



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca

In Storia delle Arti

ciclo XXXII

Tesi di Ricerca

in cotutela con

Universidade de São Paulo

**La partecipazione  
brasiliiana all'Esposizione  
internazionale d'arte di  
Venezia (1950-1964)**

SSD: L-ART/02

**Coordinatore del Dottorato**

ch. prof. Pier Mario Vescovo

**Supervisore**

ch. prof. Francesca Castellani

**Supervisore cotutela**

ch. prof. Ana Gonçalves Magalhães

**Dottorando**

Dunia Roquetti Saroute

Matricola 956324

## INDICE

Introduzione	01
Norme Redazionali	08
<b>Premessa</b>	<b>09</b>
L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia: una breve rivisitazione	09
1948: un'occasione mancata	20
Bardi e Cicchillo: i retroscena di una disputa politica	34
<b>Capitolo I</b> L'avvio dell'arte brasiliana in Italia	43
1.1 La battaglia modernista (XXV Esposizione, 1950)	44
1.2 I primitivi (XVI Esposizione, 1952)	59
1.3 Portinari: "pittore di figure" (XXVII Esposizione, 1954)	67
1.4 Di Cavalcanti: l'accento brasiliano (XXVIII Esposizione, 1956)	77
<b>Capitolo II</b> La ricerca pittorica o l'effetto Biennale di São Paulo	82
2.1 La retrospettiva di Lasar Segall (XXIX Esposizione, 1958)	83
2.2 Gli astratti a Venezia (XXX Esposizione, 1960)	90
2.3 L'affermazione degli incisori (XXXI Esposizione, 1962)	94
<b>Capitolo III</b> Il padiglione nazionale	100
3.1 La separazione tra l'antico MAM e la Biennale di São Paulo (...)	101
3.2 L'inaugurazione del padiglione nazionale: una consacrazione architettonica modernista	104
3.3 La Biennale di Tarsila do Amaral (XXXII Esposizione, 1964)	109
<b>Conclusioni</b>	<b>114</b>
Bibliografia Archivistica	118
Bibliografia Citata	128
Sezione Cataloghi	139
Sitografia	140
<b>Appendici</b>	
Tabella 1	142
Tabella 2	142

Grafico 1	143
Lista 1	144
Lista 2	145
<b>Illustrazioni</b>	<b>162</b>



## INTRODUZIONE

La presente tesi indaga la partecipazione brasiliana all'Esposizione internazionale d'arte di Venezia<sup>1</sup> nell'arco cronologico compreso tra gli anni 1950 – 1964, cioè dalla sua prima partecipazione nel Palazzo Centrale fino all'apertura del Padiglione Nazionale. Sezionando le potenti relazioni tra identità nazionale e arte, lo studio svolge un'analisi discorsiva delle metafore e figure che emergono dai testi di ricezione critica coeva, in termini di costruzione identitaria nazionale e di rappresentazioni stereotipe dell'alterità, soprattutto nella concezione dei rapporti tra Europa e Brasile.

Nonostante la cultura artistica della modernità in Brasile risulti essere intessuta al sistema italiano delle arti, la letteratura che contempla la traiettoria nazionale a Venezia è ancora incompleta. Le principali pubblicazioni nazionali sulla tematica, composte da pochi studi di scarsa obiettività, sono nella maggior parte dei casi testi puntuali nei cataloghi espositivi, articoli dei giornali pubblicati in concomitanza all'evento o critiche sporadiche. Non c'è uno studio esplorativo sul tema del Brasile a Venezia, oppure una solida bibliografia tradotta in portoghese che s'interessi nell'approfondire la storia della Biennale italiana per i nostri studiosi.

La più tradizionale esposizione d'arte contemporanea del mondo è, in sostanza, un universo lontanissimo dal pubblico brasiliano, piuttosto che dalla storiografia dell'arte in Brasile, dal punto di vista della ricerca in storia, teoria e critica d'arte, non si trovano ricerche consistenti nel paese.

Le partecipazioni nazionali<sup>2</sup> sono al centro delle ricerche della Biennale veneziana negli ultimi anni, nonché le percezioni della produzione artistica globale immersa in questa città espositiva in costante trasformazione<sup>3</sup>. Certamente la storia della più antica tra le esposizioni tuttora attive al mondo e l'unica a mantenere il canone dei padiglioni nazionali,

---

<sup>1</sup> La terminologia “Biennale” viene usata per la prima volta nella titolazione dell'Esposizione nel 1930 (Bertelé 2011: 3). Il termine è da allora diffuso con frequenza in bibliografie e in questo modo qui riportato.

<sup>2</sup> Sulla partecipazione dell'Africa Subsahariana si cita Ajasse 2020; sulla partecipazione nordamericana si cita Di Stefano 2013; la russa si cita Bertelé 2011. Per la partecipazione tedesca si cita Zeller 2009. Con relazione alla partecipazione inglese si vede Phillipot 1995. Per la partecipazione spagnola si cita Crespi 2013. Per la partecipazione finlandese si cita Foffani 2016. Già con riferimento alla partecipazione del Belgio si cita Martina 2010; e sulla partecipazione austriaca si cita il libro di Sharp 2013.

<sup>3</sup> Si suggerisce l'approfondimento della tematica tramite lo sguardo del gruppo *Visualizing Venice*, coordinato da Francesca Castellani ed altri, in partnership con il *Department of Art, Art History & Visual Studies*, della Duke University, e il Dipartimento di Architettura Conservazione, dell'Università IUAV di Venezia, voltato alla ricostruzione visiva delle prospettive spaziali trasmutate nel tempo tra la città Venezia e sua dialettica con la città artistica “Biennale di Venezia” (*Visualizing Venice* SITO 2020).

si mescola e si fonde con la narrativa dell'arte occidentale nel corso dei secoli.<sup>4</sup> Si ha nelle trasmutazioni dello spazio lagunare la nascita e la morte delle tradizioni, la confluenza e i conflitti di innumerevoli segni di linguaggio, si hanno memorie culturali, memorie politiche, memorie sociali.

La confluenza delle prospettive compensate in un unico luogo dimostra come la Biennale di Venezia, di per sé, sia un lungo e complesso compendio della storia dell'arte la cui lettura diventa sconfinata per i distinti codici che vi sono passati. Convergono e si gerarchizzano in uno spazio temporale, innumerevoli artisti, ideologie, simboli, metafore, disparità, ed è proprio questa polisemia di culture che forma la narrativa dell'esposizione in un campo mai passibile di conclusioni e anche di difficile delimitazione.

La profusione di sensi, o meglio, di cammini interpretativi, diventa ancora più sensibile quando si sta esplorando la traiettoria nazionale di un paese che dentro la linea artistica occidentale è periferico<sup>5</sup>.

Molte cose sono dovute "maturare" prima che il Brasile partecipasse ufficialmente alla XXV edizione della Biennale di Venezia del 1950. Tra i punti chiave di questo lungo percorso si evidenziano da un lato i cambiamenti apportati con le trasformazioni e la modernizzazione agevolate dalla grande massa d'immigrati, soprattutto d'italiani, che arrivava in Brasile dalla fine del XIX secolo, dall'altro, l'era politica fondamentalmente nazionalista e "populista"<sup>6</sup> di Getúlio Vargas (nei suoi due mandati 1930-1945 / 1951-1954) prima e di Juscelino Kubitschek (1956-1961) poi, in entrambi i casi vissute dal paese con grandi scontri e interessi in gioco in relazione al contesto espansionista nordamericano (Skidmore 2010).

L'avvicinamento culturale tra gli Stati Uniti e il Brasile è avvenuto tramite una serie di progetti che avrebbero alimentato lo scambio culturale ed economico tra i due paesi. Fondamentali a tale riguardo sono state le esposizioni del 1940 e 1943, realizzate dal Museo d'Arte Moderna di New York (*Museum of Modern Art – MoMa*) il cui titolo erano: *Portinari of Brazil* (Catalogo 1940) e *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942* (Catalogo 1943). Da quest'ultima sarebbe nato uno dei cataloghi espositivi di riferimento all'estero per

---

<sup>4</sup> Per un approfondimento delle relazioni tra le produzioni artistiche, le esposizioni ed i musei d'arte nella costruzione dell'identità nazionale, si suggeriscono alcuni testi metodologicamente strutturati sulla natura (quasi sempre) politica delle mostre: Duncan e Wallach 1980; Altshuler 2008; Castellani 2018.

<sup>5</sup> La terminologia "periferia" e l'idea di una "modernità periferica" (Sarlo 2010) o "modernità tardiva" (Pizarro 2003) è normalmente utilizzata per indicare la produzione artistica di paesi che si trovano fuori dall'ambiente europeo e nordamericano nella mappa delle arti.

<sup>6</sup> Secondo Darcy Ribeiro (1995: 26), il termine "populismo", nato alla luce della prospettiva politica nordamericana e francese, si riferisce alle "carenze" dei politici latinoamericani che hanno dovuto ricorrere alla demagogia per raggiungere il potere o mantenerlo.

l'architettura brasiliana. Dalla prima invece è possibile identificare Cândido Portinari come veicolo ed espressione dell'identità brasiliana.

Vale la pena ricordare che l'artista è stato invitato da Archibald MacLeish nel novembre del 1940 a dipingere i murali che avrebbero fatto parte della Biblioteca del Congresso Nazionale (*Library of Congress*) a Washington DC [Figg. 1, 2, 3]. Secondo MacLeish, il congresso nordamericano desiderava una tematica propriamente "brasiliiana" che rappresentasse essa stessa la storia culturale della "grande nazione" emergente. Ovviamente l'interesse *yankée* per l'arte brasiliana rientrava in un progetto più ampio, come vedremo successivamente, subordinato a Nelson Rockefeller, che aveva come scopo basilare ampliare il dominio nordamericano nelle Americhe (Prutsch 2010: 181-216).

Per il Brasile, prima di arrivare a Venezia, sono stati necessari ancora trent'anni di un conflittuale percorso di presa di coscienza artistica, di costruzione dell'identità nazionale attorno all'élite intellettuale di São Paulo, legata all'evento che segnò l'inizio di gran parte dell'arte moderna brasiliana svolta all'interno d'una miscela problematica tra matrici di tre repertori simbolici distinti (europei, amerindi, africani): la Settimana d'Arte Moderna del 1922; dove l'insieme dell'élite paulista ricostruì il proprio rapporto con la storicità nazionale, rifiutando valori, modi di essere e di pensare. Non a caso, l'esito della suddetta Settimana, giocò una particolare funzione in campo artistico, musicale e letterario nella definizione dell'identità di appartenenza: consentì un'autodefinizione di sé, dalla forma più elementare a quelle più problematiche dell'avere un'identità.

Per far capire l'importanza di tale operazione, soprattutto in un'ottica di comprensione della storia dell'arte brasiliana, basterebbe sottolineare che gli artisti scelti e distaccati come portavoce della cultura nazionale a Venezia sono i nomi più conosciuti o i figli diretti della retorica figurativa decisa vent'anni prima.

Successivamente negli anni '40 la diffusione dei musei moderni in Brasile, connessi all'ascesa di una nuova classe borghese/industriale in lotta per il dominio, contribuì all'istituzionalizzazione dell'arte moderna brasiliana e ad indirizzare la ricerca e la legittimazione di un'identità nazionale. Noteremo infatti, fin da subito, dalla scelta delle opere alla copertura degli elevati costi di rappresentanza, che la partecipazione brasiliana a Venezia durante tutto il periodo qui preso in esame, fu guidata dall'antico<sup>7</sup> Museo d'Arte Moderna di

---

<sup>7</sup> Creata da Ana Gonçalves Magalhães (2013; 2014) la terminologia "l'antico MAM" è utilizzata al fine di evitare equivoci tra l'istituzione fondata da Matarazzo e l'attuale MAM. Il nuovo MAM ha mantenuto soltanto il nome giuridico dell'antico museo nel suo scioglimento, ma ha seguito una strategia istituzionale completamente diversa da quella di Matarazzo.

São Paulo (*Museu de Arte Moderna de São Paulo* – antico MAM), inaugurato nel 1948, grazie al sostegno di Francisco Matarazzo Sobrinho.

Dal 1950 al 1962, l'antico MAM e poi, dal 1964 al 1968, la Fondazione Biennale di São Paulo (*Fundação Bienal de São Paulo*), sempre legati alla persona di Matarazzo, furono i responsabili della presentazione brasiliana a Venezia. Dal 1968 fino al 1995, le politiche culturali di invio di artisti all'Esposizione finirono nelle mani del governo, presso le istanze del Ministero degli Affari Esteri brasiliano (*Ministério das Relações Exteriores*). Nel 1995, il governo ha concesso di nuovo i criteri della selezione alla Fondazione Biennale di São Paulo, cosa che perdura fino ai nostri giorni.

Focalizzata su un capitolo della storia artistica brasiliana finora poco esaminato, il soggetto del presente studio illustra attraverso uno sguardo dinamico sulla storia delle esposizioni<sup>8</sup> quale era, nella prima metà del XX secolo, lo scambio culturale tra Italia e Brasile con la consecutiva cristallizzazione e assestamento di un'immagine brasiliana internazionalmente riconosciuta.

La tesi viene introdotta da una premessa suddivisa in tre parti: la prima incentrata sui principi fondanti e modelli espositivi della Biennale di Venezia, con particolare attenzione a quello ricoperto durante la gestione (1948-1956) di Rodolfo Pallucchini che, oltre alle molto conosciute mostre retrospettive, fu caratterizzata dall'apertura della Biennale a paesi che non avevano mai avuto accesso all'evento, come Messico, Colombia, Argentina, Guatemala, Venezuela, Uruguay e Brasile.

La seconda si concentra nella mancata partecipazione brasiliana alla Biennale del 1948, nonostante l'insistenza di Francisco Matarazzo Sobrinho. L'edizione menzionata, considerata una delle più iconiche della storia della Biennale di Venezia, ebbe una sala riservata al Brasile, con il suo nome riportato sul catalogo. La sala rimase tuttavia vuota a causa dell'inesperienza delle autorità brasiliane incaricate di selezionare gli artisti per l'adesione ufficiale del paese.

La terza ricopre l'intricato gioco politico ed economico stabilito tra l'Ente e le due istituzioni culturali brasiliane coinvolte nella diffusione dell'arte moderna nazionale negli anni

---

<sup>8</sup> Le storie delle Esposizioni negli ultimi decenni sono state trattate non più come appendice alla disciplina della storia dell'arte, ma invece come un prologo dello studio dell'arte in cui ogni opera viene messa davanti agli effetti dello sguardo del pubblico e dei discorsi coinvolti nell'allestimento di una mostra. Nel 2010, in Francia, durante una giornata di studi dell'Istituto Nazionale di Storia dell'Arte (*l'Institut National d'histoire de l'art*, L'INHA), studiosi di tutti gli angoli del mondo hanno espresso la consapevolezza della storicità della pratica espositiva. Precedenti studi sulla tematica sono stati svolti inoltre negli ultimi vent'anni, grazie a nomi come Altshuler 1994, Furgeson 1996 e Glicenstein 2009. Più recentemente, nel 2017, in Italia, il convegno internazionale *Esposizioni/Exhibitions* svoltosi presso l'Università di Parma, ha riflettuto ampiamente sullo statuto e sulla storia delle esposizioni, offrendo uno degli studi più aggiornati su questo tema. Si segnala che sono usciti recentemente gli atti online del convegno internazionale (*Esposizioni/Exhibitions* SITO 2018).



1950: il Museo d'Arte di São Paulo (*Museu de Arte de São Paulo*), conosciuto con l'acronimo MASP, fondato da Assis Chateaubriand, nel 1947, diretto dall'italiano Pietro Maria Bardi e quello fondato da Matarazzo, entrambi asserviti alla causa modernista nel paese. Il filone narrativo che percorre i primi anni del Brasile a Venezia è composto dall'incrocio di queste personalità che nel loro dominio e nelle loro città d'attuazione hanno marcato una parte fondamentale delle storie delle istituzioni artistiche italiane e brasiliane nel XX secolo.

Nonostante la narrativa storica progettata nello spazio dell'esposizione veneziana non sia divisa in decenni, seguire l'ordine cronologico delle diverse Esposizioni è alquanto inevitabile per lo sviluppo della tesi. Articolata in tre capitoli, nel primo è stato evidenziato il debutto brasiliano a Venezia come auspicio di un progetto di diffusione in Europa di un'arte che fosse "veramente brasiliana". Inviando un numero elevatissimo di opere e saturando così uno spazio espositivo limitato, gli artisti furono scelti per esaltare al massimo i simboli identitari nazionali – natura tropicale, "mulatte", carnevale, vitalità, colore, dolore, povertà – operando ancora nell'agone figurativi/astratti a dimostrare una specie di "aggiornamento originale" dei materiali delle avanguardie europee. In questa biforcazione, simboli *versus* aggiornamenti, si fondarono le prime percezioni dell'identità brasiliana allo sguardo europeo.

Nel secondo capitolo si cerca di comprendere il ruolo avuto dalle prime Biennali di São Paulo tra gli attori nazionali coinvolti nella lotta per legittimare l'ambiente artistico brasiliano in dialogo non solo con lo scenario internazionale, ma altresì come laboratorio espositivo che puntava allo sviluppo di un sistema più sofisticato per la selezione delle opere da esporre a Venezia. Sono stati evidenziati il ruolo centrale di critici come Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa, Murilo Mendes, in quanto articolatori e sistematizzatori di azioni a favore della costruzione di un canone astratto a Venezia, sempre però sulla scia del "genuinamente" brasiliano – richiesto e apprezzato all'estero – agendo come commissari, direttori artistici e critici di formazione a Venezia e São Paulo.

La chiusura dell'analisi contemplata nel terzo capitolo è centrata sulla separazione, nell'anno 1962, tra la Biennale di São Paulo in quanto istituzione e l'antico Museo d'Arte Moderna di São Paulo, evidenziando qui i nuovi condizionamenti della gestione dell'arte moderna in Brasile con la creazione del Museo d'Arte Contemporanea dell'Università di São Paulo e della Fondazione Biennale di São Paulo. Si evidenzia inoltre la costruzione del Padiglione brasiliano a Venezia, inaugurato in pieno golpe militare, da un lato conquistando fisicamente un'identità architettonica modernista nel privilegiato perimetro veneziano e, dall'altro, segnalando l'esaurimento dell'estetica modernista portatrice di un'"identità" nazionale, con la retrospettiva parziale di Tarsila do Amaral.

Durante tutto questo percorso di ricerca è stato privilegiato il dialogo tra i materiali trovati nell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC) e l'Archivio Storico Wanda Svevo della Biennale di São Paulo (*Arquivo Histórico Wanda Svevo*). Nelle prime ricerche di riconoscimento del materiale nell'ASAC è stato possibile intravedere i documenti che sarebbero stati più propizi per la ricostruzione storica qui proposta. La dinamica di consultazione dell'archivio era però ostacolata dall'impossibilità di riproduzione fotografica del materiale, fatto che è cambiato con l'apertura del patrimonio per la riproduzione nel 2018.

La consultazione effettiva dell'archivio è iniziata con il Fondo Storico, nella "serie paesi", in cui è stato possibile avere l'accesso ad una vasta gamma di documentazioni burocratiche che sono state scambiate tra diversi fronti brasiliani che agivano in suolo nazionale ed internazionale: Consolato del Brasile a Milano; l'Ambasciata del paese a Roma; i musei di Francisco Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand a São Paulo; l'Istituto Italiano di Cultura di São Paulo, rappresentato dal prof. Edoardo Bizzarri; il Ministero degli Affari Esteri a Brasília; e L'Ente, rappresentato da Rodolfo Pallucchini, Giovanni Ponti, Umbro Apollonio, Mario Novello, Marco Valsecchi e Gian Alberto Dell'Acqua.

Sono stati analizzati i documenti a partire dal 1947, quando è avvenuto il primo contatto registrato ufficialmente tra l'Ente e il Brasile, arrivando fino al 1964, con l'apertura del padiglione nazionale e le trattative del governo brasiliano sul tema. Successivamente si prosegue con la serie con maggior volume della Raccolta Documentaria, contenendo una quantità colossale di riviste e articoli di giornali europei ed extraeuropei che reagivano con un silenzio eloquente ad ogni esposizione del Brasile. Sono stati consultati secondariamente i materiali della Fototeca, del Fondo Artistico, le sessioni di Vendita delle Opere e, infine, sono state analizzate le sessioni Mostre all'Estero con speciale riferimento alla Biennale di São Paulo.

A proposito della ricerca archivistica in Brasile sono state realizzate consultazioni all'Archivio Storico Wanda Svevo della Fondazione Biennale di São Paulo, in cui è stato analizzato il fondo strettamente relazionato alla partecipazione brasiliana a Venezia con gestione dell'antico MAM, ossia, il fondo "Museu de Arte Moderna de São Paulo", nei seguenti quesiti: classe "Gestione Istituzionale", "Arti Visive" e sottoclasse "Relazioni Istituzionali", "Divulgazione/ Ripercussione".

Sono stati analizzati gli archivi storici del Museo d'Arte Contemporanea dell'Università di São Paulo (MAC USP), in cui è conservata la documentazione relativa alle opere d'arte provenienti dalle premiazioni avvenute nelle Biennali di São Paulo tra gli anni

1951 e 1963. Precisamente vi si trovano oggi un totale di 211 opere d'arte (Inventario MAC USP 2017), divise tra artisti nazionali e internazionali, provenienti da premi-acquisizioni, premi-regolamentari e premi speciali delle Biennali di São Paulo.

Dalla costituzione di questi premi – che diventavano stoppino per polemiche tra artisti e critici e fungevano da vetrina per la selezione delle opere da esportare a Venezia – si originò una parte sostanziale del patrimonio artistico dell'antico Museo di Arte Moderna di São Paulo, donato da Matarazzo in occasione dell'apertura del museo universitario MAC USP, nel 1963 (Magalhães 2015). Da questo insieme è stato possibile stabilire un dialogo tra l'arte brasiliana presentata nella Biennale di São Paulo e quella esportata alla Biennale di Venezia. Se nella Biennale di São Paulo prevalse un paradigma quasi didattico dell'astrazione, a Venezia si mantenne a lungo il protagonismo dell'economia visiva figurativa.

Vale la pena ricordare che dal 1958, in piena guerra fredda, la disputa fra figurativi/astratti era condotta ideologicamente dall'appropriazione nordamericana dell'idea di "espressività astratta", ponendola come un'estetica direzionata al progresso morale dell'umanità che ripensava l'uomo alla luce delle pratiche che non avevano un motivo figurativo – opponendosi quindi al cosiddetto Realismo Socialista dell'URSS. Nel caso brasiliano, l'esportazione dell'estetica figurativa avrebbe risposto alle necessità d'affermazione identitaria per le vie dirette della visività costruita del paese, questo assetto avrebbe causato il ritardo nel costruire un dialogo consistente con le avanguardie a Venezia, una volta che aderire unicamente ad un linguaggio più "internazionalizzato" sarebbe stato lo stesso che buttare a terra gli impegni di divulgazione di un'arte "tipicamente" del Brasile.

## Norme Redazionali

Per questioni di comodità di lettura le citazioni vanno indicate in corpo al testo seguendo il sistema autore-data, o sistema “all’americana”: <autore – anno di edizione: pagine>.

Le citazioni delle fonti epistolare, fonti d’archivio, riportano le seguenti indicazioni <autore (titolo) – le sigle dell’archivio – anno di stesura del documento>, in assenza di quest’ultimo, sarà attribuito l’abbreviazione “s.d” (senza data). Altre lettere dello stesso autore scritte nello stesso anno sono seguite l’anno da lettere minuscole dall’alfabeto a, b, c, ecc.

Si è mantenuto nell’originale i testi in lingua inglese, spagnolo e francese. Quelli in portoghese si è scelto di tradurre e riportare in nota il testo originale.

L’insieme delle illustrazioni vengono riportati in coda alla tesi e nel corpo del testo come figura/figure, usando la sigla [Fig.] o [Figg.]. I titoli delle illustrazioni saranno presentati in corsivo e quando possibile appariranno in italiano, con titolo originale tra parentesi.

I nomi delle opere e delle istituzioni brasiliane appariranno quando fattibile in italiano, accompagnati di seguito dalla traduzione in portoghese tra parentesi.

Le bibliografie sono state ordinate seguendo quattro criteri: il primo si riferisce alla bibliografia degli archivi consultati nei suoi diversi ordini; documenti storici, fotografie, articoli stampa, manifesti, pubblicazioni (la bibliografia archivistica). La seconda è relativa alle fonti citate nella tesi testualmente o indirettamente, però non provenienti dagli archivi contemplati dalla ricerca (la bibliografia citata). La terza si riferisce ai cataloghi consultati e citati nel testo (la sezione cataloghi). La quarta riportiamo i siti consultati, presentati nel corpo della tesi in modo abbreviato SITO (la sitografia).

Nell’appendice di questo lavoro constano tutte le opere brasiliane che sono state menzionate nei cataloghi veneziani ufficiali di ogni anno, essendo evidenziate le discrepanze di dati tra gli archivi di Venezia e São Paulo, per ciò a cui si riferisce al numero/nome delle opere e/o artisti, come pure le opere vendute. Sono stati proposti inoltre due quadri analitici, il primo cercando di comprendere in modo più sintetico di quali linguaggi il Brasile si è avvalso in questi primi passi (Tabella 1 e Tabella 2). Successivamente cerchiamo di indicare il ruolo di definizione che le Biennali di São Paulo hanno avuto nella selezione degli artisti sin dalla sua creazione nel 1951 fino all’edizione del 1963 (Grafico 1).

## PREMESSA

### L'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia: una breve rivisitazione

La Biennale di Venezia è stata una delle prime istituzioni moderne a sedimentare e confrontare – con l'attrezzo dell'arte – le identità nazionali. Affermando lo spazio espositivo come un campo per rivendicazioni nazionali, la Biennale è riuscita a porre in pratica la questione filosofica del legame dialettico tra identità e alterità: nell'affermarsi un'identità si generò reattivamente un'alterità in una posizione subalterna.

In un'analisi delle sfere di potere che accompagnano la storiografia dell'arte eurocentrica in età moderna, Stoichiță (2019) ha sostenuto con minuziosità che il fenomeno delle differenze esistono, però l'alterità si costruisce. Le identità degli “altri” (Ebrei, Neri, Musulmani e Zingari) sono percepite come un’“iconosfera della differenza”, la cui costruzione è legata alle necessità di imporre un “centro” identitario con il potere di istituirsi come tale. Gli “altri” così sono costruiti “a margine” della narrativa dell'arte come uno strumento finalizzato più che altro alla definizione dei “autostereotipi” tra quelli che sono i protagonisti della “storia” raccontata.

Lontana dal concedere all'arte un'autoreferenziale autonomia<sup>9</sup>, la Biennale di Venezia si fa in quanto esercitazione continua dell'identità/alterità in una struttura espositiva essenzialmente comunitaria: i padiglioni delle nazioni, ripresi come “strumento di riflessione sull'identità” dal direttore della 54<sup>a</sup> Biennale di Venezia (*Kuriger SITO* 2010), fin dal titolo “*ILLUMInazioni?*”.

Benedict Anderson (1996: 25) ha definito nazione come “*una comunità politica immaginata, e immaginata come intrinsecamente insieme limitata e sovrana*”. Se trasponiamo questa definizione a Venezia, concludiamo che una nazione legittimerebbe in ultima istanza la propria sovranità. Retrocedendo alla storia dell'esposizione e accompagnando il discorso colonialista dei suoi fondatori (Grimani ASAC 1897), comprendiamo tuttavia che a Venezia

---

<sup>9</sup> Compatibile con l'uso sopra citato la nozione di autonomia dell'arte è stata precisata da Pierre Bourdieu (1996: 159-164), come un processo storico moderno (ed europeo) in cui si evidenzia lo sviluppo dell'arte a parte da ogni forma di mercato, politiche culturali istituzionali, posizioni sociali o ideologiche.

sovranità era sinonimo di civiltà. Partecipavano alla mostra quei pochi “civili”, cioè, coloro che non erano “primitivi”<sup>10</sup>.

Apriamo questo lavoro riflettendo attentamente sull’idea che una nazione, lontana dall’essere una coscienza collettiva acquisita, è soprattutto un’immagine creata con strumenti comparativi tra le comunità. L’identità nazionale non è quindi in nessun modo un fenomeno statico: presuppone prima una riduzione e delimitazione dialettica delle culture, rendendole riconoscibili dal contrasto gerarchico tra di loro. Siamo un “noi” contro gli “altri”, valendosi anche delle riflessioni di Nietzsche (1986: 498-499), per il cui la nazione moderna se si costruisce sopra la continua necessità del superamento degli “altri” in “noi”.

Nel caso brasiliano è importante dire sin da ora che questa contrapposizione era già interna al Brasile stesso, con una élite artistica che ritraeva con subalternità gli afrobrasiliani tramite stereotipi e preconcetti. A Venezia la posizione di questa stessa élite artistica viene ribaltata. Essa diviene “l’altro primitivo” innanzi allo sguardo europeo.

Va riconosciuto che nonostante la tematica di alterità occupi il centro di diversi studi, pochi fanno ricorso al concetto dell’altro/alterità nel contesto artistico veneziano. La storiografia artistica della Biennale, come ha indicato da Bertelé (2011: 3), è carente di pubblicazioni che scappano dal carattere celebrativo o idealizzatore della mostra, possedendo per questo motivo grandi lacune. Infatti, i paesi fuori dalla narrazione classica della storiografia dell’arte, sono completamente ignorati laddove non siano considerati dei semplici gregari allo scopo autocelebrativo, pur avendo alcuni di questi un proprio padiglione. La partecipazione del Brasile in questo contesto quando non è stata ignorata è stata ricordata in modo breve e con gravi imprecisioni.

L’obiettivo iniziale della rivisitazione della storia dell’Esposizione era identificare la presenza brasiliana nella bibliografia espositiva. Questo però ha dato risultati frustranti, data la quasi assenza di materiale. È stato necessario quindi ricorrere a fonti bibliografie più didattiche, si pensa qui specialmente ai due libri di Di Martino (1995; 2003), con cui è stato possibile, seppur in modo indiretto, connettere la storia della Biennale a quella brasiliana, abbinandoli la cronologia della mostra.

Sebbene gli ideatori della Biennale di Venezia avrebbero provato a rinnegare l’influenza dell’Esposizioni Universali nella storia dell’Ente, la letteratura<sup>11</sup> sottolinea nella

---

<sup>10</sup> Molti hanno trattato le questioni dell’identità e il primitivismo, dell’alterità e del razzismo, lasciamo qui soltanto alcuni esempi: Goldwater, 1986; Clifford 1988; Hiller 2005; Li Victor 2006; Goldstein 2008; Russel 2012; Newman 2015, Stoichță 2019.

<sup>11</sup> Non spetta ai limiti di questo lavoro sezionare minuziosamente la storiografia della Biennale di Venezia e i suoi effetti che estrapolano i nostri limiti metodologici. Si suggeriscono tuttavia alcuni studi fondamentali per dar conto della varietà tematica: Alloway 1968, uno dei primi studi critici sulla mostra, ci presenta la Biennale

loro influenza la molla propulsiva per una serie di richiami identitari (ed economici) che, nel processo di formazione delle città nell'Italia post-unitaria, favorirono la nascita dell'ambiente cosmopolita "Biennale" a Venezia.

Con la prima inaugurata nel 1851 a Londra, le Grandi Esposizioni Universali (*Great Exhibition*) sono mostre storicamente avvenute soprattutto tra Europa e America del Nord, nella seconda metà del secolo XIX fino all'inizio del secolo XX. Possono essere intese come frutto culturale di un linguaggio sociale positivista di esaltazione del progresso industriale e tecnologico (Neves 1988: 30). Specchi e vetrine per le nuove invenzioni e i prodotti più avanzati dell'industrie dell'epoca, erano la scacchiera della disputa del potere economico e scientifico di ognuna delle nazioni che vi esponevano.

Il Brasile fece il suo debutto alle Grandi Esposizioni a Londra, nel 1862, nelle Sezioni "Minerali", proseguendo così rappresentato nella mostra di Parigi nel 1867, Vienna nel 1873, Filadelfia nel 1876, Parigi 1889, Saint Louis 1904 e Torino nel 1911. In queste edizioni in cui il Brasile ha partecipato come Regime Imperiale<sup>12</sup> e poi con il governo della Prima Repubblica [Fig. 4], si vedeva la prima tappa di un grande progetto di modernizzazione nazionale, in un tentativo di attrarre l'attenzione straniera a ciò che la terra brasiliana poteva offrire di meglio: materie prime, studi etnografici sugli indigeni brasiliani, minerali e la produzione nazionale di caffè (Tenorio 1994: 123-148).

Lì per la prima volta il Brasile si presentò in Europa vicino alle potenze coloniali (Santos 2009: 35). La partecipazione dei paesi "periferici" in contesti come le Esposizioni Universali era fondamentale una prassi – come ben analizzato da Tony Bennett – di alterità col fine di creare compensazione sociale e culturale per lo spettatore "civile":

The recent past was historicized as the newly emerging nation-states sought to preserve and immortalize their own formation as a part of that process of "nationing" their populations that was essential to their further development. [...] In the context of late nineteenth-century imperialism, it was arguably the employment of anthropology within the exhibitionary complex which proved most central to its ideological functioning. For it played the crucial

---

in quanto sistema che interferisce e produce senso tramite la confluenza di innumerevoli linguaggi artistici: l'opera d'arte si configura prima di tutto in quanto oggetto detentore di comunicazione che se retroalimenta del sistema Biennale. Di Martino 1995 e A. Donaggio 1988, che lavorano con lo stesso scopo di una ricostruzione dei fatti simbolici alla luce della traiettoria del centenario espositivo; Jachec 2007, che propone uno sguardo sui retroscena politici ed economici dell'Esposizione. Più recentemente si suggerisce la lettura delle memorie di Angelo Bacci 2011, che permettono uno sguardo interessante dei retroscena di un evento che l'ha accompagnato per quarant'anni. Si suggerisce ancora l'aggiornatissimo *Crocevia Biennale*, a cura di Castellani 2017, che si stabilisce in quanto registro letterario di diverse ricerche e intendimenti sul fenomeno Biennale di Venezia, presentati nelle giornate di studi internazionali *Lo Scrittoio della Biennale*, che avvengono ogni anno dal 2010, a Venezia. Assai fruttuosa ed essenziale per qualsiasi studio sulla Biennale è comunque la consultazione archivistica presso l'Archivio Storico delle Arti Contemporanee (ASAC), della Fondazione La Biennale di Venezia (ASAC SITO 2020).

<sup>12</sup> Per Regime Imperiale s'intende il periodo compreso dalla creazione dello Stato brasiliano nel 1822, dopo l'Indipendenza Nazionale, alla nascita della Prima Repubblica nel 1889.

role of connecting the histories of Western nations and civilizations to those of other peoples, but only by separating the two in providing for an interrupted continuity in the order of peoples and races – one in which “primitive peoples” dropped out of history altogether in order to occupy a twilight zone between nature and culture (Bennett 1988: 89-100).

Riconoscere l'esistenza di popoli lontani, “primitivi”, non “progrediti” rientrava ancora nell'ottica della misura positivista (opposta alla visione romantica del buono selvaggio di Jean-Jacques Rousseau<sup>13</sup>) necessaria alla comprensione dell'Europa come l'unico modello possibile di evoluzione, di fronte al quale gli altri, i paesi “periferici”, non potevano essere altro che “arretrati”. La fruizione visuale degli “altri” aveva allora una funzione ideologica e nazionalistica: innalzarli allo sguardo “progredito” significava metterli nello spazio della subalternità.

Vale la pena ricordare che non solo ciò che veniva presentato, ma anche la capacità di ospitare un evento di quella dimensione era una dimostrazione del progresso di un paese. L'Inghilterra, protagonista delle prime versioni, aveva nelle mani un mercato erede della Rivoluzione Industriale. La mostra di Philadelphia, nel 1876, avrebbe collocato gli Stati Uniti, nazione emergente, dentro la battaglia tra Francia e Inghilterra (Zucconi 2001). La Francia organizzò per la quarta volta un'esposizione universale, nel 1889, per le celebrazioni del centenario della Rivoluzione Francese, nell'ansia di consacrare così la sua forza in quel fine secolo.

Il Brasile, a Rio de Janeiro, in occasione del centenario dell'Indipendenza Nazionale (1822) [Figg. 5, 6, 7], ed anche l'Italia a Milano nel 1906, avrebbero avuto un ruolo attivo nell'ospitare una di queste esposizioni.

Alla fine del XIX secolo, l'Italia, nazione giovane e in costruzione, nella battaglia per un protagonismo concreto tra le potenze europee, sviluppò progetti culturali diffusi dalla *Società Promotrice di Belle Arti a Torino* per la realizzazione delle mostre nazionali di formato triennale affinché avvenissero in modo alternato tra Torino, Milano e Venezia (Bertelé 2011: 21). Quest'ultima città non seguì mai nessuno di questi progetti, ma creò da sola l'evento che avrebbe innalzato il circuito delle arti della fine del secolo XIX, attraversando tutto il secolo XX, mantenendosi stabile e costante fino ad oggi, nel nostro secolo XXI: la Biennale di Venezia.

---

<sup>13</sup> Una ripresa del discorso di Rousseau ci porterebbe troppo lontano, ci obbligherebbe a riprendere analiticamente l'intera tematica del rapporto uomo-natura, trattandosi cioè di un altro tema.



L'idea "Biennale" aveva iniziato ad essere germinata alla fine del secolo XIX, durante il mandato del sindaco veneziano Riccardo Selvatico. Poeta, commediografo e politico, Selvatico, nato in ambiente artistico, s'incaricò di elevare Venezia ai canoni espositivi, scommettendo sul potenziale geografico della laguna, come una delle città italiane più vicina all'Europa, per la circolazione del mercato dell'arte (Alloway 1968: 52).

Ricordato come il "sindaco artista", Selvatico avrebbe seguito la sua inclinazione personale alle arti nel sottomettere la sua bozza espositiva innanzitutto all'approvazione di una vasta classe di intellettuali e politici, riuniti tutti nell'atmosfera settecentesca del Caffè Florian, fedelmente situato fino ad oggi in Piazza San Marco. Si possono citare, tra i molti, Filippo Grimani, futuro sindaco di Venezia e presidente della Biennale dalla sua seconda edizione nel 1897 fino al 1914, Antonio Fradeletto, futuro segretario generale dalle prime undici edizioni della Biennale, dal 1895 al 1914, i pittori Bartolomeo Bezzi e Augusto Sezzane, membri del comitato ordinatore delle due prime biennali, il pittore Marius de Maria, incaricato di progettare, assieme a Bezzi, la facciata del padiglione centrale chiamato prima di "Pro Arte" poi, Italia [Fig. 8].

Selvatico, con la legittimità teorica acquisita dagli attori culturali veneziani più prominenti di quel contesto, inviò il suo progetto di un'esposizione biennale nella città di Venezia alla Giunta Comunale ottenendo, il 15 aprile 1893, l'approvazione per dare continuità ad un evento in quel momento di carattere nazionale. Non ci volle tanto però perché si definisse il 06 aprile 1894, in una seduta comunale straordinaria, il carattere internazionale dell'evento dalla portata senza precedenti in Italia, stabilendo che dei 350 artisti che dovevano essere selezionati, 150 sarebbero italiani, 150 stranieri e 50 selezionati da una commissione giudicatrice; venendo inoltre assicurata la proiezione internazionale con l'istituzione di un Comitato di Patrocinio (Commissione Consultiva ASAC 1894).

Venezia conquistò così da un lato il suo primato espositivo e dall'altro aprì le porte ad una marea di rivendicazioni nazionali che a partire da allora avrebbero accompagnato quasi autonomamente tutte le edizioni future (Di Martino 1995: 13).

Nonostante nel catalogo ufficiale (*Catalogo* 1895) l'inaugurazione sia indicata come il 22 aprile, la Biennale sarebbe stata inaugurata soltanto il 30 aprile 1895 con la presenza dei Re d'Italia, Umberto e Margherita di Savoia – i quali non poterono partecipare il 22 – simbolizzando, sin dall'inizio, una pubblicità espositiva direzionata alla legittimità dell'internazionalizzazione di una mostra in quanto strumento nazionale italiano.

La prima triade a capo della Biennale, cioè, Selvatico/Grimani/Fradeletto, nel chiamare i nomi stranieri per l'allestimento della mostra, colpì su due fronti: nel primo, richiamò l'attenzione da parte del pubblico e della critica, sia straniera che italiana. Nel secondo originò lo *status* gerarchico che le nazioni avrebbero ottenuto nei futuri padiglioni nazionali.

Le prime sei edizioni, dal 1895 al 1905, si sono concentrate nel Palazzo Centrale, che avrebbe ospitato il Brasile dal 1950 al 1962, conosciuto oggi come Padiglione La Biennale. Nonostante il contenuto euro-centrato sia stato per anni il fulcro della Biennale veneziana, già nella seconda edizione dell'evento, nel 1897<sup>14</sup>, si percepì una piccola apertura a paesi extraeuropei con la partecipazione del Giappone e la sala straniera "America" (*Catalogo* 1897).

Inizialmente la Biennale funzionò come spazio espositivo dei "*titolari delle cattedre di pittura e scultura nelle accademie europee*", più che come spazio di fermentazione di artisti che si proponevano di ripensare l'arte attraverso il prisma dell'attualità, cioè, gli avanguardisti. Un caso classico della resistenza alle avanguardie, indicato da Di Martino (1995: 19), è il conflittuale rapporto tra Pablo Picasso e la Biennale, che nel 1910, quando l'artista sarebbe stato esposto nel Padiglione Spagnolo, fu allontanato da Fradeletto che riferì che il pubblico si sarebbe scandalizzato con quel tipo di pittura. Picasso avrebbe avuto spazio a Venezia soltanto quasi quarant'anni dopo nelle Biennali di Rodolfo Pallucchini, iniziate nel 1948.

Le attività espositive della Biennale furono interrotte per la prima volta nel 1914, con l'inizio della Prima Guerra Mondiale, essendo riprese soltanto nel 1920, sei anni dopo. Se la Biennale fino a quel momento aveva svolto un ruolo più conservatore in quanto cosmo espositivo, portando su di sé lo stigma di un "salone" conservatore nel campo delle belle arti, ora, nell'era fascista, l'apertura della Biennale agli strati delle avanguardie che ribollivano fuori dai giardini sarebbe continuata fino al 1924.

---

<sup>14</sup> Ancora nel 1897 la Biennale creò la Galleria Ca' Pesaro. Creata come Museo d'arte Moderna di Venezia e trasferita alla sede di Ca' Pesaro nel 1902, la Galleria metteva la città di Venezia allo stesso livello di altri centri d'arte italiani come Torino e Roma, le quali subito dopo l'unificazione avevano istituito le loro gallerie d'arte moderna. La storia della costituzione della galleria è un capitolo a parte nella storia della Biennale di Venezia, che collega quest'ultima alla famiglia Bevilacqua. Inizialmente allocata nell'edificio che oggi appartiene alla Ca' Foscari, la galleria fu trasferita all'edificio di Ca' Pesaro quando la Duchessa che vi abitava, appena deceduta, ebbe concesso l'uso dello stesso via testamento al Comune di Venezia, specificando che il luogo avrebbe dovuto essere destinato esclusivamente ai giovani artisti dell'arte moderna che non trovavano luogo nelle esposizioni "maggiori", in un chiaro riferimento alla politica retrograda della Biennale. La storia della Galleria avrebbe avuto la propria consacrazione sotto la direzione di Nino Barbantini responsabile, tra il 1908 e 1914, della valorizzazione e dell'apertura dello spazio espositivo ai giovani artisti italiani. Gli effetti delle aperture proposte da Barbantini certamente sarebbero arrivati anche alla Biennale. Tanto è che già nel 1910 la Biennale portò a un pubblico abituato ai maestri accademici, pitture di Gustave Courbet, Pierre-Auguste Renoir e Gustav Klimt, avendo quest'ultimo un'opera acquisita dalla Galleria. L'impatto di questa triade artistica fu tale che ha colpito l'attenzione di uno storico italiano ancora giovane, Roberto Longhi che avrebbe affermato: "*per noi, giovani sui vent'anni, sia pittori che critici, fu la prima rivelazione diretta della pittura moderna*" (Di Martino 1982: 25).

Riaperta con la gestione del filosofo e letterato Giovanni Bordiga e di Vittorio Pica, ricercatore dell'Illuminismo (è stato lui il curatore della Sala Renoir del 1910), le mostre furono segnate da un breve rinnovo della linea espositiva. Con Pica, la Biennale si aprì da un lato a nomi francesi come Paul Cézanne, Pierre Bonnard, Henri Matisse, Georges Seurat, ai tedeschi come Ernst Ludwig Kirchner, Oskar Kokoschka e ai russi come Alexander Archipenko e Mikhail Larionov. D'altro lato si chiuse alla gioventù italiana e alle visualità avanguardiste italiane, approvando mostre di poca espressione<sup>15</sup>.

Le contraddizioni di un periodo storico di transizione con l'ascesa del regime fascista, si manifesta nel campo delle visualità tra l'oscillazione del fenomeno di Ritorno all'Ordine e l'avanguardia. La Biennale del 1922 intercetta queste contraddizioni presentando per la prima volta nella storia della mostra non solo una sezione di "Scultura Negra", ma anche il gruppo Novecento Italiano, sotto la guida di Margherita Sarfatti<sup>16</sup>.

Conosciuta come l'amante più "intellettuale" di Benito Mussolini, la Sarfatti divenne il grande nome femminile della politica culturale fascista, svolgendo nell'Italia del periodo interbellico un cruciale ruolo politico e artistico. Proveniente da un'agiata famiglia veneziana di origine ebraica, scriveva nel giornale *L'Avanti* dove avrebbe conosciuto Mussolini, gestendo poi dal 1922 una rivista di contenuto politico e artistico denominata *Gerarchia*.

Organizzatrice di incontri artistici esclusivi nel salone della sua casa a Milano, fu punto di riferimento nel mondo intellettuale italiano fino agli anni '40. Nel 1938, in seguito all'annuncio delle leggi razziali è costretta ad abbandonare il paese subendo ad una vera e propria damnatio memoriae. La Sarfatti [Fig. 9] sarebbe ritornata in Italia nel 1947 dal Sudamerica, dove aveva vissuto in Argentina prima e Uruguay poi (Magalhães 2018: 39-55). Paradossalmente al suo ritorno in Italia sarà tenuta ai margini del mondo artistico perché collusa con il regime.

Fu a partire da questi due paesi latinoamericani che lei connessa agli attori culturali in azione nella città di São Paulo, medierà, grazie i suoi rapporti con i galleristi italiani Carlo Cardazzo ed i milanesi Vittorio Emmanuelle Barbaroux e Gino Ghiringhelli, gran parte del processo d'acquisto delle opere italiane per la formazione del museo di Francisco Matarazzo Sobrinho, l'antico MAM, il museo responsabile della selezione e dell'invio della delegazione brasiliana a Venezia nel dopoguerra.

---

<sup>15</sup> Le polemiche sui criteri selettivi per gli artisti italiani avrebbero raggiunto anche la Galleria Ca' Pesaro. Nel 1920, la Galleria aveva approvato 93 dei 97 artisti che si erano iscritti per la sua esposizione. Tra i 4 rinegati, c'era però Felipe Casorati. L'esclusione del pittore fece un gran numero di artisti italiani riunirsi per boicottare l'esposizione della Galleria, creando, loro stessi, un'esposizione autonoma in protesta. Dopo questa querelle, la Galleria non avrebbe mai più recuperato il suo status come spazio di "libertà" di espressione (Di Martino 1995: 29).

<sup>16</sup> Per una biografia ampiamente documentata, si veda Sullivan & Phillip (1993) e D'Urso (2003).

Le relazioni di Sarfatti con l'America Latina erano tuttavia più antiche. Lei, negli anni 1920 e 1930, era stata a capo di un grande schema di espansione e divulgazione nelle Americhe della cultura italiana sotto l'egida di Mussolini<sup>17</sup>; organizza infatti le mostre ufficiali del regime fascista, che le permettono d'importare in Brasile l'arte del Novecento Italiano, e collabora con l'espansione degli editoriali d'arte italiana all'estero promossi anche da Pietro Maria Bardi<sup>18</sup>.

Costruita sul mito dell'italianità, l'estetica del Novecento Italiano nel dopoguerra venne letta in modo assai dispregiativo, come espressione d'un mediocre conservatorismo (Argan 1995: 377) e netto regresso sociale. Avvenne che la loro estetica "modernista conservatrice" trovò nell'élite modernista di São Paulo, lei stessa avidamente alla ricerca di un mito identitario, un campo propizio per fiorire in Sudamerica.

Nonostante l'universo modernista brasiliano sia stato letto (Brito 1978; Amaral 1988) come quello che si è alzato contro l'"estetica colonialista" nell'assimilare le avanguardie europee "bene accette" (espressionismo, cubismo, ecc.), fino a pochi anni fa nulla era stato detto sulla massa consistente degli artisti che hanno sviluppato la loro ricerca sull'"identità nazionale" in dialogo con il fenomeno del Ritorno all'Ordine<sup>19</sup>.

Ordine<sup>20</sup> infatti era la parola del momento e con lei si sarebbe arrivati a Venezia all'era di Giuseppe Volpi/Antonio Maraini. L'istituzione, sotto il dominio della coppia e assorbita dalle politiche fasciste, passò per cambiamenti strutturali che indicarono la fine di un ciclo storico quando fu trasformata in Ente di Stato, nel 1930. È inoltre frutto di questo periodo una nuova onda di esposizioni di carattere fondamentalmente multidisciplinare, cioè le Biennali della Musica, del Cinema e del Teatro. La creazione dei grandi premi, nel 1938,

---

<sup>17</sup> È illustrativo accompagnare su questo tema lo sviluppo del lavoro di Bertonha (1999, 2001), in cui lo storico articolò non solo le politiche di emigrazione fascista, la politica esterna fascista e i suoi strumenti di azione nel contesto brasiliano, ma anche i movimenti di resistenza ai fascisti che si propagò in Brasile.

<sup>18</sup> Pietro Maria Bardi ebbe un'attuazione multidisciplinare nel periodo fascista. Nel 1928 aprì la Galleria Bardi [Fig. 10], a Milano, dove accolse tanto esposizioni di artisti del gruppo "sarfattiano", quanto esposizioni degli avanguardisti. Prima di trasferirsi in Brasile dove si sarebbe avvicinato a uno dei maggiori maestri della storia della comunicazione giornalistica del paese, Assis Chateaubriand, lanciò i "*Bolletino d'Arte*", che furono un intenso combustibile per lo scambio artistico tra l'America Latina e l'Italia (Roquetti 2015). Nel 1930, Bardi vendette la Galleria ai fratelli Ghiringhelli che inaugurarono la *Galleria Il Milione*, con la direzione tra gli anni 1930 e 1931 di Edoardo Persico, critico napoletano e amico stretto di Sarfatti. Diverse opere della collezione italiana di Matarazzo sarebbero venute da questa Galleria nella sua fase più animatrice dell'estetica del Ritorno all'Ordine [Figg. 11, 12, 13, 14], (Magalhães 2014; *MAC USP SITO* 2020).

<sup>19</sup> Per lo studio della costruzione d'una iconografia modernista brasiliana connessa con il fenomeno europeo di Ritorno all'Ordine, si suggerisce Chiarelli (2013).

<sup>20</sup> L'idea di una nuova realtà politica e artistica fomentata nei desideri di un ritorno ad una tradizione logica, ordinata e razionale, era difesa non solo da grandi menti intellettuali del periodo (De Chirico 1919; Muzio 1921), come pure stava nelle basi delle ideologie diffuse in mezzi di comunicazione come la rivista romana "*Valori Plastici*", fondata nel 1918, diretta da Mario Broglio e Roberto Melli; o il porta voce, ormai nel campo letterario, di un nuovo classicismo, "*La Ronda*" (Di Filippo 2011: 113; Gonzales Miguel 2001: 287). Tale idea era presente ancora nella rivista francese "*L'Esprit Nouveau*", pubblicata dal 1920 al 1925, dall'architetto Charles-Édouard Jeanneret, successivamente conosciuto da "Le Corbusier".

sarebbe a sua volta un prodotto di quella fase, concludendosi qui il retaggio dell'Era Volpi/Maraini.<sup>21</sup>

Con lo svolgersi sempre più ostile della guerra, la Biennale subì una seconda interruzione storica e chiuse le porte nel 1942, riaprendo sei anni dopo. Uscita dalla Seconda Guerra Mondiale, l'Italia, a Venezia, rinasceva simbolicamente nel 1948 aprendosi tramite la reggenza della coppia Rodolfo Pallucchini/ Giovanni Ponti.

Nel ragionare sulle proprie motivazioni per accettare l'incarico Pallucchini<sup>22</sup> affermerebbe:

Io ho accettato l'incarico nel 1947, allorché, dopo un lungo periodo d'isolamento, della nostra cultura artistica, avevo chiara l'idea di quanto si potesse e si dovesse fare nel raggio di attività di un'organizzazione internazionale quale la Biennale di Venezia. Mi sono allora accinto al lavoro organizzativo convinto dei valori di una civiltà artistica [...] che il pubblico italiano quasi ignorava. Per cinque Biennali ho cercato che le mostre di arte contemporanea andassero collegate a retrospettive e a mostre personali attorno alle figure più significative dell'arte moderna Internazionale (Moro 2006: 10).

Rodolfo Pallucchini, professore e critico d'arte, fu fondamentale per l'apertura artistica e politica della Biennale verso il continente Sudamericano attraverso il suo impegno nella promozione progressiva non solo degli artisti brasiliani in Italia, ma degli artisti latinoamericani: Messico, Colombia, Argentina, Guatemala, Uruguay, Venezuela e Brasile, sarebbero tutti sbarcati per la prima volta alle Biennali del professore milanese.<sup>23</sup>

Gli stili che si sarebbero affrontati al centro della Biennale fino al 1948 venivano infatti intesi radicalmente lontani dall'arte latinoamericana<sup>24</sup>. Quando la Biennale riprese le sue attività nell'immediato dopoguerra, l'ambiente espositivo italiano si era quindi aperto a nazioni distanti dal *mainstream*, nella cosiddetta Era Pallucchini<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> In risposta ai controlli estetici che la Biennale soffrì a partire da lì, critici come Giuseppe Marchiori, come riferisce Di Martino (2003), avrebbe denunciato che la Biennale si stava curvando soltanto ad artisti che avevano le loro poetiche approvate o illustrate dal fascismo.

<sup>22</sup> Bandera (2011: 35) afferma che Pallucchini avrebbe esitato ad assumere la carica perché secondo lui, Nino Barbantini, in virtù della sua esperienza professionale con la gestione della Ca'Pesaro, era più adatto ad occupare quel ruolo.

<sup>23</sup> Nel 1972, su proposta di costruire un dialogo fra l'Italia e le sue comunità nell'America Latina, nasce il Padiglione dell'Istituto Italo-Latino-americano (IILA) (Zacchini 2018: 85).

<sup>24</sup> L'idea di "arte latinoamericana" è stata fortemente discussa a partire dagli anni '70 da critici come Damián Bayón, Mario Barata e Jorge Romero Brest, nel tentativo di contestualizzare il "fenomeno" latinoamericano in quanto sovversione che cercava di superare la modernità europea. Venne ancora interpretato dialetticamente il *boom* di esposizioni sull'arte latinoamericana nei tradizionali centri culturali come Londra, Parigi e New York negli anni '80 e '90. Tra le mostre più eloquenti di questa tendenza verso l'arte latinoamericana si può citare *Art of the Fantastic*, soprattutto per riaffermare la contrapposizione stereotipata tra una "razionalità" occidentale e un'America latina "fantastica". Per una revisione del concetto di arte "latinoamericana" si suggerisce: Romero 1978; Traba 1994; Barriandos 2013.

<sup>25</sup> Per una biografia di Rodolfo Pallucchini, si suggerisce: Pilo 2001, Moro 2006. Per uno sguardo alle sue attività di critico d'arte: Castellani 2011, Bandera 2011.

Le politiche di internazionalizzazione messe in pratica da Pallucchini rifiutarono l'autarchia fascista che aveva trasformato la Biennale in uno strumento di diplomazia artistica (De Sabbata 2006). Con l'allontanarsi della guerra però le retrospettive iniziavano a pesare come fatto avvenuto (Di martino 1995: 50).

Subito dopo la Biennale del 1956, Pallucchini chiese la dimissione dalla carica, passando il testimone a Gian Alberto Dell'Acqua, che a sua volta rimase a capo della mostra tra il 1958 e 1968, durante l'apice di una delle situazioni più cavillose nel quesito artistico e politico della Biennale: la Guerra Fredda.

Un grande *shock* estetico stava cominciando a disegnarsi tra le nazioni partecipanti all'ombra della guerra di ideologie: Stati Uniti e Unione Sovietica, astratti *versus* realisti. Un gioco di manipolazioni e appropriazioni di linguaggi estetici in sé stesse antichi però risignificati da politiche visive a capo di due grandi sistemi politici che fluttuarono nella battaglia delle nazioni, o meglio, dei padiglioni.

I padiglioni nazionali, simbologia della memoria nazionale, creava un campo di battaglia identitaria nell'ambito delle produzioni simboliche. La confluenza di spazi nazionalisti architettonici fu una arma capace d'imporre modelli culturali: le facciate, le bandiere, le materie, tutto partiva da lì con obiettivi che miravano oltre gli spazi per le arti, agendo innanzitutto come strumento politico e ideologico di una nazione contro l'altra.

Dal 1907 vengono costruiti i padiglioni permanenti, di cui il primo fu quello del Belgio<sup>26</sup>. I primi padiglioni, con estetiche e volumetrie classiche, trasmettevano da soli tutta l'energia discorsiva e sociale dei loro paesi tra i secoli XIX e XX. Su questa scia si affermarono, tra gli altri, Francia, Germania e Russia [Figg. 15, 16, 17]. Seguì l'ondata dei padiglioni degli anni '30, portando con sé i marchi iniziali dell'architettura moderna nei Giardini, avvalendosi di linee meno formali al posto di quelle classiche, per arrivare agli anni '50 e '60, in una crescente battaglia dello spazio come materia distintiva tra le culture, con la costruzione di padiglioni come quelli del Brasile [Fig. 18] e Canada [Fig. 19], che entrerebbero in uno spazio già storicamente legittimato e saturato nella lotta per il riconoscimento internazionale delle loro culture (Tonetti 2013: 71-87).

---

<sup>26</sup> Nell'ordine di costruzioni: 1907 Belgio; 1909 Ungheria; 1909 Germania, demolito e riedificato nel 1938; 1909 Gran Bretagna; 1912 Francia; 1912 Olanda, demolito e riedificato nel 1953; 1914 Russia; 1922 Spagna, con facciata rinnovata nel 1952; 1926 Repubblica Ceca e Repubblica Slovacca; 1930 Stati Uniti d'America; 1932 Danimarca, ampliato nel 1958; 1932 Padiglione Venezia, ampliato nel 1938; 1934 Austria; 1934 Grecia; 1952 Israele; 1952 Svizzera; 1954 Venezuela; 1956 Giappone; 1956 Finlandia; 1958 Canada; 1960 Uruguay; 1962 Paesi Nordici: Svezia, Norvegia, Finlandia; 1964 Brasile; 1987 Australia, riedificato nel 2015; 1995 Corea (Busetto 2006).

Essendoci oggi ventinove padiglioni attorno ai Giardini, evidenziare il carattere nazionalista che attraversa la storia della Biennale di Venezia è di estrema importanza per capire meglio non solo ciò che immaginavano essere progettato dai loro idealizzatori, ma anche cosa significava per una nazione il riconoscimento identitario dentro a quel formato espositivo.

Se da un lato l'apertura espositiva alle nazioni latinoamericane avrebbe avuto una funzione determinante in quel contesto di "democratizzazione" delle arti, dall'altro, in un chiaro schema dialettico, questi paesi si sarebbero aggiunti accantonati alla mostra come coadiuvanti prodotti dal confronto centro/periferia, come portavoce delle culture colonizzate *versus* colonizzatori, delle culture "locali" al posto di quelle "universali", come, infine, paesi dipendenti da un'estetica già sviluppata (Bignotti 2018: 9-17).

Fatta eccezione, vale dirlo, per il Messico. L'arte messicana post-rivoluzionaria, dopo tre secoli di dominio spagnolo, ha avuto una diffusione in Europa grazie ad un interesse nato soprattutto negli ambienti intellettuali di sinistra che promossero un'arte fondata sulla resistenza, un'arte che avrebbe sperimentato concretamente il realismo moderno per le vie della libertà (Alberti 2018: 35-41).

Si è pochissimo approfondito il tema di questa apertura all'America latina nel dopoguerra o del ruolo che l'arte latinoamericana in generale e la brasiliana in particolare, hanno avuto nella storia della Biennale di Venezia. Lontano da fornire una risposta alle problematiche qui messe in evidenza, ci proponiamo di seguito uno studio accurato sull'avvio dell'arte brasiliana a Venezia ed il suo ruolo, che sembra infimo al primo sguardo, nella storia della Biennale di Venezia.

## 1948: un'occasione mancata

La famiglia Matarazzo è tuttora molto influente in Brasile. Di origine italiana, il primo esponente dell'Impero "Matarazzo" nel paese fu Francesco Antonio Maria Matarazzo, nato nel 1854, in provincia di Salerno a Castellabate. Lasciò l'Italia nel 1881 e portò con sé il "mito" del *self made man*, arrivando in Brasile con il proposito di dedicarsi al commercio. Avviò le sue prime attività manifatturiere nello stato di São Paulo e pochi anni dopo il suo arrivo in Brasile, fonda in società con il fratello Andrea Matarazzo, le "Industrie Riunite Famiglia Matarazzo" – IRFM (*Indústrias Reunidas Família Matarazzo*).

Il gruppo, a partire dagli 1910, si rese attivo nei settori tessile, chimico, petrolifero, metallurgico, alimentare, edile e terziario. Amico di Vitaliano Rotellini, fondatore dell'iconico periodico italiano a São Paulo, *Fanfulla* (1893), Francesco Matarazzo si avvicinò all'*élite* italiana immigrata in Brasile e alle loro imprese (ai Pinotti Gamba, ai Siciliano, ai Martinelli, ai Puglisi Carbone, ai Crespi, ai Secchi), cercando di stimolare a São Paulo uno slancio economico senza precedenti nella storia brasiliana (Trento 2009).

L'11 giugno del 1915 sottoscrisse l'IRFM a favore del Comitato Massonico Pro Patria versando una quota del tre per cento della loro retribuzione per il sostegno delle vicende belliche in Italia<sup>27</sup>. Nel 1917 è insignito da Vittorio Emanuele III del titolo di "Conte", titolo che dal 1926 diventa ereditario su ordine di Benito Mussolini. Suo fratello, Andrea Matarazzo, dal 1939 al 1945, ha occupato addirittura il posto di Senatore del Regno d'Italia. Francisco Matarazzo Sobrinho [Fig. 20], noto come Ciccillo, era figlio di Andrea Matarazzo e nipote del Conte Francesco Matarazzo.

Per comprendere lo sviluppo dei rapporti tra il Brasile e Venezia è indispensabile ricordare che essi vengono capitalizzati da un membro della famiglia Matarazzo che avrebbe costruito a São Paulo un vero e proprio sistema delle arti, cioè il Ciccillo.

Sono di sua responsabilità diretta l'esecuzione di sei tra i maggiori progetti culturali che il paese avrebbe portato avanti nella seconda metà del secolo XX: l'antico Museo d'Arte Moderna di São Paulo; il Teatro Brasiliano di Commedia, il TBC; la Compagnia Cinematografica Vera Cruz; la Biennale di São Paulo; la Fondazione Biennale di São Paulo e la rappresentazione brasiliana nella Biennale di Venezia dal 1950 al 1968.

---

<sup>27</sup> Il tema delle questioni patriottiche a cui sono stati sottomessi gli italiani in Brasile durante la Prima Guerra Mondiale, è stato ampiamente approfondito da Franzina (2014).



Se il modello francese fu fondamentale per la fondazione delle prime istituzioni d'arte in Brasile nell'Ottocento e per la formazione di diversi artisti legati al modernismo nazionale, il sistema artistico sviluppato in Brasile a partire del XX secolo è capitanato soprattutto da personaggi di cultura italiana e segue quindi modelli di matrice italiana.

Gli intrecci artistici-culturali tra il Brasile e l'Italia sono confermati tramite le istituzioni moderne: abbiamo creato il più importante museo d'arte moderna del Brasile avendo come base una collezione d'arte italiana (Roquetti 2015: 86-96); la Biennale di São Paulo fu fondata su modello della Biennale italiana (Alambert 2004). Innumerevoli istituti, avanguardie, movimenti artistici, raccolte, gallerie, tutti profondamente legati con il sistema italiano delle arti si sono formati in Brasile nel secolo XX. E ciò, prima del 2014, non è stato debitamente preso in considerazione, ma da quella data possiamo collocare l'inizio di un radicale processo di revisione storiografica grazie alle ricerche della storica dell'arte Ana Gonçalves Magalhães (2014, 2015, 2016) [Fig. 21].

Si sono svelate da allora una serie di azioni vigenti nel secondo dopoguerra che si sarebbero riconnesse all'Italia, diplomaticamente e artisticamente, alle sue comunità nelle Americhe. Siamo infatti la terza maggior comunità italiana fuori dall'Italia e questo ha avuto un impatto nella formazione culturale nazionale che sembra essere stato "dimenticato" dalla storia dell'arte<sup>28</sup> in Brasile.

Con l'intenzione di colmare una parte di questa lacuna e alla luce della recente revisione storiografica, ricostruiremo allora le comunicazioni ufficiali tra la Biennale di Venezia, l'antico Museo d'Arte Moderna di São Paulo, il Museo d'Arte di São Paulo, il governo brasiliano e gli organi del governo italiano in Brasile, concentrati a Rio de Janeiro, ancora capitale brasiliana – Brasilia sarebbe stata inaugurata solo nel 1960 – svelando gli uomini dietro alle lettere, le loro motivazioni politiche e la loro vanità.

Abbiamo anche tracciato il primo registro di comunicazioni tra l'Ente e il Brasile. La prima comunicazione risale al 20 novembre 1947 ed è una lettera di Pasquale Fiocca alla Direzione della XXVI Biennale di Venezia.

---

<sup>28</sup> Tale fatto si deve anche ad un problema fondamentalmente nella propria struttura scientifica del paese. Fino agli anni 1980 la storia dell'arte, intesa come conoscenza metodologica e come disciplina universitaria associata ai diplomi scientifici, semplicemente non esisteva in Brasile (Marques 2013: 2).

Immigrante napoletano, Pasquale Fiocca, che aveva aperto poco tempo prima quella che sarebbe diventata la maggior galleria di arte moderna di São Paulo, la Galleria Domus<sup>29</sup> [Figg. 22, 23], suggerì alla Biennale di Venezia l'invio di alcuni artisti, senza specificare nessun nome, per quell'edizione del 1948. Trascriveremo qui le sue parole:

Tramite la nostra Galleria, alcuni artisti Brasiliani ed Italiani qui residenti aspirerebbero a partecipare alla prossima Biennale che si terrà in Venezia in maggio 1948. Preghiamo pertanto, codesta Direzione, volerci istruire sulle modalità necessarie, inviandoci i moduli da riempire per la spedizione delle opere (Fiocca ASAC 1947).

La risposta della Biennale arrivò velocemente. Il 1° dicembre 1947, Rodolfo Pallucchini risponde a Fiocca che era in contatto con il “Centro Arte Moderna” di São Paulo, tramite Francisco Matarazzo Sobrinho, il quale era già in attesa dell'invito ufficiale per la partecipazione brasiliana:

Ci è giunta graditissima la Sua lettera del 20 novembre, con la quale Ella ci segnala il desiderio di un gruppo di artisti brasiliani ed italiani costi residenti di partecipare alla XXIV Biennale di Venezia del 1948. A questo riguardo mi faccio dovere segnalarle che noi siamo già in contatto, per una tale partecipazione, con il “Centro Arte Moderna<sup>30</sup>” di San Paolo, e per esso col Sig. Francesco Matarazzo Sobrinho. Naturalmente, la partecipazione dovrà avvenire ufficialmente, e noi manderemo perciò l'invito regolare al Governo brasiliano. Mi permetto quindi consigliarla di mettersi subito in rapporto col predetto signor Matarazzo Sobrinho, onde predisporre il piano di partecipazione da approvarsi dal Suo Governo, tenendo presente che la Biennale potrà mettere a disposizione, per tale partecipazione, una sala (Pallucchini ASAC 1947).

Non abbiamo trovato documenti che comprovano che Fiocca sia entrato in contatto con Matarazzo come suggerito da Venezia, tantomeno sono state trovate le prime lettere scambiate tra Matarazzo e Pallucchini, possiamo però affermare che la comunicazione tra di loro avveniva già prima di questa data.

Il primo registro tra di loro risale all'08 gennaio 1948. Apparentemente Pallucchini starebbe rispondendo alle domande di Matarazzo relative alla necessità di includere il governo del Brasile nelle trattative per includere la delegazione di Matarazzo in qualità di rappresentante nazionale.

Pallucchini inizia la sua lettera con una serie di elogi a Matarazzo, sia per portarsi avanti nelle trattative, sia per favorire la creazione dell'antico Museo d'Arte Moderna di São Paulo, ancora denominato “Centro de Arte Moderna” da Pallucchini:

---

<sup>29</sup> La Galleria Domus che, nei suoi brevi anni d'attività (1947-1951), ospitò un'incredibile somma di 91 esposizioni, avrebbe creato nella città di San Paolo uno spazio del tutto innovativo al promuovere il dialogo tra gli artisti moderni e i collezionisti privati (Da Silva 2018).

<sup>30</sup> Pallucchini si riferiva all'antico Museo d'Arte Moderna di San Paolo che nel 1947 esisteva in quanto istituzione, nonostante sia stato inaugurato ufficialmente soltanto nel 1948.

Le sono molto grato per essersi occupato così cortesemente della partecipazione brasiliana alla prossima Biennale. Anche a nome della Presidenza, Le assicuro che saremmo molto lieti di poter salutare alla prossima Mostra gli artisti brasiliani, alcuni dei quali ci sono ormai noti. Sarebbe anche una bella occasione per poter ammirare quanto ha fatto in questo campo il Centro di Arte Moderna da Lei creato. Come Le ha scritto il sig. Salvadori, noi dobbiamo superare una difficoltà insista nel nostro stesso statuto: cioè quella riguardante la partecipazione ufficiale degli Stati stranieri. In altre parole noi saremmo tenuti ad invitare ufficialmente il Governo Brasiliano inviando la lettera di invito, tramite il nostro Ministero degli Esteri all'Ambasciata del Brasile a Roma ed al Ministro d'Italia a Rio de Janeiro, a cosa non abbiamo ancora fatto date le pratiche in corso. Poiché ormai il tempo stringe, noi potremmo avvertire ufficialmente il Vostro Governo che desideriamo accettare la proposta di codesto Centro d'Arte Moderna di organizzare una sala di artisti brasiliani alla prossima Biennale (Pallucchini ASAC 1948).

In questa lettera Pallucchini espone lo statuto della Biennale e sulle sue particolarità. Spiega infatti a Matarazzo che per dare un carattere di ufficialità al Brasile in quanto nazione, le trattative avrebbero dovuto seguire le vie diplomatiche governative ufficiale, tramite le due Ambasciate.

Nella missiva si fa riferimento ad un certo Enrico Salvatori, come una persona informata sui fatti. La figura del veneziano Enrico Salvatori in Brasile andrebbe ancora ricercata. Poco si sa effettivamente sui suoi vincoli o obiettivi negli interventi che realizza presso le istituzioni brasiliane però, secondo la Magalhães (2014: 52), Salvatori nonostante fosse molto coinvolto con Matarazzo, sia nelle sue acquisizioni di opere italiane per formare la collezione dell'antico MAM che nelle trattative tra il museo e la Biennale di Venezia, avrebbe anche svolto un ruolo di agente culturale a São Paulo con Pietro Maria Bardi.

Pallucchini suggerisce ancora la possibilità di ritirare il governo brasiliano dalle negoziazioni creando una sala dedicata non al Brasile nazione, ma all'istituzione di Matarazzo, in modo da agevolare l'invio delle opere e degli artisti e farle arrivare a tempo a Venezia che, in quel gennaio del 1948, già era in grande ritardo. Egli concluse, infine, informando Matarazzo che tutte le spese di invio delle opere sarebbero state a carico del Brasile e sollecita Matarazzo ad inviare tempestivamente le fotografie delle opere selezionate dal "Centro di arte moderna" per sottometerle all'approvazione della Commissione delle Arti Figurative.

Non abbiamo trovato i registri con la risposta e la soluzione offerta da Matarazzo, però possiamo affermare che lui non avrebbe optato per la non ufficialità nazionale una volta che Giovanni Ponti, l'allora presidente della Biennale di Venezia, aveva inviato all'Ambasciatore del Brasile a Roma, Pedro de Moraes Barros, a nome dell'Ente, l'invito per la partecipazione del Brasile il 22 gennaio 1948:

Siccome non tutte le Nazioni che noi desideriamo siano presenti alla grande manifestazione posseggono alla Biennale un padiglione, abbiamo pensato di mettere a disposizione di quelle che ne sono prive alcune sale del padiglione dell'Italia. Ci è pertanto gradito rivolgere al Governo di V.E., col Suo cortese tramite, l'invito a partecipare ufficialmente alla Biennale prossima con una ventina di opere di 4 o 5 artisti fra i più rappresentativi, moderni, degli Stati Uniti del Brasile. A questo proposito ritengo doveroso farLe conoscere che, per iniziativa ed attraverso l'interessamento del signor Francisco Matarazzo Sobrinho di San Paolo, al fine di avviare la partecipazione degli artisti Brasiliani alla prossima Biennale; ma, naturalmente, noi desideriamo che la partecipazione sia ufficiale e quindi regolata dagli organi competenti del Suo Governo, col quale prenderemo tutti gli accordi. Il Brasile avrà a sua disposizione una intera sala. All'organizzazione della Mostra dovrebbe essere preposto un Commissario, il quale dovrebbe prendere contatti col nostro Segretario Generale (Ponti ASAC 1948).

Tra l'invito di Giovanni Ponti e il 24 maggio – quando Enrico Salvatori scriverà a Ponti – non abbiamo registri di nessuna comunicazione tra la Biennale di Venezia e il Brasile. Abbiamo trovato però un breve scambio di informazioni tra Ponti e Carlo Pedretti Anairo, l'addetto culturale della “Consociazione Italo Brasiliano” a Bologna, avvenuta tra il 12 e il 14 maggio 1948. La ricerca parte da Anairo per conto della Consociazione. Anairo lo informa di essere a conoscenza della partecipazione brasiliana in quell'edizione del 1948. Offre a Ponti la nomina di Membro Onorario della Consociazione e comunica al Presidente della Biennale di aver ricevuto l'articolo del critico brasiliano, Guilherme Schubert, relativo allo scultore Edgar Duvivier, garantendogli la divulgazione dello stesso nella stampa italiana (Anairo ASAC 1948).

Ponti risponde ad Anairo due giorni dopo, il 14 maggio 1948, ringraziando l'impegno dello stesso nella divulgazione dell'arte brasiliana nei canali di stampa italiana (Ponti ASAC 1948a). Se fino a quel momento l'ingresso del Brasile a Venezia era quasi certo, almeno per l'Ente, tutto cambia corso con una lettera di Enrico Salvatori a Pallucchini:

Con riferimento ai colloqui gentilmente concessimi nel Dicembre e Gennaio scorsi, in merito all'eventuale partecipazione alla prossima Biennale di un gruppo di artisti prescelti dal Museo di Arte Moderna di San Paolo del Brasile, mi sento in dovere di informarLa di aver ricevuta dal Presidente dello stesso, Sig. Francisco Matarazzo Sobrinho, una lettera datata 17 Aprile con la quale, esprimendo il suo più grande dolore per il fastidio arrecatoLe, mi notifica il fallimento dell'iniziativa causa l'assoluto disinteresse delle autorità competenti e la completa disunione degli elementi artistici locali (Salvatori ASAC 1948).

Non abbiamo trovato questa lettera a cui Salvatori si riferisce, sappiamo tuttavia che il Brasile non partecipa a quell'edizione di riapertura del dopoguerra, né in carattere ufficiale, né in carattere extra ufficiale con l'eventuale sala dedicata all'antico MAM. Salvatori sottolinea la “mancanza” di interesse delle autorità competenti di portare avanti il progetto d'inviare artisti brasiliani a Venezia e la disunione della classe artistica locale come le ragioni

per il fallimento del progetto. Questo totale disinteresse dev'essere letto attraverso il prisma dei giochi politici e delle correnti artistiche presenti in Brasile in quel momento.

Nel 1948 il Brasile viveva sotto il governo del militare Eurico Gaspar Dutra, che avrebbe assunto la presidenza dopo *l'Estado Novo*<sup>31</sup> di Getúlio Vargas (Carone 1985: 16; Benevides 1981). Le sue disastrose politiche culturali sono usualmente nascoste nella storiografia dalla presenza degli ideali di formazione di un'identità culturale nazionale che sono stati stabiliti massicciamente nei due governi di Vargas, sia prima di Dutra che dopo (Cândido 1984: 34; Alambert 2007:147-148).

È stato nel governo di Vargas che la cultura “tipicamente” moderna e brasiliana ha iniziato a ricevere un supporto statale concreto<sup>32</sup>, soprattutto con le attività del ministro Gustavo Capanema, capo, dal 1934 al 1945, del Ministero dell'Educazione e Salute, organo che sarebbe stato il responsabile delle pratiche statali per la partecipazione nazionale a Venezia, nel 1948.

Nella gestione del suddetto ministro gli intellettuali della vita culturale brasiliana come il pittore Cândido Portinari, l'architetto Lucio Costa e i poeti Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, erano frequentemente consultati col fine di sostenere l'attuazione dello stato nella cultura.

Dal 1946 al 1951, nel governo Dutra, il baiano Clemente Mariani, oppositore accanito di Vargas e Capanema occupò il ruolo di Ministro dell'Educazione e Salute. Di certo non ci saranno più registri di grandi progetti statali nella sfera culturale, com'era avvenuto nel periodo precedente, il che ci porta a immaginare le difficoltà che il comitato di Matarazzo affrontò per ottenere dal governo le prerogative necessarie per garantire la partecipazione nazionale in quell'edizione della Biennale. L'arte, a quei tempi, era messa da parte.

In questa prospettiva è illustrativo l'articolo in cui il critico Mário Pedrosa riporta gli equivoci e la disattenzione del governo nei confronti della cultura durante governo di Dutra:

Per la prima volta, il Brasile è invitato a partecipare di quell'evento internazionale di pittura interrotto dalla guerra. A Venezia, il professore Pallucchini, segretario della Biennale mi aveva comunicato l'invito aggiungendo che era stata riservata una sala del Padiglione Italiano per quindici o venti tele rappresentative della pittura “moderna” brasiliana. (...) Tuttavia, nulla è stato fatto. Solo molto recentemente, e nella più completa clandestinità, si è venuto a sapere che il ministro dell'Educazione, in possesso dell'invito, ha nominato una commissione di tre

---

<sup>31</sup> Con la crisi nordamericana di *Wall Street* del 1929 il mercato brasiliano subì una vertiginosa contrazione che sfociò nella Rivoluzione del 1930 e l'ascesa di Getúlio Vargas (Fausto 1997). Vargas presiedette un governo provvisorio per quattro anni e poi dal 1934 al 1937 fu democraticamente il presidente della Repubblica in Brasile. Nel 1937, Vargas instaurò *l'Estado Novo*, diventando quindi il primo presidente brasiliano ad esercitare pieni poteri.

<sup>32</sup> Ad esempio, la creazione d'enti culturali come: il “*Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*” (SPHAN), “*Instituto Nacional da Música*” (INM), “*Instituto Nacional de Cinema Educativo*” (INCE), “*Instituto Nacional do Livro*” (INL), “*Serviço Nacional do Teatro*” (SNT).

per la scelta dei pittori. Quando i nomi della commissione sono stati rivelati, lo stupore è stato unanime. È che la Biennale è riservata soprattutto all'arte moderna". Non c'è spazio per ciò che viene chiamato, per abitudine, di "arte" nonostante accresciuta di "accademica". Il Ministro dell'Educazione, però, non ha considerato il tradizionale criterio artistico della Biennale. Al contrario, non avrebbe consegnato il delicato compito di selezione dei pittori che saranno rappresentati a Venezia, a tre signori saputamente ostili alle manifestazioni dell'arte moderna. (...) Dei quindici selezionati, solo Pancetti e Guignard sarebbero necessariamente in qualsiasi lista esistente, e possono essere considerati artisti moderni. (...) Hanno avuto, però, l'audacia di escludere un Portinari o un Segall dalla rappresentazione brasiliana. Ore, se la nostra pittura moderna è conosciuta all'estero, dobbiamo il fatto a quei nomi. (...) questo mi ha fatto capire il professore Pallucchini, nel riferirsi all'occasione che dovevano conoscere l'opera del nostro artista. Nella sua esclusione, quindi, non è un'ingiustizia, è peggio: un'assurdità. Tantomeno si può ammettere l'esclusione dei Di Cavalcanti, Burle Marx, Graciliano, Noêmia, Cicero Dias, Iberê Camargo, ed altri. (...) Francamente, innanzi a tanta stupidità, ci chiediamo se non sarebbe meglio rinunciare all'invito?<sup>33</sup> (Pedrosa WANDA SVEVO 1948: 14).

I tre nomi fortemente criticati da Mário Pedrosa sono: Oswaldo Teixeira<sup>34</sup>, Manuel Santiago<sup>35</sup> e Georgina de Albuquerque<sup>36</sup>. Il critico evidentemente si mobilitava contro il linguaggio "accademico" selezionato dalla commissione nominata dal ministro Mariani. È necessario indagare allora qual era il linguaggio culturale difeso da Pedrosa per introdurre il Brasile al pubblico straniero.

---

<sup>33</sup> "Pela primeira vez, o Brasil é convidado a participar daquêles certame internacional de pintura interrompido com a guerra. Em Veneza, o professor Pallucchini, secretário geral da Bienal me havia comunicado o convite acrescentando que se reservara uma sala no Pavilhão Italiano para quinze ou vinte telas representativas da pintura "moderna" brasileira. (...) No entanto, aqui nada se fez. Só muito recentemente, e na mais completa clandestinidade, veio-se a saber que o ministro da Educação, de posse do convite, nomeara uma comissão de três para a escolha dos pintores. Quando os nomes da comissão foram revelados o espanto foi unânime. É que a Bienal de Veneza é reservada especialmente à "arte moderna". Não há ingresso ali para essa coisa que se chama, por força do hábito, de "arte" embora acrescida de "acadêmica". O ministro da Educação, no entanto, não levou em conta o tradicional critério artístico da Bienal. Do contrário, não teria entregue a delicada tarefa de seleção dos pintores a serem representados em Veneza, a três senhores sabidamente hostis às manifestações de arte moderna. (...) Dos quinze selecionados, só Pancetti e Guignard estariam necessariamente em qualquer lista que se fizesse, e podem ser considerados artistas modernos. (...) Tiveram, entretanto, a audácia de excluir um Portinari ou um Segall da representação brasileira! Ora, se nossa pintura moderna é conhecida lá fora, deve-se o fato àqueles dois nomes. (...) Isso mesmo me deu a entender o professor Pallucchini, ao referir-se ao ensejo que iam ter de conhecer a obra do nosso artista. A sua exclusão, pois, não é uma injustiça, é pior: um disparate. Tampouco se pode admitir a exclusão dos Di Cavalcanti, dos Burle Marx, Graciliano, Noêmia, Cicero Dias, Iberê Camargo e outros. (...) Francamente, diante de tanta burrice, é de se perguntar se não seria melhor abrir mão do convite?" (texto original).

<sup>34</sup> Il critico e storico dell'arte Oswaldo Teixeira do Amaral (1905-1974) viene spesso ricordato per i suoi attacchi frontale alla pittura moderna e ai modernisti.

<sup>35</sup> Manoel Santiago (1897-1987) fu professore di disegni classici e pittore impressionista. Fu ancora allievo del maestro dell'impressionismo brasiliano Eliseu Visconti.

<sup>36</sup> Georgina de Albuquerque (1885-1962) fu una delle prime pittrici brasiliane che avrebbe fatto carriera in un'ambiente fondamentalmente maschile. Maestra dell'impressionismo brasiliano, le sue opere sono poco riconosciute dalla storiografia dell'arte perché, sebbene in dialogo attivo con la modernità, erano assai "accademiche" rispetto all'estetica richiamata all'epoca.

Il più politicamente impegnato dei critici brasiliani fu Mário Pedrosa<sup>37</sup>. Tra le personalità più incisive nel complesso spazio dell'antagonismo "capitalismo" *versus* "comunismo" o astrattismo *versus* realismo che il Brasile produsse. A capo dell'Opposizione di Sinistra Internazionale in Brasile, organizzazione fondata da Rodolfo Coutinho e guidata da Leon Trótski, Pedrosa difendeva – diversamente da quanto atteso da un comunista – la forma dell'arte "venduta" dalla politica nordamericana del dopoguerra: l'astrazionismo.

Per Pedrosa l'astrazione era la forma più pungente di libertà rispetto ai vincoli dell'arte occidentale che venivano percorsi fin dal XV secolo. Opporsi alla tradizione visuale coloniale e agli stereotipi che le nazioni portavano dentro di sé e nello sguardo dell'altro, era la vera rivoluzione che il Brasile avrebbe potuto compiere, essendo necessario, secondo lui, l'abbandono radicale e definitivo della figura (Alambert 2016: 243-257; Otilia 1995: 139-152).

Nel 1948 il linguaggio evocato da Pedrosa dialogava tuttavia con l'estetica figurativa – in quel tempo rivoluzionaria – dei modernisti, i quali proponendo la rottura con l'arte finanziata dalle arcaiche strutture del colonialismo portoghese, camminava verso la rielaborazione di un'arte genuinamente moderna.

Il processo di "decolonizzazione del pensiero" che stava a cuore a Pedrosa, si avviava in Brasile non solo a livello artistico o dell'educazione nazionale – vale ricordare che la creazione dell'Università di São Paulo nel 1934 è frutto di questa mentalità – ma anche nell'istituzionalizzazione dell'arte. Si assiste dunque in quest'epoca alla nascita dei primi musei d'arte moderna in America Latina, sia a São Paulo che Rio de Janeiro.

Da un lato c'era il Museo d'Arte di São Paulo, il MASP [Figg. 27, 28, 29], fondato nel 1947 dal giornalista Assis Chateaubriand e gestito dall'italiano Pietro Maria Bardi. Bardi, assieme alla moglie, l'architetta italo-brasiliana Lina Bo Bardi, che progettò la sede del museo oltre a presentare un innovativo programma di museografia (Pugliese 2017: 151), era appena arrivato in Brasile per un viaggio-missione di promozione dell'arte italiana nell'America Latina portato avanti dallo Studio d'Arte Palma di Roma<sup>38</sup>. Chateaubriand [Fig. 30] allora gli propose di organizzare un museo e Bardi, non solo accettò la proposta, ma selezionò una sostanziale serie di opere che avrebbero formato la prima collezione del museo, il quale sarebbe arrivato a ospitare uno dei più grandi patrimoni delle arti plastiche dell'America Latina [Fig. 31].

---

<sup>37</sup> Mário Pedrosa partecipò come commissario brasiliano a Venezia nel 1952 e 1954 e gestì l'antico MAM dal 1961 fino alla sua chiusura nel 1963.

<sup>38</sup> Per una contestualizzazione delle relazioni di Pietro Maria Bardi con l'America Latina e il suo ruolo nell'ampio progetto di promozione dell'arte italiana in contesto del *Comitato per le Relazioni Economiche Italia America Latina*, si suggerisce Pozzoli 2013 e Migliaccio 2013.

D'altro lato, c'era il Museo d'Arte Moderna di São Paulo, l'antico MAM. Inaugurato nel 1948 da Matarazzo, il museo aprì ufficialmente con la mostra “*Dal figurativismo all'astrattismo*” (*Do Figurativismo ao Abstracionismo*) [Figg. 32, 33], curata da Léon Degand<sup>39</sup> e contando con cinquantuno artisti, tra i quali soltanto tre brasiliani (*Catalogo* 1949).

Furono innumerevoli gli sviluppi di questa esposizione: un grande dibattito tra la figurazione e astrazione si aprì nel paese, personificato dalle figure di Emiliano Di Cavalcanti, accanito difensore della pittura figurativa e Degand, amante della pittura astratta. Avvenne che il prestigio dell'astrazionismo, nell'ambiente culturale brasiliano, si consolidò pochi anni dopo con l'assegnazione del gran premio di scultura all'opera “*Unità tripartita*” [Fig. 34] di Max Bill, nella prima Biennale di São Paulo, nel 1951. (Magalhães 2017: 7-28). Quest'opera avrebbe infatti spinto la visualità brasiliana verso il concretismo (Martins 2007: 160).

L'apertura del museo di Matarazzo fu collegata dalla storiografia artistica brasiliana all'influenza del modello istituzionale statunitense (il MoMA) animato in Brasile dalla politica di espansione culturale nordamericana associata al potere mercantile dei Rockefeller.

Nelson Rockefeller era in quel tempo direttore dell'Ufficio per gli Affari Inter-Americani (*Office for Inter-American Affairs*); istituzione semi-statale dipendente dal dipartimento di stato americano che segnò e orientò la politica estera statunitense in America Latina (Sadlier 2012: 15-32). La particolarità di quest'ufficio sarebbe stata quella di combinare strategie politiche e culturali al fine di raggiungere un obiettivo più ampio: favorire l'influenza ideologica ed estetica dell'avanguardia americana in America latina e, allo stesso tempo, estendere gli interessi politici ed economici statunitensi nel Sud del continente (Alambert 2004: 28-30). Fu in tale contesto che nel 1948 Rockefeller andò personalmente a São Paulo per firmare un accordo di cooperazione tra il MoMA e il museo appena fondato di Matarazzo [Fig. 35].<sup>40</sup>

Per avviare il museo però v'erano tre fronti di acquisizioni, come afferma la Magalhães (2014: 22-34): una per gli acquisti delle opere d'arte francesi<sup>41</sup>, l'altra per le opere d'arte brasiliane e la terza per le opere d'arte italiane. Le opere d'arte nordamericane non superavano 14 (Rossetti 2015: 149-170), le 14 pitture portate da Rockefeller in Brasile due anni prima dell'accordo tra il MoMa e l'antico MAM.

---

<sup>39</sup> Degand è stato anche il primo direttore artistico dell'antico MAM, ma secondo Yolanda Penteado (1977: 174), chi avrebbe dovuto occupare la carica – se non fosse deceduto – sarebbe stato Karl Nierendorf, membro del *Guggenheim Museum di New York*. Degand quindi era una seconda alternativa.

<sup>40</sup> Si sa che lui ha fatto anche una riunione con Chateaubriand (con il MASP), però la personalità “impulsiva” del giornalista ha fatto dubitare Rockefeller sull'avvio d'un potenziale progetto (Rocco 2018).

<sup>41</sup> Nel caso delle 32 opere d'arte francesi acquisite per la collezione di Matarazzo, Yolanda Penteado (1977: 177) afferma che il pittore italiano Alberto Magnelli è stato il responsabile della selezione delle pitture.



Le donazioni da Rockefeller avrebbero nascosto tuttavia un'intenzione politica ben delimitata:

In the 1940s, art was eminently political and, in this context, the Rockefeller donation embodied a narrative of Modern art as symbol of democracy. In this sense, it is worth looking at other forces involved in the formation of the initial collection of MaM. In 1946 an important collection of 71 Italian modern paintings began to be formed. These works were acquired by Francisco Matarazzo Sobrinho's assistants committed with the Fascist regime and its policy to propagate modern Italian art. It is reasonable to imagine that the assistants of Rockefeller at Ciaa and MoMa were sufficiently informed about the system of the arts of Europe and the movement to spread trends of the Italian Novecento. A collection of Italian works acquired by Ciccillo Matarazzo was formed by paintings that recover traditional values of Western art and are guided by a figuration that incorporates classical aspects of realism, a movement called Return to Order. On the other hand, the works brought by Nelson Rockefeller to Brazil were not associated with this model, though they do not symbolize a cohesive modernism. They were examples that precisely represent the diversity of modernism, from expressionist exercises by Chagall, the surrealism of Ernst and Masson, the Afro-American social painting of Lawrence or Calder and Léger's abstractionism. The unifying aspect of this collection is not aesthetic, but geographical. All works donated are from artists who were actively living and working in the United States in 1946. The underlying context of the Rockefeller donation indicates a net of interwoven forces between the Modern art defended by the allies and cultural expressions supported by Fascist regimes. In Brazil, both aspects would converge in a unique way towards the formation of the first collection of the Museum of Modern Art of São Paulo (Rossetti 2015: 159).

Se riassumessimo le politiche istituzionali adottate dall'antico MAM in questo brevissimo periodo tra la sua formazione (1946-48) e il suo progetto di Biennale (1951), vedremmo delle particolarità che hanno condizionato e permeato l'arte moderna brasiliana. Il museo, inizialmente strutturato tra Matarazzo e gli agenti culturali dell'Italia fascista, offrì una vasta collezione di arte moderna italiana che rispondeva al fenomeno di Ritorno all'Ordine e dialogava con il linguaggio dei nostri artisti modernisti (Chiarelli 1995: 110-130).

Matarazzo fece affidamento sui lavori dei critici d'arte Sérgio Milliet<sup>42</sup> e Quirino da Silva<sup>43</sup> nella scelta delle opere nazionali che evidenziarono sia la presenza di artisti modernisti consacrati come Cândido Portinari, Tarsila do Amaral ed Emiliano Di Cavalcanti, che quelli

---

<sup>42</sup> Il critico d'arte e scrittore Sérgio Milliet (1898-1966) fu riconosciuto all'interno della storiografia dell'arte brasiliana fra i primi sostenitori teorici del modernismo brasiliano. Dal 1910 al 1922 visse in Svizzera, rientrando in Brasile nell'anno della Settimana d'Arte Moderna, a quale lui partecipò come poeta. Dal 1952 al 1957, fu il direttore artistico dell'antico MAM, dove fu il responsabile per la prima mostra retrospettiva di Tarsila do Amaral. Da direttore artistico delle Biennali di San Paolo del 1953, 1955 e 1957, se sarebbe speso per "educare" il pubblico brasiliano all'arte moderna (Pereira 2013: 2-10). Milliet portò avanti un vasto progetto di "documentazione storica" della produzione modernista brasiliana tramite le monografie d'artisti, seguendo gli stessi modelli di quelle che avevano fatto fortuna in Francia e in Italia negli anni '20 (Gonçalves 2007: 85-106).

<sup>43</sup> Il pittore Quirino da Silva (1897-1981) fervente sostenitore del progetto modernista di costruire una nuova identità nazionale per le vie della libertà estetica, disprezzò tutto ciò che sarebbe riconosciuto come l'arte "accademica".

legati al Gruppo Santa Helena<sup>44</sup> e alla Famiglia Artistica Paulista. È necessario comprendere quanto le scelte di Sergio Milliet e Quirino da Silva fossero allineate ai valori artistici sviluppati dai propri pari fin da almeno gli anni 1930<sup>45</sup>.

Il linguaggio plastico che questi artisti hanno sviluppato [Figg. 36, 37, 38, 39] li avvicinava al fenomeno di “Ritorno all’Ordine” e al gruppo Novecento Italiano, di Margherita Sarfatti, che sarebbe stata scelta per selezionare le pitture italiane della collezione di Matarazzo.

In conformità alle analisi di Magalhães (2013: 10-13), nonostante il ruolo chiave svolto dall’italiana, non fu lei ad acquistare direttamente quest’opere (lei si trovava in esilio in Argentina dal 1939). Chi procedette all’acquisto fu il suo interlocutore e genero, il conte Livio Gaetani. Faceva parte di tale progetto, antecessore di Gaetani ma non meno importante, il veneziano Enrico Salvatori Vendramini, responsabile per l’acquisto delle opere provenienti dalle collezioni di Carlo Cardazzo.

Nel panorama generale di questa collezione, la ricerca di Magalhães (2014: 68), ha definito l’insieme italiano di Matarazzo come simbolo di uno spirito narrativo (e mercantile) dell’arte moderna in pieno dibattito nell’Italia fra le due guerre. Le opere selezionate avevano il fine di presentare ai brasiliani una narrativa della storia dell’arte moderna italiana che dialogava, è necessario dire, con quello che veniva fatto dall’élite di São Paulo, ma in cui non c’era molto spazio per braccia avanguardiste come il futurismo o le prime manifestazioni dell’astrazionismo in Italia.

Nella storiografia dell’arte brasiliana niente di tutto ciò era stato discusso fino a dieci anni fa né tantomeno si riconosceva il profondo legame tra i modernisti brasiliani e il Novecento Italiano, fino agli studi di Tadeu Chiarelli e Ana Magalhães. Il silenzio storiografico ostacolò la reale comprensione di questi artisti in dialogo con il gruppo di Sarfatti e delle loro manifestazioni all’estero, come nel caso della Biennale veneziana, limitando la comprensione della poetica modernista alle influenze estetiche “ben accette”.

---

<sup>44</sup> "Vindos todos do povo (Venuti dal popolo)", Mário Zanini, Fulvio Pennacchi, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Humberto Rosa, Francisco Reboló Gonsales, Clóvis Graciano, Manoel Martins e Alfredo Rullo Rizzotti, non partivano dagli obiettivi propri di un gruppo organizzato per esporre linguaggi collettivi. Questi artisti proletari avrebbero trovati riverberazione nei dibattiti dell’élite intellettuale brasiliana nel riformulare la nozione dell’opera d’arte fondata nel lavoro (Zanini 1983; Rocco 2013: 162).

<sup>45</sup> Secondo la Magalhães (2010: 52), tra il 1930 e il 1940, la promozione di gruppi modernisti si affermava a San Paolo tramite le critiche e gli articoli sui giornali di Mário de Andrade e soprattutto di Sérgio Milliet.

Per sottolineare l'interdipendenza tra il sistema brasiliano dell'arte con l'Italia, basti ricordare che nel 1934 Cândido Portinari scrisse un articolo per la rivista brasiliana *Hierarquia* – ispirata nella rivista *Gerarchia* diretta da Sarfatti – in cui faceva un bilancio sul contesto artistico italiano nel governo di Mussolini:

Oggi, Mussolini acquisisce opere di Modigliani e fonda musei di arte moderna. Ci sono nel Sudamerica paesi che considerano il movimento moderno come cosa positiva. L'unico paese che non ha voluto esserne a conoscenza, nonostante gli esempi, è stato il Brasile (Magalhães 2014: 73).<sup>46</sup>

La Magalhães infatti afferma:

La ricerca ha confermato, inoltre, che la parte significativa delle opere acquisite erano state legittimate dal sistema italiano di arte durante gli anni 1930 e l'inizio del decennio 1940. La sua procedenza e il suo storico le mettono in esposizioni come la Biennale di Venezia - come pure le prossime opere che circolavano in Europa tramite una serie di esposizioni internazionali di arte italiana, organizzate dalla Biennale Veneziana – e le edizioni della Quadriennale di Roma, e in importanti collezioni dell'élite italiana di quel momento. Per oltre a questo contesto e a quelli a cui sono servite, queste opere sono state, di fatto nei riflettori dei dibattiti artistici che sono avvenuti in Italia e in Europa come un tutto nell'Intra guerre. Questi, così come ci conferma tutta la storia del modernismo in Brasile, sono stati oggetto di attenzione dei nostri modernisti nel periodo stesso in cui sono avvenute lì. Pertanto, il nucleo iniziale di pitture italiane formato per la collezione dell'antico MAM di San Paolo è il vestigio importante per capire, non solo la formazione del primo museo di arte moderna del Sudamerica, ma anche cosa significa, in quel contesto, l'arte moderna e modernismo (Magalhães 2013: 16).<sup>47</sup>

Con una svolta brusca di politica espositiva, l'antico MAM sarebbe stato inaugurato con una mostra che cercava di gestire la querelle in voga nel dopoguerra tra *figurativismo* versus *astrazionismo*, direzionando la sua chiara preferenza istituzionale verso questi ultimi. La collezione iniziale, quella italiana, finì negli scantinati del museo di Matarazzo e da lì non

---

<sup>46</sup> “Hoje Mussolini adquire obras de Modigliani e funda museus de arte moderna. Há na América do Sul países que consideram o movimento moderno como coisa positiva. O único paiz que não quis tomar conhecimento, apesar do exemplos, foi o Brasil” (texto originale).

<sup>47</sup> “A pesquisa confirmou ainda que parte significativa das obras adquiridas tinha sido legitimada pelo sistema italiano de arte ao longo dos anos 1930 e início da década de 1940. Sua procedência e seu histórico as colocam em exposições como a Bienal de Veneza – bem como próximas a obras que circularam pela Europa através de uma série de exposições internacionais de arte italiana, organizadas pela Bienal veneziana - e as edições da Quadriennale de Roma, e em importantes coleções da elite italiana daquele momento. Para além desse contexto e a que eles serviram, essas obras estiveram de fato na ribalta dos debates artísticos que se deram na Itália e na Europa como um todo no entregueras. Estes, assim como nos confirma toda a história do modernismo no Brasil, foram objeto de atenção dos nossos modernistas no período mesmo em que ocorreram lá. Portanto, o núcleo inicial de pinturas italianas formado para o acervo do antigo MAM de São Paulo é vestigio importante para entendermos, não só a formação do primeiro museu de arte moderna na América do Sul, mas também o que significava, naquele contexto, arte moderna e modernismo” (texto originale).

sarebbe quasi mai uscita fino al 2013<sup>48</sup>. La narrazione del legame tra i grandi nomi del modernismo brasiliano e il Novecento Italiano è invece annullata dai discorsi culturali/istituzionali, eliminando così radicalmente il rapporto tra quello che veniva rappresentato da questi artisti e lo statuto conoscitivo della sua storia.

È possibile quindi capire come Matarazzo si aggiornava con flessibilità su quello che era richiesto e letto come “arte moderna” nell’ambiente artistico brasiliano. Da ciò risulta evidente che la scelta di un’arte “accademica” selezionata dalla commissione nominata dal ministro Mariani andava in contro tendenza rispetto a tutto ciò che il *mainstream* cercava di costruire, ossia l’idea di un Brasile moderno in Europa.

L’Ente, lontano dal dimensionare la portata del conflitto in corso in Brasile, proseguiva nel suo intento di ricevere le opere nazionali, come possiamo constatare dal telegramma di Pallucchini all’Ambasciata del Brasile a Roma, il 10 giugno 1948:

Speravamo che decisione Brasile partecipare Biennale sarebbe stata presa in tempo per inaugurazione tuttavia auguriamoci ugualmente che arte brasiliana non verrà rimanere assente. Mentre preghiamo voler prendere sollecito decisioni precisiamo che sala tenuta disposizione misura metri ventisette parete utile. Preghiamo comunicare elenco opere e artisti per includerli. (Pallucchini ASAC 1948a).

Nonostante le insistenze dell’Ente, con la Biennale già inaugurata e sala riservata al Brasile vuota, l’incertezza e la mancanza di posizionamento del Brasile permanevano.

Visti tutti gli inconvenienti che l’assenza brasiliana aveva causato, Pallucchini decise di giocare la sua ultima carta. Il 17 giugno scrisse a Matarazzo dicendo di comprendere che per questioni governative il Brasile non poteva inviare ufficialmente le sue opere per l’esposizione, ma gli ricordava che sia nella sala che nel catalogo espositivo era già stato stampato il nome del paese (anche nella seconda edizione dello stesso), citando la possibilità ancora aperta di invio di opere brasiliane, come nel caso degli Stati Uniti che avevano ritardato ad inviare le proprie:

Le faccio notare che il nome del Brasile già figura nel Catalogo stampato e figurerà anche nella seconda edizione che sta per uscire, sarebbe quindi un vero peccato dover deludere il pubblico che nei prossimi mesi visiterà ancora numerosissimo – almeno lo speriamo – come ora, questa Esposizione. Mi permetto pertanto pregarLa di voler far presente al Suo Governo che, come gli Stati Uniti d’America che apriranno il loro Padiglione soltanto in luglio per difficoltà di trasporto delle opere, ugualmente anche il Brasile potrà inaugurare la propria Mostra in seguito, ossia non appena sarà stato possibile riunire le opere e farle giungere in Italia (Pallucchini ASAC 1948b).

---

<sup>48</sup> La mostra *Classicismo, Realismo, Avanguardia: la pittura italiana tra le due guerre (Classicismo, realismo, vanguardia: a pittura italiana no entreguerras)*, curata da Ana Gonçalves Magalhães, allestita nel 2013 presso il Museo d’Arte Contemporanea dell’Università di San Paolo, ha messo in rilievo per la prima volta questa collezione italiana nel suo insieme (MAC USP SITO 2020; *Catalogo* 2013).

Quello che di fatto avvenne fu che internamente non si raggiunse ad un accordo sui lavori da selezionare. Il 15 giugno 1948, Pedro Moraes Barros, l'Ambasciatore del Brasile a Roma, mise un punto finale nelle trattative. Con un telegramma succinto Barros comunicò a Pallucchini:

Con vivo rammarico debbo comunicarle che malgrado ogni sforzo governo brasiliano non essendo stato possibile causa motivi tecnici prendere parte grande mostra veneziana (Barros ASAC 1948).

Pallucchini non rispose a questo telegramma e Giovanni Ponti, dall'altro lato, inviò una lettera alle Rappresentanze Diplomatiche e Consolari della Repubblica Italiana presso il Brasile comunicandogli che da quel momento Graziano Gasparini veniva nominato collaboratore dell'Ente, in vista di un migliore sviluppo degli scambi artistici fra i due paesi (Ponti ASAC 1948b).

Matarazzo sarebbe giunto comunque all'edizione successiva della Biennale con gli apprendimenti del fallimento precedente e con un nuovo fattore nel campo della disputa per l'arte moderna brasiliana a Venezia: l'italiano Pietro Maria Bardi.

## Pietro Maria Bardi e Ciccillo Matarazzo: i retroscena di una disputa politica

Fallita la partecipazione brasiliana alla Biennale del 1948, dall'anno successivo si nota tuttavia una comunicazione più assertiva tra Matarazzo, sempre per conto del suo museo, e l'Ente. Se un anno prima gli scontri erano stati una costante, ormai le trattative sembravano fluire in modo dinamico tra i due paesi.

Il modo assai negativo in cui la stampa brasiliana aveva riportato il fracasso del 1948, aveva animato il dibattito culturale, agitato da Mário Pedrosa, intorno all'importanza di presentare bene l'arte brasiliana all'estero. Venezia in quel tempo era sotto le luci e Pietro Maria Bardi, a capo del MASP, ne era a conoscenza.

Bardi scrisse per la prima volta a Pallucchini, il 24 agosto 1949, approfittando di tutta la cattiva fama originata dal fallimento di Matarazzo, per spiegare a Pallucchini l'incapacità di Ciccillo e del governo brasiliano di dare continuità a tale impresa:

Faccio seguito alla mia precedente per accludere una lettera del Direttore Generale delle Belle Arti, il Dott. Rodrigo M. F. de Andrade che si può considerare la persona più colta in questo campo. Nella lettera<sup>49</sup> vedrà una allusione al fatto che il Ministro ha incaricato per la partecipazione del Brasile a Venezia il Direttore del Museo Nazionale di Belle Arti, che è il pittore Oswaldo Teixeira, un artista academico di nessunissimo valore. Le prevedo fin d'ora quello che accadrà: nel '50 si ripeterà lo stesso fatto dell'anno scorso, e cioè si farà in modo che le opere non arrivino, nel caso che le opere arrivassero sarebbero tutte di artisti inutili per la Biennale. Mi permetto perciò di consigliarle di rivolgere invito per una personale al maggiore pittore brasiliano, Lazar Segall che potrebbe presentare le sue opere dal 1908 a oggi. Il nostro Museo sta preparando la sua esposizione retrospettiva per il mese di novembre, e Lei potrebbe giudicare l'interesse della cosa attraverso le monografie che pubblicheremo. Ma credo che Ella si potrebbe già formare un'idea attraverso le monografie del Fierens<sup>50</sup> e di Waldemar George, tenendo presente che l'opera più notevole del Segall è quella espressionista: 1912-1921. Credo che con questa mostra il Brasile potrebbe essere ben rappresentato. Nel caso che Ella volesse una partecipazione maggiore, Le consiglio di incaricare direttamente una persona, indipendentemente da pratiche ufficiali. Trovo occasione per confermarLe che l'amico Chateaubriand sta a Sua disposizione per qualunque cosa Le possa interessare (Bardi ASAC 1949).

---

<sup>49</sup> Bardi si riferisce ad una lettera di Rodrigo M. F. de Andrade, datata del 23 agosto 1949. In essa, Andrade avrebbe confessato a Bardi che allora Ministro, Clemente Mariani, avrebbe attribuito il compito di gestire i rapporti con Venezia al Direttore del Museo Nazionale di Belle Arti, privandolo, quindi, della libertà d'iniziativa a favore di Bardi o del MASP in un'eventuale retrospettiva di Segall.

<sup>50</sup> Paul Fierens avrebbe pubblicato negli anni 1920 e 1930 innumerevoli libri sui più noti artisti dell'epoca, tra i quali: Marc Chagall, James Ensor, Gino Severini e Antoine Mortier.

L'avvocato e giornalista Rodrigo Melo Franco de Andrade, citato da Bardi, proveniva da una famiglia di giuristi, politici e letterati dello Stato di Minas Gerais, era nipote del senatore Virgilio Melo Franco, del giurista Afonso Arinos e del diplomatico Afranio de Melo Franco. Nel 1926 fu portavoce e caporedattore della *Revista do Brasil*, di proprietà di Assis Chateaubriand. Fu anche direttore del periodico *O Jornal* e idealizzò dal 1928 al 1930 il *Boletim Internacional*, la colonna che sosteneva delle vicende artistiche modernisti nel XX secolo.

Nel 1930 fece il suo debutto nel Ministero dell'Educazione e della Salute, su invito del ministro Francisco Campos, occupando il posto di capo d'ufficio. Avrebbe collocato, nei suoi primi mesi di lavoro, l'architetto Lucio Costa alla direzione della Scuola Nazionale di Belle Arti. Il Ministero venne riorganizzato nel 1934 dal ministro Gustavo Capanema. Andrade assunse il progetto del Patrimonio Storico e Istruzione Nazionale (*Serviço do Patrimônio Histórico Artístico Nacional* – SPHAN) dell'antico Ministero dell'Educazione e della Salute (attualmente Ministero del Turismo), da lui diretto dal 1937 al 1967.

Bardi si riferì ancora ai critici francesi Paul Fierens e Waldemar George. Il primo, figlio dello storico d'arte Fierens Gevaret che aveva promosso il primo padiglione straniero (Belgio) alla Biennale nel 1907. Non è un dato di poco conto sottolineare che fu proprio Paul Fierens (1938) a pubblicare una delle prime monografie su Lasar Segall attraverso l'edizioni delle *Chroniques du Jour*.

Il secondo di origine polacca naturalizzato francese, Waldemar George, nato Jerzy Waldemar Jarocinski. Vale la pena ricordare che Waldemar George, ancora poco discusso o studiato in Brasile, era allora venerato come una sorta di "Santone dell'arte moderna". Paolo Rusconi (2006) infatti ricorda: *Verso il 1930 (...) gli artisti, anche i più noti, sognavano dei saggi, delle monografie di Waldemar George (...). Non si poteva pensare a una rivista, a un libro d'arte senza W. G.*

La strategia di Bardi, cercando di sottolineare a Pallucchini la sua autorevolezza già ampiamente affermata sia nel sistema brasiliano che europeo delle arti, era di aumentare il timore di Pallucchini che nel 1950 si ripetesse ciò che era avvenuto nell'edizione precedente: il Brasile con una sala riservata e vuota.<sup>51</sup>

Nel proporre ancora una retrospettiva di Lasar Segall, quel che sarebbe stato riconosciuto come uno dei maggiori esponenti della "battaglia" modernista in Brasile (Miller 1982), Bardi si direzionava assertivamente ai principi teorici della Biennale.

---

<sup>51</sup> In lettera del 23 novembre 1949 indirizzata a Pallucchini, Bardi (ASAC 1949a) aveva ribadito la sua posizione mettendo in luce l'incapacità di Matarazzo nel gestire una delegazione rappresentativa della "vera" arte brasiliana a Venezia. Bardi riportava la sua conoscenza del Brasile come un tipo d'interrelazione tra le culture italiane e brasiliane, proponendogli il prestito di una delle prime opere di Ernesto De Fiori, *La Bagnante* (1917), appartenente al Museo d'Arte di San Paolo, il MASP, nel tentativo di stabilire un rapporto tra il MASP e l'Ente, in occasione della retrospettiva dell'artista che sarebbe stata organizzata alla venticinquesima biennale.

Basti ricordare che nella Biennale del 1948 ci furono 24 mostre retrospettive, la grande mostra degli impressionisti con opere di Monet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, ci fu Picasso partecipando per la prima volta della Biennale e ci fu la collezione di Peggy Guggenheim con Jackson Pollock. Ci furono quindi sezioni didattiche che stabilirono una direzione per la narrativa dell'arte moderna (*Catalogo* 1948).

La storia però sarebbe andata diversamente e tra l'allineamento artistico di Bardi e il potere di Matarazzo, il secondo fu più forte. Pallucchini rispose in via "riservata e confidente" a Bardi, nel 26 dicembre 1949, dicendo che si era trovato di fronte ad una proposta economicamente molto interessante da parte di un altro museo, il Museo d'Arte Moderna di Matarazzo. Non potendo quindi rifiutarla, l'ideale sarebbe stato una collaborazione tra il suo museo e quello di Matarazzo:

Circa la partecipazione brasiliana alla prossima Biennale devo informarLa, in via amichevole e riservata, che ho ricevuto in questi giorni un'offerta dal Presidente del Museo d'Arte Moderna il quale si assume tutte le spese di trasporto e di assicurazione dal Brasile a Venezia per organizzare un'esposizione di Pettorutti<sup>52</sup> e Segala<sup>53</sup> e Cavalcanti. Il Presidente del Museo inoltre offre un premio di 500.000 Lire da assegnarsi con la massima libertà da parte della Commissione della Biennale. (...) questa offerta è molto interessante per la Biennale la quale non può certo rifiutarla. Io vedrò di fare in modo, se Lei è d'accordo, di includerla nel Comitato di questa Mostra Brasiliana (Pallucchini ASAC 1949).

Pallucchini si riferiva alla lettera di Matarazzo ricevuta dall'Ente venticinque giorni prima di quella di Bardi. Matarazzo, nel 5 dicembre 1949, sottolineò già dal principio la sua volontà d'istituire un premio in denaro di 500.000 (cinquecentomila) lire, denominato premio "Museo de Arte Moderna de São Paulo", da essere assegnato in libertà da parte della Commissione della Biennale:

In qualità di Presidente del Museo di Arte Moderna, ed in nome mio personale, sarei disposto ad istituire un premio in denaro dell'importanza di 500,000 lire italiane, denominato premio, Museo de Arte Moderna São Paulo Brasil, cui aggiudicazione lascerei libera la segreteria Generale della Biennale di compilare a suo criterio il relativo regolamento. Resta inteso che, in nessun caso detto premio dovrebbe essere riservato esclusivamente ad artisti brasiliani (Matarazzo ASAC 1949).

---

<sup>52</sup> Pallucchini probabilmente si riferiva a Emilio Pettoruti, l'artista argentino. Non ci è stato possibile constatare l'esistenza o meno di corrispondenze che spiegassero l'origine di questo errore da parte della Biennale. È tuttavia assai probabile che il nome di Pettoruti fosse noto in Italia. Il pittore abitò a Firenze dal 1913 al 1924. A quanto pare, Pettoruti avrebbe mantenuto uno stretto rapporto con il Futurismo italiano, anche se non avrebbe mai aderito ai suoi presupposti. Amico intimo di Margherita Sarfatti, è interessante ricordare che gli venne affidato l'incarico di organizzare un'esposizione di arte italiana in Argentina, che si sarebbe tenuta a metà settembre del 1930 a Buenos Aires, nello spazio *Amigos del Arte de Buenos Aires*, sotto l'influenza di Sarfatti, la quale chiese di esporre un busto di Benito Mussolini ma Pettoruti si avrebbe rifiutato a farlo. Si veda a tale proposito Rossi 2013.

<sup>53</sup> Anche il nome di Lasar Segall venne riportato in modo sbagliato nella grafia di Pallucchini.



Cercando di allontanare qualsiasi provincialismo, Ciccillo suggerì ancora che la scelta dei nomi dei partecipanti fosse effettuata da una giuria composta dal presidente del Museo d'Arte Moderna cioè lui stesso, dal segretario generale della Biennale di Venezia, Rodolfo Pallucchini, e da un gruppo composto dai maggiori critici d'arte moderna del Brasile di cui suggerì i nomi: Sergio Milliet, Quirino da Silva e Geraldo Ferraz<sup>54</sup>, tra quelli di São Paulo; Mario Barata<sup>55</sup>, Tomás Santa Rosa<sup>56</sup> e Mário Pedrosa, tra quelli di Rio de Janeiro.

Cercando inoltre di assicurare Pallucchini sul fatto che la partecipazione brasiliana questa volta si sarebbe concretizzata, Matarazzo suggerì una soluzione per agevolare il processo di invio delle opere distinguendosi dalla lentezza e inoperatività del governo:

Il Museo di Arte Moderna di San Paolo del Brasile sempre ebbe in animo di poter veder soddisfatta una sua vecchia aspirazione: quella di poter organizzare la partecipazione alla Biennale di alcuni pittori più significativi delle tendenze dell'arte moderna brasiliana. Essendo ora a conoscenza di un invito fatto in tal senso alle autorità nazionali, desidereremmo che codesta On. Presidenza considerasse al contrario i vantaggi che potrebbero scaturire da una rappresentazione privata brasiliana. A tal uopo abbiamo il piacere di presentare il Prof. Eduardo Bizzarri, addetto culturale del Consolato Generale d'Italia in San Paolo che incubiamo dell'incarico di studiare con cotesta Direzione tale possibilità e che credenziamo come nostro rappresentante (Matarazzo ASAC 1949).

Senza essere a conoscenza di come andavano le trattative tra la Biennale di Venezia e Matarazzo però sapendo tramite la comunicazione di Pallucchini che per motivi economici Ciccillo aveva la priorità in Italia, il contrattacco di Bardi arrivò a Pallucchini, il 2 gennaio 1950. Con una lettera manoscritta, Bardi attaccò non solo Matarazzo, ma anche lo stesso Pallucchini per la sua mancata conoscenza dell'arte brasiliana e per aver sbagliato in modo "imperdonabile" il nome degli artisti di maggior fama nazionale:

Ricevo la sua lettera del 26 scorse<sup>57</sup>. (...) Ella è stata malissimo informata sulle cose di qui, al punto che Le hanno detto che Pettoruti è brasiliano, lui è argentino, non è mai stato in Brasile e non esiste un pittore Segala (può darsi si tratta di Lasar Segall del quali appunto le proponevo la mostra con mia del 24 agosto. Da questi errori Lei comprende qual è la cultura dei suoi recenti corrispondenti (Bardi ASAC 1950).

---

<sup>54</sup> Giornalista e critico letterario, Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves, collaborò con la nascita della rivista modernista *Revista de Antropofagia* [Fig. 26] e creò, insieme a Mário Pedrosa, il periodico antifascista "O Homem Livre", nel 1933.

<sup>55</sup> Lo storico dell'arte Mário Barata si è occupato dell'arte brasiliana del XIX-XX secolo. Ha partecipato sia alla creazione dell'ICOM – *International Council of Museums*, nel 1946, che alla nascita dell'*Association Internationale des Critiques d'Art*, nel 1948.

<sup>56</sup> Tomás Rosa è considerato il primo scenografico moderno in Brasile. Ha fatto parte dei gruppi teatrali *Os Comediantes* e *Teatro Experimental do Negro* (TEN), quest'ultimo particolarmente rilevante per il carattere rivoluzionario di aver dato voce ad una parte della società brasiliana che è stata spersonalizzata dalla narrativa teatrale della classe dominante: gli afrobrasiliani.

<sup>57</sup> Bardi si riferisce alla lettera di Pallucchini del 26 dicembre 1949 (Pallucchini ASAC 1949).

Nell'evidenziare questi errori referenziali Bardi metteva Pallucchini a disagio per due motivi complementari: per non avere conferito le fonti ricevute, dimostrando così la sua totale mancanza di conoscenza della cultura brasiliana e per dare credito alle comunicazioni dello *staff* di Matarazzo che, se avessero di fatto passato i nomi in modo erroneo, non conoscevano la cultura del loro stesso paese.

Bardi inoltre attaccò la scelta di artisti come Emiliano di Cavalcanti, che riteneva un semplice pittore decorativo di nessun interesse. Attaccò ancora gli interessi economici dell'Ente, dicendo che se Assis Chateaubriand lo avesse saputo avrebbe proposto un premio “doppiamente” più attraente. Attaccò, infine, la propria credibilità dell'istituzione di Matarazzo:

Io vedevo la partecipazione del Brasile come una scelta intelligente, e più rappresentativa, non una pastella di amicizie di questo Museo di Arte Moderna che ha un bel nome, ma che in sostanza ha solo un bar, cosuccia modesta e precaria (Bardi ASAC 1950).

Bardi concluse la sua lettera esaltando i meriti del MASP, che, tra le sue grandi collezioni d'arte, ne contava alcune di fama mondiale che andavano dal Rinascimento all'Arte Moderna, da Piero di Cosimo a Van Gogh.

Pallucchini non rispose immediatamente a questa lettera. La risposta tiepida e pacificatrice del Segretario Generale arrivò il 03 febbraio 1950. Bardi, nel frattempo, apprensivo, non si mantenne in silenzio. Soltanto una settimana dopo aver scritto a Pallucchini, inviò a Umbro Apollonio, in quel tempo direttore storico dell'ASAC e suo amico personale, una lettera con lo stesso esatto contenuto di quella già inviata a Pallucchini (Bardi ASAC 1950a).

Apollonio gli risponde tempestivamente, il 13 gennaio 1950:

Circa la partecipazione del Brasile alla Biennale devo dirti che effettivamente le cose si sono svolte in modo tale che era difficile sottrarsi a delle offerte molto precise ed anche vantaggiose. Pallucchini, che non vedeva molto bene la partecipazione del Brasile alla Biennale, appunto per le note ragioni già sperimentate l'anno scorso, quando si è trovato di fronte alle proposte concrete del Museo d'Arte Moderna di assumersi tutte le spese inerenti all'organizzazione di due o tre mostre personali e in più della offerta di un premio intitolato al Museo, non ha potuto evidentemente rifiutare. Certo sarebbe stato opportuno che fosse arrivata in precedenza qualche proposta concreta da parte del tuo Museo e allora le cose probabilmente sarebbero andate altrimenti. Io penso tuttavia che la presentazione di alcuni artisti brasiliani riuscirà discreta. Quando sono venuti qui Edoardo Bizzarri e il Callabi, parlarono subito della Mostra di Segall e posso anche dirti che si sono sempre espressi nei tuoi riguardi con molta stima. (...) Circa il Pettorutti (te lo dico in via riservata) vedremo di appurare la nazionalità e di risolvere la cosa nel migliore dei modi (Appollonio ASAC 1950).

Riportato da Apollonio, Edoardo Bizzarri avrebbe creato negli anni '50 uno stretto legame tra l'Italia e il Brasile<sup>58</sup>. L'Istituto Culturale Italiano a São Paulo avrebbe invitato al Brasile, sotto il suo orientamento, personalità artistiche e letterarie come Goffredo Petrassi, Giuseppe Ungaretti, Vittorio Gassman. E Bizzarri avrebbe portato in Italia, addirittura con traduzione da lui fatta, lavori di autori brasiliani come Guimarães Rosa<sup>59</sup> (con cui ha avuto una proficua e sensibile relazione epistolare), Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Mário de Andrade.

Bizzarri è frutto della stessa onda di migranti "eccezionali" di cui fece parte Pietro Maria Bardi, rappresentando anche lui l'eccellenza della cultura italiana che raggiunse l'élite culturale e intellettuale della città di São Paulo tra gli anni 1940 e 1950 (Ricci 1975).

Sulla stessa scia di Bardi e Bizzarri, l'architetto italiano Daniele Callabi è arrivato in Brasile nel 1937, motivato dall'avvicinamento di Mussolini alla legislazione antisemita della Germania nazista. Callabi rimase in Brasile per dieci anni partecipando attivamente alle attività culturali brasiliane e accogliendo altri architetti italiani<sup>60</sup> che venivano in Brasile alla ricerca di nuove realtà teoriche e professionali. Callabi tornò in Italia nel 1947, lasciando la sua casa a São Paulo sotto la cura di Pietro Maria Bardi e di sua moglie Lina Bo Bardi, che colsero l'occasione per spostarsi da Rio de Janeiro a São Paulo (Zucconi 1992).

I rapporti tra Bizzarri, Callabi e Apollonio ci conduce, in realtà, ad un livello di relazioni ancora più complesso tra l'Ente e il Brasile. Apollonio è stato un critico d'arte, critico letterario e accademico italiano. La sua storia si intreccia a quella veneziana nel 1948 quando Pallucchini gli chiese di collaborare all'organizzazione della ventiquattresima Biennale. Dopo neanche un anno di collaborazione fu promosso alla direzione dell'ASAC, posizione detenuta da Apollonio dal 1949 al 1972. Tra il 1955 e il 1972 fu inoltre il direttore della rivista *La Biennale di Venezia*, rivista d'arte trimestrale dell'Ente della Biennale, fondata nel 1950. Nel 1958, la rivista sotto la sua direzione lanciava l'*Osservatorio*, una rivoluzionaria rubrica affidata a giovani critici che si riallacciavano alle esperienze delle diverse culture contemporanee. Il richiamo all'internazionalizzazione non era casuale, seguiva prima uno

---

<sup>58</sup> Basti ricordare che a partire dal 1970 avrebbe avuto l'incarico di costituire il corpo docente del Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana presso l'Università di San Paolo.

<sup>59</sup> João Guimarães Rosa (1908 -1967) è considerato il maggiore scrittore della letteratura moderna brasiliana. Le parole, lavorate di cesello da Rosa, sono state usate per rievocare il "Sertão" brasiliano come lo scenario dell'incrocio profondo tra l'uomo e il mondo. Tra le sue opere, Bizzarri avrebbe tradotto: *Miguilim*, *Grande Sertão*, *Il duello* (*O duelo*), *Un' storia d'amore* (*Uma Estória de amor*).

<sup>60</sup> Questo fu il caso di Giancarlo Palanti. L'architetto, che avrebbe collaborato con la costruzione del Padiglione brasiliano a Venezia, si trasferì in Brasile nel 1946 e proseguì le sperimentazioni architettoniche avviate da Callabi nel decennio precedenti.

schema di accostamenti e alleanze sempre più ampi tra la Biennale di Venezia ed i fronti dell'arte latinoamericana:

Umbro Apollonio, oltre a fungere da archivista, deve seguire l'attività principale dell'ente espositivo veneziano curando l'organizzazione delle mostre personali e retrospettive, italiane e straniere, e nelle vesti di rappresentante della Biennale viene spesso inviato all'estero per seguire altri eventi espositivi anche in paesi lontani, come nel caso delle prime edizioni della Biennale di San Paolo del Brasile (Pajusco 2019: 154).

Adottando una posizione diplomatica e pacificatrice, Apollonio cercò di sapere da Callabi<sup>61</sup> cosa potrebbe aver causato il riferimento erroneo ad un artista che era così prominente nella cultura brasiliana. Callabi, anche lui sorpreso dall'errore, si difese con Apollonio:

Non ho mai sentito nominare un pittore Pettorutti: ritengo quindi che non si tratti di un brasiliano, o perlomeno, di un brasiliano conosciuto. Nelle nostre conversazioni relative alla partecipazione di pittori brasiliani alla XXV biennale abbiamo parlato di Cândido Portinari, Emilio di Cavalcanti e Lasar Segall (Callabi ASAC 1950).

Vale ricordare che il vero Pettorutti, l'argentino, oltre a essere vissuto in Italia, in quell'inizio di decennio faceva mostre proprie nel circuito artistico europeo e perfino nordamericano, come, per esempio, il MoMA (*Catalogo* 1943a). Non siamo riusciti a trovare il filo che sbrogli questa matassa, però abbiamo trovato una lettera di Pallucchini a Bardi, dell'8 febbraio 1950, in cui il segretario generale si scusava con il direttore del MASP per l'equivoco della nomina erronea dicendo che in realtà si riferivano a Cândido Portinari e nemmeno loro, che avevano già controllato tutte le comunicazioni scambiate con lo *staff* di Matarazzo, sapevano spiegare il motivo di tale equivoco, che non era partito dal Brasile (Pallucchini ASAC 1950).

Certamente le comunicazioni in tono poco diplomatico di Bardi mettevano la Biennale, altamente coinvolta in un processo di internazionalizzazione, in una situazione come minimo delicata. Matarazzo dava le carte a Venezia, riassicurato dal suo potere economico e dalle sue proficue reti di contatto che comprendevano intellettuali e governanti. Bardi, avendo la protezione di Assis Chateaubriand e del MASP, rappresentava il filone massimo della promozione dell'arte italiana nell'America Latina. La linea diplomatica di Venezia si mantenne durante tutti i tentativi di Bardi di togliere il protagonismo della rappresentazione brasiliana dalle mani di Matarazzo. La disputa durò dal 1949 al 1958,

---

<sup>61</sup> Il 24 gennaio 1950, Apollonio gli scrive: "Caro Callabi, mi viene un dubbio. Nella lettera diretta al Museo di Arte Moderna di San Paolo, fra i pittori desiderati per una Mostra alla XXV Biennale, viene incluso Pettorutti. Pettorutti è brasiliano? Le abbiamo forse confuso con un altro? Le sarò grato se in via del tutto riservata vorrà chiarirmi questo fatto"(Apollonio ASAC 1950a).

coinvolgendo i due musei, l'antico MAM e MASP, il Ministero dell'Educazione e Salute brasiliano, le Ambasciate del Brasile a Roma, dell'Italia a Rio de Janeiro e l'Ente.

Pallucchini, agendo come mediatore distante e già visibilmente esausto di questa confusione, avrebbe proposto ancora una volta una collaborazione tra le due istituzioni, cercando così di evitare che Bardi o Matarazzo uscissero da questa storia con un'indisposizione nei confronti dell'istituzione italiana. La collaborazione, però, non sarebbe successa, come lo stesso Pallucchini lamentò a Bardi, già nel 1952, l'8 aprile:

Noi avevamo fatto dei passi interessando il nostro Ambasciatore nel senso a cui Ella accenna, avevamo cioè procurato di avviare una collaborazione tra Matarazzo e Chateaubriand, ma non mi pare che il tentativo sia riuscito. Sono cose queste che, come si sa per esperienza, andrebbe risolvere di persona, sul posto. Avevamo appunto chiesto che, per interessamento del vostro Museo, ci fosse una mostra di Segall. D'altra parte, c'è anche un problema di spazio: quest'anno le richieste di partecipazione da parte di Stati stranieri sono state superiori ad ogni aspettativa ed al Brasile non abbiamo potuto dare uno spazio uguale alla volta scorsa. Certo il Brasile dovrebbe costruirsi un padiglione: ed a questo proposito, non è proprio possibile che Chateaubriand e Matarazzo assieme facciano questo bel gesto? (Pallucchini ASAC 1952).

L'iniziativa di una collaborazione tra le due istituzioni non sarebbe mai uscita dalla sfera delle idee, senza nessuna adesione strutturale da parte dei musei ad un progetto in comune. Le condizionanti economiche e politiche di Matarazzo si sarebbero già realizzate nel sistema delle arti brasiliane alla fine della Seconda Guerra Mondiale, momento in cui l'istanza artistico-culturale nazionale con l'arrivo degli immigranti nella città di São Paulo avrebbe accelerato gli ingranaggi del paese, riconfigurando la formazione dell'arte e della società locale<sup>62</sup> (Martins 2007: 160).

Possiamo concludere che Bardi e Matarazzo sono frutto di questo contesto culturale e dalla disputa di forze per il dominio dell'arte moderna brasiliana a Venezia, l'ultimo ne sarebbe uscito vittorioso. Doppia vittoria, se così possiamo dire.

Le innumerevoli comunicazioni tra Matarazzo e Pallucchini e inoltre il suo attivo interesse nell'allestimento della Biennale veneziana, ci conducono alla coscienza storica che Ciccillo cercava di costruire per fondamentare e lanciare uno dei suoi progetti più audaci. Si trattava certamente di uno dei progetti d'arte latinoamericana più organicamente rivoluzionari per le generazioni del 1950 e 1960: la Biennale di São Paulo, creata inizialmente come braccio dell'antico MAM.

---

<sup>62</sup> Si valuta che tra quelli italiani andati in Sud America (oltre sei milioni), il 58,5% si è diretto verso l'Argentina, il 28,5% verso il Brasile, il 5,5% verso il Venezuela e il 7,5% verso altri paesi del Sud America (AA.VV. 1978). In quasi due secoli di processo migratorio oltre due milioni di italiani sono stati arrivati in Brasile.

Sorta in una città che scaturì dall'industrializzazione avvenuta nell'immediato dopoguerra, marginalizzata però nel nuovo assetto geopolitico mondiale che la vedeva troppo lontana dal "centro mondiale", la Biennale di São Paulo, inaugurata nel 1951, si definì come luogo di riaffermazione di un'identità culturale brasiliana a partire da una ricerca di dialogo internazionale (Pignatari 2002: 12-15; Alambert 2004; Marques 2001: 56-63). Nata dallo stretto rapporto stabilito tra Matarazzo e l'Ente, la seconda edizione della Biennale di São Paulo, nel 1953, si collocò infatti tra le più iconiche esposizioni del XX secolo, emergendo come modello di riferimento imprescindibile agli artisti brasiliani [Fig. 40].

Se fino a quel preciso momento l'accesso alle avanguardie internazionali era garantito soltanto ad una minima parte della popolazione brasiliana, rappresentata da artisti fondamentalmente modernisti che potevano darsi il lusso di viaggiare in Europa e vedere da vicino ciò che vi succedeva, con l'apertura della Biennale e la ripercussione dell'evento nei media, le avanguardie finalmente diventavano un patrimonio di accesso (quasi) democratico (Alambert 2008: 57-72).

Durante tutto il periodo in cui l'antico MAM si responsabilizzò ufficialmente per il Brasile a Venezia, l'istituzione si responsabilizzò parallelamente per lo sviluppo delle biennali brasiliane che, in un comune accordo tra Matarazzo e Pallucchini, si sarebbero intercalate negli anni.

La collaborazione tra le due istituzioni non si sarebbe mai più riprodotta in modo così attivo e contundente come in questo primo decennio che qui analizziamo. Le esposizioni italiane giravano per il Brasile e per gran parte dell'America Latina non appena era conclusa l'edizione della biennale brasiliana. Abbiamo trovato innumerevoli comunicazioni tra l'antico MAM e la Biennale direzionate soltanto a questo fine. Marco Valsecchi e lo stesso Pallucchini vennero per la prima volta in Brasile come parte di questa programmazione.

La Biennale di São Paulo avrebbe creato una nicchia di circolazione delle arti visive che apriva agli artisti la possibilità di scappare dalla linea narrativa modernista. Alcuni dei quali furono premiati nelle biennali italiane del 1956 e 1958 e furono anche parte dominante delle delegazioni del 1960 e 1962 (Grafico 1).

In questo capitolo ci siamo proposti di ricostruire le prime quattro partecipazioni nazionali a Venezia: quella del 1950, quando il Brasile debuttò con le opere più rappresentative del linguaggio modernista, inviando nomi come Portinari e Di Cavalcanti (*Catalogo* 1950: 221-222). Il 1952 vide la presentazione dei cosiddetti “artisti ingenui” i rappresentanti del folklore nazionale, letti anche come “primitivi”. Vide inoltre la presenza dei primi artisti premiati della Biennale di São Paulo, inaugurata l'anno precedente e che divenne, come vedremo di seguito, uno *standard* di selezione per Venezia (*Catalogo* 1952: 190-191).

Cândido Portinari fu riportato, nel 1954, per assecondare il gusto della platea europea. (*Catalogo* 1954: 198-199). Nella delegazione del 1956, troviamo Aldemir Martins, primo artista premiato con il *Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri per un disegnatore straniero*. Nella stessa vi è il critico brasiliano Sérgio Milliet che partecipò alla Giuria Internazionale di Premiazione (*Catalogo* 1956: 300-301). Da segnalare inoltre il ritorno di Emiliano Di Cavalcanti che aveva già esposto nel 1950.

## 1.1 La battaglia modernista (XXV Esposizione, 1950)

*Tupi or not Tupi, that is the question*<sup>63</sup>.

Con l'adesione ufficiale di ventidue paesi, questa sarebbe stata la prima per l'Argentina, la Colombia, il Messico e il Brasile. Ricordata spesso come la "Biennale dei Fauves", avrebbe individuato Georges Braque e Henri Matisse, come la "superazione" dei paradigmi della contemplazione e Jacques Villon, come sostenitore delle soluzioni astratto-geometriche per la pittura.

In questa edizione si sarebbe passati ancora dall'estetica francese, già così dibattuta dalla storiografia occidentale dell'arte, all'elemento che non si poteva ignorare: la violenza delle tinte messicane di Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Rufino Tamayo. Soggettivando nella coscienza storica di un'esposizione europea l'esaurimento del potere semantico della dominazione coloniale [Figg. 41, 42, 43, 44, 45, 46], il messaggio messicano fu dato in modo chiaro e fatti salvi alcuni pochi periodici, le stampe di tutto il mondo discussero la portata sociale dei quattro pittori.

Il Brasile debuttò con la firma del commissario José Simão Leal, Direttore dei Servizi Generali e Documentazioni del Ministero dell'Educazione e Salute, che figurò più che altro come addobbo piuttosto che come effettivo supporto all'organizzazione, la quale era attribuita al fratello di Ciccillo, Paolo Matarazzo.

Con 12 artisti e 58 opere allocate nella Sala LIII del Padiglione Centrale [Figg. 47, 48, 49, 50, 51], il Brasile si presentò con un gruppo numeroso<sup>64</sup>, ma senza una linea narrativa comune.

Nel testo introduttivo al catalogo della sala, Sérgio Milliet scrive:

Fra quelli che la giuria ha considerato meritevoli dell'onore di rappresentare il paese, Di Cavalcanti e Flavio de Carvalho sono i pionieri della battaglia del modernismo nel Brasile. Gli altri, più giovani, sono già espressioni della loro epoca e parlano quindi il linguaggio Internazionale della pittura odierna. È senza dubbio per tale motivo che essi sono meno imbevuti di regionalismo e più prossimi alle correnti in voga in Europa (*Catalogo* 1950: 221).

---

<sup>63</sup> Motto del Manifesto Antropofago del poeta Oswald de Andrade, pubblicato nel 1928. Andrade fonde la questione filosofica di Amleto (*To be or not to be that is the question*) con il dilemma modernista di ritornare alle radici brasiliane native, cioè, ai Tupi, per "esistere" o meno (Andrade 2017).

<sup>64</sup> La prima affermazione del testo introduttivo alla sala nazionale fu tuttavia "non siamo completi".



I 12 rappresentanti di questa battaglia del modernismo sono: Alfredo Volpi<sup>65</sup>, Bruno Giorgi<sup>66</sup>, Cândido Portinari, Cicero Dias<sup>67</sup>, Emiliano di Cavalcanti, Flávio de Carvalho<sup>68</sup>, José Pancetti<sup>69</sup>, Livio Abramo, Milton Dacosta<sup>70</sup>, Oswaldo Goeldi, Roberto Burle Marx<sup>71</sup> e Victor Brecheret.

Prendiamo in esame le parole di un altro critico, Mário Pedrosa, pronunciate nove anni dopo il debutto brasiliano a Venezia:

Il nostro passato non è fatale, perché lo rifacciamo ogni giorno. E c'è un piccolo impatto sul nostro destino. Nella fatalità della nostra origine, siamo condannati al moderno. Nostra "modernità" è così radicale che ha proprio un certificato di nascita, una cosa rara nella storia degli altri stati-nazione. Siamo nati in una data precisa: il 22 aprile del 1500. Prima di questo momento, semplicemente, non eravamo in esistenza (Pedrosa 2004)<sup>72</sup>.

È necessario riprendere l'archeologia delle idee dietro a questa "condanna al moderno" storica, secondo i parametri di un paese la cui arte moderna era nata ed era intesa per vie totalmente diverse da quelle europee.

Siamo stati "scoperti" nel 1500, prima di ciò non esistevamo in quanto etnia, in quanto popolo, in quanto identità per aprirci a contrapposizioni ad un "altro" nella creazione di un "noi". La nostra identità di brasiliani ci è stata data da un modello che nella sua

---

<sup>65</sup> Il pittore italo-brasiliano Volpi affermò il suo linguaggio estetico tra l'avanguardia concreta, neo-concreta e il movimento modernista brasiliano. Si legò inizialmente alla tradizione della pittura popolare di San Paolo. Successivamente fece parte del gruppo di pittori astratti-concreti che hanno riproposto i temi della pittura brasiliana.

<sup>66</sup> Figlio di immigrati italiani, nel 1913, Giorgi rientrò con la famiglia in Italia, dove avrebbe partecipato anni dopo dei movimenti antifascisti. Nel 1931 è stato arrestato dal governo di Mussolini e condannato a 7 anni di carcere. È riuscito a rientrare in Brasile quattro anni dopo con l'intervento dell'Ambasciata brasiliana in Italia. Lo scultore partecipò del Gruppo Santa Helena e la Famiglia Artistica Paulista.

<sup>67</sup> Il pittore e incisore Cicero Dias si collegò ad un gruppo di intellettuali "regionalisti" della città di Recife, nel nordest brasiliano, come una risposta alla "limitazione" geografica della Settimana d'Arte Moderna a San Paolo. Iniziò la sua traiettoria d'artista con la pittura figurativa per poi, negli anni '40 e '50, svolgere delle ricerche ogni volta più geometriche e astratte. Negli anni '60 riprese l'estetica figurativa.

<sup>68</sup> Il pittore e disegnatore Flávio de Carvalho svolse attività in diverse sfere culturale a San Paolo: dalla "performance" che provocavano la società morale conservatrice, alle arti multimediali. Nell'ambito pittorico seguì il movimento modernista brasiliano e le avanguardie figurative europea, con speciale riferimento all'espressionismo.

<sup>69</sup> Nato "Giuseppe Gianinni Pancetti", Pancetti fu figlio di immigrati italiani. Dopo un periodo formativo in Italia, rientrò in Brasile nel 1920 e iniziò i suoi lavori come pittore di pareti. Dal 1932 al 1941, fece parte del *Nucleo Bernardelli*, creato a Rio de Janeiro. Dipinse continuamente i paesaggi urbani con un'estetica che passò dal cubismo al Novecento Italiano.

<sup>70</sup> Il pittore, incisore e disegnatore Milton Rodrigues da Costa creò il *Nucleo Bernaderlli* nel 1931. Fu un artista astratto costruttivista, legato alla tradizione francese della Scuola di Parigi.

<sup>71</sup> Roberto Burle Marx è stato un paesaggista, architetto, incisore e pittore brasiliano del XX secolo. Ha svolto ricerca sulla progettazione paesistica essendo il responsabile per spazi "ecologici-esperimentale" assolutamente innovativi. Nel campo della pittura si avvicinò all'estetica del modernismo, rappresentando la natura brasiliana in dialogo con le soluzioni formali cubiste.

<sup>72</sup> "Nosso passado não é fatal, pois o refazemos a cada dia. E tem muito pouco impacto sobre nosso destino. Por causa da fatalidade de nossa história, somos condenados ao moderno. Nossa "modernidade" é tão radical que temos uma certidão de batismo, algo muito raro na história dos estados-nação. Nascemos numa data precisa: 22 de abril de 1500. Antes disso, simplesmente, não existíamos" (testo originale).

complessità ibrida e violenta, ci ha definiti in una dialettica tra il non essere europeo, il non essere africano, il non essere indigeno, essendo tuttavia un po' di ogni cosa.

Uno dei primi registri dell'essere "Brasile" di cui siamo a conoscenza<sup>73</sup>, secondo Boris Fausto (1975), si creano attraverso le mani dei viaggiatori, legati ai mercati iconografici europei, interessati nel sapere come fosse la terra distante scoperta per una "casualità"<sup>74</sup> dal Portogallo. Le spedizioni scientifiche di artisti e marinai come Hans Staden, Jean de Léry, André Thévét, durante i secoli XVI e XVII, avrebbero fornito le prime "immagini" del Brasile [Figg. 53, 54].

Nel 1793 il Portogallo, nazione alleata dell'Inghilterra, si ritrovò in guerra contro la Francia napoleonica. Nel 1807, Bonaparte invade il Portogallo e la famiglia reale e la Corte sono costrette a trasferirsi in Brasile.

Con l'arrivo della Corte portoghese, abbiamo un curioso un caso particolare d'inversione del patto coloniale: si passò dall'essere periferia dello Stato portoghese all'esserne il centro<sup>75</sup>. I cambiamenti vissuti dal Brasile in quel tempo furono celeri e profondi da un punto di vista politico, economico e identitario.

Da un lato abbiamo le élite urbane, i piccoli nobili, i grandi latifondisti schiavisti che producevano la quasi totalità della ricchezza territoriale, delle prime ondate colonizzatrici portoghesi. Dall'altro la corona portoghese che impone una ristrutturazione e centralizzazione generale dei poteri (Holanda 1995: 153-169).

Questo particolare periodo della nostra storia in cui la "vecchia" generazione di colonizzatori, la "nuova" generazione legata al potere della famiglia reale, schiavi e indigeni hanno condiviso non solo lo stesso territorio contemporaneamente, sarebbe stato rappresentato artisticamente in maniera arbitraria per interessi che non sono quelli dell'osservazione del reale (Coli 1998), ma per motivazioni politiche, economiche e culturali a cui le opere artistiche fanno riferimento.

Nei suoi quasi trecento anni di esistenza in quanto colonia portoghese, abbiamo svolto una grande tradizione barocca che ci ha dato opere d'arte legate fundamentalmente

---

<sup>73</sup> I primi registri di un'immagine [Fig. 52] del Brasile sono stati riportati nella rivoluzionaria lettera in cui di Amerigo Vespucci riporta all'Europa l'identificazione del *Mundus Novus* (1505) (Formisano 1985).

<sup>74</sup> La nozione di "casualità" della scoperta del Brasile è stata magistralmente trattata nel poema a nome di uno degli eteronimi del portoghese Fernando Pessoa; l'*Ultimatum* di Álvaro de Campos: "Mandado de despejo aos mandarins da Europa! Fora. [...] E tu, Portugal-centavos, resto de Monarquia a apodrecer República, extrema-união-enxovalho da Desgraça, colaboração artificial na guerra com vergonhas naturais em África! **E tu, Brasil «república irmã», blague de Pedro Álvares Cabral, que nem te queria descobrir!**" (Pessoa 1917). Il Brasile allora non sarebbe niente oltre allo scherzo di un Portogallo che non voleva nemmeno scoprirlo.

<sup>75</sup> Con l'arrivo della Corte portoghese a Rio de Janeiro la città subito divenne la capitale del Regno Unito di Portogallo, Brasile e Algarve.

alla Chiesa Cattolica [Figg. 55, 56, 57, 58], ma che poche volte rispecchiavano la reale osservazione dell'ambiente brasiliano dell'epoca (Moreschi 2004).

Nel XIX secolo, le prime istituzioni di belle arti create a Rio de Janeiro, sarebbero servite a costruire invece una visualità che avrebbe creato un'idea molto accurata dell'inferiorità del colonizzato e dei suoi rapporti "benefici" con il colonizzatore. Se nella realtà sociale la vita dei primi era segnata da castighi, subalternità, umiliazioni e pestaggi, nella narrativa artistica ciò era dipinto in maniera poetica e armonica, descrivendo una perfetta e pacifica coesistenza tra colonizzatore e colonizzati. L'elaborazione del discorso colonialista sia nelle opere d'arte, che negli studi antropologici, avrebbe invocato infatti la sottomissione come alternativa all'"evoluzione razziale" per la natura inferiore del colonizzato (Azevedo 1996: 151-162).

La caduta di Napoleone e la ripresa dei rapporti tra Portogallo e Francia, avrebbe spinto la Corte portoghese ad invitare diversi artisti francesi per una "Missione" artistica a Rio de Janeiro (Pereira 2012: 87-106). Con la tradizione scolastica francese la visualità del "Brasile" ricevette per la prima volta uno stimolo all'osservazione del reale. Caso classico sono le pitture di Jean-Baptiste Debret, che introducevano alla visualità coloniale un elemento poco ricordato nelle sue particolarità: gli schiavi [Fig. 59].

Mettiamo la pittura di Debret affianco alla pittura di Vitor Meirelles che si proponeva di riprodurre la "scoperta" del Brasile, *Prima Messa in Brasile (Primeira Missa)* (1860) [Fig. 60]. Dialogando con il progetto di "tolleranza", con il mito della cordialità tra le razze, da qui partiva, con un quadro dipinto da un brasiliano a Parigi, lo stereotipo del Brasile come nazione pacifica (Coli 1998).

Se da un lato abbiamo la scoperta del cattolicesimo fatta dai "selvaggi" indigeni che con stupore assistono assieme ai coloni in maniera pacifica alla Messa, dall'altro abbiamo Debret che con cruda realtà ritrae il castigo riservato ad uno schiavo. La sottomissione, uno schiavo, una casa di *senzala* [Fig. 61, 62].

Il costruito di Victor Meirelles resterebbe comunque come la referenza dell'essere "brasiliano" fino alla Settimana d'Arte Moderna del 1922, che espresse la stanchezza dell'*élite* di São Paulo in relazione al retrogrado "accademismo nazionale". Con l'utopica proposta di creare un Brasile moderno, l'osservazione del reale sarebbe stata sublimata divenendo vessillo nazionale.

Se prima schiavi, *indios* e colonizzatori vivevano secondo i ruoli assegnati in un'armonia idealizzata, con la modernità inizia a mutare il modo di percepirsi.

Il sostantivo “modernità” vale la pena ricordare compare per la prima volta in Charles Baudelaire, nel saggio sulla pittura di Constantin Guy, “*Le peintre de la vie moderne*”, pubblicato nel 1863, in risposta alla “nascita” dell'uomo borghese. Il poeta, mescolando un lessico di ammirazione e decadenza, dipinge le contraddizioni interne di questo nuovo uomo (egli stesso) nella Parigi del XIX secolo (Benjamin 2006: 184-186). Nell'ambito della storia dell'arte si intende per “modernità” le categorie narrative che si formulano nell'estetica del modernismo e sue derivazioni, avanguardia, anti-avanguardia, ecc (Jameson 2005: 15-20).

In Brasile, tuttavia, paese “periferico” nella mappa delle arti centro europea e anglo-americana, il termine “modernità” porta in sé un valore nazionalista all'insegna della ricerca dell'identità: è una modernità proiettata al futuro con l'anima rivolta al passato (Marques 2013: 251-254; Bosi 1992: 57-61).

L'estetica del modernismo brasiliano si delimitò ad un manifesto teorico di recupero delle radici culturali brasiliane a partire, in teoria, dalla dovuta amalgama di tutte le componenti della società. Nella pratica portò ad una rappresentazione degli afrobrasiliani e degli *indios*, da parte dell'*élite* nazionale alla maniera “moderna”, che però ricreò una dialettica di dominazione estetico-politica nuova nei modi, ma vecchia nelle dinamiche: gli Altri erano in centro alle pitture, ma accantonati nelle *favelas* della città.

Intellettuali come Caio Prado Jr, Sérgio Buarque de Hollanda e Gilberto Freyre, sottolineano che in Brasile non c'è stato nessun *apartheid* “chiaro e diretto” come quello nordamericano (Corossacz 2016: 134-146; Costa 1979: 235-240), e che questa mancanza di segregazione ha portato ad un'identità meticcia:

In *Raízes do Brasil* (1936) Buarque de Holanda afferma che i portoghesi non avevano nessuno orgoglio di razza. Caio Prado Junior in *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942) parla di “contatto intimo tra la massa indigena e l'elemento bianco” per indicare, in un linguaggio asettico, le relazioni sessuali tra le donne indigene ridotte in schiavitù e i colonizzatori, che sappiamo essere state relazioni di dominio e violenza, considerate da lui e da tanti altri come momento centrale per la formazione della società meticcia. [...] Gilberto Freyre si è dedicato con grande successo alla diffusione di questa rappresentazione del Brasile e insieme della colonizzazione portoghese ad essa veicolata in una fase storica segnata dalla dittatura in Brasile e in Portogallo. [...] In questa grande narrazione, Freyre produce uno spazio, insieme mentale, affettivo e geo-politico, in cui Portogallo, Brasile e Africa si incontrano per produrre quello che era immaginato come un mondo moderno in cui l'Altro – indigeno, africano, insomma subalterno colonizzato – aveva un suo posto riconosciuto (Corossacz 2016: 139-140).

Mettiamo altre due iconografie a confronto, entrambe del 1923: *La nera* [Fig. 63] (*A negra*) di Tarsila do Amaral, dipinta quando l'artista era in Francia. E, *La pulizia dell'argento* (*A limpa das pratas*) [Fig. 64] di Armando Vianna, che partiva dall'osservazione della realtà quotidiana delle domestiche a Rio de Janeiro.

Se da un lato abbiamo la “nera” con un corpo sproporzionato, senza viso, come un emblema di sé stessa, dall'altro abbiamo la “nera” nel suo ruolo sociale, con il suo viso e il suo sguardo trasmettendo la subalternità del ruolo che le era stato assegnato in quel preciso istante.

Tarsila do Amaral nel creare il simbolo della “nera” sarebbe stata elevata come la maestra del modernismo, Armando Vianna considerato un pittore “accademico” per le sue tecniche “realistiche”, non avrebbe avuto neanche uno spazio dignitoso nella storiografia dell'arte moderna.

Dagli anni 1920 fino agli anni 1950, artisti come Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti e Lasar Segall, nomi che ripeteremo in continuazione durante questo lavoro e che fanno parte dei canoni nazionali della pittura moderna “identitaria”, figurano tra i protagonisti a Venezia. Vediamo ciò che caratterizza il pensiero artistico di ognuno di loro.

Cândido Portinari è stato riconosciuto come colui che per primo avrebbe portato gli afrobrasiliani ai salotti dei ricchi. Circolò per capitali europee assorbendo un'estetica che andava dal cubismo al *Novecento Italiano*. Servì da portavoce alle politiche culturali di modernizzazione nazionalista del governo di Getúlio Vargas, sia nei rapporti con l'Italia di Mussolini che nei rapporti con gli Stati Uniti di Franklin Roosevelt.

Invitato ad esporre nel MoMa nel 1940, l'arte di Portinari sarebbe percepita come quella che “crede che il mulatto e il nero sono elementi importanti in Brasile”:

From Gustavo Campanema, Brazil's Minister of Education, he has had steady encouragement. He has insisted on painting Brazilian life as he sees it. Believing that the mulatto and the negro are indeed important elements in Brazil, he paints them no matter what the consequence to him may be. (...) His paintings reveal not only his affectionate interest in them but also a gentle humor which can come only from a thorough understanding of their lives. His preoccupation with Brazil's racial composition is often apparent in his pictures. Portinari seems to be indicating that there is no race issue among the people themselves, or perhaps that the Brazilian is developing out of the mixture of races (*Catalogo* 1940).

Le sue pitture, trattando i lavoratori afrobrasiliani come oggetto – già liberi dalla schiavitù – mettevano il corpo disforme al centro della scena, con le sue mani, piedi e testa allineati da un'unica chiave di lettura: l'emblema [Figg. 65, 66, 67].

L'artista si sarebbe rivolto anche verso le *favelas* di Rio de Janeiro, verso la miseria e la fame. L'idea della povertà, presentata entro contorni solidi, non veniva però approfondita nel suo fattore problematico, non si indagava la miseria ma si cercava la conferma al simbolo [Fig. 68].

Emiliano Di Cavalcanti ideatore della Settimana del 1922, nacque a Rio de Janeiro ma considerava la sua "patria del cuore" la Francia, visse nella capitale francese tra il 1923 e 1925, convivendo con nomi come Georges Braque, Henri Matisse e Pablo Picasso.

Si sarebbe stabilito come uno dei grandi nomi del modernismo brasiliano nel dipingere, allineato agli intellettuali di São Paulo e alle avanguardie europee. Esagerando nei dettagli etnografici e mettendo la sensualità come centro dell'esistenza della donna afrobrasiliiana, Di Cavalcanti idealizzava un universo adatto a compiere la domanda di una visualità nazionale attraente ed unica (Costa 2002), [Figg. 69, 70].

Tarsila do Amaral, figlia di ricchi proprietari terrieri, crebbe nell'ambiente dell'alta classe paulista in cui all'epoca si confrontavano l'anima tradizionalista, che difendeva ancora l'Impero e le politiche schiavistiche, e quella progressista, che difendeva la Repubblica e l'abolizione della schiavitù. La tenera infanzia, come lei stessa affermò, fu segnata dalla presenza di schiavi a casa sua. La sua stessa balia fu musa ispiratrice per il suo capolavoro, *A Negra* [Fig. 63] (Amaral 2010: 140).

Lasar Segall sbarcò in Brasile a 34 anni e fu talmente affascinato dalla cultura afrobrasiliiana che il pittore lituano si dipinse "nero" in un autoritratto [Fig. 71]. La tematica "primitiva" come per tutti gli altri modernisti fu sempre al centro della sua pittura e della sua rappresentazione del Brasile.

Il protagonismo sociale del meticcio fu il filo conduttore di quest'artisti che camuffarono così una realtà piena di contrasti rappresentandola in maniera armonica (Caires 2019: 168). Nell'arco cronologico che qui consideriamo sono stati inviati un totale di 59 artisti a Venezia, con linguaggi estetici che vanno dal lirismo astratto all'arte-concreta. Ma se 59 artisti possono sembrare un numero numeroso in realtà questi funsero semplicemente da contorno per i già citati artisti che furono gli unici acclamati dalla critica straniera e desiderati dall'Ente e quindi continuamente riproposti dal Brasile.

Neppure gli artisti premiati a Venezia riuscirono mai ad offuscare l'attenzione che Portinari, Segall e Di Cavalcanti ricevettero. Ed esiste ancora un altro comune filone che possiamo rintracciare tra questi artisti: tutti loro furono artisti figurativi del modernismo brasiliano che operavano per le vie della pittura emblematica, una narrativa di fantasia, fittizia,

ma che fu perfetta per soddisfare l'immaginario estero ed adatta ad affrontare in maniera risolutiva la disparità sociale brasiliana.

Per il Brasile, l'invito ufficiale della Biennale di Venezia arrivò tramite due fronti istituzionali azionati da Giovanni Ponti, nell'ottobre 1949. Il primo, rivolto a Mario Augusto Martini, l'allora Ambasciatore dell'Italia a Rio de Janeiro (Ponti ASAC 1949). Ponti gli sollecitava l'aiuto per gestire, in ambito brasiliano, le trattative diplomatiche.

Il secondo, direzionato a Pedro Moraes Barros, l'allora Ambasciatore del Brasile presso l'Italia, l'organo responsabile della ricezione dell'invito ufficiale e della sua trasmissione al Ministero dell'Educazione in Brasile.

Ponti informò Moraes Barros che la Biennale avrebbe messo a disposizione del Brasile una o più sale nel Palazzo Centrale e sollecitava la nomina di un Commissario per responsabilizzarsi e intermediare le comunicazioni tra l'Ente e il Brasile (Ponti ASAC 1949a).

Matarazzo, portando su di sé lo stigma del fracasso del 1948 e consapevole degli inviti ufficiali rivolti al Brasile, aveva avviato dal dicembre 1949 le comunicazioni tra il suo museo e l'Ente. Come abbiamo evidenziato precedentemente, egli usò il suo potere economico per dare lo scacco matto e far valere la sua istituzione quale rappresentante del Brasile.

Il 07 gennaio 1950, Giovanni Ponti concretizzò ufficialmente le relazioni con Matarazzo:

Io devo innanzi tutto esternare i sensi della mia migliore riconoscenza per aver voluto, con il conferimento di un premio intitolato al Museo d'Arte Moderna di San Paolo<sup>76</sup>, dare maggiore importanza e maggiore prestigio alla nostra manifestazione. Io mi auguro che con questa intesa i nostri rapporti possano rinsaldarsi sempre di più e promuovere reciproci vantaggi, soprattutto incrementando gli scopi che perseguiamo, quelli, cioè, di favorire con tutti i mezzi la diffusione dell'arte moderna (Ponti ASAC 1950).

Ponti colse l'occasione per allineare con Matarazzo su di un possibile Commissario, e si permise di suggerire lo stesso Matarazzo a coprire la carica. Ancor su suggerimento dell'Ente, gli artisti brasiliani dovrebbero essere selezionati rispettando un unico fattore: le mostre personali. Gli artisti suggeriti da Ponti sarebbero stati: Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti e Lasar Segall.

---

<sup>76</sup> Nonostante Matarazzo sin dall'inizio sia stato cristallino nel dire che il suo premio poteva essere diretto a qualsiasi artista che l'Ente giudicasse portatore del merito, alcuni malintesi avverrebbero nel percorso. Con lettera del 13 aprile 1950, Pallucchini interrogò l'Ambasciatore italiano a Rio de Janeiro Mario Augusto Martini sulla veridicità dell'assegnazione del premio a qualsiasi artista, non necessariamente brasiliano (Pallucchini ASAC 1950a). Martini chiarisce che c'era stato un malinteso degli organi interni e che il premio doveva effettivamente essere concesso a qualsiasi artista.

La risposta di Matarazzo a questi suggerimenti arrivò appositamente più di un mese dopo le raccomandazioni venute dall'Ente, il 9 febbraio 1950:

Abbiamo di proposito ritardato di rispondere alla gentile sua del 7 gennaio, a noi pervenuta tramite il prof. Eduardo Bizzari, per poterLe dare notizie più precise. Il nostro costante interesse è sempre teso a rendere possibile una buona rappresentanza brasiliana alla Biennale. (...) Circa il sul invito al Museo di organizzare mostre individuali (Portinari, Segall e Di Cavalcanti), per quanto ci lusingasse, non potrebbe essere da noi preso in considerazione se non nel caso di essere noi incaricati anche della selezione e organizzazione di una rappresentanza collettiva brasiliana. Infatti, difficilmente il Museo potrebbe mantenere una sua linea di neutralità quando, anche se per incarico della Biennale, già dessimo la preferenza a 3 artisti (Matarazzo ASAC 1950).

Le questioni che farebbero Matarazzo rifiutare i suggerimenti di Ponti non erano tuttavia in nome di una neutralità selettiva. La neutralità di Matarazzo, prima che alla sfera artistica, rispondeva alla sua necessità di equilibrare il delicato gioco di interessi tra il Ministero dell'Educazione, in quel tempo unico organo capace di conferire il carattere ufficiale alla mostra e l'Ambasciata italiana in Brasile, che su comando di Mario Augusto Martini era apertamente a favore del dominio di Pietro Maria Bardi a Venezia. Altri elementi da considerare erano gli stessi artisti brasiliani, che si articolavano in gruppi di diversi interessi difesi a sua volta da altrettanti critici d'arte.

Lourival Gomes Machado avrebbe rivissuto le trattative iniziali di Matarazzo e le difficoltà che lo stesso aveva affrontato nel continuo dover "equilibrare i piatti":

Andiamo, però, direttamente alla verità che ordina inizialmente registrare il credito di Matarazzo in questo capitolo di invii brasiliani a Venezia. È stato lui, prima di lanciarsi all'immensa avventura della Biennale di San Paolo, che ha inteso di aprire un posto per il Brasile nella competizione italiana, per suo conto e rischio, ha realizzato il piano. Così, dal 1950, ogni due anni ci sono sale nazionali a Venezia. Dobbiamo aggiungere che, regolarmente, nei "Giardini" devono figurare soltanto rappresentazioni inviate dai governi o dalla loro delegazione, il che lascia subito molto chiaro oltre ad essere costato moralmente e materialmente gli sforzi di ogni Biennale di Venezia, Matarazzo ha dovuto affrontare certi compiti complementari faticosi, primo, cercando di mostrare al governo federale il vantaggio dell'iniziativa e dopo, sperando che questo stesso governo si ricordasse che c'era qualcuno disposto a realizzarlo senza "onere per l'erario pubblico", come dicono le sedute. (...) Soltanto nell'ultimo biennio, purché l'Itamarati (...) riconoscendo il valore di questa relazione internazionale ha appoggiato con stipendi e designazioni le azioni fino ad allora sviluppate soltanto da Matarazzo – perdoni! dal MAM, come a lui piace che si dica<sup>77</sup> (Machado WANDA SVEVO 1958).

---

<sup>77</sup> "Vamos, pois, diretamente à verdade que manda inicialmente registrar o crédito de Matarazzo nesse capítulo dos envios brasileiros a Veneza. Foi ele, ainda antes de lançar-se à imensa aventura da Bienal de São Paulo, quem entendeu de abrir um lugar para o Brasil na competição italiana, por sua conta e risco, realizou o plano. Assim, desde 1950, cada dois anos há salas nacionais em Veneza. Cabe acrescentar que, regularmente, nos "Giardini" só devem figurar representações enviadas pelos governos ou por sua delegação, o que logo deixa bem claro que, além do que moral e materialmente lhe custou os esforços de cada Bienal de Veneza, Matarazzo deveu ainda enfrentar certas estafantes tarefas complementares, primeiro procurando mostrar ao governo



Il compito di Matarazzo non era affatto facile. Il 13 marzo 1950, Ciccillo tornò ad contattare l'Ente, rivolgendosi direttamente a Ponti, per concretizzare così, con il capo della Biennale di Venezia, la sua intenzione di allestire la rappresentazione brasiliana (Matarazzo ASAC 1950a).

Matarazzo informò Ponti che, per ragioni politiche, sarebbe stato José Simeão Leal, presentato da Matarazzo come un uomo “molto conosciuto ed apprezzato negli ambienti intellettuali”, il commissario del Brasile. Leal in quanto commissario non arrivò neanche ad esercitare la sua funzione, come potemmo confermare con la lettera dello stesso Matarazzo indirizzata a Pallucchini, il 15 maggio 1950.

In questa lettera Ciccillo avrebbe chiarito che da quel momento il responsabile effettivo delle trattative sarebbe stato Paolo Matarazzo, suo fratello, mantenendosi, però, la nomina politica di Leal intatta<sup>78</sup>(Matarazzo ASAC 1950b).

Nella stessa linea di “chiarimento” rientrava la richiesta di tre informazioni inoltrata da Matarazzo all'Ente:

1. Quale il numero dei quadri e quale lo spazio in metri lineari di cui disporrà la rappresentanza brasiliana? Trattasi di una sala riservata esclusivamente al Brasile? In quale padiglione sarà localizzata la rappresentanza?
2. La rappresentanza brasiliana sarà composta solo di pitture? O anche di sculture ed incisioni?
3. È ancora valido il Suo suggerimento di cui alla lettera del 7 gennaio di presentare piccole mostre individuali quali quella di Segall, Di Cavalcanti e Portinari? In caso affermativo, farebbero esse parte dell'insieme della rappresentanza ufficiale, o dovrebbero considerarsi a parte? (Matarazzo ASAC 1950c).

Esposti questi dubbi, ciò che è stato trovato a partire da qui sono diversi attori agendo in nome di Matarazzo per sistematizzare, con tutte le difficoltà e ritardi esistenti all'epoca nelle comunicazioni tra due paesi così distanti, la partecipazione nazionale in modo obiettivo.

---

federal a vantagem da iniciativa e, depois, esperando que esse mesmo governo se lembrasse de que havia alguém disposto a realizá-la “sem ônus para o erário público”, como dizem as portarias. (...) Somente no último biênio, contanto o Itamarati (...) reconhecendo o valor dessa relação internacional apoiou com estipêndios e designações as ação até então desenvolvida apenas por Matarazzo – perdão!, pelo MAM, como ele gosta que se diga” (testo originale).

<sup>78</sup> Leal comunicò a Pallucchini che era in Francia, su invito del governo francese, e sarebbe stato “molto appropriato” se avesse potuto approfittare del viaggio in Europa per conoscerlo e conoscere la Biennale. Il dettaglio che ha attirato la nostra attenzione nella comunicazione, che fin qui rientrava nei parametri della normalità, è che Leal chiese a Venezia se ci fosse la possibilità che finanziassero la sua visita. La richiesta di Leal fu rifiutata dall'Ente.

I chiarimenti del segretario arrivarono in una lettera del 26 marzo. Pallucchini chiese a Matarazzo i dubbi strutturali organizzativi, mantenendo la sua decisione di restringere la quantità di artisti brasiliani ai tre nomi del modernismo<sup>79</sup>:

Una volta che l'incarico di costituire la Mostra è stato già affidato, chiedendo la collaborazione del Museo d'Arte Moderna da Lei presieduto, potrà riuscire più agevole seguire i concetti fondamentali a suo tempo da me suggeriti, e largamente applicati da tutte le Nazioni partecipanti, di mandare pochi artisti ma sufficientemente rappresentati. Confido quindi che saranno mantenuti i nomi di Portinari, Segall e Cavalcanti, e che ad essi sarà aggiunto qualche altro nome soltanto. S'intende che, oltre a dipinti potranno essere inviate anche alcune piccole sculture e qualche disegno o incisione (Pallucchini ASAC 1950b).

Anziché 3 il Brasile fece il suo debutto a Venezia con 12 artisti<sup>80</sup>. In un chiaro tentativo di Matarazzo sia di accontentare entro i confini nazionali greci e troiani, che presentare una possibile narrativa che raccontasse la storia delle arti brasiliane ad un pubblico europeo completamente distante dal nostro universo.

Le arti plastiche nazionale erano ancora lontane dal raggiungere la proiezione internazionale che l'architettura modernista aveva già raggiunto un decennio prima. Infatti, se nei compendi della storia occidentale dell'architettura il Brasile è un capitolo di somma importanza, le arti plastiche, fino a circa metà degli anni 1970, erano completamente fuori dalla narrativa della storia dell'arte.

La selezione delle opere fu affidata a una commissione formata da: Sergio Milliet, Lourival Gomes Machado, Quirino da Silva e Ciro Mendes. Il criterio "oscuro e chiuso" di scelta del quartetto è stato comunque criticato, come possiamo verificare in una protesta nazionale<sup>81</sup> firmata da critici e artisti lontani dal circolo istituzionale di Matarazzo.

Considerati i rapporti tra l'Ente e Matarazzo<sup>82</sup>; è necessario sottolineare quali aspetti dell'arte brasiliana siano apparsi nell'intendimento della critica estera coeva. Trattandosi di

---

<sup>79</sup> Apollonio avrebbe persino pubblicato l'arrivo di queste tre mostre a Venezia, nel periodico triestino, <<Gionarle del Lunedì>>: *Il Brasile presenterà, in altrettante mostre individuali, Portinari, Cavalcanti e Segall: artisti all'estero rimeritati di buona rinomanza* (Apollonio ASAC 1950b).

<sup>80</sup> Biagio Motta, incaricato delle comunicazioni con Venezia nei momenti in cui Matarazzo non si trovava a San Paolo, avrebbe confermato la lista degli artisti. Motta avrebbe informato inoltre il giorno dell'invio delle opere stesse: i quadri sarebbero partiti da Rio de Janeiro il 30 aprile con la nave Marco Polo, prevedendosene l'arrivo a Genova il 16 maggio (Motta ASAC 1950).

<sup>81</sup> In nome di questa commissione si suggerivano i nomi di Osório César, Ibiapaba Martins e Maria Eugenia Franco. Il protesto è stato firmato da: René Lefèvre, Pola Rezende, Noemia Cavalcanti, Enrico Camerini, Walter Levy, Y. Takaoka, Alfredo Volpi, Germana d'Angella, Sofia Tassinari, Virgiana A., Luiz Sacilotto, Eva Fernandes, F. Reboló Gonzales, Waldemar Cordeiro, Osorio Cesar, Milton Dacosta, Anatol Wladislaw, Lothar Charoux, Casimiro Fojer, Aldo Bonadei, Anita Malfatti, Rizotti, Geraldo de Barros, Vicente Mecozzi, Virgilio Della Monica, Maria Leontina Franco, Manuel Martins, Hebe de Carvalho, Alice Brill, Darcy Penteado, Oscar Campiglia, Ibiapaba de Oliveira Martins, Eduardo Bucupira Filho, Suzuki, Jorge Mori e Herco (*XXV Bienal de Venezia: protesto dos...* WANDA SVEVO 1950).

<sup>82</sup> Conclusa l'ultima edizione del 1950, Pallucchini avrebbe azionato l'Ambasciata per sistematizzare il rinvio delle opere in Brasile. Secondo la conferma di Alves, sarebbe di totale responsabilità di Pacileo la gestione

un paese che negli anni 1950 possedeva poca rilevanza nell'ambito dell'arte occidentale, il compito di riscostruire questa percezione non fu uno dei più facili.

Francia, Russia, Germania, Italia, Inghilterra e gli Stati Uniti, con speciale dominio della prima e poi dell'ultimo, erano le nazioni centrali alla rielaborazione e revisione delle arti moderne in quel delicato periodo di riapertura del dopoguerra.

Tale fatto si riflette negli archivi della Biennale di Venezia in modo chiaro e diretto: l'assoluta predominanza di materiali in cui si polemizza, elogia o si discutono l'estetica presentata da questi paesi è innegabilmente superiore a quella del Brasile.

La Biennale si articolava in quella seconda metà del secolo XX come la grande produttrice della coscienza collettiva rispetto alle arti moderne. Il Brasile affiorava molto timidamente, in poche e brevissime note più informative che analitiche. Qualora fossero analitiche suggerivano interessi più etnografici che artistici.

Lo storico di arte e architettura Licisco Magagnato, nell'analizzare i paesi latinoamericani che debuttavano in quella Biennale, sottolineò la curiosità che le sale brasiliane e messicane avevano risvegliato nel pubblico europeo, specialmente in relazione alle loro iconografie "esotiche e violente". Nonostante la sua ricezione si concentri soprattutto sull'arte messicana, è puntuale nell'attribuire a quella brasiliana di Portinari<sup>83</sup> e Di Cavalcanti<sup>84</sup>, l'estensione della poetica messicana:

El pabellón sudamericano – especialmente el brasileño, y más aún el mejicano -, han despertado vivo interés, tanto más que los visitantes europeos conocían poco, en el aspecto pictórico, la civilización de aquellos países, pero si el éxito colectivo puede haber tenido razones no absolutamente estéticas, o sea, puede haber sido determinado por motivos de curiosidade, de estupor por insólitos procedimientos técnicos, de sorpresa por el descubrimiento de una iconografía exótica y violenta. (...) A juzgar por esta Bienal, Emiliano di Cavalcanti y Cándido Portinari, en los modos expressionistas y en los temas populares, se ligán directamente a la experiencia mejicana (Magagnato ASAC 1950).

Dai belgi ai nordamericani, è stata sottolineata continuamente la "battaglia modernista" come espressione dell'identità nazionale, come ricorso figurativo di uno stilo "propriamente" brasiliano:

Making its debut the Biennale this year, Brazil gave the biggest showing to 47-year-old Portinari, a diminutive man, likes to paint huge pictures dramatizing the suffering that engulfs the lives of the humble people of his country (*Cross Section* ASAC 1950).

---

generale del trasporto e del rientro delle opere. Risultava quindi evidente che gli organi governativi erano a conoscenza e d'accordo con il controllo di Matarazzo sulle relazioni con Venezia.

<sup>83</sup> Portinari era presente all'Esposizione con sette opere: Bambini; 1945 [Fig. 75]; Vittime della siccità, 1945 [Fig. 76]; Bandito brasiliano con donna, 1947 [Fig. 77]; Funerale nella rete, 1944 [Fig. 72]; Lavandaie; 1945; Bambino che piange, 1947, Donna che piange, 1947.

<sup>84</sup> Di Cavalcanti era presente con quattro opere: Festa Popolare, sd.; Natura Morta, 1949; Pescatori, sd [Fig. 73]; Ritratto, sd.

Di lì a breve si sarebbe evoluto una costante valanga di *cliché*. Gli stereotipi della patria esotica e primitiva, felice ma dolorosa, violenta ma pacificatrice, andrebbero aggiunte all'ormai antico luogo comune degli "amanti del calcio". Il calcio infatti veniva posto come prerogativa che ci distingueva in quanto nazione che poco o nulla aveva da aggiungere all'universo artistico:

Il Brasile si sono fatti un nome in campo calcistico e non mi sembra che le opere d'arte presentate da questi paesi a Venezia riescano a ottonebrare la fama d'uno *Zizinho* o di *Ademir* (*Guerra fredda alla Biennale di Venezia* ASAC 1950).

Gli stereotipi nazionali, costruiti dai nostri artisti, e trattati in chiave semplicista dalla critica internazionale, avrebbero aiutato a perpetuare l'immaginario di un Brasile simbolico, dal popolo selvaggio, crudo, pronto ad assorbire le lezioni del "vecchio mondo" nel suo territorio senza storia:

La rappresentanza del Brasile indica che anche i problemi di estetica fanno ora una presa viva in **quell'immenso paese in cui lo spirito primitivo indigeno avidamente tende a farsi fecondare dal polline** giunto dalla vecchia Europa, fecondazione che dà i suoi frutti migliori in Cândido Portinari. Dei due pionieri del modernismo in Brasile, Di Cavalcanti è più legato alla terra con le sue monumentali sintesi illustrative, mentre De Carvalho<sup>85</sup> parrebbe risentire di Kokoschka nell'impeto sfatto della pennellata "espressionistica" (*La XXV Biennale di Venezia* ASAC 1950).

La semantica del potere che emerge del discorso "spirito primitivo indigena", porta con sé una specificità dibattuta da Éric Michaud nel suo studio della storia dell'arte e delle sue frontiere. Secondo Michaud (2005), fino alla seconda metà del secolo XX, la storia dell'arte occidentale si era basata fortemente sui riferimenti comparativi nazionali e razziali. Nel chiamare l'altro di "primitivo" automaticamente si delimitava il "civilizzato"; questa dinamica di potere, nonostante sembri un dato antico, un dato del passato coloniale, si è mantenuta forte fino ad agli anni 1980, per non dire fino ad oggi.

È interessante a tal punto ricordare la mostra *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, realizzata dal MoMA, nel 1985. La mostra portò ciò che era chiamato "art nègre" dalle avanguardie europee. L'arte africana, ridotta nell'idea del confronto tra i "primitivi" e i popoli civili, perdeva le sue specificità in nome di un'apparente esaltazione, Clifford sostiene:

At MoMA treating tribal objects as art means excluding the original cultural context. Consideration of context, we are firmly told at the exhibition's entrance, is the business of anthropologists. Cultural background is not essential to correct aesthetic appreciation and analysis: good art, the masterpiece, is universally recognizable. Nothing on West Fifty-third

---

<sup>85</sup> Fig. 74.

suggests that good tribal art is being produced in the 1980s. The non-western artifacts on display are located either in a vague past (reminiscent of the label 'nineteenth-twentieth century' that accompanies African and Oceanian pieces at the Metropolitan Museum's Rockefeller Wing) or in a purely conceptual space defined by 'primitive' qualities: magic, ritualism, closeness to nature, mythic or cosmological aims (Clifford 1996: 202).

In mancanza dei nostri “primitivi popolari”, restò il dramma di Portinari:

Il Brasile, in mancanza dei suoi gustosi “primitivi popolari”, ci invia un manipolo di industriosi ruminatori dei verbi nuovissimi fra cui si estolle per la violenza polemica, la dinamica delle sue forme e la visione drammatica del mondo la personalità potente di Cândido Portinari (Camilucci ASAC 1950).

È curioso notare che la riproduzione delle opere dell'artista: *Bambini*, 1945 [Fig. 75], *Vittime della siccità*, 1945 [Fig. 76] e *Bandito brasiliano e donna* [Fig. 77], sono state le uniche a incuriosire la critica straniera. Da ciò possiamo constatare che i riflettori europei hanno illuminato da un lato una “battaglia modernista” ricorrente in semplicistiche notizie e dall'altro la il “paese pacifico” ma drammatico di Portinari:

Il Brasile non ha avuto una rivoluzione che galvanizzasse gli spiriti di tutta la nazione. In questo paese, l'ultima grande impresa fu l'abolizione della schiavitù negra, ancora nell'Ottocento. Paese pacifico, non ignora la miseria, e assillanti problemi economici e sociali vi sono all'ordine del giorno per vastissime regioni. Si sa che da qualche decennio è un grande fervore di vita artistica, nella vasta confederazione sud-americana, in gran parte promossa dalle ardite concezioni dei dirigenti del “Museo d'Arte Moderna” di San Paolo. Una pittura, dove elementi di protesta sociale e esperienze formali di marca parigina si fondono in un tutto caratteristico, si è largamente imposta nelle maggiori città del Brasile. In Cândido Portinari, il più noto di questi artisti è la pietà per la vita dello uomo brasiliano. Molto ci è piaciuta la truculenza popolaristica di Emiliano di Cavalcanti, mentre Cicero Dias non ci è sembrato all'altezza della sua fama nazionale (*Alla XXV Biennale di Venezia* ASAC 1950).

Poiché non aveva sofferto una rivoluzione come quella messicana, il Brasile appariva un paese pacifico, il quale però “non ignora la miseria”. Da ciò seguì che l'immagine del Brasile esibita a Venezia si costituiva sotto la bipolarità di due estremi che si incrociavano armonicamente, allegria e dolore e, per estensione, rassegnazione e miseria, immagini che fino ad oggi restano fabbricate con tinte di sangue essenzialmente afrobrasiliano. Un paese inventato, fittizio.

Interessante sottolineare che l'abolizione della schiavitù veniva ricordata come l'ultimo grande evento della nazione brasiliana, avvenuto nel secolo scorso. Puntare l'attenzione su un “pacifismo razziale” era ideale per il discorso d'internazionalizzazione di un'Italia appena uscita dal fascismo. Per comprendere tuttavia la forza simbolica di questa visualità di ex colonia che gattonava nell'arte di esprimersi nella sua identità dolorosa ed

esotica, attraversata e stimolata da una “battaglia modernista”, è necessario ritornare alla storica che la precede, o meglio, che la succede.

## 1.2 I primitivi (XVI Esposizione, 1952)

La terza Biennale del dopoguerra e la seconda con la partecipazione del Brasile sarebbe stata inaugurata il 14 giugno 1952. Con l'adesione ufficiale di 25 paesi, avvenne in quest'edizione la prima partecipazione di Bolivia, Cuba e Guatemala.

Vi furono le mostre retrospettive di Francisco de Goya e Jean-Baptiste Camille Corot, sale di Marino Marini e Chaim Soutine e la presenza del gruppo olandese De Stijl affianco agli artisti del divisionismo francese e italiano.

Un anno prima la Biennale di São Paulo, realizzata in un padiglione provvisorio ubicato presso l'*Esplanada do Trianon* [Fig. 78], aveva ricevuto 729 artisti e 1854 opere. Cercando di seguire il modello di Pallucchini nel senso di "educare" (Cagol; Martini 2020: 83-100) lo sguardo di un pubblico fino ad allora privato dell'arte, montò sale dedicate ad artisti come Cândido Portinari ed Emiliano Di Cavalcanti, sotto la spinta del desiderio di creare un dialogo tra loro e Pablo Picasso o René Magritte (Magalhães 2017: 22).

L'Ente, responsabile per la delegazione italiana a São Paulo, vide in Matarazzo il referente strategico per una stretta e proficua collaborazione.

Vale evidenziare che dalla fine del 1951 la Biennale di Venezia espandeva le sue relazioni con il Brasile oltre a Ciccillo. Attori paralleli che attuavano in nome delle due istituzioni, l'antico MAM e l'Ente, entrarono in azione quell'anno con una serie di comunicati che avevano il fine di risolvere conflitti puntuali, interessi finanziari, invii di cataloghi, ampliando così la gamma di scambi tra i due paesi. Sarebbero stati coinvolti soprattutto personaggi come Mario Novello e Arturo Profili, dal lato brasiliano, Giulio Baradel e Marco Valsecchi, dal lato italiano.

Nell'ottobre del 1951, Giovanni Ponti inoltrò all'Ambasciatore Carlos Alves de Souza l'invito ufficiale per la partecipazione brasiliana alla Biennale del 1952 (Ponti ASAC 1951). Il 7 novembre 1951, Ponti si diresse all'Ambasciatore d'Italia a Rio de Janeiro, Mario Augusto Martini, non solo per concretizzare l'invito ufficiale, ma anche per confermare che questa volta il Brasile avrebbe avuto non una, ma ben due sale a sua disposizione, in risposta al caloroso ricevimento che l'Italia aveva avuto nell'appena inaugurata Biennale di São Paulo.

In questa stessa corrispondenza, Ponti, essendo a conoscenza sia dei conflitti tra Matarazzo e Bardi, che delle polemiche degli artisti rimasti fuori dalla selezione del 1950,

anticipò a Martini che desiderava comunque che Matarazzo proseguisse a capo della delegazione brasiliana a Venezia, dati i rapporti che le Biennali avevano stabilito da allora<sup>86</sup>:

Io mi permetto di accennarle all'opportunità che l'incarico di organizzare la sezione brasiliana alla Biennale veneziana nel 1952 possa essere affidato dal Governo brasiliano al "Museu de Arte Moderna" di San Paolo, che ha organizzato la prima Biennale di San Paolo di quest'anno. Ciò anche in considerazione degli ottimi risultati raggiunti dalla prima edizione di quella Mostra, e nell'intento di stabilire sempre più stretti rapporti fra le due Consorelle di Venezia e di San Paolo (Ponti ASAC 1951a).

Martini che era chiaramente un difensore delle cause di Bardi in Brasile, rispose enfaticamente al Segretario:

A parte la osservazione che tanto il Museo d'Arte Moderna quanto la stessa Biennale di S. Paolo fanno oggetto precipuo della loro attività il solo settore dell'arte moderna, la delicatezza dell'argomento, alla quale Lei così opportunamente fa allusione, consiglierebbe di non tralasciare di considerare anche altri elementi. Nel nostro caso non parrebbe conveniente, ad esempio, ignorare l'esistenza dell'importante "Museo d'Arte" di S. Paolo, diretto da Bardi e sostenuto da Assis Chateaubriand che, oltre ad essere il proprietario della catena dei "Diários Associados" con circa una ventina di giornali quotidiani e di circa 40 emittenti radiofoniche, dispone di ragguardevoli attinenze nel campo economico e sociale anche nel nostro Paese. (...) Mi permetto di suggerire se non sarebbe opportuno una Sua amichevole presa di contatto con lui onde neutralizzarne la probabile ostilità con una proposta di compartecipazione, entro certi limiti, alla organizzazione della rappresentanza brasiliana (Martini ASAC 1951).

Come abbiamo già accompagnato nella premessa di questo lavoro, l'Ente ha mantenuto tuttavia per l'intero periodo di conflitto interno un tono di pacificazione e neutro, proponendo sempre la collaborazione tra le due istituzioni:

Ho considerato a lungo la delicatezza dell'argomento, tanto più dopo le Sue preziose considerazioni e gli accenni alla necessità di una qualche intesa che accomuni, nell'organizzazione della partecipazione del Brasile alla XXVI Biennale di Venezia, i due Musei, così che quello diretto da Bardi e sostenuto da Assis Chateaubriand non abbia motivo di urti con il Museo d'Arte Moderna, con conseguente danno, date le grandi possibilità di Chateaubriand, per l'organizzazione. Devo dichiararLe che non mi riesce tuttavia di vedere con la necessaria chiarezza il modo in cui noi potremmo, da qui, accordare le due parti, comunque penso che i contatti diretti, verbali, siano quelli che più si prestano allo scopo. D'altra parte, quale potrebbe essere la persona adatta, se non l'E.V., che acquisite qualità degli esponenti? Ci aiuti quindi, Eccellenza, poiché soltanto Lei potrà combinare la compartecipazione dei due sostenitori dei massimi Istituti artistici del Brasile, in tale attività (Ponti ASAC 1951b).

---

<sup>86</sup> Dalla lettera di Baradel (ASAC 1952), si veda inoltre che Matarazzo è stato invitato a fare parte della giuria internazionale delle premiazioni della Biennale però, per motivi che non sono stati passibili di ricostruzione, ha desistito dalla carica.



Lasciato il conflitto di idee o degli interessi opposti, l'unico obiettivo dell'Ente in quell'istante era dare continuità all'appena instaurata relazione con la Biennale di São Paulo. Martini, a conoscenza di questo fatto, cambiò il suo atteggiamento polemico, cercando Ponti con un approccio pratico e diretto, mantenendosi economico nel rispondere a ciò che l'Ente richiedeva:

I delegati sono: Francisco Matarazzo Sobrinho, Niomar Moniz Sodré, Maria Martins Pereira e Emiliano Di Cavalcanti. Matarazzo viene in veste di Commissario, la Signora Sodré rappresenta il Museo d'Arte Moderna di Rio e Martins Pereira e Di Cavalcanti rappresentano gli artisti (Martini ASAC 1952).

Matarazzo in quell'edizione, interessante sottolineare, avrebbe acquistato tutte le opere d'arte degli artisti italiani appartenenti al Gruppo degli Otto, come a voler dare mostra delle sue immense possibilità economiche a chi avrebbe voluto tenerlo fuori o forse nel tentativo di lanciare un messaggio di distensione allo stesso Ente. Ciccillo avrebbe acquistato: *Nuovo Testamento*, 1951 [Fig. 79], di Afro Basaldella; *Falce, Sedia e Canestra sull'Aia*, 1952 [Fig. 80], di Renato Birolli; *Composizione*, 1952 [Fig. 81], di Antonio Corpora; *Protesta per Condannati*, 1952 [Fig. 82], di Emilio Vedova, tra altre (Barzon 2017).

In quell'edizione ancora una particolare attenzione si era rivolta alla questione delle sale brasiliane. In una comunicazione di Guglielmo De Angelis a Pallucchini, veniamo a sapere che la moglie di Ciccillo, Yolanda Penteadó, aveva richiesto spazi espositivi, cercando probabilmente di valersi della sua rete di contatti in Italia per riuscire ad ottenere maggiori concessioni da parte dell'Ente.

Pallucchini che aveva già comunicato a Matarazzo le difficoltà di riallocare altri paesi che erano senza i loro stessi padiglioni e che aveva già suggerito a Matarazzo (assieme a Bardi) di finanziare un padiglione nazionale, dettagliò a De Angelis le sue motivazioni:

Come ti ricorderai, nel 1950 il Brasile era ospitato in una sala abbastanza ampia ma che nel suo complesso offriva uno sviluppo di parete inferiore ai 40 metri. Quest'anno, nonostante il gran numero di Nazioni desiderose di partecipare, siamo riusciti a riservare al Brasile, in considerazione appunto anche della recente ospitalità data alla sezione italiana alla Prima Biennale di San Paolo, uno spazio non inferiore a quello dell'anno scorso. Abbiamo offerto infatti agli organizzatori la sala che nel 1950 ha accolto la mostra di Rousseau. (...) Allora, per venire in qualche modo incontro al desiderio di quegli organizzatori ed in particolare del Comm. Matarazzo, abbiamo pensato di giovarci delle possibilità offerte dall'ubicazione di quella sala, per suggerire ai preposti di San Paolo di costruire a fianco di essa, con materiali leggeri, una galleria che consentirebbe di aumentare notevolmente l'ampiezza della partecipazione (Pallucchini ASAC 1952a).

Il Brasile non costruì la galleria annessa proposta da Pallucchini [Fig. 83], invece si adattò allo spazio inizialmente offerto dall'Ente, presentandosi nelle Sale XXXIV e XXXV [Figg. 84, 85, 86, 87].

La selezione degli artisti, come divulgato dai periodici brasiliani dell'epoca, fu realizzata da una commissione composta da Sérgio Buarque de Hollanda, Mário Pedrosa, Antônio Bento, Geraldo Ferraz e Eugênia Franco. Il criterio selettivo era quello d'inviare le opere degli artisti premiati alla Biennale di São Paulo, in parallelo ai nomi già consacrati del modernismo brasiliano. Ritenuti parziali da diversi artisti, l'insoddisfazione, le proteste e le critiche circa i criteri furono molte.

È nota la protesta degli artisti Iberê Camargo, Gastão Worms e Djanira, che accusavano la selezione di disonestà e di essere condotta di nascosto per soddisfare gli interessi di pochi. Le proteste degli artisti arrivarono addirittura al Ministero dell'Istruzione contando con la sottoscrizione di più di 100 artisti di Rio de Janeiro, contrari al protagonismo di São Paulo nelle decisioni espositive.

I periodici della critica coeva collocano nell'aprile del 1952 la valutazione della commissione selettiva, ciononostante troviamo un registro precedente a questa data, ancora nel 1951, che ci indica che i suggerimenti di selezione degli artisti erano partiti dalla Biennale di Venezia. Si rivelava allora un nuovo personaggio di Venezia nel processo d'approccio tra l'Italia e il Brasile: Marco Valsecchi.

Valsecchi, critico italiano che si trovava a São Paulo all'apertura ufficiale della Biennale brasiliana [Fig. 88], fu nominato da Matarazzo come parte della giuria. Fu inoltre incaricato da Pallucchini di dirigere la commissione italiana in Brasile, come anche di trasmettere all'Italia le sue analisi critiche dello scenario delle arti nel contesto espositivo latinoamericano. Sarebbe stato lui, Valsecchi, che in una lettera a Matarazzo, indicò le preferenze dell'Ente:

Pochi artisti brasiliani possono interessare il pubblico italiano della Biennale veneziana. Già si conosce Portinari e Cavalcanti. [...] Degli artisti brasiliani, direi che potrei consigliare una nutrita presentazione di Tarsila do Amaral, Leontina Franco da Costa, Heitor dos Prazeres che è il negro vincitore di uno dei premi a San Paolo (Valsecchi ASAC 1951).

Pochi mesi alla richiesta di Valsecchi, Arturo Profili cercò di aggiornare la Biennale di Venezia, direzionando le scelte verso qualcosa che rappresentasse la "faccia del Brasile":

Noi siamo sicuri che Volpi, che nonostante la sua origine italiana, lucchese, è considerato come un pittore essenzialmente brasiliano, potrà interessare con la sua semplicità e i suoi colori, molto "Brasile", e costituire una nota originale che non stia a dimostrare il solito stare appresso alle scuole-base straniere. Per questo abbiamo dato a questo artista maggiore possibilità di presentazione che altri (Profili ASAC 1952).

Da qui possiamo confermare come l'arte brasiliana, soprattutto la pittura (Tabelle 1, 2), rispondeva ai desideri della Biennale di Venezia di presentare al pubblico qualcosa "tipicamente" brasiliana. L'abbondanza di artisti e di opere che avevano sovraccaricato lo spazio espositivo due anni prima, non solo sarebbe proseguita ma per fino raddoppiata, essendo ormai 26 artisti e 73 opere raggruppate nelle due sale (Lista 2).

Responsabile un'altra volta del testo introduttivo del catalogo, Sérgio Milliet, lamentava l'assenza dei grandi del modernismo come Lasar Segall, Cândido Portinari ed Emiliano Di Cavalcanti, che non parteciparono a quell'edizione perché gli artisti stessi per "motivi personali", secondo il critico, rifiutarono di inviare opere a Venezia.

Di Cavalcanti, che aveva già partecipato all'edizione precedente, era in questa membro della delegazione di selezione e non sarebbe stato pertanto etico figurare egli stesso tra gli artisti in gara. Per Cândido Portinari invece, dopo il successo del 1950, sarebbe stato inopportuno ritornare a Venezia in un intervallo di tempo così breve. Tuttavia, sarebbe stato presente in quella del 1954.

Lasar Segall a sua volta non fu invitato né tantomeno selezionato, come possiamo supporre dalla seconda delle lettere tra Ponti e Stendardo. Quest'ultimo infatti sollecita a Ponti ad insistere presso la Biennale per un invito a Segall:

Ho visto Lasar Segall che, pur essendo amareggiato per il trattamento ricevuto, sarebbe felicissimo di partecipare alla Biennale. So che le sue opere non sono mai state presentate a Venezia e che Lei desidera vivamente che una figura rappresentativa come la sua non manchi alla Biennale, e perciò vorrei domandarLe se non sarebbe possibile fargli pervenire con ogni urgenza, in vista del pochissimo tempo a disposizione, un invito personale ad esporre qualche lavoro nella "Mostra dell'Espressionismo" organizzata dalla Biennale (Stendardo ASAC 1952).

È curioso notare che proprio in quell'anno in cui non c'erano i grandi nomi del modernismo nazionale, bene 3 tra gli unici 4 artisti afrobrasiliani che sono riusciti ad esporre a Venezia durante tutto il periodo qui preso in esame, lo fecero proprio in quell'edizione.

Erano Heitor dos Prazeres<sup>87</sup>, Cassio M'Boy<sup>88</sup> e Antônio Bandeira – quest'ultimo, essendo un nome già conosciuto a Parigi, avrebbe esposto per più d'una volta (LISTA 1), (Couto 2009: 69-98).

---

<sup>87</sup> Nato a Rio de Janeiro nel 1898, il musicista, compositore e pittore, Heitor dos Prazeres è nato soltanto dieci anni dopo la fine della schiavitù. Il nome di Prazeres in Brasile si associa spesso al suo ruolo con il Samba. Sebbene abbia ritrattato con le sue pitture le *favelas* del Rio de Janeiro come nessun modernista della Settimana del 1922 sarebbe riusciti a farlo, le sue opere non hanno ricevuto l'atteggiamento giusto dalla storiografia brasiliana, essendo messe accantonate sotto una serie di pregiudizi riduzionisti dell'élite artistico-istituzionale.

<sup>88</sup> Il pittore e scultore, Cássio M'Boy fu allievo del pittore tedesco Georg Fischer Elpons. Fece la sua prima mostra personale nel museo di Chateaubriand, il MASP, nel 1950. Partecipò successivamente di mostre in

Ognuno di loro era rappresentato da 2 pitture. Importante sottolineare che i pittori come Cândido Portinari, Lasar Segall, Emiliano Di Cavalcanti e Tarsila do Amaral, hanno esposto in media dieci opere ogni volta (Lista 2). Heitor dos Prazeres espose “*Mercado*” e “*Batuque*” [Fig. 89]<sup>89</sup> elogiata dalla critica italiana coeva come rappresentante del modernismo latino. Cassio M Boy, con “*Madre dell’oro*” (*Mãe de Ouro*) e “*Nostra Signora del S. Cuore*” (*Nossa Senhora do Sagrado Coração*), sarebbe stato il primo artista brasiliano ad avere un’opera venduta a Venezia. E, infine, ci fu Antônio Bandeira con “*Città*” (*Cidade*) [Fig. 90] e “*Casa sotto il sole*” (*Casas Sob o Sol*).

Emblematico come il catalogo introduttivo della sala brasiliana non citi i nomi di Heitor dos Prazeres [Fig. 91], Cassio M Boy [Fig. 92] e Antônio Bandeira<sup>90</sup> [Fig. 93], quanto piuttosto quelli di Lasar Segall, Cândido Portinari ed Emiliano Di Cavalcanti quasi scusandosi delle loro assenze.

Le pagine dei cataloghi di presentazione della sala nazionale costituivano in quel tempo uno dei primi e principali testi in italiano dedicati all’arte brasiliana.

Al silenzio della mancata nomina di questi artisti veniva aggregata la seguente descrizione: “è stato riservato un posto ai pittori cosiddetti ingenui, così come quelli che, nel folklore del loro paese, ricercano elementi per un esprimersi originale” (*Catalogo* 1952: 190).

I termini “ingenui”, “primitivi”<sup>91</sup>, lontani da essere un indicativo estetico di uno stile di linguaggio, agiva prima come indicatore di procedenza socioculturale in Brasile. I neri erano i primitivi.

Un indicatore di “infantilità”, di incapacità di elaborazione complessa di sé e della propria storia, una terminologia messa sulle spalle di questi artisti sin dall’inizio per silenziarli sottilmente nei loro discorsi e forme di espressione (Roquetti 2019).

È necessario evidenziare inoltre un altro dato che viene semplicemente silenziato o ignorato dalla storiografia dell’arte brasiliana. Dei 59 artisti inviati a Venezia per rappresentare il Brasile in questi quattordici anni solo 4 furono afrobrasiliani.

---

Francia e Giappone. Il suo stilo classico/simmetrico e i colori di una vivacità assoluta, dialogò con Henri Matisse.

<sup>89</sup> *Batuque* è stata l’unica opera d’arte riprodotta dai giornali e riviste internazionali analizzati in tutti gli archivi (sia di critica italiana che straniera) relativi al 1952.

<sup>90</sup> Il pittore Antônio Bandeira ha raggiunto nella sua fase più “viscerale” la corrente gestuale dell’espressionismo astratto. Ha creato insieme al critico Mário Barata il Centro Culturale di Belle Arti (CCBA), che poi sarebbe diventato la Società Cearense di Arti Plastiche – SCAP. Nel 1946 si trasferisce in Francia, da dove sarebbe partita la lunga lista d’esposizione internazionale in cui l’artista partecipò: Parigi, Verona, Londra, New York, ecc.

<sup>91</sup> La terminologia “primitivo” veniva applicata anche al pittore meticcio José Antônio da Silva che avrebbe esposto due opere in questa edizione: *Pecore sotto la pioggia* 1948; e *Pioggia*, 1948. Antônio da Silva fu l’esponente della pittura di paesaggio rurale e agrario brasiliano. Dal suo lirismo compare la regolarità dei campi coltivati come valori quasi astratti geometrici. Sviluppò la tecnica di Van Gogh con dettagli e precisioni, codificando gli spazi della realtà con rigore e colori costruttivi [Figg. 24, 25].

L'esclusione e il silenzio risultano ancora più eloquente quando estendiamo questa analisi fino ad esattamente quest'anno, 2020. Dei 139 artisti che hanno rappresentato il Brasile nell'intera traiettoria nazionale alla Biennale di Venezia, dalla prima presentazione fino ad oggi, 8 sono afrobrasiliani: Cassio M'Boy (Biennale 1952, inteso naif), Heitor dos Prazeres (Biennale 1952, inteso naif), Julio Martins da Silva (Biennale 1978, inteso naif), Maria Madalena Santos Reinbolt (Biennale 1978, intesa naif), Maria Auxiliadora Silva (Biennale 1978, intesa naif), Antônio Bandeira (Biennali 1952/1954/1960, inteso astratto "lirico"), Rubem Valentim (Biennale 1962, inteso astratto geometrico), Artur Bispo do Rosário (Biennale 1995, inteso art brut, pazzo).

Tra gli 8, dunque, 5 sono stati letti con lo stereotipo naif, primitivi, 2 sono stati ricordati per l'abbandono della figurazione in direzione all'astrazione geometrica/lirica e l'ultimo si trova marginalmente categorizzato nella categoria art brut, con l'artista in sé inquadrato nei parametri della pazzia.

Se nell'edizione precedente il silenzio sul Brasile aveva attirato la nostra attenzione, nel 1952 l'indifferenza della ricezione risulta ancora più evidente. La mancanza di artisti riconosciuti corrodeva sottilmente la legittimazione degli altri artisti:

Due sale sono dedicate al Brasile e ordinate da Francesco Matarazzo, noto anche per aver creato la Biennale d'Arte di San Paolo, il quale ha dovuto lottare con uno spazio esiguo per tentare di raggiungere l'obiettivo: esporre le opere più rappresentative del grande Paese latino. La buona volontà non è stata sufficiente. Forse i metri quadrati occupati da alcuni astrattisti, sarebbero stati meglio sfruttati se concessi ad artisti di riconosciuto valore e che a giusto titolo godono di ottima fama anche in Europa (Fabbri ASAC 1952).

Considerato da Valsecchi come presenza confermata in un articolo di pochi mesi prima dell'inaugurazione della mostra, Lasar Segall che non avrebbe partecipato, ha ricevuto un'analisi critica ristrettissima però più consistente di quelli che furono effettivamente esposti:

Dall'oriente viene anche Segall ed è lui, dopo una sosta berlinese e parigina, a trapiantare l'espressionismo in Brasile, già preparato a quell'innesto da una tradizione intermittente di barocchismo portoghese, subito acclimatatosi in figurazioni di esotica virulenza (Valsecchi ASAC 1952).

Oltre a Valsecchi, le analisi della critica non si occuparono d'altro che dell'evidente mancanza di nomi già riconosciuti, "le Brésil n'accuse pas pour l'homme un grand intérêt autrement que come élément d'un paysage coloré: Portinari est loin" (Vrinat ASAC 1952).

Queste prove d'interpretazione nazionale riaffermate dall'esportazione di un Brasile condensato nelle idee moderniste di rappresentanze identitarie, iniziarono però a dare fastidio alla commissione brasiliana che dialetticamente articolava e legittimava questa

narrativa perché apprezzata all'estero. È questo che abbiamo potuto confermare in un articolo del critico Antônio Bento, che riporta la sua intervista con Milliet:

Il critico di San Paolo sottolinea che non aspettava nessun premio per i nostri artisti, considerando l'assenza di Segall, Portinari e Di Cavalcanti. Credeva, a principio, Milliet che saremmo rimasti relegati in un secondo piano in compagnia dell'Argentina, Cuba, Bolivia e Guatemala, con rappresentanze discretissime. Non è stato, però, ciò che è successo. Oltre ad una tela di Cassio, venduta ad un grande collezionatore italiano, ci sono stati riferimenti lusinghieri Guignard, Volpi e i Primitivi. Gli europei non si sono convinti che l'esotismo non caratterizza necessariamente la pittura brasiliana. L'assenza di cactus, banani, pappagalli, ecc, li perturba influenza il loro giudizio<sup>92</sup>. (WANDA SVEVO 1952) (traduzione dell'autore)

La necessità di aver “cactus”, “banani” e “pappagalli” nell'opere brasiliane a fine di che queste ricevesse qualche attenzione da parte della critica europea, sembra riecheggiare nella pratica espositiva della Biennale radicata in un modello d'identità dove l'”immagine” nazionale sarebbe omologata nelle sue particolarità. L'interesse per l'arte brasiliana si manifestava quindi non attraverso le categorie artistiche delle opere d'arte, ma attraverso quelle categorie etnografiche e sociologiche che narravano la visualità “esotica” di una nazione in quel tempo “lontana”.

---

<sup>92</sup> “O crítico paulista salienta que não esperava nenhum prêmio para os nossos artistas, em face da ausência de Segall, Portinari e Di Cavalcanti. Julgava a princípio Milliet que ficássemos relegados a um segundo plano em companhia da Argentina, Cuba, Bolívia e Guatemala, com representações discretíssimas. Não foi, porém, o que aconteceu. Além de uma tela de Cassio, vendida a um grande colecionador italiano, houve referências elogiosa Guignard, Volpi e os Primitivos. Os europeus ainda não se convenceram de que o exotismo não caracteriza forçosamente a pintura brasileira. A ausência de cactus, bananeiras, papagaios, etc., os perturba e influi em seu julgamento” (texto originale).

### 1.3 Portinari: “pitture di figure” (XVII Esposizione, 1954)

Con l'adesione ufficiale di 30 paesi avvenne in questa Biennale la prima partecipazione dell'Uruguay e del Venezuela. L'Unione Sovietica, assente dalla Biennale fin dal 1934, era finalmente ritornata.

Questa fu la Biennale degli espressionisti, più specificamente la Biennale di Edvard Munch, il nome massimo dell'espressionismo europeo che sarebbe stato esposto nella Sala Napoleonica. Dal lato brasiliano, Matarazzo inaugurava la seconda Biennale brasiliana nel Palazzo delle Nazioni (*Palácio das Nações*) [Fig. 94], che sarebbe stata conosciuta come la Biennale della “Guernica”.

In Brasile per la prima volta, Pallucchini partecipò in qualità di membro della giuria internazionale di quella che sarebbe considerata la maggiore di tutte le Biennali già realizzate in Brasile (Alambert 2004). Il proprio Pallucchini avrebbe affermato:

La II Biennale del Museo d'Arte Moderna di San Paolo del Brasile ha assunto quest'anno particolare importanza [...] Tutti i paesi, europei, africani e americani, si sono impegnati con partecipazioni accurate, di alta qualità e di viva attualità. Il complesso della mostra non rivela in genere troppi compromessi con forme esaurite e accademiche: esso offre al visitatore una serie di sale speciali che documentano espressioni ormai acquista dalla storia e dalla cultura. [...] Le manifestazioni che da quelle esperienze discendono e che costituiscono fino ad oggi la parte più viva del mondo artistico moderno (Pallucchini ASAC 1954f).

Li si incontrerebbero artisti della Bauhaus, Paul Klee, Mondrian, Kokoschka, Alexander Calder [Fig. 95], Walter Gropius, Pablo Picasso [Fig. 96], Braque, Duchamp, Morandi, Boccioni, Delaunay e Munch. La storia dell'arte “di peso” era sbarcata in Brasile, svelando da allora una dicotomia artistica nazionale in cui si potevano distinguere la ormai tradizione figurativa della settimana del 1922 e la nuova “*élite*” artistica, che si formava su condotte radicalmente opposte ai maestri modernisti e che molto poco o nulla aveva di quei valori identitari “sorpasati”.

Nel direzionarsi ogni volta di più ad un linguaggio internazionalizzato dell'arte questi artisti, messi a Venezia alla luce condizionante dell'essere rappresentanti simbolici della nazione brasiliana, non potevano però offrire nulla o quasi nulla.

Gillo Dorfles (1962) ha delineato appunto il meccanismo produttivo e distruttivo che presiede la forma simbolica nell'assorbire l'arte: il simbolo non si deperisce del tutto comunicandosi, ma persiste nella storia. Di fronte a un'immagine simbolica c'è prima di tutto la permanenza e la comunicabilità di un'idea che, quando accettata, si integra perfettamente a un discorso stereotipato.

Rispondendo a ciò che era richiesto dallo sguardo europeo e cosciente della problematica di riportare il Brasile attorno all'immagine del "cactus", "banani" e "pappagalli", la selezione delle opere brasiliana alla Biennale del 1956 si svolse nuovamente nel segno della retorica dell'identità nazionale.

I membri della commissione per la suddetta edizione, Mário Pedrosa, Sérgio Milliet e Wolfgang Pfeiffer [Fig. 97], a dispetto di quanto era venuto due anni prima, riportarono Cândido Portinari di nuovo a Venezia.

Assieme a Portinari fu inviato un gruppo di artisti coesi alle correnti astrattiste che in Brasile si stavano affermando sempre più: Antonio Bandeira, Lygia Clark<sup>93</sup>, Sanson Flexor<sup>94</sup>, Milton Goldrig<sup>95</sup>, Karl Plattner, Paolo Rissone<sup>96</sup>, Ivan Serpa, Alfredo Volpi, e gli incisori ancora nominati "bianco e nero", Livio Abramo<sup>97</sup>, Fayga Ostrower e Arnaldo Pedrosa D'Horta. Sarebbero state un totale di 63 opere disposte nelle sale XXXV e XXXVI [Fig. 98, 99, 100, 101].

Wolfgang Pfeiffer, l'autore del testo introduttivo del catalogo, affermò:

Siamo lieti di presentare nuovi lavori di Candido Portinari, maestro riconosciuto del movimento artistico tipicamente brasiliano del nostro secolo. Alfredo Volpi, premiato alla II Biennale di San Paolo, presenta nuovi quadri di straordinaria semplificazione e di ancor più marcata sensibilità. Molti artisti (...) dopo la grande esposizione di San Paolo si sono trovati a non disporre di opere per l'attuale partecipazione. Il quadro generale, pertanto, non è completo. (...) Non vengono presentati quest'anno i pittori primitivi e folcloristici che danno una nota colorita al panorama della pittura brasiliana. Paese giovane, che senza dubbio non si può paragonare ai centri europei, in cui sono nati i movimenti fondamentali dell'arte moderna, ma pur tuttavia paese che trae motivo di orgoglio dalla propria capacità inventiva (...) (*Catalogo* 1954: 198-199).

Il ritorno di Portinari a Venezia sembrava siglare la "pace" dell'artista con il gruppo di Matarazzo, dopo l'"umiliazione" della Biennale di São Paulo del 1953. La seconda Biennale, diversamente dalla precedente, aveva cambiato il processo di selezione. L'organizzazione non invitò a nessun artista, cosicché tutti gli interessati a partecipare si

---

<sup>93</sup> Lygia Clark fu una pittrice e scultrice dell'avanguardia neo-concretista brasiliana. Dalla fine degli anni '60, svolse una serie di ricerche non "convenzionali" dialogando spesso con le definizioni di cosa sia o meno l'arte. Diventò il punto di riferimento per gli artisti contemporanei in Brasile, che si indirizzano ai limiti delle forme dell'arte.

<sup>94</sup> Samson Flexor fu un pittore astratto lirico. Coesistendo tra la tradizione figurativa e l'astrazione "pura", Flexor produce schemi illusionistici che misero le due sfere del pensiero artistico moderno in dibattito.

<sup>95</sup> Nato negli Stati Uniti, Raymond Milton Goldring, fu uno dei primi artisti a portare l'astrattismo in Brasile. Le sue ricerche si svolsero intorno sia all'arte astratta che all'Optical Art.

<sup>96</sup> Nato nel 1925 in Italia, le informazioni sulla vita del pittore Paolo Rissone in Brasile sono ancora da studiare.

<sup>97</sup> L'incisore Livio Abramo inizialmente si avvicinò all'estetica modernista tramite il Movimento Antropofagico, per poi svolgere lavori astratti sulle tematiche sociali nazionali, dialogando spesso con l'espressionismo tedesco. Fu prigioniero politico due volte e partecipò del Partito Comunista Brasiliano (PCB), dal quale fu espulso nel 1932.



sarebbero dovuti sottoporre al giudizio di una giuria di selezione. Cândido Portinari infastidito dal regolamento e sentendosi ferito nell'orgoglio rifiutò di essere esaminato da una giuria come un'artista qualsiasi.

Torniamo tuttavia alle origini delle trattative di quell'edizione, le quali contarono con una novità: Pietro Maria Bardi.

Bardi che dal 1953 al 1957 avrebbe girato il mondo con una collezione impressionista del MASP e che aveva insistito veementemente per portare Lasar Segall alla Biennale a nome del MASP, venne finalmente invitato ad allestire una sala in quest'edizione. Ma, come vedremo in seguito, rifiutò l'invito dell'Ente.

Siamo al 9 gennaio 1954, Pallucchini appena tornato da São Paulo scrisse a Bardi per comunicargli che aveva cercato di incontrarlo in città, ma senza successo, così come aveva cercato di incontrare Chateaubriand prima a São Paulo e dopo a Rio de Janeiro, sempre senza risultato.

Ricevuto da un assistente di Bardi, Pallucchini, per la prima volta in Brasile, affermerebbe che aveva colto l'"anima" dei brasiliani, che aveva infine capito la dimensione del lavoro di Bardi nel MASP e senza citare, in nessun momento, il nome della Biennale di São Paulo – motivo fondamentale dietro alla sua visita al paese – trattò direttamente dell'invito:

Purtroppo a San Paolo non ho potuto incontrarmi con Chateaubriand. Egli mi ha cercato, ma poi è stato introvabile perché quasi sempre a Rio, sono andato a Rio ma non sono riuscito a pescarlo. Avrei voluto anche vederlo e parlargli a proposito dell'itinerario del vostro Museo. Penso che sarebbe molto interessante presentare in estate a Venezia, nell'ambito della Biennale, i capolavori degli impressionisti francesi del Museo di San Paolo. Nonostante l'importanza che sta assumendo la Biennale di San Paolo, quella di Venezia ha pur sempre il suo fascino. Penso quindi che la mostra del Suo Museo potrebbe avere qui una consacrazione definitiva. (...) Intanto Le abbiamo chiesto il prestito di un Courbet: spero che Lei vorrà dare il Suo consenso (Pallucchini ASAC 1954).

La risposta di Bardi arrivò il 27 gennaio. In modo educato e succinto ma con una dose di ironia, egli usò l'invito di altre esposizioni a ragione del suo rifiuto:

Caro Pallucchini, avrei molto piacere a esporti a Venezia, ma dal 7 maggio al 7 giugno il Museo espone al M.B.A di Berna, dal 15 giugno al 15 agosto alla Tate. Sono impegni ormai da mesi. (...) Courbet<sup>98</sup> ti faccio inviare da San Paolo (Bardi ASAC 1954).

---

<sup>98</sup> Fig. 102.

L'ironia si sarebbe inoltre vista nella pubblicazione dell'invito di Pallucchini a Bardi tramite il "*Diário de São Paulo*", il giornale fondato nel 1929 da Chateaubriand che mobilitava un pubblico gigantesco a São Paulo. La notizia della proposta arrivò a Matarazzo, causando grande diverbio (*A Bienal de Veneza pediu a coleção...* WANDA SVEVO 1954).

Nonostante fosse quasi sicura la sua gestione, la notizia di una eventuale collaborazione tra Venezia e Bardi irritò Matarazzo che incaricò Arturo Profili di scrivere all'Ente chiedendo spiegazioni sulle voci circa l'invito di Pallucchini a Bardi (Profili ASAC 1954). La risposta di Pallucchini rivela chiaramente che la politica di "equilibrare i piatti", proseguiva:

Caro amico (...) ti confermo adunque che la Biennale di Venezia non ha affidato a Bardi alcun incarico; ti dirò anche, in via del tutto confidenziale, perché è bene che voi lo sappiate, che Bardi continua ad insistere da qualche mese sul nome di Segall per la partecipazione a Venezia del Brasile quest'anno, scrivendo ora a me ed ora ad Apollonio (Pallucchini ASAC 1954a).

Da una parte Pallucchini in una sorta di doppio gioco assicurava a Matarazzo del suo "mancato accordo con Bardi", ma dall'altra parte continuò parallelamente le sue trattative con il MASP di Bardi:

Caro Bardi, ho visto che sul "Diario de S. Paulo" del 28 gennaio è stata pubblicata la notizia della nostra richiesta degli Impressionisti. Questo mi fa piacere perché penso che ci sia qualche speranza. (...) Sto preparando una trasmissione alla Radio attorno al Museo di San Paolo in viaggio per l'Europa. Credo che vada in onda sul Terzo Programma il 15 marzo (Pallucchini ASAC 1954b).

Innanzitutto a questa provocazione eminentemente simbolica, il potere di Matarazzo non soffrì tuttavia nessuno sconvolgimento. Ponti sarebbe tornato ad affermare all'Ambasciatore brasiliano a Roma, Carlos Alves de Souza, che il desiderio dell'Ente, data la prossimità ogni volta più fruttifera tra le Biennali, era che Matarazzo continuasse nel comando della delegazione nazionale:

Eccellenza [...] La segreteria generale dell'Esposizione di Venezia è entrata nella fase viva dell'organizzazione e ha già preso contatto con la maggior parte degli organi e dei Commissari preposti all'ordinamento della Sezione dei rispettivi Paesi. Per questo, ammirati della perfetta organizzazione della Seconda Biennale del Museo d'Arte Moderna di San Paolo – e certi che la designazione permetterebbe una bene selezionata e rapida composizione della Sezione brasiliana – ci permettiamo di accennare all'opportunità che l'incarico di tale organizzazione venga affidato alla Direzione del Museo d'Arte Moderna di San Paolo (Ponti ASAC 1954).

Sebbene con un espressivo ritardo da parte dell'Ambasciatore brasiliano a Roma, Carlos Alves de Souza, il Brasile avrebbe proceduto con la nomina di Matarazzo. Pallucchini, nel frattempo, avrebbe dovuto insistere innumerevoli volte per ricevere una risposta

dall'Ambasciatore, avendo azionato addirittura l'Ambasciatore dell'Italia a Rio Giovanni Fornari, per aiutarlo ad ottenere una posizione ufficiale del Brasile.

L'Ambasciatore Fornari, già a conoscenza della conferma avvenuta da parte degli organi competenti, avvertì il segretariato sulle polemiche che la gestione unilaterale di Matarazzo suscitava tra la critica brasiliana:

Caro Pallucchini, i giornali informano che la scelta della Delegazione brasiliana alla Biennale di Venezia è fatta e che Francisco Matarazzo Sobrinho la capeggia. Contemporaneamente la stampa formula critiche alle Autorità competenti perché fino ad oggi nulla ancora si sa del lavoro di selezione della Commissione e si ricorda che negli anni scorsi la organizzazione della rappresentanza brasiliana alla Biennale di Venezia ha offerto il fianco a numerose critiche" (Ambasciatore dell'Italia a Rio...ASAC 1954).

La notizia data dal giornale di Chateaubriand innescò ancora un serie di eventi fortunatamente dalle conseguenze limitate ma che rischiarono di incrinare irrimediabilmente il rapporto tra l'Ente e il Brasile. Testimone di uno di questi è Daria Guarnati. La Guarnati non appare in nessuna lettera della lunga corrispondenza tra l'Ente e il Brasile e quindi possiamo ipotizzare che essa non ricoprì alcun ruolo in questa querelle Brasile-Italia, se non quella d'intima confidente di Pallucchini.

Riconosciuta nel sistema delle arti italiane come la idealizzatrice della rivista milanese "Aria d'Italia" in circolazione tra gli anni 1939 e 1941, la Guarnati ci mostra un Segretario irritato che per la prima volta lascia la sua posizione di mediatore. Una lettera a lei indirizzata ci fa vedere infatti un inedito Pallucchini assolutamente infastidito dall'atteggiamento del Bardi, a cui il mese prima si rivolgeva in modo quasi amichevole:

Cara Daria, Le confesso che la mostra conversazione telefonica di ieri sera mi ha alquanto turbato, anche perché, da quanto Lei mi fa capire, il signor Bardi non si comporta nel modo che mi sarei sempre atteso, date le nostre relazioni. (...) ho sempre parlato favorevolmente del Museo de Arte, ed ho dedicato tutta una trasmissione alla Radio (Terzo Programma) di mercoledì 17 marzo, al Museo de Arte in Europa. Questo per la storia. Siamo entrati in trattative per avere a Venezia alla Biennale il Museo de Arte, ma Bardi ce lo ha rifiutato, nonostante che si sia subito preoccupato di far apparire sul "Diario" di San Paolo questa nostra richiesta (Pallucchini ASAC 1954c).

Possiamo ipotizzare, pur non avendo trovato alcuna corrispondenza in archivio, che l'articolo non irritò solamente Pallucchini, ma destabilizzò un ambiente che mise in discussione la legittimità di Matarazzo come commissario di quell'anno.

Tre mesi prima l'apertura della Biennale di Venezia, il 13 marzo 1954, Arturo Profili si rivolse a Pallucchini cercando un'eventuale spiegazione sul ritardo nella nomina di Matarazzo alla commissione brasiliana:

Non vorrei averti dato con la mia lettera l'impressione di voler fare una "mise à point". Lungi da me tale intenzione, grato come ti sono e ti siamo, per il tuo generoso e costante appoggio. Considera sempre, quanto ti scrivo, che sono un amico che sa di potersi esprimere in piena e assoluta confidenza, con chi, come voi, dimostra tanta cordialità e comprensione per il nostro lavoro. A tutt'oggi, Matarazzo non ha ancora ricevuto l'incarico ufficiale per la formazione della delegazione brasiliana alla Biennale di Venezia, per quanto, ormai, si pensi non possa tardare molto. Come avrai, invece, saputo, egli si è dimesso da presidente del Centenario: ciò che, se moralmente non è piacevole, è per lo meno utile alla Biennale che recupera così in pieno, il suo attivo presidente. (Profili ASAC 1954)

Il 26 marzo 1954, l'Ambasciatore del Brasile a Roma, Carlos Alves de Souza, scrisse all'Ente per confermare che Matarazzo era stato nominato dal Brasile per essere il rappresentante del paese in quella edizione.

Neanche tre mesi dopo dalla comunicazione dell'Ambasciatore Souza, con un comunicato dell'11 giugno 1954 il ministro consigliere Fernando Ramos de Alencar, informa Angelo Spanio della modifica della carica di commissario da Matarazzo a Roberto Luiz:

Ho l'onore di comunicare a Vostra Eccellenza che a seguito del rientro in patria del Signor Francisco Matarazzo Sobrinho, rappresentante del Brasile presso la Biennale di Venezia, è stato designato a prendere il suo posto il Signor Roberto Luiz Assunção de Araújo, il quale è attualmente Primo Segretario dell'Ambasciata del Brasile a Vienne (Ramos ASAC 1954).

La risposta di Spanio è alquanto emblematica poiché scrive al ministro di essere già stato informato dei fatti da Pallucchini:

Signor Ministro, mi è giunta la lettera ch'Ella ha avuto la cortesia di inviarmi in data 11 corrente, per informarmi che il Signor Roberto Luiz Assunção de Araujo, Primo Segretario dell'Ambasciata del Brasile a Vienna, è stato designato dalle competenti Autorità a prendere il posto del Sig. Francisco Matarazzo Sobrinho quale rappresentante del Brasile presso la Biennale di Venezia. Il Segretario Generale della Biennale, prof. Rodolfo Pallucchini, mi aveva già fatto un accenno in questo senso, in seguito alla telefonata ricevuta l'altro ieri (...) (Spanio ASAC 1954).

Pallucchini si rivolgeva infatti, l'11 settembre 1954, direttamente a un Luiz "Commissaire" per risolvere questioni relative alla chiusura della mostra, mettendo addirittura assieme le opere ufficiali della rappresentazione brasiliana con il prestito del Courbet di Bardi:

Monsieur le Commissaire, la XXVIIème Biennale d'Art Figuratif va entrer dans le dernier mois de son activité. Par cette raison, et afin de prédisposer les différents services ayant trait à la réexpédition des œuvres (...) Je dois aussi vous signaler que la réexpédition des deux Munch et Courbet devra avoir la priorité absolue (...). (Pallucchini ASAC 1954d).

La situazione successivamente divenne a dir poco confusionaria. Dieci giorni dopo dalla chiusura della Biennale, l'Ambasciatore Souza si rivolse ad Angelo Spanio con l'intento di riaffermare la posizione di Matarazzo come Commissario. La nomina di Roberto Luiz, in conformità all'Ambasciatore, sarebbe figlia di un errore di comunicazione del ministro Fornari che non aveva "capito" che Luiz sarebbe stato il rappresentante del Brasile soltanto nel Festival del Cinema. Secondo l'Ambasciatore Souza, la sua lettera dovrebbe quindi chiarire "certi dubbi in merito al vero rappresentante brasiliano alla Biennale, che fu e continua ad essere il Signor F. Matarazzo Sobrinho" (Alves ASAC 1954).

Non è assurdo ipotizzare che quest'"errore" di comunicazione avrebbe servito ad un Pallucchini ormai stanco di questi conflitti tra MASP e l'antico MAM e quindi alla ricerca di una figura neutra che fungesse da sintesi e che soprattutto riuscisse a gestire a Venezia i prestiti di Bardi o chissà il tanto agognato e più volte richiesto Lasar Segall.

Il fatto che sicuramente Pallucchini incontrò personalmente Matarazzo poco prima dell'apertura della Biennale<sup>99</sup> e che nonostante quest'incontro si rivolgesse ancora a Luiz come fosse il legittimo commissario potrebbe essere indice della fondatezza della nostra supposizione.

Le trattative si conducevano in maniera disturbata e sarebbero peggiorate ulteriormente nell'aspetto della selezione degli artisti. Pallucchini, che dal 1950 cercava un accordo tra il MASP e l'antico MAM, chiese a Matarazzo di collaborare con Bardi per portare le opere di Segall che, tuttavia, aveva sempre rifiutato di esporre a Venezia per Matarazzo.

Riprendendo tuttavia la lettera già riportata di Pallucchini a Daria Guarnati, egli segnala l'atteggiamento della Biennale innanzi alle insistenze di Bardi per inviare una mostra dedicata solo all'artista. La Biennale di Venezia, infatti, sembrava non avere spazio per dare priorità all'artista:

Come al solito facciamo, esprimiamo dei "desiderata", ed abbiamo espresso il desiderio di vedere Segall nel 1950, 1952 e 1954. Se poi il commissario brasiliano, investito ufficialmente dal suo Governo, non crede di presentare a Venezia Segall, io non so cosa farci. Né, d'altra parte, presso il Comitato di Esperti, al quale demandiamo il compito di preparare il piano culturale della Biennale, non sarà mai possibile presentare la proposta di una Mostra di Segall, dato che non è uno di quegli astri come Picasso, Chagall, Miro, ecc (Pallucchini ASAC 1954c).

---

<sup>99</sup> Secondo la lettera di Milliet a Pallucchini, Matarazzo arrivò a Milano il 12 giugno (Milliet ASAC 1954). Tutto indica che Milliet rispondeva all'invito di Pallucchini, indirizzato a Matarazzo, per l'apertura di quell'edizione (Pallucchini ASAC 1954e).

La situazione per Matarazzo diventava quasi insostenibile e fu Arturo Profili ad incaricarsi di spiegare le reali motivazioni dietro a tanti rifiuti di Segall:

Penso che se Segall dovesse costituire oggetto di una Sala speciale, sempre a Matarazzo spetterebbe il diritto, almeno, di “agreement”: e Matarazzo non è mai stato consultato al proposito, né lo potrebbe essere: tanto più che Bardi, ottenendo il risultato che si propone, non rafforzerebbe davvero la posizione di prestigio del Commissario Matarazzo. Ti aggiungo, perché tu lo sappia, che a chiedere a Segall di onorare con la presenza dei suoi quadri la sala riservata al Brasile da Venezia, ci andò più volte la direzione del nostro Museo. Sempre s’ebbero un grande rifiuto sia pure patinato di cortesia e di amabile schermirsi da parte dall’artista che dichiarò di non essere in condizioni di mandare a Venezia perché impegnato in un grande tournée in Europa con l’intera sua opera. E adesso, tu vedi, Bardi per conto proprio propone Segall che con Bardi invece è disposto a venire a Venezia. E allora Matarazzo che figura ci fa e non solo davanti a Segall? (Profili ASAC 1954a).

Segall rimase fuori dalla delegazione brasiliana più di una volta. Una prima lista di artisti scelti venne inviata a Ponti direttamente dall’Ambasciatore brasiliano a Roma e nella lista avremmo Arnaldo Pedrosa d’Horto, Livio Abramo e Fayga Ostrower rappresentanti del cosiddetto “bianco e nero” e 10 pittori: Cândido Portinari, Alfredo Volpi, Emiliano di Cavalcanti, Samsom Flexor, Karl Plattner<sup>100</sup>, Milton Goldring, Geraldo de Barros, Antonio Bandeira, Lygia Clark e Ivan Serpa (Alves ASAC 1954a).

La lista dell’Ambasciatore era completamente diversa da quella che girava sulle testate nazionali, annunciando Alfredo Volpi, Paolo Rissone, Karl Plattner e Paulo Becker tra i selezionati (Campofiorito WANDA SVEVO 1954).

Nel testo del catalogo delle sale brasiliane, Pfeiffer indica che la Biennale di São Paulo, sin dalla sua creazione nel 1951, stava agendo da termometro estetico di ciò che il Brasile avrebbe dovuto inviare per essere visto e rappresentato a Venezia.

Tutti gli artisti inviati infatti avevano partecipato alla Biennale brasiliana precedente. Ma questo non sarebbe servito a nulla. Chi appariva nelle ricezioni coeve fu, ancora una volta, Cândido Portinari, che partecipava con appena 4 opere. Offuscando addirittura Arnaldo Pedrosa d’Horta, che vinse con il suo *Disegno n. 11* [Fig. 105], l’I.n.c.o.m – premio che non faceva parte di quelli ufficiali concessi dal Comune e dal Governo italiano, ma che indicava comunque un riconoscimento dell’arte brasiliana a Venezia.

Il premio comunque fece notizia entro i confini nazionali, celebrato da giornali come la *Gazeta, Globo e Correio da Manhã*. L’artista era stato uno dei fondatori del Partito Socialista a São Paulo essendone militante attivo e fu il primo brasiliano a ricevere un premio nella

---

<sup>100</sup> Nel periodo in cui visse (1950) in Brasile, il pittore italiano Plattner portò la figura verso un realismo esistenziale che metteva in luce la complessità del mondo dopoguerra.

Biennale veneziana. Era inoltre la prima volta che, a parte i casi degli Stati Uniti e del Messico, un premio veniva assegnato fuori dall'Europa Occidentale.

Internazionalmente la sua opera non ricevette tuttavia l'attenzione della critica per più di una breve, sprezzante e succinta nota che esponeva il disegno premiato come “*puro astratto, segni senza senso e mancanza assoluta di una idea, l'autore ha dovuto in questo caso compiere uno sforzo per non pensare a niente*” (La XXVII Biennale ASAC 1954).

Le sale brasiliane non furono attenzionate dalla critica specializzata. Critiche impietose arrivarono da Renzo Guasco, del giornale di Torino:

L'impressione totale di questa immensa esposizione di opere di tutto il mondo (compreso l'India, il Brasile, ecc.) è estremamente turbante, irrazionale, di volta in volta crudele, folle, carceraria, di un'oscenità nascosta allusiva, rientrata, di una durezza agghiacciante (Guasco ASAC 1954).

Cândido Portinari, che due anni prima era citato come assenza imperdonabile, non riuscì a convincere lo scenario internazionale con le sue “pitture di figure”, come vedremo nelle analisi del critico svizzero A. Scheidegger:

Portinari, un pittore di figure, fortemente sostenuto nel Brasile delude per il vuoto manierato dei suoi gruppi colorati, nel mentre Ivan Serpa mostra delle astrazioni di superfici bizzarramente formate che parlano di un talento brioso (Scheidegger ASAC 1954)

O, ancora, nelle parole del Belga Emiel Bergen:

Portinari. L'uomo come idea centrale prende un posto importante nell'opera di Cândido Portinari, il quale già alla Biennale precedente ci ha ben sorpreso. Ore le sue opere sono troppo decorative, perchè dipinte con colori troppo puri e troppo chiari. Qui ci manca la sua rappresentazione potente e drammatica. Quest'uomo che può misurarsi con Permeke e Lebrum e che ha da darci un annuncio sociale, ci mostra delle pitture murali dipinte con forza. Ma aspettiamo di più da lui (Bergen ASAC 1954).

Aggiungendosi a lui, l'italiano Albino Galvano:

Brasile. Aria più di “avanguardia”. Astrattismo. Cândido Portinari maestro riconosciuto del movimento artistico tipicamente brasiliano del nuovo secolo, molta buona volontà e tecnica un po' troppo didatticamente sicura in tutti, o quasi (Galvano ASAC 1954).

Portinari espose 4 opere: Alberi da Gomma (*Seringueiros*), 1954 [Fig. 103]; Barcaioli, 1954 [Fig.104]; Guardiani di Vacche, 1954; Gauchos, 1954. Pur considerato che questi lavori costituivano quasi la metà delle opere esposte nel 1950, Portinari ritraeva ormai una grande diversificazione sia estetica che tematica.

Accanto ad un gaucho “tipicamente europeo” compare l’albero di gomma. Il primo, di matrice cubista, è vestito con gli abiti tipici della sua cultura “sudista”: la *pilcha*, il *poncho*, il *chimarrão*. Non ci sono esagerazioni, né idealizzazioni. Con la stessa semiotica delle due figure maschili, compare il secondo, l’albero di gomma dell’Amazzonia: l’ascia che precede il colpo, il sacco di raccolta, l’abito che rinuncia al protagonismo.

Senza idealizzare la figura dell’operaio e senza ridurlo agli antagonismi del dolore/gioia, bellezza/crudezza, Portinari si allontanò fatalmente dal “tipicamente brasiliano” e quindi l’interesse internazionale per la retorica “figurativa” dell’artista dava quindi indizi di esaurimento e questa sarebbe infatti stata la sua ultima partecipazione nella storia della Biennale di Venezia. Senza Portinari, la narrativa nazionalista sarebbe passata l’anno successivo alle mani di un altro pittore modernista: Di Cavalcanti.



#### 1.4 Di Cavalcanti: l'accento brasiliano (XXVIII Esposizione, 1956)

Inaugurata il 16 giugno 1956, questa sarebbe stata l'ultima Biennale con Rodolfo Pallucchini nella carica di Segretario Generale. Se lo scambio di lettere tra l'Ente e il Brasile era stato abbondante negli anni precedenti, raggiungendo addirittura il limite delle polemiche nel 1954, arriveremmo ormai con una grande economia comunicativa.

A marzo del 1956 Pallucchini contattò Matarazzo per ricevere da questi tutte le informazioni necessarie sia per la creazione del catalogo espositivo, sia per la preparazione dello spazio che sarebbe stato dedicato al Brasile nel Padiglione Centrale.

Pallucchini, nell'aprile 1956, chiese a Matarazzo di partecipare come membro della giuria internazionale, ma Matarazzo gli rispose succintamente che, per conto di impegni personali, non avrebbe potuto far capo a quella Biennale, ma chiese che Sérgio Milliet rendesse provvisoriamente il suo posto nella giuria.

L'assenza di Matarazzo mise Pallucchini in una situazione tuttavia delicata, poiché non era possibile nominare un membro in maniera provvisoria:

Caro Comm. Matarazzo [...] L'art. 9 del Regolamento dice che sono membri di diritto della Giuria Internazionale i Commissari presenti a Venezia. Il regolamento (art.13) contempla l'eventuale impossibilità del Commissario di recarsi a Venezia ed accenna alla facoltà che questi, in tal caso, ha di delegare il Commissario aggiunto ad allestire la selezione. Ma aggiunge che la facoltà si limita al solo allestimento; ed anzi, per chiarire meglio il concetto già contenuto nell'art. 9 – il quale dice come soltanto i Commissari presenti siano membri di diritto – precisa che la delega non può estendersi, per quanto riguarda il Commissario aggiunto, nella facoltà di sedere nella Giuria (Alesi ASAC 1956).

Si ricorse così alla nomina effettiva di Sérgio Milliet, che assunse la carica diventando il primo giurato brasiliano della Biennale di Venezia.

Il critico essendo a conoscenza delle esagerazioni commesse negli anni precedenti, ridusse il numero eccessivo di artisti, formando una delegazione con soltanto sei artisti, di cui cinque avevano partecipato alla Biennale di São Paulo precedente e tre erano stati premiati nella stessa occasione.

A differenza dei cinque incisori, Carybé<sup>101</sup>, Marcelo Grasmann<sup>102</sup>, Fayga Ostrower<sup>103</sup>, Renina Katz e Aldemir Martins (premiato nell'occasione con il Premio Presidenza del Consiglio dei Ministri per un disegnatore straniero) [Figg. 106, 107], Di Cavalcanti era l'unico pittore e il solo che non aveva esposto alla Biennale del 1955, oltre ad essere l'unico nome riconosciuto dalla critica internazionale.

Milliet, responsabile del catalogo espositivo, sottolineò nel testo come Di Cavalcanti fosse il pittore che meglio aveva "ascoltato" le lezioni dell'Europa rivelando l'"accento brasiliano" tramite le "donne nere". Questa presentazione in realtà non fece altro che proiettare una serie di ombrosi stereotipi che alla luce dei tempi correnti non possiamo non riconoscere come problematici:

Nel 1922, non meno che nel 1953, l'artista già si piegava curioso e commosso, sugli uomini e sulle cose della sua terra per fissare, non una realtà oggettiva o aspetti pittoreschi, ma una valorizzazione lirica di quel che v'è di profondo e di permanente nell'anima dell'uomo brasiliano, quel misto di nostalgia lusitana, di tenerezza negra e di malinconia india, quel complesso di miseria, di natura tropicale, di "macumba", di esaltazione sessuale, di spiaggia e di processione, quell'allegria triste che esplode nelle canzoni di carnevale, in cui il "bullo" delle colline di Rio de Janeiro modula, con dolce, sorridente e rassegnata ironia, l'eternità dei temi romantici: l'amore che è sempre sofferenza, la donna che è sempre perfida, la nostalgia che è sempre crudele (*Catalogo* 1956: 300-301).

Stereotipi. Nel processo di formazione dell'identità nazionale lo stereotipo, assegnando all'altro un insieme di caratteristiche legittimate da un gruppo ristretto della società, demarca i confini validi per questo gruppo, rendendolo riconoscibile tramite la valorizzazione del contrasto. Lo stereotipo camuffato, riassunto sintetico sull'altro, ha un profondo ruolo politico, ideologico, economico e culturale: se articolato con acume (e l'arte è ottima in questo compito) delimita concetti mascherati da evidenze di fatti reali, senza però mai esporli o approfondirli effettivamente. Questi stereotipi, ancor più quando sottilmente potenziati dal discorso artistico, difficilmente vengono decostruiti visto che la loro rottura sbilancerebbe un sistema che si autoalimenta di quella iconografia perpetuata.

---

<sup>101</sup> Il pittore argentino Carybé si è rivalso soprattutto alla religiosità e ai costumi dei baiani, della città di Salvador. Nelle figure colorate dei pescatori, della *capoeira*, delle *baiane*, del *candomblé*, delle prostitute, trovò i suoi temi costanti.

<sup>102</sup> Marcelo Grasmann si collegò inizialmente all'estetica espressionista, con un tono mitico e fantastico. Dopo aver preso conoscenza degli artisti Hieronymus Bosch e Alfred Kubin, in occasione del suo soggiorno a Vienna, si interessò dalla mitologia all'immaginario medievale europeo.

<sup>103</sup> La polacca Fayga Perla Ostrower arrivò in Brasile nel 1934. Nei suoi primi anni a Rio de Janeiro realizzò ricerche figurative espressioniste e cubiste, trattando con frequenza la tematica sociale nazionale. Dal 1950, l'artista si rivolse all'arte astratta e la sua arte assunse una forma così rigida che sarebbe stata paragonata all'architettura.

A tale proposito Homi Bhabha (1994: 82) attenta:

Stereotyping is not the setting up of a false image which becomes the scapegoat of discriminatory practices. It is a much more ambivalent text of projection and introjection, metaphoric and metonymic strategies, displacement, over determination, guilt, aggressivity: the masking and slitting of 'official' and phantasmatic knowledges to construct the positionalities and oppositionalities of racist discourse.

Stereotipi che sarebbero riverberati quasi con le stesse parole di Milliet, ma senza tanto orgoglio, sulla stampa internazionale:

Il Brasile invece, molto opportunamente, ha voluto far conoscere Emilio Di Cavalcanti: un pittore che è restato fedele alla immagine della sua terra pur essendosi educato stilisticamente sulle esperienze moderne europee: c'è in lui malinconia e vigore, qualcosa della cultura india, il soffio della vita tropicale, un tono popolare, un sentimento sincero anche se talvolta esaltato (De Micheli ASAC 1956).

Marco Valsecchi, familiarizzato con il contesto artistico brasiliano dal 1951, non espresse grandi considerazioni sulla nostra sala, "Il Brasile, quest'anno presente con una estesa antologia, piuttosto eclettica, del pittore Emiliano Di Cavalcanti, ma senz'altro meglio qualificato dal bianco-nero di Aldemir Martins o di Marcelo Grassmann" (Valsecchi ASAC 1956).

Si manteneva infatti conciso nelle considerazioni sull'arte brasiliana. Quattro anni prima aveva già dimostrato reticenze circa la produzione plastica (e critica) nazionale, basti rivelare le sue percezioni sull'ala brasiliana nella I Biennale di São Paulo:

La critica, in Brasile, è pressoché inesistente. I migliori rappresentanti (Sergio Milliet, Quirino da Silva, Quirino Campofiorito) non conoscono minimamente il pensiero estetico italiano, non hanno mai visto l'Italia e qualcuno (Milliet), che frequenta Parigi (borse di studio, incarichi ufficiali, ecc.), pare che si vanti di non essere mai stato in Italia. La critica, quindi, si basa su concetti empirici, nei migliori dei casi sullo psicologismo delle ultime tendenze francesi (Malraux, Huyghe, ecc.), senza naturalmente la finezza dei loro maestri. [...] Gli artisti brasiliani sono, esteticamente, molto divisi, non esistono correnti ben definite, quasi tutte echeggiate sulle europee, l'interesse massimo dei giovani, quando non sono "candidi", è per l'astrattismo, naturalmente un astrattismo che ha perso le ragioni ideali di quello europeo, di pura maniera, quindi (Valsecchi ASAC 1951a).

L'interesse verso la cultura "sensuale" di Emiliano Di Cavalcanti, codificò un Brasile immaginato nelle sue viscere di cultura "selvaggia" e lontana dai codici di civilizzazione dell'asse eurocentrico, perpetuandosi in l'Italia con 4 opere vendute<sup>104</sup>. Numero *record* di vendite per un brasiliano a Venezia (Lista 2). Il Museo Civico Revoltella di Trieste da solo ne

---

<sup>104</sup> Oltre alle quattro suddette opere, Di Cavalcanti esporrebbe: *Strada*, 1951; *Natura Morta con Cocomero*, 1955; *Donna con Barca*, 1955; *Donne con Locomotiva*, 1955; *La Donna e Il Gatto*, 1956; *Natura Morta*, 1956; *Natura Morta con Pesci*, 1956; *Ritratto*, 1956; *Donna in Giallo*, 1956; *Donne di Bahia*, 1956; *Due Donne*, 1956.

avrebbe acquistate 3: *Gatto*, 1955; *Carnavale*, 1956; *Scene di Bahia*, 1956 [Fig. 108]. Quest'ultima suscitò abbastanza interesse da parte della critica perché dava un'interpretazione lirica della vita e della "complessa psiche" brasiliana (Maugeri ASAC 1956). La quarta, *Crocifissione*, 1955 [Fig. 109], sarebbe stata acquistata dall'Istituto Italiano di Arte Liturgica a Roma.

L'organizzazione di questa edizione indicò però un cambiamento nel tono del discorso che componeva il testo per il catalogo ufficiale: per la prima volta il Brasile non si scusava per gli inciampi di essere un paese ancora giovane e in via di apprendimento:

Presentando a Venezia un pittore come Di Cavalcanti si è voluto mettere in rilievo un accento ben brasiliano nel linguaggio pittorico universale: non quello di un primitivista isolato nel suo mondo e sordo alle lezioni dell'Europa, ma quello di un artista colto, cosciente di quel che viene realizzato e che ha saputo mantenersi fedele a se stesso. Di Cavalcanti è stato tra i primi, in Brasile, ad adattare la sua tecnica alla tecnica universale, senza peraltro aggregarsi a nessuna scuola. Quel che sempre gli parve principalmente importante – più importante di ogni altra cosa – fu la espressione brasiliana, mista di sensualità e di malinconia e traducibile nel predominare dei toni caldi e delle linee curve nella sua pittura. (...) La scelta di Aldemir Martins, di Carybé, di Marcelo Grassmann, di Fayga Ostrower e di Renina Katz per il disegno e l'incisione, si giustifica da due punti di vista: sia perché in tal modo vengono presentati gli artisti premiati a San Paolo in queste due sezioni nella terza Biennale (...), sia perché aggiungendo ai quattro Renina Katz si offre un panorama completo delle diverse tendenze dell'arte grafica nel Brasile (*Catalogo* 1956: 300-301).

Questa evoluzione del discorso, in parte, dev'essere contestualizzata considerando la stima artistica che il paese aveva acquisito con la Biennale di São Paulo, consolidatasi in modo rilevante sullo scenario mondiale delle arti. La vecchia nazione giovane in mezzo alle potenze dei padri coloniali era cresciuta.

Samsor Flexor, artista russo che si naturalizzerà brasiliano, sostenitore "dell'astrazionismo improvvisato" come lui stesso si definiva, disse le seguenti parole in occasione della Biennale di São Paulo del 1955:

Il Brasile, paese del presente e del futuro, che ha la fortuna di non caricare il peso schiacciante di un passato, sta aprendo il suo cammino per le arti plastiche, nei giochi di forme e di colori nuovi, puliti, ordinati e poderosi, figlie dell'invenzione, della misura, della passione creatrice di un popolo nuovo, che non si lascerà intercettare o ingannare dalle previsioni di vecchi residui di un passato ben morto<sup>105</sup> (Flexor WANDA SVEVO 1955).

---

<sup>105</sup> "O Brasil, país do presente e do futuro, que tem a sorte de não carregar o peso esmagador de um passado, já achou sua expressão moderníssima nas obras magníficas de seus arquitetos, está abrindo seus caminhos para as artes plásticas, nos jogos de formas e de cores novas, limpas, ordenadas e poderosas, filhas da invenção, da medida e da paixão criadora de um povo novo, que não se deixará interceptar ou enganar pelas vaticinações de velhos resíduos de um passado bem morto"(testo originale).

Si pensava di essere a un punto di rottura della Storia. Sono gli Stati Uniti nuovi leader affermati e affamati del mondo moderno post-bellico, che incidono alla direzione del tempo un nuovo corso: il Nuovo Mondo soppianta il Vecchio Continente, le sue tradizioni, la sua organizzazione, la sua storia e le sue concezioni dell'arte. È quindi il tempo delle giovani nazioni americane, a trazione statunitense, “senza passato” e con un radioso futuro da costruire. Basti osservare un articolo della rivista americana *Life* che nel 1953 pubblica un articolo dal titolo “Panorama Latino Americano”, dipingendo le “giovani nazioni” sud-americane, con speciale attenzione al Brasile:

Il Brasile è diventato il centro internazionale dell'arte, dell'America Latina. E, il primo che ha concorso perciò è avvenuto nel 1951, quando San Paolo ha realizzato una grande esposizione dell'arte dell'Europa e delle Americhe. Quest'anno, ha ripetuto l'iniziativa con una mostra più ampia. (...) I latino-americani, lavorando allontanati dai centri di arte moderna, assorbivano gli stili rivoluzionari di oggi, usandoli in modo abbastanza personale<sup>106</sup> (USIS WANDA SVEVO 1953).

Il Brasile quindi come la nazione della gioventù, del progresso artistico, architettonico, tecnologico e politico. Poco dopo il suicidio di Getúlio Vargas<sup>107</sup> nel 1954, il Brasile sarebbe stato presieduto da Juscelino Kubitschek. Presidente tra il 1956 e 1961, fu durante la sua gestione, segnata dal famoso slogan progressista dei “50 anni in 5”, che Rio de Janeiro perse il posto di Capitale in seguito alla costruzione di una nuova avveniristica città progettata dagli architetti Oscar Niemeyer e Lucio Costa: Brasilia.

Fu così audace il progetto che avrebbe richiamato l'attenzione di uno del fotografo lo svizzero René Burri, amico intimo di Niemeyer [Figg. 110, 111]. Da ex colonia portoghese pacificatrice di razze saremmo arrivati ai modernisti, simbolo della sofferenza, dolore, sensualità e allegria per poi saltare nell'avanguardia, in quanto astratti senza il “peso” della storia. L'essere “nazione giovane” avrebbe ormai tanto configurato una qualità quanto rappresentato l'alienazione di ignorare e dimenticare un passato che non è mai stato veramente ritrattato, ma anche un'illusione per un futuro di progresso per sempre mancato.

---

<sup>106</sup> “O Brasil se tornou o centro internacional da arte, da América Latina. E o primeiro fato que concorreu para isto se deu em 1951, quando São Paulo realizou uma grande exposição de arte da Europa e das Américas. Este ano São Paulo repetiu a iniciativa com uma mostra mais ampla. (...) Os latino-americanos, trabalhando afastados dos centros da arte moderna, absorveram, os estilos revolucionários de hoje, usando-os de maneira bastante pessoal”(testo originale).

<sup>107</sup> Il 24 agosto 1954, Getúlio Vargas si tolse la vita lasciando una lettera che avrebbe riportato il suo “motto”: “esco dalla vita per entrare nella storia”. Il decennio che seguì la morte di Vargas presentò grande instabilità politica, con soli due mandati presidenziali pluriennali prima del Golpe Militare del 1964.

## **CAPITOLO II      LA RICERCA PITTORICA O L'EFFETTO BIENNALE DI SÃO PAULO**

Nonostante dal 1952 la Biennale di São Paulo abbia agito come un accurato sistema di selezione degli artisti per il Brasile a Venezia, fu dal 1958 che si osservò più concretamente il suo ruolo sui criteri di selezione applicati alla Biennale italiana. Nella suddetta edizione il critico d'arte brasiliano Lourival Gomes Machado, direttore artistico dalla prima alla quinta Biennale di São Paulo, avrebbe formato nel 1958 la giuria internazionale di Venezia, essendo anche commissario del Brasile nell'edizione veneziana di quell'anno. L'edizione del 1958 conterrà inoltre la retrospettiva dell'appena deceduto Lasar Segall, presentato secondo l'ottica di Pietro Maria Bardi che tentava d'inviare l'artista fin dal 1948.

Affrontiamo in questo secondo capitolo l'edizione del 1960, una delle più avanguardiste tra tutte le edizioni di questa prima stagione del Brasile a Venezia. Per la prima volta vedremo la delegazione essere presentata ufficialmente oltre la chiave di "arte tipicamente brasiliana", cercando d'inserirsi nell'ombrello astrattista mondiale. Avremo qui una confluenza di tutti gli artisti in entrambe le Biennali, ossia, tutti gli artisti di questa edizione avrebbero partecipato o sarebbero stati premiati nell'edizione del 1959 della Biennale di São Paulo.

Concluderemo con l'ultima partecipazione brasiliana nel Padiglione Centrale nel 1962, assieme alle altre nazioni che non avevano uno spazio proprio. Questa edizione, ancora sotto la chiave astratta, mostrò una grande apertura della commissione agli incisori brasiliani, certamente influenzati dal riconoscimento internazionale di Fayga Ostrower premiata nel 1958.

## 2.1 La retrospettiva di Lasar Segall (XXIX Esposizione, 1958)

In questa edizione Rodolfo Pallucchini chiese le dimissioni dalla carica di Segretario Generale della Biennale, passandone le responsabilità a Gian Alberto Dell'Acqua (*Catalogo* 1958: 74-80). Se c'è una differenza che è nota in questo passaggio di gestione da Pallucchini a Dell'Acqua, essa si trova nel messaggio che la Biennale ormai passava: le mostre retrospettive avevano già compiuto il loro ruolo nell'Italia del dopoguerra.

Con 36 paesi stranieri, numeri record di nazioni per una Biennale, questa edizione può essere intesa come quella che segnò, non solo in Italia, ma anche in Europa, la consacrazione dell'arte tipo "americano" con un grande premio<sup>108</sup> concesso a Marc Tobey (Di Stefano 2013).

La figurazione veniva aggiornata e l'astrazione iniziava proprio lì a percorrere il lungo percorso per imporsi da padrona nell'arte contemporanea. Alla luce delle stampe italiane ed europee, il "nuovo" astratto delle avanguardie, tema ampiamente discusso sulla stampa dell'epoca, sarebbe ricevuto con reticenza fino al 1958, quando gli Stati Uniti iniziarono una pesante politica di promozione del linguaggio astratto, a tale riguardo, come afferma Di Stefano:

La presenza dell'URSS alla Biennale del 1958 incide significativamente nella selezione degli artisti americani, per la prima volta dalla fine della guerra si assiste alla totale assenza di artisti legati al realismo statunitense in favore di una selezione orientata solamente ad esporre opere astratte (...) L'attestazione della presenza di Mark Tobey alla Biennale da parte della stampa nazionale e conseguente all'assegnazione del Leone d'Oro per la pittura marcano il passo verso un cambiamento del gusto e dello stile (Di Stefano 2013: 203-204).

Mentre le esposizioni precedenti nascono con l'intento di educare il pubblico sui valori artistici perpetuati dagli impressionisti fino ai cubisti, in una dichiarata esaltazione della "vecchia avanguardia", le Biennali di Dell'Acqua avrebbero chiuso la fase Picasso, Piet Mondrian, Max Ernst, per dare inizio invece alla fase Mark Tobey, alla stagione nordamericana delle arti, o meglio, "alla biennale della libertà" con la "sconfitta degli anziani", come vi si riferì Lionello Venturi (Venturi ASAC 1958; Spiteris ASAC 1958).

---

<sup>108</sup> I grandi premi sarebbero durati soltanto fino al 1968. Dal 1968 al 1984 la Biennale abolì qualsiasi forma di premiazione, riprendendole comunque nel 1986 con il nome Leone d'Oro, in un riferimento al simbolo massimo della città.

Questa svolta verso un'arte nordamericana oppure verso l'espressionismo astratto e i suoi derivati, fu ampiamente notiziata anche in Brasile, che ricevette con le braccia aperte il nuovo statuto delle arti, nominandolo come l'"impassibile vittoria" dell'astrazione (Martins WANDA SVEVO 1958).

La Biennale di São Paulo del 1957 sarebbe stata infatti una delle più condiscendenti all'estetica nordamericana. Per la prima volta vedremmo i nomi del modernismo figurativo essere rinnegati dalla giuria, facendo posto per un'ampia accettazione e omaggio a Jackson Pollock, che era morto l'anno prima. Pollock, sarebbe stato consacrato come "la superazione della figura".

Un anno dopo, la delegazione brasiliana a Venezia investì pesantemente in un progetto che ebbe il suo apice tra gli anni 1960 e 1962, cioè lavorare con i gruppi premiati nelle Biennali nazionali rispondendo attivamente all'attualità storica, che si mostrava astratta.<sup>109</sup> Sarebbero stati inviati dunque 4 incisori: Livio Abramo, premiato nella II Biennale di São Paulo del 1953 [Fig. 112], Oswaldo Goeldi<sup>110</sup>, premiato nella I Biennale di São Paulo del 1951 [Fig. 113], Marcelo Grassmann premiato nelle I e II Biennali del 1951 e 1953 [Fig. 114] e, per fine, Fayga Ostrower, premiata nella III Biennale di São Paulo del 1955<sup>111</sup> [Fig. 115].

Ma quella Biennale non sarebbe stata fatta d'incisori. Lasar Segall, il lituano che si era trovato al centro della disputa tra Bardi e Matarazzo per più di 10 anni, finalmente avrebbe fatto il suo debutto su volere e responsabilità di Bardi.

Se Matarazzo aveva vinto tutti i bracci di ferro tra l'antico MAM e il MASP per il prestigio internazionale di portare artisti rappresentanti del Brasile a Venezia, il merito della retrospettiva dell'artista – che morì un anno prima senza arrivare a vedere il suo nome nel catalogo veneziano come "presenza" e non più come "assenza" – sarebbe caduto nelle mani di Bardi. Il MASP e l'antico MAM, nonostante senza nessun vincolo effettivo o ufficiale, parteciparono per la prima volta assieme nelle tre sale dedicate al Brasile.

---

<sup>109</sup> Come ci è stato possibile confermare la scelta di questi 4 nomi, che risultavano a fianco a quello di Segall, fu fatta da una commissione a cui parteciparono: Mário Pedrosa, Flexa Ribeiro, Antonio Bento, Geraldo Ferraz, Paulo Mendes de Almeida, Lourival Gomes Machado, contando, inoltre con le presenze di Carlos Jacinto de Barros e Mario Dias Costa, quali rappresentanti del governo (*Informativo do Museu de Arte Moderna...* WANDA SVEVO 1958).

<sup>110</sup> Oswaldo Goeldi fu un genio delle incisioni del XX secolo. Conosciuto per la sua espressività oscura e per i disegni esistenzialisti. Famosi furono le incisioni furono messe addirittura alla luce della letteratura russa, nell'illustrazione dei libri di Fedor Dostoevskij dell'Editora 34.

<sup>111</sup> La giuria di premiazione di questa III Biennale brasiliana contò con la presenza di nomi internazionali come: Umro Apollonio, Gustav Beck, Haim Gamzu, Jean Cassou, Grace L. McCann Morley, W. Sandberg, Wolfgang Pfeiffer. Già tra quelli brasiliani: Sergio Millet, Mário Pedrosa, Thomás Santa Rosa e José Valladares (*Catalogo* 1955: 18).



Le trattative di Bardi per avere la sua tanto attesa mostra di Segall sarebbero iniziate presto. Il 03 marzo 1957 si conclude tramite la lettera di Dell'Acqua che Bardi aveva già attivato la sua rete di contatto:

Caro Bardi, La ringrazio della Sua lettera per Segall. Non abbiamo naturalmente mancato di far conoscere alle autorità brasiliane il nostro interesse per una retrospettiva dell'artista presentata nel quadro della partecipazione ufficiale del Brasile, e anche per quanto concerne lo spazio abbiamo offerto veramente il massimo compatibilmente con le molteplici esigenze di cui è stato necessario tener conto nel tracciare il piano di questo settore del Padiglione Centrale (Dell'Acqua ASAC).

Questa volta Matarazzo non mise nessun ostacolo alla presenza di Bardi, purché continuasse lui come responsabile ufficiale del Brasile, il che di fatto avvenne.

Il tono di Matarazzo su Bardi cambiò in modo brusco e repentino, in gran parte per il successo che la mostra retrospettiva di Segall aveva avuto nella sua IV Biennale di São Paulo:

Mio caro Umbro, si penserebbe – dato il successo che ha avuto nella IV Biennale di San Paolo – la sala speciale in omaggio all'opera di Lasar Segall recentemente scomparso, di proporvi una sala speciale all'allestimento della quale collaborerebbe economicamente la stessa famiglia dell'artista (occupandosi di nolo, assicurazione e spedizione). Noi e lo stesso Bardi, molto legato alla famiglia, ci occuperemo con i famigliari, della cosa (Matarazzo ASAC 1957).

Il tono bellicoso che aveva segnato il percorso di disputa tra di loro cessò alla fine del fatidico 1958. Non troveremo a partire da qui nessun altro registro di competizione o boicottaggio tra di loro, forse in parte per la forza di esporre la retrospettiva di un artista già conosciuto internazionalmente<sup>112</sup>, forse per il tempo che passava e dava a Matarazzo la certezza del proprio prestigio sia nazionalmente a capo della Biennale di São Paulo<sup>113</sup>, sia internazionalmente con la sua presenza già stabilita da 8 anni di dominio.

---

<sup>112</sup> Il museo di Arte Moderna di Parigi aveva invitato la vedova del pittore Lasar Segall ad effettuare, alla fine dell'ottobre 1958 – cioè dopo la chiusura della Biennale di Venezia – una grande mostra retrospettiva dell'artista, con il patrocinio del governo brasiliano.

<sup>113</sup> La sfida di articolare l'arte moderna a Venezia, Matarazzo l'aveva realizzato in modo produttivo, ma entro i confini nazionali lui ha dovuto, ancora un po' di più, lottare contro altre istituzioni per garantire l'originalità della Biennale di San Paolo. Il Museo di Arte Moderna di Rio de Janeiro si rivelò una grande pietra nella scarpa di Ciccillo. Niomar Moniz Sodré, una delle fondatrici del museo carioca, aveva appena pubblicato una lettera "aperta" in cui gli comunicava che Von Beyme, il responsabile della partecipazione tedesca nella Biennale di São Paulo del 1957, aveva smascherato la meschinità di Ciccillo, una volta che il rifiuto dei tedeschi di esporre a Rio si era rivelato una richiesta dello stesso Matarazzo. Il titolo di apertura del periodico responsabile per la pubblicazione della lettera era abbastanza significativo: "*hanno litigato i "padroni" dell'arte moderna*" (WANDA SVEVO 1958). Si percepiva negli anni 1960 uno spostamento del centro vitale dell'arte da São Paulo, che aveva avuto il dominio sul moderno del 1922, verso Rio de Janeiro, città chiave per il concretismo brasiliano.

Cambiavano i direttori, gli Ambasciatori, cambiavano anche i Presidenti della Repubblica, ma il gruppo istituzionale di Matarazzo continuava a capo del Brasile a Venezia.

In quell'anno un'importante figura del suddetto gruppo sarebbe stato membro della giuria internazionale a Venezia: Lourival Gomes Machado, l'allora direttore artistico dell'antico MAM.

Nella carica di Commissario Machado avrebbe presentato una visione retrospettiva su quali furono i criteri di scelta delle opere brasiliane fino a quel momento e avrebbe sottolineato che a partire dalla sua gestione le cose erano cambiate:

L'invio brasiliano sarebbe realizzato effettivamente all'ultimo momento, mentre gli altri partecipanti dell'incontro di Venezia iniziano a prepararsi esattamente con 12 mesi di precedenza. Basta, credo, il registro di tale fatto per indicare la necessità immediata di stabilirsi in un sistema più stabile e più solido. Si organizza una nostra rappresentazione a Venezia con altre basi e non con questa di improvvisazione, e sarà possibile al Brasile di presentarsi con uguaglianza con gli altri partecipanti (...) cercando la conquista di un luogo al sole per l'arte moderna del Brasile<sup>114</sup> (Machado WANDA SVEVO 1958).

Prima di entrare nel merito della ricezione critica in questa edizione, vediamo come l'opera tanto attesa di Lasar Segall sarebbe stata presentata da Bardi:

Lasar Segall (...) prese, come il suo compagno Soutine, la via dell'Occidente, stabilendosi a Berlino, esponendo subito nelle Secessioni e lavorando in contatto con Chagall e Kandinsky. (...) Nel '13, per spirito d'avventura esotica, soggiornò in Brasile: il tropico lo aveva attirato e il mondo nuovo tanto interessato che, nel '24, troncando sull'inizio la significativa posizione che s'era conquistata a Dresda, partì per San Paolo e vi si stabilì definitivamente. Un certo ambiente capace di capire l'innovatore stava allora articolandosi, per via di una "Semana de arte moderna" cui con viaggio futurista di Marinetti dette nuovo impulso; Segall vi partecipò attenuando il suo mordente di rivolta e di polemica, adattandosi ai suggerimenti della natura sempre strapresente e dei problemi umani più primitivi e ignari di contenuto sociale. (...) L'istinto era d'un pittore fin da primi passi convocato a controindicare le maledizioni bibliche: un artista dichiaratamente umano, un "cuore rivoluzionario". Così, ben presto s'interessò molto al tema del "Mangue", il desolato quartiere della prostituzione carioca; e alla notizia delle persecuzioni razziali, e poi della guerra, si dedicò a cicli illustranti i drammi che duramente lo colpirono (*Catalogo* 1958: 159-160).

Il "cuore rivoluzionario" (Novi ASAC 1958) di Segall, agli occhi della stampa europea, aveva trovato in un Brasile primitivo e oscuro, anteriore alla stessa Settimana del 1922, gli strumenti necessari per interpretare un popolo che viveva in una "*continua alternanza di nostalgia e di speranza, di amore e di ferocia*" (Budigna ASAC 1958).

---

<sup>114</sup> "O envio brasileiro vem-se realizando efetivamente à última hora, enquanto os demais participantes do encontro de Veneza começam a preparar-se exatamente com 12 meses de antecedência. Basta, creio, o registro de tal fato para indicar a necessidade imediata de estabelecer-se um sistema mais estável e mais sólido. Organiza-se nossa representação a Veneza sobre outras bases que não a dessa sempre recomeçada improvisação, e se tornará possível apresentar-se o Brasil em pé de igualdade com os demais participantes (...) buscando a conquista de um lugar ao sol para a arte moderna do Brasil" (testo originale).

La pittura “espressionista sociale” di Segall è stata percepita come filo conduttore dell’arte moderna brasiliana all’interno delle dicotomie nazionali: amore e ferocia, nostalgia e speranza [Figg. 116, 117, 118, 119, 120], (Salvi ASAC 1958; Giannelli ASAC 1958; *Quattro passi nella XXIX...* ASAC 1958; *La biennale per Segall* ASAC 1958; *Le retrospettive straniere* ASAC 1958).

Messo con rilievo di fianco a nomi come Marc Chagall, Oskar Kokoschka e Paul Gauguin, Lasar Segall sarebbe stato dibattuto come uno dei pittori che l’arte moderna occidentale non sarebbe in grado di limitarlo dentro delle “scatole” teoriche dei diversi “ismi” moderni. Paragonato a Gauguin per quanto riguarda l’“abbandono” della terra civilizzata alla ricerca di essenza “primitiva”:

Sull’esempio di Gauguin, un gesto simile lo farà anche Segall nel ’12, recandosi in Brasile. Più di un vero e proprio esotismo però, per Segall, doveva trattarsi di un’aspirazione ai modi di vita biblici<sup>115</sup>, patriarcali, di una suggestione natagli dalla memoria dei racconti ebraici ascoltati a Vilno nell’infanzia: forse in un paese primitivo come il Brasile – egli dovette pensare – un sogno come quello poteva in qualche modo avverarsi. [...] Questo è ciò che differenzia Segall dagli altri espressionisti: la sua pittura non accoglie la poetica del travaso immediato dell’emozione sulla tela. [...] La dolente fissità delle sue figure egli la traduce in un sintetismo formale che ha una libera premessa nel cubismo (De Micheli ASAC 1958).

Sempre a cura di Machado gli altri artisti centrati in un linguaggio più “attuale”:

È stato Oswaldo Goeli a dare per primo un orientamento veramente moderno all’incisione brasiliana; ma sarebbe del tutto ingiusto considerare questo artista solo sul piano dell’importanza storica, che già gli compete. Egli occupa tuttora un posto di primissima linea. (...) Livio Abramo può essere compreso, in tutto suo valore, solo prestando la debita attenzione al suo attaccamento alle virtù intrinseche del legno. (...) Alla generazione dei giovani che venne dopo questi pionieri, appartiene Marcelo Grassmann (...) Presentiamo infine Fayga Ostrower che nell’ultima Biennale di San Paolo ebbe un grande premio nazionale (Catalogo 1958: 163-164).

Secondo Jayme Mauricio, i cosiddetti “gestori della cultura”, sembravano indirizzarsi ogni volta di più ad una maturità selettiva che si addisse ai dibattiti internazionali dell’arte (Mauricio WANDA SVEVO 1958).

Hanno contribuito a ciò le Biennali di São Paulo poiché hanno propiziato discussioni inedite in Brasile che oltrepassavano l’ambiente espositivo in sé: il fulcro di gruppi-matrici dell’astrazione come il *Ruptura*, a São Paulo e il *Frente*, a Rio de Janeiro, sono stati i frutti

---

<sup>115</sup> L’intreccio della pittura di Segall con l’aspetto letteralmente religioso (e quasi Dostoevskiano nella sua tragica espressività) di percezione visiva della sofferenza brasiliana è stata perpetuata da altri media, come, per esempio: Budigna ASAC 1958; *Polemiche alla Biennale* ASAC 1958.

diretti di tali discussioni. E anche i loro successori, ossia, il movimento di arte concreta e neo-concreta, si nutrono di tali frutti.

Visto in un arco storico più ampio, la costituzione di sistema artistico intorno all'astrazione nelle Biennali di São Paulo, avrebbe aperto le porte a innumerevoli combinazioni di linguaggio. Esse rappresentarono lo sviluppo continuo di un programma compromesso non più con la formazione visiva di una "nazione" – che iniziava a mostrarsi non più fattibile in una società "controcultura" – ma con l'aggiornamento immediato dello stato dell'arte.

Il *boom* dell'incisione, in tale contesto, avrebbe occupato il centro delle ricerche artistiche dell'asse São Paulo – Rio de Janeiro (Gullar 1958: 3). E due artisti premiati a Venezia, Marcelo Grassmann e Fayga Ostrower, in quell'anno avrebbero confermato ancor di più l'apertura di una nuova stagione per l'arte brasiliana. Il primo fu vincitore del Premio Istituto Internazionale d'Arte Liturgica bianco e nero, e l'ultima fu premiata con il Premio Amministrazione Provinciale di Venezia per un disegnatore o incisore.

Su questa intesa si inauguravano nuove priorità tra gli artisti, non più centrati sul "ritratto" del popolo brasiliano. La pittura, la scultura e la incisione moderna, nonostante fossero situate su sfere distinte, avrebbero ugualmente mostrato un accoglimento positivo per l'"astrazionismo cosciente" (Campofiorito WANDA SVEVO 1956). Ma l'incisione, come afferma Ana Magalhães (2012: 86-87), nonostante abbia raggiunto agli inizi degli anni '60 il suo prestigio nazionale e internazionale, restava un campo ancora senza contorni ben definiti.

L'antico MAM intendeva per incisione "tutti i tipi di opera su supporto cartaceo (collage, disegno, stampa in metallo, incisioni, acquarello)". Queste categorie di supporto, sempre secondo la Magalhães, "sono le stesse utilizzate nelle diverse sessioni della Biennale di Venezia, sin dall'origine, e di conseguenza, nelle edizioni della Biennale di São Paulo, almeno dal suo primo decennio di esistenza"<sup>116</sup>.

In Brasile la ripercussione del premio risuonò tuttavia come conferma che sarebbe possibile affermarci internazionalmente oltre alla ormai sorpassata estetica figurativa dei modernisti:

Fayga ha smentito totalmente le voci di una certa stampa europea che diceva che gli artisti sudamericani erano premiati per l'esotismo <sup>117</sup> (Krasil WANDA SVEVO 1958).

---

<sup>116</sup> "são as mesmas utilizadas nas diferentes sessões da Bienal de Veneza, desde sua origem, e consequentemente, nas edições da Bienal de São Paulo, pelo menos em sua primeira década de existência" (testo originale).

<sup>117</sup> "Fayga desmentiu de forma total os boatos de certa imprensa europeia que dizia que os artistas sul-americanos eram premiados pelo exotismo"(testo originale).

Max Bill visitò la Sala brasiliana in quest'edizione ed elogiò l'artista. Lionello Venturi presiedette la giuria che all'unanimità aveva scelto l'artista. Fayga [Fig. 121] avrebbe ricevuto il premio dalle mani del presidente italiano Giovanni Gronchi, che era venuto mesi prima in Brasile per articolare gli interessi politici e economici del suo governo a quelli di Juscelino Kubitschek.

Se prima l'arte moderna era intesa nell'"anima" del popolo brasiliano, ora l'ideologia nazionale era sostituita dalla necessità di "sottrarre" l'identità appena costruita. La costruzione dell'identità brasiliana non dialogherebbe più con il nazionale sino con l'*ethos* internazionale.

## 2.2 Gli astratti a Venezia (XXX Esposizione, 1960)

São Paulo inaugurò la sua V e ultima Biennale su comando dell'antico MAM, segnata soprattutto dalle discussioni che coinvolgono la predominanza di opere d'arte legate al tachismo, all'astrazionismo informale e all'espressionismo astratto.<sup>118</sup>

Parallelamente, l'Associazione Brasiliana dei Critici d'Arte (*Associação Brasileira de Críticos de Arte* – ABCA), fondata in risposta alla nascita del MASP e dell'antico MAM (Alambert 2004), promosse con l'appoggio di Juscelino Kubitschek il congresso il cui il tema “*A cidade Nova – Síntese das Artes*”, portò al Brasile una nicchia d'intellettuali del livello di Meyer Schapiro, Giulio Carlo Argan, Gillo Dorfles, Bruno Zevi, Eero Saarinen (Pedrosa 1981).

Il Brasile, l'architettura di Brasilia e la Biennale di São Paulo erano sotto i riflettori dell'emisfero nord e questo riconoscimento riverberò direttamente nella delegazione brasiliana a Venezia.

Tutti gli artisti inviati alla Biennale del 1960 erano stati presenti nella Biennale di São Paulo del 1959. Si ebbe l'esportazione di un linguaggio astratto e fondamentalmente pittorico (TABELLA 2), riportato da una commissione composta fuori dal nucleo “São Paulo”: il Ministero degli Affari Esteri, il Ministero dell'Educazione, i musei d'arte moderna di Rio de Janeiro, della Bahia, di Belo Horizonte e il MASP.

Più ampia e variata, la commissione sarebbe affidata a: Sérgio Buarque e Paulo Mendes de Almeida (il Commissario), Vladimir Murtinho, Carlos Flexa Ribeiro, Lina Bo Bardi, Luiz Saia, Celso Pinheiro, Antonio Bento e Pietro Maria Bardi. Furono selezionati soltanto 7 artisti: Antônio Bandeira; Danilo Di Prete; Manabu Mabe; Aloisio Magalhães; Teresa Nicolao; Loio Persio e Mario Cravo. Con eccezione dei primi due e dell'ultimo, tutti avrebbero fatto il loro debutto a Venezia allocati nella sala XLVII (*Catalogo* 1960: 183).

Se analizziamo retrospettivamente le Biennali precedenti, è possibile riconoscere una tendenza in cui l'arte esercitava diverse funzioni: il passato artistico di una nazione ne legittimava la sua attualità e le funzioni simboliche dell'arte potevano essere approvate o rinnegate. C'era spazio per il giudizio storico come base di superazione dei linguaggi, dei canoni che pervadevano generazioni e che erano oppressi dall'attrito con l'attualità.

La Biennale del 1960, tuttavia, portò la necessità di affrontare un fenomeno che avrebbe pervaso l'arte di allora arrivando fino ai nostri giorni: lo scetticismo. Sia nell'arte che

---

<sup>118</sup> Si sottolinea che la ripercussione in Europa di questa edizione del 1959 è stata estremamente positiva e la Biennale di Venezia, un anno dopo, fu letta come non all'altezza dell'edizione brasiliana (Bergen ASAC 1960).

della critica nell'arte. Le espressioni artistiche e le critiche d'arte faticerebbero a seguire una linea di pensiero comune, era la "morte dell'arte moderna" [Fig. 122].

I linguaggi "innovativi" nell'opera d'arte erano ciò che nemmeno i critici stessi sapevano misurare e la logica di mercato si sarebbe avvicinata ogni volta di più all'universo espositivo "Biennale", il che inevitabilmente causò una grande crisi dello strumento "arte".

Nel 1960, Jean Fautrier e Hans Hartung vincono i grandi premi di Venezia<sup>119</sup>, segnando il trionfo di due correnti: l'arte informale (*l'action painting*) e l'astrazionismo lirico.

Il Brasile che due anni prima oltre alla retrospettiva di Segall aveva presentato quattro incisori, con due di loro premiati, in questa edizione scommise fortemente sulla pittura astratta come pezzo chiave dell'omogeneità linguistica. Senza usare nessuno dei gerghi modernisti e senza abusare di termini come "selvaggi", "esotici", "dolorosi" o "colorati", la delegazione fu presentata da Paulo Mendes de Almeida seguendo parametri di equità per gli artisti brasiliani e quelli stranieri.

Almeida avrebbe sottolineato che Manabu Mabe [Fig. 123] un anno prima era stato premiato nella I Biennale dei giovani a Parigi; che Danilo Di Prete era già stato laureato con premi massimi in due Biennali di São Paulo (I e V), di cui l'ultimo ottenuto l'anno precedente.

La ricezione di questo nuovo linguaggio brasiliano, distante dalle palme, dai colori e dai cactus, come ricorda Milliet, fu ricevuta in modo dubbio. Da un lato c'erano quelli che vedevano nell'astrazione brasiliana la forza di una nuova fonte di creazione:

Il tachismo ha un'interpretazione vulcanica nel lavoro di A. Bandeira che può anche svanire in un ardore rosso. Anche Lucio Persio è di un'altezza che molti italiani possono individuargli. Il suo "Quadro n. 2" (1959) può essere da noi chiamato una rivelazione. Lo scultore M. Cravo<sup>120</sup> usa per la prima volta il legno e il ferro insieme e in questo modo la combinazione del rosso e del nero trova una buona soluzione. Molto suggestivo il suo totem "Oxé: autoritratto" (*Da un padiglione all'altro* ASAC 1960).

Dall'altro, ricevevano con grandi riserve la pittura astratta brasiliana coloro che erano stati influenzati dai "luoghi comuni" della narrativa modernista continuamente imposta come "brasilianità" in tutte le Biennali veneziane precedenti. Una delle negative venne dal critico Antonio del Guercio secondo il quale il Brasile, nazione bellamente rappresentata da Segall nel 1958, in questo 1960 non era altro che una mediocre pedina del mercato (Del Guercio ASAC 1960).

---

<sup>119</sup> In questa edizione, la penultima in cui il Brasile avrebbe partecipato su totale responsabilità dell'antico MAM, il museo brasiliano conferì anche il suo ultimo premio: il premio del Museo d'Arte moderna di São Paulo alle "miniature" astratte in bianco e nero del pittore tedesco Bissier.

<sup>120</sup> Lo scultore ha vinto il Premio Fiat Torino di 200 mille lire (Maurício WANDA SVEVO 1960) [Fig. 124].

Più avanti Mario Monteverdi avrebbe sottolineato che la ripetitività brasiliana fosse noiosa, avvisando il lettore che “quest’anno il Brasile ha veramente raggiunto vertici difficilmente superabili. E la sagra della noia continua...” (Monteverdi WANDA SVEVO 1960).

Il rifiuto degli astratti brasiliani non venne soltanto dallo sguardo internazionale, nell’ambito nazionale, il critico Quirino Campoforito non avrebbe risparmiato critiche nell’analisi delle leggi interne del gruppo:

Il provincialismo rivelato nella selezione brasiliana flagrante. Voglia di essere più realista del re. Nulla convince che l’invio brasiliano alla Biennale di Venezia dovesse essere così esattamente unilaterale. Potrà perdersi più facilmente nel grande insieme internazionale. A meno che tali “sistemazioni”, di cui tanto se ne è parlato in occasione delle due ultime “biennali” avvengano con vista alla prossima biennale di SP. Ripetiamo soltanto ciò che gli altri meglio informati in argomenti di biennali si stancano di ripetere. Il nostro paese si farà rappresentare soltanto da pittori “tachisti” [...] E, non si dica che sono i nostri migliori artisti<sup>121</sup>, o quelli degni di essere presentati in un’esposizione internazionale, sono soltanto quelli che abbracciano tale corrente<sup>122</sup> (Campoforito WANDA SVEVO 1960).

La critica acida di Campofiorito si direzionava ancora all’inoperatività dello Stato brasiliano nell’amministrare la costruzione del Padiglione Nazionale, già propagato dai media sia brasiliani che italiani come dato per certo nel 1960.

Le comunicazioni burocratiche tra l’Italia e il Brasile si dedicavano infatti all’esecuzione del progetto di costruzione del Padiglione. La prima comunicazione che abbiamo potuto trovare ci rinvia al 1° marzo e trae al campo delle trattative un nuovo personaggio che, assieme all’architetto Henrique Mindlin, sarebbe stato responsabile per la proiezione del padiglione brasiliano, ossia, l’architetto milanese Giancarlo Palanti.

Palanti, l’italiano che arrivò in Brasile nel 1946 giustamente nel momento di maggior consacrazione dell’architettura brasiliana all’estero, appena tornato dall’Italia dove aveva

---

<sup>121</sup> Vale ricordare che si instaurò da subito una grande polemica agitata da Walter Zanini, sull’assenza di nomi come Krajcberg e Tanaka. Richiedendo una seconda analisi della selezione per evitare che fattori di “amicizia” interferissero nell’insieme brasiliano, Zanini ricorderebbe che Krajcberg era già mondialmente riconosciuto tramite le mostre singole a Parigi, avendo, inoltre, il nome pienamente accettato negli Stati Uniti. E Tanaka, a sua volta, non potrebbe essere messo al di fuori di una rappresentanza che ci vuole prioritariamente tachista (Zanini WANDA SVEVO 1960).

<sup>122</sup> “O provincianismo revelado na seleção brasileira é flagrante. Vontade de ser mais realista que o rei. Nada convence que o envio brasileiro à Biennale di Venezia devesse ser tão exatamente unilateral. Só poderá perder-se mais facilmente no grande conjunto internacional. A não ser que os tais “arranjos”, de quais tanto se falou por ocasião das duas últimas “biennales” aconteçam, com vistas à próxima bienal de São Paulo. Repetimos apenas o que os outros mais bem informados em assuntos de bienais cansaram de repetir. O nosso país só se fará representar por pintores “tachistas” [...] E, não se diga que são os nossos melhores artistas, ou aqueles dignos de serem apresentados numa exposição internacional, são apenas os que abraçam tal corrente” (testo originale).



risolto questioni strutturali e pratiche del progetto, scrisse ad Apollonio confermando che il disegno e i calcoli per la costruzione dello stesso erano pronti per l'esecuzione.<sup>123</sup>

La conferma dell'architetto arriverebbe alla stampa italiana che annunciò la costruzione e l'apertura, in tempo *record*, del Padiglione. La notizia sarebbe stata confermata dallo stesso Ministro incaricato d'affari del Brasile a Roma, Costa Da Lima, nel corso di una visita a Venezia. Il Ministro avrebbe aggiunto che il Brasile intendeva degnamente celebrare anche nel campo artistico l'anno che vedeva sorgere la nuova capitale federale, Brasilia.

La costruzione del Padiglione fu approvata dal Comune che inoltre diede all'Uruguay il possesso di un Padiglione già esistente, sulla cosiddetta collinetta di S. Antonio ai Giardini, che era stato usato per ospitare gli artisti di Tunisia, Turchia e Malta durante l'esposizione del 1958 (*Il Brasile quest'anno...ASAC 1960*). L'Uruguay difatti avrebbe avuto quell'anno uno spazio proprio, mentre Brasile stava appena iniziando una saga che sarebbe durata altri quattro anni [Fig. 125].

---

<sup>123</sup> Tutti i dettagli dei dietro le quinte del progetto di esecuzione del padiglione, che inizialmente contò con nomi sacri dell'architettura modernista brasiliana, come Oscar Niemeyer, ma che dopo cambiò direzione con nomi quali Giancarlo Palanti, Henrique Mindlin e Valmir Amaral, verranno trattati più avanti nel terzo capitolo di questa tesi.

### 2.3 L'affermazione degli incisori (XXXI Esposizione, 1962)

“I tempi d’oro” della giovane nazione progressista stavano per finire. Un anno prima Kubitschek lasciò la sua carica per essere sostituito da Jânio Quadros, che sarebbe rimasto al potere per meno di un anno, rinunciando, secondo lui, a causa di pressioni subite da “forze occulte”.

Con la rinuncia di Quadros assunse il suo vice João Goulart, comunemente conosciuto come Jango, restando al potere fino al golpe dei militari del 1964 che lo obbligò ad esiliarsi in Argentina, fino alla morte.

Il governo di Jango fu segnato dalla grande crisi politico-istituzionale che avrebbe mobilitato la politica e gli attori culturali brasiliani nella lotta ideologica tra classi, causando egli stesso instabilità. Mal visto dai più conservatori per la sua grande connessione con i sindacati dei lavoratori, Jango suscitò l’odio della destra al montare uno Stato forte stabilendo rapporti sia con la URSS che la Cina. Suscitò tuttavia la sfiducia anche della sinistra che vedeva con riserve i ritardi nel mettere in pratica politiche pubbliche direzionate al popolo lavoratore, come pure la sua stessa condizione personale benestante (Toledo 1982).

Dalla rinuncia di Jânio Quadros all’ascensione di Jango, l’imprevedibilità politica ed economica colpì fatalmente la struttura della Biennale di São Paulo. A giugno del 1961 Quadros, pochissimo prima della sua rinuncia, autorizzò Mário Pedrosa, allora segretario del Consiglio Nazionale di Cultura<sup>124</sup>, direttore artistico dell’antico MAM e ancora della IV edizione della Biennale di São Paulo del 1961, a condurre il progetto di legge che avrebbe trasformato la Biennale in un’istituzione pubblica.

Dietro a questa movimentazione c’era ovviamente Matarazzo. Consapevole delle proporzioni sempre più colossali acquisite dalla sua Biennale, Matarazzo non era più in grado di gestirla con senza il capitale pubblico. Verrebbe da qui la grande crisi di gestione scoppiata tra l’antico MAM e la Biennale di São Paulo, conclusa con la futura separazione definitiva delle istituzioni un anno dopo, nel 1962.

---

<sup>124</sup> Se nel 1948 la disorganizzazione del governo brasiliano per quanto riguarda le politiche culturali della nazione era grande al punto da rendere impossibile il debutto del Brasile a Venezia, nel 1962 avremmo un settore di cultura e informazione dentro al Ministero degli Esteri, che si incaricherebbe di produrre, stampare e divulgare a Venezia un catalogo specifico della sala brasiliana (Matarazzo ASAC 1961). Era già un grande progresso, nonostante un ministero direzionato alla cultura si formò in Brasile soltanto nel 1985.

La Biennale di São Paulo del 1961, l'ultima in quanto parte dell'antico MAM, caricò su di sé le tensioni politiche causate dalla partecipazione inedita di paesi come la Romania, l'Unione Sovietica, la Bulgaria e l'Ungheria. Festeggiandosi i dieci anni della mostra in Brasile, gli artisti premiati nelle precedentemente edizioni, furono automaticamente approvati in quella Biennale senza la necessità di passare per nessuna selezione. Secondo quanto avrebbe affermato Mário Pedrosa, gli allori sarebbero andati a Lygia Clark che con le sue opere interattive avrebbe rotto la "monotonia di mercato" di quell'edizione.

Uscendo dal vortice nazionale e arrivando a Venezia, la 31esima edizione venne inaugurata il 16 giugno 1962. La giuria della premiazione contava la partecipazione di un argentino, Jorge Romero Brest, al posto di un brasiliano, causando grande irritazione nel mezzo artistico nazionale (*Catalogo* 1962: 16-20).

In quell'anno gli sguardi del mondo erano diretti tuttavia fuori dallo spazio "Biennale", in direzione alla mostra dei grandi premi delle Biennali dal 1948 al 1960. Lì il pubblico avrebbe rincontrato le opere dei classici del 1948: Braque, Chagall, Morandi, Henry Moore. I rinnovi visuali del 1950: Matisse e Carrà. Calder e Marini, nelle memorie del 1952 o ancora Max Ernst e Jean Arp, puntando alla geometrizzazione del 1954.

Fu possibile vedere Villon e il brasiliano Aldemir Martins [Fig. 126], segnalando la fine dell'era dei retrospettivi di Pallucchini, nel 1956. Si potevano vedere Tobey e Fayga Ostrower, le rivelazioni d'oltremare del 1958. E infine Fautrier e Emilio Vedova concretizzando la visibilità astratta e informale del 1962. Era il tempo che passava e nel passare portava via con sé i sensi estetici riconosciuti per secoli, dando spazio ormai alle incertezze del contemporaneo.

Le trattative per l'organizzazione delle sale brasiliane ebbero inizio il 13 febbraio 1961 con la richiesta fatta da Regina Castello Branco, Segretaria d'Ambasciata, a Dell'Acqua, che sollecitava uno spazio più grande per il Brasile. La polemica sulla costruzione del padiglione in tempo record, che aveva già esposto il Brasile negativamente nella Biennale del 1960, adesso fu chiarita fin dalla partenza. Con lettera del 05 marzo 1962, Regina Castello Branco comunica alla Biennale che il padiglione sarebbe stato inaugurato soltanto nel 1964. Il Brasile, quindi, sarebbe stato ospitato nel Padiglione Centrale.

Castello Branco, richiese tre sale che potessero ricevere la delegazione che in quell'anno comprendeva i più diversi formati artistici: pitture, sculture, disegni e incisioni, con speciale attenzione per quest'ultime.

L'Ente avrebbe consegnato due sale, XXXIX e XL, (*Catalogo* 1962: 115), [Figg. 127, 128], in cui si presentarono: Ibere Camargo; Ivan Serpa<sup>125</sup>; Rubem Valentim<sup>126</sup>; Alfredo Volpi; Lygia Clark; Ferdinando Jackson Ribeiro; Marcelo Grassman; Rossini Quintas Perez; Anna Letycia Quadros; Isabel Pons e Gilvan Samico. Gli ultimi due, come avrebbe pubblicato Jayme Maurício (WANDA SVEVO 1962), avrebbero vinto rispettivamente il Premio Fiat di 200 mila lire e il Premio Nero e Bianco di arte liturgica di 1 milione di lire.

Con la grande maggioranza di artisti che operavano nella città di Rio de Janeiro, dove secondo diversi critici si trovava l'avanguardia brasiliana (Martins 2007: 161-162), Matarazzo chiese e ottiene l'aiuto del Museo d'arte Moderna di Rio de Janeiro, sia nella sistematizzazione che nell'invio delle opere a Venezia. Dimostrava così una certa decentralizzazione delle sue azioni, continuando a incaricarsi, formalmente e ufficialmente, di ogni responsabilità (Matarazzo WANDA SVEVO 1962).

Un po' più avanti, il 28 febbraio 1962, l'Ambasciata del Brasile a Roma, avrebbe comunicato al presidente della Biennale di Venezia, Italo Siciliano, il nome di Matarazzo quale commissario scelto, al fine di metterlo al corrente dell'accettazione del governo brasiliano dell'invito di partecipazione ed anche d'informarlo sulla commissione organizzatrice di quell'anno:

È stato designato Commissario Ufficiale per il mio Paese il Signor Francisco Matarazzo Sobrinho e sotto-commissario il Consigliere d'Ambasciata Mário Dias Costa. Per quel che concerne la composizione della Giuria Internazionale, mi è ancora gradito informarLa che, in conformità all'art. 10 del Regolamento della Biennale, i tre nomi di esperti brasiliani a tale fine indicati sono i Signori Mário Pedrosa, Antônio Bento e José Roberto Teixeira Leite (Da Costa ASAC 1962).

Nel nominare i tre critici, Matarazzo e il suo gruppo cercarono di adattarsi al nuovo metodo di selezione delle giurie internazionali di quella Biennale. Dal 1960 la mostra avrebbe separato i commissari delle nazioni dai membri della giuria, che ora sarebbero stati definiti su scelta dei nomi che non attuavano nella delegazione di ogni paese (Dell'Acqua ASAC 1962). I brasiliani suggeriti per una possibile partecipazione nella giuria non furono accolti.

Con Matarazzo come commissario e il diplomatico Mario Dias Costa come commissario aggiunto, l'insieme brasiliano sarebbe stato presentato nel catalogo dal critico José Roberto Teixeira Leite. Leite partì subito sottolineando che gli artisti erano stati scelti

---

<sup>125</sup> Nato nel 1923 a Rio de Janeiro, Ivan Ferreira Serpa, fondò nel 1953 il Gruppo concretista *Frente*. Serpa avrebbe guidato il gruppo fino al suo scioglimento nel 1956. L'arte di Serpa ha segnato la diffusione di un linguaggio che oscillò tra il neo-figurativismo e l'arte concreta.

<sup>126</sup> Lo scultore e pittore Rubem Valentim iniziò le sue attività artistiche come autodidatta negli anni '40. Nel decennio successivo si mostrò profondamente collegato alla tematica delle tradizioni popolari del Nordest, l'universo religioso afrobrasileiro del Candomblé e dell'Umbanda, che lui ritrattò con rigosità geometrica.

non per aver aderito ad una data corrente (questione che aveva causato grande disappunto tra gli artisti e critici nell'edizione del 1960), ma prima di tutto per le loro qualità artistiche.

Come se volesse legittimare la produzione brasiliana tramite i nomi europei, il critico collegò i disegni di Marcelo Grassman [Fig. 129] e le incisioni di Gilvan Samico a Bosh, Mandyn, Huys, Deutsch. Le sculture di Lygia Clark a Calder. E lo scultore francese Cesar Baldaccini a Fernando Jackson Ribeiro, che fu usato da Leite per questionare nello stesso catalogo cosa fosse arte e cosa no, date le origini e la formazione distanti dai centri d'arte dello scultore della Paraíba [Fig. 130].

Tra i pittori evidenziò Volpi come il più puramente "brasiliano" anche se italiano di nascita. Ivan Serpa era un pittore concreto al livello più puro. Iberê Camargo venne ricordato per la plasticità "sensuale" e Rubem Valentim fu trattato come un caso "particolare", arrivando perfino a nominarlo "non pittore". Afrobrasiliano, nato in Bahia, abbandonò la figurazione dovuto all'ambiente "ostile" in cui viveva per catturare tramite l'astrazione l'essenza della città.

Dai pittori passò ai cinque incisori, Rossini Perez, Isabel Pons, Iberê Camargo, Anna Letycia e Gilvan Samico che, secondo lui, transitavano in quello che era il forte dell'arte brasiliana, sia a livello nazionale che internazionale. Dopo i premi concessi a Fayga Ostrower, infatti, l'incisione brasiliana (nelle sue più eterogenee manifestazioni), avrebbe consolidato tra la fine degli anni 1950 e l'inizio degli anni 1960 il primo piano entro i gruppi artistici brasiliani. Era con gli incisori che la nazione poteva "impressionare" nel confronto con le altre nazioni.

Vale ricordare che la lettura storiografica dell'arte brasiliana, come già trattato nel primo capitolo, aveva la necessità di ricostruire per la via dell'immaginario una storia nazionale svincolata dal Portogallo. La questione nazionale era la grande ricerca dei modernisti del 1922 in relazione a ciò che voleva dire essere "brasiliano" e avendo in vista questo scenario identitario così ampiamente difeso dalla cultura modernista, quando l'arte astratta entra nell'ordine delle riflessioni e si allinea al sistema internazionale delle arti "abituato" alla figurazione "identitaria" dei nostri modernisti, riluttanti contro lo spirito colonialista ma affermandolo contraddittoriamente nei suoi emblemi. Inevitabilmente lo *shock* di questo cambiamento riecheggerà internazionalmente.

La difficoltà di capire i contorni dell'astratto brasiliano (che colpì fortemente le interpretazioni dei linguaggi degli artisti dentro lo stesso Brasile), si sarebbe fatta sentire immediatamente nell'articolo di Pier Carlo Santini e Luigi Carluccio (*La XXXI Biennale...ASAC 1962*), per i quali "gli artisti del Brasile (...) senza una loro effettiva colpa

sopportano le conseguenze del trovarsi presi in mezzo tra l'ansietà di uscire dalla sezione italiana e l'ansietà di accedere finalmente alle grandi retrospettive”.

Le retrospettive che causavano tanta curiosità agli spettatori erano quelle di Odilon Redon, Arshile Gorky e Alberto Giacometti, disposte subito dopo la sala brasiliana. A parte questo, poco si sarebbe detto della partecipazione brasiliana.

Seguendo la dinamica del 1960, gli artisti del 1962 avevano tutti partecipato alla precedente Biennale di São Paulo. Nonostante l'inclusione di questi artisti fosse stata proposta nell'“*habitat*” della Biennale di São Paulo, è curioso notare che lo stesso popolo brasiliano era privato dall'usufruirne da ciò che veniva inviato a Venezia.

In altre parole, la visualità degli insiemi brasiliani esposti a Venezia era estranea allo sguardo nazionale sin dall'inizio, non trattandosi quindi di un dato recente. Quirino Campofiorito sembrava infatti perplesso con la notizia che, per la prima volta nella storia, il congiunto d'opere per Venezia sarebbe stato esposto (soltanto per un giorno) nel Museo Nazionale di Belle Arti, a Rio de Janeiro:

È già molto poter vedere l'invio brasiliano alla Biennale di Venezia, prima dell'insieme essere rinviato. Questo non è mai successo. Le opere dei nostri artisti non erano viste da noi, ma non si mostravano le stesse, né prima di seguire, né dopo il rientro. Cosa strana quella cautela nel nascondere agli occhi del nostro pubblico e anche dei gruppi particolarmente interessati nell'argomento, il che veniva scelto per rappresentare il Brasile a Venezia. Processo sbagliato – sbagliatissimo – poiché faceva sempre sembrare che tali invii temevano critiche capaci di pregiudicare non solo l'invio, ma perfino il successo all'estero <sup>127</sup>(Campofiorito WANDA SVEVO 1962).

Ma attraverso di lui venne interpretato in modo simbolico l'invio di esattamente 11 artisti, ricordando con tale numero il concetto di “*team*”, di squadra. 11 giocatori esposti per la prima volta in un paese che poco o nulla sapeva di ciò che si esprimeva visivamente a Venezia come “Brasile”.

Curiosamente nell'anno in cui l'insieme di opere nazionali sarebbe venuto al pubblico, si registra lo sbocciare di critiche che andavano oltre il resoconto dei fatti della delegazione e si nota che la tipologia del discorso artistico e critico aveva preso una forma più consistente. José Augusto França, in quel tempo, scrivendo sullo *Estado de S. Paulo*, rivisitò tutti i dettagli degli artisti in quanto portatori di un linguaggio internazionale. Secondo

---

<sup>127</sup> “Já é muito poder ver o envio brasileiro à Bienal de Veneza, antes do conjunto ser remetido. Isto jamais aconteceu. As obras dos nossos artistas não eram vistas por nós, pois não se mostravam as mesmas, nem antes de seguir nem depois de voltar. Coisa estranha aquele cuidado de esconder aos olhos do nosso público e até mesmo dos grupos particularmente interessados no assunto, o que era escolhido para representar o Brasil em Veneza. Processo errado – erradíssimo – pois deixava sempre parecer que tais envios temiam críticas capazes de prejudicar não apenas a remessa, mas até o sucesso no estrangeiro”(testo originale).

lui Lygia Clark, con i suoi pezzi in alluminio mobili, trasformava lo spettatore in agente attivo<sup>128</sup>. Rubem Valentim, dall'altro lato, rielaborò tutta la tradizione africana in valori simbolici ricomposti nella rigidità concreta [Fig. 131].

Le critiche sulla ripetizione della stessa chiave dei curatori del 1960, cioè il mandare a Venezia soltanto gli artisti che avevano partecipato della Biennale di São Paulo precedentemente, si mantennero poiché il fare della Biennale brasiliana punto di riferimento significava perdere immediatamente una vastissima gamma di artisti.

Iniziando in quel decennio la sua traiettoria come critico d'arte, vedremo un Ferreira Gullar in difficoltà sulle sue prime considerazioni sull'arte brasiliana avanguardista al fine di allinearsi con il "sistema internazionale". Per il poeta e critico d'arte, la ricerca della novità fine a sé stessa, o l'imposizione di tendenze di un gruppo sull'altro, avrebbero allontanato gli artisti da ciò che veramente importava, ossia, dall'essenza vitale dell'arte.

Matarazzo nell'esporsi direttamente al "giudizio" nazionale non perse di vista, tuttavia, il fatto che alcune trasformazioni definitive stavano per scatenarsi nella gestione del sistema brasiliano dell'arte e dei curatori per Venezia: l'antico MAM, in poco tempo, si sarebbe estinto e avrebbe portato con sé tutta una gamma di ideologie da generazioni annidate nei corridoi dell'istituzione.

---

<sup>128</sup> L'artista sarebbe stata l'attrazione principale negli Stati Uniti, a Salt Lake City, nel febbraio di quello stesso anno, nella mostra "*Spotlight on Brazil*". Le opere di Clark [Fig. 132] figuravano nel Padiglione Brasile costruito dall'architetto Amaury Destefano de Souza.

### CAPITOLO III IL PADIGLIONE NAZIONALE

Nonostante l'Ente risaltò al Brasile l'importanza di possedere un padiglione già dal 1952, tale impresa uscì dalla carta soltanto il 20 giugno 1964, quando viene inaugurato, poche settimane dopo il golpe di Stato Militare in Brasile, il Padiglione nazionale a Venezia. La costruzione del Padiglione avrebbe concluso sia politica che esteticamente la retorica nazionalista brasiliana: il padiglione era già stata costruito e la nazione anche.

L'ultima parte di questo lavoro tratterà la separazione tra la Biennale di São Paulo e l'antico Museo d'Arte Moderna di São Paulo, puntando che tale scissione – legata alla nascita del Museo d'Arte Contemporanea dell'Università di São Paulo e della Fondazione Biennale di São Paulo – avrebbe cambiato la struttura stessa dell'allestimento del Brasile alla Biennale di Venezia.

Sono stati trattati ancora sia la nomina di Murilo Mendes alla giuria di Venezia che l'odissea vissuta per riuscire ad installare le opere nel Padiglione appena inaugurato però già intaccato politicamente dal golpe. Il lavoro è concluso con l'analisi del richiamo figurativo di Tarsila do Amaral e il suo ormai superato linguaggio modernista nel contesto veneziano.



### 3.1 La separazione tra il Museo d'Arte Moderna di São Paulo e la Biennale di São Paulo: il Museo d'Arte Contemporanea dell'Università di São Paulo e la Fondazione Biennale di São Paulo (1963)

Abbiamo accompagnato come l'antico Museo d'Arte Moderna di São Paulo sia stato l'istituzione cruciale per avviare la presenza del Brasile a Venezia durante tutto il decennio qui preso in esame. Dal 1950 al 1962, l'istituzione di Matarazzo selezionò e decise quello che si riconosceva come l'arte moderna brasiliana. Un'arte moderna regolamentata e istituzionale. Allo stesso tempo, accompagniamo Matarazzo che, nel profittare dalla sua prossimità alla Biennale italiana, si è avvalso di un altro progetto culturale: la Biennale di São Paulo.

Certamente possiamo figurarci quanto la congiunzione delle diverse attività avrebbero sovraccaricato a Ciccillo, giacché ogni impresa richiedeva un sistema espositivo specifico e un'organizzazione finanziaria propria. Nel 1961, Matarazzo accumulava un deficit di 30 milioni di *cruzeiros*, circa 150 milioni di dollari (Pereira 2014: 52).

La Biennale di São Paulo, negli anni '60, sarebbe stata consolidata pari a pari con le più importanti mostre d'arte mondiali, ma questo ebbe un grande costo a Matarazzo. Per assicurare che l'edizione della Biennale di São Paulo del 1963 fosse realizzata, l'unica alternativa trovata da Ciccillo fu di fatto creare una fondazione che permettesse l'entrata di risorse finanziarie sia dal comune della città di São Paulo che dallo Stato brasiliano. Una fondazione i cui fondi potevano essere usati soltanto per le esigenze delle Biennali, la quale non avrebbe più potuto dividere il bilancio con l'antico MAM.

Le nuove politiche istituzionali messa in scena da Matarazzo non sarebbero state in grado di "sostenere" le necessità gestazionale dell'antico MAM che, presentando segnali di esaurimento, viene chiuso nel 1963. Lo scioglimento del museo interferì non solo alla creazione della Fondazione, ma anche nella struttura museologica dell'Università di São Paulo, l'USP.

Nel verbale di scioglimento dell'istituzione veniva riportata la decisione che l'USP sarebbe stata l'erede del suo patrimonio museologico. L'Università però non poté assumere il nome giuridico del museo, essendo obbligata a creare una seconda istituzione: il Museo d'Arte Contemporanea dell'Università di São Paulo, il MAC USP.

La scelta dell'università per accogliere il museo di Matarazzo potrebbe essere intesa nell'ambito della lunga relazione dell'USP con l'antico MAM, come la Magalhães conferma:

Dai suoi primordi fino alla fine della sua esistenza, tutto indica un'intensa partecipazione dell'USP nelle attività dell'antico MAM, attestata anche dal fatto che l'Università aveva ipotizzato il contributo ai premi – acquisizione della Biennale di San Paolo durante il decennio del 1950. Si noti che, di fatto, in questi due punti cruciali (inizio e fine dell'antico museo), sono due professori della USP quelli scelti per la gestione del suo insieme – prendendo il posto di due critici assolutamente ingaggiati con il progetto di un museo di arte moderna per il paese. (Magalhães 2014: 18).<sup>129</sup>

Al posto del critico Sérgio Milliet, infatti, è stato il professore Lourival Gomes Machado chi assunse la direzione dell'antico MAM nella sua apertura; e al posto del critico Mário Pedrosa<sup>130</sup> è stato il professore Walter Zanini chi assunse la direzione del MAC USP [Fig. 133, 134].<sup>131</sup>

Mário Pedrosa è stato ideologicamente contro la decisione di Matarazzo di separare la Biennale del museo per creare una fondazione legata agli enti governativi. Secondo il critico, Ciccillo promosse la “mercificazione” dell'arte (Pedroso 1992: 138-150).

Il risultato di questa transizione tra la Biennale composta da un “corpo” museologico guarnito dai maggiori intellettuali del paese, a Fondazione “dipendente” dallo Stato, fu infatti una commercializzazione dell'arte che si faceva sempre più palese. Se sotto la gerenza dell'antico MAM gli annunci pubblicitari erano grandi, con la fondazione assunsero dimensioni colossali. In relazione a ciò Francisco Alambert afferma:

L'associazione era ora sempre di più con imprenditori, pubblicitari e banchieri e sempre di meno con l'intelligenza artistica propriamente detta. [...] Ciccillo si è svincolato dai direttori del Museo e del peso degli intellettuali nelle decisioni [...]. Nel separarsi degli intellettuali, lui può, persino, fino ad un certo punto, scappare dai dibattiti e “radicalismi”. Ora, con i fondi pubblici, la Biennale era nel mercato (Alambert 2004:193).<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> “Dos seus primórdios até o fim de sua existência, tudo indica uma intensa participação da USP nas atividades do antigo MAM, atestada também pelo fato de que a Universidade havia aventado a contribuição para os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo ao longo da década de 1950. É de se notar que, de fato, nesses dois pontos cruciais (início e fim do antigo museu), são dois professores da USP os escolhidos para a gestão de seu acervo – tomando o lugar de dois críticos absolutamente engajados com o projeto de um museu de arte moderna para o país”(testo originale).

<sup>130</sup> Pedrosa era talmente convinto dalla sua nomina al posto di direttore del nuovo museo universitario che aveva svolto un progetto dettagliato per l'installazione del museo all'USP. Secondo quanto afferma la moglie del critico, Mary Houston (Pedroso 1992), poche cose nella vita l'hanno colpito in modo così negativo quanto questo fatto.

<sup>131</sup> Docenti presso la Facoltà di Filosofia, Lettere e Scienze Umane dell'USP, Sérgio Milliet e Walter Zanini erano al centro del nucleo che avrebbe marcato le riflessioni metodologiche delle discipline umanistiche in America Latina, avviate all'USP in seguito alla cosiddetta “missione francese”, che avrebbe portato in Brasile nomi come Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide e Fernand Braudel [Fig. 135].

<sup>132</sup> “A associação era agora cada vez mais com empresários, publicitários e banqueiros e cada vez menos com a inteligência artística propriamente dita. [...] Ciccillo desvinculou-se dos diretores do Museu e do peso dos intelectuais nas decisões [...]. Ao separar dos intelectuais, ele pode, ate certo ponto, também escapar dos debates e “radicalismos”. Agora, com o dinheiro público, a Bienal estava no mercado” (testo originale).

Al mostrare arie di “gigantismo” la Biennale di São Paulo sotto la responsabilità della Fondazione Biennale avrebbe inaugurato una delle fasi più oscure della mostra. Benché istituita ed intesa come dotata di autonomia, la Fondazione svolse nei suoi primi anni di vita grandi legami con lo Stato acquistando perciò l'apparenza di uno “strumento ufficiale” di un governo che era sul punto di subire ad un golpe militare.

Sarebbero seguiti a ciò anni di precarietà, attacchi alla libertà, conservatorismo e insoddisfazione istituzionale. La vivacità dell'idea di un “Brasile” e di una “Biennale” in fase di costruzione era arrivata alla fine. Non c'era più nulla da costruire, da adesso in poi la classe intellettuale non avrebbe potuto fare altro che resistere.

### 3.2 L'inaugurazione del padiglione nazionale: una consacrazione architettonica modernista

Inaugurato su progetto di Henrique Mindlin in collaborazione con l'architetto italiano Amerigo Marchesin, il padiglione brasiliano sarebbe stato uno degli ultimi a essere costruiti nell'ormai sovraffollato spazio dei Giardini [Figg. 136; 137].

Sebbene l'Ente avesse invitato al Brasile a costruire un padiglione proprio già dal 1952, i primi riferimenti concreti rivolti allo svolgimento di un progetto architettonico per Venezia risale al 1958.

Il governo brasiliano che finora si limitava a "ufficializzare" le trattative di Matarazzo a Venezia, espressa tramite il Ministro, Oswaldo de Meira Penna, l'iniziativa di intrecciare i rapporti con la Biennale di Venezia.

Arturo Profili si sarebbe incaricato di spiegare a Umbro Apollonio l'investitura da parte del governo:

Tu sai che la nostra autorità massima, qui, è la Divisione Culturale, del ministro degli affari esteri del Brasile: che corrisponde, un po', anche come autorità nei confronti della Biennale veneziana, al corrispettivo Relazioni Culturali di Palazzo Chigi. In più, quella nostra, interviene anche finanziariamente (quando può) ad aiutarci nel nostro lavoro. (...) Succede che il capo della Divisione Culturale (ministro) consigliere Oswaldo de Meira Penna mi ha fatto capire che avrebbe molto interesse a venire a Venezia per l'apertura della Biennale. Egli si occuperebbe di ottenere dal suo ministero autorizzazione al viaggio e alle relative spese, ma, per attuare il suo programma presso le autorità superiori, avrebbe bisogno di far vedere loro che Venezia terrebbe molto a che una delle autorità più strettamente legate all'intercambio culturale con i paesi amici e alle biennali di Venezia e San Paolo. (...) Quel che mi premeva era di sapere come potrebbe essere il caso del Meira Penna: da tenersi presente, però, che la formula di un'eventuale lettera-invito non dovrebbe dimostrarsi a detrimento di quelli che saranno gli incarichi ufficiali (es: commissario) che il Museo penserà a far attribuire alla persona che designerà (Profili ASAC 1958).

La Biennale di Venezia mandò un invito di visita a Penna:

I vincoli che, nel campo culturale artistico, sono sorti con la partecipazione del Brasile all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia sino dalla ripresa del dopo guerra, e che sono andati consolidandosi sempre più anche in virtù delle intese intervenute col nascere della manifestazione consorella di San Paolo, hanno assunto oramai un carattere del tutto particolare, che merita la più viva e deferente considerazione. (...) La Biennale confida quindi che l'on Ministero ed Ella particolarmente vorranno tenere in giusta considerazione questo desiderio e trovar modo di corrispondere ad esso, predisponendo sin d'ora la Sua venuta a Venezia insieme con il Commissario (Ponti ASAC 1958).

Meira Penna, nonostante abbia ricevuto l'invito ufficiale, non comparve all'apertura della Biennale, ma restò disponibile per una visita tra i mesi di settembre e ottobre del 1958, riferendo che nell'occasione avrebbe portato con sé un progetto di padiglione disegnato dall'architetto Oscar Niemeyer:

Je suis en contact permanent avec l'architecte Oscar Niemeyer qui, malgré les limitations de temps terminées car sa tâche dans la direction des travaux de Brasilia, m'a promis de faire de son mieux pour que la maquette et le projet soient prêts en Septembre prochain (Penna ASAC 1958).

L'andata di Meira Penna a Venezia rispondeva soprattutto alla necessità di un reale allineamento tra il governo brasiliano, gli architetti che si impegnavano nel progetto della costruzione del Padiglione nazionale e l'Ente, che avrebbe già consegnato al Brasile uno spazio appropriato per l'edificazione<sup>133</sup>.

Il progetto di un eventuale Padiglione da Niemeyer non sarebbe mai uscito dalla carta per la mancanza di tempo dell'architetto che, a quell'altezza, era il nome più richiesto dell'architettura nazionale. Non abbiamo trovato la pianta dell'edificio di questo progetto iniziale, ma un progetto preliminare intitolato "Padiglione di Venezia – Progetto" è stato individuato nell'archivio di Mindlin con la firma del figlio di Niemeyer.

Tale progetto preliminare, senza data e luogo previsti per la sua eventuale realizzazione, riportava la descrizione di una costruzione con sei doppie colonne di cemento armato, seguendo la linea estetica delle sospensioni così care a Niemeyer. Come afferma Mulazzani (2014: 127), il progetto iniziale dialogava direttamente con un altro lavoro dell'architetto, costruito nel 1954 e conosciuto come Casa Cavanelas, a Petrópolis, a Rio de Janeiro [Fig. 139].

Nonostante il prestigio che un progetto firmato da Niemeyer avrebbe portato al padiglione brasiliano, l'architetto nel 1958 era coinvolto da progetti vitali per l'edificazione di Brasilia [Fig. 140]. Il *Palácio do Planalto*, il *Supremo Tribunal Federal*, il *Congresso Nacional* [Fig. 141] e, infine, il Teatro nazionale, erano tutti i progetti che Niemeyer stava sviluppando.

---

<sup>133</sup> Dell'Acqua (ASAC 1958) infatti discusse con l'avvocato di Matarazzo, Renato Paliceo, le opzioni spaziali che il Brasile poteva contemplare, in modo da rendere plausibile il lavoro degli architetti nel disegno di un progetto. Dell'Acqua inizialmente suggerì come opzione per il Brasile l'area vicina ai padiglioni della Cecoslovacchia e degli Stati Uniti, aggiungendo che l'edificio potrebbe essere costruito ad un piano per ottenersi una disponibilità complessiva con varie sale o in un formato più compatto, su due piani, già che il luogo proposto si trovava in un'area più elevata.

Senza tempo per assumere l'impresa, l'architetto passò la responsabilità a Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti<sup>134</sup> che già dal 1959 si mette in contatto con l'Ente per discutere le questioni pratiche di localizzazione dello spazio brasiliano:

La scelta della località che si desidera riservare per il Padiglione del Brasile – contando sulla comprensione e sulla buona volontà della Direzione della Biennale e delle competenti Autorità Italiane – è imposta dall'assoluta mancanza di un qualunque altro spazio disponibile nell'intera area della Biennale. [...] Si desidera pertanto costruire il Padiglione del Brasile – mentre proseguono gli studi per una definitiva sistemazione dell'intera area – in un punto in cui non si danneggino gli alberi e i Giardini esistenti. Il punto desiderato è quello situato nell'area dietro ai Padiglioni di Ungheria e Israele, dove esiste un piccolo ponte, sopra il Canale dei Giardini, che ha esclusivamente carattere di utilità. Questo ponte, che potrebbe essere eventualmente trasferito nell'area dietro al Padiglione Centrale, si trova proprio sull'asse d'entrata del Padiglione di Venezia (Mindlin ASAC 1959).

Nella prospettiva di “arrangiarsi” in uno spazio ristretto, Mindlin suggerì un padiglione-ponte che si fondesse ed unisse al ponte esistente sul Canale dei Giardini, allineandosi con la sezione centrale del Padiglione Venezia, convertendo lo spazio brasiliano in un'edificazione imponente e allo stesso tempo sobria grazie alle strutture metalliche prefabbricate.

Mindlin affermò che l'edificio, diverso da quello inizialmente pensato secondo il modello di Niemeyer, avrebbe avuto soltanto un'unica sala di 25 m x 10 m, costruita con vetro e legno [Fig. 142, 143]. In questo modo il progetto sarebbe risultato in un'architettura moderna, fluida e corrispondente ai ormai antichi impegni di autoaffermazione modernista:

Il piano del ponte, all'altezza di m. 3.50 sul polo dell'acqua, toglie completamente la prospettiva della chiesa di S. Pietro di Castello, per chi segua il canale venendo dalla Laguna. Questa prospettiva, possibile nell'area della Biennale soltanto lungo un breve tratto del Canale, a causa delle curve di quest'ultimo, sarebbe sensibilmente migliorata se il piano del ponte fosse elevato a 5 metri sopra il polo dell'acqua. È esattamente questo che si desidera ottenere con il progetto del Padiglione del Brasile: concepito essenzialmente come un “padiglione-ponte”, costruito sopra il canale ad una altezza tale da permettere una visuale verso la chiesa di S. Pietro di Castello (Mindlin ASAC 1959).

Il progetto di Mindlin fu approvato con un paio di avvertimenti dal Comune di Venezia il 20 febbraio 1960. Per concludere l'“Autorizzazione”, la Comune richiedeva non solo la modifica dell'altezza del padiglione, come pure l'abdicazione del suo bello progetto relativo ai ponti.

---

<sup>134</sup> Mindlin e Palanti avevano già gareggiato con Niemeyer per offrire grandi progetti architettonici, simboli della nazione brasiliana. Avevano partecipato al concorso per il progetto pilota per la costruzione di Brasilia ma fu Niemeyer, maestro supremo dell'architettura nazionale, a vincere ed ottenere la responsabilità finale della costruzione assieme a Lucio Costa. Mindlin e Palanti arrivarono al quinto posto.

I ponti, come avrebbe affermato Deuglesse Grassi a Palantini, (Deuglesse ASAC 1960), erano il punto d'incontro di tutti gli allacciamenti di acqua e gas dell'Isola di Sant'Elena. Se il Brasile avesse desiderato intervenire su questa struttura senza danneggiare l'ingegneria già esistente, il costo sarebbe stato smisurato e v'era eccessivo il rischio di qualcosa andare storto.

Tali esigenze e limitazioni, come affermò Palanti, andavano a colpire il progetto direttamente nella sua struttura basica e fondamentale, l'altezza del padiglione non poteva essere ridotta senza che ciò incidesse fatalmente sulla stabilità dell'edificio [Figg. 144]. Le esigenze del Comune rendevano impossibile la costruzione del padiglione per un'eventuale inaugurazione nella Biennale del 1960.

Con il secondo progetto abbandonato, fu necessario idealizzarne un terzo, questa volta localizzato davanti al Padiglione Venezia e idealizzato da Henrique Mindlin con l'assistenza e collaborazione dell'architetto veneziano Amerigo Marchesin.

Marchesin, collaboratore di Carlo Scarpa, fu colui che ricevette, almeno in Italia, gli allori per la creazione del progetto (Busetto 2006: 12-32). Yves Bruand (1981: 259), nell'iconico studio relativo all'architettura brasiliana contemporanea, avrebbe confermato tuttavia l'attribuzione della creazione del Padiglione nazionale ai brasiliani, Mindlin e associati.

Bruand ricordava tra l'altro la figura di Palanti che, straniero emigrato in Brasile nel secondo dopoguerra, non aveva ancora ottenuto la sua licenza ufficiale per esercitare il suo lavoro in Brasile, ma doveva ricevere crediti per la sua partecipazione.

Il padiglione, inaugurato soltanto nella Biennale del 1964, è quello che ancora oggi si trova lì. Abbiamo un giardino tagliato a metà da due specchi d'acqua bilaterali all'ingresso del padiglione [Fig. 145] sostituendo l'idea del "cortile-giardino" di Brenno del Giudice. Abbiamo due blocchi di cemento tagliati a metà da un lungo corridoio, configurando una composizione solida e moderna (Barbosa 2015: 180). Secondo Bruand (1981: 258), l'opera può essere paragonabile con quella di Mies Van der Rohe, Illions Institute of Technology, a Chicago [Fig. 146].

Dal punto di vista del riconoscimento internazionale, distante dai luoghi comuni, distanti dalle visioni varie volte stereotipate e preconfezionate a cui le arti plastiche erano abituate a Venezia, l'architettura era intesa finora come l'espressione nazionale di prima grandezza.

La coppia Mindlin e Palantini indicavano però nuove formulazioni architettoniche tenendo d'occhio ciò che si faceva di più moderno – principalmente negli Stati Uniti. Se Niemeyer aveva guardato alla Francia imparando alcune lezioni da Le Corbusier, Mindlin direzionò lo sguardo verso i nordamericani, cercando sempre di più un mercato che si sofisticava oltre alle idee formaliste o flessibili di Niemeyer.

A questo proposito Guerra afferma:

Le grandi strutture di cemento armato erano un'uscita per l'esaurimento della formula compositiva proposta da Lucio Costa e sviluppata da Oscar Niemeyer durante i decenni precedenti. [...] Mindlin e Palanti conformavano la versione più accomodata, con gli occhi messi nelle sperimentazioni moderne nordamericane. [...] Frutto dell'inflessione delle preoccupazioni della nostra architettura, tale come un figlio bastardo, il padiglione del Brasile a Venezia si tuffò in un relativo ostracismo, ancora di più quando paragonato ad altri padiglioni nazionali di grande fama. [...] Non c'è come evitare un sentimento ambivalente di nostalgia e tristezza innanzi ad un'opera che evoca un'epoca aurea della nostra architettura, ma si mostra melanconica, ritratto della nostra attuale indigenza culturale <sup>135</sup> [Guerra 2006 SITO *Vitruvius*].

La sensazione di tristezza e nostalgia per la fine di un'epoca d'oro narrata da Guerra, sarebbe proseguita anche nell'apertura del Padiglione con una narrativa consapevole di assistere alla fine di un ciclo modernista. Il Golpe Militare avrebbe iniziato quasi simbolicamente nello stesso momento di montaggio dei lavori per l'apertura del padiglione. Il Brasile moderno già non esisteva più.

---

<sup>135</sup> “As grandes estruturas em concreto armado eram uma saída para o esgotamento da fórmula compositiva proposta por Lucio Costa e desenvolvida por Oscar Niemeyer durante as décadas anteriores. [...] Mindlin e Palanti conformam a versão mais acomodada, com os olhos postos nas experimentações modernas norte-americanas. [...] Fruto da inflexão das preocupações de nossa arquitetura, tal como um filho bastardo, o pavilhão do Brasil em Veneza mergulhou em relativo ostracismo, ainda mais quando comparado a outros pavilhões nacionais de grande fama. [...] Não há como evitar um sentimento ambivalente de nostalgia e tristeza diante de uma obra que evoca uma época áurea de nossa arquitetura, mas se mostra melancólica retrato de nossa atual indigência cultural”(testo originale).



### 3.3 La Biennale di Tarsila do Amaral (XXXII Esposizione, 1964)

Con l'antico Museo d'Arte Moderna di São Paulo ormai chiuso, sarebbe stata la Fondazione Biennale [Fig. 147] la responsabile dell'allestimento della Biennale di São Paulo del 1963.

Con più di cinquemila opere e più di cinquantacinque paesi partecipanti, le sale espositive erano state espanse in modo vertiginoso. Mário Pedrosa, dirigente dell'antico MAM al momento della sua chiusura, fu invitato a ricoprire l'incarico di Direttore Generale di questa prima edizione che prevalse per unanimità le voci della Pop-Art, dell'espressionismo astratto e dell'astrazionismo informale.

Con la giuria formata da Giulio Carlo Argan e Martin Friedman (Walker Art Center), il grande premio venne concesso al nordamericano Adolph Gottlieb, l'artista più coinvolto con la corrente dell'espressionismo astratto accanto a Jackson Pollock e Mark Rothko.

A Venezia, la Biennale del 1964, concesse il suo grande premio – non senza causare scandalo – a Robert Rauschenberg, seguendo quindi l'affermazione del modello nordamericano in crescente egemonia mondiale (Fagone ASAC 1964; Orienti ASAC 1964; Giannelli ASAC 1964; Corazza ASAC 1964; Da Via ASAC 1964; Camilucci ASAC 1964).

Se prima il Brasile era rappresentato in uno spazio “neutro” dal Palazzo Centrale, dove il visitatore poteva infatti passare senza nemmeno rendersi conto di quale paese si trattasse, ormai con un Padiglione proprio la nazione brasiliana si affermava ad un'istanza geopolitica [Figg. 148, 149].

Data l'importanza conferita all'allestimento dell'apertura del Padiglione, L'Associazione Brasiliana dei Critici d'Arte (*Associação Brasileira de Críticos de Arte – l'ABCA*), fondata nel 1949 a Rio de Janeiro, si rivolse all'Itamaraty sollecitando che fosse creata una Commissione di critici d'arte per svolgere una selezione pubblica degli artisti alla Biennale del 1964. Furono scelti tre nomi per tale funzione: Antonio Bento, Clarival Valladares e Murilo Mendes, essendo quest'ultimo poeta.

Murilo Mendes costruì la sua identità intellettuale all'interno dell'incrocio tra la poesia, la pittura, la scultura, la musica e la filosofia. Dal 1952 al 1956 viaggiò per l'Europa tenendo lezioni sulla cultura brasiliana nelle più diverse istituzioni europee. Nel 1957 si stabilì a Roma e su invito del Ministero delle Relazioni Estere, va ad insegnare letteratura brasiliana presso l'Università di Roma e Pisa. L'esperienza universitaria avrebbe dato al poeta la presa di conoscenza dell'ambiente italiano (come pochi brasiliani riuscirono ad avere). Murilo creò vincoli con artisti, critici e poeti e sarebbe diventato addirittura un nome conosciuto dalla

critica d'arte in Italia. Secondo afferma Lorenzo Mammí (2012: 81-93), è stato messo in quell'epoca allo stesso livello di Giulio Carlo Argan o Nello Ponente.

Nel 1964, quando era a Roma, ricevette due inviti: uno per la Commissione selettiva degli artisti brasiliani e altro per la giuria di Venezia. Accettando entrambi, tornò in Brasile ad aprile di quell'anno per far parte della Commissione che decise di portare alla Biennale 8 artisti: Abraham Palatnik<sup>136</sup>, Alfredo Volpi, Almir Da Silva Mavignier, Frans Krajcberg<sup>137</sup>, Franz Josef Weissmann<sup>138</sup>, Glauco Rodrigues, Maria Bonomi e Tarsila do Amaral. Tutti, ad eccezione di Volpi, esponevano per la prima volta a Venezia.

Jayme Maurício, pochi giorni dopo la nomina degli artisti, scrisse:

Raramente, una selezione è stata così dettagliata. Resti l'esempio per la divisione Culturale dell'Itamarati – quando c'è la partecipazione effettiva della critica, la resa è superiore (Maurício WANDA SVEVO 1964: 02)<sup>139</sup>.

Sui criteri selettivi adottati dalla Commissione, Murilo Mendes, l'autore del testo introduttivo del catalogo, affermò:

Poiché il Brasile è oggi un laboratorio di esperimenti culturali nel quale lavorano numerosi artisti, ricercatori dalle tendenze più disparate, la commissione incaricata di scegliere i nomi dei partecipanti alla XXXII Biennale di Venezia si è trovata particolarmente imbarazzata. Molti erano i candidati con legittimi ruoli di abilitazione; e tuttavia essi hanno dovuto essere sacrificati a vantaggio di una determinata linea di orientamento, perché si potesse ottenere un valido criterio stilistico (*Catalogo* 1964: 187).

Fatta eccezione le edizioni del 1960 e 1962, i commissari brasiliani, al posto di presentare gli artisti in modo puntuale e conciso, sembrano richiamare una postura subalterna, utilizzando spesso terminologie come “difficile”, “sacrificante”, “imbarazzata”, come a voler esorcizzare un evidente complesso d'inferiorità.

Più avanti Murilo afferma:

Venne deciso in primo luogo di presentare una retrospettiva parziale di Tarsila do Amaral, quale riconoscimento dell'importanza della sua collaborazione nel processo di sviluppo nella nostra pittura nel decennio 1920/39, e cioè nella fase decisiva del così detto movimento modernista del Brasile. In effetti, la pittura di Tarsila è intimamente legata alla corrente “Pau

---

<sup>136</sup> Figlio di immigrati ebrei di origine russa, Palatnik è stato uno dei primi artisti a dedicarsi all'arte cinetica in Brasile.

<sup>137</sup> Lo scultore e pittore polacco Frans Krajcberg è stato riconosciuto per le sue sculture in cui si esplorano gli incroci tra gli uomini e la natura. Le sue pitture, lavorando sempre con l'idea della natura in quanto parte centrale dell'uomo, si dissolvono in direzione dell'astrazione.

<sup>138</sup> Il nome di Weissman non è presente né nel catalogo ufficiale della mostra, né nella catalogazione online dell'ASAC. L'artista, tuttavia, risulta sia nel catalogo privato che il Brasile avrebbe creato per essere distribuito il giorno dell'inaugurazione della mostra, che nelle numerose lettere tra la Biennale di São Paulo e l'Ente, riguardanti le dimensioni delle opere, l'invio delle opere, la loro restituzione, la loro vendita ecc.

<sup>139</sup> “Raramente, uma seleção foi tão criteriosa. Fique o exemplo para a divisão Cultural do Itamarati – quando há participação efetiva da crítica, o rendimento é superior”(texto originale).

Brasil” e “Antropofagia” attraverso le quali si tentava di affermare la validità della nostra cultura nativa, in opposizioni ai modelli della tradizione europea introdotti dal colonizzatore portoghese (*Id.* 1964: 187).

Secondo il critico João Luiz Lafeté (2000: 30-32), quando il modernismo letterario brasiliano aveva raggiunto la sua fase di maturità, dando luogo ad una visione più problematica della realtà brasiliana, in posto di quell’idealizzata, Murilo Mendes fu un poeta rivolto a ricostruire un’identità nazionale alla luce della “brasilianità” (Bernd 2003: 17-19).

Anche se Tarsila do Amaral, a un certo senso, dialogò con l’immaginario del poeta, la presenza dell’artista all’apertura del Padiglione sembra poco comprensibile.

Perché non fu organizzata la personale di Tarsila negli anni ‘50, quando le retrospettive erano richieste e necessarie? Perché occupare l’apertura del Padiglione con un’artista il cui linguaggio era già così sorpassato, come lo stesso Murilo afferma? (*Catalogo* 1964: 186).

Il contributo di Murilo nell’allestimento del Padiglione si sarebbe rivelato ancora più ampio: le scelte di Volpi, Franz Weissmann, Almir Mavignier<sup>140</sup> e Glauco Rodrigues<sup>141</sup>, sono state apparentemente indicazioni del poeta.

Un anno prima dell’apertura del Padiglione, i quattro artisti erano stati coinvolti da Murilo in mostre per la Galleria “*Arte da Casa Brasil*”<sup>142</sup>, appartenente all’Ambasciata del Brasile a Roma.

Mavignier era stato esposto a febbraio, Weissmann a marzo, Volpi a luglio e Glauco aveva collaborato con la creazione del materiale divulgativo per la casa editrice partner dell’Ambasciata. Com’era prevedibile, la presenza di questi artisti a Venezia un anno dopo, molto probabilmente era avvenuta su indicazione di Murilo (Perlingeiro 2011).

La scelta di questi nomi – con l’eccezione di Tarsila –, vennero giustificati dallo “spirito” dell’arte del momento, uno spirito che secondo il poeta era di continuo “mutamento e di severa ricerca stilistica”.

---

<sup>140</sup> Il pittore e artista grafico Almir da Silva Mavignier, fu uno dei primi artisti brasiliani a lavorare con l’arte concreta. È riconosciuto per i suoi lavori con la medica Nise da Silveira, presso il Centro Psichiatrico Nazionale Pedro II (attualmente l’Istituto Municipale Nise da Silveira), in cui i pazienti furono messi in contatto con l’arte e la musica come trattamento terapeutico. Nel 1952, le produzioni artistiche di questi pazienti furono esposte nel Museo dell’Immagine dell’Incosciente.

<sup>141</sup> Nato nel 1929 a Rio Grande do Sul, il pittore Glauco Rodrigues inizia la sua traiettoria negli anni 1950 con la pittura astratta per poi negli anni 1960 svolgere ricerche con l’arte figurativa, essendo la voce della Pop-Art brasiliana. Rodrigues nei suoi lavori realistici metteva in questione le conseguenze dell’identità di “brasilianità” costruita dai modernisti.

<sup>142</sup> La galleria, inaugurata nel 1962, sotto la guida dell’Ambasciatore Hugo Gouthier, si proponeva fare da “ponte” per la diffusione degli artisti brasiliani e dell’ambiente artistico italiano in Brasile. Murilo Mendes partecipò attivamente alle attività della galleria dalla sua inaugurazione fino alla sua chiusura.

Questa condizione eraclitea s'inseriva in un fenomeno più ampio che prendeva forma in quell'anno 1964: l'avvento della cultura di massa, della tecnologica nordamericana e della Pop-Art.

Il critico d'arte Virgilio Fagone (ASAC 1964) ha definito la massificazione dell'arte niente meno che "la fine dell'immagine". Per il critico, la borghesia artistica esaurita da tanti "ismi" e dalla necessità di presentare sempre qualcosa di nuovo e originale, non riusciva più ad invocare niente di necessario con la sua arte, soltanto "scandali bizzarri e infantili".

Prima di entrare nel merito della ricezione critica delle opere esposte per la prima volta nel Padiglione brasiliano, può essere utile prendere in esame il contesto nazionale in cui arrivarono.

Nell'imminenza di subire un golpe militare, il Brasile era sotto sorveglianza del governo di Washington tramite l'Operazione *Brother Sam* – operazione che avrebbe monitorato le necessità di armamento dei militari per far cadere il presidente João Goulart, più noto Jango "il nemico comunista". Secondo affermò Bandeira (1978: 173-180), il *Brother Sam* non aveva come obiettivo soltanto fornire appoggio ma anche intervenire militarmente in Brasile, se necessario.

Il comunismo in Brasile non era mai esistito ma, con Jango al potere, si era piuttosto visto l'applicazione della democrazia con l'attenzione rivolta agli strati più carenti della popolazione. Da qui seguì il timore di una possibile insurrezione dei lavoratori. L'insurrezione popolare già sembrava più probabile nel 1962, dato il contesto interno e quello esterno, e nel 1964 sembrava imminente una guerra civile. Jango, a meno che non si mettesse al comando dello scontro e affrontasse egli stesso le conseguenze di una rivolta che certamente avrebbe avuto l'opposizione degli statunitensi, non avrebbe avuto altra alternativa se non lasciare il potere, seppur indirettamente.

Jango non rinunciò mai. Nella notte del primo aprile 1964, il Presidente del Congresso Nazionale, assieme a membri della CIA, convocò una sessione straordinaria a cui Jango dovette presentarsi. La sua posizione, vacante, fu immediatamente presa dai militari dando così inizio alla dittatura militare brasiliana (id. 1978: 183-186).

A Venezia, tuttavia, in aggiunta ad alcuni problemi logistici legati all'installazione delle opere (tanto che Matarazzo fu addirittura costretto a rimboccarsi le maniche e aiutare gli artisti a montare le loro esposizioni) nulla fu detto o riportato sulla situazione politica attraverso la quale il Brasile stava passando.

Il padiglione fu inaugurato senza grandi feste e il ricevimento della critica fu ugualmente tiepido. Non è stato trovato neanche un periodico tra quelli conservati

nell'archivio della Biennale di Venezia che si sia interessato a soffermare lo sguardo sul Padiglione nazionale appena inaugurato<sup>143</sup>.

A differenza dell'edizioni precedenti dove gli artisti modernisti raccoglievano un modesto interesse della critica straniera affascinata dell'estetica "primitiva" del grande paese latino-americano, sulla retrospettiva di Tarsila nulla fu detto o analizzato. Il Brasile fu completamente ignorato.

La delegazione nazionale del 1964 adottando un'estetica che già poco comunicava con il contesto globale della Biennale, non richiamò l'attenzione della critica, nonostante la costruzione del nuovo padiglione. Risultava evidente che il tempo di costruzione di dell'immagine di un Brasile moderno era ormai concluso, in silenzio. Il proposito del nostro lavoro era proprio quello di dar voce a questo silenzio che la storia dell'arte da tempo si rifiuta di ascoltare.

---

<sup>143</sup> La ricezione più consistente che abbiamo trovato non è stata né a proposito del nuovo Padiglione né degli artisti brasiliani che lì erano. Le reazioni a cui ci riferiamo, tra l'altro molto positive, erano state indirizzate alla partecipazione del Museo d'Arte Moderna di Rio de Janeiro, nell'ambito della rassegna organizzata da Giulio Carlo Argan, *Arte d'oggi nei Musei*, svoltasi durante la Biennale del 1964. Diciotto musei hanno partecipato della rassegna, tra i cui: National galerie de Berlin; Musées Royaux des Beaux Arts (Bruxelles); Hamburger Kunsthalle; Wallraf-Richartz Museum; Kunstmuseum der Stadt; Tate Gallery, Bayerischen Staatsgemaltesammlungen; Solomon R. Guggenheim Museum; Nasjonalgalleriet; Musée National d'Art Moderne di Parigi; Museu de Arte Moderna di Rio de Janeiro; Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; Moderna Musset di Stoccolma; Museo Civico di Torino; Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Venezia; Museum des 20 Jahrhunderts di Vienna; Galerija Suvremene Umjetnosti; Kunsthau di Zurigo. Il MAM Rio de Janeiro selezionò le opere di: Hans Hartung, Giorgio Morandi, Giuseppe Santomaso, Alfred Manessier, Antonio Bandeira, Ivan Ferreira Serpa, Manabu Mabe, Ernst Wilhelm Nay, Pierre Soulages e Kumi Sugai (Mauricio WANDA SVEVO 1964).

## CONCLUSIONI

In primo luogo, com'è stato possibile comprendere, una ristretta élite direttamente connessa con l'antico Museo d'Arte Moderna di São Paulo e in seguito alla Biennale di São Paulo, controllò e decise chi rappresentava il Brasile fino a l'apertura del padiglione nazionale nel 1964. A questo gruppo istituzionale spettò il compito di comporre la narrazione della cultura brasiliana all'estero; seguendo quindi la logica di Pierre Bourdieu (1996:196) per il cui l'arte moderna piuttosto che da caratteristiche estetiche, presupponeva la disputa tra membri privilegiati di un determinato campo artistico (critici d'arte, *marchands*, ecc.) per ottenere per sé il diritto di configurare la definizione di cos'è o non è arte/artista.

La partecipazione del Brasile in questo primo decennio pre-padiglione può quindi essere considerata riflettendo come e, soprattutto, chi ha rappresentato il paese. Svelandosi all'interno degli stretti rapporti istituzionali stabiliti fra Brasile e Italia nella prima metà del XX secolo – spesso dimenticati sia nella storiografia brasiliana che, manco a dirlo, in quella europea – l'arte brasiliana in mostra può essere intesa alla luce di tre fasi distinte: la prima avviata nel 1950 dopo un tentativo fallito di rappresentanza nella prima biennale del dopoguerra, che sarebbe culminata nel 1956 con la canonizzazione di un modernismo brasiliano “identitario”, rappresentato soprattutto da Cândido Portinari ed Emiliano Di Cavalcanti. La seconda, dal 1958 al 1962, più matura nella quale la selezione degli artisti da esporre a Venezia passava verso ai premiati alla Biennale di São Paulo. E poi, quella conclusiva, che simbolicamente vede nell'istituzione del Padiglione nazionale l'apice e il declino del modernismo brasiliano nella Biennale veneziana.

Se l'interesse della critica riguardo alle delegazioni di paesi “centrali” ricopriva l'insieme delle caratteristiche artistiche di queste culture innalzandoli come punti di riferimento per una storia dell'arte che escludeva di fatto tutti gli altri che non appartenessero a questo blocco, le delegazioni brasiliane hanno suscitato interesse di questa soltanto nelle sue descrizioni etnografiche che attraevano il sentire europeo dell'epoca. “Spirito primitivo indigeno”; “figurazioni di esotica virulenza”; “popoli umili”; “esotici e violenti”; “nostalgia e speranza”; “amore e ferocia”, sono alcuni estratti dalle critiche che rendono bene l'idea su quale fosse il gusto e il sentire di quegli anni.

Poco o nulla è stato detto sulle tecniche o sul meccanismo artistico di ogni artista inviato. La presenza brasiliana è servita prima di tutto come la possibilità di contrapposizione, di alterità rispetto allo sguardo del pubblico europeo che si riconosceva evoluto quando

messo di fronte al nostro cosiddetto primitivismo. Non è stata di poco conto l'insistenza dell'Ente per inviare nomi consacrati del modernismo brasiliano, nomi questi che riverberavano nelle loro poetiche un'estetica di ricerca di idealizzazione delle caratteristiche particolari del popolo brasiliano, dei "colori" tropicali, dell'incontro armonico delle razze, dei "selvaggi".

Nella premessa del lavoro si fa evidente il meccanismo comparativo tra nazioni usato come strumento espositivo non solo della Biennale, ma anche prima, nelle Esposizioni Universali. Nel riconoscere sé stessi come parte avanzata, le critiche europee automaticamente instauravano l'altro come "primitivo". Primitivo è anzi la parola più letta nella ricezione delle sale brasiliane. La disattenzione e la mancanza totale di conoscenza della realtà storica brasiliana riflettono in questo primo decennio in modo chiaro e diretto. Il Brasile, nazione emergente e economicamente aperta allo sviluppo degli scambi commerciali con l'Italia, ha contato tuttavia con un poco più di attenzione dei professionisti che amministravano la Biennale veneziana, eravamo sì "primitivi" però economicamente attraenti.

Gli artisti inviati a Venezia hanno contribuito durante tutto il decennio del 1940 e 1950 alla nascita e alla costruzione di una identità nazionale attraverso rappresentazioni simboliche e stereotipate delle minoranze etniche allo scopo di creare una modernità propria, indipendente, plasmata sull'esperienza del Novecento Italiano. L'oggetto di studio di questa tesi non riguarda la costruzione dell'identità nazionale tramite la storiografia dell'arte né la comprensione che noi brasiliani abbiamo di noi stessi riflessa nell'arte.

Cogliendo l'opportunità di frequentare un dottorato all'estero e avendo la possibilità di entrare nell'archivio della Biennale, l'intenzione del mio lavoro era proprio quella di guardare allo straniero, guardare come l'arte brasiliana è stata recepita non più da dentro verso fuori, ma da fuori verso dentro.

È necessario dire che è stato un lavoro arduo per la totale mancanza di bibliografia che esiste sul tema e per la più completa indifferenza che la delegazione brasiliana riceveva da parte della critica estera. Mentre paesi centrali come Francia, Stati Uniti, Spagna, Italia e Inghilterra attraevano innumerevoli sguardi analitici, per il Brasile è stato necessario sforzarsi per sfogliare più e più cartelle alla ricerca di brevi annotazioni. In aggiunta gran parte degli articoli della critica da me consultati risultavano essere delle copie letterali del testo disponibile nel catalogo espositivo o delle cronache ammantate di un esotico primitivismo con cui i critici dell'"Occidente" definivano i popoli colonizzati e le loro culture, in modo analogo all'esotismo e all'orientalismo ben descritti da Edward Said (1978).

Nancy Jachec (2007: 155-156), una delle poche storiche a contemplare gli “altri” nella Biennale, ha attribuito la difficoltà di analisi di paesi “periferici” alla partecipazione sporadica dei medesimi, citando a proposito Egitto, Venezuela, Turchia, Iran ed anche il Brasile. Nel caso brasiliano non possiamo concordare con tale affermazione visto che a partire dal suo debutto a Venezia, nel 1950, il paese si segnalò per una partecipazione continua alla mostra.

Dal 1950, fino a giustamente l’ultima edizione recente dell’evento, il Brasile è stato presente. La Jachec ha cercato di interpretare in modo sintetico le delegazioni nazionali dal 1950 al 1956, inquadrando il discorso modernista brasiliano esposto a Venezia come una delle vertenti politiche della modernizzazione che il paese vivrà nelle gestioni di Vargas e Kubitschek. Usando generalizzazioni come “arte regionale” per comprendere l’arte di Di Cavalcanti e Portinari, sbaglia tra l’altro il nome di quest’ultimo e lo chiama “José Portinari”.

La conoscenza dell’arte brasiliana si rivela minima e la dimensione del silenzio non può essere spiegata se non in aggiunta alla relazione di potere centro-periferia rappresentata da un linguaggio superbo propagato dai più svariati critici che, con le loro metafore e figure di linguaggio, mettono il Brasile dentro ad una chiara posizione subalterna.

Abbiamo inviato artisti provenienti da diverse sfere e linguaggi: alcuni sono stati premiati e altri sono stati usati insistentemente per definire il Brasile quale nazione primitiva. Tra quest’ultimi sono emersi i nomi di Portinari, Segall e Di Cavalcanti, tutti riconosciuti per la loro poetica nazionalista e per la loro estetica figurativa che si basava su un Brasile inventato da questi pittori, ma che cadeva a pennello nella narrativa eurocentrica del “primitivo” *versus* “civilizzato”.

Se nei confini nazionali questi artisti sono stati fondamentali per la polarizzazione delle arti in direzione ad un tentativo discutibile della “valorizzazione” del popolo oppresso dalla profonda gerarchia tra le classi sociali, a livello internazionale la lettura non avrebbe superato gli stereotipi pigri facilmente definiti: la povertà brasiliana, la leggerezza delle prostitute di Rio de Janeiro.

Gli artisti avanguardisti brasiliani, più inseriti nel contesto artistico internazionale, vengono maggiormente ignorato dalla critica nonostante i premi vinti nel 1956 e nel 1958, ad onor del vero le uniche volte in cui è stato un commissario brasiliano nella giuria.

Possiamo concludere che è stata creata una ricezione dell’arte brasiliana per sottrarre da essa qualsiasi problematica estetica, un’arte pacifica che non disturbava, non generava sconforto, non generava discussione. Eravamo gli altri che non si ribellavano, come i messicani, per esempio, o coloro che, massacrati dalla storia recente, ottenevano il “compatimento curioso” dello sguardo europeo, come gli africani per esempio; o, ancora,



non eravamo barbari, con una selvaggia profondamente rivoluzionaria, come i russi.  
Eravamo soltanto gli altri, impassibili e silenziosi.

## BIBLIOGRAFIA ARCHIVISTICA

### **ARCHIVIO STORICO DELLE ARTI CONTEMPORANEE, LA BIENNALE DI VENEZIA (ASAC)**

Fondi: Fondo Archivio Storico (FS), Raccolta Documentaria (RD), Fototeca (FOT)  
Serie: Paesi 1940-1968 (SP), Arti Visive (AV), Scatole Nere (SN), Scatole Nere Padiglioni (SN PAD), Mostra all'Estero (ME).

#### **1894-1897**

---

Relazione della Commissione Consultiva, Venezia, s.d, FS, SN 1, 1894.

Filippo Grimani a Gianturco, s.d, FS, SN 7, fasc. 1897, Sottoscrizione per premi, 7 B 16, 1897.

### **FONDO STORICO – SERIE PAESI (1947-1964)**

#### **1947**

---

P. Fiocca all'Ente (lettera), São Paulo, 20 novembre, FS, SP, 1947.

R. Pallucchini a Pasquale Fiocca (lettera), Venezia, 1. dicembre, FS, SP, 1947.

#### **1948**

---

C. P. Anairo a Giovanni Ponti (lettera), Roma, 12 maggio, FS, SP, 1948.

P. de Moraes Barros a Rodolfo Pallucchini (telegramma), Roma, 15 giugno, FS, SP, 1948.

R. Pallucchini a Francisco Matarazzo Sobrinho (lettera), Venezia, 8 gennaio, FS, SP, 1948.

R. Pallucchini a Pedro de Moraes Barros (Ambasciata del Brasile a Roma) (telegramma), Venezia, 10 giugno, FS, SP, 1948a.

R. Pallucchini a Francisco Matarazzo Sobrinho (lettera), Venezia, 17 giugno, FS, SP, 1948b.

G. Ponti all'Ambasciatore del Brasile a Roma Pedro de Moraes Barros (lettera), Venezia, 22 gennaio, FS, SP, 1948.

G. Ponti a Carlo Pedretti Anairo (lettera), Venezia, 14 maggio, FS, SP, 1948a.

G. Ponti alle Rappresentanze Diplomatiche e Consolari della Repubblica Italiana presso il Brasile (lettera), Venezia, s.d, FS, SP, 1948b.

E. Salvatori a Rodolfo Pallucchini (lettera), Venezia, 24 maggio, FS, SP, 1948.

## 1949

---

- P. M. Bardi a Rodolfo Pallucchini (lettera), São Paulo, 24 agosto, FS, SP, 1949.
- P. M. Bardi a Rodolfo Pallucchini (lettera), São Paulo, 23 novembre, FS, SP, 1949a.
- R. Pallucchini a Pietro Maria Bardi (lettera), Venezia, 26 dicembre, FS, SP, 1949.
- F. Matarazzo S. a Giovanni Ponti (lettera), São Paulo, 5 dicembre, FS, SP, 1949.
- G. Ponti all'Ambasciatore dell'Italia a Rio de Janeiro Mario Augusto Martini (lettera), Venezia, 23 ottobre, FS, SP, 1949.
- G. Ponti a Pedro de Moraes Barros (lettera), Venezia, 28 ottobre, FS, SP, 1949a.

## 1950

---

- U. Apollonio a Pietro Maria Bardi, Venezia, 13 gennaio, FS, SP, 1950.
- U. Apollonio a Daniel Callabi, Venezia, 24 gennaio, FS, SP, 1950a.
- P. M. Bardi a Rodolfo Pallucchini, São Paulo, 2 gennaio, FS, SP, 1950.
- P. M. Bardi a Umbro Apollonio, São Paulo, 6 gennaio, FS, SP, 1950a.
- D. Callabi a Umbro Apollonio (lettera), São Paulo, sd, FS, SP, 1950.
- M. A. Martini a Giovanni Ponti (lettera), Rio de Janeiro, 29 aprile, FS, SP, 1950.
- M. A. Martino a Giovanni Ponti (lettera), 29 aprile, FS, SP, 1950.
- F. Matarazzo S. a Giovanni Ponti (lettera), São Paulo, 9 febbraio, FS, SP, 1950.
- F. Matarazzo S. a Giovanni Ponti (lettera), São Paulo, 13 marzo, FS, SP, 1950a.
- F. Matarazzo S. a Rodolfo Pallucchini (lettera), São Paulo, 15 maggio, FS, SP, 1950b.
- F. Matarazzo S. a Giovanni Ponti (lettera), São Paulo, sd., FS, SP, 1950c.
- B. Motta all'Ente (lettera), Venezia, 23 aprile, FS, SP, 1950.
- R. Pallucchini a Pietro Maria Bardi (lettera), Venezia, 8 febbraio, FS, SP, 1950.
- R. Pallucchini a Mario Augusto Martini (lettera), Venezia, 13 aprile, FS, SP, 1950a.
- R. Pallucchini a Francisco Matarazzo Sobrinho (lettera), 26 marzo, FS, SP, 1950b.
- G. Ponti a Francisco Matarazzo Sobrinho (lettera), Venezia, 7 gennaio, FS, SP, 1950.

## 1951

---

M. A. Martini a Giovanni Ponti (lettera), Rio de Janeiro, 14 novembre, FS, SP, 1951.

G. Ponti all'Ambasciatore brasiliano a Roma Carlos Alves de Souza (lettera), Venezia, 2 ottobre, FS, SP, 1951.

G. Ponti a Mario Augusto Martini, Venezia, 7 novembre, FS, SP, 1951a.

G. Ponti a Mario Augusto Martini (lettera), Venezia, 17 dicembre, FS, SP, 1951b.

M. Valsecchi a Francisco Matarazzo Sobrinho (lettera), Venezia, 8 dicembre, FS, SP, 1951.

M. Valsecchi a Rodolfo Pallucchini (lettera), São Paulo, sd, FS, SP, 1951a.

## 1952

---

G. Baradel a Renato Pacileo (lettera), Venezia, 2 giugno, FS, SP, 1952.

M. A. Martini a Giovanni Ponti, Rio de Janeiro, 31 gennaio, FS, SP

R. Pallucchini a Pietro Maria Bardi (lettera), Venezia, 8 aprile, FS, SP, 1952.

R. Pallucchini a De Angelis (lettera), Venezia, 4 marzo, FS, SP, 1952a.

A. Profili a Rodolfo Pallucchini (lettera), São Paulo, 18 aprile, FS, SP, 1952

Stendardo a Giovanni Ponti (lettera), São Paulo, 12 maggio, FS, SP, 1952.

## 1954

---

C. Alves de Souza a Giovanni Ponti (lettera), Roma, 26 marzo, FS, SP, 1954.

C. Alves de Souza a Giovanni Ponti (lettera), Roma, 5 maggio, FS, SP, 1954a.

Ambasciatore italiano a Rio de Janeiro a Giovanni Ponti (lettera), Rio de Janeiro, 12 aprile, FS, SP, 1954.

P. M. Bardi a Rodolfo Pallucchini (lettera), São Paulo, 27 gennaio, FS, SP, 1954.

S. Milliet a Rodolfo Pallucchini (lettera), Ginevra, 3 giugno, FS, SP., 1954.

R. Pallucchini a Pietro Maria Bardi (lettera), Venezia, 9 gennaio, FS, SP, 1954.

R. Pallucchini a Arturo Profili (lettera), Venezia, 1° febbraio, FS, SP, 1954a.

R. Pallucchini a Pietro Maria Bardi (lettera), Venezia, 19 febbraio, FS, SP, 1954b.

R. Pallucchini a Daria Guarnati (lettera), Venezia, 20 marzo, FS, SP, 1954c.

- R. Pallucchini a Roberto Luiz (lettera), Venezia, 11 settembre, FS, SP, 1954d.
- R. Pallucchini a Francisco Matarazzo Sobrinho (lettera), Venezia, 31 maggio, FS, SP, 1954e.
- R. Pallucchini a Bartolomeo Migone (Direttore Generale Relazioni Culturali con l'Estero – Ministero degli Affari Esteri (lettera), 17 febbraio, FS, ME, 1954f.
- A. Profili a Rodolfo Pallucchini (lettera), São Paulo, sd, FS, SP, 1954.
- A. Profili a Rodolfo Pallucchini (lettera), São Paulo, 16 febbraio, FS, SP, 1954a.
- F. Ramos a Giovanni Ponti (lettera), Roma, 11 agosto, FS, SP, 1954.
- A. Spanio a Fernando Ramos (lettera), Venezia, 13 agosto, FS, SP, 1954.
- G. Ponti a Carlos Alves de Souza (lettera), Venezia, 14 gennaio, FS, SP, 1954.

## **1956**

---

- M. Alesi a Francisco Matarazzo Sobrinho (lettera), Venezia, 23 maggio, FS, SP, 1956.

## **1957**

---

- Dell'Acqua a Pietro Maria Bardi (lettera), Venezia, 3 marzo, FS, SP, 1957.
- Dell'Acqua a Arturo Profili (lettera), Venezia, 26 novembre, FS, SP, 1957a.
- L'Ente ad Adolpho Cardozo de Alencastro Guimarães (lettera), 27 dicembre, FS, SP, 1957.
- A. C. de A. Guimarães a Gian Alberto Dell'Acqua (lettera), 18 novembre, FS, SP, 1957.
- F. Matarazzo S. a Umbro Apollonio (lettera), 31 ottobre, FS, SP, 1957.

## **1958**

---

- Dell'Acqua a Renato Pacileo (lettera), 16 gennaio, FS, SP, 1958.
- Meira Penna a Giovanni Ponti (lettera), 18 giugno, FS, SP, 1958.
- G. Ponti a Osvaldo de Meira Penna (lettera), 26 marzo, FS, SP, 1958.
- A. Profili a Umbro Apollonio (lettera), São Paulo, sd, FS, SP, 1958.

## **1959**

---

- H. Mindlin all'Ente (lettera), 10 dicembre, FS, SP, 1960.

## 1960

---

D. Grassi a Palantini (lettera), 15 marzo, FS, SP, 1960.

G. Ponti alla Ripartizione Patrimonio del Comune di Venezia (lettera), 14 aprile, FS, SP, 1960.

## 1961

---

F. Matarazzo Sobrinho a Dell'Acqua (lettera), 13 novembre, FS, SP, 1961.

## 1962

---

U. Apollonio a Paulo Cotrin Rodrigues (Console del Brasile) (lettera) – Opere Vendute – 5 novembre, FS, SP, 1962.

S. C. Da Costa all'Ente (lettera), 28 febbraio, FS, SP, 1962.

G. A. Dell'Acqua a Francisco Matarazzo Sobrinho (lettera), 5 marzo, FS, SP, 1962.

## RACCOLTA DOCUMENTARIA / ARTI VISIVE – (1950-1964)

### 1950

---

U. Apollonio, *Polemiche e notizie della Biennale di Venezia: Ai giardini quest'anno imponente rassegna della pittura di tutto il mondo: dai messicani Rivera, Arocze, Siqueiros, ai brasiliani Portinari e Segall. <<Giornale del Lunedì>>*, Trieste, 17 aprile, RD, AV, busta 7, 1950b.

M. Camilucci, *Gli Stranieri alla Biennale Veneziana. <<Vita e Pensiero>>*, fasc. 12, RD, AV, busta 10, 1950.

L. Magagnato, *Artistas de la América Latina en la XXV Bienal. <<Historium: revista mensual ilustrada>>*, XII, 137, pp. 18-19, RD, AV, busta 12, 1950.

*Alla XXV Biennale di Venezia: A messicani e brasiliani l'arte impegnata. <<Libera Stampa>>*, Lugano, 22 settembre, RD, AV, busta 16, 1950.

*Cross Section of Today's Art. <<Life Chicago>>*, vol. 29, n. 24, 11 dicembre, RD, AV, busta 4, 1950.

*Guerra Fredda alla Biennale di Venezia: L'oltre oceano.* 28 maggio, RD, AV, busta 13, 1950.

*La XXV Biennale di Venezia: la partecipazione straniera. <<Pagine Nuove>>*, ott., RD, AV, busta 8, 1950.

## 1952

---

G. Fabbri, *Alla XXV Biennale. <<Artisti dei paesi d'Oltremare>>*, pp. 53-56, RD, AV, busta 12, 1952.

M. Valsecchi, *Arte Straniera alla XXVI Biennale. <<La Biennale di Venezia>>*, VII, RD, AV, busta 10, 1952.

R. Vrinat, *L'art moderne devant l'homme: La XXVI Biennale de Venise. <<La vie intellectuelle>>*, v. 23, p. 74-75, RD, AV, busta 14, 1952

## 1954

---

E. Bergen, *Arte e vita spirituale, la Biennale di Venezia. <<De Nieuwe Gids>>* Bruxellas, 1. agosto, FS, SP, busta 1, 1954.

A. Galvano, *La XXVII Biennale. <<Questioni>>*, Torino, ott. dic. 1954, n.5-6., sd. RD, AV, busta 5, 1954.

R. Guasco, *Quale mondo si specchia nella Biennale di Venezia? <<Il popolo nuovo>>*, Torino, 19 giugno, RD, AV, busta 9, 1954.

A. Scheidegger, *Arte Moderna a Venezia alla XXVII Biennale. <<Badener Tagblatt>>*, Svizzera, vol. 14, edizione agosto, RD, AV, busta 2, 1954.

*La XXVII Biennale di Venezia (I). <<Arte Figurativa antica e moderna>>*. Milano, maggio, 1954.

## 1956

---

M. De Micheli, *Americani, Russi, tedeschi al centro dell'interesse. <<L'unità>>*, Genova, 19 giugno, RD, AV, busta 13, 1956.

S. Maugeri, *Pittura e Scultura dei padiglioni stranieri. <<Corriere di Sicilia>>*, Sicilia, RD, AV, busta 4, 1956.

## 1958

---

L. Budigna, *L'importanza di Lasar Segall nella giovane cultura brasiliana. Settimana INCOM Illustrata*, Roma, 26 luglio, busta 11, 1958.

M. De Micheli, *Lasar Segall. In: Decadenza dell'arte alla XXIX Biennale. Il contemporaneo*. Milano. Luglio. pp. 20- 26. Busta 20, 1958.

S. Giannelli, *Freddezza di Braque: mentre la mostra del maestro francese è una mezza delusione, costituisce una autentica novità quella del corifeo della corrente "informale" il brasiliano Segall*. Il Quotidiano Sardo. Cagliari, 21 giugno, Busta 4, 1958.

M. Novi, *Stranieri in tono minore alla Biennale*. Giornale del Mattino, Firenze, 2 luglio, busta 5, 1958.

E. C. Salvi, *Vari parenti dell'astrattismo*. Giornale di Brescia, Brescia, 6 agosto. Busta 6, 1958.

T. P. Spiteris, *Alla XXIX Biennale di Venezia*. <<Libertà>>, 17 agosto, 1958.

L. Venturi, *La sconfitta degli anziani*. <<L'Espresso>>, Roma, 22 giugno, 1958.

*Quattro Passi nella XXIX Biennale di Venezia*. <<Svizzera Italiana>>. N. 131, agosto. Busta 15, 1958.

*La Biennale per Segall*. <<Giornale del Mattino>>. Firenze, 31 maggio. Busta 13, 1958.

*Le retrospettive straniere*. <<Bollettino>>, Venezia, 11 luglio, busta 9, 1958.

*Polemiche alla Biennale*. <<L'illustrazione Italiana>> Milano, luglio, pp. 34-35, 1958.

## 1960

---

A. Del Guercio, *La Biennale dei Mercanti* <<Il Padiglione Italiano alla XXX Mostra d'arte di Venezia>>, Giugno, busta 6, 1960.

E. Bergen, *La 30 Biennale di Venezia* <<De Vlaamse Drukker>>, agosto.

*Il Brasile quest'anno a Venezia*. <<Secolo d'Italia>>, Roma, 3 marzo *Un Nuovo Padiglione ai Giardini arricchisce la XXX Biennale d'Arte di Venezia*, 1960.

*Da un padiglione all'altro*. <<De Antwerpse Gids>>, 10-11 settembre, 1960.

## 1962

---

*La XXXI Biennale di Venezia*. <<Comunità>> Milano, luglio-agosto, 1962.

## 1964

---

M. Camillucci, *L'attrazione del vuoto*. <<L'Osservatore Romano>>, 18 settembre, RD, 1964.

C. Corazza, *Levato il sipario sulla Biennale*. <<L'Avvenire>>, 20 giugno, RD, 1964.

G. Da Via, *All'insegna della confusione al XXXII Biennale*. <<L'Osservatore Romano>>, 22 luglio, RD, 1964.

V. Fagone, *La fine dell'immagine*: a proposito della XXXII Biennale di Venezia. <<Civiltà Cattolica>> 18 luglio, pubblicato nell'agosto del 1964, in: *Notiziario d'Arte*, RD, 1964.

S. Giannelli, *Moda e mercato l'hanno fatta diventare così*. <<Il Popolo>>, 20 giugno, RD, 1964.

S. Orienti, *La pop-art vince ma apre la crisi*. <<La Fiera Letteraria>>, 5 luglio, RD, 1964.



**ARCHIVI STORICI WANDA SVEVO (*Arquivo Histórico Wanda Svevo*)**  
**FONDAZIONE BIENNALE DI SÃO PAULO (*Fundação Bienal de São Paulo*)**

Fondi: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), Fototeca (FOI)  
Classe: Arti Visive (AV), Gestione Istituzionale (GI)  
Sottoclasse: Relazioni Istituzionali (RI), Divulgazione/ Ripercussione (D/R).

**1948**

---

M. Pedrosa, *O Brasil na Bienal de Veneza*. <<Correio da Manhã>>, Rio de Janeiro, 21 maggio, MAM SP, AV, D/R, 1948.

**1950**

---

XXV *Bienal de Veneza: Protesto dos artistas*. <<O Estado de S. Paulo>>, São Paulo, 12 aprile, p. 02, MAM SP, AV, D/R, 1950.

**1952**

---

A. Bento, *Os brasileiros na Bienal de Veneza*. <<Diário Carioca>>, Rio de Janeiro, 30 agosto, MAM SP, AV, D/R.

**1953**

---

Usis. *Reportagem da "Life" sobre as artes plásticas no Brasil*. <<Correio da Manhã>>, Rio de Janeiro, 23 nov., MAM SP, AV, D/R, 1953.

**1954**

---

Q. Campofiorito, *Os Brasileiros vão a Veneza*. <<Jornal de São Paulo>>, São Paulo, s.d, MAM SP, AV, D/R, 1954.

*A Bienal de Veneza pediu a coleção moderna do Museu de Arte de São Paulo*. <<Diário de S. Paulo>>, São Paulo, 28 gennaio, MAM SP, GI, AV, R/I, 1954.

**1955**

---

S. Flexor, *A Bienal de São Paulo*. <<Jornal Última hora>>, São Paulo, 12 agosto, MAM SP, AV, D/R, 1955.

**1956**

---

Q. Campofiorito, *Exposição de Vera Mindlin*. <<Diário de Notícias>>, Rio de Janeiro, 31 agosto, MAM SP, AV, D/R, 1956.

## 1958

---

F. Gullar, Suplemento Dominical <<*Jornal do Brasil*>>, 26 gennaio, MAM SP, AV, D/R, 1958.

M. Krasil, *Fayga Ostrower faz sucesso*. <<*Última hora*>>, Rio de Janeiro, 27 giugno, MAM SP, AV, D/R, 1958.

L. G. Machado, *O Brasil em Venezuela*. <<*O Estado de S. Paulo*>>, 6 settembre, p. 14, MAM SP, AV, D/R, 1958.

J. Martins, *A Vitória do Abstracionismo em Venezuela escandaliza Paris*. <<*Correio da Manhã*>>, Rio de Janeiro, 25 giugno, MAM SP, AV, D/R, 1958.

J. Maurício, *Brasil no caminho certo: uma grande sala*. <<*Correio da Manhã*>>, Rio de Janeiro, 10 luglio, MAM SP, AV, D/R, 1958.

*Hanno litigato i "padroni" dell'arte moderna*, <<*Correio da Manhã*>>, Rio de Janeiro, 19 dicembre, MAM SP, AV, D/R, 1958.

*Itinerário de Artes Plásticas*. <<*Correio da Manhã*>>, Rio de Janeiro, 29 giugno, MAM SP, AV, D/R, 1958.

## 1960

---

Q. Campofiorito, *A XXX Bienal de Venezuela*. <<*Artes Plásticas*>>, Rio de Janeiro, 24 maggio, MAM SP, AV, D/R, 1960.

J. Maurício, *Prêmios da XXX Bienal de Venezuela*. <<*Correio da Manhã*>>, Rio de Janeiro, 19 jun, MAM SP, AV, D/R, 1960.

M. Monteverdi, *Dadà e informel al di qua e al di là dell'Atlantico*. Milano, 12 luglio, MAM SP, AV, D/R, 1960.

W. Zanini a Francisco Matarazzo (lettera). Parigi, 10 febbraio 1960, MAM SP, 1960.

## 1962

---

Q. Campofiorito. *O nosso "onze" para Venezuela*. <<*O jornal Est. Da Guanabara. Artes Plásticas*>> 26 aprile, MAM SP, AV, D/R, 1962.

J. Maurício. *Bienal de Venezuela: prêmio para o Brasil*. <<*Correio da Manhã*>>, Rio de Janeiro, 16 jun. p.02, MAM SP, AV, D/R, 1962.

F. Matarazzo S. a Dell'Acqua (lettera), 20 marzo, MAM SP, 1962.

1964

---

J. Maurício, *Arte Contemporânea nos museus. <<Correio da manhã>>*, Rio de Janeiro, 17 giugno, p.02, 1964.

**ARCHIVIO DEL MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA DELL'UNIVERSITÀ  
DI SÃO PAULO (*Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São  
Paulo – MAC USP*)**

Inventario – Acervo MAC USP – Prêmio Aquisição, Prêmio Regulamentar e Prêmio Especial das Bienais de São Paulo / Seção de Catalogação/Documentação, 2017.

## BIBLIOGRAFIA CITATA

Adamo, S. *L'identità delle Venezie tra guide, memorie e libri di viaggio*. In: *Le identità delle Venezia (1866-1918)*. Agostini, T. (a cura di). Padova: Antenore, 2020.

Ajasse, A. V. *“Why and how are we here?” Presence and Representation of Contemporary Sub-Saharan Africa Arts at the Venice Biennale from 1990 to 2017*. Tesi di dottorato, Università Ca'Foscari Venezia, Venezia, 2020.

Alberti, Chiara. *Il Messico in Italia, uno sguardo dal Fondo De Micheli: storia di un progetto d'identità culturale*. In: *La otra dirección: Percezione dell'arte latino-americana in Italia*. Roma: Quaderni Culturali IILA, 2018.

Alloway Lawrence. *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*. New York: Faber, 1968.

Alambert, F. *Arte, Imagem, Guerra: Picasso, Guernica, Brasil*. In: *Domínios da Imagem*, Vol. 1, n.2, Londrina, Paraná, 2008.

Alambert, F; Canhête, P. *As Bienais de São Paulo da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

Alambert, F; canhête, P. *Os Museus, A Bienal e as Novas Linguagens*. In: Gonçalves, L. R. (a cura di). *Arte Brasileira no Século XX*. São Paulo: ABCA – Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

Alambert, F. *Política das artes e arte da pesquisa: entrevista com Francisco Alambert*. <<Em tese>>, vol. 13, n. 1, jan/jun., Santa Catarina: UFSC, 2016.

Altshuler, B. *Salon to Biennale: Exhibitions That Made Art History*, vol. 1 (1863-1959), London, Phaidon, 2008.

Altshuler, B. *The avant garde in Exhibition: new art in the 20th century*, New York: Harry N. Abrams, Inc, 1994.

Amaral, A. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.

Amaral, A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34, 2010.

Anderson, Benedic. *Comunità immaginate*. Roma: Manifestolibri, 1996.

Andrade, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Argan, G. C. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Azevedo C.M. *O abolicionismo transatlântico e a memória do paraíso racial brasileiro*. <<Estudos Afro-Asiáticos>>, n. 30: 151-162, Rio de Janeiro, dezembro, 1996.

- AA.VV. *Un secolo di emigrazione italiana: 1876-1976*. Roma: CSER, 1978.
- Bacci, A. *Dalla fabbrica alla Biennale e ritorno*. Venezia: Supernova, 2011.
- BADARÒ, M. *Gustavo Capanema: a revolução na cultura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- Bandera, M. C. *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956)*. Milano: Charta, 2000.
- Bandera, M. C. *Pallucchini protagonista della Biennale*. In: *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, Vol. 35. Venezia: Fondazione Giorgio Cini Onlus, 2011.
- Bandeira, M. *O governo João Goulart: As lutas sociais no Brasil 1961-1964*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1978.
- Barbosa, M. M. *MASP E MAM: percursos e movimentos culturais de uma época (1947-1969)*. Campinas: UNICAMP, 2015.
- Barriandos, J. R. *La idea del arte latino-americano*. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos. Barcelona: Universidade de Barcelona, 2013.
- Barzon, Marina. *Fugindo da antinomia: A crítica de Lionello Venturi e o Gruppo degli Otto, da Bienal de Veneza ao Brasil*. Universidade de São Paulo, São Paulo: MAC USP, 2017.
- Beiguelman, P. *A crise do escravismo e a grande imigração*. São Paulo: Terceira Margem, 2003.
- Benevides, M. V. M. *A UDN e o Udenismo: Ambiguidades do Liberalismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- Benjamin, Walter. *Opere complete*. Torino: Einaudi. Vol. VII, 2006.
- Bennett, T. *The Exhibitionary Complex*. In: <<New Formations>>, n. 4, primavera, 1988.
- Bernd, Z. *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.
- Bertelé, M. *La Russia all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia (1895-1914): Per una storia della ricezione dell'arte russa in Italia*. Tesi di dottorato. Università Ca' Foscari Venezia, Università IUAV, Venezia, 2011.
- Bertonha, J. F. *O fascismo e os imigrantes italianos no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- Bertonha, J. B. *Sob a sombra de Mussolini: os italianos de São Paulo e a luta contra o fascismo, 1919-1945*. São Paulo: FAPESP-Annablume, 1999.
- Bezerra, C. *Do poder popular ao modo petista de governar: mudanças no significado da participação para o Partido dos Trabalhadores*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.
- Bhabha, H. *The location of culture*. Londra: Routledge, 1994.

Bignotti, C. F. B. *L'arte latinoamericana si apre al mondo a partire dall'Italia, l'Italia si globalizza a partire dall'arte latinoamericana: storia di un progetto d'identità culturale*. In: La otra dirección: Percezione dell'arte latino-americana in Italia. Roma: Quaderni Culturali IILA, 2018.

Bossaglia, Rossana. *Il Novecento Italiano*. Milano: Charta, 1995.

Botelho, A.; Bastos, E. Bôas, G. *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*. São Paulo: Topbook, 2008.

Bourdieu, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Brito, M. S. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Editor Civilização Brasileira, 1978.

Bruand, Y. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

Bosi, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Campanhia das letras, 1992.

Busetto, Giorgi (a cura di). *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*. La Biennale di Venezia – Archivio Storico delle Arti Contemporanee. Venezia: Marsilio, 2006.

Cagol, S. C.; Martini, V. *The Venice Biennale at Its Turning Points: 1948 and the aftermath of 1968*. In: Making Art History in Europe After 1945. Londra: Routledge, 2020.

Caires, D.R. *Lasar Segall e a perseguição ao Modernismo: arte degenerada na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: FFLCH, USP, 2019.

Callado, A. *Retrato de Portinari*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S. A, 1978.

Cândido, A. *A Revolução de 1930 e a cultura*. <<Novos Estudos CEBRAP>>, aprile, São Paulo, 1984.

Carone, Edgar. *A República Liberal: evolução política (1945-1964)*. São Paulo: Difel, 1985.

Calimani, R. *Storia della Repubblica di Venezia: la Serenissima dalle origini alla caduta*. Milano: Mondadori, 2019.

Castellani, F. Charans, E. (a cura di). *Crocevia Biennale*. Milano: Scalpendi, 2017.

Castellani, Francesca. *Posizione' di Matisse*. In: Saggi e Memorie di storia dell'arte, Vol. 35. Venezia: Fondazione Giorgio Cini Onlus, 2011.

Castellani, Francesca. *Storia dell'arte e/o storia delle esposizioni*. In: Ricerche di s/confine oggetti e pratiche artistico / culturali. Dossier 4 Esposizioni. Atti del convegno Internazionale Parma, 27-28 gennaio 2017, a cura di Francesca Castellani et al. Università di Parma, 2018.

Chaimovich, F. *Espaço e democracia: lugares para a arte brasileira desde os anos 1980*. In

Gonçalves, L. R. (a cura di) *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

Chiarelli, T. (a cura di). *Novecento Sudamericano*. Relazioni Artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay. Editore: Skira, 2003.

Chiarelli, T. *O Novecento e a arte brasileira*. In: R. Italianística, ano III, n. 3, p. 109-134, 1995.

Clifford, J. *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, MA: Harvard, 1996.

Costa, C. *A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

Costa, E. V. *O mito da democracia racial no Brasil*. In: <<Da Monarquia à República, momentos decisivos>>. São Paulo, Ciências Humanas, 1979.

Coli, Jorge. *A pintura e o olhar sobre si: Victor Meirelles e a invenção de uma história visual no século XIX brasileiro*. In: Freitas, M. (a cura di). *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.

Coli, Jorge. *Fabricação e promoção da brasilidade: arte e questões nacionais*. <<Perspective>>, Perspective [online], 01 settembre 2014.

Corossacz, V. R. *Una decolonizzazione mai terminata*. Il modello portoghese di colonizzazione in Brasile e la costruzione dell'Altro/a africano/a nell'immaginario razzista. <<Altre Modernità>> Saggi, n. 16, nov. Università degli studi di Milano, 2016.

Couto, M. *La réception de l'œuvre de Antônio Bandeira à l'étranger (1946-1967)*. <<Revista de História da Arte e Arqueologia>>, n 11, Campinas, UNICAMP, 2009.

Crespi, G. *La Spagna alla Biennale di Venezia dal 1976 al 2009*. Tesi di laurea magistrale. Università Ca' Foscari Venezia, Venezia, 2013.

Da Matta, R. *Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira*. In: Da Matta, R. *Relativizando*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987.

Da Silva, J. A. P. *Artistas na Metrópole: Galeria Domus 1947-1951*. São Paulo: Via Imprensa, 2018.

De chirico, G. *Il Ritorno al Mestiere*. <<Valori Plastici>>, XI-XII, novembre-dicembre, Roma, 2019.

De feo, Roberto. *Giuseppe Borsato 1770-1849*. Verona: Scripta Edizioni, 2016.

De Sabbata, M. *Tra diplomazia e arte: Le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*. Udine: Forum, 2006.

Di filippo, M. *Tutto: poesia italiana del Novecento*. Novara: De Agostini, 2011.

Di martino, Enzo. *La Biennale di Venezia, 1895-1995: cento anni di arte e cultura*. Milano: Mondadori, 1995.

Di martino, E.; Rizzi, P. *Storia della Biennale 1895-1982*. Milano: Electa, 1982.

- Di martino, E. *Storia della Biennale di Venezia*. 1895-2003. Venezia: Papiro Arte, 2003.
- Donaggio, A. *Biennale di Venezia: un secolo di storia*. Firenze: Giunti, 1988.
- Dorfles, G. *Simbolo, comunicazione, consumo*. Torino: Einaudi, 1962.
- Di Stefano, Chiara. *Gli Stati Uniti alla Biennale: Le strategie espositive e la diffusione dell'arte americana in Italia intorno al padiglione di Venezia, 1948-1958*. Tesi di dottorato. Università Ca' Foscari Venezia, Università IUAV, Venezia, 2013.
- Duncan, C.; Wallach, A. *The Universal Survey Museum*, in "Journal Art History", Vol. 3, No. 4, p.p 448-469, 1980.
- D'Urso, Simona. *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*. Venezia: Marsilio Editori, 2003.
- Fabris, A. *Portinari, pintor social*. Perspectiva: Edusp, 1990.
- Faoro, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. Vol. 1. 8ª ed., Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- Fausto, Boris. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Fausto, Boris. (a cura di). *História Geral da Civilização Brasileira*. Vol. 3, O Brasil Republicano, 1 – Estrutura de Poder e Economia (1889-1930). São Paulo: Difel, 1975.
- Fierens, Paul. *Lasar Segall*. Paris: Éditions des Chroniques du Jour, 1938.
- Foffani, A. *La Finlandia alla Biennale di Venezia (1909-2015)*. Esposizioni nazionali e performance di mercato delle partecipazioni nel XXI secolo. Tesi di laurea. Università Ca' Foscari Venezia, Venezia, 2016.
- Formisano, L. (a cura di). *Amerigo Vespucci: lettere di viaggio*. Milano: Mondadori, 1985.
- Franzina, E. *La terra ritrovata. Storiografia e memoria della prima immigrazione italiana in Brasile*. Genova: Termanini, 2014.
- Furgeson, B. *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge, 1996.
- Gellner, Ernest. *Nazioni e nazionalismo*. Roma: Editori Riuniti, 1997.
- Gianotti, Gian Franco. *Pensieri sull'imitazione jobann Joachim winckelmann tra storia dell'arte, ideali politici e altertumswissenschaft*. Quaderni, 31. A cura di Gian Franco Gianotti. Accademia delle Scienze di Torino 2019. Collana, 2019.
- Glicenstein, J. *L'art une histoire d'expositions*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.
- Goldstein, I. *Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly*. <<Horizontes Antropológicos>>. Porto Alegre, anno 14, n. 29, gennaio/giugno, 2008.



- Goldwater, R. *Primitivism in Modern Art*. Harvard University Press, 1986.
- Gonçalves, L. Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo: EdUSP, editora Perspectiva, 1992.
- Gonzales Miguel, J. G. *Historia de la literatura italiana*. Salamanca: Università di Salamanca, 2001.
- Guilbaut, S. *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: Chicago University Press, 1984.
- Hiller, S. *The myth of Primitivism*. Londra: Routledge, 2005.
- Hobsbawm, E; Ranger, T. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- Holanda, S. B. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Jachec, N. *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64: Italy and the “idea of Europe”*. Manchester: Manchester University Press, 2007.
- Jameson, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- Lafetá, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: editora 34, 2000.
- Li, Victor. *Critical Reflections on Alterity, Culture, and Modernity: The Neo-primitivist turn*. Università di Toronto Press, 2006.
- Magalhães, Ana G. *A Bienal de São Paulo, o Debate Artístico dos anos 1950 e a constituição do Primeiro Museu de Arte Moderna do Brasil*. In: *Museologia & Interdisciplinaridade: Universidade de Brasília*, v.1., n.7, out-nov, 2015.
- Magalhães, A. G. *A narrativa da arte moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo*. <<*Museologia & Interdisciplinaridade*>>. Vol. 1, n.1, 2012.
- Magalhães, Ana G. *Classicismo, Realismo, Vanguarda: pintura italiana no entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.
- Magalhães, Ana G. *Classicismo Moderno. Margherita Sarfatti e o Novecento Italiano, entre Brasil e Estados Unidos*. In: *Revista de Italianistica*, XXXVII, 2018.
- Magalhães, A.G. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: Arte e crítica de arte entre Brasil e Itália*. São Paulo: MAC USP, 2014.
- Magalhães, Ana G. *The quest for abstract art in Brazil: revisiting the primary collection of São Paulo’s Museum of Modern Art, 1946-1952*. In: *Rev. Interdisciplinar Cult, Campinas*, vol. 25, n. 1 [33], janeiro/juho, 2017.
- Mammì, Lorenzo. *Murilo Mendes, crítico de arte*. <<*Revista Remate de Males*>> Campinas, v. 32, n.1, 2012.

- Marques, L. *A Bienal e o novo sistema das artes*. In: Revista USP, São Paulo, n. 52, dicembre 2001.
- Marques, Luiz. *Existe-t-il une art brésilien? <<Perspective>>*, Perspective [online], 30 settembre 2014, 2013.
- Martina, C. *I belgi e la Biennale*. Tesi di Dottorato. Università Ca'Foscari, Università IUAV, Fondazione Scuola Studi Avanzati in Venezia, 2010.
- Martini, V. *Just Another Exhibition: Storie e politiche delle biennali*. Milano: Postmedia Srl, 2011.
- Martins, L.R. *Formação e desmanche de um sistema visual brasileiro*. Margem esquerda n. 9, São Paulo, Boitempo, 2007.
- Mendes, M. *História do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- Michaud, E. *Histoire de l'art: Une discipline à ses frontières*. Paris: Hazan, 2005.
- Migliaccio, L. *Pietro Maria Bardi in Brazil: Art History and Criticism*. In: Magalhães, Ana G. (a cura di). *Latin Modernity: The Italianas and the Centers of South American Modernism*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.
- Miller, A. *Lasar Segall: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1982.
- Moreschi, M. S. *A inclusão de "Barroco" no Brasil: o caso dos catálogos*. Campinas: UNICAMP, 2004.
- Moro, E. *L'Archivio di Rodolfo Pallucchini presso la Biblioteca di Studi Umanistici dell'Università di Udine: Riordinamento e inventariazione*. Tesi de Laurea. Udine: Università degli Studi di Udine, 2006.
- Mota, G. C. *Cultura brasileira ou cultura republicana. <<Estudos Avançados>>*, vol. 4, n. 8, São Paulo, gennaio/aprile, 1990.
- Mulazzani, M. *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1877*. Milano: Electa, 2014.
- Muzio, G. *L'Architettura a Milano Intorno all'Ottocento. <<Emporium>>*, 317, maggio, pp.241-258, Bergamo, 1921.
- Neves, L. *Napoleão Bonaparte: imaginário e política em Portugal (c. 1808-1810)*. São Paulo: Alameda, 2008.
- Neves, M. *As Arenas Pacíficas. <<Gávea>>*. Rio de Janeiro, aprile, pp. 29-41, 1988.
- Newman, R. *Primitivism and Identity in Latin America: The Appropriation of Indigenous Cultures in 20th Century Latin American Art. <<Art History Honors Papers>>*. 3, 2015.

- Nicodemo, T. L. *O modernismo de estado e a política cultural brasileira na década de 1940: Cândido Portinari e Gilberto Freyre nos EUA*. <<Revista Landa>>, v.5, n.1, 2016.
- Nietzsche, F. *Aurora e frammenti postumi 1879/1881*. In: Opere, v1. Milano, 1986.
- Otilia, Arantes (a cura di). *Política das Artes*. Textos Escolhidos I, Mário Pedrosa. São Paulo: EDUSP, 1995.
- Pajusco, V. *Umbro Apollonio e l'archivio della Biennale di Venezia (1948-1972)*. Venezia: Università Ca' Foscari di Venezia, 2019.
- Pedroso, F. E. *A abstração e a reflexão – Mário Pedrosa, o crítico como revolucionário*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.
- Pedrosa, Mario. *Acadêmicos e Modernos*. Otilia Arantes (a cura di). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, EDUSP, 2004.
- Pedrosa, M. *Reflexões em torno da Nova Capital*. In: Pedrosa, M. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- Penteado, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. São Paulo: Editora da Autora, 1977.
- Pereira, S.G. *Revisão Historiográfica da arte brasileira do século XIX*. In: Revista Ieb, n. 45, sett/mar. p.87-106, 2012.
- Pereira, V. C. *A gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo: pode entrar sem medo que è só arte*. Campinas: Università di Campinas, 2016.
- Pereira, V. C. *A construção de um projeto para a arte no Brasil: a gênese da Fundação Bienal de São Paulo*. Rivista <<Valise>>, Porto Alegre, v.4, n.8, anno 4, dicembre, 2014.
- Pereira, V. C. *O desafio Bienal de Inventar a Educação através da Arte*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, Bauru, São Paulo, 2013.
- Perlingeiro, M. (a cura di). *Franz Weismann 1911-2005*. São Paulo: edições Pinakothek, 2011.
- Pessoa, Fernando. *Ultimatum Álvaro de Campos*. Portugal Futurista, vol. 1. 1917.
- Penteado, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. São Paulo: Editora da Autora, 1977.
- Phillipot C., bowness S. *Britain at the Venice Biennale*. London: The British Council. 1995.
- Pignatari, D. *Bienal: a conquista da visualidade brasileiro*. In: Revista USP, São Paulo, febbraio, n. 52, 2002.
- Pilo, G. M. (a cura di). *Una vita per l'arte veneta. Atti della Giornata di Studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini*. Monfalcone: Edizioni della Laguna, 2001.
- Pizarro, Ana. *Areas culturales en la modernidad tardía*. <<Via Atlântica>>; 6 ottobre, Università del Chile, 2003.

- Poli, Francesco. *Il Sistema dell'arte contemporanea: produzione artistica, mercato, musei*. Bari: Editori Laterza, 1999.
- Pompeu, R. T. *A Capital da Vertigem*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.
- Pozzoli, V. 1946! *Perché Pietro Maria Bardi decide di lasciare l'Italia e partire per il Brasile?* In: Magalhães, Ana G. (a cura di). *Latin Modernity: The italians and the Centers of South American Modernism*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.
- Prutsch, U. *Americanization of Brazil or a Pragmatic Wartime Alliance? The politics of Nelson Rockefeller's Office of Inter-American Affairs in Brazil During World War II*. <<Passagens>>. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica. Rio de Janeiro: vol. 2. N.4, maggio-agosto 2010.
- Pugliese, V. *A expografia de Lina Bo Bardi como mesa de montagem: transparências, opacidades e genealogias*. MODOS. V. 1, n.2. Campinas: Revista de História da Arte, 2017.
- Rebollo, L. Sergio Milliet, Crítico de Arte. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- Ribeiro, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Ricci, E. *Necrológios, em memória de Edoardo Bizzarri (1910-1975)*. Revista Língua e Literatura, v. 4. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1975.
- Rocco, R. *Danilo Di Prete em ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo*. Tesi di dottorato. São Paulo: Università di São Paulo, 2018.
- Rocco, R. *O caso dos Italianos de Paris*. In: Magalhães, Ana Gonçalves (a cura di). *Classicismo, Realismo, Vanguarda: pintura italiana no entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.
- Roquetti, D.S. *Afro-Brazilian Visuality at the Venice Biennale*. <<Alari Afro-Latin American Research Institute>>, dic., Cambridge, MA: Harvard, 2019.
- Roquetti, D. S. *Política e Arte: Arturo Tosi na coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015.
- Romero, Jorge. *El artista latino-americano y su identidad*. In: *Plástica, Órgano Cultural de la Liga de Estudiantes de Arte de San Juan*, n. 2. Puerto Rico, 1978.
- Rossetti, C. *The Nelson Rockefeller donation of 1946 at the Museum of Contemporary Art of the University of Sao Paulo*. <<Revista de História da Arte e Arqueologia>>, n. 23, Campinas, UNICAMP, 2015.
- Rossi, C. *Sarfatti and Venturi, Two Italian Art Critics in the Threads of Modern Argentinian Art*. In: Magalhães, Ana G. (a cura di). *Latin Modernity: The italianas and the Centers of South American Modernism*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

- Rusconi, Paolo. *Fortuna di Arturo Tosi negli anni XI e XII dell'era fascista*. In: Pacciarotti, G. (a cura di). *Umori di buona terra: i luoghi della pittura di Arturo Tosi*. Rovetta: Litostampa, 2006.
- Russell, J. G. *Playing with Race/ Authenticating Alterity: Authenticity, Mimesis, and Racial Performance in the Transcultural Diaspora*. <<The New Centennial Review>>, vol. 12, n. 1, Michigan State University Press, 2012.
- Salvagnini, Sileno. *Il sistema delle arti in Italia: 1919-1943*. Bologna: Minerva, 2000.
- Sadlier, D. J. *Good neighbor cultural diplomacy in World War II*. Texas: University of Texas Press, 2012.
- Santos, P. C. M. *Brazil at the World's Fair (1862 a 1911): mining, business and publications*. Campinas: UNICAMP, 2009.
- Sarlo, B. *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução Júlio Pimentel. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- Schwartzman, S. *Tempos de Capanema*. São Paulo: EDUSP, 1984.
- Sharp, J. *Austria and the Venice Biennale 1895-2013*. Moderne Kunst Nurnberg; Bilingual Edition, 2013.
- Stoichiță, Victor. *L'immagine dell'altro: neri, giudei, musulmani e gitani nella pittura occidentale dell'età moderna*. Firenze: La casa Usher, 2019.
- Sullivan, Brian & Cannistraro, Phillip. *Il Duce's Other Woman*. New York: William Morrow & Company, 1993.
- Skidmore, T. E. *Brasil: de Getúlio a Castello (1930-1964)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- Tenorio, M. *Um Cuanbtémoc Carioca: comemorando o Centenário da Independência do Brasil e a raça cósmica*. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994.
- Toledo, C. N. *O governo Goulart e o golpe de 64*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- Tonetti, A.C. *Interseções entre arte e arquitetura. O caso dos pavilhões*. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU USP, 2013.
- Traba, M. *Arte de América Latina: 1900-1980*. Washington D. C: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- Trento, Angelo. *Il 'Fanfulla' di São Paulo e la stampa italiana in Brasile dal nazionalismo al fascismo*. In: *Anais do V Seminário da Imigração Italiana em Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2009.
- Trucchi, L. *La mostra Guggenheim di New York: lettera al visitatore*. <<Fiera Letteraria>>, Roma, 22 dicembre, 1957.

Vincent, Bernard. "L'attila di Venezia"? Napoleone e la Serenissima. In: *Stranieri e foreste a Venezia*, a cura di Francesca Bisutti. Insula Quaderni, 18, anno VI, 2013.

Viscardi, C. M. R. *O Teatro das Oligarquias*. Uma Revisão da Política do Café com Leite. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

Zacchini, S. *Il Padiglione dell'Istituto Italo Latino-Americano alla Biennale di Venezia*: storia di un progetto d'identità culturale. In: *La otra dirección: Percezione dell'arte latino-americana in Italia*. Roma: Quaderni Culturali IILA, 2018.

Zamperini, J. *Per una lettura intertestuale delle <<Confessioni d'un Italiano>> di Ippolito Nievo*. Padova: Università di Padova, 2018.

Zanini, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

Zeller, U. *Germany's Contributions to the Venice Biennale 1885-2007*, Stuttgart-Köln, IFA-DuMont, 2009.

Zorzi, A. *Napoleone a Venezia*. Milano: Mondadori, 2010.

Zucconi, Guido. *Daniele Calabi: architetture e progetti, 1932-1964*. Venezia: Marsilio, 1992.

Zucconi, Guido. *La città dell'ottocento*. Bari: Editori Laterza, 2001.

## SEZIONE CATALOGHI

*Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652-1942.* New York, The Museum of Modern Art, 1943.

*Classicismo, Realismo, Vanguarda: pintura italiana no entreguerras.* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP, 2013.

*Do Figurativismo ao Abstracionismo.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949.

*Portinari of Brazil.* New York, The Museum of Modern Art, 1940.

*The Latin American Collection of the Museum of Modern Art.* New York, The Museum of Modern Art, 1943a.

## CATALOGHI – BIENNALE DI VENEZIA

*Prima Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia.* Venezia, Stabilimento tipo litografico Fratelli Visentini, 1895.

*Seconda Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia.* Venezia, Stabilimento tipo litografico Carlo Ferrari, 1897.

*XXIV Biennale di Venezia.* Venezia: Edizioni Serenissima, 1948.

*XXV Biennale di Venezia.* Venezia: Alfieri Edizioni, 1950.

*XXVI Biennale di Venezia.* Venezia: Alfieri Edizioni, 1952.

*XXVII Biennale di Venezia.* Venezia: Lombroso Editore, 1954.

*XXVIII Biennale di Venezia.* Venezia: Alfieri Edizioni, 1956.

*XXIX Biennale di Venezia.* Venezia: Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia, 1958.

*XXX Biennale di Venezia.* Venezia: Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia, 1960.

*XXXI Biennale di Venezia.* Venezia: Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia, 1962.

*XXXII Biennale di Venezia.* Venezia: Ente Autonomo La Biennale di Venezia, Venezia, 1964.

## CATALOGHI – BIENNALE DI SÃO PAULO

*Catálogo I Bienal de São Paulo.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951.

*Catálogo II Bienal de São Paulo.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1953.

*Catálogo III Bienal de São Paulo.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955.

*Catálogo IV Bienal de São Paulo.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1957.

*Catálogo V Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959.

*Catálogo VI Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1961.

*Catálogo VII Bienal de São Paulo*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1963.

## **SITOGRAFIA**

2006

Guerra, Abílio. *Mostra de Arquitetura na Bienal de Veneza*

<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.077/305>

2010

Kuriger, Beatrice. *54. Esposizione Internazionale d'Arte del 2011*

<http://www.labiennale.org/it/arte/news/illuminazioni.html>

2018

*Esposizioni/Exhibitions*

<https://www.ricerchedisconfine.info/dossier-4/index.htm>

2020

*La Biennale di Venezia*

<https://www.labiennale.org/it/luoghi/giardini-della-biennale>

2020

*MAC USP*

<http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSTOES/2013/italiana/ana.htm>

2020

*Visualizing Venice*

<http://www.visualizingvenice.org/visu/>



# APPENDICI

Tabella 1 - Distribuzioni degli artisti per ciascuna Esposizione

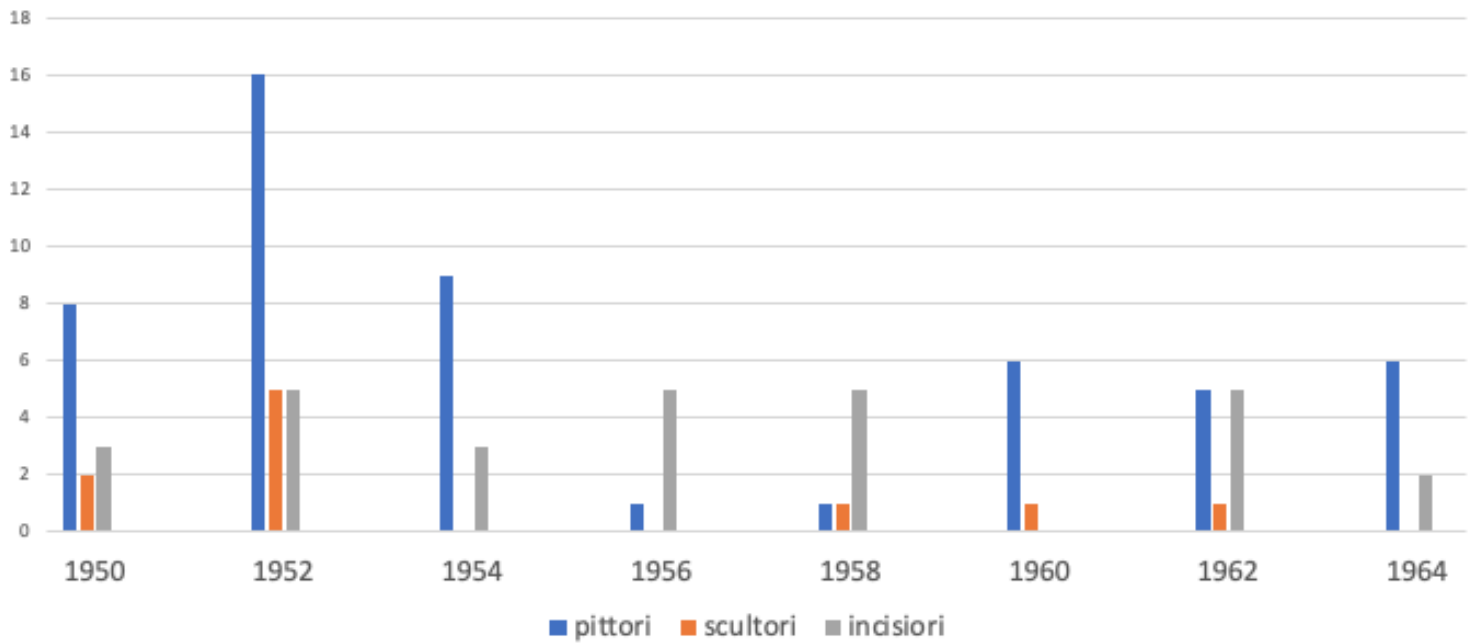
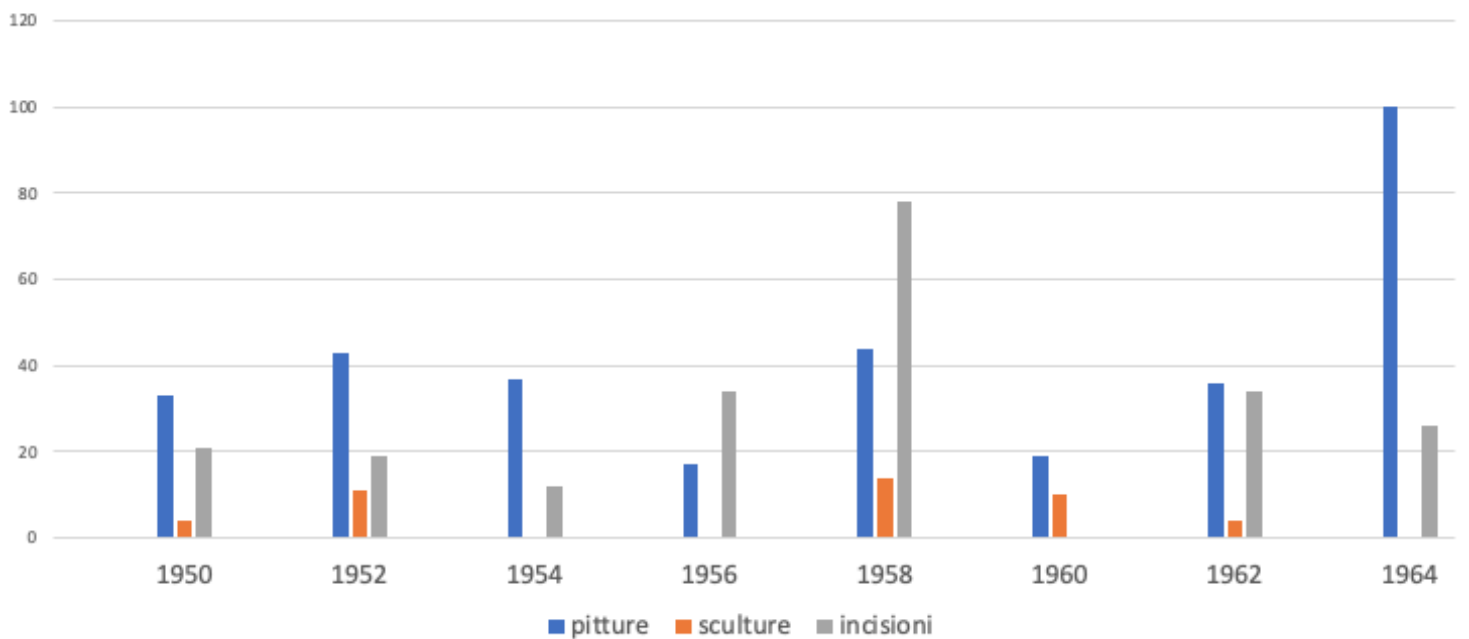
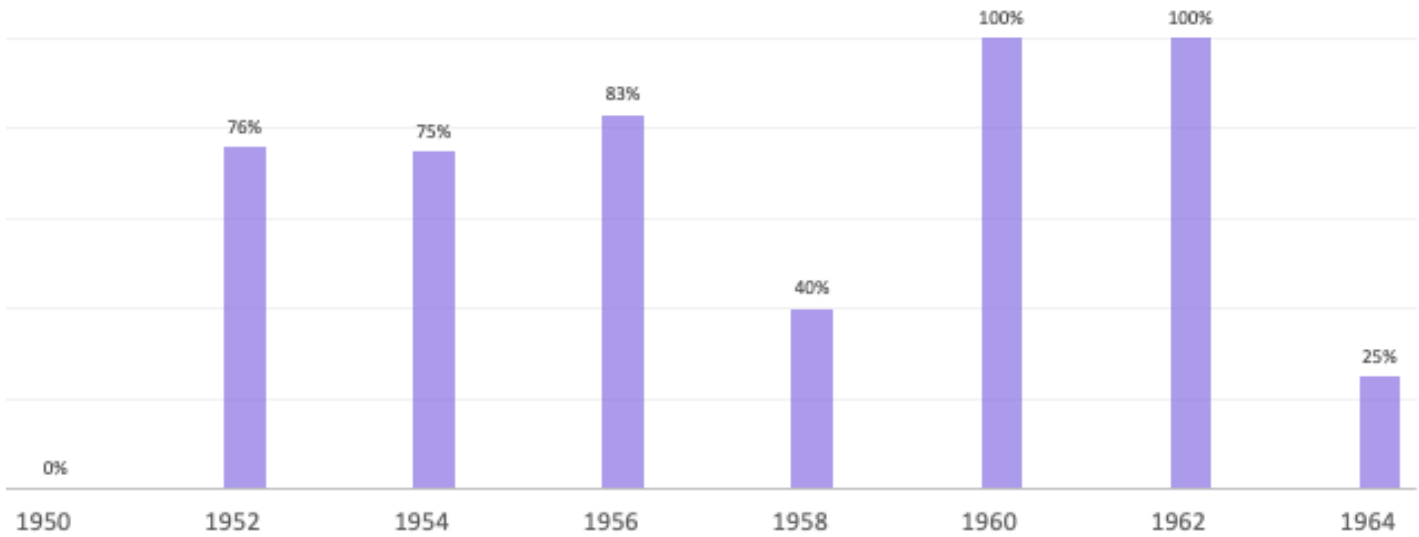


Tabella 2 - Distribuzioni delle tecniche per ciascuna Esposizione



# GRAFICO 1. SÃO PAULO / VENEZIA

PERCENTUALE DI ARTISTI PRESENTI NELLE BIENNALI DI SAN PAOLO PRECEDENTI



## LISTA I

### GLI ARTISTI CHE HANNO PARTECIPATO PIÙ VOLTE A VENEZIA DAL 1950 AL 1964 (8 EDIZIONI)

ALFREDO VOLPI (5 EDIZIONI): 1950, 1952, 1954, 1962, 1964

LIVIO ABRAMO (4 EDIZIONI): 1950, 1952, 1954, 1958

ANTONIO BANDEIRA (3 EDIZIONI): 1950, 1954, 1960

FAYGA OSTROWER (3 EDIZIONI): 1954, 1956, 1958

IVAN SERPA (3 EDIZIONI): 1952, 1954, 1962

MARCELO GRASSMANN (3 EDIZIONI): 1956, 1958, 1962

OSWALDO GOELDI (3 EDIZIONI): 1950, 1952, 1958

BRUNO GIORGI (2 EDIZIONI): 1950, 1952

CÂNDIDO PORTINARI (2 EDIZIONI): 1950, 1954

EMILIANO DI CAVALCANTI (2 EDIZIONI): 1950, 1956

LYGIA CLARK (2 EDIZIONI): 1952, 1962

MILTON DACOSTA (2 EDIZIONI): 1950, 1952

VICTOR BRECHERET (2 EDIZIONI): 1950, 1952

## **LISTA 2**

LISTA UFFICIALE DEGLI ARTISTI BRASILIANI ALLA BIENNALE DAL 1950 AL 1964

**LISTA UFFICIALE DELL'OPERE VENDUTE**

**RIPRODOTTE NEL CATALOGO UFFICIALE**

1950 Sala LIII	ARTISTI PRESENTI	OPERE/ ANNO	PROVENIENZA	OPERE VENDUTE	ACQUIRENTE	PREZZO	VARIE
	Roberto Burle Marx (3 pitture)	Natura Morta con pesci, 1944 Nave, 1950 Pagliaccio, 1950					
	Milton Dacosta (3 pitture)	Figura, 1950 Natura morta, 1949 Ragazza allo specchio, 1949					
	Cicero Dias (4 pitture)	Composizione n 2, 1950 Composizione n10, 1949 Composizione, 1949 Composizione, 1949					
	Emiliano Di Cavalcanti (4 pitture)	Festa popolare Natura morta, 1949 *Pescatori Ritratto	*coll Luiz Aranha				Riprodotte nel catalogo: Pescatori
	Flavio de Carvalho (4 pitture)	Fiori, 1948 Ritratto di signorina Ritratto di Ungaretti, 1947 Ritratto del poeta Guillen					
	José Pancetti (4 pitture)	*Pantano, 1947 **Itanhaem, 1945 ***Marina, 1945 ****Paesaggio, 1941	*coll Jaime Guimarães **coll Roberto Marinho ***coll Jaime Guimaraes ****coll Henrique Pongetti				
	Cândido Portinari (7 pitture)	Vittime della siccità, 1945 Bandito brasiliano con donna, 1947 <i>Funerale nella rete, 1944</i> Lavandaie, 1945 Bambini, 1945 Bambino che piange, 1945 Donna che piange, 1947	<i>Antico MAM</i>				Riprodotte nel catalogo: Bambini, 1945

1950 Sala LIII	ARTISTI PRESENTI	OPERE/ ANNO	PROVENIENZA	OPERE VENDUTE	ACQUIRENTE	PREZZO	VARIE
	Alfredo Volpi (4 pitture)	Bambina in bicicletta *Paesaggio Paesaggio Paesaggio	*Antico MAM				
	Bruno Giorgi (2 sculture)	Annunciazione Testa di Julieta Barbara, 1948					
	Victor Brecheret (2 sculture)	Scultura Scultura					
	Flavio de Carvalho (5 Disegni)	La madre morente, 1947 La madre morente, 1947 La madre morente, 1947 La madre morente, 1947 Ritratto di René Drouin, 1948					
	Livio Abramo (8 Incisioni)	Incisione Incisione Incisione Incisione Incisione Incisione Incisione					
	Oswaldo Goeldi (8 Incisioni)	Mar calmo Notturmo Silenzio Testa Pescatori Pescheria Gallina brasiliana Palude					

**ARTISTI: 12**  
**OPERE ESEBITE: 58**

1952 Sale XXXIV XXXV	ARTISTI PRESENTI	OPERE/ ANNO	PROVENIENZA	OPERE VENDUTE	ACQUIRENTE	PREZZO	VARIE
	Antonio Bandeira (2 pitture)	Città, 1949 Case sotto il sole, 1949					
	Aldo Bonadei (3 pitture)	Vaso con Fiori, 1947 Paesaggio, 1947 Natura Morta, 1951					
	Milton Costa (4 pitture)	*Bambina Seduta, 1950 **Natura Morta, 1951 Natura Morta, 1951 Natura Morta, 1951	*Coll Zuccolotto **Coll Matarazzo	Natura Morta, 1951	Presidenza Consigli Ministri – Roma	100000	
	José Antônio da Silva (2 pitture)	*Pecore sotto la pioggia, 1948 **Pioggia, 1948	*Coll Fiocca **Coll Matarazzo				
	Alberto Guignard da Veiga (3 pitture)	Prima dell'ultima corsa, 1951 Festa in famiglia Paesaggio nel parco, 1947		Prima dell'ultima corsa, 1951	Gui de Rothschild	80000	
	Emygdio de Barros (4 pitture)	Temporale nel pomeriggio, 1949 Lampada, 1950 Famiglia, 1950 Passeggiata a Leblon, 1950					
	Danilo Di Prete (4 pitture)	Natura morta con pesce, 1951 Natura morta, 1953 Natura morta con frutta, 1952 Natura morta con pesce, 1952					
	Heitor dos Prazeres (2 pitture)	Mercato, 1951 Batuque, 1952					Riprodotte nel Catalogo: Batuque, 1952

1952 Sale XXXIV XXXV	ARTISTI PRESENTI	OPERE/ ANNO	PROVENIENZA	OPERE VENDUTE	ACQUIRENTE	PREZZO	VARIE
	Ivan Serpa (2 pitture)	Composizione, 1952 Composizione, 1952					
	Maria Leontina (2 pitture)	Composizione, 1951 Natura morta, 1951					
	Cassio M'Boy (2 pitture)	Madre dell'oro Nostra Signora del S Cuore		Madre dell'oro	Antonio Pellzzari, Arzignano Vicenza	100000	
	Ramiro Martins (2 pitture)	Composizione, 1952 Rosso, Nero, Verde, 1952					
	Luis Sacilotto (2 pitture)	Pittura IV, 1951 Pittura V, 1951					
	Thomas Rosa (2 pitture)	Figure, 1951 Composizione, 1951					
	Alfredo Volpi (6 pitture)	Case, 1951 Santa, 1951 Vaso con Fiori, 1951 Strada, 1951 Nostra Signora, 1952 Vaso con Fiori					
	Anatol Wladislaw (1 pittura)	Composizione n 2, 1952					
	Victor Brecheret (4 sculture)	Capo índio, 1951 Dramma nell'isola maraiona, 1951 Capo índio, 1951 La morte del capo índio, 1951					
	Mario Cravo (2 sculture)	Teschio di Bue, 1952 Civetta, 1952					
	Bruno Giorgi (1 scultura)	Figura, 1952					



1952 Sale XXXI V XXXV	ARTISTI PRESENTI	OPERE/ ANNO	PROVENIENZ A	OPERE VENDUTE	ACQUIRENTE	PREZZO	VARIE
	Maria Martins (3 sculture)	Chansons en suspense, 1942 Apuseiro, 1943 Tres avide, 1947					
	Caciporé Torres (1 scultura)	Figura, 1952					
	Lívio Abramo (4 bianco e nero)	Adelia, 1948 Cubatão, 1948 Cubatão, 1948 Macumba, 1950					
	Geraldo de Barros (4 bianco e nero)	Linee e colori, 1950 Rosso, Giallo, Nero, 1951 Intervallo, 1951 Forma, 1951					
	Oswaldo Goeldi (4 bianco e nero)	Pomeriggio Pioggia Lago Pioggia					
	Marcello Grassmann (6 bianco e nero)	Il morto fra i porci, 1952 N 1 della serie Arpie, 1952 N 3 della serie Arpie, 1952 N 4 della serie Arpie, 1952 N I della serie Allucinazioni contemporanee, 1952 N II della serie Allucinazioni contemporanee, 1952		N1 della serie Arpie, 1952 N3 della serie Arpie, 1952 N4 della serie Arpie, 1952	Presidenza Consigli Ministri – Roma	120000 120000 120000	
	Aldemir Martins (1 bianco e nero)	Banditi, 1951		Banditi, 1951	Salvatore Pugliatti Università di Messina	20000	

**ARTISTI: 26**  
**OPERE ESEBITE: 73**

1954 Sale XXXV XXXVI	ARTISTI PRESENTI	OPERE/ ANNO	PROVENIENZA	OPERE VENDUTE	ACQUIRENTE	PREZZO	VARIE
	Antonio Bandeira (3 pitture)	Paesaggio, 1953 Alberi, 1953-54 La grande città bianca: trattico, 1954					
	Lygia Clark (5 pitture)	Composizione N 1, 1954 Composizione N 2, 1954 Composizione N 3, 1954 Composizione N 4, 1954 Composizione N 5, 1954					
	Samson Flexor (2 pitture)	Va e viene diagonale, 1954 Euritmia, 1954					
	Milton Goldring (3 pitture)	Composizione, 1953 Composizione, 1953 Composizione, 1953					
	Karl Plattner (3 pitture)	*Città, 1953 Capre, 1953-54 Maternità, 1953-54	* Coll. Privata, São Paulo				
	Cândido Portinari (4 pitture)	Alberi da gomma, 1954 Barcaioli, 1954 Guardiani di vacche, 1954 Gauchos, 1954					Riprodotte nel catalogo: Alberi da gomma, 1954
	Paolo Rissone (3 pitture)	Natura morta, 1950 Composizione, 1953 Composizione, 1954					
	Ivan Serpa Ferreira (8 pitture)	Collage a pressione N 1, 1953 Collage a pressione N 2, 1954 Collage a pressione N 3, 1954 Collage a pressione N 4, 1953 Collage a pressione N 5, 1954 Collage a pressione N 6, 1954 Collage a pressione N7, 1954 Collage a pressione N 8, 1954					

1954 Sale XXV XXXVI	ARTISTI PRESENT I	OPERE/ ANNO	PROVENIEN ZA	OPERE VENDUTE	ACQUIRENTE	PREZZO	VARIE
	Alfredo Volpi (6 pitture)	Casa sulla spiaggia, 1952 Casa, 1953 Burattino a Molla, 1953 Casa, 1953 Casa, 1954 Casa, 1954	Tutte le opere sono proveniente dalla coll. Theon Spanudis				
	Livio Abramo (6 bianco e nero)	Incisione, 1954 Rio de Janeiro, 1954 Festa, 1954 Festa, 1954 Mulatta, 1954 Mulatta, 1954					
	Fayga Ostrower (7 bianco e nero)	Forme acquatiche, 1953 Barche, 1953 Pomeriggio sereno, 1953 Composizione, 1954 Composizione con fondo rosso, 1954 Composizione, 1954 Composizione con linee, 1954 Forme con luce, 1954					
	Arnaldo Pedroso d'Horta (12 bianco e nero)	Disegno N1, 1953 Disegno N2, 1953 Disegno N3, 1953 Disegno N4, 1953 Disegno N5, 1953 *Disegno N6, 1953 Disegno N7, 1953 Disegno N8, 1953 Disegno N9, 1953 **Disegno N10, 1953 Disegno N11, 1953 Disegno N12, 1953	*Coll. José Predoza, Rio de Janeiro  **Coll. Oscar Pedroso d'Horta, São Paulo				Riprodotte nel catalogo:  Disegno N11, 1953

**ARTISTI: 12**  
**OPERE ESEBITE: 64**



1958 Sale XLVII XLVIII XLIX	ARTISTI PRESENTI	OPERE/ ANNO	PROVENIENZA	OPERE VENDUTE	ACQUIRENTE	PREZZO	VARIE
	Retrospektiva Lasar Segall (44 pitture)	Ragazzo nella foresta, 1910 Foresta, 1910 Caffè all'aperto, 1911 Villaggio russo, 1912 Pattinatori, 1912 Due amiche, 1913 Testa, 1913 Ritratto del violinista Striemer, 1915 Madre con figlio, 1915 Nudo in una stanza, 1916 Morte, 1917 Maternità, 1918 La gestante, 1919 Figure erranti, 1919 Due ragazzi, 1919 Studio per "Famiglia Ammalata", 1920 Famiglia Ammalata, 1920 Interno di poveri, 1920 Duo esseri, 1920 Emigranti, 1922 Figura femminile con specchio, 1922 Natura morta, 1922 Mulatta con figlio, 1924 Paesaggio brasiliano, 1925 Divano rosso, 1927 Il Bevitore, 1939 Bambino morto, 1941 Nudo sul divano, 1945 Alberi curvi, 1947 Figura dalla serie Le erranti, 1949 Gruppo della serie Le erranti, 1949 Bestiame al chiaro di luna, 1950 Tronchi caduti nella foresta, 1952 Riflessi di luce nella foresta, 1954 Bosco, 1954 Capanna nel bosco, 1954 Foresta illuminata, 1954-55 Studio per Favela, 1955 Rami intrecciati nella foresta, 1956 Crepuscolo nella foresta, 1956					Riprodotte nel Catalogo: Figura femminile con specchio, 1922
	Retrospektiva Lasar Segall (14 sculture)	Due sorelle, 1929 Gruppo, 1934 Due figure stese, 1934 Figura che cammina, 1935 Figura accovacciata, 1935 Due amiche, 1936 Testa, 1936 Coppia, 1950 Fusione, 1950 Madri erranti, 1951 Madre con figlio, 1954 Due torsi eretti, 1954 Gruppi di madri, 1955 Due figure, 1955					
	Retrospektiva Lasar Segall (36 bianco e nero)	Illustrazioni dall'album Bübü, 1929 Illustrazioni dall'album Bübü, 1929 Illustrazioni dall'album Bübü, 1929 Testa di donna, 1919 Figura femminile seduta, 1919 Due ciechi, 1920 Figure di villaggio russo, 1912 Dopo il Program, 1912 Illustrazioni dall'album Die Sanfte, 1917 Incontro, 1920 Letto di morte, 1929 Teste femminili 1918-1923 Dalla serie Emigranti, 1928- 1930					

	Livio Abramo (8 bianco e nero)	Macumba, 1957 Festa, 1956 Paraguai, 1957 Paraguai, 1957 Paraguai, 1957 Paraguai, 1958 Paraguai, 1958 Festa, 1958		Festa, 1956	MoMA New York	25000	
	Oswaldo Goeldi (12 bianco e nero)	In fondo alla strada, 1956 Le ombre avanzano, 1957 Pescecane morto, 1957 Case fantastiche, 1957 Notte, 1957 Garza, 1957 Nuvole, 1957 Luce tremula, 1957 Pescatore spaventato, 1957 Occhi, 1957 Incubo, 1957 Recipiente con sangue, 1957		Nuvole, 1957	MoMA New York	25000	
	Marcelo Grassmann (10 bianco e nero)	Strega Sogno Animale morto I tre re Lotta Segno n.2 IL toro Mostro, 1956 Mostro, 1956 Mostro, 1956		Strega Sogno Animale morto	MoMA New York	15000 15000 5000	
	Fayga Ostrower (12 bianco e nero)	Forme in grigio, marrone e rosso Forme in grigio, marrone e rosso Forme in grigio, nero, viola e giallo Forme in giallo, rosa, marrone e nero Forme in marrone, nero e verde limone Forme in nero e blu Forme in verde, viola e blu turchese Forme in grigio, marrone e rosso Forme in verde, marrone e arancio Forme in nero verdastro Composizione Composizione		Forme in grigio Forme in grigio	Giuseppe Marchiori Calle Largo S Marco, 411 Venezia	9000 9000	Riprodotte nel Catalogo: Forme in verde, viola e blu turchese

**ARTISTI: 5**  
**OPERE ESEBITE: 136**

1960 Sala XLVII	ARTISTI	OPERE/ ANNO	PROVENIENZ A	OPERE VENDUTE	ACQUIRENTE	PREZZO	VARIE
	Antonio Bandeira (5 pitture)	Campi bruciati, 1959 Flora agreste, 1959 Vegetazione azzurra, 1959 Paesaggio Lontano, 1959 Foresta, 1958					
	Daniilo Di Prete (3 pitture)	Macchia cósmica, 1960 Gesto cosmico 1, 1960 Gesto cosmico 2, 1960					
	Manabu Mabe (5 pitture)	Voce dal cielo, 1960 Passione, 1960 Sogno, 1960 Suono dell'asse della terra, 1960 Canzone melanconica, 1960		10 Passione, 1960	G B Urvirter 59, Avenue Rhode St Geneve / Belgio	350000	Riprodotte nel Catalogo: Canzone melanconica, 1960
	Aloisio Magalhaes (3 pitture)	Omaggio a Vila Lobos I, 1960 Omaggio a Vila Lobos LL, 1960 Tropico Verde, 1960					
	Teresa Nicolao (3 pitture)	N I-60, 1960 N 2-60, 1960 N3-60, 1960		N I-60, 1960	Walter Eitel Marburger / Bez Kaspel		
	Loio Persio (3 pitture)	Pittura N2, 1959 Composizione N7, 1959 Pittura N12, 1960					
	Mario Cravo (10 sculture)	Exú de Vila lobos, 1959 Protezione fisica, 1960 Essere orientato, 1960 Alato polivalente, 1960 Alato inseto, 1960 Vegetale ascendente, 1960 Oxe: autoritratto, 1960 Ibrido trepiede, 1960 Animale sottile, 1960 Alato Antropofago, 1960					Riprodotte nel Catalogo: Animale sottile, 1960

**ARTISTI: 7**

**OPERE ESEBITE: 32**

1962 Sale XXXIX XL	ARTISTI PRESENTI	OPERE/ ANNO	PROVENIENZA	OPERE VENDUTE	ACQUIRENTE	PREZZO	VARIE
	Iberê Camargo (12 pitture)	Struttura dinamica, 1961 Struttura, 1961 Struttura II, 1961 Struttura dinamica II, 1961 Costruzione, 1962 Movimento, 1962 Acquaforse, 1962 Acquaforse, 1962 Acquaforse, 1962 Acquaforse, 1962 Acquaforse, 1962					
	Ivan Serpa (6 pitture)	*17 febbraio, 1962 **5 marzo, 1962 7 marzo, 1962 11 marzo, 1962 15 marzo, 1962 28 marzo, 1962	*Coll Heitor Alimonda **Coll Sara Hertzog				
	Rubem Valentim (6 pitture)	Composizione 1, 1959 Composizione 5, 1959 Pittura 1, 1960 Pittura 3, 1960 Composizione 2, 1961 Composizione 7, 1962					
	Alfredo Volpi (6 pitture)	*Finestre azzurre, 1961 **Porte grigie, blu, 1961 ***Porte azzurre e nere, 1961 Finestre azzurre e nere, 1961 ****Finestre nere, 1961 *****Bianco azzurro, 1961	*Coll Jose Carvalho **Coll Francesco Terranova ***Coll Aloysio Faria ****Coll Aloysio de Paula *****Coll Rubem Pereira de Argolo				
	Lygia Clark (6 pitture)	Animale su tondo I, 1960 Punta, 1960 Contrario N. 1, 1960 Animale, contrario, 1961 Animale-costellazione, 1961 Animale-sistema, 1962. Animale su tondo, 1962 Animale invertebrato, 1962		Animale Invertebrato, 1962			Riprodotte nel Catalogo: Animale invertebrato, 1962.
	Fernando Jackson Ribeiro (4 sculture)	Scultura Scultura Scultura Scultura Scultura					



1962 Sale XXXIX XL	ARTISTI PRESENTI	OPERE/ ANNO	PROVENIENZ A	OPERE VENDUTE	ACQUIRENTE	PREZZO	VARIE
	Rossini Quintas Perez (6 incisioni)	Incisione, 1961 Incisione, 1961 Incisione, 1961 Incisione, 1961 Incisione, 1961		*Incisione, 1961, SN **Incisione, 1961, N. 45	*Gottardo Giuseppe, Padova ** <i>Städtisches Museum Schloss Morsbroich</i> (Germania)	*20.000 **20.000	
	Isabel Pons (6 incisioni)	Uccello, 1961 Castiglia, 1962 Uccelli di notte, 1962 Azzurro 1/30, 1962 Azzurro II 1/30, 1962 Notturmo, 1962		Tutte le opere sono state vendute alla XXXI Biennale. <sup>144</sup>			
	Anna Letycia Quadros (6 incisioni)	Tatu, 1961 Tatu 5/15, 1961 Incisione 4/8, 1961 Incisione 4/8, 1961 Incisione 5/8, 1961 Incisione 5/15, 1961		*Tatu, 1961 **Incisione 4/8, 1961 ***Incisione 4/8, 1961	*Prof. Salvatore Pugliatti (Messina) **Sig. Luciana Tabarroni Caravelli (Bologna) *** Prof. Giampiero Franco (Venezia)	*20.000 ** 20.000 *** 20.000	
	Gilvan Samico (6 incisioni)	*Giovanni, Maria, 1960 **La Vergine della palma, 1961 **Daniele e il leone, 1961 Tentazione di S. Antonio, 1961 Alessandrino e Puccello, 1962 Conversione di S. Uberto, 1962		Tutte le opere sono state vendute alla XXXI Biennale. <sup>145</sup>			
	Marcelo Grassman (10 disegni)	Disegno, 1961 Disegno, 1961 Disegno, 1961 Disegno, 1961 Disegno, 1961 Disegno, 1961 Disegno, 1961 Disegno, 1961 Disegno, 1961 Disegno, 1961		*Disegno, 1961, N.72 **Disegno, 1961, N. 73	*Prof. Salvatore Pugliatti (Messina) **Sig. Paolo Vecchi (Parma)	*40.000 **40.000	Riprodotte nel Catalogo: Disegno, 1961.

**ARTISTI: 11**  
**OPERE ESEBITE: 74**

<sup>144</sup> Apollonio ASAC 1962.

<sup>145</sup> Id.

1964 Padiglione Nazionale	ARTISTI PRESENTI	OPERE/ ANNO	PROVENIENZA	OPERE VENDUTE	ACQUIRENTE	PREZZO	VARIE
	Retrospectiva Tarsila do Amaral (19 pitture)	Nera, 1923 *Caipirinha, 1923 **São Paulo, 1924 ***Favela, 1924 Carnevale a Madureira, 1924 ****EFCB Ferrovia, 1924 *****Paesaggio, 1925 Abá-Poru, 1928 Distanza, 1928 *****Lago, 1928 *****Foresta, 1929 *****La luna, 1928 *****Tramonto, 1929 Composizione, 1930 Natale, 1940 Fattoria, 1950 Marina, 1953 Paesaggio 2, 1963 Religione Brasiliana 2, 1964	MAM SP *Coll G da Silva Tellas **Pinacoteca SP ***Coll F da Silva Tellas ****MAC USP ****Coll Carlos M Andrade  *****Coll Sergio E P do Amaral *****MAC USP *****Coll Dulce do Amaral *****Coll Dulce do Amaral				Le opere <i>Composizione, 1930</i> <i>Natale, 1940</i> <i>Fattoria, 1950</i> <i>Marina, 1953</i> <i>Paesaggio 2, 1963</i> <i>Religione Brasiliana</i> <i>2, 1964</i> Sono presente soltanto nella lista dell'Archivio Storico Wanda Svevo. Loro non sono presente nel catalogo ufficiale della mostra.
	Frans Krajcberg (18 pitture)	Pittura, 1960 *Pittura, 1960 Pittura, 1961 **Pittura, 1961 ***Pittura, 1963 Pittura, 1963 Pittura, 1963 Pittura, 1963 Pittura, 1963 Pittura, 1963 ****Pittura, 1963 Pittura, 1963 Pittura, 1963 Pittura, 1963 Pittura, 1963 Pittura, 1963 ***Pittura, 1964 Pittura, 1964	*Coll Cardazzo (Milano)  **Coll Hugo Gouthier (Roma) ***Coll Alexandre Margulies (Londra)  ****Coll Hugo Gouthier (Roma)  ****Coll Alexandre Margulies (Londra)				Riprodotte nel Catalogo: **Pittura, 1961  Le opere: <i>Pittura, 1963</i> <i>Pittura, 1963</i> <i>Pittura, 1963</i> <i>Pittura, 1963</i> <i>Pittura, 1963</i> Sono presente soltanto nella lista dell'Archivio Storico Wanda Svevo. Loro non sono presente nel catalogo ufficiale della mostra.

1964 Padiglione Nazionale	ARTISTI PRESENTI	OPERE/ ANNO	PROVENIENZ A	OPERE VENDUTE	ACQUIRENT E	PREZZ O	VARIE
	Almir Mavignier (15 pitture)	Incrocio sul verde, 1961 Incrocio sull'arancio, 1961 Verticale- orizzontale, 1961 Verticale sopra giallo, 1961 Vibrazioni opposte, 1961 Permutazioni, 16 Cerchio deformato, 1962 Vibrazione sopra nero, 1962 Vibrazione sopra bianco, 1962 Vibrazione sopra rosa, 1962 Concavo convesso, 1962 Rosso-bianco- nero, 1962 Trittico, 1962 *Visuale 1, 1964 Visuale 2, 1964	*Coll Kurt Fried (Ulm)				
	Abraham Palatnik (4 pitture)	Sequenza visiva (c) 3, 1964 Sequenza visiva (s) 14, 1964 Sequenza visiva (2 SE) 18, 1964 Sequenza visiva (SF) 4, 1964					
	Glauco Rodrigues (15 pitture)	Pittura R-50, 1964 Pittura R-51, 1964 Pitture R-52, 1964 Pittura R 53, 1964 Pittura R 54, 1964 Pittura R 55, 1964 Pittura R-56, 1964 Pittura R 57, 1964 Pittura R 58, 1964 Pittura R 59, 1964 Pittura R 60, 1964 Pittura R 61, 1964 Pittura R 62, 1964 Pittura R 63, 1964 Pittura R 64, 1964					Riprodotte nel Catalogo: Pitture R 64, 1964  Le opere: <i>Pittura R-50, 1964</i> <i>Pittura R-51, 1964</i> <i>Pitture R-52, 1964</i> <i>Pittura R 54, 1964</i> <i>Pittura R 56, 1964</i> <i>Pittura R 59, 1964</i> Sono presente soltanto nella lista dell'Archivio Storico Wanda Svevo. Loro non sono presente nel catalogo ufficiale della mostra.
	Alfredo Volpi (29 pitture)	Stazione Case di Itanhaem Paesaggio Carreto, 1953 Città, 1963 Alberto a Iguape, 1954 Interno barocco, 1954 *Vecchie case, 1954 Festa popolare a Moggi, 1954 Verde, bianco e azzurro, 1954 Verde, rosso e rosa, 1954 Motivo di case, 1955 Scacchi, 1956 Bandiere verdi, 1956 **Casa, 1958 ***Torri, 1959 ****Porte, 1959 *****Facciata, 1963	*Coll Theon Spanudis   **Coll Geraldo Longo ***Coll Jose Carvalho ****Coll Mario Pedrosa *****Coll Gilda Vieira				Riprodotte nel Catalogo: Facciata, 1963  Le opere: <i>Stazione</i> <i>Case di Itanhaem</i> <i>Paesaggio</i> <i>Carreto, 1953</i> <i>Città, 1963</i> <i>Alberto a Iguape,</i> <i>1954</i> <i>Interno barocco,</i> <i>1954</i> <i>Festa popolare a</i> <i>Moggi, 1954</i> <i>Verde, bianco e</i> <i>azzurro, 1954</i> <i>Verde, rosso e rosa,</i> <i>1954</i> <i>Motivo di case,</i> <i>1955</i> <i>Scacchi, 1956</i> <i>Club, 1963</i> <i>Porte, 1963</i> <i>Porta, 1963</i> <i>Porta, 1963</i>

		Facciata, 1963 Club, 1963 Club, 1963 Composizione, 1963 Composizione, 1963 Composizione, 1963 Porte, 1963 Porta, 1963 Porta, 1963 Case, 1964 *****Facciata	*****Coll Geraldo Longo				Sono presente soltanto nella lista dell'Archivio Storico Wanda Svevo. Loro non sono presente nel catalogo ufficiale della mostra.
--	--	---	----------------------------	--	--	--	--

1964 Padiglione Nazionale	ARTISTI PRESENTI	OPERE/ ANNO	PROVENIENZ A	OPERE VENDUTE	ACQUIRE NTE	PREZZO	VARIE
	Maria Bonomi (25 incisioni)	Dialogo, 1960 Incontro, 1960 Pittura, 1960 Basical, 1960 Palco, 1962 Spaziale, 1962 Ingranaggio, 1962 Albero con frutti, 1962 Revival, 1962 Personaggio, 1962 Préamar, 1962 Situazione I, 1963 Situazione II, 1962 Situazione III, 1963 Situazione IV, 1964 Albero, 1964, Paesaggio, 1964 L'isola, 1964 Al rifarsi, 1964 Infinitamente, 1964 Ritratto di donna, 1964 Ritratto d'uomo, 1964 Strumento per vittoria, 1964 Frontiera, 1964 In memorian, 1964					Le opere: <i>Dialogo, 1960</i> <i>Pittura, 1960</i> <i>Albero, 1964,</i> <i>Paesaggio, 1964</i> <i>L'isola, 1964</i> <i>Infinitamente, 1964</i> <i>Ritratto di donna,</i> <i>1964</i> <i>Ritratto d'uomo, 1964</i> <i>Frontiera, 1964</i> <i>In memorian, 1964</i> Sono presente soltanto nella lista dell'Archivio Storico Wanda Svevo. Loro non sono presente nel catalogo ufficiale della mostra.
	Franz Josef Weissmann (1 incisione)	Composizione in lameina di zinco slabbrata, 1964.					Weissmann non è presente nel catalogo ufficiale della mostra. L'artista, tuttavia, compare nella lista degli artisti dell'Archivio Wanda Svevo.

**ARTISTI: 8**  
**OPERE ESEBITE: 126**

*ILLUSTRAZIONI*



*FIG. 1 – PORTINARI. DESCOBRIDOR DE OURO. WC.*



*FIG. 2 – PORTINARI. CATEQUESE. WC.*



*FIG. 3 – PORTINARI. DESBRAVAMENTO DA MATA. WC.*



*FIG. 4 – PADIGLIONE BRASILIANO ALL'ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI PARIGI DEL 1889. BIBLIOTHÈQUE HISTORIQUE DE LA VILLE DE PARIS, FRANCIA.*



*FIG. 5 – PADIGLIONE FRANCIA. BIBLIOTECA NACIONAL ACERVO DIGITAL, RIO DE JANEIRO*



*FIG. 6 – PADIGLIONE STATI UNITI. BIBLIOTECA NACIONAL ACERVO DIGITAL, RIO DE JANEIRO*





FIG. 7 – PADIGLIONE ARGENTINA. BIBLIOTECA NACIONAL ACERVO DIGITAL, RIO DE JANEIRO.



FIG. 8 – PRIMA ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DELLA CITTÀ DI VENEZIA: IL PALAZZO DELL'ESPOSIZIONE PRO ARTE, 1885. FOTOTECA, ASAC.



FIG. 9 – MOREL, EDMAR. LA SARFATTI DI OGGI, A BUENOS AIRES. (1945). RIVISTA A CIGARRA.



*FIG. 10 – GALLERIA BARDI DALLA SALA DI FONDO. BOLLETTINO D'ARTE, OTTOBRE 1928. BIBLIOTECA E CENTRO DI DOCUMENTAZIONE, ARCHIVIO STORICO, FOTOTECA, FASC.396, MASP, SAN PAOLO, BRASILE.*



*FIG. 11 – SIRONI, MARIO. I PESCATORI. (1925) MAC USP, SAN PAOLO, BRASILE.*



*FIG. 12 – TOSI, ARTURO. PAESAGGIO (1946) MAC USP, SAN PAOLO, BRASILE.*



*FIG. 13 – FUNI, ACHILLE. L'INDOVINA. (1924) MAC USP, SAN PAOLO, BRASILE.*



*FIG. 14 – SIRONI, MARIO. GLI EMIGRANTI (1930) MAC USP, SAN PAOLO, BRASILE.*



*FIG. 15 – PADIGLIONE FRANCESE (1912), FOTOTECA, ASAC.*



*FIG. 16 – PADIGLIONE TEDESCO (1938), FOTOTECA, ASAC.*



*FIG. 17 – PADIGLIONE RUSSO (1914), FOTOTECA, ASAC.*



*FIG. 18 – PADIGLIONE BRASILIANO (1964), FOTOTECA, ASAC.*



*FIG. 19 – PADIGLIONE CANADESE (1958), FOTOTECA, ASAC.*





FIG. 20 – FRANCISCO “CICCILLO” MATARAZZO SOBRINHO. SD. ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO. FOTO DI DULCE CARNEIRO.



FIG. 21 – MAGALHÃES, ANA. G. COPERTINA LIBERA DOCENZA, MAC USP.



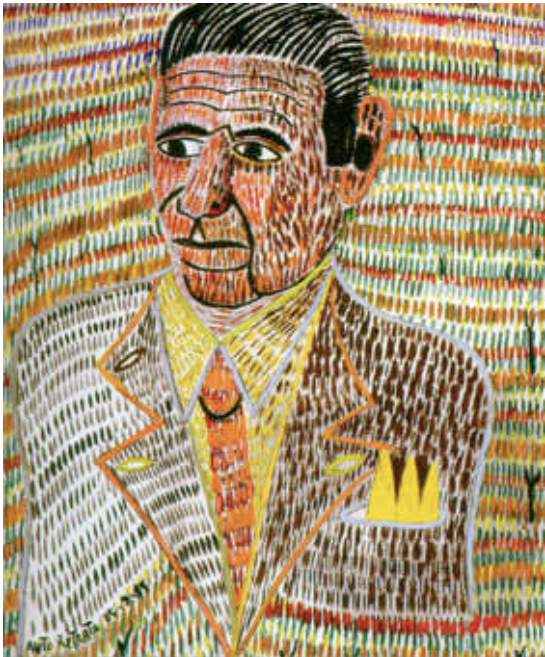
*FIG. 22 – GALLERIA DOMUS, 1947. ARCHIVIO FAMIGLIA FIOCCA.*



*FIG. 23 – GALLERIA DOMUS: IL MERCATO DELL'ARTE MODERNA A SAN PAOLO, 1947-1951. (1948) FOTOTECA MAM.*



*FIG. 24 - DA SILVA, JOSÉ ANTONIO. ALGODOAL, 1950. MAC USP.*



*FIG. 25 - DA SILVA, JOSÉ ANTONIO. AUTO RETRATO, 1955. MAC USP.*





*FIG. 26 – REVISTA DE ANTROPOFAGIA. (1928-1929) BIBLIOTECA NACIONAL ACERVO DIGITAL, RIO DE JANEIRO.*



*FIG. 27 – PROGRAMMA DI MUSEOGRAFIA LINA BO BARDI, 1969. ARCHIVIO STORICO MASP, SAN PAOLO.*



*FIG. 28—LINA BO BARDI E PIETRO MARIA BARDI, 1950. ARCHIVIO DELLA BIBLIOTECA E CENTRO DOCUMENTARIO DEL MASP, SAN PAOLO.*



*FIG. 29—MASP, 1980. ARCHIVIO DELLA BIBLIOTECA E CENTRO DOCUMENTARIO DEL MASP, SAN PAOLO.*



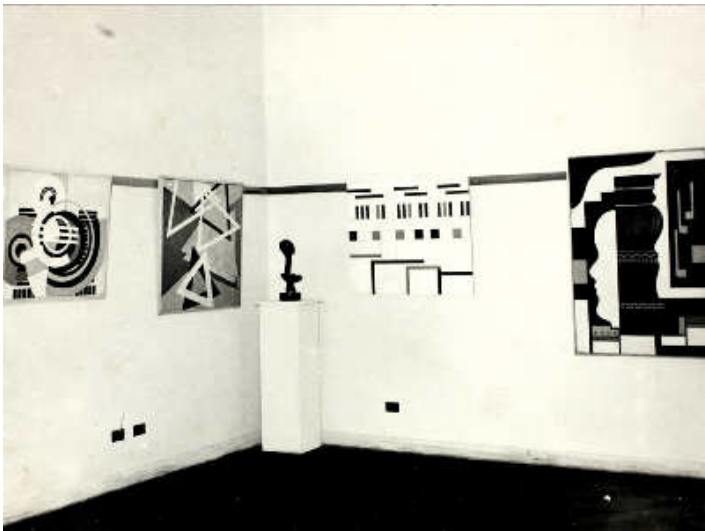
*FIG. 30 – INAUGURAZIONE MASP 1947 ESPOSIZIONI DIDATTICI. ARCHIVIO DELLA BIBLIOTECA E CENTRO DOCUMENTARIO DEL MASP, SAN PAOLO.*



*FIG. 31 – PARELLA, LEW (FOTOGRAFA). BARDI, P. M. COLEÇÃO LINA BO E P. M. BARDI NO ACERVO DO MASP. (COPERTINA)*



*FIG. 32 – SAMSON FLEXOR E LÉON DEGAND (DAL FIGURATIVISMO ALL'ASTRATTISMO), 1949. FOTO DI HENRI BALLOT. INSTITUTO MOREIRA SALLES, SAN PAOLO.*



*FIG. 33 – DAL FIGURATIVISMO ALL'ASTRATTISMO, 1949. ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO. FOTOTECA.*



*FIG. 34 – BILL, MAX. TRIPARTITE UNIT, 1948-1949. ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO. FOTOTECA.*



*FIG. 35 – TRACHTENBERG, LEO (FOTOGRAFO). ACCORDO TRA IL MAM SP E MOMA. CICCILLO MATARAZZO (A DESTRA) E NELSON ROCKEFELLER. ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO – FONDAZIONE BIENNALE DI SAN PAOLO.*





*FIG. 36 – BRECHERET, VICTOR. MONUMENTO ALLE BANDEIRAS (MONUMENTO ÀS BANDEIRAS), 1921/1951-1952. PARCO IBIRAPUERA, SAN PAOLO.*



*FIG. 37 – ZANINI, MÁRIO. RITRATTO DI HILDE WEBER (RETRATO DE HILDE WEBER) (1938), MAC USP, SAN PAOLO.*



*FIG. 38 – AMARAL, TARSILA. COSTUREIRAS (1950). MAC USP, SAN PAOLO.*



*FIG. 39 - GUIGNARD, ALBERTO DA VEIGA. OURO PRETO (1951), MAC USP, SAN PAOLO.*



*FIG. 40 – MATARAZZO ACCANTO AL FUTURO PRESIDENTE JUSCELINO KUBITSCHK, 1953.  
ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO – FONDAZIONE BIENNALE DI SAN PAOLO.*





FIG. 41 – SIQUEIROS, DAVID ALFARO. ECO DI PIANTO (1937). ASAC (RD; FOT).



FIG. 42 – SIQUEIROS, DAVID ALFARO. AUTORITRATTO (1945). ASAC (RD; FOT).



FIG. 43 – SIQUEIROS, DAVID ALFARO. RITRATTO ETNOGRAFICO (1939). ASAC (RD; FOT).



FIG. 44 – OROZCO, JOSÉ CLEMENTE. INDIANO TRAFITTO DA UNA LANCIA (1947). ASAC (RD; FOT).



*FIG. 45 – OROZCO, JOSÉ CLEMENTE. LO SMEMBRATO (1947). ASAC (RD; FOT)*



*FIG. 46 – OROZCO, JOSÉ CLEMENTE. LE DONNE DEI SOLDATI (1928). ASAC (RD; FOT)*



*FIG. 47 – XXV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA. 1950. INTERNO SALA/ MOSTRA BRASILE. ASAC FOTOTECA.*



*FIG. 48 – XXV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA. 1950. INTERNO SALA/ MOSTRA BRASILE. ASAC FOTOTECA.*





*FIG. 49 – XXV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA. 1950. INTERNO SALA/ MOSTRA BRASILE. ASAC FOTOTECA.*



*FIG. 50 – XXV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA. 1950. INTERNO SALA/ MOSTRA BRASILE. ASAC FOTOTECA.*



*FIG. 51 – XXV ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA. 1950. SALA BRASILE VISTA DALL'ESTERNO. ASAC FOTOTECA.*



*FIG. 52 – VESPUCCI, AMERIGO. SILOGRAFIA. MUNDUS NOVUS (1505).*



FIG. 53 – LÉRY, JEAN DE. SILOGRAFIA. HISTOIRE D'UN VOYAGE FAIT EN LA TERRE DU BRESIL, AUTREMENT DIT AMÉRIQUE (1578)



FIG. 54 – THÉVET, ANDRÉ. SILOGRAFIA. SMEMBRAMENTO DELLA VITTIMA (1588).





FIG. 55 – ROCHA, JOSÉ JOAQUIM. O SEPULTAMENTO (1786). MUSEO D'ARTE DELLA BAHIA, SALVADOR, BAHIA.



FIG. 56 – JESUS, TEÓFILO. MILAGRE DE CRISTO (1839). CHIESA NOSSO SENHOR DO BONFIM, SALVADOR, BAHIA.





*FIG. 57 – ATAÍDE, MESTRE. DEUS PROMETE A ABRAÃO MULTIPLICAR SUA DESCÊNDA (1799). CHIESA DI SAN FRANCISCO DI ASSISI, OURO PRETO, MINAS GERAIS.*



*FIG. 58 – ALEIJADINHO. NOSSO SENHOR DO BOM JESUS DE MATOSINHOS (1777). CATALOGO 1943.*



FIG. 59 – DEBRET, JEAN-BAPTISTE. *COROAÇÃO DO IMPERADOR D. PEDRO I* (1828). PALAZZO ITAMARATY, BRASÍLIA.



FIG. 60 – MEIRELLES, VICTOR. *PRIMEIRA MISSA NO BRASIL* (1860). MUSEO NAZIONALE BELLE ARTI, MNBA, RIO DE JANEIRO.



*FIG. 61 – DEBRET, JEAN-BAPTISTE. O JANTAR (1820).*



*FIG. 62 – DEBRET, JEAN-BAPTISTE. FEITORES CASTIGANDO NEGROS (1835).*





*FIG. 63 – AMARAL, TARSILA. A NEGRA (1923). MAC USP.*



*FIG. 64 – VIANNA, ARMANDO. A LIMPA DAS PRATAS (1923). MUSEO MARIANO PROCÓPIO, JUIZ DE FORA, MINAS GERAIS.*



*FIG. 65 – PORTINARI, CÂNDIDO. COFFE GROWERS (1934). CATALOGO 1940.*



*FIG. 66 – PORTINARI, CÂNDIDO. TWO WOMEN AND ROPE (1939). CATALOGO 1940.*



*FIG. 67 – PORTINARI, CÂNDIDO. LABORER EATING (1938). CATALOGO 1940.*

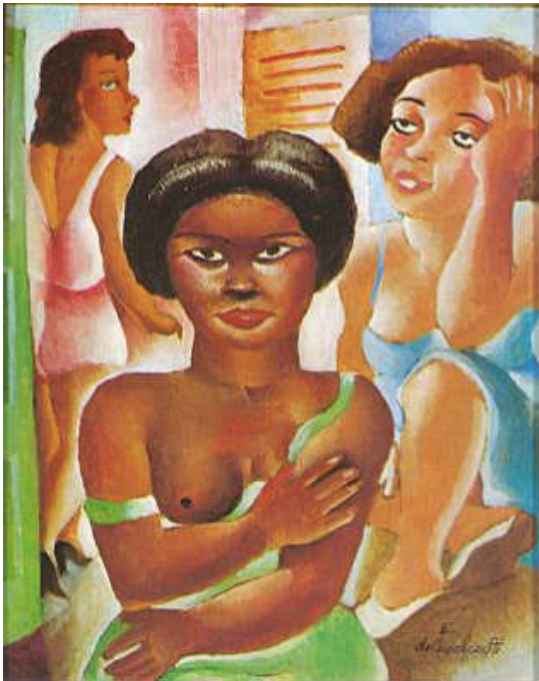


*FIG. 68 – PORTINARI, CÂNDIDO. MORRO (1933). CATALOGO 1940.*





*FIG. 69 – DI CAVALCANTI, E. SAMBA (1925). COLLEZIONE GENEVIÈVE E JEAN BOGHICI.*



*FIG. 70 – DI CAVALCANTI, E. MULATAS (1927).*



*FIG. 71 – SEGALL, LASAR. AUTORITRATTO (1930). MUSEO LASAR SEGALL, SAN PAOLO.*



*FIG. 72 – PORTINARI, CÂNDIDO. FUNERALE NELLA RETE (1944). ASAC (FOT)*





*FIG. 73 – DI CAVALCANTI, E. PESCATORI (SD.). CATALOGO 1950.*



*FIG. 74 – CARVALHO, FLÁVIO DE. RITRATTO DI GIUSEPPE UNGARETTI (SD.). TAVOLA XVII.*



*FIG. 75 – PORTINARI, CÂNDIDO. BAMBINI (1945). ASAC (R/D)*



*FIG. 76 – PORTINARI, CÂNDIDO. VITTIME DELLA SICCIÀ (1945). ASAC (R/D)*



*FIG. 77 – PORTINARI, CÂNDIDO. BANDITO BRASILIANO E DONNA (1947). ASAC (FOT)*



*FIG. 78 – FACCIATA DELLA I BIENNALE DI SAN PAOLO (1951). ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO.*



*FIG. 79 – BASALDELLA, AFRO. NUOVO TESTAMENTO (1951). MAC USP, BRASILE.*



*FIG. 80 – BIROLLI, RENATO. FALCE, SEDIA E CANESTRA SULL'AIA (1952). MAC USP, BRASILE.*



*FIG. 81 – CORPORA, ANTONIO. COMPOSIZIONE (1952). MAC USP, BRASILE.*



*FIG. 82 – VEDOVA, EMILIO. PROTESTA PER CONDENNATI (1952). MAC USP, BRASILE.*



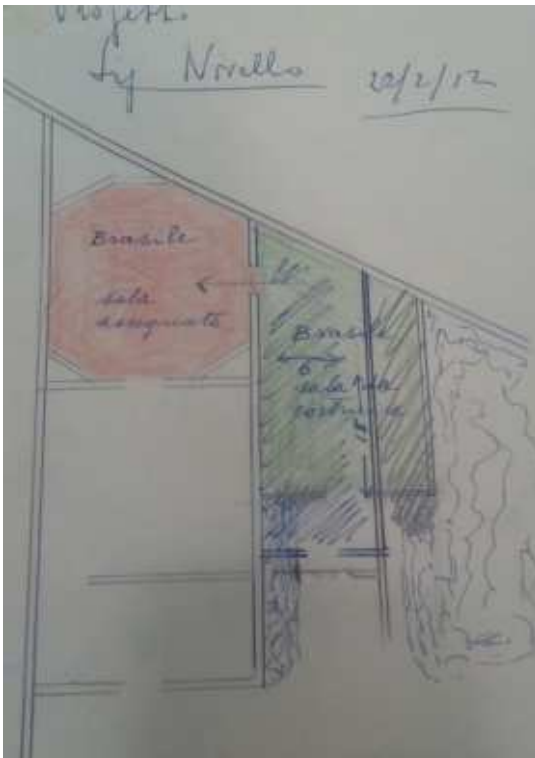


FIG. 83 – GALLERIA ANNESSA PROPOSTA DA PALLUCCHINI.



FIG. 84 – PADIGLIONE CENTRALE – INTERNI SALE – BRASILE, 1952. FOTOTECA ASAC.



*FIG. 85 – PADIGLIONE CENTRALE – INTERNI SALE – BRASILE, 1952. FOTOTECA ASAC.*



*FIG. 86 – PADIGLIONE CENTRALE – INTERNI SALE – BRASILE, 1952. FOTOTECA ASAC.*



*FIG. 87 – XXVI ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA, 1952, SALA BRASIL VISTA DAL PADIGLIONE DELL'ARGENTINA. FOTOTECA, ASAC.*



*FIG. 88 – GIURIA INTERNAZIONALE DELLA PRIMA BIENNALE DI SAN PAOLO (1951). JAN VAN AS (OLANDA); ERIC NEWTON (INGHILTERRA); RENÉ D'HARNONCOURT (EUA); MARCO VALSECCHI (ITALIA); JACQUES LASSAIGNE (FRANCIA); SERGIO MILLIET (BRASILE). ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO.*



*FIG. 89 – PRAZERES, HEITOR. BATUQUE (SD). ASAC (R/D).*





*FIG.90 – BANDEIRA, ANTÔNIO. CIDADE (1949). ASAC (R/D).*



*FIG. 91 – HEITOR DOS PRAZERES.*



*FIG. 92 – CASSIO M'BOY.*



*FIG. 93 – ANTÔNIO BANDEIRA.*



*FIG. 94 – ANTICO PALAZZO DELLE NAZIONI, II BIENNALE DI SAN PAOLO, 1953. ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO.*



*FIG. 95 – SALA SPECIALE ALEXANDRE CALDER. OPERA THE SPIDER. ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO.*



*FIG. 96 – SALA SPECIALE PABLO PICASSO (1953). ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO.*



*FIG. 97 – LEZIONI DI WOLFGANG PFEIFFER. SALA DEDICATA ALL'ARTISTA BELGA JAMES ENSOR. ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO.*



*FIG. 98 – XXVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA, 1954. MOSTRA BRASILE, FOTOTECA, ASAC.*



*FIG. 99 – XXVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA, 1954. MOSTRA BRASILE, FOTOTECA, ASAC.*

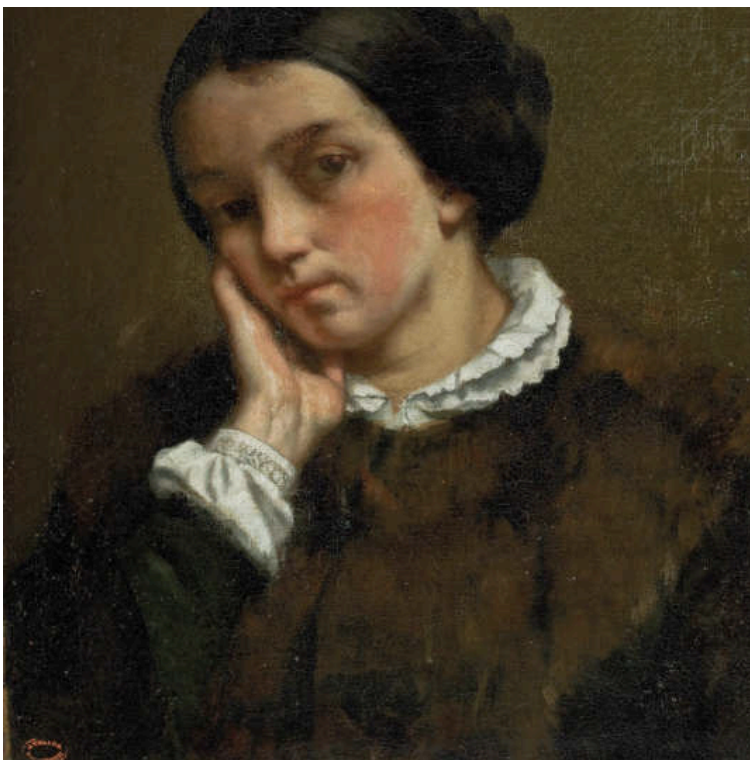


*FIG. 100 – XXVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA, 1954. MOSTRA BRASILE, FOTOTECA, ASAC.*





*FIG. 101 – XXVII ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE DI VENEZIA, 1954. MOSTRA BRASILE, FOTOTECA, ASAC.*



*FIG. 102 – COURBET, GUSTAVE. RITRATTO DI ZÉLIE COURBET. MASP, BRASIL.*



*FIG. 103 – PORTINARI, CÂNDIDO. ALBERI DA GOMMA (1954). ASAC (R/D)*



*FIG. 104 – PORTINARI, CÂNDIDO. BARCAIOLI (1954). ASAC (R/D)*



*FIG. 105 – D'HORTA, ARNALDO PEDROSA. DISEGNO N. 11. ASAC (RD).*



*FIG. 106 – MARTINS, ALDEMIR. BANDITO BRASILIANO (1955). ASAC (R/D)*





*FIG. 107 – MARTINS, ALDEMIR. GALLO (1954). ASAC (R/D)*



*FIG. 108 – DI CAVALCANTI, E. SCENE DI BAHIA (1956). ASAC (R/D).*



*FIG. 109 – DI CAVALCANTI, E. CROCIFISSIONE (1955). ASAC (R/D)*



*FIG. 110 – BURRI, RENE. BRASILIA (1960). ARCHIVIO MAGNUM PHOTOS.*



*FIG. 111 – BURRI, RENE. BRASILIA (1960). ARCHIVIO MAGNUM PHOTOS.*



*FIG. 112 – ABRAMO, LIVIO. RIO. (1953) II BIENNALE DI SAN PAOLO.*



*FIG. 113 – GOELDI, OSWALDO. RUA MOLHADA (1950). I BIENNALE DI SAN PAOLO.*



*FIG. 114 – GRASSMANN, MARCELO. INCUBUS, SUCUBUS. (1953) II BIENNALE DI SAN PAOLO.*





*FIG. 115 – OSTROWER, FAYGA. VOLUMI E SPAZIO (1954). III BIENNALE DI SAN PAOLO.*



*FIG. 116 – SEGALL, LASAR. DUE AMICHE (1913).*



*FIG. 117 – SEGALL, LASAR. FAMIGLIA AMMALATA (1920).*



*FIG. 118 – SEGALL, LASAR. DALLA SERIE "EMIGRANTI" CASA DO MANGUE (1928-1930).*



*FIG. 119 – SEGALL, LASAR. FIGURA FEMMINILE CON SPECCHIO (1922).*



*FIG. 120 – SEGALL, LASAR. FIGURE ERRANTI (1919).*

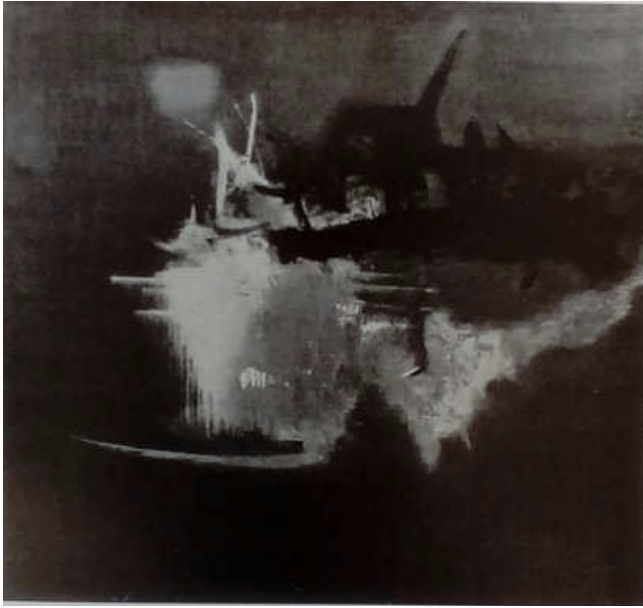


FIG. 121 – OSTROWER, FAYGA. XILOGRAFIA (SD).



FIG. 122 – CARICATURA “LA CRITICA UFFICIALE”. ASAC.





*FIG. 123 – MABE, MANABU. CANZONE MELANCOLICA (1960). PALAZZO CENTRALE, SALA XLVII.*



*FIG. 124 – CRAVO, MARIO. ANIMALE SOTTILE (1960). PALAZZO CENTRALE, SALA XLVII.*



*FIG. 125 – MATARAZZO ACCANTO ALLA COMMISSARIA DELL'URUGUAY BEATRIZ HAEDO E PAULO MENDES DE ALMEIDA.*



*FIG. 126 – MARTINS, ALDEMIR. CANGACEIRO (1958).*



*FIG. 127 – SALA BRASILE, 1962.*



*FIG. 128 – SALA BRASILE, 1962.*



*FIG. 129 – GRASSMAN, MARCELO. DISEGNO (1961).*



*FIG. 130 – RIBEIRO, JACKSON. SCULTURA (SD).*



*FIG. 131 – VALENTIM, RUBEM. COMPOSIZIONE (1961).*



*FIG. 132 – LAVORO DI LIGIA CLARK NELLA MOSTRA SPOTLIGHT ON BRAZIL, NELL'UNIVERSITÀ DI UTAH, FEBBRAIO 1962.*



*FIG. 133 – MAC USP, ANTICA SEDE NELLA “CITTÀ UNIVERSITARIA” DELL’UNIVERSITÀ DI SAN PAOLO.*



*FIG. 134 – MAC USP – ATTUALE SEDE (PROGETTATA DA NIEMEYER)*



*FIG. 135 – MISSIONE FRANCESE – FFLCH – USP, 1934.*





FIG. 136 – I GIARDINI PRIMA DELLA COSTRUZIONE DEL PADIGLIONE BRASILIANO, 1962.



FIG. 137 – I GIARDINI NEL CORSO DELL'ULTIMA EDIZIONE DELLA BIENNALE DEL 2019.



*FIG. 138 – II BIENNALE DI SAN PAOLO, SALA ITALIANA (SCULTURA DI MARCELLO MASCHERINI), 1953.*



*FIG. 139 – CASA CAVANELAS, PETRÓPOLIS, RIO DE JANEIRO.*





*FIG. 140 – CATEDRAL DE BRASÍLIA, LE COLLANE DI BASE COSTRUTTE TRA 1959-1960.*



*FIG. 141 – CONGRESSO NACIONAL – NELL'ANNO DELL'INAUGURAZIONE 1960.*

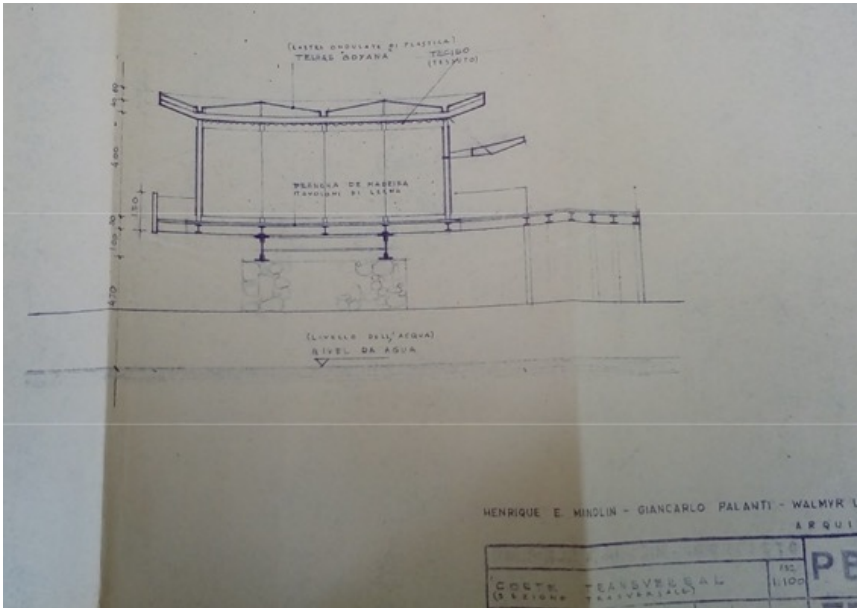


FIG. 142 – PROGETTO APPROVATO DALLA COMMISSIONE, 19 FEBBRAIO 1960.

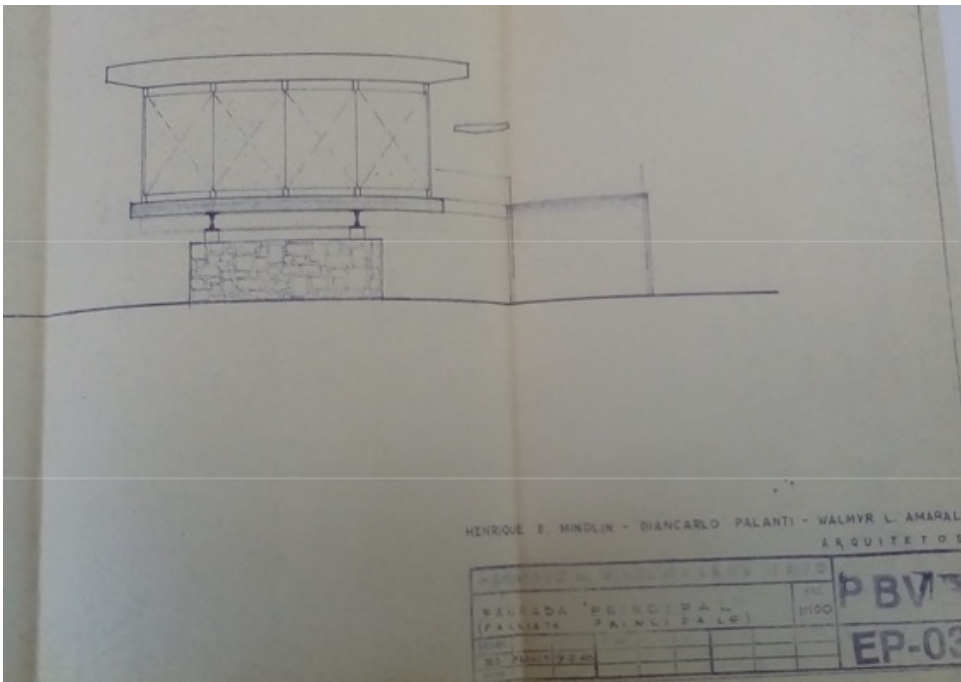


FIG. 143 – PROGETTO APPROVATO DALLA COMMISSIONE, 19 FEBBRAIO 1960.

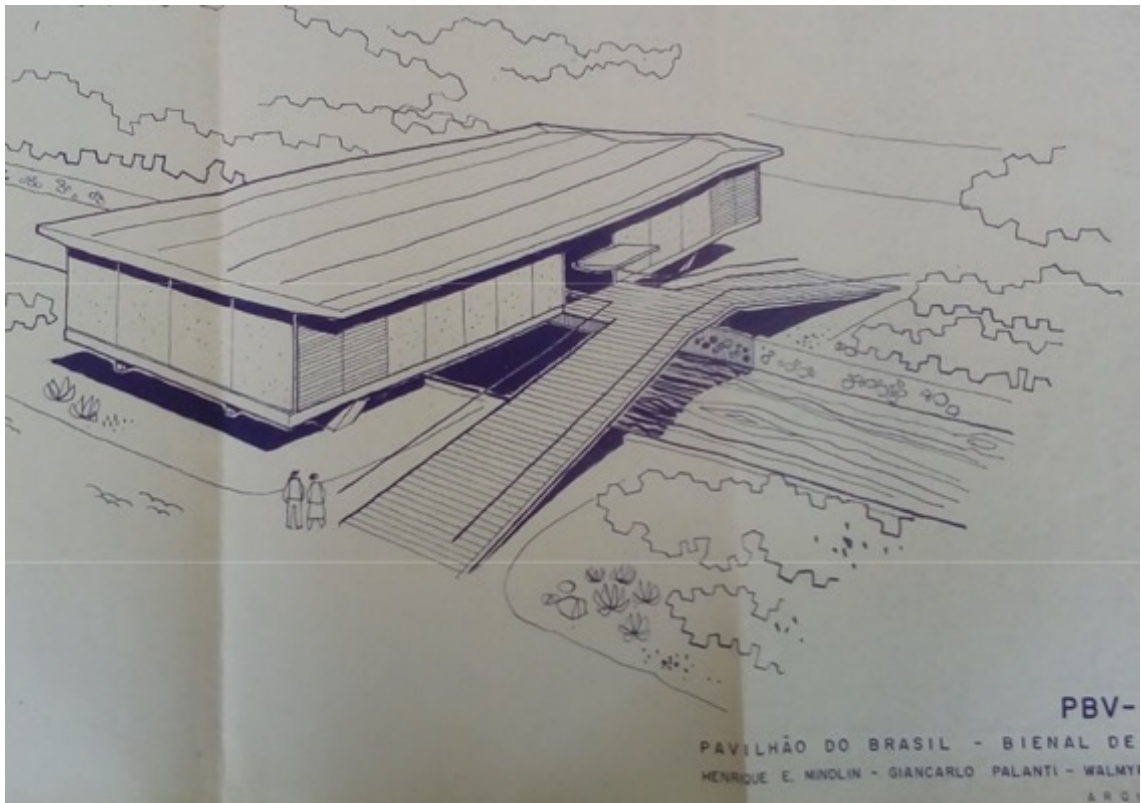


FIG. 144 – PROGETTO APPROVATO DALLA COMMISSIONE, 19 FEBBRAIO 1960.



FIG. 145 – PADIGLIONE BRASILIANO – ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO, FOTOTECA.



*FIG. 146 – ILLIONS INSTITUTE OF TECHNOLOGY, IIT, CHICAGO, USA.*



*FIG. 147 – VII BIENNALE DI SAN PAOLO, 1963, ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO, FOTOTECA.*



*FIG. 148 – PADIGLIONE BRASILIANO, 1964. ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO, FOTOTECA.*



*FIG. 149 – PADIGLIONE BRASILIANO, 1964. ARCHIVIO STORICO WANDA SVEVO, FOTOTECA.*

## Estratto per riassunto della tesi di dottorato

L'estratto (max. 1000 battute) deve essere redatto sia in lingua italiana che in lingua inglese e nella lingua straniera eventualmente indicata dal Collegio dei docenti.

L'estratto va firmato e rilegato come ultimo foglio della tesi.

Studente: Dunia Roquetti Saroute

matricola: 956324

Dottorato: Storia delle Arti

Ciclo: XXXII

Titolo della tesi: La partecipazione brasiliana all'Esposizione internazionale d'arte di Venezia (1950-1964)

Abstract:

La presente tesi indaga la partecipazione brasiliana all'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia nell'arco cronologico compreso tra gli anni 1950 – 1964, cioè dalla sua prima partecipazione nel Palazzo Centrale fino all'apertura del Padiglione Nazionale. Sezionando le potenti relazioni tra identità nazionale e arte, lo studio svolge un'analisi discorsiva delle metafore e figure che emergono dai testi di ricezione critica coeva, in termini di costruzione identitaria nazionale e di rappresentazioni stereotipe dell'alterità.

A presente tese indaga a participação brasileira na Exposição Internacional de Arte de Veneza, no período entre anos de 1950 e 1964, isto é, da sua primeira participação no Palácio Central até a abertura do Pavilhão Nacional. Seccionando as potentes relações entre identidade nacional e arte, o estudo desenvolve uma análise discursiva das metáforas e figuras de linguagem que despontam dos textos da recepção crítica contemporânea, em termos de construção identitária nacional e de representações estereotipadas do outro.

This thesis investigates the Brazilian participation in the International Art Exhibition of Venice, from its first participation in the Central Palace to the opening of the National Pavilion (1950-1964). Examining the relationships between the arts and national identity, this study develops a critical analysis of discourse metaphors and figures of speech presents in the biennial's critical reception, in terms of national identity construction and stereotypical representations of the other.

