

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Oitocentos

Tomo IV

O Ateliê do Artista

Rio de Janeiro
CEFET/RJ
2017

Realização da Publicação

CEFET/RJ
UFRRJ
UNILA
Museu da República/RJ

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi
Isabel Sanson Portella
Rosangela de Jesus Silva

Projeto Gráfico e Editoração

Luiz Henrique Pereira Peixoto

Imagem da Capa

“Ant. Parreiras e seus modelos no atelier em Paris”.
Fotografia pertencente ao álbum de Moysés Nogueira da Silva, Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros. Acervo da Fundação Bibliotheca Nacional, Rio de Janeiro

Editoras

CEFET/RJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no IV Colóquio de Estudos sobre a Arte Brasileira do Século XIX. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

700 Oitocentos - Tomo IV: O Ateliê do Artista. Edição / Arthur Valle, Camila Dazzi,
039 Isabel Sanson Portella, Rosangela de Jesus Silva (organizadores).– Rio de Janeiro:
CEFET/RJ, 2017. II.
346 p.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-7068-012-9

1. Arte. 2. Arte – Brasil. 3. Arte – Ateliê. 4. Arte – História. I. Valle, Arthur. II.
Dazzi, Camila. III. Portella, Isabel Sanson. IV. Silva, Rosangela de Jesus. V. Título.

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-7068-012-9





Network artísticos internacionales en la Roma de fines del Ottocento. Una lectura crítica a través de las imágenes de algunos ateliers de pintores latinoamericanos

Giulia Murace¹

Un día de julio de 1854, Bernardo Celentano parte desde su amada Nápoles dejando a su maestro de arte y de vida, Domenico Morelli. Con sus recomendaciones llega a Roma, recibido por los conciudadanos, el pintor Achille Vertunni y el arquitecto Antonio Cipolla, quienes tienen la tarea de acompañar al joven a un tour para los estudios de los artistas en Roma. Morelli, al mismo tiempo, escribía al mejicano Juan Cordero (quien estaba en la Ciudad Eterna becado por su gobierno y ahí recolectando fama y honores), para que lo llevara a visitar los estudios de August Riedel e Ignazio Jacometti, pintor uno, escultor el otro, ambos adherentes al purismo de Tommaso Minardi y Pietro Tenerani.²

Son los atelier de los jóvenes, los cuales vendrán entonces a representar lo nuevo, lo moderno que se tiene que conocer y asimilar. Roma, hacia mediados del siglo, es una ciudad que aún no sufre su inferioridad respecto a París, es destino privilegiado de muchos italianos y extranjeros que allí exploran nuevas tendencias artísticas y experimentan nuevos lenguajes.³ En 1845, por ejemplo, Sarmiento al viajar por

¹ Especializada en Historia del Arte (Università degli Studi di Siena, Italia) - Maestranda en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IDAES-UNSAM, Buenos Aires, Argentina)

² La práctica de la visita a los atelier entraba desde fines del siglo XVIII en el sistema artístico de Roma a todos los efectos, de hecho con el Ottocento entró a hacer parte de una suerte de canon expositivo. Cfr. sobre el tema SUSINNO, Carlo, **L'Ottocento a Roma artisti, cantieri, atelier tra età napoleonica e Restaurazione**. Silvana editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 2009

³ cfr. BARROERO, Liliana et al. (Orgs.), **Maestà di Roma. Universale ed eterna, capitale delle arti**, catalogo de la exposición (Roma, Palazzo del Quirinale y Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 de marzo - 29 de junio de 2003), Electa, Milano 2003

Europa no puede sustraerse de visitar Roma y los estudios de los más notables artistas de la época, acompañado, por supuesto, por un romanizado pintor mejicano.⁴

También Morelli, después de algunos viajes europeos, está cada vez más presente en la ciudad. Aunque nunca haya tenido un atelier en Roma, su lenguaje de a poco se va insinuando en el ambiente romano. Su poética, casi regla, de “rappresentar figure e cose, non viste, ma vere ed immaginate all’un tempo”⁵ quiebra el imperante *neocinquecentismo* estandarte de la pintura académica, con una fuerza que llega a reformar la enseñanza artística.⁶ En 1878 Morelli pinta un cuadro destinado a tener una vastísima difusión, *Las tentaciones de san Antonio* que en este mismo momento manda al mercante Goupil, a París. Con esta pintura lleva al extremo la poética del vero, pero le agrega un *plus* simbolista que significó la fortuna de la representación.

La fuerza de ésta pintura impacta a los artistas jóvenes y en formación. Antonio Herrera Toro, pintor ecuatoriano, becado por el Gobierno de Antonio Guzmán Blanco, en 1875 viaja a París. Allí reencuentra a su primer maestro Martín Tovar y Tovar y allí permanece, bajo sus enseñanzas, hasta 1878 cuando se transfiere a Roma, donde se queda hasta 1881,⁷ viviendo en ese clima de fortuna de la pintura morelliana. El atelier que él mismo representa en un pequeño óleo, es todavía el del artista bohemio, melancólico, sólo en su estudio, pensativo y sin muchos haberes. Es en éste atelier donde se reconoce una copia de las *Tentaciones*, junto a otros cuadros y bocetos.⁸

Quince años más tarde llega a Roma otro latinoamericano, Carlos Federico Sáez, quien a los dieciséis años de edad emprende un viaje de formación costado por su familia. La obra de Morelli no pasa desapercibida al joven uruguayo, ya que en su atelier, entre fotografías, bocetos, dibujos y croquis, existe también una pequeña reproducción de las *Tentaciones* – colgada justo en frente al escritorio [**Figura 1**]. Si bien en Sáez, Morelli no tendrá tanta influencia como en Herrera Toro, esto son buenos ejemplos de cómo las representaciones de los atelier pueden ser instrumento

4 Del viaje por Italia de Domingo Faustino Sarmiento, da nota su propio diario, **Viajes en Europa, Africa i America**, Julio Belin, Santiago de Chile 1849. Un interesante estudio sobre el viaje a Europa y el arte es el de BALDASARRE, María Isabel, *De lo visto y lo escrito. Imágenes del arte europeo en los Viajes de Domingo Faustino Sarmiento en: Poderes de la imagen*, I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes del C.A.I.A, Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes, Buenos Aires 10-13 de octubre de 2001.

5 MORELLI, Domenico, **Filippo Palizzi e la scuola napoletana di pittura dopo il 1840. Ricordi in Napoli nobilissima**, X, 1901, p. 82

6 D'ACHILLE, Tiziana, DAMIGELLA, Annamaria (Orgs.), **Romaccademia. Un secolo d'arte da Sartorio a Scialoja**, catálogo de la exposición (Roma, Museo Centrale del Risorgimento, 20 de octubre – 21 de noviembre de 2010), Gangemi, Roma 2010

7 Antonio Herrera Toro se encuentra en París entre 1875 y 1877, luego se establece en Roma donde había ya viajado varias veces fascinado por su arte y su cultura. En 1879 vuelve a Venezuela e instala su taller en Caracas, cuando el obispo le encarga la decoración de la catedral metropolitana. Resuelve entonces de volver a Roma – lugar más apto para que los referentes culturales que tales pinturas religiosas exigían, eran de inmediato alcance. Vuelve nuevamente a su país en 1881. BULTON, Alfred, CALZADILLA, Juan (Orgs.), **Arte de Venezuela**, Consejo Municipal del Distrito Federal, Caracas 1977. Lamentablemente el folleto que funge de catálogo de la exposición **Antonio Herrera Toro y los albores de la modernidad**, Galería de Arte Nacional, Caracas diciembre 2014 – mayo 2015, no es muy detallado y se le han relevado algunos errores.

8 Se avanzan, en esta sede, algunas dudas sobre la fecha del cuadro, 1902, que aparece en el catálogo de la exposición recientemente dedicada al pintor venezolano (v. cita 8). Es, a mi aviso, más plausible retrodatar la ejecución del lienzo a los años romanos, o inmediatamente sucesivos. Aparece bastante anacrónica la fecha del 1902 también para otro cuadro representante el taller venezolano del pintor – *Visita del obispo al taller* – visto que eso se refiere al encargo del obispo de 1879 para la catedral cuyos bocetos Herrera Toro trajo de Roma en 1881 (v. cita 8).

para reflexionar sobre la circulación de las imágenes.

El atelier del pintor uruguayo habla también de otro ambiente artístico con quien éste se relaciona durante su vida. El dandy Sáez vive, como Gabriele D'Annunzio, la vida misma como obra de arte, perfecto *flanêur fin de siècle*, su estudio lo cuenta perfectamente. Se respira estetismo en cada rincón, ecos del lejano oriente, con máscaras y armas japonesas, exotismo que traspasa por los biombos y por las lámparas, sin que falte el arte italiano del *Trecento* y *Quattrocento*. Como se ve bien en la **Figura 1** hay una



especie de *altarlo*, en alto a la derecha, pero en otras fotografías se ven también un busto y un bajorelieve en estilo Desiderio da Settignano. Estos objetos señalan la cercanía de Sáez directamente al círculo dannunziano y de los “bizantinos romanos” – como se hacían llamar.⁹

Figura 1 - Carlos Federico Sáez en su estudio de Roma, c. 1894, gentileza de Enrique Aguerre, director del Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.

En el mismo *milieu* se mueve Pio Collivadino, llegado a la Ciudad Eterna unos años antes de Sáez. Estando tan lejos de sus patrias, los dos se estrechan en amistad. Unos



pocos meses antes que el uruguayo se vuelva a Montevideo (1899), Collivadino, inspirado por ese lugar tan encantador, captura la fascinante atmósfera del atelier de Sáez en un pequeño lienzo que algunos años después donará al Museo de Bellas Artes como homenaje a su amigo prematuramente fallecido.¹⁰ En esta suerte de instantánea se ve un rincón del cuarto de via Margutta 32 [**Figura 2**], con sus elementos peculiares. La silla varias veces usada para sus retratos – de los cuales el más famoso es probablemente el de Juan Carlos Muñoz (1899) – pasando por el biombo pintado por él mismo o el gran afiche de la Gismonda de

Figura 2 - Pio Collivadino, *El taller (Estudio de Carlos Sáez)*, 1899, óleo sobre lienzo, 100 x 75 cm, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay.

⁹ El nombre de “bizantinos” viene del hecho que D'Annunzio fue el director, desde 1895, de la revista **La Cronaca Bizantina**. ANDREOLI, Annamaria, PIANTONI, Gianna (Orgs.), **Gabriele D'Annunzio: dalla Roma bizantina alla Roma del 'nuovo Rinascimento'**. Allemandi, Torino 2001. La difusa presencia de arte del *Quattrocento* florentino, tiene que ver con el gran mercado de falsos y copias que desde Florencia – con el falsificador Bandini y las manufacturas de Signa – se irradió por toda Italia gracias a la fuerte demanda de “primitivos” que se generó con la cada vez mayor presencia de una influyente colonia inglesa. D'Annunzio también tenía una importante colección en su casa en Settignano. BALDINOTTI, Andrea, *Desiderio e la Firenze dell'Ottocento: scenografie di un mito*. En: BORMAND, Marc (Org.), **Desiderio da Settignano. La scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento**. 5 Continent Editions, Milano 2007, pp. 102-109

¹⁰ AGUERRE, Enrique (Org.), **Saez un mirar habitado**. Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo 2015, en particular pp. 15-27

Sardou (cuya *première* fue en 1894), hasta llegar a las ánforas, linternas, abanicos y paños orientales.¹¹

Collivadino entrelaza numerosas relaciones durante su estadía romana. Una fotografía, seguramente de fin del siglo XIX, reproduce un cuadro donde está retratado Juan Manuel Ferrari en su estudio, esbozando la maqueta de la escultura que realizará de allí a un tiempo en Montevideo, dedicada al pintor nacional Diógenes Hequet.¹² La fotografía es uno de los miles de documentos pertenecientes al acervo del Archivo de Pio Collivadino (TAREA-UNSAM).¹³ Sin embargo, se podría pensar que la obra fotografiada pertenece al pincel de Hequet – de la cual se tiene noticia pero no dato visual – ya que mejor se conformaría al estilo de éste y no de Collivadino. De todas formas, dicha imagen sirve como un registro de los intercambios que intervenían al interior de un atelier, en este caso presentándose casi como un dúplice homenaje, de un pintor a un escultor que a su vez está homenajeando a otro pintor.

Ferrari llega a Roma en el mismo año que Collivadino, en 1890, y las ocasiones para conocerse, entre las aulas del Instituto de Bellas Artes y las reuniones del Circolo, no faltan. En 1892 los dos, ya amigos, comparten un viaje para pintar al aire libre en los alrededores de Nápoles – del cual queda una simpática nota dedicatoria en la cubierta de un álbum de croquis.¹⁴ Collivadino mismo es sujeto de representaciones de los amigos que frecuentan su estudio. Uno de ellos Luigi Branzani, compañero dentro y fuera las aulas de Instituto, quien le deja una tablita al óleo *Al mio amico Pio* pintando en su taller, del 1895.¹⁵ Éste no podría ser más que el nuevo atelier de Pio, el de via del Corso número 12, heredado de Ernesto De la Cárcova - casi presagio a la más grande herencia que le iba a dejar unos años más tarde (1908) al designarlo como director de la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires. Collivadino al llegar a Roma alquilaba otro taller, en via Sicilia, del cual conservó en su archivo varios documentos visuales - una foto [Figura 3], y algunas pinturas.

Esas imágenes son indicadores, una vez más, de los referentes artísticos más significativos para un joven estudiante de la academia. Se pueden reconocer colgadas en la pared algunas obras, que hablan de la experimentaciones de Collivadino en sus primeros años en Roma: puede reconocerse un *Autoritratto* de Francesco Paolo

11 Collivadino y Sáez, además, como era típico entre los artistas, compartían modelos, como un tal Giggi di Saracinesco apodado “Er Caino” (como recuerda JANDOLO, Augusto en *Studi e modelli di via margutta 1870-1950*, Ceschina, Milano 1953). Un ejemplo elocuente en tal sentido es la cercanía de una cabeza de *Un ciociaro* pintada por Saez en 1897 (colección MNAV) y el modelo que posa para una fotografía junto con Collivadino en su estudio delante el lienzo *Cain* en su primera versión (antes de 1899) perteneciente al Archivo del Museo Pio Collivadino (TAREA-UNSAM) y publicada en MALOSETTI COSTA, Laura, *Collivadino*. El Ateneo, Buenos Aires 2006, p. 57. Sáez y Collivadino, quien no desprecia la vida bohemia, participan también en varias *mis en scène*. Una anécdota cuenta que el uruguayo disfrazado de Sarah Bernardt y el argentino de Benoît-Constant Coquelin dieron un espectáculo en el salón del Circolo Artistico dejando el público estupefacto, pese a que fuera un público ya avezado a las iniciativas burlescas tanto de Collivadino mismo como de muchos de los socios. Cfr. AGUERRE, Enrique (Org.), *Saez un mirar habitado*, op. cit. p.43 y MALOSETTI COSTA, Laura, *Collivadino*, op. cit. p. 15

12 Se trata de la obra: FERRARI, Juan Manuel, *Diógenes Hequet*, c. 1900, bronce, 44x29x23 cm, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo

13 La fotografía, sin título, se encuentra en el AMPC, inv. 2.7.1/33

14 En la cubierta del álbum está escrito: “Per la storia / Pio Collivadino Juan M Ferrari / Questo ALBUM il giorno 19 Aprile 1892 / se ne andò solo da / Pozzuoli a Torregaveta / dimenticato da me in / un vagone di 2a classe./ Ritornò a Pozzuoli dopo due ore e mezza / di viaggio gratuito./ (Per le mie memorie d’un giorno)”, AMPC, inv. n. 3.4/9005

15 La obra de Branzani está reproducida en MALOSETTI COSTA, Laura, *Collivadino*, op. cit. p. 54

Michetti, y de él también una figura de *Ciociara*, el *Vitello con beccaio* y *Ombre secolari*, pinturas de Lorenzo Delleani que Pio copia en la Galleria d'Arte Moderna como diligente alumno. Desde ese primer ambiente, sencillo y austero, su taller no se modifica mucho al mudarse al Corso. Éste, sin embargo, aun no siendo uno de los grandes estudios *in stile*, funciona como lugar de reuniones de muchos de sus amigos. Además del ya mencionado Branzani, son asiduos frequentadores del lugar Siffrido Panzarasa, Edmondo Abbo della Pina, un tal Bouland pintor egipcio, todos por supuesto también animadores del Circolo Artistico de Via Margutta.



Figura 3 - *Studio in via Sicilia*, 1891, fotografía al albumina, 12,4 x 17,9 cm. AMPC, TAREA-UNSAM, Buenos Aires, Argentina.

Cuando, con el principiar del nuevo siglo, llega otro grupo de artistas latinoamericanos, se encuentran, estos, con un sistema de interacciones ya perfectamente estructurado y funcionando, resultado de los nuevos circuitos culturales que en Roma se construyeron después de 1870. Cesareo Bernaldo de Quirós, Alberto María Rossi y Juan Manuel Ferrari, alrededor de 1905, posan para el periodista de *Caras y Caretas* delante del taller de Quirós en Roma¹⁶ para uno de aquellos reportajes sobre los artistas nacionales. Reportajes gracias a los cuales se conoce también el estudio del escultor Victor Garino, otro lugar de sociabilidad, que acogía otros compatriotas como Héctor Nava y Antonio Alice.¹⁷

Es así como los *networks* artísticos se van formando, donde los ateliers de los artistas más viejos sirven para aprender acerca de los *segreti di bottega*, los cuales se conjugan con los atelier de los más jóvenes, más alegres y despreocupados, y por supuesto con los



espacios comunes del Instituto y del Circolo. Imágenes como la **Figura 4** siguen siendo indicio directo de las comunidades que se constituyen, donde no sólo participan los artistas, sino que también aspirantes escritores e intelectuales – en ésta parece reconocer un muy joven Oliverio Girondo, quien en estos años empieza sus andanzas en el mundo del arte y

Figura 4 - *Quirós y los artistas latinoamericanos en Roma*, c. 1907. Fuente: Archivo General de la Nación Dpto. Doc. Fotográficos. Buenos Aires, Argentina.

¹⁶ Crónicas de antaño. Cesareo Bernaldo de Quirós, en Roma, en los recuerdos de nuestro corresponsal Rafaél Símboli en *Caras y Caretas*, n. 2067, 14 de mayo de 1938, p. 8. Siendo recuerdos de antaño, seguramente las fotografías se remontan al comienzo del siglo XX, dado que en 1906 Quirós vuelve de Europa.

¹⁷ *Caras y Caretas*, n. 464, 24 de agosto de 1907, p. 71

de la cultura, junto con los argentinos Quirós, Nava y Garino y cuatro paraguayos, dos de los cuales – Carlos Colombo y Juan Andrés Samudio – son los primeros becados del gobierno para estudiar en Europa (a partir de 1903).¹⁸

En los comienzos del siglo XX, la colonia latinoamericana en Roma se agranda. Entre los artistas que viven estos años de la Belle Époque, están también Carlos Ripamonte y Arturo Dresco. Ripamonte, quien es el serio del grupo, del cual se burlan Rossi y Quirós,¹⁹ frecuenta el taller de Giulio Artistide Sartorio, pintor del círculo dannunziano, que dejará huellas visibles en su lenguaje pictórico, sobre todo en aquellas representaciones de la Campagna Romana, de sus aguas y de sus animales que transferirá pronto a la pampa argentina. El escultor Dresco en cambio, moviéndose entre Roma y Florencia, puede captar estímulos diversos, desde el estilo verista mezclado al gusto burgués que se respira a esta altura cronológica en el atelier de un anciano Giulio Monteverde, al refinado simbolismo de un internacional y moderno Domenico Trentacoste, que se encuentra en el auge del suceso.

En 1907, Collivadino, Dresco, Quirós, Ripamonte, Rossi, constituyen en Buenos Aires un grupo de vanguardia con el nombre de Nexus, juntos a los pintores Justo Lynch y Fernando Fader. Es relevante destacar que este grupo bonaerense encuentra el germen de su formación en aquellos momentos de vida romana.²⁰ Éste podría ser el más claro ejemplo de la importancia que conllevan los *networks* artísticos de aquel período en Roma en el proceso de modernización de los sistemas artísticos latinoamericanos.

Este recorrido empieza con una ruptura con el arte académico a través del vero morelliano, que a su vez tempranamente se convierte en “academicismo”, tanto que los artistas recién mencionados, participantes de una cultura moderna en Roma, sufren las enseñanzas veristas y buscan una vía de fuga en los círculos y en los ateliers que se convertirán en lugares de sociabilidad y de experimentación.

La individuación de estos procesos de intercambios artísticos descritos en el presente trabajo, conlleva al surgimiento de algunas preguntas que buscan ensanchar la brecha abierta hace ya algunos años por la historia del arte tanto europea como latinoamericana, que comienza a mirar aquellas otras capitales de la modernidad, además de París, que se desarrollaron entre los siglos XIX y XX. Beatriz Joyex-Prunel cuestiona la tradicional jerarquización de las capitales culturales a fines del siglo XIX, haciendo hincapié en el momento donde París perdería su predominio convirtiéndose en una ciudad-mercado, y dejando lugar a otras ciudades, hasta aquel entonces “periféricas”, tales como Bruselas, Praga, Munich, donde se desarrollan nuevas vanguardias.²¹ En el esquema propuesto por Joyex-Prunel, Roma entraría

18 ESCOBAR, Ticio, *Interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay*. Servilibro, Asunción del Paraguay 2007, pp.295-345

19 El escrito inédito de ROSSI, Alberto M., *Artistas argentinos en Roma. Una anécdota de antaño* (AMPC inv. 3.3.2/9003), recuerda que Ripamonte estaba siempre con la Baedecker en mano, y reta a los dos perditempo Rossi y Quirós que no se interesan a las bellezas históricas de Roma sino que solo a los lugares de esparcimiento.

20 Cfr. MALOSETTI COSTA, Laura, *Collivadino*, cit. pp. 69-86

21 JOYEUX-PRUNEL, Béatrice, The use and abuse of peripheries in Art History. *Artl@as Bulletin*, núm. 3, issue 1, 2014, artículo 1. Disponible al enlace: <http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol3/iss1/> y también de la misma autora “L’art mobilier”. La circulation de la peinture avant-gardiste et son rôle dans la géopolitique culturelle de l’Europe en CHARLE, Christophe (Org.), *Le temps des capitales culturelles*. Seysssel, Champs Vallon, 2009, pp. 171-207

simplemente como una capital artística intocable hasta 1850, que en la segunda mitad de dicho siglo cedería todo su poder a las otras ciudades europeas. Sin embargo aquí existe un nudo crítico abierto, que hace falta resolver, y en este sentido van las preguntas de este breve escrito.

¿Qué buscaban los artistas anteriormente mencionados al elegir ir a Roma en vez que a París, siendo ésta última la ciudad reconocida en todo el mundo como la moderna capital de las artes del siglo XIX, que hospedaba ya una importante y bien organizada colonia de artistas latinoamericanos? ¿Cuál, o mejor dicho, cuáles modernidades artísticas ofrecía Roma a fines de siglo?

Se puede comenzar a pensar sobre este asunto a partir de lo propuesto por Gianna Piantoni y Anna Maria Damigella, unas de las primeras historiadoras del arte que reflexionaron sobre la modernidad del *Ottocento* italiano y romano en particular, en la muestra *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*.²² Como así también en la exposición realizada entre Roma y París que tenía como título emblemático *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità* (curada por Piantoni y Anne Pinget).²³ En la capital de Italia la modernidad llega, según Piantoni, con la crisis del realismo, y el cuestionarse del 'vero' morelliano²⁴. Cuando el debate artístico de fines de siglo en Italia se moviliza para superar la cultura realística a través de una resignificación del "vero", se intentará no realizar ya una representación objetiva de la realidad, sino una transformación de ella a través de una interpretación subjetiva del "vero" y de la realidad. Esta renovación se explicitará antes que todo en la pintura de paisaje.²⁵ Como ya han propuesto algunos historiadores del arte,²⁶ la Ciudad Eterna continuará teniendo un importante rol como capital mundial de las artes también en la segunda mitad del siglo XIX, pese a que por parte de la historiografía artística padeció de un importante abandono, como ha evidenciado recientemente Susane Adine Meyer.²⁷

Cuando se convierte en la capital de la Italia *Unita*, en 1870, Roma acoge el reto de la modernidad y desde las cansadas extremidades del que hasta entonces había sido

22 DAMIGELLA, Anna Maria, FRANDINI, Paola, PIANTONI, Gianna (Orgs.), *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1914*, De Luca Editore, Roma 1972

23 PIANTONI, Gianna y PINGEOT, Anne, *Italie 1880-1910. Arte alla prova della modernità*, Allemandi, Torino 2001

24 cfr. PIANTONI, Quale modernità? En: *Italie 1880-1910* cit. pp. 37-44

25 PIANTONI, Gianna, 'Modernità' della pittura di paesaggio a Roma tra ottocento e novecento. En: PIANTONI, Gianna (Org.), *La Poesia del vero. Pittura di paesaggio a Roma tra Ottocento e Novecento* da Costa a Parisani, De Luca editore, Roma 2001 pp. 9-19

26 Entre otros cabe destacar Camila Dazzi que ha trabajado sobre la importancia de Roma para los artistas brasileños que allí viajaron a fines del Ochocientos. DAZZI, Camila. A Associação Artística Internacional de Roma sodalício de artistas estrangeiros residentes na Itália em fins do século XIX. En: **19&20**, v. IX, p. 15-30, 2014; Meirelles, Zeferino, Bernardelli e outros mais: a trajetória dos pensionistas da Academia Imperial em Roma. En: **Revista de História da Arte e Arqueologia**, v. 10, p. 17-42, 2008; **As Relações Brasil-Itália na Arte do Segundo Oitocentos**: estudo sobre a obra de Henrique Bernardelli (1880 a 1900), tesis de maestría, Universidade Estadual de Campinas, defendida el 31 de mayo de 2006. Hay que evidenciar además las VI Jornadas de Historia del Arte, GUZMÁN, Fernando, MARTÍNEZ, Juan Manuel, **Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico**, Museo Histórico Nacional, Facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, Centro de Restauración y Estudios Artísticos CREA, Santiago de Chile, Valparaíso 1-3 de agosto de 2012.

27 MEYER, Susanne Adina, Roma "capitale delle arti". Fonti per la fortuna di un topos storiografico dell'Ottocento. En: CAPITELLI, Giovanna, GRANDESSO, Stefano, MAZZARELLI, Carla (Orgs.), **Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)**, Campisano Editore, Roma 2013. Este libro nace de un congreso que se hizo con la intención de llevar a un ámbito internacional el discurso sobre el rol de Roma en el *Ottocento*, italiano, europeo y extra-continental.

estado pontificio resurgen nuevos anhelos de grandeza, que van fortaleciendo los dormidos espíritus culturales de la ciudad. Protagonista del momento es Nino Costa, pintor patriota formado en la escuela napolitana quien a partir de la década de los Sesenta comienza a poner en acto aquella resignificación del ‘vero’ de la que habla Gianna Piantoni, volcando todo su empeño en hacer que el arte resucitara en la Roma laica, al fin de alcanzar una característica identitaria que pudiese representar el estilo oficial de Italia entera.

El mutado escenario después de la *Breccia di Porta Pia* conlleva nuevas exigencias en el medio artístico. Una de ellas será la de constituir un centro de agregación cultural libre. Data de 1870 el nacimiento de la Associazione Artistica Internazionale (también llamado Circolo Artístico Internazionale), alrededor de la cual se moverán todos los espíritus bizarros y anticonvencionales que en Roma viven o por Roma pasan, hasta la mitad del siglo XX. Gracias a la libertad que existe en tales ambientes, ya que la Asociación no tiene interés en ligarse a órganos oficiales, surgen colaboraciones y sincretismos que confieren un carácter peculiarmente “romano” a los lenguajes que se van desarrollando en ese periodo, y de los cuales son explícitos testimonios las obras producidas por los latinoamericanos que allí viajan. El lenguaje desarrollado por los artistas latinoamericanos que estén en aquel periodo en Roma no puede ser estudiado sin considerar los campos de relaciones con que están en contacto. El ambiente romano se encuentra tan rico de estímulos que los jóvenes que allí lleguen con estilos inmaduros, se embeben inevitablemente y ávidamente de todo lo que la ciudad le está proponiendo.

A los pocos años de que el Circolo abriera sus puertas, su protector, el príncipe Baldassarre Odescalchi, publica una descripción de los atelier de Roma²⁸ con el fin de “presentare al lettore un quadro sintetico dell’arte moderna in questa città nella nuova forma che ha rivestito, riflettente le generali tendenze dei tempi al positivismo,”²⁹ en defensa de la pintura *spagnoleggiante* de los adeptos de Mariano Fortuny. Esta pintura de “manera fácil”, que estaba fuertemente criticada por Nino Costa, sin embargo alcanzó una gran difusión y aceptación en la mayoría de los ámbitos artísticos de Roma y de Italia de aquel periodo.

Casi todos los artistas latinoamericanos se involucrarán con la colonia española. Se pueden citar a título de ejemplo: Carlos Federico Sáez que se junta a menudo con Sanchez Barbudo, y con los hermanos Benlliure, gracias también a la ventaja de tener su atelier en via Margutta 32;³⁰ Collivadino que asiste a su primer carnaval artístico con todo los españoles del Circolo;³¹ el peruano Carlos Baca-Flor que está

28 ODESCALCHI, Baldassarre, *Gli studi di Roma. Ricordi artistici*. Capaccini, Roma 1875

29 Idem

30 Es la misma calle donde se sitúa la Associazione Artistica Internazionale y muchos de los talleres de pintores y escultores modernos. Sobre la importancia de esta calle, sus habitantes y el micromundo que allí se desarrolló, cfr. MONCADA DI PATERNÒ, Valentina (Org.) *Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma*. Allemandi, Torino 2012.

31 Los carnavales del Circolo eran uno de los mayores momentos de vida mundana de Roma de fin del siglo, pero también ocasión imperdible para los artistas, al fin de crear obras de arte escénico que maravillaran al público. Testigo de ésta experiencia de Collivadino es la fotografía de los Flli D’ALESSANDRI, *A bordo del Terribile*, AMPC, inv. 2.7.3/9080, publicada en MALOSETTI COSTA, *Collivadino*, op. cit.

fotografiado en el estudio de Miquel Blay,³² escultor catalán con quien comparte el atelier durante algunos años (Bacaflor estaba también muy vinculado a Pradilla). Si bien estas relaciones con los artistas españoles fueron muy fuertes, cabe subrayar que ellos serán sólo uno de los muchos referentes de los artistas que frecuentan el ambiente romano finisecular. De hecho la pintura *spagnoleggiante* muy pocas veces resulta tener parte fundante del lenguaje maduro de los artistas de que trata este escrito.

En la década de los Ochenta del siglo XIX se instala en Roma Antonio Mancini. Mancini vive plenamente absorbido por los altibajos del mercado, es un frecuentador del Circolo, especialmente de la escuela de desnudo, y se convierte rápidamente en otro referente casi obligado para los latinoamericanos.³³ En el estudio antes citado *Aspetti dell'arte a Roma dal 1870 al 1915*, Antonio Mancini no es aceptado al interior de un relato histórico-artístico que resalta los principales hitos de la modernidad romana después de la *Unità*. Sin embargo en el panorama que aquí se está intentando plasmar, donde los artistas latinoamericanos tienen un rol protagonista, no se puede omitir la transcendencia de Mancini, visitado, imitado e incansablemente admirado por todos ellos, no obstante la reiteración de un lenguaje que, si bien modernizado, provenía de la tradición napolitana. Muchas biografías de estos artistas, muestran una verdadera adoración hacia este pintor. Mancini mismo, en su curioso último autorretrato, realiza una suerte de *curriculum vitae* a través de los nombres de las personas importantes en su vida, donde escribe en alto también “Baca Flor pittore/ amico/peruviano.”³⁴

Se entiende que para indagar los vínculos artísticos entre Latinoamérica y Roma a fines del Ochocientos, Mancini es un nudo importante que todavía espera ser más profundamente analizado bajo este aspecto, dado que una herramienta fundamental para hacerlo, su archivo personal, resulta hoy en día prácticamente fuera de la posibilidad de consulta.³⁵ Se sabe que el pintor abría con placer su estudio de vía Flaminia a los jóvenes. En una entrevista para “Caras y Caretas” en 1929,³⁶ recuerda algunos nombres de argentinos que a menudo lo visitaban: Antonio Alice, Carlos Ripamonte, Cesáreo Bernaldo de Quirós, y naturalmente Pio Collivadino. De éste último cuenta:

¡Qué gran corazón y qué talento el de este muchachito! Cuando él estudiaba en Roma, me visitaba con frecuencia. Me quería mucho. Creo que me quiere, pues no me olvida nunca.

32 KUSUNOKI, Ricardo, MAJLUF, Natalia, WUFFARDEN, Luis Eduardo (Orgs.), **Carlos Baca-Flor. El último académico**. Gráfica Biblios, Lima 2013

33 Cabe destacar que en la década de los Ochenta, otra figura que tiene un notable peso en la producción pictórica de los artistas latinoamericanos en Roma es Francesco Paolo Michetti, protegido por el vate D'Annunzio, tiene una fortuna crítica (y de mercado) muy amplia. Para una biografía exhaustiva, cfr. DI TIZIO, Franco, **Francesco Paolo Michetti nella vita e nell'arte**, Ianieri, Pescara 2007

34 Se trata de la obra de Antonio MANCINI, *Autoritratto con scritti autobiografici*, 1929, óleo sobre lienzo, 80x70 cm, Colección Pesci-Mancini, Roma, publicada en HIESINGER, Ulrich W., **Antonio Mancini. Nineteenth-Century Italian Master**, Philadelphia Museum of Art - Yale University Press, New Haven, 2007, p. 99

35 El archivo de Mancini se encuentra como donación privada de los herederos del pintor a la Galleria d'Arte Russo de Roma. Encontrándose en fase de catalogación y archivo, todavía no está disponible a la consultación pública.

36 DE SOIZA REILLY, Juan José, Con el maestro del color, Antonio Mancini. En: **Caras y Caretas**, n. 1617, 28 de septiembre de 1939, pp. 6-9

De vez en cuando llega una carta de él. ¡Es un “ángelo”! Al leer sus cartas me parece tenerlo por delante con su cara feliz. [...] Collivadino nunca me interrogó acerca de la composición de mis colores, pero al entrar en mi taller, metía el dedo en mis desperdicios de pintura, revolvía la pasta, se la acercaba a los ojos para analizarla como bajo la doble lente de algún microscopio.³⁷

Una vez más, testimonio de la frecuentación entre el joven y el maestro, es la correspondencia de un dibujo de un *Vinaio* de Mancini [Figura 5] con uno de Collivadino [Figura 6], probablemente realizados una misma tarde delante el mismo modelo en la escuela de desnudo del Circolo.



Figura 5 - Antonio Mancini, *Il vinaio*. Raccolta Pallavicini, Torino, Italia. Fuente: SCHETTINI, **Antonio Mancini**, Napoli 1953 p. 159.

En esta reconstrucción *d'ensemble* de los distintos aspectos del arte en Roma entre los siglos XIX y XX, que involucran a los artistas de allende el océano que allí viajan, el pasaje quizás más importante en el camino hacia la modernidad, se cumple en los años Noventa. En este momento comienza a difundirse una corriente que alimenta sus ideales en las búsquedas científicas sobre el color que estaban irrumpiendo en toda Europa partiendo por Francia, y que en Italia se declinan hacia exigencias del todo singulares y puntuales con la formación del Divisionismo italiano. Teóricos de esta tendencia serán sus “iniciadores” mismos, los pintores Giuseppe Pellizza da Volpedo, Giovanni Segantini, Gaetano Previati, y Angelo Morbelli, y Vittore Grubicy de Dragon. Este último, pintor pero sobretodo crítico de arte, declara el divisionismo la “segunda vía de la modernidad”, gracias a quien esta corriente se abre al panorama internacional.³⁸



Figura 6 - Pio Collivadino, *Il vinaio*. AMPC, TAREA-UNSAM, Buenos Aires, Argentina.

Del divisionismo existe, empero, una declinación peculiar en Roma, tanto que se llega a hablar de Divisionismo romano.³⁹ Propulsores de este singular desenvolvimiento son sin duda Giacomo Balla por un lado, llegado a la ciudad en 1895, y Pellizza da Volpedo, con su breve estadía en 1896, por el otro. El primero de ellos, reúne alrededor de su atelier un grupo de artistas en ruptura con la oficialidad con un enfoque hacia una pintura que superara el simbolismo característico de los divisionistas “puros”. Para el segundo el divisionismo es una

³⁷ Idem, p. 7.

³⁸ CAGIANELLI, Francesca, MATTEONI, Dario (Orgs.), **Il divisionismo. La luce del moderno**. Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2012 y también el catálogo de la reciente exposición QUINSAC, Annie-Paule (Org.), **Segantini. Il ritorno a Milano**, Skira, Milano 2014

³⁹ BENEDETTI, Maria Teresa, *Il divisionismo romano*. En: STEFANELLI TOROSSO, Lucia (Org.) **Divisionismo romano**. De Luca editore, Roma 1989 pp. 9-22

herramienta que le permite reconectar el hombre a la naturaleza, portador de una utopía: no más arte por el arte sino arte por la humanidad, asentando así las bases para el desarrollo de una corriente que perdura hasta los años Veinte del Novecientos, el llamado arte social.

Al arte social se asocia inevitablemente el nombre de Duilio Cambellotti.⁴⁰ Desde joven este artista toma el ideal a partir de las artes gráficas, rompiendo con todas las corrientes del momento que vienen de las ideas prerrafaelitas y simbolistas, orientándose hacia las *Arts and crafts*. Tendencia ésta que principia su fortuna italiana más extensa con la Prima Esposizione di Arti Decorative de Turín en 1902 y la del Bianco e Nero de Milán en 1906, y que llega a superar las vanguardias históricas y encontrar en el tercer decenio del Novecientos una posición clave en el grupo de la “Secessione Romana”. También el círculo balliano, con Umberto Boccioni y Gino Severini a la cabeza, encaran la temática social haciendo del divisionismo una herramienta de indagación psicológica de los marginados en la sociedad moderna.

Un ejemplo de la asimilación de estos lenguajes modernos puede ser el de Pio Collivadino, para quien la representación del paisaje urbano “en devenir” *a colori divisi* fue verdaderamente impactante, tanto que es reconocido como el pintor de la “Buenos Aires en construcción.”⁴¹ Él mismo, de la experiencia romana vivida en este momento de transición, toma conciencia de la eficacia de las artes decorativas, y de las infinitas posibilidades de aplicación en el ámbito cultural. La constitución de una cátedra de grabado y escenografía, en la Academia Nacional de Bellas Artes, instituida por él, ya director, en el momento de su reforma, tiene que ver seguramente con sus frecuentaciones de los ateliers de los artistas recién nombrados.⁴²

Retomando la pregunta de Beatrice Joyeux-Prunel, “Victoire de l’art modern, victoir de Paris?”⁴³ a la luz de lo expuesto hasta ahora, se puede pensar una nueva geografía artístico-política del arte moderno que no sólo relativice la posición de París teniendo en cuenta las capitales alemanas, austríacas y belgas, sino que se introduzca en el debate también a la capital italiana. La tendencia cada vez más difusa de hacer una *Global Art History* del siglo XIX, de la cual Joyeux-Prunel es defensora, no puede entonces dejar de entender la manera en que Roma también siguió teniendo un peso real en la formación de los estilos nacionales latinoamericanos y en la conceptualización de sus modernidades artísticas.

40 No es mucho lo que se escribió sobre Cambellotti, pero es importante mencionar el último catálogo sobre su producción con numerosos ensayos críticos: ANGIULI, Emanuela (Org), **Duilio Cambellotti. Le grazie e le virtù dell’acqua**, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), 2015

41 MALOSETTI COSTA, Laura, **Collivadino. Buenos Aires en construcción**. Asociación Amigos del Museo de Bellas Artes, Buenos Aires 2013.

42 MALOSETTI COSTA, **Collivadino**, op. cit. pp. 133-145

43 JOYEUX-PRUNEL, “L’Art mobilier”, op. cit. p. 184