

# XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



## [Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti  
Maria de Fátima Morethy Couto  
Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas  
Outubro 2011





## **Realismo, Classicismo, Latinidade: As Coleções Matarazzo e o Modernismo Italiano dos Anos 1930**

Ana Gonçalves Magalhães

Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)

### **Resumo**

Esta comunicação apresenta algumas reflexões da pesquisa em andamento sobre as primeiras aquisições realizadas pelo casal Matarazzo, para constituir o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), hoje pertencentes ao MAC USP. Analisou-se aqui o perfil das 71 obras compradas em galerias italianas, entre 1946 e 1947, e sua relação com o ambiente artístico italiano e francês dos anos 1930, bem como seus vínculos com o ambiente artístico brasileiro. Nesse contexto, procura-se discutir a noção de arte moderna que está em jogo em meados da década de 1940 e suas referências à tradição clássica da arte e ao conceito de realismo.

**Palavras-chave:** Novecento Italiano. Classicismo. Colecionismo.

**Abstract:** This paper presents some ideas on the ongoing research about the first acquisitions that the Matarazzo couple made to gather the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (MAM), now at the collection of MAC USP. The profile of the 71 works bought in Italian galleries between 1946 and 1947 is analysed, taking into consideration its relationship with the Italian and French artistic milieu of the 1930s, as well as its links to Brazilian artistic milieu. In this context, we aim to discuss the notion of modern art at stake in the mid-1940s and its references to the classic tradition and the concept of realism.

**Keywords:** Novecento Italiano. Classicism. Collectionism.

Pretendo apresentar a seguir minhas primeiras reflexões em torno do conjunto de 71 obras italianas adquiridas por Francisco Matarazzo Sobrinho entre setembro de 1946 e junho de 1947, para a formação do acervo inicial do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

Como se sabe, um comitê havia sido fundado em 1945 para o debate desse projeto, tendo como personagens-chave o crítico de arte Sérgio Milliet e o industrial Francisco Matarazzo Sobrinho. As primeiras aquisições para o acervo do antigo MAM de São Paulo se fizeram, então, entre 1946 e 1947, em três frentes: a parte mais importante das compras é feita na Itália (sobretudo em Roma e Milão), com a ajuda da crítica de arte italiana Margherita Sarfatti (então exilada na Argentina); uma segunda parte é composta de 32 obras compradas em Paris, com a ajuda do pintor Alberto Magnelli; e a terceira compunha-se de obras brasileiras compradas com a ajuda de Sérgio Milliet e do pintor e crítico Quirino da Silva. No momento da dissolução do antigo MAM e da transferência de seu acervo para a Universidade de São Paulo, em 1962, essas obras são incorporadas ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade como Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Para a história das aquisições Matarazzo na Itália e na França, veja-se Ana Gonçalves Magalhães. "As Coleções Matarazzo no Acervo do MAC USP e a Pintura Moderna no Brasil". *Atas do VI Encontro de História da Arte – História da Arte e suas Fronteiras* (FARIA, Breno; LOPES, Fanny et alli, orgs). Campinas: CHAA/IFCH – UNICAMP, 2010, pp. 45-53. É um depoimento de Francisco Matarazzo Sobrinho que nos serve de testemunho sobre a ajuda de Sérgio Milliet com as aquisições brasileiras. Cf. Fernando Azevedo de Almeida. *O Franciscano Ciccillo*. São Paulo: Ed. Pioneira, 1976. O nome de Quirino da Silva surgiu em entrevista feita com a primeira secretária do antigo MAM, Eva Lieblich Fernandes, em junho de 2010.

O fato da parte italiana ser a mais importante dentro dessas primeiras compras para o acervo do antigo MAM fornece algumas pistas para compreender o que estava em jogo quando se falava de Arte Moderna, dentro do contexto paulista, no momento da criação do museu. As obras compradas na Itália compõem um panorama da arte moderna italiana entre 1920 e 1940 onde domina o «Novecento Italiano», definido como uma arte de caráter figurativo em que a noção de realismo retoma certos traços de uma arte dita clássica que deveria guiar o estilo dos artistas reunidos sob este rótulo. Se o termo «Novecento Italiano» havia sido usado por Margherita Sarfatti, a partir sobretudo de 1926, para denotar as novas tendências daquilo que ela chamava de «classicità moderna», este tomou logo uma dimensão nova, mais oficial, no contexto de uma política sistemática de promoção da arte moderna italiana representando o regime fascista no estrangeiro. A partir de 1927, uma série de exposições nas diversas capitais européias – começando por Paris – se empenha assim em popularizar a arte e os artistas italianos desse período resultando em aquisições de obras para coleções públicas.<sup>2</sup> O período dominado pela noção de arte moderna italiana promovido por Margherita Sarfatti termina precisamente com a exposição «Novecento Italiano»

---

<sup>2</sup> Exemplares dos catálogos dessas exposições podem ser encontrados, hoje, no Fundo Margherita Sarfatti do Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto, Itália. Chamo a atenção para o catálogo da exposição *22 Artistes Italiens*, na Galeria Berheim Jeune & Cie, em 1932, com texto de apresentação de Waldemar Georges. Para tal mostra, o galerista e colecionador Vittorio Barbaroux, proprietário da Galleria Milano, cedeu parte de seu acervo. Doze obras foram adquiridas pelo colecionador Carlo Frua de Angeli (membro do Comitê França-Itália desde 1929) para doação ao estado francês. Retomaremos, adiante, a história dessas aquisições.

que teve lugar em Buenos Aires, na Argentina, e em Montevideu, no Uruguai, em 1930. Embora a exposição não tenha sido realizada no Brasil, ela permitiu os primeiros contatos oficiais dos intelectuais e dos artistas brasileiros com Margherita Sarfatti, que visitou o Rio de Janeiro, São Paulo e as cidades históricas de Minas Gerais, antes de sua chegada a Buenos Aires.<sup>3</sup> No entanto, já em meados da década de 1920, é possível acompanhar a presença de alguns artistas brasileiros no ambiente milanês e no grupo em torno de Margherita Sarfatti. É o caso de Hugo Adami (que participou da primeira exposição do Novecento Italiano no Palazzo della Permanente em Milão, em 1926) e Paulo Rossi Osir (formado na Academia Brera na década de 1910 e retornado a Milão em 1927). Este último, como já pesquisado na historiografia brasileira, desempenhará um papel chave na criação do grupo Santa Helena, em São Paulo, em 1934, ao lado do artista italiano Vittorio Gobbis, bem como na formação do Salão de Maio e da revista do Salão em 1937. Rossi Osir identificou um estilo de valores próximos daqueles que eram promovidos pelos artistas reagrupados em torno de Sarfatti, dentro de um grupo de pintores que compartilhava os ateliês no Palácio Santa Helena, no coração de São Paulo, em 1934 e do qual participavam os artistas Alfredo Volpi e Fulvio Pennacchi, de origem italiana. A exposição das obras deste grupo de artistas no Salão de Maio de 1937 foi comentada

---

<sup>3</sup> A visita de Margherita Sarfatti ao Brasil rendeu ao menos três artigos seus: "Paesaggi e Spiriti di Brasile", *Il Popolo d'Italia*, 13 de novembro de 1930; "L'Arte Coloniale nel Brasile", *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*, ano IX, no. 12, dezembro de 1930, pp. 32-36; "La Povertà delle Terre Ricche", *Gerarchia*, dezembro de 1930, p. 1017-1023. A natureza de sua passagem pelo Brasil ainda está sob investigação.

pelo crítico Mário de Andrade em uma série de artigos seguidos por resenhas de Sérgio Milliet. Ambos os críticos utilizaram uma terminologia típica do contexto italiano dos anos 1930 para definir o grupo Santa Helena. O primeiro artigo de Mário de Andrade, por exemplo, os nomeou «Família Artística Paulista», a partir de uma sugestão de Paulo Rossi Osir, que os via como a versão brasileira da «Famiglia Artistica Milanese» - expressão emprestada das exposições organizadas pelos sindicatos fascistas na Itália.<sup>4</sup>

A coleção comprada na Itália para o antigo MAM tem, portanto, uma relação direta com o meio artístico brasileiro dos anos de 1930 e aparece como o produto das trocas que se estabeleceram no entre-guerras entre os artistas e críticos brasileiros e o meio artístico italiano. Mais precisamente, ela foi concebida, mesmo no contexto do pós-guerra, em referência às coleções privadas de arte moderna italiana, cuja promoção havia sido assegurada por uma política cultural colocada em prática pelo ministro da Educação Nacional Italiana, Giuseppe Bottai, a partir de 1939, com o objetivo de apoiar a formação das coleções privadas de arte moderna italiana para alimentar as coleções públicas daquele país.<sup>5</sup> Esta política parece caracterizar uma segunda fase de promoção da arte moderna italiana pelo regime fascista.

---

<sup>4</sup> Para uma ampla análise das relações entre o Grupo Santa Helena e o Novecento Italiano, veja-se Tadeu Chiarelli. "O Novecento e a Arte Brasileira", *Revista de Italianística*, ano III, no. 3, 1995, pp. 109-134. Cf. também Ivana Soares Paim, "Por enxergar demais. A pintura de Hugo Adami", dissertação de mestrado, ECA-USP, 2002 (não publicada) e Niura L. Ribeiro, "Rossi Osir: Artista e Idealizador Cultural", dissertação de mestrado, ECA-USP, 1995 (não publicada).

<sup>5</sup> Cf. Giuseppe Bottai. "Fronte dell'Arte", *Le Arti*, 1939, pp. 153-158.

Além dos nomes, as obras escolhidas para a coleção Matarazzo reverberam de imediato a linguagem plástica divulgada por via dessa noção de “Novecento Italiano”, visto que em alguns casos, parecem ter sido compradas expressamente porque havia outras obras desses artistas muito próximas que tinham sido exibidas nas mostras internacionais e oficiais do regime fascista no período. Um bom exemplo é o das duas obras de Virgilio Guidi adquiridas para a coleção Matarazzo. Outras versões de “Pintores ao ar livre” (1919, óleo sobre tela) apareceram em mostras como a Bienal de Veneza ou a Quadriennale di Roma, nos anos 1930. Também é notável as semelhanças entre obras adquiridas por Matarazzo e obras dos mesmos artistas que se viam, naquele momento, em importantes coleções privadas italianas. É o caso da coleção do galerista Vittorio Barbaroux, de Milão – exposta em 1947 em Buenos Aires -, do também galerista Carlo Cardazzo, de Veneza, e homens da elite milanesa, cuja atuação como patronos das artes resultaram, mais tarde, em doações de suas coleções a acervos públicos italianos. Um caso interessante é o da coleção Boschi Di Stefano.<sup>6</sup> O casal Antonio Boschi e Mariadda di Stefano formou uma coleção significativa do dito “Novecento Italiano” a partir de 1927, adquirindo obras importantes, como uma grande composição de gladiadores de Giorgio de Chirico (anteriormente na coleção de Léonce Rosenberg). No pós-guerra, eles continuam a acompanhar a evolução da arte italiana, e (como Matarazzo) adquirem obras dos primeiros

---

<sup>6</sup> Cf. Mercedes Precerutti Garberi. *Cat. Exp. 50 Anni di Pittura Italiana nella Collezione Boschi Di Stefano donata al Comune di Milano*. Milão: Palazzo Reale, 1974.

abstratos italianos e, mais tarde (anos 1960), os artistas conceituais italianos. Assim, as coleções Boschi Di Stefano e Matarazzo realmente se aproximam muito e refletem o espírito de uma época e uma certa noção de modernismo na Itália, que se construiu dos anos 1920 até a década de 1960. Mas há de se marcar uma diferença fundamental entre esses dois colecionadores: Antonio Boschi e sua mulher eram realmente aficionados de arte e constituíram, desde sempre, uma relação de proximidade muito grande com os artistas que colecionavam; já Matarazzo constituiu a “sua” coleção com o fim preciso de criar o antigo MAM, no quadro de um projeto maior da elite paulistana, de se afirmar cultural e politicamente como ponta de lança da cultura brasileira no processo de modernização do país.

O aprofundamento da pesquisa recentemente levou à descoberta de pelo menos 6 obras da coleção Matarazzo que provêm diretamente da coleção de Carlo Cardazzo. Além das fotografias da casa e da galeria Il Cavallino,<sup>7</sup> onde pudemos localizar as obras em questão, há uma troca de correspondência entre o galerista/coleccionador e o artista Arturo Tosi que confirma o envolvimento de Cardazzo com as aquisições Matarazzo. Esse dado é bastante relevante em relação ao perfil do conjunto de obras adquiridas. Carlo Cardazzo, assim como o casal Boschi Di Stefano, também começa a formar sua coleção no final dos anos 1920

---

<sup>7</sup> Cf. Luca Massimo Barbero. Cat. exp. *Carlo Cardazzo: Una Nuova Visione dell'Arte*. [Collezione Peggy Guggenheim, Veneza]. Milão: Electa, 2008, pp. 48 e 57. Ainda sobre a coleção de Carlo Cardazzo, veja-se Antonella Fantoni. *Il gioco del paradiso. La Collezione Cardazzo e gli Inizi della Galleria del Cavallino*. Veneza: Edizione del Cavallino, 1996. A correspondência entre Arturo Tosi e Carlo Cardazzo foi consultada no Arquivo da Galleria Il Cavallino, Veneza.

e início da década de 1930. Sobretudo a partir de 1931, quando torna-se amigo próximo do pintor Giuseppe Cesetti, Cardazzo reúne uma coleção notável, guiado por seu amigo pintor, que serviu muitas vezes de intermediário das aquisições – como no caso de “Il Bottegone” [Estalagem] (1932, óleo sobre tela, figura 1) de Ottone Rosai, hoje na coleção Matarazzo, adquirida por Cardazzo diretamente do artista. Cardazzo foi antes colecionador e abriu sua primeira galeria (Il Cavallino), em Veneza, em abril de 1942, depois do enorme sucesso alcançado por sua coleção em duas mostras de destaque no ano anterior. Uma seleção de 100 obras de sua coleção foi exposta em abril de 1941 na Galleria d’Arte di Roma, e depois exibida numa grande mostra de coleções privadas em Cortina d’Ampezzo, no norte da Itália.<sup>8</sup> Nas duas ocasiões, “Il Bottegone” de Ottone Rosai foi exibida. Cardazzo recebeu um prêmio do Ministério de Educação Nacional pela grande qualidade de sua coleção e de suas iniciativas.

A coleção Cardazzo é uma das várias coleções privadas do período que viriam a ser mostradas ao público na Galleria d’Arte di Roma, entre 1940 e 1942, assim como a coleção do advogado Rino Valdameri - de onde também provém, ao menos, a “Maddalena” (1929, óleo sobre tela, figura 2) de Piero Marussig, hoje na coleção Matarazzo. A gestão da Galleria d’Arte di Roma foi, no início dos anos 1930, entregue a Pietro Maria Bardi pelo Sindicato Fascista dos Artistas de Roma e seu sentido era, efetivamente, da

---

<sup>8</sup> Para uma análise sobre a mostra de Cortina d’Ampezzo e as exposições de coleções privadas italianas no contexto da Galleria d’Arte di Roma, veja-se Danka Giacon, “Cortina 1941. La mostra delle collezioni d’arte contemporanea”, *Rivista L’Uomo Nero: Materiali per la Storia delle Arti della Modernità*, ano II, no. 3, setembro de 2005, pp. 51-68.



Figura 1 - Ottone Rosai, "Il Bottegone", 1932, óleo sobre tela

promoção da arte moderna italiana, tal como comprova seu programa de exposições até os anos 1940.

Ao observarmos a atividade desses colecionadores e o perfil de suas coleções, encontramos certamente uma enorme semelhança em relação ao conjunto adquirido por Matarazzo entre 1946 e 1947. Mas o fato de um conjunto significativo advir da coleção Cardazzo lhe distingue das

demais, até porque também tal coleção, em sua origem, tem suas particularidades. Isto talvez venha do fato de Cardazzo ter constituído sua atividade de colecionador e editor em Veneza, cujo paradigma maior de divulgação de arte era a Bienal Internacional de Arte. Ao tratarem do contexto de sua atividade, os especialistas assinalam o papel fundamental que Cardazzo teve na retomada de um projeto que havia se iniciado nos anos 1910/20, de promoção da arte moderna italiana, por via da doação da duquesa Felicita Bevilacqua La Masa do Palazzo Ca' Pesaro à prefeitura de Veneza.

Um elemento importante a ser discutido no contexto da coleção Matarazzo, bem como no ambiente que ela reflete é o que exatamente ela exprime como “Novecento Italiano”. Este termo inicialmente criado por Margherita Sarfatti para designar um grupo de artistas que havia retomado valores fundamentais da arte clássica mediterrânea (italiana), através da reinterpretação de alguns mestres importantes do Renascimento Italiano, nos anos 1930 ganha outra dimensão. Se Sarfatti havia concebido um projeto de movimento artístico que viria a refletir a Nova Itália e se tornar a arte oficial do Regime Fascista, o que acontece, de fato, é outra coisa. Isto é, a partir de 1930, com a realização da última mostra por ela organizada, em Buenos Aires, depois de uma intensa campanha em várias capitais européias, seu projeto passa a ser atacado pela alta cúpula fascista, em especial na figura do ideólogo Roberto Farinacci. Sarfatti perde terreno a passos galopantes, a tomar pela perda

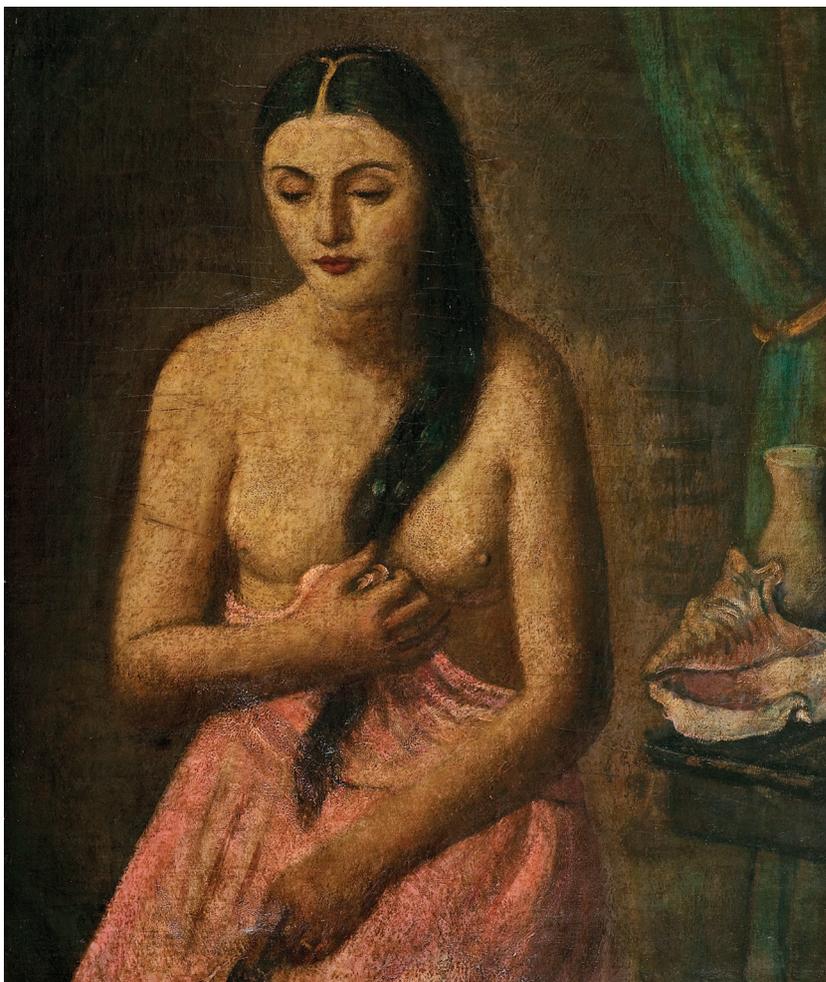


Figura 2 - Piero Marussig, "A Madalena", 1929, óleo sobre tela

de seu posto como colunista do jornal de Mussolini, e aos poucos sua participação é negada nas comissões de organização de todas as mostras oficiais do Regime, e sua voz de crítica de arte não pode mais ser ouvida em nenhum veículo de comunicação italiano.<sup>9</sup> Esse período culmina, portanto, com seu exílio na América do Sul (entre

<sup>9</sup> Cf. Françoise Liffran. *Margherita Sarfatti: L'Égérie du Duce*. Paris: Seuil, 2009.

Montevideu e Buenos Aires), momento também das aquisições Matarazzo.

Ao mesmo tempo, e no contexto da criação da exposição nacional oficial do Regime Fascista, isto é a Quadriennale di Roma, em 1931, bem como nas mostras promovidas sobretudo a partir de 1929 pelo Regime no exterior, o termo “Novecento Italiano” circula e é usado para designar a nova arte italiana, certamente, mas num sentido muito mais frouxo, que incluía, por exemplo, uma participação de aerofuturistas (de quem Martinetti permanecia sempre como porta-voz). Ou seja, o que Margherita Sarfatti havia concebido como “Novecento Italiano” era uma pintura bastante construída, de composição muito equilibrada, e que de qualquer modo, refletia sua longa relação com o grande centro propagador das ideias modernistas (Paris) e com artistas internacionais, mesmo os vanguardistas. No fim das contas, o que lhe importava era muito mais a qualidade das obras, que se retraçava justamente pela relação que esses artistas mantinham com a grande tradição da arte.

No que concerne uma noção de “Novecento Italiano” em circulação nos anos 1930, a coleção Matarazzo apresenta ainda algumas afinidades com as coleções de arte italianas doadas à França no mesmo período. No verão de 1932, uma doação feita oficialmente pelo industrial milanês Carlo Frua de Angeli permitiu ao Museu das Escolas Estrangeiras Contemporâneas (Jeu de Paume) acolher 12 telas expostas pouco tempo antes na galeria Georges Bernheim com a colaboração da galeria

do milanês e também colecionador Vittorio Barbaroux: a sala italiana que havia sido aberta no final do ano reunia ao lado do núcleo histórico do Novecento (Funi, Borra, Marussig, Sironi) o grupo dos chamados Italianos de Paris (como Campigli, De Chirico, De Pisis e Tozzi). Essa doação parece abrir uma década de atividades de trocas culturais entre a França e a Itália, seladas a partir do Comitê França-Itália, cujo foco era o debate em torno de uma raiz latina comum. Criado às vésperas da Primeira Guerra Mundial, em seguida adormecido, como organismo paradiplomático, o Comitê França-Itália retoma suas atividades em 1929 para favorecer uma aproximação cultural entre esses dois países. Em 1933, o conde Emanuele Sarmiento, encarregado da propaganda desse comitê, ofereceu ao Museu de Grenoble vinte quadros dos chamados Italianos de Paris (sobretudo De Pisis e Tozzi), mas também dos aerofuturistas Fillia e Prampolini. Seguiu-se então a dupla exposição de arte italiana antiga e moderna que foi apresentada no Petit Palais e no Jeu de Paume em setembro de 1935, para celebrar os acordos entre Pierre Laval e Benito Mussolini. Resultam delas duas doações que selaram a amizade franco-italiana. Essas doações sucessivas permitem medir o papel do Comitê França-Itália dentro dessa nova política cultural e também ver como a ideia de latinidade foi testada em grande escala dentro do domínio das artes visuais: a doação Sarmiento à cidade de Paris, que era composta de mais de 70 peças, compreendia assim os artistas da Escola de Paris e os artistas italianos, que

demonstrava a superioridade destes últimos ao desenhar além das fronteiras os contornos de uma nova arte latina supranacional.<sup>10</sup>

É necessário então distinguir dois momentos na afirmação dessa arte “clássica” e “latina/mediterrânea”, entre as décadas de 1930 e 1940. Num primeiro momento, parece haver um investimento significativo de promoção de nova arte italiana internacionalmente, por via das inúmeras mostras organizadas pelas instituições oficiais do país – tal como a Bienal de Veneza, que é responsável por uma série delas – e que resultariam, também, em doações oficiais importantes (caso das doações Sarmiento, Borletti e Frua de Angeli para a França). O segundo momento, já no contexto de uma Itália associada à Alemanha hitlerista e inimiga dos aliados, caracterizou-se por uma política de incentivo interno de coleções privadas de arte moderna italiana – como visto com a política de Giuseppe Bottai. Certamente, a que parece melhor refletir esse ambiente é a coleção e as atividades do galerista Carlo Cardazzo.

O que parece comum a esses três países, fora as semelhanças entre coleções de arte moderna italiana, é a noção de uma arte clássica, de raízes latinas, que revive a grande tradição da pintura renascentista italiana na origem da arte moderna. Em torno desta questão, vê-se as mesmas redes agirem seja na Itália, na França e no

---

<sup>10</sup> Veja-se exposição organizada por Catherine Fraixe, *Les Artistes Italiens au Service de la Propagande Fasciste. Les Dons d'Oeuvres Italiennes aux Musées Français (1932-1936)*, Bourges, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 21 de janeiro a 20 de fevereiro de 2010. Essas coleções foram objeto de sua tese de doutorado ainda não publicada, “Art français ou art européen? L'histoire de l'art moderne em France: culture, politiques et récits historiques, 1900-1960”, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2 de fevereiro de 2011, orientador: Éric Michaud.

Brasil, o que engendra, do ponto de vista artístico, trocas fecundas que demandam ser mais bem estudadas.

É preciso considerar, por fim, que as aquisições Matarazzo parecem acompanhar a evolução das obras dos artistas, bem como a atualização das tendências da arte moderna italiana, no final da década de 1930 e início da década de 1940. Assim, aparecem obras de artistas ligados ao grupo Corrente, como Aligi Sassu e Renato Guttuso. Nota-se a mesma atualização quando analisamos artistas dos quais a coleção é composta de um conjunto significativo, como Felice Casorati ou Mario Sironi. Nestes dois casos, a escolha tende a acompanhar quase que didaticamente o desenvolvimento da poética do artista. De Sironi, por exemplo, temos uma composição autenticamente novecentista em “Pescadores” (1924, óleo sobre tela) e outra que parece resultar de suas reflexões em torno da pintura mural e uma aproximação a uma linguagem mais expressionista em “Invocação” (1946, guache sobre papel sobre madeira). Além disso, aquele conceito original sarfattiano de “Novecento Italiano” é colocado em cheque, se considerarmos justamente a presença de nomes da chamada Scuola Romana, como Mario Maffai e Scipione, de tendência mais expressionista e anti-novecentista. Vale aqui lembrar o que talvez seja um dos principais destaques desta coleção, este legitimamente sarfattiano e muito diverso da linguagem plástica posterior do artista (mais apreciada pelo colecionismo privado milanês dos anos 1930, a exemplo do casal Boschi Di Stefano): a “Advinha” (1924, óleo sobre madeira, figura

3) de Achille Funi, que se aproxima muito de uma “Mulher velada” (1922, óleo sobre cartão), da coleção pessoal de Margherita Sarfatti.

Esses indícios nos levam a reconsiderar o papel de Sarfatti e de sua noção de Novecento Italiano junto ao meio artístico brasileiro e à consolidação do primeiro núcleo de acervo de arte moderna do antigo MAM, e a investigar melhor as conexões de seu genro e ex-senador italiano, Livio Gaetani, no momento das aquisições Matarazzo, com a alta elite milanesa e romana, que havia constituído o colecionismo de arte moderna italiana, nos anos 1930, e como esta refletia uma política de difusão da arte moderna italiana no contexto internacional.



FIGURA 3 - Achille Funi, "A Advinha", 1924, óleo sobre madeira

