

## ARTE FUNERARIA E IL COMMERCIO CARRARESE IN BRASILE

Maria Eliza Borges

### *Arte funeraria in Brasile*

Nel 1972 il sociologo Clarival do Prado Valladares fu pioniere nello studio dell'arte funeraria, in particolare di quella nei cimiteri secolarizzati, costruiti in Brasile a partire dal XIX secolo.

In effetti a partire dagli anni Ottanta del Novecento cominciarono a proliferare all'interno del paese istituti di insegnamento superiore, che incentivarono la nascita di ricercatori interessati alla storia dell'arte locale. Fu in questo contesto che iniziammo la nostra ricerca sull'arte funeraria e la produzione dei marmisti italiani della città di Riberão Preto, nello Stato di San Paolo, nel periodo della Prima Repubblica. Da allora abbiamo esteso la nostra ricerca ad altre città dello stato di San Paolo e di altri stati. Oggi la nostra produzione di lavori accademici di carattere interdisciplinare è in aumento, con dati temporali e geografici significativi. Ciononostante la proposta del presente studio è diventata una sfida. Abbiamo dovuto riprendere dati dispersi di una produzione artistica di grande valore di cui c'è ancora molto da studiare, data la grande quantità di opere provenienti dall'Italia o realizzate da italiani e da loro discendenti, che qui si stabilirono, e che sono diffuse per tutto l'universo funerario brasiliano.

Il cimitero secolarizzato divenne obbligatorio a partire dal 1801, quando l'imperatore Pedro I promulgò una serie di decreti ordinando la fine delle sepolture nelle chiese. Nella città di Rio de Janeiro, allora capitale dell'impero, furono costruiti i cimiteri della *Ordem terceira dos Mínimos de São Francisco de Paula* (1849), il *São João Batista* (1851) e il *São Francisco Xavier* (1857). Nella città di San Paolo si inaugurò il *Cemitério da Consolação* (1858); a Recife, il *Cemitério Santo Amaro* (1851); a Belém del Pará, il *Cemitério Nossa Senhora da Soledade* (1853); a Salvador, il *Cemitério do Campo Santo* (1836) e a Fortaleza, il *Cemitério do Gavião* (1855), attuale *Cemitério de São Pantaleão*.

Tutte queste necropoli possono essere considerate come i primi “musei a cielo aperto”: vi troviamo cappelle mortuarie e tumuli monumentali che trascendono le loro qualità puramente utilitarie e artistiche convertendosi in monumenti storici di grande valore culturale, indici dello stato sociale dei defunti e dei loro discendenti.<sup>1</sup> Alcuni di questi monumenti funerari furono costruiti in marmo di Carrara.

La costruzione della tomba per la *Famiglia Cavalcanti* nel Cimitero di São Pantaleão a Fortaleza fu affidata negli anni 1920 alla *Marmoraria Carrara*, nella città di Santos, Stato di San Paolo. E' noto che per i laboratori di marmo era importante ricevere ordinazioni da località distanti, dato che questo era un modo per promuovere la azienda stessa su vasto territorio. Il giovane angelo abbracciato alla croce latina è uno dei temi preferiti nei cimiteri brasiliani (si veda il dettaglio). La rappresentazione della figura umana presenta un corpo elegante, vesti classiche e sensualità; il volto, ispirato all' *Angelo Oneto* di Monteverde, trasmette un'espressione di tristezza, seppure serena. La ghirlanda di fiori da un tocco speciale nell'avvinghiarsi dell'angelo alla croce. In realtà questa scultura segue lo standard delle sculture che venivano divulgate nei cataloghi italiani dell'epoca, quali “Statue di Marmo di Carrara” o “Statue di marmo”, entrambi privi di datazione adottati dalla maggior parte dei laboratori italiani a come campionario.

La scultura in marmo, realizzato negli anni Venti per la *Famiglia Marzorati* nel Cimitero di Consolação a San Paolo, rientra negli stilemi dell' Art Nouveau, molto in voga nei cimiteri brasiliani nel periodo della *Belle Epoque*. Si tratta della rappresentazione di Euridice, sposa di Orfeo, nel momento in cui, cercando di fuggire alle lusinghe del cacciatore Aristeo, muore avvelenata dal morso di un serpente su cui aveva poggiato inavvertitamente il piede. Da notare in particolare l'estasi del dolore, espressa dalla posizione del corpo, la cui bellezza è sottolineata dall'effetto bagnato della veste drappeggiata e trasparente. La tematica classica e l'evidente rapporto eros-thanatos induce a individuare nella scultura un'area di provenienza italiana, in particolare con gli scultori genovesi di Staglieno.

E' usuale in questo periodo trovare tumuli semplici, costruiti con materiali nazionali come il granito grigio, con annessa una bella scultura in marmo di Carrara. Questo procedimento aveva lo scopo di rendere più economico il costo del monumento e, allo stesso tempo, soddisfare il gusto dei familiari del defunto.

Dopo la proclamazione della Repubblica, nel 1890, tutte le città brasiliane furono obbligate a costruire ed amministrare i loro cimiteri secolarizzati. Il risultato fu il moltiplicarsi di questi luoghi di sepoltura, con il conseguente aumento degli scultori che si dedicarono allo sviluppo di questo settore.

Nei cimiteri dei centri metropolitani furono installate alcune tombe importate dall'Europa, definite anche “tombe di stile” insieme a un elevato numero di monumenti funerari realizzati da scultori europei emigrati in Brasile o dai loro diretti discendenti, alcuni dei quali considerati propagatori dello stile accademico, altri di quello moderno. In entrambi i casi predomina un tipo di prodotto

artistico, nel quale il valore supremo consiste nell'originalità di una iconografia derivante da una concezione dell'arte considerata elitaria ed erudita.<sup>2</sup>

Un interessante esempio di questa committenza è la Cappella Mortuaria di *Joaquim Nabuco*, commissionata dallo Stato di Pernambuco allo scultore Giovanni Nicolini (Palermo 1872-Roma 1956) in marmo di Carrara e importata dall'Italia nel 1911. Eseguita nella cittadina apuana, l'opera fu montata *in situ* da Renato Beretta (Carrara 1891-1963) ed inaugurata nel 1914. Il gruppo scultoreo – *Allegoria della Gratitudine* – dalle caratteristiche simboliste, presenta figure di uomini, donne e bambini attorcigliati, che cercano di innalzare al cielo il feretro dell'eroe, redentore della razza negra schiava nel Brasile. Le ghirlande, la figura femminile stante e il busto di Nabuco mitigano la dinamica drammaticità presente nell'altorilievo soprastante.

Nei cimiteri delle città medie predomina, invece, un tipo di produzione funeraria standardizzato. Le opere erano realizzate da artisti-artigiani provenienti da laboratori locali, che soddisfacevano il gusto delle famiglie con maggiore potere di acquisto. Il processo artistico si concentrò maggiormente nella distribuzione del prodotto realizzato in serie, efficace nel trasmettere, nelle località più disparate, un'ampia scelta di modelli architettonici, già diffusi in Europa. I cimiteri sono ricolmi di angeli, santi e ornamenti provenienti dalla cultura cristiana, concepiti secondo i dettami dell'estetica non solo neoclassica, ma anche eclettica, realista, *nouveau* e *déco*. L'utilizzo del marmo di Carrara diventa così la cifra stilistica di questa particolare produzione.

Nelle piccole città si nota, invece, una maggiore varietà di costruzioni tumulari, realizzate con l'impiego di materiali locali, utilizzati anche nelle costruzioni civili. Esse vennero eseguite da muratori o da artigiani locali autonomi, per lo più svincolati dai laboratori di marmo della regione, con i quali erano in concorrenza. Sporadicamente troviamo tumuli imbiancati e coperti con semplici targhe di marmo di Carrara, nelle quali appaiono incise le iscrizioni riguardanti il defunto, insieme e ad alcuni motivi floreali. Le opere di fattura bucolica, e di ispirazione popolare prevalgono in questi luoghi rispetto all'altisonante ed elitaria produzione presente nei cimiteri pubblici metropolitani.<sup>3</sup>

#### I LABORATORI DI MARMO E LA “PEDRA QUE BRILHA”<sup>4</sup>

Le ricerche nell'ambito regionale permettono già di mappare, seppur non esaurientemente, la presenza dei laboratori di marmo, localmente definita come “la pietra che brilla”, in città di grande e media grandezza a partire dal XIX secolo. Questa operazione ha permesso di verificare la natura di

queste aziende, create, per lo più, da famiglie di immigranti. Così in quasi tutte le regioni del Brasile c'era una ditta di provenienza straniera: nel *Nordest*, portoghesi e scozzesi, nel *Sudest* e nel *Sud*, portoghesi, italiani, spagnoli e tedeschi. Nelle altre regioni a queste stesse ditte specializzate veniva richiesto di fornire i loro servizi.

Nel Sudest la città di San Paolo, capitale dello Stato omonimo, alla fine del XIX secolo, passò attraverso un processo di modernizzazione, sotto l'impulso della ricchezza del caffè. La città si europeizzò, soprattutto sotto la diretta influenza dei canoni italiani, nell'architettura, nella decorazione, nella pittura, nella scultura pubblica, nei costumi musicali e nell'influenza dell'idioma.<sup>5</sup> Le nuove costruzioni dei “colonnelli del caffè”, veri e propri magnati del potere economico, insieme all'alta borghesia di recente origine emigrante ostentavano un'architettura lussuosa che rifletteva la prosperità dei loro proprietari. Un'ostentazione che si estese anche alle tombe familiari, per le quali si ricorreva ai servizi di scultori e artigiani italiani, alcuni dei quali finivano per stabilirsi definitivamente nella città.

E' questo il caso di artisti come Galileo Emendabili (regione Marche, Roma), 1898 – San Paolo, 1974), Eugenio Pratti (Cerro Veronese, Verona, 1889 – San Paolo, 1980), Victor Brecheret (Castro, Viterbo, 1894 – San Paolo, 1955) e Lelio Coluccini (Valdicastello-Carducci, Lucca, 1910 – Campinas, San Paolo, 1983). Altri invece rimasero in Brasile solo per alcuni anni, come Luigi Brizzolara (Chiavari, Genova, 1868 – Genova, 1937) e Armando Zago (Verona).

Nonostante le recenti indagini di Josefina Eloína Ribeiro che, nel censire i cimiteri di San Paolo, non ha individuato, fra le 393 opere realizzate da 23 scultori italiani, alcuna presenza carrarese, occorre comunque la formazione artistica dello scultore Lelio Coluccini. Stabilitosi con la famiglia nel 1912 a San Paolo, poi a Campinas, dove fondò la *Marmoraria Fratelli Coluccini*, fin da piccolo manifestò predisposizione per la scultura. Nel 1924 andò a studiare all'Istituto d'Arte Stagio Stagi di Pietrasanta e, in seguito, completò la sua formazione nell'Accademia di Belle Arti di Carrara, dove ebbe l'opportunità non solo di studiare con gli scultori Antonio Bozzano (Genoa 1858-Pietrasanta 1939) e Leone Tommasi, ma anche di conseguire, nel 1929, una medaglia d'oro e il pensionato a Roma.

Tornato a Campinas nel 1931, stabilì il proprio studio nella sede del laboratorio di famiglia. Da quel momento realizzò molte opere per il *Cemiterio da Saudade* della città, contribuendo così a rinnovare l'arte funeraria, cui imprime le caratteristiche dell'*art déco*.

Data la mancanza di adeguate strutture di perfezionamento, è assai probabile che molti altri scultori abbiano seguito lo stesso percorso.

Fu nel clima di effervescenza economica che arrivarono a San Paolo anche i primi marmisti italiani. I laboratori che venivano aperti facevano certamente concorrenza a quelli degli scultori conterranei. Si trattò di un tipo di immigrazione differenziata, senza alcuna sovvenzione governativa.

I marmisti portavano risorse finanziarie proprie per avviare piccole ditte, da soli o in società. Warren Dean giustifica quest'ultimo caso con la necessità di aumentare le risorse di capitale per favorire l'aggiornamento tecnico della produzione industriale.<sup>6</sup> In genere, erano giovani molto produttivi, con un grado di scolarità superiore a quello della classe media brasiliana, esperti in abilità artistiche, manuali e tecniche allora molto rare nel paese.

Era difficile trovare mano d'opera specializzata e, perciò, i laboratori di marmo dovettero istruire i loro primi artisti-artigiani, talvolta importandoli dall'Italia o selezionandone la provenienza da alunni che avessero frequentato il corso professionale del liceo di arti e mestieri (1882), tra le discipline del quale era presente anche un monte ore, seppure esiguo, dedicato a scultura e statuaria.<sup>7</sup>

Nella città di San Paolo erano spesso inaugurati laboratori di marmo di origine italiana, come le *Marmoraria J.Savoia, Garibaldi e Tavolara*, o gli *Stabilimenti di Fabricio Catelli e Ricardo Pavoni*.<sup>8</sup> Una tradizione peraltro già segnalata nell'interessante libro *Il Brasile e gli italiani* del 1906, dove vengono menzionate numerose imprese operanti in questo settore, tra le quali “Compagnia Italo-Paulista”, “Luciano Figliolia & Co.”, “Ditta Importatrice Tonetti S.A.”, “Laboratorio Carrara di Nicodemo Roselli”, “Domenico Larocca”, “Emilio Peragallo”, “Michele Tavolato”, “Salvatore Cantarella”, “Giuseppe Borrelli”.<sup>9</sup> Da segnalare poi la ditta di “Giuseppe Tomagnini, Gratello & Co.”, Pietrasanta.

Per quel che riguarda poi l'origine carrarese di Nicodemo Roselli è legittimo tuttavia esporre alcune riserve, infatti il nome di Carrara dava *status* alla ditta rispetto ai suoi concorrenti. Probabilmente Roselli importava la materia grezza per la sua filiale nella città di Santos, da dove veniva distribuita alla *Marmoraria Italiana*, nella città di Ribeirão Preto, di cui era socio il nipote Antonio. Ipotesi derivate dalla lettura degli annunci pubblicitari in cui i laboratori si vantavano di due “depositi di marmo grezzo”.

Sappiamo che Antonio Roselli (Cortona, Arezzo, 1885 - Ribeirão Preto, 1969) arrivò in Brasile attorno al 1903, insieme al fratello Alfonso, con l'intenzione di diventare socio dello zio Nicodemo.

Un progetto che non venne mai concretizzato ma che lo indusse a fondare, nel 1914, un proprio laboratorio in società con Alfredo Gelli (Pisa, 1868 - Ribeirão Preto, 1956), che conobbe a San Paolo. Secondo i discendenti, Antonio nacque in un ambiente propizio per la formazione professionale di marmista, dato che tutti i suoi familiari d Arezzo erano legati a questo settore.<sup>10</sup>

La Cappella Mortuaria di *Antonio Maciel, (1841-1911)*, rivestita di lastre di marmo statuario bianco e grigio, fu realizzata nel *Cemiterio da Saudade* di Ribeirão Preto, a San Paolo, dalla ditta Roselli & Gelli nel 1911. La verticalità architettonica unisce ornati neogotici, come pinnacoli, oculi, colonne, oltre all'arco ogivale. Le grate erano di ferro. Con la morte di Carolina Maciel (1918) la tomba fu modificata e la grata fu sostituita con un'altra in marmo di Carrara, commissionata a Nicodemo Roselli, come risulta dalle informazioni della nipote, la dottoressa Carolina Maciel Nóbrega.<sup>11</sup> Era molto comune che ditte con un certo grado di parentela o affinità realizzassero opere insieme. La grata ridondante attrae verso la cappella mortuaria tutta l'attenzione dei passanti dove spiccano lucerne fiammeggianti sui pilastri ai lati dell'entrata, vasi che delimitano il tempio sacro e i muretti traforati, costruiti con eccezionale abilità artigianale, simbiosi tra la croce latina, l'ancora e la palma. Nel periodo della Prima Repubblica l'economia brasiliana dovette importare molte materie prime e beni di consumo. Il marmo non era certamente una materia di prima necessità. Tuttavia, la piccola borghesia appena nata diede un forte impulso al consumo del prodotto e i laboratori di marmo, a loro volta, contribuirono a rafforzare il gusto dei nuovi consumatori. Si utilizzava il marmo di Carrara nelle facciate delle case, nelle scalinate, nei lavabi, nelle vasche, nelle tombe e nelle cappelle mortuarie. I grandi scatti d'inflazione, che si verificavano a brevi intervalli, tipici di quel periodo, influirono sicuramente sull'importazione del marmo e le industrie che da essa dipendevano vissero alla mercè di questa economia fluttuante.

In effetti se già nella seconda metà dell'Ottocento le forti importazioni da Carrara e Pietrasanta, per la realizzazione della scultura funeraria determinarono un notevole sviluppo dei trasporti, attraverso la Ferrovia *Mojjiana* ed altre minori che effettuavano il trasporto del marmo verso l'interno dello Stato e altre parti del paese; occorre tuttavia segnalare un calo nelle importazioni dopo la Prima Guerra Mondiale. Il prezzo del prodotto aumentò talmente che finì per eliminare la maggior parte della richiesta effettiva. Perciò i laboratori andarono pian piano sostituendo il marmo toscano con altri materiali meno nobili per la realizzazione di tombe e cappelle mortuarie. Ma, nonostante ciò, rimase loro la denominazione di "laboratori di marmo", terminologia legata al loro primo materiale.

I laboratori di origine italiana che si trovavano all'interno dello Stato di San Paolo in quel periodo erano legati al progresso economico di ciascuna regione. Uno dei percorsi da seguire era quello del binomio caffè-ferrovia, sul quale abbiamo alcune informazioni.

Il tragitto si estendeva alle città di Campinas (*Marmoraria* di Patrício Vélez, *Marmoraria Italo-Brazileira*, di Elena Consani, *Marmoraria* Fratelli Coluccini e *Marmoraria* João Santini, Corsi & Co), Amparo (*Marmoraria* João Santini & Cia. e *Grande Marmoraria Amparense*, São João da Boa Vista – *Marmoraria* di Antonio Furlanetto); Piracicaba e Araras (*Marmoraria* Carrara, di Luiz Leonardi & Cia; Ribeirão Preto – *Marmoraria Italo-Brazileira*, *Marmoraria* Italiana, *Marmoraria* Progresso e *Marmoraria* Paulista; Franca – *Marmoraria* di Natale Frateschi e Fratelli Dinelli; Batatais – *Marmoraria* di Vicente Bernesconi e Fagnani) .<sup>12</sup>

#### GRANDE MARMORARIA AMPARENSE

Tra i laboratori di marmo precedentemente menzionati, siamo certi dell'origine carrarese dei proprietari della *Grande Marmoraria Amparense*, grazie alla testimonianza rilasciata dallo scultore Vicente Alberto Crosera nel 1987.

Quest'azienda esisteva già nella città di Amparo prima del 1891, registrata a nome di Luiz Fazzi & Filho. I suoi primi proprietari furono: Luigi Fazzi 1839 – Amparo, San Paolo, 1902) e suo figlio Aldamiro Fazzi (Massa-Carrara, 1875-Amparo, San Paolo, 1950).

Il 20 gennaio del 1891 il giornale *O Correio Amparense* pubblicò un annuncio che informava il pubblico sulla società tra Fazzi e lo scultore Orlando Carlo Francesco Barberi (nato in 1865-Ribeirão Preto, 1943) e la nuova ditta passò a chiamarsi Luiz Fazzi & Co. Il laboratorio fu installato nella parte inferiore della casa dove viveva Luigi Fazzi, nella *Rua Duque de Caxias, Largo da Matriz*<sup>13</sup> A quell'epoca essi già eseguivano tombe in varie città della via del caffè, come Batatais, Cravinhos e Ribeirão Preto .

Il Monumento funebre al *Capitano José de Andrade Dinis Junqueira (1816-1882)* nel *Cimitero Senhor Bom Jesus*, Batatais, San Paolo, rivestito con lastre di statuario bianco, è tipico del modello di costruzione adottato sistematicamente dalla *Grande Marmoraria Amparense* tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX. Lo si può dividere in tre parti: una tomba alta, che occupa tutta l'estensione del terreno; un piedistallo grande che ostenta in uno dei lati una lapide cesellata con iscrizione, determinando in tal modo la posizione frontale del monumento e, infine, un'edicola romanica, che termina nella parte alta del piedistallo con una croce. Questi monumenti sono relativamente piccoli

(5,50m x 3m x 1,60m), ma tendono al verticalismo, acquistando eleganza. All'interno degli altari era frequente collocare santi o angeli, in questo caso, l'Angelo Bambino, che rappresenta l'allegoria della nostalgia, la cui produzione è certamente seriale. Le quattro lucerne fiammeggianti, i festoni e gli arabeschi sono decorazioni che contribuiscono a ingentilire il monumento e a renderlo più leggero.<sup>14</sup>

La società con Carlo Barberi durò poco, infatti questi decise di installare la *Marmoraria Italo-Brazileira* nella città di Ribeirão Preto, nel 1892. In seguito Luigi Fazzi cercò di ampliare il suo sbocco di mercato aprendo una filiale a São Carlos de Pinhal, vicina ad Amparo, come si legge nell'annuncio del giornale *O Correio de Amparo*.<sup>15</sup>

Nel Cimitero Municipale di São Carlos de Pinhal c'è un'importante cappella mortuaria di stile neogotico con lastre di marmo statuario bianco e grigio. È la cappella mortuaria di maggior rilievo nel cimitero della città, per monumentalità e verticalismo. Segue esattamente i postulati dell'architettura neogotica nell'impiego di colonne sottili, archi, timpani, pinnacoli e guglie. La costruzione può essere vista da tutti i lati, peraltro identici. Fazzi aggiunse in seguito una tomba alta su uno dei lati del tumulo. L'aggiunta di marmo grigio è dovuta alla scarsità del marmo di Carrara, uso che inizia negli anni '20 e finisce per affermarsi solo come motivo di decorazione. Ne esiste un modello simile nella città di Cravinhos. Molte tombe, infatti, erano scelte nei laboratori di marmo mediante cataloghi, disegni pronti e fotografie già realizzate.

Poco prima della morte di Luigi Fazzi, nel 1902, la *Grande Marmoraria Amparense* si trasferì in una sede propria nella *Rua 13 de Maio*, al n° 76. La moglie, Carlotta, prese le redini della ditta, compiendo viaggi all'interno dello Stato di Minas Gerais, in cerca di ordinazioni. Nello stesso tempo la ditta venne registrata a nome del figlio Aldamiro, ritenuto all'epoca un grande scultore di marmo.

Dall'annuncio della *Grande Marmoraria Amparense* si nota come l'approvvigionamento dei marmi direttamente a Carrara costituisse per la ditta motivo di prestigio. In annunci precedenti, più descrittivi, si vantavano di ricevere dall'Italia statue già realizzate e sottolineavano il basso costo dei loro servizi. Si può affermare che si trattava di una ditta dall'impostazione eclettica, con una struttura diversificata di produzione.

Nel primo decennio del 1900, la ditta contava sul lavoro di Vicente Murano, Francesco Belloni, cognato di Aldamiro Fazzi, Afonso Novelli e Umberto Frediani (Carrara, 1880-Amparo 1953). Quest'ultimo era considerato dagli altri marmisti come il "grande scultore" e aveva l'abitudine di



prestare, sporadicamente, la sua opera per i laboratori di marmo che stavano realizzando grandi ordinazioni. Casi simili esistevano probabilmente in altre regioni del paese. Sappiamo che Umberto arrivò in Brasile intorno al 1913, dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti a Carrara. Divideva il suo tempo tra il lavoro artistico eseguito nei laboratori di marmo e l'insegnamento di Disegno e Plastica nel Liceo di Arti e Mestieri della città di Amparo.

Nel 1918, seguendo il suo spirito imprenditore, la ditta Fazzi aprì un'altra filiale, con Vicente Franceschini, nella città di Ribeirão Preto, denominata *Marmoraria Progresso*. La parte commerciale era a carico di Vicente mentre quella della produzione marmorea rimase affidata ad Aldamiro. Intorno al 1920 Fazzi trasferì dalla *Grande Marmoraria Amparense* a questo laboratorio il nipote Amleto Belloni e il genero Vicente Alberto Crosera, facilitando in tal modo i suoi spostamenti verso la città di Amparo.<sup>16</sup>

Intorno al 1922 Aldamiro Fazzi vendette la ditta al suo impiegato Alfonso Novelli, che passò ad amministrare l'azienda con un socio, secondo informazioni offerte da Dinivaldo Novelli, figlio di Afonso e attuale proprietario di un laboratorio di marmi nella città di Amparo. Nello stesso periodo Fazzi trasferì a suo nipote e a suo genero le proprie quote societarie della *Marmoraria Progresso*.

A giudicare dal numero di filiali che la *Grande Marmoraria Amparense* amministrava durante i primi decenni del XX secolo, la si può considerare una grande impresa, con una struttura commerciale, industriale e di importazione che ben corrispondeva alla sua epoca.

Il presente saggio ha cercato di recuperare, a partire dai ricordi dei discendenti italiani residenti in Brasile, da fonti vaghe e disperse, una minuscola parte di questa particolare produzione artistica realizzata da immigranti italiani provenienti in buona parte dalla zona di Carrara. I laboratori si stabilirono soprattutto nell'interno dello stato di San Paolo dove cercarono di mantenere il dominio commerciale attraverso la costruzione di tombe e la vendita di sculture funerarie prodotte nelle loro officine o importate direttamente dall'Italia. In tal modo, grazie anche alla capillare diffusione di filiali, il marmo di Carrara, portato al grande pubblico brasiliano, si affermava sempre di più come prodotto artistico.

La standardizzazione di questa produzione, secondo repertori stilistici ormai consolidati nella società dell'epoca, rende difficile tracciare una effettiva fisionomia artistica di ogni singolo laboratorio. Tuttavia, mescolando armonicamente simboli cristiani e profani, risvegliano ancora

oggi la più profonda e significativa compassione, contribuendo a perpetuare i valori dell'individuo e della famiglia nella società di ogni tempo.

## BIBLIOGRAFIA

M. E. Borges. *Arte Funerária no Brasil (1890- 1930): ofício de Marmoristas Italianos em Ribeirão Preto = funerary art in Brazil (1890- 1930): Italian Marble Carver Craft in Ribeirão Preto*. Belo Horizonte, C/Arte, 2002

\_\_\_\_\_ *Expresiones artísticas de cuño popular en cementerios brasileños*. In: R. Gutiérrez Viñuales (a cura di). *Arte latinoamericano del siglo XX: otras historias de la Historia*. Saragozza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.

N. G. Canclini. *A socialização da arte*. San Paolo, Cultrix, 1984.

*Statue in Marmo di Carrara*. [ Catalogo ] {s.l.}: A. J. Magixtris [ s.d.].

V.A. Crosera. testimonianza [ dic. 1887]. Intervistatrice Maria Elízia Borges. San Paolo, 1987.

W. Dean. *A industrialização durante a República Velha*. In: F. Boris (a cura di). *O Brasil republicano: Estrutura de poder e economia (1889- 1930)*. San Paolo, Difel, 1977, pp. 252-274.

A. Fernandes e C. Miele. *Anuário do Amparo*. Amparo, Casa Pindorama, 1913.

*IL Brasile e Gli Italiani*, Firenze, G. Bemporad & Figlio, 1906.

C. M. Nóbrega. Testimonianza [set.1989]. Intervistatrice: Maria Elízia Borges. Ribeirão Preto, 1989.

D. Novelli. Testimonianza [ Jul. 1987]. Intervistatrice: Maria Elízia Borges. San Paolo, 1987.

J. C. Rich. *The Materials and Methods of sculpture*. New York, Oxford University Press, 1947.

J. E. Ribeiro. *Escultores italianos e sua contribuição à arte tumular paulistana*. Tesi (Dottorato in Storia) – Departamento de História, Universidade de São Paulo, San Paolo, 1999.

*Estátuas de Marmol* [ Catálogo ] {s.l.}, Editore Carrara [ s.d.]

C. P. Valladares. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura / Departamento de Imprensa Nacional, 1972, 2voll

W. Zanini (a cura di). *História Geral da arte no Brasil*. San Paolo, Instituto Walter Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983.

---

<sup>1</sup> Borges 2005.

<sup>2</sup> Garcia Canclini, 1984:49.

<sup>3</sup> Borges, 2005.

<sup>4</sup> Rich, 1947.

<sup>5</sup> Zanini, 1983: 504-505

<sup>6</sup> Warren Dean 1977.

<sup>7</sup> Borges, 2002

<sup>8</sup> Valladares, 1972

<sup>9</sup> 1906, pp.1092-1165

<sup>10</sup> Borges, 2002:103

<sup>11</sup> Borges, 2002, p.226

<sup>12</sup> Borges, 2002.

<sup>13</sup> Borges, 2002:97

<sup>14</sup> Borges, 2002, p. 260

<sup>15</sup> *O Correio de Amparo* 30/07/1893

<sup>16</sup> Borges, 2002-103/110