

I VENETI IN BRASILE

e la storia dell'emigrazione

a cura di
Emilio Franzina

VENETICA RIVISTA DI STORIA CONTEMPORANEA 2/2019



VENETICA

Rivista degli Istituti per la storia della Resistenza
di Belluno, Padova, Treviso, Venezia, Verona e Vicenza

a. XXXIII, n. 57 (2/2019)*

VENETICA rivista degli Istituti per la storia della Resistenza
di Belluno, Padova, Treviso, Venezia, Verona e Vicenza

* Nel 2017 la redazione ha stabilito di modificare la numerazione della rivista accorpando i fascicoli delle tre serie storiche (1984-89, 1992-96, 1998-oggi). Al n. 34 (2/2016) sono pertanto seguiti i numeri dal 52 (1/2017) in poi.

Direttore: *Mario Isnenghi*

Direttore responsabile: *Piero Pasini*

Redazione: *Angela Maria Alberton, Alfiero Boschiero, Alessandro Casellato, Maria Cristina Cristante, Giovanni Favero, Marco Fincardi, Andrea Martini, Valeria Mogavero, Cristina Munno, Nadia Olivieri, Filippo Maria Paladini, Piero Pasini, Mirko Romanato, Stefano Poggi, Omar Salani Favaro, Giovanni Sbordone, Gilda Zazzara*

Consulenti scientifici: *Donatella Calabi, Renato Camurri, Ilvo Diamanti, Emilio Franzina, Santo Peli, Rolf Petri, Gianni Riccamboni, Giorgio Roverato, Francesco Vallerani, Livio Vanzetto*

Per scrivere alla redazione: venetica.redazione@gmail.com

La sezione *Saggi* è sottoposta a procedura di double blind peer review.

In copertina: Candido Portinari, *Desbravadores de forestas*, 1951.

Registrazione n. 814 Tribunale di Padova del 16 marzo 1984

ISSN: 1125-193X

© 2019 Cierre edizioni - Progetto grafico: Andrea Dilemmi

L'abbonamento per i due numeri annuali della rivista è di euro 30,00.

È possibile versare l'importo sul ccp. n. 11080371 intestato a Cierre edizioni, via Ciro Ferrari 5, Caselle di Sommacampagna (VR), oppure tramite bonifico bancario (IBAN IT22T0200859861000003775589, Unicredit Banca, Agenzia di Caselle, Verona).

In entrambi i casi specificare nella causale *Abbonamento «Venetica»* e indicare il proprio nome, cognome e indirizzo e il proprio codice fiscale.

CGIL



Questo numero è stato realizzato grazie al contributo delle Camere del Lavoro territoriali del Veneto, della CGIL e dello SPI regionali

I VENETI IN BRASILE

e la storia dell'emigrazione

a cura di
Emilio Franzina


CIERRE
edizioni

Indice

- 7 *Introduzione. Mostre, libri e incontri di studio
sull'antica emigrazione italiana: la parabola dei veneti in Brasile (1875-1945)*
di Emilio Franzina
- 49 *Storia e storiografia delle migrazioni: un bilancio italiano*
di Paola Corti
- 63 *Vent'anni dopo una ricerca, centocinquant'anni dopo un'emigrazione:
feltrini in Rio Grande do Sul*
di Andrea Zannini
- 75 *Emigrazione, lavoro e cultura operaia:
la storia degli operai italiani nel Sud del Brasile*
di Vania Herédia Merlotti
- 91 *La scuola in Colonia. Maestri rurali e memorie
dell'emigrazione veneta in Rio Grande do Sul (1875-1898)*
di Alberto Barausse
- 123 *Veneti migranti e militanti in Brasile:
una storia sociale urbana tra '800 e '900*
di Luigi Biondi
- 137 *Un polesano da riscoprire: Adolfo Rossi (1857-1921)
e l'emigrazione veneta a San Paolo*
di Gianpaolo Romanato
- 159 *La Grande Guerra dell'italo-gaúcho Olyntho Sanmartin*
di Antonio De Ruggiero

- 179 *Immigrati a São Paulo: lavoro e tempo libero degli italiani (1880-1940)*
di Angelo Trento
- 199 *Merica Merica. Permanenze, varianti e rimozioni
nelle memorie d'emigrazione*
di Alessandro Casellato
- 217 *«Saí das águas do mar»: Candido Portinari
e il sortilegio della pittura tra Brasile e Europa*
di Stefania Portinari
- 235 *Italianità e politica estera fascista nel Brasile meridionale:
una lettura sulla guerra in Abissinia*
di Luis Fernando Beneduzi
- 257 *Memorie non rivelate. I discendenti italiani del Brasile meridionale
raccontano l'epoca dell'Estado Novo e della Seconda guerra mondiale*
di Marica Catarina Chitolina Zanini

SAGGI

- 275 *Pellegrinaggi di classe. L'Unitalsi di Porto Marghera
tra anni Sessanta e Ottanta*
di Chiara Scarselletti

INTERVENTI

- 301 *Nuovi contributi austriaci alle vicende venete della Grande guerra*
di Paolo Pozzato

ANGOLI E CONTRADE

- 315 Stefano Poggi *su* Marco Monte, Enrico Giordano *su* Paolo Pozzato,
Enrico Maria Massucci *su* Paolo Malaguti, Gian Piero Brunetta
su Roberto Ellero
- 325 Angoli e contrade: indice 2015-2019
- 329 Abstract
- 344 I collaboratori di questo numero

«Saí das águas do mar»: Candido Portinari e il sortilegio della pittura tra Brasile ed Europa

di Stefania Portinari

«Sono venuto dall'acqua del mare / e nato nella piantagione di caffè / dalla terra porpora. Ho trascorso la mia infanzia / nel mio villaggio di sabbia» scrive Candido Torquato Portinari (1903-1962) in una poesia che si intitola *Quante cose direi se sapessi usare la lingua come uso il colore*: la coscienza di essere giunto in qualche modo dall'oceano al Brasile, evocando il viaggio dei suoi genitori dall'Italia, da Chiampo (Vicenza), alla fazenda di Santa Rosa vicina a Brodowski (San Paolo) nella mesoregione di Ribeirão Preto, connette il legame con la sua terra a una sorta di origine mitica, al canto di una lontananza speciale che lo attrae verso una seconda patria oltreoceano¹. Nell'affrontare i suoi rapporti con l'Europa e dunque anche l'argomento dell'emigrazione, si incorre in primis nella questione della costruzione di una identità, di quale sia l'immagine di sé stesso che vorrebbe risaltasse nella società brasiliana del tempo.

Nella consistente bibliografia – e mitografia – sudamericana a lui dedicata, infatti, si palesa costantemente una insistita ricorrenza sui temi della sua pittura intesa come impegno sociale, volta alla narrazione della storia del Brasile, alla celebrazione dei lavoratori e dei diseredati, attraverso letture segnate talora da uno sguardo sociologico o antropologico e condizionate dall'ideologia, che riconducono molte suggestioni al muralismo messicano². Se tali soggetti e intendimenti sono certamente presenti nella sua poetica, coesistono – spesso sottese – anche molte altre coincidenze, quali la sua fortissima aspirazione *tout court* al voler essere pittore e dunque il suo struggimento per configurare una modalità espressiva che racconti il tempo presente, cosa che implica – come per la maggior parte dei pittori americani almeno fino agli anni Quaranta del Novecento – il guardare all'Europa e in particolare a Parigi.

Agli esordi convivono in lui l'esigenza di accedere a degli insegnamenti acca-

demici e quella di entrare in contatto con la cerchia degli intellettuali e dei leader che stanno cercando di immaginare un Paese moderno, piuttosto che quella di porsi come un artista sperimentale o *bohémien*: diventare un pittore famoso è un altro modo per sfuggire alla povertà e salvare in primis sé stesso, un compito a cui dedica strenuamente le sue energie. Se effettivamente l'essere il cantore di una nazione diverrà una cifra che prenderà il sopravvento più tardi, la prima fase di formazione e il decollo della sua carriera sono fortemente improntati a un'ispirazione europea, sia attraverso l'esempio dei più noti rappresentanti delle arti brasiliane che hanno compiuto in quel continente il loro viaggio di formazione all'estero, che grazie all'esperienza personale quando potrà effettuarlo anche lui. È come se cercasse di "emigrare" al contrario nel Vecchio Mondo in cerca di aggiornamento e, al tempo stesso, una volta giunto davvero nella città dove si sono compiute le ricerche più significative per l'arte tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, la nostalgia di casa lo riportasse verso quel contesto da cui trarrà veramente la sua voce più peculiare, sebbene "contaminato" irrimediabilmente da certi stilemi delle avanguardie storiche.

L'ininterrotta fama che gli tributa il Brasile – rivelata peraltro persino dalla presenza del suo ritratto sulle banconote da 5000 *cruzeiros* in corso dal febbraio 1986 al gennaio 1989 – non trova pari riscontro in Italia, che pure potrebbe vantare le origini della sua famiglia. All'apice della fama, seppure un anno dopo la morte, si è tenuta una sola mostra a lui dedicata, a Palazzo Reale di Milano nel 1963³. Se questa scarsa ricezione anche storiografica ricalca un oblio che scontano molti artisti figurativi protagonisti dell'arte degli anni Cinquanta e Sessanta, nel suo caso una configurazione molto picassiana delle opere è in particolare un condizionamento non indifferente agli occhi della critica.

Come Max Aub nel 1958 immagina un pittore che non esiste – il messicano Jusep Torres Campalans, che parrebbe essere stato "l'inventore" del cubismo al posto di Picasso, creando all'epoca un vivo e vero inganno – anche la "creazione" della figura di Candido Portinari da parte di una certa critica brasiliana è piuttosto monofocale, risultando di preferenza incentrata su una visione di artista realista volto al racconto della vita dei poveri, aspetto questo che gli corrisponde solo in parte. Potrebbe davvero valere pure per lui quello che Aub fa dire a Torres Campalans: che il suo intento fosse quello di creare «una pittura che racconti un modo umano, una pittura inventata ma che sia di azione diretta»⁴. Da quelle interpretazioni sembra però che tutto sorga dal suo essere cittadino del Nuovo Mondo; invece la vera sirena all'inizio – anche per lui – rimane Parigi.

Questa riconsiderazione intende porsi come un discorso su quello che è stato effettivamente un pittore aggiornato su quanto andava accadendo nel suo *milieu*, ma revisionandone la storia, scorgendo fin dal principio quale sia la sua iniziazione artistica, rivolgendo uno sguardo sorgivo e verificando la fascinazione costante che la pittura europea esercita su di lui, come su tutta la generazione di suoi coetanei, rintracciando così in modo più sincero i suoi legami con l'Europa.

Quando il 30 dicembre 1903 nasce a Santa Rosa nella fattoria di una piantagione di caffè da genitori contadini provenienti dalla provincia di Vicenza (Battista Portinari da Chiampo e Domenica Torquato da Bassano erano partiti da giovani con le loro famiglie senza sapere a quale destinazione sarebbero giunti, poiché era prassi essere assegnati ai territori una volta arrivati in Brasile al porto di Santos)⁵ è il secondo di dodici figli. Già tre anni dopo, nel 1906, la sua famiglia si trasferisce nella cittadina di Brodowski per gestire un negozio vicino alla ferrovia, cogliendo le opportunità che offre un luogo che si sta popolando ed è passaggio per i commerci e lasciando l'occupazione rurale per quella di commercianti, secondo un iter caratteristico di miglioramento del proprio status sociale. Nelle biografie del pittore si riporta che, pur non avendo conseguito un titolo di studio che andasse oltre la terza classe della scuola primaria, abbia compiuto la sua prima esperienza artistica nel 1918, a quindici anni, in occasione del passaggio di una compagnia di artisti e restauratori di origini italiane che realizzano affreschi su commissione e che, lavorando nella chiesa locale, lo coinvolgono come aiutante assieme a un amico per dipingere le stelle.

Dal 1919, mentre trova impiego a Rio de Janeiro presso un albergo gestito da amici di famiglia, può frequentare il *Liceu de Artes e Ofícios*, una scuola serale e festiva d'arte e mestieri in cui si esercitano anche le arti decorative, dove insegnano molti docenti italiani. Dal 1920 si iscrive ai "corsi liberi" dell'*Escola Nacional de Belas Artes* (Enba), un'istituzione molto accademica, ligia alla tradizione nell'impostazione della pratica pittorica, come rivelano il *Ritratto di collega di scuola* (1920) o *La mia seconda opera* (1920). Lavora anche come fotografo per garantirsi una rendita, e impiega le possibilità del mezzo come base per eseguire ritratti su commissione. Cerca però al contempo di partecipare alle competizioni artistiche per ottenere delle conferme del suo operato, come nel caso della *Menção Honorosa* conseguita alla mostra *Molduras Artísticas Nacionais e Estrangeiras da Exposição Alemã* del 1922, che risulta essere anche la sua prima occasione espositiva ufficiale⁶.



Candido Portinari, *Bancada de plantas tropicais* (1934), dal ciclo *Natura tropical*.

Si percepisce in quelle prime prove l'influenza di noti esponenti del sistema dell'arte brasiliano. Ad esempio Carlos Chambelland (1884-1950) che, dopo un soggiorno parigino tra 1908 e 1910, tiene il corso di incisione al *Liceu de Artes e Ofícios* e nel 1911 è chiamato a decorare il padiglione brasiliano all'Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro a Torino: il suo influsso si insinua soprattutto nei ritratti e nella maniera di modellare le figure. A suggestionare Candido Portinari per i paesaggi (ad esempio *Pedra da Gávea*, 1927) e le scene di vita quotidiana, ma anche per un simbolismo ispirato da una vena religiosa è invece Lucílio Albuquerque (1877-1939). Questi compie un viaggio in Francia tra 1906 e 1911, durante il quale è allievo dell'*Académie Julian*, e partecipa anch'egli all'Expo di Torino del 1911 per progettare le vetrate del padiglione del Brasile. In quel medesimo anno ritorna a Rio, dove assieme alla moglie tiene una mostra di grande successo e diviene docente di disegno figurativo all'Enba.

Rodolfo Amoedo (1857-1941) è uno dei pittori più famosi al tempo: dal 1879 al 1887 ha soggiornato a Parigi dove pure ha frequentato l'*Académie Julian*, riportando uno stile tardo ottocentesco mosso poi dal compromesso col modernismo. Di ritorno dalla Francia viene nominato professore all'*Accademia Imperial de Belas Artes* (Aiba), divenuta poi la Enba. Per Portinari è soprattutto lui ad essere modello per i temi dedicati ai nativi americani (come ne *O Último Tamio*, 1883) o agli sforzi dei pionieri (tra cui spicca il ciclo dei cercatori di oro), oltre



Candido Portinari, *Paisagem com frutas* (1934), dal ciclo *Natura tropical*.

che per l'impiego di certi colori innaturali come quelli che compaiono in *Baile na Roça* (*Ballo in campagna*, 1924) – opera per altro rifiutata al *Salão* dell'Enba nel 1924 (la mostra annuale dell'Accademia) a cui sono invece ammessi sette ritratti.

Sono loro i riferimenti e i modelli a cui guarda, sia per la loro notorietà, sia per l'importanza delle imprese decorative che sono chiamati a compiere, sia per la docenza presso l'Accademia, e attraverso di loro si introducono le novità (in realtà già tarde) apprese a Parigi⁷. Nel 1928, alla XXXV *Exposição Geral de Belas Arte*, Portinari ottiene il *Premio de Viagem a Europa* con il *Retrato de Olegário Mariano* (1928), in cui il poeta indossa la divisa dell'*Academia Brasileira de Letras*, ed ottiene anche lui la possibilità di viaggiare e stabilirsi a Parigi per due anni.

In realtà, attorno a quella stessa metà degli anni Venti, crea opere di una modernità molto bella, come il *Retrato de Celso Kelly* (1926); in cui il giovane elegante si staglia magnificamente su uno sfondo di molteplici tonalità di violetto, da cui emergono i particolari di altri due dipinti come in una sorta di metateatro che manifesta un'idea rinascimentale di pittura in cui è come se un finto paesaggio si aprisse in contrasto con la fissità della figura. Nel 1929, grazie all'intercessione di Kelly (che sarà un noto magistrato e scrittore oltre che politico e presidente della *Associação dos Artistas Brasileiros*), viene organizzata la sua prima personale al Palace Hotel R-J, e sempre grazie a Kelly, Portinari otterrà la



Candido Portinari, *Meio Ambiente* (1943)

docenza di Pittura murale e di Cavalletto presso l'*Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal* di Rio de Janeiro nel 1935.

Proprio in quel 1926 a cui data il dipinto si tiene in Italia la prima mostra del “Novecento Italiano” inteso come movimento artistico, voluta dalla critica Margherita Sarfatti, che già dal 1922 aveva radunato alcuni pittori nel “gruppo del Novecento”. È il tempo della corrente detta del “realismo magico”, a cui l’atmosfera sospesa e algida di queste opere di Portinari è molto vicina e a cui evidentemente l’artista sta guardando. Uno dei più noti tra quei pittori, Ubaldo Oppi, è anch’esso vicentino e risulta essere, per merito dei successi parigini, dei viaggi, e dell’importanza a cui assurge per la sua personale alla Biennale di Venezia del 1924 (che gli costa anche il dissidio con i suoi sodali che espongono invece come compagine) uno dei più in vista e dei più internazionali, tanto che nell’ottobre del 1925 ottiene un riconoscimento di mille dollari al Premio Carnegie della Mostra Mondiale di Pittsburgh (Usa) con un’opera intitolata *Nudo*⁸.

Il soggiorno a Parigi, un classico della formazione dell’artista a cui tutti aspirano, avviene quindi per Portinari tra 1929 e 1930. Il trasferimento potrebbe rivelarsi uno spartiacque importante per disvelargli scoperte mesmerizzanti, quando vi arriva però è un momento meno esaltante: non è più il tempo delle avanguardie dei primi del Novecento, quanto piuttosto quello in cui opera una compagine più eclettica detta la Scuola di Parigi. Sebbene sia certamente condizionato anche dal-

la situazione economica, compie la singolare decisione di non frequentare nessuna scuola, tantomeno l'*Académie Julien* (come era prassi per gli artisti stranieri e i suoi colleghi precedenti): è un po' randagio, ha nostalgia dell'ambiente brasiliano in cui aveva iniziato a inserirsi, mentre lì è un nessuno.⁹

Tra le poche opere che riporta in seguito con sé in Brasile, spiccano una poetica *Natura morta* con una *consolle* ricoperta da un drappo, su cui posano un frutto, un candelabro e una tazzina, e due abbozzi di dipinti; in questi esempi ritorna l'espedito dell'opera nell'opera, firmata "C. Portinari Paris" come fosse un *souvenir* e datata 1930. Da questa e da altre prove a scavalco di quel periodo, come il *Retrato de Jolanda Cozzo* (1929), il *Retrato de Lima Cavalcanti* (1931) o l'interessante *Retrato de José Mariano Filho* (1931) – lo scrittore e critico d'arte e di architettura che ha diretto la Enba dal 1926 al 1927 – si evince il suo struggimento per un aggiornamento che corteggia ancora il realismo magico, ma è soprattutto contaminato in modo irreversibile dall'influsso di Pablo Picasso, inteso come innovatore formale ma anche come modello di artista *tout court*, persino nell'impegno politico. Il *Retrato de Maria* del 1931 – sua moglie, l'uruguaiana Maria Victória Martinelli – è infatti specchio del periodo blu di Picasso, che si colloca però trent'anni prima. Un altro *Retrato de Maria* con la camicia rosa che compie nel 1934, una volta tornato in patria, è tra il *Ritratto di Battista Sforza* (1465 circa; Firenze, Galleria degli Uffizi), dipinto da Piero della Francesca in *pendant* con Federico da Montefeltro nel *Dittico dei Duchi di Urbino*, e i ritratti eseguiti da Oppi alla moglie Dehli (come *Ritratto dell'artista e sua moglie* del 1920 e *Ritratto della moglie* del 1928). Altre assonanze rimandano a una sua *Figura in rosso* con cappellino degli anni Dieci (in cui si potrebbe intuire un ritratto di Fernande Olivier, l'innamorata di Picasso che lui vanta di avergli sottratto) che riverbera sia nella posa che nella presenza del vestito e del rossetto, oltre che nel taglio del viso del *Retrato de Alda Caminha* (1931) di Portinari, mentre marcate tracce del *Ritratto di Leopold Zbrowski* (1919) di Amedeo Modigliani trapelano dal *Retrato de Hélio Feijó* (1932).

Al suo rientro Portinari diventa comunque un ritrattista apprezzato, riceve commissioni legate a un *milieu* anche politico grazie all'intercessione del pittore Tsuguharu Foujita (che dal 1931 al 1933 si trova in Sud America) e acquista la fiducia di personaggi importanti come l'architetto Lucio Costa, che dal dicembre 1930 al gennaio 1931 è direttore dell'Accademia di Belle Arti di cui lui è stato studente, e che, radunando attorno a sé artisti e intellettuali, promuove il movimento del Modernismo con cui intende forgiare un nuovo Brasile contemporaneo. È lui uno dei fautori della sua fortuna e in più occasioni lo avalla come

personalità stimata, come quando nel 1933 lo inserisce nella *comissão organizadora* dei *Salões Nacionais de Belas Artes* assieme a Celso Antonio, Anita Malfatti e Manuel Bandeira. È allora che Candido Portinari si inserisce in una vena “brasiliiana”, connotata da un vero cambiamento della sua poetica e coincide con un momento storico e economico molto difficile per la nazione, di cui cerca di tradurre le speranze e le contraddizioni. In una lettera da Parigi già aveva scritto a un amico dei tempi dell’Accademia che da lontano gli pareva di “vedere meglio” la sua terra, di intuire “Brodowski così com’è”, e quando ritorna questa sua ossessione diviene il punto focale di quegli anni, in sintonia con un generale clima artistico. Come scriverà Florence Horn nel catalogo della sua personale al MoMA nel 1940, è «ritornato trasformato nel vero sé stesso e intellettualmente risvegliato. È tornato indietro determinato a scoprire e dipingere il suo Paese»¹⁰.

Inizialmente prendono il sopravvento al contempo una certa *naïveté* nella deformazione delle figure e un’impostazione monumentale; la coesistenza di elementi agrari e di modernità (i lavori dei campi; l’areoplano) lo assimila al realismo socialista dei muralisti messicani, come accade per i personaggi ondegianti che trasportano le merci nel dipinto *Morro do rio (Collina del fiume)*, 1933, acquistato nel 1939 da Abby Aldrich Rockefeller per donarlo al MoMA di New York), che paiono discendere dai lavoratori de *La Molendera* (1924, Città del Messico, *Museo de Arte Moderno de México*) di Diego Rivera o dai contadini dell’affresco eseguito dallo stesso sul muro est della Detroit Industry (1932-33).

Una delle opere più intense del periodo è *Mestiço (Il meticcio)*, 1934; São Paulo, *Pinacoteca do Estado de São Paulo*): la raffigurazione del lavoratore dei campi che giganteggia sul paesaggio diventa così un monolite brullo e al contempo un eroe, ribaltando moralmente la reale situazione di miseria e sopraffazione della piantagione, dove i neri avevano preso il posto degli indigeni sterminati dallo schiavismo, nei luoghi a cui la sua stessa famiglia era stata destinata e di cui aveva dunque avuto un’esperienza diretta. La posa dell’uomo però nasconde ancora in parte una visione delle avanguardie francesi, con echi di figure stanti quali quelle di Paul Cezanne (come *Bagnante*, 1885; New York, MoMA) o tracce delle grandi stolidi figure picassiane della metà degli anni Venti, che incombono su opere come *O lavrador de cafe* (1934) dal vertiginoso taglio obliquo del paesaggio sullo sfondo, con mani e piedi enormi.

Le esegesi della critica brasiliana esaltano incondizionatamente queste epopee legate ai lavoratori che raccolgono il caffè, il legno e la canna da zucchero o ai migranti delle regioni interne, ma spesso ne decretano letture avulse dal contesto sto-

rico-artistico europeo. *Café* (1935; Rio de Janeiro, *Museu Nacional de Belas Artes*), opera famosissima per essergli valsa la seconda menzione d'onore al Premio del Carnegie Institute di Pittsburgh, viene per esempio analizzata da Rafael Duarte, Oliveira Venancio e Marina Colli de Oliveira in termini di interpretazione semiotica, cercando di intenderne i significati nascosti per valorizzare il nazionalismo, indicando come le mani grandi dei personaggi simboleggerebbero «l'ipertrofia del ruolo sociale e economico del lavoro manuale nel Brasile rurale» e le donne sullo sfondo intavolerebbero una «conversazione silenziosa» contro la situazione della piantagione dove i lavoratori non hanno in realtà voce¹¹. Il monumentalismo e le deformazioni sono rimandati semmai al movimento dell'Antropofagia, legato alle idee del *Manifesto Antropófago* redatto da Oswald de Andrade nel 1928 e interpretato da artisti come la pittrice Tarsila do Amaral, icona del Modernismo brasiliano (ad esempio in opere quali *Abaporu* del 1928, che si presenta come una figura dalle estremità ipertrofiche), o naturalmente al muralismo messicano. La matrice di tutto è però innanzitutto puramente surrealista, come dichiarano i legami di quel "primitivismo brasiliano" con l'ammirazione per André Breton. È sicuramente più poetico quanto vi intravede il critico Mario Pedrosa scrivendone come di un lavoro sentimentale che inizierebbe la cosiddetta serie "brodosquiana", dedicata alla memoria della sua cittadina, caratterizzata da una dominante marrone e dal tipico colore viola della terra di quel luogo, che racchiude memorie della sua fanciullezza¹².

Il passato e la tradizione europea dunque inseguono continuamente Portinari. È la sua pittura a essere meticciasa: l'affresco con *La fuga in Egitto* (1937; Brodowski, *Museu Casa de Portinari*) guarda al Giotto della Cappella degli Scrovegni, riportando un repertorio di immagini che arrivano dai libri e dunque un continuo travaso di motivi tra Vecchio e Nuovo Mondo. Il meccanicismo e le figure a cilindro di Fernand Léger, come quelle dei personaggi del circo della metà degli anni Dieci, circondati dalla presenza delle strutture verticali dei pali, ritornano nei *Seringueiros* (1938), i tagliatori di alberi della gomma che estraggono il caucciù nella foresta pluviale amazzonica. Quasi avesse il bisogno di appoggiarsi a connotati avallati dall'arte contemporanea già storicizzata per ottenere approvazione, l'invasione nazista di *Praga* (1939) diviene un'eco delle Piazze d'Italia di Giorgio de Chirico degli anni Dieci; il *Retrato de Amalia Von Schwanenfluegel* (1935 circa) riprende i bagnanti di certe spiagge di Giuseppe Capogrossi degli anni Trenta.

Una serie di opere sorprendenti per come invece i temi nazionali riescano a innervare un'autentica voce irradiante sono quelle legate a un periodo di felici incarichi pubblici, quali i quattro pannelli a olio del *Monumento Rodoviario* ospitato

nella stazione ferroviaria Washington Luis Pereira de Sousa che collega Rio de Janeiro a San Paolo, commissionati nel 1935 ed eseguiti nel 1936, dai prevalenti toni freddi e con figure solide e stagliate intente nell'impresa di tracciare la via ferrata, come in *Construção de Rodovia III* (1936; Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes), o le pitture murali realizzate tra 1936 e 1944 per il palazzo del Ministério de Educación y Salud su invito del ministro Rodrigo de Melo Franco, dedicate ai prodotti del Brasile (caffè, tabacco, canna da zucchero, mate, cacao, pernambuco, cotone, cera di carnauba e gomma) e alle materie prime minerarie, a cui si aggiunge un fregio su piastrelle posizionato nel cortile¹³. Nel 1938 si collocano poi i dodici murali per il *Palacio Gustavo Capanema* a Rio de Janeiro, tra cui spicca il magnetico *Canna da zucchero*, caratterizzato da colori spenti tra grigi, blu petrolio e marroni, con i lavoratori neri che come fantasmi tagliano e trasportano la canna da zucchero. Seguono nel 1939 i tre pannelli per il padiglione brasiliano alla New York *World's Fair* (progettato da Oscar Niemeyer e Lucio Costa), che raffigurano i lavoratori delle diverse zone del Brasile (*Jangadas do Nordeste*, *Cena Gaúcha* e *Festa de São João*: i pescatori del Nord del Pernambuco, i venditori e le ballerine neri del nordest di Bahia e i gauchos del Río Grande do Sul).

Quella tipologia di richieste, anche in piccole dimensioni, fa emergere un suo carisma: i dipinti a olio su legno del ciclo *Natura tropicale* creati nel 1934 per l'Ambasciata Italiana in Brasile a Rio de Janeiro – che annoverano *Bancada de plantas tropicais*, *Paisagem com frutas*, *Paisagem com mar* e *Paisagem cum moringa* – sono fitti di sorprese e di presenze vegetali o di citazioni di paesaggi¹⁴. Le stesse atmosfere sospese ma anche narrative, in cui prendono il sopravvento la sorprendente fauna e la flora della giungla brasiliana, si ritrovano nei dipinti a olio su tela *Floresta I, II, III* (1938) per la sala da pranzo della casa di Rio dell'avvocato José Nabuco, esposti anche alla NMBA nel 1939, dove scorre in una suggestione di quinte vegetali, al modo di un paesaggio notturno, un campionario di meraviglie di animali, fiori e piante, mentre invadono la scena ibis, capybara, scimmie, cani e formichieri, in cui appare appena l'eco rossastro della *Caccia notturna* (1470; Oxford, Ashmolean Museum) di Paolo Uccello.

In quel momento si precisa un suo posizionamento sociale, inserito nella frequentazione degli intellettuali dell'élite brasiliana, e Portinari viene identificato come un esponente idoneo per creare connessioni culturali con l'estero. Sebbene nel 1939 l'*Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal*, in cui aveva insegnato, avesse chiuso, la sua carriera si era nel frattempo aperta canali importanti. Nello stesso anno della *World's Fair* newyorkese, si svolge un'impo-

nente mostra con 269 opere al *Museu Nacional de Belas Artes a Rio*, presentata da Manuel Bandeira e Mário de Andrade. Nello stesso periodo, tra le altre opere, porta a termine il ritratto per Helena Rubinstein¹⁵.

Nel 1940 intercettato dall'interesse economico e diplomatico del governo americano per il Sud America, gestito per tramite della Ociaa (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*) e coordinato da Nelson Rockefeller, oltre che per la sintonia con un *mood* legato alla fama dei muralisti messicani, è invitato a tenere una personale al *Detroit Institute of Arts*. Questa si trasforma poi – con un'aggiunta di quaranta opere – in un progetto per il MoMA di New York, dal 9 ottobre al 17 novembre, che diviene poi itinerante tra vari musei, come quello di San Francisco. In mostra a *Portinari of Brazil* sono 94 dipinti, 28 studi per le pitture murali del *Ministerio de Educación* a Rio de Janeiro (oltre che fotografie del sito), 8 studi per quelle del padiglione brasiliano alla New York World's Fair, altri 28 disegni e 27 stampe. In catalogo scrivono la newyorkese Florence Horn e Robert C. Smith della *Library of Congress* di Washington, quest'ultimo evidenziando come laddove gli indiani e i meticci fossero stati un soggetto peculiare della "rinascenza messicana" indetta da Orozco e Rivera, i neri e i mulatti lo sono invece per Portinari, che è capace di dimostrare come la pittura brasiliana – malgrado «il suo passato esotico e prestiti costanti da fonti straniere» – «può essere monumentale e originale»¹⁶.

In coincidenza di questa mostra gli viene inoltre dedicato il volume monografico *Portinari. His Life and Art*, con un'introduzione dell'artista Kent Rockwell, edito da The University of Chicago Press. Dai contatti con l'Ociaa e il governo brasiliano verrà anche il mandato per i quattro dipinti murali del 1941-42 per la *Fundación Hispánicade* della Biblioteca del Congresso di Washington (*El descubrimiento de la tierra, Entrada en el bosque, Minería del Oro, La Educación de los indios*) incentrati sui temi del lavoro e della conquista coloniale, seppur meno innovativi dal punto di vista artistico¹⁷. Portinari è comunque un uomo impegnato: si iscrive al partito Pcb, il *Partido Comunista Brasileiro*, e si candida come deputato nel 1945 e come senatore nel 1947, senza però ottenere una carica e risultando anzi costretto all'esilio in Uruguay nel 1948 (dove crea l'opera *A Primeira Missa no Brasil* per il *Banco Boavista de Brasil*). In quegli anni chiama inoltre dei giovani a collaborare con lui per le opere commissionategli, dando loro lavoro, ed è docente di alcuni di quelli che si riveleranno essere i principali artisti della generazione creativa successiva, come Ignés e Enrico Bianco e Roberto Burle Marx.

Negli anni Cinquanta si stabilizza una sua poetica formale, di cui sono testimonianza opere come *Desbravadores de florestas* (1951) e *Colheita de café* (1951), in cui è pervasiva un'eco di un cubismo stemperato, con sfondi composti a scacchiera vicini a quelli di Oskar Schlemmer degli anni Venti; rimane sempre pronta a tornare l'impronta di Picasso, che si leva fortemente anche nel paramento ceramico dedicato nel 1944 a San Francesco e nella via crucis per la chiesa di Pampulha ideata da Niemeyer a Belo Horizonte, nonché nelle opere che presenta alla Biennale di Venezia del 1950.

Nel 1950, mentre il Brasile è in procinto di attivare una "sua" Biennale di San Paolo, **che si terrà nel 1951 per volontà** dell'industriale italo-brasiliano Ciccillo Matarazzo, la nazione partecipa per la seconda volta (dopo l'esordio nel 1948) alla rassegna internazionale e, com'era uso per i Paesi allora privi di un loro padiglione nazionale e come accaduto nell'edizione precedente, una significativa sezione di opere viene ospitata in quello Centrale, dalla stanza LV alla LVI, intitolate per l'occasione le "Sale del Brasile".

La sezione – che presenta dipinti di Emiliano di Cavalcanti, Flavio de Carvalho (con pitture e disegni), Roberto Burle Marx, Milton Dacosta, Cicero Dias, José Pancetti, Alfredo Volpi e Portinari, sculture di Bruno Giorgi e Victor Brecheret, incisioni di Livio Abramo e Oswaldo Goeldi – è organizzata dal Museo d'Arte Moderna di San Paolo, di cui è presidente Francisco Matarazo Sobrinho. La mostra, allestita da Paolo Matarazzo, è seguita dal commissario José Simeão Leal, direttore del Servizio Documentazioni del Ministero dell'Educazione, che evidenzia come «la rappresentanza del Brasile alla Biennale di Venezia non può purtroppo essere completa» (sia per il poco tempo a disposizione per preparare la partecipazione che per gli spazi concessi), che non abbia potuto tener conto dei «pittori popolari», ma sia particolarmente valevole per la presenza di Cavalcanti e de Carvalho, in quanto pionieri del Modernismo. Annuncia inoltre che «l'organizzazione a San Paolo, nel Museo di Arte Moderna, d'una prossima prima Biennale sul modello di quella di Venezia, sarà senza dubbio di aiuto per l'avvenire»¹⁸. Non cita nello specifico Candido Portinari, che però nella sala LIII espone ben otto opere: *Bambini* (1945), *Vittime della secca* (1945), *Bandito brasiliano con donna* (1947), *Funerale nella rete* (1944; prestata dal Museo d'Arte Moderna di San Paolo), *Lavandaie* (1945), *Bambini* (1945), *Bambino che piange* (1945), *Donna che piange* (1947); da queste opere provengono ampi echi picassiani, dai saltimbanchi del periodo rosa alle donne di *Guernica* (1937), così come accade a quegli altri suoi colleghi, a partire da Emiliano di Cavalcanti¹⁹. Se per coincidenza nella sala

V del padiglione Centrale si trova la mostra “Quattro maestri del cubismo”, dedicata a George Braque, Juan Gris, Léger e Picasso (il quale a lungo si era rifiutato di partecipare alla Biennale dopo la mancata esposizione di una sua opera nel 1905, fino a quando nel 1948 viene allestita una sua personale presentata da Renato Guttuso), in questi stessi anni anche i lavori di noti artisti italiani – in particolare gli esponenti del Gruppo degli Otto, tra cui i veneziani Emilio Vedova, Giuseppe Santomaso o Armando Pizzinato, ma anche Afro, Renato Birolli e Guttuso – sono profondamente influenzati dal pittore spagnolo, prendendolo a modello però per le conformazioni postcubiste, anche in ragione di quello che considerano come uno schieramento politico a sinistra²⁰. È presente inoltre una significativa mostra dei muralisti messicani – con Jose Clemente Orozco, Diego Riviera, David Alfaro Siqueiros e Rufino Tamayo – in un tratto dell’ala destra accanto al padiglione Venezia, denominata per l’occasione “Padiglione del Messico”.

Data l’opportunità di essere in Veneto, è anche l’unica volta in cui Portinari visita Chiampo, il paese dei suoi genitori. In Italia intesse comunque rapporti che daranno risultati successivi, come la piccola monografia a lui dedicata edita nel 1951 con un testo di presentazione di Giuseppe Eugenio Luraghi, personaggio significativo in quanto scrittore ma soprattutto manager dotato di influenti legami con la politica e l’economia. Luraghi svolge l’incarico di direttore generale di Finmeccanica dal 1951 al 1956 e dal 1960 al 1974 (mentre dal 1956 al 1959 è presidente e amministratore delegato della Lanerossi di Schio, che ha la sede principale in provincia di Vicenza), ed è legato al governo brasiliano per il suo ruolo nell’Alfa Romeo. Scriverà nuovamente per Portinari in occasione della mostra presso la Sala delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano nel 1963, esaltando i dipinti di quel «figlio di emigranti» che gli paiono un «esempio di arte poderosa», che sa dimostrare come «la pittura sia un lavoro serio, arduo e utile per gli uomini»²¹.

Dopo la partecipazione nel 1951 alla *I Bienal de São Paulo*, nel 1954 il pittore è nuovamente alla XXVII Biennale di Venezia, con un *mood* pittorico più interessante e aggiornato: nuovamente nel padiglione Centrale, dove è collocato il Brasile (nelle sale XXV-XXVI), mostra *Alberi da gomma* (sic) (1954), *Barcaioli* (1954), *Guardiani di vacche* (1954), *Gauchos* (1954)²².

Raggiunte però la notorietà e una peculiare reputazione di impegno civile, sia l’isolamento successivo dalle vicende europee che l’estraneità alle sperimentazioni statunitensi lo portano da un lato a rimanere legato in certi episodi pittorici al suo picassismo o a richiami alla storia dell’arte – come in *Os retirantes* (1944), che fa eco alle raffigurazioni della *Quinta Del Sordo* (1820-1823) di Francisco Goya

Y Lucientes – e dall'altro lo spingono verso una cifra stilistica composta da tassellature, oramai assunta come sua tipica, che viene anzi portata verso una conformazione ancora più illustrativa, presente per esempio nella grande opera *Tiradentes* (1949; São Paulo, Memorial de América Latina), in cui esalta il patriota brasiliano che ha combattuto la dominazione portoghese. Beneficia così di una carriera strepitosa, partecipando alle mostre più importanti del Sud America, e risulta chiamato dal governo brasiliano anche alla grande impresa degli enormi pannelli di circa 14 x 10 metri destinati all'atrio dei delegati del quartier generale dell'Onu a New York, intitolati *Guerra e paz* (1952-1956), presentati il 6 settembre 1957. Nel frattempo, ha ricevuto una medaglia d'oro dall'*International Fine Arts Council* di New York, un premio dalla Fondazione Solomon Guggenheim nel 1956 e un premio monetario in dollari alla *Fourth l'International Hallmark Art Award* di Nueva York nel 1957 per l'opera *Carnival*²³.

I grandissimi parati, composti in realtà da 28 sezioni, ricalcano il titolo del romanzo di Lev Tolstoj e risuonano l'idea dell'allegoria del *Buono e Cattivo Governo e i loro effetti in città e campagna* (1338-39) degli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel palazzo Pubblico di Siena; seguono però temporalmente anche alle due grandi pitture murali *La guerre et la paix* (1951-52; Vallauris, Museo National Picasso) che Picasso realizza tra 1951 e 1952 su cartoni installati nella sua cappella del castello di Vallauris; si tratta di due composizioni di circa 10 x 5 metri incernierate al soffitto a volta grazie a una centina di legno, a cui nel 1957 si aggiunge, nella parete di fondo al centro della sala, un'ulteriore sezione con quattro figure rappresentanti i continenti che reggono il mondo con al centro la sagoma di una colomba della pace.

I pannelli di Portinari hanno solo alcuni sprazzi di picassismo e si rivelano soprattutto un *all over* di figure che si intersecano come un pattern colorato in un inno vitalista di grande impatto, ma la coincidenza è significativa: la fama di questa impresa lo consacra definitivamente. Il figlio del raccoglitore di caffè emigrato dall'Italia è riuscito a ottenere un consenso tale da arrivare a posizionare le sue opere nel cuore della città che assume il ruolo più significativo nel sistema dell'arte contemporanea degli anni Cinquanta e Sessanta. Aveva dichiarato lo stesso Portinari, descrivendo le pitture che negli anni Trenta e Quaranta aveva dedicato ai migranti che dall'entroterra del nordest brasiliano andavano in cerca di fortuna, che lui stesso aveva visto da bambino in occasione della siccità del 1915 e che avevano vissuto in fondo vicende simili a quella incorsa ai suoi genitori e da cui si era salvato: “mi arma es la pintura”²⁴.

Note

1. *Quanta coisa eu contaria se pudesse, e se soubesse ao menos a língua, como a cor:* «Saí das águas do mar / E nasci no cafezal de / Terra roxa. Passei a infância / No meu povoado arenoso», in *Projecto Portinari*: <http://www.portinari.org.br/>, sostenuto, tra gli altri, dai Ministeri degli Affari Esteri e della Cultura brasiliani, dal Consiglio nazionale dello sviluppo scientifico e tecnologico e la Fondazione per il sostegno alla ricerca dello stato di Rio de Janeiro, oltre che dall'Unesco. Sulla sua figura cfr. in particolare *Candido Portinari. Catálogo raisonné*, a cura di Joao Candido Portinari e Christina Penna, 5 volumi, Rio de Janeiro 2004; *Coleção Portinari. Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro 2014 (con testi di João Candido Portinari, Ferreira Gullar, Anna Letycia Quadros, Pedro Martins Caldas Xexéo, Amandio Miguel dos Santos e Daniela Matera Lins Gomes e Israel Pedrosa); Marília Balbi, *Portinari. O pintor do Brasil*, Boitempo, São Paulo 2003.

2. Cfr. Annateresa Fabris, *Portinari e a arte social*, «Estudos Ibero-Americanos», 31 (2005), n. 2, p. 79-103; Sandra Iris Sobrera Abella, Rafael Raffaelli, *Uma leitura sociológica sobre a obra de temática social de Candido Portinari*, in *I Seminário Nacional Sociologia e Política*, Curitiba 2009, pp. 1-19. Aracy A. Amaral, *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. Subsídio para uma história social da arte no Brasil*, São Paulo 1984; Sandra Iris Abella, Rafael Raffaelli, *Identidade cultural na obra pictórica de temática social de Candido Portinari. Uma investigação em perspectiva interdisciplinar*, in *Interdisciplinaridade, transdisciplinaridade no estudo e pesquisa da arte e cultura*, a cura di D. de Melo Silva, São Paulo 2010, p. 115-121; M.H.R. Capelato, *Modernismo latino-americano e construção de identidades através da pintura*, «Revista de História», 2005, n. 153; João Batista Berardo, *O político Cândido Torquato Portinari*, São Paulo 1993.

3. *Mostra di Candido Portinari*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale) Milano 1963: l'esposizione si tiene dal 10 aprile al 12 maggio 1963 in Sala delle Cariatidi (proprio dove nel 1953 era stato esposto *Guernica* di Picasso, in occasione della mostra dello spagnolo). Il pittore era mancato a Rio de Janeiro il 6 febbraio del 1962, ma gli accordi per organizzare l'esposizione erano già stati presi e l'occasione ha comunque luogo. Dall'8 febbraio al 22 aprile 2017 si è tenuta la mostra "Portinari. La mano senza fine" organizzata dal *Museu Nacional de Belas Artes* di Rio de Janeiro a Roma, presso l'Ambasciata del Brasile a Palazzo Pamphilj, in occasione della quale è stata stampata una brochure con testi di Antonio de Aguiar Patriota e Monica F. Braunschweiger Xexéo: si ringrazia il dottor Claudio Cuccagna dell'Ufficio Culturale dell'Ambasciata del Brasile a Roma.

4. Max Aub, *Jusep Torres Campalans* (1958; traduzione di G. Cintioli), Milano 1963, p. 42. Campalans, nella finzione, dice a Picasso intento a dipingere le *Demoiselles d'Avignon* (1907): «Hay que llegar a una pintura que no pase de moda, que no sea una moda sino un modo de pintar. Un modo humano de pintar; no una vil o fiel copia, por buena o discreta que sea. Una pintura inventada, genial – no ingeniosa; nada de donaire –, un relámpago. Nada de pupila ni de habilidad. Que la gente no diga: ¡Qué bien está!, sino que se sienta anonadada ante algo nuevo, creado».

5. Sull'emigrazione italiana in Brasile cfr., tra le altre, Emilio Franzina, *La terra ritrovata. Storiografia e memoria della prima immigrazione italiana in Brasile*, Termanini, Genova 2014; *I veneti in Brasile. Nel centenario dell'emigrazione (1876-1976)*, a cura di Mario Sabatini e Emilio Franzina,

Edizioni dell'Accademia Olimpica, Vicenza 1977; Emilio Franzina, *L'America gringa. Storie italiane d'immigrazione tra Argentina e Brasile*, Diabasis, Reggio Emilia 2008; Id., *Tirolesi italiani, cimbri veneti e modello di colonizzazione tedesco nella prima emigrazione agricola al Brasile, 1875-1876*, Accademia degli Agiati, Rovereto 2001; Id., *Merica! Merica! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti in America latina 1876-1902*, Cierre, Verona 2000 (1 ed. 1979).

6. Sulla sua attività di fotografo e sulle commissioni di ritratti, oltre che sul difficile periodo degli esordi, in cui pare che i suoi docenti lo aiutino pagando di tasca loro le sue rette dell'Accademia, che pur ammontano a poca cosa, cfr. Florence Horn, *Portinari of Brazil*, in *Portinari of Brazil*, catalogo della mostra (New York, MoMA), Detroit 1940, p. 4: «Provided with small photographs Portinari drew painstakingly accurate portraits. He could turn these out for a lower price than the photographer would charge for true enlargements».

7. Cfr. *Novecento sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*, catalogo della mostra a cura di Tadeu Chiarelli (Milano, Palazzo Reale), Milano 2003; Dayse Peccinini, *Pintura no Brasil. Um olhar no século 20*, São Paulo 2000; *Mostra di pittura brasiliana contemporanea*, catalogo della mostra, testo di Palma Bucarelli (Roma, GNAM), Roma 1954; *Um século da pintura brasileira. Panorama de um século de pintura brasileira*, catalogo della mostra a cura di L. Martins Costa (Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes), Rio de Janeiro 1950.

8. Oppi nasce a Bologna nel 1889, ma la sua famiglia si trasferisce a Vicenza già nel 1893; il Premio del Carnegie Institute a Pittsburgh, giunto alla sua XXIV edizione, era uno dei più noti riconoscimenti internazionali (cfr. Elena Pontiggia, *Ubaldo Oppi. La stagione classica*, Milano 2002, p. 125).

9. Questo soggiorno, da quanto Portinari racconta alla critica Florence Horn in occasione del catalogo per il MoMA e il Detroit Institute of Art nel 1940, pare possa essere stato impiegato anche per alcuni viaggi, cfr. F. Horn, *Portinari of Brazil*, cit, p. 5, 7: «He went to France, to Italy, to England and Spain. He did almost no painting. He visited galleries, talked with people, read omnivorously. A whole new world opened to the coffee worker's son» (in realtà si rivela soprattutto un periodo molto difficile, anche di difficile inserimento nel contesto e di tristezza); riporta anche che «in 1932 the painter Foujita visited Rio. He and Portinari became good friends, and through Foujita he came to know the staff of the Italian embassy in Rio. He painted a portrait of the counsellor of the embassy, and of the Ambassador's wife. Soon Portinari was asked to paint other important people in the diplomatic and foreign colony in Rio. He almost became Rio's fashionable portrait painter».

10. *Ibid.* «He came back entirely himself, but intellectually awakened. He came back determined to discover and paint his own country». Sulla lettera da Parigi cfr. *Projecto Portinari*, anno 1929, in <http://www.portinari.org.br/#/pagina/candido-portinari/cronologia> (consultato il 16 gennaio 2016). Traduzioni della scrivente.

11. Rafael Duarte Oliveira Venancio, Marina Colli de Oliveira, *Silence in the Coffee Plantation. The Painting-poetics of Candido Portinari*, in *Asian Journal of Humanities and Social Studies*, vol. 3, n. 5, October 2015, pp. 426-432 (traduzione della scrivente); scrivono inoltre: «We did not find real traits that make the audience imagine the sound of coffee plantation. There is here an imaginary coffee plantation, deformed, but evident. A coffee plantation which has been deformed by cultural, social and economic perspective. A critic ism that only poetry can bring us, going beyond realism. *Café* is one of trace of Portinari's memory that becomes the critical memory of an entire nation». L'opera nel 1939 viene esposta in una sua personale al *Museu Nacional de Belas Artes* e rimane in mostra nel museo fino al 1941, quando viene

ufficialmente incorporata nelle collezioni. Cfr. anche Aracy A. Amaral, *Tarsila, sua obra e seu tempo*, 2 voll., São Paulo 1975.

12. Cfr. Mario Pedrosa, *Portinari*, in *Coleção Portinari. Museu Nacional de Belas Artes*, cit. e A.M. Santos, D.M.L. Gomes, *From sleeping treasures to a national collection*, ivi.

13. Sulle commissioni cfr. tra le altre Robert C. Smith, *Murals by Cândido Portinari*, Washington 1943; Mário Pedrosa, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo 1981; Tiago da Silva Coelho, *Arte & Labor. Representações dos mundos do trabalho nos murais de Candido Portinari para o Ministério da Educação*, tesi di laurea, Universidade do Extremo Sul Catarinense 2007.

14. I pannelli, conservati presso i saloni residenziali sono di dimensioni più contenute, misurano 77x150 cm, cfr. *Contemporaneo, moderno e oltre. Quattrocento anni di pittura europea. Le collezioni d'arte dell'Ambasciata d'Italia a Brasilia*, catalogo della mostra con testi di G. Guglielmino e K. Weber, s.l. 2008. Si ringrazia la dottoressa Alessandra Crimi dell'Ambasciata d'Italia a Brasilia.

15. Sui rapporti con Mário de Andrade, cfr. Mário de Andrade, *Cândido Portinari*, São Paulo 1942; *Portinari, amico mio. Cartas de Mário de Andrade a Cândido Portinari*, Campinas 1995.

16. Robert C. Smith, *The Art of Candido Portinari*, in *Portinari of Brazil*, cit., p. 12: «He has proved that Brazilian painting, in spite of its exotic past and constant borrowings from foreign sources, can be monumental and original». Il catalogo è edito da The Detroit Institute of Arts, ma è approntato dal personale del MoMA in collaborazione con quello dell'altra istituzione; è coinvolto anche Josias Ledo, viceconsole del Brasile a Chicago. Il direttore del MoMa, Alfred Barr, è incoraggiato ad allestire queste mostre per volere politico. L'opera *Morro do rio* (rinominata *Hill*), già acquistata e donata l'anno precedente da Albrich Rockefeller, sarà in seguito in mostra anche a "Painting and Sculpture from the Museum Collection", all'interno del progetto di esposizioni "Art in a Changing World: 1884-1964" nella primavera del 1964, e a "Latin-America Art 1931-1966" tra il marzo e il giugno del 1967.

17. Rockwell Kent, *Portinari. His Life and Art*, Chicago 1940: Kent fu molto vicino alle stanze di sinistra e dei lavoratori, tanto da essere preso di mira dal maccartismo, indice dell'ambito in cui si muove Portinari e di come vengono percepiti negli Usa questi artisti sudamericani; la Ociaa invece si muove come una potente rete panamericana che cerca legami con intellettuali e politici per contrastare l'influenza del nazismo e del fascismo in Sud America. Le pitture murali di Washington raffigurano la scoperta del Sud America, la colonizzazione delle foreste, l'opera di insegnamento agli indigeni tenuta dagli ordini religiosi, l'estrazione mineraria. Sulla presenza di Portinari negli Usa cfr. Fabiana Serviddio, *Los murales de Portinari en la Sala Hispánica de la Biblioteca del Congreso de los EE.UU. Construcción plástica de una identidad panamericana*, in *Cuadernos del CILHA*, vol. 12, n. 14, 2011, pp. 124-152; Robert C. Smith, *Murals by Candido Portinari in the Hispanic Foundation of the Library of Congress*, Washington 1943; Clarivaldo do Prado Valladares, *Análise iconográfica da pintura monumental de Portinari nos Estados Unidos*, Rio de Janeiro 1975; M. Mari, *Os murais de Portinari na Biblioteca de Washington*, in *III Encontro Nacional de História da Arte*, Campinas 2007; Marcelo Mari, *Mário Pedrosa e Cândido Portinari nos Estados Unidos* (1942), «Poiesis», v. 1, 2010, pp. 32-43.

18. José Simeão Leal, *Brasile*, in *XXV Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, II ed., Venezia 1950, p. 215. Nel padiglione Centrale in quell'anno sono anche Irlanda, Israele, Sud Africa, Svezia, Portogallo, Egitto, Columbia. Cfr. sui rapporti tra Biennale di Venezia e Brasile anche M. Pedrosa, *O Brasil na Bienal de Venezia*, «Correio da Manhã», 21 maggio 1948.

19. *Guernica*, ora esposta al museo Reina Sofia a Madrid, era stata commissionata dal governo spagnolo per l'*Exposition Internationale des Artes et Techniques* di Parigi del 1937 e viene inviata poi in un tour internazionale; dal 1940 al 1981 è data in deposito al MoMA perché non se ne impossessi la dittatura franchista.

20. Sulla tormentata vicenda di Picasso alle Biennali cfr. Jean-François Rodriguez, *Picasso alle Biennali di Venezia (1905-1948)*. Soffici, Paresce, De Pisis e Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l'Italia, Padova 1993 e Id., *Picasso e la Biennale de Venise (1905-1948)*. *Sur deux lettres de Picasso a Ardengo Soffici*, Venezia 1985.

21. Eugenio Luraghi, *Portinari*, Milano 1951; Id., s.t., in *Candido Portinari*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Milano 1963, s.p.: «o exemplo da arte poderosa de Candido Portinari, tão rica de significado, de matéria e de sólida técnica, chega a nós como um bom vento vivificante, a demonstrar-nos que a grande veia latina não se exauriu, mas, ao contrário, enriquecida de novos temas, continua viva, também pelo mérito de um filho de emigrantes que ainda acredita que a pintura seja um ofício sério, árduo e útil aos homens». Luraghi, che è fondatore anche della rivista «Civiltà delle macchine» (1954-58) e nel 1947, assieme ad altri, delle Edizioni della Meridiana, scrive per lui anche in *Disegni di Portinari*, Torino 1955; *Israel. Disegni di Candido Portinari*, con un testo di E. Luraghi, Torino 1959 e *Brasil. Dipinti di Candido Portinari*, con una presentazione di E. Luraghi, Torino 1960.

22. XXVII Biennale di Venezia, catalogo, II ed., Venezia 1954, p. 165.

23. Pare che il pittore non possa presenziare all'inaugurazione dell'opera poiché, in quanto iscritto al partito comunista, non viene invitato per le pressioni del maccartismo e non cede all'*escamotage*, che pur gli verrebbe concesso, di chiedere lui – per tramite del governo brasiliano – un visto per gli Stati Uniti; cfr. anche Marilia Balbi, *Portinari, o pintor do Brasil*, São Paulo 2003; *Fourth l'International Hallmark Art Award*, catalogo della mostra (New York, Wildenstein Gallery; Washington, Corcoran Gallery; New Orleans, Isaac Delgado Museum; San Francisco, California Palace of the Legion of Honor; Los Angeles, Municipal Art Gallery; Kansas City, William Rockhill Nelson Gallery; Boston, Museum of Fine Arts), New York 1957. Cfr. anche F. De Aquino, *Candido Portinari*, Buenos Aires 1964.

24. Maria Felicitas Cappello, Macarena Ezama, *Candido Portinari. El Intérprete de su Pueblo*, in *Seminario Arte y Denuncia Latino-americana. Pintar la Infamia*, atti del seminario (Buenos Aires, Universidad de Salvador) Buenos Aires 2014, p. 9.

DICEMBRE 2019

CIERRE GRUPPO EDITORIALE
via Ciro Ferrari, 5
37066 Caselle di Sommacampagna, Verona
www.cierrenet.it

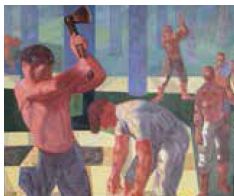
Stampato da
CIERRE GRAFICA
tel. 045 8580900 - fax 045 8580907
grafica@cierrenet.it

per conto di
CIERRE EDIZIONI
tel. 045 8581572 - fax 045 8589883
edizioni@cierrenet.it

distribuzione libreria a cura di
CIERREVECCHI SRL
via Breda, 26
35010 Limena, Padova
tel. 049 8840299 - fax 049 8840277
fornitori@cierrevecchi.it



Questo volume è stato stampato su carta ottenuta con materiale certificato FSC® e altro materiale controllato.



VENETICA

RIVISTA DI STORIA CONTEMPORANEA 2 / 2019

I VENETI IN BRASILE

e la storia dell'emigrazione

a cura

di *Emilio Franzina*

Introduzione. Mostre, libri e incontri di studio sull'antica emigrazione italiana: la parabola dei veneti in Brasile (1875-1945), di Emilio Franzina; Storia e storiografia delle migrazioni: un bilancio italiano, di Paola Corti; Vent'anni dopo una ricerca, centocinquanta anni dopo un'emigrazione: feltrini in Rio Grande do Sul, di Andrea Zannini; Emigrazione, lavoro e cultura operaia: la storia degli operai italiani nel Sud del Brasile, di Vania Herédia Merlotti; La scuola in Colonia. Maestri rurali e memorie dell'emigrazione veneta in Rio Grande do Sul (1875-1898), di Alberto Barausse; Veneti migranti e militanti in Brasile: una storia sociale urbana tra '800 e '900, di Luigi Biondi; Un polesano da riscoprire: Adolfo Rossi (1857-1921) e l'emigrazione veneta a San Paolo, di Gianpaolo Romanato; La Grande Guerra dell'italo-gaúcho Olyntho Sanmartin, di Antonio De Ruggiero; Immigrati a São Paulo: lavoro e tempo libero degli italiani (1880-1940), di Angelo Trento; Merica Merica. Permanenze, varianti e rimozioni nelle memorie d'emigrazione, di Alessandro Casellato; «Saí das águas do mar»: Candido Portinari e il sortilegio della pittura tra Brasile e Europa, di Stefania Portinari; Italianità e politica estera fascista nel Brasile meridionale: una lettura sulla guerra in Abissinia, di Luis Fernando Beneduzi; Memorie non rivelate. I discendenti italiani del Brasile meridionale raccontano l'epoca dell'Estado Novo e della Seconda guerra mondiale, di Marica Catarina Chitolina Zanini

SAGGI

Pellegrinaggi di classe. L'Unitalsi di Porto Marghera tra anni Sessanta e Ottanta, di Chiara Scarselletti

INTERVENTI

Nuovi contributi austriaci alle vicende venete della Grande guerra, di Paolo Pozzato

ANGOLI E CONTRADE

euro 15,00

ISSN 978-88-5520-029-5



9 788855 200295

