

PIETRO MARIA BARDI



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

MARCELO KNOBEL

Coordenadora Geral da Universidade

TERESA DIB ZAMBON ATVARIS

E D I T O R A
U N I C A M P

Conselho Editorial

Presidente

MÁRCIA ABREU

ANA CAROLINA DE MOURA DELFIM MACIEL – EUCLIDES DE MESQUITA NETO

MÁRCIO BARRETO – MARCOS STEFANI

MARIA INÊS PETRUCCI ROSA – OSVALDO NOVAIS DE OLIVEIRA JR.

RODRIGO LANNA FRANCO DA SILVEIRA – VERA NISAKA SOLFERINI

NELSON AGUILAR
(ORG.)

Pietro Maria Bardi

Construtor de um novo paradigma cultural

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO
Bibliotecária: Maria Lúcia Nery Dutra de Castro – CRB-8ª / 1724

P618

Pietro Maria Bardi: construtor de um novo paradigma cultural / organização: Nelson Aguilar. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2019.

1. Bardi, Pietro Maria, 1900-1999. 2. Museu de Arte de São Paulo. 3. Ciências sociais. 4. História da arte – Brasil. I. Aguilar, Nelson. II. Título.

ISBN 978-85-268-1507-0

CDD – 708.98161
– 300
– 709.81

Copyright © Nelson Aguilar
Copyright © 2019 by Editora da Unicamp

Direitos reservados e protegidos pela lei 9.610 de 19.2.1998.
É proibida a reprodução total ou parcial sem autorização,
por escrito, dos detentores dos direitos.

Printed in Brazil.
Foi feito o depósito legal.

Direitos reservados à

Editora da Unicamp
Rua Sérgio Buarque de Holanda, 421 – 3º andar
Campus Unicamp
CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil
Tel.: (19) 3521-7718 / 7728
www.editoraunicamp.com.br – vendas@editora.unicamp.br

AGRADECIMENTOS

Este livro teve por base o Simpósio Internacional “Pietro Maria Bardi: Construtor de um novo paradigma cultural”, promovido pelo Programa de Pós-Graduação de História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-Unicamp), em setembro de 2011. Os ensaios foram atualizados e revistos pelos diferentes autores. O evento contou com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), do IFCH-Unicamp, da Universidade Federal do Estado de São Paulo (Unifesp), do Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (ILBPMB).

Agradecemos ao fotógrafo Juan Esteves pela cessão dos direitos autorais do retrato de Pietro Maria Bardi que ilustra a capa deste livro.

Sem o apoio logístico de Anna Carboncini e da Diretoria do ILBPMB, sob a gestão iluminista de Giuseppe D’Anna (2008-2013), o encontro não teria a mesma eficácia. A participação de Pedro Ivo Carvalho, tanto na produção do *site* consagrado ao simpósio (simposiobardi.wordpress.com) quanto na coordenação desta publicação, excedeu qualquer expectativa.

O conde D. Henrique

Todo começo é involuntário.
Deus é o agente.
O herói a si assiste, vário
E inconsciente.

A espada em tuas mãos achada
Teu olhar desce.
“Que farei eu com esta espada?”

Ergueste-a, e fez-se.

Fernando Pessoa

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
<i>Nelson Aguilar</i>	
1. INVENÇÃO DE UM PERSONAGEM: ICONOGRAFIA E SINA DE PIETRO MARIA BARDI NOS PRIMEIROS ANOS 1930.....	25
<i>Paolo Rusconi</i>	
2. BARDI, POUND E O FASCISMO	47
<i>Zeno Birolli</i>	
3. BARDI MANDA: “PONHA VILLA A TRABALHAR”	59
<i>Davide Colombo</i>	
4. PIETRO MARIA BARDI E ETTORE CAMESASCA: CARTAS TROCADAS DE 1972-1975.....	79
<i>Elisa Camesasca</i>	
5. CARRÀ E SOFFICI, SEGALL E PORTINARI.....	101
<i>Nelson Aguilar</i>	
6. MAX BILL: UM PROJETO DE PIETRO MARIA BARDI.....	111
<i>Rodrigo Paiva</i>	
7. EMILIO VILLA: AÇÃO INTELECTUAL NO MASP	125
<i>Grazielle Santos Silva</i>	
8. AVENTURA BRASILEIRA	151
<i>Alberto Cavalcanti</i>	
9. A MISSÃO ARTÍSTICA DO PRIMEIRO MASP – UM ESTUDO DA CONCEPÇÃO DE PIETRO MARIA BARDI PARA OS PRIMEIROS ANOS DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO.....	189
<i>Luna Lobão</i>	
10. BARDI, JORNALISTA E CRIADOR DE UM GRANDE MUSEU DE ARTE.....	203
<i>Eugênia Gorini Esmeraldo</i>	

INTRODUÇÃO

Nelson Aguilar

Por que este livro, fruto do simpósio internacional ocorrido em setembro de 2011 na Unicamp e no Masp, denomina-se “Pietro Maria Bardi: Construtor de um novo paradigma cultural”? Nos idos de 1947, num país recém-saído do Estado Novo, onde a cultura era administrada de cima para baixo, Bardi pensou num museu acessível a todos. Os primeiros anos do Masp ofereceram painéis destinados a narrar a história da arte desde as cavernas até a atualidade, instalados em ambiente arrojado tanto no *design* quanto na iluminação. Não se tratava de iniciação. Recontar a história da arte depois de uma guerra com campos de extermínio e explosões nucleares sobre populações civis exigia uma nova articulação capaz de interessar a humanidade que escapara da sinistra experiência. Alguns nomes que estudiosos de arte respeitam participaram da empreitada: Giulio Carlo Argan, Federico Zeri, o poeta e crítico de arte Emilio Villa, entre outros. Havia também um mostruário que percorria o salão do núcleo inicial do museu de lado a lado, instalado no primeiro andar do edifício em construção na rua 7 de Abril, n. 230, batizado Vitrine das Formas, onde artefatos do neolítico chegavam mediante transformações surpreendentes até um dos produtos mais impactantes da civilização industrial, a máquina de escrever Olivetti, Lettera 22, elaborada por Marcello Nizzoli, um dos exitosos produtores de objetos industriais. Ao lado dessa revolução permanente, as primeiras aquisições de obras-primas no mercado internacional da arte chegavam com notável discernimento. Pietro Maria Bardi formou o que é até nossos dias a maior coleção de arte ocidental do hemisfério sul. Mudou o destino da arte brasileira ao desenvolver o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), pioneiro na formação de publicitários, cineastas, fotógrafos, paisagistas, artistas, estilistas, historiadores da arte, humanistas enfim. As exposições temporárias deram densidade e repertório

ao público. Sem essas iniciativas, dificilmente desfrutaríamos do patamar artístico que hoje ostentamos.

Esse percurso traz algo da história de Bardi, que teve princípio na Ligúria. Aluno problemático, é afastado do liceu por repetição redobrada do segundo ano primário e sentiu-se livre do calabouço escolar. Aos 17 anos, publica tradução comentada de ensaio de Jeremy Bentham sobre as desvantagens do regime colonial. A partir de alentado autodidatismo, o campo de interesses se bifurca entre jornalismo e comércio de arte. Investiga a situação política, moral, artística, visando atingir pessoas carentes de orientação, entre as quais o próprio ocupa o primeiro lugar na fila.

As revistas de arte e arquitetura que dirige nutrem a ambição de formar a comunidade. *Belvedere* e *Quadrante* tentam tornar transparente o mercado de arte e lutar por edificações capazes de dar abrigo a todos a partir das conquistas da arquitetura internacional preconizadas por Walter Gropius e Le Corbusier.

A proposta deste livro é a de aproximar ambos os períodos de Pietro Maria Bardi, o italiano e o brasileiro, e desvendar ao conhecimento os dois rostos de Janus.

Paolo Rusconi da Universidade de Milão, exímio especialista de Bardi no período italiano, diferentemente de antecessores como Riccardo Mariani e Francesco Tentori, que o abordaram na qualidade de crítico de arquitetura, interlocutor privilegiado de Le Corbusier e defensor ferrenho da implantação das novas vertentes do viver e conviver na cidade, no campo, na malha viária, nos utensílios do dia a dia, tenta responder ao mistério: como alguém com formação precária se alça entre os que tornaram a arte moderna de seu país e do nosso essencial à cultura universal? Bardi, como milhões de italianos, entusiasma-se pelo fascismo como possibilidade de mudar a vida e a arte. Renzo De Felice, historiador da época mussoliana, subintitula o volume dedicado ao período entre 1929-1936 “Os anos do consenso”, justamente quando a carreira do futuro diretor do Masp atinge seu ápice. Depois dessa fase, sua abrangência se torna menos pública e mais pontual. Recordar-se que a etapa subsequente será a do alinhamento ao eixo Berlim-Roma-Tóquio, à inclusão do antissemitismo na política interna, à guerra e à República de Salò.

O equívoco comum, entre os que apostam na mudança de regime como advento de nova era, lança cientistas, poetas, escritores, artistas, críticos em desilusão devastadora. Basta constatar o caso da “geração que

desperdiçou seus poetas” (R. Jakobson) na extinta URSS, além de levar em conta o fim melancólico de Maliévitch, Floriênski, Eisenstein, entre tantos. Talvez o caso mais emblemático, na Itália, acontece na Segunda Mostra de Arquitetura Racional, organizada por Bardi na Galleria d’Arte di Roma, em março de 1931. O centro da mostra, inaugurada pelo Duce em pessoa, residia na apelidada *Mesa dos Horrores*. Bruno Zevi, arquiteto antifascista, descreve-a como

uma fotomontagem derrisória da Itália provincial, popularesca, eclética, da falsa monumentalidade na qual estava inserida, em meio a caixas de fósforos, fotografias de 1860, capas de romances, páginas do *Correio Sentimental*, trechos de novelas, velhos catálogos de moda, braços de acadêmicos engalanados sem tronco nem cabeça e dedos acusatórios, uma série de feiuras arquitetônicas entre as quais compareciam obras de neoclássicos e neobarrocos, como Brasini, Giovannoni, Bazzani, e também construções de Piacentini.¹

Bardi acreditava que o lugar da vanguarda merecia o panteão da pátria. O primeiro número de *Quadrante* (1933-1936), comandada por ele e Massimo Bontempelli, traz obras do jovem Lucio Fontana, para aludir a um exemplo de acompanhamento ao que se produzia de mais contundente no campo das artes.

No simpósio da Unicamp, o amigo desaparecido Zeno Birolli (1939-2014) discorreu sobre a relação entre Ezra Pound e Bardi. Antes da palestra, exortou-nos a assistir à entrevista entre Pound e Pasolini, filmada em 1968 pela Radiotelevisione Italiana (RAI). Birolli visou, com isso, abrir horizontes e dirimir preconceitos dualistas. Os dois poetas sofreram com a guerra. O norte-americano, por ter proferido emissões radiofônicas na Itália defendendo o fascismo, escapou à pena capital por traição a seu país permanecendo 13 anos confinado em Washington, em hospital psiquiátrico. O italiano perdeu o irmão Guido, combatente antifascista, de orientação católica e socialista, massacrado com outros 16 companheiros, incluindo uma militante, por guerrilheiros comunistas, num dos mais trágicos e controvertidos eventos da Resistência italiana, no fim da guerra. Pasolini presta homenagem a Pound lendo trechos dos *Cantos pisanos*, compostos na prisão e no hospício. Birolli mostra o reconhecimento mútuo entre Bardi e Pound, o jornalista e o poeta, que é entrevistado pela revista *Belvedere*.

O poeta e ensaísta italiano Emilio Villa (1914-2003) merece dois ensaios, o de Davide Colombo, que prioriza a produção em solo natal, e o de Grazielle dos Santos Silva, que atenta à estada brasileira do colaborador de Bardi. Para entender o contexto, há que se recordar da disputa pelo mercado editorial travada entre empresas jornalísticas: os Diários Associados de Assis Chateaubriand, que apoiaria sem restrições o Masp, e *O Estado de S. Paulo* da família Mesquita, que opta por defender o MAM, tomando o partido de Ciccillo Matarazzo. A revista *Habitat*, órgão noticioso do novo Masp, n. 7 (abril-junho de 1952), então dirigido pela arquiteta Lina Bo Bardi, apresenta editorial de autoria de Villa, “Os puristas são enfadonhos e inúteis”, respondendo a “algumas revistas e jornais [que] estão insistindo em dizer que os textos de *Habitat* talvez não sejam escritos em puríssimo português”. Villa refere-se ao jornal *O Estado de S. Paulo* e congêneres. Um de seus fiéis colaboradores, Luís Martins, publica artigo indignando-se de que um estrangeiro tome a frente de um museu brasileiro.² A campanha atinge plena virulência contra o Masp ou seu patrono através da revista cultural *Anhemi*, sob a direção de Paulo Duarte, que já fora redator-chefe do “bravo matutino” entre 1945-1950. Embora o Masp já tenha realizado exposições como a de Max Bill ou a de Le Corbusier, tenha adquirido obras-primas dos maiores mestres da arte ocidental e inaugurado o IAC – onde as personalidades excepcionais, o cineasta Alberto Cavalcanti ou o engenheiro Pier Luigi Nervi lecionaram –, só colheu críticas pelo uso incorreto do português seja na revista, seja em catálogo,³ ou mesmo pela ação internacional de Assis Chateaubriand ao promover a mostra itinerante das obras-primas do Masp no Musée de l’Orangerie⁴ (a seguir, no Palais des Beaux Arts de Bruxelas, no Centraal Museum de Utrecht, no Kunstmuseum de Berna, na Tate Gallery de Londres, na Kunsthalle de Dusseldorf, no Palazzo Reale de Milão, no Metropolitan Museum de Nova York e no Toledo Museum of Art, em Ohio). O biógrafo de Chateaubriand, Fernando Morais, lembra que o passeio mundial das obras do Masp se deveu a “misteriosas insinuações de que o museu estava comprando na Europa obras falsas como se fossem autênticas. As dúvidas eram levantadas por dois críticos: Mario Pedrosa do *Jornal do Brasil* e Ciro Mendes de *O Estado de S. Paulo*”.⁵

Emilio Villa, além de ser conhecedor de línguas arcaicas (sumério, ugarítico, fenício, hebraico, além de grego e latim, tradutor da *Bíblia* e de Homero), defendia a teoria monogenética de Alfredo Trombetti (1866-1929),

de quem o geneticista Luigi Luca Cavalli-Sforza reconhece a pertinência atual de suas teses: “Vale a pena lembrar que, no começo do século XX, o linguista italiano Alfredo Trombetti, excepcional poliglota e renomado acadêmico, publicou livros nos quais propunha uma única origem para todas as línguas, mas foi objeto de zombarias por parte de seus colegas. Agora que essa ideia está ganhando terreno, uma tradução de sua obra para o inglês está sendo planejada”.⁶ A tese de que a origem das línguas seria advinda de uma única inspirou a poética de vanguarda, contando entre cultores James Joyce e Ezra Pound, para destacar os inventores da nova literatura. *Finnegans wake* e *Os cantos* atravessam as fronteiras linguísticas sem passaporte. A evolução das línguas hospedou os intercâmbios ambientais, a imigração, “a contribuição milionária de todos os erros”.⁷ Discutir gramática nessa situação assemelha-se, para usar uma imagem de Walter Benjamin, “àquela reunião de peritos, que numa fonte chegam, após madura reflexão, a convencer-se de que essa pequena nascente jamais terá forças para impelir turbinas”.⁸ Os estudiosos de arquitetura ansiavam por cada número de *Habitat*, no qual as produções de Niemeyer e Artigas eram divulgadas em plantas, cortes e elevações.

Outra participação internacional coube a Elisa Camesasca, curadora da Associazione per Filippo de Pisis, que trouxe correspondência inédita de Bardi com o pai, o historiador de arte Ettore Camesasca (1922-1995), que dirigiu os *Classici dell'Arte* Rizzoli, coleção que compendia toda a obra de pintura de cada mestre, tornando acessível ao público o que só pertencia ao conhecimento de eruditos. Cada peça é localizada, medida, comentada e a apresentação do artista é feita por um escritor, além da menção de trechos da fortuna crítica, da biografia e da bibliografia. Enfim, estende-se ao alcance de todos um instrumento de precisão da historiografia artística, em que se elenca cada feito de Vermeer, Uccello, Manet, Hogarth, Velázquez (esse exemplar com Introdução do escritor guatemalteco, detentor do Nobel de Literatura, Miguel Angel Asturias, e aparato crítico e filológico de Pietro Maria Bardi), ao todo são 111 volumes. A formação de Camesasca em química industrial transparece em *Artisti in bottega* (Artistas no ateliê) (1966), providencial estudo sobre os fatores extrínsecos à produção da obra de arte, como o número de colaboradores destinados a uma produção artística, o preço combinado, a vontade do executante em se promover a partir da encomenda recebida. O livro parte do Egito antigo, detém-se na Itália e chega até a *Pop art* norte-americana.

Quando jovem, entusiasmado por Wilhelm Worringer (até hoje), o especialista trentino me arrefecia asseverando que a arte precisa se libertar do clima metafísico e se agarrar a condições materiais. Como antídoto, administrava a leitura de *Organicità e astrazione* (Organicidade e abstração) (1956) de Ranuccio Bianchi Bandinelli, para quem a abstração tangenciava o irracional. Todavia a grande contribuição de Camesasca ao Brasil deve-se aos catálogos realizados para a Fondation Pierre Gianadda, em Martigny (Suíça), *Trésors du Musée de São Paulo* (1988), dividido em dois volumes: 1 – *De Raphael à Corot*, 2 – *De Manet à Picasso*. Repete com lente de aumento o que já havia feito na coleção rizzoliana, mas aplicado a cada obra do Masp: biografia do artista, extenso comentário e bibliografia exaustiva sobre a peça em questão. Os catálogos vindouros do museu e as teses redigidas sobre cada obra – o Programa de Pós-Graduação em História da Arte implantado pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp soma mais de uma dezena de teses defendidas sobre as obras-primas do Masp – pagam tributo tanto a Camesasca quanto ao organizador ou ao orientador de ofício.

Na contribuição brasileira, a pesquisa de Pedro Ivo Carvalho, inicialmente prevista como *Cinema no Masp*, centra-se na atividade do diretor Alberto Cavalcanti, indicado por Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi a Assis Chateaubriand, para lançar o curso de cinema no Masp, ministrando uma série de conferências. Tratava-se de convidar o cineasta brasileiro que se revelou na França e se consagrou na Inglaterra a seu país natal, aplicando, à sua maneira, o que, em psicanálise, se nomeia o retorno do recalcado. Mal avaliariam os Bardis as consequências do reencontro do filho pródigo com a pátria. Pedro refez o percurso de Cavalcanti, entrando em contato com o British Film Institute e descobrindo a versão do diário do cineasta mais completa do que as divulgadas entre nós, além de partilhar sua afeição com Bertrand Tavernier. O diretor francês esclarece que foi Cavalcanti quem iniciou no cinema europeu as “sinfonias urbanas” com o filme *Rien que les heures* (1926).

Rodrigo Otávio da Silva Paiva investiga as origens da exposição Max Bill de 1951 no Masp: documentação, reconstituição e reestabelecimento de seu valor e sentido histórico-artístico para a recepção das artes industriais no Brasil. Todos sabemos da importância da mostra do artista suíço como propulsor da arte concreta entre nós. Curiosamente, a bibliografia concernente ao assunto desconhece a própria data em que ocorreu a famosa exposição.⁹

Mais inquietante e importante ainda: não há um só estudo detalhado sobre a vinda da exposição Max Bill que acontece no Masp, entre março e abril de 1951, e a premiação e o conseqüente início da consagração internacional do artista a partir da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, ocorrida de outubro a dezembro do mesmo ano.

Rodrigo, depois do mestrado na Unicamp, estabelece-se na Alemanha e realiza doutorado sobre a Escola Superior de Design de Ulm (ativa entre 1953-1968), na Universidade de Arte de Berlim (UdK). Analisa minuciosamente a correspondência dos interessados em alemão, francês e italiano, estuda as leis alfandegárias dos países envolvidos na importação das obras de Bill, entrevista Tomás Maldonado e Almir Mavignier, para compor seu ensaio épico.

Eugênia Gorini Esmeraldo, tradutora da monografia sobre Bardi de Francesco Tentori,¹⁰ discorre sobre a atividade jornalística de Pietro Maria Bardi no Brasil, iniciada logo após sua chegada em 1946, sobretudo os artigos do início da formação do Masp, até 1948. Os artigos mostram sua visão a respeito das funções de um museu como centro propulsor de ideias e, principalmente, seu afã de conquistar os menos favorecidos. Achava que o museu deveria ter o mesmo público que o futebol. Nunca sobrepunha sua impressionante cultura visual sobre os demais, exceto sobre os pedantes, a quem não perdoava. Nada lhe era estranho, dava a mesma densidade a um museu e a um supermercado. Ironizava as falsas hierarquias e as panelinhas da corporação dos críticos de arte. Abriu os olhos do notável Flávio Motta sobre a riqueza do *art nouveau*. Conhecia a tratadística de arquitetura. Estimulava os mais jovens, como Sérgio Ferro. Não havia escolha: estar ao lado de Bardi aguçava os órgãos de sentido. Alguns não lhe perdoavam a imensa capacidade de discernimento e se tornavam ressentidos com a própria arte.

Luna Lobão disserta acerca da missão artística dos primeiros anos do Masp, na rua 7 de Abril. Pretende entender a concepção de museu de seu fundador, situando suas ideias no contexto internacional, bem como o pensamento sobre arte e educação e o papel das instituições culturais. A análise crítica de artigos, cartas e textos permite a coleta de dados e informações que possibilita entender a estrutura e a organização do Masp, com destaque para sua parte pedagógica e a criação do IAC. Por fim, o trabalho trata dos acontecimentos que abalaram a estrutura inicial do museu, como o acordo com a Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), e quais foram os desdobramentos. Sua tese de mestrado

encontra-se disponível no *site* da Unicamp.¹¹ Outra contribuição, igualmente importante, é a de Stela Politano, *Exposição Didática e Vitrine das Formas: A didática do Museu de Arte de São Paulo*, IFCH-Unicamp, 2010.

Por sua vez, o organizador do encontro internacional debruça-se sobre os paralelos Carrà-Soffici, Portinari-Segall. O ensaio trata da principal monografia sobre artistas que Pietro Maria Bardi realizou no período italiano, *Carrà e Soffici*, produzido pela editora Belvedere em 1930. Revela-se o crítico de arte que tenta compor um discurso em nome do regime fascista, visto como responsável por uma vanguarda internacional e combatente da arte burguesa acadêmica. Nessa ocasião, pela vizinhança do intelectual católico Edoardo Persico, Bardi acompanha a estética neotomista proposta pelo pensador Jacques Maritain, sobretudo em *Arte e escolástica*. A ascendência de São Tomás de Aquino prenuncia o nome da revista que projeta em São Paulo para relatar as atividades do Museu de Arte de São Paulo (Masp) e seu entorno. O vocábulo *habitat* provém da noção de *habitus* cunhada pelo Doctor Angelicus. Resplandece a definição de Dante acerca do artista: “que a arte conheça, mas a mão lhe trema”.¹² Contrapomos Carrà e Soffici a Segall e Portinari, estes tratados pelo conservador do novo museu, o primeiro em monografia e o segundo em texto introdutório à mostra.

Embora a noção de *habitat* tenha sido fluente no segundo pós-guerra, tema preferencial da arquitetura a ponto de o penúltimo Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (Ciam) de 1953 tê-la como emblema, a revista dos Bardis tomou-a como palavra de ordem em outubro de 1950. Há que se atentar à correlação profícua entre o Pietro Maria Bardi italiano e o “brasileiro”. Por vezes, a própria história da arquitetura produz continuidades inesperadas, como a aludida pelo historiador de arquitetura Reyner Banham, entre o Instituto Marchiondi de Milão (1959) de autoria de Vittoriano Viganò e o Sanatório de Legnano do Grupo BBPR (Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers) e o Asilo Sant’Elia de Giuseppe Terragni, ambos de 1937, e referências da arquitetura racionalista.¹³ A aproximação das três obras rompeu com o estilo New Liberty que predominava sobre as edificações italianas ao lado das especulações imobiliárias tão bem registradas pelo cineasta Francesco Rosi em *Le mani sulla città* (As mãos sobre a cidade) de 1963.

A obra de Pietro Maria Bardi enfrenta críticas em nossos dias, uma capciosa em seu país natal, outra oriunda do desconhecimento histórico dos próprios

dirigentes atuais da instituição que ajudou a fundar. Estamos distantes da época em que havia gratidão e reconhecimento ao professor Bardi testemunhados pela atribuição do título doutor *honoris causa* pela Unicamp em 1989, graças à sugestão de seu então assessor no Masp, Fábio Magalhães, quem iria sucedê-lo, ao vice-reitor da Unicamp, Carlos Vogt, e acatada pelo Conselho Diretor.

A que vem de fora diz respeito ao verbete de um dicionário do fascismo compilado por dois historiadores e muitos colaboradores,¹⁴ um dos quais foi Angelo D’Orsi, que, a partir de uma série de reportagens sobre os italianos exilados em Paris redigida por Pietro Maria Bardi para o jornal milanês *L’Ambrosiano*, em setembro de 1932, de que resultará o livro *15 giorni a Parigi fra i fuorusciti* (15 dias em Paris entre os foragidos do fascismo), apresenta o autor como espião a saldo da Ovra.¹⁵ Já tínhamos ouvido a mesma acusação a respeito do poeta italiano Giuseppe Ungaretti, quando esteve em São Paulo, lecionando na USP (1937-1942). Essas ilações têm nome nos dias de hoje: *fake news*. O modelo de jornalismo de Bardi vem do célebre repórter da época, Albert Londres (1884-1932), que começa por cobrir as atividades parlamentares em *Le Matin* até setembro de 1914, quando, por conta própria, dirige-se de bicicleta até Reims para testemunhar o incêndio causado pelo bombardeio da catedral, transformando-se no primeiro correspondente de guerra francês. Depois do conflito, percorre o mundo em busca de reportagens para jornais ou revistas. *Na Rússia dos soviets* (1920), relata a situação do país após três anos de revolução: fome nas cidades, revolta nos campos e advento de uma burocracia impenetrável às massas. *Nas galeras*, viaja à Guiana Francesa e descreve a subvida dos condenados que vegetam entre a ilha do Diabo e a ilha da Salvação. *Entre os loucos* (1925), para romper a barreira entre os hospícios e os “normais”, encarna o papel de insano e interna-se no hospital Sainte-Anne em Paris e no asilo Saint-Georges em Bourg-en-Bresse, comentando o deplorável tratamento dos doentes. *O caminho para Buenos Aires* (1927) lida com o tráfico de brancas entre a Europa e a América do Sul. Graças a contatos com a colônia francesa na cidade portenha, entrevista proxenetas e moças. Morre ao regressar da China, onde descobre a realidade da guerra permeada por tráfico de drogas e de armas, estupros, pilhagens, chefetes e transgressões de toda ordem. O navio que embarca naufraga em incêndio cuja origem aparenta ser criminoso.¹⁶

Bardi perfilharia o mesmo caminho. Em 2 de dezembro de 1926, publica no jornal *Il Secolo* de Milão, antes de todos os outros, a notícia do rompimento da

barragem do Gleno, que inunda a região do vale de Scalve, na Lombardia. O jornalista alcança o lugar do sinistro e entrevista engenheiros e vítimas. Quanto a *15 giorni fra i fuorusciti*, pratica o mesmo método de Londres, assumindo outra identidade para entrar em contato com barbeiros, mecânicos, zeladores, a fim de detectar os motivos do exílio e questioná-los. Outra experiência jornalística de Bardi que resultará em livro, *Un fascista al paese dei soviet*, um conjunto de observações de sua viagem à Rússia, graças ao convite da revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, que reúne um grupo de arquitetos, urbanistas e afins, sai igualmente no mesmo órgão de imprensa. O parentesco entre os jornalistas Londres e Bardi não poderia ser mais estreito.

A leitura do ensaio de Paolo Rusconi, “Invenção de um personagem: Iconografia e sina de Pietro Maria Bardi nos primeiros anos 1930”, permite conferir a fragilidade da hipótese de D’Orsi. Ao contrário de espião, Bardi é espionado pela Ovra. Se o “poder” dedutivo de D’Orsi se resumisse a tal verbete, seria menos grave de que sua atuação no seminário internacional Modernidade Latina: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-Americano, coordenado por Ana Gonçalves Magalhães, no MAC-USP, entre 9 e 11 de abril de 2013. O visitante, após ouvir as conferências destacando o papel de Bardi na arte brasileira, não se conteve e repetiu a difamação, no que foi rebatido por Rusconi. Seria interessante aos estudiosos da repercussão da cultura italiana no exterior que o MAC-USP complementasse as publicações das palestras *on-line* com os debates ocorridos após cada painel.

Professor de história do pensamento político na Universidade de Turim, D’Orsi publicou recentemente uma biografia de Gramsci (*Gramsci: Una nuova biografia*, Milano, Feltrinelli, 2017). Sintomaticamente, duas resenhas sobre o livro atribuem ao biógrafo insuficiência de pesquisa (Nunzio Dell’Erba, “Gli studi gli scritti di Gramsci tra fanatismo e pregiudizi storici”, *Avanti*, em 8 de maio de 2017; e Giorgio Fabre, “Gramsci il rivoluzionario ridotto a pedagogo”, *Il Manifesto*, em 19 de junho de 2017). Não somos especialistas em ciências sociais, deixamos registrados os reparos. Contudo o detrator se pronuncia sobre um assunto do qual temos competência no livro que publicou sobre o Brasil (*Alfabeto brasileiro*, Roma, Ediesse, 2013). Comete conclusões bizarras, quando, na página 47, atribui a noção de “homem cordial” a Machado de Assis, do qual Sérgio Buarque de Holanda teria sido tributário, fruto de “tresleitura” de *Veneno remédio* de José Miguel Wisnik, quem, por sua vez, menciona a interpretação de