

La otra inmigración

Buenos Aires y el mercado del arte italiano en los comienzos del siglo XX*

María Isabel Baldassarre**

El desarrollo artístico de la Argentina fue lento y discontinuo durante las décadas posteriores a la independencia. Hasta prácticamente el último cuarto del siglo XIX, la vida material se mantuvo en muchos sentidos con la austeridad que caracterizó a los tiempos coloniales. Las casas tenían exigua decoración y objetos suntuarios y las pocas imágenes presentes respondían al culto religioso. Recién hacia 1870 se va a introducir la práctica del consumo de arte entre los sectores de altos recursos principalmente en Buenos Aires, de la mano de la transformación urbana y la explosión constructiva que vivió la ciudad.¹

Los italianos tuvieron mucho que ver con el avance de este comercio artístico. Ya hacia fines de la década de 1870 fueron ellos los encargados de instalar los primeros negocios de arte con que contó el país. Se trataba de bazares, pinturerías, almacenes navales, casas de fotografía o artículos musicales donde se vendían obras de arte indiscriminadas entre objetos de distinto uso. El editor Angelo Sommaruga y los comerciantes Ruggero Bossi y Francesco Costa fueron

algunos de estos hombres que abrieron sus “salones” en las inmediaciones del centro de la ciudad, y se dedicaron a traer obras con ambiciosas atribuciones de autores antiguos y mayormente arte contemporáneo. Estas últimas eran aquellas producciones que, en la excesiva oferta y escaso mercado artístico que ofrecía Italia, no hallaban compradores y necesitaban encontrar nuevas plazas donde radicarse. En el caso particular de Sommaruga, el comerciante fue un verdadero pionero encargado de la difusión de la “moderna escuela italiana”, con los nombres de Francesco Michetti y Giacomo Favretto a la cabeza.²

Este proceso de formación de un mercado de arte cobró nuevos bríos a comienzos del siglo XX gracias a la apertura de las primeras galerías con pretensiones profesionales, y de la ampliación de la práctica del consumo y el coleccionismo entre los sectores enriquecidos antigua o recientemente. A su vez, un hecho innegable transformaba a la ciudad en una sede privilegiada para recibir arte italiano. Si hacia fin del siglo XIX la presencia italiana en Buenos Aires superaba los

* Gran parte de la investigación de base de este trabajo fue realizada gracias a una beca del Kunsthistorisches Institut in Florenz durante septiembre y noviembre de 2005. Agradezco la apertura y generosidad del personal del instituto y particularmente a su director, el doctor Gerhard Wolf. Una versión de este artículo se incluye en la revista de ese instituto, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, LI, 3, 2007.

** CONICET-Instituto de Altos Estudios Sociales, UNSAM.

ciento ochenta mil habitantes –constituía la mayor colonia fuera de la península–, la primera década del siglo XX fue el período más álgido de la inmigración italiana, cuando la Argentina recibía a 670.272 emigrantes de ese origen. Si bien la mayor parte de ellos se dedicaban a oficios como albañil, carpintero, zapatero y asalariados en general, también era cierto que –luego de los argentinos– los italianos eran los principales poseedores de inmuebles y sus propiedades superaban en valor y cantidad las de todos los otros extranjeros.³ La conspicua posición de muchos comerciantes, empresarios y banqueros italianos radicados en el país los convertía entonces en posibles compradores de objetos lujosos, más particularmente de obras de arte, en una ecuación que suponía que las obras del terruño de origen serían las preferidas a la hora de la elección.

Todo esto hacía augurar que Buenos Aires podía ser una plaza receptiva a las obras italianas, y estos hechos fueron altamente capitalizados y debatidos en el marco institucional del otro lado del Atlántico. No sólo a Italia, sino también a Francia y a España, llegaban las noticias del poderío de la burguesía porteña, y Buenos Aires se transformaba para muchos artistas y comerciantes europeos en una arena ideal para extender sus negocios artísticos.

Temporaria o permanentemente, se radicaron en la Argentina artistas italianos que armaron y sostuvieron exitosamente sus talleres en la capital, como Luigi De Servi, Adolfo Feragutti Visconti, Nazareno Orlandi, Giuseppe Quaranta, Eliseo Coppini, Giacomo Grosso o Francesco Parisi. Ellos realizaron prolíficas campañas de pintura de retratos y también encargos importantes de decoración mural de iglesias y edificios públicos.⁴ Mientras, escultores como Ettore Ximenes, Vittorio de Pol y Eugenio Maccagnani pro-

dujeron monumentos de gran protagonismo en el espacio público y esculturas que hicieron lo propio en el Cementerio de la Recoleta y en las residencias privadas.⁵

Varios de ellos formaron un grupo orgánico denominado Associazione Artistica, encargado de defender los intereses y coordinar exposiciones para la venta de obras de los italianos residentes en Buenos Aires en el naciente pero reñido panorama artístico de comienzos del siglo.

A la vez, muchísimos otros artistas planearon mandar desde Italia obras factibles de ubicar en aquel mercado que a la par que exportaba –casi ilimitadamente– materias primas parecía no ofrecer trabas para la importación de manufacturas extranjeras. Y este sentido eminentemente comercial de las artes plásticas va a ser clave para los intereses italianos en la medida que los discursos de la época consideraron los cuadros y las esculturas como otros de los bienes exportables hacia un mercado caracterizado principalmente por la carencia de industrias.

Las revistas y guías publicadas entonces en Italia así como las crónicas de viajeros informaban constantemente de los progresos de la metrópoli del sur, y todo vaticinaba que Buenos Aires sería prontamente la nueva Atenas del Plata.

Buenos Aires a los ojos de Italia

L'Argentina in un ventennio ha compiuto miracoli sulla via del materiale progresso.

Francesco Scardin. *Vita italiana nell'Argentina. Impresione e note*, Buenos Aires, 1899

Las noticias sobre la realidad contemporánea argentina –escritas por italianos radi-

cados en el país o corresponsales enviados expresamente– son una presencia repetida en muchas revistas ilustradas editadas en Italia entre 1890 y 1910, como *L'Illustrazione italiana*, *Il Secolo XX* o *Natura ed Arte*. Son también el eje de muchos diarios y relatos de viajeros italianos que se abocaron a mantener informados a sus compatriotas sobre la vida social, política, económica y cultural de aquella nación que estaba contemporáneamente alojando a tantos familiares y paisanos.

Las cifras son un índice repetido en estos artículos. Números de varios ceros y porcentajes impactantes refieren al crecimiento de la población, a las exportaciones de carnes y cereales, al ensanchamiento de la red ferroviaria o al dinero juntado por las colectividades inmigrantes para enviar al terruño. Son un parámetro incuestionable que apunta constantemente a enfatizar el progreso económico logrado por el país y así explicar el consecuente desarrollo urbano y edilicio de sus principales ciudades.

Centrándose en Buenos Aires, estas crónicas acentúan mayormente la apariencia opulenta de la renovada metrópoli. Se destacan sus nuevos palacios y avenidas –tomando como parámetro los cursos de Milán y Roma y los bulevares de París–, se describen los lugares frecuentados por la elite: el cementerio monumental de la Recoleta, el paseo dominical de Palermo, la “aristocrática” calle Florida y el estricto “estar a la moda” expresado en la vestimenta elegante de gran parte de su población.

Asimismo, la constante necesidad de los habitantes de Buenos Aires de renovar su vivienda y su contenido llama la atención de los italianos, como señala la periodista Cesarina Lupati, admirada no sólo frente a la lógica novedad de los objetos sino por su

constante recambio: “La ragione della vendita è spesso il capriccio, l'amore srenato della novità e del lusso, così non soltanto importa poco di far sapere a tutti che si vende, ma si ostenta la vendita in pubblico [...] il vendere diventa una gara, una forma esuberante di lusso”.⁶

La colectividad italiana es –naturalmente– otro de los ejes por los que discurren las corresponsalías que llegan desde la Argentina. Se subrayan el bienestar de la mayoría de los emigrados, su grado de integración con la comunidad local, el éxito de sus asociaciones para insertarse a su vida social y la importancia de su órgano representativo –*La Patria degli Italiani*–, calificado como el diario más reputado de todos los publicados en lengua italiana fuera de la península.

Algunos eventos altamente significativos, como el asesinato del rey Umberto I, repercuten fuertemente en la capital sudamericana. El funeral celebrado paralelamente en Buenos Aires congrega a la impresionante cifra de doscientas mil personas y la prensa señala que solamente en Roma y Nápoles pueden soñarse espectáculos similares.⁷

Todos estos relatos remitidos desde América del Sur tuvieron una incuestionable plasmación física en la Exposición Universal realizada en Turín en 1911.⁸ Como signo evidente de la riqueza alcanzada, el Congreso argentino destinó una enorme suma de dinero para erigir en la elegante Riva delle Nazioni un imponente pabellón en el que se exhibieron los principales productos y manufacturas nacionales (imagen 1). Como era usual en la arquitectura proyectada para este tipo de exposiciones, su realizador, Rolando Levacher, había combinado elementos de resolución clásica con el juego más libre usado en frontones orna-



Imagen 1

mentales, torres, cúpulas y minaretes. El ingreso al fastuoso pabellón se realizaba por una escalinata monumental que permitía acceder a una columnata curva que ocupaba todo el cuerpo central. Adornaban el edificio altorrelieves con los distintos paisajes y riquezas del país: desde sus amplias extensiones cultivadas hasta el activo puerto de Buenos Aires.

El lujo fue la constante que primó en la inauguración regada por abundante champagne mientras la orquesta amenizaba las imágenes cinematográficas que reproducían las celebraciones del Centenario organizadas en la capital argentina un año antes.

En Turín, la Argentina había realizado una apuesta clara al optar por la construcción de un pabellón individual y no participar en el contingente de la Unione dell'America Latina, donde seguramente su presentación grupal no hubiese sido tan impactante. Las crónicas italianas destacaron a

cada momento la prosperidad que había hecho posible este despliegue, progreso que los economistas señalaban como uno de los principales fenómenos del siglo XX.⁹ Sin embargo, si bien la Argentina también formó parte de la Exposición Internacional de Bellas Artes celebrada paralelamente en Valle Giulia-Roma, su pobre envío de esculturas y pinturas pasó allí desapercibido entre las producciones de aquellas otras naciones que también figuraban colectivamente en las “salas internacionales” del recientemente construido Palazzo delle Belle Arti de Vigna Cartoni.

La Argentina había preferido claramente exhibirse como una nación comercial e industrial había invertido todos sus esfuerzos y recursos en esta faceta de la Exposición –celebrada en Turín– en desmedro de su participación en la muestra artística romana. Esta –aparentemente irreconciliable– dicotomía también fue un tópico recurrente en los discursos de la época, para los cuales

el progreso parecía atentar contra el cultivo de las bellas artes; como si la esfera material y la artística no pudiesen ser desarrolladas en paralelo sin la guía de aquellas naciones señeras en la tradición y la historia del arte occidental como Italia.

Así, a la hora de hablar del desarrollo del arte argentino la producción local aparece duramente criticada justificando la necesidad de exportación de obras de “genio”. Repitiendo un argumento frecuente en los críticos artísticos argentinos, los italianos también denuncian las preferencias de los compradores sudamericanos por las reproducciones de cuadros célebres –copias u oleografías– en detrimento de las obras originales de arte contemporáneo.

Los comentarios podían llegar a ser realmente peyorativos, como aquel esbozado por el editor Giacomo de Zerbi quien al introducir la serie de correspondencias que envía a *Natura ed Arte* se refiere a las obras de argentinos como un “arte in fascie ancora, che chiamerò indigena, un’arte che è fatta d’imitazione servile e che è pretenciosa, tal quale come i fanciulli imberbe che si credono già uomini e ai quali pare d’essere già personalità importante”.¹⁰

Otros textos refuerzan este lugar de “vacío artístico”, muchas veces explicado por la abundancia de inmigrantes. De este modo se expresaba Francesco Scardin en *Vita italiana nell’Argentina*: “A Buenos Aires, quindi non abbiamo una stabile, vera ed elevata forma d’arte, perché l’arte non dovunque mette radici e fruttifica, ma cerca e vuole il suo ambiente, il suo pubblico i suoi giudici. Sorta dalla mistura di razze e idioma tanto diversi, dalla fusione ancora incompiuta di elementi così disparati, l’Argentina ha pur dato e dà tutto che un paese mancante di perfetta unità etnologica poteva e può dare”.

La constatación de esta ausencia de una escuela artística argentina vuelve necesario entonces el accionar de italianos que, tanto desde la producción como desde la filantropía, son señalados como puntales del desarrollo estético. Concretamente, en el caso del primer museo artístico del país, el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) inaugurado en 1896, fue fundamental el legado del coleccionista de familia italiana Adriano Rossi, quien incluso antes de gestada la institución donó al Estado su pinacoteca compuesta por ochenta obras. Ésta se dividía en un conjunto atribuido ambiciosamente a importantes artistas del pasado como Giovanni Battista Moroni, Salvatore Rosa o Giuseppe Ribera, y un grupo de obras medianas de artistas contemporáneos, muchos de ellos franceses, como Brissot de Warville o Théodule Ribot. Sobresalía una treintena de obras debidas a su connacional, el pintor milanés Ignazio Manzoni, que había estado radicado en la Argentina durante más de treinta años –entre 1851 y los prolegómenos de su muerte en 1888– logrando suceso en la venta de sus pequeñas escenas satíricas, bíblicas e históricas realizadas con gran facilidad y presteza. Pero tanto el caso de Rossi como el de Manzoni, así como la labor de los primeros italianos comerciantes de arte ya señalados, constituyen antecedentes del momento que aquí nos ocupa, cuando el arte italiano tuvo una presencia más sostenida en el mercado y el coleccionismo a partir de la apertura de nuevos espacios de exhibición y venta de obras con pretensiones y dispositivos más profesionales.

El legado del arte italiano, el coleccionismo y el Museo Nacional de Bellas Artes

Capolavori antiche non si può trovarne in Buenos Aires: se ne vedono però riproduzioni in tutte parti: pei viali, nei parchi, nei giardini, nelle case e sono in bronzo, in marmo o in terra romana [...]. Non è possibile non sentire il privilegio di essere Italiani, vedendo che in ogni luogo, tutto ciò che è bello, fatte poche eccezioni, viene dall'Italia o ricorda l'Italia.

Francesco Capello, "Lettere, scienze ed arti", en Comitato della Camera Italiana di Commercio ed Arti, *Gli Italiani nella Repubblica Argentina*, Buenos Aires, 1906

Es sabido que cada dos años la exposición veneciana congrega á los principales artistas del mundo y este certamen de carácter periódico, consecuencia imprevista, está dando lugar á la formación, en un palacio de la prestigiosa ciudad, del más variado y completo museo de arte moderno.

Dentro de algunos años, cuando nosotros seamos más juiciosos y nuestras prácticas inspiren mayor confianza, quizás podamos también acreditar un salón bienal; la dificultad no consiste en obtener la primera vez un brillante concurso internacional de grandes artistas sino en que vuelvan.

Eduardo Schiaffino, "Impresiones y comentarios. La exposición Stefani de pintura italiana", *La Nación*, Buenos Aires, 29 de julio de 1909, p. 6

El primer epígrafe expresa la visión que primaba en muchas de las reseñas que a

principios de siglo justificaban la necesidad de la acción de los italianos en terreno argentino. Buenos Aires no era aún una ciudad artística pero sí una potencial compradora fuerte de obras de arte, dispuesta a pagar altos valores si mediaba una campaña de promoción que posicionara a sus artistas en el nivel de las grandes firmas de la pintura europea.

El segundo epígrafe, escrito por el mentor y primer director del MNBA, el pintor y crítico Eduardo Schiaffino, también habla de la importancia modélica que Italia, y más particularmente Venecia, podía tener para la Argentina como lugar de circulación y legitimación del arte moderno, tanto del producido en el país como en el continente. La expresión de deseo de Schiaffino aparecía prologando una crítica de quien será uno de los personajes claves en la evolución del mercado del arte italiano a comienzos del nuevo siglo, así como en la formación de un coleccionismo contemporáneo receptivo a este tipo de manifestaciones: el marchante mantuano Ferruccio Stefani (1857-1928).

Si bien hubo otros actores dedicados paralelamente a la organización de exposiciones de pintura italiana como el crítico teatral, industrial y banquero Evaristo Gismondi (1854-1914)¹¹ y el ya mencionado artista activo en la ciudad Francesco Parisi,¹² la gestión de Stefani resultó ejemplar en tanto fue, a lo largo de más de una década, el principal introductor de pintura italiana en Buenos Aires.

Además, al igual que los marchantes españoles y alemanes que se instalaron en esas primeras décadas del siglo, la labor de Stefani contribuyó a la profesionalización del comercio de arte porteño al introducir estrategias renovadas y modernas de exhibición. Entre ellas, la publicación de lujosos catálogos ilustrados (imagen 2) con ensayos

de críticos reputados como Vittorio Pica, Ugo Ojetti o Giovanni Cena, y el consecuente recambio de exposiciones, que incluyó la celebración de varias individuales como las de Francesco Sartorelli (1904), Ettore Tito (1907) y Ferruccio Scatola (1911). No obstante, las exposiciones de Stefani también fueron síntoma de este momento transicional del mercado del arte, ya que al igual como sucedía con otras efectuadas contemporáneamente, en el transcurso de una misma muestra las piezas podían renovarse, ampliarse, repetirse o reemplazarse de acuerdo con las compras concretadas y los flujos de llegada de las obras del Viejo Mundo.

Con respecto al panorama europeo, extender los horizontes hacia Buenos Aires podía funcionar como un paliativo frente a un medio que muchas veces se mostraba reacio y denostaba la producción de los artistas italianos. Así al menos lo creía Stefani, quien exhortaba a sus representados a abrirse a nuevos mercados, como el sudamericano, donde sus obras podían llamar la atención de los *amateurs* más allá de que sus nombres no estuvieran precedidos por la fama rutilante de otros artistas europeos.¹³

Asimismo, el moderno accionar de Stefani, orientado sin rodeos a ubicar comercialmente estas pinturas y esculturas, respondía a una queja frecuente entre los círculos de artistas italianos que denunciaban la escasa organicidad de un mercado local que se resistía a considerar sus producciones como meros bienes comercializables. Así se refería el periódico *Arte e artisti*: "Teóricamente, noi italiani siamo dei grandi teorici, l'opera d'arte non può essere offerta; tutto al più può essere ceduta per prezzo a chi spontaneamente la chiede. Ma non pare dignitoso fare per il quadro quanto si fa per tutto il resto delle cose commerciabili. [...] Dunque il



Imagen 2

commercio artistico esiste di fatto, inorganico, più feroce del commercio della tela non dipinta e del marmo non scolpito, ed un falso pudore, e la disorganizzazione della classe impediscono un razionale commercio che porterebbe benefici a tutti ed un proporzione delle singole capacità".¹⁴

Si como bien ha señalado Maria Flora Giubilei, Stefani se dedicó mayormente a introducir obras de artistas de la Italia septentrional (principalmente lombardos, piemonteses y vénéto), dando predilección al paisaje y a la escena de género de signo tradicional y vertiente naturalista,¹⁵ esta producción supo insertarse orgánicamente dentro de los consumos que en aquel momento practicaban los burgueses porteños al afirmarse como una variante de la pintura moderna preferida por estos grupos.

Estas obras conjugaban la paleta luminosa y la pincelada suelta y manifiesta utili-

zada por los seguidores del impresionismo con temáticas vinculadas a un repertorio caro a la burguesía, como las escenas bucólicas del campo y los interiores contemporáneos urbanos. Pueden señalarse como ejemplos en este sentido las obras *Zampetta malata* de Camillo Innocenti (imagen 3) y *Canzone giuliva* de Antonio Mancini, ambas adquiridas por el coleccionista argentino Francisco Recondo; *In montagna* (imagen 4) o *Il racconto del fieno* de Ettore Tito, compradas respectivamente en las exposiciones de 1905 y 1911 por otro coleccionista de clara predilección por el arte italiano como Lorenzo Pellerano.

Todo esto hacía de ellas pinturas altamente apreciadas entre los compradores argentinos, quienes rápidamente ocupan las salas de la Galería Witcomb para adquirirlas, incluso anticipándose a la apertura pública de la exposición. En este sentido, una



Imagen 3

gran parte de la crítica local recibió positivamente las exposiciones de Stefani, destacando su función didáctica “al dar a conocer en nuestro país a los más esclarecidos artistas contemporáneos de la bella Italia” y al estimular al público “a comparar el verdadero arte con ciertas supercherías e imposiciones desdichadas”.¹⁶

Desde Italia las críticas podían no ser tan amables, como señalaba Vittorio Pica en *Emporium* a propósito de la exposición de Francesco Sartorelli, advirtiendo que si bien la acción de Stefani resultaba encomiable y los obstáculos a sortear eran muchos, éste debía poner más cuidado en la elección de las obras y evitar a la vez la omisión de algunos artistas: “Nei catalogui infatti, delle due prime mostre collettive non soltanto trovo vari artisti meno che mediocri e trovo ingiustamente esclusi, eccezion fatta per uno o due, tutti gli artisti di Roma, del Napoletano e della Sicilia, ma ciò che è assai più grave, cerco invano parecchi dei più originali e significativi artisti che Italia possedga nell’ora presente, da Dalbono a Carcano, da Michetti a Mancini, da Tito a Mentessi, da Previati a Laurenti, da Bezzi a Fragiaco, da Marius pictor a Sartorio, da Gioli a Campriani, da Morbelli a Grubicy, da Bistolfi a Trentacoste, da Troubetzkoy a Cifariello, per citare i primi nomi, che mi capitano sotto la penna”.¹⁷

Si bien poco a poco los nombres comienzan a diversificarse y algunos de los artistas por los que brega Pica se incorporan en las exposiciones subsiguientes, esto no implicó la inmediata y acrítica aceptación por parte de los cronistas locales de todas las obras importadas por Stefani. Algunas veces la prensa lamentó la ausencia de “obras de *capo lavoro*” justificando su incompatibilidad con un mercado todavía en formación como el porteño,¹⁸ y en otras ocasiones no tuvo reparos en expresar su



Imagen 4

veredicto negativo, como sucedió con la muestra individual de Ettore Tito. Ésta fue duramente enjuiciada –en una ecuación común en la época– denunciando lo inadecuado de sus obras para adornar un interior elegante: “¡Quién va a colocar en sus salones ninguno de esos rostros grotescos! Aunque la verdad es que hay paladar para todo, y no faltará algún *amateur* de gusto depravado, que se entusiasme con alguna de esas deformidades”.¹⁹ Evidentemente el arte seguía siendo considerado por muchos como un objeto funcional cuyo destino primordial era el ornato de las residencias opulentas.

Los artistas favorecidos por Stefani conocían la potencialidad del mercado argentino y estaban altamente interesados por el éxito de sus exhibiciones, como lo revela la correspondencia que Ettore Tito y Ferruccio Scattola intercambian hacia estos años con Ugo Ojetti. En el caso de Tito, si bien la exposición porteña coincide con el despegue de su carrera en terreno italiano e internacional a partir de sus célebres partici-

paciones en las bienales de Venecia, de su premiación en la Exposición Universal de París de 1900 y de su primera exposición personal realizada en Milán en 1906, el artista sin embargo se preocupa por quién será el responsable de prologar el catálogo –que funcionaría como su efectiva presentación– en la lejana capital sudamericana, complaciéndose en que el propio Ojetti se ocupe de esa tarea.²⁰ Más importante será la apuesta de pintores menos célebres como Scattola, que cifran grandes esperanzas en la realización de sus exposiciones en Buenos Aires. Al igual que Tito, Scattola también confía en la pluma de Ojetti para introducir el catálogo y espera con ansias las noticias sobre las ventas concretadas.²¹

Sorprende, además, su conocimiento sobre la visión del arte italiano que entonces circulaba por los medios de prensa porteños. Nos referimos particularmente a un reportaje, publicado en 1907 por el magazine *Caras y Caretas*, al pintor español “millonario” Joaquín Sorolla y Bastida, que es



Imagen 5

objeto de una interesante disputa que llega a terreno italiano y que expresa claramente el interés que los pintores europeos –tanto italianos como españoles– depositaban en el público sudamericano.

Desde los últimos años del siglo XIX, Sorolla era una presencia fija en el mercado de Buenos Aires gracias a la labor de su marchante José Artal, quien año a año organizaba en la misma sede que Stefani –la Galería Witcomb– sus exitosas muestras de arte español contemporáneo. La nunca concretada y siempre prometida venida a Buenos Aires alimentaba la fama argentina de Sorolla, quien aprovechaba la entrevista para deslizar comentarios peyorativos sobre la costumbre de los estudiantes de arte americanos de seguir eligiendo Italia como sede de su formación europea: “Creen que la artística Roma de los tiempos antiguos es la misma Roma prosaica de los tiempos actuales. Como Italia ha gozado fama de poseer pintores y escultores sublimes creen que todavía los tiene. Ése es un grave error. [...] Se habla de ambiente y de otras bellas cosas italianas. Pues, se yerra también... En ciertas ciudades de España, y en muchas de otros países, el ambiente artístico es mejor que en

Italia. En la patria de Miguel Ángel, las bellas artes están hoy en plena decadencia. Hay bancarrota de maestros. Diríase que aquella tierra, pródiga en belleza se siente ya cansada de dar genio. Hoy da comerciantes...”²²

Las polémicas declaraciones del pintor son retomadas y respondidas con celeridad por el propio Ojetti desde las páginas del *Corriere della Sera*.²³ Luego de deslizar que en su pintura faltan las cualidades de sus contemporáneos –la profundidad psicológica de Ignacio Zuloaga y la sutileza y armonía de Anglada Camarasa–, el crítico destaca el gran suceso del arte italiano en el mercado sudamericano y argumenta que Sorolla ha plagiado una antigua frase de Gautier sobre la pintura italiana para repetirla sin criterio.

Ferruccio Scattola aplaude la respuesta de Ojetti augurando que “Stefani sarà ben contento delle tue parole –ma occorre non desistere dal difendere all'estero l'arte nostra non quotata e vilipesa specialmente dagli affaristi”. Sin embargo, la réplica de Ojetti no complació a todos los medios de prensa italianos, que lo acusaron precisamente de ser él uno de los responsables de fomentar esta mirada crítica y malintencionada sobre ciertas producciones exhibidas

en la Bial de Venecia y de su ánimo acomodaticio por “elogiare le opere dei mercanti intelligenti di quadri, mentre attende di essere nominato direttore dei lavori del monumento a Vittorio Emanuele a Roma”.²⁴ Evidentemente, las noticias llegaban rápido a Italia y los artistas y críticos estaban altamente preocupados por la circulación de juicios adversos sobre el arte de su país en ámbitos que se mostraban altamente receptivos a sus producciones.

Volviendo a la correspondencia entre Ojetti y Scattola, en otra de sus epístolas el pintor celebra la adquisición de una de sus obras por parte del Museo Nacional de Bellas Artes. Se trata de *Burano di notte*, participante de su exposición individual de 1911. Evidentemente, el hecho de figurar en un museo de estas características era una carta de presentación para cualquier artista europeo, por más que se tratase de un organismo con escasa historia –menos de quince años– y que aún estaba constituyendo y legitimando su patrimonio. Para el propio Stefani, esta voluntad de inserción institucional de las obras comercializadas fue constante a lo largo de sus años de actividad en Buenos Aires, manteniendo cordiales relaciones con ambos directores del museo –Eduardo Schiaffino y posteriormente Cupertino del Campo– y asegurándose así el ingreso de sus obras mediante compras o incluso donaciones. Así, por ejemplo, en 1905 logra que el Museo adquiera dos obras participantes de su tercera exposición: *La pecorella ammalata* de Emilio Longoni (imagen 5) y *Crepuscolo* de Giuseppe Miti-Zanetti; para eso debe realizar una rebaja del 50% sobre los precios del catálogo. Al mismo tiempo, Stefani decide perpetuarse como donador en la memoria de la institución a partir de la sesión del paisaje *Nei dintorni di Torino* de Lorenzo De-

leani y de treinta y seis placas y medallas participantes de la misma exposición.²⁵ A estas donaciones –y ya bajo la dirección de Cupertino del Campo– se sumará en 1912 el ingreso de *La gran iglesia de Verre* del belga Henri Cassiers, que en aquel momento exponía individualmente en Witcomb, también por gestión de Stefani.

Por caminos indirectos, las obras por él importadas también podían hallar su lugar en el acervo del MNBA, como sucedió con las ya citadas pinturas de Mancini e Innocenti adquiridas por Recondo en 1905 y que ingresan por donación en 1928. U otra pintura de Scattola, *Veliere alla Giudeca*, adquirida por el ex director del MNBA, Carlos Zuberbülher, en la exposición de 1911 y donada a la institución al año siguiente.

La cesión parcial o total de las colecciones privadas al Estado fue un mecanismo recurrente por parte de este primer coleccionismo que surgió hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX en Buenos Aires, que buscó de este modo trascender el ánimo y el placer individual para contribuir a la formación de un espacio público para las artes plásticas. Fue éste el principal dispositivo con que contó el MNBA para engrandecer su patrimonio. Pese a todo, las compras estatales en las exhibiciones –principalmente de arte europeo– celebradas en la ciudad también fueron usuales en la primera década del siglo, despertando muchas veces las quejas de los artistas locales ante un innegable favoritismo por la escuela francesa contemporánea. Así, en ocasión de una crítica a la exposición oficiada por Stefani en 1911, la revista *Athinae* denunciaba la predilección de las adquisiciones oficiales por los certámenes de arte francés organizados paralelamente por Bernheim, parcialidad que resultaba en que “no siempre lo mejor de lo que [se] trae se le compra, sino

lo que mayor interés puede tener en no llevarse otra vez al Viejo Mundo".²⁶

Era esta misma preferencia por el arte proveniente de Francia la que primaba en las colecciones particulares reunidas en ese entonces. Si el arte español contemporáneo tuvo en esta década una intensa penetración, al igual que el italiano, de la mano de los inmigrantes acomodados de aquellos orígenes que se volcaban al consumo o a la formación de una colección de arte, Francia ostentaba el incontestable sitio de capital artística por antonomasia. Era ella la que sancionaba los carriles estéticos que debían regir el arte moderno y hacia allí dirigían sus ojos los burgueses de una Buenos Aires que adhería fielmente a las pautas de consumo y moda marcadas por la ciudad luz.

El propio Stefani va a hacerse eco de esta preferencia y en sus exposiciones realizadas entre 1911 y 1914 va a diversificar el origen de sus artistas introduciendo principalmente firmas francesas entre otras provenientes de Inglaterra, Bélgica y Alemania. Según confiesa en su correspondencia, este cambio de rumbo le permitiría ampliar las posibilidades comerciales sin restringirse a las obras italianas que muchas veces se encontraban precedidas de críticas negativas antes de su efectiva llegada a terreno sudamericano: "All' estero quindi cono[sc]o] la nostra arte per ciò che nostri critici più in vista ne dicono. Se incominciamo noi a non voler vendere che i difetti ed a tramenare la qualità, come si potrà riacquistar credito? e coi collezionisti italiani ben poco incoraggiamento al lavoro possono avere i nostri artisti!".²⁷

Más allá del viraje operado por Stefani y de su desesperanza para con el arte procedente de Italia, algunas de las noticias sobre el éxito de sus exposiciones –y en un marco más amplio sobre la capacidad receptiva del mercado porteño– deben haber llegado a

oídos italianos. Prueba de esto es la intensa disputa que, entre sus círculos de artistas, se produce respecto de quiénes se encargarían del envío que los representaría en la próxima Exposición Internacional de Bellas Artes con la que el Estado argentino buscaba conmemorar el Centenario de 1810.

La Exposición Internacional de Arte del Centenario

...poche volte l'arte moderna del nostro paese si è presentata all'estero con un complesso di opere così vario e importante, tale che non solo è atto a dare un'esatta idea del cammino glorioso percorso degl'Italiani, ma anche degli ideali altissimi e nuovi a cui essi tendono in arte.

Enrico Ferri, *L'Italia all'esposizione argentina del 1910. Notizie e illustrazioni fisiche, letterarie, economiche e industriali*, a cura di Luigi Bacci, Roma-Milán, 1910

Importava or di dare attuazione pratica al concetto di preparare all'arte nostra una seria base per un proficuo mercato artistico futuro. Nessun mezzo appariva maggiormente utile a ciò, che quello di procurare la più larga vendita possibile delle opere esposte, poiche si sarebbe così ottenuto alla sezione italiana la miglior dimostrazione del favore del pubblico.

Gaetano Moretti, *Esposizione Internazionale di belle arti del 1910 in Buenos Aires*, Milán, Tip. U. Allegretti, 1910

Las palabras esbozadas por Enrico Ferri y Gaetano Moretti en los epígrafes resul-

taban el favorable balance de lo que había sucedido con el envío italiano a la Exposición Internacional de Arte del Centenario.²⁸ Abierta entre julio y diciembre de 1910, la sección artística de esta pretendida exposición universal fue organizada en un pabellón construido expresamente donde las distintas escuelas nacionales lucharon por obtener más espacio para sus artistas. Haciendo eco de las preferencias que ya modelaban el mercado porteño, Francia fue el país con mayor presencia, seguido por España, Inglaterra, Argentina, Italia, Suecia, Alemania, Chile, Países Bajos y Uruguay. Era la primera vez que el arte de estos países se daba cita de manera simultánea en una exposición argentina; la comparación entre los distintos envíos resulta el parámetro privilegiado por los medios de prensa para evaluar los méritos de la exhibición.

En el marco más general de los festejos del Centenario, las artes italianas venían precedidas por varios triunfos simbólicos más que relevantes. Por un lado, habían sido dos de sus artistas, el arquitecto Gaetano Moretti y el escultor Luigi Brizzolara, los ganadores en julio de 1909 del multitudinario concurso del Monumento a la Revolución de Mayo que proyectaba construir un imponente y oneroso mausoleo, que jamás llegó a realizarse, en el centro neurálgico de la ciudad: la Plaza de Mayo.²⁹ Además, había sido otro italiano ya muy conocido por sus campañas de retratos en terreno local, el pintor Giacomo Grosso, el seleccionado por el gobierno argentino para ocuparse de la realización de un panorama en homenaje a uno de los principales triunfos bélicos de la guerra de independencia, y fue su colega, el escultor Davide Calandra, el encargado de modelar las figuras en tres dimensiones.³⁰ Con gran suceso, el *Panorama de*

la Batalla de Maipú es inaugurado por el presidente en la céntrica Plaza Lorea, cercana al Congreso Nacional, en el mismo mes de julio que ve la apertura de la Exposición Internacional de Arte.³¹

Estos auspiciosos antecedentes no defraudaron las esperanzas depositadas en el envío italiano a la exposición, sino que éstas parecieron verse confirmadas. Italia fue destacada entre las naciones triunfadoras, no sólo por el cuidado que dominó en el montaje en las exquisitas salas decoradas con frescos de Giuseppe Cellini sino también por la variedad y calidad de los artistas seleccionados. Según la revista *Athinae*, se trató de un "vibrante surtido de obras de sus mejores pintores y escultores" y si bien esto no quería decir "que Italia marche hoy a la cabeza del arte mundial", sí era una clara muestra de buena voluntad hacia la Argentina.³²

Sin embargo, esta feliz convivencia de obras de diversas tendencias no había sido tan simple en el momento de la organización a la luz de los debates que se sucedieron en Italia sobre qué tipo de obras debían ser las enviadas con vistas al mercado argentino.

Varios meses antes de celebrada la exposición el *Corriere della Sera* tentaba a los artistas italianos a participar en ella consignando las impresionantes cifras que el gobierno argentino, el municipio de Buenos Aires y los gobiernos provinciales preveían gastar en la adquisición de las obras, deduciendo que "gli Enti pubblici suaccennati impiegheranno complessivamente, in acquisti d'opere d'arte, un milione lire. Molto ingenti saranno pure gli acquisti da parte dei privati. Ogni anno gli argentini spendono in media un miglione in opere d'arte".³³ Además, el Congreso argentino había concedido la exención de derechos aduaneros



Imagen 6

para las obras figurantes en la exposición, lo que hacía aun más redituable la participación en el negocio.

Desde Italia, en las páginas de la revista milanesa *Arte e artisti* se libra una interesante polémica sobre las producciones que debían ser seleccionadas para enviar a Buenos Aires, teniendo en cuenta que en estos países “carentes de tradición” muchas veces era difícil predecir un éxito artístico. Así, perfilando las posibles características y temiendo la incompreensión del público porteño, el periódico aconsejaba optar por obras no demasiado arriesgadas: “Si deve considerare che l'estetica delle masse colte dell'Argentina non è quella di Parigi, Londra, Vienna, Milano, i quali centri sono in arte sufficientemente eccléticos, quindi non allarmarti dalle novità e dai novatori. Le classi agiate dell'Argentina prediligono un'arte figurativa dalle idee chiare espresse da una forma, se non rudemente oggettiva, non discostatesi troppo dalla comune percezione fisiologica. In altri termini il simbolismo come significazione, o una

tecnica involuta ed involvente l'idea plastica non sono accettate dalla grande generazión dei popoli nuovi”.³⁴

Comparando este certamen con la exposición internacional a celebrarse también en 1910 en Bruselas, la revista debate los diversos criterios que podían guiar la selección de las obras. Por una parte, aquel que privilegia la mejor producción de los artistas maduros o de fama; por otra, el de optar por los artistas jóvenes o más innovadores, pauta esta última seguida en el caso del envío italiano a la capital belga.³⁵

La responsabilidad del envío a la Argentina recae en el arquitecto Gaetano Moretti, quien es nombrado comisario general de la exposición, mientras su delegado italiano en Buenos Aires fue el coleccionista y banquero Lorenzo Pellerano. La comisión ejecutiva encargada de seleccionar las obras estaba integrada además por cuatro pintores, un escultor y el secretario representante del Ministerio de Pubblica Istruzione.

Esta comisión –argumentando escasez de tiempo para la organización y limitacio-

nes de espacio para lograr una presencia ampliada de los artistas italianos– decide apelar a la invitación directa y personal, levantando nuevamente las quejas de aquellos grupos que no se sienten incluidos en la convocatoria.³⁶ Muchos se han quedado fuera del certamen y cifran sus expectativas comerciales en la posibilidad de participar en exposiciones privadas organizadas en simultáneo. Algunas de ellas no llegan a buen puerto, como la prometida a los artistas lombardos por Mario Cerati, quien con manejos poco claros viaja a Buenos Aires pretendiendo –sin éxito– que la Comisión General del Centenario avale su proyecto.

Finalmente, Moretti llega a Buenos Aires en abril y debe sortear varios inconvenientes a fin de tener lista la sección italiana que debía inaugurarse, con el resto de la exposición, el 12 de julio. Gracias a la ayuda económica de los miembros más conspicuos de la colectividad italiana local –los hermanos Antonio, Bartolomé, Tomaso y Giuseppe Devoto–, el ya citado Pellerano, Alessandro Ferro –presidente de la Cámara de Comercio Italiana–, el ministro de Italia en la Argentina –Vicenzo Macchi di Cellere– y el Circolo Italiano, entre otros, se logró reunir las 20.000 liras necesarias para finalizar a tiempo los locales donde se exhibirían las obras.

Luego de registrar distintas arbitrariedades en la que consideraba una poco rigurosa adjudicación de premios, Moretti decide abstener la sección italiana y la declara “fuori concorso”. Además, varias de las obras participantes no podían aspirar a ser premiadas porque ya habían participado en otros certámenes internacionales o eran propiedad de colecciones oficiales, principalmente de la Galleria d'Arte Moderna. Sin embargo, esto no incidió en las ventas ya que, como se verá más adelante, Italia

fue la gran triunfadora a la hora de las adquisiciones.

¿De qué constaba el envío? Las obras totales sumaban 208, de las cuales eran 111 pinturas y 55 esculturas. Los expositores italianos eran 195 y entre ellos figuraba un grupo de artistas contemporáneos, en su mayoría conocidos por el público porteño, al ser muchos los representados de Ferruccio Stefani, como Antonio Mancini, Pietro Fragiaco, Francesco Sartorelli, Beppe Ciardi, Giacomo Grosso, Ferruccio Scattola, Camillo Innocenti, Luigi Nono, Leonardo Bistolfi y Ettore Tito. El conjunto se completaba con las firmas de artistas centrales en la escena italiana finisecular pero menos habituales en este mercado, sin omitir tampoco algunas de las presencias renovadoras de la plástica italiana del momento, como Vittore Grubicy de Dragon, Plinio Nomellini y el joven Giacomo Balla. Se incluía además una selección de dibujos y proyectos arquitectónicos y la sección de artes decorativas que reunía cerámicas, plaquetas de bronce, trabajos en oro y plata, tapices y vidrios de Murano.

En el catálogo oficial, Moretti introducía el envío haciendo referencia a la innegable tradición del arte italiano, y destacaba las diversas exposiciones de arte contemporáneo organizadas en Italia, desde la de Turín en 1879 a las más contemporáneas bienales vénetas.³⁷ El legado histórico del arte itálico se retomaba en el propio montaje de la exhibición, cuya sala VIII ostentaba en las paredes los nombres del panteón de sus grandes creadores –Botticelli, Rafael, Canova, Verrocchio, entre otros–, cuya aura seguramente era convocada a los fines de establecer una continuidad y vínculos legitimantes con la obra de los contemporáneos abajo exhibida.

Paralelamente, y como un modo de

contentar a quienes no habían sido admitidos en el certamen oficial, el empresario teatral Walter Mocchi junto a Luis Ducci convocan a una también denominada “Exposición Universal del Centenario” patrocinada por la Liga de Almaceneros y Anexos. El escultor italiano residente en París Savario Sortini es nombrado encargado de seleccionar a los artistas participantes, y fue él también uno de los representados en esta multitudinaria muestra que agrupó 258 esculturas, óleos y aguafuertes distribuidos en once salas.

De acuerdo con el texto del catálogo, la exposición aspiraba a paliar el desconocimiento que muchas veces reinaba en el extranjero respecto de la producción artística italiana. Más allá de esta aseveración, era una clara pretensión comercial la que regía este envío que, tal como se aclaraba, no apuntaba ni a “cosquillar la incompetente vanidad de coleccionistas *snoobs*” ni estaba preparado “para *épater les bourgeois*”.³⁸

Muchos de los participantes ya se encontraban representados en la exposición oficial –como Carcano, Mancini, Joris, Faldi, Selvatico o Scattola–, generalmente con una obra, y la exhibición paralela fue ocasión para hacerlo con varios ejemplares. Figuraban también otros artistas menos conocidos en el circuito de entonces.

La organización de una doble exposición no fue bien recibida por la prensa local, que se encargó de aclarar que no era en terreno extranjero donde se debían lidiar estas luchas internas y que además lo exhibido en la Liga de Almaceneros –con su nivel mediocre y sus obras eminentemente comerciales sacadas de los depósitos de un *marchand de tableaux*– no hacía más que “rebajar el mérito alcanzado por la exposición oficial”. Tampoco en esta muestra se incluían, tal como deseaba la crítica, obras

que marcaran los “nuevos rumbos [...] algo del *futurismo* de que empieza a hablarse”.³⁹

En contraposición a los resultados notables que alcanzaría el arte italiano en la Exposición del Centenario, la de la Liga de Almaceneros resultó un verdadero desastre financiero. Sin el amparo de las autoridades italianas en Buenos Aires, los artistas no lograron vender sus cuadros y, en algunos casos, ni siquiera recuperar las obras enviadas.⁴⁰

Por el contrario, los saldos de la exposición oficial fueron medidos como un verdadero triunfo por los italianos que lograron el primer lugar en términos de venta, superando incluso a países que tenían un sitio más afianzado en el mercado del arte local como Francia y España. Debe haber sido un buen negocio para los participantes y organizadores ya que el rédito total de casi 300.000 liras (equivalentes a más de 100.000 pesos) superó ampliamente las 20.000 liras facilitadas por quienes habían aportado su ayuda pecuniaria para finalizar las instalaciones de la exposición. Las buenas noticias circularon rápidamente por Italia, donde se detallaron los porcentajes invertidos en cada técnica, entre las cuales la pintura era la gran favorita.⁴¹

Dentro de estas adquisiciones, muchas fueron destinadas al MNBA, que invirtió una alta suma de dinero en las obras de Gola (imagen 6), Carcano (imagen 7), Fragiaco, Bistolfi, Troubetzkoy, Ferraguti Visconti, Chiesa y Rotta, entre otros.⁴² Las obras alcanzaron altos valores equivalentes a los varios miles de pesos que entonces se pagaban por las pinturas internacionales que cotizaban en el mercado porteño, y que superaban ampliamente el precio promedio de 1.000 pesos que a lo sumo podían alcanzar los cuadros argentinos de semejantes dimensiones. Además, la Municipalidad apro-



Imagen 7

vechó la ocasión para proveerse dos esculturas destinadas al ornato del espacio público: ellas eran *La victoria alada* de Edoardo Rubino en 8.500 pesos y *Dos muchachos* de Giuseppe Renda en 2.200 pesos.

Estos precios convertían a las obras nacionales y más aún a las italianas en bienes exclusivos para ricos, si consideramos que el sueldo promedio de un empleado municipal era para esa fecha de 70 pesos mensuales.⁴³

También entre los compradores privados la sección italiana arrojó muy buenas ganancias; las adquisiciones se registraron a días de la apertura de la exposición y fueron rápidamente divulgadas y celebradas en los periódicos publicados en la península.⁴⁴ Fueron muchas las transacciones concretadas en altos importes, y en general se advirtió una identificación entre la proveniencia de obras y compradores. Por ejemplo, los óleos *Primavera* de Arturo Faldi y *Tarde de verano* de Guglielmo Ciardi fueron adquiridos por Antonio Devoto en 4.000 pesos cada uno, mientras su hermano Bartolomé hizo lo propio con *Le ammantate* de Pio Joris en 5.454 pesos. Colonizadores, empresarios y comerciantes genoveses, dedicados a la importación, a las finanzas y al negocio inmobiliario, los hermanos Devoto

colaboraban frecuente y potentemente en los más importantes emprendimientos de la colectividad, como la fundación del Hospital Italiano y el Monumento a Cristóbal Colón donado a la Argentina para conmemorar su Centenario, iniciativas de las que también participó Lorenzo Pellerano. No es raro entonces que buscaran distinguirse a través de sus compras en la sección italiana, optando por las obras más paradigmáticas y pagando por ellas varios miles de pesos. Del mismo modo, Pellerano realizó una apuesta más que importante al adquirir con celeridad once obras de esta proveniencia entre las que se destacaron *Silencio verde* de Giovanni Costantini en 2.091 pesos, *Los ordeñadores* de Beppe Ciardi en 1.590 pesos y *Sobre la playa* de Ettore Tito en 1.364 pesos. Si bien estas cifras no resultaban tan espectaculares como las transacciones efectuadas por los Devoto, el monto invertido por Pellerano en la sección era más que significativo, pues alcanzó casi los 10.000 pesos, valor que entonces equivalía a un inmueble de casi 40 metros cuadrados en un barrio exclusivo de la ciudad como el Socorro.

En la misma tónica, la asociación más importante de la elite inmigrante, el Circolo Italiano, también concretó compras notables

adquiriendo obras de Ferruccio Scattola, Rafael Tafuri, Francesco Sartorelli, Antonio Rizzi y Antonio Piatti por un total de 8.453 pesos. No sorprende tampoco que los otros adquirentes que descollaron por sus inversiones fuesen los mismos que habían contribuido monetariamente a la concreción de la exposición, como Alessandro Ferro y el conde Vincenzo Maccchi di Cellere. Por su parte, los porteños se volcaron con énfasis a las obras de arte decorativo; una verdadera atracción fueron las cerámicas firmadas por Chini y los vidrios de Murano.

Así, los saldos de la exposición reflejaron aquella proyección muchas veces manifestada por los artistas italianos: Buenos Aires era un buen mercado para sus producciones ya que allí había muchos residentes de aquel origen que –en una suerte de apoyo patriótico– se volcarían de lleno a adquirir las obras provenientes de su lejano terruño. Algo similar sucedía con el arte español, aunque no así con el francés, que como bien notarán los italianos desde la península y los actuantes en Buenos Aires, seguía siendo el gran preferido de las burguesías compradoras.

Conclusiones

Fino ad un decennio passato anche la produzione artistica italiana era preferita nell'Uruguay, in Cile, in Brasile, e degnatamente nell'Argentina; i quadri e le statue dei nostri migliori artisti vi trattavano facilmente compratori a condizione favorevoli.

Nella città di Buenos Ayres –detta l'Atene platense– erano opere d'arte italiane che adornavano le case dei ricchi, le piazze, i giardini pubblici, gli edifici governativi, le chiese, i cimiteri; l'Arte nostra vi signoreggiava. [...]

Fu l'età aurea dell'arte italiana nell'America del Sud.

L'Italia continua ad inviare in quelle contrade i suoi robusti lavoratori, i prodotti delle sue progredite industrie, medici e ingegneri, operai del braccio e operai del pensiero, ma l'importazione della sua copiosa produzione artistica vi è diminuito in misura impressionante a tutto vantaggio della produzione francese, spagnuola, inglese e tedesca. [...]

Nella viva lotta di concorrenza, la nostra Arte vi disimpegna la parte di Cenerentola.

Basilio Cittadini, "L'arte italiana nell'America Latina", *Pagine d'arte*, 1, 18, Milán-Roma, 28 de diciembre de 1913, p. 1

Desde el periódico *Pagine d'arte*, un hombre que conocía bien el terreno argentino como Basilio Cittadini –quien actuó durante décadas en Buenos Aires como director de *La Patria degli Italiani*– hacía un balance del lugar marginal que el arte italiano ocupaba hacia 1913 en el mercado sudamericano. Como principal explicación de esta desventaja argumentaba la ausencia de un apoyo decidido por parte de los poderes públicos –cónsules, diplomáticos y autoridades en general– que no contribuían, como sí lo hacían otras naciones, a facilitar la comercialización en el extranjero de obras de los artistas de su país.

Si su apreciación revelaba por un lado la menor modernización y profesionalización que el sistema de las artes italianas tenía en el panorama europeo de principio de siglo en comparación con mercados mucho más formalizados como el francés, por otro también es cierto que esta caída no obedecía simplemente a razones comerciales y organizativas. El paradigma artístico estaba cambiando y es-

to tendría sus consecuencias incluso en estos lejanos pero receptivos mercados. De una parte, la proximidad de la Primera Guerra Mundial modificaría la capacidad expansiva del mercado europeo y sus posibilidades de exportación de obras de arte. Pero, de otra, el desarrollo de las nuevas vanguardias –futurismo, cubismo– no permitirá ya pensar en la estricta contemporaneidad que sí tenían estos consumos cuando aún eran el simbolismo y los epígonos del posimpresionismo las tendencias que marcaban la norma en los certámenes artísticos internacionales como la Bienal de Venecia. Nuevos artistas serían prontamente legitimados relegando a un lugar secundario estos paisajes, retratos y escenas de costumbres que todavía debían mucho de la formación y modos de hacer de la Academia decimonónica.

Así, si bien no es posible marcar un corte abrupto entre los primeros años del siglo XX y las décadas que siguieron, sí es evidente que este puesto importante que el arte italiano tuvo en la primera década, en coincidencia con la gran oleada inmigratoria, ya no será el mismo a medida que se formalice el mercado del arte de Buenos Aires. Por un lado, las pinturas y esculturas de los argentinos comenzarán a pelear por su lugar en las colecciones y los museos locales, hecho favorecido por la inauguración de los salones nacionales y provinciales de bellas artes. Por otro, la desaparición de las gestiones de personajes como Ferruccio Stefani, Gaetano Moretti o Lorenzo Pellerano, altamente interesados en la circulación y comercialización de las producciones italianas en Buenos Aires, también influirá en la declinación de este panorama en el que el arte italiano gozó –al ritmo de la llegada de los millares de inmigrantes que aspiraban a “hacer la América”– de una circulación inédita en comparación con las décadas que seguirían.

Notas

¹ He reconstruido este proceso en mi libro *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

² “Crónica de arte”, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de noviembre de 1888.

³ Véase Fernando Devoto y Gianfausto Rosoli (comps.), *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1985.

⁴ Entre las obras públicas realizadas por estos artistas se encuentran: de Nazareno Orlandi los techos del Palacio de *La Prensa*, las naves de la Iglesia del Salvador y la cúpula de la Iglesia de San Pedro Telmo (1900), y de Francesco Parisi la cúpula y el presbiterio de la catedral de Buenos Aires (1899). Por su parte Luigi De Servi –quien ya había estado en la Argentina en la década de 1880 realizando importantes comisiones públicas como los frescos de la Casa de Gobierno y la decoración del Museo de La Plata– realizó en 1910 el techo del Salón Presidencial de la ya referida Casa de Gobierno.

⁵ Entre las principales obras monumentales de estos artistas debemos mencionar el mausoleo del general Manuel Belgrano (emplazado en 1903), obra de Ettore Ximenes, la cuadriga del Palacio del Congreso Nacional (1904), obra de Vittorio de Pol, y el monumento a Giuseppe Garibaldi (inaugurado en 1904) de Eugenio Maccagnani.

⁶ Cesarina Lupati, *Vita argentina. Argentini e italiani al Plata osservati da una donna italiana*, Milán, 1910, p. 54.

⁷ V. Di Napoli-Vita, “Dall'Argentina”, *Natura ed Arte*, IX, XXII, 2°. fasc., Milán, 1900, pp. 874-876.

⁸ Véase M. Picone Petrusa, M.R. Pesolano y A. Bianco, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911: la competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Nápoles, Liguori, 1988.

⁹ Véase *L'esposizione di Torino 1911. Giornale ufficiale illustrato della Esposizione*

internazionale delle industrie e del lavoro, Turín, 1911, pp. 235-238, y *Le esposizioni di Roma e di Torino nel 1911. Descritte ed illustrate. Rivista delle Esposizioni*, 12, marzo de 1911, p. 94 y n. 18, mayo de 1911, p. 142.

¹⁰ Giacomo de Zerbi, "Dalle Rive del Plata. Per cominciare", *Natura ed Arte*, V, 1ºs. fasc. VI, Milán, 1895-1896, pp. 514-516.

¹¹ La primera exposición de Evaristo Gismondi de la que tenemos registro se realizó en el Salón Witcomb en abril-mayo de 1909; organizó al menos dos exposiciones colectivas más de arte italiano en la misma galería, en 1913 y 1917.

¹² París realizó varias exposiciones de artistas italianos como las de Umberto Coromaldi, Onorato Carlandi y Dante Ricci, y la individual de Camillo Innocenti, ambas celebradas en Witcomb en 1912.

¹³ Carta de Ferruccio Stefani a Ugo Ojetti fechada "Milano, Corso Genova 15, 22 Dic. 1907", cassetta 70, fasc. 9, Fondo Ugo Ojetti, Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea, Roma (FUO, GNAM).

¹⁴ F.V. Aramis, "Il commercio artistico", *Arte e artisti*, 5, 98, Milán, 16 de mayo de 1907, p. 5. Sobre el mercado de arte en Italia durante el período, véase Maria Mimita Lamberte, "1870-1915, i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti", en *Storia dell'arte italiana. Parte seconda: dal Medioevo al Novecento*, Turín, Einaudi, 1982, vol. III, pp. 5-172.

¹⁵ Véase Maria Flora Giubilei, "Una storia per le raccolte Frugone", en *Raccolte Frugone, Catalogo generale delle opere*, Milán, Silvana Editoriale, pp. 33-50.

¹⁶ "Arte italiano en Buenos Aires. Exposición Sartorelli", *La Illustración Sud-Americana*, XII, 272, Buenos Aires, 30 de abril de 1904, p. 116; véase también "V Exposición de pintura italiana organizada por F. Stefani", *Athinae*, 2, 11, Buenos Aires, julio de 1909, p. 17.

¹⁷ V.P., "Francesco Sartorelli nell'America del Sud", *Emporium*, XX, 117, Bérgamo, septiembre de 1904, p. 237.

¹⁸ Justo Solsona Jofre, "Impresiones artísticas", *La Illustración Sud-Americana*, XIII, 303, Buenos Aires, 15 de agosto de 1905, pp. 233-234.

¹⁹ Juan Paz, "Apuntes críticos", *La Illustración Sud-Americana*, XV, 350, Buenos Aires, 30 de julio de 1907, pp. 209-210.

²⁰ Véase carta de Ettore Tito a Ugo Ojetti, fechada "Venezia, 29.1.1907", cassetta 72, fasc. 17, FUO, GNAM.

²¹ Véanse cartas de Ferruccio Scattola a Ugo Ojetti, fechadas "Venezia, 14. XII.10", "Venezia 16.1.11", cassetta 67, fasc. 9, FUO, GNAM.

²² Juan José Soiza Reilly, "Lo que dice Sorolla", *Caras y Caretas*, X, 467, Buenos Aires, 14 de septiembre de 1907.

²³ U.O., "Notizie artistiche. Un fiero giudizio del pittore Sorolla sull'arte italiana", *Corriere della Sera*, Milán, 23 de octubre 1907, p. 3.

²⁴ "Polemiche artistiche", *Arte e artisti*, V, 109, Milán, 1 de noviembre de 1907, pp. 4-5.

²⁵ Véase F. Stefani, *Esposizioni d'arte. Catalogo Illustrato della IIIa Esposizione*, Prefazione di Vittorio Pica, Bérgamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche (c. 1905).

²⁶ Yofrúa [Godofredo Daireaux], "Exposiciones Stefani", *Athinae*, 3, 34, Buenos Aires, junio de 1911, pp. 180-181.

²⁷ Carta de Ferruccio Stefani a Ugo Ojetti, fechada "Milano, 1º Aprile 1911", cassetta 70, fasc. 9, FUO, GNAM.

²⁸ Sobre esta exposición véase Miguel Ángel Muñoz, "Obertura 1910: la exposición Internacional de Arte del Centenario", en Marta Penhos y Diana Wechsler (coords.), *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*, Buenos Aires, Del Jilguero, 1999, pp. 13-35, y Roberto Amigo, "Iconografía y artes visuales del Centenario", en Margarita Gutman, *Buenos Aires 1910: Memoria del porvenir*, Buenos Aires, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires-FADU-UBA, 1999, pp. 348-355.

²⁹ La obra, una grandiosa construcción con un obelisco central cuyo basamento estaría decorado por grupos escultóricos de mármol y bronce, tendría 46 metros de altura y se calculaba que costaría un millón y medio de liras. La premiación de los italianos fue muy discutida en su momento pues muchos intelectuales y artistas argentinos consideraron que debía ser un creador nacido en el país el responsable de esa monumental empresa.

³⁰ Grosso contaba con cierta experiencia en la realización de estas telas de grandes dimensiones ya que unos años antes había realizado el renombrado *Panorama de la Batalla de Torino* para conmemorar los doscientos años del hecho.

³¹ "Arti e scienze. Il panorama di Giacomo Grosso inaugurato a Buenos Aires", *La Stampa*, 29 de julio de 1910, Turín, p. 4.

³² Godofredo Daireaux, "La Exposición I de Arte. Impresiones", *Athinae*, 3, 23, Buenos Aires, julio de 1910, pp. 9-11.

³³ "Notizie artistiche. L'Esposizione Internazionale d'Arte a Buenos Aires. Ingente stanziamenti per acquisti", *Corriere della Sera*, Milán, 10 de diciembre de 1909.

³⁴ "La partecipazione dell'Italia alla Mostra internazionale d'arte di Buenos Aires del 1910", *Arte e artisti*, VII, 160, Milán, 16 de diciembre de 1909, pp. 1-2.

³⁵ "Le giurie per Bruxelles e Buenos Aires", *Arte e artisti*, VIII, 167, Milán, 1 de abril de 1910, p. 1.

³⁶ Véase "Polemiche artistiche", *Arte e artisti*, VIII, 165, Milán, 1 de marzo de 1910, pp. 3-4.

³⁷ Véase *Exposición Internacional de Arte del Centenario 1910. Catálogo Ilustrado*, Buenos Aires, M. Rodríguez Giles, 1910.

³⁸ *Exposición Universal del Centenario. Bajo el patrocinio de la Liga de Almaceneros y anexos 1910*, Sección de la Exposición de Bellas Artes Italianas, Catálogo Ilustrado.

³⁹ "Las bellas artes italianas en la Exp. Universal", *Athinae*, 3, 29, Buenos Aires, enero de 1911, p. 12.

⁴⁰ Véase Basilio Cittadini, "I mercati d'arte d'oltre confine", *Pagine d'arte. Cronica, critica e polemica*, 1, 1, Milán-Roma, 15 de enero de 1913, pp. 1-2.

⁴¹ "Mostra dell'arte italiana all'Esposizione mondiale di Buenos Ayres", *Bollettino d'arte del Ministero della P. Istruzione. Notizie delle gallerie dei Musei e dei Monumenti*, V, fasc. 2, Milán, febrer de 1911, p. 80.

⁴² Véase "Bellas Artes. Las adquisiciones del museo", *La Nación*, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1910, pp. 10-11.

⁴³ Véase Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario estadístico de la Ciudad de Buenos Aires, XX-XXI*, Buenos Aires, 1910-1911, 1913.

⁴⁴ Véase "Notizie varie. Buenos Ayres", *Arte e artisti*, VIII, 176-178, Milán, 16 agosto, 1-16 de septiembre de 1910, p. 4 y n. 181, 1 de noviembre de 1910, p. 4; "Esposizione di Buenos Aires", *Arte e artisti*, VIII, 179, Milán, 1 de octubre de 1910, pp. 4-5.