

## Achille Funi nella collezione del MAC-USP

Ana Gonçalves Magalhães

Negli ultimi anni, molto è stato detto, nella storiografia dell'arte brasiliana, sulla creazione delle istituzioni artistiche dedicate all'arte moderna nel paese, a partire dai contatti, negli anni Quaranta, del critico paulistano Sérgio Milliet<sup>1</sup> e, poi, dell'industriale Francisco Matarazzo Sobrinho<sup>2</sup> (di discendenza italiana) con gli Stati Uniti, in particolare col Museum of Modern Art di New York<sup>3</sup>.

Da queste trattative, svolte con maggior intensità nel 1946, risultò l'acquisto, da parte di Francisco Matarazzo Sobrinho e sua moglie, Yolanda Penteadó<sup>4</sup>, di un primo gruppo di opere moderniste italiane e francesi, che giunsero in Brasile nel 1947. Quei due anni segnarono l'inizio del progetto di costituzione del primo Museo d'Arte Moderna di San Paolo (MAM), la cui collezione fu trasferita all'Università di San Paolo nel 1963, con la creazione del Museo di Arte Contemporanea (MAC-USP) per accoglierla. I documenti del museo ci segnalano due figure chiave che contribuirono alla scelta delle opere da acquistare. Nel caso degli acquisti francesi, quella del pittore astrattista italiano radicatosi in Francia Alberto Magnelli<sup>5</sup>; nel caso degli acquisti italiani, quella della critica d'arte italiana Margherita Sarfatti (1880-1961). Il suo nome appare nell'autobiografia di Yolanda Penteadó<sup>6</sup>, quando accenna al fatto che lei e Ciccillo l'hanno conosciuta personalmente. Per ora, l'unico documento che la legghi agli acquisti di Ciccillo e Yolanda in Italia è un telegramma datato 16 settembre 1946, inviato dall'Uruguay, che invita Ciccillo a rivolgersi al genero, il conte Livio Gaetani, perché faccia da intermediario per gli acquisti presso le gallerie italia-

ne<sup>7</sup>. Ebbe così inizio un contatto sistematico tra Livio Gaetani e Renato Pacileo, l'avvocato della coppia Matarazzo, a Roma, per procedere all'acquisto delle opere, per un totale, tra il 1946 e il 1947, di 70 opere di artisti italiani<sup>8</sup>.

Tra le opere acquistate da Livio Gaetani, si trova un quadro inedito di Achille Funi<sup>9</sup>. Si tratta di *L'indovina*, del 1924, comprato per tramite della Galleria Il Milione di Milano, nel 1946. Tra i documenti nel reparto di catalogazione del MAC-USP, c'è soltanto una lista dattiloscritta su carta intestata della galleria, in cui è inserita l'opera di Funi, con l'indicazione della sua provenienza prima dell'acquisto di Matarazzo: la collezione dell'avvocato Verdirame, anch'egli di Milano<sup>10</sup>.

Il quadro rappresenta una figura femminile, con una tunica viola e una straordinaria collana di nastri rossi, che le pende dal collo e di cui tiene distrattamente la punta con la mano sinistra. Lo sfondo è interamente scuro, in toni di ocre, marrone e nero, in cui si distingue solo, a destra della composizione, un portale con elementi di architettura classica. La figura è rappresentata seduta su una sedia curva, che sembra accompagnare le forme del corpo, facendo allo stesso tempo di lei una figura piramidale posta di tre quarti, sulle linee di un ritratto rinascimentale. Infine, i capelli ombreggiati sono sciolti e cadono sulla spalla sinistra. La modella è la sorella dell'artista, che riappare in varie altre opere da lui eseguite<sup>11</sup>.

È possibile inserire *L'indovina* nel contesto della produzione del cosiddetto realismo magico di Funi, tra il 1920 e il 1923-1924, momento in cui l'artista si volge a reinterpretare la tradizione classica dell'arte, facendo riferimento soprattutto alla pittura del Quattrocento italiano, in particolare alla scuola della sua città natale, Ferrara<sup>12</sup>. È anche il momento in cui, intorno a Margherita Sarfatti, si costituisce il gruppo Novecento, del quale Funi fa



**Fig. 1.** A. Funi, *L'indovina*, 1924, olio su tavola, 45,7x45,8 cm, San Paolo, MAC-USP, Collezione Francisco Matarazzo Sobrinho

parte, insieme, tra gli altri, a Mario Sironi e Piero Marussig. Nelle rassegne sull'opera dell'artista in quel periodo, riprese dalla storiografia italiana più recente, si accentuano spesso i suoi rapporti col Rinascimento ferrarese, soprattutto per l'influenza dello stile fiammingo nella Ferrara del Quattrocento. La composizione di Funi per *L'indovina* riprende alcuni elementi canonici di quella tradizione: la figura di

tre quarti, la sua struttura piramidale, la posizione delle braccia, il rapporto tra la figura e lo sfondo e la plasticità della figura partendo dalla costruzione di zone di luce e d'ombra. Inoltre, Funi recupera certi aspetti della tecnica rinascimentale, come la tecnica a olio su legno, e un riferimento concettuale importante: il quadro è costruito secondo la misura aurea. Si possono infine pensare sia agli elementi

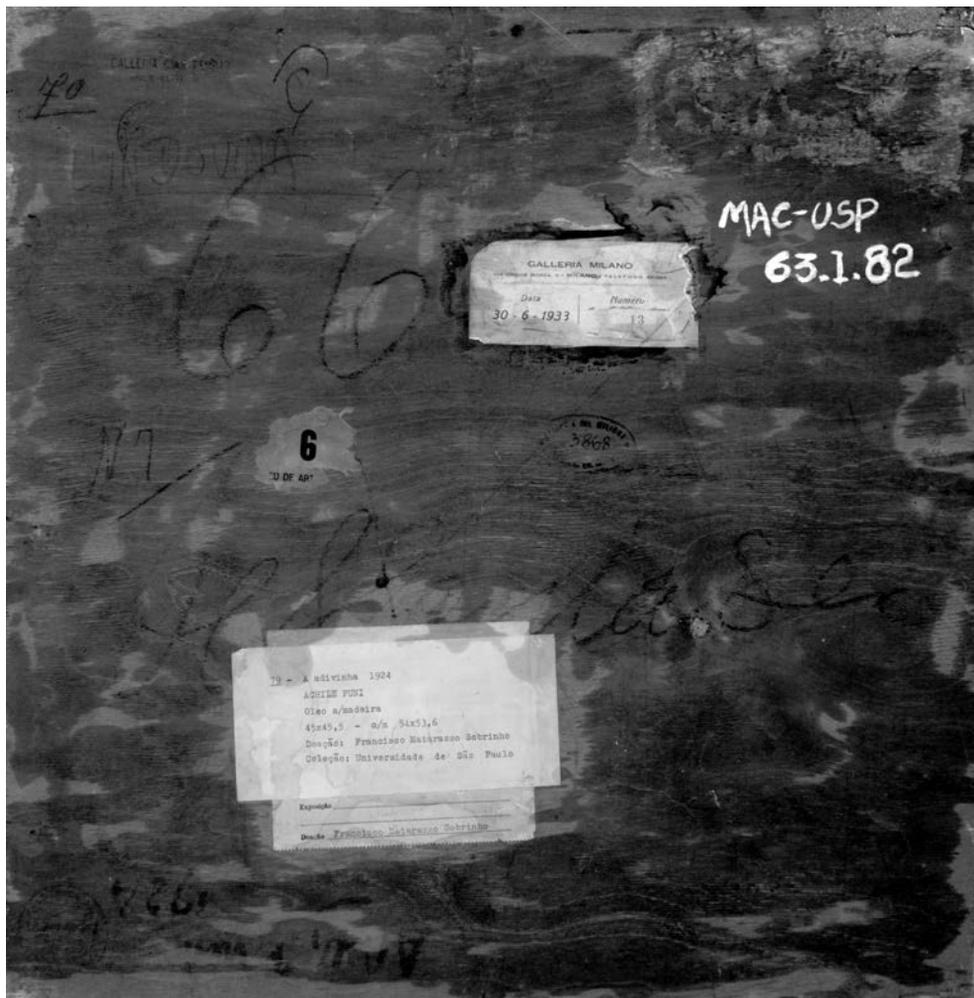


Fig. 2. A. Funi, *L'indovina*, 1924, olio su tavola, 45,7x45,8 cm, San Paolo, MAC-USP, Collezione Francisco Matarazzo Sobrinho, verso

architettonici nello sfondo sia la collana e la tunica viola come riferimenti iconografici della figura, benché non rimandino direttamente a nessuna iconografia riconoscibile. Altro elemento importante, e in certo modo articolato con tali elementi, è lo sguardo della figura, proiettato al di fuori dello spazio della composizione, che conferisce al personaggio una densità psicologica speciale e instaura nella rappre-

sentazione un carattere enigmatico. Per quanto riguarda la cultura pittorica del Quattrocento ferrarese, gli specialisti ricordano sempre l'interesse di Funi per la pittura di Cosmè Tura<sup>13</sup>. Infatti, per *L'indovina*, con la sua tunica piena di pieghe marcate, si può pensare alla bella pala della *Primavera* del Tura (1460, olio su tavola, Londra, National Gallery of Art), la cui figura è seduta in modo che l'artista



**Fig. 3.** Dettaglio di pentimenti nel braccio della figura in una radiografia eseguita nel marzo 2011 dal laboratorio di Fisica Nucleare Applicata dell'Università di San Paolo, coordinato da Márcia Rizzutto ed Elizabeth Kajiya

possa dedicare un intenso lavoro alle magnifiche pieghe dure, rocciose della tunica, di un colore particolare e prezioso, come il viola scelto da Funi. Il quadro di Funi sembra rispondere a una proposta fatta da Giorgio de Chirico pochi anni prima, specie se si considera una copia della *Muta* (1507, olio su legno, Urbino, Galleria Nazionale) di Raffaello Sanzio, eseguita nel 1920<sup>14</sup>.

Analizzarla, avendo in mente i rapporti di contrapposizione di Funi alla pittura metafisica, può guidarci nella comprensione della figura rappresentata dall'artista. Gli elementi architettonici nello sfondo della composizione alludono effettivamente ai portici dipinti da De Chirico nelle sue

versioni delle cosiddette *Piazze d'Italia*, degli anni 1910-1914. Essa sembra esprimere, inoltre, una "combinazione inquietante di serenità e solennità"<sup>15</sup>. Nel cattolicesimo, il viola è uno dei colori ufficiali del calendario liturgico, ed è pure presente nelle vesti liturgiche. Usato nel periodo dell'Avvento e della Quaresima, nonché negli uffizi e nelle messe per i defunti, significa penitenza, tristezza e malinconia. È pertanto associato a due momenti di transizione e di trasformazione importanti: il periodo che precede la nascita di Cristo (Avvento) e il periodo che precede la sua risurrezione (Quaresima). Così, si può intenderlo come espressione del mistero della vita e della morte, principalmente

della trasformazione dell'una nell'altra, forse l'enigma più profondo dell'esistenza umana. Anche la figura della *Primavera*, eseguita dal Tura, esprime questo momento di trasformazione. Si potrebbe pensare all'*Indovina* come a un esercizio di reinterpretazione dell'iconografia rinascimentale, in cui Funi sembra sottoporre elementi cristiani e mitologici/laici. Realizzare ciò che lui e i suoi colleghi Mario Sironi, Leonardo Dudreville e Luigi Rusolo propongono col manifesto *Contro tutti i ritorni in pittura. Manifesto Futurista*, nel 1920<sup>16</sup>. Qui, essi elaborano la nozione di sintesi – già proposta da Margherita Sarfatti in articoli anteriori, pubblicati sul quotidiano "Il Popolo d'Italia" – che per loro non significherebbe l'imitazione dei maestri rinascimentali, bensì la ripresa del carattere architettonico della composizione, la ricerca dello stile, la costruzione formale solida. Dal punto di vista plastico, la tunica viola della figura è protagonista della composizione: è partendo da quella superficie che Funi struttura la figura rappresentata, ed è notevole la sua destrezza nel concepire le pieghe della stoffa, pennellate più dense di viola che segnano le ombre, e pennellate biancastre che esprimono la luce.

In almeno altre due opere dello stesso periodo, l'artista costruisce figure femminili a partire da un drappeggio viola. È il caso di *Testa femminile* (*Figura, Figura femminile* o *La sorella*), del 1922 (Monza, collezione privata, già nella collezione di Margherita Sarfatti) e di *La zingara*, del 1924 (già nella collezione Messina, Milano)<sup>17</sup>. In quest'ultima, la figura femminile veste una specie di velo che si sovrappone al vestito bianco, nel quale vediamo l'artista indugiare con la stessa qualità plastica nella rappresentazione delle pieghe del tessuto che vediamo nel quadro del MAC. Anche qui lo sfondo è strutturato partendo da elementi che sembrano funzionare come attributi della figura (il tendaggio ver-

de, il vaso sul tavolo al lato sinistro della rappresentazione, l'elemento geometrico della tappezzeria della sedia su cui siede la figura). E, così come il quadro del MAC, si tratta di un olio su legno.

Più prossima all'*Indovina* sembra essere la *Testa femminile*, che aveva fatto parte della collezione di Margherita Sarfatti<sup>18</sup>. Ancora una volta, fa da modello all'artista sua sorella, che rappresenta una figura con un manto viola, una sorta di Madonna moderna. La composizione fa uso di una tavolozza molto simile a quella usata da Funi per l'*Indovina*, e anche qui egli sembra lavorare con la misura aurea (olio su cartone, 51x48 cm). Nicoletta Colombo<sup>19</sup> analizza la *Testa femminile* in rapporto a *Ritratto di sorella* (1921, Ferrara, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea), a *Lettura domenicale* (1926, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) e a un disegno, che può essere inteso come uno studio preparatorio per il quadro *La sorella* (1921, grafite su carta, Monza, collezione privata). *Testa femminile* era il pezzo fondamentale nell'esposizione alla Bottega di Poesia, nel 1922, sulla quale la Sarfatti scrive:

"*Testa femminile* dove non un solo 'punto morto' sussiste! Ogni linea, sobria, dura e severa, trae motivo da una impressione e concorre ad una espressione essenziale nell'austera figura ammantata di un viola funebre e ricco, le cui pieghe cadon dritte. Pare, con sentimento moderno, una pia donna reduce dal calvario nelle concise tavole ferraresi di Cosmè Tura e del Cossa"<sup>20</sup>.

Tali parole potrebbero applicarsi molto bene all'*Indovina* del MAC, nonostante le forme, forse leggermente più soavi, della fisionomia tanto precisa della figura nelle versioni sopraccitate, differiscano dal modo in cui questa stessa fisionomia è eseguita nel quadro del MAC. Tuttavia, è



**Fig. 4.** Dettaglio di disegno sullo sfondo in una radiografia eseguita nel marzo 2011 dal laboratorio di Fisica Nucleare Applicata dell'Università di San Paolo, coordinato da Márcia Rizzutto ed Elizabeth Kajija

possibile individuare in questi dipinti un insieme coeso, che li distingue da altre composizioni simili e dai ritratti di Funi dello stesso periodo. La sorella dell'artista è di nuovo la modella per una versione del 1923 (*La sorella*, Rovereto, MART) e per *Una persona e due età* (1924, Milano, collezione Linda e Luigi Colombo). Comunque, queste sono composizioni in cui la figura è concepita in superfici più arrotondate, che fanno pensare alle figure monumentali di Picasso dello stesso periodo. È dello stesso anno dell'*Indovina* una versione di *Eva* (Monza, collezione privata), esposta alla Biennale di Venezia del 1926. Tra le opere sopracitate e questa *Eva* sembrano inserirsi *L'indovina*, *Testa femminile* e *Lettura domenicale*. Tanto queste ultime come la versione di *Eva* del 1924 resteran-

no come esercizi plastici non più ripresi da Funi. Questo aspetto plastico e il riferimento alla tradizione quattrocentesca si ritrovano in un altro suo collega negli stessi anni: il Felice Casorati di *Silvana Cenni* (1922, Torino, collezione privata), che, come Funi nell'*Indovina*, riprende elementi della composizione quattrocentesca, lavora con impegno sulle pieghe del vestito bianco e colloca sullo sfondo riferimenti metafisici<sup>21</sup>.

Come accennato in precedenza, alcuni elementi compositivi sembrano inserire il quadro di Funi nel dibattito sulla pittura metafisica. Inoltre, la composizione è realizzata nel senso di quella sintesi di cui Funi, Sironi, Russolo e Dudreville parlavano nel 1920. C'è un'opera di Sironi che potrebbe far luce sull'*Indovina*. Si tratta di



**Fig. 5.** Dettaglio di disegno sullo sfondo in una radiografia eseguita nel marzo 2011 dal laboratorio di Fisica Nucleare Applicata dell'Università di San Paolo, coordinato da Márcia Rizzutto ed Elizabeth Kajiya

*L'allieva* (1923-1924, Rovereto, MART). Sironi concepisce qui una figura femminile angolosa, che sembra riverberare gli oggetti intorno a essa, i quali fungono anche da suoi attributi: una squadra, una bottiglia di ceramica, una scultura di figura femminile alla sua sinistra. La figura è composta partendo da contrasti di superfici di luce e ombra, e la collocazione delle mani sul tavolo tende a darle una conformazione piramidale<sup>22</sup>. In un certo modo, essa costituisce ancora una figura-enigma per lo spettatore e, in questo senso, si avvicina alla nostra *Indovina*. Le due opere sembrano anche esprimere l'idea del passaggio, ossia, la sintesi di cui parlavano i due artisti nel 1920, come pure Margherita Sarfatti nel suo salotto:

“La deformazione non deve avere per unico scopo se stessa, per quanto sia, o sembri, essenzialmente logica. Bisogna invece che la deformazione sia una necessità ritmica per la costruzione ritmica e la chiusura ritmica del quadro. [...] Se questo scopo è raggiunto, tutte le parti del quadro sono indispensabili e imm modificabili.

Il chiaroscuro deve esistere dove, come e quando lo esigono il ritmo particolare di una forma e il ritmo generale del quadro. [...] Se in un quadro si può indifferentemente togliere, variare o spostare una parte, ciò significa che il ritmo di quella parte non è intimamente legato al ritmo generale del quadro, *e che il quadro non è architettonicamente solido*. Tutto, invece, nel quadro, ‘deve’ essere

necessario, inamovibile, fatale.

[...]

Concludendo, è assurdo uscire dalla pittura per andare avanti ad ogni costo. È assurdo e vile ritornare al museo, *plagiando* per rimanere nella pittura. Bisogna andare avanti ad ogni costo, *portando avanti tutti i valori plastici conquistati, e conquistandone dei nuovi con un'ampia e forte visione sintetica*<sup>23</sup>.

*L'indovina* e *L'allieva* cercano di esercitare la costruzione compositiva del quadro, che risulta in entrambi i casi "architettonicamente solida". Inoltre, se il riferimento alla ritrattistica del Rinascimento è evidente ed è stato notato da vari autori, non si tratta propriamente di un plagio di quello che essi intendono come valori plastici già raggiunti. Le due figure sono, così, nuove proposizioni plastiche e si trovano sulla soglia tra il passato (la destrezza degli artisti e il dominio della loro disciplina) e il futuro (dalla decostruzione futurista alla ricostruzione). In tal senso, sembrano costituire l'alternativa alla proposta di De Chirico, in quegli anni, di copiare semplicemente i maestri rinascimentali (come fece lui con Raffaello). Il carattere solenne, semplice, sintetico e costruito di queste figure esprime non solo gli ideali proposti da Funi, Sironi, Dudreville e Russolo nel 1920, ma soprattutto gli elementi che, per Margherita Sarfatti, sarebbero il fondamento di una pittura italiana moderna, promuovendo la sintesi tra l'esperimento avanguardista futurista e la tradizione italiana dell'arte.

Funi, accanto a Sironi, è l'artista che, per la Sarfatti, è stato protagonista di questa pittura italiana moderna, che ella ha forse ritenuto la forma più legittima di manifestazione del nuovo ordine sociopolitico stabilito nel suo paese dal 1922. In questo modo, nel suo esilio argentino, e nei consigli per gli acquisti della coppia Matarazzo, la presenza dell'*Indovina* nella lista

delle opere comprate sembra testimoniare il significato che ha questo momento nella storia dell'arte moderna italiana. Oltre a ciò, l'opera di Funi – come pure le opere di altri artisti del Novecento italiano ora nella collezione del MAC-USP – apre nuove prospettive d'interpretazione e approccio della produzione artistica brasiliana negli stessi anni. Alcuni studi brasiliani indicano il rapporto tra artisti brasiliani, principalmente i membri del cosiddetto Gruppo Santa Helena<sup>24</sup>, e il Novecento italiano. Esiste, effettivamente, un contatto anteriore di questi artisti brasiliani con l'Italia. Nel contesto del Novecento italiano, meritano risalto Hugo Adami e Paulo Rossi Osir. Adami visse in Italia tra il 1922 e il 1928, conobbe De Chirico e appare tra gli espositori nel catalogo della *Mostra del Novecento italiano*, nel 1929, a Milano. Più significativo è il caso di Paulo Rossi Osir, che ebbe un contatto personale con Margherita Sarfatti, la quale valutò la produzione di Rossi Osir e, in un testo pubblicato in Argentina, nel 1947, mise in rilievo l'artista nel capitolo scritto sul Brasile<sup>25</sup>. Troviamo, così, tracce dei rapporti tra gli ambienti artistici italiano e brasiliano negli anni Venti e Trenta, i quali tuttavia devono ancora essere adeguatamente studiati, così come la fortuna critica di Funi e Sironi in Brasile. Funi rientra nella collezione del Museo di Arte Moderna di San Paolo, nel 1948, come sei opere di Sironi. La sua *Indovina* compare nella prima mostra della collezione del MAM, nel 1949, nell'esposizione organizzata in collaborazione con l'Università di San Paolo, nel 1950, *Pintores Italianos Contemporâneos* (Pittori Italiani Contemporanei), e nell'esposizione commemorativa del quarto centenario di San Paolo, organizzata dal primo MAM tra il 1954 e il 1955. Allo stesso tempo, Funi partecipò come uno degli artisti rappresentanti dell'Italia alla II Biennale di San Paolo, nel 1953<sup>26</sup>. Quanto a Sironi, ebbe

una mostra individuale nel primo MAM nel 1949, e le sue opere, comprate dalla coppia Matarazzo, figurarono in altre esposizioni della collezione del museo fino al 1959.

Questi primi indizi costituiscono uno spunto iniziale per ricostruire le reali dimensioni degli scambi tra Margherita Sarfatti e il Brasile. L'opera di Funi è una traccia del significato del Novecento italiano all'interno del dibattito sul modernismo in Brasile, nel corso degli anni Venti.

Questo articolo è stato presentato nel dicembre 2009. Dal gennaio 2010 è nato un progetto di collaborazione fra l'autrice e la prof.ssa dott.ssa Márcia Rizzutto, dell'Istituto di Fisica dell'Università di San Paolo, che ha prodotto le prime analisi radiografiche e a infrarossi del dipinto di Funi, e ha anche permesso di identificare, sul verso del quadro, un'etichetta della Galleria Milan, del 1933. L'elaborazione dei nuovi dati è ancora in corso.

1. Sérgio Milliet da Costa e Silva (1898-1966) è uno dei più importanti critici d'arte brasiliani. Il suo contributo al dibattito sul modernismo in Brasile ha inizio con la sua partecipazione alla *Semana de Arte Moderna* [Settimana d'Arte Moderna] del 1922, a San Paolo, e poi, negli anni Trenta, come direttore della Sezione di Arti plastiche della Biblioteca Municipale di San Paolo, nella quale comincia a pensare al progetto di un museo d'arte moderna. Cfr. A. Fabris, *Um 'Fogo de palha aceso': considerações sobre o primeiro momento do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, in *MAM 60*, (San Paolo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 16 ottobre-14 dicembre 2008), a c. di A. Fabris, L.C. Osorio, San Paolo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008, pp. 14-89. Tra i numerosi saggi e recensioni che Milliet ha pubblicato, il più conosciuto è *Marginalidade da pintura moderna* [Marginalità della pittura moderna], pubblicato dal Dipartimento di Cultura del Comune di San Paolo nel 1942 e

presentato come conferenza al primo congresso della AICA, a Parigi, nel 1949.

2. Francisco Matarazzo Sobrinho, conosciuto come Ciccillo Matarazzo (1898-1977), apparteneva a una famiglia agiata di italiani immigrati a San Paolo dalla zona di Salerno e diresse la Metallurgica Matarazzo, una delle varie imprese costituite per iniziativa di suo zio, il conte Francesco Matarazzo, stabilitosi in Brasile nel 1881. Ciccillo stabilì la propria identità come mecenate delle arti, incentivando in modo particolare l'arte moderna, a partire dagli anni Quaranta. Oltre a essere stato il fondatore e presidente del Museo d'Arte Moderna di San Paolo, gli si deve la creazione di altre importanti strutture culturali della città, come la Biennale di San Paolo, la Cinemateca Brasiliana, il Teatro Brasiliano di Commedia e la Compagnia Cinematografica Vera Cruz, la prima del paese.

3. Le iniziative per avvicinare l'ambiente artistico e intellettuale di San Paolo agli Stati Uniti furono favorite, tra l'altro, dalla presenza e dalla collaborazione di economisti nordamericani, appartenenti alla cosiddetta Scuola di Chicago, nella formazione della Scuola Superiore di Sociologia e Politica di San Paolo. L'allora console nordamericano, Carleton Sprague Smith – collega di Sérgio Milliet nella Scuola – mise in contatto Milliet e, in seguito, Ciccillo Matarazzo, con Nelson Rockefeller (allora presidente del MoMA). A sua volta, Rockefeller visitò il Brasile nel 1946 e in quell'occasione donò 13 opere per incentivare la creazione di musei d'arte moderna a San Paolo e a Rio de Janeiro. Cfr. A. Fabris, *op. cit.*

4. Yolanda de Ataliba Nogueira Penteado (1903-1983) discendeva da una ricca famiglia paulista di "fazendeiros" di caffè. Il suo interesse per l'arte e la sua frequentazione dell'ambiente artistico brasiliano nacquero in gran parte grazie a sua zia, Olívia Guedes Penteado – importante patronessa dell'arte moderna a San Paolo, la cui casa ospitò uno dei salotti modernisti della seconda metà degli anni Venti e dell'inizio degli anni Trenta.

5. (Firenze, 1888-Meudon, 1971). Il contatto di Ciccillo e Yolanda con Magnelli avvenne, in primo luogo, per il fatto che l'artista aveva un fratello industriale – Aldo Magnelli – che viveva a San Paolo.

6. Y. Penteado, *Tudo em cor-de-rosa*, San Paolo, Editora Nova Fronteira, 1976.

7. Cfr. MAC-USP, Reparto Catalogazione, cartelle di documentazione della donazione Ciccillo Matarazzo. Inoltre, in una lettera di propria mano dell'artista Mario Sironi (15 ottobre 1946) a Livio Gaetani, e in un'altra, pure di propria mano, dell'artista Felice Casorati, è citata Margherita Sarfatti, suggerendo la sua

intermediazione negli acquisti effettuati da Ciccillo (cfr. MAC-USP, Reparto Catalogazione, cartelle dei rispettivi artisti). Sarfatti si trovava in esilio, in Argentina, dove rimase dal 1938 fino al 1947.

**8.** Questo gruppo di opere è oggetto di studio dell'autrice, in una ricerca in corso, iniziata nel settembre 2008.

**9.** Cfr. N. Colombo, *Achille Funi. Catalogo ragionato dei dipinti (II)*, Milano, Leonardo Arte, 1996. L'opera non è pubblicata. Inoltre, in una comunicazione personale con Colombo, che ebbe l'occasione di vedere una riproduzione del quadro del MAC il 13 luglio 2009, è stato confermato che l'opera è inedita.

**10.** In una lista dattiloscritta trovata presso la documentazione del primo MAM di San Paolo, ci sono altri dati che meritano di essere investigati per stabilire la provenienza dell'opera, quali il numero di catalogazione dell'opera nella Galleria Il Milione (cat. 3868) e un timbro della Galleria Gian Ferrari, nel verso dell'opera (attualmente non più visibile, a causa di una placca di legno posta sul verso del quadro, probabilmente per un intervento conservativo).

**11.** Come nel caso di un'opera attualmente d'ubicazione ignota, presentata alla Biennale di Venezia del 1926. Si veda *Calliope*, 1921, olio, riprodotta in N. Colombo, *Achille Funi*, cit., ill. 116. Infatti, anche il vestito sembra essere lo stesso portato dalla modella dell'*Indovina*. Si potrebbe, in un primo momento, pensare a una versione anteriore del dipinto del MAC. Però la composizione non ritiene un chiaro riferimento alla tradizione quattrocentesca, come nel dipinto del MAC.

**12.** Cfr. N. Colombo, *Funi e la "geometria della vita"*, in *Achille Funi. Mitologie del quotidiano*, (Milano, Museo della Permanente, 27 gennaio-22 febbraio 2009), a c. di N. Colombo, Milano, Giorgio Mondadori, 2009, pp. 11-32, soprattutto alle pp. 20 e 21, quando l'autrice parla delle opere del periodo in causa.

**13.** Cfr. N. Colombo, *Funi e la "geometria della vita"*, cit., p. 21, quando parla della rappresentazione che "prende corpo in una selva organizzata di linee minerali severe, esiti maturati dalla riflessione sulla 'rocciosa evidenza plastica dei Tura e dei Cossa'".

**14.** Per la descrizione dell'accoglienza della copia della *Muta* (collezione privata) fatta da De Chirico, si veda *On Classic Ground: Picasso, Léger,*

*De Chirico and the New Classicism 1910-1930*, (Londra, Tate Gallery, 6 giugno-2 settembre 1990), a c. di E. Cowling, J. Mundy, Londra, Tate Gallery Publications, 1990, pp. 75-76.

**15.** *On Classic Ground*, cit., p. 76, citando De Chirico in un articolo del 1920 per la pubblicazione "Il Convegno".

**16.** Cfr. *Il Novecento italiano*, a c. di E. Pontiggia, Milano, Abscondita, 2003, pp. 18-22. Si veda soprattutto la nota 5 di Pontiggia, che rivisita l'origine del testo e lo scontro di questi artisti con i metafisici De Chirico, Savinio e Carrà, in particolare un articolo di De Chirico, pubblicato nella rivista "Valori Plastici" nel 1919: *Il ritorno al mestiere*.

**17.** Cfr. P. Torriano, *Achille Funi*, Milano, Edizioni del Milione, 1946 (2ª edizione), tav. 2.

**18.** La somiglianza tra le due opere era già stata osservata dalla nipote della critica, Margherita Gaetani, in una conversazione informale a Roma il 4 luglio 2009, quando lei vide una riproduzione dell'*Indovina*.

**19.** *Achille Funi. Mitologie del quotidiano*, cit., p. 64.

**20.** M. Sarfatti, *I quadri a Bottega di Poesia*, "Il Popolo d'Italia", 10 novembre 1922, ripubblicato in *Achille Funi. Mitologie del quotidiano*, cit., p. 64.

**21.** Casorati dipinse un paesaggio, dove si vede un edificio di tipo rinascimentale con una torre massiccia e una struttura di portici, presenti anche nelle pitture metafisiche di De Chirico.

**22.** Sironi aveva preparato altre composizioni in cui contrapponeva figure femminili a statue e a elementi di architettura classica, come *La modella dello scultore* (1923-1924 circa, Roma, collezione privata). Cfr. *On Classic Ground*, cit., p. 243.

**23.** *Il Novecento italiano*, cit., pp. 21-22. Il corsivo è mio.

**24.** Cfr. T. Chiarelli, *O Novecento e a arte brasileira*, "Revista Italianistica", II (3), 1995, pp. 109-134.

Chiarelli studia qui quattro artisti brasiliani: Paulo Rossi Osir, Hugo Adami, Fulvio Pennacchi (di origine italiana, stabilitosi in Brasile dal 1929) e lo scultore Galileo Emendabili. Nella biblioteca di Paulo Rossi Osir, attualmente parte delle collezioni rare della biblioteca del MAC, si trova un piccolo saggio di Giovanni Scheiwiller su Sironi, pubblicato nel 1930 (G. Scheiwiller, *Mario Sironi*, Milano, Hoepli, 1930, collezione Arte Moderna Italiana, n. 18), tra altre pubblicazioni italiane del periodo.

**25.** Cfr. M. Sarfatti, *XV. Terra do Brasil*, in *Espejo de la Pintura Actual*, Buenos Aires, Argos, 1947.

**26.** Con due opere del periodo futurista.



*Autore | Author:* Magalhães A.G. (2011, 2022). <https://orcid.org/0000-0002-2291-428X>

*Titolo:* **Achille Funi nella collezione del MAC-USP.**

*Title:* **Achille Funi in the MAC-USP collection.**

*L'uomo Nero. Materiali per una storia delle arti della modernità*, 19(19-20), 141-150.

Recuperato da | Retrieved from <https://riviste.unimi.it/index.php/uomonero/article/view/17726>

DOI [https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20\\_2022\\_pp141-150](https://doi.org/10.54103/2974-6620/uon.n19-20_2022_pp141-150)

*Parole chiave | Keywords:* Arte italiana del XX secolo, XX c. Italian Art, Achille Funi, Francisco Matarazzo Sobrinho, Yolanda Penteadó.

*Abstract EN:* In the last years, many studies about the foundation of the artistic institutions devoted to modern art in Brazil were published by Brazilian historiography. These institutions were established thanks to the relationship between the Paulist art critic Sérgio Milliet and the industrialist Francisco Matarazzo Sobrinho (of Italian descent) and American museum, first of all the Museum of Modern Art in New York. From this negotiation (especially in 1946), Francisco Matarazzo Sobrinho and his wife Yolanda Penteadó, purchased a first group of Italian and French modern art, shipped in Brazil in 1947. This was the starting point of the collection of the Museum of Modern Art (MAM) in Sao Paulo, later moved to the University of Sao Paulo in 1963 in order to establish the Museum of Contemporary Art (MAC-USP). The essay focused on the painting *L'indovina* (1924) by Achille Funi, included in the collection, bought in 1946 thanks to Galleria Il Milione in Milan.

*Abstract IT:* Negli ultimi anni, molto è stato detto, nella storiografia dell'arte brasiliana, sulla creazione delle istituzioni artistiche dedicate all'arte moderna nel paese, a partire dai contatti, negli anni Quaranta, del critico paulistano Sérgio Milliet e, poi, dell'industriale Francisco Matarazzo Sobrinho (di discendenza italiana) con gli Stati Uniti, in particolare col Museum of Modern Art di New York. Da queste trattative, svolte con maggior intensità nel 1946, risultò l'acquisto, da parte di Francisco Matarazzo Sobrinho e di sua moglie, Yolanda Penteadó, di un primo gruppo di opere moderniste italiane e francesi, che giunsero in Brasile nel 1947. Quei due anni segnarono l'inizio del progetto di costituzione del primo Museo d'Arte Moderna di San Paolo (MAM), la cui collezione fu trasferita all'Università di San Paolo nel 1963, con la creazione del Museo di Arte Contemporanea (MAC-USP) per accoglierla. Il saggio si concentra su un dipinto di Achille Funi incluso nella collezione, *L'indovina* (1924), comprato per tramite della Galleria Il Milione di Milano nel 1946.

ISSN 2974-6620

Copyright (c) 2022 Ana G. Magalhães



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)