

O caso dos “Italianos de Paris” no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

The case of the ‘Italians of Paris’ at the collection of the Museum of Contemporary Art of University of São Paulo (MAC USP)

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO*

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

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

RESUMO Este artigo visa comentar a existência do grupo de artistas chamado “Italianos de Paris” e aponta a presença de algumas de suas obras na coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e em que medida estão relacionadas ao perfil das primeiras aquisições de obras italianas para o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), que depois viria a ser a coleção MAC USP. As reflexões apresentadas neste texto fazem parte da pesquisa de mestrado em andamento, sob orientação da Prof^a Dr^a Ana Gonçalves Magalhães, na Universidade de São Paulo, pessoa responsável pela reavaliação crítica do acervo MAC USP (coleção do antigo MAM SP).

PALAVRAS-CHAVE Grupo Italianos de Paris, arte moderna italiana, acervo do MAC USP.

ABSTRACT The objective of this article is to comment on the existence of a group of artists called “Italians of Paris”, pointing out the presence of some of their artworks in the collection of the Museum of Contemporary Art of University of São Paulo (MAC USP) and up to what extent they are related to the profile of the first Italian acquisitions for the collection of the former Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP), which would become MAC USP’s collection later. The reflections presented in this text are part of the ongoing master research, under orientation of Dr. Ana Gonçalves Magalhães, who is responsible for the critical reevaluation of MAC USP’s collection (former MAM’s collection).

KEYWORDS “Italians of Paris” group, Italian modern art, MAC USP’s collection.

*Renata Dias Ferraretto Moura Rocco é mestranda da Universidade de São Paulo – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, sob orientação da Prof^a Dr^a Ana Gonçalves Magalhães (Linha de Pesquisa: Teoria e Crítica de Arte) / *Renata Dias Ferraretto Moura Rocco is Master’s degree student of the Post-Graduation Interunits Program in Aesthetics and Art History of University of São Paulo, orientation Dr. Ana Gonçalves Magalhães (Line of the Research: Theory and Art Review)*

Como se sabe, as histórias do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) estão fortemente relacionadas. O MAC USP foi criado em 1963 para abrigar a coleção doada por Francisco Matarazzo Sobrinho à Universidade de São Paulo, do antigo MAM SP (total de 1.243 obras), e as coleções que levavam os nomes de Francisco Matarazzo Sobrinho (total de 429 obras de artistas brasileiros e estrangeiros) e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteadó (total de 19 obras de artistas estrangeiros).¹ No que diz respeito à documentação desse acervo, desde a abertura do MAC USP foram realizadas três pesquisas, cujos resultados foram apresentados nos seguintes catálogos: o primeiro deles foi um catálogo geral publicado em 1973 sob a diretoria de Walter Zanini; o segundo, *Perfil de um Acervo*, organizado por Aracy Amaral em 1988; e o terceiro foi organizado por Ana Mae Barbosa em 1992.

A pesquisa que está em curso desde 2008, empreendida pela Prof^a Dr^a Ana Gonçalves Magalhães e equipe, tem por objetivo a reavaliação crítica das aquisições das setenta e uma obras italianas realizadas pelo casal Matarazzo para o núcleo inicial do antigo MAM SP e a atualização da catalogação do acervo do MAC USP. Esta investigação em andamento trouxe à luz alguns aspectos fundamentais para a compreensão da formação do acervo italiano do museu, que se deu entre 1946 e 1947, a começar pelo esclarecimento de que essa coleção não foi constituída com base no gosto pessoal do mecenas, mas em uma relação intensa entre o meio artístico italiano e o brasileiro nos anos que antecederam à criação do antigo MAM SP.² Outro ponto que a pesquisa também trouxe à tona é que não foi somente a crítica de arte Margherita Sarfatti (1880-1961) e seus interlocutores Livio Gaetani e Enrico Salvatore a orientarem o casal Matarazzo a respeito do que deveria ser adquirido para o antigo MAM SP, mas também outras figuras como os galeristas Carlo Cardazzo (1908-1963), Vittorio Barbaroux (1901-1954) e Pietro Maria Bardi (1900-1999), personagens esses que estiveram amplamente envol-

It is known that the stories of the Museum of Contemporary Art of University of São Paulo (MAC USP) and the former Museum of Modern Art of São Paulo (MAM SP) are strongly connected once MAC USP was created in 1963 precisely to house the donation made by Francisco Matarazzo Sobrinho to the University of São Paulo. Such donation consisted of the artworks of the former MAM SP's collection (a total of 1243 artworks), plus the collections that bore the names of Francisco Matarazzo Sobrinho (a total of 429 artworks by Brazilian and foreign artists) and Francisco Matarazzo Sobrinho and Yolanda Penteadó (a total of 19 artworks by foreign artists)¹. Regarding the documentation of this collection, since the opening of MAC USP, three researches have been developed which results were presented in the following catalogs: the first of them was a general catalog published in 1973 under the direction of Walter Zanini; the second one, *Perfil de um Acervo*, organized by Aracy Amaral in 1988; and the third one was organized by Ana Mae Barbosa in 1992. The ongoing research since 2008 by Dr. Ana Gonçalves Magalhães and her team, aims at the critic reevaluation regarding the acquisition of the seventy-one Italian artworks made by the Matarazzo couple to the initial core of the former MAM SP and the updating of the cataloging of MAC USP's collection. This ongoing investigation brought to light some fundamental aspects to the understanding of the formation of the Italian collection of the museum, that happened between 1946-1947, starting by clarifying the fact that the collection was not put together by the personal taste of the Maecenas but based on an intense relation between Italian and Brazilian artistic environments along the years that preceded the creation of the former MAM SP². Another aspect that was revealed by the research was that not only the art critic Margherita Sarfatti (1880-1961) and her interlocutors Livio Gaetani and Enrico Salvatore were in charge of

¹ 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*, 2010, Campinas, SP. Atas... Campinas: UNICAMP, 2010, p. 44.

² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP". *Museologia & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*. Brasília, Vol.1, no 1, jan./jul. de 2012, pp. 77-108.

¹ 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*, 2010, Campinas, SP. Atas... Campinas: UNICAMP, 2010, p. 44.

² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP". *Museologia & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília*. Brasília, Vol.1, nº1, jan./jul de 2012, pp. 77-108.

orientating the Matarazzo couple regarding what should be bought to the former MAM SP, but also characters such as the *marchands* Carlo Cardazzo (1908-1963), Vittorio Barbaroux (1901-1954) and Pietro Maria Bardi (1900-1999), who were highly committed to the program of promoting the Italian modern art abroad, including Latin America, since the 1930s and articulated to some extent that the acquisitions to Brazil would convert into a certain narrative of the Italian history of art in the first half of the 20th Century.³ Thus, the artworks bought were part of different manifestations that reflected part of that interwar Italian production, such as the one of the *Strapaese* Group (with artists such as Ardengo Soffici and Ottone Rosai), the *Scuola Romana* (with Mario Mafai and Gino Bonichi, known as Scipione), the *Corrente* Group (with the artist Aligi Sassu) and the currents of the retaking of impressionist and postimpressionist experiences of the end of the 1930s (with Umberto Lilloni and Bruno Saetti), besides those related to the *Novecento Italiano* (with Achille Funi, Mario Sironi and Arturo Tosi), whose existence is widely recognized by the Brazilian art historiography. Due to the investigation of the profile of the artworks bought to the former MAM SP, the activities and the articulations of a group called the Italians of Paris began to be discussed more profoundly. The Italians of Paris - also shown at those acquisitions — was a group made up of Italian artists residing in the French capital, who, between 1928-1933, had a relevant role in disseminating Italian art all over Europe (such as the *Novecento Italiano* program led by Sarfatti, even if to a smaller extent), getting some attention from the present fascist regime. Thus, the activities performed by the Italians of Paris will be the focus of this article, due to the fact that at MAC USP's collection there are some artworks by those artists, made during the same period in which they were exhibiting together, and that bear traces of the artistic beliefs and the poetics used in the artworks exhibited during the shows of the formation.

“Italians of Paris”

³ Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entre Guerras”. *CAT. EXP. Classicismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entre-Guerras*. Op. cit., p. 15.

vidos com o programa de promoção da arte moderna italiana no exterior, incluindo a América do Sul, desde os anos 1930, e articularam em alguma medida para que as compras ao Brasil convergissem para uma determinada construção de história da arte italiana na primeira metade do século XX.³ Dessa forma, as obras compradas faziam parte de diferentes manifestações artísticas que espelhavam parte dessa produção italiana do entregueras, tais como a do Grupo *Strapaese* (com a presença de artistas como Ardengo Soffici e Ottone Rosai), da *Scuola Romana* (com Mario Mafai e Gino Bonichi, conhecido por Scipione), do Grupo *Corrente* (com o artista Aligi Sassu) e das vertentes de retomada das experiências impressionistas e pós-impressionistas do final da década de 1930 (com Umberto Lilloni e Bruno Saetti), além daquelas ligadas ao *Novecento Italiano* (com Achille Funi, Mario Sironi e Arturo Tosi), este caso, amplamente reconhecido pela historiografia da arte brasileira. Foi justamente com base nessa investigação do perfil das obras adquiridas ao antigo MAM SP, que se passou a discutir com maior profundidade as atividades e articulações de um grupo chamado de Italianos de Paris, também representado nessas aquisições. Era uma formação composta por artistas italianos residentes na capital francesa, a qual entre os anos 1928 e 1933 teve um papel relevante na divulgação da arte italiana por toda a Europa (tal como o programa do Novecento Italiano liderado por Sarfatti, ainda que em extensão bem menor), adquirindo em alguma medida a atenção de parte do regime fascista vigente. Logo, as atividades dos Italianos de Paris serão o foco deste artigo tendo em vista o fato de que no acervo do MAC USP há obras feitas por alguns desses artistas do mesmo período em que expuseram em conjunto, e que guardam traços das crenças artísticas e das poéticas empregadas nas obras exibidas em mostras da formação.

“Os Italianos de Paris”

A expressão Italianos de Paris designava um grupo de artistas italianos que residiam em Paris entre os anos 1920 e 1930, e que expunham, juntos, suas obras por toda a Europa. Eram eles Giorgio de Chirico (1888-1978), Alberto Savinio (1891-1952),⁴ Massimo Campigli (1895-1971), Mario Tozzi (1895-1979),

³ Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entre-Guerras”. *CAT. EXP. Classicismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entre-Guerras*. Op. cit.

⁴ Os irmãos Giorgio de Chirico e Alberto Savinio (Andrea de Chirico) nasceram

Filippo de Pisis (1896-1956), Gino Severini (1883-1966) e Renato Paresce (1886-1937). Sabe-se que essa foi a formação inicial; no entanto, ao longo do tempo, outros artistas foram sendo incorporados, ocorrendo também inclusões pontuais como a de Enrico Prampolini (1894-1956), Francesco Menzio (1899-1979), Alberto Giacometti (1901-1966), entre outros, apenas com a finalidade de exposições no grupo.⁵

A duração dos Italianos de Paris foi de aproximadamente cinco anos, entre 1928 e 1933,⁶ e teve como porta-vozes o influente crítico de arte polonês, radicado em Paris, Waldemar George (1893-1970), e o próprio artista do grupo, Mario Tozzi.⁷ É bem conhecido o fato de que Waldemar George era um crítico de arte incensado no meio artístico francês nos anos 1930 e um grande entusiasta do fascismo italiano e do “mussolinismo”,⁸ chegando até mesmo a ter tido um encontro pessoal com Benito Mussolini (1883-1945). Tozzi, por sua vez, articulava a organização de diversas exposições dos Italianos de Paris na Itália e França, além de estabelecer o diálogo do grupo com o Novecento Italiano⁹ e de batalhar para que a formação se tornasse um sindicato.

É essencial lembrar que nesse arco de tempo em que as mostras ocorreram, sentia-se na Europa o conhecido ambiente do “Retorno à Ordem”; isto significava, *grosso modo*, a recuperação de artistas e de proposições que deitavam raízes na tradição clássica da arte e um abandono, em grande medida, das experiências vanguardistas, o que resultou em uma produção que apresentava uma desejada *classicità*, mas trabalhada a partir de uma linguagem absolutamente moderna. Obviamente, não se pode generalizar,

na Grécia.

⁵ CAT. EXP. *René Paresce e les Italiens de Paris*. Itália: Sellerio, 2004, p. 20.

⁶ Cf. CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930. Itália: Skira, 1998, p. 24, a denominação “Italianos de Paris” já havia sido utilizada antes na *Prima Mostra d'Arte Giovanile* que ocorreu em Nápoles em 1912. Nela, havia seis salas, uma por região, sendo uma destas seis justamente a sala dos Italianos de Paris.

⁷ DELLARCO, Maurizio Fagiolo. “Severini e il gruppo degli ‘Italiani di Parigi’: cronistoria d’una idea.” *Gino Severini*. Coordenação Giovanni Breschi. Milão: Electa Firenze, 1983, p. 25.

⁸ Cf. DESBIOLLES, Yves Chevre fils “Le critique d’art Waldemar George. Les paradoxes d’un non-conformiste”. *Archives juives*. França, no 41, 2008, pp. 101-117, a situação entre o crítico e o fascismo ia bem até 1938 quando sua história sofreu uma virada, já que passou a ser perseguido pelo fato de ser judeu.

⁹ Para amplo panorama a respeito da formação e atividades do Novecento Italiano, promovido por Margherita Sarfatti, veja-se: BOSSAGLIA, Rossana. *Il Novecento Italiano*. Milano: Charta, 1995.

The expression Italians of Paris addressed a group of artists that resided in Paris between the 1920s — 1930s, and who exhibited their artworks together all over Europe, such as Giorgio de Chirico (1888-1978), Alberto Savinio (1891–1952)⁴, Massimo Campigli (1895-1971), Mario Tozzi (1895–1979), Filippo de Pisis (1896-1956), Gino Severini (1883-1966) and Renato Paresce (1886-1937). It is known that this was the original group, but over time other artists joined in, and some artists such as: Enrico Prampolini (1894-1956), Francesco Menzio (1899-1979), Alberto Giacometti (1901-1966) occasionally exhibited with the group.⁵ This congregation of artists which lasted approximately five years, between 1928-1933,⁶ had as spokesmen the influential Poland-born art critic, who enjoyed French citizenship, Waldemar George (1893-1970), and the artist of the group Mario Tozzi.⁷ It is well known the fact that Waldemar George was an important art critic in the French environment during the 1930s and also a great enthusiast of Italian Fascism and “Mussolinism”⁸ in those years, who managed to have a personal meeting with Benito Mussolini (1883-1945). Tozzi, in turn, orchestrated various exhibitions of the group in Italy and France, in addition to establishing the connection with the *Novecento Italiano*,⁹ while striving to turn them into a union. It is essential to remember that during this arch of period in which

⁴ Giorgio de Chirico and Alberto Savinio (Andrea de Chirico) brothers were born in Greece.

⁵ CAT. EXP. *René Paresce e les Italiens de Paris*. Itália: Sellerio, 2004, p. 20.

⁶ Cf. CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930. Itália: Skira, 1998, p. 24, the denomination Italians of Paris had already been applied, at the *Prima Mostra d'Arte Giovanile* that happened in Naples in 1912. There were six rooms, one of each region, and among them, one was addressed to the Italians of Paris.

⁷ DELLARCO, Maurizio Fagiolo. “Severini e il gruppo degli ‘Italiani di Parigi’: cronistoria d’una idea”. *Gino Severini*. Coord. Giovanni Breschi. Milão: Electa Firenze, 1983, p. 25.

⁸ Cf. DESBIOLLES, Yves Chevrefils “Le critique d’art Waldemar-George. Les paradoxes d’un non-conformiste”. *Archives juives*. França, nº 41, 2008, pp. 101-117, The situation between the critic and the fascism was going well until his story went through a complete change, once he began to be persecuted for being Jewish.

⁹ In order to have a panoramic view regarding formation and activities of the *Novecento Italiano*, promoted by Sarfatti, it is recommended the reading of: BOSSAGLIA, Rossana. *Il Novecento Italiano*. Milano: Charta, 1995.

the exhibitions occurred, “Call to Order” could be clearly sensed in Europe, which meant as an overall view, the recovery of artists and propositions that had their roots in the classic tradition of art and the abandonment, to a great extent, of the avant-garde experiments, which resulted in a production that depicted a desirable *classicità*, but developed based on an absolutely modern pictorial language. Obviously, one cannot generalize it, because the “Call to Order” was not the only “orientation” felt in Europe during the interwar period, on the contrary, as it is known, there are during those years the surrealism in France from the 1920s on and the abstractionism in Italy during the 1930s, just to mention two examples. In addition, the own notion of the “Call to Order” itself could embrace significantly different experiences, as proven by the New Objectivity in German.¹⁰ To sum up, it is a very rich artistic period, which showed a plurality of manifestations that could not be framed under an “umbrella” denomination, with new protagonists and centers of debate. Publications such as *L'esprit Nouveau* in France, founded in 1920 by Amédée Ozenfant (1886 - 1966) and Charles-Édouard Jeanneret (1887 - 1965), so called Le Corbusier, and in Italy, *Valori Plastici* of Mario Broglio (1891 - 1948) and Roberto Melli (1885 - 1958) also significantly take part in it. At that moment, besides the dissemination within magazines, the names of the artists continually circulated in shows and collections, as exponents of the diverse declinations and modalities of that “Call to Order”.

However, having in mind the artistic orientation of the Italians of Paris group and precisely the sponsorship by Waldemar George, who was a defender of the classic tradition of art,¹¹ it is within the Italian and French “Call to Order” environment that the formation must be understood as

¹⁰ In order to have a panoramic view regarding this issue, it is recommended the reading of *CAT. EXP. Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. USA: Guggenheim Museum Publications, 2010.

¹¹ Cf. *CAT. EXP. René Paresce e les Italiens de Paris*. *Op. cit.*, p. 30, in this sense, it is worth pointing out that when Waldemar George presented De Chirico's show in 1927, he had written that the two facts that had been dominating art in the 20th century were Picasso and De Chirico. The first one was an oriental spirit who carried inspirations of the antiques (in reference to Picasso of the 1925); the second one, De Chirico, was the Mediterranean Europe, who was conscious of his destiny drama, and compiled the balance of his glorious past.

pois o “Retorno à Ordem” não foi o único tipo de “orientação” sentido na Europa no entreguerras; muito pelo contrário, como se sabe, havia nesses anos o surrealismo na França a partir dos anos 1920 e o abstracionismo na Itália, nos anos 1930, para mencionar apenas dois exemplos, além da própria noção de “Retorno à Ordem” em si, que abarcava experiências um tanto diferentes, como comprova a Nova Objetividade na Alemanha.¹⁰ Trata-se, em suma, de um período artístico riquíssimo, com uma pluralidade de manifestações impossível de ser enquadrado sob uma denominação “guarda-chuva”, em que há novos protagonistas e centros de debate, do qual fazem parte significativamente publicações como a *L'esprit Nouveau*, na França, fundada em 1920 por Amédée Ozenfant (1886-1966) e Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), conhecido depois como Le Corbusier; e na Itália a *Valori Plastici*, de Mario Broglio (1891-1948) e Roberto Melli (1885-1958). É um momento em que, além da veiculação nas revistas, os nomes dos artistas circulam continuamente em mostras e coleções, como expoentes das diversas declinações e modalidades desse “Retorno à Ordem”.

No entanto, tendo em vista a orientação artística do grupo dos Italianos de Paris e justamente do apadrinhamento por parte de Waldemar George, que era um defensor da tradição clássica da arte,¹¹ é nesse ambiente do “Retorno à Ordem” italiano e francês que a formação deve ser, de modo geral, compreendida.

Voltando ao histórico da formação, os artistas chegaram a Paris em momentos diferentes e traziam consigo experiências artísticas bastante diversas, como é o caso de Severini e de De Chirico, para citar apenas dois casos. O primeiro muda-se para Paris em 1906, e é lá que vivencia a experiência futurista e cubista, tornando-se, a partir dos anos 1920, um artista que respondia fortemente a esse espírito do “Retorno à Ordem”, como comprovam tanto sua obra *Natureza Morta (Natureza Morta com Mandolim)*, de 1920 (Coleção Heino/Wijhe, Museum de Fundatie, Holanda),

¹⁰ Para amplo panorama sobre o assunto, recomenda-se a leitura de *CAT. EXP. Chaos & Classicism: Art in France, Italy, and Germany, 1918-1936*. Estados Unidos: Guggenheim Museum Publications, 2010.

¹¹ Cf. *CAT. EXP. René Paresce e les Italiens de Paris*. *Op. cit.*, p. 30; nesse sentido, vale apontar que ao apresentar uma mostra de De Chirico em 1927, Waldemar George escreveu que os dois fatos que dominavam a arte do século XX eram Picasso e De Chirico. O primeiro era um espírito oriental e trazia inspirações antigas (referência ao Picasso dos anos 1925), enquanto De Chirico era a Europa mediterrânea, que tinha consciência do drama de seu destino, e que compilava o balanço do seu passado glorioso.

quanto seu ensaio *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre*, de 1921, que foi uma das publicações mais significativas daquele contexto. No caso de De Chirico, sabe-se que desde os anos 1910 viajava à França, mas a partir de 1925 transfere-se a Paris efetivamente, retornando depois a Florença somente em 1932.¹² Durante esse período, De Chirico desenvolveu a chamada arte metafísica, e a partir de 1919 também se voltou à tradição clássica da arte como atesta seu texto *Il Ritorno al Mestiere*, publicado na *Valori Plastici*. Logo, fica claro que os artistas da formação original dos Italianos de Paris traziam bagagens diferentes e não apresentavam uma mesma orientação em suas pesquisas plásticas nem mesmo naquele período em que expuseram juntos. O elo entre eles se dava justamente pelo objetivo comum de reafirmar a superioridade da arte italiana perante a feita em outros países naquele momento, ou como afirmava Waldemar George, defender a “italianità” no ambiente parisiense.¹³ Dessa forma, os Italianos de Paris se apoiaram em uma pesquisa artística que tinha como base suas próprias raízes italianas, que segundo Maurizio Fagiolo Dell’Arco,¹⁴ poderiam ser traduzidas em: um vago valor arcaico, um senso vibrante de *classicità*, a presença ativa do passado e o futuro conjugado ao presente histórico. A resposta para essa investigação veio de forma muito particular por parte de cada um dos artistas do grupo, resultando em uma produção artística muito diversificada, como fica evidente a partir da visualização em conjunto das representações das figuras femininas de Campigli, dos gladiadores de De Chirico, das figuras monumentais de Tozzi, das criaturas “surreais” de Savinio e das naturezas-mortas e dos arlequins de Severini. No entanto, essa dimensão clássica pensada por Waldemar George para o grupo abarcava algo muito mais elástico, como comprovam tanto as produções de Paresce quanto as de De Pisis.¹⁵

Vale lembrar, neste momento, como se deu o surgimento do grupo, pois a discussão que o permeia se situa dentro de um debate bastante acalorado naquela época, como será visto adiante. Tudo começou com uma entrevista concedida por De

a whole.

Resuming the historical of the formation, the artists arrived in Paris in different moments and carried with them very different artistic experiences, such as the cases of Severini and De Chirico, to mention only two examples. The first one moves to Paris in 1906, where he joined in the futurist and cubist experiments, becoming, from the 1920s on, an artist who strongly responded to the “Call to Order” spirit, as proven by both his artwork *Still Life (Still Life with Mandolin)* of 1920 (Heino/Wijhe Collection, Museum de Fundatie, Holland) and his essay *Du Cubisme au Classicisme: esthétique du compas et du nombre* of 1921, which was one of the most significant publications during that period. Regarding De Chirico’s case, it is known that since 1910s he used to travel to France, but it was from 1925 on that he effectively moved to Paris, coming back to Florence only in 1932.¹² During that period, De Chirico developed the so called metaphysical art and from 1919 also focused on the classic tradition of art as proven by his text *Il Ritorno al Mestiere* published in *Valori Plastici*. Thus, it is clear that the artists from the original formation of the Italians of Paris came from different artistic backgrounds, and did not present a coherent plastic research, not even when they were united as a group. In fact, what kept them together was the common aim to reaffirm the superiority of Italian art against the art made in other countries in that period, or according to George’s words would be to defend *italianità* in the Parisian context.¹³ Being so, the Italians of Paris based their artistic practice on their own Italian roots, which, according to Maurizio Dell’Arco¹⁴, could be translated into: a vague archaic value, a vibrant sense of *classicità*, the active presence of the past, and future fused with historical present. The answer to such investigation came in different shapes according to the artists engaged, resulting in a varied artistic production, as is evident while looking altogether at

¹² FONDAZIONE GIORGIO E ISA DE CHIRICO. Disponível em: <http://www.fondazionechirico.org/biografia/>. Acesso em 30.04.2013 às 20h39.

¹³ Cf. *CAT. EXP. Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 21. Para o crítico polonês o “italianismo” era considerado praticamente como uma forma de “arte plástica”, quase como um movimento.

¹⁴ *CAT. EXP. Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 170.

¹⁵ *CAT. EXP. René Paresce e les Italiens de Paris. Op. cit.*, p. 20.

¹² FONDAZIONE GIORGIO E ISA DE CHIRICO. Consulted on internet, available in: <http://www.fondazionechirico.org/biografia/>. Accessed on 30/April/2013 at 20H39.

¹³ Cf. *CAT. EXP. Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 21, to the polish critic the “italianism” was considered almost as a form of “plastic art”, as if it was a movement.

¹⁴ *CAT. EXP. Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 170.

Campigli's feminine depicted figures, De Chirico's gladiators, Tozzi's monumental figures, Savinio's 'surreal' creatures, and Severini's still lives and harlequins. However, the classical and Mediterranean dimension beheld by Waldemar George as the guiding principle of the poetics of the group could encompass different productions such as De Pisis' and Paresce's.¹⁵

It is worth remembering at this point the birth of the group, once the discussion it was involved in was part of the heated ongoing debate at that moment, as will be discussed ahead. Everything started with an interview given by De Chirico in 1927, in which he stated that Paris was the capital of the painters, once in Italy there was no modern art movement, except for his own production and also Modigliani's (1884-1920).¹⁶ This position had already been expressed by the artist in his text *Vale Lutetia* of 1925 and was sustained in some other texts he published such as *Salve Lutetia* in 1927, in which he assumed his admiration for Paris, saying that it was the city of the intellect and the art and where the great mystery of the modernity lay. Once those affirmations brought about revolt among the Italian artistic environment and brought up aggressive responses such as Carlo Carrà's (1881-1966), Tozzi decided to prepare a show the following year to exhibit artworks by Italian artists who lived in Paris by then, precisely the Italians of Paris, in which it would make clear the strong bonds they kept with their Italian roots. As a result, the ideas expressed by De Chirico would be refuted and the commitment and pride that the artists had towards their native country would be reinforced, smoothing the reactions over in Italy.¹⁷ In any case, the Italians of Paris certainly recognized the value of the French capital for their own repertoire and artistic research, as proven by De Pisis' and Campigli's statements, in which the first affirmed the city was Europe's coffee,¹⁸ and the second said it was there where the marvelous, the unknown and the bizarre took place.¹⁹ Nonetheless, it was clear

Chirico, em 1927, na qual declarou que Paris era a capital para os pintores, e que na Itália não existia um movimento de arte moderna, com exceção à sua produção e à de Amedeo Modigliani (1884-1920).¹⁶ Essa tomada de posição do artista já tinha sido apresentada no texto *Vale Lutetia*, de 1925, e foi sustentada em outros textos que publicou como *Salve Lutetia*, em 1927, nos quais assumia a sua admiração por Paris, dizendo que ela era a cidade por excelência do intelecto e da arte e que lá morava o grande mistério da modernidade. Como as afirmações de De Chirico causaram revolta no meio artístico italiano e provocaram respostas agressivas, a exemplo da de Carlo Carrà (1881-1966), Tozzi decidiu no ano seguinte que prepararia uma primeira mostra em que seriam mostradas obras produzidas por alguns artistas italianos que moravam em Paris, os Italianos de Paris, e que explicitariam o diálogo estreito que mantinham com suas raízes italianas. Assim, as ideias apresentadas por De Chirico seriam rebatidas e o compromisso e orgulho que esses artistas tinham pela sua pátria seriam reforçados, apaziguando, assim, os ânimos na Itália.¹⁷ De todo modo, é fato que os Italianos de Paris reconheciam o valor da capital francesa para seu próprio repertório e pesquisa artística como atestam depoimentos de De Pisis e de Campigli, em que o primeiro afirmava que a cidade era o café da Europa,¹⁸ e o segundo dizia que era lá que acontecia o maravilhoso, o desconhecido, o bizarro.¹⁹ No entanto, o que se via é que boa parte dos artistas trabalhava efetivamente com base nos pressupostos da tradição da arte italiana, de modo "atualizado", já que um resgate direto ou imitação daquelas soluções plásticas não era sua proposta; o grupo, inclusive, condenava e combatia o neoacademicismo que ocorria na Itália naquele momento.

As exposições dos Italianos de Paris, realizadas no arco de tempo desses cinco anos, não ocorreram somente na França e na Itália, mas também na Rússia, Espanha, Alemanha e Suíça, o que fez com que chamassem a atenção do meio artístico

¹⁵ CAT. EXP. *René Paresce e les Italiens de Paris*. Op. cit., p. 20.

¹⁶ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit., p. 34.

¹⁷ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit., p. 36.

¹⁸ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit., p. 132.

¹⁹ According to the information learnt from the conference uttered by Professor Paolo Rusconi, from Università

¹⁶ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit., p. 34.

¹⁷ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit., p. 36.

¹⁸ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit., p. 132.

¹⁹ Cf. informação extraída da conferência proferida pelo Prof. Paolo Rusconi, da Università degli Studi di Milano no dia 19 de abril de 2013, durante o Curso Internacional "Anos 1930 na Itália: as artes figurativas, as revistas e as exposições durante o Fascismo", realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP entre 16 e 19 de abril de 2013.

francês e também do italiano, tanto no âmbito cultural, quanto político. O regime fascista vigente percebeu que a formação de artistas poderia propagar seus ideais, uma vez que trabalhavam para reafirmar a superioridade da arte italiana em grande escala, e já tinham projeção internacional com as exposições que promoviam,²⁰ e obviamente a relação de Waldemar George com o grupo foi de grande valia nesse sentido.

É importante ressaltar que nas mostras realizadas, sobretudo na França, os textos de apresentações para catálogos de exposições do grupo davam conta tanto de expor suas propostas artísticas, quanto de externar a rivalidade que tinham com a Escola de Paris.²¹ Como se sabe, não se tratava de um movimento artístico, mas de um enorme agrupamento de artistas de diversas nacionalidades com orientações artísticas diferentes, que de acordo com Argan, tinha Henri Matisse (1869-1954), Georges Braque (1882-1963) e Pablo Picasso (1881-1973) como expoentes desse ambiente²² em que se discutia arte num mercado artístico extremamente aquecido. Dessa forma, alguns trechos de apresentações de exposições serão reproduzidos adiante com o objetivo de demonstrar a postura desse grupo.²³

Primeiramente, em novembro de 1929, na *Exposition Art Italien Moderne*, Tozzi reconheceu que os artistas italianos sofriam a influência dos meios em que trabalhavam, Paris, mas que participavam de um modo intenso da vida artística de seu país, a Itália. Portanto, não há uma negação total do ambiente parisiense por parte dos artistas, mas um reforço do vínculo com a arte italiana e um empenho em provar a supremacia de suas raízes. Vale apontar que esse esforço se coloca contemporaneamente na Europa com a disseminação de exposições cujas linguagens plásticas eram outras, tais quais o futurismo, por exemplo.²⁴ Pouco antes, em fevereiro desse ano, com o objetivo de fazer a resenha da *I Mostra Regionale d'Arte Lombarda* no *La Fiera letteraria*, Tozzi

that a great part of the artists worked effectively based on the assumptions of the classic tradition of Italian art, but in an “updated” way, once a direct reference or imitation of those visual solutions was not their propositions; the group, actually, condemned and combated the neo classicism that was ongoing in Italy at that moment. Throughout the five years they were seen together, some exhibitions were held not only in France and Italy, but were also organized in Russia, Spain, Germany, and Switzerland, which made them well-known in the French artistic milieu, thus gaining more and more significance in Italy both culturally and politically. The current Fascist regime would rapidly realize that this group of artists was very likely to promote its ideals, as they had as their mission the affirmation of the Italian art superiority in a great scale, once they had acquired international acclaim with the exhibitions they organized,²⁰ and obviously the strong name of George as an art critic supporting the group was of great significance.

It is important to point out that in the exhibitions they held, mainly in France, the texts in the exhibition catalogs of the Italians of Paris would both focus on their artistic ideas and make their rivalry with the School of Paris,²¹ which is not regarded as an artistic movement, rather a great gathering of artists from different nationalities bearing equally different artistic orientations, that according to Argan’s definition, had in Henri Matisse (1869-1954), Georges Braque (1882-1963) and Pablo Picasso (1881-1973) the major exponents of this environment,²² in which art was discussed in a highly heated art market.

Therefore, some extracts of the catalogs will be reproduced ahead in order to make the group

degli Studi di Milano on 19/April/2013, during the course “Anos 1930 na Itália: as artes figurativas, as revistas e as exposições durante o Fascismo”, that took place at the Museum of Contemporary Art of University of São Paulo between 16 and 19th April 2013.

²⁰ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 32.

²¹ 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. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Orientada por: Eric Michaud. França, data da defesa: 02/02/2011, pp. 06-12.

²² ARGAN, Giulio. *Arte moderna*. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 341-344.

²⁰ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 32.

²¹ 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. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales. Orientada por: Eric Michaud. França, data da defesa: 02/02/2011, pp. 06-12.

²² ARGAN, Giulio. *Arte moderna*. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 341-344.

²³ Todos os trechos citados neste artigo foram traduzidos pela autora.

²⁴ CAT. EXP. *Les Italiens de Paris*: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, *Op. cit.*, p. 57.

beliefs evident.²³ First of all, in November 1929, in the *Exposition Art Italien Moderne*, Tozzi admitted the Italian artists were affected by the influence of the environment they worked in, Paris, but they intensively participated in the life of their country, Italy. Thus, there was no denial towards the Parisian environment on the Italians' side, but actually a reinforcement of the connections with the Italian art and an effort to prove the supremacy of its roots. It is worth mentioning that this effort happened in Europe contemporaneously to some other exhibitions whose artistic languages were diverse, such as futurism.²⁴ Just before that, in February of that year, taking advantage of the review he was meant to do for the *I Mostra Regionale d'Arte Lombarda* in *La Fiera letteraria*, Tozzi enhanced and praised the standpoint of the Italians of Paris, affirming that their race was the only one spiritually prepared to the newest classicism, so their enemies were the “incomplete” and the “rough”, and from Giotto to Rafael, the art of his country was an act of decision and willfulness. Due to the relationship among Sarfatti, Tozzi e George, it is worth pointing out that at the very same year the group exhibited their artworks in room number five, inside the *Seconda Mostra del Novecento Italiano* that took place at the Palazzo della Permanente.

The year 1930 witnessed the moment of the utmost expansion of the Italians of Paris. Right in January, the *Prima Mostra di pittori italiani residenti a Parigi. Campigli, de Chirico, De Pisis, Paresce, Savinio, Tozzi* takes place at Galleria Milano, in which the painters were presenting the best of their productions by then and were counting on the support of George who stated that²⁵

...And let's speak clearly. The main fact of the art today is the offensive return of Italy [...] Italy will give the art a will of universal knowledge again. Some painters, tired of that kind of art which does not know the great demands of the spirit, already return to the masters that preceded the Renaissance. [...] We want to add that the new mystery, that meridian mystery that lingers in their artworks lives beyond the form, in its spirit [...] In

²³ All extracts mentioned in this article were translated by the author.

²⁴ *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 57.

²⁵ Cf. *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 58.

aproveitou para exaltar a posição dos Italianos de Paris, afirmando que sua raça era a única espiritualmente preparada para o novo classicismo, e que seus inimigos eram o “incompleto” e o “grosseiro”, e que de Giotto a Rafael, a arte de sua pátria era um ato de decisão e de vontade soberba. Em razão da relação de Sarfatti com Tozzi e George, vale ressaltar ainda que nesse mesmo ano o grupo expõe suas obras na sala número cinco, dentro da *Seconda Mostra del Novecento Italiano* no Palazzo della Permanente.

O ano de 1930 parece marcar o momento da máxima expansão da formação dos Italianos de Paris. Logo em janeiro, ocorre a *Prima Mostra di pittori italiani residenti a Parigi. Campigli, de Chirico, De Pisis, Paresce, Savinio, Tozzi* na Galleria Milano, quando os pintores apresentavam o melhor de suas produções e contavam com o apoio de George, que afirmou o seguinte:²⁵

[...] E falemos claramente. O fato fundamental da arte de hoje é o retorno ofensivo da Itália [...] A Itália dará novamente à arte uma vontade de conhecimento universal. Alguns pintores, cansados daquela tal forma de arte que desconhece as exigências imperiosas do espírito, já retornam aos mestres que precederam o Renascimento. [...] Queremos nós acrescentar que o novo mistério, aquele mistério meridiano que se esconde nas suas obras reside mais que na forma, mas no espírito dessa forma [...] Para mim, esta arte representa o sonho do adormecido que segurando na mão o compasso e o esquadro, sonha com os olhos abertos. Esta arte marca a vingança da tradição latina e de sua extraordinária faculdade de abstração.

No mês de abril, o grupo expõe em outra mostra do Novecento Italiano, desta vez em Berna, entre março e maio; e depois, entre maio e outubro expõe na Bienal de Veneza dentro da seção *Appels d'Italie*, com Tozzi como organizador e Waldemar George fazendo a apresentação do grupo. Nessa exibição, diferentemente das demais, foram incluídos pintores de outras nacionalidades e não só a formação original, com o embasamento teórico de que²⁶

A Sala não reúne ao acaso um grupo acidental. É uma demonstração. Trata-se de provar um fenômeno de mudança do centro de gravidade da arte contemporânea, a qual depois de um cuidado da oposição, que dura meio século, reencontra sua fé em Roma.

²⁵ Cf. *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 58.

²⁶ Cf. DELLARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 30.

[...]

Sob o título agressivo de ‘Chamados da Itália’ reunimos as obras de pintores italianos de Paris, e de artistas franceses e estrangeiros da escola parisiense, revelando um fenômeno novo: uma vontade coletiva e consciente de reencontrar o sentimento perdido do espírito italiano. Esta tendência se afirma já há alguns anos, e é seguida agora pelos melhores entre os jovens artistas, dos que representam o estado mais atual da pintura na França. Esses artistas não são, como se poderia acreditar, uns tradicionalistas; ao contrário, são uns revolucionários. A Itália é sua meta, sua fonte de inspiração eternamente viva.

[...]

Seus estilos significam a unidade na diversidade; e que a arte por si não é — como pensa um povo vão — um problema proposto e resolvido, mas é uma coisa mental, uma manifestação da ideia por meio da forma e um sistema do mundo.

No ano seguinte, em 1931, os Italianos de Paris foram apresentados na sala vinte e nove, na I Quadrienal de Roma, e tiveram uma boa recepção da crítica de arte italiana.²⁷ Como se sabe, a Quadrienal de Roma foi um evento muito importante na Itália, que nasceu pelos esforços do regime fascista e teve, inclusive, suas três primeiras inaugurações feitas por Mussolini. Tratava-se de um verdadeiro espelho do que estava acontecendo artisticamente na Itália naqueles anos, e a sua coordenação por parte de Cipriano Efisio Oppo (1891-1962), figura influente como deputado do Parlamento do Reino e dirigente do Sindicato Artístico (além de ser artista e escritor), foi fundamental nesse sentido.²⁸ Foi depois dessa exibição, que Prampolini escreveu um artigo intitulado *Il cannibalismo nostra no e gli artisti italiani di Parigi*, publicado no almanaque *Il Vero Giotto*, afirmando que eram justamente os artistas Italianos de Paris, que estavam distantes de sua terra que conseguiam ser os mais autênticos intérpretes do gosto e da alma italiana, ao pesquisarem suas próprias raízes.²⁹

É curioso notar que para Waldemar George não bastava provar a força dos artistas italianos residentes em Paris, mas era preciso revelar artistas franceses e outros estrangeiros da “Escola de Paris” que tinham por opção artística a Itália. Essa crítica ácida aos franceses se manteve, e no catálogo da mostra

²⁷ *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 71.

²⁸ A título de esclarecimento, vale apontar que Oppo ficou responsável pelas quatro primeiras edições da Quadrienal de Roma.

²⁹ DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 30.

my opinion, this art represents the asleep dream that holding the compass and the square, dreams with open eyes. This art highlights the revenge of the Latin tradition and its extraordinary faculty of abstraction.

In April they exhibited in another show of the Novecento Italiano in Bern, between March and May and then, between May and October, in the Venice Biennale, in a section called *Appels d'Italie*; Tozzi was again the commissioner of the show, and George wrote the text to introduce the group. In this show, differently from others, painters of other nationalities were included, in addition to the original formation, with the justification that²⁶

The gallery does not gather by chance a circumstantial group. It is a demonstration. The aim is to prove a phenomenon of change in the gravity center of contemporary art, which after some attention from the opposition, lasting half a century, finds again its faith in Rome [...]

Under the aggressive title *Calls of Italy*, we assembled works by Italian painters of Paris, and by French and foreign artists, revealing a new phenomenon: a collective and conscious desire to find the lost Italian spirit again. Such tendency has been asserting itself for some years, and it is now followed by our best young artists, the ones who represent the more updated state of painting in France. These artists are not, as one might believe, some traditionalists; on the contrary, they are revolutionaries. Italy is their goal, their source of inspiration eternally alive. [...]

Their styles mean unity in diversity; and that art by itself is not — as futile as people think — a problem proposed and solved, but it is a mental thing, a manifestation of the idea by means of form and a system of the world.

In the following year, 1931, the I Quadriennale di Roma exhibited the Italians of Paris in room twenty nine, and their section had gotten very positive reviews from Italian art critics²⁷. It is well known that Quadriennale di Roma was a very important event in Italy, which came to be thanks to the efforts made by the fascist regime, and thus, had Mussolini opening the three first editions. It turned out to be a reflection of the current

²⁶ Cf. DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 30.

²⁷ *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 71.

artistic situation back then, and its coordination by Cipriano Efisio Oppo (1891-1962) — influent person as a Member of the Kingdom's Parliament and Artistic Director of the Union (besides being an artist and a writer) was crucial in that sense²⁸. Just after that, artist Enrico Prampolini wrote an article entitled “Il canibalismo nostrano e gli artisti italiani di Parigi,” published in the yearbook *Il Vero Giotto*, stating that the Italians of Paris, though distant from their motherland, had been the ones who were able to be the most authentic interpreters of the Italian taste and soul, by searching for their roots.²⁹

It is worth pointing out that to Waldemar George proving the strength of the Italian artists residing in Paris was not enough, it was also necessary to reveal French and foreign artists from “School of Paris” that had Italy as their artistic option. This acid critic to French people remained so, and in the catalog of the show *22 Artistes Italiens Modernes* at the Georges Bernheim gallery that took place in March 1932, Waldemar George attacked not only the art developed in France, but also French people's way³⁰

...the Italian painting escapes, to some extent, from these categories [realistic art or idealistic art]. The metaphysical painting grants to the most trivial forms, and also to the most usual terms, a more pure sense and a wider application. The French, prone to a more individualistic character, are interested in the detail. The Italian are interested in the man as a whole. They defend and glorify him.

In this same text, George had stated that the exhibition offered the French public a valid compendium of the Italian art then, and that was a multiple art all at once, polarized rather than standardized.³¹

Still in the same year, at the 1932 Venice Biennale, Severini presented the *Mostra degli Italiani di Parigi* in room twenty eight, in which there were fifty four artworks by artists such as De Pisis, Campigli, Marini, de Chirico, and himself among

²⁸ In order to elucidate the issue, it is important to point out that Oppo was responsible for the first four editions of the Quadrennial of Rome.

²⁹ DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 30.

³⁰ Cf. DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.* p. 31.

³¹ *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, *Op. cit.*, p. 79.

22 Artistes Italiens Modernes realizada na galeria Georges Bernheim, que ocorre em março de 1932, Waldemar George não atacou somente a arte feita na França, mas o modo de ser do francês.³⁰

[...] a pintura italiana escapa, em certa medida, a estas categorias [arte realista ou arte idealista]. A Pintura Metafísica confere às formas mais banais, e também aos termos mais usuais, um senso mais puro e uma aplicação mais ampla. Os franceses, de natureza individualista, se interessam pelo particular. Os italianos se interessam pelo homem em geral. O defendem e o glorificam.

Nesse mesmo texto, George havia afirmado que aquela exposição dava ao público francês um compêndio válido da arte italiana daquele momento, e que essa era uma arte múltipla em uma só vez, mas não uniforme e sim polarizada.³¹

Ainda nesse ano, na Bienal de Veneza, Severini apresentou na sala número vinte e oito a *Mostra degli Italiani di Parigi*, que contava com cinquenta e quatro obras de artistas como De Pisis, Campigli, Marini, De Chirico e dele próprio, entre outros. Severini, então, escreveu o texto de abertura da exposição, no qual reafirmava os procedimentos e crenças dos artistas italianos, ao mesmo tempo em que critica os pressupostos da “Escola de Paris”, como fica claro na passagem em que disse:³²

Essa premissa terá, espero, o resultado de se fazer olhar os três pintores que expõem nesta sala, e em geral, os outros artistas italianos que vivem em Paris, de Paresce a Tozzi, de Campigli a De Pisis, sem os óculos de qualquer ideologia. Esses pintores são reunidos, de fato, pela afinidade de raça, de cultura e às vezes até de intenção, mas 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 [Escola de Paris], 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

³⁰ Cf. DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 31.

³¹ *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, *Op. cit.*, p. 79.

³² Cf. DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 32.

arte, enfim, excessivamente gratuita, ainda que muitas vezes brilhantíssima. [...] Os italianos ao invés [...] 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.

No ano seguinte, em 1933, o grupo ainda chegou a expor junto pelo menos duas vezes, mas depois se iniciou um processo de separação, já que cada um seguiu uma direção e alguns mudaram de país. Dessas duas mostras, vale mencionar a *Les "Italiens de Paris"*, que aconteceu em setembro na Galerie Charpentier, e teve como presidente do comitê, Severini. Foram expostas 150 obras dos artistas e doze de Amedeo Modigliani, a quem foi dedicado um salão de honra.

Feita a breve reconstituição das principais mostras e os posicionamentos que balizaram a existência do grupo, deve-se enfatizar que, de todo modo, a revisão crítica em torno da atuação dos Italianos de Paris é algo bastante recente como atesta a mostra *Anni '30: arti in Italia oltre il fascismo*, realizada em 2012 em Florença, em que a existência e as proposições do grupo foram analisadas dentro do cenário maior, o do panorama artístico dos anos 1930. Além desta, há outras exposições nos últimos anos que se ocuparam das atividades do grupo, tais como: *Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, que explorou sistematicamente as atividades da formação e aconteceu apenas em 1998 em Brescia, organizada por Maurizio Dell'Arco e cujo levantamento cronológico e documental foi fundamental para o desenvolvimento deste artigo e de outros que abordam o percurso do grupo; *Renato Paresce e gli Italiani di Parigi*, que aconteceu em 2004 na cidade de Marsala, Itália, no Convento del Carmine; e *Gli italiani di Parigi. Da Modigliani a Campigli* foi realizada em Cherasco, Itália, em 2007 no Palazzo Salmatoris. Assim, é possível dizer que esse assunto ainda está sendo explorado e poderá trazer à luz novas informações que contribuirão com este e outros estudos em andamento.

Presença no MAC USP

Dentre os artistas integrantes da formação inicial dos Italianos de Paris, quatro estão presentes no acervo do MAC USP: De Chirico, Campigli e Severini e De Pisis. No entanto, apenas dos dois primeiros artistas citados há obras cujas poéticas podem ser relacionadas em alguma medida às das obras que expuseram

others. Severini wrote the text for the opening of the show, in which he reaffirmed the procedures and beliefs of the Italian artists, whereas he criticized the principles of the "School of Paris", as it is evident in the passage in which he said.³²

This premise will have, I hope, the result of looking at the three painters that exhibit in this room, and in general, the other Italian painters that live in Paris, from Paresce to Tozzi, from Campigli to De Pisis, without the lens of any ideology. In fact, these painters are united by their affinity of race, of culture, and sometimes of intention, but in each of them there is one personal character. What are their 'qualities' and attitudes in comparison to modern painters generally speaking, and to that 'School of Paris,' in particular, of which so much has been discussed and spoken? [...] I do not intend to disregard the strictly pictorial qualities largely scattered among the representatives of the latter, I just want to say that the Italians of Paris, in general, believe that they make use of 'quality' in a slightly different way. Still generalizing, one can say that in Paris there is a predominance of an art made of lyricism, with no reins, of fantasy; an art in which the 'means' and often the 'procedure' are the main interest, ultimately, excessively gratuitous, even if often most brilliant. [...] On the other hand, the Italians seem to pursue a unity around the most profound virtues of their race: seriousness of intention, desire of sincerity, simulation virtually impossible.

In the following year, the group still exhibited together at least twice, but after that a dispersion process started, once each of them took a different direction, some moved to another country. Regarding one of the two shows, it is worth mentioning *Les 'Italiens de Paris'* that took place in September at Galerie Charpentier, and had Severini as a president of the committee. 150 artworks of the artists were exposed and 12 by Amedeo Modigliani, to whom an honor saloon was dedicated.

Having briefly discussed the main shows and statements that guided the group's existence, it is necessary to highlight that the critical revision about the Italians of Paris is pretty recent as can be proved by the exhibition *Anni '30: arti in Italia oltre il fascismo* that took place in Florence in 2012, in which the group's principles were discussed in view of a greater context, that is the 1930s artistic overview.

³² Cf. DELL'ARCO, Maurizio Fagiolo, *Op. cit.*, p. 32.

Besides that one, some other shows were presented in the latest years, such as: *Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, in 1998 in Brescia, which systematically explored the activities of the group, and was organized by Maurizio Dell'Arco whose survey was fundamental to the development of this article and others that deal with the same issue; *Renato Paresce e gli Italiani di Parigi*, that took place in 2004 in Marsala city, Italy, at Convento del Carmine; and *Gli italiani di Parigi. Da Modigliani a Campigli* that took place in Cherasco, Italy, in 2007 at Palazzo Salmatoris. Thus, it is possible to assume that this issue is still being studied and can bring to light some new information that will contribute to this and other ongoing studies.

Presence at MAC USP

Amongst the pioneer participants of the Italians of Paris, four of them figure at MAC USP's collection: De Chirico, Campigli e Severini e De Pisis. However, only the first two mentioned have artworks whose poetics can be related to some extent to those which they had exhibited along the shows of the group. Regarding the other two artists, what happens is the following: Severini is present at MAC USP's collection with four artworks, and three of which in the one hand are part of his 1940s production, in which he was again dialoguing with the great names of the artistic avant-gardes of the beginning of the 20th century, above all, Picasso and Matisse, and on the other hand, his *Still Life with Doves*, c. 1938, was developed according to the spirit of the "Call to Order", but it is not linked to his production during the Italians of Paris,³³ De Pisis' case is slightly different from Severini's one, because at MAC USP's collection there are two artworks entitled *Still Life with Fishes* which, according to MAC USP's Database were done by De Pisis,³⁴ however, due to the lack of

em mostras do grupo. No que concerne aos outros dois artistas, tem-se o seguinte cenário: Severini possui quatro obras na coleção MAC USP, das quais três fazem parte de sua produção dos anos 1940 quando o artista estava novamente em diálogo com os grandes expoentes das vanguardas artísticas do início do século XX, sobretudo Picasso e Matisse, ao passo que sua obra *Natureza Morta com Pombas*, c. 1938, foi concebida em consonância com o espírito do "Retorno à Ordem", mas não se vincula à sua produção com os Italianos de Paris.³³ O caso de De Pisis é um pouco diverso do de Severini, pois no acervo MAC USP há duas obras cujo título é *Natureza Morta com Peixes*, que de acordo com o banco de dados do museu, são atribuídas a De Pisis³⁴, mas devido à falta de documentação, assinatura e data, não é possível afirmar a autoria, muito embora uma das telas de fato pareça ser de autoria do artista e estar relacionada à produção feita no período em que De Pisis esteve reunido com os Italianos de Paris.³⁵ De qualquer forma, pelo fato de a documentação e autenticidade das obras estarem passando por um processo de análise, optou-se por não abordá-la neste artigo.

No que diz respeito à produção de De Chirico, as obras que demonstram ter um lastro com esse momento são: *Gladiadores com seus Troféus*, 1930-31, *Cavalos à Beira-mar*, 1932-1933 e *Os Gladiadores*, c. 1930-1931. Sabe-se que a partir da metade dos anos 1925, o artista explorou bastante a metafísica da luz e o mito mediterrâneo, criando obras cujos assuntos abrangiam arqueólogos, cavalos à beira-mar, troféus, paisagens dentro de quartos e os gladiadores.³⁶ Ao tratar desses temas, De Chirico, que sempre operava à dimensão metafísica do mistério, fazia referência ao legado dos gregos com inclusão de praças, colunas de templos, figuras mitológicas e ao império romano, com base nas figuras dos gladiadores.

³³ It is necessary to highlight that the artwork *Figure with Page Score*, c. 1942, by Severini and part of MAC USP's collection could be related to the production along with the Italians of Paris (cf. MAC Essencial publication), however, after researching on the *Fondo Severini* present at the *Archivio del '900* of the Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), interviewing the artist's daughter, MRS Romana Severini Brunori, in October 2012, it was concluded that this MAC USP's artwork is linked to the period of his 1940s' production rather than the Italians of Paris' period.

³⁴ Its archives numbers are 1963.1.421 and 1963.1.161.

³³ É necessário ressaltar que, inicialmente, pensou-se que a obra *Figura com Página de Música*, c. 1942, feita por Severini e pertencente ao acervo MAC USP, pudesse estar relacionada à produção do grupo dos Italianos de Paris (cf. publicação para o MAC Essencial), contudo, após pesquisa no *Fondo Severini* presente no *Archivio del '900* do Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART) na Itália, entrevista com especialistas e com a filha do artista, Sra. Romana Severini Brunori, realizadas em outubro de 2012, chegou-se à conclusão de que essa obra do acervo MAC USP se vincula ao período de sua produção no início dos anos 1940 e não à formação dos Italianos de Paris.

³⁴ Os seus números de tombo são: 1963.1.421 e 1963.1.161.

³⁵ Trata-se da natureza-morta cujo número de tombo é 1963.1.421.

³⁶ CAT. EXP. De Chirico: o sentimento da arquitetura. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, pp. 40-41.

No que circunda o histórico da temática dos gladiadores, Mariana Ribeiro levantou em sua pesquisa de mestrado informações importantes com base no catálogo da exposição *Giorgio de Chirico. Gladiatori. 1927-1929* (2003),³⁷ cujo curador foi um dos maiores estudiosos de De Chirico, Paolo Baldacci. Segundo esse pesquisador, o assunto dos gladiadores foi explorado em aproximadamente sessenta quadros entre os anos de 1927 e 1929, sendo que na primeira metade da década de 1930 teriam sido feitas réplicas e variantes dessas pinturas.³⁸

Em *Gladiadores com seus Troféus* [Fig. 1], vê-se um grupo de guerreiros reunidos em pé ao centro de um ambiente fechado, que parece ser o cômodo de uma casa. Essas figuras masculinas são longilíneas, não apresentam feições e diferem pelas cores empregadas em seus corpos (na maioria das figuras não naturalistas) e em seus cabelos. Elas seguram ao alto tanto os troféus (que não são facilmente identificáveis, visto que se misturam bastante, e suas formas não são compreensíveis) quanto suas armas de combate (flechas e escudos). A composição remete à forma geométrica do triângulo em oposição à linha horizontal do teto baixo do recinto.

Com relação à elaboração dessa obra é preciso lembrar das criações que o artista fez com esse mesmo assunto para a Maison Rosenberg entre 1928 e 1929,³⁹ nas quais trabalhou com uma linguagem plástica semelhante à da obra do MAC USP, embora novos elementos tenham sido incorporados nas onze telas de tamanhos variados para a sala especial concedida a ele pelo *marchand*.

Já a obra *Os Gladiadores*, do MAC USP [Fig. 2], é um tanto diversa dessa primeira, embora o tema seja o mesmo, pois se percebe que há uma atitude mais individual, menos coletiva, nas posturas desses dois gladiadores que dominam uma terceira figura masculina, “derrotada”. Duas figuras estão de frente ao espectador: a figura caída sem feições e o gladiador que usa

documentation, signature and date, it is not possible to assure the authorship of the artworks, even if one of them really seems to have been made by the artist and also seem to be related to his production when he joined the Italians of Paris for a while.³⁵ Nonetheless, due to the documentation and ongoing process to determinate the authenticity of the artworks, we decided against working on them in this article.

Regarding De Chirico's production, the artworks that demonstrate to have a relation with this moment are: *Gladiators and their trophies*, 1930-31, *Horses at the Seashore*, 1932-33 and *Gladiators*, c. 1930-1931. It is known that from 1925 on the artist had largely explored the metaphysic of light and the Mediterranean myth developing artworks whose themes embraced archeologists, horses at the seashore, trophies, landscapes inside rooms and gladiators.³⁶ When it comes to these subjects, De Chirico, who used to operate with the metaphysic dimension of the mystery, was referring to the Greeks' legacy, by including squares, temple columns, mythological figures, and the Roman Empire, based on the gladiators representations.

For her master research, Mariana Ribeiro found out some important information regarding the gladiator's subject historical, in the catalog *Giorgio de Chirico. Gladiatori. 1927-1929* (2003),³⁷ whose curator Paolo Baldacci, was one of the greatest De Chirico's expert. According to him, the gladiator's theme was developed in approximately sixty paintings during 1927-1929, and during the first half of the 1930s, the artist made some replicas and variants of such paintings.³⁸

In *Gladiators and their trophies* [Fig. 1] it is seen a group of warriors standing up clustered at the center of a closed place, which seems to be the room of a house. These male figures are elongated, do not present facial features and differ from one

³⁷ RIBEIRO, Mariana. *A viagem do Argonauta. As poéticas de Giorgio de Chirico no acervo do MAC-USP*: Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Orientada por Nelson Aguilar, Brasil, Campinas. Defesa em: 2009, p. 101.

³⁸ Em sua dissertação, Mariana Karina Ribeiro levantou a possibilidade de interpretação das obras com a temática de gladiadores da época, justamente por via da formação dos Italianos de Paris. Cf. RIBEIRO, Mariana. *Op. cit.*, p. 112.

³⁹ Para uma descrição detalhada a respeito da produção de De Chirico para o apartamento de Leonce Rosenberg, veja-se *CAT EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, *Op. cit.*, pp. 91-107 e pp. 214-219.

³⁵ It is the still-life, whose archive number is 1963.1.421.

³⁶ *CAT. EXP. De Chirico: o sentimento da arquitetura*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, pp. 40-41.

³⁷ RIBEIRO, Mariana. *A viagem do Argonauta. As poéticas de Giorgio de Chirico no acervo do MAC-USP*: Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Orientated by Nelson Aguilar, Brasil, Campinas. Date: 2009, p. 101.

³⁸ In her master work, Mariana Karina Ribeiro raised the possibility of interpreting the gladiators theme artworks by means of the Italians of Paris formation. Cf. RIBEIRO, Mariana. *Op. cit.*, p. 112.

another by the colors applied both to their bodies (in most of the figures, not naturalistic) and to their hair. They hold up their trophies (that are not easily recognizable, once they are totally mixed and their shapes are not comprehensible) and also their combat weapons (such as arrow and shield). The composition refers to the geometric shape of the triangle in opposition to the low horizontal line of the space.

As for the development of this artwork, it is important to remember the artist's creations depicting the same theme for Rosenberg's Maison during 1928-1929,³⁹ in which he worked with a similar plastic language used for the MAC USP's collection artwork, although new elements were incorporated in the eleven diverse sized screens created for the special room granted to the artist by the *marchand*.

Regarding *Gladiators* from MAC USP [Fig. 2], it is an artwork significantly different from the first one analyzed, though depicting the same subject, because a more individual, less collective attitude, is shown by those two gladiators, who dominate a third male figure, defeated.

Both figures are positioned in front of the spectator: the fallen figure with no features and the gladiator wearing a mask; the third figure shows his back, forming with the two other figures, a group that remains closed in an imaginary pyramid that structures the composition. This group stands out also due to the fact that there is nothing else that surrounds it, once the background is infinite and is almost an extension of the floor. In that scenario, nothing suggests an environment, unlike what happens in the other analyzed screen. The pictorial treatment is also different from the one of the *Gladiators With their Trophies*, once the range of pallet used was smaller, with short and thick brushstrokes. It is worth mentioning that De Chirico exhibited an artwork very similar to this one of MAC USP at the *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi*, in 1930, entitled *Gladiators*.⁴⁰

The third artwork, *Horses at the Seashore* [Fig.

uma máscara; a terceira figura está de costas, formando com os outros dois, um grupo que permanece fechado dentro de uma pirâmide imaginária que estrutura a composição. Esse grupo está em destaque também pelo fato de que não há nada mais em seu entorno, posto que o fundo é infinito e quase se mistura ao chão. Nesse cenário não há qualquer fator que insinue um ambiente, o que difere da outra tela comentada. O tratamento pictórico também é diverso de *Gladiadores com seus Troféus*, uma vez que a paleta usada foi ainda mais reduzida, trabalhada por meio de pinceladas espessas e curtas. Vale dizer que De Chirico expôs uma obra muito parecida com esta do MAC USP na *Prima mostra di pittori italiani residenti a Parigi*, em 1930, intitulada *Gladiadores*.⁴⁰

A terceira obra, *Cavalos à Beira-mar* [Fig. 3], parece ter sido estruturada de outra forma, tanto pela escolha do tema, quanto pelo tratamento pictórico, mas é bem verdade que tanto os cavalos à beira-mar quanto os gladiadores fazem parte de um mesmo período em que o artista trabalhou bastante com essas temáticas e ícones que faziam referência a um retorno a um passado "glorioso". Nesta obra podem ser vistos dois cavalos em uma praia, um marrom e um branco, que permanecem estáticos, como se fossem duas esculturas, olhando para o lado esquerdo, no qual ao fundo há a sugestão de um templo grego ao pé de uma colina. O artista trabalhou com pinceladas espessas e curtas, sendo os contornos imprecisos, dificultando ao espectador estabelecer os limites entre céu e mar. Os quatro fragmentos de colunas gregas presentes na areia, próximos aos cavalos, não são representações exatas, inclusive, três deles apresentam um furinho na parte superior, quase como se fossem parafusos ou porcas.⁴¹ O artista propôs sombras não naturalistas também, como se percebe pelas manchas projetadas pelos cavalos, que assumiram um tom levemente lilás, colaborando para que toda a cena adquirisse algo de enigmático. De qualquer forma é possível dizer que a cena toda é iluminada pela presença dos cavalos e do Mar Mediterrâneo que está no segundo plano, onde se percebe um aspecto de leveza e de calma, muito deferente das obras dos gladiadores citadas, onde há a tônica do movimento, da tensão e do porvir. Entre diversos exemplos, podem-se citar *Cavalos em Frente ao Mar* como uma obra bastante semelhante à do MAC USP, a qual foi exposta pelo artista na mostra do grupo dos Italianos de Paris

³⁹ In order to have a detailed description regarding De Chirico's production to Léonce Rosenberg's apartment, it is recommended the reading of *CAT EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, pp. 91-107 e pp. 214-219.

⁴⁰ The information gathered presented at *CAT EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 59 allowed such discovery.

⁴⁰ O levantamento documental apresentado em *CAT EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 59, permitiu essa descoberta.

⁴¹ RIBEIRO, Maria Karina. *Op. cit.*, p. 129.

em Moscou em 1928.⁴²

Especificamente no que concerne à produção de representações de cavalos, a primeira obra de De Chirico a ser mostrada em público teria sido o desenho de um cavalo, como contou Alberto Savinio. Apenas três décadas mais tarde De Chirico passaria a se dedicar intensamente ao assunto, originando uma série feita com base em técnicas e tratamentos plásticos diversos, que se iniciou em 1926 e foi até aproximadamente 1938 (retornando em versões e réplicas nas décadas posteriores).⁴³

Ao observar essa obra do MAC USP, pode-se dizer que De Chirico propôs um resgate do mundo grego ao trabalhar com fragmentos de colunas e com o templo visto ao fundo. Como apontado anteriormente, é preciso lembrar que essa proposição de recuperação dos antigos também estava em consonância com o que estava sendo explorado pelos artistas no contexto do “Retorno à Ordem” no entreguerras, que pressupunha em grande medida questionar e estancar o radicalismo e as experimentações realizadas pelas vanguardas artísticas do começo do século XX e trazer de volta às obras os valores tradicionais e de referência à tradição clássica da arte e a recuperação do *mestiere*, que segundo esses artistas, havia sido perdido.

Vale lembrar também que De Chirico chegou a ser considerado pela crítica de arte como o líder dos Italianos de Paris, muito embora ele não tenha de fato assumido esse papel dentro do grupo. E essa posição de destaque poderia também ser reforçada pelo valor pago nas obras, já que dentre as que foram comentadas neste artigo, as de De Chirico, em conjunto, foram as que custaram mais. Nesse sentido, é interessante refletir a respeito dos valores pagos entre as três obras de De Chirico citadas, pois dentre elas, *Gladiadores com Troféus* foi a que custou mais, 700.000 libras, enquanto *Cavalos à Beira-Mar* custou 200.000 libras e os *Gladiadores*, 165.000 libras.⁴⁴ Certamente não é por acaso que justamente a obra que remete à produção do artista feita por encomenda para a Maison Léonce Rosenberg tenha custado um valor quase quatro vezes maior do que o pago na sua segunda obra mais cara.⁴⁵

3], seems to have been structured differently, due to both the choice of the theme, and the pictorial treatment, but it is true that both horses at the seashore and gladiators are part of the same period in which the artist worked intensively with these subjects and icons, which, in their turn, were making reference to the recovery of a “glorious” past. In this artwork, two horses on a beach can be seen, a brown one and a white one, standing still, as if they were two sculptures, looking at the left side, where the background suggests a Greek temple at the bottom of a hill. The artist worked with thick and short brushstrokes, imprecise contours, making it difficult for the spectator to establish the limits between sky and sea. The four Greek column fragments lying on the sand, close to the horses, are not accurate representations, even because three of them have a little hole on their upper part, almost as if they were screws or nuts.⁴¹ The artist also proposed non naturalistic shadows, as can be proved by the stains projected by the horses, that gained a light lilac tone, contributing to the enigmatic spirit of the scene. However, it is possible to say that the whole scene is illuminated by the presence of the horses and the Mediterranean sea depicted at the second level of the screen, where aspects of calmness and lightness can be sensed, very different from the gladiators artworks mentioned, in which movement, tension and the future prevail. Amongst many examples, *Horses in front of the Sea*, can be mentioned as an artwork very similar to MAC USP’s one, and was also exhibited by the artist during the Italians of Paris show in Moscow in 1928.⁴²

Precisely regarding the horses representations, as told by Alberto Savinio, the first one shown in public was a drawing of a horse, and only three decades later, De Chirico would intensively dedicate himself to the theme, bringing about series developed with different techniques and plastic treatments, that started in 1926 and went on approximately up to 1938 (recovering versions and making replicas in the following decades).⁴³

Upon observing this MAC USP’s artwork, one can state that De Chirico proposed the recovery

⁴² O levantamento documental apresentado em *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, *Op. cit.*, p. 50, permitiu essa descoberta.

⁴³ RIBEIRO, Maria Karina, *Op. cit.*, p. 120.

⁴⁴ Conforme informações disponibilizadas pelo banco de dados do MAC USP.

⁴⁵ É importante ressaltar que a obra de De Chirico *O Enigma de um Dia*, feita em 1914, não está mencionada aqui, porque não faz parte da compra de obras

⁴¹ RIBEIRO, Maria Karina. *Op. cit.*, p. 129.

⁴² The information gathered presented at *CAT EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, *Op. cit.*, p. 50 allowed such discovery.

⁴³ RIBEIRO, Maria Karina, *Op. cit.*, p. 120.

of the Greek world, once he used fragments of columns and a temple in the background. As it was pointed out previously, it is worth remembering that this kind of recovery of the antiques was in consonance with the practice of other artists under the context of the interwar “Call to Order”, that aimed, to a great extent, to question and to put an end to the radicalism and the experiments made by the artistic avant-guards of the beginning of 20th Century, and bring back to their works the traditional values of reference to the classic tradition art and recover the *mestiere*, which, according to those artists, had been lost.

It is also important to remember that De Chirico was considered by the critics as the leader of the Italians of Paris, although he never actually assumed this role in the group. This leading position could also be reinforced by the greatest prices paid for his artworks in comparison to the others mentioned in the present article. Thus, it is interesting to think over the price paid for De Chirico’s three artworks mentioned, because, *Gladiators and their trophies*, was the one that cost most, 700.000 liras, whereas *Horses at the Seashore* cost 200.000 liras and *Gladiators*, 165.000 liras.⁴⁴ It was no surprise that precisely the artwork which is related to the artist’s production commissioned for the Maison Léonce Rosenberg cost almost four times the value paid for his second most expensive artwork.⁴⁵

When it comes to Campigli’s five artworks within MAC USP’s collection, his *Women Walking* made in 1929 [Fig. 4], is the one in consonance with some of his other creations exhibited during the Italians of Paris’s shows. An artwork very similar to this one was even exhibited by Campigli in the second show of the group, in Paris in 1929 at the Galerie Zak, and was entitled *The Walkers*. This artwork was developed the same year as that of MAC USP, 1929, and can be found today at

⁴⁴ According to the information available at the MAC USP’s database.

⁴⁵ It is important to highlight that De Chirico’s artwork *The Enigma of a Day* made in 1914, is not mentioned here once it does not make part of the Italian artworks acquisitions made between 1946 and 1947. According to the artist’s cataloguing card, this artwork was not bought by the Matarazzo couple, once Francisco Matarazzo Sobrinho got it from a group of plastic artists on 15/May/1954, both to honor him and also in retaliation to his dismissal from the presidency of the 4th Centenary Committee.

Partindo para a análise das obras de Campigli do acervo MAC USP, pode-se apontar *Mulheres a Passeio*, feita em 1929 [Fig. 4], dentre as cinco lá presentes, como a que está em consonância com outras de suas criações expostas em exposições dos Italianos de Paris. Inclusive, na segunda mostra do grupo, realizada em 1929 em Paris na Galerie Zak, Campigli exibiu uma obra praticamente igual à que está no acervo MAC USP, chamada *As Passeadoras*, feita no mesmo ano da do MAC USP, 1929, hoje presente no acervo do The Moderna Musset de Estocolmo.⁴⁶

Em *Mulheres a Passeio*, vê-se uma cena com duas representações de figuras femininas no primeiro plano, duas outras de costas com vestidos longos partindo para outro ambiente, e mais duas outras figuras das quais se consegue ver apenas os bustos, mas sem identificar o sexo, na janela de um local situado num segundo andar de um edifício. As duas figuras femininas que se encontram posicionadas de frente diferem entre elas em alguns aspectos: o primeiro deles é com relação ao rosto, pois o da figura da esquerda está virado para frente, enquanto seus olhos miram a figura da direita que está de perfil; o segundo é que a mulher da direita parece estar nua (do umbigo para baixo existe uma grade pela qual não se permite ter uma visão precisa), enquanto a outra está vestindo apenas uma saia, que sugere o efeito do drapeado de um tecido grosso, que ela segura pela mão, mostrando apenas seu pé direito em posição de “escorço”; recursos esses, que como se sabe, provêm da gramática da tradição clássica da arte. A austeridade de posições e mesmo a posição desse pé fazem uma citação direta à arte egípcia e também à grega arcaica, como se percebe se pensarmos a respeito das estátuas como *Kouros* (590-580 a.C., Nova York, Metropolitan Museum) e *Dama de Auxerre* (640-630 a.C., Paris, Musée du Louvre). Além dessas citações, há também outra referência no caso de *Mulheres a Passeio*, que é à tradição da arte renascentista, visto o rigor compositivo, e ao emprego do piso desenhado com ladrilhos alinhados que conduzem o olhar em perspectiva, tal qual faziam os artistas do Renascimento. É preciso ressaltar novamente que a utilização desses recursos também está circunscrita, em grande medida, na prática de artistas

italianas realizada entre 1946 e 1947. De acordo com a ficha catalográfica da obra do artista, ela não foi comprada pelo casal Matarazzo, uma vez que Francisco Matarazzo Sobrinho a ganhou de um grupo de artistas plásticos e intelectuais em 15/05/1954, como uma homenagem a ele e em desagravo à sua demissão da presidência da Comissão do IV Centenário.

⁴⁶ O levantamento documental apresentado em *CAT. EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930*, *Op. cit.*, p. 50, permitiu essa descoberta.

no ambiente do “Retorno à Ordem”.

Campigli propôs em *Mulheres a Passeio* uma divisão de espaços simétricos por meio de três eixos na vertical: dentro do primeiro “bloco” está a figura feminina da direita com o rosto de perfil; no segundo, a outra figura feminina e no terceiro, as figuras da janela na parte superior e as duas mulheres de costas na parte inferior. Essa leitura por espaços pode ser feita, inclusive, pelas três áreas de cores irregulares que aparecem na parte superior da tela. O artista conseguiu assim, por meio de um sistema integrado de horizontais e verticais, conferir solenidade e monumentalidade para esta tela, na qual há uma evidente relação figura-arquitetura.

Quanto ao tema, é bastante conhecida a atenção que Campigli dedicou às figuras femininas em suas produções artísticas ao longo de seu percurso. Em suas representações não se percebe um aspecto *voyeurístico*, assim como a representação feminina também não é tratada de forma sensual, salvo raras exceções,⁴⁷ pelo contrário, trata-se de uma figura idealizada, tratada quase como se fosse um monumento.

Voltando à análise da tela, outro recurso também amplamente abraçado por artistas no entreguerras foi o uso de uma paleta de cores reduzidas, para que as formas e o desenho adquirissem o máximo de expressividade, tendo a cor como um elemento coadjuvante.⁴⁸ Nesta produção de Campigli, percebe-se isso claramente, pois ele praticamente só trabalhou com uma mistura de róseos, beges, terracotas e brancos, sem luminosidade alguma. E com a repetição de cores na superfície da tela, revela-se a ainda mais a intenção de se atenuar a importância do colorido. Além disso, é possível dizer que o artista buscou obter a aparência de obras criadas com a técnica do afresco, posto que a superfície de sua obra é opaca, em que tem-se a impressão de ser “granulada” e de ter sofrido a ação do tempo. Outro ponto importante diz respeito à ausência de sombras projetadas pelos corpos, pois contribui para que haja uma sensação de que os corpos flutuam em um espaço idealizado, eternizado. Pode-se

⁴⁷ WEISS, Eva. *Nel regno dei segni: Sulla vita e sull'opera di Massimo Campigli*. Disponível em: ORGANIZAÇÃO CAMPIGLI: <<http://campigli.org/c3/>>. Acesso em: 06.05.2013, às 19h16.

⁴⁸ Um escrito importante nesse contexto foi o Charles-Édouard Jeanneret, conhecido depois como “Le Corbusier”, e Amédée Ozenfant, *Après Le Cubisme* publicado em 1918. Muitos artistas italianos e franceses se apoiaram neste tratado para elaborar suas obras e mesmo seus próprios tratados, a exemplo de Severini e Albert Gleizes, entre outros.

The Moderna Musset of Estocolmo’s Collection.⁴⁶

In *Women Walking*, it is possible to see a scene with two female figures depicted in the foreground, two others on their backs wearing long dresses moving wards another place, and two other figures — from which one can only get a glimpse of the chests, making it impossible to identify their gender — who are standing at a window of the second floor of a building. The two female figures that are positioned in front of the spectator differ from each other in some aspects: the first one is regarding the position of the face, once the one of the left figure looks ahead, while her eyes target the figure on the right, whose profile can be seen; the second aspect is that the figure on the right seems to be naked (there are some bars which keep one from a clear view from the navel down), whereas the other one is wearing just a skirt, which suggests drapes in a heavy fabric, which she holds in her hand, showing her right foot in a foreshortening position; such resources stem from the classic tradition art, as it is well known. The austerity of these positions, and even the one of the foot, refers directly to Egyptian art and also the archaic Greek one, as it is clear if we think about the statues of *Kouros* (590–580 a.C., New York, Metropolitan Museum) and *Lady of Auxerre* (640-630 a.C., Paris, Musée du Louvre). Besides these references in the case of *Women Walking*, there is another one that regards the tradition of the renaissance art, due to both rigor of the composition and also the usage of the aligned tiles on the floor which drives the look in perspective, just like the Renaissance artists used to do. It is important to highlight again that the use of this kind of resource is circumscribed, to a great extent, in the practice of the artists living in the “Call to Order” environment.

In *Women Walking*, Campigli proposed a symmetric division of space by depicting three vertical shafts: within the first “block” stands the right female figure whose face is in profile, in the second one, there is the other female figure, and in the third one, the figures at the window on the upper part and the two women on their backs at the bottom. This manner of reading throughout spaces can also be done by the three blocks of irregular colors that are shown on the upper part

⁴⁶ The information gathered presented at *CAT EXP. Les Italiens de Paris: De Chirico e gli altri a Parigi nel 1930, Op. cit.*, p. 50 allowed such discovery.

of the screen. Thus, the artist accomplished solemnity and monumentality on the screen by using an integrated system of horizontals and verticals, depicting an evident connection between figure-architecture.

As for the subject, it is well known that Campigli addressed a lot of attention to the female figures in his artistic productions during his pathway. In his representations there are no voyeuristic aspects; in addition, the female figure is not depicted in a sensual manner, except for rare situations,⁴⁷ on the contrary, it is an idealized figure, treated as if it were a monument.

Resuming the screen analyses, another resource widely embraced by the artists during the interwar period was the usage of a reduced palette of colors, in order to highlight forms and drawing, turning color into a secondary supporting element.⁴⁸ At Campigli's production this procedure is evident, once he worked with a mixture of hues of pink, beige, terracotta and white, all lightless. With this color repetition on the screen surface, the intention of mitigating the importance of colorfulness becomes clearer. Besides that, it is possible to affirm that in his artworks, the artist sought to obtain the appearance of fresco technique, once its surface is opaque and seems to be granulated and suffered the action of time. Another key aspect is the absence of the bodies' shadows, once it contributes to the sensation of floating bodies in an idealized and eternalized space. Thus, it is possible to deduce that in this artwork one can notice the "vague archaic value" pointed out by Dell'Arco. The environment is quiet, is embraced by mist, and indeed seems to be situated in a distant former place, with no connection with the real present. It is important to point out that such creation could not be produced by the artist in any other moment rather than the 1920s, after having witnessed the artworks of the historical avant-guards of the beginning of the 20th century. That is because it

⁴⁷ WEISS, Eva. *Nel regno dei segni: Sulla vita e sull'opera di Massimo Campigli*. Consulted on internet, available in: <http://campigli.org/c3/>. Accessed on 06/May/2013, at 19H16.

⁴⁸ In this context an important writing was the one by Charles-Édouard Jeanneret the so-called "Le Corbusier", and Amédée Ozenfant, *Après Le Cubisme* published in 1918. Many Italian and French artists based themselves in that treatise to develop their artworks and also their own treatises, just like Severini, Albert Gleizes and others did.

inferir, portanto, que nesta obra encontramos o que Dell' Arco caracterizou como um "vago valor arcaico". O ambiente é quieto, embalado por brumas e parece realmente estar situado em algum lugar bem distante do passado, onde não existe relação alguma com a ordem real das coisas. É necessário dizer que uma criação como esta não poderia ter sido concebida em outro momento que não aquele dos anos 1920, após o artista ter testemunhado as criações das vanguardas históricas do início do século XX. Isto porque lhe foi possível combinar elementos, técnicas, efeitos e propor o encontro de diferentes legados em uma mesma tela de uma forma inimaginável até então. Assim, é possível afirmar que em sua pesquisa plástica, Campigli ousou em comparação com as criações ancoradas exclusivamente nos ensinamentos apreendidos com a tradição clássica da arte,⁴⁹ ao mesmo tempo em que poderia ser considerado "conservador" em comparação às experiências da vanguarda.

Ao pensar a questão dos valores pagos pelo casal Matarazzo pelas cinco obras de Campigli é importante comentar que justamente por *Mulheres a Passeio* pagou-se o valor mais elevado,⁵⁰ um total de 400.000 liras, em oposição a *Os Noivos*, 1924, pela qual se pagou 190.000 liras, *Mulher Velada*, 1946, 110.000 liras e por último, *Três Mulheres*, de 1940, 76.000 liras.⁵¹ Com Campigli acontece o mesmo que foi levantado acerca de De Chirico, ou seja, sua obra relacionada à sua produção com Italianos de Paris estava mais valorizada no mercado artístico italiano no momento em que foi comprada. E o fato de ter feito parte da coleção privada veneziana Cardazzo, que foi premiada pelo governo fascista em 1941, certamente também contribuiu muito com essa valorização.

Conclusão

A importância de se levantar a existência de obras feitas durante a formação dos Italianos de Paris no acervo do MAC USP reside em ampliar a investigação a respeito das relações que se estabeleceram entre os meios artísticos brasileiro e italiano entre os anos 1920 e 1940, e como isso é tratado no âmbito das aquisições das setenta e uma obras italianas junto aos artistas e

⁴⁹ E nesse sentido, apenas como um exemplo, seria possível citar o não aparecimento completo de mãos e pés das figuras como um aspecto que corrobora com essa questão de não aderir totalmente a todas as regras da tradição clássica da arte.

⁵⁰ Por falta de documentação, não se sabe quanto foi pago por *Mulheres ao Piano*, de 1946.

⁵¹ Conforme informações disponibilizadas pelo banco de dados do MAC USP.

às galerias milanesas e romanas entre 1946 e 1947 para o acervo do antigo MAM SP. A existência do grupo por si só como um fato isolado não é determinante nessas compras, mas colabora com o entendimento maior do porquê de determinadas escolhas de obras em detrimento a muitas outras que poderiam ter sido compradas com a verba polpuda do casal Matarazzo. Segundo aponta a investigação de Ana Gonçalves Magalhães,⁵² ainda que as aquisições tenham ocorrido no pós-Segunda Guerra, as obras compradas exibiam um panorama da arte moderna italiana produzida entre os anos 1920 e 1940, no qual dominava uma noção de Novecento Italiano, termo esse que havia ganhado uma significação maior, não mais atrelado somente às proposições iniciais de Sarfatti para seu grupo de artistas, mas abarcando toda arte italiana promotora do regime fascista no exterior nessas décadas. Nesse contexto, aferiu-se que as aquisições italianas para o antigo MAM SP tiveram como perfil balizador a busca por artistas e obras que já vinham sendo avalizados na Itália desde os anos 1930 por meio de grandes mostras nacionais e internacionais como a Bienal de Veneza e a Quadrienal de Roma, e mesmo por figurarem em coleções particulares importantes como a de Carlo Cardazzo em Veneza e a de Vittorio Barbaroux em Milão.⁵³ Para citar dois exemplos, há duas obras da coleção MAC USP que foram expostas em edições da Quadrienal de Roma, a primeira delas é *Natureza Morta com Pão e Uva*, 1930, feita por Arturo Tosi (1871-1956), exibida na primeira edição; e a segunda é *Rapaz / Testa de Balila*, de Mario Mafai (1902-1965), que foi exposta na segunda edição, em 1935. Ainda existem outros casos em que a obra presente na coleção não foi exposta, mas sim outra bastante similar, como atesta a *Natureza Morta com Pombas*, de Severini; pelo menos duas obras muito parecidas com esta foram exibidas também na segunda edição da Quadrienal. Outro aspecto que diz respeito ao perfil dessas aquisições e que merece ser apontado, pois toca na produção de Campigli (entre outros artistas como Tosi, Severini e Sironi), é que há no acervo do MAC USP obras de outros períodos, feitas pelos mesmos artistas, como se tivesse havido a preocupação de se apresentar um certo mapeamento do desenvolvimento da poética de alguns artistas ao longo das décadas.⁵⁴ Ou seja, o perfil norteador das aquisições também

⁵² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP”, *Op. cit.*, pp. 17-30.

⁵³ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP”, *Op. cit.*, pp. 93-106.

⁵⁴ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e

was possible for him to combine elements, techniques, effects and propose the blending of different legacies on the same screen, an unconceivable procedure by then. Thus, it is possible to affirm that Campigli dared in his plastic research if compared to creations based exclusively on the classic tradition of art,⁴⁹ and at the same time he could be considered “conservative” in comparison to the avant-guard experiments.

When we reflect about the values paid by the Matarazzo couple for Campigli’s five artworks, it is important to point out that precisely *Women Walking* was the one which cost the most,⁵⁰ an amount of 400.000 liras, in opposition to *Bride and Groom*, 1924, which cost 190.000 liras, *Woman Veiled*, 1946, 110.000 liras and lastly, *Three Women*, made in 1940, 76.000 liras.⁵¹ The same phenomenon that occurred to De Chirico happens to Campigli, that is, his artworks related to his Italians of Paris’ production were more valued at the moment it was bought in the Italian artist market. Plus the fact that it was part of Cardazzo’s private Venetian collection, which was granted with a prize given by the fascist regime in 1941, certainly contributed a lot to this valuation.

Conclusion

The importance of discussing the existence of artworks made during the formation of Italians of Paris within MAC USP’s collection, resides in enlarging the investigation regarding the relations that were established between the Brazilian and Italian artistic environments from the 1920s to the 1940s, and to what extent it is present in the scope of the seventy-one Italian acquisitions from artists and Milanese and Roman galleries between 1946-1947 to the former MAM SP’s collection. The existence of the group by itself was not decisive for the acquisitions, but collaborates to a major understanding of certain choices of artworks rather than many others creations that could have been bought with the rich Matarazzo couple’s budget. According to the investigation carried out by Ana

⁴⁹ In this sense, as an example, it could be mentioned the partial exposure of hands and feet of the figures, as an aspect that reinforces the issue of not embracing all rules of the classic tradition of art completely.

⁵⁰ Due to lack of documentation, it is not known how much was paid for *Women on Piano* made in 1946.

⁵¹ According to the information available at MAC USP’s database.

Gonçalves Magalhães,⁵² although the acquisitions were made in the post second war, the artworks bought exhibited a panoramic view of the Italian modern art produced between 1920-1940s, in which prevailed a notion of *Novecento Italiano*, a term that had gained a greater significance, not only related to the initial propositions of Sarfatti to her group of artists, but also embracing all Italian art which promoted the fascist regime abroad during those decades. In this context, it was found out that the Italian acquisitions to the former MAM SP had as a guideline the search for artists and artworks that were being approved in Italy since the 1930s throughout great national and international exhibitions such as the Biennial of Venice and the Quadrennial of Rome, and it was also considered the fact of having made part of important private collections such as Carlo Cardazzo's one in Venice and Vittorio Barbaroux's in Milan.⁵³ To come up with two examples, there are two artworks from MAC USP's collection that were exhibited during editions of the Quadrennial of Rome, first of them is *Still Life with Bread and Grape*, 1930, by Arturo Tosi (1871-1956) exhibited in the first edition, and the second one is *Young Man/Testa de Balila* by Mario Mafai (1902-1965), which was exhibited in the second edition, in 1935. There are also other cases in which the artworks from MAC USP's collection were not exhibited themselves, but some other version, very similar to the MAC USP's. One example is *Still Life with Doves* by Severini, which has at least two very similar artworks that were also exhibited in the second edition of the quadrennial. Another aspect related to the profile of such acquisitions that is worth mentioning once is related to Campigli's production (such as Tosi, Severini and Sironi among other artists) is the fact that there are some artworks made during other periods by the same artists, as if there had been the intention of presenting in the collection some kind of mapping of the poetic development along the decades performed by some artists.⁵⁴ Thus, the

⁵² MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP", *Op. cit.*, pp. 17-30.

⁵³ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP", *Op. cit.*, pp. 93-106.

⁵⁴ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP", *Op. cit.*, pp. 105-106.

englobou essa questão de modo a contribuir com uma determinada construção de narrativa de história com base na coleção do antigo MAM SP.

No caso da formação dos Italianos de Paris, é compreensível sua presença neste acervo, já que era um grupo que contribuía justamente com a propagação de preceitos e valores de uma arte de caráter figurativo e de raiz italiana em grandes exposições e integraram coleções privadas e públicas, estando suas ações, portanto, em sintonia com a orientação artística italiana apoiada pelo regime fascista entre os anos 1930 e 1940, muito embora o grupo não tenha recebido apoio oficial. O que as obras analisadas neste artigo mostraram ter em comum foi precisamente o retorno à tradição clássica da arte pelas vias do emprego de uma estrutura compositiva calcada nos preceitos dessa tradição, tratada diferentemente por cada artista, como se viu a propósito do emprego de recursos formais e soluções plásticas em diálogo com as conquistas plásticas etruscas e egípcias e também da evocação de temas que glorificavam o passado greco-romano mais os aspectos da mitologia. Ou seja, a noção do tempo foi subvertida e os tratamentos pictóricos empregados corroboram isso. Para esse grupo de artistas, a tela não servia de espaço para pesquisa plástica pura, ao contrário, o objetivo era evocar o passado, mas de modo conjugado ao presente, prezando pelo *mestiere*. Mas é evidente que nenhuma das criações poderia ter sido feita nos séculos anteriores, uma vez que alguns dos recursos artísticos utilizados foram absorvidos no contexto das vanguardas artísticas do início do século XX, sendo que a própria combinação de referenciais artísticos diversos, por si só, já denota sua elaboração no escopo do Modernismo.

Parte das reflexões expostas neste texto foi apresentada no artigo de minha autoria sobre o mesmo assunto, que será publicado no CAT. EXP. Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013 [no prelo]

as Coleções Matarazzo, MAC USP", *Op. cit.*, pp. 105-106.

guiding profile had also encompassed this issue in order to contribute to a determined construction of history of art narrative based on the former MAM SP's collection.

In the case of the Italians of Paris formation, it is easy to comprehend its presence at the collection, once the group that was indeed contributing to dissemination of beliefs and values of a figurative art based on Italian roots; once such creations were displayed at great exhibitions and integrated private and public collections, thus, the actions of the group were in consonance with the Italian artist orientation supported by the fascism regime between 1930s-1940s, although the group had not received an official support. The artworks analysed in this article demonstrated to have in common precisely the recovery of the classic tradition of art by means of a composition structure based on the precepts of this tradition, treated differently by each artist, as it was seen regarding the formal resources usage and plastic solutions in consonance with the plastic conquests of Etruscans and Egyptians and also the evocation of themes which glorified the Greek-Roman past, plus the aspects of mythology. That is, the idea of time was subverted and the pictorial treatments applied corroborate with that. For that group of artists, the screen was not merely serving to pure plastic researches; on the contrary, the goal was evoking the past, but conjugated to the present, respecting the *mestiere*. However, it is evident that none of such creations could have been made during previous centuries, once some of the artistic resources applied were absorbed in the context of the artistic avant-gardes of the beginning of the 20th century, being the combination of different artistic references per se, a clear demonstration of its elaborations in the scope of modernism.

Part of the reflections presented in this text was exposed in the article by me regarding the same issue, published in-CAT. EXP. Realismo, Classicismo e Vanguarda: Pintura Italiana do Entreguerras. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013, pp. 27-31.



1



2



3



4

1 Giorgio de Chirico. *Gladiadores com seus Troféus*, 1930-31.

2 Giorgio de Chirico. *Os Gladiadores.c.*, 1930-1931.

3 Giorgio de Chirico. *Cavalos à Beira-mar*, 1932-1933.

4 Massimo Campigli. *Mulheres a Passeio*, 1929.

