

Note sulla provenienza del dipinto *Donne a passeggio* di Massimo Campigli nella collezione del MAC USP e sulla fortuna dell'artista in Brasile

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

Universidade de São Paulo

L'articolo ricostruisce la storia della provenienza del dipinto *Donne a passeggio* (1929) di Massimo Campigli, presente nella collezione del Museo d'Arte Contemporanea dell'Università di San Paolo in Brasile (MAC USP) con il titolo *Mulheres a Passeio*. Prima del suo arrivo nella città di San Paolo nel 1947, l'opera ha viaggiato attraverso diversi paesi, mostre e proprietari, che ben riflettono la fortuna di Campigli in Europa e negli Stati Uniti e il suo felice rapporto con alcuni galleristi-chiave nella costruzione del suo successo internazionale, come la francese Jeanne Bucher o il veneziano Carlo Cardazzo. Conclude l'articolo una breve rassegna della fortuna critica dell'artista in Brasile.

This article reconstructs the provenance history of the painting *Donne a passeggio* (1929) by Massimo Campigli, present in the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, Brazil (MAC USP), under the title *Mulheres a Passeio*. Prior to its arrival in the city of São Paulo in 1947, the artwork travelled through several countries, exhibitions, and owners, which well reflects Campigli's fortune in Europe and in the United States and his relationship with the gallerists that played a crucial role in building his international success, such as the French Jeanne Bucher or the Venetian Carlo Cardazzo. The article ends with a brief review of the critical reception of the artist in Brazil.

Keywords: Massimo Campigli, MAC USP Collection, Francisco Matarazzo Sobrinho, Yolanda Penteadó, Modern Italian Art, Art Market

Periodicità semestrale
DOI 10.48282/ladiana13
ISSN 2784-9597

Note sulla provenienza del dipinto *Donne a passeggio* di Massimo Campigli nella collezione del MAC USP e sulla fortuna dell'artista in Brasile

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

Introduzione

Il dipinto *Donne a passeggio* (1929) di Massimo Campigli (1895-1971) fa parte di un gruppo di sei opere dello stesso pittore conservate dal 1963 nel Museo d'Arte Contemporanea dell'Università di San Paolo (MAC USP) in Brasile, dove è noto con il titolo *Mulheres a Passeio*. Cinque di questi sei dipinti¹ furono acquistati dalla coppia di mecenati Francisco Matarazzo Sobrinho² e Yolanda Penteado³ tra gli anni 1946 e 1947, insieme ad altre opere di artisti italiani, realizzate nel periodo tra le due guerre o nell'immediato dopoguerra.⁴ L'obiettivo di queste acquisizioni era la creazione di una collezione per l'antico Museo d'Arte Moderna di San Paolo (MAM SP),⁵ che sarebbe stato aperto nel 1948 dalla coppia. Come si sa, nel 1963 la collezione fu trasferita all'Università di San Paolo (USP), che ha creato il MAC USP per acquisirla e ordinarla al meglio.⁶

La raccolta italiana era composta da settantuno dipinti a firma di importanti artisti, come Amedeo Modigliani, Giorgio Morandi, Giorgio De Chirico, Ardengo Soffici, Mario Sironi, Felice Casorati, Arturo Tosi, Gino Severini, tra gli altri. Come ha chiarito la ricerca condotta sin dagli anni Duemila da Ana Gonçalves Magalhães, le opere raggiunsero l'antico MAM SP tramite le trattative condotte dagli intermediari italiani Enrico Salvatore Vendramini e Livio Gaetani (quest'ultimo probabilmente sotto la guida di sua suocera, Margherita Sarfatti) con gli artisti stessi e le gallerie italiane più note. La ricerca di Gonçalves Magalhães ha recuperato questa rete di relazioni, ha messo in evidenza la rilevanza dei dipinti, che documentano in effetti uno spaccato piuttosto completo della produzione pittorica italiana degli anni tra le due guerre,⁷ e ha rimarcato la coerenza dell'acquisizione, spesso considerata in Brasile un'iniziativa scriteriata. Coinvolgendo la Sezione di catalogazione e documentazione del MAC USP, docenti e ricercatori, gli studi di Gonçalves Magalhães sono partiti dalla revisione delle schede delle opere, della documentazione sulle acquisizioni e del lavoro di mediazione di Margherita Sarfatti tra Italia e Brasile. Come risultato di questa indagine, la mostra *Classicismo, realismo, vanguardia: pittura italiana no entreguerras* (fig. 1), allestita a San Paolo e a Brasilia,⁸ ha stimolato ulteriori ricerche sulle opere nella collezione del museo

e, più in generale, nuove prospettive sull'arte moderna in Brasile.⁹ Lo studio dei sei dipinti di Campigli al MAC USP va quindi collocato in questo più ampio contesto.¹⁰ Essi offrono un panorama significativo della produzione dell'artista tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Cinquanta e invitano a riconsiderare i legami del pittore con alcuni importanti galleristi e con le principali istituzioni museali dell'epoca. Va in questa direzione dunque l'approfondimento che qui si propone dei dati finora noti sulla provenienza del dipinto *Donne a passeggio* e sulla sua ricezione in Brasile.¹¹

La storia espositiva e collezionistica del dipinto prima del suo arrivo in Brasile

Secondo il catalogo ragionato dell'artista il dipinto *Donne a passeggio* (fig. 2) è appartenuto a tre diverse collezioni prima del suo ingresso nell'antico MAM SP nel 1947: la collezione Jeanne Bucher di Parigi, la Galleria Julien Levy di New York e la collezione Carlo Cardazzo di Venezia.¹² Tuttavia, se l'effettiva proprietà di Jeanne Bucher e di Julien Levy attende ancora di essere documentata con maggiore evidenza, sappiamo che il dipinto fu con certezza esposto a Parigi nel 1929 e a New York nel 1931, mentre un dato consolidato rimane la sua provenienza dalla collezione Cardazzo di Venezia prima del suo arrivo in

1. Allestimento di una delle sale del MAC USP, 2013. Crediti: fotografia di Flavio Demarchi.

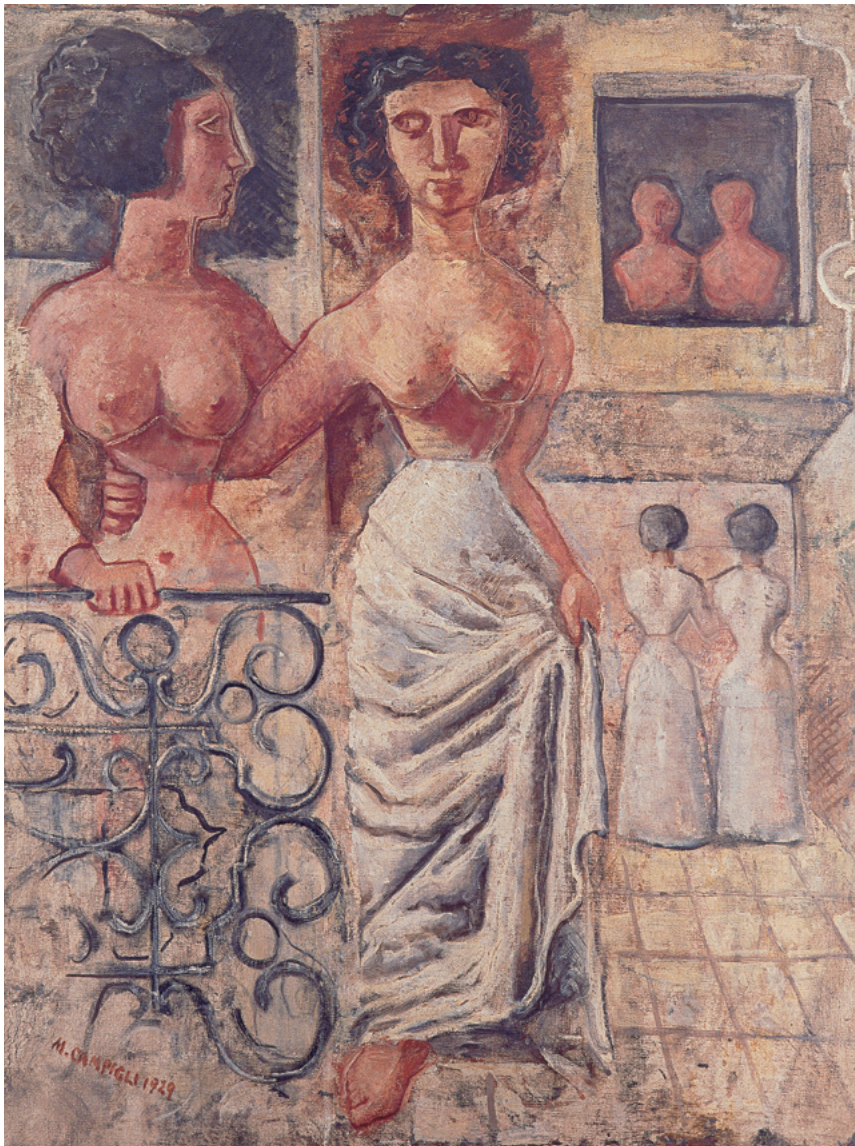


Brasile.¹³ In questo contributo mi limito pertanto a chiarire le vicende espositive dell'opera tra Europa e Stati Uniti e a formulare alcune ipotesi nel merito.

Jeanne Bucher svolse un ruolo significativo nel sistema dell'arte in Europa fra anni Venti e Quaranta del Novecento. La galleria che portava il suo nome fu aperta nel 1925 a Parigi nello spazio in cui era attiva già da due anni l'omonima libreria. Nel 1929 Bucher trasferì la galleria in un altro spazio, rimasto in attività fino alla vendita nel 1932, a causa della Grande Depressione. Successivamente, aprì una nuova galleria con il supporto di Marie Cuttoli, chiamata Galerie Jeanne Bucher Myrbor, a Montparnasse nel 1935, in attività fino all'inizio della seconda guerra mondiale. Negli anni della sua direzione,¹⁴ la galleria fu un polo agglutinante, presentando tendenze e artisti diversi, come Pablo Picasso, Max Ernst, Jean Lurçat, Giorgio De Chirico, Maria Helena Vieira da Silva, Nicolas de Staël, tra gli altri. Oltre a veicolare pubblicazioni sui suoi artisti, Bucher fece in modo che le opere provenienti dalla sua galleria fossero presenti in istituzioni museali come il MoMA e il Guggenheim di New York, il Musée national d'art moderne di Parigi e lo Stedelijk Museum di Amsterdam.

Campigli tenne cinque mostre nella galleria fino al 1942. Nella prima, del maggio 1929, in concomitanza con la sua partecipazione al parigino Salon des Tuileries al Palais des Expositions, presentò ventisei dipinti, ottenendo successo di critica e pubblico.¹⁵ Tutte le sue opere furono vendute nei primi tre giorni della mostra.¹⁶ Sui giornali ricevette commenti lodevoli da parte della critica che identificò l'artista come «autenticamente italiano» e «direttamente ispirato dagli Etruschi».¹⁷ Waldemar George sottolineò che il lavoro di Campigli, un «poeta del calcolo», era una «vendetta» della chiara «genialità del Sud».¹⁸ Nel 1931 Campigli tenne la sua seconda mostra personale alla Galerie Vignon, ma sempre su iniziativa della galleria di Jeanne Bucher, in concomitanza con l'uscita, per le edizioni della stessa galleria Bucher, di una monografia in francese a lui dedicata e pubblicata in italiano dall'editore Hoepli, per il tramite di Giovanni Scheiwiller. La mostra sembra aver avuto una ricezione positiva nell'ambiente artistico francese, come attestano gli articoli che presentano Campigli come un artista della più importante scuola italiana moderna,¹⁹ le cui «fasi di produzione» erano ben rappresentate nella collezione Bucher, nell'opinione di Paul Sentenac.²⁰

Non conosciamo esattamente quando il dipinto *Donne a passeggio* entrò a far parte della collezione della gallerista. Nel 1930 esso fu esposto a Milano alla *Prima Mostra di pittori italiani residenti a Parigi*²¹ e nell'anno successivo lo ritroviamo riprodotto come opera della «collezione



2. Massimo Campigli, *Donne a passeggio*, 1929, olio su tela. San Paolo, MAC USP. Crediti: fotografia di Romulo Fialdini. © Campigli, Massimo/ AUTVIS, Brasil, 2021.

Jeanne Bucher» nel volumetto *Massimo Campigli* pubblicato da Hoepli nella collana «Arte Moderna Italiana».²² Nello stesso anno, con il titolo *Promeneuses*, andò in mostra alla Julien Levy Gallery di New York, in occasione dell'esposizione *Massimo Campigli. Exhibition of Paintings*,²³ la prima personale dell'artista negli Stati Uniti e l'inizio di una lunga e proficua collaborazione tra Campigli e Levy. Un articolo sulla rivista «Parnassus» ci racconta del generale consenso ottenuto da Campigli in questa occasione, riportando l'attenzione sul fatto che la sua produzione era legata a una «tendenza di ritorno all'antico», giustificata, nel suo caso, dall'origine italiana e dalla presenza di elementi etruschi e romani, che restituivano l'idea dell'affresco.²⁴ La mostra è segnalata

anche da una breve recensione sul «New York Times»,²⁵ in cui si dice che Campigli si era trovato in un vicolo cieco tra i discepoli di Picasso e altri artisti moderni e che, per questo motivo, dovette rivolgersi alle proprie origini italiane per trovare una via d'uscita personale.

Nonostante la crisi mondiale causata dalla Grande Depressione, il giovane Julien Levy e la moglie Joella aprirono la loro galleria nel 1931 e riuscirono a realizzare importanti mostre fino alla chiusura nel 1949.²⁶ L'attività della galleria si caratterizzò subito per l'iniziativa delle prime mostre dedicate al surrealismo a New York e ad alcuni artisti nordamericani esordienti. Inoltre, la galleria ebbe il merito di esporre fotografie e film come oggetti artistici. Non a caso la prima mostra della galleria fu organizzata da Levy con l'appoggio del fotografo Alfred Stieglitz sotto il titolo *American Photography Retrospective*. Secondo le memorie di Julien Levy, la galleria di Bucher era un centro di informazioni straordinario per la scoperta dei migliori artisti attivi a Parigi:²⁷ fu così che, per il tramite di Bucher, Levy conobbe il lavoro di Campigli e stabilì un contatto con l'artista, per l'organizzazione della sua mostra a New York con dipinti dell'ultimo anno, opere in prestito da collezioni private del Nord America e opere consegnate da Bucher al *marchand*.²⁸ La collaborazione tra Bucher e Levy sarebbe continuata per tutti gli anni Trenta.²⁹

Tuttavia, i termini del trasferimento della proprietà del dipinto *Donne a passeggio* dall'uno all'altro gallerista non sono chiari. Secondo quanto si trova nei *Financial Ledgers* di Levy, tra le ventidue opere esposte nella mostra del 1931, *Massimo Campigli. Exhibition of Paintings*, per dodici di esse vengono specificate le provenienze: nove vengono dalla galleria parigina di Bucher, mentre tre da Campigli stesso. Per tutti gli altri dipinti in mostra, tra i quali *Promeneuses*, la provenienza non è specificata.³⁰ Dopo la mostra, dodici opere furono restituite all'artista, tra cui *Promeneuses*, come conferma un elenco di restituzione datato 15 aprile 1932.³¹ Al netto di possibili errori di trascrizione dei dati appena riportati, e in attesa di verifiche documentali più puntuali, si può ipotizzare che l'opera fosse effettivamente nella disponibilità della gallerista Bucher, ma non in tutta evidenza nella sua proprietà, se, esposta a New York da Levy nell'ambito degli accordi commerciali tra le due gallerie e rimasta invenduta, fu restituita all'artista.

Quello che è possibile affermare con certezza, invece, è che il dipinto *Donne a passeggio* nel 1941, già certamente appartenente alla Collezione Cardazzo, venne esposto alla XLIII Mostra della Galleria di Roma con opere della raccolta Carlo Cardazzo.³² È molto probabile che sia stato l'artista stesso, rientrato in possesso dall'opera, a venderla a Cardazzo



3. Fotografia pubblicata a corredo dell'articolo *Pinturas e litos de Campigli*, «O Estado de São Paulo», 3 febbraio 1960, con l'opera *Donna velata* del MAC USP. Crediti: Arquivo Estadão Conteúdo.

lungo il corso degli anni Trenta o nei primissimi Quaranta. Personaggio-chiave nell'ambiente artistico italiano del secolo XX e collaboratore di Peggy Guggenheim,³³ Cardazzo fu un mecenate, un collezionista e un mercante veneziano e, soprattutto, il più importante gallerista di Campigli. Iniziò la propria attività nel 1934 come editore di libri di arte e di letteratura attraverso le Edizioni del Cavallino e avviò una raccolta di arte italiana di grande rilevanza, con l'appoggio del pittore toscano Giuseppe Cesetti.³⁴ Dopo il successo dell'esposizione della sua collezione nel 1941 alla XLIII Mostra della Galleria di Roma e in una successiva, a Cortina d'Ampezzo, premiata dal regime fascista, Cardazzo aprì la Galleria del Cavallino nel 1942 a Venezia: un punto di incontro pulsante per la promozione di vari artisti e movimenti, come lo Spazialismo.³⁵ Da allora il dipinto *Donne a passeggio* fu esposto almeno due

volte, nel 1942, alla I Mostra del Cavallino e alla VI Mostra del Cavallino.³⁶ Inoltre, le Edizioni del Cavallino pubblicarono nel 1941 *Campigli e i busti*, nel 1942 le *Liriche* di Saffo, un libro d'artista con litografie originali di Campigli, nel 1945 una monografia dedicata all'artista, a firma di Raffaele Carrieri, in occasione di una sua esposizione personale in galleria, e nel 1955 lo scritto autobiografico *Scrupoli*, a riprova di un lungo e duraturo sodalizio insieme intellettuale e commerciale.

Dopo la Seconda guerra, Campigli consolidò la propria fortuna internazionale: sue opere entrarono in alcune collezioni museali, mostre retrospettive vennero organizzate in importanti musei e la sua produzione più in generale conquistò un maggiore successo commerciale e di pubblico, come conseguenza delle mostre personali e collettive a cui aveva preso parte nei decenni precedenti con il Gruppo degli Italiani di Parigi.³⁷ Un segno importante che indica questa posizione di rilievo fu la prima grande retrospettiva dedicatagli nel 1946 presso lo Stedelijk Museum di Amsterdam.³⁸ Trasferitosi in Olanda per organizzare la mostra dopo una personale alla Galleria del Cavallino, Campigli espose cento opere, che coprono un lungo arco di tempo, dal 1920 al 1946: disegni, monotipi, illustrazioni per tre dei suoi libri d'artista (*Il Milione* di Marco Polo, *Liriche* di Saffo e *Poesie* di Verlaine) e sessantacinque dipinti, tra cui *Donne a passeggio*.³⁹ La mostra venne poi trasferita a Rotterdam l'anno successivo⁴⁰ e rappresentò anche l'ultima occasione in cui il dipinto fu esposto in Europa prima di arrivare in Brasile.

È fondamentale ricordare due aspetti dello Stedelijk. Il primo è che, a differenza di altri musei di Amsterdam, è rimasto aperto come museo durante gli anni della guerra, anche in circostanze avverse, come quando, per esempio, fu costretto a ospitare mostre di propaganda tedesca nell'anno dell'occupazione della città, nel 1943, contro la volontà dei suoi direttori. Alla fine degli anni Trenta fu anche il primo museo olandese a creare un *bunker* per salvaguardare opere moderne e intere collezioni raccolte da ebrei.⁴¹ Il secondo aspetto è che, nello stesso anno in cui espose Campigli, il museo tenne una mostra di Piet Mondrian, che includeva il dipinto *Victory Boogie Woogie*, come emblema della vittoria dell'arte moderna, dopo gli anni della sua censura da parte dei regimi totalitari in Europa e specialmente nella Germania nazista. Questa radicale apertura nei confronti dell'arte moderna si spiega con la nuova direzione del museo, affidata adesso all'artista Willem Sandberg, che aveva fatto parte della Resistenza durante l'occupazione tedesca. Un segno lasciato dalla sua lunga direzione dello Stedelijk (1945-1963) fu la mostra e l'acquisizione di artisti moderni come Paul Cézanne, Vincent Van Gogh, Pablo Picasso, Kazimir Ma-

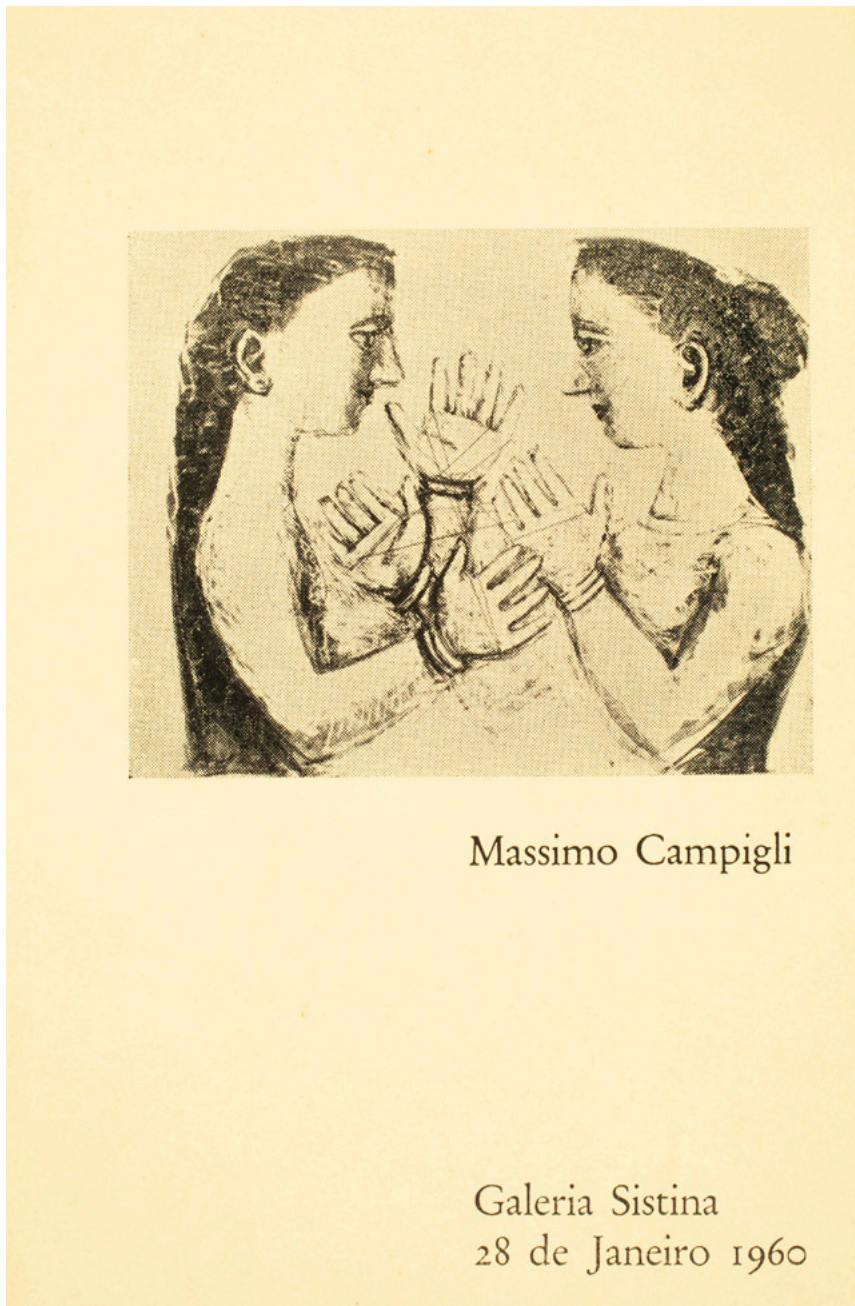
levich e Alexander Calder, oltre che di fotografie e oggetti di design. Vale la pena ricordare che nel 1955 Sandberg promosse una nuova personale di Campigli nel museo: circostanza che suggerisce una certa ammirazione nei confronti dell'artista italiano. Ciò significa che, nel suo insieme, la produzione di Campigli nel 1946 veniva considerata in linea con la proposta di riprendere ed esaltare le varie tendenze dell'arte moderna in Europa.

Donne a passeggio e la fortuna critica di Campigli a San Paolo

Il dipinto *Donne a passeggio* fu riprodotto in diverse pubblicazioni italiane. Una delle sue apparizioni più importanti fu nella monografia su Campigli, del 1931, e nella sua versione francese di Jeanne Bucher, già citate. Poi, nel 1944, venne nuovamente riprodotto nella monografia a cura di Hoepli nell'ambito della stessa serie, questa volta con un testo di Raffaello Franchi.⁴² Ancora negli anni Quaranta, l'opera illustrò articoli sulla rivista «Emporium» firmati dai critici Carlo de Roberto⁴³ e Giuseppe Marchiori,⁴⁴ tra le altre pubblicazioni,⁴⁵ oltre a essere stampata in una cartolina delle Edizioni del Cavallino.⁴⁶ È, quindi, un'opera presente in prestigiose collezioni con un'importante storia espositiva tra Italia, Francia, Olanda e negli Stati Uniti e una notevole fortuna editoriale, prima che fosse offerta in vendita alla coppia Matarazzo-Penteado.⁴⁷ Non a caso, fra i settantuno dipinti della collezione del MAC USP, fu il secondo per il quale si pagò di più, un totale di 400.000 lire, mentre l'opera *Gladiatori coi loro trofei (Gladiadores com seus Troféus)* di Giorgio De Chirico arrivò a costare 700.000 lire,⁴⁸ dipinto anch'esso legato alla produzione dell'artista negli anni del Gruppo degli Italiani di Parigi.

Dopo essere arrivato a San Paolo, il dipinto *Donne a passeggio* è stato esposto più volte.⁴⁹ La prima esposizione ebbe luogo alla Galeria Sistine di San Paolo nel gennaio 1960 nell'ambito di una personale di Campigli (fig. 3). La galleria era stata aperta nel novembre del 1959 dall'italiano Arturo Profili, emigrato in Brasile, e si trovava in un posto privilegiato nella città. La cartella-catalogo di questa mostra (fig. 4) presentava due testi tradotti in portoghese:⁵⁰ uno riprendeva la prefazione a firma dello stesso artista al già citato volumetto pubblicato da Hoepli nel 1931 e un altro, di Jean Cassou, era tratto da una precedente pubblicazione dedicata all'artista.⁵¹

La mostra a San Paolo sembra aver ricevuto recensioni molto positive, come attestano i testi di alcuni critici brasiliani, come Antonio Bento e José Geraldo Vieira. Il primo affermava che la mostra era eccellente e Campigli uno dei pittori più importanti in Italia.⁵² José Geraldo Vieira



4. Copertina della cartella-catalogo della mostra di Campigli alla Galeria Sistina, San Paolo, 1960. Crediti: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.

diceva che la prima mostra personale dell'artista in Brasile presentava bene la sua opera, che il critico già conosceva, grazie ai dipinti presenti a casa di Ciccillo ed esposti nelle due edizioni della Biennale di San Paolo del 1951 e del 1955 e all'ultima Biennale di Venezia del 1958. Vieira sosteneva ancora che la produzione artistica di Campigli era un contrappunto alle ricerche informali.⁵³ Oltre a fornire una breve descrizione della traiettoria dell'artista nell'ambiente parigino, Vieira

afferitava che si trattava di un artista che aveva scoperto «una vena inesauribile» e che era «l'unico pittore vivente specializzato nell'arcaismo quasi romantico dei temi romanici».

Nel quotidiano più diffuso tra la comunità italiana nella città di San Paolo, il «Fanfulla», si parlò di Campigli come di un 'classico' della pittura moderna, che andava oltre le mode inevitabilmente passeggere. Si riprodussero anche brani di *Scrupoli*.⁵⁴ Nel giornale «O Estado de São Paulo», in un articolo non firmato, si disse che la Galleria Sistina, esponendo Campigli, spingeva le proprie ambizioni a livello internazionale.⁵⁵ L'autore, che fu critico riguardo alla mostra, affermò tuttavia che le poche tele presenti alla Sistina erano sufficienti per conoscere bene la pittura di Campigli.⁵⁶

Vale la pena tornare un po' indietro sul fatto che, anche se i dipinti di Campigli appartenevano già all'antico MAM SP dal 1948, il nome del pittore non era noto a San Paolo come quello di altri artisti italiani suoi contemporanei.⁵⁷ Infatti, la conoscenza della sua opera sarebbe avvenuta solo dopo la prima edizione della Biennale di San Paolo (1951) e si sarebbe ampliata con la terza edizione (1955).⁵⁸ Nella prima edizione della mostra s'intensificò il dibattito tra chi difendeva le tendenze figurative contro quelle astratte. La discussione era stata aperta dalla mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo* nell'antico MAM SP, nel marzo del 1949, organizzata dal primo direttore del museo, il belga Léon Degand.⁵⁹ In termini generali era stata messa a confronto l'idea di una produzione impegnata sul fronte della realtà sociale del paese, e con un carattere chiaro di 'brasilianità',⁶⁰ con l'idea di un'arte astratta libera da preoccupazioni di questo tipo e in linea con ricerche più aggiornate a livello internazionale. Uno dei più fervidi difensori della pittura figurativa fu l'artista di Rio de Janeiro Emiliano di Cavalcanti, mentre il critico Mario Pedrosa fu uno dei più potenti portavoce della corrente astratto-concreta degli anni Cinquanta.⁶¹ Sia a San Paolo che a Rio de Janeiro erano attivi gruppi di astrattisti, come Ruptura o Frente, presentati nelle prime edizioni della Biennale di San Paolo e nelle mostre presso l'antico MAM SP e il Museo d'Arte Moderna di Rio de Janeiro.

Alla prima Biennale di San Paolo, sotto la direzione di Lourival Gomes Machado,⁶² a fronte di una vasta gamma di linguaggi, secondo Pedrosa, le tendenze dominanti sono quella dei «non figurativisti di tutti i tipi», quella delle «diverse varianti del figurativo» e ancora quella dei «bastardi di Picasso e Matisse o Braque: [che] sono i Pignons, Birollis e altri Capaillés»⁶³. E poi c'era Campigli che

porta una certa calma, perché, in mezzo al tumulto o all'enigma [della prima Biennale], offre qualcosa di comprensibile, confortante e, in fondo, bello. I visitatori si diletano davanti alle figure campigliane, nella loro eleganza arcaica e un po' rigida, con i loro colori indecisi o terrosi, con la loro classica aderenza alla parete come un mosaico antico di tutto rispetto e venerabile, Campigli diventa così colui che, in maniera diplomatica, presenta al grande pubblico il mondo della modernità artistica.

Ci sembra, quindi, che tra tanti articoli a favore o contro la mostra e le tendenze artistiche esposte,⁶⁴ Pedrosa abbia probabilmente visto nella produzione di Campigli⁶⁵ qualcosa che sembrava essenziale: il fatto che pur essendo figurativa (e forse meno moderna a suo avviso, rispetto alle produzioni esposte, per esempio, dallo svizzero Max Bill, dalla svizzera Sophie Taeuber-Arp e dal brasiliano Abraham Palatnik), la sua pittura era molto moderna perché portava contemporaneamente svariati riferimenti visivi alle culture antiche, con un linguaggio originale, che richiamava la tecnica dell'affresco e della pittura murale. Tale moderna congiunzione non poteva essere ricompresa facilmente sotto un particolare "ismo" o intesa come "bastarda" emanazione dall'opera di qualche artista moderno. Al contrario, si configurava in una posizione di centralità, nell'opinione di Pedrosa. Inoltre, i temi affrontati da Campigli non erano direttamente legati all'idea di trasmettere un'identità tipicamente nazionale, come accadeva invece nella pittura dei due maggiori artisti moderni brasiliani, Candido Portinari e Di Cavalcanti, esposti in sale speciali. Oltre a Pedrosa, altri critici brasiliani furono estremamente favorevoli a Campigli, segnalando i suoi dipinti tra i punti più alti della mostra.⁶⁶

Nella terza edizione della Biennale, secondo Sergio Milliet, direttore artistico della manifestazione,⁶⁷ l'obiettivo era quello di presentare la produzione più recente di artisti nazionali e stranieri, con una partecipazione paritaria di tendenze astratte e di tendenze figurative, poiché «come nelle precedenti mostre, c'è ancora in questa terza Biennale di San Paolo l'impressione che la controversia tra astratti e figurativi continui senza una soluzione».⁶⁸

In questo contesto, Campigli, presente con una mostra retrospettiva (fig. 5) con dieci dipinti e dieci incisioni,⁶⁹ fu fino alla fine uno dei «probabili vincitori», «preferito da artisti e pubblico», del premio di pittura straniera,⁷⁰ ma fu Magnelli a vincerlo.⁷¹ E la feroce contesa tra gli italiani conquistò le pagine di alcuni giornali brasiliani.⁷² Critici e artisti come Quirino da Silva⁷³ e Quirino Campofiorito⁷⁴ chiarirono le loro preferenze per Campigli e imputarono la vittoria di Magnelli alla supremazia e al «favoritismo» di cui ormai godeva l'astrazione sulla figurazione. Campofiorito si spinse anche a dichiarare che «Magnelli

(che da vent'anni ripete la formula astrattista)» non avrebbe dovuto battere Campigli, un artista che ha creato un'«opera di espressione permanente». ⁷⁵

Dalla terza Biennale di San Paolo in poi il nome di Campigli apparve più volte su periodici, soprattutto a San Paolo e a Rio de Janeiro. Sono articoli in cui l'autobiografia *Scrupoli* veniva ampiamente citata, come da parte del critico Quirino da Silva nel 1956, ⁷⁶ o ancora in un articolo del 1957 dello stesso autore, ⁷⁷ nel quale era presentato in modo piuttosto dettagliato il percorso artistico di Campigli. Nel 1957 il nome dell'artista italiano apparve varie volte nei periodici brasiliani, ⁷⁸ indicato tra i quelli dei più grandi artisti esposti alla mostra *Diez años de pintura italiana por la Bienal de Venecia – 1957*. ⁷⁹ Dalla fine degli anni Cinquanta alla metà degli anni Sessanta le pratiche informali presero il sopravvento nelle ricerche degli artisti in Brasile e di conseguenza nelle coeve edizioni della Biennale di San Paolo. ⁸⁰ Il dibattito tra figurazione e astrazione si sposta su un altro polo di confronto, sempre all'interno dei linguaggi non figurativi, tra coloro che difendevano l'astrazione geometrica concreta o addirittura la produzione *neococoncreta* di Rio de Janeiro, ⁸¹ come Mario Pedrosa, e coloro che sostenevano l'informale,

5. Allestimento della mostra retrospettiva di Massimo Campigli alla terza biennale di San Paolo. Crediti: Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.



come Lourival Gomes Machado e Antonio Bento. A essere apprezzato in quest'ultimo caso era soprattutto il carattere di radicale soggettività, che prendeva le distanze dalle indicazioni dagli astratti concreti di San Paolo.

Non deve pertanto sorprendere il fatto che, quando Campigli tenne la sua personale alla Galleria Sistina, la sua produzione figurativa, che già era stata discussa in opposizione alla tendenza geometrica astratta, fosse allora intesa come un contrappunto alle produzioni informali, spesso considerate da critici brasiliani come Pedrosa e altri semplicemente come una moda passeggera di derivazione internazionale. Era ormai un dibattito all'ordine del giorno tra i vari artisti e critici di San Paolo e Rio de Janeiro. Contro questa tendenza, la produzione di Campigli era allora intesa da critici come José Geraldo Vieira e Quirino da Silva come una forma di resistenza, perché ancora figurativa ma moderna e sempre fedele a se stessa.

Considerazioni finali

Ricostruire la fortuna di *Donne a passeggio* è importante, perché ogni volta che il lavoro di un artista esce dal suo studio finisce per acquisire altri significati e una sua 'vita sociale'.⁸² In altre parole, indipendentemente dalle intenzioni di Campigli l'opera seguì una traiettoria autonoma che rifletteva, a sua volta, i desideri, i bisogni e i rapporti di mercanti, collezionisti e critici.⁸³ Al di là, infatti, della realtà fisica del dipinto, bisogna considerare i discorsi intorno a esso. In questa sua 'vita pubblica' ciò che l'opera e l'artista rappresentarono sulla scena politica di allora pesò molto. Ricordiamo che una delle prime mostre in cui il dipinto apparve fu quella con gli Italiani di Parigi alla Galleria Milano nel 1930, che segnò il «ritorno offensivo dell'Italia» sulla scena internazionale. E quando si compì il drastico cambiamento di questo scenario, nel corso della seconda guerra mondiale, il dipinto *Donne a passeggio* venne esposto per la prima volta in un museo, non francese o italiano, ma olandese, in chiave di celebrazione dell'arte moderna, a dimostrazione che l'opera e il suo autore partecipavano di una nuova fase, apparentemente riposizionati in termini ideologici. Ciò può essere confermato dal fatto che Campigli tenne una sala alla Biennale di Venezia nel 1948, che ospitò una retrospettiva della sua carriera. Essendo la prima biennale tenutasi dopo la caduta del regime, essa recuperò una genealogia della produzione moderna, dalla presentazione dell'impressionismo alle avanguardie artistiche degli inizi del XX secolo, fino ad arrivare alle produzioni contemporanee, in opposizione alle censure del regime fascista.

Umbro Apollonio, nel presentare la sala di Campigli nel catalogo della Biennale, sottolineò i legami della sua produzione con «i Fayum, le Korai, le necropoli etrusche, la ideografia egiziana, l'illustrazione parietale pompeiana», cioè con l'antico, senza alcun riferimento al fascismo o alla poetica figurativa del gruppo del Novecento, ma a «una forma di favoleggiamento ideale». ⁸⁴ Ed è esattamente con queste credenziali che *Donne a passeggio* arrivò all'antico MAM SP e successivamente venne esposto alla Galleria Sistina. E il suo autore, il grande e 'solitario' maestro italiano, era apprezzato perché aveva trovato un percorso originale nella pittura moderna, rimanendovi fedele. Le implicazioni politiche non vennero mai sollevate. E questa immagine di Campigli, molto potente in Brasile e all'estero, lo aiutò a raggiungere la sua consacrazione nel sistema artistico dopo la seconda guerra mondiale. ⁸⁵ Questa posizione dell'artista finì per diventare un importante argomento tra i critici dell'arte brasiliana, a difesa delle tendenze figurative in opposizione a quelle astratte e poi nel contesto di un dibattito tra le stesse tendenze non figurative.

Tale circolazione di *Donne a passeggio* aiuta ancora a comprendere la rete di relazioni tra critici, collezionisti e galleristi da cui dipendono gli altri dipinti italiani moderni della collezione dell'antico MAM SP e le ragioni del loro acquisto da parte della coppia Matarazzo-Penteado. Pertanto, la revisione storico-critica delle opere all'interno della collezione MAC USP non solo chiarisce la loro ricezione in Brasile ma offre anche nuove possibilità discorsive alla storia dell'arte moderna brasiliana.

¹ Le opere sono: *Mulheres a Passeio* [*Donne a passeggio*], 1929, *Os Noivos* [*I fidanzati*], 1929, *Três Mulheres* [*Tre donne*], 1940, *Mulher Velada* [*Donna velata*], 1946, *Mulheres ao Piano* [*Donne al piano*], 1946, *A Cantora* [*La cantante*], 1949-50. Quest'ultima non faceva parte delle acquisizioni di Francisco Matarazzo Sobrinho, ma fu donata dal governo italiano con il consenso dell'artista al museo in occasione della I Biennale di San Paolo nel 1951. Le immagini delle opere sono consultabili sul sito del museo al link <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/MultiSearch/Index?search=campigli> (ultimo accesso: dicembre 2021).

² Francisco Matarazzo Sobrinho, di solito chiamato Ciccillo (San Paolo, 1898-San Paolo, 1977), è stato un industriale, mecenate e politico. Figlio di Andrea Matarazzo e nipote del conte Francesco Matarazzo, immigrati da Castellabate, fu responsabile di diverse iniziative culturali nella città di San Paolo. Nel 1948 Ciccillo fondò l'antico Museo d'Arte Moderna di San Paolo (MAM SP) e il Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e l'anno successivo la Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Nel 1951 crea la Biennale Internazionale d'Arte di San Paolo, ente che presiede fino alla sua morte e, nello stesso anno, inizia a presiedere il Comitato organizzatore per le commemorazioni del IV Centenario della Città di San Paolo che portarono alla costruzione del complesso del Parco Ibirapuera. Per approfondimenti, si veda: Fernando Azevedo de Almeida, *O franciscano Ciccillo*, Pioneira, San Paolo, 1976.

³ Yolanda Penteadó (Leme, 1903-Stanford, 1983) è stata una patrona delle arti e imprenditrice agricola. Collaborando con Ciccillo (di cui è stata moglie dal 1947 al 1961) nella creazione delle imprese culturali cui abbiamo fatto riferimento alla nota precedente, ha contribuito allo sviluppo della scena culturale brasiliana. Articoli d'epoca e studi ancora più recenti la definiscono

«ambasciatrice culturale del Brasile», soprattutto per il suo ruolo diplomatico nelle riunioni all'estero per l'organizzazione delle varie edizioni della Biennale di San Paolo. Per approfondimenti, si veda l'autobiografia Yolanda Penteadó, *Tudo em cor-de-rosa*, edizione dell'autore, San Paolo, 1977, e Marcos José Mantoan, *Yolanda Penteadó: Gestão Dedicada à Arte Moderna*, tesi di dottorato, tutor Elza Maria Ajzenberg, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2015.

⁴ Oltre ai dipinti italiani, tra il 1946-1947, con lo stesso obiettivo, Francisco Matarazzo Sobrinho acquista trentadue opere di artisti della cosiddetta Scuola di Parigi, grazie all'intermediazione di Alberto Magnelli.

⁵ Abbiamo usato l'espressione «antico MAM SP» in riferimento al Museo d'Arte Moderna di San Paolo fino al 1963, quando le sue opere furono trasferite all'USP.

⁶ Tra la formazione dell'antico MAM SP e il momento del suo trasferimento all'USP, la collezione conteneva non solo le suddette opere italiane e quelle legate alla Scuola di Parigi, ma anche molte altre che provenivano da altre acquisizioni e donazioni, come quelle dell'uomo d'affari e politico americano Nelson Rockefeller (1946 e 1951) e dell'artista brasiliano Emiliano Di Cavalcanti (1952), oltre a varie opere legate all'ambiente della Biennale di San Paolo, che entrarono nella collezione attraverso i suoi premi d'acquisto. Su queste vicende, si veda: Ana Gonçalves Magalhães, *Classicismo Moderno: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP*, Alameda, San Paolo, 2016; Aracy Amaral, *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: Perfil de um Acervo*, Editora X Libres, San Paolo, 1988; Annateresa Fabris, *Um fogo de palha aceso: considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, in *MAM 60*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, San

Paolo, 2008, pp. 14-89; *Um outro acervo do MAC USP*, a cura di Ana Gonçalves Magalhães, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, San Paolo, 2019.

⁷ Con l'eccezione delle esperienze astratte negli anni Trenta e del Secondo futurismo.

⁸ *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no entreguerras*, a cura di Ana Gonçalves Magalhães, catalogo della mostra (Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, 24 novembre 2018-20 gennaio 2019), MAC USP, San Paolo, 2018.

⁹ Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, *Para além do futurismo: poéticas de Gino Severini no Acervo do MAC USP*, tesi di laurea specialistica in Estetica e Storia dell'arte, relatore Ana Gonçalves Magalhães, USP, San Paolo, 2013; Dunia Roquetti, *Política e Arte: Arturo Tosi na coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, tesi di laurea specialistica in Estetica e Storia dell'arte, relatore Ana Gonçalves Magalhães, USP, San Paolo, 2015; Marina Silva Barzon, *Fugindo da Antinomia: a crítica de Lionello Venturi e o Grupo degli Otto, da Bienal de Veneza ao Brasil*, tesi di laurea specialistica in Estetica e Storia dell'arte, relatore Ana Gonçalves Magalhães, USP, San Paolo, 2017; Andrea Ronqui, *Mario Sironi no acervo do MAC USP*, tesi di laurea specialistica in Estetica e Storia dell'arte, relatore Ana Gonçalves Magalhães, USP, San Paolo, 2019.

¹⁰ Lo studio fa parte del programma post-dottorato in corso nel progetto tematico *La formazione della collezione d'arte moderna del MAC USP e dell'antico MAM*, condotto dalla prof.ssa Ana Gonçalves Magalhães al MAC USP (*scholarship* FAPESP: 2019/16810-8). Le prime riflessioni della ricerca sulle sei opere di Campigli sono state presentate in Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, *Pinturas de Massimo Campigli no MAC USP: Entre Arqueologia, Memória e Modernidade*, «Ars», XIX, 41, 2021, pp. 337-398.

¹¹ Nella Sezione di catalogazione e documentazione del MAC USP non erano completi i dati relativi alla provenienza dell'opera, alle pubblicazioni in cui era stata riprodotta e alle mostre in cui era stata esposta. Solo grazie alle informazioni contenute nel catalogo ragionato dell'artista, *Massimo Campigli. Catalogue raisonné*, a cura di Archivi Campigli, Silvana editoriale, Milano, 2013, 2 voll., è stato possibile aggiornare la scheda dell'opera in questione (si veda in particolare il vol. II, p. 438, scheda 29-034) e delle altre opere di Campigli al MAC USP (cit., schede: 29-014; 40-023; 46-022; 46-042; 50-044). Per un approfondimento dell'intera produzione di Campigli si consiglia, da ultimo, la lettura della tesi di dottorato di Eva Weiss, *Massimo Campigli. Kunst aus Obsession*, tutor prof. Gottfried Boehm e prof.ssa Barbara Schellewald, Università di Basilea, Facoltà di scienze umane e sociali, 2015, disponibile online all'indirizzo <https://edoc.unibas.ch/79499/> (ultimo accesso: dicembre 2021), con bibliografia precedente.

¹² *Massimo Campigli. Catalogue raisonné*, cit., vol. II, p. 438, scheda 29-034.

¹³ Le restrizioni imposte dall'attuale stato di emergenza sanitaria in tutto il mondo non hanno consentito la consultazione diretta dei fondi archivistici delle due gallerie: Parigi, Archives Jeanne Bucher, 53 rue de Seine 75006; Philadelphia Museum of Art, Library and Archives, Julien Levy Gallery Records.

¹⁴ Dopo la morte di Jeanne Bucher nel 1946, la galleria continuò l'attività sotto la direzione di Jean-François Jaeger. Egli e la figlia Véronique Jaeger sono gli attuali direttori della galleria, che è stata ribattezzata Jeanne Bucher Jaeger. Per ulteriori informazioni si veda *Passion de l'art. La Galerie Jeanne Bucher Jaeger, depuis 1925*, a cura di Véronique Jaeger, Emmanuel Jaeger, Bruno Ely, catalogo della mostra (Aix-en-Provence, Musée Granet, 24 giugno-24 settembre 2017), Skira-Musée Granet, Parigi, 2017.

¹⁵ *Massimo Campigli*, catalogo della mostra (Parigi, Galerie Jeanne Bucher, 24 maggio-8 giugno 1929), Parigi, 1929. *Donne a passeggio* fu esposto invece al Salon des Tuileries: *Le Salon des Tuileries*, catalogo della mostra (Parigi, Palais des Expositions, maggio-giugno 1929), Parigi, 1929, p. 17, n. 211.

¹⁶ Lucia Collarile, *Biobibliografia*, in *Massimo Campigli*, a cura di Bruno Mantura e Patrizia Ferraris, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 1 maggio-24 luglio 1994), Electa, Milano, 1994, p. 202.

¹⁸ Waldemar George, *Massimo Campigli (Galerie Jeanne Bucher)*, «La Presse», 3 giugno 1929, p. 2.

¹⁹ Paul Sentenac, *Le carnet d'un curieux: les expositions*, «La Renaissance», maggio 1931, p. 161.

²⁰ Ivi, p. 300.

²¹ *Prima Mostra di pittori italiani residenti a Parigi*, testo di Waldemar George, catalogo della mostra (Milano, Galleria Milano, 14-26 gennaio 1930), Alfieri & Lacroix, Milano, 1930, p. 15, n. 2, tav. 3.

²² *Massimo Campigli*, prefazione dello stesso, Hoepli, Milano, 1931, tav. [9].

²³ *Massimo Campigli. Exhibition of Paintings*, catalogo della mostra (New York, Julien Levy Gallery, 21 novembre-11 dicembre 1931), New York, 1931, p.n.n., n. 5.

²⁴ *On View in the New York Galleries*, «Parnassus», III, 8, 1931, p. 41.

²⁵ Edward Alden Jewell, *Exhibition by Campigli. For New "Carmen" Edition. To Lecture on Paintings. Matisse Exhibition Popular*, «New York Times», 23 novembre 1931, p. 38.

²⁶ Vale la pena ricordare che il mercato dell'arte moderna negli Stati Uniti non si era ancora stabilizzato quando la galleria fu aperta. Il MoMA di New York è stato creato nel 1929 e nel decennio successivo vennero istituiti altri musei di arte moderna in concomitanza con le aperture nei confronti dell'arte moderna da parte di galleristi e collezionisti.

²⁷ Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, MFA Publications, Boston, 2003, p. 125.

²⁸ Anne Helmreich, *Julien Levy: Progressive Dealer or Dealer of Progressives?*, in Julia Drost, Fabrice Flahutez, Anne Helmreich, Martin Schieder, *Networking Surrealism in the USA: Agents, Artists, and the Market*, DFK Paris/arthistoricum.net, Paris/Heidelberg, 2019, p. 330.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Philadelphia Museum of Art, Library and Archives, Julien Levy Gallery Records, *Financial Ledgers 1929-1935*, JLP_B038.

³¹ Philadelphia Museum of Art, Library and Archives, Julien Levy Gallery Records, *Pictures returned to Campigli*, 15 aprile 1932, JLP_B008_F008.

³² Il dipinto appare nel catalogo della mostra *XLIII Mostra della Galleria di Roma con opere della raccolta di Carlo Cardazzo*, Istituto Grafico Tiberino, Roma, aprile 1941, p. 17, n. 3.

³³ *Carlo Cardazzo: una nuova visione dell'arte*, a cura di Luca Massimo Barbero, catalogo della mostra (Venezia, Peggy Guggenheim Collection, 1 novembre 2008-9 febbraio 2009), Electa, Milano, 2008.

³⁴ Sileno Salvagnini, *Carlo Cardazzo. Le origini della sua collezione e della Galleria del Cavallino*, in *Modernidade Latina. Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, atti del convegno (São Paulo, MAC USP, 9-11 aprile 2013), MAC USP, São Paulo, 2014, http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/SILENO_ITA.pdf (ultimo accesso: dicembre 2021).

³⁵ Gonçalves Magalhães, *Classicismo, realismo, vanguardia*, cit., p. 18.

³⁶ *Massimo Campigli. Catalogue raisonné*, cit., vol. II, p. 438, scheda 29-034.

³⁷ Non è superfluo ricordare che un suo dipinto illustra un articolo sulle case di buon gusto nella rivista «Vogue» (André Kertész, *More-taste-than-money*, «Vogue», 15 ottobre 1952, p. 96) e in un

altro articolo sulla Biennale di Venezia l'autore si riferisce all'artista come uno dei più conosciuti e più venduti (*Cross section of today's art*, «Life», 11 dicembre 1950, p. 108).

³⁸ Vale la pena di sottolineare che Campigli non era estraneo all'ambiente olandese, come dimostra la sua presenza in collezioni private, come quella dell'uomo d'affari Pierre Alexandre Regnault, il quale acquistò, nel periodo tra le due guerre, principalmente opere degli artisti della Scuola di Parigi, con l'assistenza di Bucher dal 1929. Regnault fu decisivo per la fortuna di questi artisti in Olanda, prestando o donando le sue opere allo Stedelijk Museum. Per ulteriori informazioni si veda il profilo biografico del collezionista di Giovanni Casini, *Regnault, Pierre Alexandre*, dicembre 2019, in *Index of Historic Collectors and Dealers of Cubism*, The Metropolitan Museum of Art, The Leonard A. Lauder Research Center for Modern Art, <https://www.metmuseum.org/art/libraries-and-research-centers/leonard-lauder-research-center/research/index-of-cubist-art-collectors/regnault> (ultimo accesso: dicembre 2021).

³⁹ Tra le opere dell'artista al MAC USP, oltre a *Donne a passeggio*, anche il dipinto *Donne al piano* fu esposto in questa retrospettiva.

⁴⁰ Massimo Campigli, *Catalogue raisonné*, cit., vol. II, p. 438, scheda 29-034.

⁴¹ Si veda *Het Stedelijke in de oorlog*, a cura di Gregor Langfeld, Margriet Schavemaker, Margreeth Soeting, catalogo della mostra (Amsterdam, Stedelijk Museum 27 febbraio-31 maggio 2015), Lubberhuizen, Amsterdam, 2015.

⁴² Raffaello Franchi, *Massimo Campigli*, Hoepli, Milano, 1944.

⁴³ Carlo de Roberto, *Artisti contemporanei: Il pittore Massimo Campigli*, «Emporium», XCV, 567, marzo 1942, pp. 98-106.

⁴⁴ Giuseppe Marchiori, *Campigli*, «Emporium», CIV, 621, settembre 1946, pp. 118-124.

⁴⁵ Come *Pittori italiani contemporanei*,

a cura di Giampiero Giani, edizione tedesca-italiana, Edizioni della Conchiglia, Milano, 1942. Segnalo inoltre: Raffaello Franchi, *Massimo Campigli*, «Illustrazione toscana. Rassegna Nazionale di cultura arte turismo», I, 2, gennaio 1943, pp. 29-32; Massimo Campigli, presentato da Sergio Solmi, Edizioni della Conchiglia, Milano 1943; Raffaele Carrieri, *Campigli*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1945.

⁴⁶ La cartolina è presente nella Sezione di Catalogazione e Documentazione del MAC USP.

⁴⁷ Come indicano gli studi di Gonçalves Magalhães, fu acquistato dalla coppia Matarazzo e Penteado tramite Enrico Salvatore Vendramini, che fu il mediatore non solo per questo, ma anche per l'acquisto degli altri sei dipinti della collezione Cardazzo per la coppia (Magalhães, *Classicismo, realismo, vanguardia*, cit. pp. 11-27). Nel caso di Campigli, soltanto il dipinto *Donne a passeggio* viene dalla collezione Cardazzo.

⁴⁸ Anche questo acquisto fu mediato da Vendramini nel 1946. Dati forniti dalla Sezione di Catalogazione e Documentazione del MAC USP. L'immagine dell'opera è disponibile online al link <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/16377> (ultimo accesso: dicembre 2021).

⁴⁹ Il dipinto è stato esposto in ogni decennio dagli anni Sessanta in poi, l'ultima volta nel 2018, presso il Centro Cultural Banco do Brasil a Brasília. Per l'elenco completo delle mostre in Brasile, si veda: Magalhães, *Classicismo, realismo, vanguardia*, cit., p. 52.

⁵⁰ Massimo Campigli, catalogo della mostra (São Paulo, Galeria Sistina, gennaio 1960), Galeria Sistina, São Paulo, 1960.

⁵¹ Jean Cassou, *Campigli*, Éditions de «L'Oeuvre Gravée», Parigi-Zurigo, 1957.

⁵² Antonio Bento, *Campigli na Galeria Sistina*, «Diário Carioca», 26 gennaio 1960. Antonio Bento era un critico d'arte brasiliano, membro delle giurie nazionali e

internazionali delle Biennali di San Paolo e Venezia e presidente dell'Associazione brasiliana di critici d'arte (ABCA). Ha svolto un ruolo importante nella diffusione dell'arte astratta nel paese e in particolare delle tendenze informali. Si veda: Araceli Bedtche, *Antonio Bento e Romero Brest: o movimento abstrato como fluxo universal*, tesi di dottorato, tutor Lisbeth Rebollo Gonçalves, Integração da América Latina, USP, 2016, https://teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde04042019102700/publico/2016_AraceliBarrosDaSilva-JellmayerBedtche_VOrig.pdf (ultimo accesso: dicembre 2021).

⁵³ José Geraldo Vieira, *Massimo Campigli*, «Folha de São Paulo», 14 febbraio 1960. Vieira era medico, scrittore e critico d'arte e ha fatto parte del comitato direttivo della Galeria de Artes da Folha. Ha scritto sulle varie tendenze in mostra alla Biennale di San Paolo. Si veda *Crítica de Arte na Revista Habitat*. José Geraldo Vieira, a cura di José Armando Pereira da Silva, Edusp, São Paulo, 2012.

⁵⁴ *Incontro alla "Sistina"*. Bentornato, Campigli, «Fanfulla», 29 gennaio 1960.

⁵⁵ *Pinturas e litos de Campigli*, «O Estado de São Paulo», 3 febbraio 1960.

⁵⁶ Oltre al dipinto *Donne a passeggio*, anche *Tre donne*, *Donne al piano* e *Donna velata* sono state prese in prestito dall'antico MAM SP (dati forniti dalla Sezione di Catalogazione e Documentazione del MAC USP).

⁵⁷ È importante ricordare che dall'inizio del secolo XX l'ambiente artistico brasiliano aveva una stretta relazione con quello italiano. Basti ricordare le attività del "Gruppo Santa Helena" e quelle della "Famiglia Artistica Paulista", che riunivano artisti italiani immigrati come Fulvio Pennacchi (allievo di Pio Semeghini), oppure brasiliani che frequentavano l'Italia per studiare o partecipare alle mostre come Hugo Adami, Aldo Bonadei, Paulo Rossi Osir. Si ricordi anche la Galleria Domus, la prima galleria d'arte moderna

di San Paolo fondata nel 1947 dalla coppia di aristocratici napoletani Anna Maria Fiocca (Napoli, 1913-San Paolo, 1994) e Pasquale Fiocca (Castel di Sangro, 1914-San Paolo, 1994), con il sostegno finanziario di Ferdinando Matarazzo (cugino di Ciccillo), che organizzava varie mostre di artisti italiani moderni (tra cui Campigli non era presente). Si pensi anche alla creazione dei musei d'arte a San Paolo – il Museo d'Arte di San Paolo (MASP) nel 1947 sotto la direzione di Pietro Maria Bardi e l'antico MAM SP con Ciccillo – e della stessa Biennale di San Paolo, ancora una volta su iniziativa di Ciccillo. Per ulteriori informazioni, si veda: Walter Zanini, *História Geral da Arte no Brasil*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 1983, 2 voll.; Gonçalves Magalhães, *Classicismo Moderno*, cit.; José Armando Pereira da Silva, *Artistas na Metrópole: Galeria Domus 1947-1951*, Via Imprensa, São Paulo, 2016.

⁵⁸ Qui si discuterà brevemente la fortuna di Campigli alle prime edizioni della Biennale di San Paolo, non solo perché era lo spazio in cui prima venivano esposte le sue opere, ma perché in Brasile queste mostre erano precisamente il punto di maggior contatto tra artisti e critici brasiliani oltre agli stranieri, e da cui è possibile verificare le posizioni critiche sui giornali e riviste rispetto alle produzioni esposte. Nonostante vi fossero musei d'arte nella città (Pinacoteca dello Stato di San Paolo, il MASP e l'antico MAM SP) non c'era un sistema artistico veramente organizzato. Questo sarebbe stato più strutturato soltanto dopo il 1960. Per ulteriori informazioni su questo, si veda: José Carlos Durand, *Arte, Privilégio e Distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985* Perspectiva/EDUSP, São Paulo, 1989.

⁵⁹ Per ulteriori informazioni su questo argomento, si veda: Aracy Amaral, *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídio para uma história*

social da arte no Brasil, Nobel, São Paulo, 1984.

⁶⁰ La questione aveva il supporto teorico di figure-chiave del modernismo brasiliano come Mario de Andrade. Rinvio a Tadeu Chiarelli, *Um Modernismo Que Veio Depois*, Alameda, São Paulo, 2012.

⁶¹ Uno dei più famosi critici d'arte brasiliani, Pedrosa, è stato direttore dell'antico MAM SP e direttore artistico della sesta Biennale di San Paolo. Rinvio a Otília Beatriz Fiori Arantes, *Mario Pedrosa: Itinerário crítico*, Cosac Naify, São Paulo, 2004.

⁶² Lourival Gomes Machado fu critico e storico dell'arte, professore, giornalista, direttore dell'antico MAM SP e della prima e della quinta edizione della Biennale di San Paolo. Fu una delle voci più importanti nella difesa della produzione astratta informale in Brasile dalla fine degli anni Cinquanta in poi. Per ulteriori informazioni si veda: Ana Cândida de Avelar, *A raiz emocional. Arte Brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*, Alameda Editorial, São Paulo, 2014.

⁶³ Mario Pedrosa, *A Primeira Bienal*, «Tribuna da Imprensa», 27-28 ottobre 1951.

⁶⁴ Per ulteriori informazioni sulla nascita e sulle prime fasi della Biennale di San Paolo si veda: Francisco Alambert, Polyanna Canhête, *As Bienais de São Paulo: da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*, Boitempo Editorial, São Paulo, 2004.

⁶⁵ Le opere esposte furono: *Seis Cabeças*, 1949, *Quatro Tecedoras*, 1950, *A Cantora*, 1950, *Busto*, 1950, *Nu*, 1950, *Jogo de Cartas*, 1950, *A Torre e a Roda*, 1951, *Dois Atrizes*, 1950-51 e *Diaboló*, 1951: *I Bienal de São Paulo*, catalogo della mostra (San Paolo, 20 ottobre-26 dicembre 1951), Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1951, p. 90.

⁶⁶ Si veda: Yvonne Jean, *Primeiras impressões da Bienal de São Paulo*, «Correio da Manhã», Rio de Janeiro, 20 ottobre

1951; Marc Berkowitz, *Alguns pontos nos I...I...I...I...I...I...I...I...*, «Revista Rio», ottobre 1951; Flávio Aquino, *A I Bienal de São Paulo*, «Diário de Notícias», 28 ottobre 1951.

⁶⁷ Sérgio Milliet fu scrittore, critico d'arte, sociologo, professore, traduttore, pittore e direttore dell'antico MAM SP e della seconda, terza e quarta edizione della Biennale di San Paolo. Ha sempre avuto una posizione neutrale negli scontri tra le tendenze in voga. La sua produzione scritta e anche pittorica, tuttavia, indica una preferenza per le creazioni figurative. Per ulteriori informazioni si veda: *Sérgio Milliet 100 anos: Trajetória, Crítica de Arte e Ação Cultural*, a cura di Lisbeth Rebollo Gonçalves, ABCA-Imprensa Oficial do Estado, São Paulo, 2004.

⁶⁸ Sérgio Milliet, in *III Bienal Internacional de São Paulo*, catalogo della mostra (San Paolo, 2 luglio-12 ottobre 1955), Ediam, São Paulo, 1955, p. XXXVIII.

⁶⁹ Le opere esposte furono: *Mercado de Mulheres e Vasos*, 1929, *Genealogia*, 1930, *Figuras e Pomba*, 1937, *Dois Figuras*, 1938, *Mãe e Filha*, 1940, *Concerto*, 1949, *Mulheres à Varanda*, 1950, *A Grade*, 1953, *Dois Figuras com Leque*, 1953, *O Jogo de Diaboló*, 1953. E le incisioni per *Teseu* di André Gide: *Balanço* (1948) e *Fedra* (1948); e le litografie: *Jogo com Linha*, 1951, *Mulheres com Vêus*, 1952, *Amigas Sentadas*, 1952, *Cabelo Comprido*, 1952, *Dois Cabeças*, 1952, *Mulher a Cavallo*, 1954, *Trampolim*, 1954, *Jogo de Diaboló*, 1954; ivi, pp. 188-189 e 195-196.

⁷⁰ *A Glória de um Porteiro de Hotel*, «Manchetes», 25 giugno 1955; *A ausência do Governo*, «Manchetes», 27 agosto 1955.

⁷¹ I verbali della riunione di attribuzione dei premi chiariscono che la giuria era indecisa tra i due e che alla fine soltanto tre critici su dieci espressero un voto a favore di Campigli: tra questi, i due brasiliani Sérgio Milliet e José Valladares. Ritagli e documenti sono stati consultati presso l'Archivio Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

⁷² Si veda Jayme Mauricio, *III Bienal de São Paulo. A excelente representação da Itália*, «Correio da Manhã», 7 luglio 1955; *III Bienal*, «Manchete», 16 luglio 1955; *Cortaram a luz do 'melhor pintor brasileiro' da III Bienal*, «Correio da Manhã», 17 luglio 1955.

⁷³ Quirino da Silva è stato scultore, disegnatore, critico, pittore, ceramista e incisore. Si forma alla Scuola Nazionale di Belle Arti (ENBA) di Rio de Janeiro e si trasferisce in seguito a San Paolo, dove viene nominato segretario del primo consiglio del MASP. Quirino ha partecipato intensamente alla vita culturale della città di Rio de Janeiro e San Paolo come critico, artista, oltre ad aver organizzato diverse mostre, tra le quali i “Salões de Maio” a San Paolo. Per ulteriori informazioni, si veda Paulo Monteiro, *Salões de Maio*, «ARS», 6, 12, dicembre 2008, <https://doi.org/10.1590/S1678-53202008000200008> (ultimo accesso: dicembre 2021). Nella sua produzione pittorica ha lavorato soprattutto nell'ambito della figurazione, che difendeva anche nei suoi articoli. Sulla questione di Campigli, si veda: Quirino da Silva, *III Bienal de São Paulo*, «Diário da Noite», 1 luglio 1955.

⁷⁴ Quirino Campofiorito fu pittore, critico d'arte, insegnante, caricaturista e incisore. Nel 1983 ha pubblicato *História da Pintura Brasileira no Século XIX*, opera di riferimento per lo studio dell'arte di questo secolo. Nella sua produzione pittorica ha lavorato soprattutto con il linguaggio figurativo, che come Quirino da Silva difendeva nei suoi articoli. Sulla questione di Campigli, si veda: Quirino Campofiorito, *O estranho divórcio entre a arte moderna e o público*, «Vida Doméstica», agosto 1955, p. 63.

⁷⁵ Quirino da Silva, *Notas de arte - III Bienal [intervista con Quirino Campofiorito]*, «Diário da Noite», 7 luglio 1955, p. 4.

⁷⁶ Quirino da Silva, *Massimo Campigli*,

«Diário de São Paulo», 18 marzo 1956.

⁷⁷ Quirino da Silva, *Pinta sempre o mesmo modelo e nunca deixa de ser original*, «Diário da Noite», 30 aprile 1957.

⁷⁸ Come per esempio: Quirino da Silva, *Dez Anos de Pintura Italiana*, «Diário de São Paulo», 20 gennaio 1958.

⁷⁹ *Diez años de pintura italiana por la Bienal de Venecia - 1957*, catalogo della mostra (Caracas, Museo de Bellas Artes, 27 gennaio-17 febbraio 1957; Bogotá, s.l., 7-21 marzo 1957; Lima, s.l., 15 aprile-14 maggio 1957; Concepción, Escuela de Periodismo, 25-31 luglio 1957; Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 27 agosto-29 settembre 1957; Montevideo, Comisión Nacional de Bellas Artes, 14-31 ottobre 1957; Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, 19 novembre-4 dicembre 1957), *Arti Grafiche Sorteni S.P.A.*, Venezia, 1957.

⁸⁰ Soprattutto dalla quinta edizione della Biennale di San Paolo, nel 1959, con il premio di miglior pittore nazionale dato al giapponese-brasiliano Manabu Mabe, che aveva presentato precisamente opere con questo linguaggio plastico. La diffusione e accettazione di questo linguaggio è evidente nei premi assegnati nelle successive edizioni della Biennale di San Paolo (come per esempio alla ungherese Yolanda Mohalyi, settima edizione, e all'italiano Danilo Di Prete, ottava edizione).

⁸¹ Sui movimenti neoconcreto, concreto e informale in Brasile si veda: Anna Bella Geiger; Fernando Cocchiarale, *Abstracionismo: Geométrico e Informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, Funarte, Rio de Janeiro, 2004.

⁸² In riferimento alla riflessione proposta da Arjun Appadurai (*The Social Life of Things: Commodities in a Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986) sono stati suggeriti alcuni rapporti tra Campigli e artisti che vivevano a San Paolo. Lo studioso Lo-

renzo Mammì suggerisce delle analogie tra alcune figure femminili dell'artista italo-brasiliano Alfredo Volpi negli anni Quaranta con le produzioni di Campigli e di Carlo Carrà (Lorenzo Mammì, *Volpi*, San Paolo, Cosac Naify, 2006 [1ª ed. 1999], pp. 26-27. Oltre a questo, come riportato dalla stampa, il poeta brasiliano Jorge de Lima dipinse opere alla maniera di Campigli negli anni Cinquanta (Alexandre Eulalio, Roteiro Jorge de Lima, «Diário Carioca», 22 novembre 1953). C'è ancora un suggerimento molto interessante, che devo a Eva Weiss, su una possibile influenza dell'opera di Campigli su quella dello scultore brasiliano Alfredo Ceschiatti, soprattutto sulle sue bagnanti, per le quali lo scultore è noto a livello nazionale. Gli eredi di Ceschiatti non sono però a conoscenza di contatti dello scultore con l'opera di Campigli. Non c'è traccia di libri sull'artista e anche Ceschiatti non ha mai riferito ai familiari di questo interesse. Comunque, tutte queste relazioni sono ancora oggetto di studi in corso.

⁸³ In riferimento alla circolazione di artefatti proposta da Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel, *Reintroducing Circulations: Historiography and the Project of Global Art History*, in *Global Artistic Circulations and the History of Art*, a cura di Thomas DaCosta Kaufmann, Catherine Dossin, Béatrice Joyeux-Prunel, Routledge, New York, 2015, pp. 1-22.

⁸⁴ Umbro Apollonio, in *XXIV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra (Venezia, Biennale di Venezia, maggio-settembre 1948), Edizioni Serenissima, Venezia, 1948, p. 33.

⁸⁵ Intendiamo ‘consacrazione’ nei termini proposti da Nuria Peist Rojzman, *El proceso de consagración en el arte moderno: trayectorias artísticas y círculos de reconocimiento*, «Matéria», 5, 2005, pp. 17-43.