


O exílio de um escultor simbolista

The exile of a symbolist sculptor

DOI: 10.20396/rhac.v5i1.18755

EVA PRALON CATELLI

Graduanda em Arte: História, Crítica e Curadoria pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

 0000-0002-0487-1335

Resumo

Professor de modelagem do Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo entre os anos de 1925 e 1941, o escultor italiano Materno Giribaldi foi um dos mais expressivos artistas simbolistas atuantes no Brasil. Seu principal legado na cidade de São Paulo é composto por obras funerárias, dentre as quais, os monumentos Jafet e Rossa. Não obstante, sua trajetória e produção são hoje pouco conhecidas e não foram objeto de estudo pela historiografia da arte. O presente artigo reconstrói seus anos formativos, examinando a relevância do ambiente da *scapigliatura* milanesa para o advento do movimento simbolista na Itália e, em particular, a influência da produção do escultor casalese Leonardo Bistolfi.

Palavras-chave: Materno Giribaldi. Ernesto Bazzaro. Leonardo Bistolfi. Escultura Simbolista. Simbolismo Italiano.

Abstract

Modeling teacher at São Paulo's Liceu de Artes e Ofícios between 1925 and 1941, the Italian sculptor Materno Giribaldi was one of the most expressive symbolist artists working in Brazil. His main legacy in the city of São Paulo is comprised of funerary works, including the Jafet and Rossa monuments. However, his career and body of work remain largely overlooked and underexplored by art historiography. In this paper, Giribaldi's formative years are examined, highlighting the significance of the Milanese *scapigliatura* movement in the emergence of symbolism in Italy, with particular attention to the influence of casalese sculptor Leonardo Bistolfi.

Keywords: Materno Giribaldi. Ernesto Bazzaro. Leonardo Bistolfi. Symbolist Sculpture. Italian Symbolism.

Introdução

Ao percorrer a rua principal do Cemitério da Consolação, logo se avista um monumento de dimensões imponentes: uma procissão serpentina de mulheres funde-se à massa floral que se estende por toda a composição. À frente, uma figura impulsiona o corpo em movimento ascensional. Embora o *Monumento Jafet* [Figura 1] seja a obra da necrópole que mais claramente se filia ao movimento simbolista italiano, a gênese de seu estilo permanece pouco explorada pela historiografia da arte no Brasil. Similarmente, os estudos sobre a trajetória de seu autor, Materno Giribaldi, seguem circunscritos ao âmbito de sua cidade natal, Asti.

Giribaldi imigrou para São Paulo em 1925, no mesmo ano foi contratado pelo arquiteto Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) como professor de modelagem do Liceu de Artes e Ofícios. Personalidade reclusa, seu envolvimento com o circuito local restringiu-se a participações pontuais na organização da Exposição de Belas Artes Muse Italiche (1928) e do IV Salão Paulista de Belas Artes (1936-1937). Ainda assim, realizou uma mostra individual em 1938 e legou à cidade obras funerárias significativas.

Logo se fez evidente que, para integrá-lo à historiografia, seria necessário reportar-se aos desenvolvimentos da arte no norte da Itália, durante a segunda metade do século XIX. Partindo de uma matriz literária, formou-se em Milão um grupo de artistas irreverentes, a que se atribuiu a alcunha de *scapigliati*. Assim como os *macchiaioli*, eles desempenharam um papel fundamental na manipulação da luz na pintura, abordagem que foi eventualmente transposta à escultura. Já na última década do século, a concepção pictórica revelou-se essencial ao ideário estético do principal expoente da escultura simbolista na Itália, Leonardo Bistolfi (1859-1933). Compreender esta ressignificação da modelagem *scapigliata* é fator indispensável à leitura apurada das obras de Giribaldi.



Figura 1: Materno Giribaldi, **Monumento Jafet**, 1925-1932. Bronze e granito, Cemitério da Consolação, São Paulo. Fotografia da autora.

O artigo fornece um panorama do ambiente em que seu estilo foi gestado, analisando também sua produção madura e, por fim, o evento que catalisou sua imigração para São Paulo: o concurso para o *Monumento aos Caídos de Asti*, realizado em 1922. Deste modo, são definidos parâmetros para avaliar a compatibilidade de sua orientação estética aos valores promulgados pelo regime fascista. A recuperação desses referenciais redimensiona a atuação singular de Giribaldi no Brasil, enquanto um artista que, ao longo de toda a carreira, permaneceu constante em sua visão.

Entre a *scapigliatura* e o simbolismo

Materno Gaetano Giribaldi nasceu na cidade piemontesa de Asti, em 18 de julho de 1870.¹ Pouco após completar quinze anos, ingressou na Academia de Belas Artes de Brera, em Milão.² Durante seus anos formativos, tornou-se discípulo e colaborador do escultor milanês Ernesto Bazzaro (1859-1937),³ que havia estudado na mesma instituição. Neste tempo, a produção de Bazzaro refletia as proposições da *scapigliatura*, cuja manifestação literária se consubstanciou ante as esperanças frustradas do processo de unificação da nação. À desconfiança do passado, somou-se o ímpeto por vislumbrar um futuro, conquanto indefinido. Instauraram-se, assim, núcleos dualistas, e mesmo, antitéticos, entre razão e subjetividade, realismo e idealismo. Nessa atmosfera, o influxo de referências francófonas – sobretudo do decadentismo baudelairiano e da tendência à análise naturalista – contribuiu, concomitantemente, para a emergência do simbolismo e do verismo.⁴

Inicialmente, o movimento adquiriu expressão visual no âmbito da pintura. Reportando-se ao pintor Giovanni Carnovali (1804-1873), Tranquillo Cremona (1837-1878) e Daniele Ranzoni (1843-1889) valeram-se da modulação da luz para construir imagens que emergem de contornos difusos, prezando pela atmosfera e sugestão [Figura 2]. No campo escultórico, Giuseppe Grandi (1843-1894) consagrou-se como seu principal expoente [Figura 3].⁵ Bazzaro [Figura 4], por sua vez, travou contato com o artista em 1883.⁶ Já na década de 1890, quando se tornou notório por criações de cunho verista – dentre elas, *La Vedova* (A Viúva, 1888) e *Esaurimento* (Exaustão, 1894) – a imprensa destacava sua filiação ao núcleo *scapigliato*:

¹ COMUNE di Asti. **Registro di Nascita - Anno 1870**. Certidão de Nascimento nº 659. Registro em: 23 jul. 1870.

² MILÃO. Accademia di Belle Arti di Brera. **Registro Generale degli Allievi (1888-1917)**, p. 233.

³ ROSSATO, Alexandre. **O Escultor Materno Giribaldi**. Manuscrito, 2 p. Acervo Anna Carboncini.

⁴ Cf.: CROTTI, Ilaria; RICORDA, Ricciarda. **Scapigliatura e dintorni**: Estratto da Storia letteraria d'Italia. Padova: Piccin-Nuova Libreria, 1992.

⁵ Cf.: GARIFF, David Martin. **Giuseppe Grandi (1843-1894) and the Milanese Scapigliatura**. 1991. Dissertação (Doutorado em história da arte) – University of Maryland, Maryland.

⁶ MADRUZZA, Marilisa Di Giovanni (org.). **Ernesto Bazzaro**: Epistolario. Florença: La Nuova Italia, 1993, p. 200.



Figura 2:
Tranquillo Cremona, **Le Curiose**, 1876-1877. Aquarela e guache sobre cartão, 50,4 x 32 cm, Fondazione Lamberti, Milão.



Figura 3:
Giuseppe Grandi, **La Pleureuse**, c. 1870. Bronze, h. 31 cm, coleção privada.
Fonte: Cambi Casa d'Aste.



Figura 4:
Ernesto Bazzaro, **In Carovana**, 1892. Bronze, h. 52,7 cm, coleção privada.
Fonte: Cambi Casa d'Aste.

[...] após a morte do ilustre Giuseppe Grandi, a quem elegeu como seu mestre, Ernesto Bazzaro pode ser considerado o mais fiel e hábil continuador do trabalho daquele forte intelecto, a quem Milão deve os estupendos monumentos a Cesare Beccaria e aos Caídos dos Cinco Dias. Ele também se inspirou muito nas pinturas de Tranquillo Cremona, de quem era um grande admirador.⁷

Anos mais tarde, o escultor confirmaria as declarações em uma carta ao crítico Ugo Ojetti (1871-1946), frisando: “A arte de Grandi e Cremona foram, para mim, o ideal [...]”.⁸ Sua inclinação, verificada em pequenos bronzes que evocam cenas cotidianas, era compartilhada por um de seus colegas de academia, o escultor casalese Leonardo Bistolfi, que logo se tornaria o principal representante da escultura simbolista na Itália. Sua aproximação da maneira *scapigliata* pode ser observada, dentre outras obras, em *Le Lavandaie* (As Lavadeiras, 1882-1884), *I Contadini* (Os Camponeses, 1887) e *Il Terzetto* (O Trio, c. 1889).

Na década seguinte, Bistolfi realizaria seus primeiros trabalhos de caráter fundamentalmente simbolista. *La Sfinge* (A Esfinge) [Figura 5], monumento funerário executado entre 1889 e 1892, sinaliza o desenvolvimento de uma nova percepção. Desprende-se, então, da devoção ao real, que o havia feito intérprete de movimentos espontâneos, narrando aspectos de uma exuberante vida exterior, herança da *scapigliatura* e da linguagem naturalista.⁹

Propriamente durante a execução de *La Sfinge*, a exibição de *Maternità* (Maternidade, 1890-1891), concebida pelo pintor Gaetano Previati (1852-1920), assinalaria a primeira aparição do simbolismo em uma exposição oficial italiana.¹⁰ Sobre esta etapa do florescer do movimento, Rossana Bossaglia escreveu:

Na Trienal de Milão de 1891, ao apresentar *Fanciulla Morta*, destinada ao túmulo Casati, Enrico Butti tentou uma sublimação do luto pela morte em um sentido espiritualizado; mas ele ainda estava longe de representar – ou, digamos, de conceber – a doçura ambígua e indistinta do encontro entre a morte individual e a renovação perene do ciclo da vida. Ao mesmo tempo, obras como *Maternità* de Previati propuseram, junto com novas iconografias, novas tendências estilísticas rítmicas que se prestavam a traduzir em imagens as concepções espiritualistas.¹¹

⁷ Tradução da autora. Trecho original: “[...] morto l’illustre Giuseppe Grandi, che egli si era eletto a maestro, Ernesto Bazzaro può dirsi il più fedele e valente continuatore dell’opera di quel forte ingegno, a cui Milano deve gli stupendi monumenti a Cesare Beccaria e ai Caduti delle Cinque Giornate. Egli s’inspirò pure, e molto, alle tele di Tranquillo Cremona, del quale fu grande ammiratore”. Cf.: ROUX, Onorato. Ernesto Bazzaro. *Natura ed Arte*, Milão, v. XV, 1895-1896, p. 184-188.

⁸ MADRUZZA, *op. cit.*, p. 200.

⁹ VINARDI, Monica. Bistolfi: Scultura come visione. *Ricerche di storia dell’arte: Culture visive pratiche sinestetiche fra simbolismo e avanguardie*, Roma, n. 109, 2013, p. 18-30.

¹⁰ DAMIGELLA, Anna Maria. *La Pittura Simbolista in Italia: 1885-1900*. Turim: Giulio Einaudi, 1981, p. 85-138.

¹¹ Tradução da autora. Trecho original: “Alla Triennale di Milano del 1891, presentando la *Fanciulla morta* destinata alla tomba Casati, Enrico Butti aveva tentato una sublimazione del compianto sulla morte in chiave di spiritualizzazione; ma era ancora ben lontano dal rendere – o, diciamo meglio, dal concepire – l’indistinta ambigua dolcezza dell’incontro fra morte individuale e perenne rinnovarsi del ciclo della vita. In quella stessa sede, per altro, opere come *Maternità* di Previati proponevano, insieme con nuove iconografie, nuovi ritmici andamenti stilistici che si prestavano a tradurre in immagine le concezioni spiritualiste”. Cf.:



Figura 5:
Leonardo Bistolfi, **La Sfinge - Monumento Funerário Pansa**, 1889-1892.
Mármore, Cuneo.
Fotografia: Victoria and Albert Museum.

BOSSAGLIA, Rossana. Bistolfi: Scultore simbolista. In: BERRESFORD, Sandra; BOSSAGLIA, Rossana. **Bistolfi 1859-1933: Il percorso di uno scultore simbolista**. Turim: Piemme, 1984, p. 11-18.

A modelagem pictórica, disseminada por Grandi, foi o elemento de sua produção inicial a que Bistolfi se ateu para levar sua visão a termo. Através de uma superfície oscilante, de aparência rugosa, fixa o movimento. Esta aura vibrátil é conferida às massas de maneira a promover a integração entre forma e significado. Tornando visível a continuidade entre conceito e materialização, instaura-se um limiar entre figuração e sugestão. O procedimento traduz o pensamento que norteou suas obras tumulares, como ilustram as palavras de Paola Lombroso (1871-1954), ao referir-se, em 1899, a seu temperamento renovado:

Ele vê outro lado, menos sombrio, mais sereno: a morte é, no fundo, nada menos que o laboratório da vida. A matéria circula continuamente e a morte é apenas uma fase transitória, necessária para passar à renovação da vida, de modo que os produtos residuais da decomposição sejam transformados em linfas vitais.¹²

Ainda que a dialética entre a escultura *verista-scagliata* e o simbolismo atinja uma síntese na produção madura de Bistolfi, o fenômeno se manifesta como gradiente em Bazzaro, alternando entre a produção de *tranche de vie*¹³ e a primazia da ideia. O milanês demonstra-se mais inclinado à segunda via apenas no limiar do século XX, período em que se ocupou da *Tumba Bianca*, destinada ao Cemitério Monumental de Milão, e colaborou com o arquiteto Giuseppe Sommaruga (1867-1917), reconhecido por seu papel na difusão do estilo *liberty* em Milão.¹⁴

À época, Giribaldi já não estudava sob sua tutela. O escultor recebeu seu diploma da academia em 1890 e, algum tempo depois, transferiu-se para Paris.¹⁵ Deve-se considerar a relevância de sua estadia parisiense durante os anos de florescimento da *art nouveau* para a consolidação de seu estilo. Culminando na profusão de objetos de arte apresentados na Exposição Universal de 1900, o movimento apropriou-se do campo decorativo a partir de uma síntese particular entre barroco e japonismo. A figura feminina tornou-se eminente, então, na estilização de formas orgânicas.

¹² Tradução da autora. Trecho original: “[...] la morte non è in fondo che il laboratorio della vita. La materia circola continuamente e la morte non è che una fase transitoria, necessaria per passare al rinnovamento della vita, perchè le scorie della decomposizione si trasformino in linfe vitali”. Cf.: LOMBROSO, Paola. *Artisti contemporanei: Leonardo Bistolfi*. Emporium, Bergamo, v. IX, ed. 49, 1899, p. 12.

¹³ Expressão cunhada pelo dramaturgo Jean Jullien (1854-1919) em referência a representações naturalistas de cenas cotidianas.

¹⁴ Com respeito à escultura funerária, Sandra Berresford propõe uma distinção entre *liberty* e simbolismo: ao passo que o primeiro seria puramente decorativo, o segundo incorreria em um significado simbólico exteriorizado através da forma. Ainda assim, a autora aponta que esta é uma divisão necessariamente arbitrária, uma vez que diversas obras são simbolistas em conteúdo, mas decoradas no estilo *liberty*. Ver: BERRESFORD, Sandra. *Italian Memorial Sculpture 1820-1940: A legacy of love*. Londres: Frances Lincoln, 2004, p. 76-88.

¹⁵ ROSSATO, *op. cit.*

Em 1896, o artista deixaria a França pelo porto de Le Havre, rumo aos Estados Unidos.¹⁶ Fixando-se em Boston, realizou obras decorativas para a elite local.¹⁷ Ainda vislumbrando uma carreira em seu país de origem, em 1897, Giribaldi enviou o gesso *In Agguato* [Figura 6] – um pescador à espreita, aguardando o momento certo para lançar seu arpão – à Terceira Exposição Trienal de Brera. A obra rendeu-lhe uma indicação ao prêmio Saverio Fumagalli, além de obter o prêmio do voto artístico popular de escultura.¹⁸ Estima-se que a recepção positiva motivou seu retorno à cidade em que havia estudado.

Pode-se compreender sua submissão, afora considerações estilísticas, como uma demonstração de conhecimento anatômico e proficiência técnica. Em 1881, sob condições análogas, seu professor expôs a figura do trovador *Sordello da Goito* – agraciada com o prêmio Luigi Canonica, concedido pela mesma academia.

Bistolfi, por sua vez, participou do certame em que Giribaldi fez sua estreia. Os dois baixos-relevos funerários presentes na mostra – *Le Spose della Morte* (As Noivas da Morte, 1894-1897) e *Gli Spiriti della Giovinezza* (Os Espíritos da Juventude, 1894) – representam, de maneira lapidar, o estilo que tão logo atrairia o jovem escultor. Paralelamente, seu retorno a Milão coincide com a execução da *Tumba Branca*, de Bazzaro, cuja concepção plástica e simbólica repercutiria sobre projetos realizados por seu discípulo em São Paulo [Figuras 7 e 8].



Figura 6:
Materno Giribaldi, *In Agguato*, 1897.
Gesso, localização desconhecida.
Fotografia: acervo da autora.

¹⁶ NATIONAL Archives and Records Administration. *Data Files Relating to the Immigration of Italians to the United States*, ca. 1977-2002, documenting the period 1855–1900. Manifest Header Data File, 1834–ca. 1900. Manifest Identification Number 82769 – La Normandie, 18 mai. 1896.

¹⁷ ROSSATO, *op. cit.*

¹⁸ TERZA Esposizione Triennale di Belle Arti - Brera 1897: Catalogo illustrato. Milão: Fratelli Treves, 1897; ALL'ESPOSIZIONE di belle arti a Venezia e a Milano. *Illustrazione Popolare: Giornale per le famiglie*, Milão, 1897, v. XXXIV, n. 27, p. 4-6; IL VOTO artistico popolare. *Corriere della Sera*, Milão, 14 jun. 1897, ano XXII, n. 161, p. 3; O.B. La terza triennale. *Corriere della Sera*, Milão, ano XXII, n. 177, 30 jun. 1897, *Corriere Milanese*, p. 2-3; SETTI, Augusto. Il Voto Artistico Popolare: A proposito dei premi popolari alla Triennale di Brera. *L'illustrazione Italiana*, Milão, ano XXIV, n. 26, 27 jun. 1897, p. 15-16; MARESCOTTI, F. A. La Triennale. *Domenica Letteraria*, Milão, ano II, n. 75, 6 jun. 1897, p. 3-4.



Figura 7:
Ernesto Bazzaro, **Tumba Bianca**, 1900. Bronze, Cemitério Monumental de Milão (destruída).
Fonte: MADRUZZA, Marilisa Di Giovanni.
Ernesto Bazzaro: due monumenti, due storie.
Arte Lombarda, Milão, n. 151 (3), 2007.



Figura 8:
Materno Giribaldi, **Maquete para Monumento Funerário**, c. 1925.
Fotografia: acervo da autora.



Figura 9:
Materno Giribaldi, **Il Conquistatore**, 1906.
Gesso, localização desconhecida.
Fotografia: acervo da autora.

No ano seguinte, o autor de *In Agguato* participou da seção de belas artes da Exposição Nacional, sediada em Turim, à qual remeteu uma estatueta em bronze, sob o título *Sacrificio*, e um grupo em gesso, *Prima granata nel campo degli insorti - Grecia* (Primeira Granada no Campo dos Rebeldes - Grécia). O Prêmio dos Artistas, outorgado pela organização do evento, foi atribuído a Bistolfi, que exibiu *Il Dolore Confortato dalle Memorie* (A Dor Consolada pelas Memórias - Monumento Funerário Durio).¹⁹

Já em 1900, além de participar da quarta edição da Trienal de Brera, com *Ansie Materne* (Angústias Maternas) e dois retratos,²⁰ o astigiano submeteu uma maquete para o *Monumento a Felice Cavallotti*²¹. Bazzaro, que também disputou a comissão, seria declarado o vencedor. Apesar da derrota, o evento demarca o início de um esforço contínuo para a concretização de projetos monumentais. Ao longo dos seis anos subsequentes, Giribaldi inscreveu-se em diversos concursos. Por duas vezes, concebeu propostas para o *Monumento a Petrarca* (Arezzo, 1903 e 1906)²², além de produzir duas maquetes para o *Monumento a Giuseppe Verdi* (Milão, 1904).²³ Integrando a concorrência para o *Monumento ao General San Martín*, a ser construído em Lima,²⁴ demonstrou-se atento às oportunidades na América do Sul.

Enquanto em Milão, a obtenção de encomendas funerárias provou-se igualmente desfavorável.²⁵ Sua última participação em uma exposição na capital lombarda ocorreria em 1906, quando enviou *Il Conquistatore* (O Conquistador) [Figura 9] à Mostra Nacional de Belas Artes, parte da Exposição Internacional de Milão.²⁶ A figura do minerador, a iluminar o caminho com sua lanterna, revela a persistência da influência verista de seu professor. A conciliação dos ensinamentos de seu mestre às soluções plásticas de Bistolfi apenas se efetivaria após seu retorno a Asti.²⁷

¹⁹ ESPOSIZIONE Generale Italiana - Torino 1898: Catalogo Illustrato delle Belle Arti. Turim: Tipografia Roux Frassati e C^o, 1898.

²⁰ QUARTA esposizione triennale 1900: Catalogo ufficiale / R. Accademia di Brera. Milão: Treves, 1900; LA LOTTA artistica a Brera per l'assegnazione del premio del Municipio. *Corriere della Sera*, Milão, ano XXV, n. 287, 19 out. 1900, p. 3.

²¹ HOEPPNER, Helio. Entrevistando um Artista: Materno Giribaldi - Cinzel que imprime ao bronze e ao mármore vida e sentimentos. *Correio de São Paulo*, São Paulo, 16 mai. 1935, p. 7.

²² *Ibid.*; EXPOSIÇÃO M. Giribaldi. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LXXXIV, n. 25.153, 11 mar. 1938, p. 7.

²³ BISTOLFI, Leonardo. Relazione della Commissione giudicatrice dei bozzetti presentati al concorso per il monumento a Giuseppe Verdi. In: BISTOLFI, Leonardo; CANAVESIO, Walter (org). *Il Fez Rosso: Scritti di un operaio della Bellezza*. Turim, 2014, p. 98-103; VISCONTI, Guglielmo. *La Diocesi di Asti: tra '800 e '900*. Asti: Edizioni La Gazzetta d'Asti, 1995.

²⁴ HOEPPNER, *op. cit.*; LARRAÑAGA, Federico. Monumento a San Martín. *Prisma*, Lima, ano II, n. 13, 1 mai. 1906, p. 25-29; EXPOSIÇÃO M. Giribaldi. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano LXXXIV, n. 25.153, 11 mar. 1938, p. 7; ASTIGIANO che si fa onore. *Gazzetta d'Asti*, Asti, 4 ago. 1906, ano VIII, n. 31, p. 3.

²⁵ Segundo relato de Sergio Reborá, que supervisiona o mapeamento de esculturas no Cemitério Monumental – em fase avançada de implementação – não foram localizadas obras do artista.

²⁶ MOSTRA nazionale di Belle Arti: Catalogo illustrato. Milão: Capriolo e Massimino, 1906; MARANGONI, Guido. L'Arte Sociale all'Esposizione. In: XIMENES, Ed.; MARESCOTTI, E. A. (org.). *Milano e l'Esposizione internazionale del Sempione*. Milão: Fratelli Treves, 1906, p. 459.

²⁷ Ainda em 1903, Giribaldi venceria um concurso em sua cidade natal para a realização do Monumento a S. Boschiero. Ver: VINSE il concorso. *Gazzetta d'Asti*, Asti, ano IV, n. 1, 3 jan. 1903, p. 3; MONUMENTO al Cav. Secondo Boschiero. *Gazzetta d'Asti*, Asti, ano IV, 3 out. 1903, p. 3; LE FESTE alfieriane ad Asti: L'inaugurazione del monumento a Boschiero. *La Stampa*, Turim, 11 out. 1903.

Da consolidação do estilo: um simbolista em Asti

Em 1890, inaugurou-se o Aqueduto de Cantarana, que portava água potável de Bonama di Cantarana à cidade de Asti. O sistema foi projetado pelo engenheiro Luigi Medici (1836-1915), senador do reino e Marquês de Vascello. Dezesseis anos mais tarde, o nobre empreendedor financiaria a construção de uma fonte monumental em homenagem ao feito. À ocasião, o artista conterrâneo foi incumbido de sua criação. Em maio de 1906, Giribaldi submeteu um projeto à prefeitura, de cuja estrutura construtiva se ocupou Medici.²⁸

No ano seguinte, em meio aos trabalhos para execução da obra, o escultor assumiu o cargo de professor na Escola Municipal de Artes e Ofícios.²⁹ Em outubro de 1908, a fonte foi inaugurada sob a presença de autoridades municipais e provinciais. Ainda assim, a imprensa local exaltou, sobretudo, o comparecimento da princesa Maria Letizia Bonaparte (1866-1926), Duquesa de Aosta e viúva de Amedeo di Savoia (1845-1890). O diário local *Il Cittadino* relatou a reação do artista à celebração:

Depois de circular pela fonte, a princesa convocou o autor, Materno Giribaldi, e o elogiou calorosamente por seu trabalho, tão artisticamente inspirado. Giribaldi, visivelmente e fortemente emocionado, agradece, curvando-se também ao patrono, o Marquês Medici. Este é um momento de comoção geral, imagine então o estado de espírito da velha mãe de Giribaldi, presente no justo triunfo de seu filho.³⁰

Constituída por uma bacia circular de mármore Botticino, a obra possui 8 m de diâmetro. Ao redor, distribuem-se três figuras talhadas a partir do mesmo material. Aquelas postadas às laterais, saboreiam a água provida pelo sistema de abastecimento. Já a que se situa ao verso, de acordo com a imprensa, representa a esfinge que anima a corrente de água³¹ [Figura 10]. Nesse sentido, identifica-se a primeira instância, precisamente datada, em que Giribaldi demonstra conceber a mulher enquanto símbolo da energia vital subjacente à vida, ícone que permeará sua produção futura.

²⁸ GALVANO, Albino; BALBO, Carla (org.). **Asti Liberty**: Immagini della città all'inizio del Secolo XX. Asti: Comune di Asti - Assessorato per la Cultura, 1981.

²⁹ HOEPPNER, *op. cit.*

³⁰ Tradução da autora. Trecho original: "Fatto il giro attorno alla fontana, la Principessa fa chiamare l'autore sig. Materno Giribaldi e vivamente lo elogia per l'opera sua tanto artisticamente indovinata. Il Giribaldi, visibilmente e fortemente commosso, ringrazia inchinandosi pure al mecenate marchese Medici. E' questo un momento di generale commozione, figurarsi poi lo stato d'animo della vecchia genitrice del Giribaldi presente al giusto trionfo del figlio". Cf.: SOLENNE inaugurazione della Fontana in piazza Medici. *Il Cittadino*, Asti, 21 out. 1908.

³¹ SOLENNE inaugurazione della Fontana in piazza Medici. *Il Cittadino*, Asti, 21 out. 1908.



Figura 10:
Materno Giribaldi, **Fonte Medici**, 1906. Mármore Botticino e Carrara, Asti.
Fotografia de Alfio Cioffi.

No centro, sobre uma rocha de que germinam flores, sustenta-se um titã, em mármore de Carrara, alegoria do gênio humano e da materialização de sua força. O corpo de musculatura tesa, que soma 4,3 m, é representado no ato de romper o tubo artesiano para, assim, liberar o jato da fonte, que, originalmente, se elevava a cerca de 10 m.

A figura reporta-se a seus estudos com Bazzaro. Em 1901, o milanês ganhou a concorrência para o *Monumento a Felice Cavallotti*. Composto, à base, por uma massa de apoiadores do político italiano, o conjunto é encimado por uma grande representação do rei espartano Leônidas, para cuja modelagem se inspirou no *Crepúsculo* de Michelangelo Buonarroti, parte da Capela dos Medici. O projeto contemplava, simultaneamente, o apreço do autor pela tradição e sua aderência à modelagem impressionista, como revelou em entrevista à revista *Italia Artistica*, em 1918:

Meu sonho de obras colossais tornou-se realidade! O enxerto do classicismo de Leônidas com o impressionismo da multidão nos altos-relevos me entusiasma, me conquista e me dá força exuberante para suportar o imenso esforço de domar o enorme bloco de mármore [...] ³²

De modo análogo, Giribaldi retomou o modelo de seu mestre, servindo-se de uma figura colossal como eixo central de sua fonte e destinando figuras de evidente vocabulário simbolista à base. Os vultos femininos são o prelúdio das obras que legaria à sua cidade natal, quando já absorvidas as soluções plásticas de Leonardo Bistolfi. Neste período, incorporou o uso de massas ritmadas, prezando por uma cadência harmônica que se traduz musicalmente em composições mais amplas.

Contudo, a pintura, que exercia como atividade secundária, também o inspiraria. Em 1913, o único filho do escultor, Elio Luigi, ³³ faleceria aos três anos. Giribaldi identifica em Giuseppe Mentessi (1857-1931) ³⁴ – pintor célebre por suas representações da maternidade – os referenciais para o monumento funerário à memória de Elio [Figura 11]. Em *Amor Materno* [Figura 12], propriedade da Coleção Frugone, uma figura feminina inclina-se no ato de beijar seu filho. A imagem é melhor descrita enquanto uma evocação – o apelo descritivo demonstra-se subordinado à atmosfera de sugestão. Giribaldi, em sua interpretação escultórica, substitui as vestes da mãe por uma rocha, da qual emerge seu corpo. A definição gradativa da forma, aliada às massas florais, exhibe a assimilação dos expedientes bistolfianos.

Em intensa atividade durante a década de 1910, Giribaldi produziu um número substancial de bustos, placas comemorativas e monumentos funerários para personalidades locais. Ao receber a comissão da *Tumba Zo* (1912), reportou-se ao ideal da purificação pelo amor e esculpiu uma jovem que, recobrando o túmulo de flores, representa a família, de acordo com reportagem realizada pelo jornal *Il Cittadino* ³⁵. O modelado interpreta as formas como massas que transitam entre a definição e a amorfia – despontando em flores, símbolos da vida, e somando-se, indistintamente, ao ritmo compositivo. O mesmo recurso seria utilizado em *Primavera* [Figura 13], relevo originalmente localizado na Villa Spavieri, propriedade de Pietro Spavieri, então diretor da Cassa di Risparmio di Asti.

³² Tradução da autora. Trecho original: “Il mio sogno delle opere colossali si è reso realtà! L’innesto del classicismo del Leonida coll’impressionismo della folla negli altorilievi mi entusiasma, mi conquista e mi dà esuberante forza per sopportare l’immensa fatica di domare l’immane blocco di marmo”. Cf.: MADRUZZA, Marilisa Di Giovanni. Ernesto Bazzaro: due monumenti, due storie. *Arte Lombarda*, Milão, n. 151 (3), 2007, p. 75.

³³ COMUNE di Asti. **Atti de Nascita - Anno 1910**. Certidão de Nascimento nº 207. Registro em: 7 abr. 1910; COMUNE di Asti. **Atti di Morte - Anno 1913**. Certidão de óbito nº 167. Registro em: 16 mai. 1913.

³⁴ Professor da Academia de Brera, Mentessi foi também influenciado pelas proposições da *scapigliatura*, culminando em um simbolismo de matriz floreal.

³⁵ TOMBA Zo. *Il Cittadino*, Asti, 3 nov. 1912.



Figura 11:
Materno Giribaldi, **Maternità - Monumento Funerário a Elio Luigi Giribaldi**, 1913. Mármore, localização desconhecida.
Fotografia: acervo da autora.



Figura 12:
Giuseppe Mentessi, **Amor Materno**.
Óleo sobre tela, Museu Coleção Frugone, Gênova.



Figura 13:
Materno Giribaldi, **Primavera**, 1910-1920.
Fotografia: acervo Zacconi-Saracco.



Figura 14:
Materno Giribaldi, **Cristo Portato dagli Angeli**, 1910-1920. Gesso, localização desconhecida.
Fotografia: acervo da autora.

Na obra bistolfiana, destacam-se dois movimentos contrários, operantes em nível técnico e simbólico: ora se retrata a passagem do indefinido ao concretamente delineado – como em *La Bellezza Liberata dalla Materia* (A Beleza Liberada da Matéria, 1899-1906) – ora o retorno da forma individual à matéria originária – como em *Il Sogno* (Monumento Cairati-Vogt, 1900).³⁶ Giribaldi procede de maneira semelhante: o monumento a seu filho exprime o retorno à indefinição, já *Primavera* exterioriza o surgimento da vida e, por conseguinte, da forma. A mesma relação é estabelecida entre sua submissão ao concurso da Fonte Angelica (Turim, c. 1920-1921) – de cujo júri tomou parte o escultor casalese – e *Cristo Portato dagli Angeli* (Cristo Carregado por Anjos, c. 1910-1920) [Figura 14], trabalho que retoma um tema devocional consolidado na iconografia cristã.

Para além da comunhão entre técnica e conteúdo simbólico, é possível extrair as características próprias à concepção giribaldiana através da análise de projetos monumentais. Em 1909, foi aberto um concurso em Roma para a realização de quatro grupos escultóricos a serem dispostos na Ponte Vittorio Emanuele II, representando quatro temas relativos à vida do monarca.³⁷ À ocasião, o escultor concorreu com duas maquetes concebidas de maneiras marcadamente distintas. Ao passo que uma se apresenta como alegoria [Figura 15], a outra contém elementos descritivos, vestimentas e apetrechos, que circunscrevem as figuras em termos de tempo e espaço.

Ao examinar o amplo número de *bozzetti* produzidos no período, bem como a trajetória estilística do artista, verifica-se o primado de soluções alegóricas, visando a criação de representações que se pretendem universais. As instâncias em que Giribaldi recorreu a soluções naturalistas são, majoritariamente, consequência das exigências de concursos públicos ou de comissões privadas. Por esse ângulo, devem ser interpretadas suas submissões aos concursos para os monumentos a Giuseppe Verdi (Milão, 1904), Petrarca (Arezzo, 1906) e Dom Bosco (Turim, 1913). Invariavelmente, o artista reservava a seção superior à representação do homenageado, ao passo que a base se destinava a composições alegóricas.

L'Eroe (O Herói) espelha a significação da figura feminina enquanto a energia vital que propela a vida, tese esta reforçada por duas outras maquetes. A primeira, concebida para homenagear os combatentes italianos da Primeira Guerra Mundial [Figura 16], representa, ao fundo, o martírio dos soldados, coroado por uma alegoria que pode tanto encarnar a vitória quanto retratar a ascensão do espírito enobrecido pelo ato sacrificial.³⁸ Já a segunda, o projeto para uma fonte [Figura 17], é ainda mais assertivo ao apresentar uma figura feminina como sustentáculo do grupo *Fonte di Vita*.

³⁶ CANAVESIO, Walter. Thovez e Bistolfi: I percorsi della critica. **Studi Piemontesi**, Turim, v. LIII, n. 2, dez. 2023, p. 389-410.

³⁷ Lealdade ao Estatuto (após Novara - 1849); Valor militar (a Batalha de San Martino - 1859); Triunfo político (a proclamação do Reino da Itália - 1861); O Pai da Pátria (Vittorio Emanuele em Roma durante a enchente - 1871). Ver: CONCORSO artistico. **Gazzetta ufficiale della Repubblica italiana**, Roma, n. 165, 16 jul. 1909, p. 3922.

³⁸ Anos mais tarde, a composição central seria reiterada no *Monumento à Família Jafet* (1925-1932), simbolizando a elevação da alma.



Figura 15:
Materno Giribaldi, **Maquete do concurso para a ornamentação da Ponte Vittorio Emanuele II (Roma)**, 1913. Fotografia: acervo da autora



Figura 16:
Materno Giribaldi, **Maquete para Monumento aos Caídos da Primeira Guerra**, c. 1915-1925. Fotografia: acervo da autora.



Figura 17:
Materno Giribaldi. **Maquete para fonte composta pelos grupos Fonte di Vita e Fecondità**, c. 1920. Gesso. Fotografia: acervo da autora.

Assim como Leonardo Bistolfi – cuja obra é inteiramente perpassada por uma idealização da mulher: tanto sagrada (a encarnação do amor, redenção, beleza e o ideal) como profana (a encarnação do mistério e carnalidade)³⁹ – o artista astigiano desenvolve uma linguagem estilística própria. De cabelos esvoaçantes, pescoços alongados e silhuetas voluptuosas, o corpo feminino, tal qual imaginado, concentra profunda carga de significado.

Dentre os colaboradores do ateliê Bistolfi, cada um exibiu uma maneira pessoal de operar, manifestando escassa adesão aos expedientes formais empregados pelo escultor. Usualmente, o fenômeno do “bistolfismo” é alusivo à época anterior à Primeira Guerra Mundial e mesmo ao recentramento *micelangiotesco* da figura humana inaugurado com o *Monumento Orsini - La Croce* (Monumento Orsini - A Cruz, 1901-1905). Ao lado de Celestino Fummagalli (1864-1941), Giribaldi seria, talvez, o único “bistolfista” em senso formal, uma vez que apreendeu peculiaridades da obra de Bistolfi de modo a elaborá-las pessoalmente e criar sua própria linguagem.⁴⁰

Durante o período astigiano, Giribaldi consubstanciou seu estilo, maturado através da conjugação da modelagem “*scapigliata*-impressionista” de Bazzaro à sintaxe formal e iconográfica da produção de Bistolfi que se estende de *La Sfinge* (1889-1892) até o advento da guerra. Como declarou o crítico Enrico Thovez, em 1911, diversos jovens escultores se valeram de um invólucro formal baseado em Bistolfi. Ainda que tenha ensaiado o uso de “emaranhados de nus musculosos em poses violentas, compostos em partes iguais de um pouco de Michelangelo e um pouco de Rodin” em projetos para monumentos aos soldados caídos, será a qualidade onírica da visão bistolfiana a que Giribaldi se aterá.

Monumento aos soldados caídos de Asti (1922-1925)

As inestimáveis mortes ocasionadas pela Primeira Guerra Mundial suscitaram um grande número de iniciativas pela Itália para a construção de monumentos em memória dos soldados perdidos em combate. Os editais e concursos não se restringiram aos centros urbanos, multiplicando-se também em zonas de menor projeção econômica. Estabeleceu-se, assim, um período de intensa atividade para os escultores locais.

³⁹ BERRESFORD, *op. cit.*, 2004, p. 69-75.

⁴⁰ CANAVESIO, Walter. L'atelier di Leonardo Bistolfi: Allievi e collaboratori. *Percorsi*: Rivista della Biblioteca di Storia e Cultura del Piemonte "Giuseppe Grosso", Turim, n. 7, 2004, p. 51-82.

Na região piemontesa, o fenômeno também foi expressivo. Sob essas circunstâncias, Giribaldi elaborou um amplo número de projetos tocados pela visão bistolfiana [Figuras 18 e 19]. Entre 1922 e 1923, realizou os monumentos aos combatentes de Maslianico⁴¹ e Montiglio Monferrato. Para este último, concebeu uma alegoria da Pátria em que se apropriou dos drapeados como recurso rítmico. Já para o grupo instalado na província de Como, retomou a composição de Bistolfi, *Il Sacrificio* (O Sacrifício, 1908-1911) [Figuras 20 e 21], integrada ao *Monumento a Vittorio Emanuele II*, em Roma.



Figura 18:
Leonardo Bistolfi, **Le Spose della Morte - Baixo-relevo para a Capela Vochieri**, 1894-1897. Gesso, Museu Gipsoteca Leonardo Bistolfi, Casale Monferrato.



Figura 19:
Materno Giribaldi, **Maquete para Monumento aos Caídos**, c. 1918-1920.
Fotografia: acervo da autora.

⁴¹ ARTISTA nostro che si fa onore. *Gazzetta Popolare*, Asti, 15 set. 1923.

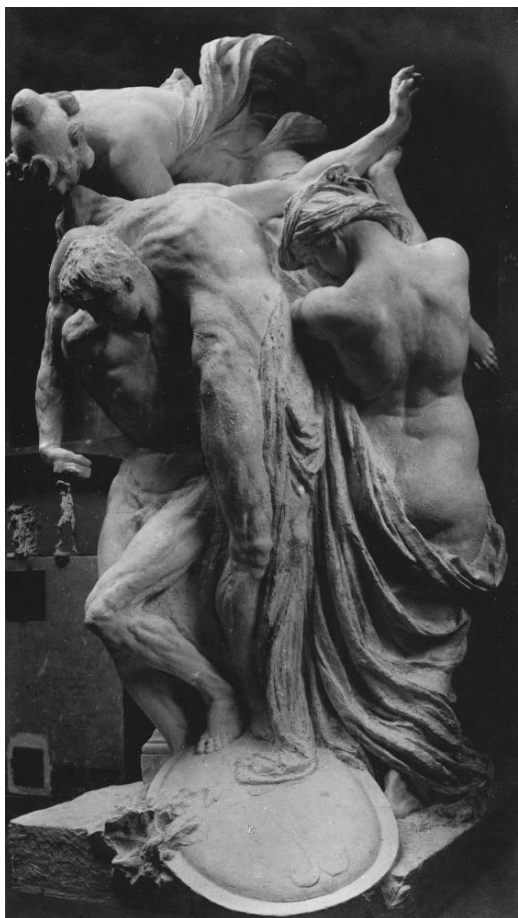


Figura 20:
Leonardo Bistolfi, *Il Sacrificio*, 1908-1911.
Fotografia: Victoria and Albert Museum.



Figura 21:
O escultor Materno Giribaldi ao lado do modelo em gesso para o Monumento aos Soldados Caídos de Maslianico, c.1922. Fotografia: acervo da autora.

Em dezembro de 1922 – ano da ascensão de Benito Mussolini ao cargo de primeiro-ministro da Itália – Giribaldi venceu o concurso para o monumento a ser erguido em sua municipalidade. Na maquete *L'Altare della Patria* (O Altar da Pátria)⁴² [Figura 22], além de reiterar o esquema compositivo do *Monumento aos Caídos de Maslianico*, utilizou-se da bandeira como elemento propulsor da ação, de modo semelhante à *Allegoria del XXV° Anniversario del Giornale Il Piccolo di Trieste* (Alegoria do XXV° Aniversário do Jornal *Il Piccolo di Trieste*, 1906), também assinada por Bistolfi.

Entretanto, o resultado seria anulado em sessão da câmara municipal, após aderência ao posicionamento da diretoria da seção astigiana do Partido Nacional Fascista, que atribuiu a escolha do escultor a um ato de partidarismo. Dentre os comentários dos conselheiros, destaca-se o questionamento do mérito artístico do vencedor, considerado um hábil trabalhador do cinzel, porém desprovido de gênio.⁴³

⁴² MONUMENTO ai caduti. *Gazzetta Popolare*, Asti, 16 dez. 1922.

⁴³ TARICCO, Silvia. Lo Scultore Materno Giribaldi. *Il Platano*, Asti, ano III, n. 4, 1978, p. 17-27.

Em janeiro de 1923, Giribaldi renunciou ao encargo e o conselho comunal outorgou-lhe uma indenização de 10.000 libras.⁴⁴ No final do ano, o então prefeito anunciaria a retomada da iniciativa, sujeita à seleção de um novo projeto. Aliado ao partido do ditador, ele se posicionou de modo alusivo à acusação de parcialidade durante os trâmites da primeira concorrência:

E uma vez que o memorial monumental deve ser uma expressão obediente de toda a população, sem distinção de classes ou partidos, com confiança, a Comissão faz um novo apelo aos cidadãos, certa de que Asti, sempre generosa, saberá superar a si mesma nesta obra eminentemente patriótica.⁴⁵

A execução do *Monumento aos Caídos* foi atribuída a Gaetano Cellini (1873-1937)⁴⁶, que havia participado do concurso realizado em 1922 [Figura 23]. Embora os documentos apontem que as inclinações estilísticas de Giribaldi não informaram a oposição ao seu projeto, é pertinente observar que sua composição é propelida por uma alegoria feminina, a Pátria. Por outro lado, o projeto de Cellini organiza-se em torno da figura de um herói sobre um cavalo que, com o braço estendido, anuncia vitorioso o sinal de parada, enquanto, com a outra mão, empunha uma espada. A Vitória – representação secundária em relação à massa central do conjunto – o coroa com folhas de carvalho.

Observa-se, portanto, uma diferença cabal entre a iconografia proposta por Giribaldi e aquela de Cellini. O segundo ordena a composição de modo a exaltar o progresso pelo domínio e pela conquista. Giribaldi, por sua vez, depura a alegoria em grau mais sutil: ao invés de recorrer a expedientes naturalistas, como a representação de um cavaleiro em seu cavalo sendo coroado pela Vitória, detém-se sobre o tema do sacrifício. Os soldados caídos fundem-se à bandeira portada pela Pátria, formando uma massa, ora indistinta ora delineada, como a sugerir a presença de espectros de um acontecimento passado. Não há, em seu projeto, qualquer apelo à ação na esfera terrena.

Poucos meses antes, o artista havia escrito ao *sindaco*, reivindicando justiça em vista do que descreveu como uma manobra conduzida por pessoas a ele “hostis”:

Talvez Vossa Excelência ainda se lembre como no ano passado ganhei por unanimidade a competição para o memorial de guerra. Talvez Vossa Excelência também se lembre como fui impedido de alcançar esta vitória por um grupo de pessoas hostis a mim... Sei que Vossa Excelência tem autoridade inquestionável sobre a atual Administração; sei que uma

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Tradução da autora. Trecho original: “E poiché il ricordo monumentale de. ve essere espressione doverosa di tutta la popolazione, senza distinzione di classi o di parti, la Commissione rivolge fidente un nuovo appello alla cittadinanza sicura che Asti, generosa sempre, saprà superare se stessa in questa opera eminentemente patriottica”. Cf.: PER il monumento ai Caduti. **Gazzetta Popolare**, Asti, 22 dez. 1923.

⁴⁶ PRO monumento ai Caduti. **Gazzetta d'Asti**, Asti, ano XXVI, n. 22, 31 mai. 1924, p. 2.

palavra de Vossa Excelência é lei para todos e me dirijo a Vossa Excelência com a suprema esperança de que me seja feita justiça.

... E como já disse, se por uma filiação mal interpretada não o quiserem confiar diretamente a mim, Vossa Excelência pelo menos faça com que outro concurso seja anunciado, para que possa me reapresentar e demonstrar publicamente se sou ou não merecedor do cobiçado prêmio. Há um ano, esta afronta súbita me atormenta e tortura; quis ainda recorrer a Vossa Excelência, que, se quiser dar-me razão, me fará um homem feliz, um homem cuja gratidão será infinitamente inabalável e imperecível. Confio e espero, queira o Céu, que minha esperança e confiança não sejam desapontadas.⁴⁷

Apesar dos argumentos, a súplica ao dirigente resultou inócua. A carta reitera que a recusa do projeto se vincula às suas filiações políticas. Desde a década de 1890, Giribaldi estabeleceu laços com personalidades que se opunham ao regime vigente. Período conturbado no cenário lombardo, as tensões políticas culminariam nas revoltas populares de 1898. Nesse intervalo, formaram-se múltiplos partidos que, no século seguinte, se engajariam em manifestações contrárias ao fascismo. Dentre eles, o Partido Republicano Italiano e o Partido dos Trabalhadores Italianos, que, em 1895, se converteu no Partido Socialista Italiano.

A amizade de Bazzaro com o escultor Ettore Ferrari (1848-1929)⁴⁸ – artista de vasta carreira política, cuja convicção republicana se provaria incompatível com o regime de Benito Mussolini – assoma-se à caracterização deste polo artístico. Entre 1905 e 1908, seu professor foi membro da Câmara Municipal de Milão pela União dos Partidos Populares. Décadas antes de se tornar o segundo presidente da República Italiana, Luigi Einaudi (1874-1961) escreveu sobre a fundação da organização, que remonta ao ano de 1899:

A União dos Partidos Populares nasceu na época da luta contra os governos que perseguiram os socialistas, republicanos e radicais. Enquanto durou a oportunidade de lutar contra o governo e conquistar o poder municipal, detido pelos moderados, os três amigos fizeram, um do outro, a melhor companhia desse mundo. Parecia que eles permaneceriam unidos para sempre, a fim de trazer à Itália benefícios sem precedentes.⁴⁹

⁴⁷Tradução da autora. Trecho original: “Forse vostra Eccellenza ancora ricorda come io l'anno scorso avessi a vincere ad unanimità di voti il Concorso bandito per il Monumento ai Caduti. Forse pure vostra Eccellenza ricorda come il conseguimento della vittoria ottenuta mi fu impedita da un gruppo di persone a me ostili... So che vostra Eccellenza ha una indiscussa autorità sulla presente Amministrazione; so che una parola di vostra Eccellenza è per tutti legge ed io mi rivolgo a V. Ecc. con una suprema speranza che mi sia resa giustizia.

...E come già dissi, se per una male interpretata coerenza non vogliono affidarlo direttamente a me, Vostra Eccellenza faccia almeno in modo che si bandisca un altro concorso in modo che io possa ripresentarmi e dimostrare pubblicamente se sono o no meritevole dell'ambito premio. Da un anno l'affronto subito mi tormenta e mi tortura; ho voluto ancora rivolgermi a V. Ecc. la quale se vorrà far rendermi ragione, farà di me un uomo felice, un uomo la cui riconoscenza sarà infinitamente salda e imperitura. Confido e spero voglia il Cielo che la mia speranza e la mia fiducia non vengano deluse”. Cf.: TARICCO, *op. cit.*

⁴⁸ MADRUZZA, *op. cit.*, 1993, p. 218, 221. Ferrari foi membro do Ministério de Instrução Pública, conselheiro comunal, deputado parlamentar e diretor do Instituto de Belas Artes de Roma. Assim como Bistolfi, se associou à maçonaria, ocupando o posto de Grão-Mestre entre 1904 e 1918.

⁴⁹ Tradução da autora. Trecho original: “L'Unione dei partiti popolari era nata al tempo della lotta contro i Governi che perseguitavano socialisti, repubblicani e radicali. Finché durò la opportunità di combattere il Governo e di conquistare il potere municipale posseduto dai moderati, i tre amici si fecero la migliore compagnia di questo mondo. Pareva che dovessero rimanere



Figura 22:
Materno Giribaldi. **Maquete para o Monumento aos Caídos de Asti**, 1922. Gesso.
Fotografia: acervo da autora.



Figura 23:
Gaetano Cellini, **Monumento aos Soldados Caídos de Asti**, 1922-1930. Bronze, Asti.
Fotografia: acervo Zacconi-Saracco.

Sob essa perspectiva, a imigração a São Paulo do escultor Galileo Emendabili (1898-1974), natural de Ancona, apresenta circunstâncias semelhantes. Conquanto sua produção refletisse as tendências do *ritorno all'ordine*, disseminadas pela revista *Valori Plastici*⁵⁰ – cujo senso de renovação da tradição clássica seria incorporado pelo regime de Mussolini – seu posicionamento republicano não o isentou da perseguição por partidários do fascismo.

Em janeiro de 1924, o governo brasileiro publicou um edital em Roma e Paris, visando a submissão de maquetes para o monumento ao ex-presidente Rodrigues Alves⁵¹. Com vencimento em 20 de maio, os participantes deveriam ater-se à escala 1:10 e ainda fornecer um detalhe em grandeza de execução. Descrente do futuro de seu trabalho na Itália, Giribaldi concebeu um projeto de grande complexidade, servindo-se de um número acentuado de grupos em poses dinâmicas [Figura 24].

uniti per sempre allo scopo di apportare all'Italia una massa non mai vista di benefizi". Cf.: EINAUDI, Luigi. Crepe tra i partiti popolari. *La Stampa*, Turim, 5 abr. 1902.

⁵⁰ Cf.: ZIMMERMANN, Silvana Brunelli. **A obra escultórica de Galileo Emendabili**: Uma contribuição para o meio artístico paulistano. 2000. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

⁵¹ MONUMENTO a Rodrigues Alves. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 18 abr. 1924, ano XL, n. 14.425, p. 5; PROGETTO per un Monumento a Francisco de Paula Rodrigues Alves - Rio de Janeiro. *Ingegneria*: Rivista tecnica mensile, Milão, ano III, n. 1, 1 jan. 1924, p. 37.



Figura 24:
Materno Giribaldi, **Maquete para o Monumento a Rodrigues Alves**, 1924.
Fotografia: acervo da autora.

Em vista dos acontecimentos, em agosto do mesmo ano, anunciou a venda de seu ateliê no jornal *Gazzetta d'Asti*.⁵² Como depõe a filha de Oreste Badoglio – aluno do escultor na Escola de Artes e Ofícios de Asti – ele integrava um grupo local de artistas que se dissolveu após o advento do fascismo. Juntos colaboraram para obter os fundos necessários à sua imigração para São Paulo.⁵³ Em março de 1925, uma exposição na instituição em que lecionou marcaria sua despedida.

Conclusão

Na década de 1920, Giribaldi deparou-se com um ambiente progressivamente incompatível com o desenvolvimento de sua carreira. Se, por um lado, as fontes documentais não apontam relação causal entre a anulação do concurso para o *Monumento aos Caídos de Asti* e a concepção estética do artista, a mera justaposição de seu projeto ao de Gaetano Cellini, a quem foi confiada a execução da obra, indica que seu vocabulário simbólico não era condizente com os valores propagados pelo regime fascista.

⁵² ACQUISTEREBBESI. *Gazzetta d'Asti*, Asti, ano XXVI, n. 35, 30 ago. 1924, p. 3.

⁵³ VILLANI, Vittoria. *Invio documentazione sullo scultore astigiano Materno Giribaldi*. Destinatário: Anna Carboncini. Asti, 5 nov. 1986. 1 carta.

Giribaldi permaneceu constante em sua linguagem, elevando a figura feminina ao modo principal de representação da vida e da natureza. Seria este o espírito das obras que legaria à cidade de São Paulo. Ainda que se possa tecer o argumento de que se tornou um artista anacrônico, pouco sensível ao espírito de seu tempo, deve-se alertar que esta apreciação da história se articula, necessariamente, a um entendimento de que os fenômenos artísticos integram um processo de evolução positiva e ininterrupta. Sob outro prisma, a constância estilística do escultor astigiano coincide com certa resistência a deixar-se instrumentalizar pelo sistema político vigente, permanecendo fiel à sua busca pela depuração da linguagem simbólica como meio de integração entre execução e conteúdo.

Redimensionar as obras de Giribaldi enquanto parte de um movimento mais amplo significa elevá-las à sua justa posição como representantes de uma modernidade que se processou segundo critérios apartados das vanguardas. São elas exemplares da ambição simbolista de depurar a linguagem simbólica a ponto da execução tornar-se consequência da ideia animadora de uma obra. Ambição esta que remonta à busca por equivalências entre a pintura e a escultura e à afirmação de ideias espiritualistas em reação ao positivismo imperioso da época.