

Paulo Cláudio Rossi Osir

Multiple trame nell'assimilazione del modernismo italo - paulista

Ana Maria Barbosa de Faria Marcondes¹



Paulo Cláudio Rossi Osir. Dettaglio dell'opera *Nu, Mulata*, 1930., O/t. firmato Osir - 1930 São Paulo. Coll.MAM.

SINOSSI: Paulo Cláudio Rossi Osir, uno dei collaboratori del modernismo italiano nello scenario artistico paulista, assume un particolare rilievo in quest'anno 2022, in cui celebriamo il centenario della *1ª Exposição Geral de Belas Artes* (1922). L'articolo "*Paulo Cláudio Rossi Osir: multiple trame nell'assimilazione del modernismo italo - paulista*" presenta la forte connessione dell'omaggiato con la Famiglia Artistica Milanese attraverso

¹ Studia presso la Pontificia Universidade Católica di San Paolo: laurea in Filosofia (1973); specializzazione in Filosofia dell'Educazione (1980); titolo di "Mestrado" (2006) e Dottorato (2018) in Scienze Sociali - indirizzo Antropologia (2006); autrice del libro "*Travessia Periferica. A trajetória do pintor Waldemir Belisario*", pubblicato da *Emprensa Oficial do Estado de São Paulo* (2013). Corrispondente della Famiglia Artistica Milanese a San Paolo.

due testi: *Paulo Cláudio Rossi Osir e Multiple trame nell'assimilazione del modernismo italo – paulista.*

Paulo Cláudio Rossi Osir

*È uguale agli altri solo chi lo prova ed è degno
della sua libertà solo chi sa conquistarla.
Charles Baudelaire. Lo spleen di Parigi.*

Paulo Cláudio Rossi Osir (1890-1959) nacque in Via Tabatinguera, nel quartiere Sé, zona centrale della capitale dello stato di San Paolo, dove il padre, per circostanze professionali, era in trattativa con l'allora sindaco (1889-1911) Antônio da Silva Prado. I coniugi Odile Neagel e Cláudio Paulo Achille Rossi – nato a Carpi, provincia di Modena – conobbero Antônio Prado nel 1871 con il quale stabilirono relazioni di amicizia consolidate nel corso di tre decadi.

Come rispettato scenografo del Teatro alla Scala di Milano, Cláudio Rossi fece il suo primo viaggio a San Paolo nel 1871, a servizio della Compagnia Lirica Ferrari, diretta da Ângelo Ferrari, impresario culturale e direttore dell'orchestra in scena a Rio de Janeiro e Buenos Aires. Durante un secondo viaggio, la sua notorietà nella scena lirica brasiliana rafforzò il suo credito in società per via dei buoni servizi prestati, soprattutto nella ristrutturazione del *Teatro São José*, da lui affittato e trasformato nella più grande casa di spettacoli di San Paolo. Oltre a distinguersi come scenografo e impresario teatrale, venne ammirato come architetto per l'insieme di interventi nelle residenze di Via *São Bento*, di proprietà della famiglia Prado, per la successiva costruzione del *Palacete Elias Chaves* e per le piantine dei teatri fatte in Italia che finirono per divenire il fiore all'occhiello del sindaco paulista.

Questa traiettoria di conquiste diede a Cláudio Rossi la possibilità di lavorare nel progetto del *Teatro Municipal* di San Paolo, iniziato nel 1903 con la fundamenta edificate da un equilibrato triangolo di architetti. Erano due italiani e un brasiliano. A ognuno di loro toccò un parte di responsabilità, così articolate: Cláudio Rossi era incaricato del progetto e della scelta dei materiali; Domiziano Rossi era il responsabile della pianta e Ramos de Azevedo dell'edificazione (LEMOS, 1933).

Così, il 26 giugno 1903, “ebbero inizio i lavori delle fondamenta del teatro, realizzando, durante lo stesso anno, altri interventi, come analisi della relazione e piante annesse presentate al Comune dall'ingegnere direttore generale della costruzione, il dott. Ramos de Azevedo”, come dichiara il sindaco Antônio Prado nella sua esposizione

alla Camera. Nello stesso testo, ci si riferisce agli architetti D. Francisco Paula Ramos de Azevedo, Domiziano Rossi e Cláudio Rossi, dei quali la competenza professionale nota a San Paolo offriva, come vi avevo detto, sufficiente garanzia per l'approvazione del progetto da loro capitanato (LEMOS, 1933)

Incaricato della scelta dei materiali e della supervisione dei lavori artistici che si rifacevano al modello e all'eccellenza europei, Cláudio Rossi passò molto tempo a Milano e in città vicine alla ricerca dei migliori professionisti come: Alfredo Sassi, per scolpire, in gesso, gli dei della mitologia greca; Joo e Pelicciotti, per le decorazioni in cemento; Lorenzo Massa, per i lavori in marmo e la ditta D'Agnesi per il mosaico veneziano (CENNI, 2003). In tal modo venne realizzato l'insieme delle sculture che compone i pilastri di sostegno frontale dell'edificio del teatro, così come tutti i dettagli in bronzo, marmo e cristallo decorativo che ornano il progetto architettonico di San Paolo, all'inizio del secolo XX.

Così, come uno specchio dell'arte, Cláudio Rossi partecipò alla formazione di suo figlio, tanto per il suo *modus operandi* quanto per avergli offerto un'educazione artistica alla Accademia di Belle Arti di Brera (1776), in cui si trovavano, tra i docenti, gli artisti Giuseppe Mentesse, Achille Cattani, Alberto Beniscelli, Emilio Gola e Donato Frisia. Sappiamo da Paulo Mendes de Almeida che Paulo Cláudio Rossi fu alunno di Donato Frisia (1883-1953), nel periodo 1922-1927, quando i Rossi si stabilirono a Milano; prima di tutto ciò, Paulo Cláudio Rossi aveva partecipato del corso di architettura nella *Escola Politecnica* di San Paolo (1893), durante il periodo di permanenza dei Rossi in questa città per la conclusione dei lavori decorativi del *Teatro Municipal* (1911). Di ritorno in Europa, Paulo Cláudio ottenne il diploma di architettura (1916), presso l'Accademia Reale di Belle Arti di Bologna, dando continuità alla terza generazione di architetti della famiglia Rossi di Carpi, iniziata dal nonno, professore di disegno e architetto responsabile del progetto neoclassico del Teatro di Carpi, inaugurato nel 1861, con l'opera *Il Rigoletto* di Giuseppe Verdi.

La passione di Paulo Rossi per la pittura si accentuò con l'aiuto del maestro Donato Frisia, la cui dedizione e la disciplina, durante la sua formazione presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, contribuirono alla conquista del titolo di docente negli anni '20. Della produzione artistica di Frisia sono noti i monumenti funebri e le pitture di paesaggi e di natura morta, con le quali partecipò al Circolo di Emilio Gola, alle mostre dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti della Società, all'Esposizione Permanente di Milano e alle Esposizioni di Venezia. Inoltre, ricevette premi come il Mylius dell'Accademia di Belle Arti di Milano e il Premio Principe Umberto. In anni successivi, la Biennale di Venezia (1942) rese omaggio a Donato Frisia dedicandogli una sala individuale.

È nell'opera *Donato Frisia - L'invenzione del vero*, scritta nel 1922 e pubblicata da Bolis di Bergamo, che la studiosa Marina Pizziolo associa il senso del bello a una verità radicata nel

reale, supportato dalla credenza dell'arte come creazione. Per Frisia "L'arte è una creazione d'amore. Ed è proprio così, si può inventare il vero: basta saperlo guardare".

Frisia è il pittore della luce, dell'aria e dell'acqua. Quando teneva il traghetto a Imbersago si è allenato a contemplare i giochi di luce sui colori, sull'acqua. Contemplare l'acqua vuol dire smarrirsi, dissolversi, ritrovare quella dimensione di inconsistenza, di nullità che siamo e che tuttavia ci libera dalle ristrettezze del nostro io. Osservando le delicate immagini dei riflessi - immagini mosse, sfaldate -, impariamo a riconoscere una fragilità che è nostra e alla quale il pittore dà voce, dà parola. Osservare, contemplare sono termini chiave per Donato. Eppure questi dipinti non sono solo da vedere: possiamo ascoltare il silenzio del lago oppure gli squilli dei salici protesi verso il cielo, possiamo sentire l'odore di putrido o avvertire al tatto il ruvido dell'antico platano (PIZZIOLO, 1992)

Degli insegnamenti di Frisia, Paulo Cláudio Rossi seguì lo stesso rigore nel perfezionamento della percezione del movimento fuggevole, affinché un altro sia inventato, al fine di cogliere il reale immediato.

Al di là di Donato Frisia, il maestro che influenzò il fare artistico di Paulo Rossi fu Emilio Gola (1851-1923), il quale aveva abbandonato la sua formazione in ingegneria industriale al Regio Istituto Tecnico Superiore (attuale Politecnico di Milano) per abbracciare la pittura. Questo fatto fu determinante nell'empatica relazione alunno-professore, considerando che Paulo Cláudio Rossi non aveva mai esercitato la professione di architetto, se non con attività indirette, come quelle che lo legarono alle maioliche negli anni '40, in tre città brasiliane. Furono i paesaggi milanesi e brianzoli di Emilio Gola – con il suo forte accento cromatico nei paesaggi del quotidiano, ottenuto grazie a vigorosi contrasti in chiaroscuro – che ispirarono Paulo Rossi, così come i disegni presentati nel 1919, nella mostra della Famiglia Artistica, destinata alla Croce Rossa, accanto a Leonardo Bistolfi, Arturo Tosi, Adolfo Wildt e Donato Frisia.

Emilio Gola è citato in *La Nuova enciclopedia dell'arte Garzanti* come "uno dei più significativi rappresentanti della tradizione pittorica dell'Ottocento lombardo", stando al commento dello studioso e critico, Tadeu Chiarelli, nel libro *Arte Internacional Brasileira*. Per Chiarelli (2002)

Questo insieme di influenze che Osir deve aver ricevuto da Gola può dirci due cose: da un lato, nella pittura di paesaggio, Osir sarebbe l'erede di una tradizione pittorica italiana in linea con la critica

nazionalista di quel paese negli anni '20, dall'altro questo eclettismo artefice della personalità artistica di Gola può corroborare l'affermazione dello stesso Osir dell'aver appreso, da Gola e da Frisia, a percepire quel che oggi si può denominare la linea universale della pittura nel tempo. Ossia, una percezione dell'arte che illudeva tutte le rotture delle avanguardie storiche.

Allo stesso modo di Paulo de Tarso Mendes de Almeida, anche Tadeu Chiarelli vide nel Novecento testimonianza dell'identità artistica di Paulo Cláudio Rossi, per via della sua pittura di nature morte e di paesaggi, appresa con i maestri Frisia e Gola a Milano, dove era effervescente la "ribellione dei giovani artisti verso il conservatorismo dell'insegnamento (Medardo Rosso è tra i "grandi" espulsi), la vita accademica si intreccia e si scontra con i fermenti di un mondo artistico in trasformazione, dagli scapigliati ai futuristi" (ACCADEMIA DI BRERA). Per la critica Margarita Sarfatti (1947), pregievoli artisti vennero osteggiati dagli accademici, dimenticati dal pubblico e ignorati ufficialmente, nonostante, nel secolo XX, critici e artisti rivendicassero la fama dei Fontanesi, Cremona, Ranzoni, Signorini, Mancini, Paviati, Gola e Medardo Rosso.

Se all'Accademia di Belle Arti di Brera si giungeva all'espulsione degli alunni ribelli, alla Esposizione Annuale della Famiglia Artistica venivano accettati artisti, soci e partecipanti di tutte le tendenze. In questo contesto di pittori formati e/o rigettati dall'Accademia di Belle Arti di Brera – come quelli che rappresentavano l'avanguardia futurista nella pittura italiana, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Carlo Erba e, nell'architettura Antonio Sant'Elia – si costituì il contingente di artisti che diede lustro all'ambiente milanese, come ben registrò Carlo Carrà nel libro *Segreto Professionale*, pubblicato a Firenze da Vallecchi nel 1962. Questo libro è composto da una collettanea di testi di estetica, teoria della pittura e critica d'arte, scritti tra il 1918 e il 1952 e pubblicati su periodici italiani; in essi, Carrà parlava della Famiglia Artistica nei termini di uno spazio d'arte in cui "si discuteva insieme a colpi d'entusiasmo fino ad ora inoltrata. Romani, Camona, Martelli, Erba erano con noi e di quando in quando compariva il volto rabbuiato di Ugo Valeri" (CARRÀ, 1962).

Il clima entusiasta del gruppo milanese fu decisivo nel portare Margarita Sarfatti – nel suo libro *Espejo de la Pintura Actual*, scritto a Buenos Aires durante la seconda guerra mondiale – a riferirsi alla città di Milano come uno spazio geografico peninsulare di movimenti estetici di notevole portata artistica alla fine del secolo XIX e inizio del secolo XX. Fu sempre a Milano – nei cenacoli di casa sua, dopo la morte di Umberto Boccione (1882-1916) in campo di battaglia nel corso della prima guerra mondiale – che, ancora feriti nel corpo e nell'anima, artisti, scrittori e pittori trovarono sollievo da quel triste e tenebroso Novecento nella gloria artistica del Quattrocento e del Cinquecento (SARFATTI, 1947).

Negli anni che ante cedettero gli studi con Donato Frisia e Emilio Gola a Milano (1922-1927), Paulo Cláudio Rossi era già riconosciuto come “uomo del Mediterraneo” nell’ambiente artistico paulista, da pittori e letterati che in lui vedevano un

Invidiabile, costante e rigoroso esempio di serietà artistica, tanto nel fare quanto nel giudicare (...) Paulo Rossi Osir era uomo di cultura e gusto letterario. Aveva letto sei o otto volte *Chartreuse de Parme*, al quale si riferiva sempre con appassionato interesse. Altrettante volte aveva divorato i volumi di *À la recherche du temps perdu*, coi personaggi dei quali attinse intimità completa. In senso stretto, nei suoi giorni migliori, aveva letto tutto o quasi tutto quello che avrebbe dovuto leggere. Aveva perciò una vera cultura umanistica, una visione universale delle cose (ALMEIDA, 1976, p.136). Rossi conosceva a memoria brani di Shakespeare, conosceva a fondo Proust, citava tanto Dante quanto Gide, Petrarca e Verlaine. Gli erano però estranei la politica e le cose del quotidiano. (MILLET, 1960);

Ad ogni modo, tra gli intellettuali letterati e i compagni *del Liceu de Arte e Oficios* di San Paolo (1873) c’era un palese fraintendimento storiografico del flusso modernista italiano. Durante la gestione Ramos de Azevedo (dal 1895 al 1928), l’allora direttore del *Liceu* era lo stesso architetto e costruttore compagno del padre di Paulo Cláudio Rossi nel progetto del *Teatro Municipal*. In tale sinergia di relazioni sociali e di lavoro, il direttore del *Liceu* concesse l’inconcluso *Palácio das Indústrias*, progettato da Domiziano Rossi, architetto responsabile della pianta del *Teatro Municipal*, a un’esposizione d’arti figurative – proprio nell’anno in cui il paese festeggiava il *Centenario da Independencia do Brasil* (1922).

Tra il 1822 e il 1922, l’aspetto di quella che era la modesta e dimessa cittadina di São Paulo si era modificato. Se nell’anno dell’indipendenza del Brasile era stato importante rompere i legami politici che univano la colonia alla corona portoghese, nell’anno del centenario, in un contesto repubblicano (1889), la rottura rappresentò – per il gruppo di intellettuali della capitale paulista – la liberazione culturale, soprattutto dai lacci parnassiani che dominavano la letteratura brasiliana. È per questo che l’avanguardia modernista europea esercitava fascino su un gruppo, essenzialmente costituito da letterati fedeli all’establishment paulista, composta in maggioranza di ricchi produttori di caffè delle province dello stato.

La gestazione futurista ribolliva nel laboratorio di idee dello scrittore Oswald de Andrade il quale, nel 1912, nel tornare dall’Europa aveva portato il seme del *Manifesto* di Filippo Tommasi Marinetti (1876-1940), annunciando “il sodalizio tra letteratura e nuova civiltà tecnica, all’insegna della lotta all’accademismo, alle chincaglierie e ai musei e esaltando il culto delle parole in libertà” (BRITO, 1958).

La cultura artistica della capitale paulista celebrò l’indipendenza dal Portogallo con edifici e concetti estetici in maggior parte italiani. Anzitutto con la *Semana de Arte Moderna*

al *Teatro Municipal* (febbraio del 1922); poi con la *1ª Exposição Geral de Belas Artes* al *Palácio das Indústrias* (settembre del 1922). Fu però nel corso della *Semana* che il progetto moderno e demolitore, di stampo futurista, richiamò l'attenzione della stampa con il discorso di apertura dello scrittore Menotti Del Picchia, imbevuto del *Manifesto* di Marinetti, pubblicato sul giornale *Le Figaro* (Paris, 1909). Il gruppo paulista negò il legame tra i concetti dell'evento della *Semana da Arte Moderna* e il Futurismo della fase romana, temendo d'essere associati politicamente a Mussolini (1883-1945) che, proprio nello stesso anno 1922, aveva assunto la funzione di Presidente del Consiglio del governo del monarca Vittorio Emanuele II.

Contrapponendosi ai letterati, la maggior parte dei pittori della *1ª Exposição Geral de Belas Artes* mantenne il linguaggio estetico del modernismo fiorentino divulgato da un gruppo di espositori, il pittore e professore veneziano Giuseppe Perissinotto (1881-1965), discepolo dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, dove insegnava il macchiaiolo Giovanni Fattori (1825-1908). Ad eccezione degli articoli pubblicati dal giornale *Fanfulla* (1922), che circolava in lingua originale nella comunità italiana, ben poco venne divulgato sugli artisti che si unirono, senza patrocinio, senza alcun aiuto, per esporre le proprie opere in un evento al *Palácio das Indústrias*.

In sezione dedicate all'arte sul *Fanfulla*, l'articolista, riferendosi alla vendita esigua di soli 10 quadri durante l'esposizione, richiama l'attenzione sul pittore Waldemar Belisário, che aveva venduto 5 quadri, definendolo un pittore povero che era riuscito a divenire artista perché era nato con questa passione: "povero anch'esso, é divenuto artista perché è nato con questa passione". Dagli altri periodici della capitale si evince di contro la diffusione dello stigma che quell'evento sarebbe stato nient'altro che una "inespressiva mostra di pittori poveri", senza importanza e abbandonata nel passato, con poche e impietose frasi incluse nel mensile d'arte moderna (KLAXON, 1922), rivista diretta dai letterati della famosa *Semana da Arte Moderna* (MARCONDES, 2018).

Pertanto, la mancanza di dati sugli espositori del *Palácio das Indústrias* ha finito per alimentare l'idea che il gruppo di pittori sarebbe stato dimenticato solo perché si separarono dopo la conclusione della *1ª Exposição Geral de Belas Artes*. Ignorando la connessione tra l'evento e le esposizioni della *Sociedade Paulista de Belas Artes*, nei saloni paulisti e nelle mostre organizzate dal pittore e architetto Paulo Cláudio Rossi, si è eclissata la linea di continuità di un gruppo la quale percorreva diverse esposizioni. Ammirato come uomo del mediterraneo, Paulo Rossi passò la vita nel limbo del nativo di San Paolo dall'accento italiano. Con le esposizioni della *Família Artística Paulista* (1937/39/40) perseguì lo stesso spirito milanese incorporato nell'arte collettiva dello *Ateliê Osirarte* (1940-1959).

Paulo Cláudio Rossi fece così aggiungere al suo registro anagrafico il cognome Osir e "iniziò a firmarsi Paulo Rossi Osir" (ALMEIDA, 1976). Esistono due versioni che ne spiegano il motivo. La più evidente sembra legata al desiderio di voler render diverso il cognome Rossi,

molto comune a San Paolo (MARCONDES, 2018). L'altra racconta di "esigenze della numerologia, in cui credeva piamente" (ALMEIDA, 1976).

(traduzione Gabriele Frigerio)



Paulo Cláudio Rossi Osir. *Ritratti dipinti di donne* negli anni '20. Donna nubile, O/t 48,5 x 45 cm; Donna giovane 60,5 x 50 cm; Donna matura, 54 x 45,5cm. Coll. Thomas Baccaro.

BIBLIOGRAFIA

ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA. Disponibile in:
<https://www.accademiadibrera.milano.it/sites/default/files/2021-06/>

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo: Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1976, p. 163-165.

BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*: Pequenos poemas em prosa. São Paulo: Editora 34, 2020.

BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte moderna*. São Paulo: Edição Saraiva, 1958, p. 27-34

LEMOS, Carlos Alberto de Cerqueira. *Ramos de Azevedo e seu escritório*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1993, p. 70

CARRÀ, Carlo. *Segreto professionale*. Firenze: Vallecchi, 1962, p.403-404.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil: Andiamo in America*. São Paulo: EDUSP, 2003, p 389-450

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002, p. 76-78

KLAXON. *Mensário de Arte Moderna (setembro 1922)*, nº 5. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972, p. 16

MARCONDES, Ana Maria Barbosa de Faria. *Entre Vanguardas: Outro lado de uma mesma geração modernista*. Tese de doutorado em Ciências Sociais – Área de Antropologia, São Paulo: PUC-SP, 2018, p 46-55;.88-99

MILLIET, Sergio. Primeiro aniversário. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 1960

MOTTA, Flavio. A Família Artística Paulista. *In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo nº 10, 1971

PIZZIOLO, Marina. *Donato Frisia: L'invenzione del vero*. Bergamo: Bolis, 1992. Disponibile in:
<http://www.artconsulting.net/it/donato-frisia-linvenzione-del-vero/>

SARFATTI, Margarita. *Espejo de la Pintura Actual*. Buenos Aires: Argos, 1947, p. 144;151