



Do Novecento Italiano ao MAC USP: Arturo Tosi e a diplomacia cultural italiana

Dunia Roquetti

Como citar:

ROQUETTI, Dunia. Do Novecento Italiano ao MAC USP: Arturo Tosi e a diplomacia cultural italiana. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 9, n. 3, p. 177-207, set.2025. 10.20396/modos.v9i3.8681964. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8681964>.

Imagem [modificada]: Arturo Tosi, Paisagem, 1940, óleo sobre tela, 100,3 x 120,7 cm. Acervo do MAC USP. Fonte: acervo da autora.

Do Novecento Italiano ao MAC USP: Arturo Tosi e a diplomacia cultural italiana

From Novecento Italiano to MAC USP: Arturo Tosi and Italian Cultural Diplomacy

Del Novecento Italiano al MAC USP: Arturo Tosi y la diplomacia cultural italiana

Dunia Roquetti*

RESUMO

Este artigo analisa o processo de aquisição das cinco obras de Arturo Tosi (1871–1956) pertencentes ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, situando-as no contexto de diplomacia cultural italiana entre o período fascista e o pós-guerra. Examina-se a centralidade de Tosi no *Novecento Italiano*, a atuação de Margherita Sarfatti como agente cultural paraestatal, a posterior institucionalização das práticas diplomáticas pela Bienal de Veneza e sua reconfiguração pluralizante no pós-guerra. Argumenta-se que as obras de Tosi funcionam como vestígios materiais de um paradigma estético-político previamente consolidado.

PALAVRAS-CHAVE

Arturo Tosi. Novecento Italiano. Diplomacia cultural. MAC USP. Colecionismo. Fascismo.

ABSTRACT

This article analyzes the process of acquisition of five works by Arturo Tosi (1871–1956) belonging to the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, situating them within the context of Italian cultural diplomacy between the Fascist period and the postwar era. It examines Tosi's centrality within the *Novecento Italiano*, the role of Margherita Sarfatti as a para-state cultural agent, the subsequent institutionalization of diplomatic practices by the Venice Biennale, and their pluralizing reconfiguration in the postwar period. It argues that Tosi's works function as material traces of a previously consolidated aesthetic-political paradigm.

KEYWORDS

Arturo Tosi. Novecento Italiano. Cultural diplomacy. MAC USP. Collecting. Fascism.

RESUMEN

Este artículo analiza el proceso de adquisición de cinco obras de Arturo Tosi (1871-1956) pertenecientes al acervo del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, situándolas en el contexto de la diplomacia cultural italiana entre el período fascista y la posguerra. Se examina la centralidad de Tosi en el Novecento Italiano, la actuación de Margherita Sarfatti como agente cultural paraestatal, la posterior institucionalización de las prácticas diplomáticas por la Bienal de Venecia y su reconfiguración pluralizante en la posguerra. Se sostiene que las obras de Tosi funcionan como vestigios materiales de un paradigma estético-político previamente consolidado.

PALABRAS CLAVE

Arturo Tosi. Novecento Italiano. Diplomacia cultural. MAC USP. Coleccionismo. Fascismo.

Introdução

Debater a trajetória de artistas cuja consagração esteve profundamente vinculada a regimes autoritários implica enfrentar não apenas os limites éticos e políticos desses contextos, mas também os mecanismos historiográficos que, posteriormente, operaram sua neutralização. No caso italiano, as experimentações associadas ao *Novecento Italiano*, e de modo exemplar a obra de Arturo Tosi, constituem um terreno privilegiado para observar como projetos estéticos articulados ao fascismo foram progressivamente despolitizados, dissociando forma e história.

Este artigo parte do pressuposto de que a circulação internacional das obras de Arturo Tosi ultrapassa a lógica do simples deslocamento de objetos previamente legitimados, configurando-se como efeito de escolhas conscientes do campo artístico brasileiro em um momento em que a linguagem novecentista já se encontrava sob tensão crítica.

No pós-guerra¹, a obra de Arturo Tosi conheceu um incisivo processo de marginalização crítica, explicado em parte por sua associação direta a Margherita Sarfatti² e ao *Novecento Italiano*, ou ainda pela sua fortuna crítica ter sido sustentada por figuras que operavam no interior do paradigma cultural do fascismo, como Waldemar George³. Tal aferição, contudo, mostra-se insuficiente diante do fato de que a linguagem pictórica de Tosi foi igualmente legitimada por críticos e historiadores de orientação antifascista, como Lionello Venturi, Roberto Longhi e, sobretudo, Giulio Carlo Argan.

Ciente dessa polissemia interpretativa, este artigo propõe analisar o processo de aquisição das cinco pinturas de Arturo Tosi pertencentes hoje ao acervo do MAC USP, adquiridas entre 1946 e 1947, no contexto da formação do núcleo inicial do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo. O objetivo não é recuperar ou idealizar o prestígio do artista nem tampouco reinscrevê-lo em uma narrativa canônica, mas compreender o estatuto histórico e simbólico dessas obras à luz dos diferentes modelos de diplomacia cultural italiana entre os entreguerras e o pós-guerra.

O campo da diplomacia cultural, consolidado a partir das contribuições de estudiosos como Jessica Gienow-Hecht e Joseph Nye, tem demonstrado a necessidade de diferenciar práticas estatais intencionais de circulação simbólica de processos mais difusos de hegemonia cultural ou das dinâmicas próprias do mercado das artes.

Neste estudo, entende-se por diplomacia cultural o conjunto de práticas estatais voltadas à mediação simbólica entre dois países, caracterizadas por intencionalidade política evidente. Conforme argumenta Gienow-Hecht (2010: 3-10), a diplomacia cultural distingue-se da propaganda direta por operar preferencialmente por meios indiretos, apostando na legitimação estética, na circulação institucional e na construção de afinidades culturais duráveis. Joseph Nye (2004: 11-22) descreveu esse mecanismo como parte das estratégias de *soft power*, nas quais a persuasão se constrói menos pela imposição e mais pela atração e pela naturalização de certos valores, símbolos e hierarquias.

No caso italiano, a diplomacia cultural fascista assumiu configurações distintas ao longo do tempo: uma fase inicial, mais personalizada e associada à atuação de Margherita Sarfatti e à promoção do *Novecento Italiano*; e uma fase posterior, progressivamente burocratizada, centralizada em instituições como a Bienal de Veneza, que passou a desempenhar papel decisivo na circulação internacional da arte italiana.

A circulação artística, em síntese, é entendida como o deslocamento material e simbólico de obras, artistas e exposições entre diferentes contextos nacionais, mediado por galerias, colecionadores, agentes culturais, museus e mercados de arte. Instrumentalizadas por manobras de diplomacia cultural com fins políticos, elas são capazes de promover a hegemonia cultural de forma indireta e difusa.

Mobilizado em diálogo com as leituras do historiador Pierre Milza (1983), para quem o fascismo não pode ser plenamente compreendido apenas a partir do seu desenvolvimento na Itália, sendo necessário considerar suas especificações no exterior, o conceito de hegemonia cultural refere-se aqui a processos de longa duração pelos quais determinados paradigmas estéticos, narrativas historiográficas e critérios de valor se consolidam como referências normativas transnacionais, independentemente da continuidade de ações diplomáticas formais.

Distinta da diplomacia cultural, a hegemonia cultural não pressupõe agentes prontamente identificáveis ou estratégias de circulação ativas, operando antes na perpetuação de valores comunitários capazes de forjar mentalidades e manipular o sentimento coletivo por meio de símbolos, rituais, agindo muitas vezes de forma oblíqua, sutil (Milza, 1983: 420-452).

À luz dessas distinções conceituais, argumenta-se que o processo de aquisição dessas obras e, de modo mais amplo, da coleção de arte moderna italiana reunida por Francisco Matarazzo Sobrinho, aponta para a persistência de uma hegemonia cultural previamente estabelecida, independente de ações diplomáticas ativas, capaz de orientar a formação de uma coleção mesmo após o colapso do regime que lhe deu origem.

Arturo Tosi, trajetória artística e os problemas historiográficos

É possível reconhecer, com relativa nitidez visual, três grandes fases na produção de Arturo Tosi. A primeira, conhecida como período alcoólico, desenvolve-se aproximadamente entre 1895 e 1915, englobando talvez as obras mais autênticas do ponto de vista plástico [Fig.1]. Com pincelada veloz e paleta soturna, o artista, em alguns momentos beira à abstração, aproximando-se de raízes expressionistas. A segunda fase, situada entre 1920 e 1950, tem como marco no diálogo com Paul Cézanne, na busca pelo figurativismo simultaneamente moderno e clássico [Fig.2]. Neste período, Tosi abandona as experimentações e espontaneidades iniciais, direcionando-se à composição volumétrica, à solidez das formas e ao protagonismo do desenho. Essa foi a linguagem que projetou o artista na era fascista, em razão da visibilidade proporcionada pelo *Novecento Italiano*.



FIG. 1. Arturo Tosi, *Última Ceia*, c.1900, óleo sobre tela, 40,5 x 80,5 cm. Fonte: (Passarelli, 2012: 117).

A terceira fase, por fim, estende-se de 1950 a 1956 e caracteriza-se pelo abandono quase total da linguagem figurativa, do desenho, da linha e da

perspectiva, em direção à planificação e ao abstracionismo tardio [Fig.3], distante, contudo, da originalidade lírica da primeira fase.

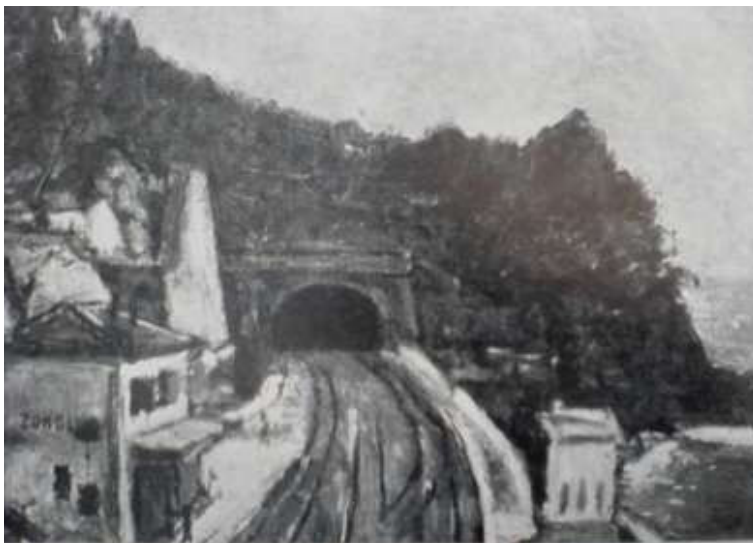


FIG. 2. Arturo Tosi, *Zoagli*, 1926, óleo sobre tela, 70 x 89,5 cm. Fonte: (Argan, 1942: pr. VIII).



FIG. 3. Arturo Tosi, *Venezia. La Salute e la Punta della Dogana*, 1953, óleo sobre tela, 32 x 40 cm. Fonte: (Pacciarotti, 2006: 38).

As cinco obras do artista pertencentes à Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, atualmente no acervo do MAC USP, situam-se integralmente na segunda fase de sua produção, período de inserção no *Novecento Italiano*. Trata-se de uma natureza-morta e quatro paisagens, realizadas entre 1920 e 1946. Em seu conjunto, as pinturas reverberam a coerência formal e a adesão ao paradigma estético responsável por sua fortuna crítica (Rusconi, 2006: 44-46): *Natureza-morta com pão e uva*, 1920 [Fig.4]; *Ponte de Zoagli*, 1937 [Fig.5]; *Paisagem de Val Seriana*, c.1940 [Fig.6]; *Paisagem*, 1940 [Fig.7]; *Paisagem - Oliveiras no Lago d'Iseo*, 1946 [Fig.8].



FIG. 4. Arturo Tosi, *Natureza-morta com pão e uva*, 1920, óleo sobre tela, 70,2 x 96 cm; acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: arquivo da autora.

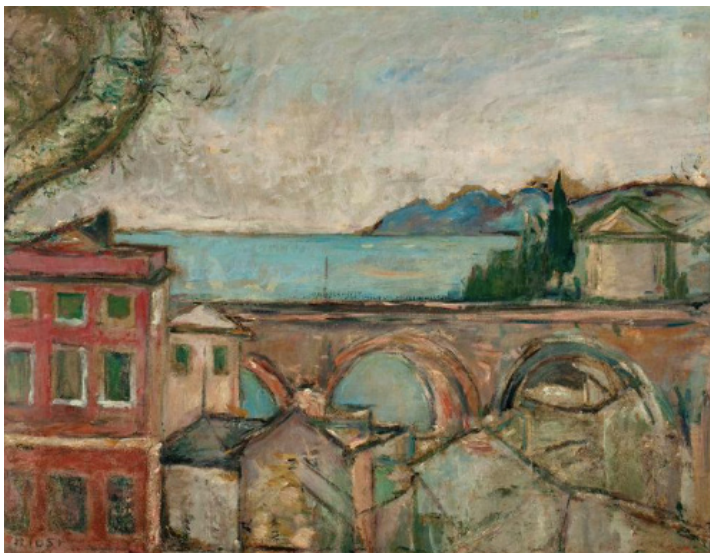


FIG. 5. Arturo Tosi, *Ponte de Zoagli*, 1937, óleo sobre tela, 70 x 90 cm; acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: arquivo da autora.



FIG. 6. Arturo Tosi, *Paisagem de Val Seriana*, c.1940, óleo sobre tela, 49,4 x 59,6; acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: arquivo da autora.



FIG. 7. Arturo Tosi, *Paisagem*, 1940, óleo sobre tela, 100,3 x 120,7 cm; acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: arquivo da autora.



FIG. 8. Arturo Tosi, *Paisagem - Oliveiras no Lago d'Iseo*, 1946, óleo sobre tela, 70,1 x 90,3; acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Fonte: arquivo da autora.

Giulio Carlo Argan, na monografia *Tosi*, publicada em 1942⁴, interpretou esse período novecentista por meio de um texto denso, aproximando-se de dimensões filosóficas ao afirmar que tanto a dicotomia entre romântico e clássico quanto a separação entre sujeito e objeto, conflitos basilares da arte moderna ocidental, permaneciam imperceptíveis para o pintor. Nessa leitura, Tosi é apresentado como uma superação da crise da pintura italiana.

Nos primeiros anos da década de 1940, Tosi e Argan mantiveram uma série de interlocuções, algumas marcadas por um tom de informalidade cordial, outras voltadas a debates plásticos e filosóficos, que evidenciavam o lugar ocupado pelo artista no pensamento crítico do historiador. Em uma dessas cartas, Argan discorre explicitamente sobre a superficialidade de monografias como a de Waldemar George, assumindo para si a responsabilidade de enfrentar o que denomina o “problema Tosi”:

A seu respeito tem-se inexplicavelmente estudado e escrito muito pouco: o pequeno volume de Bernasconi⁵ ou aquele, também escasso, de W. George, apenas poucos artigos ocasionais e poucos catálogos de Mostras enquanto eu me convenço sempre mais de que o “problema Tosi” é essencial e central para a história da pintura italiana. (Argan. CARTA, 1940, Roma [para] Tosi, Rovetta.)

Essa interpretação, entretanto, foi revista na década de 1970. Se anteriormente o discurso de Argan se mostrava rigoroso, passou a assumir um tom de distanciamento crítico, ressaltando a incapacidade do artista de transcender o próprio regionalismo quando alinhado à mediocridade pastiche do *Novecento Italiano*, promovido por Margherita Sarfatti (Argan, 1995: 377).

Na longa e sistemática reflexão sobre a história da arte, para além de definir o fenômeno da arte moderna ocidental a partir de um prisma centrado nas vanguardas francesas, Argan (2003) realoca a arte moderna italiana em uma posição periférica. Convém destacar que essa perspectiva

foi amplamente absorvida e reiterada na escrita da história da arte brasileira. Tal enquadramento contribui, por exemplo, para que, até muito recentemente, se negligenciasse o fato de que o modernismo brasileiro, especialmente o paulista, reverberou linguagens, estruturas culturais e institucionais oriundas de um sistema cultural italiano fascista em fase de retorno à ordem.

Somente em 1995, Tadeu Chiarelli publicou uma espécie de “primeiro dossiê” sobre essa questão. No texto, o historiador parte da definição do que seria o fenômeno do retorno à ordem em termos mais amplos, inscrevendo-o nas bases do grupo *Novecento Italiano*. Chiarelli discute as temporalizações e fases do movimento seguindo a lógica proposta por Rossana Bossaglia⁶, recorda Argan enquanto crítico avesso ao grupo e destaca o papel central de Arturo Tosi nas teorizações propagandistas de Margherita Sarfatti. Por fim, lança luz a um capítulo até então preterido da história do modernismo nacional, afirmando que toda a produção modernista brasileira deveria ser lida a partir do viés do Retorno à Ordem internacional⁷ (Chiarelli, 1995: 120).

Oito anos depois, à frente da exposição *Novecento Sudamericano: relações artísticas entre Itália, Argentina, Brasil e Uruguai*, Chiarelli representou um avanço significativo ao alocar o movimento novecentista no debate historiográfico latino-americano. Na mostra, a obra de Arturo Tosi, e outros representantes do grupo, são dispostas em diálogo, na ala brasileira, com Candido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segall, Hugo Adami, Tarsila do Amaral, entre outros.

Ao privilegiar categorias linguísticas como “ressonância” e “suspensão do tempo”, o discurso catalográfico, no entanto, acabou por reiterar um dos gestos centrais da estética novecentista: a sutil retirada da obra de seu tempo histórico. A complexidade política do período tratado surge diluída em uma espécie de “atmosfera”, na qual o fascismo aparece como pano de fundo quase contingente.

A presença estatal que envolve o catálogo da mostra, marcado por falas de representantes do Estado italiano e brasileiro, evidencia a atuação de uma diplomacia cultural ativa sob uma perspectiva conciliatória que evita tensionar criticamente os vínculos históricos entre arte, poder e autoritarismo.

Retornando ao campo de reflexões em plena comemoração do centenário da Semana de Arte Moderna, Chiarelli (2022) atualizou o debate recuperando ainda como Mário de Andrade dialogou horizontalmente com os preceitos de ordem, rigor e figuração novecentistas, freando, enquanto vivo, qualquer manifestação abstrata que tentasse se concretizar no Brasil.

A leitura proposta por Chiarelli desloca o debate historiográfico nacional para além da narrativa vanguardista centrada exclusivamente em uma ruptura formal. Ao enfatizar a circulação e protagonismo da linguagem figurativa, dos valores de ordem e dos critérios de rigor compositivo, ou ainda, dos discursos identitário nacionalistas até meados de 1945, o historiador contribui, no mínimo, para reavaliar conexões problemáticas e pouco trabalhadas. Incontornáveis e pioneiras, as reflexões de Chiarelli (1995; 2022), sobretudo considerando o contexto ideológico complexo que envolve a temática, permaneceram no plano do reconhecimento teórico-artístico das conexões.

É a partir desse enquadramento que o estudo de Ana Gonçalves Magalhães (2014) assume papel central. Enquanto Chiarelli fornece o dossiê de abertura para a compreensão do fenômeno do retorno à ordem no Brasil, Magalhães materializa essas reflexões ao investigar sistematicamente a coleção italiana do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Seu trabalho não apenas recupera um acervo envolto a tabu e relegado ao esquecimento, mas evidencia os critérios estéticos, institucionais, ideológicos e políticos que orientaram a sua formação, permitindo compreender a presença de artistas como Arturo Tosi como resultado de múltiplas relações que extrapolam aquelas formalistas.

Do êxito ao exílio: Margherita Sarfatti, o Novecento Italiano e a personalização da diplomacia cultural fascista

O *Novecento Italiano* constituiu um projeto estético-político historicamente situado entre os anos 1920 e 1930, profundamente articulado às primeiras estratégias de diplomacia cultural fascista e indissociavelmente ligado à figura de Margherita Sarfatti.

Intellectual, crítica de arte, jornalista, com relações de proximidade a Benito Mussolini, Sarfatti encarnou uma forma de mediação cultural paraestatal, atuando entre o regime e os circuitos artísticos nacionais e internacionais, antes mesmo que se consolidassem os dispositivos ministeriais para tais fins. Sua atividade consistiu não apenas em teorizar a arte moderna italiana, mas em transformá-la em instrumento de projeção exterior do fascismo, articulando estética, moral e identidade nacional. Através de manobras discursivas, Sarfatti buscou dar conta dos anseios ideológicos da predestinação latina, italiana, fascista:

Havia uma Itália unida ideal e, no entanto, verdadeira, no espírito, nas letras e no gênio de nossos poetas muito, mais muito antes de a unidade da Itália existir na vida e na história. A arte foi fascista antes que o fascismo existisse: ela preparou aquele clima fascista que agora contribui para desenvolvê-la em determinadas direções (Sarfatti, 1928: 211).

Embora recentemente⁸ interpretada como promotora da aparentemente inofensiva “latinità”, o pensamento crítico de Sarfatti era problemático, frequentemente sustentado por ideais racistas e supremacistas.

Em textos dedicados aos interesses de expansão mediterrânea de Mussolini na Tunísia (Sarfatti, 1923; 1923a), por exemplo, manipulou argumentos raciais e culturais para justificar a colonização, edificando a imagem da Itália como superior biologicamente e espiritualmente. A instrumentalização do pensamento fascista se aprofundou em *Storia della*

pittura moderna (1930), onde a estética novecentista é apresentada como vocação da “nova Itália” ou pivô cultural do fascismo.

Benito Mussolini esteve presente nas exposições inaugurais do *Novecento*, em 1923 e 1926, conferindo visibilidade e prestígio imediato para os discursos ali propagados. Enquanto uma espécie de conselheira intelectual do *Duce*, Sarfatti exerceu um papel vital na execução das políticas culturais do regime nos anos 1920, intervindo na organização de exposições, na formulação de discursos e na promoção internacional de artistas alinhados ao projeto novecentista. Essa atuação extrapolava o campo artístico, inserindo-se em uma estratégia ampla de projeção fascista no exterior.

Como demonstra Federico Finchelstein (2010: 15-35), a América Latina configurou-se como um laboratório de experimentação durante a circulação cultural do regime ainda não regimentada. Para o historiador, o espaço geopolítico sul-americano longe de atuar como mero receptor passivo da ideologia fascista, constituiu-se em instância de coprodução, na medida em que intelectuais, líderes políticos e agentes culturais, em especial aqueles vinculados às comunidades dos descendentes italianos, reinterpretaram, traduziram e ressignificaram o fascismo a partir de matrizes locais.

O historiador sustenta que essa dinâmica transatlântica deu origem a formulações híbridas do fascismo, evidenciando um processo de circulação ideológica bidirecional, anterior ao enquadramento da diplomacia cultural institucionalizada e da criação do *Ministerio della Cultura Popolare*, em 1937.

No âmbito das comunicações ideológicas difusas, a escrita de *Dux*, biografia de Mussolini publicada em 1925, contribuiu igualmente para a autoridade de Sarfatti fora da Itália. Traduzida em diversas línguas, a obra reforçou seu lugar simbólico de “intérprete autorizada” do fascismo e ampliou sua capacidade de penetração nos circuitos culturais estrangeiros.

O regime que ela tanto idealizou, contudo, acabou por contribuir de maneira paradoxal e violenta para a sua própria queda, ao consolidar

mecanismo de exclusão e controle que, em última instância, a marginalizaram politicamente. O endurecimento ideológico com a aproximação do antissemitismo nazista tornou insustentável o trânsito público de Sarfatti, que era judia.

Até o uso do termo “fascistas” para adjetivar os artistas de seu grupo gerou tensões internas, com críticos e políticos da envergadura de Ugo Ojetti, Filippo Tommaso Marinetti e Roberto Farinacci, pressionando Mussolini para redefinir o perfil da arte do regime, afastando-o da imagem de Sarfatti (Ferrari, 2018).

A crescente complexidade de interesses culminou, inclusive, em uma carta de Mussolini a Sarfatti, na qual o ditador manifesta seu distanciamento tanto da crítica quanto de seu projeto novecentista:

Leio um artigo no qual, mais uma vez, a senhora tece a apologia do chamado Novecento, usando como álibi o Fascismo e a minha pessoa. (...) Essa tentativa de fazer crer que a projeção artística do Fascismo seja o seu Novecento já é inútil e não passa de um truque! (...) Uma vez que a senhora ainda não possui o elementar pudor de não misturar o meu nome de homem político às suas invenções artísticas, ou supostamente tais, não se surpreenderá se, à primeira ocasião e de modo explícito, eu precisar a minha posição e a do Fascismo diante do chamado Novecento ou daquilo que resta do antigo Novecento (Mussolini. CARTA, 1929, Roma [para] Sarfatti, Milão.)

Marcados por uma tensão crescente, os anos de 1926 e 1930 despontam ao mesmo tempo, segundo Magalhães (2014: 63), como um dos períodos de maior circulação de Sarfatti, com a organização de itinerâncias europeias e sul-americanas, todas financiadas pelo Estado fascista. Nesse contexto, a mostra do *Novecento Italiano* em Buenos Aires, articulada por Sarfatti ao longo de anos, representou o zênite da sua trajetória no regime.

Da análise do catálogo expositivo, percebe-se uma tentativa direta de harmonizar arte e fascismo, apresentando a mostra enquanto vitrine das excelências, dos triunfalismos artísticos e políticos italianos:

Aos espíritos ansiosos por divina inquietação de beleza, queremos mostrar algum aspecto novo da tradição; algum novo traço da milenar Itália, saída viçosa como de um segundo nascimento da convulsão da guerra e do trabalho redentor do fascismo. (...) Desde 1922, um grupo de pintores, escultores, críticos e amantes da arte reuniu-se para trabalhar separadamente e militar unidos sob o nome de “Novecento Italiano”. Elevados ao céu da arte, o Trecento, o Quattrocento e o Cinquecento são nomes que não designam apenas a cronologia de um século ou de um período, mas antes uma expressão, um estilo e uma glória plástica caracteristicamente italianos. Intitular um movimento artístico de Novecento Italiano, parecia, nos anos cinzentos do pós-guerra, um auspício temerário, tanto pela grandeza da nossa época quanto pelo primado artístico do nosso país. Foi criação de uma fé ativa e de uma altiva presciência, que reivindicamos orgulhosamente. (Mostra del Novecento Italiano, 1930: 14-15)

Trazendo a espinha dorsal do grupo e suas reverberações, o público argentino pôde conferir obras de Arturo Tosi, Massimo Campigli, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio de Chirico, Filippo de Pisis, Achille Funi, Piero Marussig, Giorgio Morandi, Gino Severini, Mario Sironi, Ardengo Soffici, entre outros. Não é dado de pouca importância registrar que todos esses artistas seriam angariados, dezesseis anos depois, para a coleção italiana de Francisco Matarazzo Sobrinho, demonstrando, já nesse momento, o impacto duradouro do discurso novecentista entre os agentes da cultura paulista.

A mostra reforçava a ideia de uma modernidade universal, concebida para transcender a ambição totalitária por um caminho neutro de excelência italiana. Essa neutralidade, no entanto, era aparente. A supressão deliberada de obras abertamente celebratórias do regime⁹ não diminuiu o interesse diplomático da mostra; ao contrário, contribuiu para tornar seu impacto mais osmótico junto ao público local. O êxito da exposição, evidenciado pela venda de obras e pela incorporação de pinturas a acervos públicos argentinos, confirmou a assertividade de um modelo de difusão ideológica que viria a ser fortemente explorado também no país vizinho.

O impacto da diplomacia paraestatal sarfattiana em contexto brasileiro se deu de maneira assimilativa. Visitas a Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo foram proferidas como iniciativas culturais cosmopolitas, enquanto sua militância política era eclipsada. Conforme aponta Magalhães (2014: 65-66), Sarfatti integrou um conjunto mais amplo de iniciativas fascistas que incluíam o financiamento de institutos culturais, escolas italianas e ações editoriais voltadas à América do Sul. A arte moderna, naquele contexto, funcionava como instrumento de aproximação junto às elites locais e às comunidades de origem italiana.

Entre os efeitos concretos de sua visita está a produção de artigos e dossiês para a imprensa italiana a partir de material coletado no Brasil. Magalhães (2014: 69) identifica que a edição especial da *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia* de dezembro de 1930, dedicada à presença econômica e cultural italiana em São Paulo, baseou-se diretamente nas observações e levantamentos realizados por ela durante sua estadia, incluindo o mapeamento de empresários, fazendas, jornais em língua italiana e, ainda, de símbolos nacionais brasileiros, como o Museu Paulista e o Monumento à Independência.

Sarfatti publicou artigos específicos sobre a arte colonial brasileira e sobre a comparação entre a situação política e social do Brasil e da Argentina, reforçando leituras que convinham aos interesses do regime fascista. Alinhado a esse conjunto de ações, outro impacto importante foi sua atuação direta na circulação das ideias estéticas que fomentaria o debate de intelectuais brasileiros no projeto curatorial do núcleo italiano do antigo MAM:

A crítica de Sarfatti e de Sérgio Milliet constituiu o núcleo inicial de acervo para o antigo MAM de São Paulo que estava baseado nas experiências plásticas da década de 1930 e no contexto dos ciclos debruçados na retomada da tradição clássica da pintura, de raiz mediterrânea/italiana, em que os conceitos de desenho, estilo, escola ainda exprimiam a realidade desses grupos de artistas. Olhando para a coleção italiana oriunda da

doação Matarazzo, é essa imagem de pintura moderna que temos: o que Margherita Sarfatti chamou de “classicità moderna”, e Sérgio Milliet, de “classicismo despido”, em livros que os dois autores publicaram naqueles anos¹⁰. (Magalhães, 2014: 101)

Sarfatti realizou conferências para promover suas teorizações novecentistas, participou de eventos oficiais na embaixada italiana no Rio de Janeiro e na *Casa del Fascio* em São Paulo, mantendo contato com figuras centrais da cultura brasileira, como Assis Chateaubriand e dirigentes da imprensa ítalo-brasileira. Sua leitura da arte colonial, em especial da obra de Aleijadinho, inscreveu a produção brasileira dentro do repertório semântico da latinidade e mediterraneidade, sugerindo filiações italianas e contribuindo para a construção de alianças estéticas compatíveis com o ideário figurativo fascista.

Magalhães (2014: 73) destaca ainda a criação da revista *Hierarquia*, por Lourival Fontes, figura central da propaganda do Estado Novo varguista, em 1931, inspirada diretamente na homônima italiana *Gerarchia*, dirigida por Sarfatti. Os vínculos estabelecidos com intelectuais e agentes culturais brasileiros perduraram ao longo dos anos, facilitando sua reinserção no continente durante o exílio a partir de 1939.

A introdução do *Novecento* no contexto brasileiro se deu, portanto, por meio dessas ações culturais oficiosas, apoiada na rede de prestígio social e econômico da intelectual, distante das normativas administrativas e burocráticas do regime, mas servindo convenientemente a ele.

Ao retornar de sua viagem à América do Sul, a crítica depara-se já com um ambiente antissemita hostil a tudo aquilo que ela representava. Gradualmente, vai perdendo espaço junto ao regime, assim como as posições de destaque que anteriormente ocupava no circuito artístico italiano, processo que culmina, por fim, na sua efetiva *estromissione* pública. Quanto a isso, Magalhães (2014: 63) recorda:

Outra grande questão que demonstra a fragilidade de sua posição ante o regime é seu distanciamento cada vez maior da comissão de seleção da Bienal de Veneza. A nomeação do escultor Antonio Maraini como secretário da Bienal em 1928 significou seu afastamento paulatino da organização do evento, e será outro crítico italiano a exercer seu papel: Ugo Ojetti.

O lugar antes ocupado por Sarfatti e pelo arcabouço novecentista passa a ser progressivamente assumido pelo *Ministero* e instituições culturais, sobretudo a Bienal de Veneza, sob crescente ingerência fascista. A partir desse momento, tal como veremos, a diplomacia cultural italiana na América Latina passa a obedecer a critérios mais administrativos e estratégicos.

Centralização e institucionalização: a Bienal de Veneza e a diplomacia cultural fascista

A partir do final da década de 1930, observa-se uma mudança de direção decisiva nas estratégias de diplomacia cultural italiana, marcada pela progressiva transferência de protagonismo de agentes individuais para instâncias institucionais. Nesse processo, a Bienal de Veneza passa a ocupar uma posição central como ente legitimador e operacional de circulação internacional da arte italiana. A organização da mostra itinerante *Mostra di Bianco e Nero*, também designada *Mostra d'incisione nell'America Centrale*, é um dos primeiros exemplos da nova configuração diplomática, operando não mais por meio de personalizações ou comitês, mas sob a égide dos *Servizi di Propaganda* do *Ministero della Cultura Popolare*, criados em 1937.

A exposição, dedicada à gravura italiana contemporânea, percorreu, de março a agosto de 1939, um vasto circuito sul-americano, incluindo Caracas, Bogotá, Quito, San Salvador, Cidade do México, Guatemala, Lima, La Paz, Havana, Panama, São José e Tegucigalpa, evidenciando o alto grau de coordenação acionada pelo regime em suas representações diplomáticas

e estruturas culturais centrais. Nesse modelo, as *Regie Legazioni d'Italia* (futuras embaixadas) desempenhavam o papel de intermediárias locais, comunicando vendas, articulando contatos institucionais e garantindo a eficácia logística e financeira do evento.

O caráter exemplar dessa mostra reside não apenas em sua extensão geográfica, mas na sofisticação apresentada pelo dispositivo diplomático cultural fascista. A Bienal de Veneza centralizava o envio das obras, a seleção dos artistas e os critérios de legitimação crítica da exposição, enquanto o *Ministero della Cultura Popolare* assegurava, junto às legações locais, o repasse financeiro das vendas das obras diretamente aos artistas, comunicados individualmente por correspondência oficial. Nesse maquinário, a figura de Carlo Alberto Petrucci assume papel estratégico como mediador entre a Bienal de Veneza, os órgãos ministeriais e os circuitos culturais latino-americanos. Atuando como comissário nomeado pelo *Ministero* e posteriormente integrado à estrutura organizacional da Bienal, Petrucci exemplifica a transição entre duas fases da diplomacia cultural italiana: de um lado, a militância ideológica direta; de outro, a consolidação de uma autoridade cultural baseada na expertise técnica, na administração institucional e na circulação controlada das obras. Essa continuidade funcional explica, em grande medida, a capacidade da Bienal de Veneza de manter sua centralidade e neutralidade mesmo após o colapso do fascismo.

Embora concebida como uma ampla iniciativa de circulação internacional da gravura italiana, a exposição aparentemente excluiu dois dos principais polos culturais e políticos da região, Brasil e Argentina, concentrando-se em um circuito que abrangeu países da América Central e a porção andina do continente sul-americano.

Uma primeira hipótese para a exclusão das “irmãs latinas” reside na solidificação da influência italiana nos dois países. Ao longo da década de 1930, os dois polos haviam sido amplamente mobilizados pelas iniciativas italianas, seja por meio de exposições, como a *Mostra do Novecento Italiano*,

em Buenos Aires, seja pela intensa atuação de agentes culturais ou descendentes de italianos, junto às elites e instituições, escolas, institutos e casas de culturas locais.

No caso brasileiro, a presença italiana já se encontrava fortemente acoplada, no que Bertonha (2012) nomeou como “diplomacia paralela”, com uma rede consolidada de associações culturais, iniciativas educacionais e relações diretas entre os sistemas artísticos dos dois países.

Considerando esse cenário, a mostra itinerante pode ser entendida como mobilização de uma estratégia de expansão para áreas consideradas periféricas ou menos exploradas. É possível ainda interpretar a exclusão dos dois centros como parte de uma segmentação deliberada de difusão estética, dedicada exclusivamente à gravura, a mostra operava em uma escala distinta, voltada à difusão sucinta, reproduzível e à circulação mercantil.

A escolha de um circuito alternativo para validar um estilo artístico naquele tempo entendido como “menor” permitiria o teste, de maneira dinâmica e menos onerosa, da eficácia do modelo civilizacional fascista naqueles países. É o que se subentende pelo catálogo expositivo:

Das artes figurativas, pintura, escultura e gravura, esta última é como que a irmã mais nova; menor antes de tudo porque se dirige a um público mais restrito de conhecedores; depois porque dispõe de meios muito mais limitados do que a evidência da plástica ou a riqueza da cor; e, por fim, porque tem hoje na reprodução fotográfica uma rival tão insidiosa quanto prepotente. E, no entanto, apesar de tudo isso, a gravura continua a tentar apaixonadamente os artistas e a ser para eles um meio de expressão e um veículo de comunicação com os seus semelhantes, tão singular e eficaz, que a sua fortuna em nada diminuiu. Uma bela estampa é e será sempre um dos mais caros e belos ornamentos que o nosso espírito desejará ter ao alcance da mão, na intimidade do lar. Entre as obras destinadas a figurar na presente Exposição nas Repúblicas da América Central, encontram-se representados os mestres da pura gravura em água-forte (...) que mantêm sempre viva a mais genuína tradição. (Mostra Di Bianco e Nero, 1939)

Os mecanismos acionados por esse modelo de diplomacia, ao que tudo indica, pouco influiriam nas movimentações de Matarazzo e seus agentes no momento decisório para a formação da coleção italiana do antigo MAM.

Descentralização institucional: a diplomacia cultural do pós-guerra

No imediato pós-guerra, a diplomacia cultural italiana passou por um processo de reconfiguração profunda, marcado pelo investimento massivo em dispositivos institucionais voltados à reconstrução simbólica da imagem do país. Nesse contexto, a arte assumiu papel estratégico enquanto linguagem capaz de operar simultaneamente como vetor de continuidade cultural e como instrumento de neutralização do passado fascista. A circulação internacional deixou de se apoiar em figuras influentes ou em programas estéticos unificadores para se estruturar por meio de narrativas pluralizantes com alcance globalista.

Com itinerância entre São Paulo e Rio de Janeiro¹¹, a mostra *Arte Italiana Contemporânea (Novos de Milão)*, que ocorreu na Galeria Itapetininga, em 1946, sob a organização da *Accademia di Brera*, e financiamento do governo italiano, inscreve-se num momento de reconstrução imediata, no qual a retórica curatorial operava uma ruptura direta com o período novecentista, entendido não apenas como corrente artística, mas como sistema cultural associado à institucionalização autoritária da arte durante o regime fascista. Levada adiante por um corpo curatorial e institucional bem diverso da Bienal de Veneza, a mostra mobiliza um repertório semântico específico para sublinhar o *Novecento* como um período a ser superado:

Numerosos motivos, e entre eles não se devem esquecer os de natureza política, impediram até agora que a arte contemporânea italiana goze, no Brasil, do prestígio e da fama que merece sua verdadeira grandeza (...) O grupo dos chamados “Claros”, e do qual fazem parte, entre outros,

os pintores Lilloni, De Rocchi e Vernizzi, surgiu, desde suas primeiras exposições públicas, como um movimento de reação ao esquematismo fechado da plástica da escola denominada “Novecento” (que dominou a vida artística italiana dos últimos três lastros) e com a finalidade de restituir ao sentimento e à poesia, que brotam no artista ao contacto com a natureza, importância fundamental como valores essenciais da obra de arte. (Arte Italiana Contemporânea (Os novos de Milão), 1946)

Grupos como Corrente e os *Chiaristi* são apresentados como respostas éticas e estéticas a um passado percebido como coercitivo, afirmando uma pintura marcada pelo “retorno à humildade” por parte do artista, à emoção, à leveza e a alegria.

Essa retórica de negação, contudo, não elimina por completo as continuidades estruturais. A presença de artistas como Mario Sironi ou Aldo Carpi revela uma ambiguidade fundamental do projeto, ao mesmo tempo em que o *Novecento* é afastado, seus protagonistas são reinscritos como “mestres”, deslocados para um registro de autoridade artística aparentemente desvinculado de seu invólucro ideológico anterior.

A recepção da exposição no contexto local ainda não foi suficientemente documentada em periódicos ou arquivos institucionais, o que limita uma avaliação precisa de sua influência sobre artistas e público. Esse aparente silêncio, porém, não compromete a solidez dos preceitos novecentistas; ao contrário, indica que sua circulação não dependia da visibilidade ou aprovação imediata, mas efetivava por mecanismos de hegemonia cultural transnacional, como atestaremos adiante.

Da Itália ao Brasil: a história material das obras de Arturo Tosi no MAC USP

As cinco pinturas de Arturo Tosi chegaram ao Brasil no contexto das aquisições realizadas entre 1946 e 1947 por iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, com o objetivo de estruturar o núcleo inicial

do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 1948. Esse conjunto integrou, a partir de 1962, o acervo doado à Universidade de São Paulo, dando origem, no ano seguinte, ao MAC USP.

À época da doação, o acervo encontrava-se organizado em três lotes distintos: a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, composta por 429 obras de artistas brasileiros e estrangeiros; a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, com 19 obras de artistas estrangeiros; e a Coleção MAM SP, formada por 1.243 obras de procedências diversas (Magalhães, 2010: 44).

A historiografia brasileira interpretou a presença dessas obras italianas no antigo MAM como resultado de um gosto conservador de Matarazzo ou de um aproveitamento oportunista de um mercado europeu fragilizado no imediato pós-guerra. Nos últimos dez anos, novas abordagens, em especial as conduzidas por Ana Gonçalves Magalhães (2014: 22-34), demonstraram que as aquisições obedeceram a uma política de acervo coerente, estruturada em três frentes, francesa, brasileira e italiana, orientadas para constituição de um acervo cosmopolita de arte moderna em São Paulo.

No caso do núcleo italiano, ainda que Sarfatti não tenha participado diretamente das aquisições, sua mediação intelectual do exílio na Argentina e sua rede de relações permaneceram ativas no pós-guerra, operando de maneira indireta, porém decisiva. Segundo Ana Magalhães (2014: 47-49), Sarfatti articulou, entre 1946 e 1947, uma série de contatos com artistas, galerias e intermediários ligados à família, orientando tanto a escolha estética das obras quanto influenciando os aspectos mercantis das aquisições.

Entre os exemplos concretos documentados, destacam-se as cartas de artistas como Felice Casorati, Mario Sironi e Achille Funi, que negociaram diretamente com Livio Gaetani, genro de Sarfatti, para a venda de obras a Matarazzo por valores reduzidos, explicitamente em atenção à mediação da crítica italiana.

Casorati, por exemplo, vendeu a obra *Testa nell'armatura* (1946) enquanto Sironi vendeu *Invocazione* (1946) e *Paesaggio* (1946), a preços muito abaixo do comercial de mercado, ressaltando em correspondência que se tratava de “condições especiais” para Sarfatti. Esses documentos comprovam sua atuação não apenas como consultora estética, mas como garantidora de condições comerciais favoráveis à aquisição.

No caso de Arturo Tosi, a atuação da crítica aparece igualmente detalhada. As correspondências entre Tosi e o galerista Carlo Cardazzo, trocadas entre agosto e setembro de 1946, demonstram que Sarfatti solicitou a intermediação de Livio Gaetani para escolher as obras do artista destinadas ao acervo Matarazzo. Tosi confirma a atenção especial dispensada a essas aquisições em virtude de Sarfatti, coordenando a reserva e envio das obras por meio de galerias italianas como *Il Milione* e *Il Cavallino*.

A documentação preservada no arquivo histórico do MAC USP permite reconstruir a proveniência e os valores que Matarazzo investiu nessas pinturas. *Ponte de Zoagli e Paisagem – Oliveiras no Lago d’Iseo* foram adquiridas em 1946 junto à Galleria Il Milione, pertencente aos irmãos Ghiringhelli, pelo valor de £ 90.000 cada. *Natureza-morta com pão e uva* foi comprada no mesmo ano na Galleria Gussoni por £ 115.000. Uma quarta obra, intitulada simplesmente *Paisagem*, também adquirida por intermédio de Gaetani, consta como comprada em Roma, embora a documentação não permita identificar com precisão a galeria ou o vendedor. A quinta pintura, *Paisagem de Val Seriana*, a mais valorizada do conjunto, foi adquirida em 1946 por £ 120.000 junto a Carlo Cardazzo, por meio de sua recém-inaugurada *Galleria Il Naviglio*, em Milão.

As proveniências são altamente significativas. Carlo Cardazzo figurava, àquela altura, como um dos mais influentes promotores da arte moderna italiana. Em 1941, foi contemplado com menção honrosa do Ministro da Educação Nacional, Giuseppe Bottai, no programa estatal de incentivo às coleções privadas, e expôs cerca de cem obras de seu acervo na Galeria de Arte de Roma.

Paisagem de Val Seriana, hoje no MAC USP, integrou esse conjunto e circulou em contextos expositivos de alta visibilidade institucional antes de sua transferência ao Brasil, o que reforça seu estatuto de obra amplamente legitimada no mercado e no sistema artístico italianos.

De modo semelhante, a aquisição de *Natureza-morta com pão e uva* na Galleria Gussoni remete diretamente ao circuito de consagração do Novecento Italiano. A obra fora apresentada na sala especial dedicada a Tosi na I *Quadriennale di Roma*, ocasião em que o artista foi premiado, e exemplifica de maneira particularmente clara a leitura cézanniana valorizada pela crítica sarfattiana (Magalhães, 2014: 56). Não por acaso, registros recentemente encontrados¹² indicam que sua datação original, 1920, foi posteriormente ajustada para 1930, alinhando-a simbolicamente ao período de maior prestígio do artista no interior do Novecento e ampliando seu valor mercantil. Esse deslocamento cronológico evidencia como a obra foi reconfigurada discursivamente para melhor se adequar às hierarquias historiográficas consolidadas.

A análise conjunta dessas trajetórias revela que as obras de Tosi não eram apenas pinturas disponíveis em um mercado fragilizado, mas objetos portadores de uma densa sedimentação de valores simbólicos, institucionais e críticos. Elas haviam sido previamente legitimadas em exposições oficiais, integradas a coleções de prestígio, intermediadas por agentes centrais do sistema artístico italiano e inscritas em uma narrativa historiográfica específica, forjada no interior da “diplomacia sarfattiana”.

Quando confrontadas com outras modalidades de diplomacia cultural analisadas neste artigo, a diplomacia institucionalizada, centrada na Bienal de Veneza, e a diplomacia pluralizante do pós-guerra, as trajetórias das pinturas de Tosi revelam a adesão particular ao modelo paraestatal sarfattiano.

O reconhecimento de objetos historicamente situados no fascismo não implica, nestes termos, endossar o regime ou os projetos culturais que o engendraram. Ao contrário, a análise rigorosa desses objetos e de suas trajetórias permite compreender de que modo estruturas de privilégio,

legitimação simbólica e autoridade cultural se constituem, se naturalizam e transmutam para além dos contextos que lhes deram origem.

Longe de um exercício de julgamento retrospectivo, trata-se de afirmar a análise crítica como alternativa ao silenciamento, reconhecendo que a compreensão histórica dos objetos é condição indispensável para uma relação mais consciente com os legados que continuam a estruturar o campo artístico contemporâneo.

A escolha de Francisco Matarazzo Sobrinho por obras de Arturo Tosi, em um momento em que a linguagem novecentista já se encontrava criticamente problematizada, como demonstra a exposição em curso naquele mesmo instante em São Paulo, não deve ser interpretada como atraso curatorial ou oportunismo de mercado. Ao optar por Tosi, Matarazzo privilegiou uma modernidade compatível com o projeto paulista: moderno, mas pouco disruptivo.

Referências

- ARGAN, G. C. Tosi. Firenze: Le Monnier, 1942.
- _____. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *História da arte italiana: de Michelangelo ao Futurismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BRANDALISE, C. *A Itália sob o Fascismo e a Latinidade das Américas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- BERTONHA, J. F. La “diplomacia paralela” de Mussolini en Brasil: vínculos culturales, emigratorios y políticos en un proyecto de poder (1922-1943) / The “parallel diplomacy” of Mussolini in Brazil: cultural, migratory and political ties in a power project (1922-1943). *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, Maringá, n. 11, p. 71-92, 2012.
- BOSSAGLIA, R. *Il Novecento Italiano*. Milano: Charta, 1995.
- CHIARELLI, T. O Novecento e a arte brasileira. *Revista de Italianística*, v. 3, n. 3, p. 109-134, 1995. DOI: 10.11606/issn.2238-8281.v3i3p109-134; acesso em dez. 2025.
- _____. Não cairás no cubismo: Mário de Andrade e as artes visuais. *Ciência & Cultura*, v. 74, n. 2, p. 1-9, 2022.

- FERRARI, D. Novecento Italiano all'estero: una colonizzazione culturale. In: SARFATTI, M. *Segni, colori e luci a Milano*. Catálogo de exposição. Organização de Anna Maria Montaldo e Danka Giacon. Milano: MART; Museo del Novecento; Mondadori, 2018.
- FINCHELSTEIN, F. *Transatlantic fascism: ideology, violence, and the sacred in Argentina and Italy, 1919-1945*. Durham: Duke University Press, 2010.
- GIENOW HECHT, J. C. E.; DONFRIED, M. C. (Orgs.). *Searching for a Cultural Diplomacy*. New York; Oxford: Berghahn Books, 2010.
- GÓMEZ REIG, J. Regia Nave Italia: race, migration and fascist colonial diplomacy in Latin America, 1922-24. *Contemporary European History*, Cambridge Univ.Press, 2025.
- MAGALHÃES, A. G. As Coleções Matarazzo no Acervo do MAC USP e a pintura moderna no Brasil. In: Encontro de História da Arte, 6., 2010, Campinas, SP. História da arte e suas fronteiras: atas do VI EHA Campinas. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2010. p. 45-53.
- _____. *Classicismo, Realismo, Vanguarda: pintura italiana no entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.
- _____. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil*. Livre-Docência - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2014.
- MILZA, P. Le fascisme italien à Paris. *Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine*, v. 30, n. 3, p. 420-452, 1983.
- NYE, J. S. Jr. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York: PublicAffairs, 2004.
- RUSCONI, P. Fortuna di Arturo Tosi negli anni XI e XII dell'era fascista. In: PACCIAROTTI, Giuseppe (org.). *Umori di buona terra: i luoghi della pittura di Arturo Tosi*. Rovetta: Litostampa, 2006.
- PACCIAROTTI, G. (Cur.). *Umori di buona terra: i luoghi della pittura di Arturo Tosi*. Rovetta: Litostampa, 2006.
- PASSARELLI, L. *Sulla formazione di Arturo Tosi*. Arte Lombarda, Milano, n.3, 2012.
- SARFATTI, M. Ancora il problema di Tunisi. *Gerarchia*, v. 9, p. 1190-1200, 1923.
- _____. Tunisiaca. *Gerarchia*, v. 8, p. 1134-1144, 1923a.
- _____. L'Arte e il Fascismo. In: POMBA, G. L. (org.). *La civiltà fascista*. Turim: Unione Tipografica Torinese, 1928.
- TOSI, A. *Umori di buona terra: i luoghi della pittura di Arturo Tosi*. Rovetta: Litostampa, 2006. Catálogo da exposição, Centro Museale di Rovetta, de 15 de julho a 3 de setembro de 2006.
- VERSARI, M. E. È fascista la Madonna del Fascio? Arte e architettura a Predappio tra conservazione e polemica politica. In: CURRERI, L.; FONI, F. (org.). *Fascismo senza fascismo? Indovini e revenants nella cultura popolare italiana (1899-1919 e 1989-2009)*. Cuneo: Nerosubianco, 2011, p. 134-144.

Notas

- * Dunia Roquetti é historiadora da arte e pesquisadora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde atualmente realiza pós-doutorado no projeto “As exposições circulantes de arte italiana no Brasil e na América do Sul (1948–1978)”, integrado ao grupo de pesquisa Geopolíticas institucionais: arte em disputa nas mostras internacionais circulantes no Brasil. Doutora em História da Arte pela Universidade Ca’Foscari de Veneza (Itália), mestre em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo, publicou e apresentou suas pesquisas em diversos periódicos e instituições, incluindo Universidade de Harvard, IUAV Veneza e Queen’s Belfast. O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil (Processo nº 25/15421-9). E-mail: dunia.roquetti@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4342-2222>.
- 1 Com a queda de Mussolini, Tosi foi um dos artistas que mais recebeu retaliações. Na noite de 19 de junho de 1944, o seu estúdio foi queimado. No incêndio foram destruídos 260 quadros, além de milhares de desenhos. Sobre esse fato, Aldo Carpi, escreveu no *Diario di Gusein*, em 1971, que a ação dos *partigiani* foi equivocada, na medida em que atacaram um homem que, em meio ao fascismo, “não se filiou a nada para além da pintura”.
 - 2 Proveniente de família judia veneziana, Sarfatti trabalhou no jornal *L’Avanti* e, em 1922, passou a dirigir a revista *Gerarchia*, consolidando-se como uma das principais articuladoras da política cultural fascista. Promotora do grupo *Novecento Italiano*, girou pelo exterior como representante da “nova Itália”. Ironicamente, com as políticas raciais e a associação de Mussolini a Hitler, Sarfatti vê-se progressivamente excluída da cena pública, sendo obrigada a fugir da Itália em 1938. Exila-se na Argentina e no Uruguai, retornando à Itália apenas em 1947. Ainda assim mediou, como veremos nesse artigo, grande parte da aquisição das obras italianas para a coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho, entre 1946 e 1947.
 - 3 Crítico de arte de origem polonesa, mas radicado em Paris, Waldemar George, antes Jerzy Waldemar Jarocinski, era uma das maiores vozes devotas ao fascismo fora da Itália, atuando como porta-voz do grupo Italianos de Paris. Em 1933, publica a curta monografia *Arturo Tosi, peintre classique et peintre rustique*.
 - 4 Nesse mesmo ano Tosi recebeu o Prêmio Mussolini, por uma pintura concebida como pura, moderna e clássica: “Tosi com a sua pintura defende espontaneamente e exalta os valores permanentes de uma língua, de um estilo enquanto outros pretendem ressuscitá-los através de esforços de erudição. Tosi, sem imitar ninguém, reencontra fatalmente o sentido e o ritmo clássico. A sua técnica, que é de pintor moderno, tem a sua origem nos antiquíssimos afrescos romanos” (Tosi, 2006: 144, tradução nossa).
 - 5 Argan faz referência a monografia *Arturo Tosi*, de Ugo Bernasconi, publicada pela editora Ulrico Hoepli, em 1925.
 - 6 A historiadora da arte italiana Rosana Bossaglia (1979) é autora de uma extensa obra sobre o grupo, consolidando uma referência seminal para o estudo do *Novecento Italiano*.
 - 7 É interessante datar este primeiro dossier. Tomado em perspectiva totalizante, oblitera-se dissensos regionais e experiências modernistas não alinhadas aos certames de São Paulo, reduzindo o modernismo brasileiro a uma matriz mambembe italiana. Essa noção perde o sentido se estendida para do fora do método historiográfico já amplamente problematizado: aquele que apreende o modernismo a partir da ação de poucos artistas e mediadores culturais que, não por acaso, ocuparam posições estratégicas ao converter hegemonias culturais em categorias analíticas.

- 8 Ver a mostra *Margherita Sarfatti. Il Novecento Italiano nel mondo*, realizada no *Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto*, entre 2018 e 2019, que reconstruiu e divulgou aspectos da vida e da atuação de Sarfatti no contexto artístico do *Novecento Italiano*. A mostra, enfatizando uma contribuição intelectual, minimiza e descontextualiza o compromisso com as dimensões racistas presente em seu pensamento crítico e engajamento político.
- 9 Havia apenas duas obras explicitamente propagadoras de uma imagem fascista. Uma era o retrato de Mussolini, pintado por Massimo Campigli, e a outra era um busto do ditador realizado por Adolfo Wildt. Esse busto ocupou, todavia o lugar de destaque no catálogo enquanto sendo a única escultura exposta. Sarfatti, quem inclusive o encomendou para o artista, escreve no texto expositivo que o busto evocava “para os italianos de terras distantes, a imagem do Criador da nova geração italiana”. No entanto, embora apresentada com toda essa pompa, segundo Versari (2011: 134-144), tudo indica que o busto, no final das contas, não chegou a ser exposto por decisão do artista e membro da comissão artística da mostra, o ítalo-argentino Emilio Pettoruti. Envoltos a polêmicas e desacordos, vale notar que até hoje desconhece-se o paradeiro da escultura.
- 10 Magalhães articula, em especial, o livro *Espejo de la pintura actual*, de Margherita Sarfatti, publicado em Buenos Aires em 1947, e o ensaio *Marginalidade da pintura moderna*, de Sérgio Milliet, originalmente publicado em 1942.
- 11 A exposição também circulou por cidades como Londres, Varsóvia, Moscou, Nova York, Estocolmo, além de São Paulo e Rio de Janeiro.
- 12 Foram encontradas fotografias da reprodução da obra no *Archivio Tosi*, em Rovetta. O artista costumava fotografar suas produções e datá-las no verso; com base nessas imagens, a obra do MAC USP, anteriormente datada como 1930, pode ser corrigida para sua data original, 1920.

Artigo submetido em novembro de 2025. Aprovado em janeiro de 2026.