriousness of intent, wish for sincerity, almost absolute impossibility of simulation...

That means that Severini had been, for some time, determined to express and assert his commitment to his Italian origin, and found in Rome’s 2nd Quadrennial a perfect showcase to display works that could confirm that. Being so, when Severini set up his individual room, he included artworks that would be “approved by Mussolini”, and consequently by the public. Therefore, although he had declared in the show catalogue that the artist should have a pure heart, there is malice in choosing paintings from the artist’s futurism period (first futurism), because even though the movement was in disbelief at that moment (the aerofuturist painting was more important) it had Marinetti’s empathy, who was close and influent with the *Duce*. These artworks displayed at the entrance of the room, provided a confrontation with futurism, and as soon as any questioning by the critics came up, right past these artworks, were displayed thirty-three works distant from that futurism period.

The artist did the same with his paintings connected to the Novecento Italiano. This program was “dead” at that moment, such as the relationship of its founder, Salfatti, with Mussolini⁴⁷. In other words, although Severini had participated in exhibitions with the group in that decade, including some out of Italy (such as Buenos Aires in 1930), he did not exhibit paintings with this plastic language in the Rome’s 2nd Quadrennial. The artworks displayed in his room consisted of a plastic language that referred to the formal solutions used by famous artists from the past, but in an “updated” way by Severini, once he was trying to imprint his own style from these learnings. In his essay *Il Modernismo e L'Arte* [The Modernism and the Art], Severini

⁴⁶ Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Op. cit.*, p. 49, Margherita Salfatti conheceu Benito Mussolini em 1912, eles estabeleceram uma relação amorosa que durou até a década de 30.

⁴⁷ SEVERINI, Gino. “Il Modernismo e L'Arte”. In: SEVERINI, Gino, *Ragionamenti Sulle Arti Figurative*. Milão: Ulrico Hoepli, 1936, p. 15. Citação traduzida pelo autor.

⁴⁸ SALARIS, Claudia. *Op. cit.*, p.30.

⁴⁷ Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Op. cit.*, p. 49, Margherita Salfatti met Benito Mussolini in 1912, they have established a loving relationship that lasted until the 30s.

affirmed that⁴⁸: “Being modern does not mean anything. What matters is going back to the law of art with a new spirit”.

The solutions used in the still-life and in the figures displayed by Severini in the Rome’s 2nd Quadrennial have an intimate relation with the values preached by the fascist regime in a bigger sense, of conceptual order, more than a style or pictorial delimited gender that represented the fascist art.

Having this argumentative circuit, it makes sense for Severini’s room to have been so acclaimed and awarded with the first prize with the *Duce’s* approval. But it is necessary to point out that before the opening of the exhibition, Oppo was articulating the return of some artists who lived in Paris to Italy, and then, made Severini meet in private with Mussolini, paving, thus, the way for the artist to come back to his homeland⁴⁹.

Due to this scenario, both artworks at MAC USP made by Severini in the 30s are closely linked to this context, because even being produced a few years after the Rome’s 2nd Quadrennial, they received plastic solutions that referred to that context and were developed based on the collaborative availability of the artist regarding Mussolini’s regime.

On the other hand, the other two artworks from MAC USP collection made by the artist in 1946, go towards another direction, once they had been produced after Mussolini’s fall and the return of the artist with his family to Paris; so, the plastic languages follow another direction and reaffirm the versatility and potential of the artist, who did not abstain from the artistic and political realities of his own time, he knew how to absorb and incorporate new learnings and had always in his favor, his undeniable technical and theoretical abilities.

potência desse artista, que não se subtraía à realidade artística e política de sua época, sabia absorver e incorporar novos aprendizados e tinha sempre a seu favor as suas habilidades técnicas e teóricas incontestáveis.

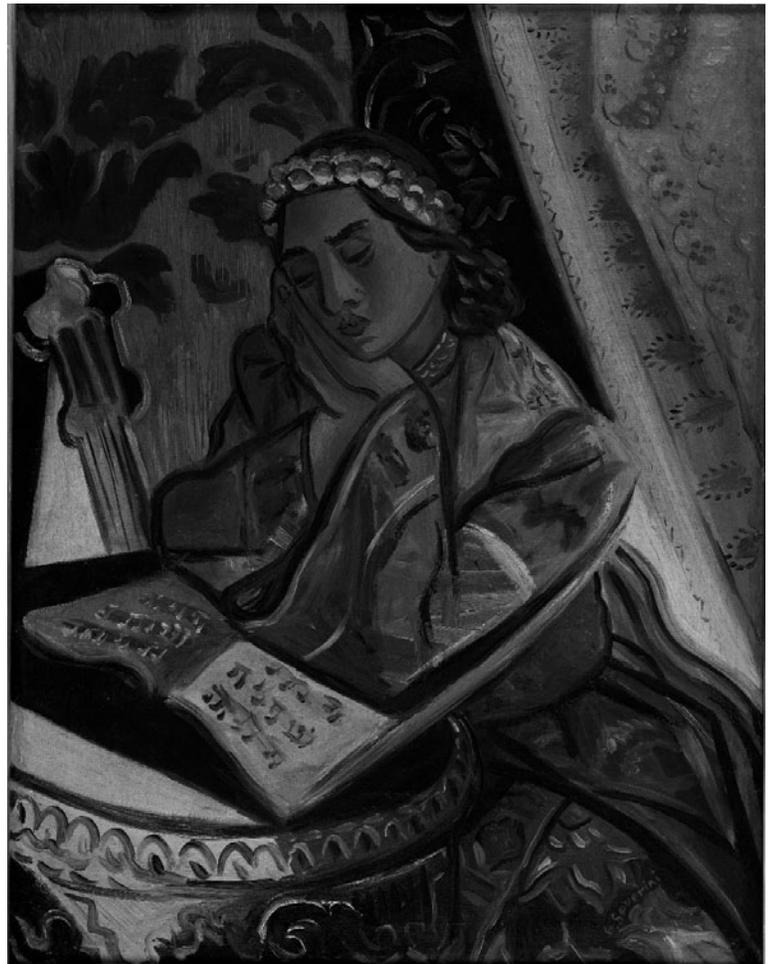
⁴⁸ SEVERINI, Gino. “Il Modernismo e L’Arte”. In: SEVERINI, Gino, *Ragionamenti Sulle Arti Figurative*. Milão: Ulrico Hoepli, 1936, p. 15. Citation translated by the author.

⁴⁹ SALARIS, Claudia. *Op. cit.*, p.30.



1

2



1 Gino Severini, *Natureza Morta com Pombas*, 1939/40

2 Gino Severini, *Figura com Página de Música*, 1938



3

3 Gino Severini, *Flores e Livros*, 1946

4 Gino Severini, *A Mulher e o Arlequim*, 1946



4