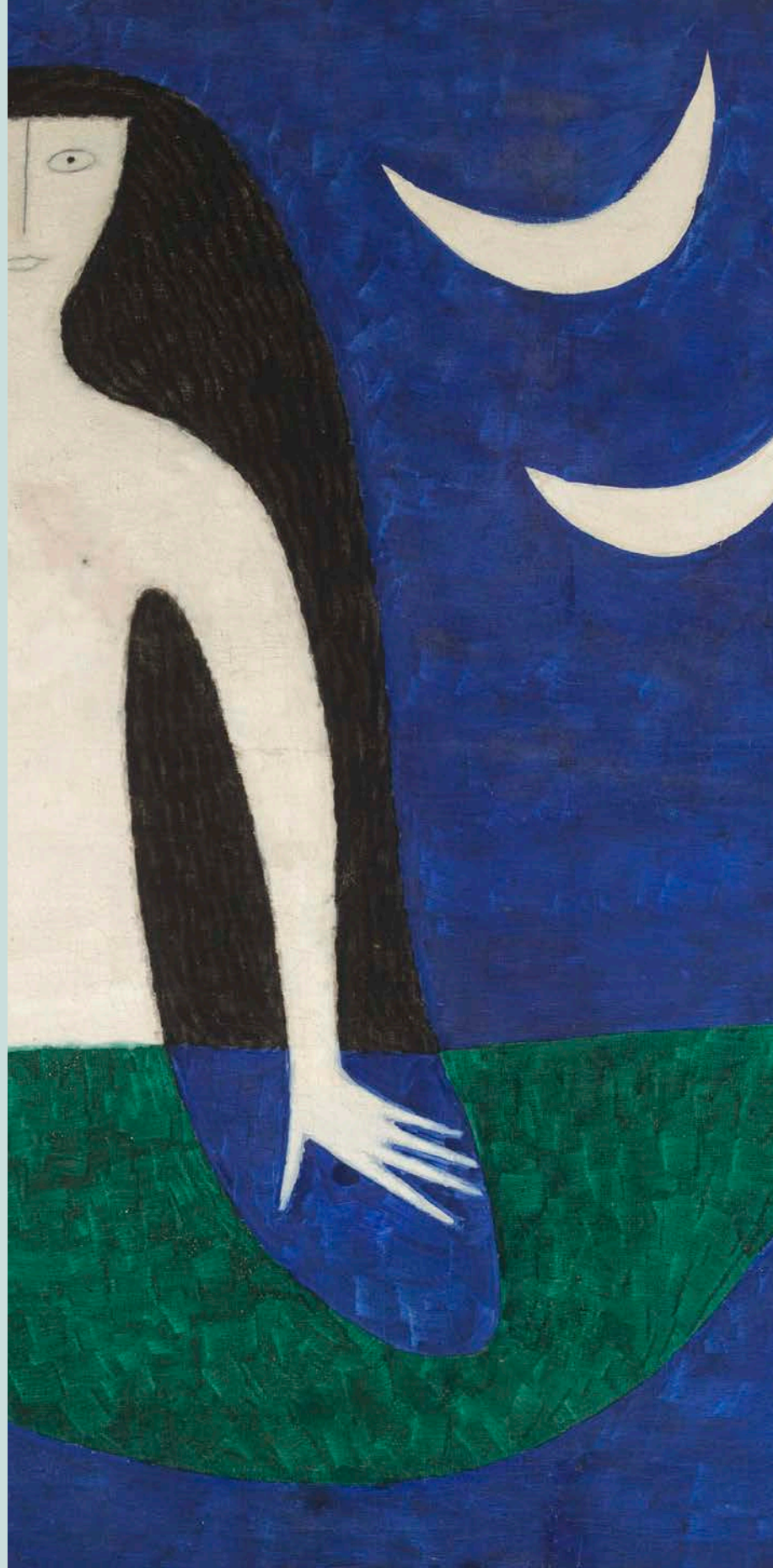


**ALFREDO VOLPI**  
**The Poetics of Colour**









Nouveau Musée National de Monaco

**ALFREDO VOLPI**  
**The Poetics of Colour**

Francisco Rebolo, Alfredo Volpi, Paulo Rossi Osir,  
Nelson Nóbrega and Mário Zanini, 1930s





FOREWORD

7

ALFREDO VOLPI: COLOUR  
IN ALL ITS STATES

9

ISTITUTO ALFREDO VOLPI  
DE ARTE MODERNA

11

THE MONACO  
EXHIBITION  
Cristiano Raimondi

14

VOLPI  
Lorenzo Mammì

22

THE COMPLEXITY  
OF SILENCE  
Jacopo Crivelli Visconti

52



AUTHORS

60

WORKS

62

TEXTES EN FRANÇAIS

163

TEXTOS EM PORTUGUÊS

195

ALFREDO VOLPI

La poétique de la couleur

228

BIOGRAPHY  
AND EXHIBITIONS

244

—

BIBLIOGRAPHY

253

IMPRINT

254



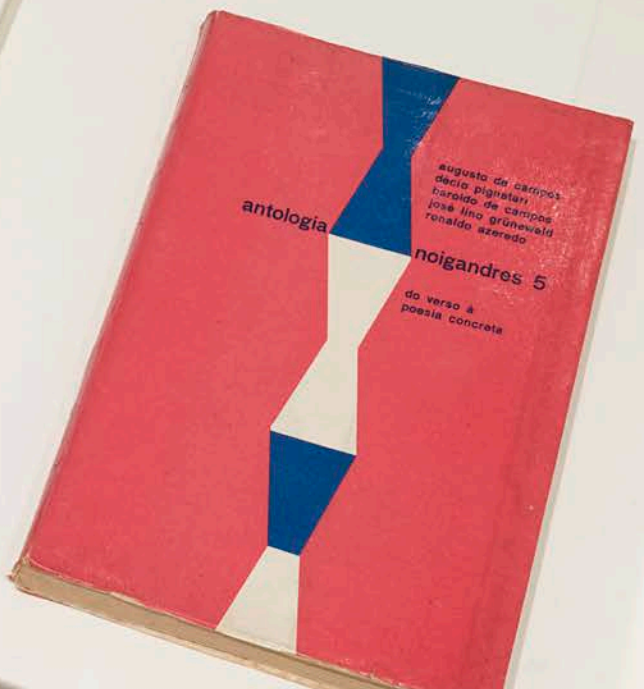
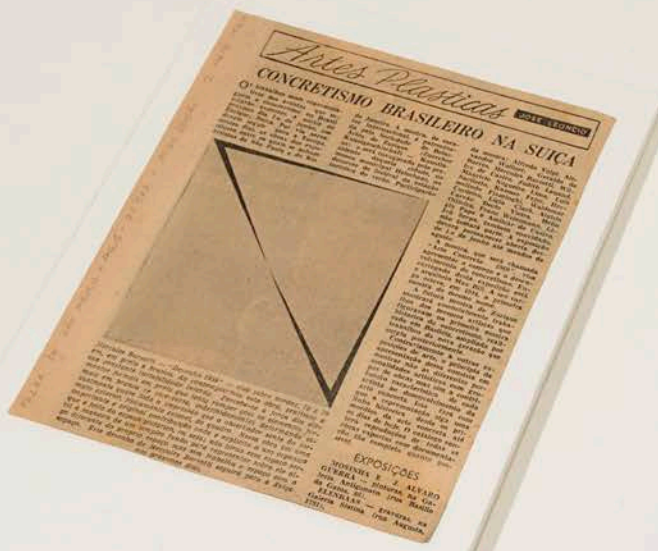
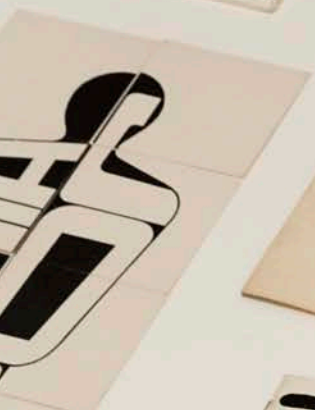
# FOREWORD

Presenting the work of Alfredo Volpi at the Nouveau Musée National de Monaco means paying tribute to a man who spent his life extolling and promulgating the Brazil of his time through the use of colour and simplified forms. Volpi's façades immerse us in a subtle and refined world, while his masts and flags convey the atmospheres of the 'festas juninas' with a delicacy and poetry of which only a great master is capable.

Brazil and the Principality of Monaco are once again linked through art and research, and by the long-standing relationship between our country and our distant friends on the other side of the ocean. Volpi is a welcome guest here, where great artists and avant-gardes have developed, and I am more than happy to participate in the international exposition of this poet of colour, an exceptional painter in his great simplicity.



H.R.H. The Princess of Hanover



ALFREDO VOLPI NAO FIGURARA NA «ARTE CONCRETA 1960»

Artes Plásticas  
Artes Plásticas  
Artes Plásticas

# ALFREDO VOLPI: COLOUR IN ALL ITS STATES

It is a rare privilege to be able to display the work of Alfredo Volpi, an artist almost unknown in Europe. I wish to offer my warm thanks to the Instituto Alfredo Volpi for its support and to the Brazilian collectors that enthusiastically accepted to take part in this project. Cristiano Raimondi, the exhibition curator, has been able to assemble a series of top quality works that have allowed us to follow the various aspects of Volpi's production.

This exhibition will be a discovery for many. During their tour of Villa Paloma, art lovers and visitors in general will admire paintings that are not simply magnificent in their colouration but also modest in their ambition. In the way they offer a brief echo of the view of the sky and sea from the windows of the Villa, the work of one of the great colourists of the 20th century becomes more real and poetic, giving pleasure to all.

Marie-Claude Beaud  
Director

Alfredo Volpi, 1960s



# INSTITUTO ALFREDO VOLPI DE ARTE MODERNA

It is a great honour as the President of this organisation to have the privilege to open and grant cultural support to the first Alfredo Volpi retrospective in Europe. We see this magnificent initiative by the Nouveau Musée National de Monaco as educational as well as extremely relevant for the preservation and, particularly, the dissemination of the artist's memory and production: a retrospective that shares the objectives and responsibilities of this institution. It is both an honour and a privilege, and I would like to thank the museum's curators and team and, in particular, Her Royal Highness The Princess of Hanover.

Pedro Mastrobuono  
President





Alfredo Volpi in his studio, 1970s



# THE MONACO EXHIBITION Cristiano Raimondi



Still from the documentary *Volpi*,  
shot on 35mm film between 1971 and 1975 in São Paulo

*Alfredo Volpi: The Poetics of Colour* is the first retrospective exhibition to be devoted to the Italian-Brazilian artist outside of Latin America. With more than sixty works, this tribute aims to provide a chronological overview of the artistic research carried out by one of the best-loved and most prolific artists of Brazil. Thirty years after he died, Volpi's work is still relatively unknown outside the country, due to the indifference of a closed art system supported by a solid internal market. In recent years, major international institutions have put on several exhibitions devoted to the art of Latin America and, together with the work of researchers, curators, and gallerists, it has at last been possible to retrace the history of Brazilian art, making it intelligible also to those beyond its borders. The arts in Brazil are permeated by a cultural syncretism that is an inherent part of the composition of its society. This is a country that has liberated itself from its colonial, imperial, and slave-trading past, and one with a deep desire for modernity and progress. In the field of the arts, the influence first of academy painting and then of the European avant-garde movements (primarily Expressionism, Futurism and the Bauhaus) began to mix with influences from Portuguese, indigenous and African traditions, blended together by a process of aesthetic *métissage* of forms and colours.

As a direct result of the 'Semana de Arte Moderna' of 1922, which was organised by Manuel Bandeira, Mário de Andrade and Oswald de Andrade, the late 1920s brought a new desire for cultural independence. On 1 May 1928, Oswald de Andrade unveiled the 'Movimento Antropofágico', with its *Cannibalist Manifesto* inspired by Futurism (de Andrade was in Paris with Marinetti during the presentation of the *Manifesto of Futurism*). In it, he describes Brazilian 'creation' as a conscious digestion and reformulation of European-dominated colonial and academic styles, with the aim of bringing into being a national avant-garde language in both literature and the visual arts. The arts are seen as a means for reinventing the identity of a rapidly metamorphosing 'global' country. A country that, with its centuries-old multiculturalism, was showing the world its insatiable appetite for progress. It did this through cultural speculations that were sophisticated and ground-breaking and, most of all, far-removed from the imagination of the rich industrial Paulista middle classes and the decadent Carioca aristocratic elites. This multiculturalism considered Italian immigration to be one of the key elements for the construction of the identity and culture of Brazil, especially in the rich south-east areas and in the state of São Paulo.

Born in Lucca in 1896, Volpi was the offspring of a generation that had had to leave Italy in the late 19th century in search of the dream of work and emancipation. He was only two years old when he left Tuscany with his family. In the late 19th century, the Italians in the centre and north had been the first to be hit by the economic crisis that followed the Unification of Italy and the introduction of new taxes on large landed estates. However, things in Brazil

were not too easy either at the time: slavery had been abolished by imperial decree, and Brazil had become a republic at the end of the century. The end of slavery had created great demand for skilled workers, preferably white. There were many, very attractive incentives to encourage immigration, but they also led to situations of considerable hardship and social inequality, even among white immigrants. This situation was brought to an end in 1902 by the Prinetti Decree, which was promulgated by the Italian government to restrict the freedom of immigration to those who had enough money to pay for their passage. Over 3.6 million Italians arrived in Brazil between 1880 and 1924, and together they formed the largest community of Italians abroad: today there are over 30 million Italian-Brazilians in the country.

Volpi's life unfolded in this tumultuous new social situation. From the moment he arrived, he lived in Cambuci, a district of artisans, traders and skilled workers. It was a close-knit, united community, where most of the Italians lived along with others. Italian culture remained very much alive among the immigrants and, as the years went by, it became one of the essential elements of the Paulista cultural environment.

Volpi did not have the financial resources of Anita Malfatti, Oswald de Andrade or Tarsila do Amaral, who were able to travel to Europe and the United States. He was not personally able to see the masters of the past and present, such as the Impressionists, Expressionists, Cubists, and Fauves, and his social status meant he was not able to follow the latest trends and debates that were going on in the salons of the Paulista intellectual elite in the early 1920s.

However, his innate sense of colour and his inquisitiveness, his passion for the arts and his impartial love of culture earned Volpi countless travels and awards. He worked as a craftsman and decorator, but he also never missed any of the exhibitions put on in São Paulo. He discussed matters with his artist friends in the Santa Helena group but never wanted to join a particular artistic movement, even when it was the most important artists of the moment who asked him to. He was a researcher and, with a certain degree of success, he experimented with an artistic language that still did not fully represent him. He was interested in discussions, but not in becoming part of a collective vision.

In 1950, the Osirarte tile company, set up by the artist and architect Paulo Cláudio Rossi Osir, with whom Volpi had been working for many years, organised a Grand Tour of Italy for him and Mario Zanini. This turned out to be an initiatory journey, during which Giotto, Cimabue and Margaritone d'Arezzo became Volpi's new benchmarks. The two-dimensionality and Byzantine-style compositions in painting and the early Renaissance became his starting points for the creation of a style that was modern, but always linked to folk culture. The essay by Lorenzo Mammì republished in this catalogue provides an in-depth analysis of this aspect of his training and work.



Stills from the documentary *Volpi* (1971–1975, São Paulo)



Stills from the documentary *Volpi* (1971–1975, São Paulo)

Volpi was captivated by this trip to Italy the way Matisse had been in Morocco. Back in Cambuci, Volpi's painting moved forward with erudite references and archetypal forms, which recall as much the nascent Concrete Art movement as the simplicity of certain folk and naïve art. Volpi portrayed the Brazil of his time, finding a perfect blend of *saudade* and the thrill of the modern. Subtracting space and concentrating on colour was a means he used to capture a fleeting moment or a memory on canvas. Colour had a Proustian value for Volpi, and yet it also distanced him from reality – the reality of a distant Italy, but one that was alive in the energy he breathed, in its traditions and, to some extent, also in the architecture of his city. As Italians, when we walk through the streets of the centre of São Paulo, we have a strange sense of *déjà vu*, a subtle paradox suggested by the history of the city and by those who built it. Alfredo Volpi never gave up his Italian citizenship and he kept his Italian passport even when, in the 1950s, he was finally celebrated as one of the greatest Brazilian artists.

I could hardly curate the first exhibition of Volpi's art in Europe without outlining the chronological development of his career: in the first small gallery, a brief history traces the development of his work from the 1940s to the 1950s, including the various events and biennials he took part in.

The large main gallery on the first floor of the museum, on the other hand, is devoted to the façades of Cambuci that he made in the 1950s. There is also a space for his experiments in Concrete Art, with archive materials kindly loaned by the Alfredo Volpi Institute, the IAC in São Paulo, and the Moraes-Barbosa Collection, all patiently tracked down by Isabella Lenzi. The first-floor display also includes works from the 1960s and the *bandeirinhas*, in spaces of their own, with introductory and educational texts.

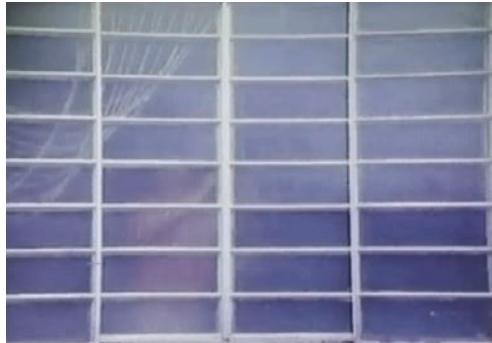
On the second floor, there is a gallery devoted to the theme of ultramarine blue, which, in a sense, Volpi discovered when he visited the Scrovegni Chapel in Padua. Another one is devoted to lances and standards, which in part come from a 'digestion' of Paolo Uccello's triptych *The Battle of San Romano*. In the exhibition, historical documents in mini showcases retrace Volpi's experiments and creations for the nascent Brasília, designed by Oscar Niemeyer. These include the fresco (later destroyed) for the Igreja Nossa Senhora de Fátima of 1958 and a large mural devoted to Don Bosco in the Palácio Itamaraty. A little anecdote: not knowing what Don Bosco looked like, Volpi used Niemeyer's facial features for his depiction of the saint.

But why hold an exhibition of Alfredo Volpi in Monaco? I first came across Volpi's work in 2012, when I was in Brazil for a research project on the origins of Brazilian photography in the work of a Monégasque inventor, Hercule Florence. However, I could not but think of Matisse's Chapel du Rosaire in Vence and of Italy, both so close to the NMNM. Ultimately, I was interested in the theme of migration, which in Volpi's day really did have the potential for fortune and redemption, and which today means hell on earth for thousands

of migrants blocked at our frontiers – a world away from the wonderful opportunities that cultural exchanges can offer for the future development of our civilisation.

Here I should like to thank all those without whom I could never have completed this project. First and foremost, Pedro Mastrobuono, the son of one of the most important *Volpisti*, President of the Volpi Institute and, with his brother André, the keeper of countless secrets and gems about Volpi's life and work. Pedro Corrêa do Lago, without whom I could never have published this catalogue. My thanks go to all the collectors who have permitted their works to travel and to be shown in our museum. Special thanks go to Paulo Kuczynski and to those conversations that made me feel the responsibility of presenting this work, carefully analysing the timelines, themes, and stylistic shifts. Lastly, I cannot overlook the Galeria Almeida e Dale, who helped us throughout our research, helping me with logistics and with finding the works I was looking for.





Stills from the documentary *Volpi* (1971–1975, São Paulo)

# VOLPI

## Lorenzo Mammì



Alfredo Volpi (left) and Francisco Rebolo, early 1980s

*This text was originally published in 1999 in the volume Volpi, part of the 'Espaços da Arte Brasileira' collection published by Cosac & Naify (São Paulo).*

In 1949 – in collaboration with Aldo Bonadei, Mario Zanini, Manuel Martins and others – Alfredo Volpi decorated the walls of the Children’s Department at the São Luíz Gonzaga Hospital in the suburb of Jaçanã, São Paulo. All that remains today from this collective work is Volpi’s painting: a bandstand surrounded by flowerbeds, swallows flying and a flagpole. The work is fundamentally decorative, and if it were not for some unexpected colour combinations (blue and pink, pink and green), nothing would suggest its authorship. 1949 was a significant year, as it was when Cândido Portinari finished his most ambitious mural, the gigantic panel *Tiradentes*, signalling the peak of the Brazilian drive towards a national version of Mexican Muralism. At this point, Volpi was 53 years old, had already painted his *Marinhas de Itanhaém* [Marine landscapes from Itanhaém] and had started to produce his *Fachadas* [Façades]. Mário de Andrade, Sérgio Milliet and Mário Schenberg had already published favourable texts about his work. However, when decorating the walls of the Jaçanã Pediatrics, Volpi did not feel like an artist. It was as if for him there was a clear distinction: ‘painting’ was something done in front of an easel; everything else was craftwork.

Undoubtedly, due to a timid art market, the coexistence of art and craft – even amongst well-known artists – was something very common at the time Volpi developed as a painter. However, the way in which he kept his activities separated suggests something new: that art and craft could no longer mix, that a specific field of artistic and, above all, pictorial concerns was about to be crystallised. For Volpi, since the start, painting had been a practice that had no other function apart from resolving the concerns of the discipline. Therefore, it was clearly separated from any sort of exterior usefulness – either the dissemination of meaning or the decoration of a space. To paint was to resolve issues of form, line and colour within the rectangular surface of the canvas – everything else was irrelevant. Volpi’s paintings are undated – as if even dates were nothing but extra-artistic anecdotes.

In traditional academic art, it made no sense to distinguish painting from decoration, because every artwork was always decorative when it was not rhetorical. In opposition to this, amongst the avant-gardes, Anita Malfatti’s 1917s exhibition was ‘the trigger of Brazilian Modernism,’ as argued by Mário da Silva Brito. However, during the ‘Semana’ in São Paulo and shortly afterwards, writers were the ones to lead the modernist explosion in all fields, shifting the discussion to art’s new role in the context of broader cultural strategies. They were seeking a model of painting and sculpture that could be simultaneously modern and profoundly national; that could establish fruitful links with design and architecture; that could symbolise a new form of social coexistence and express the emergence of a tropical way of feeling and thinking: a plethora of different roles for a visual production that was still so fragile. The history of Brazilian visual Modernism is mostly a history of discrepancies between intentions and outcomes.

The generation that emerged in the 1930s was evidently more conservative. However, they were also more aware that the issues of art were resolved first and foremost within the field of art: in the actual confrontation with its traditions and techniques. The groups ‘Núcleo Bernardelli’, in Rio de Janeiro, and ‘Família Artística Paulista’, in São Paulo, were products of this new environment. And Volpi was this generation’s most valuable outcome, even though his major artworks emerged relatively late. It was because of his slow maturation that the painter of *Fachadas* and *Bandeirinhas* [Bunting] was able to transition from a prudent and almost provincial generation to the bold and open-to-the-world generation of Biennials and concrete movements, which allowed him to become the first native artist with indisputable international recognition.

Like other painters of his generation from São Paulo, Alfredo Volpi came from a family of small traders and specialised workers: mostly Italians who had just immigrated to Brazil. Artists from his social class were at the margins of avant-garde and intellectual circles. They were not, however, totally left to their own devices. A school called Liceu de Artes e Ofícios offered both elementary and technical courses with academic painting lessons taught by Pedro Alexandrino and Oscar Pereira da Silva, amongst others. Following in the Liceu’s footsteps, other art schools opened at the beginning of the century, particularly in the neighbourhoods inhabited by recent migrants. This disordered, often naïve domain did not lack excitement and was far from out dated; thanks to the concentrated migration of European artists and the comings and goings of scholarship recipients who went to Europe to study. The Liceu also hosted exhibitions, some of them very relevant, such as the French Art exhibition in 1913 that showcased works by Henri Rousseau, Vallotton, Denis and Rodin.

Academic painting lessons were programmed around a gradual process that started with drawing, covering chiaroscuro and introducing colour only at a later stage. This followed the model of the Académie Julian in Paris, where the majority of teachers in this field had graduated. However, in parallel to the official instruction, a painting practice based on observation without preparatory sketches started to develop, often using small-scale supports made of humbler materials such as wood or card. Originally, these works called *Manchas* [Stains] were simple sketches to be further developed and expanded in the studio using traditional techniques. But the romantic taste for sketches – as the fast recording of subjective intuition – combined with the *fin-de-siècle* interest in the immediate observation of reality, gave the *Manchas* their own aesthetic status. In Rio de Janeiro, in the 1880s, Giovanni Battista Castagneto and Antônio Parreiras from the Johann Georg Grimm school were the first to develop sketch-like compositions. This trend arrived in São Paulo a little later, partly due to Parreiras’s influence, but mainly due to the presence of immigrant artists who were linked to the main Italian proponents of this style: the School of Posillipo in Naples and the Tuscan *macchiaioli*. This was not Impressionism, as it did not propose a systematic

analysis of the perception of space and light and there was still use of chiaroscuro. However, it did address the chiaroscuro issue by using chromatic hues, eliminating the traditional dichotomy between drawing and colour. It was therefore infused with impressionist premises, if not by the convergence of objectives, at least by the affinity of methods.

The impressionists exerted some degree of influence thanks to occasional exhibitions, the circulation of books and magazines and, most of all, the contribution of state-scholarship recipients: the Albuquerque couple, Túlio Mugnaini and many others. They returned from Paris bringing not only practical knowledge from the Académie Julian but also a superficial understanding of the trends in vogue at the time. Despite achieving very few relevant artistic results, this combination of schools should not be overlooked. Impressionists, pointillists and the *macchiaioli* were natural allies against academic painting, as they had learned how to structure their work directly with strokes and colour arrangements. These languages were more modern despite their objectives being modest and their poetics conservative.

One of the immigrant teachers, Giuseppe Perissinotto, studied in Florence with Giovanni Fattori, the most accomplished Italian *macchiaioli*. He founded a painting school in Brás, São Paulo, where many local artists were trained, including Orlando Tarquinio, who collaborated with Volpi on his first decorative works. It was probably through contacts like this that young Alfredo started to become interested in painting. However, Volpi's style, at least until the mid-1920s, seems to be more linked to the Naples school – which is characterised by pasty paintwork and small compositions of glossy colour. This is in contrast to the Tuscan school – which privileged thinner techniques and more subdued tonal gradations.

In 1957, when a large retrospective at the Museu de Arte Moderna (MAM Rio) in Rio de Janeiro consecrated Volpi as the 'Brazilian master of his time', some of his initial works were included. At the time, there was mention of an 'instinctive Impressionism': a sign that the sketch-like *Mancha* painting from the beginning of the century was already a forgotten chapter. Even though critics were not able to identify the context of his early works, their accolade was far from wrong, as in several paintings from the 1910s, Volpi already shows a steady hand and an extraordinary sensitivity. One landscape from this period representing houses over a hill is particularly sophisticated in its subtle use of composition and refined decantation of colours. The background, which occupies more than half the canvas, is only suggested by patches of faded colours. All of the colours are veiled by a creamy paint, which infuses the small card with a grainy luminosity. The houses standing on the hill are barely distinguishable from the background, apart from lightly marked outlines and the clear direction of the paintbrush. In front of them, there is a clump of vegetation, the only area with more vibrant colour. We can read each brushstroke as something different. In this work,

things preserve such an intimate relation to the paint that they resemble the later landscapes by Morandi.

Given that his paintings are not dated, it is impossible to establish a precise trajectory of the artist's journey over the following years. The works that are most clearly from his early career point in different directions and are rarely as accomplished as his later landscapes. There are two portraits of his sister using a sewing machine which are very similar, except for a slight change of angle.<sup>1</sup> The one in which we see his sister from behind uses pasty brown and ochre tones. In this composition of solidly arranged planes, movement both inside the bedroom and outside the large window is achieved through subtle luminous tones that culminate in the maroon and white reflections on her hair and clothes. Perhaps this is Volpi's best figurative work from this early phase. The other portrait, with his sister from the side, is made of undulating lines with a simple elegance, resembling the vaguely prevalent taste for *art nouveau* in Brazil at the time.

Some openly romantic works from this formative phase – probably from the start of the 1920s – are also significant. One example is *Paisagem com carro de boi* [Landscape with Ox Cart], dated 1922 according to the Pinacoteca do Estado de São Paulo catalogue. Here, the brushstrokes are no longer individualised but merged into an oily painting, with predominantly warm tones in a prevailing ochre colour. The twisted tree to the left and the broad bend in the road are typical romantic features that give movement to the composition. Small touches of colour and harmonious spots of light balance out the dense paint. This contrast in tone between the two oxen – one almost black-brown and the other yellow – creates a chiaroscuro effect in a strategic point of the image. This technique accentuates the rotation of the cart on the curve, with the microscopic red dot of the peasant's scarf against the dark background emphasising the immensity of the space behind him. This is evidently no longer an observation painting, but a staged scene built thanks to the pictorial resources that underpinned the School of Posillipo, as previously mentioned. In this work, however, Volpi makes use of these strategies with remarkable economy and precision. He is already probably the best Brazilian landscaper in this style, but he is still not a modern painter.

When does Volpi's modernity start? Once again, given the lack of dates, it is impossible to offer a decisive answer. However, a portrait titled *Mulata* from the Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) could be seen as a point of reference if we consider the attributed date of 1927 to be correct. The figure's structural scheme is complex. The head suggests a movement to the right. This is achieved through her face's deformation: the left side is tilted and we have an almost frontal view of the right side. The inclination of her shoulders: the right

1 One of these paintings must be the one Volpi exhibited and sold in 1925. Both works probably date from the turn of the decade.

one higher and closer and the left one lower and pulled back, accentuates her body's rotation. Contrast is also found in the relationship between upper body and pelvis, which is turned to the other side, with the back of the chair confirming the inclination. Finally, there is another conflicting movement created by a displacement of the point of view: the lady's body, from chest to waist, is seen from above and her head is seen from below. The critical area is obviously where the two points of view intersect: between her shoulders and breasts. Volpi solves the problem by using a circular line for the right arm, which embraces the breasts and holds the left arm. The right arm, which from the shoulder to the elbow presents a certain volume, loses consistency on the left side until it is reduced to a flat trace nearer to the hand. It fills the gap left by the upper body pulling back, to the right, and brings it onto the same plane as the left shoulder, which is pressed against the canvas surface. A wide flat region is therefore created between the arm and the neck, where all marks are ambiguous and interchangeable. It is impossible to establish, for example, the exact angle of the breast or the position of the collar bone in relation to the woman's neckline.

*Marinha com cavaleiro* [Seascape with Horseman], from the Marino Collection, is dated 1928 in some catalogues. The beach, the horse, the sky and the sea foam all share the same yellowish-grey tone. Grey is also mixed with the green of the sea, subduing its shine and lightening the black ships on the horizon. This mass of pictorial matter, which can barely be differentiated, is emphasised by long grooves of the brushstrokes that provide the whole scene with the fast movement of the horse's gallop. There is no clear distinction between figure and background. Rather, an uninterrupted transition from tone to tone gives the work a continuous flow of racing, and the sense that the heavy sky is closer to the gaze than the sand. Horse and horseman are a whirl of brushstrokes and nothing else: neither colour nor outline, let alone chiaroscuro, distinguish them from the landscape. It is precisely this fusion, this widespread movement from thing to thing, that provides the work with certain pantheist euphoria.

Just as the overlapping areas of colour in his early works are not impressionist in a strict sense; the quick brushstrokes in *Marinha com cavaleiro* and the deformations in *Mulata* [Mulatto] do not play an entirely expressionist role. Instead, they are the most simple and efficient ways to achieve, in the former, the perfect fusion between figure and landscape and to conciliate, in the latter, contrasting movements into a single figuration. It is evident that Volpi was not concerned with the naturalistic reproduction of a model, more or less emphasised by romantic traces but with formal issues that do not occur in nature, meaning that the model is just a pretext. In both pictures, the painter avoided the compact strokes used in his romantic works, without going back to the fast brushstrokes used in earlier works. Here, traces coincide with what they represent: they do not evoke volume – they *have* volume; they are not limited to suggesting more or less density – they *are* more or less dense; they do not seek movement – they *move*.

This literality is also a modern element, and a very fundamental one. In the case of *Mulata*, it could be derived from the influence of modernist painters like Di Cavalcanti and Anita Malfatti. *Marinha com cavaleiro*, on the other hand, evokes Fauvism and does not seem to stem from Brazilian examples. Other contemporary paintings, with short and solid strokes – for instance, *Retrato de negra* [Portrait of a Black Woman], which the catalogue of a 1975 exhibition at the MAM/SP dates from 1927 – recall Cézanne. Such resemblance is not in terms of direct influence – which did not happen apart from reproductions – but via oblique paths that are worth reconstructing.

For the modernists of the 1922 ‘Semana’ in São Paulo, the main reference throughout the 1930s was French: Léger, Lhote, and the surrealists. Nonetheless, the artistic environment surrounding Volpi was still closer to Italian art. However, his decisive influence was no longer the Liceu’s landscape style, as a new generation of immigrant artists as well as a large number of Brazilians who went to Italy to study brought to São Paulo a fairly faithful and multifaceted picture of current trends. For the most part, the Italian visual production of the 1920s was distancing itself from early-century avant-gardes (particularly Futurism), without necessarily taking a reactionary stance. Nor may Volpi’s influence be fully identified with the *Novecento* movement, although this term has been used as a generic definition for this period. As a matter of fact, there were contrasting currents, two of which can be highlighted for being more prevalent both in Italy and in Brazil.

The first, which emerged from Milan and whose major proponent was Mario Sironi – who referred to it as ‘*Novecento*’ – was inspired by the neo-classical phase of Severini and Picasso and, via both painters, by Masaccio and 15th century Italian painting. It strived for a rhetorical, noble style: defined by precision, a cold almost abstract light, and a raw and austere palette. Artists in this movement were interested in large-scale decorative painting and tended to political and social themes often interpreted through the lens of the Fascist government. A second tendency, which was more or less openly against the *Novecento*, was based in Florence and its main proponent was former futurist Ardengo Soffici. Removed from the political debate, this group favoured small-scale paintings and cultivated traditional genres such as landscape and still-life, under a modern tenet, reappraising the legacy of Italian regional schools and trying to establish a sort of middle-ground visual culture, artisanal albeit not naïve. Undoubtedly, Soffici was a less accomplished painter than Sironi; however, his ideas offered a shield against the threat – which was very concrete at the time – of reducing art to ideological and nationalist rhetoric. The masters of the metaphysical school embraced different views in the controversy: De Chirico hid himself under a rigidly anti-modern stance, being hostile to both movements; Carrà oscillated for some time between the two currents, but eventually sympathised with Soffici; Morandi, while preserving his independence, was objectively



“For the modernists of the 1922 ‘Semana’ in São Paulo, the main reference throughout the 1930s was French: Léger, Lhote, and the surrealists. Nonetheless, the artistic environment surrounding Volpi was still closer to Italian art.”

more aligned to the Florence school and implemented the aesthetic project that Soffici and his allies, with much more limited talents, could only envision in theory.

The main issue for Italian painters of this generation was the interpretation of Cézanne's work. On one hand, for the cubists, Cézanne was responsible for starting a brand new phase in art: he was the man who synthetically perceived a new visual language, whose possibilities had to be analytically developed. On the other hand, for 1920s Italian artists, Cézanne was the painter that, with a completely modern sensitivity, managed to reinstate, with the abundant complexity of the pictorial tradition: revealing essential forms and liberating them from convention and contingency. Therefore, it was not a matter of projecting Cézanne into the future, or radicalising his solutions, but of rereading the whole history of art based on his work. These artists were trying to remake Giotto (or Angelico, Chardin or even the impressionists) *sur Cézanne*, in the same way Cézanne had sought to remake Poussin *sur nature*.

In Brazil, the *Novecento* found followers in Hugo Adami (who featured in the movement's second group show in Italy), Ado Malagoli and sculptor Galileo Emendabili. In turn, the Florentine movement was predominant amongst the members of 'Grupo Santa Helena' and amongst the main group within the 'Família Artística Paulista'. It was via these routes that some accomplishments of pre-Cubist French painting were to penetrate the country. In fact, Cézanne and other painters from his generation were not a direct influence on the first Brazilian avant-gardes, which were shaped openly through their engagement with contemporary movements: Cubism, Expressionism and Futurism. From these sources, they learned how to draw with strong traces separating the composition in to areas of dissonant colour, without avoiding traditional shading techniques. However, in European avant-gardes, these methods represented a reaction to Impressionism that was mostly seen as a starting point: they were, in sum, the negation of a negation, and they gathered strength from that. In contrast, artists in Brazil used lines as an outline and light as fillings, allowing for the survival of academic methods, without having to contend with the crisis of Impressionism. Artists simply moved from Pedro Alexandrino to Lhote and Léger, and vice-versa, without recognising an irreparable fracture between the two worlds. This resulted in a difficulty solidifying and critically advancing the visual intuitions of Modernism's first phase – which were often remarkable.

The arrival of an Italianised Cézanne in São Paulo, influenced by the teachings of Soffici, Morandi and Carrà – that is, a Cézanne transformed into a sort of modern Giotto, with the austere habits of a labourer and builder – represented a major status shift. Artists such as Volpi, Rebolo and Zanini no longer conformed to artistic practices linked to the once prestigious technical teachings of the Liceu, but became a new aesthetic trend in their own right, a movement derived from its own implicit reading of contemporary art. Their ascension was not only cultural but also social.<sup>2</sup>

In the 1930s, Volpi was strangely forgotten. He was well regarded in art circles (Malagoli introduced him to Rebolo in 1932 as a “great painter”) but he rarely appeared in the literature and was left out of major art prizes. He was also repeatedly absent from salons. The reason for this may have been the vast range of solutions that his works presented when compared to those of his closest peers. Rebolo, Bonadei, Zanini and Pennacchi became quickly distinguished for their limited repertoire of compositional schemes and tonal balances, developed with a great deal of caution. Mário de Andrade claimed, not without good reason, that they were excessively timid. In comparison to his peers, Volpi seems “omnivorous”. Some landscapes from this period are typically reminiscent of the ‘Grupo Santa Helena’. They are often solidly Impressionist with short brushstrokes, much more individualised than in Rebolo, but without Zanini’s stormy traces. Paintings with no distinct outlines but volumetric. Yet other pictures, such as *Rua de Ouro Preto* [Ouro Preto Street], which currently belongs to the Museu de Arte Brasileira (MAB/FAAP), present a clear line drawing with subdued colours in a nocturnal and almost claustrophobic atmosphere. In addition, some works are painted with a simplified and popular language that reveals an early interest in naïve painting.

A comprehensive study of Volpi’s work’s chronology would probably allow us to establish more fixed phases in his 1930s production. In any way, the evolution of his work does not seem to have been linear: both around this time and later, Volpi experimented with several different directions at the same time. As an artist who was not keen on theory, he learned by painting, and it is not rare to find, even in his mature years, paintings that are clear appropriations from Cézanne, Carrà and others. However, this was not a matter of Eclecticism, as Volpi always adapted the style of his influencers to the basic aspiration of his painting: to “resolve painting”, that is, to come up with a formal solution that could offer the best sense of balance with the greatest economy of means.

This is a requirement that underpins even the works that Volpi classified as “expressionist” (using his own loose terminology) as opposed to the “impressionist” paintings of his early phase. Such definitions cannot be understood literally, even though they hold a degree of truth: after all, they are categories that the artist applied to read his own production. In actual fact, Volpi’s journey, from the start of the 1930s to the mid-1940s, although tortuous, can be seen as a progressive search for formal solutions that are increasingly more tense, and a balance that is increasingly more precarious. It is as if the artist, having quickly reached a satisfactory interpretation of post-Cézannian Impressionism, tried to test the limits of this formal universe, going through all possible linguistic

2 In this sense, the history of Palacete Santa Helena, which lent the name to the art collective, is fairly significant. Before being demolished with the renovation of Praça da Sé, the building hosted not only the group’s studios but also interior design offices, trade unions, a fine arts school, a cinema and cultural associations with diverse backgrounds. The same artists that gathered in the building at night, in the morning opened their doors for clients looking for interior designers or contract labourers.

“In the mid-1930s, Volpi’s palette started to become more varied. [...] The sky is a blunt shade of blue that contrasts with the equally vibrant ochre depicted in the dirt road, and with the loaded bluish green of the vegetation.”

incorporations and fractures without losing coherence. The 1930s Volpi was a restless artist. While for the majority of his peers, pictorial solutions allowed them to fulfil their objectives, for him they were the basis of the problem.

Volpi's line of questioning during this phase becomes more evident if we attempt to establish a progression (an ideal rather than strictly chronological progression) based on particular artworks. One of his small landscapes – an early 1930s oil on canvas depicting a house on top of a hill and a fence in the foreground – evokes the scenery of his early landscapes, allowing us, in some way, to measure his path up to here. Rather than tonal gradations, he now sets distance through his treatment of pictorial matter, using elements such as faster brushstrokes on the grass in the foreground, dry and marked traces immediately behind it, and short and solid touches for the fence and the stems of the yellow flowers, which are individualised by alternating vertical, horizontal and diagonal movements. In the sky, amongst the clouds, light is literally a horizontal burst of yellow paint amongst diagonal strokes in grey. The coagulated light does not expand; it is as heavy as the obscure mass underneath it: indistinguishable as cloud or mountain. More than the subdued palette, it is the solid, motionless luminosity that characterises the work as typical of Santa Helena.

For the majority of modernists (Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho), the choice of palette was made with the intention of being immediate, self-evident and unreflecting. Its deliberate primitivism and irrationality were far from Mondrian's ideal colour, Kandinsky's rational colour and Matisse's *esprit de finesse* colour. In contrast, Di Cavalcanti covered everything with a warm, meaty light-colouration, searching for sensual complicity with the world. The 'Grupo Santa Helena' was concerned with something different: for them, painting was a craft. Colour was not a primordial gift but something extracted from matter through the painter's labour. It was a product and not an assumption. For the majority of artists from this school, however, this stance was ultimately more restrictive than fertile, as colour became something to be kept under control, thanks to meticulous gradations and a strict limitation of their range of choices. Amongst the modernists, there is certainly a larger degree of integration between composition, picture-making and colour; however, the result – as correctly highlighted by Mário de Andrade – is too timid. We would have to wait for Volpi's tempera paintings to witness a satisfactory chromatic solution based on these premises.

In the mid-1930s, Volpi's palette started to become more varied. In one of his landscapes, we see a black woman in the foreground, carrying a bundle and, in the background, a pole with a religious flag (two recurring motifs in the artist's oeuvre). The sky is a blunt shade of blue that contrasts with the equally vibrant ochre depicted in the dirt road, and with the loaded bluish green of the vegetation. Volpi's small annotations of intense colour from his 1920s *Manchas* reappear here, although lighter and less dramatic and, above all, used with a more intentional strategy. The black woman's red clothes and blue bundle are mediated

by the purplish details of the house behind her. The same combination of red, blue and purple is repeated on the horizon, between the flagpole, the sky and the faraway trees. Volpi mastered complimentary colours to create balance through contrast. A little later, he understood that there are many more possible chromatic constellations than those preached by colour theorists.

The artist's interest in popular painting seems to emerge during this phase. Pennacchi, who had studied in Florence, was perhaps the first to import to São Paulo the vernacular realism of Ottone Rosai and other Florentine painters. In fact, some of Volpi's paintings from this era resemble Pennacchi in style but without his caricatured and archaic features. For instance, he painted two landscapes of Mogi das Cruzes that are very similar in terms of composition, but very different in their making and format. One of them, a vertical landscape, belongs to the Marino Collection, and the other, horizontal, is part of Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) collection.<sup>3</sup> In both pictures, the horizon is high; a large portion is occupied by a steep hill, divided in two approximately equal parts by a dirt road that rises perpendicularly toward the base of the canvas. The painting that belongs to the museum shows a fast foreshortening, whilst there is almost no illusion of depth in the Marino Collection piece. In both works, a house to the right is the most eye-catching element of the composition. However, house and vegetation reveal that the places portrayed are different. We can see from this early phase that Volpi was not merely producing observational paintings but using compositional schemes applied to different situations. Once the general scheme was established, Volpi gave it life through small anecdotes, such as people on the street carrying loads or stopping for a chat. Thin and trembling lines delimit the houses; people, trees and animals are subjected to a type of stylisation that bestows them with spontaneous simplicity. Artworks like this undoubtedly unveil a narrative approach that remained present until the start of the 1940s and was later transferred to tile panels. However, the painter's sources are not necessarily popular: a gouache from the 1940s, with a girl and two mules, has evident similarities with Lasar Segall's watercolours. And there are a number of works from this period that show black figures, depicted with only a few salient traces: characters which evoke Oswaldo Goeldi's prints. The most striking resemblance is probably found in a small canvas with a red house and a man moving away between two lampposts. The Kuczynski Collection currently owns this artwork.<sup>4</sup>

References to Goeldi and Segall, as well as being indicative of Volpi's interest in popular figuration, also reinforce his expressionist tendency. Despite not being very accomplished paintings, some of his religious images from the early 1940s, such as *Cristo* [Christ] and *São Francisco* [San Francisco] – now found in the MAC USP – are exemplary in this sense, featuring prominent traces and a tormented look. However, his most fertile influence was Ernesto de Fiori, an artist that was not strictly affiliated to Expressionism but closer to Fauvism.

De Fiori arrived in Brazil in 1936 and Volpi attended the opening of his first Brazilian exhibition in 1937. Not long after, De Fiori started giving interviews and writing articles that denounced abstract art, criticising its excessive self-referentiality. He also questioned *de assunto* [theme] painting – an expression that, for him, encompassed all movements that sought an artistic sense beyond the artwork’s formal experience: not only traditional realism but also surrealism and meta-physical art, on one hand, and political propaganda, on the other.<sup>5</sup>

In Brazil, abstract art was still an emerging language. The most controversial elements of De Fiori’s interventions were in relation to *do assunto* painting. At the time, Mexican Muralism, American social painting and Picasso’s ‘committed’ period were strong influences in Brazil amongst both artists and critics. Mário de Andrade – in an essay on Clóvis Graciano from 1944 – despite questioning the almost compulsory search for themes, dedicated a significant part of his text to describing the ideas favoured by Família Artística Paulista painters, in an effort to reveal the psychological and social meanings of their landscapes and still-life images. In a previous article, titled “Esta paulista família” [This Family from São Paulo], published in 1939, he had suggested that Família members were following Portinari’s path, who in fact was a special guest in their group exhibition that year. In “Carência de lirismo” [Lack of lyricism], a text published in *Fora de forma* [Outside Form] (1942), Sérgio Milliet is even more explicit: he denounces the lack of courage amongst Brazilian artists, who hesitate in confronting great themes and adopting political and social agendas.

The key proponents of Família Artística Paulista, in turn, seemed concerned first and foremost with formal issues. The motto of the group’s first show, in 1937, was a statement by Le Corbusier and Ozenfant: “painting is as good as the intrinsic qualities of its plastic elements, not their representative or narrative possibilities.” It is unlikely that Ozenfant’s painting would have attracted De Fiori; however, he would surely have agreed with this statement. In fact, he featured in some of the Família’s exhibitions and regularly visited the studio of Rossi Osir to exchange ideas with a diverse group of artists and intellectuals.<sup>6</sup> For the members of ‘Grupo Santa Helena’, Rossi Osir and De Fiori were intellectual reference points. Rossi, however, was not the kind of artist that would impress Volpi, like De Fiori did. His influence was not only visual: the way that Volpi repeatedly expresses the irrelevance of themes in his painting also seems to derive from the ideas of the Italian-German artist.

3 The date attributed to the painting from the Marino Collection varies between 1935 and 1937. MAC’s painting is dated 1936 by Spanudis and 1939 by the museum’s catalogue. The diluted ink and the fast stroke mean that the second date is more likely.

4 Volpi came into contact with Goeldi’s work in 1938 at the latest, when both artists exhibited at the 2nd May Salon.

5 See *Ernesto de Fiori: uma retrospectiva* (São Paulo: Pinacoteca Edições, 1996).

6 The names of the people attending these meetings offer a singular insight into the São Paulo cultural milieu around 1940 (See Chronology).

De Fiori's stance reflected a thought process that could ultimately not be materialised in a clear image. The mismatch between pictorial matter and drawing was aimed at the creation of an instantaneous subjective impression and, at the same time, pointed to the fundamental transformation of things. In an article, the painter wrote pompously: "I see galloping in the chaos of God's thought, obscure and illuminated horse-riders that are angels and demons [...] Human warriors [...] that are transformed, as if by magic, in the relationship of forms and colours in a cosmic conflagration [...]."7 He was referring to De Fiori's battle scenes. However, every De Fiori painting is a battle. And all of them, including portraits and interiors, are storms.

Volpi, on the contrary, was not a romantic soul: he was searching for the solidity of things. Even if the world was only confusion, painting was here to bring order. His contact with Goeldi, Segall and De Fiori taught him that there are many things under the surface of phenomena that are waiting to be put in order. For him, however, men and things were characterised by a process of creation or work: interiority is activity. To search for figuration that reveals the artist's self, therefore, means showing the path to a finished work, one which is full of obstacles and detours. Consequently, the mid-1930s' short Cézannian brushstroke was no longer suitable, as it was too objective and certain. Volpi replaced it with a more diluted paint, with each layer leaving the layer underneath visible.

*Rua de Mogi* [Street from Mogi] in the MAC USP collection – which Klintowitz dates from the beginning of the 1930s, but that the Museum's catalogue, probably correctly, dates from approximately 1940 – represents a later 'Expressionist' phase in Volpi's oeuvre. The busy treatment of the background, particularly the sky, derives from De Fiori, and in the right-hand corner there is a small Goeldi-like little black man. The outline of the houses is made up of crisp lines that barely contain pictorial matter. The overlapping of transparent layers and the chromatic instability gives the work a liquid, unreal appearance. The figures however, are made of everyday gestures, therefore maintaining a certain humble consistency. These are not the kind of people you would find in a De Fiori painting, although they could possibly be seen in Segall's.

At the end of the road there are vestiges of a house that Volpi saw no point in erasing. To the left, behind the woman on the pavement, green spots suggest that a previous version had some vegetation in the place where there now stands a yellow house. In fact, if we rotate the canvas ninety degrees, we can see that the spots were originally a female face. This is not an isolated case in Brazilian painting: underneath the final version of Anita Malfatti's painting *Homem amarelo* [Yellow Man] we see the profile of a man lying down. Volpi makes use of these juxtapositions with such a frequency that it requires further investigation.

Another painting from the same period, which is now part of the Krasilchik Collection, reproduces exactly the right half of the landscape that belongs to the MAC USP. Here, it is juxtaposed with another figure, which seems



to be a female nude in a bedroom. In this case, the erased figure emerges with much more clarity. The black woman carrying a child, who was probably in the middle of the street, walks on a red checked floor that was originally seen in the image of the female nude. In another picture – again of a black woman holding a child in her arms – the process becomes matter-of-fact: there are at least five possible variants for the little boy’s arms, some of them made simply by pencil and others already filled in with colour. The version that seems to be the final one (but here we can only speculate) is the one that provides the stronger sense of depth: the arms are in perspective, one of them reaching towards the spectator and the other pushing against his mother’s stomach as if trying to move away.<sup>8</sup>

More importantly, the process of psychological analysis, which for De Fiori was a dive into the magma of existence, for Volpi becomes the analysis of variants. All possibilities are concrete, as they can all become something. Painting is a choice process where the discarded option is as important as what remains. In fact, nothing is really erased; everything remains in the final decision. The speed of De Fiori’s images, which are in a state of constant change, is the expression of a vitality projected towards the future. Volpi’s juxtapositions look to the past: they constitute the persistence of memory, and perhaps this is why they are more disquieting.

In other works, mostly in his seascapes of Itanhaém, De Fiori’s influence is translated into more serene figurations. One canvas from the MAM/SP, representing a beach with fishermen pulling a net, is one of Volpi’s paintings that owe the most to the Italian-German artist. However, even here there are fundamental differences: in De Fiori, an agitated and unstable palette fills in people, things and the space without attaching itself to anything in particular, it gives shape to bodies but simultaneously moves away from them. In contrast, in Volpi’s painting, there is a clear contrast: on one hand, the landscape is painted with abrupt traces but clearly delimited areas – the sky, the sea, the beach; and on the other hand, the fishermen are made with only a few black lines, as if they were over the space not within it. Like in De Fiori, between the slow time of nature and the fast time of action there is no fusion, but correspondences instead. The arch formed by the fishermen framing the beach line, and the wire between the two posts is fundamental to the painting’s sense of balance. In a different seascape from the same period, which currently belongs to the Instituto de Estudos Brasileiros of the Universidade de São Paulo, nature imposes an even slower pace: the black woman on the beach is evanescent, almost like a jellyfish, but the bundle she is carrying is much more pronounced. Alongside the rock on the left and the boat in the middle, she completes a triad of grey masses lined

7 “Entrevista comigo mesmo” [Interview with myself], Estado de São Paulo, 30/04/1941. Reproduced in op.cit., p.89.

8 This painting features in the catalogue of the Belo Horizonte Modern Art Exhibition that took place from the 6th to the 31th of March 1944.

“In the 1940s French Art Exhibition, which included works from David to Picasso and Matisse amongst others, Volpi finally got in touch with the masters that until then had only influenced him indirectly.”

up just below the placid horizon, contributing to the image's consistency, in which everything else is painted with a very light hand. It is clear here that Volpi's Expressionism is withering away.

Mário de Andrade bought this painting in 1944 after Volpi's first solo show. On this occasion, he wrote an article for the newspaper *Folha da Manhã*. It is an interesting read, as it offers an unexpected view of Volpi, prior to the myth developed around the "painter of bunting". For Mário, Volpi's temperament is "overflowing" and he owns a "voluptuous lyricism" that is translated into the "drama of making". The writer confesses that he is not able to fully assess the artist's formal liberties, as Volpi does not seem concerned with the artwork's finishing touches. He mentions the overlapping strategy in a scene with two white figures on the beach and a third erased figure, standing still. With regards to a portrait of a *mulata* (which is probably the painting that shows a *mulata* combing her hair to a background of blue curtains), Mário de Andrade states that "the virile security with which [Volpi] solves his themes almost always removes any sort of impressionist transience and even any sort of drawing mobility, monumentalising them in intense and sometimes even tragic expression." De Andrade's reading is sensitiv and his tone is intrigued but somewhat perplexed.

Mário Schenberg, who wrote the text for the exhibition's catalogue, fully endorsed Volpi's art, which he considers, even from this early stage, "one of the great promises in painting of our time." However, apart from the merit of this early intuition, his enthusiasm is less insightful than De Andrade's perplexity. For Schenberg, Volpi's fast-paced traces are attributed to an intuitive and timeless Impressionism that goes from Chinese art to Utrillo. In a more perceptive way than De Andrade, he attributes this transition to a phase of popular inspiration (for which he chooses the unfortunate term 'populism') and of Matissean colour schemes. But he ends up offering a false image of a spontaneous and unassuming painter. Later, when Volpi started flirting with concrete poetry, it would be Schenberg's turn to feel perplexed.

In the beginning of the 1940s, another experience would halt the painter's 'Expressionist' flirt. In the 1940s French Art Exhibition, which included works from David to Picasso and Matisse amongst others, Volpi finally got in touch with the masters that until then had only influenced him indirectly. Sérgio Milliet offers us an enjoyable account of the artist spending hours in front of a Cézanne without saying a word, except from some "silent swearwords" that he uttered now and then.<sup>9</sup> In fact, the large painting *Trabalhadores à mesa* [Workers at the Table] (almost two metres wide – an unusual size for Volpi) is a clear homage to the French master.

It is plausible that the 1940s exhibition contributed to a progressive change of path that is already detectable in some of the paintings from early in

9 Volpi, in *Fora de forma*, p.135.

the decade. The interest in the process of simplifying an image via the popular, for instance, becomes more constructive. At this point, Volpi was drawing models for religious images based on traditional iconography: this was one of his many crafts without artistic aspirations. At the start of the 1940s, however, the compositional schemes used in sacred art were transferred – not through direct textual reference, although identifiable – to the artist's portraits. His characters became more imposing and voluminous. Their gestures became more paused, preserving something from their original sacred character. Undoubtedly, the 'black woman holding a boy in her arms', analysed previously, is a Virgin Mary inspired by the early Renaissance. One painting with three women talking in a corner evokes the Visitation of the Virgin Mary; and *Reunião à Mesa* [Table Gathering], from the MAC USP, evokes the Last Supper.<sup>10</sup>

The classic, Renaissance-like treatment of these images could be explained as a result of Volpi's growing interest in the history of painting, which he studied via reproductions. Yet in other paintings from the same period, the impact of the French Art Exhibition is evident. The portrait of a red-haired woman, from the mid-1940s, is clearly based on Cézanne, given the character's geometric volumes and the inclination that unbalances its verticality. However, it is also has a Matissean use of colour: the blunt background blue, the green overcoat, and two fleshy tones (face and dress) that vibrate with the red hair and lips. Ultimately it is Matissean for the harmony of its chromatic dissonance. The portrait, which looks extremely French, contrasts with another Italian-looking portrait: *Mulher de gola branca* [Woman with white collar]. The Art Editora book dates the work to the 1930s; however, the stylistic details and even the woman's hairdo suggest the 1940s. The shape of her neck and face is round, as if the head were moulded in clay; the drawing of the eyes is stylised, almost primitive; the background colour is subdued and earthy. These are all elements that recall the almost sculptural plasticism of Carrà or Campigli. *Menina do laço de fita* [Girl with a Ribbon Bow] is equally plastic, with its faded almost fresco-looking colours: her skirt has rigid, plastered folds and her hair forms a sort of symmetric helmet. Painted over the girl's figure – which is as solid as terracotta – her facial features are made with fine and turbulent lines like scratches on a wall.

Around the same time, Volpi painted *Retrato de Bruno Giorgi* [Portrait of Bruno Giorgi], where the model's head is reduced to a flat plane, without a face. The approach here is Cézannean: the concavity of the visual field is sealed off by the convexity of the model's upper body, right in front of the vanishing point. Giorgi's personality is suggested not by his physiognomy but by the way his body confidently occupies space. In contrast, *Menina do laço de fita* is not a character but a timeless condition, a state of nature, like the sea behind her back. Her facial expression is accidental and transitory, like the ship in the ocean and the birds in the sky, and like the fishermen in the seascape from the MAM/SP.

The French painters who took part in the 1940's exhibition taught Volpi how to contradict the space of illusion by using colour and voluminous brushstrokes; whilst the Italian painters – who featured in several exhibitions in the mid-1940s<sup>11</sup> – taught him how to question painting by using an earthy consistency in figures and by working with scale in order to obscure the calculation of distance and to give his pictures a sculptural, modeled look. Volpi's interest in metaphysical painting, Italian Primitivism and Morandi's art intensified by the end of the 1940s. As well as the works described above, *Interior com manequim* [Interior with Mannequin], *Natureza-morta com melancias* [Still-Life with Watermelons] and several *Vasos de flores* [Vases with Flowers] are also exemplary in this sense. Italian plasticism competes with Matissean colour to create a stylistic universe that is the final point of Volpi's research. However, it is extremely significant that this universe materialises in the limited realm of popular painting.

In fact, as we have seen, popular elements appeared in Volpi's works as early as the 1930s. But there was a considerable difference in the way they were approached in the 1940s. In his earlier works, he favoured a popular taste for loose and colloquial narratives that were based on a paratactic synthesis, and placed things on the plane without confining them to a rigid grid. In the mid-1940s, there was no sign of dialect in his works, but Volpi extracted the power of literality from popular art. A popular painter reproduces an object by drawing its outline on the surface of the canvas then filling it in with paint: in exactly the same way they would cover the object itself if it were in front of them. Colours do not blend in to the atmosphere, and the position of the object in space is not relevant. Therefore, the popular painter builds the image like a modern painter: by the juxtaposition of coloured surfaces.

The literal aspect of popular painting – which makes no distinction between object and figure – is almost explicitly adopted by Volpi in his '*brinquedos*' [toys] produced in the 1950s, with works such as *Carrinho de sorvete* [Ice Cream Cart], *Pássaro de papelão* [Cardboard Bird] and his '*igrejas*' [churches], which were inspired by a construction game. Overall, his intuition around the modern potential of popular syntax is apparent in all his production from the 1940s onwards, as it allowed him to combine uneasiness and archaism, a desire for subjective expression and an aspiration towards stable timeless forms. This is not, however, something restricted to Volpi, as Brazilian culture during this time was looking to popular culture with fresh eyes. Mário de Andrade, Villa-Lobos and Di Cavalcanti

10 Mário de Andrade mentions both *Reunião à mesa* and *Três mulheres* [Three Women] in his article about the 1944 exhibition.

11 In *A Arte no Brasil das décadas de 1930–40* [The Art in Brazil of the decades 1930s–1940s], p.60, Walter Zanini mentions three exhibitions of Italian modern and contemporary art and one exhibition of Italian ancient art organised by various institutions between 1946 and 1947. The MAC USP library holds a bilingual catalogue (Spanish-Portuguese) of an exhibition of Italian contemporary art, printed in Santiago do Chile in 1946, which contains a rich array of illustrations. The publication includes Rossi Osir's *ex-libris*. However, it was not possible to identify the exhibition to which it refers.

were looking to folklore to find colloquial vocabularies that would be able to form a language with national features. In turn, for Brazilian artists in the 1940s, the popular was a way of finding the path towards a radical simplification and a detachment that would lead to essential forms, i.e. a sort of purification that did not rely on transcendental European reasoning or American empiricism, but that could rigorously use the formal processes engendered by affection and memory. This approach unified very distinct artistic movements: Volpi's painting, Manuel Bandeira's poetry and Dorival Caymmi's music.

These new poetic coordinates compelled Volpi to transform his material. The transition from oil to tempera allowed him to reference the technique of using brushstrokes as a constituent element of painting, while at the same time, safeguarding the absolute value of colour, independently from light and texture. In other words, it allowed him to reconcile approaches used by Morandi and Matisse. A fortunate example of this is *Casa na praia de Itanhaém* [House on Itanhaém beach], from the MAC USP collection. This work's success is largely due to the way the oblique lines compose the images, suggesting perspective and plane simultaneously. The large irregular polygon in the centre of the canvas is, at the same time, square, roof and beach. To the right, there is a roof that partially covers the house at the back and sits above the small wall with a black window. To the left, there is a square that seems to appear from behind, and not in front of, the façade with blue doors. And finally, at the top of the canvas is the beach, encircling the sea like a bowl holding a soup. A slight change in tone – from ochre to brown – separates this geometric form from another one that represents the dirt road between the two houses. However, the nuance is not enough to resolve the ambiguity.

It is interesting to note that this type of arrangement does not recall – or if it does, perhaps only from faraway – the procedures of synthetic Cubism. Things are flat not because they have been deconstructed by an analytical process, but because the painter paints them one by one, as if he were holding them in his hand and covering them in paint, only to put them back on the canvas surface where they belong. The surfaces are flat because he must place them right in front of him if he wants to paint them properly. Likewise, the picture's overall order does not respond to a rational scheme but a practical economy. The application of principles that allow for the best possible use of space means that the figures fit into one another like objects in a drawer. The pleasure we obtain from viewing them is similar to the pleasure we feel when looking at a well-organised toolbox. Tempera paint is the perfect material for this poetic universe, thanks to its runny but not liquid texture and its vibrant but not glossy colour. Each section is filled in with a patient, back-and-forth movement, skimming the edges without touching them. It is almost tillage. A slight overlap emerges between one area and another, and this means that things can relate to each other in a free and friendly way, as if friction had arranged them side by side.

“Things are flat not because they have been deconstructed by an analytical process, but because the painter paints them one by one, as if he were holding them in his hand and covering them in paint, only to put them back on the canvas surface where they belong.”

Critic Rodrigo Naves has talked about how these images closely reflect a pre-industrial ethic that does not allow for an unrepairable split between idea and execution or family and work relations. Craftwork, as opposed to industrial work, is not based on deciphering projects but memorising procedures – and memory, just like dreams, operates through displacement, condensation and substitution. In an interview with Daisy Peccinini for the Museu da Imagem e do Som (MIS) in São Paulo, Volpi explained that at a certain point he stopped painting landscapes *in situ* and ceased using preparatory sketches. He simply observed and later reproduced them from memory. The comparison with Caymmi is even more relevant when we consider the creative use of memory. The Brazilian composer from Bahia uses colloquial, even banal sentences in his songs, but he lets them sediment for years so they can settle in a way that only a long period of coexistence allows. When they emerge in his verses, they are both more essential and heavier in connotation. The same happens with Volpi's images, and if the process here is quicker, it is only because memory modifies images more quickly than it modifies words.

The displacement and integration of memory infuse Volpi's façades with a dream-like character. In *Casa na praia de Itanhaém*, the painter was able to focus on secondary details without losing his formal rigour. In this fairly empty scene, the doors, windows and the ship replace people. Like the people we know, they come and go in different situations: the main façade in *Casa na praia* reappears in *Casario* [Row of Houses], from the Biezus Collection. In this painting, the wall to the right, whose vertical black window creates a counter point to the façade's horizontal black stripe, disappears, only to be reproduced in the same position by a recessed door. Subsequently, the whole block on the left-hand side was to become the theme of another painting, titled *Casa*, which currently belongs to the Mastrobuono Collection. Here, Volpi changes the roof's profile, providing the composition with a winding look, probably aimed at accentuating the motif of five similar doors: three on the first plane, a fourth one further back, to the left; and a fifth one at the back, to the right. In *Casario*, however, the doors are only a secondary element. The house's top line is extended in order to create a horizon, and the façade's colour, which is green in the other painting, is darkened to a tone of lead, which represented the sea in the earlier artwork. This section of colour, therefore, has two meanings: it is both solid wall and water mirror.

This process of substitution is particularly evident in the paintings *Marinha com sereia* [Seascape with Mermaid] and *Fachada com Canoa* [Façade with Canoe], both dated from 1948 in the Spanudis-Biezus catalogue. The central theme in *Marinha com sereia* is the same as that in *Casa na praia* but inverted: an irregular trapeze representing a roof, highlighted in both paintings by a green cornice. The diagonal wall that in *Casa na praia* was flat on the foreground now is closer to a foreshortening. To the right, in place of the road leading to the sea, we now find the façade of a building attached to the main house. The figurative



representation closer to the foreground is further accentuated by the drawing of a balcony. In theory, the balcony sill should be of the same depth as the roof, but in the image it is brought to the canvas's surface, forming a pendant with the foreshortened wall on the left. Using a traditional device on the left and a modern solution on the right to achieve a feeling of depth in the same picture is a typical Volpian strategy. These visual manipulations allow the spectator to feel as if they are *inside* the space between the houses, moving towards the mermaid. In turn, the mermaid looks like both a painting on the wall and a floating being; the blue polygon underneath her may be either the floor or water; the grey stripe to her left represents either a wall or an empty space behind the pillar through which we see the sand.

Given the different arrangement of the roofs, the sea of *Marinha com sereia* is much more open than in *Casa na praia*. Volpi accentuates this by giving movement to the surface with foam lines: an atypical element in his paintings. However, the flat blue colour of the water seems false, even more so when looking at the plaster-colour sky above: a differentiation that allows a relationship to be established between the colour of the sea and the colour of the mermaid's shed. It is as if the whole scene was a painting on the wall of a beach house that, in turn, was representing a wall painting. The work is, therefore, a painting of a painting, and the mermaid is a third degree image. If she seems so alive, it is because in memory and in popular art there is no difference between real and constructed. In fact, things become more real after being filtered through successive manipulations.

In *Marinha com sereia* there is also a boat that appears from behind the shed. It is the only moving figure, as suggested by the sea foam underneath it, and also the only image that, by being partially covered, implies juxtaposed planes. The same boat comes back as the protagonist in *Fachada com canoa*, where it takes over the mermaid's position inside the shed. In the previous painting, everything suggested proximity, here, everything suggests distance: the subtle colours, the dirt road in the foreground, and the line of houses parallel to the base of the painting. Like in *Marinha com sereia*, techniques of illusion coexist with geometric solutions: the right pillar projects a shadow on the wall, whilst the space between the left pillar and the back wall cannot be interpreted as either perspective or empty space. Here we simply see a rectangular combination of colour areas. The trapezoidal roof is composed by a triangle and a rectangle. The brick colour is also composed with brown and yellow. The wall to the left regains the frontal position that it occupied in *Casa na praia de Itanhaém*, but with inverted tonal values: the wall is dark and the window is light. The sea to the right, which fits in between the roofs, also recalls the sea in *Casa na praia*. It is so solid; so much a thing amongst other things that Volpi does not feel the need to extend the horizon line to the left. In fact, while all the figures in *Marinha com sereia* seem painted, here, all the figures seem like small wood blocks: pieces of a construction

toy. The brown strip at the bottom resembles the edge of a table or shelf more than a road. The most immediate reference, in this case, is the shallow spaces that Morandi designs to place objects in his metaphysical paintings.

Replacing the mermaid with the boat is no doubt something to do with a shift in tone: from excessive vivacity to distant silence. The paintings are day and night, life and death. And the boat, motionless, is no longer a boat: it is a dark half moon, a smile from a Cheshire Cat, and the last vestige of a bygone presence. From a strictly formal point of view, the strength of the mermaid and the boat as live presences is due to the fact that they are the only figures that are exclusively made with curved lines in a scene entirely made up of straight lines. Both motifs would become very important for Volpi later on, when the artist abandoned his concrete phase and resumed an interest in figuration. The mermaid became the source of a number of paintings, and the half moon features in a number of compositions, sometimes as a boat, a pavement or an angel's wing.

Still today, Volpi's concrete phase in the mid-1950s gives rise to contrasting analyse. For artists and critics who support the movement, this was an important affiliation. For others, this was a moment of experimentation that temporarily moved the painter away from the essence of his art. In any case, it is worth mentioning that Volpi's adherence to concrete poetics was never unconditional, neither did it represent a fracture in the evolution of his vocabulary. Like Manuel Bandeira's concrete poems – which are almost always love acrostics – Alfredo Volpi's best concrete paintings express more the seclusion of a subjectivity that, through a process of depuration, became a geometric form than the search for objectivity. They are not ideas that become realities but realities that become ideas.

An exemplary case is *Cata-vento* [Wind Spinner], a painting exhibited at the 1955 Biennial. The opposing triangles that compose the toy's stylised shape (one green, one yellow and two white) are rotated on the painting's surface to create a figure of undefined form. Thanks to the rotation, each family of triangles generates a visual rhythm, particularly the green triangles, which are more vibrant. However, these rhythms do not fully move on the surface as Volpi maintains the distinction between figure and background by using two techniques. On one hand, he differentiates between pink tones, faded inside and more intense outside, and on the other, there is lack of connection between form and format. The group of triangles preserves the organic entity of a character that carries out an action. Its outline and movement are not dissimilar to some of Volpi's images of the Virgin and Child, or of angels, recurring themes in previous works.

This rotation and translation principle reappears in *Geométrico xadrez* [Geometric Plaid]. The rotation starts on the right-hand side, in the square formed by the two diagonals of four adjoining squares, and spreads via the two angular lines mirrored in the circle to the left, where it speeds up. The similarity with *Cata-vento* is not only due to the rotating movement that runs from shape-to-shape, but also the structure along the diagonal that comes down from the

“Alfredo Volpi’s best concrete paintings express more the seclusion of a subjectivity [...] than the search for objectivity. They are not ideas that become realities but realities that become ideas.”

top-left corner. Here the format is also apparently alien to the figuration: to the left and below the checked surface, two irregular canvas strips are still deliberately visible. In fact, if the checked surface were to fully coincide with the canvas, the image would be static because its centre would be tangential to the inclined square's left vertex. The figure's displacement means that the centre is, instead, in the middle of the white rhombus, the only interruption in the grid of orthogonal lines. The painting's rhythm is entirely contained in this syncope.

Another solution that derives from *Cata-vento* is the painting *Concreto [Concrete]*, from the Adolpho Leirner collection. In this case, the composition is perfectly centred, but this centrality is the result of the tension in the column of green triangles that moves towards a yellow triangle, stretching its neck above the other and opening its fins to the left. Without this mechanism, the whole set would fall down and to the right. In order to highlight the movement of the green column, which is the real hero in this painting, yellow triangles are covered by a white glaze, creating different atmospheric planes. This is the sort of trace of illusionism that an orthodox concrete artist would certainly reject.

For Volpi, there is no distinction between the figurative and abstract use of a motif. In the mid-1950, he painted a still-life image with a jar, bread roll and knife on an ochre surface. Above the objects, there is a grey area filled by a rectangle crossed diagonally. Each quarter is painted in a different tone of white, suggesting a pyramid. The top stripe of the canvas is left untouched. Once again, this is not an oversight but a deliberate decision. The white rectangle is not symmetrical: if extended, one of its diagonals would reach the top-left corner of the painting, and the other, the top-right corner of the grey area. The asymmetry means that the grey area is heavier on the ochre base, which appears more inclined. This strategy along the rectangle's shadow and the slightly tiered position of the knife and bread roll, creates an illusion of depth that would have been very tenuous if it were not for these arrangements.

In *Hélice [Helix]*, a concrete composition from approximately the same period, a similar structural solution is reduced to its essence. In the top portion, the square is perfectly central, but the black-and-white triangles that compose it still suggest a relation between light and shade. In the lower portion, the diagonal that crosses the rectangle is a flat mirror of the top diagonal: introducing a perspective that is orthogonal to the canvas's plane. In the 1960s paintings, the motif of 'square with diagonals' reappears in several figurations but, in general, plays the inverse role: it occupies the lower part of the canvas, symbolising a surface that is supposedly orthogonal. It is used, in this sense, in a red example of *Casario*, where it suggests the middle of a square. In another, it is duplicated to represent roofs, and it reappears in several compositions with hourglasses, with a more indirect meaning.

We may also note the impact of Volpi's research into geometric motifs in the sacred images he painted shortly after his concrete phase. These figures,

particularly the images of the Virgin and Child, are almost always created on two basic premises. On one hand, winding lines that unfold from a main structural node that often corresponds to the hands and that crosses the bodies, taking on different meanings along the way, and on the other, geometric motifs, each one with a specific meaning (triangles for tunics, half moons for arms and so forth), which resonate between the figures of mother and son. The first approach can often be seen in the works where the Virgin and the Child are joined by an embrace, and the second is normally prevalent when they are standing in a rigidly frontal and hieratic position, with arms symmetrically moving away from the body. The origins of both typologies can be found in 'Greek-style' Italian paintings: in the frontal figurations of Margaritone d'Arezzo, whom Volpi admired, and in the curvy drawings by Cimabue or Duccio. From another point of view, however, Volpi's religious paintings revisit the same procedures that were elaborated in his geometric phase: repetition and expansion of figures, bunting and wind spinners.

Amongst Volpi's motifs that are a synthesis between the figurative and the abstract, the most well-known is the bunting. However, this is much more than a particularly fortunate graphic solution: its emergence, just like his wind spinner, marks a new type of spatial organisation. It anticipates the end of Volpi's concrete phase, which *Cata-vento* had launched. Like birds on the wire, a metaphor used in the famous poem by Ezra Pound, the bunting call for an organisation that is not about measuring but counting. The comparison with poetry is not arbitrary. As indivisible units, flags are relatable by repetition, meaning that they do not depend on a painting's surface or a formatting that can unite them in a single figure. They float in a mental space, like typographic characters and numbers. It is precisely this flotation that determines the style of Volpi's paintings at the end of the 1950s and in the 1960s.

It is significant that the typical colours of this new phase are atmospheric: blues, nocturnal blacks and crepuscular reds. The houses, squares and boats no longer lie on the floor. Sometimes they appear above curved lines that suggest a pavement, but whose main function is to remove the idea of a support base. They are half-moons that resemble both a black boat, a bitter smile – as in *Fachada com canoa* – or angel wings holding Madonnas in the sacred images of the same period. Nonetheless, even when all motifs are rectangular, such as in a blue composition with two façades and bunting, the space is equally transient. The three colours used here – white for the bunting and outline of the door; brown for the dirt road, the doorways and roofs; blue for the sky, the façades and the sea that we should see between the houses – play different roles. Blue and brown are two interwoven continuous planes, each one in a position as a figure or background, depending on the chosen point of reference. On the top half of the painting, the bunting would form a purely geometric composition if it were not for the displacement of the top line that creates the effect of perspective. The increased luminosity positions them in a closer plane, right in front of the doors. Volpi rarely managed to achieve such a rich spatial articulation with such economic means. However, the space no

longer calls for objects but layers of air. Later, the doors would not even need a façade: they became suspended, uncertain rectangles, without fully abandoning the illusion of a juxtaposition of planes.

This is precisely the issue: Volpi, at the end of the 1950s, had an intuition that contemporary painting was launching a new type of space that could no longer be organised by the craft-like concreteness of his older façades or the ingenious proportions of his concrete paintings. The new space was open and undetermined: forms could lean on it but would no longer find shelter. In order to maintain the game of illusion and literality, which are his work's formal cornerstones, Volpi stepped back: he sought in Giotto's skies and Paolo Uccello's flags, spatial solutions that suggested a void even if they no longer implied distance. It was a borderline solution but extremely subtle. Two adjacent areas are not distinguishable by colour, outline or inclination of brushstrokes, but by a separating line that appears where the hand movement is interrupted and resumed shortly afterwards in the same direction, like in the *giornate* of frescos. In fact, a great part of the fascination around Volpi's painting from this phase is due to the sensation of a disappearing world. In the nocturnal landscapes of the late 1950s, the incipient void appears with desperation. Later, it becomes more serene.

However, when a certain degree of complexity is added, this aerial space runs a significant risk of becoming too sentimental. In some paintings from this period, the blowing wind is too real, inflating the sails and taking away the bunting. Volpi must have realised this danger, as he started to experiment with opposing solutions: compact surfaces covered by a repeated pattern of geometric forms that come to life by means of an extremely wise colour distribution. Optical bunting that blows up like flashes that make the gaze vibrate. Volpi also achieved a number of comparable results with the series *Atmosférica* [Atmospheric]. But, similarly to the previous one, this was also a borderline solution. In order to materialise his art, Volpi needed some level of tension between the space of illusion and the concrete surface. He was not – and could never be – an orthodox geometric artist, let alone an optical artist. The last years of his life were dedicated to an attempt to recover the illusion of depth through the deformation of the plane.

A small work on card from the late 1950s – probably a study – demonstrates that Volpi's research in this direction started very early. In the 1970s, this search became much more intensified. This is seen in beams of light and shade that cross several pictures of bunting and flagpoles; converging lines in compositions called *Cachos de uva* [Bunches of grapes]; asymmetric curves in his *Meias ogivas* [Half warheads]; symmetric curves in his *Ogivas*; and the displacement of the bunting panels that no longer coincide with the format. These are all solutions – mostly ingenious ones – to allow the surface of the canvas to curve while keeping its unquestionable reference to form. They are all based on the same principle: a fixed drawing that changes optical meaning depending on the colours applied. In this game of combinations, Volpi unfolds all his science as a colourist. Dense

brushstrokes translate the luminous vibration of the 1960s with a heavier pace, preventing the eye from resting in one single area of colour. It is animated – but through electric shocks rather than organic life. Even though colour can bring variation to the scheme's surface, the scheme remains anterior to it, static. In the same way, the type of stroke no longer depends on colour or composition: it is a standard strategy to suggest movement. Volpi obtains remarkable results because he is a great painter. But this game is a fix: he is such an amazing player it is impossible for him to lose.

This was not a matter of exhausting his creative energy, which would be understandable for a man in his eighties. The model of modernity, of which Volpi was a hero, entered a state of crisis. The painter reacted with the weapon used by old men: habit. Everyday, he walked around the streets of Cambuci – which was no longer a suburb, but a fragment of any worldwide metropolis. Every day he played a solitaire card game, ate cheese and drank wine. Every day he painted his bunting and flagpoles – endlessly. He did not lose the taste for a challenge: he wanted to face the expanded pictorial space of contemporary art, which could no longer be measured by drawing and became the reflection of a social space that could no longer be measured by his walking around. He was willing to face it, but all he had was his usual craft means. These were the only means he *fully* trusted: the rationale of a man who physically builds his tools: his hammer, his ruler, his pigments, his motifs. His last façades are neither in the sky nor on the ground: they are proud affirmations of a microcosm that had lost its place in the world.

Alfredo Volpi was an almost illiterate man but a painter of great visual culture. The particularities of Brazilian cultural history led him to follow a path that in Europe would have required many generations, from romantic painting to the crisis of Modernism. In a country distinguished by short-lived artistic explosions, for almost sixty years Volpi produced quality painting, and for at least thirty years he produced *great* painting. His art never took leaps: it evolved with gradual modifications and processes that reduced a considerable repertoire of influences into an original language. He never travelled, apart from a short period in 1950, but took advantage of what he had in his hands by realising his acute sensitivity. And what he had in his hands was far from scarce. He was not a systemic painter but a method painter: he manipulated diverse information, ranging from the *macchiaioli* to Albers, until he managed to fit them into his work. It was through a process of slow digestion – rather than anthropophagic indigestion – that a convincing model of Brazilian modern art came to the surface. Volpi's Modernism is a Modernism of memory, affective and non-industrial, with a slow pace and a quiet voice. It is not projected into the future and is not designed to handle the instantaneous and vague clicks of contemporary life. It remains, however, a horizon and a promise – just like Bandeira's poems and Caymmi's songs.

# THE COMPLEXITY OF SILENCE

## Jacopo Crivelli Visconti



Alfredo Volpi and his wife Judite, 1950s



When Rio de Janeiro's Museu de Arte Moderna (MAM Rio) held a Volpi retrospective named *alfredo volpi: pintura (1914–1972)* in 1972, such discreet use of an elegant stylistic resource was made in the exhibition catalogue that it might easily have gone unnoticed: there were no upper-case letters. Although the decision was clearly taken for graphic reasons,<sup>1</sup> lower-case letters conveyed a fitting air of quietness and containment for describing and interpreting the oeuvre of a man who himself had often been seen as uncomplicated or ordinary, indeed almost naïve, but whose art showed, in fact, extreme awareness and precision. For most Brazilians, Volpi was merely the painter of images of the *bandeirinhas* [bunting] typical of Saint John's feast-day celebrations, and of the colourful façades often found in rural villages or towns. High culture was often condescending to his 'diminutive' motifs drawn from the lives of ordinary people. Volpi used those motifs exhaustively, particularly from the late 1950s onwards, thus eventually overshadowing the profound complexity of his trajectory, which was actually rich in deviations suggesting a more nuanced interpretation of his poetics.

For instance, in the early 1940s, shortly before Volpi dramatically switched styles, some of his street scenes<sup>2</sup> revisited elements from earlier compositions for house walls or paved ground. Even while painting over previously used canvases to optimise his scarce resources, it is obvious this artist – who habitually destroyed his own paintings when he found them unacceptable – must have spotted something interesting in these overlapping and clashing planes and perspectives, thus contradicting a purely naturalistic vision and somehow auguring the transformations his painting would go through in subsequent years.

From 1950 to 1953, Volpi collaborated with other artists to decorate the *Capela do Cristo Operário* [Christ the Worker Chapel], founded and run by Dominican friar João Batista Pereira dos Santos as part of a major collaborative community programme in which religious experience was associated with an effort to emancipate workers from the alienating situation to which the capitalist system had relegated them. A crucial role for the programme was played by Unilabor, a modern furniture manufacturing company set up by Fr. João Batista together with the artist and designer Geraldo de Barros as an experimental cooperative in which workers themselves were involved at every stage: designing, manufacturing, and sharing earnings. Inspired by the programme and the image of *Cristo Operário*, clearly attuned to his own vision of society, Volpi executed three large frescoes and four stained-glass windows featuring images of the Evangelists. A few years later, in 1963, Volpi was a co-founder of a non-profit organisation set up

1 According to the exhibition's curator Aracy Amaral, "The catalogue turned out like this because the designer was a lover of Ulm," personal communication by email on January 31, 2018.

2 There are several examples, but the most interesting paintings in this respect are two untitled works shown on pages 50 and 51 of Lorenzo Mammì's *Volpi* (São Paulo: Cosac & Naify, 1999). Both paintings depict the same landscape and one is almost a detail of the other, thus in some ways corroborating the belief that the 'apparition' of figures under the main scene must not be regarded as coincidental.

by artists of various constructivist leanings to discuss and circulate avant-garde art, which they called Associação de Artes Visuais Novas Tendências (New Trends Visual Arts Association). Along with this initiative, the Galeria Novas Tendências (NT) was established as an exhibition venue that also became a meeting place for artists. Its founders ran the association on cooperative lines, funding it with the proceeds from sales of works shown at their exhibitions. In the 1970s, Volpi sponsored the publication of practically all the artists' books made by Ronaldo Azeredo, one of the most innovative – and even today little recognised – poets gathered around the *Noigandres* review, published between 1952 and 1962; one of Volpi's paintings was on the cover of this review's last issue. These were clues to a much more complex and nuanced personality and breadth of interests than those conventionally attributed to him. The artist was fully aware of his choices and his role, both in the artistic sphere and in relation to social and political issues during a crucially formative period for Brazil as a nation. In other words, his painting had very little to do with those façades and bunting. Although notoriously averse to speeches and declarations about poetics, Volpi's himself very clearly stated: "I do not paint bunting. Pennacchi is the one who does that."<sup>3</sup>

The above considerations validate a more in-depth analysis of Volpi's period of involvement with Brazilian concrete art, which critics have generally seen as the most obvious 'deviation' in his artistic career. Brazilian concrete art was a latecomer in relation to the European movements it drew on: it officially began in 1952 with the exhibition *Ruptura* held at Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) and was one of the most significant developments in the country's 20th-century art. Some of the leading exponents of European Constructivism, Max Bill foremost among them, helped spread the movement to Latin America. In Brazil, it became particularly significant for having emerged almost at the same time as the country's newly founded modern-art institutions<sup>4</sup> and perfectly attuned with the propositions for the consolidation of modernity locally. Note that the period was extremely portentous, both historically and from an ideological point of view. New artistic trends, more particularly abstraction (for which concrete art immediately became the main symbol), eventually supplied an extremely powerful and coherent iconography for developmentalist ideal<sup>5</sup> and indirectly for North America political and cultural influence too.<sup>6</sup> Precise forms free of any artisanal flaw or feature characterised the most emblematic works of concrete art made in Brazil, thus perfectly synthesising the dream of a country undergoing fast-track urbanisation and industrialisation that culminated in the founding of Brasília in 1960. All of the movement's leading figures at some point more or less explicitly stated that, they realised, the importance of concrete art lay in its relevance for this historical conjuncture, among other aspects. Notwithstanding, when asked what concrete art had meant to him, Volpi – who had displayed work in the *National Concrete Art Exhibitions* held at MAM/SP and MAM Rio in 1956 and 1957, interacted with several São Paulo concrete artists and joined them in the Galeria NT venture – laconically

replied: “I don’t know ... never thought about it.”<sup>7</sup> In his essay for this catalogue, Lorenzo Mammi wrote that “Volpi’s concrete art journey in the mid-1950s gives rise to contrasting assessments even today.”<sup>8</sup> In summarising the content of these assessments, several critics claim that the artist was only superficially connected with the movement, primarily due to the insistence of a few more active concrete artists such as Willys de Castro and Geraldo de Barros, with whom Volpi had already worked on the *Capela do Cristo Operário*. In this respect, his foray into concrete art should be considered almost an accidental aspect of his trajectory, as confirmed by his disregard of the movement’s historical role (“I don’t know ... never thought about it”).

However, one could provocatively pose a thesis that would complement and, at the same time, oppose the above view: it was not Volpi who deviated from his path to join the concrete movement, even fleetingly, but the concrete poetics that had to address the man and his oeuvre because of what they were saying – albeit silently – about the country at that particular point in history. Volpi almost never fully committed to the typical Brazilian concrete stylemes, such as perfectly straight lines, solid-colour automotive paint, and meticulously calibrated rarefied compositions. His painting thus reflected Brazil’s social and political situation from the 1940s through to 1960, showing the precarious nature of the backdrop against which a new nation was being designed, and it did this much more precisely than the most orthodox wing of the Brazilian concrete movement. In this respect, although Volpi’s painting obviously differed in formal terms to that of other concrete artists, this did not mean he was any less ‘concrete’: on the contrary, he was the sole exponent of a type of concrete art that made no attempt to conceal the context from which it had emerged:

“Although at the time, and due mainly to the generalised impression that the country was being modernised, Brazilian artists showed an entirely new inclination to favour abstract production, Volpi’s path to the syntax of the Plan<sup>9</sup> involved a very sensitive balance between the universality of the constructivist logos and the unfathomable recesses of working-class urban outskirts.”<sup>10</sup>

3 The painter Fulvio Pennacchi was a contemporary of Volpi and both were members of the ‘Grupo Santa Helena’ in the 1930s. The phrase is quoted in Olívio Tavares de Araújo’s *Grandes Artistas Brasileiros – Volpi* [Great Brazilian Artists – Volpi]. São Paulo: Art Editora, 1984, p.13. Translated from the Portuguese for this edition.

4 São Paulo’s and Rio de Janeiro’s modern-art museums were founded in 1948; the Museu de Arte de São Paulo (MASP) was established in 1947, and the 1st São Paulo Biennial was held in 1951.

5 On the presence of developmentalist ideas in Latin American artistic production through the late 1960s and how certain artists reacted in the following decades, see Julieta González, *Memories of Underdevelopment: Art and the Decolonial Turn in Latin America, 1960–1985*. San Diego: Museum of Contemporary Art, 2018.

6 Nelson Rockefeller’s cultural activities as an ambassador of modern art are known to have played a key role in the so-called Good Neighbour Policy, which sought to spread North America values and ideology to Latin America for strategic purposes, meaning basically economic and political reasons.

7 Araújo, 1984, p.16.

8 Mammi, 1999, cit., p.33.

9 ‘Plan’ here has an ambivalent meaning: it denotes just as much the physical plan of the support and geometric representation, the ‘programme’ of concrete poetry, and also the ‘pilot plan’ of the urban development at the origin of Brasília.

10 Sônia Salzstein, *Volpi*, Ponta Grossa: Campos Gerais, 2000; also in *Cor e Forma III* [Colour and Shape III], Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2012, p.6.

Most São Paulo concrete artists were first or second-generation immigrants from Europe; they were relatively impoverished, so they made a modest living from handicrafts and factory work:<sup>11</sup>

“In São Paulo as in Rio, the artists who dogmatically committed to pure visuality and those who comprised the high hierarchy of the first Modernism came from different origins; in terms of social characteristics, the São Paulo artists were more akin to the proletarian painters of the 1930s, they were middle-class individuals with no college education. They were employed in technical occupations and were self-taught in terms of knowledge acquired.”<sup>12</sup>

Although Volpi belonged to an earlier generation,<sup>13</sup> his cohort evolved along the same lines: after attending technical school, he worked with carpentry, carving, bookbinding and in particular painted frescoes and wall decorations that were much sought after by the new São Paulo bourgeoisie of the period. Here we might compare Volpi’s trajectory with that of Luiz Sacilotto, considered by many the concrete artist par excellence:<sup>14</sup> born in the blue-collar surroundings of São Paulo’s ABC region, where he lived practically all his life, Sacilotto was educated in an environment in which manual work was generalised and shared terrain with the manufacturing industry, symbiotically and free of apparent contradiction. The manual skill and ability to work with materials meant for utilitarian, decorative or artistic purposes subsisted in this universe despite the fascination with the utopia of a rapid industrialisation, and eventually characterised much of Brazilian concrete production. Sacilotto made his early sculptures from scrap metal and leftovers at his workplace that he bent or folded by hand.<sup>15</sup> Neither Volpi nor Sacilotto were ever fascinated by automotive paint, unlike other Brazilian concrete artists, and they both mixed their own colour paints, using pigments or earth from various regions of Brazil and elsewhere.

These anecdotes show how Brazil’s constructivists never quite became completely aseptic, cold or mechanical. Although several of them held somewhat utopian aspirations, overall they were always more or less explicitly true to their origins in handicraft. Their work hovered between two opposing worlds (one of the common people, almost primitive, and the other industrial and engaged in building ‘the country of the future’). In this respect, it should not be seen as a

11 From the outset, the concrete movement was divided into two distinct groups, São Paulo and Rio de Janeiro, which were already clashing during the above-mentioned National Concrete Art Exhibitions, which were the only ones they organised together.

12 Walter Zanini, “Arte concreta e neoconcreta no Brasil” [Concrete and neoconcrete art in Brazil], in *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p.653.

13 Volpi was born in 1896, whereas most of the Brazilian concrete artists were from the 1920s.

14 In his introduction written for the Special Room honouring Sacilotto at the 1st Santo André Contemporary Art Salon in 1968, Waldemar Cordeiro called him “the master beam of concrete art.”

15 From 1954 onwards, Sacilotto was employed as a designer of metal frames for the firm Fichet & Schwartz-Hautmont in Santo Amaro. According to Agda Carvalho (*Sacilotto: Visão e fruição plástica do mundo* [Sacilotto: Vision and plastic fulfillment of the world], master’s dissertation – UNESP, São Paulo, 1995, pp.45–46), this job enabled his “execution of sculptures, due to the ease of acquiring scrap aluminum and brass from industrial processing.

“Most São Paulo concrete artists were first or second-generation immigrants from Europe; they were relatively impoverished, so they made a modest living from handicrafts and factory work.”

betrayal of the world of industrial development and factory work – of which it is a perfectly coherent expression – or a distortion of the industrial matrix of the constructivist universe.<sup>16</sup> The key question is whether Brazilian concrete art as a movement actually reflected a historical period, or whether it consciously or unconsciously helped create the myth of a miraculously speedy industrialisation advocated by former president Juscelino Kubitschek's famous 'Cinquenta anos em cinco' [Fifty Years in Five] growth slogan, which veiled Brazil's real precarious situation, marked by improvisation and huge social inequality. From this perspective, Volpi's concrete art with its vibrant, warm and poetic paints, slightly imprecise lines and carefully lopsided constructions is so fascinating and seductive, not because it is dissonant in relation to the movement's canon, but on the contrary, for being the clearest example of a painting that does not dare to break away from its roots. It is a painting that from the outset and without fanfare denounced the fallacy of a movement that purports to be foundational and spoke, through an abstract and apparently naïve style, of the immensely complex and unprecedented historical moment. Volpi's unmistakable colours, constantly in motion and hesitating, programmatically opposed to decisive and forceful poetic declarations, are a clear symptom of this, and "his painting shows an apparent flimsiness, which corresponds to the very basic resources with which many Brazilians build their dwellings."<sup>17</sup>

Volpi worked alone in a quiet room in the back of his house. Everything he signed was done by him alone: "Volpi's painting required the same concentration and love for each of its stages: sawing pine slats for a chassis and fitting them together, hammering them into place, washing off any gum left on the jute or hemp fabric from the manufacturing process, stretching it over a frame, and final preparation with five or six layers of homemade emulsion until the canvases are duly ready for the thick tempera paint he had been preparing in the meantime. Only then comes the outline of a composition he has in mind. Colour is applied carefully, without haste, appreciating the results on the canvas surface. At the end of the above-mentioned sequence, a Volpi painting is finished. All of them show zeal and patience as he divided his time with equanimity, seemingly not lending more importance to one activity than another."<sup>18</sup>

This total physical dedication to artistic work; his reluctance to talk about painting in terms other than technical ones; a predilection for subjects related to the lives of ordinary people: all of these aspects helped build the myth of Volpi as a very direct and immediate artist endowed with creative genius but no intellectual sophistication. Such an approach would certainly find support in an *iconographic* analysis of Volpi's oeuvre aiming to explain the origin of the repertoire of motifs he used and successively deconstructed to the point of verging on abstraction ("bunting", "bunches of grape", "flagpoles", etc.); the classical and modern influences that fed into his technical development, particularly his visiting Giotto's *Cappella degli Scrovegni*;<sup>19</sup> the expletives to show admiration and envy

on seeing a Cézanne; or his working with the painters who became known as the ‘Grupo Santa Helena’, most of whom were of lowly origin like Volpi: Pennacchi, “Francisco Rebolo Gonzales (decorator), Mario Zanini (former sign writer for beverage maker Antarctica), Aldo Bonadei (formerly a draftsman making models for embroidery), Clóvis Graciano (ex-railroad worker).”<sup>20</sup> But an *iconological* interpretation of Volpi’s work,<sup>21</sup> which transcends anecdotes and stories and looks at works in their social and political context – only minimally outlined here – shows that simplicity is merely apparent: programmatically or not, Volpi’s painting mirrors a country that is superficially happy, confident and blessed. This was hardly what the artist explicitly intended when making his work. However, his painting is sufficiently complex to ensure that rather than specific aspects of his culture, such as popular feast days or colourful rowhouse façades, one may see in it – as faintly discernible as the ghost-like figures emerging through the walls of the above-mentioned paintings – the portrait of a country that even today continues to search for itself.

16 “Here I am revisiting some reflections outlined in my essay “Sacilotto em ressonância” [Sacilotto in resonance] in the catalogue for the eponymous exhibition held at Instituto de Arte Contemporânea (IAC), São Paulo, 2016.

17 Flavio Motta, “Textos informes – a Família Artística Paulista” [Reports – the Família Artística Paulista], *Revista do IEB*, São Paulo, No. 10, 1971; also, in Aracy Amaral, catalogue for the exhibition *alfredo volpi: pintura (1914–1972)*, MAM Rio, 1972, p.43. Translated from the Portuguese for this edition.

18 Amaral, 1972, cit., p.13.

19 In the late 1940s, Volpi left Brazil for his first and only international journey. He visited Italy, where he was fascinated by Giotto’s painting, and then left the group he was travelling with to visit the Cappella degli Scrovegni on more than one occasion. Araújo (op. cit., 1984, p.12) mentions eighteen visits; other sources count sixteen or seventeen.

20 Araújo, 1984, cit., p.9.

21 The terms *iconographic* and *iconological* are used here in the same sense as Erwin Panofsky’s *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, NY: Doubleday & Company, Inc., 1995.

# AUTHORS

Jacopo Crivelli Visconti

is an independent art critic and curator with a PhD in Architecture from Universidade de São Paulo. He is the author of *Novas derivas*, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2014; Santiago, Ediciones Metales Pesados, 2016. As a curator of the Fundação Bienal de São Paulo (2007–2009), he was responsible for the official Brazilian participation at the 52nd Biennale di Venezia (2007). His most significant projects as a contemporary art curator include: *Matriz do tempo real* (2018), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), São Paulo, Brazil; *Memórias del subdesarrollo* (2017), Museum of Contemporary Art (San Diego, USA), Museo de Arte de Lima (Lima, Peru) and Museo Jumex (Mexico City, Mexico); *Héctor Zamora – Dinâmica não linear* (2016), Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-SP), São Paulo; *Sean Scully* (2015), Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brazil); *12ª Bienal de Cuenca* (2014), Cuenca (Ecuador). He is a regular collaborator to contemporary art, architecture and design magazines and journals, as well as writing for exhibition catalogues and artists' monographs.

Lorenzo Mammi

holds a BA in Literary Matters from the Università degli Studi di Firenze and an MA in Philosophy from the Universidade de São Paulo. He has lived in Brazil since 1987. From 1989 to 2002, he was a lecturer at the Department of Music History of Universidade de São Paulo. Since 2003, he has been a Philosophy lecturer at the same university. As an art and music critic, he has published a number of essays in collections, specialised journals and catalogues. Some of his texts were compiled in the following publications: *O que resta*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012 and *A fugitiva*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017. He organised the Brazilian editions of Stendhal's *Vida de Rossini* and Giulio Carlo Argan's *Classico Anticlassico, Immagine e persuasione* and *De Hogarth a Picasso*. He is the author



of the monographs *Volpi*, São Paulo, Cosac e Naify, 1999 and *Carlos Gomes, Folha Explica*, 2001. From September 1999 to March 2005, he was the director of Centro Universitário Maria Antonia in São Paulo. Since 2015, he has been chief curator of programmes and events at the Instituto Moreira Salles (São Paulo, Rio de Janeiro and Poços de Caldas).

### Cristiano Raimondi

is exhibition curator and Head of Development and International Projects at the Nouveau Musée National de Monaco. He has curated exhibitions in partnership with major international institutions, and extensively researched the origins of photography and international modernism. He works with artists in deciding the content of an exhibition, for example, with Thomas Demand for the opening exhibition at the Villa Paloma, *La carte d'après nature* in 2010, and with Mark Dion for *Oceanomania* (2011). He also curated the exhibitions *Erik Bulatov, Paintings and Drawings 1966–2013* (2013), *Gilbert & George: Art Exhibition* (2014) and, with Marie-Claude Beaud and Célia Bernasconi, *Building a Collection* (2014), while also acting as scientific coordinator for *Richard Artschwager!* (2014). In 2015 he curated the exhibition *Fausto Melotti* with Eva Fabbris. Among his most recent exhibitions are *Villa Marlene, A Project by Francesco Vezzoli* at Villa Sauber, Thomas Demand's exhibition for the Project Space in Villa Paloma, the presentation of Oscar Murillo's video *meet me! Mr. Superman* with Suad Garayeva-Maleki, *Poïpoï, A Private Collection* at Villa Sauber, and *Hercule Florence. The New Robinson* with Linda Fregni Nagler at Villa Paloma (2017). Cristiano Raimondi was a member of the curatorial team of the section 'Back to the Future' at the 2016 edition of Artissima in Turin.

# WORKS

## 1940s and 1950s









04 – *Untitled*, early 1950s, tempera on canvas

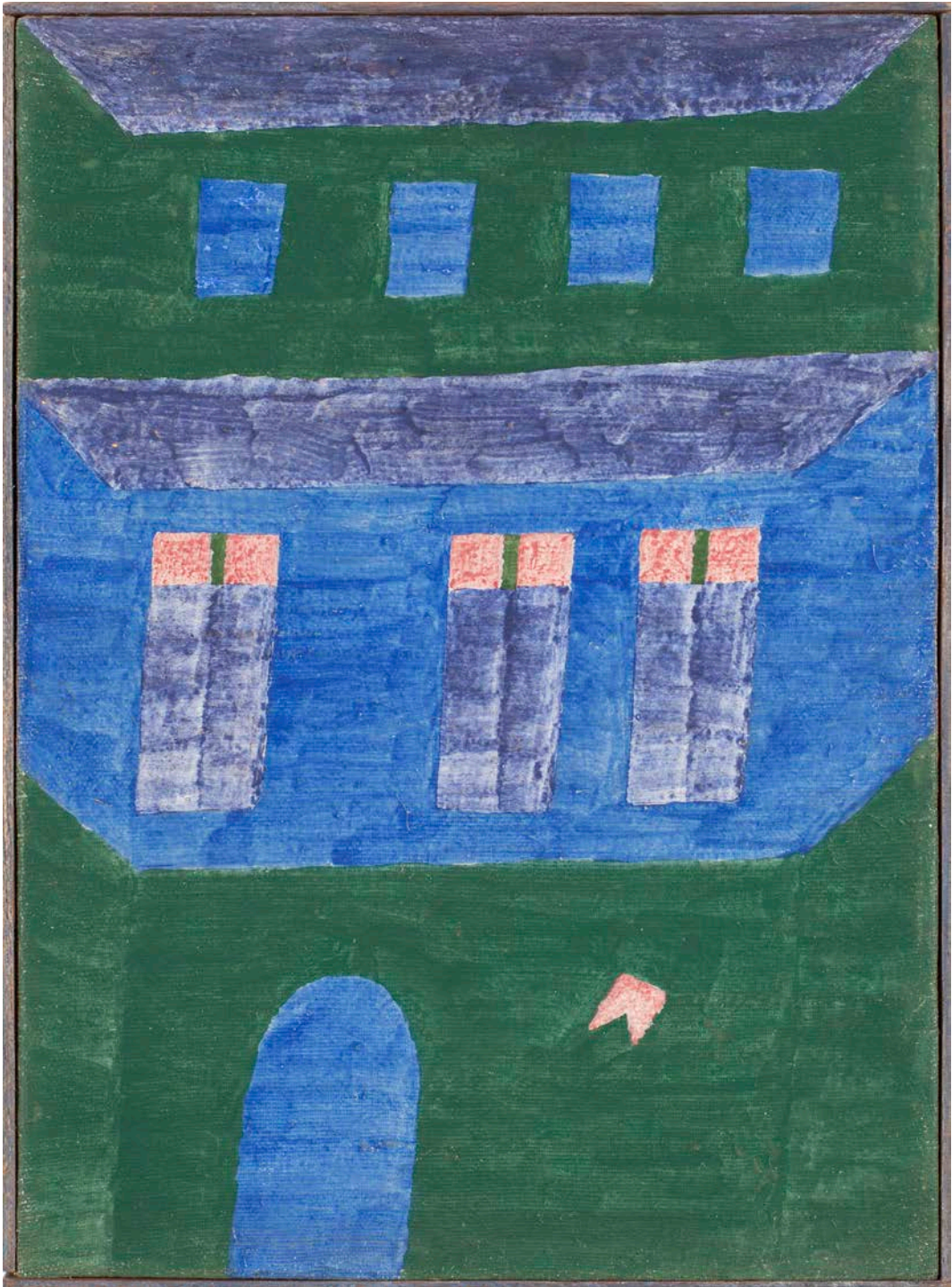


05 – *Untitled*, early 1950s, tempera on cardboard



06 – *Untitled*, early 1950s, tempera on cardboard





07 – *Untitled*, late 1960s, tempera on canvas







08 – *Untitled*, early 1960s, tempera on canvas

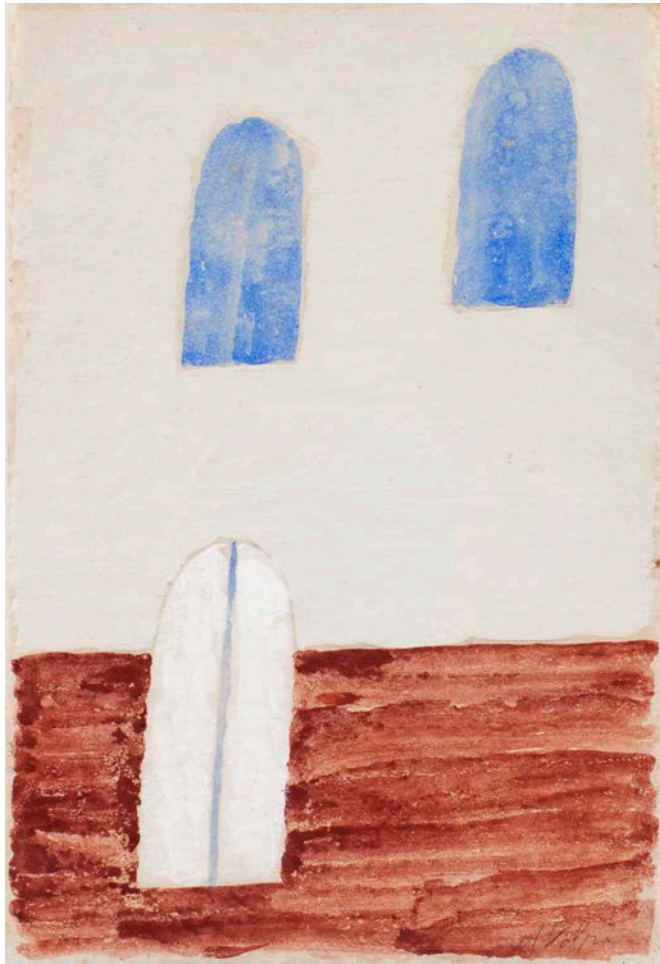


09 – *Fachada*, mid-1950s, tempera on paper



10 – *São Jorge apeado*, late 1950s, tempera on canvas

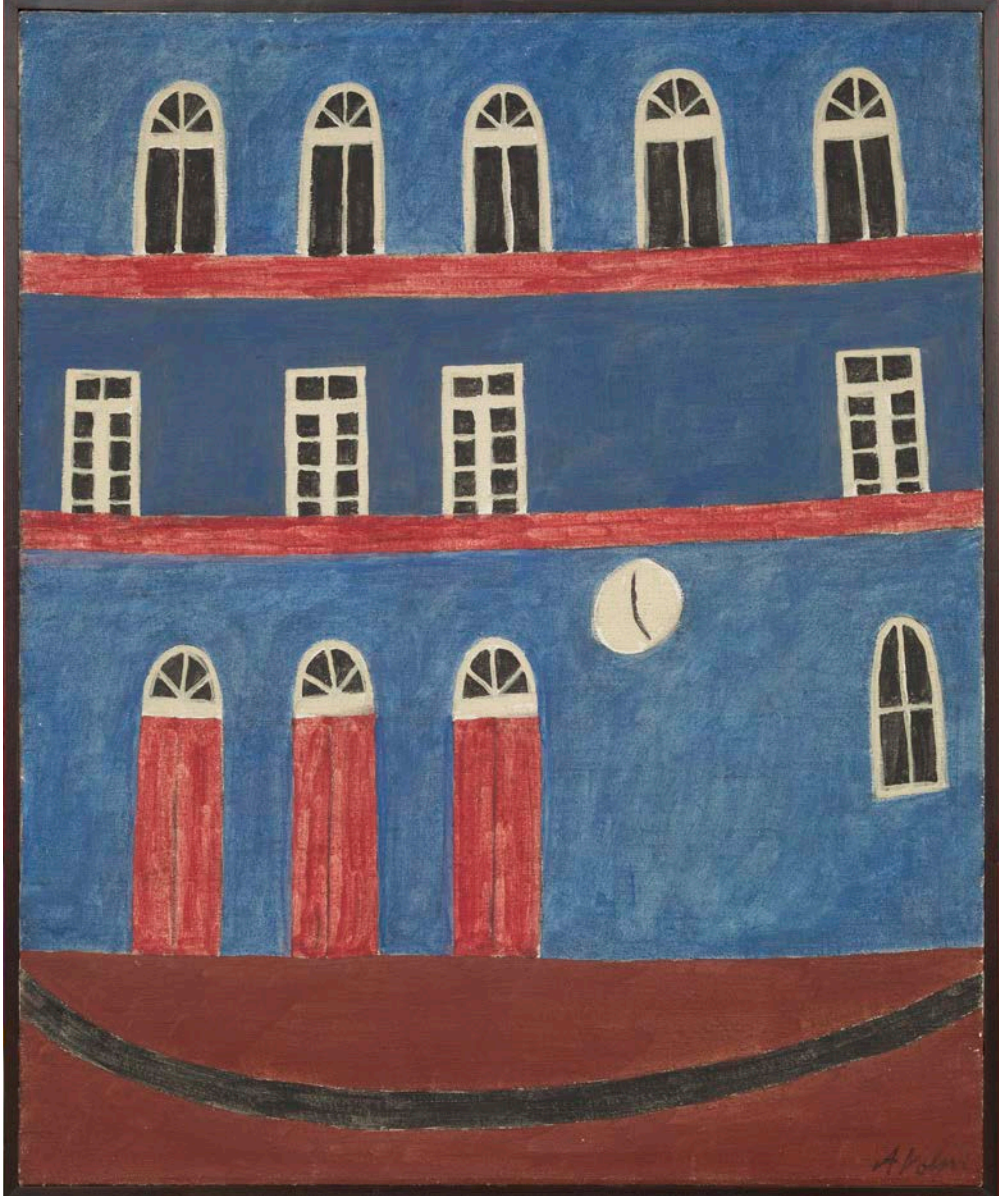








13 – *Untitled*, ca. 1955, tempera on canvas





15 – *Untitled*, ca. 1954, tempera on canvas



16 – *Untitled*, ca. 1957, tempera on canvas



17 – *Untitled*, 1953, tempera on canvas



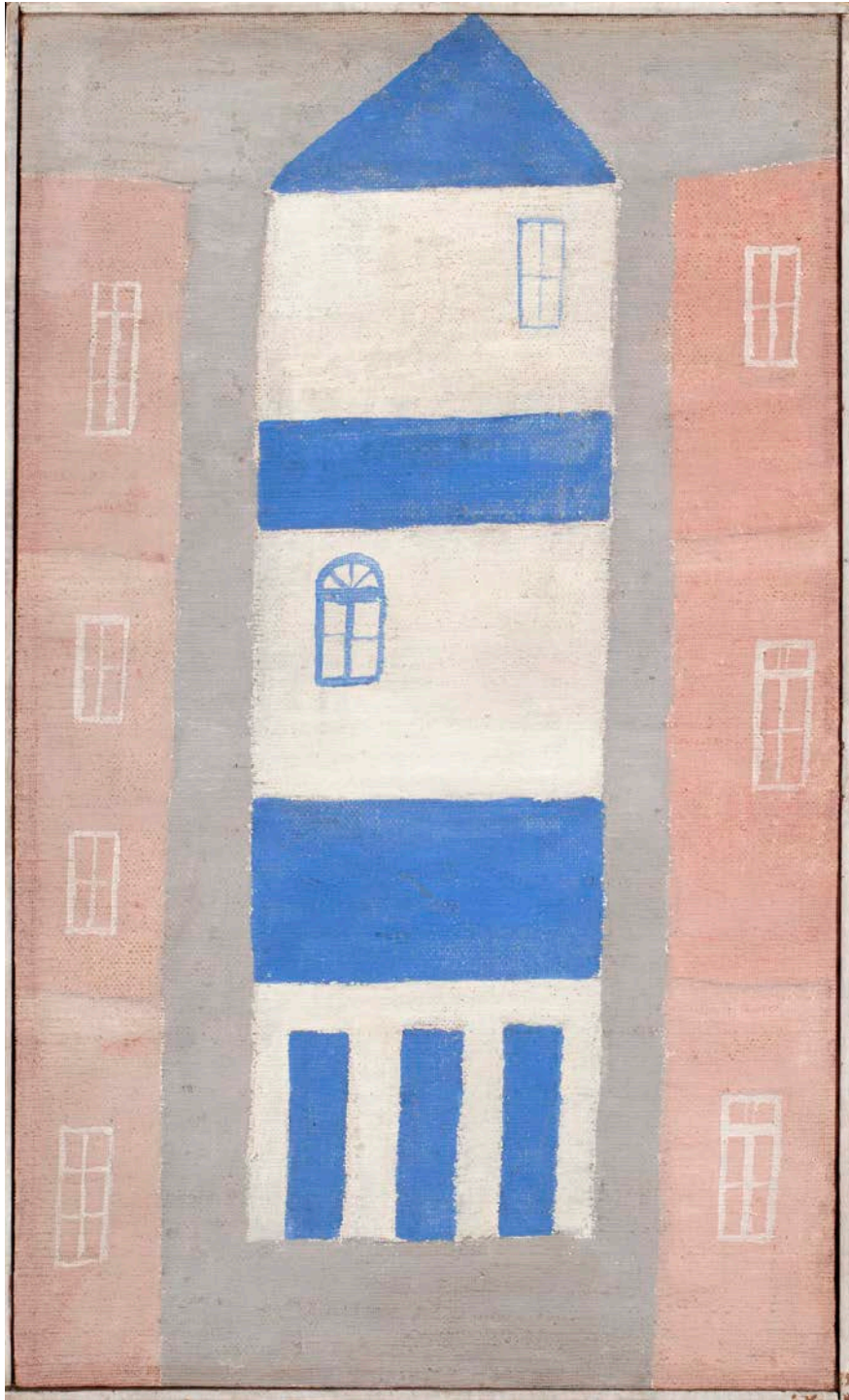


19 – *Untitled*, 1950s, tempera on canvas



20 – *Untitled*, 1959, tempera on canvas



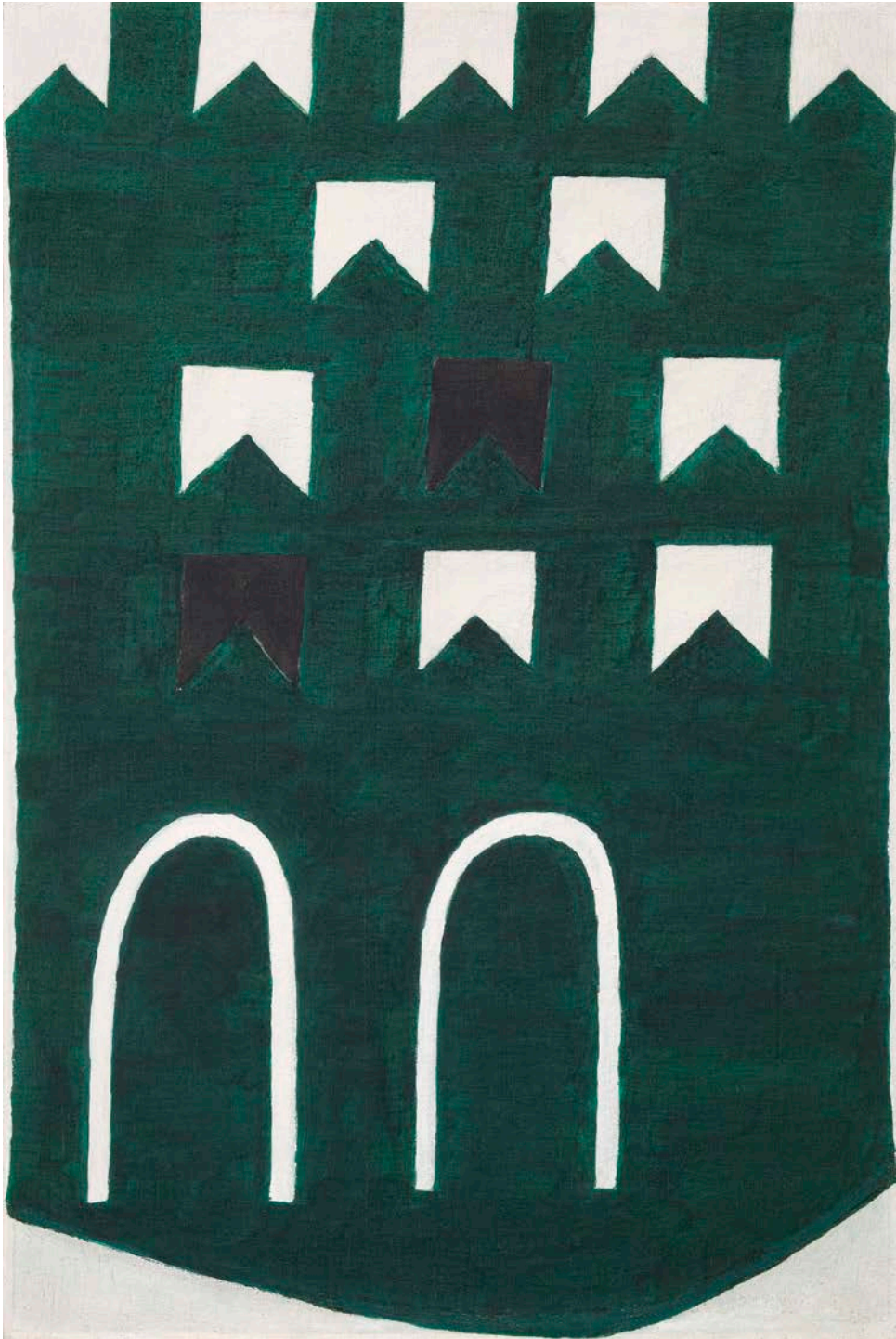


21 – *Fachada*, mid-1950s, tempera on canvas





23 – *Fachada*, late 1950s, tempera on canvas



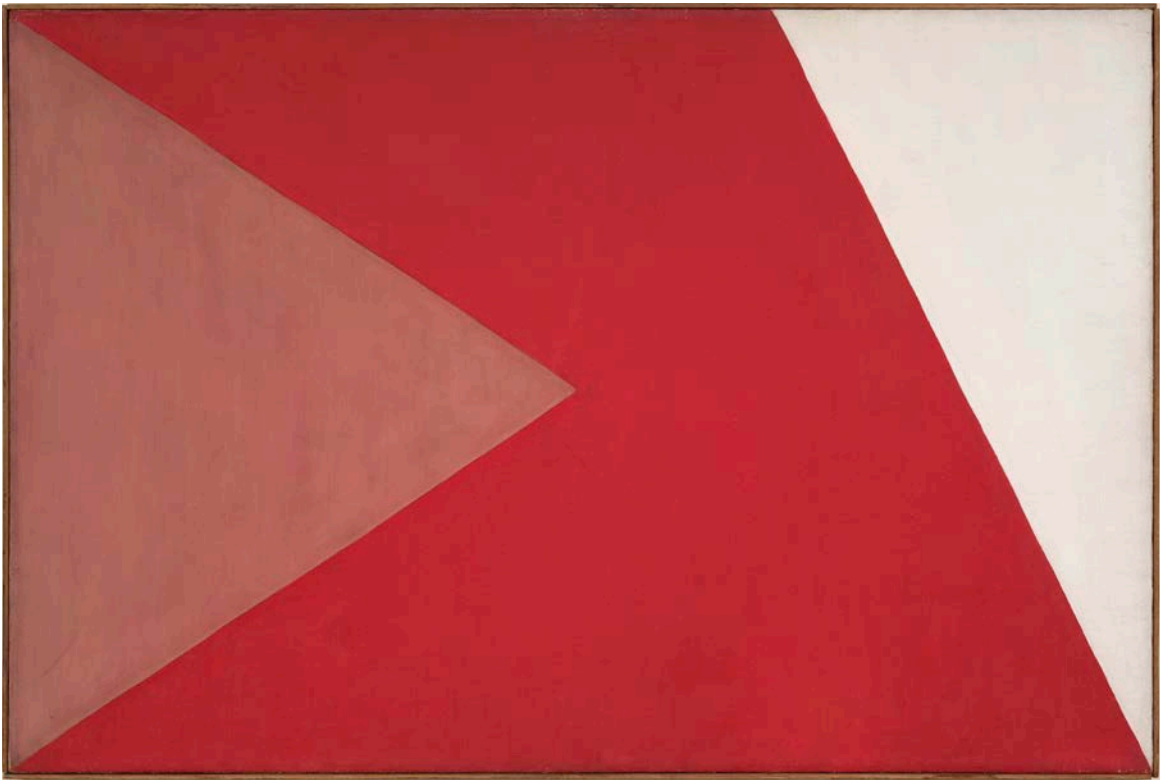
24 – *Untitled*, 1950s, tempera on canvas

# WORKS

## Concretism



25 – *Untitled*, late 1950s, tempera on paper

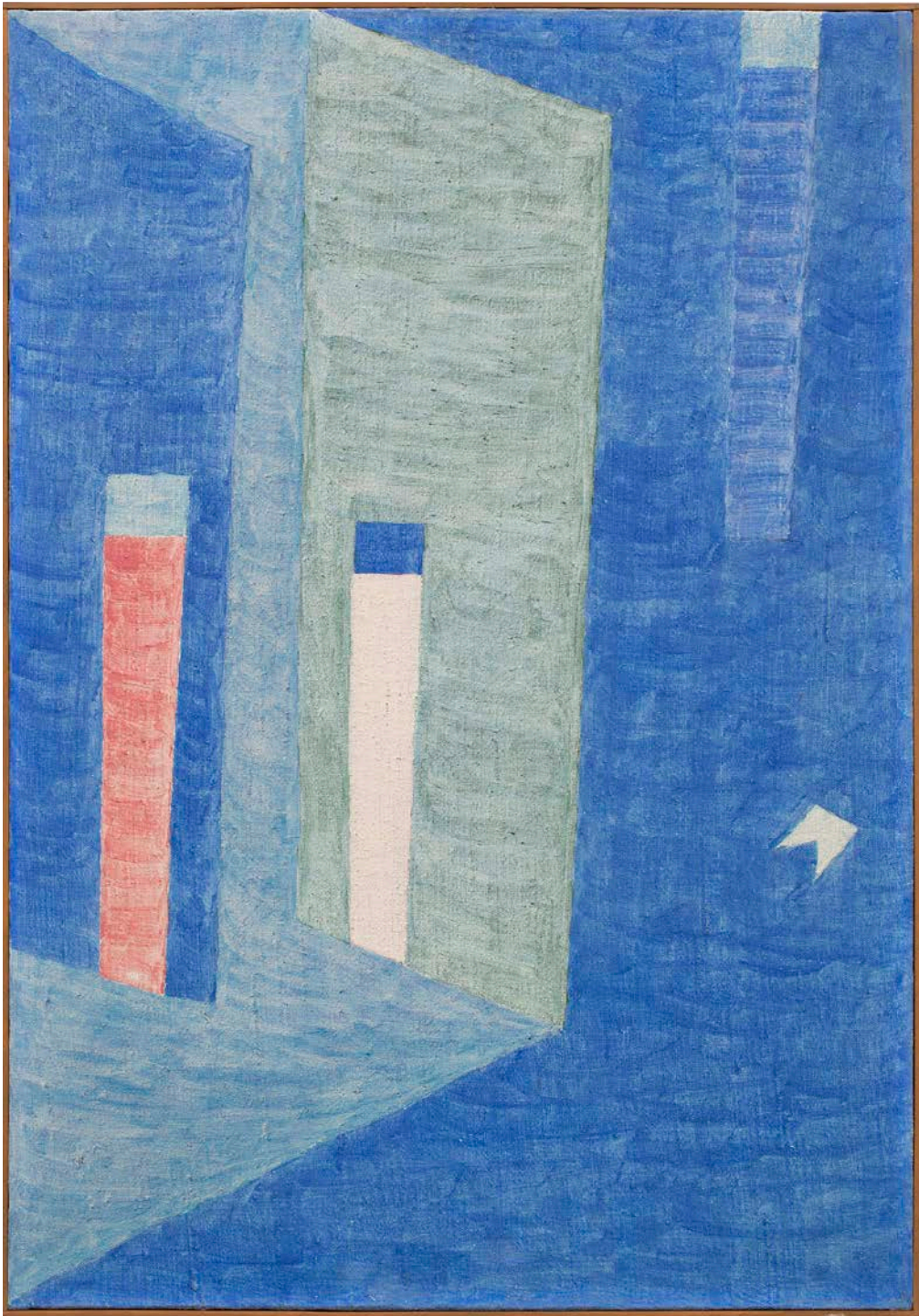


# WORKS

## 1960s



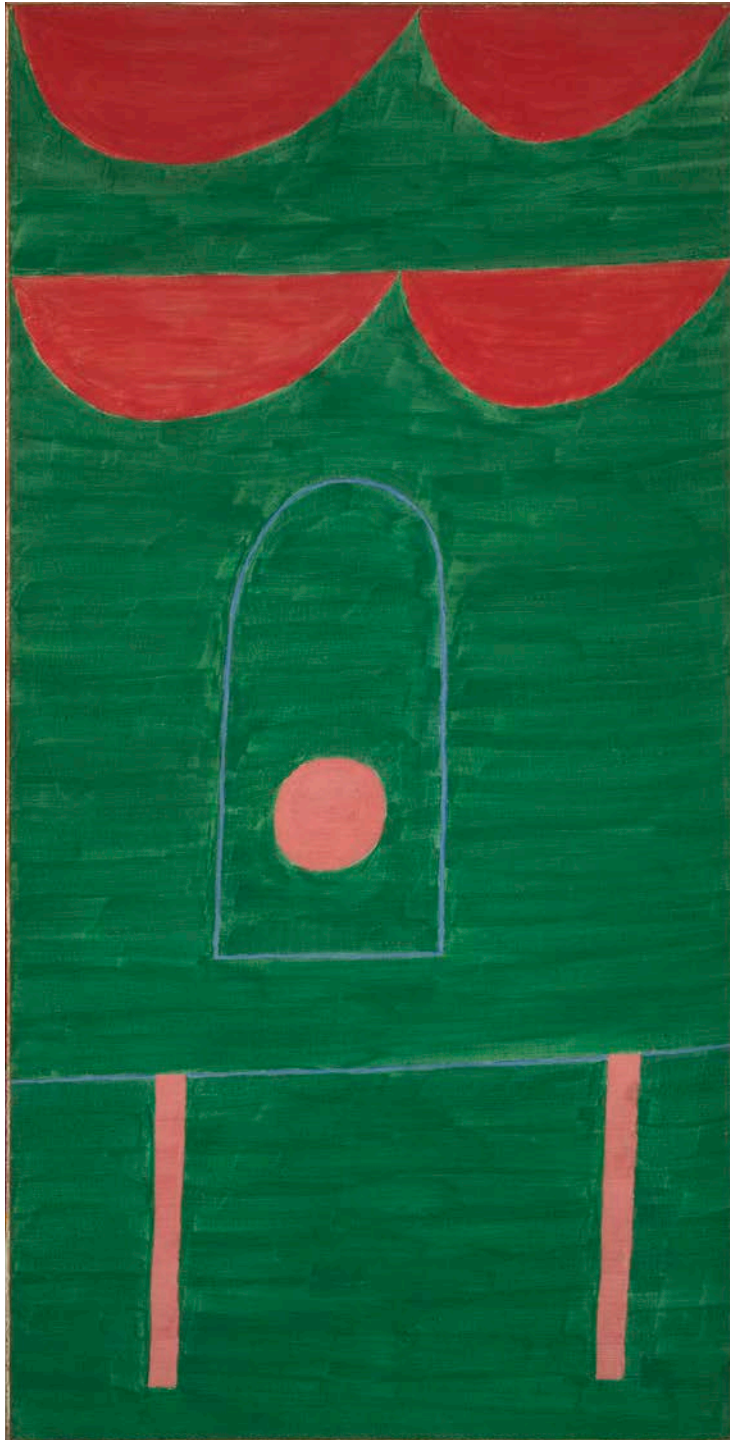




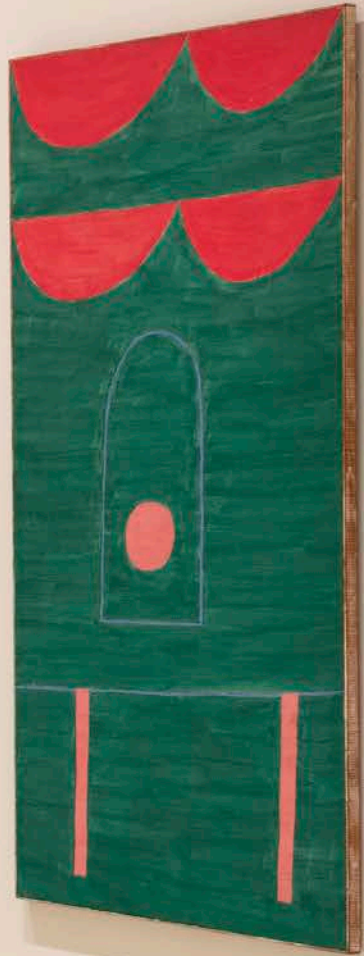
28 – *Untitled*, 1970s, tempera on canvas

Les années 60  
The 60s



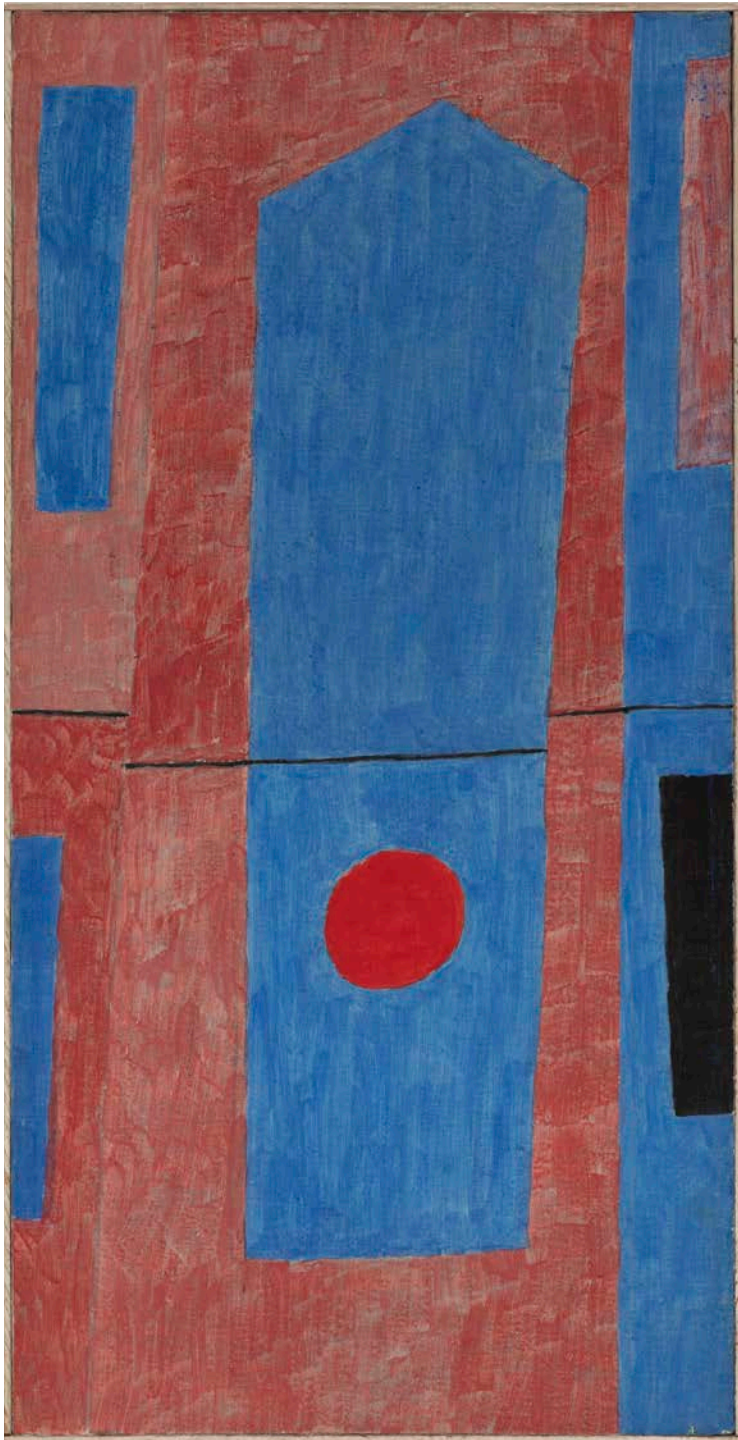


29 – *Untitled*, ca. 1960, tempera on canvas





30 – *Untitled*, early 1960s, tempera on canvas



31 – *Untitled*, late 1950s–early 1960s, tempera on canvas



32 – *Untitled*, mid-1960s, tempera on paper

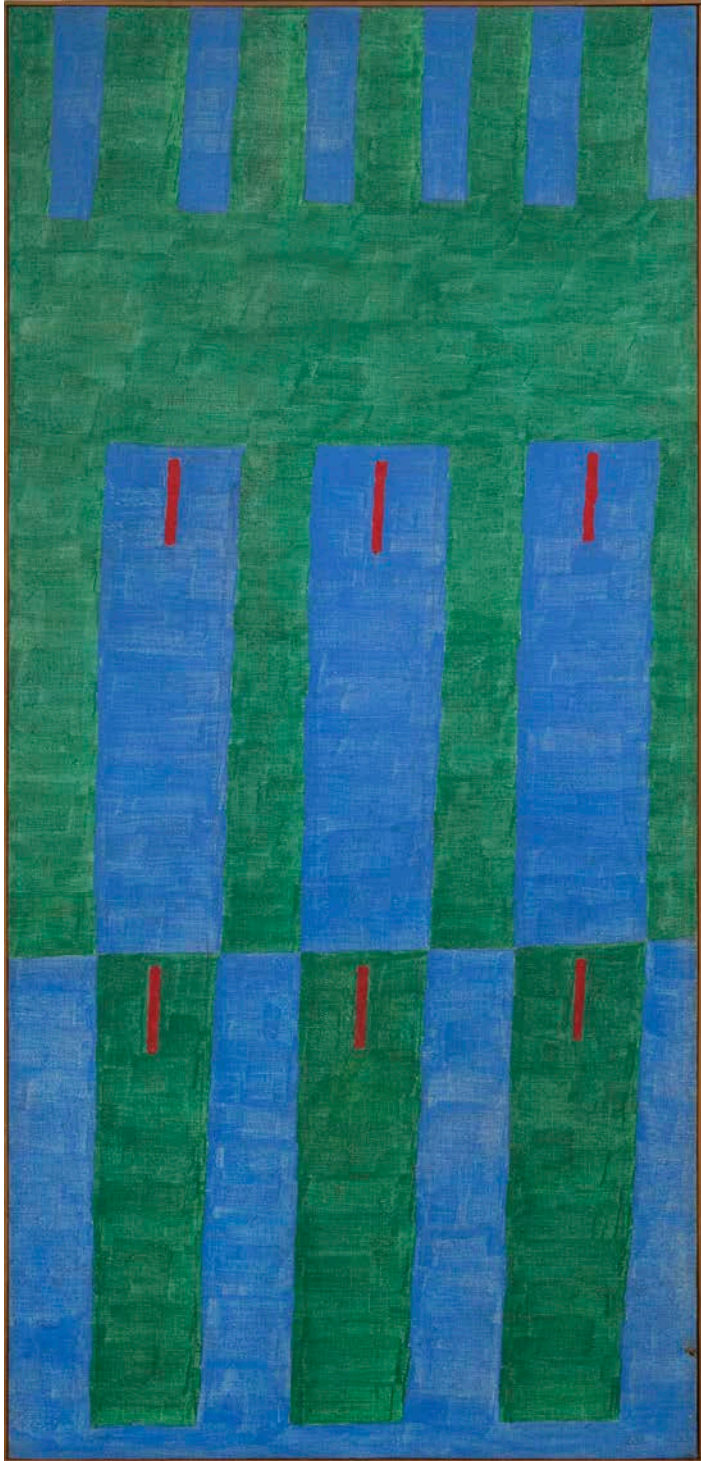




33 – *Untitled*, 1960s, tempera on canvas



34 – *Untitled*, 1964, tempera on canvas

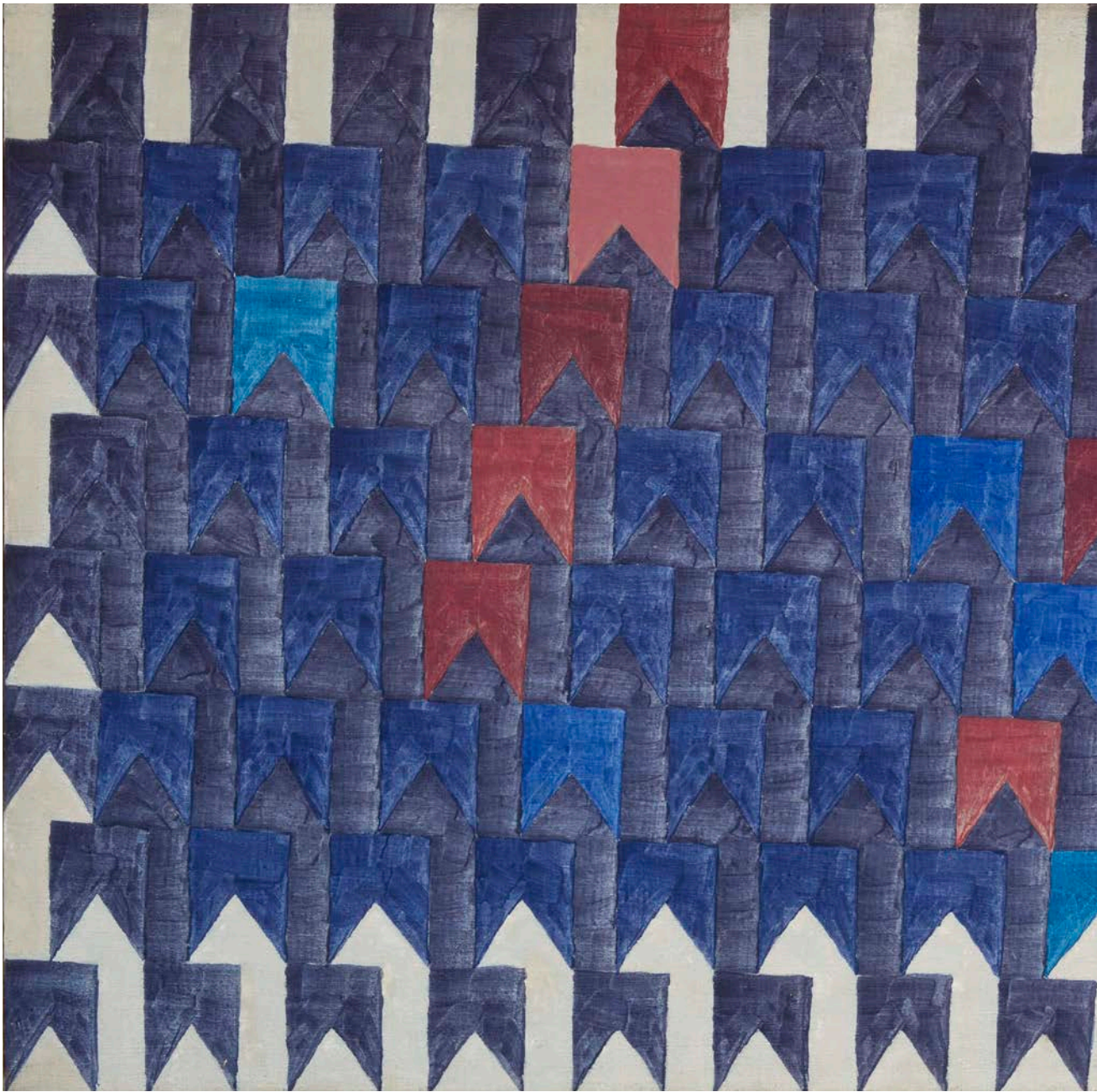


35 – *Untitled*, ca. 1968, tempera on canvas

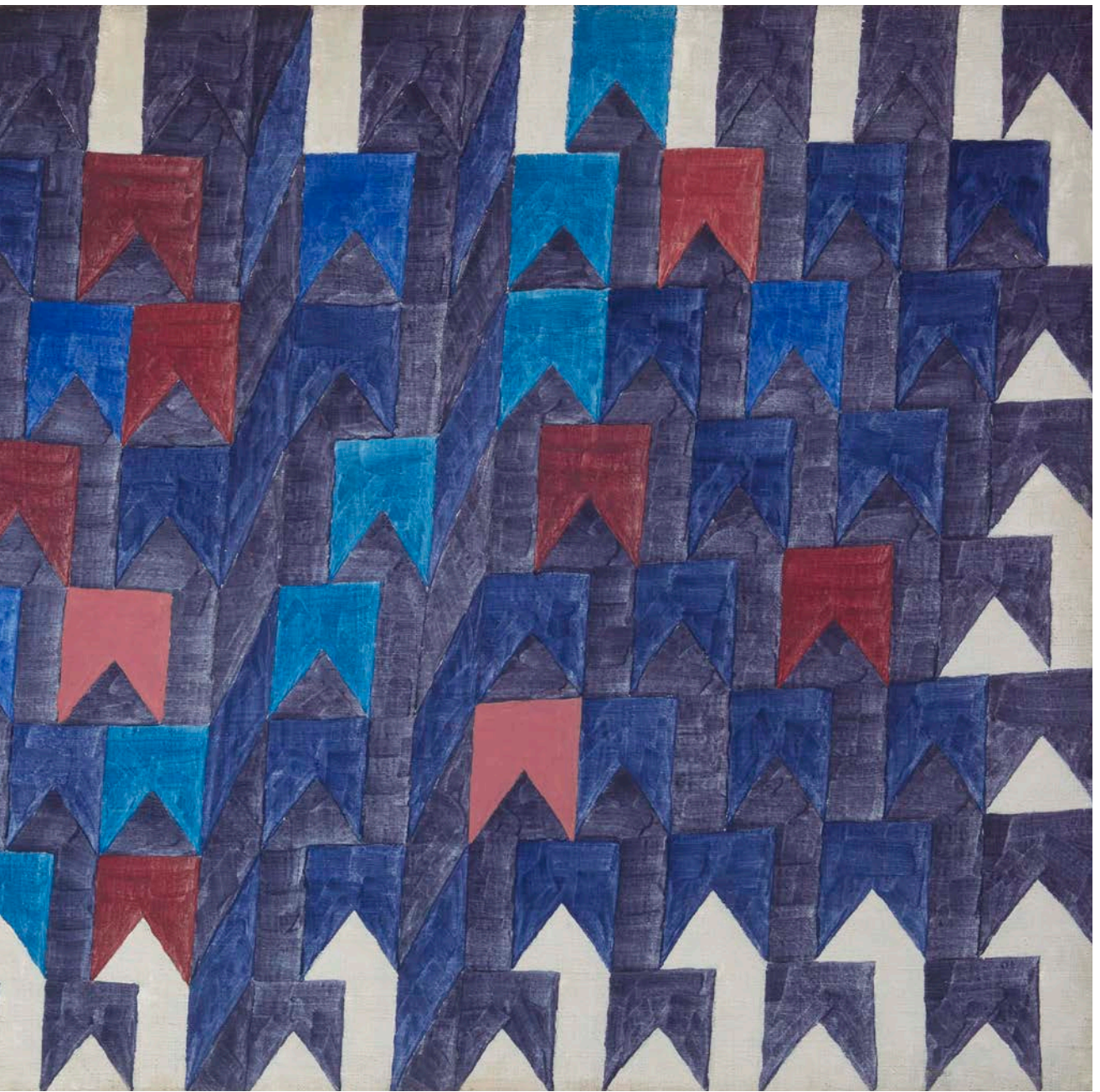
# WORKS

## Banderinhas





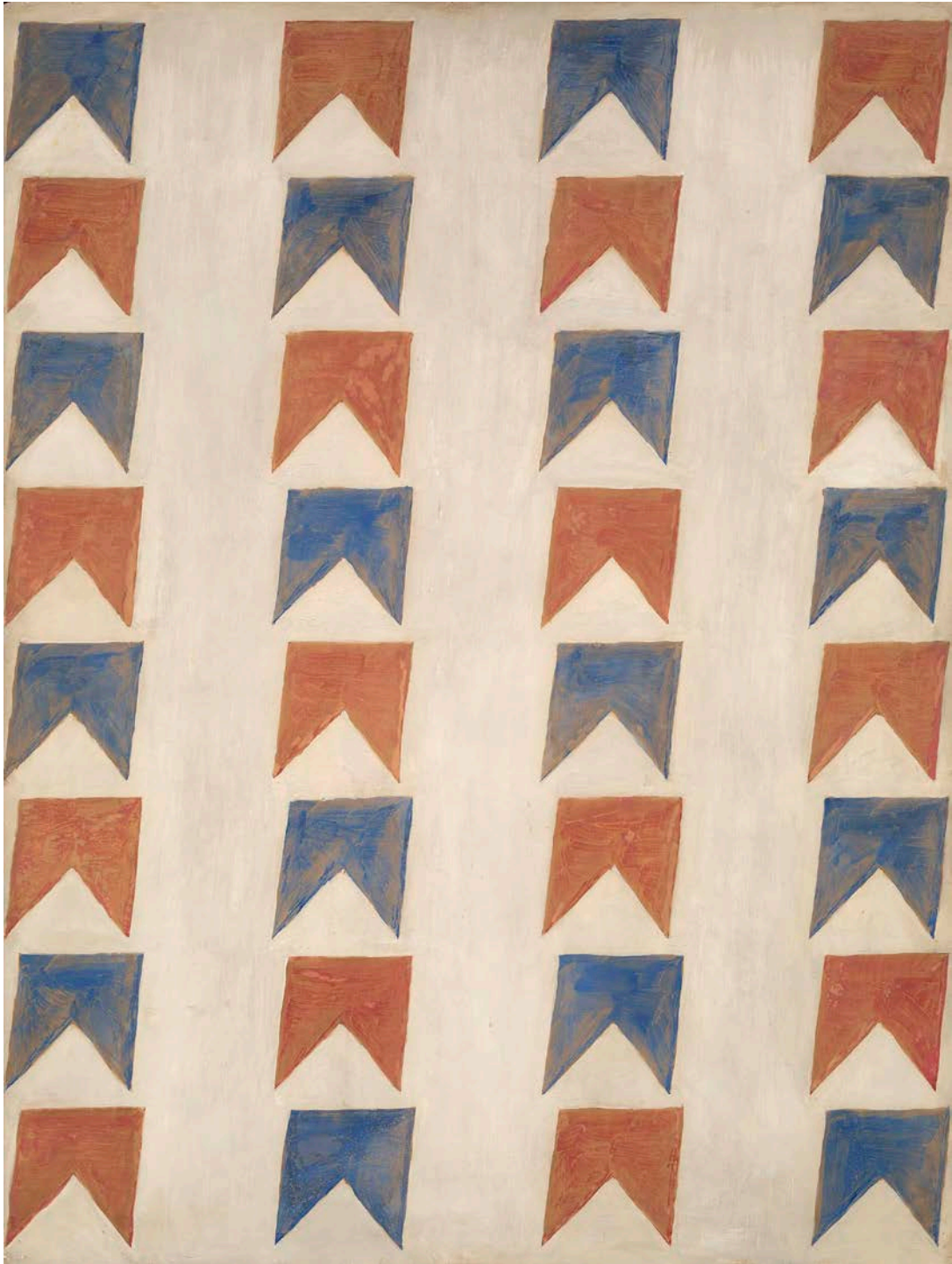
37 – *Untitled*, late 1960s, tempera on canvas









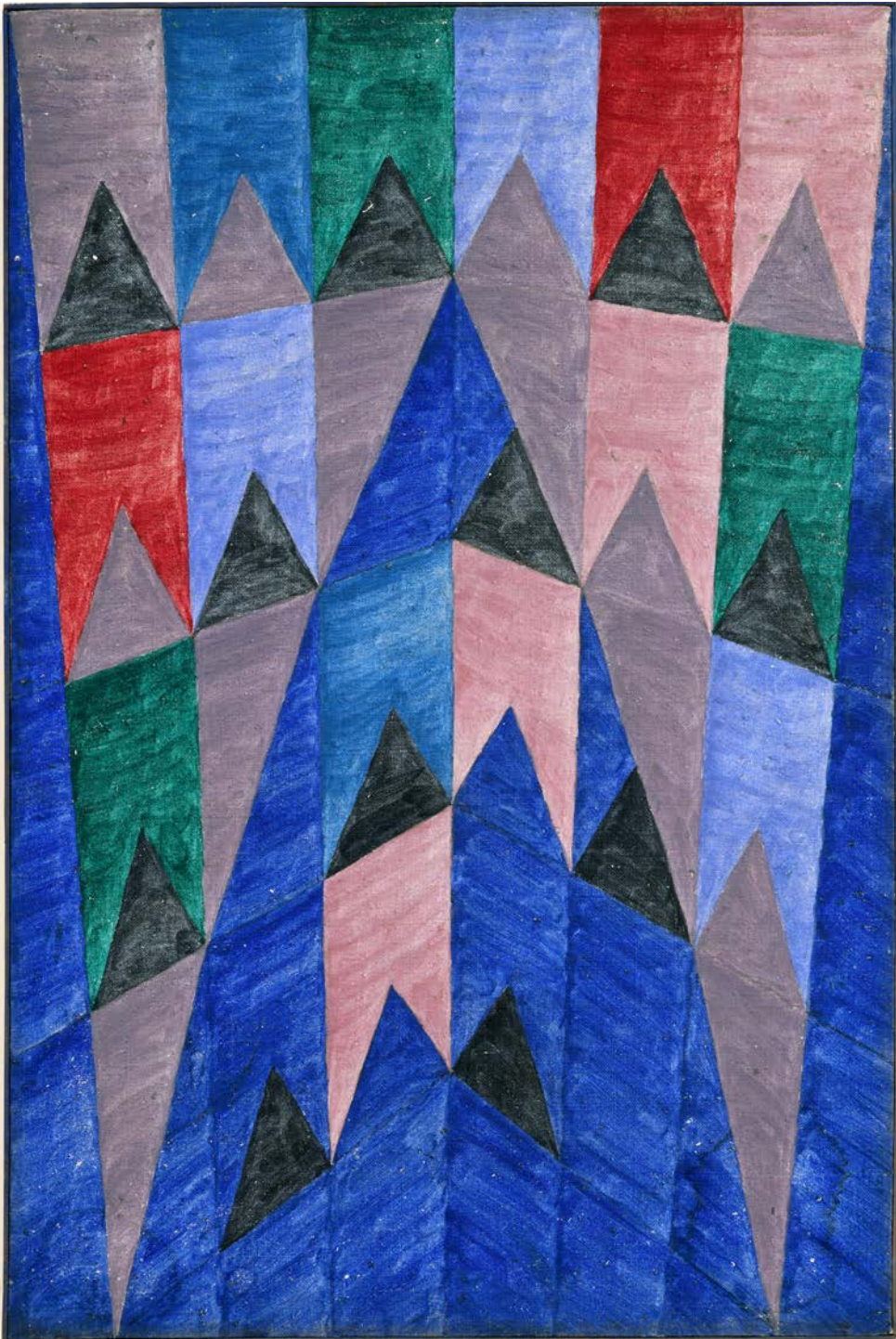


39 – *Untitled*, early 1960s, tempera on cardboard on chipboard





41 – *Untitled*, 1972, tempera on canvas





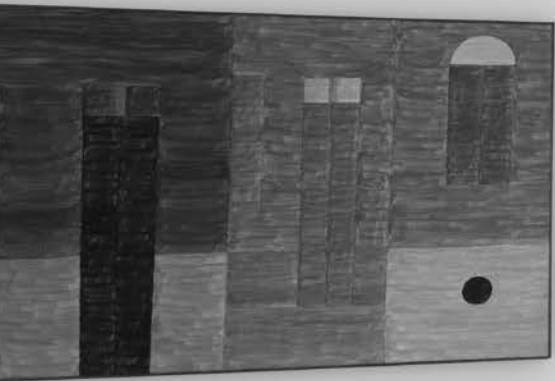
43 – *São Benedito*, 1960s, tempera on canvas



# WORKS

## 1970s







45 – *Untitled*, late 1970s, tempera on canvas







46 – *Untitled*, early 1970s, tempera on canvas





48 – *Untitled*, 1971, tempera on canvas









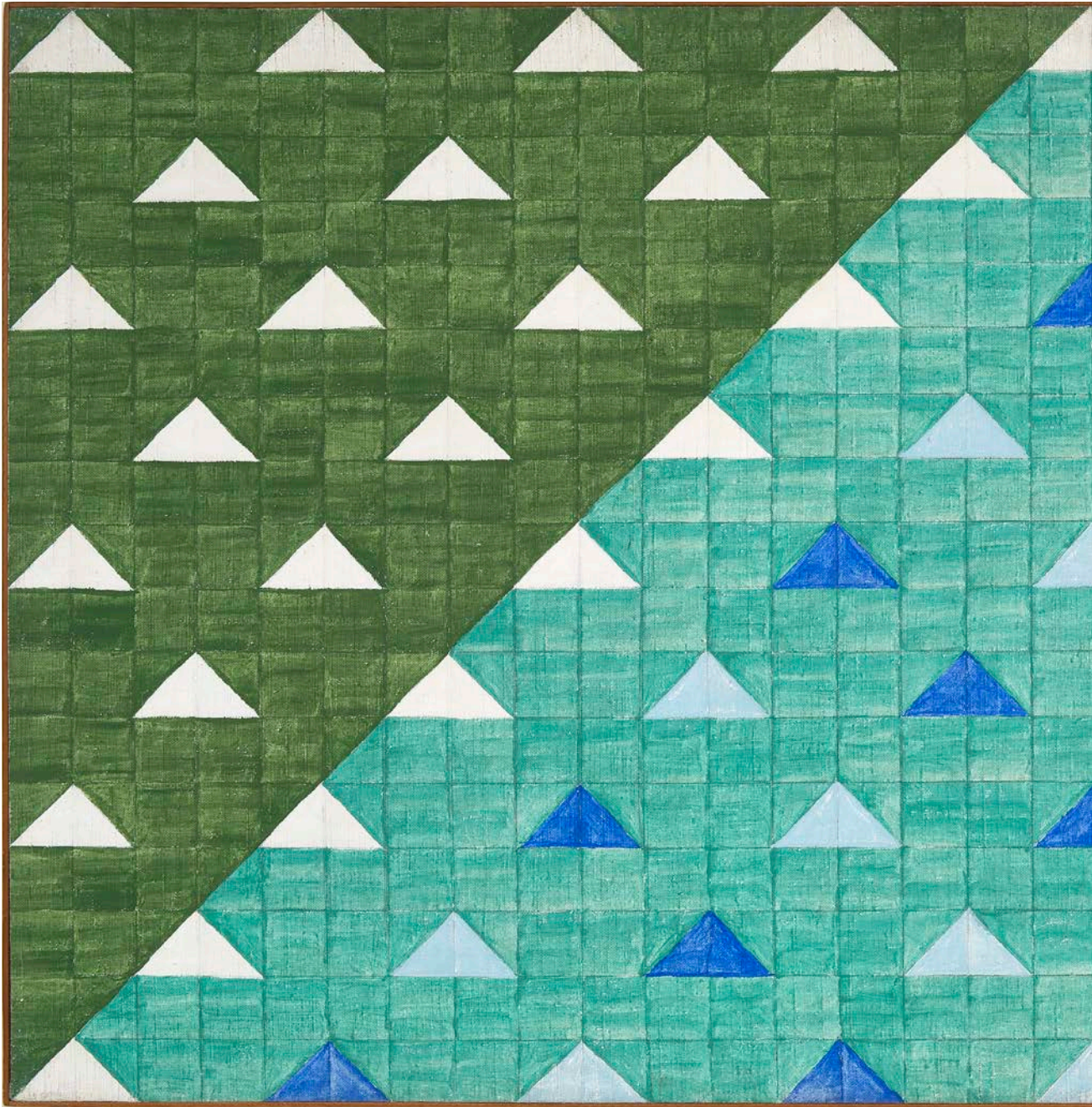
Les années 70  
The '70s

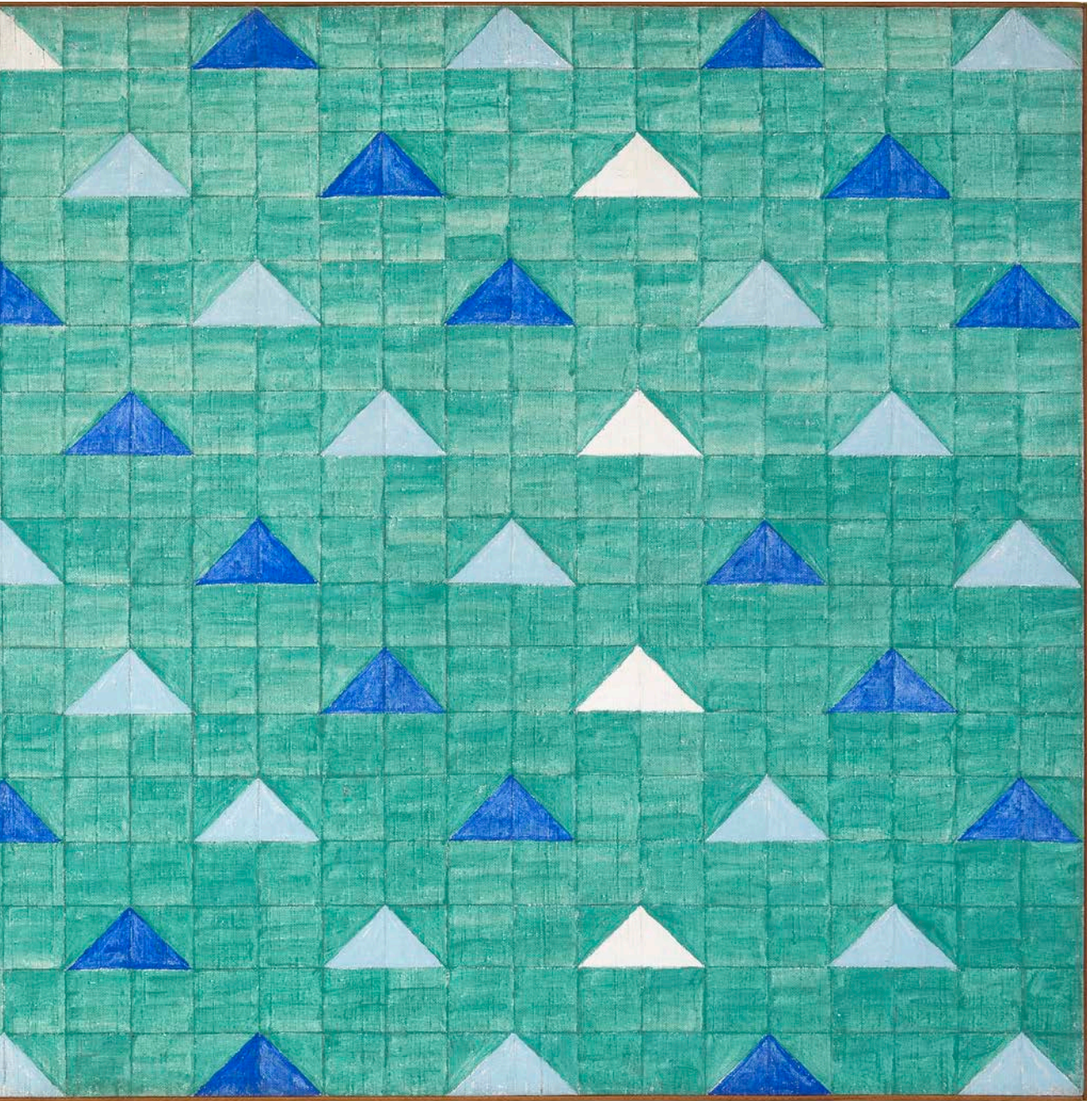




51 – *Untitled*, 1965, tempera on cardboard



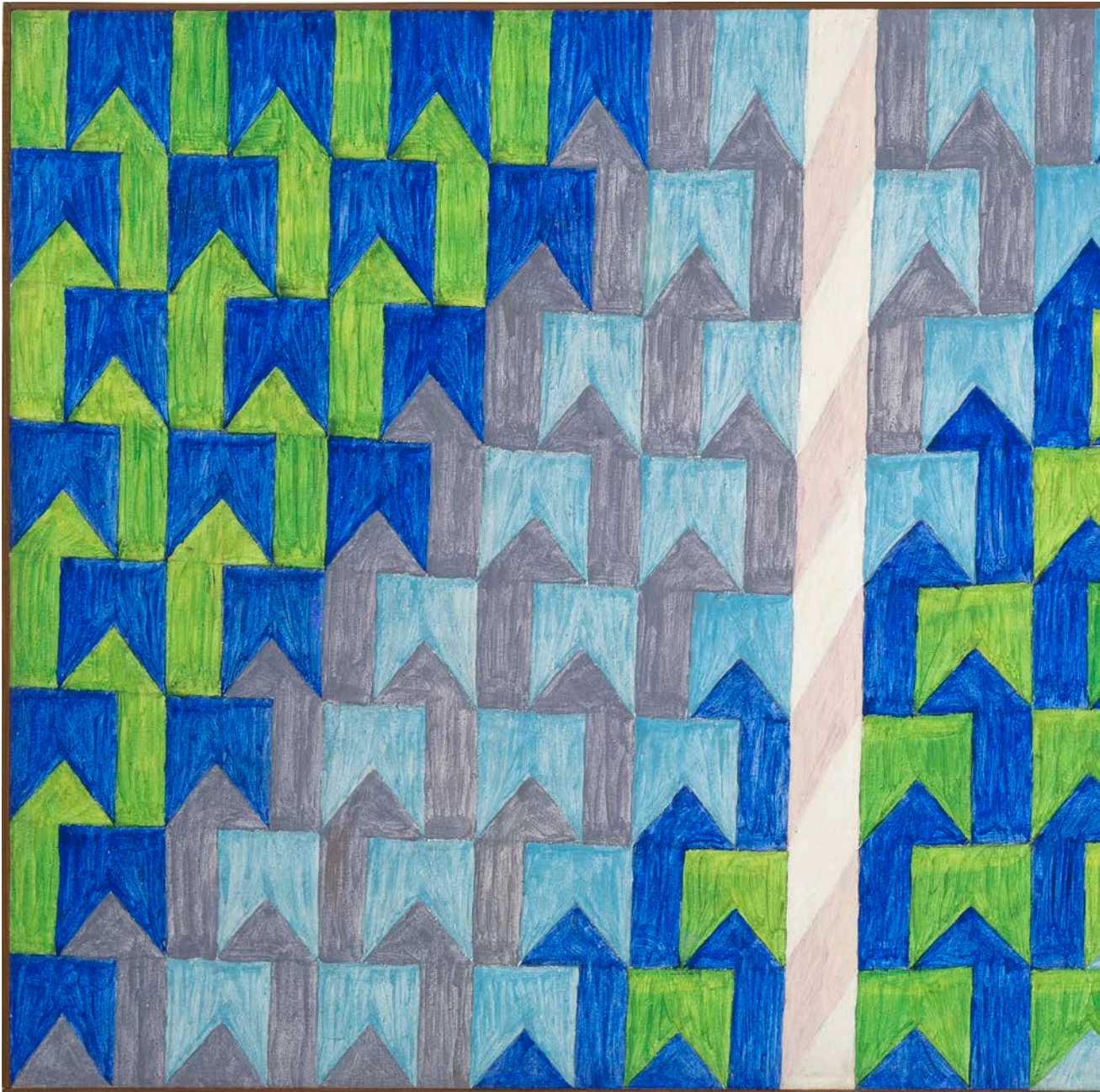




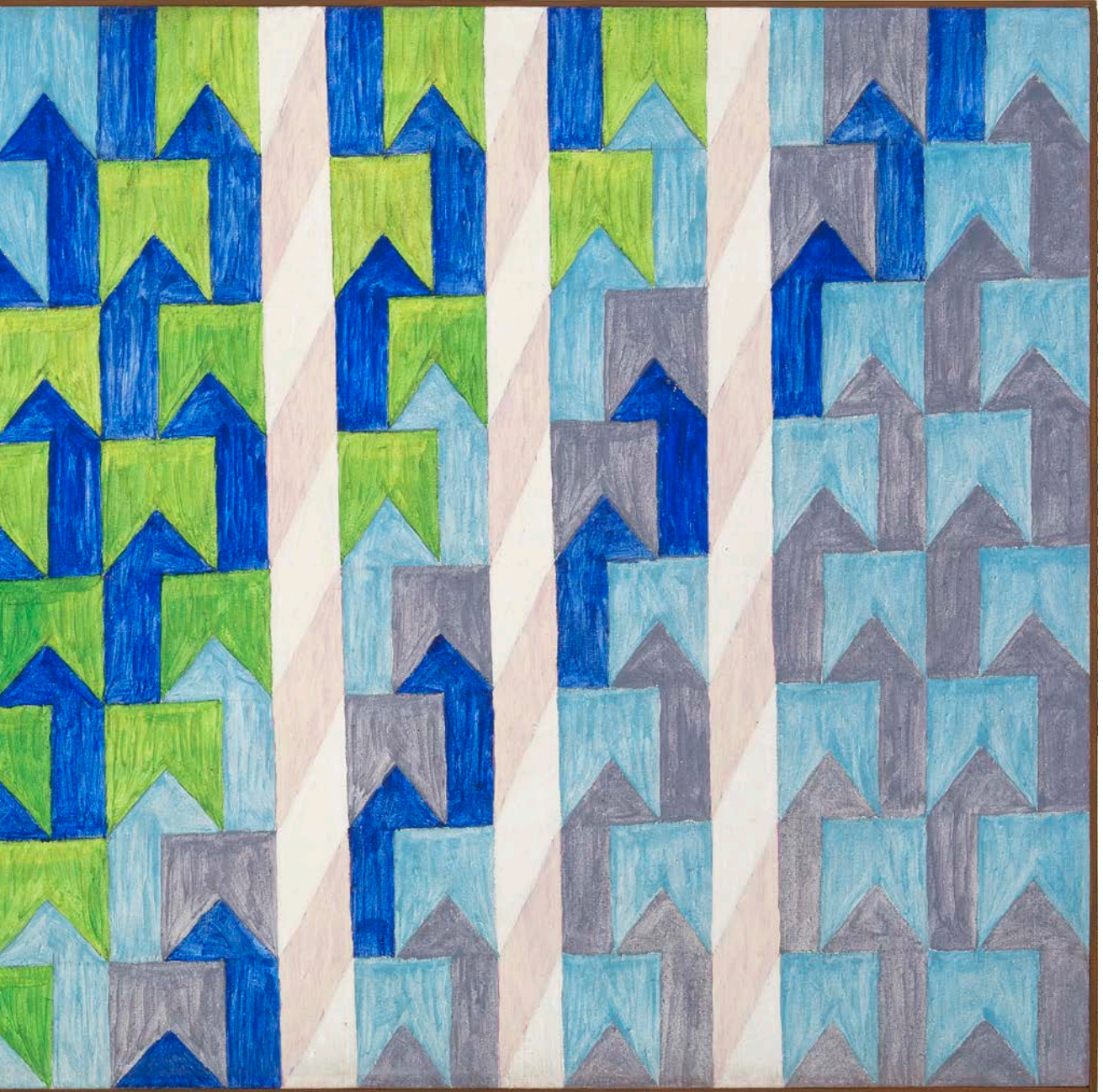








55 – *Untitled*, late 1970s–early 1980s, tempera on canvas





56 – *Untitled*, 1970s, tempera on canvas



57 – *Untitled*, late 1970s–early 1980s, tempera on canvas



58 – *Untitled*, 1970s, tempera on canvas





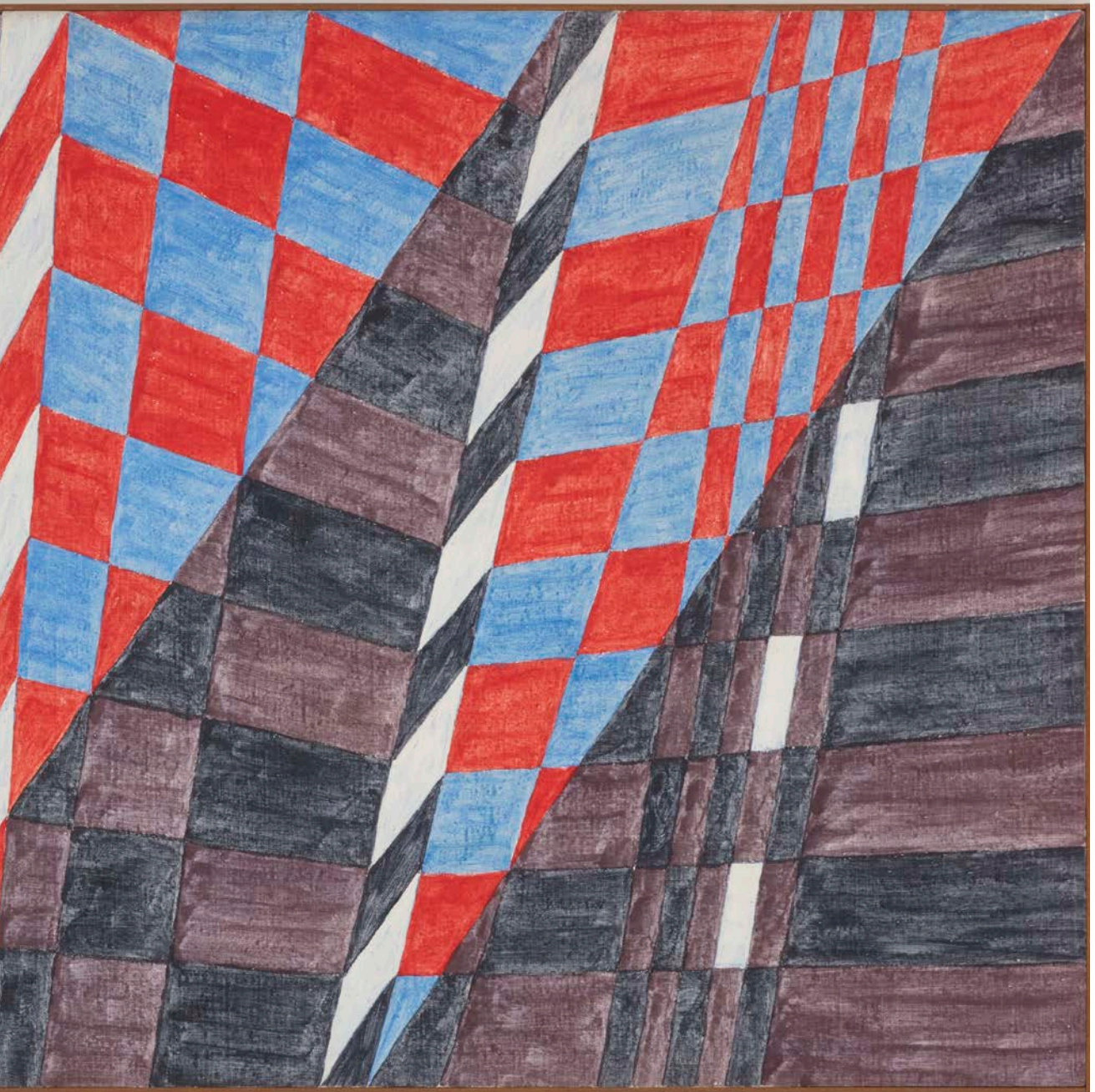




59 – *Untitled*, 1960s, tempera on canvas



60 – *Untitled*, 1970s, tempera on canvas

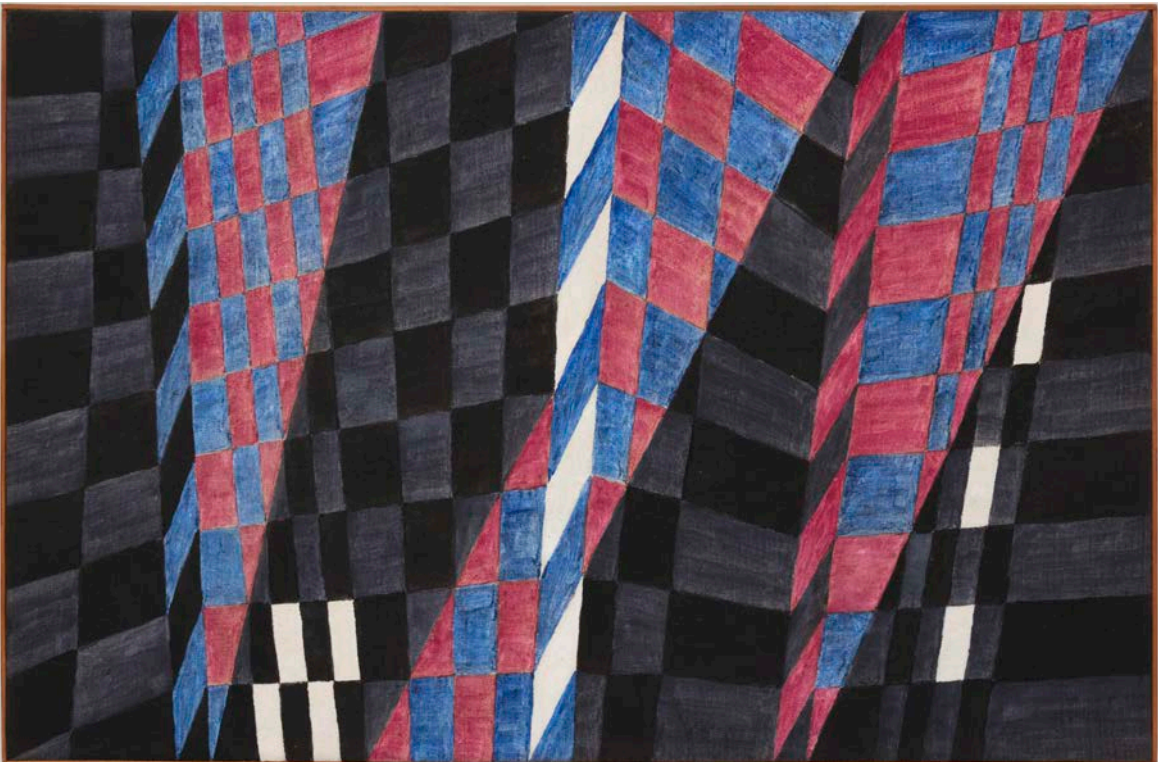








63 – *Untitled*, 1970s, tempera on canvas



# WORKS

## Ultramarine Blue

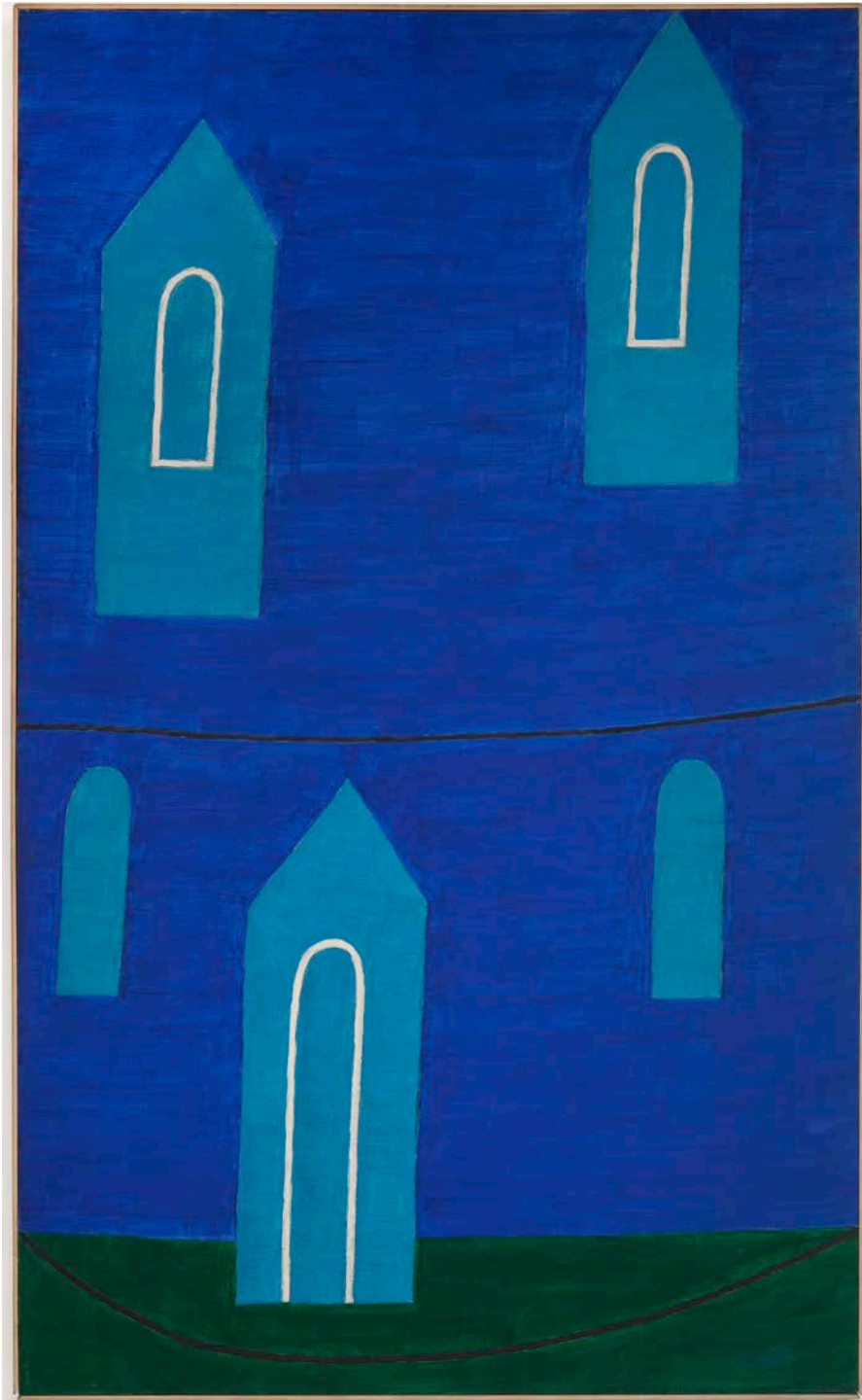














69 – *Untitled*, 1962, oil and tempera on canvas





70 – *Untitled*, mid-late 1950s, tempera on canvas







---

**1st Floor –  
1940s and 1950s**

- |   |   |   |
|---|---|---|
| <p>01 <i>Untitled</i>, ca. 1948<br/>Tempera on canvas<br/>64,5 × 54 cm<br/>ACOAV 0528<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>02 <i>Casario de Itanhaém</i>, 1940s<br/>Oil on canvas<br/>45 × 60,5 cm<br/>ACOAV 1622<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>03 <i>Fachadas</i>, late 1940s<br/>Tempera on canvas<br/>54,5 × 65 cm<br/>ACOAV 1597<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>04 <i>Untitled</i>, early 1950s<br/>Tempera on canvas<br/>55,6 × 27,5 cm<br/>ACOAV 0532<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>05 <i>Untitled</i>, early 1950s<br/>Tempera on cardboard<br/>28,5 × 14,5 cm<br/>ACOAV 0542<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>06 <i>Untitled</i>, early 1950s<br/>Tempera on cardboard<br/>30,6 × 16,3 cm<br/>ACOAV 2435<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>07 <i>Untitled</i>, late 1960s<br/>Tempera on canvas<br/>33 × 23 cm<br/>ACOAV 2378<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>08 <i>Untitled</i>, early 1960s<br/>Tempera on canvas<br/>73 × 37 cm<br/>ACOAV 0530<br/>Private collection, São Paulo</p> | <p>09 <i>Fachada</i>, mid-1950s<br/>Tempera on paper<br/>32,6 × 23,6 cm<br/>ACOAV 0482<br/>Marta &amp; Paulo Kuczynski<br/>Collection, São Paulo</p> <p>10 <i>São Jorge apeado</i>, late 1950s<br/>Tempera on canvas<br/>74 × 37 cm<br/>ACOAV 1749<br/>Marta &amp; Paulo Kuczynski<br/>Collection, São Paulo</p> <p>11 <i>Untitled</i>, 1950s<br/>Tempera on cardboard<br/>32,5 × 23,5 cm<br/>IAVAM 2890<br/>Marta &amp; Paulo Kuczynski<br/>Collection, São Paulo</p> <p>12 <i>Fachada</i>, late 1950s<br/>Tempera on paper<br/>32,5 × 22 cm<br/>ACOAV 0481<br/>Marta &amp; Paulo Kuczynski<br/>Collection, São Paulo</p> <p>13 <i>Untitled</i>, ca. 1955<br/>Tempera on canvas<br/>73,5 × 48,5 cm<br/>ACOAV 2196<br/>Paula &amp; Silvio Frota<br/>Collection, Fortaleza</p> <p>14 <i>Untitled</i>, mid-1950s<br/>Tempera on canvas<br/>79 × 69,5 cm<br/>ACOAV 2334<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>15 <i>Untitled</i>, ca. 1954<br/>Tempera on canvas<br/>73 × 116 cm<br/>ACOAV 0506<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>16 <i>Untitled</i>, ca. 1957<br/>Tempera on canvas<br/>73 × 29 cm<br/>ACOAV 0522<br/>Private collection, São Paulo</p> | <p>17 <i>Untitled</i>, 1953<br/>Tempera on canvas<br/>116 × 72,8 cm<br/>ACOAV 0564<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>18 <i>Untitled</i>, 1955<br/>Tempera on canvas<br/>54 × 73 cm<br/>ACOAV 2188<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>19 <i>Untitled</i>, 1950s<br/>Tempera on canvas<br/>38,3 × 55,2 cm<br/>ACOAV 0265<br/>Rose &amp; Alberto Setubal<br/>Collection, São Paulo</p> <p>20 <i>Untitled</i>, 1959<br/>Tempera on canvas<br/>56 × 38 cm<br/>ACOAV 2185<br/>Rose &amp; Alberto Setubal<br/>Collection, São Paulo</p> <p>21 <i>Fachada</i>, mid-1950s<br/>Tempera on canvas<br/>49 × 29 cm<br/>ACOAV 0792<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>22 <i>Untitled</i>, 1950s<br/>Tempera on canvas<br/>65 × 81 cm<br/>ACOAV 2203<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>23 <i>Fachada</i>, late 1950s<br/>Tempera on canvas<br/>108 × 72,5 cm<br/>ACOAV 2202<br/>Private collection, São Paulo</p> <p>24 <i>Untitled</i>, 1950s<br/>Tempera on canvas<br/>72 × 48 cm<br/>IAVAM 2617<br/>Private collection, São Paulo</p> |
|---|---|---|

---

**1st Floor – Concretism**

- 25 *Untitled*, late 1950s  
Tempera on paper  
29 × 19,5 cm  
ACOAV 0549  
Private collection, São Paulo
- 26 *Untitled*, late 1950s  
Tempera on canvas  
69 × 103,2 cm  
ACOAV 0716  
Marcos Ribeiro Simon  
Collection, São Paulo

---

**1st Floor – 1960s**

- 27 *Untitled*, 1960s  
Tempera on canvas  
54 × 71,5 cm  
ACOAV 1799  
Private collection, São Paulo
- 28 *Untitled*, 1970s  
Tempera on canvas  
72 × 48 cm  
IAVAM 3198  
Private collection, São Paulo
- 29 *Untitled*, ca. 1960  
Tempera on canvas  
141 × 71 cm  
ACOAV 2368  
Private collection, São Paulo
- 30 *Untitled*, early 1960s  
Tempera on canvas  
100,2 × 72,3 cm  
ACOAV 0513  
Private collection, São Paulo
- 31 *Untitled*, late 1950s—early 1960s  
Tempera on canvas  
73 × 37 cm  
ACOAV 2097  
Private collection, São Paulo
- 32 *Untitled*, mid-1960s  
Tempera on paper  
60 × 51 cm  
ACOAV 1189  
Marcos Ribeiro Simon  
Collection, São Paulo

- 33 *Untitled*, 1960s  
Tempera on canvas  
46 × 33 cm  
IAVAM 2719  
Private collection, São Paulo
- 34 *Untitled*, 1964  
Tempera on canvas  
144 × 72,5 cm  
ACOAV 0499  
Private collection, São Paulo
- 35 *Untitled*, ca. 1968  
Tempera on canvas  
113 × 55,5 cm  
ACOAV 2364  
Private collection, São Paulo

---

**1st Floor – Banderinhas**

- 36 *Untitled*, mid-1970s  
Tempera on canvas  
32,7 × 23,8 cm  
ACOAV 1073  
Marcos Ribeiro Simon  
Collection, São Paulo
- 37 *Untitled*, late 1960s  
Tempera on canvas  
70 × 140 cm  
ACOAV 2266  
Private collection, São Paulo
- 38 *Untitled*, ca. 1970  
Tempera on canvas  
33 × 24 cm  
ACOAV 1081  
Marcos Ribeiro Simon  
Collection, São Paulo
- 39 *Untitled*, early 1960s  
Tempera on cardboard  
on chipboard  
90,5 × 68 cm  
ACOAV 1127  
Marcos Ribeiro Simon  
Collection, São Paulo
- 40 *Untitled*, 1970s  
Tempera on canvas  
34 × 25 cm  
IAVAM 3200  
Collection Silvia Fiorucci-Roman,  
Monaco

- 41 *Untitled*, 1972  
Tempera on canvas  
102 × 68 cm  
ACOAV 1352  
Private collection, São Paulo
- 42 *Untitled*, late 1970s  
Tempera on canvas  
72 × 48 cm  
ACOAV 1756  
Private collection, São Paulo
- 43 *São Benedito*, 1960s  
Tempera on canvas  
134 × 67 cm  
IAVAM 2878  
Private collection, São Paulo

- 44 *Untitled*, ca. 1962  
Tempera on canvas  
75 × 55 cm  
ACOAV 0526  
Private collection, São Paulo

---

**2nd Floor – 1970s**

- 45 *Untitled*, late 1970s  
Tempera on canvas  
67,6 × 136 cm  
ACOAV 2369  
Marcos Ribeiro Simon  
Collection, São Paulo
- 46 *Untitled*, early 1970s  
Tempera on canvas  
47,8 × 24 cm  
ACOAV 1086  
Marcos Ribeiro Simon  
Collection, São Paulo
- 47 *Untitled*, 1970s  
Tempera on canvas  
32,5 × 48 cm  
ACOAV 1436  
Collection Silvia Fiorucci-Roman,  
Monaco
- 48 *Untitled*, 1971  
Tempera on canvas  
47 × 36 cm  
ACOAV 0400  
Marcos Ribeiro Simon  
Collection, São Paulo

- 49 *Untitled*, mid-1970s  
Tempera on canvas  
67,4 × 135,4 cm  
ACOAV 0029  
Private collection, São Paulo
- 50 *Untitled*, 1977  
Tempera on canvas  
68 × 136 cm  
ACOAV 1163  
Private collection, São Paulo
- 51 *Untitled*, 1965  
Tempera on cardboard  
28,5 × 48,5 cm  
ACOAV 0546  
Private collection, São Paulo
- 52 *Untitled*, 1970s  
Tempera on canvas  
67,5 × 136 cm  
ACOAV 1753  
Marcos Ribeiro Simon  
Collection, São Paulo
- 53 *Untitled*, 1970s  
Tempera on canvas  
33 × 46 cm  
IAVAM 3098  
Private collection, São Paulo
- 54 *Untitled*, 1970s  
Tempera on canvas  
67,9 × 102 cm  
ACOAV 1430  
Private collection, São Paulo
- 55 *Untitled*, late 1970s—early 1980s  
Tempera on canvas  
68 × 135,3 cm  
ACOAV 1652  
Paula & Sílvia Frota  
Collection, Fortaleza
- 56 *Untitled*, 1970s  
Tempera on canvas  
101,9 × 67,9 cm  
ACOAV 1308  
Private collection, São Paulo
- 57 *Untitled*, late 1970s—early 1980s  
Tempera on canvas  
102 × 68 cm  
IAVAM 2659  
Collection Luiz Carlos Gantus,  
São Paulo
- 58 *Untitled*, 1970s  
Tempera on canvas  
68,5 × 137 cm  
ACOAV 2230  
Private collection, São Paulo
- 59 *Untitled*, 1960s  
Tempera on canvas  
108 × 72 cm  
IAVAM 2893  
Collection Sofia & Sergio Fadel,  
Rio de Janeiro
- 60 *Untitled*, 1970s  
Tempera on canvas  
68 × 136 cm  
IAVAM 2835  
Collection Sofia & Sergio Fadel,  
Rio de Janeiro
- 61 *Faixas e mastros*, late 1960s  
Tempera on cardboard  
23,5 × 32,7 cm  
ACOAV 0797  
Marta & Paulo Kuczynski  
Collection, São Paulo
- 62 *Untitled*, late 1960s—early 1970s  
Tempera on canvas  
59,8 × 85,2 cm  
ACOAV 1833  
Collection José Carlos Etrusco,  
São Paulo
- 63 *Untitled*, 1970s  
Tempera on canvas  
102 × 68 cm  
IAVAM 2755  
Marcos Ribeiro Simon  
Collection, São Paulo
- 64 *Untitled*, early-mid-1970s  
Tempera on canvas  
47,6 × 72,1 cm  
ACOAV 1476  
Marcos Ribeiro Simon  
Collection, São Paulo
- 
- 2nd Floor —  
Ultramarine Blue**
- 65 *Untitled*, 1950s  
Tempera on canvas  
108,5 × 72,1 cm  
ACOAV 0232  
Private collection, São Paulo
- 66 *Untitled*, 1970s  
Tempera on canvas  
33,5 × 23,5 cm  
IAVAM 3199  
Collection Sílvia Fiorucci-Roman,  
Monaco
- 67 *São Francisco*,  
late 1950s—early 1960s  
Tempera on canvas  
73 × 53,5 cm  
ACOAV 0469  
Marta & Paulo Kuczynski  
Collection, São Paulo
- 68 *Untitled*, early 1960s  
Tempera on canvas  
135,1 × 80,8 cm  
ACOAV 0563  
Private collection, São Paulo
- 69 *Untitled*, 1962  
Oil and tempera on canvas  
142 × 265 cm  
ACOAV 1169  
Private collection, São Paulo
- 70 *Untitled*, mid-late 1950s  
Tempera on canvas  
73,4 × 50 cm  
ACOAV 0521  
Private collection, São Paulo
- 71 *Untitled*, 1959  
Tempera on canvas  
30 × 41 cm  
ACOAV 0137  
Marcos Ribeiro Simon  
Collection, São Paulo



Unidentified, Alfredo Volpi, Mario Zanini

# TEXTES EN FRANÇAIS

---

## PRÉFACE

Présenter l'œuvre d'Alfredo Volpi au Nouveau Musée National de Monaco, c'est rendre hommage à un homme qui a passé sa vie à sublimer et raconter le Brésil de son temps à travers l'usage de la couleur et de formes simplifiées. Les façades de Volpi nous plongent dans un univers subtil et raffiné, les mâts et drapeaux nous rendent les atmosphères des « festas juninas » avec une délicatesse et une poésie que seul un grand maître peut arriver à provoquer.

Le Brésil et la Principauté de Monaco sont encore une fois rassemblés grâce à l'art et la recherche, et aux rapports historiques entre notre pays et nos lointains amis de l'autre côté des océans. Volpi est le bienvenu dans la terre qui a vu de grands artistes et avant-gardes se développer, et je suis plus qu'heureuse de participer au rayonnement international de ce poète de la couleur, peintre exceptionnel dans sa grande simplicité.



S.A.R. la Princesse de Hanovre

---

## ALFREDO VOLPI : LA COULEUR DANS TOUS SES ÉTATS

C'est un privilège rare de pouvoir montrer le travail d'un artiste quasiment inconnu en Europe comme celui d'Alfredo Volpi. Je me dois de remercier chaleureusement l'Institut Alfredo Volpi pour son soutien ainsi que les différents prêteurs brésiliens qui ont accepté avec enthousiasme de participer à ce projet. Cristiano Raimondi, commissaire de l'exposition a pu rassembler une série de peintures de tout premier plan permettant de suivre les différents aspects de l'œuvre de Volpi.

Cette exposition sera une découverte pour beaucoup. Le visiteur/amateur d'art pourra au cours de sa déambulation dans la Villa Paloma confronter son regard à des œuvres subtilement colorées magnifiques et modestes à la fois. En écho parfois éphémère à la vue du ciel et de la mer depuis les fenêtres de la Villa, le travail de coloriste d'un des grands peintres du XX<sup>e</sup> siècle devient plus réel et poétique pour le plaisir de chacun.

Marie-Claude Beaud  
Directeur

---

## INSTITUTO ALFREDO VOLPI DE ARTE MODERNA

Je suis honoré, en tant que Président, d'avoir le privilège d'inaugurer et d'apporter un soutien culturel à cette première rétrospective « Alfredo Volpi » sur le sol européen. Nous considérons cette admirable initiative du Nouveau Musée National de Monaco comme didactique et absolument pertinente afin de préserver, et surtout de pouvoir transmettre, aussi bien la mémoire de l'œuvre artistique que celle de l'artiste lui-même.

Une rétrospective qui est en parfait accord avec les desseins et les devoirs de l'institution. Un honneur et un privilège. Mes plus sincères remerciements au Nouveau Musée National de Monaco, au conservateur et à ses collaborateurs, et tout particulièrement à Son Altesse Royale la Princesse de Hanovre.

Pedro Mastrobuono  
Président



## L'EXPOSITION À MONACO

### Cristiano Raimondi

*Alfredo Volpi, la poétique de la couleur* est la première rétrospective consacrée à l'artiste Italo-Bésilien en dehors de l'Amérique latine. Une exposition-hommage qui a pour ambition de présenter de manière chronologique la recherche d'un des artistes les plus prolifiques et les plus admirés du Brésil, à travers plus de soixante œuvres. Trente ans après sa mort, le travail de Volpi est encore trop peu connu en dehors de ce pays : ce désintérêt est le fait d'un système de l'art fermé, soutenu par un solide marché intérieur. Ces dernières années, d'importantes institutions internationales ont organisé de nombreuses expositions dédiées à l'art d'Amérique latine et, grâce au travail de chercheurs, de conservateurs et de galeristes, il a finalement été possible de tracer une carte de l'histoire de l'art brésilien, la rendant ainsi intelligible au-delà de ses frontières. Les arts brésiliens sont imprégnés d'un syncrétisme culturel qui est intrinsèque à la composition même de sa société : ce pays s'est affranchi d'un passé colonialiste, impérialiste et esclavagiste, grâce à un profond désir de modernité et de progrès. Dans le champ des arts, l'influence de la peinture académique d'abord, puis des mouvements d'avant-garde européens (au premier rang desquels l'expressionnisme, le futurisme et le Bauhaus), se mêlera aux impulsions provenant des traditions portugaises, indigènes et africaines, entrelacées dans un processus de métissage esthétique, des formes et des couleurs.

Vers la fin des années 1920 apparaît une nouvelle volonté d'indépendance culturelle, conséquence directe de la « *Semana de Arte Moderna* » de 1922, organisée par Manuel Bandeira, Mário de Andrade et Oswald de Andrade. Le 1<sup>er</sup> mai 1928, Oswald de Andrade présentera le mouvement anthropophage avec un manifeste d'inspiration futuriste (De Andrade était à Paris avec Marinetti lors de la présentation du *Manifeste du futurisme*), dans lequel il décrira la « création » brésilienne comme une digestion et une relecture conscientes de

styles coloniaux et académiques d'origine européenne, dans le but de faire naître un langage national d'avant-garde, aussi bien en littérature que dans les arts visuels. Les « arts » deviennent ainsi un moyen de réinventer l'identité d'un pays « global », en pleine métamorphose. Un pays qui, fort d'un multiculturalisme séculaire, se montrait au monde comme avide de progrès, grâce à des spéculations culturelles raffinées et avant-gardistes, mais surtout bien lointaines de l'imaginaire de la riche bourgeoisie industrielle de São Paulo et de l'élite aristocratique décadente de Rio de Janeiro. Un multiculturalisme qui trouvera dans l'immigration italienne un des principaux facteurs de la construction identitaire et culturelle du pays, surtout dans les zones riches du Sud-Est et de l'État de São Paulo.

Né à Lucques en 1896, Volpi est un enfant de cette génération qui a dû quitter l'Italie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour poursuivre ses rêves de travail et d'émancipation ; il avait seulement deux ans quand sa famille quitta la Toscane.

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les Italiens du Centre-Nord avaient été les premiers à subir la crise économique qui a suivi l'unification de l'Italie et l'introduction de nouvelles taxes sur les domaines agricoles. Au même moment au Brésil, la situation n'était pas des plus simples : l'esclavage ayant été aboli par décret impérial, le Brésil de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle devenait ainsi une République. La fin de l'esclavage avait toutefois fait naître une demande élevée de main-d'œuvre spécialisée, si possible blanche de peau. Les mesures destinées à stimuler l'immigration étaient nombreuses et attrayantes, mais elles généraient aussi de graves situations de malaise social et d'inégalité, même chez ces immigrés. Cette tendance connaîtra sa fin en 1902 grâce au décret Prinetti, émis par le gouvernement italien pour limiter le droit d'expatrier seulement à ceux qui avaient l'argent nécessaire pour payer le billet du voyage. Entre 1880 et 1924 entrèrent au Brésil plus de 3,6 millions d'Italiens, qui constituèrent par la suite la plus grande communauté d'Italiens à l'étranger : aujourd'hui, plus de trente millions d'Italo-Brésiliens vivent dans le pays.

L'histoire de Volpi s'inscrit au sein de cette nouvelle structure sociale en effervescence. Dès son arrivée, il réside à Cambuci,

un quartier d'artisans, de commerçants et d'ouvriers spécialisés : un noyau soudé et solidaire, où vit la plupart des Italiens, mais pas seulement. La culture italienne reste vitale à l'intérieur des communautés d'immigrés et, au fil des années, deviendra un des éléments fondamentaux de l'univers culturel pauliste. Volpi n'aura pas les ressources financières d'Anita Malfatti, Oswald de Andrade, ou Tarsila do Amaral, qui lui permettraient de voyager en Europe ou aux États-Unis. Il ne pourra pas rencontrer en personne les grandes figures du passé et du présent, comme les impressionnistes, les expressionnistes, les cubistes, les Fauves. Il ne pourra pas, étant donné son statut social, être au courant des dernières tendances et des débats ayant cours dans les salons de l'élite intellectuelle pauliste à l'aube des années 1920.

Son sens inné de la couleur, sa curiosité, sa passion pour les arts et son amour désintéressé pour la culture valent pour Volpi mille voyages et diplômes. Il travaille comme artisan et décorateur, mais visite assidûment toutes les expositions organisées à São Paulo ; il dialogue avec ses amis artistes du « Grupo Santa Helena », mais il ne voudra jamais s'associer à aucun mouvement artistique, même quand les artistes les plus importants du moment le lui demanderont. C'est un chercheur, qui expérimente à ce moment-là, avec un succès tout relatif, un langage qui ne le représente pas encore pleinement ; le dialogue l'intéresse, mais pas la participation à une vision collective.

En 1950, l'entreprise de carrelage Osirarte, fondée par l'artiste et architecte Paulo Cláudio Rossi Osir, avec qui Volpi collabore depuis des années, organise pour lui ainsi que pour l'artiste Mario Zanini un Grand Tour en Italie qui prendra la forme d'un voyage initiatique : Giotto, Cimabue et Margaritone d'Arezzo deviennent alors les nouvelles références de Volpi. La bidimensionnalité et les compositions picturales de style byzantin et du début de la Renaissance constitueront le point de départ pour la construction d'un langage moderne, tout en restant lié à la culture populaire. Le texte de Lorenzo Mammi repropose dans ce catalogue analyse en détail cet aspect de sa formation et de sa production.

Ce voyage en Italie exerce sur Volpi une fascination semblable à celle que le Maroc avait eue sur Matisse. De retour à Cambuci, sa peinture évoluera grâce à des références érudites et à des formes archétypales, qui rappellent autant l'art concret naissant que la simplicité de certaines représentations de l'art populaire et naïf. Volpi dépeint le Brésil de son temps, cherchant une synthèse parfaite entre *saudade* et enthousiasme pour la modernité. Soustraire l'espace et se concentrer sur la couleur était pour lui une façon de représenter sur la toile un moment fugace, un souvenir. La couleur était pour Volpi comme une madeleine de Proust, et en même temps l'éloignait de la réalité : la réalité d'une Italie lointaine, mais vivante dans l'énergie que l'on pouvait respirer dans l'air, dans les traditions et d'une certaine façon même dans l'architecture de sa ville. Un Italien qui parcourt les rues du centre de São Paulo ressent une étrange sensation de déjà-vu, un léger paradoxe suggéré par l'histoire de la ville et par les personnes qui l'ont construite. Alfredo Volpi ne renoncera jamais à la nationalité italienne : il gardera son passeport même lorsqu'il sera, à partir des années 1950, enfin célébré comme un des plus importants artistes brésiliens.

Je ne pouvais pas présenter la première exposition de Volpi en Europe sans essayer d'esquisser le développement dans le temps de sa production artistique : dans la petite salle d'ouverture, une brève chronologie trace l'évolution de son œuvre des années 1940 aux années 1950, en incluant les diverses manifestations et biennales auxquelles il participa.

La grande salle principale, au premier étage du musée, est consacrée quant à elle aux façades de Cambuci réalisées dans les années 1950, avec un espace réservé à l'expérience concrète, enrichi par des documents d'archive gentiment prêtés par l'Institut Alfredo Volpi, par l'IAC de São Paulo et par la collection Moraes-Barbosa, le tout ayant été patiemment étudié par Isabella Lenzi. Toujours au premier étage sont exposées les œuvres des années 1960 et les bandeirinhas, dans des espaces autonomes, avec des textes d'explication et d'introduction.

Au deuxième étage, une salle est consacrée au thème du bleu outremer, « découvert » par Volpi à Padoue en visitant la chapelle des Scrovegni, et une autre au motif des lances et des étendards, qui découle en partie de la « digestion » du triptyque de *La Bataille de San Romano* de Paolo Uccello. Dans l'exposition, de nombreuses vitrines contenant de la documentation historique reviennent sur les expériences et les réalisations de Volpi pour la ville naissante de Brasília, conçue par Oscar Niemeyer ; parmi celles-ci, on trouve la fresque (détruite par la suite) pour l'Igrejinha Nossa Senhora de Fátima en 1958 et la grande peinture murale dédiée à Don Bosco pour le palais d'Itamaraty. Petite anecdote : ne connaissant pas le visage de Don Bosco, Volpi peignit le saint sous les traits de l'architecte.

Mais pourquoi une exposition sur Alfredo Volpi à Monaco ? J'ai découvert le travail de Volpi en 2012, alors que je me trouvais au Brésil pour un projet de recherche sur les origines de la photographie brésilienne grâce à un inventeur monégasque, Hercule Florence. Mais je ne pouvais m'empêcher de penser à la Chapelle du Rosaire de Matisse à Vence et à l'Italie, toutes deux à si peu de distance du NMNM. Je me suis enfin intéressé au thème de l'immigration, qui à l'époque de Volpi pouvait véritablement constituer une possibilité importante de rédemption et de fortune, et qui représente aujourd'hui l'enfer pour des milliers d'immigrés bloqués à nos frontières : un éloignement presque irréparable par rapport à la merveilleuse opportunité que les échanges culturels peuvent offrir pour le développement futur de notre civilisation.

Je voudrais remercier ici tous ceux sans lesquels je n'aurais jamais pu réaliser ce projet. En premier lieu, Pedro Mastrobuono, fils d'un des plus importants spécialistes de Volpi, Président de l'Institut Volpi et son frère André, détenteur de secrets et de joyaux sur la vie et l'œuvre du peintre. Pedro Corrêa do Lago, sans qui je n'aurais pas pu publier ce catalogue. Un grand merci à tous les collectionneurs qui ont permis à leurs tableaux de voyager pour être présentés dans notre musée. Un remerciement spécial est destiné à Paulo Kuczynski et à ces conversations qui m'ont fait ressentir la

responsabilité de présenter l'œuvre en analysant soigneusement la chronologie, les thèmes et les évolutions stylistiques. Enfin, je me dois de remercier la galerie Almeida e Dale qui nous a soutenus tout au long de la recherche, en m'aidant à trouver les œuvres que je cherchais, et la logistique.

## VOLPI

### Lorenzo Mammì

*Ce texte a été initialement publié dans le volume Volpi de la collection « Espaços da Arte Brasileira » paru en 1999 aux éditions Cosac&Naify (São Paulo)*

En 1949, Alfredo Volpi décore les murs du Département de Pédiatrie de l'Hôpital São Luiz Gonzaga localisé à Jaçanã dans la banlieue de São Paulo, en compagnie de Bonadei, Zanini et Manoel Martins, entre autres. De cette œuvre collective est resté un pan de mur peint par Volpi : un kiosque à musique entouré d'espaces verts, des hirondelles volant autour et un mât où est hissé un drapeau. Il s'agit d'un travail artisanal, et sans certaines associations inattendues de couleurs (bleu et rose, rose et vert), rien ne laisserait à penser que Volpi en est l'auteur. L'année 1949 marque une date significative : Portinari termine alors la plus prétentieuse de ses œuvres murales, la gigantesque fresque « Tiradentes », point culminant des ambitions brésiliennes en matière de muralisme de type mexicain. C'est également une date assez avancée dans la biographie de Volpi : à 53 ans, il a déjà peint les « Marinhas de Itanhaém » (Marines de Itanhaém), et a commencé à peindre les « Fachadas » (Façades) ; Mário de Andrade, Sérgio Milliet et Mário Schenberg ont déjà écrit des textes louant ses travaux. Cependant, alors qu'il décore le bâtiment de Pédiatrie de Jaçanã, Volpi n'est pas tenté par un travail artistique proprement dit. Pour lui, la distinction est claire : la vraie peinture se fait devant un chevalet. Le reste est de l'artisanat.

La coexistence entre l'art et l'artisanat était sans aucun doute courante à l'époque où Volpi s'est formé et découlait de la simplicité du milieu artistique, et ce même pour des personnalités jouissant d'un certain renom. Mais la façon dont Volpi a su maintenir séparées ses activités est novatrice : l'art et l'artisanat ne pouvaient plus s'entremêler, et un champ propre aux questions artistiques mais surtout picturales était en phase de cristallisation. La peinture, pour Volpi, semble avoir été dès le début une

pratique qui ne pouvait avoir d'autre fonction que de résoudre des questions de peinture. C'est pour cela qu'elle est clairement séparée de tout type d'utilité extérieure — que ce soit transmettre un sens ou décorer un espace. Peindre consiste à résoudre des questions de formes, de lignes et de couleurs à l'intérieur de la surface rectangulaire d'une toile — le reste étant sans importance. Les tableaux de Volpi ne comportent même pas de dates, comme si elles n'étaient rien de plus que des anecdotes extra-artistiques.

En ce qui concerne l'art académique, il n'y aurait aucun sens à dissocier la peinture décorative puisque toute peinture, lorsqu'elle n'est pas oratoire, est décorative. Du côté de l'avant-garde, l'exposition d'Anita Malfatti en 1917 a peut-être été « l'étincelle du modernisme brésilien », selon Mário de Silva Brito. Mais l'explosion moderniste fut menée sous tous ses aspects par les lettrés. Ce sont eux qui, durant la « Semana » ainsi que par la suite, continuèrent à débattre sur la fonction que l'Art Nouveau devrait tenir conformément aux stratégies culturelles globales. On était à la recherche d'une peinture et d'une sculpture qui auraient été en même temps absolument modernes et profondément nationales ; qui seraient capables de mettre sur pied des articulations fertiles avec le design ou l'architecture ; qui seraient les symboles d'un nouveau style de vie sociale et qui caractériseraient l'émergence d'une manière tropicale de sentir et de penser. Soit de nombreuses tâches pour une production visuelle encore fragile. L'histoire du modernisme plastique brésilien est, dans ses grandes lignes, une histoire de décalage entre intentions et résultats.

La génération qui apparaît dans les années 1930 est sans conteste plus conservatrice ; elle a cependant davantage conscience que les questions liées à l'art doivent se résoudre en premier lieu au sein du champ artistique, en confrontant directement ses traditions et ses techniques. Le groupe « Núcleo Bernardelli » à Rio de Janeiro, et la « Família Artística Paulista » à São Paulo, découlent de ce nouveau contexte. Volpi en est son fruit le plus précieux, même si ses œuvres les plus importantes ne viendront que sur le tard. C'est seulement après un lent

processus de maturation que l'auteur des « Fachadas » et des « Bandeirinhas » (Petits drapeaux) peut opérer la transition entre la génération antérieure à la guerre, prudente et presque rurale, et la suivante, audacieuse et tournée vers le monde, celle des Biennales et des mouvements concrets, qui reconnaît en lui le premier artiste autochtone d'une indiscutable valeur internationale.

Tout comme d'autres peintres paulistes de sa génération, Alfredo Volpi est issu d'une classe de petits commerçants et d'ouvriers qualifiés qui viennent d'immigrer et qui sont, en majeure partie, d'origine italienne. Les artistes provenant de cette classe restent en marge des cercles intellectuels d'avant-garde mais ils ne sont cependant pas totalement abandonnés à leur propre sort. Le Liceu de Artes e Ofícios propose tout aussi bien des cours élémentaires et techniques que des cours de peinture académique, dispensés notamment par Pedro Alexandrino et Oscar Pereira da Silva. Gravitant autour de cette institution, des écoles artistiques apparaissent au début du siècle, en particulier dans les quartiers qui hébergent les immigrants récents. Il y règne une atmosphère confuse et souvent ingénue, mais qui ne manque pas de vivacité et qui est au fait du monde de l'époque. La forte immigration d'artistes européens couplée au va-et-vient des boursiers de l'État qui partent étudier en Europe y est pour beaucoup. Le Liceu organise des expositions, dont certaines d'importance, comme celle sur l'Art Français de 1931, où sont présentées des œuvres d'artistes tels que Henri Rousseau, Vallotton, Denis et Rodin.

Les cours de peinture académique prévoyaient un apprentissage graduel qui débutait par le dessin, passait par le clair-obscur avant d'arriver à la couleur seulement à une phase avancée. Ils suivaient le modèle de l'Académie Julian de Paris où la majeure partie des enseignants de cette tendance avaient été formés. Cependant, en marge de l'enseignement officiel, la pratique d'une peinture d'observation sans dessin préparatoire se développe, à l'aide de supports de petites dimensions et en général, de matières modestes comme le bois ou le papier cartonné. À l'origine, ces travaux appelés « Manchas » (Taches) n'étaient rien de

plus que des croquis destinés à être travaillés et amplifiés en atelier par le biais de techniques traditionnelles. Mais le goût romantique pour l'ébauche, c'est-à-dire le registre rapide d'une intuition subjective, conjugué à l'intérêt *fin-de-siècle* pour l'observation immédiate de la réalité, finit par donner aux « Manchas » un statut esthétique propre. À Rio de Janeiro, la peinture de « Mancha » commence lors de l'avant-dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle avec des artistes de l'école de Johann Georg Grimm, tel que Giovanni Battista Castagneto ou Antônio Parreiras. Elle apparaît plus tard à São Paulo, provenant en partie de l'influence de Parreiras, et particulièrement grâce à la présence d'artistes immigrés liés aux principaux centres italiens de peinture de « Mancha » : l'école napolitaine de Posillipo et les *macchiaioli toscans*. Ce n'est pas l'impressionnisme, parce qu'elle ne recherche pas une analyse systématique de la perception de l'espace et de la lumière, et qu'elle continue à raisonner en termes de clair-obscur ; cependant, elle résout le clair-obscur à l'aide de teintes chromatiques, ce qui élimine la dichotomie traditionnelle entre le dessin et la couleur. Elle est néanmoins perméable à l'influence impressionniste, non pas par convergence d'objectifs, mais par affinité de méthode.

En effet, il y a une influence impressionniste avec les expositions ponctuelles, la circulation de livres et revues et surtout grâce aux élèves boursiers de l'État – le couple Albuquerque, Túlio Mugnaini et beaucoup d'autres – qui rentrent de Paris les valises pleines de connaissances acquises à l'Académie Julian ou avec des notions superficielles sur les dernières tendances à la mode. Ce mélange de tendances ne peut être sous-estimé même s'il n'a atteint que rarement des résultats artistiques significatifs. Les impressionnistes, pointillistes et *macchiaioli* sont des alliés naturels contre la peinture académique parce qu'ils apprennent à structurer directement les tableaux par le biais de coups de pinceau et par la disposition des couleurs. Ce sont des langages plus modernes même si les objectifs restent modestes, et les poétiques, conservatrices.

L'un des nombreux professeurs immigrés, Giuseppe Perissinotto, a étudié à Florence

avec Giovanni Fattori, le meilleur *macchiaiolo* italien. Il fonde une école de peinture dans le quartier Brás où se forma, entre autres, Orlando Tarquinio, qui collabora avec Volpi lors des premiers travaux de décoration. C'est probablement au contact de ce dernier que le jeune Alfredo commence à s'intéresser à la peinture. Cependant, le style de Volpi semble plus proche, tout au moins jusqu'au milieu des années 1920, de l'école napolitaine — caractérisée par des teintes pâtesuses et par de petites notes de couleurs brillantes — que de l'école toscane qui privilégie des productions plus légères et des gradations de tons plus sombres.

En 1957, lorsqu'une grande rétrospective du Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (MAM Rio) consacre définitivement Volpi comme « maître brésilien de son époque », certains de ses premiers travaux prennent place dans l'exposition. On parle alors d'« impressionnisme instinctif », signe que le chapitre de la peinture pauliste de « Mancha » (Tache) du début du siècle est déjà refermé et oublié. Même si les éloges de la critique n'arrivent pas à identifier le contexte de ces œuvres juvéniles, ils se révèlent néanmoins fondés : sur de nombreuses toiles des années 1910, Volpi fait déjà preuve de son assurance et de sa sensibilité hors du commun. Une peinture de paysage de cette époque est particulièrement affinée, grâce à la subtilité de sa composition et à la décantation épurée des couleurs. Elle représente des maisons sur un versant de montagne. Le fond, qui occupe plus de la moitié de la composition est seulement suggéré par des taches de couleurs délavées. Toutes ces couleurs sont voilées par une teinte de couleur crème, qui confère à cette petite peinture une luminosité sableuse. Les maisons dressées sur le versant se détachent à peine dans le fond, si ce n'est par leurs contours légèrement plus marqués et par la direction plus claire du pinceau. Face à elles, un îlot de végétation, unique note de couleur un peu plus vive. Pour une aussi petite figure, on peut dire que chaque coup de pinceau est quelque chose. Et les choses gardent une relation tellement intime avec la pâte qui les forme qu'elles remémorent les paysages que Morandi peindrait par la suite.

Vu que les tableaux ne sont pas datés, il est impossible de retracer précisément le parcours de l'artiste d'un point de vue chronologique. Les tableaux, appartenant très probablement à ses premières années d'activité, s'orientent vers différentes directions et atteignent rarement la qualité des premiers paysages. On peut trouver deux tableaux de sa sœur face à la machine à coudre qui sont très ressemblants si ce n'est un angle de vision légèrement différent<sup>1</sup>. Celui où sa sœur se trouve de dos, aux tons entièrement marron et ocre, est d'une densité pâteuse. Composé de plans nettement coupés et en mouvement aussi bien à l'intérieur de la pièce qu'à l'extérieur de la fenêtre, les subtiles nuances de lumière culminent dans les reflets châtaîns et blancs des cheveux et de la veste de sa sœur. C'est peut-être le meilleur travail figuratif de Volpi lors sa première phase. L'autre portrait, où sa sœur se trouve de profil, construit avec des lignes ondulées est d'une élégance relativement facile, conformément à la vague tendance *Art Nouveau* alors dominante au Brésil.

Certaines œuvres franchement romantiques qui sont significatives de cette période de formation doivent remonter au début des années 1920 : le « Paisagem com carro de boi » (Paysage avec un char à bœufs), par exemple, qui est daté de 1922 dans les catalogues de la Pinacothèque de l'État de São Paulo. Les coups de pinceau n'y sont pas individualisés et se fondent dans une peinture grasse ou prédominant des tons chauds principalement ocres. L'arbre tortueux sur la gauche ainsi que l'ample courbe formée par le chemin sont des recours typiquement romantiques pour donner du mouvement à la composition. La matière dense de la peinture est équilibrée par de petites touches de couleurs et de petits reliefs calibrés de lumière : le contraste de ton entre les deux bœufs, l'un presque noir et l'autre jaune, crée un effet clair-obscur en un point stratégique de l'image qui accentue la rotation de la charrette dans la courbe. Le point rouge microscopique du foulard sur le visage sombre du paysan, immédiatement au-dessus du premier flanc du versant, fait ressortir la figure du fond du tableau en mettant en relief l'immensité de l'espace qui l'entoure. Il est évident qu'il ne s'agit

pas d'une peinture d'observation, mais d'une scène à la construction théâtrale qui tire parti des ressources picturales en rappelant l'école de Posillipo, comme nous l'avons vu auparavant ; ceci étant, Volpi les emploie modérément et avec une précision remarquable. Il est déjà probablement le meilleur paysagiste brésilien de cette tendance ; mais il n'est pas encore un peintre moderne.

Quand Volpi devient-il moderne ? À nouveau, il est impossible de livrer des réponses incontestables en raison de l'absence de dates sur les tableaux. Le Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) possède néanmoins un portrait nommé « Mulata » (Femme mulâtre) dont la date attribuée – si elle est exacte – est de 1927, et peut donc être pris comme point de référence. Le schéma structurel de ce tableau est complexe. La tête suggère un mouvement vers la droite, conformément à la déformation du visage : le côté gauche est vu de biais, le côté droit étant presque frontal. L'inclinaison des épaules – celle de droite plus haute et proche, celle de gauche plus basse et en arrière – confirme et intensifie la rotation du corps. Un contraste apparaît cependant de la relation entre le buste et le bassin, tourné de l'autre côté ; le dossier de la chaise confirmant l'inclinaison. Il existe également un autre mouvement conflictuel provenant du déplacement de l'angle de vue : le corps de la jeune femme – de la poitrine jusqu'aux hanches – est vu de haut en bas alors que la tête l'est de bas en haut. Le point critique se trouve évidemment dans la région où s'unissent les deux points de vue, entre les épaules et le buste. Volpi résout le problème avec une ligne circulaire formée par le bras droit, qui comprend la poitrine et s'unit à l'épaule gauche. Ce bras, présentant un certain volume depuis l'épaule jusqu'au coude, perd en consistance sur la gauche et se réduit au niveau de la main à un trait aplani. Il remplit le vide laissé par le retrait du buste à droite et l'emmène sur le même plan de l'épaule gauche, plaquée contre la superficie de la toile. Une ample région plane est ainsi créée entre le bras et le cou, où tous les signaux sont ambigus et peuvent être changés. Il est par exemple impossible d'établir l'angle exact de ses seins ou encore de supposer

la position exacte de la clavicule sur le décolleté de la jeune femme.

Le « *Marinha com cavaleiro* » (Marine avec cavalier), de la Collection Marino, est daté de 1928 dans certains catalogues. La plage, le cavalier, le ciel, l'écume des vagues ont tous le même ton de gris plus ou moins jauni. Le gris se mélange également au vert de la mer, tamisant sa brillance, et éclaircit le noir des navires sur l'horizon. Cette masse aussi peu hétérogène de matière picturale est animée par les longues stries des coups de pinceau, qui imprègnent toute la scène du mouvement rapide du galop. Il n'y a ni figure ni fond, mais une transition ininterrompue d'une teinte vers une autre sur le plan, ne faisant qu'un avec le flux continu de la course ; il se peut que le ciel pesant soit plus proche du regard que le sable. Le cheval et le cavalier forment un tourbillon de coups de pinceau et rien ne peut le distinguer du paysage, que ce soit la couleur, le contour ou le clair-obscur. C'est justement cette fusion, ce mouvement diffus d'une chose à une autre, qui confère à l'œuvre une certaine euphorie panthéiste.

Tout comme les touches juxtaposées de couleurs des premiers travaux ne sont pas à proprement parler impressionnistes, les coups de pinceau rapides du « Cavalier » et les déformations de la « Mulâtre » ne tiennent pas une fonction immédiatement expressive : ce sont les moyens les plus simples et les plus efficaces pour réaliser, dans le premier cas, une fusion parfaite entre la figure et le paysage, et pour concilier dans le second, des mouvements contrastants dans une figuration unitaire. Il est évident que Volpi n'était dès lors plus préoccupé par la reproduction naturaliste d'un modèle plus ou moins souligné par des traits romantiques, mais qu'il l'était par des questions formelles ne provenant pas de la nature et pour lesquelles le modèle est seulement un prétexte. Dans les deux tableaux, le peintre évite la peinture compacte de ses œuvres romantiques sans pour autant reprendre les coups de pinceau rapides de ses premiers travaux. Les traits coïncident maintenant avec ce qu'ils représentent : ils ne suggèrent pas de volume – ils ont des volumes ; et ne se limitent pas à suggérer une plus grande ou plus petite densité dans la figuration –

ils *sont* plus ou moins denses ; ils ne recherchent pas le mouvement — mais *se déplacent*. Cette littéralité est, elle aussi, un élément moderne. Et l'un des plus fondamentaux. Dans le cas de la « Mulata » (Femme mulâtre), il peut provenir des toiles modernistes de Di Cavalcanti et de Anita Malfatti. Le « *Marinha com cavaleiro* » (Marine avec cavalier), au contraire, rappelle la peinture fauve et ne semble pas s'inspirer de modèles brésiliens. D'autres toiles contemporaines aux coups de pinceau courts et solides (par exemple « *Retrato de negra* » (Portrait de négresse) daté de 1927 dans le Catalogue de l'Exposition de 1975 du MAM/SP nous renvoient à Cézanne. Non pas par une influence directe — puisqu'il n'y en eut pas, ou alors avec des reproductions — mais par des chemins obliques qui méritent d'être parcourus.

Pour les modernistes de la « *Semana* », les principales références dans les années 1930 sont encore françaises : Léger, Lhote, les surréalistes. L'environnement artistique de Volpi reste quant à lui proche de l'art italien. L'influence capitale du paysagisme du Liceu prend alors fin : une nouvelle arrivée d'artistes italiens immigrés et un va-et-vient de brésiliens déjà beaucoup plus conscients qui partent étudier en Italie, permet d'introduire les tendances de l'époque à São Paulo avec beaucoup plus de précision et de fidélité. La majeure partie de la production plastique italienne des années 1920 prenait ses distances avec les avant-gardes du début du siècle (en particulier du futurisme), sans être nécessairement une production réactionnaire. Elle ne peut pas être non plus reliée totalement au mouvement *Novecento*, même si ce terme était utilisé comme définition générique de cette période. En réalité, il y avait des tendances dissonantes, dont deux peuvent être mises en avant par leur importance aussi bien en Italie qu'au Brésil.

La première, dont le cœur est situé à Milan et dont le plus illustre représentant est Mario Sironi, s'est autoproclamée « *Novecento* » : elle s'inspire de l'époque néoclassique de Severini et Picasso et, à travers eux, de Masaccio et de la peinture italienne du XV<sup>e</sup> siècle. Elle recherche un style noblement rhétorique, fait de volumes coupés fermement, de lumière froide et presque abstraite, de palette crue et austère.

Elle s'intéresse à la peinture décorative à grande échelle et tend vers des thèmes politiques et sociaux interprétés fréquemment, selon l'idéologie du gouvernement fasciste. Une seconde tendance tout aussi tournée vers la polémique que la première se concentre à Florence, et son plus ardent défenseur est l'ex-futuriste Ardengo Soffici. À distance du débat politique, elle privilégie une peinture de petites dimensions et cultive les genres traditionnels tels que le paysage et la nature morte en récupérant avec modernisme le legs historique des écoles régionales italiennes. Son but est d'établir une sorte de culture plastique moyenne, ou même artisanale, sans pour autant être naïve. Soffici est à n'en pas douter un peintre inférieur à Sironi, mais ses idées sont un rempart contre la menace qui pèse clairement à l'époque d'une réduction de l'art en une rhétorique idéologique et nationaliste. Les maîtres de l'école métaphysique prennent des postures singulières à ce sujet : De Chirico se cloisonne dans une position antimoderne rigide, hostile aux deux mouvements ; Carrà va d'une tendance à l'autre durant un certain temps jusqu'à ce qu'il finisse par sympathiser avec Soffici ; Morandi, même s'il garde son indépendance, est objectivement plus proche de l'école florentine que milanaise, et met en pratique le projet esthétique que Soffici et ses alliés, de talent moindre, pouvaient à peine entrevoir.

Le problème principal pour tous les peintres italiens de l'époque réside dans l'interprétation de Cézanne. Pour les cubistes, Cézanne était l'instigateur d'une période complètement nouvelle de l'art, celui qui avait fait percevoir de manière synthétique un nouveau langage plastique, dont il fallait par conséquent dédoubler d'un point de vue analytique les possibilités qu'il offrait. Pour les artistes italiens des années 1920, au contraire, Cézanne avait été l'artiste qui avait réussi à mettre à profit la plénitude et la complexité de la tradition picturale avec une sensibilité absolument moderne, en découvrant en elle ce qui était essentiel, et en la délivrant du conventionnel et du commun. Il n'était par conséquent pas question de projeter Cézanne dans le futur, de radicaliser ses solutions, mais de relire toute l'histoire de l'art en le prenant pour base.



Et tout comme Cézanne avait tenté de refaire Poussin *sur nature*, ils essayèrent de refaire Giotto (ou Angelico, Chardin, ou même des impressionnistes) *sur Cézanne*.

Au Brésil, parmi les adeptes du *Novecento* se trouvent Hugo Adami (qui participa en Italie au second collectif du mouvement), Ado Malagoli et le sculpteur Galileo Emendabili. La tendance florentine, de son côté, est prédominante au sein du « Grupo Santa Helena » et dans le noyau principal de la « Família Artística Paulista ». C'est pour cela que certaines conquêtes de la peinture française précubiste s'introduisirent définitivement dans le pays. En effet, Cézanne et les peintres de sa génération n'exercèrent pas de grande influence sur les premières avant-gardes brésiliennes, qui se formèrent directement au contact des mouvements contemporains : cubisme, expressionnisme, futurisme. Elles apprirent de ces sources un dessin avec des traits marqués qui séparent la composition en espaces de couleurs dissonantes, et qui, selon le contexte, ne réfutent pas les techniques d'ombres traditionnelles. Ces recours représentaient alors dans les avant-gardes européennes une réaction à l'impressionnisme, qui était toujours pris comme point de départ — ils constituaient en somme, la négation d'une négation, source de leur force. Au Brésil, au contraire, l'usage de la ligne comme contour et de la couleur pour garnir assurait la continuité de l'enseignement académique, sans l'intermédiation de la crise impressionniste : on passait de l'école de Pedro Alexandrino à celle de Lhote et Léger, et vice-versa, sans percevoir la fracture irrémédiable entre les deux mondes. D'où la difficulté à solidifier et à développer d'une manière critique les intuitions plastiques, très souvent remarquables, de la première période du modernisme.

L'arrivée à São Paulo d'un Cézanne italianisé, par l'intermédiaire des préceptes de Soffici, Morandi et Carrà — un Cézanne transformé en une espèce de Giotto moderne, en habits austères d'ouvrier et de contremaître — est un important changement de statut : des artistes comme Volpi, Rebolo et Zanini cessent de représenter seulement une pratique artistique découlant de l'enseignement technique, au prestige modeste, ou du Liceu. Ils deviennent

les représentants d'une tendance esthétique, un mouvement qui part de sa propre lecture, plus ou moins implicite, de l'art contemporain. L'ascension n'est pas seulement culturelle, mais aussi sociale<sup>2</sup>.

Dans les années 1930, même s'il jouit d'un certain renom dans le milieu (Malagoli le présente à Rebolo en 1932 comme un « grand peintre »), Volpi est étrangement absent, n'apparaît plus dans les critiques et ne gagne aucun prix majeur. Il est exclu des salons à de nombreuses reprises. Peut-être que cela provient de la grande variété de solutions que ses œuvres présentaient, si on les compare à celles de ses plus proches collègues. Rebolo, Bonadei, Zanini et Pennacchi se consacraient immédiatement comme des auteurs grâce à leur répertoire limité de schémas de composition et d'équilibres de tons, qu'ils développaient avec une extrême prudence. D'où l'accusation d'une timidité excessive formulée par Mário de Andrade, non sans raison. Volpi, face à eux, paraît omnivore : certains paysages de cette période sont typiques du « Grupo Santa Helena », reprenant un impressionnisme solide fait de courts coups de pinceau, plus individualisés que ceux de Rebolo, mais sans le trait nerveux de Zanini — une peinture sans contour, mais volumétrique. D'autres toiles, cependant, présentent des dessins marqués et des couleurs sombres, dans une atmosphère nocturne et presque claustrophobe, comme la « Rua de Ouro Preto » (Rue de Ouro Preto), aujourd'hui au Museu de Arte Brasileira (MAB/FAAP). Il existe enfin des toiles peintes dans un langage simplifié et populaire dénonçant un intérêt précoce pour la peinture naïve.

Une étude approfondie de la chronologie permettrait probablement de délimiter les périodes de la production de Volpi dans les années 1930. Quoi qu'il en soit, l'évolution ne paraît pas avoir été linéaire : aussi bien à cette époque que plus tard, Volpi a toujours fait beaucoup d'expériences simultanées dans différentes directions. N'étant pas un théoricien, il apprenait en peignant. On peut ainsi trouver des toiles qui sont d'évidentes appropriations de Cézanne, Carrà ou d'autres, même lorsque son art avait atteint la maturité. Il ne s'agit pas d'éclectisme parce que Volpi a toujours

reconduit le style des artistes qui l'ont influencé lors des aspirations premières de sa peinture : « résoudre le tableau », c'est-à-dire découvrir une solution tangible qui puisse donner la meilleure sensation d'équilibre, conjuguée à la meilleure économie de moyens possible.

Cette exigence est aussi le fondement des travaux que Volpi lui-même classait comme « expressionnistes » – dans sa terminologie approximative – en opposition aux toiles « impressionnistes » de la première période. De telles définitions ne peuvent être prises au premier degré, mais elles contiennent une part de vérité – tout compte fait, ce sont les catégories qui permettaient à l'artiste de lire son œuvre. De fait, le parcours de Volpi au début des années 1930 jusqu'à la moitié des années 1940, même s'il fut tortueux, peut être schématisé en une recherche progressive de solutions formelles toujours plus tendues, aux équilibres toujours plus précaires. C'est comme si l'artiste, une fois qu'il avait atteint rapidement une interprétation satisfaisante de l'impressionnisme post-cézannien, avait voulu tester les limites de l'univers formel et voir combien d'incorporations et de fractures linguistiques il pouvait opérer sans perte de cohérence. Le Volpi de années 1930 est un artiste agité : les solutions picturales qui pour la majorité de ses compagnons de route sont des objectifs atteints, sont pour lui seulement la base du problème.

Les questions que se posent Volpi lors de cette période deviennent peut-être plus évidentes si nous tentons d'établir une progression (idéale, et pas strictement chronologique) comme base pour certaines œuvres singulières. Un petit paysage, huile sur papier cartonné du début des années 1930 rappelle dans sa figuration – la maison sur la crête de la colline, la clôture au premier plan – l'espace des premiers paysages, et permet ainsi de mesurer le trajet parcouru jusqu'ici. Plus que les gradations de tons, ce qui établit maintenant les distances est le traitement de la matière picturale : coups de pinceau plus brefs sur l'herbe au premier plan, traits secs et marqués, puis juste derrière, sur la clôture et les tiges des fleurs jaunes, des touches de peintures courtes et solides au fond, individualisés par l'alternance de mouvements

verticaux, horizontaux et obliques. Dans le ciel, entre les nuages, une griffure de lumière qui est littéralement une griffure de peinture jaune horizontale entre des coups de pinceau gris et obliques. C'est une lumière qui ne se propage pas, coagulée, aussi pesante que la masse obscure placée au-dessous, dont nous ne savons pas si c'est un nuage ou une montagne. Plus que la palette basse, c'est cette luminosité solide, immobile, qui caractérise cette production comme typique du « Grupo Santa Helena ».

La palette de la majorité des modernistes (Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho) se veut immédiate, évidente, instinctive. Elle s'oppose par son caractère intentionnellement primitif et irrationnel à la couleur idéale de Mondrian, à la couleur rationnelle de Kandinsky, à la couleur *esprit de finesse* de Matisse. Di Cavalcanti, quant à lui, recouvre tout avec une coloration-lumière chaude et charnue, recherchant une complicité sensuelle avec le monde. La préoccupation des membres du « Grupo Santa Helena » est autre : pour eux, peindre est un office. La couleur ne peut être une offrande primordiale, mais un extrait de matière pour le travail du peintre. C'est un produit et non un postulat. Pour la plupart des artistes de cette tendance, cette posture se révèle cependant plus restrictive que féconde : la couleur devient une chose gardée sous contrôle, grâce à des gradations méticuleuses et à une limitation rigoureuse de l'éventail des options. En relation aux modernistes, il y a certainement une plus grande intégration entre la composition, la production picturale et la couleur. Mais le résultat est timide, comme l'a justement pointé du doigt Mário de Andrade. Pour qu'une solution chromatique satisfaisante soit trouvée en mettant à profit ces prémisses, il faudra attendre les temperas de Volpi.

Au milieu des années 1930, la palette de Volpi commence alors à être plus variée. Dans un paysage où se trouve une femme noire portant un fardeau au premier plan et un mât avec un drapeau de la fête du Divino au fond (deux motifs récurrents dans l'œuvre de l'artiste), le ciel d'un bleu écarlate contraste avec l'ocre tout aussi vif du chemin de terre et du vert chargé, légèrement bleui, de la végétation. Les petites notes de couleur intense auxquelles

Volpi s'essaya sur les « Manchas » (Taches) dans les années 1920 réapparaissent, mais plus légères, moins dramatiques et surtout disposées stratégiquement et consciemment. La veste rouge et le fardeau bleu de la femme noire sont interposés avec les détails violacés de la maison se trouvant juste derrière. Le même assemblage de rouge, bleu et violet se répète à l'horizon, entre le mât et son drapeau, le ciel et les arbres plus distants. Volpi a appris à dominer les couleurs complémentaires et à créer un équilibre par le contraste. Il comprendra un petit peu plus tard qu'il y a beaucoup plus de constellations chromatiques que ne le prêchent les théories des couleurs.

L'intérêt de Volpi pour la peinture populaire semble survenir à cette période. Peut-être fut-ce avec Pennacchi, qui avait étudié à Florence, le premier à avoir importé à São Paulo le réalisme vernaculaire d'Ottone Rosai et d'autres peintres florentins. En effet, certaines toiles de Volpi de cette époque se rapprochent du style de Pennacchi, mais sans les accentuations caricaturales et archaïques de ce dernier. Il y a par exemple ces deux paysages de Mogi das Cruzes, semblables dans leur composition, mais toutefois différents dans leur production et leur format. Le premier, vertical, fait partie de la Collection Marino. Le second, horizontal, est la propriété du Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)<sup>3</sup>. Sur les deux toiles, l'horizon est haut ; une grande partie de la figuration est occupée par une colline de pente abrupte, divisée en deux parties approximativement égales par un chemin de terre qui monte perpendiculairement par rapport à la base de la toile — de tracé rapide, sur la toile du Musée ; sans illusion de profondeur, sur celle de la Collection Marino. Sur chacune, il y a une maison sur la droite, élément le plus voyant de la figuration. Maison et végétation révèlent néanmoins que les lieux dépeints sont différents. À ce stade, Volpi ne fait cependant plus une simple peinture d'observation, il utilise des schémas de composition et les applique à des situations distinctes. Une fois le schéma général établi, Volpi l'anime avec de petites anecdotes : personnages qui transitent dans la rue, portent des charges, s'arrêtent pour discuter. Les maisons sont délimitées par des lignes fines

et chancelantes ; les personnes, les arbres et les animaux sont stylisés pour qu'ils aient une simplicité spontanée. Les œuvres de ce type révèlent sans aucun doute un côté narratif de l'œuvre de Alfredo Volpi qui va perdurer jusqu'au début des années 1940, et qui sera plus tard appliqué aux panneaux *d'azulejos* (carreaux en céramique). Les sources du peintre ne sont néanmoins pas nécessairement populaires : une gouache du début des années 1940, avec une fille et deux mules, fait apparaître d'évidentes ressemblances avec les aquarelles de Lasar Segall. Il y a aussi de nombreuses œuvres de cette période ou des figures noires, dessinées avec peu de traits marqués, qui rappellent les gravures de Oswaldo Goeldi — la plus *goeldienne* étant probablement la petite toile, aujourd'hui de la Collection Kuczynski, avec une maison rouge et un homme s'éloignant entre deux poteaux<sup>4</sup>.

Les références à Goeldi et Segall, en plus de laisser filtrer l'intérêt de Volpi pour la figuration populaire, se rejoignent également pour renforcer son côté expressionniste. Certaines images religieuses des premières années de la décennie de 1940, comme le « Christo » ou « São Francisco » (Saint François) du MAC USP, aux traits chargés et à la production tourmentée, marquent sous cet angle un point extrême ; mais ce ne sont pas des œuvres très réussies. Des suggestions plus propices lui viennent alors d'un artiste qui n'est pas proprement affilié à l'expressionnisme, mais qui est plus proche de la poétique des fauves : Ernesto De Fiori.

De Fiori arrive au Brésil en 1936. Il expose pour la première fois en 1937, et Volpi est présent à l'ouverture de l'exposition. Immédiatement, De Fiori commence à donner des interviews et à écrire des articles qui stigmatisent tout autant l'art abstrait, dont il critique l'autosuffisance excessive, que la peinture « de assunto » (de sujet). Cette expression comprend selon lui, toutes les tendances recherchant un sens artistique au-delà de l'expérience formelle de l'œuvre : pas seulement le réalisme vulgaire, mais aussi le surréalisme et la métaphysique d'une part, et d'autre part la propagande politique<sup>5</sup>.

L'art abstrait est alors au Brésil un langage naissant ; les points les plus controversés de

De Fiori sont ceux qui se rapportent à l'art « de assunto ». À l'époque, le muralisme mexicain, la peinture sociale nord-américaine et la période engagée de Picasso ont une influence déterminante sur l'art et la critique brésilienne. Dans son essai de 1944 sur Clóvis Graciano, Mário de Andrade, tout en polémique sur la recherche forcée de sujet, se consacre longuement aux thèmes préférés des peintres de la « Família Artística Paulista ». Il tente alors de dévoiler les significations psychologiques et sociales de ces paysages et natures-mortes. Dans un article précédent publié en 1939 – « Cette famille pauliste » – il avait suggéré que les membres de la Famille suivent le chemin tracé par Portinari, invité d'honneur de l'exposition de cette année-là. Dans « Carência de lirismo » (Carence de lyrisme), texte inclus au volume *Fora de forma* (Hors de forme) en 1942, Sérgio Milliet est plus explicite : il se plaint du manque de courage des artistes brésiliens, qui hésitent à affronter de grands thèmes et à débattre des préoccupations politiques et sociales.

Les principaux promoteurs des expositions de la « Família Artística Paulista », au contraire, semblent être concernés en premier lieu par les questions formelles. La devise de la première exposition du groupe, en 1937, est une phrase de Le Corbusier et Ozenfant : « La peinture vaut par la qualité des éléments plastiques et non pas par ses possibilités représentatives ou narratives ». Même si De Fiori est difficilement attiré par la peinture de Ozenfant, il était cependant sans aucun doute d'accord avec cette phrase. Il participe d'ailleurs aux expositions de la Famille et visite régulièrement l'atelier de Rossi Osir, organisateur de ces expositions, pour échanger avec un groupe hétérogène d'artistes et intellectuels. Pour les membres du « Grupo Santa Helena », Rossi Osir et De Fiori sont des références intellectuelles<sup>6</sup>. Rossi n'était cependant pas un artiste qui pouvait impressionner Volpi ; De Fiori, si. La manière dont Volpi s'exprime, à de nombreuses reprises, sur le peu d'importance du sujet dans sa peinture, semble aussi provenir des idées de l'artiste italo-allemand.

La peinture de De Fiori exprime un flux de conscience qui ne se cristallise pas pour autant en une image univoque. Le décalage

entre matière picturale et dessin essaie de saisir la formation d'une impression subjective instantanée, tout en pointant la transformation magmatique des choses. Dans un article, le peintre écrit avec une certaine rhétorique : « Je vois chevaucher dans un chaos de matière pensé par Dieu les chevaliers obscurs et lumineux qui sont ses anges et démons (...) Les guerriers humains (...) se transforment, comme par enchantement, en des relations de formes et couleurs d'une conflagration cosmique (...)»<sup>7</sup>. Il se réfère à ses scènes de batailles. Mais toute la peinture de De Fiori est une bataille. Et toutes ces œuvres, portraits et intérieurs inclus, sont des tempêtes.

Volpi, au contraire, n'est pas d'âme romantique : il recherche la solidité des choses. Même si le monde est confus, la peinture est là pour le mettre en ordre. Au contact de Goeldi, Segall et De Fiori, il a en effet appris que de nombreuses choses sont sous-jacentes aux phénomènes qui attendent d'être mis en ordre. Pour lui, cependant, ce qui caractérise les hommes et les choses est le processus de création, le travail intériorisé est activité. Re-chercher une figuration qui laisse apercevoir le moi de l'artiste signifie, par conséquent, de rendre évident le parcours semé d'embûches et de détours, pour arriver à l'œuvre achevée. Pour cela, le coup de pinceau court cézannien du milieu des années 1930 n'est plus d'utilité : il est trop objectif et univoque. Volpi le remplace par une teinte plus diluée, chaque couche laissant apparaître les couches inférieures.

Une « Rua de Mogi » (Rue de Mogi) de la Collection du MAC USP datée du début des années 1930 par Klintowitz, mais que le catalogue du Musée, sans doute à juste titre, date autour de l'année 1940, représente une période déjà avancée de « l'expressionnisme » de Volpi. Le traitement nerveux du fond, tout particulièrement du ciel, provient de De Fiori, et à l'angle de la rue sur la droite, un petit homme noir, goeldien. Les contours des maisons sont tracés par des lignes diaphanes, qui contiennent très peu de matière picturale. La superposition de couches transparentes et l'instabilité chromatique confèrent au monde une apparence liquide, irréaliste. Les personnages gardent cependant une certaine consistance modeste, faite de gestes quotidiens. Ce ne sont pas les

gens que l'on peut trouver sur une toile de De Fiori — ils pourraient fréquenter, éventuellement, une gravure de Segall.

Il y a au fond de cette rue le vestige d'une maison que Volpi ne prend pas la peine d'effacer. À gauche, derrière la femme sur le trottoir, des taches vertes suggèrent que dans une version antérieure à ce travail, il avait peint de la végétation en lieu et place de la maison jaune qui s'y trouve. En réalité, si nous tournons la toile à 90 degrés, nous nous apercevons que ces taches vertes étaient à l'origine un visage de femme. Ce n'est pas un cas isolé dans la peinture brésilienne : sous la peinture définitive de l'« Homem amarelo » (Homme jaune) d'Anita Malfatti, on peut également apercevoir un homme couché et de profil. Mais Volpi mettait à profit ce type de superpositions avec tant d'insistance que nous nous devons d'investiguer davantage.

Une toile de cette même période, aujourd'hui de la Collection Krasilchik, reproduit avec exactitude la moitié droite du paysage du MAC USP, superposée ici sur une autre figure qui semble être un nu de femme à l'intérieur d'une chambre. La figure effacée, dans ce cas, émerge avec encore plus d'évidence. La femme noire portant un enfant, qui devrait se trouver au milieu de la rue, s'appuie sur un sol à carreau rouge qui appartenait initialement au nu. Sur un autre tableau — à nouveau la femme noire avec un enfant sur ses genoux — le procédé prend un caractère paradigmatique : il existe au moins cinq variantes possibles pour les bras du garçon, certaines seulement tracées au crayon, d'autres mises en couleurs. La version qui paraît définitive (mais toute interprétation est ici hypothétique) est celle qui donne la plus grande sensation de profondeur : les bras sont en perspective, l'un tendu en direction du spectateur et l'autre appuyé sur le ventre de sa mère, comme s'il la tenait à distance<sup>8</sup>.

Si pour De Fiori, le processus d'analyse psychologique est un plongeon dans le magma de l'existence, pour Volpi il consiste à analyser les variantes. Toutes les possibilités sont concrètes, toutes peuvent devenir réelles. Peindre est un processus de choix où ce qui a été écarté est tout aussi important que ce qui est resté. En fait, rien ne s'efface réellement, tout reste dans

ce qui a été finalement choisi. La rapidité des images de De Fiori, qui ne s'établissent pas et ont déjà changées, est l'expression d'une vitalité projetée dans le futur. Les superpositions de Volpi regardent dans le passé, se fixent dans la mémoire et sont par conséquent, peut-être, d'autant plus inquiétantes.

Dans d'autres travaux, notamment sur les marines d'Itanhaém, l'influence de De Fiori se fond dans des figures plus sereines. Une toile du MAM/SP de São Paulo représentant une plage où des pêcheurs tirent leurs filets, est l'un des tableaux pour lequel Volpi doit le plus à l'artiste italo-allemand. Il existe cependant jusqu'ici des différences fondamentales : chez De Fiori, une couleur agitée et instable remplit les personnes, les choses, l'espace, sans s'identifier vraiment avec quoi que ce soit. Elle se mêle aux corps, mais les fuit en même temps. Sur la toile de Volpi, au contraire, la distinction est claire : d'un côté le paysage peint par des traits nerveux, mais sur des zones clairement limitées — le ciel, la mer, la plage ; de l'autre côté, les pêcheurs, alignés sur quelques lignes noires, comme s'ils étaient dessinés par-dessus, et non dans l'espace. Il n'y a pas de fusion entre le temps de la nature qui s'écoule lentement et le temps bref de l'action, comme chez De Fiori, mais seulement des correspondances ; c'est essentiel à l'équilibre du tableau que l'arc formé par les pêcheurs suive la ligne de la plage, et soit repris dans le fond par la courbe du fil électrique entre les poteaux. Sur une autre marine de la même période, aujourd'hui exposée à l'Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), la nature impose un rythme encore plus lent : la femme noire sur la plage est évanescence, presque une eau-vive, mais le fardeau qu'elle porte est beaucoup plus marqué. Avec des rochers sur la gauche et un bateau au centre, elle complète une triade de masses grises alignées juste sous un horizon placide, et donne de la consistance à une image qui, comparée au reste, est peinte d'une main extrêmement légère. Ici, clairement, « l'expressionnisme » de Volpi touche à sa fin.

Mário de Andrade acheta cette toile en 1944 lors de la première exposition individuelle de Volpi. À cette occasion, il écrivit une critique pour le journal *Folha da Manhã*. Le texte est

intéressant parce qu'il donne une image inattendue de Volpi, antérieure à la mythologie du « peintre des petits drapeaux ». Selon Mário, Volpi a un tempérament « débordant » et un « lyrisme voluptueux », qui se transforme en une « dramatique de belle facture ». L'écrivain avoue ne pas savoir évaluer complètement les libertés formelles de l'artiste, qui ne semble pas être préoccupé par la finalisation de l'œuvre. Il cite les superpositions déjà mentionnées, sur une scène avec deux figures blanches sur la plage et où l'on aperçoit une troisième figure effacée, debout. Concernant un portrait de femme mulâtre (qui est probablement la toile avec la femme mulâtre qui se peigne, sur un fond de rideaux bleus), Mário de Andrade observe que « la sûreté masculine avec laquelle [Volpi] solutionne ses thèmes, leur retire presque toujours toute transition impressionniste et toute mobilité en termes de dessin, les monumentalise intensément et parfois en de tragiques expressions ». La lecture de Mário est pleine de sensibilité et son ton est intrigué, mais perplexe.

Mário Schenberg, qui a écrit le texte pour le catalogue de cette même exposition, adhère totalement à l'art de Volpi, qu'il considère déjà comme « une grande promesse de la peinture de notre temps ». Une fois pris en compte le mérite de cette intuition précoce, son enthousiasme se révèle cependant moins aiguë que la perplexité de Mário. Le trait rapide de Volpi est attribué à un impressionnisme intuitif et atemporel, qui va de la peinture chinoise à l'art d'Utrillo. Il détecte mieux que Mário de Andrade la transition vers une période d'inspiration populaire (pour laquelle il choisit le terme malheureux de *populisme*), et vers une palette matissienne. Mais il finit par présenter une image trompeuse d'un peintre spontané et modeste. Par la suite, lorsque Volpi se tournerait vers la poétique concrétiste, ce serait au tour de Schenberg d'être perplexe.

En ce début de décennie 1940, d'autres expériences viennent contrarier les recherches « expressionnistes » du peintre. Lors de la grande Exposition d'Art Français de 1940, qui présente des œuvres allant de David à Picasso et Matisse, Volpi peut enfin établir le contact

avec les maîtres qui ont influencé indirectement ses travaux. Sérgio Milliet nous offre un portrait savoureux de l'artiste qui passe des heures devant ceux de Cézanne, sans dire un mot, si ce n'est quelques « gros mots étouffés » qu'il lâchait de temps à autre<sup>9</sup>. En effet, la grande toile « *Trabalhadores à mesa* » (Travailleurs à table) (de presque 2 mètres de largeur, une taille inhabituelle pour Volpi) est un hommage clair au maître français.

Il est possible que l'exposition de 1940 ait contribué à un changement progressif de cap, que l'on peut déjà détecter sur certaines toiles du début de la décennie. L'intérêt pour la simplification populaire de l'image prend par exemple un caractère plus constructif. À cette époque, Volpi dessine des modèles pour des images sacrées, avec une base iconographique traditionnelle — c'était un de ses nombreux travaux d'artisan sans prétention artistique. Durant la première partie des années 1940, les schémas de composition de l'art sacré sont néanmoins transposés — non cités littéralement, mais reconnaissables — sur les tableaux de figures de l'artiste. Les personnages deviennent plus imposants et volumétriques. Leurs gestes, plus pausés, gardent une part du caractère sacré originel : la « négresse avec l'enfant sur les genoux », déjà analysée, est sans doute une Vierge de la première Renaissance ; une toile avec trois femmes qui se parlent à l'angle de la rue rappelle une Visitation ; la « *Reunião à mesa* » (Réunion à table) du MAC USP est une Sainte Cène<sup>10</sup>.

L'équilibre classique, de la Renaissance, de ces images pourrait ainsi être la conséquence de l'intérêt croissant de Volpi pour l'histoire de la peinture, qu'il étudiait à partir de reproductions. Sur d'autres toiles de la même époque, les effets de l'Exposition d'Art Français apparaissent encore plus évidents. Le portrait d'une femme rousse, de la moitié des années 1940, est cézannien dans l'articulation du personnage en volumes géométriques. Même son inclinaison rend l'équilibre incertain. Mais il est matissien dans les couleurs, dans l'audacieux bleu en fond et dans le vert du manteau, des deux tons roses (celui du visage et de la robe) qui entrent en vibration avec le rouge des cheveux et des lèvres — et il est matissien, pour

finir, dans l'harmonie des dissonances chromatiques. Ce portrait, tellement français, contraste avec l'autre, tellement italien de la « Mulher de gola branca » (Femme au col blanc). Le volume de Art Editora le classe dans les années 1930 mais les détails stylistiques ainsi que la coiffure de la jeune femme indiquent les années 1940. La modélisation du cou et du visage est arrondie comme si la tête avait été moulée dans l'argile ; le dessin des yeux est stylisé, presque primitif ; la couleur du fond est assombrie et terreuse. Tous ces éléments renvoient au plasticisme quasi sculptural de Carrà ou de Campigli. La « Menina do laço de fita » (Fille au ruban noué) est également plastique avec ses couleurs délavées presque comme sur une fresque : la jupe a des plis rigides, en plâtre, et les cheveux forment une espèce de casque symétrique. Sur cette figure solide comme de la terre cuite, les traits du visage sont dessinés par des lignes fines et nerveuses, comme des graphites déchirant une paroi.

À la même époque, Volpi peint un « Retrato de Bruno Giorgi » (Portrait de Bruno Giorgi) où la tête est réduite à un plan aplati, sans visage. La solution, dans ce cas, est cézannienne : la concavité du champ visuel est scellée par la convexité du tronc de la personne en portrait, juste devant le point de fuite, et la personnalité de Giorgi est suggérée non pas par les traits physiologiques, mais par la manière un tant soit peu osée dont le corps occupe l'espace. La « Menina do laço de fita », au contraire, n'est pas une personnalité mais une condition atemporelle, un état naturel, tout autant que la mer qui se trouve dans son dos. L'expression de son voyage est en ce qui la concerne accidentelle et passagère, comme le navire en mer et les oiseaux dans le ciel – comme les pêcheurs de la « Marine » du MAM/SP de São Paulo.

Avec les Français de l'exposition de 1940, Volpi apprend à contredire l'espace illusionniste en utilisant la couleur et le coup de pinceau volumétrique ; avec les Italiens, objets de nombreuses expositions au milieu de cette décennie<sup>11</sup>, il apprend à remettre en question la peinture par la consistance terreuse des figures, par des sauts d'échelles qui rendent impossible le calcul de la distance, par le caractère sculp-

tural de la modélisation. En tout cas, à la fin des années 1940, l'intérêt de Volpi pour la peinture métaphysique, pour le primitivisme et pour l'art de Morandi s'intensifie. En plus des toiles décrites ci-dessus, on peut aussi mentionner « Interior com manequim » (Intérieur avec mannequin), « Natureza-morta com melancias » (Nature-morte avec pastèques) et de nombreux « Vasos de flores » (Vases de fleurs). Le plasticisme italien se mêle aux couleurs matissiennes pour créer un nouvel univers stylistique, qui sera l'un des aboutissements des recherches de Volpi. Il est cependant significatif que la cristallisation de cet univers soit opérée dans un champ délimité par la peinture populaire.

En réalité, des éléments populaires apparaissent déjà dans l'œuvre de Volpi au milieu des années 1930, comme nous l'avons vu auparavant. Mais il existe une grande différence dans la manière d'aborder la question à partir des années 1940. Sur les travaux plus anciens, le goût pour la narration libre et familière basée sur une syntaxe paratactique qui disposait les éléments sur le plan de la toile sans les enchaîner dans une grille rigide, était populaire. Il n'y a pas l'ombre d'un dialecte sur les œuvres du milieu des années 1940. Ce qui est maintenant extrait de l'art populaire est la force de sa littéralité. Un peintre populaire, pour reproduire un objet, dessine ses contours à la surface du tableau et les remplit de couleurs, exactement comme s'il recouvrait le même objet se trouvant devant lui. Les couleurs ne se mélangent pas à l'atmosphère, et peu importe la position occupée par l'objet dans l'espace. C'est pour cela qu'il construit l'image d'une manière semblable au peintre moderne : par la juxtaposition de surfaces colorées.

Le caractère littéral de la peinture populaire, qui ne fait pas de distinction entre les objets et les couleurs, est assumé presque de façon programmée par Volpi dans ses *brinquedos* (jouets) des années 1950 : le « Carrinho de sorvete » (Chariot de glace), le « Pássaro de papelão » (Oiseau en carton), les *igrejas* (églises) étant pour leur part inspirées d'un jeu de construction. D'une manière plus générale, l'intuition de la potentialité moderne de la syntaxe populaire sera déterminante dans toutes ses productions postérieures à partir

de la fin des années 1940 : cela permet en fin de compte de conjuguer l'inquiétude avec l'archaïsme, la volonté d'expression subjective avec l'aspiration pour des formes stables, atemporelles. Pourtant, ce n'est pas une découverte du seul Volpi car toute la culture brésilienne de cette époque regarde d'un œil nouveau la culture populaire. Mário de Andrade, Villa-Lobos, Di Cavalcanti recherchaient dans le folklore des termes idiomatiques qui œuvraient à la formation d'un langage aux caractéristiques nationales. Les artistes brésiliens des années 1940 y recherchent quant à eux les voies d'une simplification radicale et d'un dépouillement qui conduisent aux formes essentielles – une purification qui ne renvoie ni à la raison transcendantale européenne, ni à l'empirisme nord-américain, mais qui utilise de manière rigoureuse la décantation formelle opérée par l'affection et la mémoire. Cette position permet d'unifier des manifestations artistiques assez différentes : la peinture de Volpi, la poésie de Manuel Bandeira ou la musique de Dorival Caymmi.

Les nouvelles coordonnées poétiques forcent Volpi à transformer ses moyens. La transition de l'huile vers la tempera permet de conserver l'évidence du mouvement du pinceau comme élément constitutif du tableau, et en même temps de garantir la valeur absolue de la couleur, indépendante de la lumière et de la texture – en d'autres termes, cela permet de concilier Morandi avec Matisse. Un exemple particulièrement réussi est la « Casa na praia de Itanhaém » (Maison sur la plage d'Itanhaém), de la Collection du MAC USP. Le succès de cette œuvre est sans doute dû en grande partie à la manière dont les lignes obliques composent la figuration, suggérant en même temps perspective et plan. Le grand polygone irrégulier qui occupe le centre de la toile est simultanément la place, le toit et la plage. Le toit est à droite, où il recouvre partiellement la maison dans le fond et couronne le petit pan de mur à la fenêtre noire. La place sur la gauche, qui paraît surgir de derrière, et non pas de devant, la façade aux portes bleues et enfin, la plage en haut, qui entoure la mer comme un bol le fait avec une soupe. Un léger changement de ton – de l'ocre au marron – sépare cette

figure géométrique de l'autre, représentant le chemin de terre entre les deux maisons : mais la nuance, assez subtile, ne parvient pas à résoudre l'ambiguïté.

Il est curieux que ce type de montage ne fasse pas penser, si ce n'est de loin, aux processus du cubisme synthétique. Les choses sont planes non pas parce qu'elles ont été décomposées par un procédé analytique, mais parce que l'artiste les a peintes une par une, comme s'il les prenait dans la main, les recouvrait de matière pour finalement les mettre à leurs places. Les surfaces sont planes parce qu'il est nécessaire de les placer bien en face de nous, pour pouvoir bien les représenter. De même, l'ordre général du tableau ne provient pas d'un schéma rationnel, mais d'une économie pratique : les figures s'emboîtent les unes aux autres comme des objets dans un tiroir, suivant le principe du meilleur usage de l'espace disponible. Le plaisir que nous retirons d'elles correspond au plaisir que nous retirons d'une boîte à outils parfaitement rangée. La tempera adhère parfaitement à cet univers poétique grâce à sa texture râpée, mais non liquide, à sa couleur vive, mais non brillante. Elle garnit chaque recoin dans un patient va-et-vient, frôlant les marges sans les toucher. C'est presque un sillon. Un léger interstice ou une légère superposition se produit entre les espaces, ce qui permet aux éléments d'entrer en relation librement, amicalement, comme si l'artiste les avait ajustées les unes aux autres.

Rodrigo Naves a déjà souligné que la proximité de ces images tient de l'éthique préindustrielle, qui ne comporte pas encore de séparation irrémédiable entre idée et exécution, relations familiales et relations professionnelles. Le travail artisanal, à la différence de l'industriel, n'est pas basé sur le déchiffrement de projet mais sur la mémorisation de procédés – et la mémoire, comme le rêve, opère par déplacements, condensations et substitutions. Dans un entretien accordé à Daisy Peccinini pour le Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, Volpi raconte qu'à un moment donné, il a arrêté de peindre des paysages *in loco* et qu'il se passait même de dessins préparatoires. Il regardait simplement, puis reproduisait par la suite ce qu'il avait vu



dans son atelier. L'usage créatif de la mémoire me paraît rendre encore plus à propos la comparaison avec Caymmi. Le compositeur bahianais utilise des phrases familières, même banales, mais les laisse se sédimer pendant des années, pour qu'elles prennent les aspects que seule une longue vie commune peut donner ; quand elles réapparaissent dans ses vers, elles sont d'autant plus essentielles et chargées de connotations. Il se passe la même chose avec les images de Volpi et, si dans ce cas le processus est plus rapide, c'est seulement parce que la mémoire modifie les images plus rapidement qu'elle ne modifie les mots.

Les fusions et les décalages de la mémoire confèrent aux façades de Volpi un caractère onirique. Sur la « Casa na praia de Itanhaém », le peintre peut se consacrer à des détails secondaires sans perte de rigueur formelle parce que dans cette scène vide, les portes, les fenêtres et la barque se trouvent à la place de personnes. Comme des personnes connues, ils reviennent dans des situations différentes : la façade principale de la « Casa na praia » (Maison sur la plage) réapparaît sur « Casario » (Hameau) de la Collection Biezu. Sur cette toile, le mur de droite a disparu, celui qui, avec la tache noire verticale de sa fenêtre, créait un contrepoint avec la rayure noire horizontale de la façade ; mais la même relation est reproduite dans la même position par une porte plus reculée. Le pâté de maisons sur le côté gauche du « Casario » devient quant à lui le thème d'une autre œuvre, « Casas » (Maisons), qui fait aujourd'hui partie de la Collection Mastrobuono. Volpi modifie ici les profils des toits, donnant à la composition un cours sinueux, probablement pour accentuer le motif des cinq portes identiques – trois au premier plan, une quatrième en retrait sur la gauche, et la cinquième en fond, à droite – alors que sur le « Casario » Biezu elles étaient un élément secondaire. La ligne supérieure de la dernière maison a été prolongée pour créer une ligne d'horizon, et la couleur de la façade, qui sur l'autre toile est verte, a été obscurcie en un ton de couleur plomb représentant ici la mer. Cet espace de couleurs réunit ainsi deux significations : le mur solide et le reflet de l'eau.

Un procédé de substitution est particulièrement évident sur les toiles « Marinha com

sereia » (Marine avec sirène) et « Fachada com canoa » (Façade avec barque), toutes deux datées de 1948 dans le catalogue Spanudis-Biezu. L'élément central de « Marinha com sereia » est le même que sur « Casa na praia », mais est cependant inversé : un trapèze irrégulier représentant un toit, souligné dans les deux tableaux par une corniche verte. Le pan de mur en diagonale, qui est réduit au plan sur « Casa na praia », est ici plus près et en perspective. À droite, à la place du chemin qui mène à la mer, une façade mitoyenne à la construction centrale. Le rapprochement du focus de la figuration au premier plan est encore plus accentué par le dessin de la véranda de cette façade, dont le parapet, en théorie, devrait avoir la même profondeur que le toit. Mais il est en réalité entraîné vers la surface de la toile, formant un pendant avec le mur en perspective sur la gauche. C'est typique du style de Volpi que la même sensation de profondeur soit obtenue, sur le même tableau, avec un recours traditionnel à gauche et avec une solution moderne à droite. Grâce à ces manipulations visuelles, le spectateur se sent « à l'intérieur » de l'espace entre les maisons, comme s'il avançait en direction de la sirène. Elle paraît cette fois aussi bien une figure peinte sur le mur qu'un être fluctuant dans l'air ; le polygone bleu situé en-dessous pourrait tout aussi bien être le sol que le reflet de l'eau ; la rayure grise sur la gauche, aussi bien un mur qu'un espace vide derrière le pilier, d'où l'on peut voir le sable.

En raison de l'organisation différente des toits de maisons, la mer de « Marinha com Sereia » est beaucoup plus ouverte que celle de « Casa na praia ». Volpi accentue cette liberté en mettant en mouvement sa surface avec des stries d'écumes – motif atypique dans son œuvre. Le bleu uniforme de cette eau sonne néanmoins faux, et encore plus avec le bleu plâtré qui le surplombe et qui reproduit avec la mer la même relation de couleur du cabanon de la sirène. C'est comme si cette scène entière était la peinture murale d'une maison de plage du littoral qui représenterait à son tour une peinture murale. La toile est alors la peinture d'une peinture d'une peinture, et la sirène, une image au troisième degré. Si elle paraît aussi vive, c'est parce que dans la mémoire comme

dans l'art populaire, il n'y a pas de différence entre le réel et l'artifice ; les choses deviennent d'ailleurs plus réelles une fois passées par les filtres des manipulations successives.

On trouve aussi une barque dans « *Marinha com sereia* », qui apparaît derrière la cabane ; c'est l'unique figure en mouvement, comme le suggère l'écume sous elle, et étant partiellement recouverte, la seule qui comprend des plans superposés. Cette même barque réapparaît comme protagoniste sur « *Fachada com canoa* » où elle prend la place de la sirène dans la cabane. Sur la toile « *Marinha com sereia* », tout évoque la proximité ; ici, tout évoque la distance : les couleurs éclipsées, le chemin de terre au premier plan, les maisons alignées et en parallèle à la surface du tableau. Comme sur « *Marinha com sereia* », des recours illusionnistes cohabitent avec des solutions géométriques : le pilier droit de la cabane projette son ombre sur le mur, alors que l'espace entre le pilier gauche et le mur du fond ne peut être interprété ni comme un plan en perspective, ni comme un espace vide – c'est à peine une combinaison orthogonale de zones de couleurs. Le toit trapézoïdal de la cabane a été décomposé en un triangle et en un rectangle, tout comme la couleur de ses briques en marron et jaune. Le pan de mur à gauche reprend la position frontale qu'il occupait sur la « *Casa na praia de Itanhaém* », mais avec des valeurs de tons inversées : sombres pour le mur, claires pour la fenêtre. Encastrée entre les toits, la mer à droite rappelle aussi celle de la « *Casa de praia* ». Et elle est si solide, tellement une chose entre les choses, que Volpi n'estime pas nécessaire de prolonger sa ligne d'horizon sur la gauche. En réalité, si toutes les figures de la « *Marinha com sereia* » semblaient peintes, toutes les figures paraissent ici des petits blocs en bois, comme des pièces de construction d'un jouet. La bande marron de la marge inférieure rappelle, plus qu'un chemin, le bord d'une table ou d'une étagère. La référence la plus immédiate, ce sont les compartiments peu profonds où Morandi logeait les objets de ses tableaux métaphysiques.

La substitution de la sirène par la barque est certainement due au changement de ton, passant d'une vivacité loquace à un silence

distant. Les deux tableaux sont le jour et la nuit, la vie et la mort. Et la barque, immobile, n'est même plus une barque mais une demi-lune sombre : un sourire de chat du Cheshire, dernier vestige d'une présence qui n'est plus. D'un point de vue strictement formel, la force de la sirène et de la barque comme des présences vivantes provient du fait qu'elles sont les uniques figures dessinées exclusivement avec des lignes courbes, dans un décor entièrement construit avec des lignes droites. Ces deux motifs seront plus tard d'une grande importance lorsque Volpi, abandonnant la période concrétiste, reprendra contact avec la figuration. La sirène sera alors la matrice de nombreux tableaux de figure ; la demi-lune, élément constitutif de nombreuses compositions – parfois barque, parfois trottoir, parfois aile d'ange.

La période concrétiste de Volpi au milieu des années 1950 est encore aujourd'hui l'objet d'évaluations contrastées. Pour les artistes et les critiques qui soutenaient le mouvement, ce fut une adhésion de poids. Pour les autres, un moment d'expériences qui éloignait temporairement l'artiste de la ligne directrice principale de son art. Il convient de souligner, en tout cas, que l'adhésion de Volpi aux poétiques concrètes n'a jamais été inconditionnelle ni représentative d'une fracture dans l'évolution de son langage. Tout comme les poèmes concrets de Manuel Bandeira, qui sont presque toujours des acrostiches amoureux, les meilleures toiles concrètes d'Alfredo Volpi expriment moins la recherche d'objectivité que la pudeur de sa subjectivité qui, à force d'être épurée, devient forme géométrique. Ce ne sont pas les idées qui deviennent réalités, mais les réalités qui deviennent des idées.

Le « *Cata-vento* » (Girouette), tableau exposé à la Biennale de 1955, est un cas typique. Les triangles opposés qui composent la forme stylisée du jouet (un vert, un jaune et deux blancs) sont entourés sur la surface du tableau pour former une figure aux contours indéfinis. Grâce à cette rotation, chaque famille de triangle donne un rythme visuel, en faisant ressortir les triangles verts, plus vifs. Les rythmes ne se projettent pas pour autant complètement à la surface parce que Volpi distingue la figure du fond à l'aide de deux

recours : d'un côté, en différenciant les tons de rose, délavés à l'intérieur et plus intenses autour de la tache ; de l'autre, avec un apparent manque de relation entre la figuration et le format du support. L'ensemble des triangles maintient ainsi l'unité organique d'un personnage qui accomplit une action. Par son contour et son mouvement, il n'est pas très différent de certaines images de Vierge à l'Enfant et d'anges, thèmes de travaux futurs.

Le principe de rotation et de translation revient sur la toile « Geométrico xadrez » (Damier géométrique). La rotation débute à droite, dans le carré formé par les diagonales de quatre carrés adjacents, et se propage sur les deux lignes angulaires réparties dans le cercle sur la gauche, où elle s'accélère. L'analogie avec le « Cata-vento » ne tient pas seulement au mouvement rotatif qui se transmet de figure en figure, mais à la construction le long de la diagonale qui descend du coin supérieur gauche. Le format du support est ici aussi apparemment étranger à la figuration : il reste deux bandes irrégulières de toile à gauche et sous la surface du damier, que Volpi n'a semble-t-il pas jugé nécessaire de remplir. En réalité, si la surface du damier coïncidait avec la toile, l'image serait statique parce que son centre retomberait sur la ligne tangentielle du sommet gauche du carré incliné. Au contraire, et à cause du décalage de la figure, le centre retombe bien au milieu du losange blanc et forme l'unique interruption de la grille de lignes orthogonales. Le rythme du tableau se trouve tout entier dans cette syncope.

La toile « Concreto » (Concret) de la Collection Adolpho Leirner est une autre solution émanant du « Cata-vento ». La composition est ici parfaitement centrée, mais sa centralité est le résultat de la tension de la colonne de triangles verts, qui monte sur un triangle jaune, étire son cou au-dessus des autres et ouvre ses nageoires sur la gauche. Sans cet effort, tout l'ensemble s'affaisserait sur la droite. Pour rehausser le mouvement de la colonne verte, vrai héros du tableau, les triangles jaunes ont été recouverts de glacis blancs pour créer ainsi différents plans atmosphériques – vestige de l'illusionnisme, qu'un concrétiste orthodoxe rejetterait sûrement.

Pour Volpi, il n'y a pas de distinction essentielle entre l'usage figuratif et l'usage abstrait d'un motif. Au milieu des années 1950, il peint une Nature-morte avec une carafe, un pain et un couteau sur une surface ocre ; au-dessus de ce plan, une zone grise où est recoupé un rectangle traversé par ses diagonales, où chaque quadrant est peint en différents tons de blanc afin d'évoquer le sommet d'une pyramide. Dans la marge supérieure, une rayure de la toile n'a pas été recouverte. La négligence est ici aussi seulement apparente. Le rectangle blanc ne se trouve pas dans une position symétrique : si l'on prolongeait une de ses diagonales, elle arriverait dans l'angle supérieur gauche du tableau ; l'autre, dans l'angle supérieur droit de la zone grise. L'asymétrie mène à une zone grise avec plus de force sur le plan ocre, le rendant ainsi plus incliné. Elle crée une illusion de profondeur avec l'assombrissement du rectangle et la position légèrement échelonnée du couteau et du pain, qui serait moindre sans l'usage de ces recours.

Sur une composition concrète dénommée « Hélice » qui date plus ou moins de la même époque, la même solution structurelle est réduite à son essence : dans la région supérieure, le carré est parfaitement central alors que les triangles blancs et noirs qui le composent évoquent encore une relation d'ombre et lumière ; dans la partie inférieure, la diagonale qui traverse le rectangle est un reflet aplani de la diagonale supérieure et évoque une surface en perspective, orthogonale au plan de la toile. Sur les toiles des années 1960, le motif du carré aux diagonales réapparaît dans diverses figurations et tient en général la fonction inverse : il occupe un espace moindre de la toile et symbolise sur le plan une surface supposément orthogonale. Il est mis à profit ainsi dans un « Casario » rouge, où il suggère le centre d'une place ; dans un autre, il est dupliqué et symbolise les toits ou, plus indirectement sur de nombreuses autres compositions, des sabliers.

Même sur les images sacrées, que Volpi a peintes tout de suite après la période concrétiste, on peut reconnaître les effets de ses recherches sur les motifs géométriques. Ces figures, surtout celles de la Vierge à

l'Enfant, sont presque toujours construites en prenant pour base deux recours basiques. D'un côté, des lignes tortueuses qui se dédoublent à partir d'un nœud structurel correspondant généralement aux mains, et qui traversent des corps prenant des sens différents au long de leur chemin ; de l'autre, des motifs géométriques ayant chacun un sens spécifique (triangles pour les tuniques, demi-lunes pour les bras et ainsi de suite) qui se font écho entre la figure de la mère et celle du fils. Les premières solutions prédominent normalement lorsque la Vierge tient l'Enfant dans ses bras ; les secondes solutions l'emportent quand ils ont une position frontale rigide et hiératique avec leurs bras en retrait symétriquement au corps. L'origine de ces deux typologies peut se trouver dans la peinture italienne de style « grec » : d'un côté, les figurations frontales de Margaritone de Arezzo, que Volpi admirait ; de l'autre, le dessin sinueux de Cimabue ou de Duccio. Si l'on regarde sous un autre angle, les toiles sacrées de Volpi reprennent cependant les mêmes procédés élaborés lors de la période géométrique : répétition et expansion de figures ; petits drapeaux et girouette.

Parmi les motifs de Volpi qui font le mieux la synthèse entre figuratif et abstrait, le plus connu est le petit drapeau. Mais il n'est pas seulement une solution graphique particulièrement réussie : son apparition, comme celle de la girouette, marque un nouveau type d'organisation spatiale. Il annonce la fin de la période concrétiste de Volpi qui s'était ouverte avec la « Girouette ». Les drapeaux sont en quantités discrètes, disposées le long de lignes parallèles. Comme des oiseaux sur des fils, métaphore de la versification d'un poème très connu d'Ezra Pound, ils requièrent une organisation qui ne consiste pas à mesurer, mais à compter. La comparaison avec la poésie est propice : étant des unités indivisibles dont les répétitions s'assemblent, les petits drapeaux ne dépendent pas de la superficie du tableau ni d'un diagramme qui les réunit en une figure unitaire. Ils fluctuent dans un espace mental, comme les caractères typographiques et les chiffres. Et c'est justement cette fluctuation qui détermine le style des toiles de la fin des années 1950 et des années 1960.

Il est révélateur que les couleurs déterminantes de la nouvelle période soient atmosphériques : bleus, noirs nocturnes, rouges crépusculaires. Les maisons, les places et les barques ne sont dès lors plus posées au sol. Elles surgissent parfois au-dessus de lignes courbes pouvant évoquer un trottoir mais dont la fonction principale est d'éloigner l'impression de support de base. Elles forment des demi-lunes qui peuvent tout autant rappeler la barque noire, sourire amer, de la « Fachada com canoa », que les ailes d'anges qui soutiennent les madones sur les images sacrées de la même époque. Mais même quand tous les motifs sont orthogonaux, comme sur une composition bleue avec deux façades et des petits drapeaux, l'espace n'en est pas moins évanescent. Les trois couleurs utilisées ici – le blanc des petits drapeaux et du contour des portes ; le marron du chemin de terre, des travées, des portes et des toits ; le bleu du ciel, des façades et supposément de la mer que l'on aperçoit entre les maisons – tiennent des rôles différents. Le bleu et le marron forment deux plans continus entrelacés, chacun pouvant être figure ou fond, selon le point de référence choisi. Dans la moitié supérieure du tableau, les drapeaux forment une composition purement géométrique si ce n'est un décalage de la file supérieure qui crée un effet de perspective. La plus grande luminosité les place alors sur un plan plus proche, bien en face des portes. Volpi a rarement atteint une articulation spatiale aussi riche avec des moyens aussi simples. L'espace ne renvoie cependant pas à des objets, mais à des couches d'air. Plus tard, les portes n'auront alors plus besoin de façades, elles demeureront suspendues, des rectangles incertains, sans renoncer complètement à l'illusion d'une superposition de plans.

C'est justement la question : Volpi, à la fin des années 1950, prend conscience que la peinture contemporaine inaugure un nouveau type d'espace, qui ne peut être organisé par le caractère concret artisanal de ses anciennes façades, ni par les proportions trompeuses de ses tableaux concrets. Le nouvel espace est ouvert, indéterminé : les formes s'appuient sur lui mais n'y trouvent pas d'abri. Pour maintenir le jeu de l'illusion et la littéralité, pivot formel de ses travaux, Volpi va reculer : il recherche dans

les ciels de Giotto et dans les étendards de Paolo Uccello des solutions spatiales qui, si elles n'impliquent pas de distances, évoquent tout au moins un vide. C'est une solution-limite, mais d'une grande subtilité. Fréquemment, deux zones attenantes ne se distinguent ni par la couleur, ni par le contour, ni par l'inclinaison du coup de pinceau – seulement par une ligne de séparation qui apparaît là où le mouvement de la main s'interrompt, pour immédiatement recommencer dans la même direction, comme dans les *giornate* des fresques. Une grande partie de la fascination pour la peinture de Volpi de cette période provient de la sensation d'un monde qui se vide, consciemment. Sur les toiles nocturnes de la fin des années 1950, le vide naissant comporte un certain désespoir. Il devient plus serein par la suite.

Cet espace aérien, quand il atteint un certain niveau de complexité, court cependant un sérieux risque de devenir sentimental. Un vent trop réel circule sur certaines toiles de cette période, gonflant les voiles et emportant les petits drapeaux. Volpi a dû percevoir le risque parce qu'il commence à essayer des solutions opposées : surfaces compactes, recouvertes d'un *pattern* répété de formes géométriques et animées par une sage distribution de couleurs. Des petits drapeaux *all over*, un rien optique, qui jaillissent comme des flashes, mettant le regard en vibration. Comme dans la série « Atmosférica » (Atmosphérique), Volpi obtient aussi à de nombreuses reprises des résultats pertinents. Mais ici aussi c'est une solution-limite. Pour que son art se réalise, Volpi a besoin d'une certaine tension entre l'espace illusoire et la surface concrète du tableau. Cela ne peut pas être une figure géométrique orthodoxe, encore moins optique. Il consacre ses dernières années à tenter de récupérer une illusion de profondeur par la déformation du plan. Un simple travail sur papier cartonné de la fin des années 1950, probablement une étude, montre que les recherches de Volpi dans ce sens ont été assez précoces. Elles deviennent plus intenses dans les années 1970. Les faisceaux de lumière et d'ombre qui traversent diverses toiles de petits drapeaux et de mâts ; les lignes convergentes des compositions appelées « cachos de uva » (grappes de raisins) ;

les courbes asymétriques des « meias ogivas » (demi-ogives) et symétriques des « ogivas » ; les décalages des panneaux de petits drapeaux, qui ne correspondent plus au format – sont toutes des solutions, souvent trompeuses, pour courber la surface de la toile et en même temps pour qu'elle reste la référence incontestable de la figuration. Elles se basent toutes sur le même principe : un dessin fixe qui change de sens optique selon les couleurs qui lui sont appliquées. Dans ce jeu de combinaison, Volpi déploie toute sa science de coloriste. Les coups de pinceau denses témoignent de la vibration lumineuse des années 1960 sur un rythme plus pesant, et empêchent que l'œil se repose sur chaque zone de couleur.

L'animation est néanmoins faite de chocs électriques, et non pas de vie organique. La couleur a beau faire varier la surface du schéma, ce dernier reste antérieur, statique. De même, le type de coup de pinceau ne dépend plus de la couleur et de la composition, il est devenu un recours standard pour suggérer le mouvement. Mais c'est un jeu aux dés pipés : avec le *métier* qu'il a, il n'a pas d'échappatoire.

Il ne s'agit pas seulement de son énergie qui s'épuise, chose courante pour un homme de plus de quatre-vingts ans. Le modèle de modernité dont Volpi fut le héros entre en crise à cette époque. Le peintre réagit avec l'arme des anciens : l'habitude. Il fait tous les jours sa promenade dans les rues de Cambuci, qui n'est déjà plus la banlieue, mais un quelconque fragment de la métropole. Il fait tous les jours des réussites, mange son fromage et boit son vin. Il peint tous les jours ses petits drapeaux et ses mâts suivant un schéma qui se répète à l'infini. Il n'a pas perdu le goût pour les défis : il veut affronter sur ses toiles l'espace pictural amplifié de l'art contemporain, qui ne se laisse plus mesurer par son dessin, et qui est le reflet de l'espace social, qui ne se laisse plus mesurer en le parcourant. Il veut l'affronter, mais avec les moyens artisanaux de toujours, les seuls en qui il a pleinement confiance – les moyens d'une raison qui construit matériellement ses instruments : son marteau, sa règle, ses pigments et ses motifs. Les dernières façades ne sont dès lors plus dans le ciel ni sur terre : elles sont les

affirmations orgueilleuses d'un microcosme qui a perdu sa place dans le monde.

Alfredo Volpi était un homme presque illettré, mais un peintre d'une grande culture visuelle. Les particularités de l'histoire culturelle brésilienne le poussèrent à parcourir un chemin qui demanderait plusieurs générations en Europe, de la peinture romantique jusqu'à la crise du modernisme. Dans un pays accoutumé aux explosions artistiques de courte durée, il a produit pendant presque soixante-dix ans une peinture de haute qualité — pendant 30 ans au moins, une grande peinture. Son art n'a pas connu d'embardee : il a évolué avec des modifications et des incorporations graduelles qui ont permis de synthétiser un éventail assez considérable d'influences en un langage original. Il n'a jamais voyagé, si ce n'est durant une courte période en 1950, mais disposait d'une sensibilité aiguisée pour exploiter ce qui était à portée de ses mains — et ce dont il disposait, tout compte fait, n'était pas si négligeable. Il n'était pas un peintre de système, mais de méthode : il a manipulé des informations disparates, pouvant aller des *macchiaioli* à Albers, jusqu'à les incorporer à son art. De cette lente digestion, plus que de l'indigestion anthropophage, surgit un modèle convaincant de l'art moderne brésilien. Le modernisme de Volpi est un modernisme de la mémoire, affectif et artisanal, lent et à la voix douce. Il ne se projette pas dans le futur, et ne peut pas suivre les clics instantanés et sans contours de la vie contemporaine. Il demeure cependant un horizon et une promesse, comme les poèmes de Bandeira et les chansons de Caymmi.

- 1 Un de ces tableaux doit être celui que Volpi a exposé et vendu en 1925. Les deux toiles datent probablement du tournant de la décennie.
- 2 L'histoire du Palacete de Santa Helena est en ce sens significative : avant d'être détruit durant la rénovation de la Praça da Sé (Place de la Cathédrale), le bâtiment hébergeait non seulement les ateliers du groupe qui lui a emprunté son nom, mais aussi des entreprises de décoration, des syndicats ouvriers, une école des beaux-arts, un cinéma et des associations culturelles d'origines et de finalités diverses. Les mêmes artistes qui se réunissaient la nuit attendaient le lendemain matin sur la place des clients à la recherche de décorateurs et d'ouvriers journaliers.
- 3 La date attribuée à la toile oscille entre 1935 et 1937. L'œuvre du MAC est datée de 1936 selon Spanudis, alors que le catalogue du musée la date de 1939. La peinture diluée et le trait rapide suggèrent la seconde date comme étant plus probable.
- 4 Volpi a connu les travaux de Goeldi en 1938, au plus tard, lorsqu'ils exposèrent ensemble au II<sup>ème</sup> Salão de Maio (Salon de Mai).
- 5 Voir *Ernesto De Fiori, uma retrospectiva* (Ernesto De Fiori, une rétrospective), São Paulo, Pinacoteca Edições, 1997.
- 6 Les noms des participants à ces réunions offrent un profil inédit du contexte culturel pauliste aux alentours de 1940 (voir la Chronologie).
- 7 « Entrevista comigo mesmo » (Entretien avec moi-même), *O Estado de S. Paulo*, 30/04/1941. Reproduit sur op. cit., p.89.
- 8 Ce tableau est présent dans le catalogue de l'Exposition d'Art Moderne de Belo Horizonte, organisée du 6 au 31 mars 1944.
- 9 « Volpi », dans *Fora de Forma* (Hors de Forme), p.135.
- 10 « Reunião à mesa » (Réunion à table) tout comme « Três mulheres » (Trois femmes) sont citées par Mário de Andrade dans son article sur l'exposition de 1944.
- 11 Dans *A arte no Brasil das décadas de 1930-40* (L'art au Brésil des décennies de 1930-40), p.60, W. Zanini relate trois expositions d'art italien moderne et contemporain, et une d'art ancien, organisées par différentes institutions entre 1946 et 1947. La bibliothèque du MAC USP possède un catalogue bilingue (espagnol-portugais) d'art contemporain italien riche en illustrations, imprimé à Santiago du Chili en 1946. Le volume contient l'ex-libris de Rossi Osir. Il ne fut pas possible de déterminer à quelle exposition il se réfère.

## LA COMPLEXITÉ DU SILENCE

### Jacopo Crivelli Visconti

Dans le catalogue de l'exposition rétrospective *Alfredo Volpi : pintura (1914-1972) (Alfredo Volpi : peinture, 1914-1972)* organisée par le Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro (MAM Rio) en 1972, il est employé un recours stylistique élégant mais néanmoins discret au point de passer aisément inaperçu : aucune lettre majuscule n'est présente. Même si cette décision découlait de considérations foncièrement graphiques<sup>1</sup>, les textes en caractères minuscules s'avèrent alors silencieux, maîtrisés et d'un ton seyant à la description et à la compréhension de l'œuvre du peintre qui, fréquemment tenue pour simple, voire ingénue, se révèle pourtant aussi consciente et précise. Pour la majorité des Brésiliens, Volpi est seulement le peintre des petits drapeaux triangulaires des fêtes de la Saint-Jean et des façades colorées des villes de campagne, des motifs populaires simplistes et « minuscules », sur lesquels la haute culture porte un regard dédaigneux et condescendant. La répétition exhaustive de ces motifs, principalement à la fin des années 1950, finira par éclipser la profonde complexité de sa trajectoire qui, en réalité, n'est pas linéaire et requiert une lecture nuancée de sa poétique.

Au début des années 1940 par exemple, peu avant l'adoption d'un nouveau style pour le moins dramatique, Volpi peint certaines scènes de rues<sup>2</sup> qui laissent apparaître, sur les murs des maisons ou sur le sol des rues, des éléments de compositions antérieures. Même en prenant en compte l'obligation d'optimiser ses ressources modestes, et donc de réutiliser ses toiles, il est évident que l'artiste, qui avait pour coutume de détruire ceux de ses tableaux qu'il jugeait insatisfaisants, a vu un intérêt à cette superposition et aux chocs de plans et perspectives. Ce qui contredit alors une vision purement naturaliste et d'une certaine façon anticipe les transformations qu'allait connaître sa peinture les années suivantes. Entre 1950 et 1953, Volpi participe avec d'autres artistes à la décoration de la « Capela do Cristo Operário »

(Chapelle du Christ Ouvrier) à São Paulo, fondée et administrée par le père dominicain Frei João Batista Pereira dos Santos, dans le cadre d'un vaste projet d'action communautaire – où l'expérience religieuse était associée – visant à libérer les travailleurs de la condition aliénante où ils étaient relégués au sein du système capitaliste. La société de mobiliers modernes Unilabor, créée par le Frère João Batista en collaboration avec l'artiste et designer Geraldo de Barros, y tenait un rôle fondamental. Conçue sur le modèle expérimental d'une coopérative, les travailleurs participaient à toutes les étapes de cette structure : conception, fabrication des objets et partage des bénéfices. Inspiré par le projet et ce que représente le « Cristo Operário » (Christ Ouvrier), évidemment proche de sa vision sociale, Volpi réalise trois grandes fresques et quatre vitraux avec les figures des évangélistes. Quelques années plus tard, en 1963, Volpi compte parmi les fondateurs de l'« Associação de Artes Visuais Novas Tendências » (Association des Arts Visuels Nouvelles Tendances), entité à but non lucratif composée d'artistes de divers courants constructifs, dont l'objectif était de débattre de l'art d'avant-garde tout en le diffusant. En parallèle à l'association, la Galeria Novas Tendências (NT) est inaugurée et devient le point de rencontre des artistes, favorisant l'organisation d'expositions. Régie comme une sorte de coopérative, l'Association perdure grâce à la vente des œuvres exposées par ses fondateurs. Tout au long des années 1970, Volpi continue de financer la publication de pratiquement tous les livres de Ronaldo Azeredo, un des artistes les plus innovateurs mais qui demeure, aujourd'hui encore, l'un des poètes les moins reconnus parmi ceux qui entre 1952 et 1962 gravitaient autour de la revue *Noígrandes*. Pour son dernier numéro, cette même revue a d'ailleurs consacré sa première page à une œuvre de Volpi. Indices d'une richesse d'intérêts et d'une personnalité bien plus complexe et colorée que celles convenues et qui lui sont attribuées, il en émerge un artiste tout à fait conscient de ses choix et de son rôle, tout aussi bien d'un point de vue artistique qu'en ce qui concerne les questions sociales et politiques, à une époque extrêmement

importante de la constitution du Brésil. En d'autres termes, la peinture de Volpi est très loin de se résumer aux façades et aux petits drapeaux : l'artiste lui-même, bien connu pour prendre ses distances avec les discours et les déclarations d'ordre poétique, fut très clair à ce sujet : « Je ne peins pas de petits drapeaux. Celui qui peint des petits drapeaux, c'est Pennacchi<sup>3</sup> ».

Partant de ces considérations, il est alors opportun d'analyser plus profondément le passage de l'artiste au concrétisme, généralement considéré par la critique comme le « détour » le plus évident de sa trajectoire. Même si le concrétisme brésilien fut tardif en comparaison aux mouvements européens qui l'ont inspiré, il débute officiellement en 1952 lors de l'exposition *Ruptura* (Rupture) au Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) et caractérise un des moments les plus significatifs de l'histoire de l'art brésilien du XX<sup>e</sup> siècle. Propagé en Amérique latine par certains des principaux exposants du constructivisme européen – dont Max Bill, en premier lieu –, le mouvement devient particulièrement pertinent au Brésil parce qu'il apparaît en même temps qu'est fondée la majeure partie des institutions modernes locales<sup>4</sup>, et ce en parfaite harmonie avec les prémices qui mettaient le pays sur la voie de la modernité. Il est bon de rappeler qu'il s'agit d'un moment historique extrêmement intense et abondant d'un point de vue idéologique, où les tendances artistiques et plus particulièrement l'abstraction (dont le concrétisme devient immédiatement le principal symbole), fournissent une iconographie particulièrement puissante et cohérente à l'idéal « développementaliste<sup>5</sup> », et indirectement à l'influence politique et culturelle nord-américaine<sup>6</sup>.

Les formes précises – où toute imperfection ou trait artisanal étaient absents autant que faire se peut – qui caractérisent les œuvres les plus emblématiques du concrétisme brésilien synthétisent parfaitement le rêve d'un pays qui connaissait alors un processus accéléré d'urbanisation et d'industrialisation dont le point culminant serait la fondation de Brasília en 1960. De manière plus ou moins explicite, tous les protagonistes du mouvement ont

affirmé à un moment ou à un autre avoir eu conscience que l'importance du concrétisme résidait notamment dans sa pertinence au regard de cette conjoncture historique. Quand on lui demanda ce que le concrétisme fut pour lui, Volpi – qui avait participé aux *Exposições Nacionais de Arte Concreta* (Expositions Nationales d'Art Concret) en 1956 (MAM/SP) et 1957 (MAM Rio), et qui avait vécu avec divers artistes concrétistes paulistes avec lesquels il avait collaboré aux aventures de la Galerie NT – répondit malgré tout, laconique : « Je ne sais pas. Je n'y ai jamais pensé<sup>7</sup> ». Lorenzo Mammì emploie ces mots dans son essai repris dans ce catalogue : « La période concrétiste de Volpi au milieu des années 1950 est encore aujourd'hui l'objet d'évaluations contrastées<sup>8</sup> ». Pour résumer la teneur de ces évaluations, l'adhésion de Volpi au mouvement aurait été selon de nombreux critiques, superficielle et motivée en premier lieu par l'insistance de certains des concrétistes les plus actifs, comme Willys de Castro et Geraldo de Barros, avec qui Volpi avait déjà collaboré dans la Chapelle du Christ Ouvrier. L'aventure concrétiste devrait en ce sens être considérée comme un accident de parcours dans sa trajectoire, ce que le manque de réflexion de la part de l'artiste sur la pertinence historique du mouvement confirmerait.

Nous pourrions néanmoins formuler une thèse provocatrice, tout aussi complémentaire qu'opposée à ces dernières : ce n'est pas Volpi qui a dévié de son chemin pour adhérer même furtivement au concrétisme, mais c'est la poétique concrétiste qui se devait de prendre en compte le personnage et l'œuvre de Volpi, vu ce qu'elle insinuait sur le pays, même tacitement, en ce moment historique. Sa peinture, qui n'a pratiquement jamais adopté in toto les stylèmes typiques du concrétisme (lignes parfaitement droites, couleurs uniformes appliquées avec des peintures industrielles, compositions plus ou moins denses et soigneusement calibrées), reflétait le contexte social et politique du Brésil des années 1940 à 1960 et montrait comment la précarité formait une toile de fond sur laquelle on essayait de tracer le plan directeur d'une nouvelle nation d'une manière bien plus précise que celle de la colonne la plus orthodoxe du concrétisme.



Les différences formelles et évidentes entre la peinture de Volpi et l'œuvre d'autres artistes concrétistes ne le rendent pas en ce sens moins « concret », mais font de lui au contraire l'unique représentant d'un concrétisme qui n'essaye pas de dissimuler le contexte d'où il provient : « Bien que le milieu artistique brésilien fasse preuve à ce moment-là d'une prédisposition inédite pour les productions abstraites, du fait de l'impression générale qui consiste à voir le pays vivre un processus réel de modernisation, le peintre structure le *Plan*<sup>9</sup> grâce à un subtil équilibre entre l'universalité du *logos* constructif et l'intimité insondable de la banlieue<sup>10</sup>. »

La majorité des artistes du mouvement concret pauliste<sup>11</sup> provenait de l'immigration européenne de première ou deuxième génération, et tous étaient issus de milieux modestes. Ils trouvèrent dans la production artisanale un moyen de subsistance : « À São Paulo comme à Rio, les artistes qui s'engagèrent dogmatiquement dans le visuel absolu avaient une origine différente de celle du clan de la haute société du premier Modernisme ; les paulistes, cependant, s'approchaient de par leurs caractéristiques sociales des peintres prolétaires des années 1930. Ils appartenaient à la classe moyenne et n'avaient pas étudié à l'université. Ils se consacraient à des métiers techniques et c'est en autodidactes qu'ils acquièrent leurs savoirs<sup>12</sup>. »

Même s'il appartient à une autre génération<sup>13</sup>, le parcours de Volpi est analogue : il étudie dans une école technique et commence très tôt à travailler comme menuisier, graveur et relieur. Il peint des fresques et décore des murs, activité faisant l'objet à l'époque d'une forte demande provenant de la nouvelle bourgeoisie pauliste. Il peut être utile de comparer la trajectoire de Volpi avec celle de Luiz Sacilotto, généralement considéré comme l'artiste concret par excellence<sup>14</sup> : né dans l'environnement industriel de l'ABC pauliste (villes périphériques de São Paulo) où il a vécu pratiquement toute sa vie, il se forme dans un milieu où les travaux manuels sont généralisés, en parfaite symbiose et sans contradiction apparente avec l'industrie. L'habileté manuelle, qui consiste à être capable de travailler les matières à des fins utilitaires, décoratives ou artistiques, survivait dans cet univers malgré la

fascination pour l'utopie d'une industrialisation rapide, et caractérise une bonne partie de la production concrète. Les premières sculptures de Sacilotto, par exemple, furent faites en pliant à la main des chutes et lambeaux de tôles métalliques qu'il se procurait sur son lieu de travail<sup>15</sup>. Sacilotto, tout comme Volpi, ne s'est jamais rallié à la fascination concrète pour les peintures industrielles, et il produisait lui-même ses propres couleurs avec des pigments ou de la terre que ses amis lui rapportaient de diverses régions du Brésil ou du monde.

Ces anecdotes illustrent comment le mouvement brésilien du constructivisme, à l'exception des aspirations quelque peu utopiques de bon nombre de ses protagonistes, n'est jamais totalement devenu aseptisé, froid et mécanique, laissant toujours transparaître, de manière plus ou moins explicite, son origine artisanale. Il s'agit par conséquent d'une œuvre tiraillée entre deux mondes qui s'opposent (le populaire, presque primitif, et l'industriel, engagé dans la construction du « pays du futur »). En ce sens, elle ne peut être considérée comme une trahison du monde industriel et ouvrier, dont elle représente d'ailleurs une expression parfaitement cohérente, ni une distorsion de la base industrielle de l'univers constructiviste<sup>16</sup>. L'essentiel est en réalité d'établir si le concrétisme en tant que mouvement, a été le reflet d'un moment historique, ou s'il a collaboré, consciemment ou inconsciemment, à la création du mythe d'une industrialisation miraculeuse que préconisait le fameux *slogan* de Juscelino Kubitschek, « Cinquenta anos em cinco » (Cinquante ans en cinq ans), lequel cachait une réalité faite de précarité, d'improvisation et d'inégalités sociales. Le concrétisme de Volpi est dans cette optique – avec ses teintes vibrantes, chaudes et poétiques, ses lignes légèrement imprécises, ses constructions soigneusement déséquilibrées – fascinant et séduisant non pas par dissonance des canons du mouvement, mais au contraire parce qu'il est l'exemple le plus clair d'une peinture qui ose ne pas se couper de ses racines, qui ose dénoncer simplement et depuis ses débuts l'imposture d'un mouvement qui se pose comme fondateur, et qui parle – avec une peinture abstraite et apparemment ingénue –

« La majorité des artistes du mouvement concret pauliste provenait de l'immigration européenne de première ou deuxième génération, et tous étaient issus de milieux modestes. Ils trouvèrent dans la production artisanale un moyen de subsistance [...] »

de l'immense complexité d'un moment historique sans précédent. Les couleurs uniques de Volpi, en mouvement permanent, titubantes, intrinsèquement contraires aux déclarations poétiques calculées et catégoriques, en sont un symptôme évident, et « sa peinture affiche une apparente fragilité correspondant à une simplicité de moyens, avec laquelle une grande partie de la population brésilienne construit ses habitations<sup>17</sup>. »

Volpi travaillait dans le silence et la solitude, dans une pièce à l'arrière de sa maison. Il réalisait lui-même toutes ses œuvres : « Volpi applique en réalité la même concentration et le même amour lors de toutes les étapes de son art de peintre : lorsqu'il scie des lattes de pin pour construire ou monter un châssis, lorsqu'il manie le marteau ou lave la toile de jute ou de chanvre pour en retirer la gomme qu'il emportera de l'usine et qu'il étendra sur son armature lors du montage, lorsqu'il élabore lui-même l'émulsion de sa préparation finale, en 5 ou 6 couches, jusqu'à ce que celles-ci soient prêtes comme il se doit à recevoir la peinture qu'il prépare en parallèle, puisqu'il utilise une forte tempera pour peindre. Par la suite il réalise le tracé de la composition qu'il a en tête et l'application de la couleur, soigneusement, sans hâte, en appréciant les résultats sur la surface de la toile. Une fois la séquence des étapes précitées finalisée, une peinture de Volpi est terminée. Pour chacune d'entre elles, l'artiste s'applique avec zèle et patience, divisant son temps posément, sans apparemment accorder à une activité plus d'importance qu'à une autre<sup>18</sup>. »

Ce dévouement total, physique, à l'acte artistique ; sa réticence à parler de peinture en des termes qui ne soient pas techniques ; sa prédilection pour des thématiques apparemment populaires : tout ceci contribue à renforcer le mythe d'un artiste droit, immédiat, génial, mais dépourvu de sophistication intellectuelle. C'est sans aucun doute une vision justifiée par une analyse *iconographique* de l'œuvre de Volpi, qui se préoccupe essentiellement d'expliquer l'origine du répertoire de motifs utilisés et progressivement déconstruits jusqu'à tutoyer l'abstraction (les « petits drapeaux », les « grappes de raisin », les « mâts » etc.) ; les influences classiques et modernes qui

contribuèrent à la formation de sa technique, avec en point d'orgue les célèbres visites à la *Cappella degli Scrovegni* de Giotto<sup>19</sup> et les jurons d'admiration et de jalousie murmurés devant un Cézanne ; ou encore la convivialité avec les peintres connus sous le nom de « Grupo Santa Helena », étant presque tous, comme Volpi, d'origines populaires : en plus de Pennacchi, « Francisco Rebolo Gonzales (décorateur), Mário Zanini (ex-parolier de l'Antarctica), Aldo Bonadei (ex-dessinateur de modèles de broderie), Clóvis Graciano (ex-agent ferroviaire)<sup>20</sup> ». Cependant, une lecture *iconologique*<sup>21</sup> de l'œuvre de Volpi, transcendant les anecdotes et les histoires et regardant les œuvres dans un contexte social et politique ici sommairement présenté, rend évident que la simplicité n'est qu'apparente : programmée ou non, la peinture de Volpi est le miroir d'un pays qui n'est que superficiellement joyeux, confiant et béni. Il est difficile d'imaginer que l'intention réelle de l'artiste ait été celle-ci lorsqu'il réalisa son œuvre. Mais elle est malgré tout suffisamment complexe pour que, bien plus que les aspects spécifiques de sa culture comme les fêtes populaires ou les façades colorées de ses habitations, l'on puisse lire en elle, presque effacé — telles les figures qui apparaissent comme des fantômes à travers les murs des peintures commentées au début de ce texte —, le portrait d'un pays qui, aujourd'hui encore, est toujours à la recherche de lui-même.

- 1 Selon Aracy Amaral, conservateur de l'exposition, « Le catalogue fut ainsi fait puisque le *designer* était l'amant de Ulm », dans un e-mail à l'auteur, du 31 janvier 2018.
- 2 Il y a d'autres exemples, mais les toiles les plus intéressantes en ce sens sont deux œuvres sans titre, reproduites aux pages 50 et 51 de : Lorenzo Mammi, *Volpi*, São Paulo : Cosac & Naify, 1999. Ces toiles dépeignent le même paysage, l'une détaillant l'autre et vice-versa, ce qui dans une certaine mesure, corrobore l'analyse qui considère que « l'apparition » de figures sous la scène principale ne peut être tenue comme le fait du hasard.

- 3 Fulvio Pennacchi fut un peintre contemporain de Volpi, lui aussi membre dans les années 1930 du « Grupo Santa Helena ». Cette phrase est citée par Olívio Tavares de Araújo dans *Grandes Artistas Brasileiros* (Grands Artistes Brésiliens) – Volpi, São Paulo : Art Editora, 1984, p.13.
- 4 Les musées d'art moderne de São Paulo et de Rio de Janeiro furent fondés en 1948 ; le Museu de Arte de São Paulo (MASP) en 1947, et la première Biennale de São Paulo eut lieu en 1951.
- 5 En ce qui concerne la présence des idéaux développementistes dans la production artistique latino-américaine jusqu'à la fin des années 1960, ainsi que la relation de certains artistes dans les décennies suivantes, voir Julieta González, *Memories of Underdevelopment : Art and the Decolonial Turn in Latin America* (Mémoires du Sous-développement : l'Art et le tournant décolonial en Amérique Latine), 1960-1985. San Diego : Museum of Contemporary Art, 2018.
- 6 Il est notoire que les activités culturelles de Nelson Rockefeller en tant qu'ambassadeur de l'art moderne tenaient un rôle central dans la dénommée « Good Neighbor Policy » (Politique de Bon Voisinage), qui cherchait à diffuser les valeurs et l'idéologie nord-américaine en Amérique Latine, et dont le but était essentiellement économique et politique.
- 7 Araújo, 1984, cit., p.16.
- 8 Mammi, 1999, cit., p.33.
- 9 NdT : *Plan* a ici un sens ambivalent : il indique tout autant les plans physique du support et géométrique de la représentation, le programme de la poésie concrète ou encore le « plan pilote » d'aménagement urbain à l'origine de Brasília.
- 10 Sônia Salzstein, *Volpi*, Ponta Grossa : Campos Gerais, 2000 ; aussi dans *Cor e Forma III* (Couleur et Forme III), Curitiba : Simões de Assis Galeria de Arte, 2012, p.6.
- 11 Le mouvement concret fut dès ses débuts divisé en deux groupes distincts, celui de São Paulo et celui de Rio de Janeiro, qui entrèrent en conflit dès les précédemment citées *Exposições Nacionais de Arte Concreta* (Expositions Nationales d'Art Concret), seules expositions organisées conjointement.
- 12 Walter Zanini, « Arte concreta e neoconcreta no Brasil » (Art concret et néo-concret au Brésil), dans *História geral da arte no Brasil* (Histoire générale de l'art au Brésil), São Paulo : Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p.653.
- 13 Volpi est né en 1896, alors que la majorité des artistes concrets est née dans les années 1920.
- 14 Dans le texte de présentation de Sala Especial en hommage à Sacilotto du 1<sup>er</sup> Salão de Arte Contemporânea de Santo André (1<sup>er</sup> Salon d'Art Contemporain de Santo André), en 1968, Waldemar Cordeiro le définit comme « la poutre principale de l'art concret ».
- 15 A partir de 1954, Sacilotto a travaillé pour la société Fichet & Schwartz-Hautmont, à Santo Amaro, comme concepteur de cadres métalliques. Selon Agda Carvalho (*Sacilotto: Visão e fruição plástica do mundo* (Sacilotto : Vision et réalisation plastique du monde), Dissertação (Mestrado) (Dissertation (Maîtrise)) – Unesp, São Paulo, 1995, p.45-46), ce travail a rendu viable « l'exécution des sculptures grâce à la facilité pour obtenir les lambeaux de tôles en aluminium et en laiton, chutes du processus industriel ».
- 16 Je reprends ici certaines des premières réflexions de mon essai « sacilotto em ressonância » (sacilotto en résonance), catalogue de l'exposition du même nom de l'Instituto de Arte Contemporânea (IAC) (Institut d'Art Contemporain), São Paulo, 2016.
- 17 Flavio Motta, « Textos informes – a Família Artística Paulista » (Notes – la Família Artística Paulista), *Revista do IEB* (Revue du IEB), São Paulo, n.10, 1971 ; aussi dans Aracy Amaral, catalogue de l'exposition *alfredo volpi : pintura* (peinture) (1914-1972), MAM Rio, 1972, p.43.
- 18 Amaral, 1972, cit., p.13.
- 19 Durant l'unique voyage à l'étranger de Volpi à la fin des années 1940, l'artiste visita l'Italie où il fut enchanté par la peinture de Giotto, abandonnant le groupe avec lequel il voyageait pour visiter à maintes reprises la Cappella degli Scrovegni. Dans Araújo, 1984, cit., p.12, on évoque 18 visites ; d'autres sources en dénombrent 16 ou 17.
- 20 Araújo, 1984, cit., p.9.
- 21 J'emploie ici les termes *iconographique* et *iconologique* dans le sens que leur attribue Erwin Panofsky dans *O significado nas artes visuais* (édition brasileira : São Paulo : Perspectiva, 1999, col. Debates) (La signification dans les arts visuels, édition brésilienne : São Paulo : Perspectiva, 1999, col. Debates).

## AUTEURS

Jacopo Crivelli Visconti

est critique d'art et commissaire d'expositions indépendant. Docteur en Architecture de l'Université de São Paulo (USP), il est l'auteur de *Novas derivas* (WMF Martins Fontes, São Paulo, 2014 ; Ediciones Metales Pesados, Santiago, Chile, 2016). En tant que conservateur de la Fundação Bienal de São Paulo (2007-2009), il a été responsable de la participation officielle du Brésil à la 52<sup>ème</sup> Biennale di Venezia en 2007. Parmi ses travaux récents les plus représentatifs en tant que commissaire, nous pouvons signaler: *Matriz do tempo real* (2018), Museu de Arte Contemporânea da Universidade (MAC USP), São Paulo, Brasil; *Memórias del subdesarrollo* (2017), au Museum of Contemporary Art (San Diego, USA), au Museo de Arte de Lima (Pérou) et au Museo Jumex; *Héctor Zamora – Dinâmica não linear* (2016), au Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-SP), São Paulo; *Sean Scully* (2015), à la Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brésil); *12<sup>ª</sup> Bienal de Cuenca* (2014). Il collabore régulièrement à la publication de revues d'art contemporain, d'architecture et de design, et participe aussi à la rédaction de catalogues d'expositions et de monographies d'artistes.

Lorenzo Mammì

est diplômé en Lettres de l'Universidade dos Estudos de Florença et professeur titulaire de Philosophie à l'Université de São Paulo (USP). Il réside au Brésil depuis 1987, et a été professeur d'Histoire de la Musique au Département de Musique de l'Université de São Paulo de 1989 à 2002. Il est professeur de Philosophie à la FFLCH/USP depuis 2003. En tant que critique d'art, il a publié de nombreux essais dans des recueils, des revues spécialisées et des catalogues. Nous pouvons retrouver certains d'entre eux dans les livres *O que resta*, São Paulo, Editions Companhia das Letras, 2012 et *A fugitiva*, São Paulo, Editions Companhia das Letras, 2017. Il a dirigé les éditions

brésiliennes de la *Vida de Rossini* de Stendhal, de *Clássico Anticlássico, Imagem e Persuasão* et de *De Hogarth a Picasso* de Giulio Carlo Argan. Il est l'auteur des monographies *Volpi*, São Paulo, Cosac et Naify, 1999, *Carlos Gomes*, Editions Folha Explica, 2001. De septembre 1999 à mars 2005, il a été directeur du Centro Universitário Maria Antonia à São Paulo. Depuis 2015, il est conservateur en chef de la Programmation et Evénements de l'Instituto Moreira Salles (IMS) à São Paulo, Rio de Janeiro et Poços de Caldas.

Cristiano Raimondi

est commissaire d'expositions et responsable du développement et des projets internationaux au Nouveau Musée National de Monaco. Il a conçu des expositions en collaboration avec d'importantes institutions internationales et effectué de nombreux projets de recherches sur les origines de la photographie et du modernisme international. Depuis toujours, il collabore avec les artistes pour la recherche et le commissariat d'expositions, comme ce fut le cas lors de l'ouverture de la Villa Paloma en 2010 pour l'exposition de Thomas Demand *La carte d'après nature* (2010) et d'Oceanomania par Mark Dion (2011). Il a également été le commissaire des expositions *Erik Boulatov, peintures et dessins 1966-2013* (2013), *Gilbert & George : Art Exhibition* (2014) et, avec Marie-Claude Beaud et Célia Bernasconi, *Construire une Collection* (2014), tout en assurant la coordination scientifique de *Richard Artschwager !* (2014). En 2015, il a été le commissaire, avec Eva Fabbris, de l'exposition *Fausto Melotti*. Parmi ses commissariats plus récents figurent *Villa Marlene, un projet de Francesco Vezzoli* à la Villa Sauber, l'exposition de Thomas Demand pour le Project Space de la Villa Paloma, et la présentation avec Suad Garayeva-Maleki de *meet me! Mr. Superman* une vidéo d'Oscar Murillo ou encore *Poïpoï, Une Collection Privée* à la Villa Sauber et *Hercule Florence. Le Nouveau Robinson* avec Linda Fregni Nagler à la Villa Paloma (2017). Cristiano Raimondi a fait partie de l'équipe curatoriale de la section « Back to Future » de l'édition 2016 d'Artissima, à Turin.



# TEXTOS EM PORTUGUÊS

---

## PREFÁCIO

Apresentar a obra de Alfredo Volpi no Nouveau Musée National de Monaco, é prestar homenagem a um homem que passou sua vida exaltando e contando o Brasil da sua época ao usar cores e formas simplificadas. As fachadas de Volpi nos fazem mergulhar em um universo sutil e requintado, os mastros e as bandeirinhas nos deixam sentir a atmosfera das festas juninas com uma delicadeza e uma poesia que somente podem ser suscitadas por um grande mestre.

O Brasil e o Principado de Mônaco estão mais uma vez reunidos graças à arte e à pesquisa, e às relações históricas entre nosso país e nossos longínquos amigos do outro lado do oceano. Volpi é bem-vindo na terra que viu grandes artistas e vanguardas desenvolverem-se, e estou muito feliz em participar da difusão internacional deste poeta da cor, pintor excepcional de uma grande simplicidade.



H.R.H. The Princess of Hanover

---

## ALFREDO VOLPI: A COR EM TODOS SEUS ESTADOS

É um privilégio raro ter a oportunidade de apresentar o trabalho de um artista desconhecido na Europa como Alfredo Volpi. Devo agradecer calorosamente todas as entidades e pessoas que emprestaram suas obras e aceitaram com entusiasmo participar do projeto, como o Instituto Alfredo Volpi. Cristiano Raimondi, curador da exposição, conseguiu reunir uma série de pinturas de grande valor que permite acompanhar as diferentes vertentes da obra de Volpi.

Para muitos, esta exposição será uma descoberta. O visitante — apreciador de arte — poderá, ao andar pela Villa Paloma, contemplar as maravilhosas obras sutilmente coloridas e singelas. Fazendo ecos furtivos à vista do céu e do mar pelas janelas da Villa, o trabalho de colorista de um dos grandes pintores do século XX torna-se mais real e poético para o prazer de todos.

Marie-Claude Beaud  
Diretora

---

## INSTITUTO ALFREDO VOLPI DE ARTE MODERNA

Sinto-me honrado por, em minha gestão como presidente, ter o privilégio de inaugurar e conceder apoio cultural a esta primeira retrospectiva de Alfredo Volpi em solo europeu. Entendemos esta belíssima iniciativa do Nouveau Musée National de Monaco como didática e altamente relevante para a preservação e, em especial, a divulgação da memória tanto da obra artística quanto do artista.

Uma retrospectiva que coincide com os objetivos e deveres da instituição. Uma honra e um privilégio. Meus sinceros agradecimentos ao Nouveau Musée National de Monaco, curadoria e equipe, em especial a Sua Alteza Real Princesa de Hanover.

Pedro Mastrobuono  
Presidente



## A EXPOSIÇÃO EM MÔNACO

### Cristiano Raimondi

*Alfredo Volpi, a poética da cor* é a primeira retrospectiva dedicada ao artista ítalo-brasileiro fora da América Latina. Uma mostra/homenagem cuja ambição é apresentar cronologicamente, por meio de mais de sessenta obras, a pesquisa de um dos artistas mais prolíficos e amados do Brasil. Passados trinta anos da sua morte, são poucas as pessoas fora do Brasil que conhecem o trabalho de Volpi; o desinteresse de um sistema de arte fechado se soma a um mercado interno sólido. Nos últimos anos, importantes instituições internacionais organizaram inúmeras exposições dedicadas à arte da América Latina e, graças ao trabalho de pesquisadores, curadores e galeristas, foi finalmente possível traçar um mapa da história da arte brasileira, tornando-a inteligível mesmo para além de suas fronteiras. As artes do Brasil são permeadas por um sincretismo cultural intrínseco à própria composição de sua sociedade: um país que se libertou de um passado colonialista, imperial e escravagista, graças a um profundo desejo de modernidade e progresso. No campo das artes, a influência da pintura acadêmica e dos movimentos de vanguarda europeus (sobretudo Expressionismo, Futurismo e Bauhaus) se misturam com as influências das tradições portuguesas, indígenas e africanas, moldadas por um processo de mestiçagem estética, das formas e das cores.

No final da década de 1920, surgiu um novo desejo de independência cultural, consequência direta da “Semana de Arte Moderna” de 1922, organizada por Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Em 1º de maio de 1928, Oswald de Andrade apresenta o movimento antropófago com um manifesto de inspiração futurista (Oswald se encontrava em Paris com Marinetti quando da apresentação do *Manifesto Futurista*), em que descreve a “criação” brasileira como uma digestão e reelaboração conscientes de estilos coloniais e acadêmicos com base europeia, para criar uma linguagem de vanguarda nacional

tanto na literatura quanto nas artes visuais. As “artes” como meio de reinventar a identidade de um país “global”, em plena metamorfose. Um país que, com seu multiculturalismo secular, se mostrava ao mundo voraz de progresso, graças a refinadas especulações culturais e rupturas, mas sobretudo longe do imaginário da rica burguesia industrial paulista e da decadente elite aristocrática carioca. Um multiculturalismo que tem na imigração italiana um dos principais fatores de identidade e construção cultural do país, principalmente nas áreas ricas do Sudeste e do estado de São Paulo.

Nascido em Lucca em 1896, Volpi é filho da geração que no final do século XIX teve de deixar a Itália em busca de sonhos de emprego e emancipação; tinha apenas dois anos quando partiu da Toscana com sua família.

No final do século XIX, os italianos do centro-norte foram os primeiros a sofrer com a crise econômica pós-unificação da Itália e a introdução de novos impostos sobre as grandes propriedades. Ao mesmo tempo, no Brasil, a situação não era das mais simples: com a abolição da escravatura por decreto imperial, o Brasil do final do século XIX tornou-se uma república. O fim da escravidão, no entanto, gerou uma alta demanda por mão de obra qualificada, possivelmente de pele branca. Os incentivos para estimular a imigração eram muitos e atraentes, mas também geravam sérias situações de dificuldade e desigualdade social, mesmo entre os imigrantes brancos. Uma tendência que termina em 1902 graças ao decreto de Prinetti, emitido pelo governo italiano para limitar a liberdade de expatriação apenas a quem tivesse dinheiro para pagar a viagem. Entre 1880 e 1924, mais de 3,6 milhões de italianos entraram no Brasil, que passou a ser a maior comunidade italiana no exterior: hoje vivem no país mais de 30 milhões de cidadãos ítalo-brasileiros.

A história de Volpi se inscreve nessa nova estrutura social em evolução. Desde sua chegada, ele mora no Cambuci, um bairro de artesãos, comerciantes e trabalhadores qualificados, um núcleo coeso e solidário onde vive a maioria dos italianos, embora não seja o único. A cultura italiana se mantém viva nas comunidades imigrantes e, ao longo dos anos,

se tornará um dos elementos fundadores do universo cultural paulista.

Volpi não dispõe dos recursos financeiros de Anita Malfatti, Oswald de Andrade ou Tarsila do Amaral para viajar pela Europa ou pelos Estados Unidos. Não tem a possibilidade de ver pessoalmente os grandes do passado e do presente, como os impressionistas, os expressionistas, os cubistas e os fauvistas. Dado o seu estrato social, não pode se atualizar sobre as últimas tendências e debates que ocorrem nos salões da elite intelectual paulista no início da década de 1920.

Seu senso inato de cor, curiosidade, paixão pelas artes e amor pela cultura valem a Volpi por mil viagens e diplomas. Ele trabalha como artesão e decorador, mas não deixa de ser visitante assíduo de todas as exposições organizadas em São Paulo; ele debate com os amigos do Grupo Santa Helena, mas nunca quis se associar a nenhum movimento artístico, mesmo quando os artistas mais importantes do momento o convidaram. Foi um pesquisador que experimentou com discreto sucesso uma linguagem que ainda não representava em sua plenitude; ele se interessava pela discussão, mas não pela participação numa visão coletiva.

Em 1950, a empresa de azulejos Osirarte, fundada pelo artista e arquiteto Paulo Cláudio Rossi Osir, com quem Volpi vinha colaborando fazia anos, organiza para ele e para o artista Mario Zanini um Grand Tour na Itália que se torna uma jornada de iniciação: Giotto, Cimabue e Margaritone d'Arezzo passam a ser as novas referências de Volpi. A bidimensionalidade e as composições pictóricas de gosto bizantino e do início do Renascimento constituirão um ponto de partida para a construção de uma linguagem moderna, mas sempre ligada à cultura popular. O texto de Lorenzo Mammi, republicado neste catálogo, analisa em detalhes este aspecto de sua formação e produção.

Essa viagem à Itália exerce em Volpi um charme semelhante ao que o Marrocos teve em Matisse. Retornando ao Cambuci, sua pintura evoluirá graças a referências cultas e formas arquetípicas, que remetem tanto ao movimento concreto nascente quanto à simplicidade de certas representações da arte popular e ingênua. Volpi retratou o Brasil do seu tempo,

procurando uma síntese perfeita entre saudade e empolgação para com o moderno. Subtrair o espaço e concentrar-se na cor era para ele uma maneira de representar um momento ilusório, uma lembrança na tela. A cor, para Volpi, possuía um caráter proustiano e ao mesmo tempo o distanciava da realidade, a realidade de uma Itália distante, mas viva na energia que era soprada no ar, nas tradições e, de alguma forma, até mesmo na arquitetura de sua cidade. Nós, italianos caminhando pelas ruas do centro de São Paulo, percebemos uma estranha sensação de *déjà-vu*, um ligeiro paradoxo sugerido pela história da cidade e pelas pessoas que a construíram. Alfredo Volpi nunca abandonará a nacionalidade italiana; mantém seu passaporte italiano mesmo quando, a partir dos anos 1950, passa, finalmente, a ser celebrado como um dos mais importantes artistas brasileiros.

Não haveria como ser o curador da primeira mostra sobre Volpi na Europa sem tentar delinear o desenvolvimento cronológico de sua produção artística: na saleta de abertura, uma breve história traça a evolução de seu trabalho dos anos 1940 a 1950, incluindo os vários eventos e bienais de que ele participou.

O grande salão principal no primeiro andar do museu é dedicado às fachadas do Cambuci dos anos 1950, com um espaço reservado à experiência concreta, enriquecido com materiais de acervo gentilmente cedidos pelo Instituto Alfredo Volpi, pelo IAC de São Paulo e pela Coleção Moraes-Barbosa, pacientemente pesquisados por Isabella Lenzi. Também no primeiro andar estão as obras dos anos 1960 e as bandeirinhas, em espaços autônomos, com textos didáticos e introdutórios.

No segundo andar, uma sala é dedicada ao tema do azul ultramarino, “descoberto” por Volpi em Pádua, ao visitar a capela Scrovegni, e outra pelo tema de lanças e bandeirolas, que em parte deriva da “digestão” do tríptico da *Batalha de São Romano* de Paolo Uccello.

Na exposição, inúmeras vitrines com documentação histórica recriam as experiências e realizações de Volpi para a nascente Brasília, projetada por Oscar Niemeyer; entre eles, o afresco (que foi destruído) para a Igreja Nossa Senhora de Fátima de 1958 e o grande painel dedicado a Dom Bosco no palácio do

Itamaraty. Pequena curiosidade: sem conhecer o rosto de Dom Bosco, Volpi usou as feições do rosto de Niemeyer para retratar o santo.

Mas por que uma exposição sobre Alfredo Volpi em Mônaco? Descobri o trabalho de Volpi em 2012, durante uma temporada no Brasil para um projeto de pesquisa sobre as origens da fotografia brasileira graças a um inventor monegasco, Hercule Florence. Entretanto, não havia como não pensar na Capela do Rosário (Chapelle du Rosaire) de Matisse em Vence e na Itália, ambas tão próximas do MNM. Depois, me interessei pela questão da imigração, que para a época de Volpi representava de fato uma importante possibilidade de redenção e fortuna, ao passo que hoje representa o inferno para milhares de imigrantes bloqueados em nossas fronteiras. Um distanciamento quase irreparável da maravilhosa oportunidade que as trocas culturais podem oferecer para o futuro desenvolvimento da nossa civilização.

Gostaria de agradecer a todos aqueles sem os quais eu nunca poderia ter realizado este projeto. Em primeiro lugar, Pedro Mastrobuono, filho de um dos mais importantes volpistas, presidente do Instituto Volpi e, com seu irmão André, detentor de segredos e pérolas sobre a vida e obra de Volpi. A Pedro Corrêa do Lago, sem o qual eu não poderia publicar este catálogo. Obrigado a todos os colecionadores que permitiram que suas pinturas fossem exibidas em nosso museu. Um agradecimento muito especial a Paulo Kuczynski e às conversas que me fazem sentir a responsabilidade de apresentar o trabalho, analisando cuidadosamente a cronologia, os temas e as passagens estilísticas.

Finalmente, não posso deixar de agradecer à galeria Almeida e Dale por seu apoio durante toda a pesquisa, ajudando-me a encontrar os trabalhos que eu procurava e auxiliando na logística.

## VOLPI

### Lorenzo Mammi

*Este texto foi inicialmente reproduzido no volume Volpi da coleção “Espaços da Arte Brasileira”, publicado em 1999 pela Editora Cosac&Naify (São Paulo)*

Em 1949, Alfredo Volpi decorou, com Bonadei, Zanini, Manoel Martins e outros, as paredes do Departamento Pediátrico do Hospital São Luiz Gonzaga, no subúrbio paulistano do Jaçanã. Dessa obra coletiva resta a parede pintada por Volpi: um coreto entre canteiros, andorinhas voando e um mastro junino. É um trabalho meramente artesanal; não fossem algumas associações inesperadas de cores (azul com rosa, rosa com verde), nada sugeriria a mão de seu autor. O ano de 1949 é uma data significativa: foi quando Portinari terminou a mais pretensiosa de suas obras murais, o gigantesco painel *Tiradentes*, ponto culminante das ambições brasileiras de um muralismo de tipo mexicano. É também uma data bastante avançada na biografia de Volpi: aos 53 anos, já pintara as “marinhas de Itanhaém”, já começava a pintar as “fachadas”; Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Mário Schenberg já haviam escrito textos muito favoráveis a seu respeito. No entanto, ao decorar a Pediatria do Jaçanã, Volpi não sentiu a tentação de trabalhar como artista. Como se, para ele, a distinção fosse clara: pintura mesmo era a que fazia diante do cavalete. O resto era artesanato.

Sem dúvida, a coexistência de arte com artesanato, mesmo em personalidades de certo renome, era comum na época em que Volpi se formou, e derivava do acanhamento do ambiente artístico. Mas a maneira como Volpi manteve separadas suas atividades sugere algo novo: que arte e artesanato já não podiam se misturar, e que um campo específico de questões artísticas, e sobretudo pictóricas, estava em fase de cristalização. A pintura, para Volpi, parece ter sido desde o início uma prática que não podia ter outra função a não ser a de resolver problemas de pintura. Por isso ela é nitidamente separada de qualquer tipo

de utilidade exterior — seja a veiculação de um significado, seja a decoração de um espaço. Pintar é resolver questões de forma, linha e cor dentro da superfície retangular da tela — todo o resto é irrelevante. Os quadros de Volpi nem datas trazem, como se até elas não passassem de anedotas extra-artísticas.

Na arte acadêmica, não teria sentido distinguir pintura de decoração, porque toda pintura, quando não é oratória, é decorativa. No polo oposto, o das vanguardas, a exposição de Anita Malfatti em 1917 talvez tenha sido, como disse Mário da Silva Brito, “o estopim do modernismo brasileiro”; mas a explosão modernista foi liderada, em todos os campos, por literatos. Foram eles que, durante a Semana e logo depois dela, encaminharam a discussão para a função que a nova arte deveria desempenhar de acordo com estratégias culturais abrangentes. Buscava-se uma pintura e uma escultura que fossem ao mesmo tempo absolutamente modernas e profundamente nacionais; que fossem capazes de estabelecer articulações férteis com o *design* e com a arquitetura; que simbolizassem um novo estilo de convívio social e expressassem o surgimento de uma maneira tropical de sentir e de pensar. Muitas tarefas para uma produção visual ainda frágil. Em grande parte, a história do modernismo plástico brasileiro é uma história de defasagens entre intenções e resultados.

A geração que despontou na década de 1930 foi decerto mais conservadora; tinha, porém, maior consciência de que os problemas da arte se resolviam em primeiro lugar no campo da arte, no embate concreto com suas tradições e suas técnicas. O Núcleo Bernardelli, no Rio de Janeiro, e a Família Artística Paulista, em São Paulo, foram consequências desse novo clima. Volpi foi seu produto mais valioso, ainda que as obras mais importantes dele tenham sido um fruto relativamente tardio. Foi, antes, por sua lenta maturação que o pintor das “fachadas” e das “bandeirinhas” pôde realizar a transição entre a geração anterior à guerra, prudente e quase interiorana, e aquela, arrojada e abertíssima ao mundo, das Bienais e dos movimentos concretos, que reconheceu nele o primeiro artista autóctone de indiscutível valor internacional.

Como outros pintores paulistas de sua geração, Alfredo Volpi provinha de uma

classe de pequenos comerciantes e operários especializados, na maioria recém-imigrados e, em grande parte, de origem italiana. Artistas oriundos dessa classe ficavam à margem dos círculos intelectuais de vanguarda. Não estavam, contudo, totalmente abandonados a si mesmos. O Liceu de Artes e Ofícios oferecia tanto cursos elementares e técnicos quanto aulas de pintura acadêmica, ministradas por Pedro Alexandrino e Oscar Pereira da Silva, entre outros. Ao redor dessa instituição, escolas de arte surgiram no começo do século, em particular nos bairros de imigração recente. Era um ambiente confuso e com frequência ingênuo, mas não desprovido de vivacidade nem de todo desatualizado, graças sobretudo à intensa imigração de artistas europeus e ao vaivém dos bolsistas do estado que iam estudar na Europa. O Liceu organizava também exposições, algumas relevantes, como a de Arte Francesa de 1913, que apresentou obras de artistas como Henri Rousseau, Vallotton, Denis e Rodin.

As aulas de pintura acadêmica previam um tirocínio gradual, que se iniciava com o desenho e passava pelo claro-escuro para chegar à cor apenas numa fase avançada, seguindo o modelo da Académie Julian de Paris, onde a maioria dos professores dessa tendência tinha se formado. À margem do ensino oficial, porém, desenvolveu-se a prática de uma pintura de observação sem desenho preparatório, sobre suportes de pequenas dimensões e, em geral, de matéria humilde: madeira ou cartão. Originalmente, esses trabalhos, chamados “manchas”, eram apenas croquis, a serem desenvolvidos e ampliados no ateliê segundo técnicas tradicionais. Mas o gosto romântico do esboço, como registro rápido de uma intuição subjetiva, ao lado do interesse *fin-de-siècle* pela observação imediata da realidade, acabou conferindo às “manchas” um estatuto estético próprio. No Rio de Janeiro, a pintura de mancha começou a ser desenvolvida na penúltima década do século XIX, por artistas da escola de Johann Georg Grimm, como Giovanni Battista Castagneto e Antônio Parreiras. Em São Paulo, aparece mais tarde, em parte por influência de Parreiras, mas especialmente em virtude da presença de artistas imigrados, ligados

aos principais centros italianos de pintura de mancha: a escola napolitana de Posillipo e os *macchiaioli* toscanos. Não era impressionismo, porque não propunha uma análise sistemática da percepção do espaço e da luz, e ainda raciocinava em termos de claro-escuro; no entanto, resolvia o claro-escuro mediante matizes cromáticos, eliminando a dicotomia tradicional entre desenho e cor. Era, portanto, permeável à lição impressionista, se não por convergência de objetivos, pelo menos por afinidade de método.

De fato, houve uma influência impressionista, graças a exposições ocasionais, à circulação de livros e revistas, e sobretudo a bolsistas do estado — o casal Albuquerque, Túlio Mugnaini e muitos outros — que voltavam de Paris trazendo na bagagem, além do inevitável tirocínio da Académie Julian, um verniz superficial das tendências em voga. Essa mistura de tendências não pode ser menosprezada, embora raramente alcance resultados artísticos relevantes. Impressionistas, pontilhistas e *macchiaioli* eram aliados naturais contra a pintura acadêmica, porque aprendiam a estruturar o quadro diretamente por meio das pinceladas e da disposição das cores. Eram linguagens mais modernas, mesmo que os objetivos fossem modestos, e as poéticas, conservadoras.

Um dos muitos professores imigrados, Giuseppe Perissinotto, estudara em Florença com Giovanni Fattori, o melhor *macchiaiolo* italiano. Fundou uma escola de pintura no Brás, onde se formou, entre outros, Orlando Tarquinio, colaborador de Volpi nos primeiros trabalhos de decoração. Foi provavelmente por contatos como esse que o jovem Alfredo começou a se interessar pela pintura. Mas o estilo de Volpi, pelo menos até meados da década de 1920, parece mais próximo da escola napolitana — caracterizada por tintas empastadas e por pequenas notações de cor brilhante — que da toscana — a qual privilegia feitura mais rarefeitas e gradações tonais mais rebaixadas.

Em 1957, quando uma grande retrospectiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) consagrou definitivamente Volpi como “mestre brasileiro de sua época”, alguns dos primeiros trabalhos dele foram incluídos na exposição. Falou-se então de

“impressionismo instintivo” — sinal de que a pintura paulista de mancha do início do século já era um capítulo esquecido. Mas os elogios da crítica, ainda que não conseguissem identificar o contexto dessas obras juvenis, não eram descabidos: em muitas telas da década de 1910, Volpi já mostra mão segura e sensibilidade incomum. Uma paisagem dessa época é especialmente refinada, pela sutileza da composição e pela decantação apurada das cores. Representa casas sobre uma encosta. O fundo, que ocupa mais da metade do suporte, é apenas sugerido por manchas de cores desbotadas. Todas as cores são veladas por uma tinta creme, que confere ao pequeno cartão uma luminosidade arenosa. As casas erguidas sobre a encosta mal se destacam do fundo, a não ser por contornos levemente mais marcados e pela direção mais clara do pincel. Diante delas, um tufo de vegetação, única notação de cor um pouco mais viva. Numa figuração tão pequena, pode-se dizer que cada pincelada é uma coisa. E as coisas mantêm uma relação tão íntima com a pasta de que são feitas que chegam a lembrar as paisagens que Morandi pintaria mais tarde.

Como não há datas nos quadros, não é possível reconstruir com precisão o percurso do artista nos anos que se seguiram. Os trabalhos que pertencem quase com certeza aos primeiros anos de atividade apontam para direções diferentes, e raramente alcançam a felicidade das primeiras paisagens. Há dois retratos da irmã na máquina de costura, bastante semelhantes, exceto por uma leve mudança no ângulo de visão.<sup>1</sup> Aquele em que a irmã é vista de costas é todo em tons de marrom e de ocre, de uma densidade pastosa. A composição por planos solidamente cortados é movimentada, tanto dentro do quarto quanto fora da grande janela, por sutis matizes luminosos, que têm sua culminância nos reflexos castanhos e brancos dos cabelos e da veste da mulher. Talvez seja o melhor trabalho de figura de Volpi, nessa primeira fase. O outro retrato, com a irmã de perfil, é construído segundo linhas onduladas, de uma elegância um tanto fácil, conforme ao gosto vagamente *art nouveau* dominante no Brasil da época.

Significativas, nesse período de formação, são algumas obras francamente românticas,

que devem remontar ao começo da década de 1920: a *Paisagem com carro de boi*, por exemplo, que os catálogos da Pinacoteca do Estado de São Paulo datam de 1922. As pinceladas, aqui, já não são individualizadas, mas se fundem numa pintura gordurosa, com predominância de tons quentes com dominante ocre. A árvore retorcida à esquerda e a curva ampla da estrada são típicos recursos românticos para conferir movimento à composição. A matéria densa da tinta é equilibrada por pequenos toques de cor e saltos calibrados de luz: o contraste de tom entre os dois bois, um marrom quase preto, o outro amarelo, cria um efeito de claro-escuro num ponto estratégico da imagem, acentuando a rotação do carro na curva; o microscópico ponto de vermelho do lenço do camponês contra o rosto escuro, logo acima da linha da primeira encosta, é suficiente para destacar a figura do fundo do quadro, enfatizando a imensidão do espaço às suas costas. Já não se trata, é evidente, de pintura de observação, e sim de uma cena construída teatralmente, graças a recursos pictóricos que remetem, como já apontamos, à escola de Posillipo; contudo, Volpi os aproveita com uma economia e uma precisão notáveis. Ele já é, provavelmente, o melhor paisagista brasileiro dessa tendência; mas ainda não é um pintor moderno.

Quando começa a modernidade de Volpi? De novo, em razão da ausência de datas, é impossível dar respostas unívocas. No entanto, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) possui um retrato — *Mulata* — que, se for correta a data que lhe é atribuída, 1927, pode ser tomado como ponto de referência. O esquema estrutural dessa figura é complexo. A cabeça sugere um movimento para a direita, mediante a deformação do rosto: o lado esquerdo é visto de viés, o direito é quase frontal. A inclinação dos ombros — o direito mais alto e próximo, o esquerdo mais baixo e recuado — confirma e acentua a rotação do corpo. Um contraste se gera, porém, pela relação entre o tronco e a bacia, que é virada para o outro lado, e cuja inclinação é confirmada pelo encosto da cadeira. Finalmente, há outro movimento conflitante, por causa de um deslocamento do ponto de vista: o corpo da moça, do peito aos quadris, é visto de cima para

baixo; a cabeça, de baixo para cima. O ponto crítico está, como é óbvio, na região que une os dois pontos de vista, entre os ombros e o peito da figura. Volpi resolve o problema pela linha circular do braço direito, o qual envolve os seios e se solda ao ombro esquerdo. Esse braço, que do ombro até o cotovelo apresenta certo volume, perde consistência à esquerda, até se reduzir, na mão, a um traço achatado. Preenche o vazio deixado pelo recuo do tronco, à direita, e o traz para o mesmo plano do ombro esquerdo, que é prensado contra a superfície da tela. Cria-se assim uma ampla região plana, entre o braço e o pescoço, onde todos os sinais são ambíguos e podem ser trocados — é impossível estabelecer, por exemplo, qual é o ângulo exato dos seios, ou qual deveria ser a posição das clavículas no decote da moça.

A *Marinha com cavaleiro*, da Coleção Marino, é datada de 1928 em alguns catálogos. A praia, o cavalo, o céu e a espuma das ondas são todos do mesmo tom de cinza, mais ou menos amarelado. O cinza se mistura também ao verde do mar, apagando seu brilho, e clareia o preto dos navios no horizonte. Essa massa tão pouco diferenciada de matéria pictórica é animada pelas estrias longas das pinceladas, que transmitem para a cena inteira o movimento rápido do galope. Não há figura nem fundo, mas transição ininterrupta de matiz em matiz, no plano, dentro do fluxo contínuo da corrida; talvez o céu pesado esteja mais próximo do olhar do que a areia. Cavalo e cavaleiro são um redemoinho de pinceladas, e nada mais (não cor, nem contorno, tampouco claro-escuro) os distingue da paisagem. É justamente essa fusão, esse movimento difundido de coisa para coisa, que confere à obra certa euforia panteísta.

Assim como os toques justapostos de cor dos primeiros trabalhos não são propriamente impressionistas, as pinceladas rápidas do *Cavaleiro* e as deformações da *Mulata* não desempenham uma função imediatamente expressiva: são os meios mais simples e eficazes para realizar, no primeiro caso, uma fusão perfeita entre figura e paisagem, e para conciliar, no segundo, movimentos contrastantes numa figuração unitária. É evidente que Volpi já não estava preocupado com a reprodução naturalista de um modelo, mais ou menos enfatizada por

traços românticos, e sim com questões formais que não se dão na natureza e para as quais o modelo oferece apenas um pretexto. Em ambos os quadros, o pintor evitou a tinta compacta de suas obras românticas, mas não voltou à pincelada rápida dos primeiros trabalhos. Os traços, agora, coincidem com o que representam: não evocam volumes — *têm* volume; não se limitam a sugerir maior ou menor densidade na figuração — *são* mais ou menos densos; não buscam o movimento — *mexem-se*. Essa literalidade é, ela também, um elemento moderno, e dos mais fundamentais. No caso da *Mulata*, pode derivar das telas modernistas de Di Cavalcanti e Anita Malfatti. A *Marinha com cavaleiro*, ao contrário, lembra a pintura *fauve*, e não me parece provir de modelos brasileiros. Outras telas contemporâneas, de pinceladas curtas e sólidas (por exemplo, um *Retrato de negra* que o catálogo da exposição de 1975 do MAM/SP data de 1927), remetem a Cézanne. Não, porém, por influência direta — que não houve, se não por reproduções —, mas por caminhos oblíquos, que vale a pena reconstruir.

Para os modernistas da Semana, as referências principais, ainda na década de 1930, foram francesas: Léger, Lhote, os surrealistas. Já o ambiente artístico de Volpi continuava próximo da arte italiana. A influência decisiva, contudo, deixara de ser o paisagismo do Liceu: uma nova safra de artistas imigrados e um trânsito já mais consciente de brasileiros que iam estudar arte na Itália trouxeram para São Paulo um retrato bastante fiel e facetado das tendências da época. Em sua maior parte, a produção plástica italiana da década de 1920 tomava distância das vanguardas do início do século (em particular do futurismo), sem ser necessariamente uma produção reacionária. Tampouco pode ser identificada totalmente com o movimento *Novecento*, embora esse termo tenha sido utilizado como definição genérica para o período. Na realidade, houve tendências contrastantes, duas das quais podem ser destacadas por terem sido mais determinantes, tanto na Itália como no Brasil.

A primeira, que tinha seu centro em Milão e seu maior representante em Mario Sironi, era aquela que se autodenominava *Novecento*: inspirava-se na fase neoclássica de Severini e

Picasso e, pela mediação deles, em Masaccio e na pintura italiana do século XV. Buscava um estilo nobremente retórico, feito de volumes cortados com decisão, luz fria e quase abstrata, paleta crua e austera. Interessava-se pela pintura decorativa em grande escala e se inclinava para temas políticos e sociais interpretados, com frequência, segundo a ideologia do governo fascista. Uma segunda tendência, em polêmica mais ou menos aberta com essa, tinha seu reduto em Florença e seu paladino no ex-futurista Ardengo Soffici. Afastada do debate político, privilegiava a pintura em pequenas dimensões e cultivava gêneros tradicionais como a paisagem e a natureza-morta, recuperando, em chave moderna, o legado histórico das escolas regionais italianas e tentando estabelecer uma espécie de cultura plástica média, artesã até, mas não ingênua. Sem dúvida, Soffici era um pintor inferior a Sironi, porém suas ideias ofereciam amparo contra a ameaça, bastante concreta na época, de uma redução da arte a retórica ideológica e nacionalista. Os mestres da escola metafísica assumiram, nessa polêmica, posturas diferenciadas: De Chirico se encaustelou numa posição rigidamente antimoderna, hostil a ambos os movimentos; Carrà oscilou por um tempo entre as duas tendências, mas acabou simpatizando com Soffici; Morandi, embora mantendo-se independente, esteve objetivamente mais próximo da escola florentina do que da milanesa — e realizou na prática o projeto estético que Soffici e seus aliados, de talento mais limitado, podiam apenas vislumbrar.

O problema principal, para todos os pintores italianos dessa geração, foi a interpretação de Cézanne. Para os cubistas, Cézanne fora o iniciador de uma fase de todo nova na arte, o homem que intuía sinteticamente uma nova linguagem plástica, cujas possibilidades era necessário, então, desdobrar analiticamente. Para os artistas italianos da década de 1920, ao contrário, Cézanne fora o artista que conseguira recuperar, com sensibilidade inteiramente moderna, a plenitude e complexidade da tradição pictórica, descobrindo nela o que era essencial, e liberando-a do convencional e do contingente. Não era questão, portanto, de projetar Cézanne no futuro, radicalizando suas

soluções, e sim de reler toda a história da arte a partir dele. E, como Cézanne quisera refazer Poussin *sur nature*, eles tentavam refazer Giotto (ou Angelico, ou Chardin, ou até os impressionistas) *sur Cézanne*.

No Brasil, o *Novecento* encontrou seguidores em Hugo Adami (que participou, na Itália, da segunda coletiva do movimento), em Ado Malagoli e no escultor Galileo Emendabili. A tendência florentina, por outro lado, predominou nos integrantes do Grupo Santa Helena e no núcleo principal da Família Artística Paulista. Foi por essa via que algumas conquistas da pintura francesa pré-cubista penetraram definitivamente no país. Com efeito, Cézanne e os pintores de sua geração não exerceram uma grande influência sobre as primeiras vanguardas brasileiras, que se moldaram diretamente nos movimentos contemporâneos: cubismo, expressionismo, futurismo. Dessas fontes apreenderam um desenho com traços marcados, que separa a composição em áreas de cor dissonante e que, dependendo do contexto, não evita as técnicas tradicionais de sombreamento. Nas vanguardas europeias, contudo, tais recursos representavam uma reação ao impressionismo, que era tomado, em todo caso, como ponto de partida — constituíam, em suma, a negação de uma negação, e disso retiravam sua força. No Brasil, ao contrário, o uso da linha como contorno e da cor como preenchimento estabelecia uma continuidade do ensino acadêmico, sem a mediação da crise impressionista: passava-se da escola de Pedro Alexandrino à de Lhote e Léger, e vice-versa, sem reconhecer uma fratura irremediável entre os dois mundos. Daí a dificuldade em solidificar e desenvolver criticamente as intuições plásticas, muitas vezes notáveis, da primeira fase do modernismo.

A chegada a São Paulo de um Cézanne italianizado, mediado pela lição de Soffici, Morandi e Carrà — um Cézanne transformado numa espécie de Giotto moderno, com hábitos austeros de operário e mestre de obras —, foi, além de tudo, uma importante mudança de estatuto: artistas como Volpi, Rebolo e Zanini deixaram de representar apenas uma prática artística que remetia ao ensino técnico, de prestígio escasso, do Liceu, para se tornar uma



tendência estética, um movimento que partia de uma leitura própria, mais ou menos implícita, da arte contemporânea. A ascensão não era apenas cultural, mas também social.<sup>2</sup>

No entanto, na década de 1930, a figura de Volpi é estranhamente apagada. Goza de prestígio no ambiente (Malagoli o apresenta a Rebolo, em 1932, como “um grande pintor”), mas não aparece muito nas críticas e não ganha os prêmios principais. Repetidas vezes, é excluído dos salões. A razão talvez esteja na grande variedade de soluções que suas obras apresentavam, se comparadas às dos colegas mais próximos. Rebolo, Bonadei, Zanini e Pennacchi depressa se caracterizaram como autores, graças a um repertório limitado de esquemas compositivos e de equilíbrios tonais, que desenvolveram com muita prudência. Daí a acusação de timidez excessiva, levantada, não sem razão, por Mário de Andrade. Volpi, diante deles, parece onívoro: algumas paisagens desse período são tipicamente santelenistas, pela retomada de um impressionismo solidificado em pinceladas curtas, mais individualizadas do que em Rebolo, porém sem o traço nervoso de Zanini — uma pintura sem contornos, mas volumétrica. Outras telas, todavia, apresentam desenho marcado e cores rebaixadas, numa atmosfera noturna e quase claustrofóbica, como a *Rua de Ouro Preto*, hoje no Museu de Arte Brasileira (MAB/FAAP). Há, enfim, telas pintadas numa linguagem simplificada e popular, que denuncia um interesse precoce pela pintura *naïve*.

Provavelmente, um estudo aprofundado da cronologia das obras permitiria estabelecer fases mais demarcadas na produção volpiana dos anos 1930. Em todo caso, a evolução não parece ter sido linear: tanto nessa época como mais tarde, Volpi experimentou muito, e em muitas direções ao mesmo tempo. Não sendo um artista dado a teorizações, aprendia pintando, e não é raro se encontrar, mesmo na sua maturidade, quadros que são claras apropriações de Cézanne, Carrà e outros. Não se trata, contudo, de ecletismo, porque Volpi sempre reconduz o estilo dos artistas que o influenciam à aspiração básica de sua pintura: “resolver o quadro”, ou seja, descobrir a solução formal que proporcione a melhor sensação de equilíbrio com a maior economia de meios.

É uma exigência que fundamenta até os trabalhos que o próprio Volpi, com sua terminologia aproximativa, classificava de “expressionistas”, em oposição às telas “impressionistas” da primeira fase. Tais definições não podem ser tomadas literalmente, mas contêm um grão de verdade — afinal, são as categorias por meio das quais o artista lia sua própria obra. Com efeito, o percurso de Volpi, do começo da década de 1930 até meados da seguinte, embora tortuoso, pode ser esquematizado como uma busca progressiva de soluções formais sempre mais tensas, equilíbrios sempre mais precários. Como se o artista, tendo alcançado rapidamente uma interpretação satisfatória do impressionismo pós-cézanniano, quisesse testar os limites desse universo formal, verificar quantas incorporações e quantas fraturas linguísticas podia suportar sem perder a coerência. O Volpi da década de 1930 é um artista inquieto: as soluções pictóricas que para a maioria de seus companheiros de percurso representam objetivos alcançados, para ele são apenas a base do problema.

Os questionamentos de Volpi nessa fase talvez se tornem mais evidentes se tentarmos estabelecer uma progressão (ideal, e não estritamente cronológica) com base em obras singulares. Uma pequena paisagem, óleo sobre cartão, do início da década de 1930, lembra, por sua figuração — a casa na crista do morro, a cerca no primeiro plano —, o espaço das primeiras paisagens, e justamente por isso permite medir o trajeto percorrido até então. Mais que as gradações tonais, o que estabelece as distâncias, agora, é o tratamento da matéria pictórica: pinceladas mais rápidas na grama em primeiro plano, traços secos e marcados, logo atrás, para a cerca e os caules das flores amarelas, toques de tinta curtos e sólidos no fundo, individualizados pela alternância de movimentos verticais com horizontais e oblíquos. No céu, entre as nuvens, há um rasgo de luz que é, literalmente, um rasgo de tinta amarela horizontal entre pinceladas oblíquas de cinza. É uma luz que não se expande, coagulada, tão pesada quanto a massa obscura que está embaixo dela, e que não sabemos se é nuvem ou montanha. Mais que a paleta rebaixada, é essa luminosidade sólida, parada, que caracteriza o trabalho como um típico produto santelenista.

A paleta da maioria dos modernistas (Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho) se pretendia imediata, autoevidente, irreflexa. Opunha-se, por seu caráter propositadamente primitivo e irracional, à cor ideal de Mondrian, à cor racional de Kandinsky, à cor *esprit de finesse* de Matisse. Di Cavalcanti, por outro lado, recobria todas as coisas por uma coloração-luz quente e carnuda, buscando uma cumplicidade sensual com o mundo. A preocupação dos santelenistas era outra: para eles, pintar era um ofício. A cor não podia ser uma dádiva primordial, e sim algo extraído da matéria pelo trabalho do pintor. Era um produto, não um pressuposto. Para a maior parte dos artistas dessa tendência, porém, essa postura revela-se mais restritiva do que fecunda: a cor passa a ser algo mantido sob controle, graças a graduações meticulosas e a uma limitação rigorosa do leque de opções. Há certamente, em relação aos modernistas, uma integração maior entre composição, feitura pictórica e cor, mas o resultado, como apontou Mário de Andrade com razão, é tímido. Para que uma solução cromática satisfatória seja encontrada valendo-se dessas premissas, será necessário esperar as *têmperas* de Volpi.

Em meados dos anos 1930 a paleta de Volpi já começa a se tornar mais variada. Numa paisagem com uma negra carregando uma trouxa no primeiro plano e um mastro com a bandeira do Divino ao fundo (dois motivos recorrentes na obra do artista), o céu é de um azul escancarado, que contrasta com o ocre igualmente vivo da estrada de terra e com o verde carregado, um tanto azulado, da vegetação. Reaparecem as pequenas notações de cor intensa que Volpi já experimentara nas manchas da década de 1920, contudo mais leves, menos dramáticas e, sobretudo, dispostas segundo uma estratégia mais consciente. A veste vermelha e a trouxa azul da negra são mediadas pelos detalhes arroxeados da casa que está logo atrás. A mesma combinação de vermelho, azul e roxo se repete no horizonte, entre o mastro junino, o céu e as árvores mais distantes. Volpi aprendeu a dominar as cores complementares e a criar equilíbrio pelo contraste. Mais um pouco, e perceberia que há muito mais constelações cromáticas possíveis do que rezam as teorias das cores.

O interesse de Volpi pela pintura popular parece surgir nessa fase. Talvez tenha sido Pennacchi, que estudara em Florença, o primeiro a importar para São Paulo o realismo vernáculo de Ottone Rosai e de outros pintores florentinos. De fato, algumas telas de Volpi dessa época se aproximam do estilo de Pennacchi, mas sem as acentuações caricaturais ou arcaizantes deste. Há, por exemplo, duas paisagens de Mogi das Cruzes, muito parecidas na composição, porém diferentes na feitura e no formato. Uma, vertical, está na Coleção Marino; a outra, horizontal, é de propriedade do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP).<sup>3</sup> Em ambas as telas, o horizonte é alto; grande parte da figuração é ocupada por um morro íngreme, dividido em duas partes aproximadamente iguais por uma estrada de terra que sobe perpendicular à base da tela — em escorço rápido, na tela do Museu; quase sem ilusão de profundidade, na da Coleção Marino. Em ambas, há uma casa à direita, que é o objeto mais vistoso da figuração. Casa e vegetação, todavia, denunciam que os lugares retratados são diferentes. Já nessa fase, portanto, Volpi não fazia mera pintura de observação, mas utilizava esquemas composicionais que aplicava a situações distintas. Uma vez estabelecido o esquema geral, Volpi o anima com pequenas anedotas: figuras que transitam na rua, carregam pesos, param para conversar. As casas são delimitadas por linhas finas e trêmulas; pessoas, árvores e animais são submetidos a uma estilização que lhes confere uma simplicidade espontânea. Obras como essas, sem dúvida, revelam um viés narrativo na obra de Alfredo Volpi que se estende até o princípio da década de 1940 e que mais tarde será transferido para os painéis de azulejos. As fontes do pintor, no entanto, não são necessariamente populares: um guache do começo dos anos 1940, com uma menina e duas mulas, exhibe semelhanças evidentes com as aquarelas de Segall. E há muitas obras desse período em que figuras pretas, desenhadas com poucos traços marcados, lembram as gravuras de Oswaldo Goeldi — a mais goeldiana é provavelmente a pequena tela, hoje na coleção Kuczynski, com uma casa vermelha e um homem se afastando entre dois postes.<sup>4</sup>

As referências a Goeldi e Segall, além de filtrarem o interesse de Volpi pela figuração popular, convergem também para reforçar seu viés expressionista. Algumas imagens religiosas dos primeiros anos da década de 1940, como o *Cristo* e o *São Francisco* do MAC USP, de traços carregados e feita atormentada, marcam, desse ponto de vista, um ponto extremo; mas não são obras muito felizes. Sugestões mais férteis, nessa mesma direção, lhe vieram de um artista que não se filiava propriamente ao expressionismo, estando mais próximo da poética dos *fauves*: Ernesto de Fiori.

De Fiori chegou ao Brasil em 1936. Em 1937 expôs pela primeira vez aqui, e Volpi esteve presente à abertura da mostra. Logo, De Fiori começou a conceder entrevistas e escrever artigos em que estigmatizava tanto a arte abstrata, cuja excessiva autorreferência criticava, quanto a pintura “de assunto”, expressão que abrangia, para ele, todas as tendências que procurassem um sentido artístico além da experiência formal da obra: não apenas o realismo vulgar, mas também o surrealismo e a metafísica, por um lado, e a arte de propaganda política, por outro.<sup>5</sup>

No Brasil, a arte abstrata ainda era uma linguagem muito incipiente; os pontos mais controversos das intervenções de De Fiori foram os que diziam respeito à arte “de assunto”. Na época, o muralismo mexicano, a pintura social norte-americana e a fase engajada de Picasso eram influências determinantes na arte e na crítica brasileiras. Em seu ensaio de 1944 sobre Clóvis Graciano, Mário de Andrade, embora polemize sobre a busca forçada do assunto, se detém demoradamente nos temas preferidos pelos pintores da Família Artística Paulista, tentando desvelar os significados psicológicos e sociais daquelas paisagens e naturezas-mortas. Em artigo anterior, “Esta paulista família”, publicado em 1939, já sugerira que os membros da Família seguissem o caminho traçado por Portinari, convidado de honra na exposição daquele ano. Em “Carência de lirismo”, texto incluído no volume *Fora de forma* (1942), Sérgio Milliet é mais explícito: reclama da falta de coragem dos artistas brasileiros, que hesitam em enfrentar grandes temas e em assumir preocupações políticas e sociais.

Os principais promotores das exposições da Família Artística Paulista, ao contrário, pareciam preocupados em primeiro lugar com questões formais. O mote da primeira mostra do grupo, em 1937, foi uma frase de Le Corbusier e Ozenfant: “A pintura vale pela qualidade dos elementos plásticos e não por suas possibilidades representativas ou narrativas”. Dificilmente De Fiori sentiria atração pela pintura de Ozenfant; com certeza, porém, concordava com essa frase. Participou, aliás, das exposições da Família e visitava regularmente o ateliê de Rossi Osir, organizador daquelas mostras, para trocar ideias com um grupo heterogêneo de artistas e intelectuais.<sup>6</sup> Para os integrantes do Grupo Santa Helena, Rossi Osir e De Fiori foram pontos de referência intelectual. Rossi, contudo, não era artista que pudesse impressionar Volpi; De Fiori, sim. E a influência não foi apenas visual: a maneira como Volpi se expressou, repetidas vezes, a respeito da irrelevância do assunto em sua pintura também parece derivar das ideias do artista ítalo-alemão.

A pintura de De Fiori reflete um fluxo de consciência que não chega a se cristalizar numa imagem unívoca. O descompasso entre matéria pictórica e desenho tenta colher a formação de uma impressão subjetiva instantânea, ao mesmo tempo que aponta para a transformação magmática das coisas. Num artigo, o pintor escreveu com certa retórica: “Vejo cavalgar no caos de uma matéria que é pensamento de Deus os cavaleiros obscuros e luminosos que são os seus anjos e demônios [...] Os guerreiros humanos [...] se vão transformando, como por encanto, nas relações de formas e de cor de uma conflagração cósmica [...]”.<sup>7</sup> Referia-se a suas cenas de batalhas. Mas toda a pintura de De Fiori é uma batalha. E todas, mesmo os retratos e os interiores, são tempestades.

Volpi, ao contrário, não é uma alma romântica: busca a solidez das coisas. Mesmo que o mundo seja confuso, a pintura está aí para ordená-lo. O contato com Goeldi, Segall e De Fiori lhe ensinou, é verdade, que há muitas coisas, sob a superfície dos fenômenos, que esperam para ser ordenadas. Para ele, porém, o que caracteriza os homens e as coisas é o processo de criação, o trabalho – interioridade é atividade. Buscar uma figuração que deixe

entrevier o eu do artista significa, então, tornar evidente o percurso, cheio de percalços e desvios, que leva à obra acabada. Para tanto, já não serve a pincelada curta, cézanniana, de meados da década de 1930: é demasiado objetiva e unívoca. Volpi a substitui por uma tinta mais diluída, cada camada deixando transparecer as camadas inferiores.

Uma *Rua de Mogi* do acervo do MAC USP, que Klintowitz atribui ao início dos anos 1930, mas que o catálogo do Museu, decerto com razão, data de cerca de 1940, representa uma fase já avançada do “expressionismo” de Volpi. O tratamento nervoso do fundo, especialmente do céu, provém de De Fiori, e na esquina da rua, à direita, há um homenzinho preto, goeldiano. Os contornos das casas são traçados por linhas diáfanos, que mal contêm a matéria pictórica. A superposição de camadas transparentes e a instabilidade cromática conferem ao mundo uma aparência líquida, irreal. As figuras, no entanto, mantêm certa consistência humilde, feita de gestos cotidianos. Não é gente que se possa encontrar numa tela de De Fiori — poderiam frequentar, eventualmente, uma gravura de Segall.

No fundo dessa rua há o vestígio de uma casa, que Volpi não fez questão de apagar. À esquerda, atrás da mulher na calçada, manchas verdes sugerem que, numa versão anterior do trabalho, tivesse sido pintada vegetação onde agora há uma casa amarela. Na realidade, se giramos a tela 90 graus, percebemos que aquelas manchas eram originariamente um rosto feminino. Não é um caso isolado na pintura brasileira: abaixo da pintura definitiva do *Homem amarelo* de Anita Malfatti também se pode enxergar o perfil de um homem deitado. Mas Volpi aproveita superposições desse tipo com uma insistência que nos obriga a uma investigação.

Uma tela desse mesmo período, hoje na Coleção Krasilchik, reproduz exatamente a metade direita da paisagem do MAC USP, superposta aqui a outra figura, ao que parece um nu de mulher no interior de um quarto. A figura apagada, nesse caso, emerge com evidência muito maior. A negra carregando uma criança, que deveria estar no meio da rua, se apoia sobre o piso xadrez vermelho

que originalmente pertencia ao nu. Em outro quadro — de novo a negra com criança no colo —, o procedimento assume um caráter paradigmático: há pelo menos cinco variantes possíveis para os braços do menino, algumas apenas traçadas a lápis, outras já coloridas. A versão que parece definitiva (mas aqui toda interpretação é hipotética) é a que proporciona maior sensação de profundidade: os braços estão em escorço, um estendido em direção ao espectador, o outro apoiado no ventre da mãe, como para se afastar.<sup>8</sup>

Significativamente, o processo de análise psicológica, que para De Fiori era um mergulho no magma da existência, torna-se em Volpi análise das variantes. Todas as possibilidades são concretas, todas poderiam vir a ser. Pintar é um processo de escolhas, em que o que foi descartado é tão importante quanto o que sobrou. Na verdade, nada se apaga realmente, tudo permanece naquilo que foi por fim escolhido. A rapidez das imagens de De Fiori, que não chegam a se firmar e já mudam, é expressão de uma vitalidade projetada para o futuro. As superposições de Volpi olham para o passado, são persistências da memória, e talvez sejam, por isso, mais inquietantes.

Em outros trabalhos, sobretudo nas marinhas de Itanhaém, a influência de De Fiori se resolve em figurações mais serenas. Uma tela do MAM/SP, que representa uma praia com pescadores recolhendo a rede, é um dos quadros de Volpi que mais deve ao artista ítalo-alemão. No entanto, até aqui há diferenças fundamentais: em De Fiori, uma cor agitada e instável preenche as pessoas, as coisas, o espaço, sem se identificar por inteiro com nada. Molda-se aos corpos, e ao mesmo tempo foge deles. Na tela de Volpi, ao contrário, há uma distinção nítida: por um lado a paisagem, pintada com traços nervosos, mas por áreas claramente delimitadas — o céu, o mar, a praia; por outro lado, os pescadores, delineados por poucas linhas pretas, como se fossem desenhados em cima, e não dentro, do espaço. Entre o tempo longo da natureza e o tempo breve da ação não há fusão, como em De Fiori, e sim correspondências; é essencial para o equilíbrio do quadro que o arco formado pelos pescadores acompanhe a linha da praia e seja retomado,

no fundo, pela curva do fio elétrico entre dois postes. Numa outra marinha do mesmo período, hoje no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP), a natureza impõe um ritmo ainda mais lento: a negra na praia é evanescente, quase uma água-viva, mas a trouxa que carrega é muito mais marcada. Com o rochedo à esquerda e o barco no centro, completa uma tríade de massas cinzentas enfileiradas logo abaixo de um horizonte plácido, e contribui para dar consistência a uma imagem que, quanto ao resto, é pintada com mão muito leve. É certo que, aqui, o “expressionismo” de Volpi já está se esvaindo.

Mário de Andrade adquiriu essa tela em 1944, quando da primeira exposição individual de Volpi. Nessa ocasião, escreveu uma resenha para a *Folha da Manhã*. É um texto interessante, porque fornece uma imagem inesperada de Volpi, anterior à mitologia do “pintor das bandeirinhas”. Volpi, na opinião de Mário, é um temperamento “transbordante”, dono de um “lirismo voluptuoso”, que se traduz numa “dramaticidade de fatura”. O escritor confessa não saber avaliar plenamente as liberdades formais do artista, que parece despreocupado com o acabamento da obra. Cita as superposições já analisadas, a respeito de uma cena com duas figuras brancas na praia, onde se entrevê uma terceira figura apagada, de pé. Quanto a um retrato de mulata (que é provavelmente a tela com uma mulata se penteando, sobre um fundo de cortinas azuis), Mário de Andrade observa que “a segurança máscula com que [Volpi] soluciona os seus temas, quase sempre retira deles qualquer transitoriedade impressionista e mesmo qualquer mobilidade desenhística, e os monumentaliza em intensas, e por vezes mesmo, trágicas expressões”. A leitura de Mário, enfim, é sensível, e seu tom é intrigado, mas perplexo.

Mário Schenberg, que escreveu o texto para o catálogo dessa mesma exposição, adere plenamente à arte de Volpi, que já considera “uma das grandes promessas da pintura do nosso tempo”. Contudo, descontado o mérito dessa intuição precoce, seu entusiasmo se revela menos agudo do que a perplexidade de Mário. O traço rápido de Volpi é atribuído a um impressionismo intuitivo e atemporal, que vai

da pintura chinesa à arte de Utrillo. Melhor do que Mário de Andrade, detecta a transição para uma fase de inspiração popular (para a qual escolhe o termo infeliz *populismo*), e para um colorismo matissiano. Mas acaba apresentando a imagem enganosa de um pintor espontâneo e singelo. Mais tarde, quando Volpi enveredaria para a poética concretista, seria a vez de Schenberg ficar perplexo.

Nesse início da década de 1940, outras experiências vieram a refrear as pesquisas “expressionistas” do pintor. Na grande Exposição de Arte Francesa de 1940, que incluía obras de David até Picasso e Matisse, Volpi enfim travou contato com os mestres que até então o influenciaram indiretamente. Sérgio Milliet nos oferece um retrato saboroso do artista passando horas na frente dos Cézanne, sem pronunciar palavra, a não ser por uns “palavrões surdos” que soltava de vez em quando.<sup>9</sup> Com efeito, a grande tela *Trabalhadores à mesa* (quase 2 metros de largura, um tamanho inusual para Volpi) é uma clara homenagem ao mestre francês.

É possível que a exposição de 1940 tenha contribuído para uma progressiva mudança de rumo, detectável já em algumas telas do início da década. O interesse pela simplificação popular da imagem, por exemplo, assume um caráter mais construtivo. Nessa época, Volpi desenhava modelos para imagens sacras, com base na iconografia tradicional — foi um de seus muitos artesanatos sem pretensões artísticas. Na primeira metade da década de 1940, porém, os esquemas compositivos da arte sacra são transferidos — não citados textualmente, mas reconhecíveis — para os quadros de figuras do artista. As personagens se tornam mais imponentes e volumétricas. Seus gestos, mais pausados, conservam algo do caráter sagrado original: não há dúvida de que a “negra com menino no colo”, já analisada, é uma Virgem inspirada no primeiro Renascimento; uma tela com três mulheres conversando na esquina lembra uma Visitação; a *Reunião à mesa* do MAC USP é uma Santa Ceia.<sup>10</sup>

O aprumo clássico, renascentista, dessas imagens ainda poderia ser consequência do interesse crescente de Volpi pela história da pintura, estudada por reproduções. Em outras telas da mesma época, contudo, os efeitos

da Exposição de Arte Francesa parecem mais evidentes. O retrato de uma mulher ruiva, de meados dos anos 1940, é cézanniano na articulação da figura em volumes geométricos, e até na inclinação que torna o prumo incerto. Mas é matissiano nas cores, na ousadia do azul do fundo, do sobretudo verde, dos dois tipos de encarnado (o do rosto e o do vestido) que entram em vibração com o vermelho dos cabelos e dos lábios — é matissiano, enfim, por sua harmonia de dissonâncias cromáticas. Esse retrato, tão francês, contrasta com o outro, tão italiano, da *Mulher de gola branca*. O volume da Art Editora o coloca na década de 1930, mas detalhes estilísticos, e mesmo o penteado da moça, sugerem a de 1940. A modelagem do pescoço e do rosto é arredondada, como se a cabeça tivesse sido plasmada na argila; o desenho dos olhos é estilizado, quase primitivo; a cor do fundo, rebaixada e terrosa. São todos elementos que remetem ao plasticismo quase escultórico de Carrà ou de Campigli. Igualmente plástica é a *Menina do laço de fita*, com suas cores desbotadas, quase de afresco: a saia tem dobras rígidas, de gesso, e os cabelos formam uma espécie de capacete simétrico. Sobre essa figura sólida como uma terracota, os traços do rosto são desenhados por linhas finas e nervosas, como se fossem um grafite inciso numa parede.

Na mesma época, Volpi pintou um *Retrato de Bruno Giorgi* em que a cabeça era reduzida a um plano achatado, sem rosto. A solução, nesse caso, é cézanniana: a concavidade do campo visual é vedada pela convexidade do tronco do retratado, justo na frente do ponto de fuga, e a personalidade de Giorgi é sugerida não pelos traços fisionômicos, mas pela maneira um tanto atrevida como o corpo ocupa o espaço. A *Menina do laço de fita*, ao contrário, não é uma personalidade, e sim uma condição atemporal, um estado de natureza, tanto quanto o mar que está às suas costas. A expressão de seu rosto é que é acidental e passageira, como o navio no mar e os pássaros no ar — como os pescadores da *Marinha* do MAM/SP.

Com os franceses da exposição de 1940, Volpi aprendera a contradizer o espaço ilusionista utilizando a cor e a pincelada volumétrica; com os italianos, que foram objeto

de várias exposições em meados da década,<sup>11</sup> aprendeu a questionar a pintura pela consistência terrosa das figuras, por saltos de escala que impossibilitam o cálculo da distância, pelo caráter escultórico da modelagem. Em todo caso intensifica-se, no final da década de 1940, o interesse de Volpi pela pintura metafísica, pelo primitivismo italiano e pela arte de Morandi. Além das telas descritas acima, podem ser lembrados, nesse sentido, o *Interior com manequim*, a *Natureza-morta com melancias*, vários *Vasos de flores*. O plasticismo italiano concorre com a cor matissiana para criar um novo universo estilístico, que será um ponto de chegada para a pesquisa de Volpi. É significativo, porém, que a cristalização desse universo se dê num campo delimitado pela pintura popular.

Na verdade, como vimos, elementos populares já aparecem na obra de Volpi em meados dos anos 1930. Mas há uma grande diferença na maneira como a questão é abordada na década de 1940. Nos trabalhos mais antigos, era popular o gosto pela narrativa solta e coloquial, baseada numa sintaxe paratática, que dispunha as coisas no plano da tela sem encadeá-las numa grade rígida. Nas obras de meados da década de 1940 não há sombra de dialetos. O que se extrai da arte popular é, agora, a força de sua literalidade. Um pintor popular, para reproduzir um objeto, desenha os contornos deste na superfície do quadro e os preenche com tinta, exatamente como recobriria o próprio objeto se o tivesse diante de si. As cores não se misturam à atmosfera, e não importa a posição que o objeto ocupa no espaço. Por isso, ele constrói a imagem de um modo semelhante ao do pintor moderno: por justaposição de superfícies coloridas.

O caráter literal da pintura popular, que não distingue entre objeto e figura, é assumido quase programaticamente por Volpi em seus “brinquedos” da década de 1950: o *Carrinho de sorvete*, o *Pássaro de papelão*, as “Igrejas”, estas inspiradas num jogo de construção. De maneira mais geral, a intuição da potencialidade moderna da sintaxe popular foi determinante em toda a sua produção posterior, a partir do fim dos anos 1940: permitiu, afinal, conjugar inquietude com arcaísmo, a vontade de expressão subjetiva com a aspiração para formas estáveis,

atemporais. Não é apenas, porém, um achado de Volpi: toda a cultura brasileira dessa época se debruça sobre a cultura popular com um olhar renovado. Mário de Andrade, Villa-Lobos e Di Cavalcanti procuravam no folclore vocábulos idiomáticos que concorressem à formação de uma linguagem com características nacionais. Já os artistas brasileiros dos anos 1940 buscam no popular os caminhos de uma simplificação radical, de um despojamento que leve a formas essenciais — uma purificação que não apele nem para a razão transcendente europeia nem para o empirismo norte-americano, mas que utilize de modo rigoroso a decantação formal operada pela afetividade e pela memória. Foi uma postura que unificou manifestações artísticas bastante diferentes: a pintura de Volpi, a poesia de Manuel Bandeira, a música de Dorival Caymmi.

As novas coordenadas poéticas obrigam Volpi a uma transformação de seus meios. A transição do óleo para a têmpera permite que se conserve a evidência do movimento do pincel, como elemento constitutivo do quadro, e ao mesmo seja garantido o valor absoluto da cor, independente da luz e da textura — em outras palavras, permite conciliar Morandi com Matisse. Um exemplo particularmente feliz é a *Casa na praia de Itanhaém*, da coleção do MAC USP. Sem dúvida, o êxito dessa obra é devido em grande parte à maneira como as linhas oblíquas compõem a figuração, sugerindo ao mesmo tempo perspectiva e plano. O grande polígono irregular que ocupa o centro da tela é simultaneamente praça, teto e praia: é teto à direita, onde encobre parcialmente a casa no fundo e coroa o pequeno pano de muro com janela preta; é praça à esquerda, onde parece surgir atrás, e não na frente, da fachada com portas azuis; por fim, é praia no alto, onde contorna o mar como uma tigela contendo uma sopa. Uma leve mudança de tom — de ocre para castanho — separa essa figura geométrica da outra, que representa a estrada de terra entre as duas casas; mas a nuance, bastante sutil, não chega a resolver a ambiguidade.

O curioso é que esse tipo de montagem não lembra, senão de longe, os procedimentos do cubismo sintético. As coisas são planas não porque tenham sido decompostas por um

procedimento analítico, mas porque o pintor as pintou uma por uma, como se as pegasse na mão, as recobrisse de tinta, e então as recolocasse no lugar. As superfícies são planas porque é necessário colocá-las bem na nossa frente, se quisermos pintá-las direto. Do mesmo modo, a ordem geral do quadro não responde a um esquema racional, e sim a uma economia prática: as figuras encaixam uma na outra como objetos numa gaveta, seguindo o princípio do melhor aproveitamento de espaço possível. O prazer que extraímos delas tem algo a ver com o prazer que extraímos de uma caixa de ferramentas bem arrumada. A têmpera adere perfeitamente a esse universo poético, graças a sua textura rala, mas não líquida, e a sua cor viva, mas não brilhante. Preenche cada recorte com um paciente vaivém, roçando as margens sem tocá-las. É quase uma lavoura. Entre uma área e outra se produz um leve interstício ou uma leve superposição, e isso leva as coisas a se relacionarem de maneira solta, amigável, como se o atrito as tivesse ajustado umas às outras.

Rodrigo Naves já salientou a proximidade dessas imagens com uma ética pré-industrial, que ainda não comporta uma separação irremediável entre ideia e execução, relações familiares e relações de trabalho. O trabalho artesanal, à diferença do industrial, não se baseia na decifração de projetos, mas na memorização de procedimentos — e a memória, como o sonho, opera por deslocamentos, condensações, substituições. Numa entrevista concedida a Daisy Peccinini para o Museu da Imagem e do Som (MIS) de São Paulo, Volpi conta que, a partir de determinado momento, deixou de pintar suas paisagens *in loco* e até dispensou desenhos preparatórios. Simplesmente olhava, e depois reproduzia no ateliê o que lembrava ter visto. O uso criativo da memória me parece tornar ainda mais apropriada a comparação com Caymmi. O compositor baiano utiliza frases coloquiais, banais até, mas as deixa sedimentar por anos, para que sofram os ajustes que só uma longa convivência permite; quando ressurgem em seus versos, são ao mesmo tempo mais essenciais e mais carregadas de conotações. O mesmo acontece com as imagens de Volpi e, se o processo nesse caso é mais rápido, é apenas porque a memória modifica as imagens

mais rapidamente do que modifica as palavras. Volpi e Caymmi são artistas que defendem a experiência contra a vivência.

As fusões e os deslocamentos da memória conferem às fachadas de Volpi um caráter onírico. Na *Casa na praia de Itanhaém*, o pintor pôde se deter em detalhes secundários sem perder o rigor formal, porque, nessa cena vazia, as portas, as janelas e o navio estão no lugar de pessoas. Como pessoas conhecidas, voltam em situações diferentes: a fachada principal da “Casa na praia” reaparece num “Casario” da Coleção Biezus. Nessa tela, desapareceu a parede à direita que, pela mancha preta vertical de sua janela, criava um contraponto com a listra preta horizontal da fachada; mas a mesma relação, na mesma posição, é reproduzida por uma porta mais recuada. Por sua vez, o bloco inteiro das casas no lado esquerdo desse “Casario” se torna tema de outra obra, *Casas*, hoje na Coleção Mastrobuono: aqui, Volpi modificou os perfis dos tetos, transmitindo à composição um andamento sinuoso, provavelmente para acentuar o motivo das cinco portas iguais — três no primeiro plano; uma quarta mais recuada, à esquerda; a quinta no fundo, à direita — que no “Casario” Biezus eram um elemento secundário. A linha superior da última casa foi prolongada para criar uma linha de horizonte, e a cor da fachada, que na outra tela é verde, foi obscurecida até o tom chumbo, que ali representava o mar. Essa área de cor reúne, assim, dois significados: é parede sólida e espelho de água.

Um procedimento de substituição é particularmente evidente nas telas *Marinha com sereia* e *Fachada com canoa*, ambas datadas de 1948 no catálogo Spanudis-Biezus. O elemento central da *Marinha com sereia* é o mesmo da *Casa na praia*, porém invertido: um trapézio irregular, representando um teto, sublinhado em ambos os quadros por uma cornija verde. O pano de muro em diagonal, que na *Casa na praia* era reduzido ao plano, aqui está mais próximo e em escorço. À direita, no lugar da estrada que leva ao mar, há uma fachada contígua à construção central. A aproximação do foco da figuração ao primeiro plano é ainda mais acentuada pelo desenho da varanda dessa fachada, cujo parapeito, em tese, deveria

estar na mesma profundidade do teto, mas na realidade é trazido para a superfície da tela, formando um *pendant* com a parede em escorço da esquerda — é típico do estilo de Volpi que a mesma sensação de profundidade seja obtida, no mesmo quadro, com um recurso tradicional à esquerda, e com uma solução moderna, à direita. Por causa dessas manipulações visuais, o espectador se sente *dentro* do espaço entre as casas, como se estivesse avançando em direção à sereia. Esta, por sua vez, parece tanto uma figura pintada na parede quanto um ser flutuando no ar; o polígono azul abaixo dela poderia ser tanto chão quanto espelho de água; a listra cinza à sua esquerda, tanto parede quanto um espaço vazio atrás do pilar, pelo qual se enxerga a areia.

Em razão do arranjo diferente dos tetos das casas, o mar da *Marinha com sereia* é muito mais aberto do que o da *Casa na praia*. Volpi acentua essa liberdade movimentando sua superfície por estrias de espuma — motivo atípico na obra dele. No entanto, o azul chapado dessa água soa falso, ainda mais pelo céu cor de reboco que a sobranceia e que reproduz, juntamente com o mar, a mesma relação de cores do galpão da sereia. É como se a cena inteira fosse uma pintura de parede de alguma casa do litoral que por sua vez representasse uma pintura de parede. A tela, então, é pintura de uma pintura de uma pintura, e a sereia, uma imagem de terceiro grau. Se parece tão viva, é porque, na memória como na arte popular, não há diferença entre o real e o artefato; as coisas, aliás, se tornam mais reais depois que passaram pelos filtros de manipulações sucessivas.

Na *Marinha com sereia* encontra-se também um barco, que surge atrás do galpão; é a única figura em movimento, como sugere a espuma abaixo dele, e a única que, por estar parcialmente encoberta, implica planos superpostos. Esse mesmo barco volta como protagonista na *Fachada com canoa*, onde ocupa o lugar da sereia dentro do galpão. Naquela tela, tudo sugeria proximidade; aqui, tudo sugere distância: as cores veladas, a estrada de terra no primeiro plano, as casas enfileiradas paralelamente à superfície do quadro. Como na *Marinha com sereia*, recursos ilusionistas convivem com soluções geométricas: o pilar direito do galpão projeta sombra na parede, enquanto o espaço



entre o pilar esquerdo e a parede de fundo não pode ser interpretado nem como plano em escorço nem como espaço vazado – é mera combinação ortogonal de áreas de cor. O teto trapezoidal do galpão foi decomposto num triângulo e um retângulo, assim como sua cor de tijolo foi decomposta em castanho e amarelo. O pano de parede à esquerda recuperou a posição frontal que ocupava na *Casa na praia de Itanhaém*, mas com valores tonais invertidos: escura a parede, clara a janela. O mar à direita, encaixado entre os tetos, também lembra o da *Casa na praia*, e é tão sólido, tão coisa entre as coisas, que Volpi não sente a necessidade de prolongar sua linha de horizonte à esquerda. Na verdade, se todas as figuras da *Marinha com sereia* pareciam pintadas, aqui todas as figuras parecem pequenos blocos de madeira, peças de construção de brinquedo. A faixa marrom da margem inferior lembra, mais que uma estrada, a borda de uma mesa ou de uma estante. A referência mais imediata, nesse caso, são os nichos rasos em que Morandi colocava os objetos de seus quadros metafísicos.

A substituição da sereia pelo barco decerto tem a ver com essa mudança de tom, da vivacidade loquaz ao silêncio distante. Os dois quadros são dia e noite, vida e morte. E o barco, já parado, nem mais barco é, apenas uma meia-lua escura: um sorriso de gato do Cheshire, último vestígio de uma presença que se foi. Do ponto de vista estritamente formal, a força da sereia e do barco como presenças vivas deriva do fato de serem as únicas figuras desenhadas exclusivamente por linhas curvas, num cenário todo construído por linhas retas. Ambos os motivos terão grande importância mais tarde, quando Volpi, abandonando a fase concretista, retomará contato com a figuração. A sereia, então, será a matriz de muitos quadros de figura; a meia-lua, elemento constitutivo de muitas composições – ora barco, ora calçada, ora asa de anjo.

A passagem de Volpi pelo concretismo, em meados da década de 1950, é ainda hoje objeto de avaliações contrastantes. Para os artistas e os críticos que apoiavam o movimento, foi uma adesão importante. Para outros, um momento de experimentação que afastou temporariamente o pintor do filão principal

de sua arte. Cabe dizer, em todo caso, que a adesão de Volpi às poéticas concretas nunca foi incondicional, tampouco representou uma fratura na evolução de sua linguagem. Como os poemas concretos de Manuel Bandeira, que são quase sempre acrósticos amorosos, as melhores telas concretas de Alfredo Volpi não expressam tanto a busca da objetividade quanto o pudor de uma subjetividade que, à força de depurações, se tornou forma geométrica. Não são ideias que se tornam realidades, e sim realidades que se tornaram ideias.

Caso típico é o do *Cata-vento*, um quadro que foi exposto na Bienal de 1955. Os triângulos contrapostos que compõem a forma estilizada do brinquedo (um verde, um amarelo e dois brancos) são rodados sobre a superfície do quadro até formar uma figura de contornos indefinidos. Graças a essa rotação, cada família de triângulos gera um ritmo visual, destacando-se o dos triângulos verdes, mais vivos. No entanto, os ritmos não se transmitem por completo à superfície, porque Volpi mantém a distinção entre figura e fundo mediante dois recursos: de um lado, a diferenciação de tons de rosa, desbotado dentro, mais intenso ao redor da mancha; de outro, a aparente falta de relação entre figuração e formato do suporte. O conjunto dos triângulos conserva, assim, a unidade orgânica de uma personagem que cumpre uma ação. Em seu contorno e movimento, não difere muito de algumas imagens de Virgemo com Menino e anjos, tema de trabalhos posteriores.

Reencontra-se o princípio da rotação e translação na tela *Geométrico xadrez*. A rotação se inicia à direita, no quadrado formado pelas diagonais de quatro quadrados contíguos, e se propaga pelas duas linhas angulares espelhadas no círculo à esquerda, onde acelera. A analogia com o *Cata-vento* está não apenas no movimento rotatório que se transmite de figura em figura, mas ainda na construção ao longo da diagonal que desce do canto superior esquerdo. Aqui também, o formato do suporte é aparentemente estranho à figuração: à esquerda e embaixo da superfície em xadrez sobram duas faixas irregulares de tela, que Volpi não parece ter se preocupado em preencher. Na realidade, se a superfície xadrez coincidissem

com a tela, a imagem seria estática, porque seu centro recairia na linha tangencial ao vértice esquerdo do quadrado inclinado. Por causa do deslocamento da figura, o centro recai, ao contrário, bem no meio do losango branco, única interrupção na grade de linhas ortogonais. O ritmo do quadro está todo nessa síncope.

Uma outra solução que deriva do *Cata-vento* é a tela *Concreto*, da Coleção Adolpho Leirner. A composição, nesse caso, é perfeitamente centralizada, mas a centralidade é resultado da tensão da coluna de triângulos verdes, que sobe num triângulo amarelo, estica o pescoço acima dos outros e abre suas barbatanas para a esquerda. Sem esse esforço, todo o conjunto cairia para baixo e para a direita. Para realçar o movimento da coluna verde, verdadeiro herói do quadro, os triângulos amarelos foram recobertos de uma velatura branca, criando assim diferentes planos atmosféricos — um resquício de ilusionismo que um concretista ortodoxo, com certeza, rejeitaria.

Para Volpi, não há distinção essencial entre uso figurativo e uso abstrato de um motivo. Em meados da década de 1950, pintou uma natureza-morta com uma jarra, um pão e uma faca sobre uma superfície ocre; em cima desse plano, há uma área cinza em que é recortado um retângulo atravessado por suas diagonais, cada quadrante pintado em diferentes tons de branco, para sugerir a saliência de uma pirâmide. Na margem superior, uma listra da tela ficou descoberta. O descuido, aqui também, é apenas aparente. O retângulo branco não ocupa uma posição simétrica: uma de suas diagonais, se prolongada, chegaria ao canto superior esquerdo do quadro; a outra, ao canto superior direito da área cinza. A assimetria leva a área cinza a pesar com maior força sobre o plano ocre, e a torná-lo por isso mais inclinado. Cria, juntamente com o sombreado do retângulo e com a posição um tanto escalonada da faca e do pão, uma ilusão de profundidade que seria bastante tênue sem esses recursos.

Numa composição concreta chamada *Hélice*, mais ou menos dessa época, a mesma solução estrutural é reduzida à essência: na região superior, o quadrado é perfeitamente central, mas os triângulos branco e preto que o compõem ainda sugerem uma relação de

luz e sombra; na região inferior, a diagonal que atravessa o retângulo é um reflexo achatado da diagonal superior e sugere uma superfície em escorço, ortogonal ao plano da tela. Nas telas da década de 1960, o motivo do quadrado com diagonais reaparece em várias figurações e exerce, em geral, a função inversa: ocupa uma área menor da tela e simboliza no plano uma superfície que se supõe ortogonal. É aproveitado nesse sentido num “Casario” vermelho, onde sugere o centro de uma praça; num outro, onde é duplicado e simboliza os tetos, e, com significado mais indireto, em várias composições com ampulhetas.

Até nas imagens sacras, que Volpi pintou logo depois da fase concretista, se reconhecem os efeitos de suas pesquisas sobre motivos geométricos. Essas figuras, sobretudo as da Virgem com Menino, são construídas quase sempre com dois recursos básicos: por um lado, linhas tortuosas que se desdobram a partir de um nó estrutural, o qual geralmente corresponde às mãos, e que atravessam os corpos assumindo diferentes significados ao longo de seu caminho; por outro, motivos geométricos, cada um com um significado específico (triângulos para as túnicas, meias-luas para os braços e assim por diante), que ecoam entre a figura da mãe e a do filho. Normalmente, soluções do primeiro tipo prevalecem quando a Virgem e o Menino são unidos no abraço; a do segundo, quando estão em posição rigidamente frontal e hierática, mantendo os braços afastados em simetria do corpo. A origem de ambas as tipologias pode ser encontrada na pintura italiana de estilo “grego”: de um lado, as figurações frontais de Margaritone de Arezzo, que Volpi admirava; de outro, o desenho sinuoso de Cimabue ou de Duccio. De outro ponto de vista, porém, as telas sacras de Volpi retomam os mesmos procedimentos elaborados na fase geométrica: repetição e expansão de figuras; bandeirinha e cata-vento.

Entre os motivos de Volpi que realizam a síntese entre figurativo e abstrato, o mais conhecido é a bandeirinha. Mas esta não consiste apenas numa solução gráfica particularmente feliz: sua aparição, como a do cata-vento, marca um novo tipo de organização espacial. Prenuncia o fim da fase concretista de Volpi,

“[...] as melhores telas concretas de Alfredo Volpi não expressam tanto a busca da objetividade quanto o pudor de uma subjetividade que, à força de depurações, se tornou forma geométrica. Não são ideias que se tornam realidades, e sim realidades que se tornaram ideias.”

que o *Cata-vento* abra. As bandeiras são quantidades discretas, dispostas ao longo de linhas paralelas. Como os pássaros nos fios, metáfora da versificação num famoso poema de Ezra Pound, pedem uma organização que seja não um medir, mas um contar. A comparação com a poesia não é descabida: por serem unidades indivisíveis que se relacionam por repetição, as bandeirinhas não dependem da superfície do quadro, nem de uma diagramação que as reúna numa figura unitária. Flutuam num espaço mental, como os caracteres tipográficos e os números. E é justamente essa flutuação que determinará o estilo das telas dos últimos anos 1950 e da década seguinte.

É significativo que as cores determinantes da nova fase sejam atmosféricas: azuis, pretos noturnos, vermelhos crepusculares. As casas, as praças, os barcos já não se apoiam no chão. Às vezes, surgem acima de linhas curvas que podem sugerir uma calçada mas cuja função principal é afastar a impressão de uma base de apoio. São meias-luas que podem lembrar tanto a embarcação preta, sorriso amargo, da *Fachada com canoa*, quanto as asas de anjos que sustentam as madonas nas imagens sacras do mesmo período. Mas mesmo quando todos os motivos são ortogonais, como numa composição azul com duas fachadas e bandeirinhas, o espaço não é menos evanescente. As três cores utilizadas aqui — o branco das bandeirinhas e do contorno das portas; o marrom da estrada de terra, dos vãos das portas e dos tetos; o azul do céu, das fachadas e, supostamente, do mar que se enxerga entre as casas — desempenham papéis diferenciados. Azul e marrom constituem dois planos contínuos entrelaçados, cada um podendo ser figura ou fundo, conforme o ponto de referência escolhido. Na metade superior do quadro, as bandeiras formariam uma composição puramente geométrica, não fosse o deslocamento da fileira superior, que cria um efeito de perspectiva. A maior luminosidade as coloca, então, num plano mais próximo, bem na frente das portas. Raramente Volpi conseguiu uma articulação espacial tão rica com meios tão econômicos. Mas o espaço já não remete a objetos, e sim a camadas de ar. Mais tarde, as portas já nem precisarão de fachadas: permanecerão suspensas, retângulos

incertos, sem renunciar de todo à ilusão de uma superposição de planos.

A questão está justamente aí: Volpi, no fim da década de 1950, intui que a pintura contemporânea inaugura um novo tipo de espaço, que não pode ser organizado nem pela concretude artesã de suas antigas fachadas nem pelas proporções engenhosas de seus quadros concretos. O novo espaço é aberto, indeterminado: as formas se apoiam nele, mas não encontram nele um abrigo. Para manter o jogo de ilusão e literalidade, que é o fulcro formal de seu trabalho, Volpi recua: busca nos céus de Giotto e nos estandartes de Paolo Uccello soluções espaciais que, se já não implicam distâncias, pelo menos sugerem um vazio. É uma solução limite, mas de grande sutileza. Com frequência, duas áreas contíguas não se distinguem nem pela cor, nem pelo contorno, nem pela inclinação da pincelada — por uma linha de separação apenas, que surge onde o movimento da mão se interrompe, para recomeçar logo depois na mesma direção, como nas “jornadas” dos afrescos. De fato, grande parte do fascínio da pintura de Volpi nessa fase se deve à sensação de um mundo que se esvai, e que sabe disso. Nas telas noturnas do fim dos anos 1950, o vazio incipiente comporta certo desespero. Depois, torna-se mais sereno.

No entanto, esse espaço aéreo, quando levado a certo grau de complexidade, corre o sério risco de se tornar sentimental. Em algumas telas desse período circula um vento demasiado real, que incha as velas e leva embora as bandeirinhas. Volpi deve ter percebido o perigo, porque começa a experimentar soluções opostas: superfícies compactas, recobertas de um *pattern* repetido de formas geométricas e animadas por uma sábia distribuição de cores. Bandeirinhas *all over*, um tanto *optical*, que estouram como *flashes*, que põem o olhar em vibração. Como a série “Atmosférica”, também nessa Volpi alcança, repetidas vezes, resultados relevantes. Mas, como aquela, essa também é uma solução-limite. Para que sua arte se realize, Volpi precisa de alguma tensão entre espaço ilusório e superfície concreta do quadro. Não é nem poderia ser um geométrico ortodoxo, muito menos um *optical*. A última parte de sua vida será dedicada à tentativa de

recuperar uma ilusão de profundidade mediante a deformação do plano.

Um pequeno trabalho sobre cartão do começo da década de 1950, provavelmente um estudo, mostra que as pesquisas de Volpi nessa direção foram bastante precoces. Nos anos 1970, tornaram-se mais intensas. Os feixes de luz e sombra que atravessam muitas telas de bandeirinhas e mastros; as linhas convergentes das composições chamadas “cachos de uva”; as curvas assimétricas das “meias ogivas” e as simétricas das “ogivas”; os deslocamentos dos painéis de bandeirinhas, que deixam de coincidir com o formato — são todas soluções, em geral engenhosas, para curvar a superfície da tela e ao mesmo tempo mantê-la como referência incontestável da figuração. Todas elas se baseiam no mesmo princípio: um desenho fixo, que muda de significado ótico dependendo das cores nele aplicadas. Nesse jogo combinatório, Volpi desdobra toda a sua ciência de colorista. Pinceladas densas traduzem a vibração luminosa da década de 1960 num ritmo mais pesado, e impedem que o olho repouse em cada área de cor.

É uma animação, porém, de choque elétrico, não de vida orgânica. Por mais que a cor possa variar a superfície do esquema, este permanece anterior a ela, estático. Do mesmo modo, o tipo de pincelada já não depende da cor e da composição, é um recurso estandardizado para sugerir movimento. Volpi ainda obtém resultados notáveis, porque é um grande pintor. Mas esse é um jogo de cartas marcadas: tendo o *métier* que ele tem, não há como errar.

Não se trata apenas de esgotamento da energia criativa, natural num homem já octogenário. Um modelo de modernidade, do qual Volpi foi herói, entra em crise nessa época. O pintor reage com a arma dos velhos: o hábito. Todo dia, faz seu passeio nas ruas do Cambuci, que já não é subúrbio, mas um fragmento qualquer da metrópole. Todo dia joga sua paciência, come seu queijo e bebe seu vinho. Todo dia pinta suas bandeirinhas e seus mastros num esquema que se repete ao infinito. Não perdeu o gosto do desafio: quer enfrentar em suas telas o espaço pictórico ampliado da arte contemporânea, que já não se deixa medir pelo desenho, e que é reflexo do espaço social,

que já não se deixa medir por seu passeio. Quer enfrentá-lo, porém com os meios artesanais de sempre, os únicos em que tem plena confiança — os meios de uma razão que constrói materialmente seus instrumentos: seu martelo, sua régua, seus pigmentos, seus motivos. As últimas fachadas já não estão nem no céu nem na terra: são afirmações orgulhosas de um microcosmo que perdeu seu lugar no mundo.

Alfredo Volpi foi um homem quase iletrado, mas um pintor de grande cultura visual. As particularidades da história cultural do Brasil o levaram a percorrer um caminho que na Europa demandaria várias gerações, da pintura romântica até a crise do modernismo. Num país caracterizado por explosões artísticas de curta duração, produziu por quase 70 anos uma pintura de qualidade elevada — por 30 anos, pelo menos, uma grande pintura. Sua arte nunca deu saltos: evoluiu por modificações e incorporações graduais, que permitiram reduzir a linguagem original um leque bastante considerável de influências. Nunca viajou, a não ser por um breve período em 1950, mas dispôs de uma sensibilidade muito aguda para aproveitar o que estava à mão — e o que estava à mão, afinal, não era tão pouco. Não foi um pintor de sistema, mas de método: manipulou informações díspares, que podiam ir dos *macchiaioli* a Albers, até encaixá-las em sua arte. Foi nessa digestão lenta, mais do que na indigestão antropofágica, que veio à tona um modelo convincente de arte moderna brasileira. O modernismo de Volpi é um modernismo da memória, afetivo e artesanal, de marcha lenta e voz mansa. Não se projeta no futuro, nem pode dar conta dos cliques instantâneos e sem contornos da vida contemporânea. Permanece, no entanto, como um horizonte e uma promessa — como os poemas de Bandeira e as canções de Caymmi.

- 1 Um desses quadros deve ser aquele que Volpi expôs e vendeu em 1925. Ambas as telas remontam, provavelmente, à virada da década.
- 2 A história do Palacete Santa Helena é, nesse sentido, significativa: antes de ser derrubado pela reforma da Praça da Sé, o prédio hospedou não apenas os ateliês do grupo que lhe emprestou o nome, mas também firmas de decoração, sindicatos operários, uma escola de belas-artes, um cinema, associações culturais de origem e finalidade variadas. Os mesmos artistas que se reuniam à noite no prédio, esperavam de manhã, na praça, clientes que estivessem à procura de decoradores e de operários diaristas.
- 3 A data atribuída à tela da Coleção Marino oscila entre 1935 e 1937. A obra do MAC é datada de 1936 por Spanudis e de 1939 pelo catálogo do museu. A tinta diluída e o traço rápido tornam mais provável a segunda data.
- 4 Volpi conheceu o trabalho de Goeldi, no mais tardar, em 1938, quando ambos expuseram no II Salão de Maio.
- 5 Ver *Ernesto De Fiori. Uma retrospectiva*. São Paulo: Pinacoteca Edições, 1997.
- 6 Os nomes dos participantes dessas reuniões proporcionam um perfil inédito do ambiente cultural paulista por volta de 1940 (ver Cronologia).
- 7 “Entrevista comigo mesmo”. *O Estado de S. Paulo*, 30 abr. 1941, reproduzido em op. cit., p.89.
- 8 Esse quadro consta no catálogo da Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte, organizada entre 6 e 31 de março de 1944.
- 9 “Volpi”, em *Fora de Forma*, p.135.
- 10 Tanto a *Reunião à mesa* quanto as *Três Mulheres* são citadas por Mário de Andrade no artigo sobre a exposição de 1944.
- 11 Em *A arte no Brasil das décadas de 1930–40*, p.60, W. Zanini conta três exposições de arte italiana moderna e contemporânea e uma de arte antiga, organizadas por diferentes instituições entre 1946 e 1947. A biblioteca do MAC USP possui um catálogo bilíngue (espanhol-português) de arte contemporânea italiana, impresso em Santiago do Chile em 1946, com rico material ilustrativo. O volume traz o ex-libris de Rossi Osir. Não foi possível identificar a que exposição se refere.

## A COMPLEXIDADE DO SILÊNCIO

Jacopo C. Visconti

No catálogo da exposição retrospectiva *alfredo volpi: pintura (1914–1972)*, organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio) em 1972, usou-se um recurso estilístico elegante, porém discreto a ponto de passar facilmente despercebido: não existem letras maiúsculas. Apesar de a decisão ter sido eminentemente gráfica,<sup>1</sup> os textos em caixa-baixa resultam silenciosos, contidos, num tom adequado para tentar descrever e entender a obra do pintor, frequentemente considerada simples e quase ingênua, mas que se revela, também, extremamente consciente e precisa. Para a maioria dos brasileiros, Volpi é apenas o pintor das bandeirinhas das festas de São João e das fachadas coloridas das vilas do interior, motivos populares, singelos, “minúsculos”, frequentemente vistos com condescendente superioridade pela alta cultura. A repetição exaustiva desses motivos, principalmente a partir do final dos anos 1950, acabou por eclipsar a profunda complexidade da sua trajetória, na realidade, rica de desvios que sugerem uma leitura mais matizada da sua poética.

No início dos anos 1940, por exemplo, pouco antes de uma mudança de estilo bastante dramática, Volpi pinta algumas cenas de rua<sup>2</sup> em que transparecem, nos muros das casas ou no chão da rua, elementos de composições anteriores. Mesmo considerando a necessidade de otimizar seus escassos recursos reutilizando telas, é evidente que o artista, que tinha o hábito de destruir os quadros que considerava insatisfatórios, viu algo que o interessou nessa sobreposição e choque de planos e perspectivas, contradizendo assim uma visão puramente naturalista e de certo modo antecipando as transformações por que passaria sua pintura nos anos seguintes. Entre 1950 e 1953, Volpi colabora com outros artistas na decoração da Capela do Cristo Operário, em São Paulo, fundada e gerida pelo padre dominicano Frei João Batista Pereira dos Santos, no âmbito de um amplo projeto de ação comunitária em

que a experiência religiosa era associada a um esforço para libertar o trabalhador da condição alienada à qual o relega o sistema capitalista. Parte essencial no projeto cabia, portanto, à Unilabor, empresa de mobiliário moderno criada por Frei João Batista em colaboração com o artista e *designer* Geraldo de Barros e concebida como modelo experimental de cooperativa, em que os trabalhadores participavam de todas as etapas: concepção, fabricação dos objetos e divisão dos lucros. Inspirado pelo projeto e pela imagem do Cristo Operário, evidentemente próxima da sua visão social, Volpi realiza três grandes afrescos e quatro vitrais com as figuras dos Evangelistas. Alguns anos mais tarde, em 1963, Volpi está entre os fundadores da Associação de Artes Visuais Novas Tendências, uma entidade sem fins lucrativos, formada por artistas de diversas vertentes construtivas com o objetivo de debater e fazer circular a arte de vanguarda. Paralelamente à associação, inaugura-se a Galeria Novas Tendências (NT), que se torna ponto de encontro dos artistas e impulsiona a organização de exposições. Gerida como uma espécie de cooperativa, a Associação é mantida pelos fundadores com a venda das obras expostas. Ao longo da década de 1970, Volpi patrocina ainda a edição de praticamente todos os livros de artista de Ronaldo Azeredo, um dos mais inovadores e, ainda hoje, menos reconhecidos dos poetas reunidos, entre 1952 e 1962, ao redor da revista *Noigandres*, que em seu último número estampava na capa uma obra do próprio Volpi. São indícios de uma riqueza de interesses e de uma personalidade muito mais complexas e matizadas que as convencionalmente atribuídas a ele, das quais emerge um artista plenamente consciente de suas escolhas e de seu papel, tanto em âmbito artístico quanto em relação a questões sociais e políticas, em anos extremamente importantes para a constituição do Brasil. A pintura de Volpi, em outras palavras, tem muito pouco a ver com fachadas e bandeirinhas: até o artista, notoriamente avesso aos discursos e às declarações de poética, deixaria isso muito claro: “Eu não pinto bandeirinha. Quem pinta bandeirinha é o Pennacchi”.<sup>3</sup>

Vale a pena, a partir dessas considerações, analisar com mais profundidade a

passagem do artista pelo concretismo, considerada pela crítica, em geral, como o “desvio” mais evidente ao longo da sua trajetória. Apesar de tardio em relação aos movimentos europeus que o inspiraram, o concretismo brasileiro, que se inicia oficialmente em 1952 com a exposição *Ruptura*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), representa um dos momentos mais significativos da história da arte nacional ao longo do século XX. Difundido na América Latina por alguns dos principais expoentes do construtivismo europeu, em primeiro lugar Max Bill, o movimento torna-se particularmente relevante no Brasil por surgir quase simultaneamente à fundação da maioria das instituições modernas locais,<sup>4</sup> e em perfeita sintonia com as premissas que norteavam a consolidação da modernidade no país. Vale a pena lembrar que se trata de um momento histórico extremamente denso do ponto de vista ideológico, em que as novas tendências artísticas, e mais especificamente a abstração (da qual o concretismo se torna imediatamente o principal símbolo), acabam fornecendo uma iconografia extremamente poderosa e coerente para o ideal desenvolvimentista<sup>5</sup> e, indiretamente, para a influência política e cultural norte-americana.<sup>6</sup> As formas precisas — o mais possível isentas de qualquer imperfeição ou traço artesanal — que caracterizam as obras mais emblemáticas do concretismo brasileiro sintetizam perfeitamente o sonho de um país em acelerado processo de urbanização e industrialização, que culminaria com a fundação de Brasília, em 1960. De maneira mais ou menos explícita, todos os protagonistas do movimento afirmaram, em algum momento, ter consciência de que a importância do concretismo residia, entre outros aspectos, em sua relevância nessa conjuntura histórica. Apesar disso, quando lhe perguntaram sobre o que fora para ele o concretismo, Volpi — que participou das *Exposições Nacionais de Arte Concreta* em 1956 (MAM/SP) e 1957 (MAM Rio), conviveu com vários dos artistas concretos paulistas e ainda participou com eles na aventura da Galeria NT — respondeu, laconicamente: “Não sei. Nunca pensei nisso”.<sup>7</sup> Nas palavras de Lorenzo Mammi no ensaio agora incluído neste catálogo, “a passagem de

Volpi pelo concretismo, em meados da década de 1950, é ainda hoje objeto de avaliações contrastantes”.<sup>8</sup> Resumindo o teor dessas avaliações, segundo vários críticos a adesão de Volpi ao movimento teria sido superficial e motivada em primeiro lugar pela insistência de alguns dos concretistas mais ativos, como Willys de Castro e Geraldo de Barros, com quem Volpi já havia colaborado na Capela do Cristo Operário. Nesse sentido, a aventura concretista deveria ser considerada quase um acidente de percurso em sua trajetória, algo que a falta de reflexão por parte do artista sobre a relevância histórica do movimento (“Não sei. Nunca pensei nisso”) confirmaria.

Entretanto, provocadoramente, poderíamos avançar uma tese ao mesmo tempo complementar e oposta a essas: não foi Volpi quem se desviou de seu caminho para aderir, mesmo que de maneira fugaz, ao concretismo, mas sim a poética concretista é que tinha de lidar com a figura e a obra de Volpi, pelo que ela dizia, mesmo que silenciosamente, a respeito do país nesse determinado momento histórico. Sua pintura, que praticamente nunca adotou *in toto* os estilemas típicos do concretismo (linhas perfeitamente retas, cores chapadas aplicadas com tintas industriais, composições rarefeitas e cuidadosamente calibradas), refletia a situação social e política do Brasil na passagem entre os anos 1940 e 1960 e a maneira como a precariedade constituía o pano de fundo sobre o qual se tentou desenhar o plano piloto da nova nação de maneira muito mais precisa do que a vertente mais ortodoxa do concretismo. Nesse sentido, as evidentes diferenças formais entre a pintura de Volpi e a obra dos outros artistas concretistas não o tornariam menos “concreto”, mas, pelo contrário, fariam dele o único expoente de um concretismo que não tenta esconder o contexto de onde emerge: “embora o meio artístico brasileiro revelasse, naquele momento, inédita predisposição para colher produções abstratas, em razão da impressão generalizada de que o país passava por um processo efetivo de modernização, o pintor chegava à sintaxe do Plano mediante um balanço muito delicado entre a universalidade do *logos* construtivo e os recessos insondáveis do subúrbio”.<sup>9</sup>



A maioria dos artistas do movimento concreto paulista<sup>10</sup> provinha de um contexto de imigração europeia de primeira ou segunda geração, em sua maioria relativamente pobre, que encontrara na produção artesanal e fabril um meio de subsistência: “em São Paulo como no Rio, os artistas que assumiram o dogmático empenho com a pura visualidade tinham origem diversa daquela da grei de alta hierarquia do primeiro Modernismo; os paulistas, porém, aproximavam-se em suas características sociais dos pintores proletários dos anos 1930. Pertenciam à classe média, sem possuir o curso superior. Dedicavam-se a profissões técnicas, e foi através do autodidatismo que adquiriram seus conhecimentos”.<sup>11</sup>

Apesar de pertencer a outra geração,<sup>12</sup> o percurso de Volpi é análogo: estudou numa escola técnica e desde cedo trabalhou como marceneiro, entalhador, encadernador e, principalmente, autor de afrescos e decorações de paredes, atividade naquela época muito requisitada pela nova burguesia paulista. Pode ser útil comparar a trajetória de Volpi com a de Luiz Sacilotto, considerado por muitos o artista concreto por excelência:<sup>13</sup> nasceu no contexto fabril do ABC paulista, onde viveu praticamente a vida toda, Sacilotto formou-se num universo em que a manualidade era generalizada, convivendo simbioticamente e sem aparente contradição com a indústria. A habilidade manual, isto é, a capacidade de trabalhar os materiais com finalidades utilitárias, decorativas ou artísticas, subsistia nesse universo apesar do fascínio com a utopia de uma rápida industrialização, e caracteriza boa parte da produção concreta. As primeiras esculturas de Sacilotto, por exemplo, foram feitas dobrando à mão as sobras e retalhos de chapas metálicas que o artista conseguia na empresa onde trabalhava.<sup>14</sup> E, exatamente como Volpi, Sacilotto nunca aderiu ao fascínio concreto pelas tintas industriais, produzindo suas cores pessoalmente, com pigmentos ou terra que amigos lhe traziam de várias regiões do Brasil e do mundo.

Essas anedotas exemplificam como a vertente brasileira do construtivismo, para além das aspirações algo utópicas de vários de seus protagonistas, nunca conseguiu tornar-se totalmente asséptica, fria e mecânica, sempre

delatando, de maneira mais ou menos explícita, sua origem artesanal. Trata-se, então, de uma obra suspensa entre dois mundos opostos (o popular, quase primitivo, e o industrial, engajado na construção do “país do futuro”), e nesse sentido não pode ser considerada nem uma traição do mundo fabril e operário, do qual representa aliás uma expressão perfeitamente coerente, nem uma distorção da matriz industrial do universo construtivista.<sup>15</sup> A questão essencial é, na realidade, definir se o concretismo, como movimento, refletiu efetivamente um momento histórico, ou colaborou, consciente ou inconscientemente, para a criação do mito de uma industrialização milagrosa, preconizada pelo famoso *slogan* de Juscelino Kubitschek, “Cinquenta anos em cinco”, que escondia uma realidade de precariedade, improviso e grandes disparidades sociais. Nessa ótica, o concretismo de Volpi, com suas tintas vibráteis, quentes e poéticas, suas linhas levemente imprecisas, suas construções cuidadosamente desequilibradas, fascina e seduz não por ser dissonante em relação ao cânone do movimento, mas, pelo contrário, por ser o exemplo mais claro de uma pintura que se atreve a não romper com suas raízes, a denunciar, desde o princípio e sem alardes, a falácia de um movimento que se propõe como fundacional, e a falar, por meio de uma pintura abstrata e aparentemente ingênua, da imensa complexidade de um momento histórico sem precedentes. As cores inconfundíveis de Volpi, em permanente movimento, titubeantes, programaticamente avessas a declarações de poética decididas e contundentes, são um claro sintoma disso, e “sua pintura exhibe uma aparente fragilidade, que corresponde à simplicidade de meios, com que uma grande parte da população brasileira constrói suas habitações”.<sup>16</sup>

Volpi trabalhava sozinho, num quarto nos fundos da casa, em silêncio. Toda obra de sua autoria era feita inteiramente por ele: “na sua arte de pintar, na verdade, Volpi exerce, com igual concentração e amor, cada um dos estágios por que passa: o serrar das ripas de pinho, para construir os chassis, o montá-lo, empunhando o martelo, o lavar o tecido de juta ou cânhamo, para retirar-lhe a goma com que sai da fábrica, em sua montagem, esticando-o sobre a armação, e em seu preparo final com a emulsão por ele

“A maioria dos artistas do movimento concreto paulista provinha de um contexto de imigração europeia de primeira ou segunda geração, em sua maioria relativamente pobre, que encontrara na produção artesanal e fabril um meio de subsistência [...]”

mesmo elaborada, em 5 ou 6 camadas, até que estejam as telas devidamente prontas para receber a tinta que prepara paralelamente, pois usa a têmpera forte para pintar. Depois, o risco da composição que tem em mente, e a aplicação da cor, cuidadosamente, sem pressa, apreciando os resultados, sobre a superfície da tela. Terminada toda a sequência dos citados estágios, está terminada uma pintura de Volpi. Em todos eles, o artista se empenha com zelo e paciência, dividindo seu tempo com equanimidade, não parecendo conferir a uma atividade uma importância maior que à outra”.<sup>17</sup>

Essa dedicação total, física, ao fazer artístico; sua reticência em falar da pintura em termos que não fossem técnicos; a predileção por temáticas aparentemente populares: tudo isso contribuiu para o fortalecimento do mito de um artista direto, imediato, genial, mas desprovido de sofisticação intelectual. Sem dúvida, é uma visão justificada por uma análise *iconográfica* da obra de Volpi, que se preocupe essencialmente em explicar a origem do repertório de motivos utilizados e progressivamente desconstruídos, até beirar a abstração (as “bandeirinhas”, os “cachos de uva”, os “mastros” etc.); as influências clássicas e modernas que contribuíram para a formação de sua técnica, com ênfase nas célebres visitas à Cappella degli Scrovegni de Giotto<sup>18</sup> e nos palavrões de admiração e inveja murmurados frente a um Cézanne; ou ainda a convivência com os pintores que ficaram conhecidos como Grupo Santa Helena, quase todos, como Volpi, de origens populares: além de Pennacchi, “Francisco Rebolo Gonzales (decorador), Mário Zanini (ex-letrista da Antártica), Aldo Bonadei (ex-desenhista de modelos de bordado), Clóvis Graciano (ex-ferroviário)”.<sup>19</sup> Mas uma leitura *iconológica*<sup>20</sup> da obra de Volpi, que transcenda as anedotas e as histórias e olhe para as obras no contexto social e político aqui sumariamente esboçado, torna evidente que a simplicidade é só aparente: programaticamente ou não, a pintura de Volpi é o espelho de um país só superficialmente alegre, confiante e abençoado. É difícil imaginar que essa fosse a intenção explícita do artista ao realizar sua obra, mas ela é, apesar disso, suficientemente complexa para que, mais do que aspectos específicos de sua

cultura, como as festas populares ou as fachadas coloridas de suas vilas, nela seja possível ler, quase apagado, como as figuras que aparecem feitos fantasmas através dos muros das pinturas comentadas no começo deste texto, o retrato de um país que, ainda hoje, continua à procura de si mesmo.

- 1 Segundo Aracy Amaral, curadora da exposição, “O catálogo resultou assim pois o *designer* era amante de Ulm”, em *e-mail* ao autor, 31 jan. 2018.
- 2 Existem outros exemplos, mas as telas mais interessantes, nesse sentido, são duas obras sem título, reproduzidas nas páginas 50 e 51 de: Lorenzo Mammi, *Volpi*, São Paulo: Cosac & Naify, 1999. Essas telas retratam a mesma paisagem, sendo uma quase um detalhe da outra, o que de certa maneira corrobora a leitura de que a “aparição” de figuras por debaixo da cena principal não pode ser considerada totalmente casual.
- 3 Fulvio Pennacchi foi um pintor contemporâneo de Volpi, como ele integrante, nos anos 1930, do Grupo Santa Helena. A frase é citada por Olívio Tavares de Araújo em *Grandes Artistas Brasileiros – Volpi*, São Paulo: Art Editora, 1984, p.13.
- 4 Os museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro foram fundados em 1948; o Museu de Arte de São Paulo (MASP) surgiu em 1947, e a primeira Bienal de São Paulo aconteceu em 1951.
- 5 Sobre a presença dos ideais desenvolvimentistas na produção artística latino-americana até o final dos anos 1960 e a reação de alguns artistas nas décadas seguintes, ver Julieta González, *Memories of Underdevelopment: Art and the Decolonial Turn in Latin America, 1960–1985*, San Diego: Museum of Contemporary Art, 2018.
- 6 Às atividades culturais de Nelson Rockefeller como embaixador da arte moderna, como se sabe, cabia um papel central no âmbito da chamada Política da Boa Vizinhança, que buscava a difusão dos valores e da ideologia norte-americanos na América Latina, com fins estratégicos, isto é, essencialmente econômicos e políticos.
- 7 Araújo, 1984, cit., p.16.
- 8 Mammi, 1999, cit., p.33.
- 9 Sônia Salzstein, *Volpi*, Ponta Grossa: Campos Gerais, 2000; também em *Cor e Forma III*, Curitiba: Simões de Assis Galeria de Arte, 2012, p.6.

- 10 O movimento concreto foi desde seu início dividido em dois grupos distintos, o de São Paulo e o do Rio de Janeiro, que entraram em conflito já durante as citadas *Exposições Nacionais de Arte Concreta*, as únicas mostras organizadas em conjunto.
- 11 Walter Zanini, “Arte concreta e neoconcreta no Brasil”, em *História geral da arte no Brasil*, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, p.653.
- 12 Volpi nasceu em 1896, ao passo que a maioria dos artistas concretos é da década de 1920.
- 13 No texto de apresentação da Sala Especial em homenagem a Sacilotto no I Salão de Arte Contemporânea de Santo André, em 1968, Waldemar Cordeiro o definiu como “a viga mestra da arte concreta”.
- 14 A partir de 1954, Sacilotto trabalhou na empresa Fichet & Schwartz-Hautmont, em Santo Amaro, como projetista de esquadrias metálicas. Segundo Agda Carvalho (*Sacilotto: Visão e fruição plástica do mundo*, Dissertação (Mestrado) – Unesp, São Paulo, 1995, p.45–46), esse trabalho viabilizou “a execução das esculturas, pela facilidade de adquirir os retalhos de chapas de alumínio e latão, sobras do processamento industrial”.
- 15 Retomo aqui algumas reflexões esboçadas no meu ensaio “sacilotto em ressonância”, catálogo da exposição homônima no Instituto de Arte Contemporânea (IAC), São Paulo, 2016.
- 16 Flavio Motta, “Textos informes – a Família Artística Paulista”, *Revista do IEB*, São Paulo, n.10, 1971; também em Aracy Amaral, catálogo da exposição *alfredo volpi: pintura (1914–1972)*, MAM Rio, 1972, p.43.
- 17 Amaral, 1972, cit., p.13.
- 18 Durante a única viagem de Volpi ao exterior, no final dos anos 1940, o artista visitou a Itália, onde ficou encantado com a pintura de Giotto, separando-se do grupo com quem viajava para visitar mais de uma vez a Cappella degli Scrovegni. Em Araújo, 1984, cit., p.12, fala-se em 18 visitas; outras fontes falam em 16 ou 17.
- 19 Araújo, 1984, cit., p.9.
- 20 Uso aqui os termos *iconográfico* e *iconológico* no sentido a eles atribuído por Erwin Panofsky em *O significado nas artes visuais* (edição brasileira: São Paulo: Perspectiva, 1999, col. Debates).

## AUTORES

### Jacopo Crivelli Visconti

é crítico e curador independente. Doutor em Arquitetura pela Universidade de São Paulo (USP), é autor de *Novas derivas* (WMF Martins Fontes, São Paulo, 2014; Ediciones Metales Pesados, Santiago, Chile, 2016). Como curador da Fundação Bienal de São Paulo (2007–2009), foi responsável pela participação oficial brasileira na 52ª Biennale di Venezia (2007). Entre seus trabalhos recentes mais representativos como curador de arte contemporânea, estão: *Matriz do tempo real* (2018), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), São Paulo, Brasil; *Memórias del subdesarrollo* (2017), no Museum of Contemporary Art (San Diego, EUA), Museo de Arte de Lima (Peru) e Museo Jumex (México); *Héctor Zamora – Dinâmica não linear* (2016), no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-SP), São Paulo; *Sean Scully* (2015), na Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brasil); *12ª Bienal de Cuenca* (2014), em Cuenca (Equador). É colaborador regular de revistas de arte contemporânea, arquitetura e *design*, além de escrever para catálogos de exposições e monografias de artistas.

### Lorenzo Mammì

é formado em Matérias Literárias pela Universidade dos Estudos de Florença e livre-docente em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Reside no Brasil desde 1987. Foi professor de História da Música no Departamento de Música da Universidade de São Paulo de 1989 a 2002 e é professor de Filosofia na FFLCH/USP desde 2003. Como crítico de arte e de música publicou vários ensaios em coletâneas, revistas especializadas e catálogos. Parte deles foi reunida nos livros *O que resta*, São Paulo, Companhia das Letras, 2012 e *A fugitiva*, São Paulo, Companhia das Letras, 2017. Organizou as edições brasileiras da *Vida de Rossini* de Stendhal e de *Clássico Anticlássico, Imagem e Persuasão e De Hogarth*

a *Picasso* de Giulio Carlo Argan. É autor das monografias *Volpi*, São Paulo: Cosac e Naify, 1999, *Carlos Gomes*, Folha Explica, 2001. De setembro de 1999 a março de 2005, foi diretor do Centro Universitário Maria Antonia em São Paulo. Desde 2015, é curador chefe de Programação e Eventos do Instituto Moreira Salles (São Paulo, Rio de Janeiro e Poços de Caldas).

### Cristiano Raimondi

é curador de exposições, encarregado de desenvolvimento e de projetos internacionais do Nouveau Musée National de Monaco. Planejou exposições junto a instituições internacionais notáveis e realizou vários projetos de pesquisa sobre as origens da fotografia e do modernismo internacional. Colabora desde sempre com artistas para a pesquisa e com curadorias de exposições, como por exemplo na ocasião da abertura da Villa Paloma, em 2010, com a exposição de Thomas Demand *La carte d'après nature* (2010) e de *Oceanomania* por Mark Dion (2011). Foi também curador das exposições *Erik Boulatov, peintures et dessins 1966–2013* (2013), *Gilbert & George: Art Exhibition* (2014) e, com Marie-Claude Beaud e Célia Bernasconi, *Construire une Collection* (2014), sem deixar de propiciar a coordenação científica de *Richard Artschwager!* (2014). Em 2015, ele foi o curador, com Eva Fabbris, da exposição *Fausto Melotti*. Entre as curadorias mais recentes, constam *Villa Marlene, un projet de Francesco Vezzoli* na Villa Sauber, a exposição de Thomas Demand para o Project Space da Villa Paloma, e a apresentação com Suad Garayeva-Maleki de *meet me! Mr. Superman*, um vídeo de Oscar Murillo, ou ainda *Poipoi, Une Collection Privée* na Villa Sauber e *Hercule Florence. Le Nouveau Robinson* com Linda Fregni Nagler na Villa Paloma (2017). Cristiano Raimondi é membro da Curadoria da seção “Back to Future” da edição 2016 de Artissima em Turim.



Alfredo Volpi and Di Cavalcanti receiving the National Prize for Painting from President Getúlio Vargas and Cicillo Matarazzo at the 2nd São Paulo Biennial, 1953/54



# ALFREDO VOLPI

## La poétique de la couleur

*NMNM, Villa Paloma*





Volpi peint des volpis.  
Ceci étant valide et évident pour lui,  
cela devient une égalité générique  
difficile à équilibrer  
pour beaucoup d'autres qui,  
d'ordinaire, étalonnent leurs productions  
sur l'originalité d'autrui.  
Rares sont ceux en effet  
dont les œuvres parviennent à atteindre  
ce niveau de différenciation sans équivoque  
qui s'affranchit des sujets valorisés  
par les acheteurs,  
des tendances ou des modes  
imposées et/ou acclamées par la critique.  
Actuellement, les volpis  
des « maisons », des « petits drapeaux »  
des « façades », des « compositions »,  
sont toujours le résultat que Volpi atteint  
en tirant parti de manière contemporaine  
de son expérience inhérente  
au figuratif, à l'abstrait ou au concret.

C'est pour cela que Volpi peint comme Volpi,  
affrontant la prestidigitacion du goût  
avec ce qu'il sait naturellement  
et qu'il croit devoir peindre sans plus d'explications.  
Nous découvrons ainsi facilement  
dans chaque tableau son évidence, une réalité  
aux dimensions temporelles sans début ni fin  
où chacun fait germer en lui  
des informations constantes  
de récits sans valeur rationnelle.  
C'est alors que, conjuguant une forte dose de vécu  
pour la livrer traduite, flexible  
aux yeux de qui veut voir,  
son œuvre réveille en nous  
un peu de cette partie pure,  
soit de nos sens premiers,  
où tout le mystère illogique  
de la couleur de la forme et de la forme de la couleur  
propose un défi pacifique  
à la sensibilité de chacun.

Willys de Castro – Septembre 1960

Volpi paints volpis.  
This, being valid and obvious for him,  
becomes a generic similarity  
that is difficult to balance  
for many others who  
ordinarily equate their production  
to someone else's originality.  
Only few have managed  
to have their work reach  
this state of unequivocal differentiation  
that is independent from the themes valued  
by buyers,  
trends and fashion,  
imposed and/or acclaimed by critics.  
Currently, volpis  
of "houses", "lags",  
"façades", "compositions",  
are always the result of Volpi's  
contemporary enjoyment of  
his experience within  
the figurative, the abstract or the concrete.

This is why Volpi paints like Volpi;  
he faces the prestidigitacion of tastes  
with something he shrewdly understands  
and knows that he must inexplicably paint.  
It is easy to figure out  
that each painting represents one reality  
dimensioned in a time without start or end  
where each one sees the emergence of  
constant information  
of accounts that are rationally valueless.  
As by combining a large dose of experience  
and delivering it translated, flexed  
to the eyes of those who want to see it,  
his work awakens in us  
a portion of this pure side,  
a thirst for our first senses,  
where all the illogical mystery  
of the colour of form and the form of colour  
proposes a peaceful challenge  
to each one's sensibility.



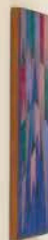


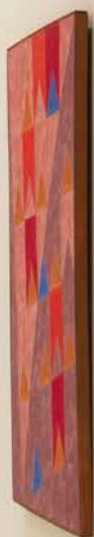
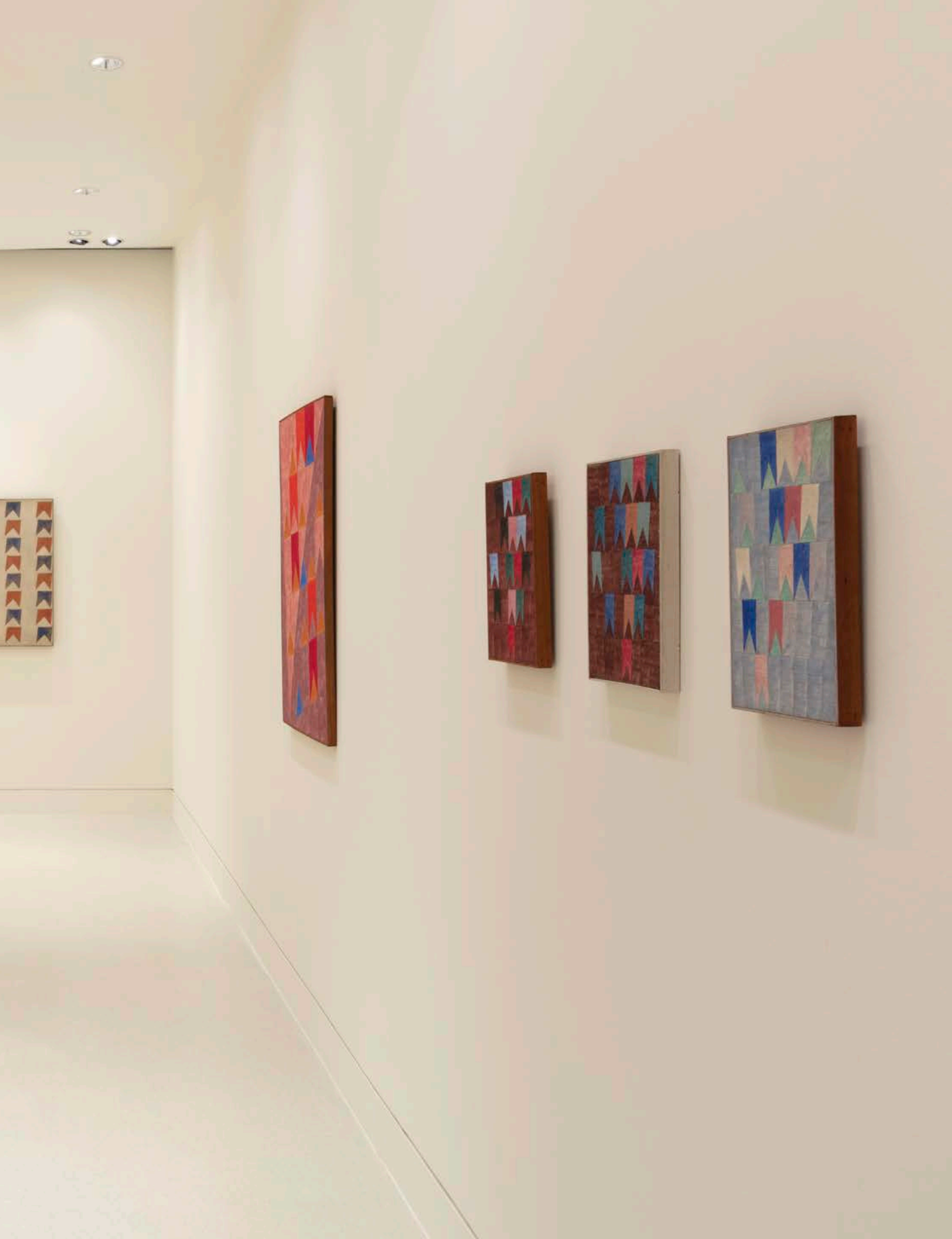


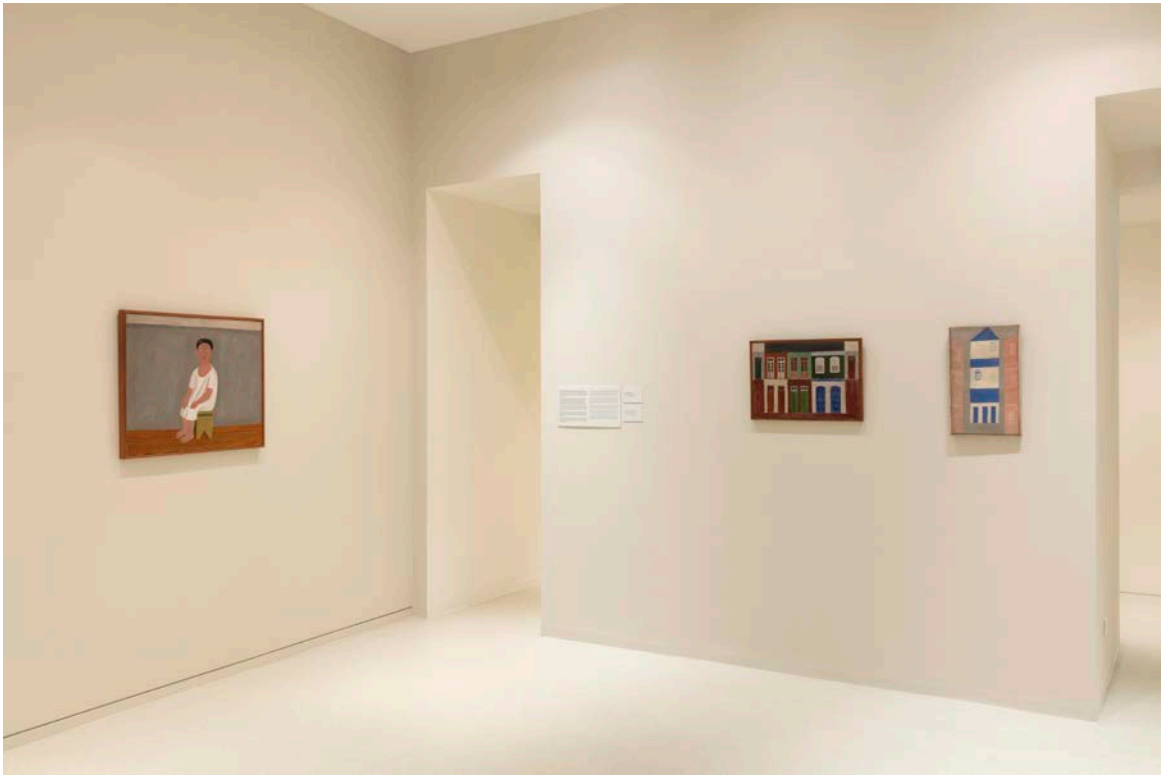
Informational text panel with multiple lines of text, likely describing the artwork or exhibition.



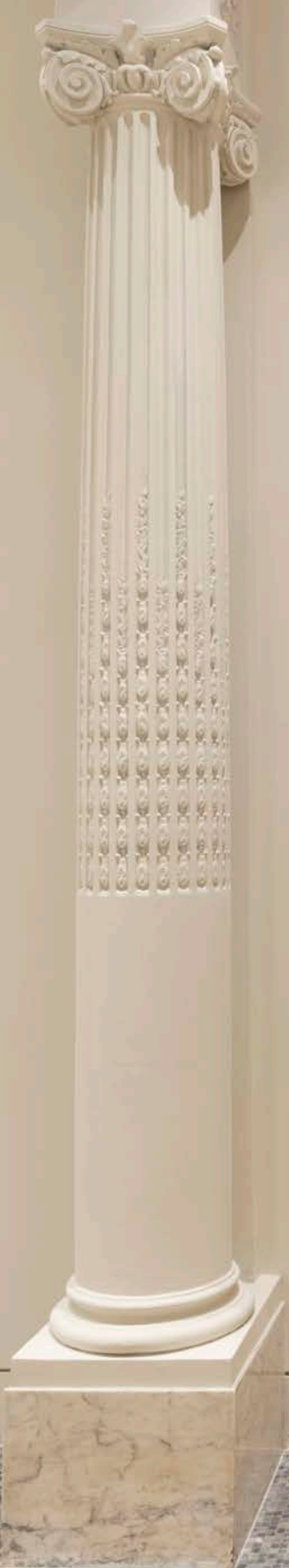
















Small informational text labels, likely artist names or titles, positioned below the large red abstract painting.









# BIOGRAPHY AND EXHIBITIONS

**ALFREDO VOLPI**

Born 1896

Lucca, Italy

Died 1988

São Paulo, Brazil

---

## SOLO EXHIBITIONS

2017

*Alfredo Volpi*,  
Gladstone Gallery,  
New York

2016

*Alfredo Volpi:  
at the crossroads of  
Brazilian modern art*,  
Cecilia Brunson Projects,  
London

2015

*Volpi, Uma Homenagem*,  
Paulo Kuczynski  
Escritório de Arte,  
São Paulo, Brazil

2014

*Volpi: a emoção da cor*,  
Galeria Almeida e Dale,  
São Paulo, Brazil

2013

*Os Volpis do MAC*,  
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP),  
São Paulo, Brazil

2011

*Europalia.Brasil: Brazil. Brasil – Primitivos de uma nova era: Núcleo Volpi*,  
Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Belgium

2009

*Volpi: dimensões da cor*,  
Instituto Moreira Salles (IMS Rio),  
Rio de Janeiro, Brazil

2008

*Absorção e Intimismo em Volpi*,  
Instituto de Arte Contemporânea (IAC),  
São Paulo, Brazil

2007

*Alfredo Volpi. 50 Años de pintura*,  
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – Malba, Buenos Aires, Argentina

*Volpi – O Mestre de sua época*,  
Museu Oscar Niemeyer (MON), Curitiba, Brazil

*Volpi na coleção Diógenes Paixão*,  
Paço Imperial,  
Rio de Janeiro, Brazil

2006

*Volpi na Coleção Banco Central*,  
Espaço Cultural Banco Central, São Paulo, Brazil

*Volpi: a música da cor*,  
Museu de Arte Moderna (MAM/SP),  
São Paulo, Brazil

2004

*Volpi na Coleção Banco Central*,  
Museu de Valores do Banco Central, Brasília, Brazil

1996

*Alfredo Volpi*,  
Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA),  
Rio de Janeiro, Brazil

*Centenário de Alfredo Volpi*,  
Centro Cultural São Paulo (CCSP), São Paulo, Brazil

*Volpi do Acervo MAC*,  
MAC USP,  
São Paulo, Brazil

*Volpi*,  
Museu do Banco Central,  
Brasília, Brazil

1995

*Volpi a caminho dos 100 anos*,  
Centro Cultural Laurinda Santos Lobo,  
Rio de Janeiro, Brazil

1993

*Volpi – Projetos e estudos em retrospectiva: décadas de 40–70*,  
Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brazil

1988

*A. Volpi: 90 anos – Homenagem de amigos*,  
Galeria Cosme Velho,  
Rio de Janeiro, Brazil

1986

*Volpi: 90 anos*,  
MAM/SP,  
São Paulo, Brazil

1985

*Alfredo Volpi*,  
Galeria Bonino,  
Rio de Janeiro, Brazil



*Alfredo Volpi: exposição comemorativa 1960–1985*, Galeria Bonino, Rio de Janeiro, Brazil

*Volpi: 89 anos*, Dan Galeria, São Paulo, Brazil

## 1984

*Alfredo Volpi*, Oscar Seraphico Galeria de Arte, Brasília, Brazil

## 1981

*Alfredo Volpi: os primeiros anos e a década de 20*, Galeria Cosme Velho, São Paulo, Brazil

*Volpi metafísico*, Centro de Controle Operacional do Metrô de São Paulo, São Paulo, Brazil

*Volpi 80 anos: têmperas e serigrafias*, Instituto de Arquitetos do Brasil, Porto Alegre, Brazil

## 1980

*Têmperas de Alfredo Volpi*, Acervo Galeria de Arte, Rio de Janeiro, Brazil

*Volpi*, Galeria Oswaldo Goeldi, Brasília, Brazil

## 1976

*80 Anos de Alfredo Volpi*, Companhia do Metropolitan de São Paulo – Metrô, São Paulo, Brazil

*Alfredo Volpi*, Instituto de Arquitetos do Brasil, Porto Alegre, Brazil

*Estudo Volpi*, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, Brazil

*Têmperas: A. Volpi*, Galeria Cosme Velho, São Paulo, Brazil

*Volpi: a visão essencial*, Museu de Arte Contemporânea, Campinas, Brazil

## 1975

*Alfredo Volpi: retrospectiva*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

## 1973

*A. Volpi: têmperas*, Galeria Cosme Velho, São Paulo, Brazil

## 1972

*Alfredo Volpi: alguns trabalhos selecionados (1925–1972)*, Galeria Barcinski, Rio de Janeiro, Brazil

*Alfredo Volpi: pintura (1914–1972)*, Museu de Arte Moderna (MAM Rio), Rio de Janeiro, Brazil

## 1971

*Volpi*, Galeria Astreia, São Paulo, Brazil

*Volpi: pintura croquis obra geométrica 1955–1960*, Galeria Ralph Camargo, São Paulo, Brazil

## 1970

*Volpi*, Petite Galerie, Rio de Janeiro, Brazil

## 1969

*20 Anos (1948–1968) da pintura de Alfredo Volpi*, Galeria Cosme Velho, São Paulo, Brazil

## 1965

*Têmperas de Volpi*, Petite Galerie, Rio de Janeiro, Brazil

## 1963

*Alfredo Volpi*, Studium Generale Gallery, Stuttgart, Germany

*Sedici Dipinti di Alfredo Volpi*, Galleria d'Arte della Casa do Brasil, Rome, Italy

## 1962

*Alfredo Volpi: pinturas*, Petite Galerie, Rio de Janeiro, Brazil

## 1960

*Volpi: 20 pinturas recentes*, Galeria de Arte São Luís, São Paulo, Brazil

## 1959

*Alfredo Volpi*, Salão Ottone Zorlini, São Paulo, Brazil

*Volpi: pinturas*, Galeria GEA, Rio de Janeiro, Brazil

## 1957

*Volpi 1924–1957*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

## 1956

*Alfredo Volpi – Sala especial*, Ricardo Camargo Galeria, São Paulo, Brazil

*Volpi – 30 obras selecionadas de 1950 a 1956*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

## 1955

*Alfredo Volpi – Pinturas*, Galeria Tenreiro, São Paulo, Brazil

*Volpi*, Petite Galerie, Rio de Janeiro, Brazil

## 1946

*Alfredo Volpi*, Galeria Domus, São Paulo, Brazil

## 1944

*Volpi*, Galeria Itá, São Paulo, Brazil

---

## GROUP EXHIBITIONS

## 2015

*Acervo em Transformação: a Coleção do Masp de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi*, Museu de Arte de São Paulo (MASP), São Paulo, Brazil

## 2013

*30 x Bienal: Transformações na Arte Brasileira da 1ª à 30ª edição*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil

*Analogias – Acervo* Museu de Arte Brasileira (MAB/FAAP), São Paulo, Brazil

*Arte no Brasil: uma história do modernismo*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil

*Modernidade: coleção de arte brasileira Odorico Tavares*, Museu Afro Brasil, São Paulo, Brazil

*Mundos Cruzados: arte e imaginário popular*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

*Olhar estrangeiro*, Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis, Brazil

*Trajétoérias – Arte Brasileira na Coleção Fundação Edson Queiroz – Unifor 40 Anos*, Espaço Cultural Unifor, Fortaleza, Brazil

*Vontade Construtiva na Coleção Fadel*, Museu de Arte do Rio (MAR), Rio de Janeiro, Brazil

## 2012

*Artistas latino-americanos del siglo XX – Colección MNA*, Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia

*Exposição coletiva*, Galeria de Arte Almeida e Dale, São Paulo, Brazil

*Geometria da Transformação: Arte Construtiva Brasileira na Coleção Fadel*, Museu Nacional Honestino Guimarães, Brasília, Brazil

*Labirinto particular*, MASC, Florianópolis, Brazil

*Novas aquisições 2010–2012*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

*O Retorno da Coleção Tamagni: até as estrelas por caminhos difíceis*, São Paulo, Brazil

## 2011

*América Fría: La Abstracción Geométrica en Latinoamérica (1934–1973)*, Fundación Juan March, Madrid, Spain

*Gigante por la propia naturaleza*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, Spain

*Modernismos no Brasil*, MAC USP, São Paulo, Brazil

*Vestígios de brasilidade*, Santander Cultura, Recife, Brazil

*Trilhas da Modernidade*, Banco Central do Brasil, Brasília, Brazil

## 2010

*Bem do Brasil: patrimônio histórico e artístico*, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brazil

*Coleção Domingos Giobbi: arte, uma relação afetiva*, Estação Pinacoteca, São Paulo, Brazil

*Coleção Nemirovsky: obras em destaque*, Palácio das Artes, Praia Grande, Brazil / Museu de Arte de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, Brazil

*Genealogias do Contemporâneo – Coleção Gilberto Chateaubriand*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

*Trilhas da modernidade na Coleção Banco Central*, Galeria de Arte Banco Central, Brasília, Brazil

*Memórias Reveladas*, MAB/FAAP, São Paulo, Brazil

## 2009

*Brasil Brasileiro*, Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-RJ), Rio de Janeiro, Brazil

## 2008

*Brasil Brasileiro*, Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB-SP), São Paulo, Brazil

*Coleção Itaú Moderno: arte no Brasil 1911–1980*, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, Brazil

*Do Modernismo à abstração informal – Coleção Gilberto Chateaubriand*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

*MAM 60*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

*Masters of the 20th Century: Latin American Art 2008*, National Museum of Contemporary Art, Seoul, South Korea

*O Olhar Modernista de JK*, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brazil

*Um Século de Arte Brasileira – Coleção Gilberto Chateaubriand*, MASC, Florianópolis, Brazil

*Panorama dos Panoramas*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

*Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade na Coleção Itaú Moderno*, MASP, São Paulo, Brazil

*Ruptura, Frente e Ressonâncias*, São Paulo, Brazil

*North Looks South: building the Latin American Art Collection*, The Museum of Fine Arts, Houston, USA

## 2007

*Arte e Ousadia – o Brasil na Coleção Sattamini de 1950 a 2000*, MASP, São Paulo, Brazil

*Dimensions of Constructive Art in Brazil: The Adolpho Leirner Collection*, The Museum of Fine Arts, Houston, USA

*Paisagens – Acervo da Pinacoteca do Estado*, Memorial Rezende Barbosa, Assis, Brazil

*Um Século de Arte Brasileira – Coleção Gilberto Chateaubriand*, Museu de Arte Moderna, Salvador, Brazil / MON, Curitiba, Brazil

*Modernidade Negociada: um recorte da arte brasileira nos anos 40*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

## 2006

*A ideia do modernismo brasileiro*, Stadtgalerie Bamberg – Villa Dessauer, Bamberg, Germany

*Acervo da Coleção Nemirovsky: o olhar do colecionador*, Estação Pinacoteca, São Paulo, Brazil

*Ciccillo: acervo MAC USP*, MAC USP, São Paulo, Brazil

*Concreta '56: a raiz da forma*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

*Cruce de miradas: visions de America Latina – Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Museo del Palacio de Bellas Artes, Mexico City, Mexico

*MAM na Oca: arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, Oca – Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, São Paulo, Brazil

*O Olhar Modernista de JK*, MAB/FAAP, São Paulo, Brazil

*Um Presente para Ciccillo na BM&F*, Espaço Cultural BM&F, São Paulo, Brazil

*Um Século de Arte Brasileira – Coleção Gilberto Chateaubriand*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil / Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil

*Volpi e as heranças contemporâneas*, MAC USP, São Paulo, Brazil

*Arte Moderna em Contexto: coleção ABN AMRO Real*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil / Banco Santander, São Paulo, Brazil / Instituto Cultural Banco Real, Recife, Brazil

*Brasília Masp: moderna contemporânea*, MASP, São Paulo, Brazil

## 2005

*A Persistência da pintura (Núcleo Histórico)*, 5ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, Brazil

*Arte brasileira – Coleção MAB-FAAP*, Centro de Convenções Ulysses Guimarães, Brasília, Brazil

*Arte brasileira hoje – Coleção Gilberto Chateaubriand (Exposição comemorativa dos 80 anos do colecionador Gilberto Chateaubriand)*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

*Aspectos da coleção: 1910–1940 – Modernismo: os primeiros anos*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

*Através, ou a Geometria Corrompida*, Galeria Bergamin, São Paulo, Brazil

*Coleção Theon Sapanudis*, Centro Universitário Maria Antonia, São Paulo, Brazil

*Obras restauradas da Coleção de Artes Visuais*, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brazil

*Arte Brasileira: nas coleções públicas e privadas do Ceará*, Espaço Cultural Unifor, Fortaleza, Brazil

*Odorico Tavares: a minha casa baiana – sonhos e desejos de um colecionador*, MON, Curitiba, Brazil / Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, Brazil

## 2004

*A Face icônica da arte brasileira*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

*Modernismo brasileiro: propostas e caminhos*, Embaixada do Brasil, Berlin, Germany

*O Olhar Modernista de JK*, Ministério das Relações Exteriores, Brasília, Brazil

*Tomie Ohtake na Trama Espiritual da Arte Brasileira: exposição comemorativa dos 90 anos da artista*, MNBA, Rio de Janeiro, Brazil / MON, Curitiba, Brazil

*Mestres do Modernismo*, Estação Pinacoteca, São Paulo, Brazil

*As Bienais: um olhar sobre a produção brasileira 1951/2002*, Galeria Bergamin, São Paulo, Brazil

## 2003

*Arte Brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*, CCBB-RJ, Brasília, Brazil

*Arte Brasileira: da revolução de 30 ao pós-Guerra*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

*Arte e Sociedade: uma relação polêmica*, Itaú Cultural, São Paulo, Brazil

*Arte que une: diversidade e confluência – Brasil-Europa*, Caixa Cultural, Brasília, Brazil

*Quasi Corpus: arte concreto y neoconcreto de Brasil: una selección del acervo del Museo de Arte Moderna de São Paulo y la Colección Adolpho Leirner*, Museo Rufino Tamayo, Mexico City, Mexico

*Geo-Metrias: abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros*, Buenos Aires, Argentina

*O Modernismo como inspiração e diálogo. 22º Salão Arte Pará*, Museu do Estado do Pará, Belém, Brazil

*Ordem x Liberdade – Arte abstrata nas coleções de Gilberto Chateaubriand e MAM*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

*A Arte Atrás da Arte: onde ficam e como viajam as obras de arte*, Espaço MAM Villa-Lobos, São Paulo, Brazil

*MAC USP 40 Anos: interfaces contemporâneas*, MAC USP, São Paulo, Brazil

*Um Só Coração*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

## 2002

*Arquipélagos: o universo plural do MAM*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

*Arte Brasileira na Coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*, CCBB-RJ, Rio de Janeiro, Brazil / CCBB-SP, São Paulo, Brazil

*Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920–1950*, MAB/FAAP, São Paulo, Brazil

*Espelho Selvagem: arte moderna no Brasil da primeira metade do século XX*, Coleção Nemirovsky, MAM/SP, São Paulo, Brazil

*Momentos do acervo: décadas de 50–60*, MASC, Florianópolis, Brazil

*Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto*, Colección Cisneros, MAM/SP, São Paulo, Brazil / MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

*Modernismo: da Semana de 22 à seção de arte de Sérgio Milliet*, CCSP, São Paulo, Brazil

*Caminhos do Contemporâneo 1952–2002*, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brazil

*Arte e Política*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

*JK – Uma Aventura Estética*, Caixa Cultural, Brasília, Brazil

## 2001

*Arte brasileira: século XX*, Espaço MAM Villa-Lobos, São Paulo, Brazil

*Brasil: do abstracionismo à arte contemporânea – Coleção Gilberto Chateaubriand*, Museo de Arte Moderno, Bogota, Colombia

*Brazil: body and soul*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA

*Trajeto da Luz na Arte Brasileira*, Itaú Cultural, São Paulo, Brazil

*Gravuras Brasileiras do Acervo do MUnA: anos 60, 70 e 80*, Museu Universitário de Arte (MUnA), Uberaba, Brazil

*Coleção Liba e Rubem Knijnik: arte brasileira contemporânea*, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (MARGS), Porto Alegre, Brazil

*Coleção Aldo Franco*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil

*A Cor na Arte Brasileira*, Espaço MAM Villa-Lobos, São Paulo, Brazil

*Museu de Arte Brasileira: 40 anos*, MAB/FAAP, São Paulo, Brazil

## 2000

*Mostra do Redescobrimto, Arte Moderna*, Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, Fundação Bienal, São Paulo, Brazil

*O Modernismo na pintura brasileira: acervo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, MARGS, Porto Alegre, Brazil

*Século 20: arte do Brasil*, Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisbon, Portugal

*A Pintura Brasileira nas Coleções em Uberaba – Módulo I*, Fundação Cultural de Uberaba, Uberaba, Brazil

*Exposição Brasil Europa: encontros no século XX*, Caixa Cultural, Brasília, Brazil

*Os Anjos Estão de Volta*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil

*De la Antropofagia a Brasília: Brasil 1920–1950*, Valence, Spain

## 1999

*26º Panorama de Arte Brasileira*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

*A Figura Feminina no Acervo do MAB*, MAB/FAAP, São Paulo, Brazil

*Arte italiana do entreguerras*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil

*Cotidiano / Arte: o consumo*, Itaú Cultural, São Paulo, Brazil

*Os ítalos e os brasileiros na arte do entre guerras*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil

*Panorama del arte del Brasil en el siglo XX: Colección Gilberto Chateaubriand*, MAM RJ, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina

*Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

## 1998

*24ª Bienal Internacional de São Paulo*, Sala Especial Alfredo Volpi, Fundação Bienal, São Paulo, Brazil

*Brasil: anos 20 a 90*, MAC USP, São Paulo, Brazil

*Brasileiro que nem Eu. Que nem Quem?*, Ministério das Relações Exteriores, Brasília, Brazil

*Iconografia Paulista em Coleções Particulares*, Museu da Casa Brasileira, São Paulo, Brazil

*Teoria dos Valores*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

*Exposição do Acervo da Caixa*, Caixa Cultural, Curitiba, Brazil / Rio de Janeiro, Brazil

*A Arte de Expor Arte*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

*O Colecionador*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

*Coleção MAM Bahia: pinturas*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

*Arte Brasileira no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo: doações recentes 1996–1998*, CCBB-RJ, Rio de Janeiro, Brazil

*Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

- O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM/RJ*, MASP, São Paulo, Brazil
- Teoria dos Valores*, Fundação Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, Brazil
- 1997**
- Apropriações Antropofágicas*, Itaú Cultural, São Paulo, Brazil
- Coleção José-Augusto França*, Museu do Chiado, Lisbon, Portugal
- Poetas de Espaço e de Cor: Alfredo Volpi, Arcangelo Janelli, Aldir Mendes de Souza, Franz Weissmann*, MASP, São Paulo, Brazil / Museu de Arte de Brasília (MAB), Brasília, Brazil / MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil
- Exposição do Acervo da Caixa*, Conjunto Cultural da Caixa, Porto Alegre, Brazil / São Paulo, Brazil
- 1996**
- Arte Brasileira: 50 anos de história no acervo MAC USP: 1920–1970*, MAC USP, São Paulo, Brazil
- Figura e Paisagem no Acervo do MAM: homenagem a Volpi*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- Guignard / Volpi: centenário de nascimento*, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brazil
- O Grupo Santa Helena*, CCBB-RJ, Rio de Janeiro, Brazil
- Arte Contemporânea Brasileira na Coleção João Sattamini*, Museu de Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brazil
- 1995**
- O Grupo Santa Helena*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- 1994**
- Bienal Brasil Século XX*, Fundação Bienal, São Paulo, Brazil
- 1993**
- Brasil: 100 Anos de Arte Moderna, Coleção Sergio Fadel*, MNBA, Rio de Janeiro, Brazil
- Eram brasileiros os que ficaram*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil
- Latin American Artists of the Twentieth Century*, Museum of Modern Art, New York, USA / Kunsthalle Cologne, Cologne, Germany
- O Olhar Italiano sobre São Paulo*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil
- Representação: presenças decisivas*, Paço das Artes, São Paulo, Brazil
- Emblemas do Corpo: o nu na arte moderna brasileira*, CCBB-RJ, Rio de Janeiro, Brazil
- 1992**
- A Caminho de Niterói: Coleção João Sattamini*, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brazil
- Latin American Artists of the Twentieth Century*, Estación Plaza de Armas, Sevilla, Spain / Centre Georges Pompidou, Paris, France
- Zurich Switzerland – Brasilien: entdeckung und selbstentdeckung*, Kunsthau Zürich, Zurich, Switzerland
- Natureza: quatro séculos de arte no Brasil*, CCBB-RJ, Rio de Janeiro, Brazil
- 1991**
- Viva Brasil viva*, Konstavdelningen och Liljevalchs Konsthall, Stockholm, Sweden
- 1990**
- A Cidade e o campo São Paulo 1860–1960*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil
- Figurativismo / Abstracionismo: o vermelho na pintura brasileira*, Itaú Cultural, São Paulo, Brazil / Itaúgaleria, Brasília, Brazil / Belo Horizonte, Brazil
- 1989**
- Brasilianske Billedtmer*, Copenhagen, Denmark
- Os primeiros artistas do acervo*, MASC, Florianópolis, Brazil
- Arte Brasileira dos Séculos XIX e XX nas Coleções Cearenses: pinturas e desenhos*, Espaço Cultural Unifor, Fortaleza, Brazil
- 1988**
- 21st Chapel Art Show*, Chapel Art Show, São Paulo, Brazil
- Brasília: o homem e a terra*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil
- MAC 25 anos: destaques da coleção*, MAC USP, São Paulo, Brazil
- Modernidade: arte brasileira do século*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- 15 Anos de Exposição de Belas Artes Brasil*, Fundação Mokiti Okada (MOA), São Paulo, Brazil
- Os Ritmos e as Formas: arte brasileira contemporânea*, Charlottenborg Museum, Copenhagen, Denmark
- 1987**
- 30 Obras de arte da União de Bancos Portugueses*, Porto, Portugal
- Arte nos anos 30/40*, MASC, Florianópolis, Brazil
- As Bienais no Acervo do MAC: 1951 a 1985*, MAC USP, São Paulo, Brazil
- Ao Colecionador: homenagem a Gilberto Chateaubriand*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

- Modernidade: arte brasileira do século XX*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, France
- 1986**  
*Sete Décadas da Presença Italiana na Arte Brasileira*, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brazil
- 1985**  
*8º Salão Nacional de Artes Plásticas Atitudes Contemporâneas*, Sala Especial A Arte e seus materiais, Funarte, Rio de Janeiro, Brazil
- Destaques da Arte Contemporânea Brasileira*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- Destaques do acervo: homenagem aos 90 anos de Alfredo Volpi*, MASC, Florianópolis, Brazil
- Osirarte: pinturas sobre azulejo de Volpi, Zanini, Hilde Weber e Gerda Brantani*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil
- Pintura Brasileira Atual*, Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília, Brazil
- Encontros*, Petite Galerie, Rio de Janeiro, Brazil
- 100 Obras Itaú*, MASP, São Paulo, Brazil
- Seis Tempos: 80*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil
- 1984**  
*Tradição e Ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras*, Fundação Bienal, São Paulo, Brazil
- Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e auto-retrato da arte brasileira*, MASP, São Paulo, Brazil
- 1983**  
*Cores & formas: seus criadores*, MASP, São Paulo, Brazil
- MAC: uma seleção do acervo na Cidade Universitária*, MAC USP, São Paulo, Brazil
- 80 Anos de Arte Brasileira*, Fundação Clóvis Salgado, Palácio das Artes, Belo Horizonte, Brazil / Ribeirão Preto, Brazil / Campinas, Brazil / Museu de Arte Contemporânea, Curitiba, Brazil / Prefeitura Municipal de Santo André, Santo André, Brazil
- 1982**  
*Do Modernismo à Bienal*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- Do Moderno ao Contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, Portugal
- Brasil 60 Anos de Arte Moderna: Coleção Gilberto Chateaubriand*, Barbican Art Gallery, London, UK / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisbon, Portugal
- 1981**  
*5ª Exposição de Belas Artes Brasil-Japão*, São Paulo, Brazil
- Arte Transcendente: exposição de pinturas*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- Artistas Contemporâneos Brasileiros*, Galeria de Arte São Paulo, São Paulo, Brazil
- Do Moderno ao Contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil
- 1980**  
*20 Pintores Brasileños*, Academia Chilena de Bellas Artes, Santiago, Chile
- Coletiva de Inauguração*, Galeria Grossmann, São Paulo, Brazil
- Homenagem a Mário Pedrosa*, Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro, Brazil
- Ochenta Años de Arte Brasileño*, Buenos Aires, Argentina
- 1979**  
*15ª Bienal Internacional de São Paulo*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil
- 4ª Exposição de Belas Artes Brasil-Japão*, São Paulo, Brazil / Tokyo, Japan / Kyoto, Japan / Atami, Japan
- Coleção Theon Spanudis*, MAC USP, São Paulo, Brazil
- Desenhos dos Anos 40: homenagem a Sérgio Milliet*, Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, Brazil
- 1978**  
*A Paisagem na Coleção da Pinacoteca: Do Século XIX aos Anos 40*, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil
- Arte Agora III – América Latina: geometria sensível*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil
- As Bienais e a Abstração: a década de 50*, Museu Lasar Segall, São Paulo, Brazil
- 1977**  
*3ª Exposição de Belas Artes Brasil-Japão*, São Paulo, Brazil
- Homenagem a Francisco Matarazzo Sobrinho*, MAC USP, São Paulo, Brazil
- O Grupo Seibi e o Grupo do Santa Helena: década de 1935 a 1945*, MAB/FAAP, São Paulo, Brazil
- Projeto Construtivo Brasileiro na arte*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil / Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brazil
- Santeiros imaginários*, Paço das Artes, São Paulo, Brazil
- 1976**  
*8º Panorama de Arte Atual Brasileira*, MAM/SP, São Paulo, Brazil

- Os artistas e a Olivetti*, MASP, São Paulo, Brazil
- 1975**  
*Grupo Santa Helena*, Paço das Artes, São Paulo, Brazil
- O Modernismo de 1917 a 1930, Ciclo de exposições da pintura brasileira contemporânea*, Museu Lasar Segall, São Paulo, Brazil
- 40 anos: Grupo Santa Helena*, Museu da Imagem e do Som (MIS), São Paulo, Brazil
- 1973**  
*Panorama de Arte Atual Brasileira*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- 1972**  
*A Semana de 22: antecedentes e consequências*, MASP, São Paulo, Brazil
- Grupo Santa Helena: desenhos*, Azulão Galeria, São Paulo, Brazil
- Temática Brasileira*, Paço das Artes, São Paulo, Brazil
- 1971**  
*Bonadei, Milton Dacosta e Volpi*, Galeria Astreia, São Paulo, Brazil
- Resumo de Arte JB*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil
- 1970**  
*2º Panorama de Arte Atual Brasileira*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- 1966**  
*Meio Século de Arte Nova*, MAC USP, São Paulo, Brazil
- 2ª Exposição Circulante de Obras do Acervo do MAC USP: Meio Século de Arte Nova*, MARGS, Porto Alegre, Brazil / Belo Horizonte, Brazil / Curitiba, Brazil
- O Artista e a Máquina*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil / MASP, São Paulo, Brazil
- O Grupo do Santa Helena, hoje*, Galeria 4 Planetas, São Paulo, Brazil
- 1964**  
*O Nu como tema*, Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), Rio de Janeiro, Brazil
- 32nd Venice Biennale*, Venice, Italy
- 1962**  
*1ª Bienal Americana de Arte*, Córdoba, Argentina
- Seleção brasileira da I Bienal Americana de Artes*, MNBA, Rio de Janeiro, Brazil
- Seleção de obras de arte brasileira da Coleção Ernesto Wolf*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- 31st Venice Biennale*, Venice, Italy
- 1961**  
*6ª Bienal Internacional de São Paulo*, Sala Especial Alfredo Volpi, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brazil
- 1960**  
*II Bienal Interamericana de México*, Mexico City, Mexico
- Galeria Bonino: Mostra Inaugural*, Galeria Bonino, Rio de Janeiro, Brazil
- 1959**  
*5th International Art Show*, Tokyo, Japan
- Exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- Exposição organizada pela Associação Brasileira de Críticos de Arte – Congresso extraordinário da AICA*, MASP, São Paulo, Brazil
- Guggenheim International Award*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA
- Primeira Exposição Coletiva de Artistas Brasileiros na Europa, Barcelona, Spain / Basel, Switzerland / London, UK / Milan, Italy / Munich, Germany / Amsterdam, Netherlands / Rome, Italy / Vienna, Austria / Leverkusen, Germany / Utrecht, Netherlands*
- 5ª Bienal Internacional de São Paulo*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- 1957**  
*4ª Bienal Internacional de São Paulo*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- Exposição Nacional de Arte Concreta*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil
- 1956**  
*50 Anos de Paisagem Brasileira*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- Exposição Nacional de Arte Concreta*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- 1955**  
*3ª Bienal Internacional de São Paulo*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- The 1955 Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting*, Department of Fine Arts, Carnegie Institute, Pittsburgh, USA
- 1954**  
*Exposição Brasileira*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, Rome, Italy
- 27th Venice Biennale*, Venice, Italy
- 1953**  
*2ª Bienal Internacional de São Paulo*, Pavilhão dos Estados, São Paulo, Brazil

- Exposição do Congresso Extraordinário da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA)*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- 1952**
- 1º Salão Nacional de Arte Moderna*, Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, Brazil
- Exposição de Artistas Brasileiros*, MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil
- Volpi, Zanine, Rossi*, Centro Cultural Ítalo-Brasileiro, Milan, Italy
- 26th Venice Biennale*, Venice, Italy
- 1951**
- 1ª Bienal Internacional de São Paulo*, Pavilhão do Triano, São Paulo, Brazil
- 1º Salão Paulista de Arte Moderna*, Galeria Prestes Maia, São Paulo, Brazil
- 1950**
- Alfredo Volpi, Nelson Nóbrega, Zanini, Francisco Rebolo*, Galeria Domus, São Paulo, Brazil
- Exposição do acervo de Mário de Andrade*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- Peças da coleção de Mário de Andrade*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- 25th Venice Biennale*, Venice, Italy
- 1949**
- Salão Baiano de Belas Artes*, Hotel Bahia, Salvador, Brazil
- 1948**
- Exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, MAM/SP, São Paulo, Brazil
- 1946**
- Exposición de Osirarte, Salón Peuser*, Buenos Aires, Argentina
- Osirarte*, Galeria Benedetti, São Paulo, Brazil
- Pintura contemporânea brasileira*, Universidad de Chile, Instituto de Extension de Artes Plasticas, Santiago, Chile / Edificio de la Cia. Chilena de Navegación Interoceánica, Valparaíso, Chile
- 1945**
- Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, Victory Art Gallery, Bath, UK / Bristol City Museum & Art Gallery, Bristol, UK / National Gallery, Edinburgh, Scotland / Kelingrove Art Gallery, Glasgow, Scotland / Manchester Art Gallery, Manchester, UK
- 1944**
- Anita Malfatti, Clóvis Graciano, Hilde Weber, Alfredo Volpi, Nelson Nóbrega, Francisco Rebolo*, Galeria Alerida, São Paulo, Brazil
- Exhibition of Modern Brazilian Paintings*, Royal Academy of Arts, London, UK / Norwich Castle and Museum, Norwich, UK
- 1943**
- 49º Salão Nacional de Belas Artes*, MNBA, Rio de Janeiro, Brazil
- Exposição antieixo*, Museu Histórico e Diplomático – Palácio Itamaraty, Rio de Janeiro, Brazil / Galeria Prestes Maia, São Paulo, Brazil
- 1942**
- 48º Salão Nacional de Belas Artes*, MNBA, Rio de Janeiro, Brazil
- 1941**
- 47º Salão Nacional de Belas Artes*, MNBA, Rio de Janeiro, Brazil
- 6º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos*, Galeria Prestes Maia, São Paulo, Brazil
- I Exposição da Osirarte*, São Paulo, Brazil
- 1940**
- 46º Salão Nacional de Belas Artes*, MNBA, Rio de Janeiro, Brazil
- III Salão da Família Artística Paulista*, Palace Hotel, Rio de Janeiro, Brazil
- 2º Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul*, Porto Alegre, Brazil
- 1937**
- 1º Salão Paulista de Pintura*, Theatro da Paz, Belém, Brazil
- 3º Salão da Sociedade Paulista de Belas Artes*, São Paulo, Brazil
- 4º Salão Paulista de Belas Artes*, São Paulo, Brazil
- 1936**
- 3º Salão Paulista de Belas Artes*, São Paulo, Brazil
- II Salão Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, Brazil
- 1934**
- 1º Salão Paulista de Belas Artes*, São Paulo, Brazil
- 1933**
- 39ª Exposição Geral de Belas Artes*, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brazil
- 1928**
- Salão de Belas Artes* Muse Italiche, Palácio das Indústrias, São Paulo, Brazil
- 1925**
- 2ª Exposição Geral de Belas Artes*, Palácio das Indústrias, São Paulo, Brazil



# BIBLIOGRAPHY

- Rodrigo Moura,  
*Alfredo Volpi*. New York:  
catalogue of the exhibition at  
the Gladstone Gallery, 2017.
- Aracy Amaral, Ladi Bieuz,  
*Volpi, Pequenos Formatos*.  
*Coleção Ladi Bieuz*.  
São Paulo: Museu de Arte  
Moderna de São Paulo, 2016.
- Michael Asbury,  
*Alfredo Volpi: At the Crossroads  
of Brazilian Modern Art*.  
London: Cecilia Brunson Projects  
for Alaska Editions, 2016.
- IAVAM, *Alfredo Volpi*,  
*Catálogo de Obras 2015*,  
*Edição Comemorativa do  
Centenário da 1ª Pintura*.  
São Paulo: Instituto Alfredo Volpi  
de Arte Moderna, 2015.
- Paulo Venâncio Filho,  
*Volpi, uma homenagem*.  
São Paulo: Paulo Kuczynski  
Escritório de Arte, 2015.
- IAVAM,  
*Catálogo parcial das obras  
de Alfredo Volpi, vol. I & II*.  
São Paulo: Instituto Alfredo Volpi  
de Arte Moderna, 2014.
- Marco Antonio Mastrobuono,  
*Alfredo: Pinturas e Bordados*.  
São Paulo: Instituto Alfredo Volpi  
de Arte Moderna, 2013.
- Vanda Klabin,  
*Perguntas sobre Volpi:  
Um Debate sobre arte brasileira*.  
São Paulo: Instituto  
Moreira Salles, 2009.
- Mari Carmen Ramírez, Héctor Olea,  
*Building on a Construct:  
The Adolpho Leirner Collection  
of Brazilian Constructive Art at  
the Museum of Fine Arts, Houston*.  
Houston: Museum Fine Arts Houston  
and Yale University Press, 2009.
- Sônia Salzstein,  
*Absorção e Intimismo em Volpi*.  
São Paulo: Instituto de Arte  
Contemporânea – IAC, 2008.
- Sônia Salzstein,  
*Volpi*. Rio de Janeiro: Sílvia Roesler,  
Campos Gerais, 2000.
- Lorenzo Mammi,  
*Volpi*. São Paulo: Cosac&Naify, col.  
Espaços da arte brasileira, 1999.
- Aracy Amaral,  
*Arte construtiva no Brasil*.  
*Coleção Adolpho Leirner*.  
São Paulo: Dórea Books  
and Art, 1998.
- Edla van Steen,  
*Poetas do Espaço e da Cor*.  
São Paulo: Arte Aplicada, 1997.
- Leão Grossman,  
*Volpi 100 Anos*. São Paulo:  
Galeria Grossman, 1996.
- Waldo Rasmussen, Fatima Bercht,  
Elizabeth Ferrer, *Latin American  
Artists of the Twentieth Century*.  
New York: Museum of Modern Art,  
1993.
- Jacob Klintowitz, Ladi Bieuz,  
*Volpi: 90 Anos*.  
São Paulo: Sesc SP, 1989.
- Olívio Tavares de Araújo,  
*Volpi 90 anos*.  
São Paulo: Museu de Arte Moderna  
de São Paulo, 1986.
- Olívio Tavares de Araújo, Ladi Bieuz,  
*Volpi: A construção da catedral*.  
São Paulo: Museu de Arte Moderna  
de São Paulo, 1981.
- José Roberto Teixeira Leite,  
*Pintura Moderna Brasileira*.  
Rio de Janeiro: Record Editora, 1978.
- Roberto Pontual, Ladi Bieuz,  
*5 Mestres Brasileiros:  
Pintores Construtivistas, Tarsila,  
Volpi, Dacosta, Ferrari, Valentim*.  
Rio de Janeiro: Livraria Kosmos  
Editora, 1977.
- Olívio Tavares de Araújo,  
*Volpi: A visão essencial*.  
Campinas: Museu de Arte  
Contemporânea de  
Campinas, 1976.
- Aracy Amaral,  
*A. Volpi: pinturas 1914–1972*.  
Rio de Janeiro: Museu  
de Arte Moderna, 1972.

---

## ALFREDO VOLPI The Poetics of Colour

This book was published on the occasion of the exhibition *Alfredo Volpi. La poétique de la couleur*

Villa Paloma, MNM  
9th Feb–20th May 2018

*Curator*  
Cristiano Raimondi

*Curator Assistant*  
Floriane Spinetta

This exhibition would not have been possible without the scientific support and sponsorship of *Instituto Alfredo Volpi de Arte Moderna*, under the Presidency of Pedro Machado Mastrobuono.

A special thanks to the patrons of the exhibition Ana Dale, Carlos Dale Júnior, Antonio Almeida

And to Galeria Almeida e Dale, São Paulo for its support

Publication under the Scientific Direction and Publishing Coordination of Cristiano Raimondi

General Coordination  
Emmanuelle Capra and the entire MNM team

Research and Documentation  
Isabella Lenzi

Iconographic Research  
Floriane Spinetta  
Damien L'Herbon de Lussats

Text Contributors  
Jacopo Crivelli Visconti,  
Lorenzo Mammi

### TRANSLATIONS

*From Portuguese to French*  
Olivier Isnard  
*From Portuguese to English*  
Adriana Francisco, Izabel M Burbridge  
*From French to Portuguese*  
Olivier Isnard  
*From French to English*  
Timothy Stroud  
*From Italian to French*  
Studio Gentile, Monaco  
*From Italian to English*  
Simon Turner  
*From Italian to Portuguese*  
Henrique Cotrim, Traduniverso,  
São Paulo

### PROOFREADING

*English*  
Bennett Bazalgette-Staples  
*Portuguese and French*  
Armando Olivetti

### Graphic Design

ps.2 arquitetura + design, São Paulo:  
Annika Goepfrich, Flávia Nalon,  
Fábio Prata

### Printing

Musumeci S.p.A., Quart (Ao), Italy

---

## ACKNOWLEDGMENTS

We would like to express our sincere thanks to all the lenders

Júlio Abucham, Reynaldo Abucham, Eduardo Brenner, José Antônio Cerqueira de Almeida, Ana Dale, Carlos Dale Júnior, Paulo Darzé, Sílvia Fiorucci Roman, Sílvia Frota, Luiz Carlos Gantus, Zeev Horovitz, Salo Kibrit, Breno Krasilchik, Paulo Kuczynski, Emerson Leão, Márcio Lobão, Maria Machado Mastrobuono Nesti, André Machado Mastrobuono, Pedro Machado Mastrobuono, Pedro Moraes-Barbosa, Roberto Moritz, Alfredo Egydio Setubal, Marcos Ribeiro Simon, Sérgio Sune Pileggi, José Carlos Etrusco Vieira, Paul Zahoul. As well as those who wishes to remain anonymous.

Particular thanks to Paulo Kuczynski and Pedro Corrêa do Lago

And to all those who contributed to the exhibition  
Monica Tachotte, Erica Schmatz, Sílvia Fiorucci Roman, Julien Rodier, Geneviève Berti

Barbara Gladstone Gallery, New York; Bibliothèque du Musée Matisse, Nice; Simone Battisti, Miciah Hussey; Fundação Bienal de São Paulo; Instituto de Arte Contemporânea (IAC), São Paulo; Ana Serra; Instituto Moreira Salles (IMS), São Paulo et Rio de Janeiro; Sergio Burgi, Lorenzo Mammi, Thyago Nogueira, Samuel Titan; Médiathèque de la Villa Arson, Nice; Museu de Arte de São Paulo (MASP); Adriano Pedrosa, Adriana Villela

---

## PARTNERS

Direction des Affaires Culturelles  
Direction de la Communication  
Direction du Tourisme et des Congrès  
Le Méridien Beach Plaza

PRINCIPAUTÉ  
DE  MONACO

Main Partner:



PUBLISHED IN 2018 BY MOUSSE  
PUBLISHING, MILAN AND  
NOUVEAU MUSÉE NATIONAL  
DE MONACO

Printed in Italy  
September 2018

ISBN (NMNM): 978-2-9560210-2-5  
ISBN (Mousse): 978-8-8674934-4-9

All rights reserved

© 2018 Nouveau Musée National  
de Monaco

© 2018 Mousse Publishing, Milan

Available through  
ARTBOOK | D.A.P.

All rights reserved. No parts of  
this publication may be reproduced  
or transmitted, in any form or by  
any means, without prior written  
permission of the publisher.

Every effort has been made to  
trace all copyright holders. It has  
not been possible, however, to  
securely identify the origin of every  
document reproduced. Anyone  
wishing to assert their rights in  
this matter is requested to contact  
the publisher.

Any infringement of copyright and  
intellectual property will be pursued  
according with the laws in force.

---

## PHOTO CREDITS

Sérgio Guerini and  
Alexandre Santos Silva

Except for:

p.2–3, 22, 52, 227  
Arquivo Olívio Tavares de Araújo

p.6, 8, 70–71, 95, 97, 109, 117, 120,  
126, 140, 150, 158, 229–243  
NMNM/Andrea Rossetti, 2018

p.10, 13, backcover  
Courtesy Instituto Alfredo Volpi  
de Arte Moderna

p.14, 17, 18, 21  
Stills from the documentary *Volpi*,  
shot on 35mm film between 1971 and  
1975 in São Paulo.  
Director: Olívio Tavares de Araújo  
Photography: André Palluch  
Production: Ver & Ouvir, Benjamin  
Steiner and Marcos Marcondes

p.111, 113, 151  
NMNM/Damien l'Herbon de Lussats,  
2018

p.162  
Instituto Alfredo Volpi Archive

---

**NOUVEAU  
MUSÉE NATIONAL  
DE MONACO**

**BOARD OF DIRECTORS**

*President*

H.R.H. The Princess of Hanover

*Vice-Chairman*

Patrice Cellario

*Board Secretary*

Jean-Charles Curau

*Board Members*

Jean-Luc Biamonti, Daniel Boeri,  
Jean Castellini, Olivier Gabet,  
Marie-Pierre Gramaglia,  
Pierre Nouvion; Honorary Member:  
Valerio Adami

**DIRECTION**

*Director*

Marie-Claude Beaud

*Executive Secretary*

Fiorella Del Prato

**ADMINISTRATIVE AND FINANCIAL  
DEPARTMENT**

*Administrative and Financial Manager*  
Angélique Malgherini

*Administrative and Financial Assistant*  
Danièle Batti

*Secretary*

Sandra Forino

*Production Manager*

Emmanuelle Capra

*Assistant to the Production Manager*  
Damien L'Herbon de Lussats

*Technical Registrars*

Benjamin Goinard, Florent Duchesne

*Ticketing Officers*

Robert Pelazza,  
Christine Mikalef,  
Florentin Certaldi

**DEVELOPMENT AND  
COMMUNICATIONS DEPARTMENT**

*Head of Development  
and International Projects*  
Cristiano Raimondi

*Development and International  
Projects Assistant*  
Floriane Spinetta

*Communications and PR Manager*  
Elodie Biancheri

**COLLECTION DEPARTMENT**

*Chief Curator*  
Célia Bernasconi

*Curatorial Assistant*  
Romy Tirel-Marill

*Collection Registrar*  
Emilie Tolsau

*Costumes Registrar*  
Anne-Sophie Loussouarn

*Conservator*  
Lucille Gaydon

**PUBLIC DEPARTMENT**

*Head of Public*  
Benjamin Laugier

*Cultural Coordinators*  
Coline Matarazzo, Sharon Jones

*Cultural Mediators*  
Daphné Albert, Panthéa Ravanchad,  
Stéphane Vacquier

*Chief Supervisor*  
Richard Fonteix

*Security Officers*  
Jonathan Brotons, Henri Cavandoli

The Nouveau Musée National de Monaco is a public institution headed by the Prince's Government.

UBS is the Main Partner of the Nouveau Musée National de Monaco in support of its exhibition programmes and education outreach.

This partnership complements the UBS Global Art Programme, centred on the UBS Art Collection, international art fairs and with museums around the world.

Main Partner:









This book is published on the occasion of the very first retrospective of Alfredo Volpi (1896, Lucca, Italy–1988 São Paulo, Brazil) staged outside Brazil presented at Nouveau Musée National de Monaco – Villa Paloma in 2018. It includes a text by Lorenzo Mammì originally published in 1999 and a new essay by Jacopo Crivelli Visconti. This publication retraces the career of this independent and self-taught painter who, within the modernist practices of his time, introduced a vibrant

and poetic body of works depicting mostly the metaphysical *aura* of Cambuci, a historical suburb of São Paulo where he spent almost all of his life. Over his last two decades, Volpi became a real hero and legend among Brazilian artists and collectors, creating an original pictorial language that fluently evolved until he stopped painting at the age of 88.

Publishers

NOUVEAU MUSÉE  
NATIONAL DE MONACO  
MOUSSE

With the  
support of

 INSTITUTO ALFREDO VOLPI  
DE ARTE MODERNA

