



Mario Sironi nas chamadas Coleções Matarazzo do MAC USP.

Mario Sironi

palavras-chave:
arte moderna italiana;
Novecento Italiano;
Expressionismo; fascismo

O acervo de arte moderna italiana do MAC-USP pode ser considerado a maior coleção desse gênero fora da Itália e vem sendo objeto de estudo nos últimos anos. Das 71 obras italianas, seis são de autoria de Mario Sironi. Este artigo propõe uma apresentação do percurso do artista, com breve análise de sua evolução pictórica, a partir dos estudos já existentes, a fim de situar as obras sironianas do acervo do MAC no contexto de sua produção.

keywords:
Italian modern art, Novecento
Italiano; Expressionism;
fascism

The MAC-USP's italian modern art collection may be considered the biggest collection of this kind outside Italy and has been object of study for the past few years. From 71 italian works of art, six were painted by Mario Sironi. This article proposes a presentation of the artist 's course, with a brief analysis of his pictorial evolution, from existing studies, in order to situate his MAC collection works in the context of his production.

* Universidade de
São Paulo [USP].

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2017.122437.

Mario Sironi, *Autoretrato*, 1904

Andrea Ronqui

Mario Sironi nas chamadas coleções Matarazzo do MAC USP.

As chamadas “Coleções Matarazzo” do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), tendo sido objeto de estudo no âmbito acadêmico nos últimos anos, revelaram dados que modificaram e vêm modificando o que se sabia a respeito do seu processo de formação dentro do acervo do museu, conferindo novo sentido às próprias coleções e às obras que as compõem. Dentro dessas coleções, que vieram a integrar o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo e posteriormente do MAC-USP, há um núcleo significativo de 71 obras de arte moderna italiana¹. Cada um dos artistas presentes nessas coleções requer um estudo aprofundado sobre a origem de suas obras até seu percurso brasileiro. Um desses artistas é Mario Sironi (1885-1961), figura central no movimento Novecento Italiano no seu sentido mais amplo, um personagem fascinante pelo seu caráter contraditório: fascista declarado, mas defensor de uma arte de vocação social; tinha uma fé inabalável no papel de Mussolini, mas despertou a antipatia dos clãs reacionários do Regime. O artista, embora por muito tempo relegado a uma posição secundária pelos historiadores da arte por sua afinidade com o fascismo, sempre teve, por outro lado, a admiração de críticos e teóricos da arte, que reconhecem em sua obra o valor artístico de arte moderna. A partir do último quarto do século XX, investigações sobre a produção artística italiana do entreguerras² jogaram nova luz sobre os movimentos e artistas desse período, reconhecendo o protagonismo de Sironi no contexto da arte moderna italiana.

De acordo com os estudos de Ana Gonçalves Magalhães³, as obras de arte moderna italiana presentes no MAC foram adquiridas pelo desejo de Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado entre 1946 e 1947, para a constituição de um futuro museu de arte moderna em São Paulo, junto com obras de outras escolas artísticas, compondo o núcleo italiano do qual fazem parte as obras sironianas⁴. O estudo revela que essas aquisições foram realizadas por mediadores ligados à jornalista e crítica de arte Margherita Sarfatti, aos galeristas Vittorio Emmanuelle Barbaroux e Carlo Cardazzo, e a Pietro Maria Bardi, todos com algum contato com o ambiente artístico sul-americano desde os anos 1930, no contexto de um programa maior de promoção da arte moderna italiana no exterior.

Considerando a ligação de Sironi com esses personagens, sobretudo com Sarfatti, figura protagonista da arte italiana nos anos

1. O referido núcleo de obras esteve em cartaz no MAC-USP de 2013 a 2016. Cf. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). **Classicismo, realismo e vanguarda: pintura italiana do entreguerras** [catálogo da exposição]. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

2. Em particular: BOSSAGLIA, Rossana. **Il “Novecento Italiano”**. Milão: Charta, 1995. [1a edição, **Il “Novecento Italiano”. Storia, documenti, iconografia**. Milão: Feltrinelli, 1979]; BRAUN, Emily. **Mario Sironi. Arte e politica in Italia sotto il fascismo**. Turim: Bollati Bolinghieri, 2003. [1a edição: **Mario Sironi and Italian Modernism: art and politics under fascism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000]; PONTIGGIA, Elena. **Mario Sironi: La grandezza dell’arte, le tragedie della storia**. Milão: Johan&Levi, 2015.

3. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Pintura italiana do entreguerras nas coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil**, 2014. Tese de livre-docência, Museu de Arte Contemporânea, USP.

4. O contexto de aquisição individual de cada obra ainda será investigado.

1920 (de quem era amigo íntimo), faz-se necessária uma investigação mais aprofundada sobre as obras do artista pertencentes ao MAC e seu contexto de produção. O presente artigo faz parte de uma pesquisa em andamento sobre as seis obras de Sironi pertencentes às coleções Matarazzo – *I pescatori* (1924), *Gli emigranti* (1930), *Composizione* (1931), *Invocazione* (1946), *Paesaggio* (1946), *Fuga in Egitto* (1947)⁵ – e se propõe a situar as obras do MAC no percurso do artista.

5. *Os pescadores* (1924), *Os emigrantes* (1930), *Composição* (1931), *Invocação* (1946), *Paisagem* (1946), *Fuga no Egitto* (1947). As traduções dos textos e nomes em italiano são nossas.

De família lombarda, Mario Sironi nasceu em Sassari (Sardenha) mas cresceu em Roma. A paixão pelo desenho o levou a abandonar os estudos de engenharia e dedicar-se às artes. Suas primeiras obras de que se tem notícia remontam a 1900, quando ele começou a interessar-se pelo Simbolismo internacional, pelo divisionista italiano Segantini e pelo mestre japonês Utamaro. Naqueles anos estudou a filosofia de Nietzsche e Schopenhauer, lia Leopardi, Heine, Baudelaire e ouvia Wagner, aprofundando-se em uma cultura romântica e simbolista. Em 1903, Sironi ingressou na Libera Scuola del Nudo, onde começaria a experimentar uma linha convulsa, de claros-escuros dramáticos, de uma potente energia construtiva. Lá, o artista conheceu e estreitou amizade com Umberto Boccioni e Gino Severini. Aderiu ao Futurismo em 1913. Mais tarde, fez alguns experimentos metafísicos. Nos anos 1920, ajudou a fundar e promover o Novecento Italiano com Margherita Sarfatti e, na segunda metade da década, experimentou soluções pictóricas que foram chamadas de “expressionistas”. Na década seguinte, dedicou-se à produção e difusão da pintura mural, que considerava “a arte pública por excelência”. No pós-guerra, sua poética modificou-se radicalmente, tomando um caminho próximo à abstração.

Sua atividade mais intensa era o desenho: desenhava tudo e sempre que podia, o que rendeu-lhe os primeiros trabalhos profissionais no periódico *Avanti della domenica*, como ilustrador e cartunista. Seria o início de uma carreira que duraria por quase toda a vida e seria sua principal fonte de sustento.

Durante a temporada futurista, participou assiduamente dos eventos, elaborou pinturas de acordo com aquela estética, porém sua reverência à arte clássica o mantinha distante da poética de Marinetti: parece que a Sironi interessavam mais as soluções pictóricas do que o discurso futurista, que rejeitava toda a tradição histórica da arte. A adesão ao Futurismo parece ter vindo sobretudo da admiração pelas obras do amigo Boccioni.

Logo após o fim da Primeira Guerra, foi lançada em Roma a revista *Valori Plastici*, na qual colaboravam artistas e intelectuais, com o intuito de promover a pintura metafísica. De acordo com Elena Pontiggia, as firmes volumetrias da estética metafísica fascinaram Sironi que, naquele ano, produziu algumas pinturas utilizando esquadros, manequins e outros objetos do gênero.

No outono de 1919, De Chirico publica o “Il ritorno al mestiere”⁶, em linha com a tendência que ficou conhecida como o “Retorno à ordem” e que começava a dominar a cena artística e literária na Europa. Num momento de reconstrução das nações devastadas pela guerra, sentia-se a necessidade de retomar os valores clássicos da arte para restaurar a forma que havia sofrido tantas desconstruções com as vanguardas, ao mesmo tempo em que remetia a um tempo distante das recentes tragédias da história. O texto de De Chirico, que registra o início dessa tendência na Itália, convoca os artistas a pintar novamente a figura, segundo as regras da tradição. Tadeu Chiarelli fornece uma descrição mais ampla do fenômeno ao pontuar algumas de suas características: a superação das pesquisas estéticas das vanguardas; a recuperação da noção de arte como representação do real; a reabilitação de valores culturais nacionais e da tradição⁷.

Outra linha de pensamento que estava em destaque no mesmo período era o platonismo, consequência da difusão do cubismo. Em 1916, o Filebo fora publicado na revista *L'Élan* de Amédée Ozenfant, como indicação de Léonce Rosenberg, galerista de Picasso. Margherita Sarfatti, ao escrever sobre a Grande Exposição Nacional Futurista em 1919, curiosamente não celebra os valores da forma futurista, baseadas no movimento e no dinamismo; em vez disso, faz referência ao Filebo e à pintura mural precedente ao Renascimento, exaltando as qualidades das figuras construídas “com o compasso, o torno e o esquadro” como “belas em si”, pois remetem ao mundo platônico das formas absolutas⁸.

A retomada dos valores clássicos caracteriza a produção e os debates artísticos naqueles anos, na Itália e nos outros centros artísticos da Europa. Sironi, assim como outros grandes artistas europeus, aspira a um novo classicismo, mas não aprova a mera cópia dos antigos. O texto “Contro tutti o returni in pittura”⁹ critica a imitação dos primitivos, afirmando que tratava-se de uma prática mais fácil e cômoda do que procurar as próprias soluções plásticas. Um dos alvos das críticas

6. “O retorno ao ofício”. DE CHIRICO, Giorgio. Il ritorno ao mestiere. **Valori Plastici**, Roma, I, n. 11-1, novembro-dezembro, 1919.

7. CHIARELLI, Tadeu. O Novecento e a arte brasileira. **Revista de Italianística**, ano III, nº 3, 1995.

8. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 94.

9. “Contra todos os retornos em pintura”, texto de Russolo e assinado também por Sironi, Funi e Dudreville, publicado em 11 de janeiro de 1920. In: PONTIGGIA, Elena (org.). **Mario Sironi. Scritti e pensieri**. Milão: Abscondita, 2000, p. 13.

era Carrà, que naqueles anos adotara a estética de Giotto. A reverência aos grandes mestres dos séculos XIV e XV atravessou diversas vertentes artísticas do período e foi interpretada de modo particular por cada artista. Os autores do texto condenavam a imitação – diferente da interpretação –, por ser produtora de resultados medíocres.

O artista compartilhava com Sarfatti a visão de que uma obra, para ser clássica, deve também ser moderna. O que parece ser uma contradição fica claro na conclusão do mesmo texto: “é necessário seguir em frente a qualquer custo, levando adiante os *valores plásticos conquistados, e conquistando ainda outros novos* com uma ampla e forte visão sintética”¹⁰. O conceito de “classicismo moderno”, intimamente ligado à ideia de síntese da forma, é central nos debates das reuniões que Sarfatti passou a organizar a partir de 1920 em sua casa e posteriormente numa sala da galeria Pesaro, em Milão, e que dariam origem ao grupo dos pintores do Novecento.

São ideias em desenvolvimento que viriam a amadurecer quando da fundação do movimento. Enquanto reflete sobre o classicismo, Sironi ainda está ligado aos eventos futuristas e às experiências da pintura metafísica. Pinta principalmente as “Periferias” e “Paisagens urbanas”, nas quais mescla elementos das três poéticas.

O Novecento em Sironi

O movimento foi fundado em 1922 por Margherita e um grupo de sete artistas – Mario Sironi, Achille Funi, Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Emilio Malerba, Pietro Marussig, Ubaldo Oppi – a partir do desejo de renovação da arte italiana e tendo Milão como centro artístico. Na Bienal de Veneza de 1924, o grupo expôs como tal pela primeira vez em uma sala exclusiva e, dois anos depois, veria o movimento amplificado (e, àquela altura, rebatizado) quando promoveu a “I Mostra del Novecento Italiano”.

A pretensão era nada menos do que equiparar a arte moderna italiana àquela dos grandes mestres do Quattrocento e Cinquecento, o que originou-lhe o nome¹¹. Com artistas de origens e formações muito variadas, o grupo não propunha um estilo pictórico em comum, e sim um mesmo horizonte: o do “classicismo moderno”, que recuperasse os ideais da tradição artística em composições harmônicas, mas submetidas à síntese, e ainda que celebrasse os valores humanos, do

10. Ibidem, p. 17, grifo nosso.

11. A proximidade de Sarfatti com Mussolini – eles tiveram uma relação afetiva por muitos anos – e a ascensão do fascismo vinham ao encontro dessas ambições e, até o final do século XX, o Novecento Italiano foi associado à ideia de uma arte de propaganda fascista. Esse período já vem sendo revisto e essa tese já está superada. Cf. BOSSAGLIA, Rossana. 1995, op. cit.

trabalho e da família. Em suma, a poética do Novecento estava em sintonia com o “Retorno à ordem”.

Nesse período Sironi produz obras como *L'architetto* (1922-1923) e *L'allieva* (1923-1924)¹². O primeiro é o tema do artista no seu estúdio, rodeado por elementos ligados à arquitetura, desenhados em formas sintéticas, angulosas, por vezes simulando o efeito de entalhe na madeira ou no mármore. A segunda também é uma figura feminina circundada por objetos que remetem à sua atividade, mas suas formas são mais suavizadas em relação à obra anterior. A estrutura compositiva remete à retratística renascentista (em alusão clara à *Monalisa*), mas Benzi aponta ainda a referência a *Le muse inquietanti* de Giorgio De Chirico¹³, pela presença da estátua ao fundo e a relação que se estabelece entre esta e a personagem principal. Ainda de inspiração dechirichiana é a atmosfera enigmática gerada pela composição, acentuada pelos contrastes de luz e sombra. Os objetos, sínteses das formas geométricas puras, encerram o platonismo característico novecentista.

A obra *I pescatori*, presente no MAC-USP, tem na sua ficha catalográfica a data de 1924, ou seja, pertenceria a esse período clássico. O quadro apresenta duas figuras de pescadores, ambos compenetrados na ação de um deles, que carrega uma cesta com peixes. Os contornos são borrados em quase toda a composição, a paleta de cores é essencialmente escura, com poucas variações de tons terrosos e preto. São figuras arquetípicas do pescador, vigorosas, desenhadas segundo a concepção modernista de síntese da forma, mas os traços são curvos, orgânicos. O exercício de uma leitura formal desta e de outras obras do período levantou dúvidas sobre a sua datação: em *I pescatori*, não há a geometria e a limpidez que caracterizam a estética do Novecento.

Isso fica mais evidente se analisarmos outra obra do mesmo tema. Pontiggia aponta que em 1925, por ocasião da III Bienal Romana, Sironi expôs *Il povero pescatore* (1924-25)¹⁴ e que teria sido a primeira vez que Sironi expusera uma obra na qual o trabalhador é o tema central do quadro. O corpo do pescador é composto de formas plásticas sólidas; os contornos são nítidos, acentuados pelos jogos de luz e sombra; o olhar concentra-se em um horizonte distante. Os elementos que o acompanham são formas geométricas sintéticas que representam simbolicamente o ofício do personagem – a rede, o peixe. São identificáveis ecos tanto da *Allieva* quando do *Architetto*.

Fabio Benzi nota que, já a partir de 1926, os quadros começam a

12. *O arquiteto* (1922-23) e *Allieva* (1923-24), ambas em coleção particular. As duas obras foram expostas na Bienal de Veneza de 1924.

13. *As musas inquietantes* (1916), coleção particular, Milão.

14. *O pobre pescador* (1924-25), Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), Rovereto.

15. *Paisagem urbana* (1922-27), Civico Museo d'Arte Contemporanea, Milão.

16. *Mulher sentada* (1926-27), Museo Cantonale d'Arte, Lugano (depósito do Kunsthaus de Zurique).

17. Os problemas na datação das obras de Sironi não são raros. De acordo com Fabio Benzi, Sironi seguiria uma tendência de inspiração dechirichiana ao dar às obras uma data anterior àquela real, considerando não o valor filológico que as obras viriam a ter, mas sim levando em conta o seu valor expressivo intrínseco e qualitativo. Isso demandou e ainda demanda, por parte dos estudiosos de sua obra, um exaustivo trabalho de correção das datas de muitas obras.

18. Milão, Palazzo della Permanente, fevereiro-março de 1926.

apresentar experimentações no tratamento das superfícies dos quadros. Em um *Paesaggio urbano* de 1922¹⁵, podem-se ver intervenções que sofreu em 1927: na área modificada, isto é, dos prédios e do terreno à esquerda, ele descreve a matéria como “mais líquida e expressionista”, em comparação com o resto do quadro, composto de linhas mais definidas e superfícies mais homogêneas. Na obra *Donna seduta* (1926-27)¹⁶, o rosto é esboçado, corrompendo a pose áulica do personagem.

Nesse momento, a linguagem do artista começa a mudar, paulatinamente abandonando o platonismo e o classicismo da estética novecentista.

Assim, tudo indica que o quadro *I pescatori* do MAC tenha sido realizado nesse momento em que Sironi se distanciava dos preceitos do Novecento, em direção a uma pintura mais gestual, porém ainda anterior a 1930, quando essas soluções pictóricas viriam a ter seu ápice¹⁷.

A temporada “expressionista”

Com a “I Mostra del Novecento Italiano”¹⁸, em 1926, Sarfatti desejava elevar o movimento a expressão da arte moderna italiana do seu tempo, e o Novecento ganhou o território nacional, com 114 artistas participantes. Embora ainda envolvido com essa e outras mostras – além de ter exposto três obras, Sironi também fez a criação gráfica do manifesto –, nesse momento o artista já começava a experimentar soluções pictóricas que diferiam daquelas aplicadas nas suas obras classicistas. Ele foi abandonando, pouco a pouco, o purismo das linhas nítidas da primeira metade da década, para dar lugar a figuras esboçadas, distorcidas ou apenas delineadas; os contornos antes precisos e definidos, vão tornando-se mais esfumados; os detalhes desaparecem ou ficam indistintos, parcialmente apagados; a pincelada densa e gestual confere à matéria um valor expressivo. Esse conjunto de características, que marcam o distanciamento das obras desse período da estética novecentista, foi designado por seus teóricos como variantes de um “estilo expressionista”.

O termo deve ser entendido na sua acepção mais ampla, como um entre tantos desdobramentos do programa artístico que se desenvolvera na Alemanha por volta de 1909 e que reverberaram nos anos 1920. Benzi utiliza o termo para designar a tendência de Sironi a uma deformação sinuosa de suas figuras e à aplicação da tinta de modo

Andrea Ronqui

Mario Sironi nas chamadas coleções Matarazzo do MAC USP.

denso e atormentado, que confere à matéria forte valor expressivo e ao conjunto, dramaticidade. As obras do grupo A Ponte, expoente do expressionismo alemão, caracterizam-se por apresentar “uma visão intensa, muitas vezes angustiante, do mundo contemporâneo”¹⁹. Braun identifica nesse “estilo expressionista” “a manifestação visual da vontade de potência”²⁰. A referência do conceito nietzschiano não é casual: revela como convergiam, em Sironi, o desejo de exprimir o drama do homem moderno que suporta o peso de viver e as ambições de reconstrução de uma nova Itália. O filósofo alemão, ademais, exerceu uma profunda influência sobre os artistas da Ponte²¹. Para manter o propósito do texto, adotaremos o termo para identificar esse período de distanciamento do Novecento e anterior à fase sironiana das pinturas murais, que veremos a seguir.

Entre 1927 e 1930, houve uma intensa atividade promocional do Novecento Italiano por meio de mostras na Itália e no exterior, entre elas Paris, Genebra, Zurique, Colônia, Florença, Nice... Na Bienal de Veneza de 1928, Sironi expôs nove obras, das quais somente *L'Allieva* e talvez uma figura de jovem pertenciam à temporada novecentista, enquanto as outras apresentavam “uma pincelada matérica e pastosa”²². No ano seguinte, a “II Mostra del Novecento Italiano”²³ – na qual Sironi expôs quatro obras – acontece em meio a tantas outras e, sem uma linha programática específica, não ganha tanto destaque quanto a primeira.

Em 1930, ocorre uma grande mostra do Novecento Italiano em Buenos Aires, na qual Sironi expôs *Bevitore* (1929)²⁴, então pertencente à coleção de Sarfatti. É a figura de um bebedor solitário, propositalmente deformado, na qual a matéria pictórica é distribuída em pinceladas largas, secas, violentas, que exprimem a dinâmica do gesto. Uma pintura “quase monocromática”, que Benzi define como um “perfeito equilíbrio entre monumentalidade e expressionismo”, na qual a figura austera emerge de um fundo escuro, acentuando o sentimento de melancolia que experimentam os habitantes das cidades modernas²⁵.

O *Bevitore* está presente no texto de Margherita Sarfatti, *Storia della pittura moderna*, publicado em 1930. Esse momento de “maturação do estilo expressionista” de Sironi (a expressão é de Benzi), teve sua melhor representação na “I Quadrienal de Roma” em 1931. A mostra, organizada pelo artista e escritor Cipriano Efisio Oppo (1891-1962)

19. DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas & movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

20. BRAUN, Emily. Op. cit., p. 143.

21. ARGAN, Giulio Carlo; OLIVA, Achille Bonito. **L'Arte Moderna, 1770-1970. L'arte oltre il Duemila**. Milão: Sansoni, 2002 [1970].

22. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 156.

23. Milão, Palazzo della Permanente, de 2 de março a 30 de abril de 1929.

24. *Bebedor* (1929), coleção particular, Roma. Também esteve entre as obras expostas na “II Mostra del Novecento Italiano”.

25. BENZI, Fabio (org.). **Mario Sironi 1885-1961** (catálogo da exposição). Milão: Electa, 1993, p. 200.

– que Sironi conhecia desde os tempos da Scuola Libera del Nudo –, foi a primeira grande iniciativa para promover a produção artística exclusivamente nacional, em contraponto com a Bienal de Veneza, de caráter internacional. Para Sironi, a exposição de 1931 teve singular importância, já que foi a primeira vez que ele expôs uma quantidade considerável de obras (ao todo, vinte e nove) numa exposição dessa importância e numa sala individual. A mostra continha algumas obras centrais do período “clássico”²⁶, mas a maioria era composta dos seus últimos trabalhos, que já não faziam parte do programa estético do Novecento. Considerando que exposições de relevo, como essa, refletiam o que havia de mais recente na pesquisa dos artistas, as obras que Sironi expôs são, portanto, representativas da transformação pictórica dos anos anteriores.

É o caso da obra *Composizione (San Martino)*²⁷, na qual as figuras se distinguem por poucos traços esboçados que, em pinceladas densas e grandes contrastes entre zonas de luz e sombra, conferem dramaticidade à cena e monumentalidade aos corpos. O artista representa o santo e o pobre igualmente nus, pela primeira vez na iconografia do episódio, talvez pondo os dois personagens no mesmo nível hierárquico²⁸. Os nus de Sironi são corpos pesados, compostos de uma matéria bruta que ignora os traços do rosto, reforçando a atmosfera de teatralidade e solidão.

Do mesmo ano de *Composizione (San Martino)*, embora não tenha sido exposta na I Quadrienal, é a obra *Gli emigranti* (conhecida também como *Profughi e San Martino*), presente no MAC-USP. É análoga à anterior na composição com as figuras em volta do cavalo, na pincelada nervosa, nos contrastes de zonas claras e escuras, nos contornos esfumados. As figuras, mesmo apenas esboçadas, são dotadas de uma monumentalidade plástica que está na estrutura e na pose dos corpos. Essas características confirmam a obra como de produção daqueles anos e talvez por essas similaridades tenha sido associada a *Composizione (San Martino)*, mas as semelhanças parecem parar por aí. Bem diferente é o tratamento da cor, já que Sironi mantém a paleta de cores de *Gli emigranti* em tons terrosos e mais apagados em relação à primeira; os tons avermelhados de *Composizione* são inexistentes em *Gli emigranti*, enquanto o fundo azulado da primeira é quase negro na segunda; nos homens, a cor da pele é a mesma cor da terra. Das três figuras a pé, duas têm somente o peito

26. Por exemplo, *Paesaggio urbano* (1920, hoje na Associazione Mario Sironi em Milão), *L'allieva* (1923-1924), *Paesaggio urbano (Ca' Pesaro)*. Cf. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 175.

27. *Composizione (São Martinho)*, 1930, coleção particular.

28. A reflexão é de PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 176.

nu e vestem calças que vão até abaixo dos joelhos: são camponeses, representados nos corpos robustos do trabalhador rural, cujas pernas exprimem força, mas as cabeças baixas denotam cansaço; estão todos em movimento, juntos, em comitiva. Assemelham-se mais, de fato, a emigrantes ou refugiados – o título *Profughi* (“Refugiados”) aparece como legenda dessa obra na primeira monografia de Sironi publicada por Giovanni Scheiwiller em 1930²⁹. O crítico Nino Bertocchi, numa resenha crítica à Quadrienal de 1931, descreve o homem sironiano como alguém que “suporta o duro esforço do viver”, e acrescenta o desejo do artista de exprimir “os sentimentos que se agitam no coração dos humildes, condenados a sofrer uma dor que a ‘civilização’ não consegue confrontar”³⁰.

A lenda de São Martinho de Tours conta que o santo, então oficial do exército romano, ao ver um mendigo tremendo de frio, teria dado a ele metade do seu manto. Na noite seguinte, ele teria recebido a visita de Cristo vestindo o manto doado, agradecendo pelo ato de caridade e enaltecendo-o aos anjos. O episódio do século IV, que simboliza a caridade cristã, figura desde a Idade Média na história da arte em iluminuras, afrescos, baixos-relevos, pinturas etc. A iconografia traz o santo sobre o cavalo, vestindo seu uniforme do exército e entregando seu manto a um mendigo. Há contato entre as duas figuras na entrega do manto e nos olhares que se cruzam. Em *Gli emigranti*, cada uma das figuras está compenetrada na própria tarefa, apesar da movimentação dos corpos, em enérgica resignação. Esses motivos tornam difícil associar o motivo de *Gli emigranti* ao de *Composizione* (*San Martino*).

Embora seja questionável uma relação direta entre as duas obras, as características formais da obra do MAC demonstram que ela é representativa da produção sironiana dos anos 1930-1931, quando as experiências ditas “expressionistas”, iniciadas por volta de 1926, tiveram seu momento mais extremo.

O mesmo pode-se dizer de outra obra do acervo do MAC-USP. Em *Composizione* (1931), pinceladas densas formam espessas camadas de tinta, os corpos das figuras são vigorosos e distorcidos, elaboradas de forma sumária, com grandes contrastes de claros-escuros que conferem dramaticidade à composição.

Já o tema é de difícil identificação e a obra não conta com pares na produção do artista. São duas figuras em primeiro plano e

29. SCHEIWILLER, Giovanni.
Mario Sironi (Arte Moderna Italiana n. 18). Milão: Ulrico Hoepli, 1930.

30. BRAUN, Emily.
Op. cit., p. 162.

um tronco de árvore ao fundo. A figura da esquerda indica o arquétipo do trabalhador rural: o corpo robusto e seminu, a pele morena da mesma cor da terra. Os contornos borrados apenas delineiam um pé de frente e outro de perfil, os detalhes são deixados como em estado de esboço. Benzi atribui a robustez dos corpos sironianos à inspiração em Masaccio – pense-se no vigoroso corpo de Cristo em *O batismo dos neófitos*, na Capela Brancacci.

Muito além da apropriação iconográfica, o que interessa Sironi na segunda metade da década de 1920 são as ideias poéticas e morais do primitivismo humanístico desses grandes mestres, para os quais é a humanidade arcaica que mostra, na sua simplicidade cotidiana, “a dignidade épica do gênero humano”³¹. Para o artista, a pintura de figura era “o campo mais vasto e tocante para a alma humana” e passa a condenar a transformação da pintura de cavalete em produto comercial e a proliferação das paisagens naturalistas, das representações veristas, da pintura de gênero.

A segunda figura de *Composizione* requer um maior exercício de interpretação para uma tentativa de definição. É uma figura humana coberta por um manto até os pés, com apenas o rosto parcialmente à mostra, que não se assemelha a nenhum dos arquétipos sironianos. O desenho *Aratore e morte*³² apresenta uma composição muito parecida, na qual o camponês é acompanhado por um esqueleto coberto por um manto, segurando um cajado. Segundo Benzi, muitos desenhos desse período exploram os temas da maternidade, do envelhecimento e da morte. Além disso, os pés do camponês em ambas as obras foram desenhados com a mesma configuração, indicando que provavelmente o desenho tenha servido de base para a pintura, o que sugere que a figura peculiar possa ter algum significado relacionado à morte.

Dentro da premissa de que os artistas procuravam apresentar, nas grandes mostras, sua produção pictórica mais recente, entre a Bienal de 1924 – dos quadros “clássicos” do Novecento – à Quadrienal de 1931, é possível acompanhar a evolução pictórica nos trabalhos de Sironi, com mutações de temas e de estilo. A exposição romana foi, ao mesmo tempo, a mais representativa desse período “expressionista” do artista, e também o evento que o encerrou.

31. BENZI, Fabio.
Op. cit., p. 43.

32. *Arador e morte* (1925-26),
coleção particular, Roma.

Caminhando para a grande decoração

Em 1928, Sironi foi convidado por Giovanni Muzio a projetar com ele o pavilhão do jornal *Il Popolo d'Italia* na Fiera Campionaria de Milão. Foi o início de suas experiências como arquiteto, que começariam a provocar reflexões sobre a função social da arte e a fazer nascer o desejo de retornar à grande tradição italiana do afresco, da pintura mural que não depende das mostras para a fruição do público. Em 1931, foi-lhe encomendada a criação de um vitral monumental no edifício que Marcelo Piacentini estava construindo em Roma para o Ministério das Corporações, cujo tema seria a “Carta do Trabalho” de 1927. O retorno à chamada “grande decoração” – também referido como “pintura mural” ou “monumental”, conceito que engloba a arte em afrescos, mosaicos, vitrais e relevos em grandes superfícies – significou para Sironi a possibilidade de produzir uma arte destinada para todos, que cumprisse sua vocação social, mas implicou mudanças temáticas e estilísticas.

A pintura monumental requeria formas mais precisas e uniformes e não comportava os contornos indefinidos do estilo “expressionista” dos anos precedentes, que acabou sendo abandonado e retomado somente nos anos 1940. Também os temas intimistas como naturezas-mortas e retratos, que exprimiam os valores “burgueses”, não eram funcionais às grandes dimensões como os temas épicos e históricos que melhor refletiam o seu tempo. Entre o final de 1931 e o início do ano seguinte, Sironi “renuncia ao expressionismo e volta a uma linguagem mais clássica, potentemente definida”³³. O artista renovou sua linguagem figurativa, retornando a uma pintura mais suave, de contornos mais nítidos, mantendo a monumentalidade das formas, mas sem a dramaticidade ou a pincelada densa e gestual do momento anterior. A adoção do suporte mural fazia parte do projeto de criação de uma arte monumental, para recuperar os valores clássicos mediterrâneos e a tradição italiana do afresco, do mosaico, da grande arte decorativa e arquitetônica.

Essa evolução é visível nas sete obras que expôs na Bienal de Veneza de 1932. O quadro *La pesca*³⁴ ainda apresenta figuras parcialmente visíveis, isto é, nas quais certas partes ficam abandonadas ao peso da matéria ou escondidas em uma zona de sombra. As duas figuras de pescadores dominam quase toda a superfície do quadro e compõem dois opostos entre si: uma mulher e um homem, um de frente e outro

33. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., p. 185.

34. *A pesca* (1931), coleção particular.

35. *O pastor* (1929), Civico Museo Revoltella, Trieste. *O encontro* (1929), provavelmente na Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma.

36. "Pintura mural", *Il Popolo d'Italia*, 1o jan. 1932. In: PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2000, p. 21.

37. BENZI, Fabio. Op. cit., p. 27-28.

38. Ambos os depoimentos estão em PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 182.

de costas, a pele de um empresta os tons da terra, a da outra tem a bran-
cura do mármore, e aqui identificamos a monumentalidade clássica
que começaria a intensificar-se a partir dos ciclos de pinturas murais. O
tema abrange, ao mesmo tempo, o pescador, o trabalho, a família. Em
duas obras posteriores, como *Il pastore* e *L'incontro*³⁵, da mesma forma
as figuras ocupam majestosamente grande parte da superfície do qua-
dro, e aqui os contornos vão tornando-se mais nítidos, as superfícies
pictóricas tornam-se mais sutis. Voltam a operar os ideais de Masaccio
e Michelangelo, no desenho de corpos e poses monumentais, porém
nunca renunciando à síntese da forma.

Benzi afirma que o motivo catalisador dessa mudança de direção
foi a encomenda dos vitrais para o Ministério das Corporações, que
teria despertado em Sironi uma nova possibilidade de fazer arte, per-
meadas pelo mecenato de um fascismo dominante e no qual ele acre-
ditava. Logo em seguida, em janeiro de 1932, ele escreveu e publicou o
artigo "Pittura murale"³⁶, celebrando a pintura mural como meio para
promover o "ideal mediterrâneo, solar, do ressurgimento do afresco, do
mosaico, da grande arte decorativa" e a recuperação da tradição italiana
sobre a "dominante arte francesa". Esses conceitos, postulados como
fundamentos estéticos, convergiam com a ideologia fascista. Além dis-
so, Sironi reflete sobre "a natureza arquetônica, sobre a espacialidade,
o ritmo, a expressão, o conteúdo lírico, épico ou dramático da nova arte
monumental"³⁷, compondo a ideologia política da primeira "pintura
mural" que culminará com o "Manifesto della pittura murale" publica-
do em dezembro de 1933 e assinado com Campigli, Carrà e Funi.

O afresco, para Sironi, tem uma dimensão social, pois encontra-
-se nos espaços públicos, à disposição de todos. A falta de simpatia
que o artista já nutria havia algum tempo pelas mostras culmina, nesse
momento, com uma crítica sistemática ao sistema da pintura moderna,
pautada no mercado e nas mostras. Nesse contexto, Pontiggia salienta
que Sironi sempre acreditou em um fascismo "de vocação social", ci-
tando as falas de Arturo Martini ("Acreditava ser fascista, em vez disso
era de ânimo bolchevique") e a primeira esposa Matilde ("Que seja defi-
nido anarquista! De minha parte o definiria, ainda que a posteriori, um
comunista")³⁸. Essa ideia, por outro lado, a partir do "Manifesto della
pittura murale" adquiriria uma conotação diretamente ligada ao fascis-
mo: a "pintura social por excelência" teria a função de educar as mas-
sas, não através da retórica (rejeitada por Sironi e seus companheiros),

mas através do estilo épico, da grandiosidade da forma, das dimensões da composição, do ritmo das figuras. Da pintura mural, conclui Sironi, surgirá o “estilo fascista”.

É interessante notar como a pintura em larga escala sobre suporte mural difundiu-se naqueles anos, de instrumento da retórica stalinista a meio de expressão e denúncia dos muralistas mexicanos. Porém, na concepção de Sironi, a força da pintura mural não está nos conteúdos propagandísticos, mas na grandiosidade da forma, das dimensões da composição, do ritmo das figuras. Derivava da arte – por isso do estilo – não da ideologia.

Em 1932, o artista também projetou as salas mais significativas da “Mostra della Rivoluzione Fascista”, no Palazzo delle Esposizioni. Utilizando-se de sua “vocalização à grandiosidade”, criou a imagem de uma “pátria imortal” e um “povo de heróis”. A celebração do fascismo sironiano era, na visão de Pontiggia, a celebração “do culto dos mártires, culto do chefe e culto da Itália”³⁹.

No ano seguinte aconteceu a “V Trienal de Milão”, da qual Sironi foi o principal idealizador e artífice. Mais do que uma mostra, foi uma grande oficina coletiva que envolveu pintores, escultores, arquitetos, entre os quais De Chirico, Severini, Campigli, Arturo Martini, Funi, Carrà, Depero e outros, que trabalharam contemporaneamente na realização de afrescos e mosaicos.

Até o fim da década, o artista dedicou-se à grande decoração, sobretudo em locais públicos e novas construções financiadas pelo regime, com novas concepções de espaço, de estilo e de conteúdo, mas mantendo sempre a monumentalidade construtiva de suas representações.

Pós-guerra, retomada do “expressionismo”

Esse fluxo de encomendas públicas cessa com a entrada da Itália na guerra em 1940. Sironi segue com outros trabalhos, entre teatros, eventos, universidades e as ilustrações para a *Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*.

Em 1942, por uma necessidade prática, ele retoma a pintura de cavalete e volta a expor. Estreita relações com os irmãos Ghirighelli da Galleria Il Milione, e Carlo Cardazzo, que acabara de abrir a Galleria del Cavalino em Veneza. Este último já colecionava obras de Sironi desde os anos 1930 e muitas obras das coleções Matarazzo, de

39. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 187.

vários artistas italianos, são provenientes da sua coleção, inclusive a sironiana *Composizione* (1931).

Nos quadros que o artista executa, transfere para as telas a estrutura compositiva, a iconografia, a linguagem, o estilo das obras monumentais, parecendo mais fragmentos de pintura mural. A partir desse período, ele passa a utilizar com frequência a têmpera, por ser uma técnica que se aproximaria mais do resultado pictórico do afresco.

Com a queda do regime fascista e o posterior fim da guerra, que deixara para a Itália um saldo de destruição, esvaía-se o sonho de reconstrução de uma nação grandiosa. A partir da metade da década de 1940, há uma mudança radical na pintura de Sironi. Ele já não pinta mais imponentes figuras de trabalhadores em corpos monumentais, nem construtores empenhados na própria tarefa, e passa a representar homens fossilizados na pedra, silhuetas imobilizadas, enormes muros rochosos, figuras prostradas e sem espaço. Na análise de Pontiggia, Sironi parece dizer, com essas figuras, que o homem não tem um verdadeiro poder de decisão, que o destino é inevitável. “As figuras que aparecem nos seus quadros são uma população de vencidos, de condenados, de banidos”⁴⁰.

40. *Ibidem*, p. 239.

As outras três obras de Sironi pertencentes à coleção do MAC são desse período.

O quadro *Invocazione* (1946) traz cinco figuras humanas ajoelhadas em súplica, com poses e expressões de angústia. A cena dramática é representada em uma composição monocromática, na qual as figuras ocupam quase toda a dimensão do quadro. A têmpera rendeu-lhe um efeito branco fosco que simula a superfície de pedra, dando a impressão de tratar-se de um baixo-relevo. O mesmo efeito encontra-se em outras obras do mesmo período, como *Confessioni* e *La penitente*⁴¹.

41. *Confissões* (1945-1947), coleção particular, Roma.
A penitente (1945), Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (MART), Rovereto.

A partir daqueles anos, predomina na sua obra uma meditação religiosa e pessimista. As gamas cromáticas reduzem-se a variações de brancos e pretos, que acentuam a plasticidade das figuras. Em particular, multiplicam-se as experimentações nas figuras humanas, que não são mais os trabalhadores monumentais, mas personagens baixos e atarracados de cabeças grandes, nos quais Benzi identifica uma matriz da escultura românica, em particular de Guglielmo e Arnolfo di Cambio.

Desde o advento do “Retorno à ordem”, era prática comum de Sironi e de outros artistas modernos rejeitar o passado recente para ir

em busca de tempos remotos, de modelos autóctones de arte arcaica, por identificar neles um genuíno estilo nacional popular. De acordo com Braun, o artista via, no arcaísmo das esculturas de tumbas etruscas, dos mosaicos de Ravenna, dos relevos românicos, expressões de intensidade criativa, que se distanciavam do verismo do século XIX. “Uma deformação proposital era, segundo Sironi, necessária à arte tanto quanto a hierarquia era ao Estado”⁴².

Naqueles anos do imediato pós-guerra Sironi retoma algumas características pictóricas que marcaram a chamada fase “expressionista”: as figuras distorcidas, a pincelada densa e pesada, os contornos borrados. O sucessivo período das pinturas murais fora o ápice do programa fascista. Pode-se supor que o artista, naqueles anos do pós-guerra, vendo sua ideologia desmoronar, procurasse retornar a um momento anterior a ela, numa tentativa de resgatar algo de um período em que havia esperança no futuro grandioso da Itália.

Essa retomada trouxe de volta, ainda, o tema da paisagem, caro ao artista. Voltam às telas de Sironi as chamadas “paisagens primordiais”: ambientes inóspitos com montanhas rochosas que adquirem, no seu arcaísmo, uma dimensão atemporal. Porém, antes cenários de fundo para a representação de trabalhadores rurais, que eram o tema principal dos quadros, nesse período as paisagens tornam-se protagonistas.

Na tela *Paesaggio* (1946), do acervo MAC-USP, o conjunto de montanhas domina a superfície do quadro, aumentando a sensação de pequenez das casinhas em primeiro plano. Braun vê um eco wagneriano nesses cenários: tal qual em uma ópera de Wagner, “as dimensões enormes e os precipícios atuam como contraponto espacial à sonoridade musical e ao sublime emotivo”⁴³. De fato, o contraste dimensional entre as montanhas e as casinhas remete ao conceito de “sublime” do romantismo alemão. Caspar Friedrich, em *Paisagem nas montanhas da Silésia* (1815-20)⁴⁴, evidencia a pequenez do homem diante da grandiosidade da natureza, “exprime a alta sublime melancolia, a solidão, a angústia existencial do homem diante de uma natureza mais arcana e simbólica do que adversa”⁴⁵. A fé de Sironi na ideologia que teria feito emergir a primazia da nação e do povo italiano, agora, reduzia-se à resignação à força do destino.

Fuga in Egitto (1947), a sexta obra sironiana desta análise, compartilha com *Paesaggio* a mesma composição: a paisagem árida, o céu

42. BRAUN, Emily. Op. cit., 2003, p. 243-244.

43. Ibidem, p. 150.

44. Neue Pinakothek, Munique.

45. ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit., 2002, p. 91.

ARS azul-escuro com nuvens borradas, a pincelada nervosa, a pequenez das
ano 15 figuras em primeiro plano em relação à grandiosidade do entorno.

n. 29

As figuras em fuga seguem o mesmo andamento do solo acidentado, formando linhas descendentes que, com a pincelada vibrante, dão a sensação de movimento. As cabeças baixas, com os troncos inclinados para a frente, denotam o mesmo cansaço presente nas figuras de *Gli emigranti* (1930). Maria e José são, também eles, emigrantes ou refugiados. Mas ao contrário da obra de quase duas décadas antes, que apresenta as figuras de camponeses em corpos vigorosos e dominando todo o quadro, aqui a Sagrada Família aparece pequena e resignada, atravessando uma zona árida como quem não tem outra alternativa senão enfrentar o próprio destino.

O quadro do MAC apresenta outro elemento recorrente em Sironi: o tronco de árvore, que geralmente aparecia largo e com destaque na composição, como símbolo de autoridade, equilíbrio, estabilidade, acompanhando robustos trabalhadores do campo. Em *Fuga in Egitto*, a autoridade, o equilíbrio e a estabilidade foram reduzidos a um tronco franzino e pequeno, tão abandonado à própria sorte quanto os protagonistas da cena.

Abstração, pintura informal

Em 1942, ocorreu uma grande retrospectiva de Carrà na Pinacoteca de Brera, concomitantemente a uma exposição coletiva de desenhos que continha algumas obras de Sironi. A mostra foi o principal evento artístico daquele ano e pode-se observar na produção sironiana uma retomada de elementos metafísicos que ele praticara por volta de 1919, inclusive com algumas referências diretas ao mestre da *pittura metafisica*⁴⁶. Esse retorno ao mundo dos manequins é visto pelos autores como um recurso alternativo à realidade que, nos últimos anos da guerra e diante da grave crise do regime fascista, começava a se revelar. Para Benzi, Sironi encontra um refúgio meditativo, no qual os títulos e a atmosfera melancólica “aludem ao desaparecimento de uma ideologia, que para Sironi tinha sido um investimento cultural totalizante: eclipses, estátuas de cabeça para baixo, manequins pensativos, equilíbrios precários, ídolos impenetráveis”⁴⁷. Pontiggia entende a neo-metafísica de Sironi como expressão de uma existência que, diante dos acontecimentos terríveis da guerra, se distancia da arte. Assim, a

46. BENZI, Fabio.
Op. cit., p. 304.

pintura torna-se espaço de ausência de vida, “um museu de relíquias e decalques”, na qual os trabalhadores, construtores, pescadores, foram substituídos por cavaleiros de brinquedo, fragmentos de estátuas que perderam sua função por não poderem mais desempenhá-las⁴⁸.

A partir de então, a produção de Sironi começou a encaminhar-se na direção de uma maior abstração, tendência que se acentuaria a partir dos anos 1950. Os fragmentos de pintura mural transpostos para a tela adaptaram-se ao formato do quadro de cavalete e tornaram-se evocações da grande decoração. Porém, com a mudança de escala, “as alusões às origens míticas perderam as suas conotações nacionalísticas, tornando-se meditações elegíacas sobre a história da humanidade”⁴⁹. De acordo com Braun, o caráter atemporal do mito foi absorvido por um discurso de apoliticismo político, o que resultou, nas artes, no recurso à abstração.

As composições se encerram no perímetro e na superfície do quadro. O artista passa a criar um espaço pictórico dividido em compartimentos – que ele chama de “Multiplicações” – que abriga, lado a lado, personagens, objetos, símbolos, silhuetas que evocam ídolos de civilizações arcaicas. Figuras aprisionadas na pedra foram lidas como expressão da imutabilidade do destino no mundo de impossibilidades sentido pelo artista.

No verso da obra *Paesaggio* (1947), da coleção do MAC, há uma composição desse gênero, sobre a qual não existem ainda maiores informações e ainda está sob investigação. Duas faixas horizontais dividem o quadro, cada uma com uma sequência de figuras humanas dispostas lado a lado. As de cima são mais “figurativas”, alternam-se personagens religiosos que lembram aqueles de *Invocazione* (1946) e nus femininos caricaturais; as de baixo são silhuetas e figuras esboçadas.

A obra *Composizione con busti*⁵⁰ apresenta uma composição parecida: são bustos, cabeças e corpos dispostos em sequência. Benzi identifica nesse quadro uma veia expressionista e caricatural “de espírito goyesco e dramático” típica das pinturas sironianas da metade da década. É a mesma deformação que vemos no verso de *Paesaggio*, que ainda evoca a escultura românica, porém indo numa direção que privilegiava mais a matéria e menos a figura.

A partir de 1950, essa tendência se alarga e a matéria passa a dominar a composição. Pinceladas largas e muito densas recaem sobre a tela em gestos violentos que criam espaços pictóricos bidimensionais,

47. *Ibidem*, p. 300.

48. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 228-229.

49. BRAUN, Emily. Op. cit., 2003, p. 272.

50. *Composizione con bustos* (1945), coleção particular, Roma.

esboços de figuras que evocam os símbolos sironianos de outras épocas, agora reduzidos a índices de um tempo distante. É importante ressaltar, todavia, que o artista não abandona a produção de paisagens, “multiplicações”, composições com figuras humanas, mas mesmo nestas a matéria adquire uma força maior.

Na primeira metade dos anos 1950, Sironi parece interessar-se mais pelo que se passava fora da Itália do que dentro. Recusa-se a participar da Bienal de Veneza de 1952, mas as mostras no exterior são numerosas⁵¹. Essa tendência a uma “abstração matérica” faz que o artista receba a atenção de Michel Tapié que publica, naquele mesmo ano, o livro *Un art autre*, introduzindo as novas pesquisas do informal europeu. Tapié vê na liberdade expressiva de Sironi o individualismo, a violência pictórica que exprime os conflitos internos do homem moderno, que caracterizavam o informal que estava teorizando⁵².

51. BENZI, Fabio. Op. cit., p. 34.

52. Nem todas as interpretações para a produção sironiana do pós-guerra foram lidas nessa chave. Cf. BRAUN, Emily. Op. cit., p. 272 e ss.

Fascismo, Modernismo e o Brasil

Esse percurso, que se pretendia sintético, demonstra que Sironi sempre procurou preservar sua autonomia criativa, manter-se fiel aos próprios ideais éticos, estéticos, políticos, aos próprios meios pictóricos, de forma a produzir uma arte que refletisse o próprio tempo e desse conta das próprias demandas interiores. De fato, as obras deste exímio desenhista refletem sua visão de mundo e a cultura em que foram produzidas. A aproximação com Margherita Sarfatti e com o “fascismo da primeira hora”, a fundação do Novecento e a promoção da pintura monumental, foram o resultado de uma convergência daqueles ideais. Não por acaso, a amizade e consideração mútua entre o artista e a crítica se manteriam por toda a vida e ainda produziriam outros desdobramentos.

As relações de artistas e intelectuais italianos com o fascismo não são de simples entendimento e continuam sendo estudadas. Os teóricos de Sironi reconhecem o desejo de construção de uma nova nação, de uma pátria grandiosa e heroica, o que coincidia com as ambições fascistas. Elena Pontiggia refere-se ao que chama de “uma dramática ilusão” e lembra que poucos, “naqueles anos, conseguiam pressagiar a imensa tragédia que estava se preparando”⁵³. Emily Braun sugere que o “expressionismo” de Sironi fosse a manifestação da tragédia do regime, atribuída a “um idealismo profundamente distorcido,

ainda que autêntico”⁵⁴.

Ao mesmo tempo, a partir da década de 1930, sobretudo após a “V Trienal de Milão” (1933), o artista passou a ser alvo de ataques sistemáticos dos grupos mais reacionários do regime, que já vinham hostilizando o Novecento Italiano desde o fim da década anterior. Iniciado com uma crítica ferrenha à “Trienal”, escrita por Sommi Picenardi, o embate prosseguiu em uma sequência de réplicas e tréplicas em artigos escritos por ele e Farinacci de um lado, e de Sarfatti, Sironi, Carrà, Bardi, Maraini do outro. A falta de retórica e a liberdade expressiva de Sironi, avesso aos naturalismos e à pintura “burguesa”, levaram esses extremistas a acusarem-no de xenofilia e, ironicamente, até de antifascismo.

Após o fim da guerra, com resultados desastrosos para a Itália, artistas e críticos procuraram distanciar-se de tudo o que estivesse relacionado ao fascismo. Não há documentos que demonstrem um arrependimento tardio por parte de Sironi e a leitura de suas obras – com o cotejamento de outros registros – ajuda a compreender qual era o estado de espírito do artista diante do que acontecia. No curso de poucos anos ele passa a ser, de um dos artistas mais representativos e operantes da sua época, a um dos mais contestados ou mesmo negligenciados do universo da arte.

Segundo Chiarelli, as vertentes artísticas europeias ligadas ao “Retorno à ordem” pautaram toda a produção brasileira a partir de 1922. No caso italiano, alguns artistas estiveram em contato direto com a produção local, como é o caso de Hugo Adami, que participou da “I Mostra del Novecento Italiano” em 1926, e Cândido Portinari, além de italianos imigrantes que participaram ativamente do movimento modernista brasileiro, como Vittorio Gobbis e Fulvio Pennacchi⁵⁵.

Das suas seis obras nas coleções Matarazzo, no MAC-USP, as três mais recentes foram compradas no mesmo ano de sua realização, diretamente da coleção do artista, por intermédio de Livio Gaetani, genro de Margherita Sarfatti. De acordo com Ana Magalhães, o papel da jornalista foi fundamental no processo de aquisição das 71 obras italianas. O desejo dos mecenas Matarazzo de oferecer, no novo museu de arte moderna, um panorama completo da arte moderna italiana das últimas duas décadas, convergia com a ambição de Sarfatti de promover certa ideia de arte moderna italiana⁵⁶. Nesse contexto, a relação próxima de Sironi com a jornalista é um dado significativo

53. PONTIGGIA, Elena. Op. cit., 2015, p. 187.

54. BRAUN, Emily. Op. cit., p. 280.

55. Cf. CHIARELLI, Tadeu. Op. cit.

ARS para a presença dessas obras no museu, sobretudo num momento em que toda a sua obra vem sendo reavaliada, revelando a qualidade artística que está acima de contingências políticas: seu modo de unir classicismo e modernidade marcou de forma única o panorama das artes figurativas.

56. Cf. MAGALHÃES,
Op. cit., 2014.

Artigo recebido em 30 de
outubro de 2016 e aceito em
22 de março de 2017.

Andrea Ronqui é graduada em Storia e Tutela dei Beni Artistici pela Universidade de Florença. Mestranda do Programa Interunidades em Estética e História da Arte na Universidade de São Paulo, sob orientação da prof. Ana Gonçalves Magalhães. Bolsista do Programa de Apoio à Pós-Graduação da CAPES.