



La Calabria e le Biennali di Monza

Una marcia di artisti e sognatori

a cura di Serena Carbone
prefazione di Anty Pansera



Questo lavoro non sarebbe stato possibile grazie al supporto storico, critico e morale di tante persone, ma in grazie particolare va a Maria Teresa Sorrenti che ha seguito da vicino e con doverosa cura il lavoro di ricerca degli ultimi due anni, a Francesco Prosperetti e Salvatore Patamia che hanno creduto in questa possibilità di scoperta ed a tutto il personale della Direzione Regionale. Tante poi sono state le persone che in fase di stesura hanno contribuito al buon prosieguo, tra tutte Anyr Pansera e Marcello Sestito che mi hanno saputo indicare la strada giusta qualora questa, a volte, cedeva il passo al Tempo.

Referenze fotografiche

- @Archivio Fotografico Fondazione Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza Onlus
- @Archivio Fotografico Mart
- @Archivio Fotografico SpSAE Calabria
- @Famiglia Frangipane
- @La Triennale di Milano
- @SpSAE Calabria

Finito di stampare nel mese
di Dicembre 2013 presso

ALFAGI

*Quanto son vaghe quelle tue marine
quanto è vaga la lor mobilità!
Mani di fate, mani di regine!
Ed ella fece: Tricche, trache! tra!*

*... Sembran due bianchi ciondoli di neve
che senza vento sovra i monti fiocca...
son due bianchi colombi, onde correndo
l'uno all'incontro del compagno va...*

VINCENZO PADULA

Introduzione

Nel 1923 si inaugura la *Prima Mostra Internazionale delle Arti Decorative* nella Villa Reale di Monza. La mostra, organizzata come una biennale fino al '27, nel '30 diventa Triennale e dal '33 si trasferisce a Milano, dove tutt'oggi viene realizzata e mantiene il fascino di un'istituzione che ha incrociato il suo percorso con quello storico, sociale ed economico del Paese, contribuendo a scrivere la storia del design italiano. È infatti a Monza che ha inizio l'avventura del *made in Italy*, insieme alla trasformazione dell'oggetto da bene di uso comune a bene di lusso, da pezzo "unico" a seriale per il passaggio dalla produzione artigianale a quella industriale.

La Calabria partecipa con una sua sezione alle tre edizioni delle biennali monzesi allestendo, nelle varie sale che di volta in volta le vengono assegnate, ambienti di natura per lo più popolare, come è proprio alla tradizione di bottega del territorio. Villa Reale pullula di oggetti, ma anche di espositori e visitatori provenienti da tutte le parti d'Europa. Ed allora quale migliore occasione per la Calabria di mostrare le sue produzioni artigianali e artistiche? Quale migliore pretesto per svecchiare forme e linguaggi ancora troppo "arcaici"? Quale migliore opportunità di apertura al dibattito internazionale, a quel tempo particolarmente concentrato sulle arti applicate?

Tessuti, ceramiche, mobili, oggetti in ferro battuto provenienti da tutta la regione, da Longobucco a Cerzeto, da Seminara a Nicastro, passando per i Real Istituti Industriali sia di Reggio sia di Catanzaro, trovano posto negli ambienti preposti. Accanto a questi opere di Francesco e Vincenzo Jerace, Domenico Colao, Pietro Barillà, ma anche dell'eclettico Ugo Ortona, animatore di una sezione calabrese di artisti residenti a Roma e autore della copertina di catalogo alla II Biennale.

Alfonso Frangipane, direttore della sezione Calabrese, più volte ribadisce dalle pagine del *Brutium* la necessità di essere presenti e si prodiga, in prima persona, per raccogliere adesioni e fondi. È chiaro, infatti, che un'occasione del genere costituisce un'opportunità non solo per l'arte e l'artigianato locali, ma anche per l'intera economia del territorio. Del resto, la stessa biennale di Monza nasce da un'idea di Guido Marangoni, promotore e futuro direttore della manifestazione, per rilanciare le industrie di mobili e complementi d'arredo della Brianza e fare concorrenza ai paesi stranieri.

Il *Brutium* permette di ripercorrere l'intera esperienza che avviluppa i linguaggi dell'arte a dinamiche molto più interne dell'agito calabrese: la scarsità dei fondi, a cui seguono gli accorati appelli e le mancanti risposte da Roma; l'entusiasmo alla

vigilia delle inaugurazioni e la puntuale recensione di ogni biennale; l'esortazione alla partecipazione delle botteghe da tutta la regione e la difficoltà dei trasporti; le parole di plauso del Direttore Marangoni e le esortazioni a fare meglio di Barillà; le accuse di provincialismo delle forme e delle tecniche e la caparbietà a voler continuare un percorso che accanto alle *Biennali d'Arte Moderna* di Reggio stava, con convinzione ma non senza difficoltà, costruendo la storia dell'arte della regione.

La presenza di una sezione calabrese alle biennali di arte applicata negli anni venti, fin ora è stata posta in secondo piano rispetto allo studio delle biennali in riva allo Stretto, quand'anche le due esposizioni risultino collegate e proprio l'esperienza di Mouza permette di inserire le vicende "locali" in un quadro di respiro internazionale, garantendone una più corretta interpretazione.

Al tempo, infatti, su un'Europa ancora non completamente risorta dal disastro della Grande Guerra e su cui incombe l'avanzata dei regimi totalitari, l'industrializzazione procede a grandi passi e la discussione sulle arti applicate è in pieno svolgimento, tanto da raggiungere esiti inaspettati e ambivalenti.

Si perdoni quindi un piccolo richiamo. L'arte applicata si definisce tale (come suggerisce il verbo "applicare" da *ad + plico* = piegare verso, piegare per) in relazione a "qualcosa" sulla quale costruisce il suo significato, in questo caso quel "qualcosa" è rappresentato da un processo creativo volto alla realizzazione di oggetti d'uso e di arredamento, ed include: le arti decorative, le arti industriali e l'artigianato artistico. Si comprende come all'interno di questo complesso ambito trovi un posto privilegiato l'arte popolare, come fosse il genere al quale la specificità dell'"applicazione" appartiene. Se infatti, l'arte applicata dipende soprattutto dalle tecniche e dai materiali che la accompagnano nel suo processo di ideazione e creazione, l'arte popolare è la messa in forma per natura degli stessi usi, materiali e tecniche, e definisce il suo "essere al mondo" non tanto per le qualità intrinseche che le appartengono, quanto per la relazione (storica, sociale e culturale) che determina il popolare rispetto al colto e l'arte popolare rispetto all'arte colta. Per questo motivo, quando si parla di arte popolare è come aprire una porta sul cuore di una comunità, ne vengon fuori usi e costumi, riti e tradizioni che compongono il complesso mosaico - iconografico e materiale - che gli oggetti esprimono.

Premesso questo, dalla seconda metà del XIX secolo in Inghilterra, gli scritti di Alois Riegl e William Morris avevano dato una forte spinta al processo di livellamento tra le arti maggiori e le arti minori (alle quali tradizionalmente le arti applicate appartengono), tanto che sulla fine del secolo matura l'idea che la *summa* delle arti è l'edificio, inteso come insieme di struttura, ornamento e accessori. Queste suggestioni trovano la massima espressione nel primo periodo di vita della scuola della *Bauhaus*,

nata nel '19 in Germania, quando Walter Gropius ne è direttore e proclama il ritorno alle botteghe, quali luoghi di iniziazione ad un'arte che non poteva essere insegnata. Qualche anno dopo, intanto, nel '25 l'*Exposition Universelle* di Parigi segna il trionfo dell'*art déco*, in cui le linee si fanno sempre più raffinate e preziose; mentre in Italia, almeno per tutta la prima parte del decennio, si registra una particolare attenzione verso l'arte applicata di derivazione popolare. Nel '23 trova, infatti, piena legittimazione il dibattito iniziato all'indomani del '11 e della *Esposizione Etnografica di Roma*, grazie al Regio Decreto che istituisce ufficialmente il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma (che avrà una sede stabile però solo parecchi anni più tardi) e la riforma che decreta l'insegnamento dell'etnografia regionale nelle scuole primarie e complementari. Solo dal '25 in poi, le spinte "razionaliste" aprono un varco sempre più vasto nel variegato mondo delle arti applicate e l'oggetto di derivazione artigianale viene pian piano soppiantato dall'oggetto in serie, prodotto dell'industria e di un mercato sempre più determinante nelle scelte delle tipologie dei prodotti da esporre e vendere. Ma fino a quel momento, di fatto e in particolare in Italia, due tendenze convivono all'interno di un unico settore, e mentre l'una, l'arte applicata all'artigianato, vive il suo canto del cigno, l'altra, l'arte applicata all'industria, è sul punto di spiccare il suo inarrestabile volo. Ed è in questo frangente che la Calabria si allinea con il progresso - come dirà Frangipane qualche anno dopo - ed è in seno a queste oscillazioni di gusto, di economia e di struttura sociale che si colloca l'esperienza della Calabria a Monza, il cui destino però sembra essere già scritto.

La produzione regionale, infatti, legata alla realtà di bottega e non dell'industria, non ha le caratteristiche necessarie per entrare nel mondo della produzione di massa o dei beni di lusso. Così, alla IV Biennale, la Calabria, anche se invitata, non partecipa. Gli obiettivi, le modalità di selezione e i criteri di organizzazione sono altri e nel '28 è cambiato anche il Direttorio, al posto di Marangoni vi sono gli architetti Giò Ponti e Alberto Alpago-Novello, e il pittore Mario Sironi.

Nonostante la conclusione definitiva di questa esperienza, nella comparazione degli oggetti in mostra dal '23 al '27 si riscontra un ingentilimento e armonizzazione delle forme che in sporadici casi subiscono le inflessioni dell'*art déco* (soprattutto dopo il '30). Ma è nelle Biennali di Reggio che si rileva una certa e più significativa "contaminazione". Tra di esse, infatti, che denotano uno sguardo maggiormente orientato verso i linguaggi ottocenteschi, si registra la IV edizione del '26, in cui sono presenti delle sale dedicate ai Futuristi, oltre che una interamente allestita con gli arazzi e i tessuti di Depero.

Ancora alcune dovute precisazioni. Il metodo di analisi con cui il volume è stato

pensato segue tre piani di legittimità, come indicati da Pietro Clemente e da Luisa Orrù in *Sondaggi sull'arte popolare*: i saggi di Giuseppe Masi e di Alessia De Pasquale delineano l'analisi della natura sociale e storica dei fenomeni, il primo tracciando un quadro prettamente storico degli eventi che interessano Reggio Calabria nel decennio in esame e il secondo delineando la "politica culturale" condotta da Alfonso Frangipane con le sue attività di studio, valorizzazione e promozione del territorio; i saggi di Monica De Marco e Maria Teresa Sorrenti si concentrano sullo studio dei fenomeni di intersezione e ibridazione delle forme e dei linguaggi artistici, rispettivamente della ceramica e delle arti visive quali scultura e pittura; il saggio di Nicoletta Boschiero traccia i fenomeni in diversi contesti culturali, ricostruendo la storia degli arazzi di Depero esposti nella IV Biennale d'Arte di Reggio, grazie ad un'immagine conservata nell'Archivio della Soprintendenza ai Beni Storico-Artistici di Cosenza. Infine, il saggio di chi scrive cerca la sintesi delle diverse componenti e se in una prima parte ricostruisce la partecipazione della sezione calabrese a Monza, in una seconda si propone di tracciare un piano critico-metodologico attraverso il quale interpretare storie di uomini e di oggetti in quel particolare periodo che furono gli anni venti del Novecento.

In ultimo, questo lavoro non può prescindere dalla ricognizione fatta nel 2004 da Anty Pansera e Giuliana Chirico: *1923-1930. Monza verso l'Unità delle Arti. Oggetti di eccezione dalle Esposizioni internazionali di arti decorative*, mostra accompagnata da catalogo che ha dato nuova vita al patrimonio esposto durante le Biennali.

SERENA CARBONE

Una marcia di artisti e sognatori
La Calabria alle Biennali Internazionali
d'Arte Applicata a Monza

SERENA CARBONE

Nell'agosto del 1928, Alfonso Frangipane¹ firma sul *Bruttium*² un editoriale in cui, con orgoglio e cognizione di continuità, traccia il percorso artistico della Calabria dagli inizi del Novecento ai suoi giorni, individuando dieci tappe significative in un altrettanto numero di esposizioni: a Catanzaro la *Prima Mostra d'Arte Calabrese* nel 1912 (fig. 1) e, l'anno successivo, la *Mostra Commemorativa del Centenario di Mattia Preti*, a Reggio le *Biennali d'Arte* del 1920, '22, '24, '26, a Monza la presenza di una sezione calabrese alle *Biennali Internazionali di Arte Applicata* nel 1923, '25, '27 ed, infine, di nuovo in Calabria nel 1928, la *Biennale Silana*. Le diverse iniziative sono tutte legate al suo nome, perché egli stesso ne è promotore e instancabile organizzatore, e sono apostrofate come le «stazioni di marcia di artisti e sognatori» in una regione rinnovata, creatrice di forme e espressioni.³

L'entusiasmo di queste ultime parole trova un corrispettivo nelle cronache dello storico Armando Dito⁴, quando egli annota il periodo che va dal 1909 al 1930 come tra i più intensi della vita intellettuale reggina. La nascita del primo quotidiano di

¹ Alfonso Frangipane (Catanzaro 1881 – Reggio Calabria 1970) si forma presso il Regio Istituto di Belle Arti di Napoli, frequentando i corsi di Antonio Licata e Stanislao Lista. Ritornato in Calabria da vita al *Movimento per l'Arte calabrese*, organizzando a Catanzaro nel 1912 la *Prima Mostra d'Arte Calabrese*. Dal 1919 si trasferisce a Reggio Calabria e dal 1920 è promotore ed organizzatore delle *Biennali d'Arte Moderna*. Nel 1929 dà alle stampe la prima monografia di Mattia Preti, *Mattia Preti il Cavalier Calabrese* (Casa editrice Alpes, Milano) e nel 1933 il *Catalogo degli oggetti d'arte d'Italia, voll. II, Calabria. Province di Catanzaro, Cosenza e Reggio*. È ispettore onorario della Soprintendenza alle Belle Arti del Bruzio e della Lucania. Per la biografia e bibliografia completa cfr. V. Russo De Pasquale, *La vita e le opere di Alfonso Frangipane in Alfonso Frangipane e la cultura artistica del '900 in Calabria*, Atti del Convegno (Reggio Calabria 2009) a cura di G. De Marco e M.T. Sorrenti, edito dalla Direzione Regionale dei Beni Culturali e Paesaggisti della Calabria, 2009.

² *Bruttium* è la rivista fondata nel 1922 a Reggio Calabria da Alfonso Frangipane. Nasce come organo della *Società Mattia Preti o Comitato degli Amici dei Monumenti e dell'Arte*, istituito dallo stesso Frangipane nel 1920 con lo scopo di promuovere la cultura artistica in Calabria, ma anche il restauro dei monumenti e le mostre che coinvolgessero artisti calabresi residenti in Italia e all'estero. Frangipane ne sarà direttore fino al 1969 (annata XXXXVIII), successivamente sarà la figlia Raffaella a dirigere la rivista, fino al 1998, anno in cui sarà donata dalla famiglia all'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria. Nel 2005 le annate dal 1922 al 1969 vengono ristampate in copia anastatica dalla Casa editrice Iiriti, Reggio Calabria.

³ A. Frangipane, *La decima sogna in Bruttium*, VII (1928), 8, p. 1.

⁴ Armando Dito (Reggio Calabria 1935 – 1986) è uno storico calabrese. Tra i suoi libri si ricordano: *Note di critica e cronaca reggina e calabrese. Quaderni* (Casa Editrice Bontate 1965), *Storia della movimenta calabrese* (Brenner 1980), *Il partito repubblicano a Reggio Calabria* (Editori meridionali riuniti 1977) e *Reggio Fascista* (Stab. tip. La voce di Calabria 1978).

LA PRIMA MOSTRA D'ARTE CALABRESE

CATANZARO MCXIII

ORE. L. ILLUSTRAZIONI



BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTE GRAFICA
1911

Fig. 1
Copertina di catalogo de
La Prima Mostra D'Arte Calabrese,
Catanzaro 1911.

informazioni della regione, il *Corriere della Calabria*, diretto da Orazio Cipriani⁵ e l'emergere di una serie di personalità, oltre istituti, circoli letterari, manifestazioni artistiche, fanno pensare ad una ripresa della vita economica e civile della comunità che, pur nel contrasto di idee, si fa portatrice di molteplici istanze di rinnovamento⁶.

Questo diffuso sentimento di rinascita è successivo e, in parte, consequenziale al terremoto del 1908, che se da una parte aveva provocato macerie e rovine, radendo una città al suolo, lasciandola priva ormai di ogni memoria "visibile", dall'altra aveva instillato spinte rigenerative all'interno di un particolare momento, contrassegnato dalla necessità di andare avanti, provvedendo in primo luogo al riassetto architettonico dell'*urbe*.

Il piano regolatore porta la data del 1911 e la firma dell'ingegnere Pietro De Nava⁷,

⁵ Orazio Cipriani (Nicotera 1875 - Reggio Calabria 1942) è un giornalista italiano. Fonda nel 1914 il *Corriere di Calabria*, quotidiano tra i più rilevanti nella prima metà del Novecento nel Mezzogiorno. Il giornale verrà edito fino al 1927.

⁶ A. Dito, *Note di critica e cronaca reggina e calabrese*, *Quaderni* 7-8, Stab. Tip. La voce di Calabria, Reggio Calabria 1967, p. 47.

⁷ Pietro De Nava (Reggio Calabria 1870 - 1944) è l'ingegnere a cui viene affidato l'incarico di redigere il nuovo piano regolatore all'indomani del terremoto del 1908 - noto poi come "Piano De Nava". Alla pianificazione di De Nava si deve la Reggio "bella e gentile", caratterizzata dallo stile liberty, dalla maglia a scacchiera delle strade e dalla nuova edilizia antisismica.

ma se fino al 1920 la ricostruzione è ferma alla fase di “baraccamento”, per motivi locali e non – basti pensare le difficoltà apportate dalla Grande Guerra al reperimento dei materiali, come acciaio e cemento⁸ –, dal 1923 in poi, grazie ai fondi stanziati per le infrastrutture all’edilizia privata e pubblica da parte del governo fascista, ha inizio la vigorosa svolta. E tale è la fiducia nel cambiamento, avvertito come crescita, che gli stessi orizzonti cittadini si vorrebbero modificare: nel 1927 viene, infatti, presentata al Governo centrale la proposta della Grande Reggio, ovvero l’ampliamento territoriale della città aggregando ad essa i comuni limitrofi.

Il piano fallisce e le spinte propulsive nel tempo si affievoliscono, ciò non modifica che il decennio, in particolare fino al 1928, è intriso di fermento e vitalità, di dialogo, apertura e curiosità nei confronti di movimenti culturali anche esterni alla regione – dato non da sottovalutare in una specifico territoriale contraddistinto dal fattore “liminarità”⁹.

Dal punto di vista artistico, la progettazione e realizzazione di numerosi edifici privati come Villa Genoese Zerbi, pubblici come le diverse sedi degli enti locali, ed ecclesiastici come il Duomo, danno un notevole impulso al lavoro di bottega e all’artigianato locale, a cui segue un aumento delle committenze rivolte direttamente agli artisti per abbellirne gli interni.¹⁰ In questo quadro, in cui le *Biennali d’Arte Moderna* di Reggio¹¹ divengono un appuntamento imperdibile per raccogliere e mostrare le ultime tendenze in fatto di arte e artigianato, secondo i gusti di Frangipane, balza alle cronache una “fuoriscita di campo” di queste stesse maestranze, ovvero la partecipazione di una sezione calabrese alle *Biennali Interazionali di Arte Applicata* a Monza¹².

Nel programma della I biennale del ’23 è esposto l’obiettivo della mostra, ovvero «portare in campo le più antiche e gloriose industrie d’Arte Italiane», perché ad esse è assegnata una nuova funzione sociale. L’arte non risiede solo nei “capilavori”, destinati a gallerie e musei, ma anche nelle “cose umili”, necessarie all’esistenza e al benessere

⁸ R.M. Capliostro, *Ricostruzione e linguaggi: Reggio Calabria per una storia grafica delle strutture architettoniche dopo il 1908*, Casa del Libro Ed., Reggio Calabria 1981, p. 21.

⁹ Per quanto riguarda il concetto di “liminarità” in relazione al fattore arretratezza cfr. E. Facta, *Le ragioni dello sguardo. Pratiche dell’osservazione, della rappresentazione e della mostra*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 165-166.

¹⁰ Cfr. A. Frangipane, *Nuove opere d’arte in Reggio Calabria. La sala del Consiglio Provinciale in Bratium*, XXX (1952), 5-6, p. II.

¹¹ Le Biennali d’Arte di Reggio Calabria nascono nel 1920, Alfonso Frangipane ne è l’ideatore e il direttore. Dal 1920 al 1951 vengono organizzate dieci edizioni. Cfr. M. I. Sorrenti, *Alfonso Frangipane e le Mostre Calabresi d’Arte Moderna negli anni ’20* in *Alfonso Frangipane e la cultura artistica del ’900 in Calabria*, cit., pp. 160-185.

¹² Cfr. A. Pansera, *Storia e cronaca della Iesennale*, Longanesi, Milano 1978, pp. 27-31.

di tutti, il senso della bellezza da loro trasmesso - «che eleva il pensiero, l'anima e il cuore» - deve arrivare ovunque. E continuando a parafrasare il manifesto, riguardo l'uso delle forme e dei linguaggi del passato, è specificato che esso troverà «pieno diritto di cittadinanza soltanto se [...] ispiratore di forme nuove e originali». Il programma è così diffuso dai vari organi di stampa per raccogliere adesioni su tutto il territorio nazionale, e viene riportato anche sul primo numero di *Brutium*¹³.

Oltre i cataloghi ufficiali, gli articoli apparsi sulla rivista sono lo strumento principale per ricostruire la partecipazione della Calabria alle biennali, allestite nei magniloquenti spazi di Villa Reale. Frangipane non solo descrive dettagliatamente ogni ambiente della sezione, realizzando dei numeri speciali con tanto di apparato iconografico, ma fa del giornale un sapiente depositario delle istanze di rinnovamento che quest'occasione significava, pubblicando articoli di analisi sulle arti, chiamando a raccolta artisti ed intellettuali per esprimere la loro opinione, dando alle cronache i motivi del mancato passaggio dell'arte applicata all'artigianato all'arte applicata all'industria, gettando così le basi storiche per una lettura delle vicende artistiche della regione.

Del resto, Frangipane è il presidente effettivo della sezione e nel testo di presentazione del catalogo specifica che il "senso artistico" degli oggetti in mostra risiede «nelle umili manifestazioni di carattere schiettamente popolare»¹⁴. E proprio l'"umiltà" dell'oggetto, che altrove e a vario titolo, ritorna nell'accezione di popolare, rustico o folklorico - richiamando i dettami del manifesto -, rappresenta fundamentalmente il motivo di inclusione alla biennale nel 1923 e, come vedremo in seguito, quello di esclusione nel 1930.

Alla I biennale partecipano sia paesi stranieri (Austria, Belgio, Cecoslovacchia, Francia, Germania, Gran Bretagna, Norvegia, Olanda, Polonia, Romania, Russia, Svezia, Ungheria, Cina Giappone) sia diverse regioni italiane (Abruzzo, Calabria, Campania, Emilia Romagna, Lazio, Liguria, Lombardia, Piemonte, Puglia, Sardegna, Sicilia, Toscana, Triveneto); vi sono, inoltre, allestite anche: *La Sala Futurista di Depero*, una mostra d'arte sacra, una del libro, una di oreficeria ed una di bozzetti per figurini e per scene di teatro.

In questo internazionale e variegato scenario, che da maggio ad ottobre attrae più di 200 mila visitatori¹⁵, alla Calabria vengono assegnate le sale 42 e 43 del primo piano.

¹³ *Le Mostre che ci interessano. La Biennale di Monza del 1923*, in *Brutium*, 1 (1922), 1, p. 1V.

¹⁴ *Prima Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, cat. alla mostra (Monza, 1923), Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, Milano - Roma 1923, p. 104.

¹⁵ G. Marangoni, *La 1ª Mostra Internazionale delle Arti Decorative nella Villa Reale di Monza BR/XXXIII notizie, rilievi, risultati*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1923, p. 18.

Nella prima sala viene allestito un *Salotto Signorile d'Arte Calabrese*, con tappezzeria realizzata in tessuto di fibre di ginestra lavorato dalle tessitrici di Cerzeto dirette da Ercole Majerà, un lampadario in ferro battuto eseguito dalla Real Scuola di Disegno Industriale di Monteleone di Calabria, mobili disegnati da Alfonso Frangipane e realizzati da Real Istituto Industriale di Reggio Calabria, ceramiche di Pietro Barillà¹⁶ di Citanova (RC), tre vasi in bronzo di Vincenzo Jerace¹⁷, ricami di Maria Parisi di Terravecchia (CS), tre quadretti ad olio di Domenico Colao¹⁸, due acqueforti di Frangipane e un medaglione con la testa di Mattia Preti modellato da Francesco Jerace. Nella seconda trova posto l'arte rustica, con un progetto di Pietro De Nava con fregi e pannelli dipinti da Giorgio Pinna¹⁹, con tessuti e arazzi provenienti parte da Terravecchia, parte da Longobucco e ricami di Maria Parisi, le "ceramiche rustiche" provengono dalla bottega di Carmelo Mangione²⁰ e da altre botteghe di Seminara e Bisignano, poi vi sono tre vasi di Vincenzo Jerace ed anche in quest'ambiente i mobili sono disegnati da Frangipane e realizzati dal Real Istituto Industriale di Reggio Calabria.²¹

Nel comitato regionale figurano, oltre Frangipane, gli artisti Francesco Jerace²², oltre

¹⁶ Pietro Barillà (Taurianova - RC 1887 - 1953) è pittore e ceramista, si forma presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, città in cui vive la maggior parte della sua vita. Partecipa a diverse esposizioni sia in Italia che all'estero, tra queste numerose edizioni della Biennale di Venezia e della Quadriennale romana.

¹⁷ Vincenzo Jerace (Polistena - RC 1867 - Roma 1947) fratello del più noto Francesco, si forma presso l'Istituto di Belle Arti di Napoli. È artista poliedrico, pittore, scultore, orafico decoratore architetto espone per la prima volta nel 1880 all'Esposizione Nazionale di Torino, in seguito partecipa al frizzante clima artistico culturale a cavallo tra i due secoli. Si ricordano conservate presso la Pinacoteca Civica di Reggio Calabria due sanguigne, *Il sogno* (1888) e *Ritratto di Fanny Salazar* (1897).

¹⁸ Domenico Colao (Vibo Valentia 1881 - Roma 1944) frequenta l'Accademia di Firenze, dal 1908 al 1911 è a Parigi, dove entra in contatto con l'affascinante quanto "decadente" clima del periodo. Dal 1922 al 1927 dà vita insieme a A. Monteleone, U. Ortona e F. Roscitano al Gruppo Artistico Calabrese, con l'intento di sovrascrivere i linguaggi, allontanando ogni segno di folclore. Nel 1926 è l'unico artista calabrese a partecipare alla mostra *Novecento*, a cura di Margherita Sarfatti al Palazzo della Permanente a Milano. Nel 1931 espone alla I Quadriennale romana e dal 1930 al 1942 in diverse edizioni della Biennale di Venezia.

¹⁹ Giorgio Pinna (Lamezia Terme 1889 - Catanzaro 1988) si forma all'Accademia di Belle Arti di Roma. Tra i protagonisti della ricostruzione edilizia di Reggio dopo il terremoto del 1908, sue opere si trovano negli interni di diversi edifici, pubblici e privati.

²⁰ Carmelo Mangione (Seminara - RC 1875 - 1976) dopo un periodo trascorso in Francia, a Parigi, per perfezionare la tecnica, ritorna in Calabria, dove dà vita ad una delle botteghe più note tra quelle dei ceramisti seminaresi. Cfr. M. De Marco, *I Pittori di Seminara - storia di un'arte che parla in vernacolo*, in *Seminara - Dall'arte dei pittori alla ceramica d'arte* a cura di M. De Marco, Esperide, Pizzo (VV) 2011, pp. 17-83.

²¹ *Prima Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, cit., pp. 103-104; *La Calabria alla Mostra di Monza in Britannia*, anno II (1923), n.78, pp. I-IV.

²² Francesco Jerace (Polistena, 1853 - Napoli, 1937) si forma presso l'Accademia delle Arti di Napoli, dove - come Frangipane - è allievo di Stanislao Lista. Autore di diverse committenze pubbliche e private, è pittore ma soprattutto scultore. Suoi diversi monumenti di soggetto sacro o allegorico in Italia e all'estero, tra cui in particolare si ricorda

Colao e l'ing. De Nava. All'intera sezione viene assegnato il Diploma d'Onore, mentre per le ceramiche a Barillà il Diploma di Medaglia d'Oro e a Mangione quello di Medaglia d'Argento, assegnato anche a Majerà per i tessuti lavorati con le fibre di ginestra²³.

Alla biennale espone anche un altro artista di origine calabrese ma residente a Roma, Ugo Ortona²⁴, presente nella sezione Lazio con una *Stanza da gioco per bambini* (fig. 2), da lui progettata e ordinata. Ortona, personaggio estroso, poliedrico e che ritroveremo anche più avanti, è famoso allora per le xilografie e per le illustrazioni, tanto che viene deliberato l'acquisto di un suo bozzetto per i diplomi di partecipazione.

La sezione, nonostante la consapevolezza delle "umilissime" botteghe, è apprezzata dal Direttore che constata «viva, operosa ed interessantissima, un'arte calabrese»²⁵.

Due anni dopo, nel 1925, sulle pagine del *Brutium* scorrono nuovamente gli articoli di cronaca sulla partecipazione della sezione calabrese alla *II Biennale Internazionale di Arti Applicate*. Marangoni, anche in questa occasione, ne apprezza «i ritmi semplici e gustosi del suo primitivismo popolare» e ne sottolinea la coerenza con l'"anima" del programma²⁶.

Dal catalogo però emerge un fatto curioso, ovvero la presenza, oltre la sezione ufficiale, di una *Sala degli artisti calabresi residenti in Roma*. È purtroppo lacunoso tracciare il motivo di ben due sezioni, distinte negli ambienti come nei comitati organizzatori, ma si può fare un'ipotesi grazie alla comparazione delle sale, ad alcuni articoli apparsi sul *Brutium*²⁷, ed a qualche frammento di discorso, tratto dall'epistolario tra Marangoni e Frangipane²⁸.

In scultura *L'azione* al Vittoriano di Roma. È esponente della scuola napoletana di fine Ottocento e fratello di Vincenzo, pittore e tra i maggiori rappresentanti dello stile liberty a Reggio Calabria. Cfr. monografia *Francesco Jerace, Scultore (1853-1937)*, a cura di F. Corace, EdE, Roma 2007.

²³ Notizie. *L'elenco ufficiale dei nostri premiati a Monza*, in *Brutium*, III, n. 5, p. IV.

²⁴ Ugo Ortona (Borgia, CZ 1888 - Roma 1977) si trasferisce a Roma ancora adolescente dove poi frequenta l'Accademia di Belle Arti. Pittore, illustratore, xilografo, a Reggio è autore del disegno del mosaico *La vittoria Bruttia* presso il Palazzo della Provincia, tutt'oggi esistente. Dal 1922 al 1927 dà vita insieme a A. Monteleone, D. Colao e F. Roscitano al Gruppo Artistico Calabrese, con l'intento di svecchiare i linguaggi allontanando ogni segno di folklore.

²⁵ G. Marangoni, *Il miscelato dei Bruzi*, in *Brutium*, II (1923), 7-8, p. I.

²⁶ G. Marangoni, *Grazie alla Calabria* in *Brutium*, IV (1925), 9-10, p. I.

²⁷ In particolare cfr. *La partecipazione della Calabria alla Seconda Biennale di Monza. Un chiarimento necessario* in *Brutium*, III (1924), 14, p. III.

²⁸ Due sono le lettere in cui si fa riferimento al "gruppetto romano", una datata 12 settembre 1924, dove Marangoni conclude: «se continuiamo le seccature e se comunque questo comitato la disturba nella sua opera, non avremo difficoltà a toglierlo di mezzo con una decisione energica». L'altra, datata, 3 gennaio 1925, dove sempre Marangoni



Fig. 2. I Biennale di Monza (1923), sezione romana. Sala da giochi di Ugo Ottone.
Courtesy Archivio fotografico © La Triennale di Milano

Probabilmente il "gruppetto romano" voleva rivendicare una sua autonomia rispetto alla sezione calabrese, forse troppo "rustica" per i gusti di Ortona, tra i promotori dell'iniziativa nonché autore della copertina di catalogo di questa II biennale (fig. 3, pag. 69) e la cui arte - soprattutto grafica - era già orientata verso le nuove tendenze liberty; non così forte, però, è la ventata di novità da svecchiare l'intero ambiente, che rimane sempre e comunque di carattere popolare²⁹. Per cui è plausibile che al centro delle *querelle* vi siano dissidi personali e, non volendo entrambe le parti rinunciare alla presenza in biennale³⁰, si trova l'accordo di esporre in aree distinte: gli artisti calabresi residenti a Roma nella sala 83, mentre la sezione calabrese, presieduta da Frangipane, negli ambienti 84, 85, 86 e in un tratto della galleria.

Tra i primi figurano nel comitato organizzatore oltre Ortona, anche Andrea Alfano³¹, Enrico Aerberli, Raffaele Corso, Agostino De Capua, Umberto Diano, Ezio Roscitano³² e Franco Trombini, e come espositori troviamo di nuovo De Capua di Longobucco con i tessuti, Maugione con le ceramiche e Roscitano con dei vasi dipinti, ma anche e con produzioni di varia natura: Alessandro Monteleone³³, Domenico Furina, Domenico Cannatà, Carmelo Tripodi, Fortunato Longo ed Eugenio Citriniti³⁴.

scrive: «Il amico Ugo Ortona mi dà la grandissima notizia del raggiunto accordo tra il Comitato della Mattia Preti e il "gruppo artistico" di Roma per tutto quello che riguarda la partecipazione a Monza delle due organizzazioni, Reggio Calabria. Archivio Privato, n.n.

²⁹ *Catalogo Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative, Maggio - Ottobre 1925*, cat. alla mostra (Monza, 1925), Case Editrici Alpes e F. De Rio, Milano 1925, p. 128.

³⁰ L. Purpagliolo, in *Le arti Decorative*, 9, 1925, p. 44.

³¹ Andrea Alfano (Castrovillari - CS 1879 - Roma 1967) di formazione autodidatta - nonostante si iscriva all'Accademia di Roma che lascerà ben presto - è tra i più noti pittori calabresi della prima metà del Novecento. Sue opere sono conservate in diverse collezioni, tra cui un autoritratto presso la Galleria degli Uffizi di Firenze, un suo allievo nel Palazzo della Prefettura di Reggio Calabria; si ricorda, inoltre, la Pinacoteca di Castrovillari a lui intitolata.

³² Ezio Roscitano (Reggio Calabria 1889 - 1940) negli anni venti approda in una Roma in cui stanno per prendere piede le istanze novecentiste della Sarfatti. Qui apre uno studio in Via Margutta, abile scultore, non perde i rapporti con la sua terra d'origine, tanto che con Monteleone, Ortona e Colno da villa dal 1922 al 1927 al Gruppo Artistico Calabrese, che si propone di allontanare ogni folclorismo dalle arti. Nel 1928 si trasferisce a Parigi dove ottiene un discreto successo esponendo l'anno successivo al Salon de Printemps. Sue le Muse presso il Teatro Siracusano di Reggio Calabria.

³³ Alessandro Monteleone (Inaurianova - RC 1897 - Roma 1967) presto si trasferisce a Roma, dove continua e perfeziona la sua attività di pittore, ma soprattutto scultore. Dal 1922 al 1927 da villa insieme a D. Colno, U. Ortona e E. Roscitano al Gruppo Artistico Calabrese. Partecipa a diverse edizioni della Biennale di Venezia e della Quadriennale Romana. Durante la sua vita ricopre diversi incarichi, tra cui docente di Scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, ma è anche membro della *Pontificia Accademia dei Virtuosi al Pantheon*, dell'*Accademia nazionale di San Luca* e della *Clementina di Bologna*.

³⁴ *Catalogo Seconda Mostra Internazionale*, cit., pp. 129-130.

Nella sezione ufficiale, invece, lungo la galleria sono esposti tessuti, arazzi e ceramiche «allo scopo di incoraggiare il risveglio di queste industrie locali» (fig. 4), mentre nelle tre sale sono ambientati: il *Tinello* (fig. 5), ideato dall'ing. Pietro De Nava con mobili eseguiti da Antonio e Domenico Barreca e da altri giovani artefici della Bottega d'Arte di Reggio Calabria su disegni di Alfonso Frangipane, ceramiche di Antonio Ditto di Seminara e di Pitro Barillà, tessuti per lo più di Maria Parisi da Terravecchia, Eleonora Aura da Longobucco e della Tessitura d'Arte di Cerzeto (84); un *Salottino*, con mobili eseguiti dalle officine del R. Istituto Industriale di Reggio Calabria, sempre su disegni di Frangipane, un lampadario e ceramiche di Antonio Ditto di Seminara, e ancora altre ceramiche e maioliche, vasi, figure in costume, *'mbumbole* e tazze di Pietro Barillà, un pannello di Maria Mercedes Prestia (fig. 6), tessuti provenienti dalla Tessitura di Cerzeto di Ercole Majerà da Longobucco e dalla Bottega d'arte di Reggio (85) (figg. 7-8); ed infine una *Sala da pranzo*, ideata ed eseguita con la direzione di Giorgio Pinna da Nicastro che realizza anche i pannelli *La luppinara* e *La Vozzara* allo scopo di mostrare «per la prima volta a Monza i lavori paesani del Nicastrese, e di celebrare la festosa bellezza del costume locale». I tessuti, i ricami, le terrecotte, i mobili e tutto il resto che compone la sala sono, infatti, produzioni di artigiani nicastresi o afferenti la zona di Catanzaro³⁵.

Nel 1925, la Calabria riceve una serie di apprezzamenti da parte della critica che rileva - seppur all'interno di un linguaggio vernacolare - un ingentilimento dei linguaggi rispetto al '23, in particolare nelle ceramiche le cui forme divengono più «armoniche e le colorazioni sono sempre meglio affidate più alla maestria dell'artefice che al caso».³⁶

Grande successo riscuotono i tessuti calabresi, tanto da aver interessato una ditta americana, ed in particolare il tessuto di ginestra - già due anni prima indicato da Ugo Ojetti «come appartenente ai telai notissimi di Longobucco»³⁷. L'entusiasmo è tale da incoraggiare una più vasta educazione artistica, perchè Monza possa rappresentare «lo sbocco di quelle forze vive», che devono essere «temperate» sul territorio calabrese, con l'obiettivo di esportare i prodotti del proprio artigianato altrove³⁸. Quindi una rinascita a tutto tondo delle arti popolari che, in quello stesso anno, passa attraverso un altro importante riconoscimento, la presenza di tessuti calabresi a Parigi all'interno

³⁵ *Catalogo Seconda Mostra Internazionale*, cit., pp. 131-135.

³⁶ F. Agostinone, *L'arte della ceramica nella seconda Biennale*, in *Le arti Decorative*, 9, 1925, pp. 19-20.

³⁷ 1923-1930. *Monza verso l'Unità delle arti. Oggetti d'eccezione dalle Esposizioni internazionali di arti decorative*, cat. alla mostra (Monza 2004), a cura di A. Pansera e M. Chirico, Silvana, Milano 2004, p. 116.

³⁸ A. Frangipane, *La sezione calabrese alla II Biennale di Monza* in *Le arti Decorative*, 10, 1925, pp. 20-24.



Fig. 4. Il Biennale di Monza (1925), sezione calabrese, Galleria.
Courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.



Fig. 5. Il Biennale di Monza (1925), sezione calabrese, Tinello.
 Courtesy Archivio Fotografico di La Triennale di Milano.

dell'*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*³⁹.

Nel 1927 alla III biennale, la sezione calabrese occupa le sale 65 e 66, dove vengono esposti rispettivamente uno *Studio* (figg. 9-10) e una *Sala d'aspetto* (fig. 11). Lo studio era stato previsto per la Camera di Commercio di Reggio Calabria, con mobili disegnati da Frangipane e realizzati dalla bottega dei maestri Demetrio Jelo e Domenico Asmone di Reggio, tessuti della bottega di Majerà, pannelli di Alfano e ceramiche di Barillà. La sala adiacente è arricchita con mobili di ugual realizzazione di quelli dello studiolo, tappezzeria di Maria Parisi, ceramiche sempre di Barillà, xilografie di Ortona, un bassorilievo di Fortunato Longo di San Giorgio Morgeto⁴⁰. Anche in questa oc-

³⁹ *L'Italie à l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Paris 1925. Catalogue illustré, édité par les soins du Commissariat Général de l'Italie*, cat. alla mostra (Parigi, 1925), pp. 54-55 (in catalogo si fa riferimento ad una *Senola* di Tessano della Calabria presso la VI Sala all'*Exposition des Invalides*).

⁴⁰ *Catalogo Ufficiale della terza Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, cat. alla mostra (Monza, 1927), Casa

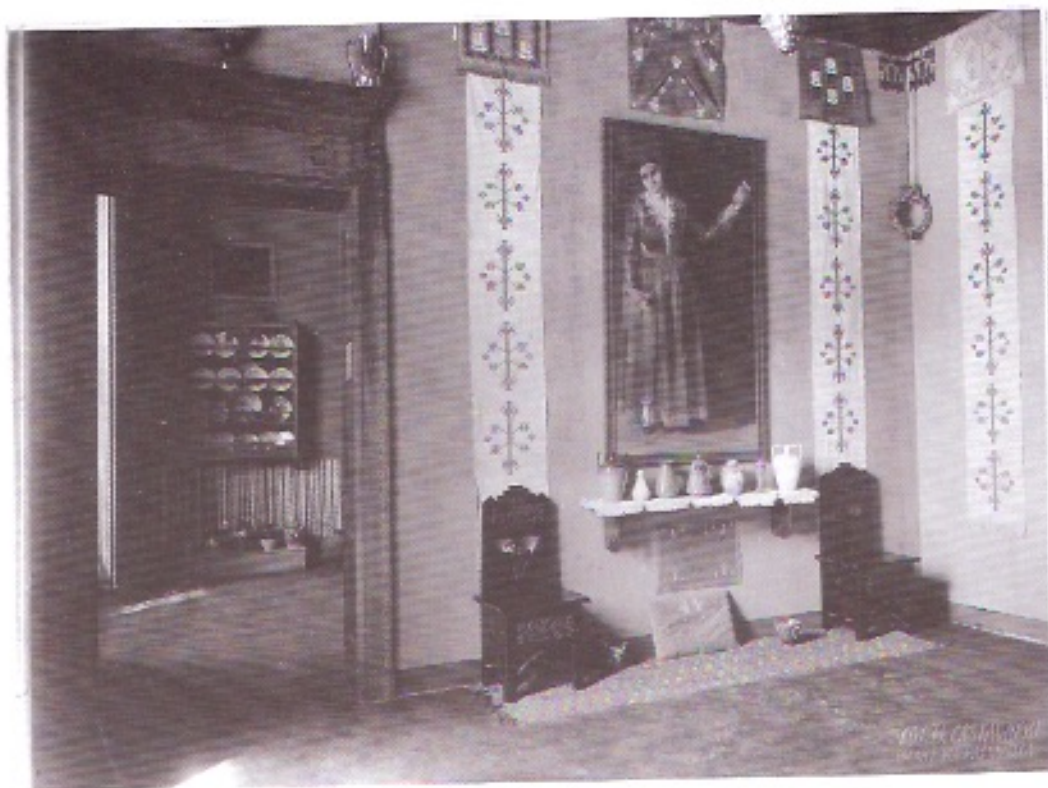


Fig. 6. Il Biennale di Monza (1925), sezione calabrese, Maria Mercedes Prestia, *La Filatrice* (solo 85).
 Courtesy Archivio Fotografico @ La Triennale di Milano.

casione la sezione vende alcune produzioni, come i vasi ceramici, e riceve dei premi, come le 2.000 £ assegnate ad Ortona⁴¹.

Ma la III Biennale non è più quella delle precedenti edizioni. Oltre la presenza sempre di alto livello dei paesi stranieri (si pensi alle eccellenti maquette per le scenografie dei balletti, presentate dalla Russia), nelle sale di Villa Reale trovano posto anche le caffettiere di Giò Ponti e gli articoli da viaggio di Luis Vuitton, tendenzialmente emerge la linea del razionalismo milanese e vince la formula *decò* nella sua accezione più asciutta, cioè mediatrice tra piacere della decorazione e urgenza di arrivare a tipologie standard⁴², mentre l'arte popolare viene vista per lo più come rappresentante di un gusto povero e folklorico. All'avanzare delle questioni sul problema dell'artisticità, si assimilano le ragioni del funzionale e dell'utile piuttosto che quelle del bello e «nel giro

Editrice Ceschina, Milano, 1927, pp. 47-48.

⁴¹ G. Marangoni, *La III mostra internazionale delle arti decorative nella Villa Reale di Monza 1927: notizie, libreria, risultati*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1927, p. 65.

⁴² *L'ESIA di Monza: una scuola d'arte europea*, a cura di R. Bossaglia, Associazione Pro Monza, Monza 1986, p. 35.



Figg. 7.8. Il Biennale di Monza (1925),
sezione calabrese, sala 85.
Courtesy Archivio Fotografico e La
Triennale di Milano.



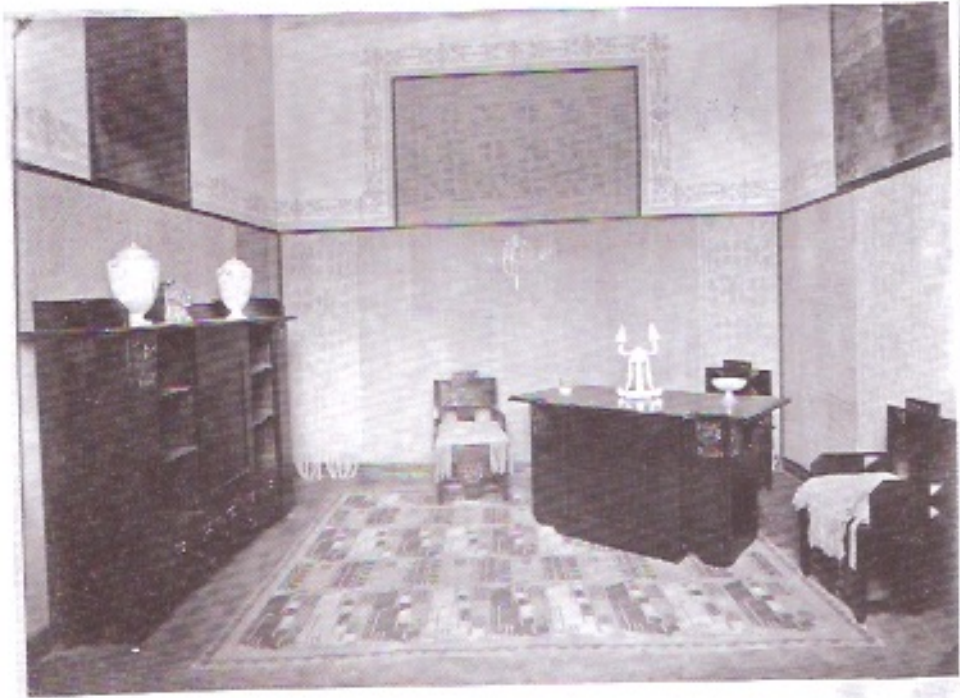


Fig. 9. III Biennale di Monza (1927), Sezione calabrese, Studio.
 Courtesy Archivio Fotografico di La Triennale di Milano.

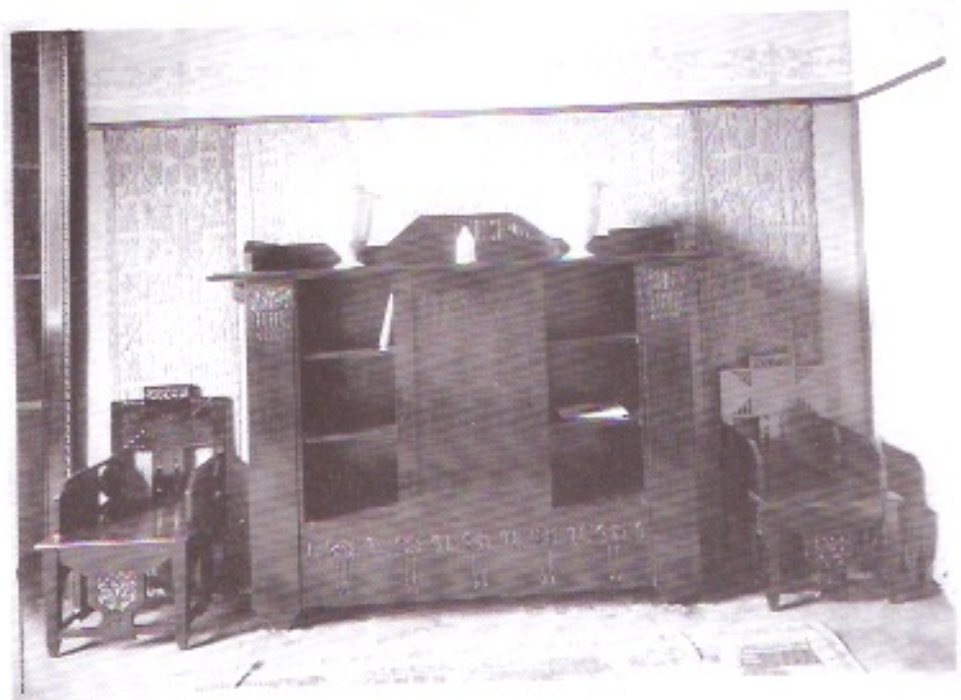


Fig. 10. III Biennale di Monza (1927), Sezione calabrese, Studio.
 Courtesy Archivio Fotografico di La Triennale di Milano.



Fig. 11. III Biennale di Monza (1927). Sezione calabrese, Sala di aspetto. Credits: courtesy Archivio Fotografico © La Triennale di Milano.

di pochi anni, l'artigianato di tradizione, legato alla bottega, forte dei suoi segreti del mestiere, squisito nelle tecniche manuali [...] veniva relegato tra i residui di un gusto vecchiotto e meschino»⁴¹. Muta anche il comitato organizzativo, entrando a far parte del consiglio artistico Margherita Sarfatti, Mario Sironi e Carlo Carrà, dimostrazione della crescita d'interesse che si concentra intorno alla manifestazione. Negli anni successivi cambia anche il Direttorio, e al posto di Marangoni «ritirato dalla partita, per cause di salute, o per stanchezza, o le due cose insieme»⁴², vi sono gli architetti Giò Ponti e Alberto Alpago-Novello e il pittore Mario Sironi.

Alla IV Biennale, quella del 1930 con un Direttorio nazionale composto da Ugo Ojetti, Margherita Sarfatti e Roberto Paribeni, la Calabria, nonostante sia invitata, non partecipa. Gli obiettivi, le modalità di selezione e i criteri di organizzazione sono altri. Il nuovo Direttorio indica esplicitamente il cambiamento di rotta eliminando le divisioni regionali, ma non solo. Cambia radicalmente l'atteggiamento nei riguardi dell'arte popolare, si fa strada quella che di lì a poco viene denominata estetica dell'oggetto o del quotidiano, e si concretizza ciò che alla Biennale del '25 si poteva ancora

⁴¹ *Ivi*, p. 27.

⁴² *Ibidem*.

solo intuire, ovvero l'arte applicata viene concepita quasi esclusivamente come arte applicata all'industria⁴⁵.

La Calabria non ha industrie, non può avvalersi di una produzione seriale con qualità estetico-formali che possano confrontarsi con gli oggetti razionalisti o *art deco*, non ha i mezzi per garantire «l'efficienza della produzione, la capacità, cioè del produttore di rispondere con prontezza e certezza e lealtà alle richieste che gli vengono dal cliente»⁴⁶. Questa consapevolezza trapela, con accento probabilmente più polemico che realistico, in un articolo del 1928, in cui Frangipane commenta il programma di Monza, amareggiato non solo per l'esclusione delle divisioni regionali, ma anche per il ritorno alla «vecchia formula dell'arte applicata all'industria», che egli considera ottocentesca, addirittura accademica, che aprendosi ai modelli dei *factotum* del novecentismo, guarda più allo stile nordico che alla tradizione italiana⁴⁷. E cariche di delusione sono le parole con le quali ancora egli declina ufficialmente l'invito alla IV biennale: «le linee programmatiche di Ponti vanno bel oltre, in una zona dove diventa ancora più difficile la partecipazione meridionale e specialmente calabrese. Dirlo non è verità ma onestà»⁴⁸.

Anche dal carteggio Marangoni Frangipane, durato ben oltre questa data, testimonianza del rapporto di stima instauratosi tra i due, emerge chiaramente come dal 1925 in poi il mercato e le direttive generali oscillano sempre più verso l'oggetto in serie a scapito di quell'artigianale che Marangoni rivendica, fino alla fine dei suoi giorni e con orgoglio, quale «figlio legittimo di Monza»⁴⁹. Riflessioni di questo genere, si incontreranno sulle pagine del *Bruttium* anche parecchi anni dopo, insieme a considerazioni che, intrise per lo più di sentimento nostalgico, sfumano nella consapevolezza dell'avanzata di uno stile estraneo alla produzione regionale, e nonostante a tratti emerga

⁴⁵ Tra i nuovi protagonisti della scena di Monza, vi sono anche figure cardine di *Novecento*, il movimento che negli anni venti propugna il cosiddetto "ritorno all'ordine" dopo le avventure pittoriche delle avanguardie storiche. Margherita Sarfatti, anima del movimento, organizza la prima mostra nel 1923 alla galleria Pesaro di Milano, dove espone anche Mario Sironi, insieme ad Achille Funi, Leonardo Dudreville, Anselmo Bucci, Emilio Malerba, Pietro Marussig e Ubaldo Oppi.

⁴⁶ *Catalogo ufficiale della IV Esposizione Triennale Internazionale delle Arti Decorative ed Industriali Moderne*, Casa ed. Ceschini, Milano 1930, p. 19.

⁴⁷ *Quando la Biennale di Monza sarà affidata all'artigianato italiano?*, in *Bruttium*, VII (1928), 11, p. 1.

⁴⁸ *La Calabria all'Esposizione di Monza*, in *Bruttium*, VIII (1929), 4, p. 1.

⁴⁹ In una lettera scritta da Marangoni e indirizzata a Frangipane nel novembre 1926 si legge: «come sapete però la Commissione di quest'anno ha bandito l'arte rustica e popolare. Leggete il programma e sappiatevi regolare». Mentre è datata 31 dicembre 1928, la missiva in cui Marangoni sottolinea che: «l'attento risveglio artigiano è figlio legittimo di Monza». Reggio Calabria, Archivio Privato, n.n.

una volontà di recupero "dell'antico fasto" e si esorti ad un rinnovamento che possa far rientrare la Calabria nuovamente nei circuiti internazionali⁵⁰, Monza rimarrà un *unicum* nella storia delle arti calabresi. Cerchiamo di capirne i motivi⁵¹.

In una regione dove la storiografia artistica è lacunosa, principalmente per quel che riguarda la prima metà del Novecento, diviene preziosa l'opportunità di ricostruire l'esperienza della Calabria a Monza, attraverso i documenti che sono pervenuti fino a noi, come il carteggio tra Marangoni e Frangipane, i cataloghi delle manifestazioni, i servizi di cronaca riportati dai giornali e un discreto apparato iconografico; questo materiale, inoltre, non ha solo una valenza locale, ma lo si può inserire in un contesto ben più ampio, dal momento che diversi sono gli articoli apparsi sulla stampa nazionale così come i saggi scritti da personaggi autorevoli del mondo dell'arte⁵². Questo rende possibile valutare lo *status* del prodotto all'interno di un mercato di genere, ma anche di dare avvio ad una serie di considerazioni in merito ai linguaggi e alle forme della storia dell'arte calabrese nel secolo scorso, ponendo al centro dell'indagine l'oggetto e la cultura materiale.

Per quanto la storia dell'arte, soprattutto italiana, abbia abituato alla lettura dei grandi capolavori, procedere a ritroso alla ricerca del *quid* – come lo chiamerò in seguito Frangipane – nel tentativo di tracciarne le espressioni, è possibile anche nei centri minori o "periferici".

Superfluo, ad oggi, dire che il dibattito iniziato nel corso dell'Ottocento sull'equiparazione tra arti minori e arti maggiori, nel secolo scorso è stato spazzato via dalla "furia" con cui l'oggetto si è imposto nella pratica artistica, prima accentuando le sue componenti fisiche e concrete, poi smaterializzando le stesse e perdendo ogni valore rappresentativo. Il valore e la dignità ormai acquisiti dalla cultura materiale, tra l'altro al centro di molte ricerche artistiche contemporanee, permettono quindi di aprire nuove prospettive di indagine e interpretazione.

⁵⁰ E. Cirriniti, *La Triennale di Milano e le nostre Arti Parvane*, in *Bruttium*, XII (1933), 9-10, p. IV; A. Frangipane, *La rinascita fascista dell'arte in Calabria*, in *Bruttium*, XIII (1934), 4, p. 5; A. Frangipane, *Con Guido Marangoni a Monza*, in *Bruttium*, XLIV (1966), 3, p. 7.

⁵¹ Cfr anche S. Carbone, *Gli albori dell'indagine contemporanea in Calabria: le botteghe d'arte tra Biennale ed Expo* in «I Beni Culturali», XX (2012), 6, pp. 12-16. Si segnala che nell'articolo citato vi è un errore di datazione: la IV Biennale d'Arte di Reggio, dove era stata allestita una *Sala di Depero Futurista*, si svolge nel 1926 e non nel 1924, come riportato. Questo non modifica l'influenza che l'omonima sala di Depero allestita nel 1923 a Monza esercita sulla realizzazione della sala di Reggio nel 1926.

⁵² Cfr. F. Sapori, *La Seconda Esposizione Internazionale delle Arti Decorative a Monza*, Nuova Antologia, Roma 1925, p. 12; R. Papini, *Le Arti a Monza nel MCMXXIII*, Istituto di Arti Grafiche, Bergamo 1923, p. 107; C. Carrà, *L'arte decorativa contemporanea alla prima Biennale Internazionale di Monza*, Edizioni Alpes, Milano 1923, p. 35; *Le arti Decorative a Monza* in *Corriere della Sera*, 15 maggio.

Vale la pena riportare le parole di Clemente e Orru a proposito del legame arte e territorio: «L'arte, nella sua accezione tradizionale, è una categoria specifica, creata nel tempo da civiltà in cui aveva una funzione "separata" e per lo più connessa al potere di gruppi dominanti. [...] domina l'ideologia dell'espressione pura, defunzionalizzata. L'arte aspira ad essere sintesi e anticipazione, inconscio e coscienza, gioco e progetto. Ciò legittima l'immagine "idealistica" dell'arte come irripetibile: l'individualità si manifesta nella forma più alta, e nella più elevata unità contraddittoria tra massimo di eccezionalità e massimo di rappresentatività.

Nelle civiltà prive di grandi stratificazioni sociali o negli strati sociali subalterni che hanno mantenuto parziali autonomie di organizzazione produttiva e sociale, quel tipo di produzione, di individualità, di possibile fruizione non si riscontra: col minimo di eccezionalità si ha anche il minimo di rappresentatività complessiva di significato storico. L'arte è soprattutto tecnica, abilità esecutiva, secondo canoni affermati o in via di lenta modificazione. I modelli estetici non si presentano mai puri, ma sempre mescolati. [...] l'arte infatti è qui proprio l'abilità empirica, il mestiere»⁵³.

Come si vedrà in maniera più approfondita nel saggio di Giuseppe Masi, la società calabrese negli anni venti non è caratterizzata da particolari "gruppi dominanti" al pari di quella borghesia industriale che altrove sta crescendo e maturando. Per di più la Calabria, per vicende intrinseche alla sua storia e alla sua geografia, manca di "ricordi visibili", i terremoti del 1783 e del 1908 – oltre le depredazioni e l'incuria umane sul patrimonio – hanno compromesso per sempre lo spazio e le sue derivazioni strutturali, costringendo l'occhio a ripiegare su stesso, piuttosto che guardarsi intorno, alla ricerca di un'identità perduta e contaminata. La memoria è divenuta, spesso, l'unica depositaria delle tracce del tempo ed attraverso l'oralità e il mito, le "informazioni" hanno trovato un canale privilegiato di trasmissione. All'interno di questa componente interpretativa, i dati sensibili, e necessariamente sincretici, sono elaborati in un luogo "onirico", dove ogni forma non appare per quel che è, ma è simbolo di un "altrove". Così nella reiterazione di un racconto, di un gesto, di una trama, di una forma, di una combinazione di colori, risiede il suo stesso valore, che si preserva, si conserva, e sopravvive allo scorrere degli anni⁵⁴.

⁵³ P. Clemente, L. Orrù, *Sondaggi sull'arte popolare in Storia dell'Arte Italiana. Forme e Modelli in Storia dell'Arte Italiana*, vol. 11, Finotti, Torino 1982, pp. 238-341, in part. p. 340.

⁵⁴ Cfr. S. Carbone, *Montaggi di materia in Arte In Calabria. Nuove Acquisizioni*, cat. MAON-Museo dell'Arte dell'Ottocento e Novecento (Rende 2013), a cura di T. Sicoli (e.d.s.). In questo saggio gli strumenti di indagine citati (mito, trasmissione orale, memorie invisibili) sono messi in relazione alle opere esposte in *SciNoù*, mostra collettiva che riunisce le ricerche di sei artisti calabresi contemporanei (Domenico Cordi, Giuseppe Negro, Fabio Nicotera, Vincenzo Paonessa, Sebastiano Damiano Sessa, Ernesto Spina).

Di questo *modus*, ne è un esempio uno scritto del 1953 di Frangipane, dove egli narra dei motivi ornamentali nella tessitura popolare in Calabria cercando di risalire all'origine iconografica di alcuni soggetti, come la *Vigna Francese*, la *Testa di Re*, il *Giudice Piccolo*, il *Giudice Grande*, la *Caccia*, la *Barca*, il *Calice*, il *S. Attanasio di Cerzeto* (figg. 12-13-14). La spiegazione è racchiusa in una splendida *miscellanea* di leggende (la donna calabra caduta nelle mani dei pirati), di contaminazioni (la Calabria italiota, Magna Grecia, bizantina, normanna, catalano-sicula, veneta e napoletana) e di intima manualità (misteriose e segrete tecniche tramandate da madri a figlie)⁵⁵.

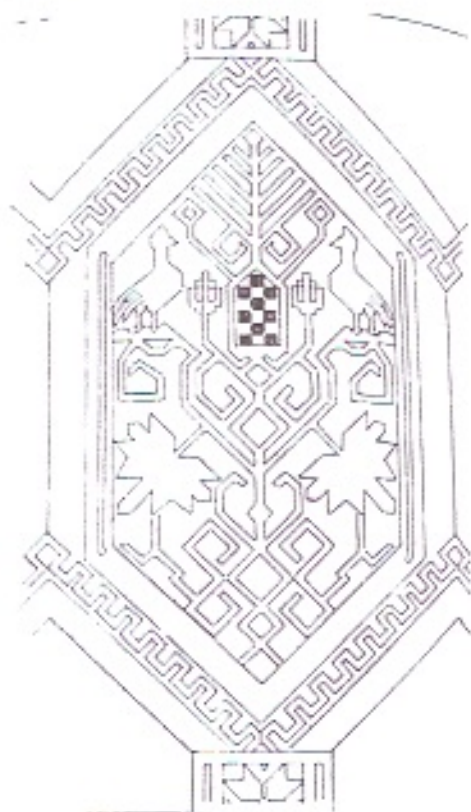
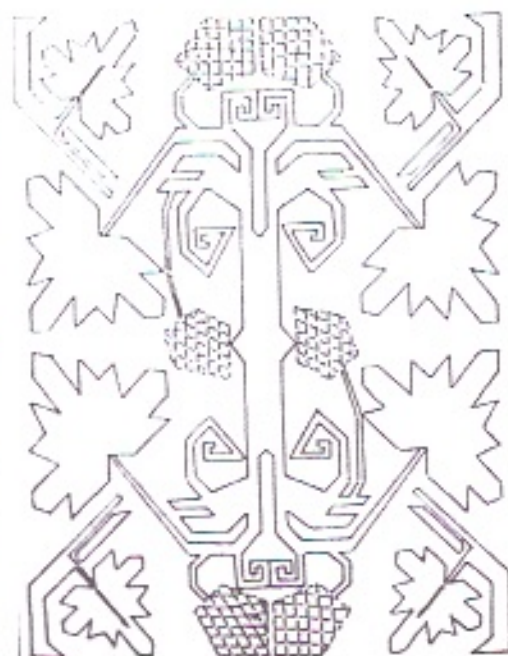
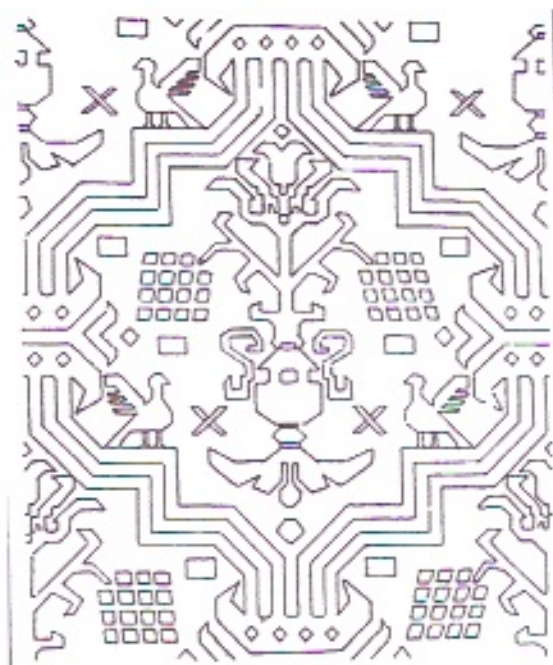
Anche su queste basi, lo storico della ceramica, Giorgio Napolitano, afferma che «la sintonia dell'attività di Frangipane con le direttrici di autoctonia e la ricerca di un passato "puro", come in parte auspicano Marangoni e D'Ancona, organizzatori della Biennale, evidenzia a metà degli anni venti un momento di sincretismo finora poco indagato tra l'espressione delle arti decorative di Calabria e l'indirizzo tradizionale etnologico propugnato dai maggiori critici del tempo»⁵⁶.

In fatti, il decennio in esame non si profila solo come il tempo dell'ascesa del pezzo unico e seriale a scapito di quello artigianale, ma per un certo periodo, almeno fino al 1925, in Italia è come se convivessero due anime. Da una parte l'arte applicata all'artigianato viveva il suo canto del cigno, dall'altra, l'arte applicata all'industria era sul punto di spiccare il suo inarrestabile volo. Ed è in questo frangente che le arti decorative calabresi entrano in sintonia con la prima tendenza che trova un suo riscontro nazionale ed internazionale proprio nelle biennali di Monza, intorno alle quali si accende il dibattito ed iniziano a circolare molte aspettative, anche in attesa dell'Esposizione Universale di Parigi.

È utile per meglio comprendere il clima di allora e l'oscillazione di gusto in atto, il contenuto di quella che viene definita la *Relazione Bevione* - dal nome del senatore Giuseppe Bevione - presentata in quello stesso anno all'ISIA di Monza, ovvero l'Istituto Superiore d'Industrie Artistiche, la cui storia è legata profondamente a quella della biennale, non fosse altro che entrambe hanno sede in Villa Reale. Nella relazione, infatti, vengono esemplificati i motivi per cui era necessario introdurre la parola "industriale" nella denominazione dell'istituto, segno - a dire del senatore - caratteristico di Milano, della Brianza e della Lombardia in generale. Solo così, infatti, si sarebbe esplicitata l'opposizione alle troppo romantiche, arcaizzanti e inattuali nostalgie dell'e-

⁵⁵ A. Frangipane, *Motivi ornamentali nella tessitura popolare in Calabria* in *Britium*, XXXII (1953), 9-10, pp. 3-4.

⁵⁶ G. Napolitano, *Arte decorativa del Novecento in Calabria: la ceramica di Seminara, in Seminara dall'arte dei pignatari alla ceramica d'arte* a cura di M. De Marco, ed. Esperide, Pizzo 2011, pp. 116-129, in part. p. 120.



Figg. 12 13 14.
 Motivi Ornamentali nella tessitura d'arte
 in Calabria (disegni).
Revista anno XXXII (1953), n. 9-10.

conomia piccolo borghese ed artigiana, la moderna arte decorativa avrebbe acquisito carattere di praticità e serietà organica, distaccandosi dal teorico e dal dilettantismo, ed il miglioramento della produzione avrebbe risposto a scopi commerciali oltreché estetici. Appariva necessario, insomma, "liquidare il passato e rinnovare il presente"⁵⁷.

Ed ecco che il dibattito mai sopito, ed anzi in pieno svolgimento da più di mezzo secolo, sull'uso dell'oggetto artistico si anima⁵⁸, ed accanto alla corrente filo razionalista ed industrializzante, che Bevione ben incarna, si registra una particolare attenzione verso l'arte applicata di derivazione popolare. Nel '23 trova, infatti, piena legittimità il dibattito iniziato all'indomani del '11 e della Esposizione Etnografica di Roma, grazie al Regio Decreto che istituisce ufficialmente il Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma (che avrà una sede stabile però solo parecchi anni più tardi) e la riforma che decreta l'insegnamento dell'etnografia regionale nelle scuole primarie e complementari. Ed ecco la convergenza di pensiero e di intenti, almeno fin tutta la prima parte degli anni venti, che contribuisce non solo a decretare una concordanza di vedute tra la Calabria e le biennali di Monza di Marangoni, ma anche un'occasione di dialogo e mobilità di opere e di artisti.

I risultati di questa "apertura" sono tangibili nell'ingentilimento delle forme - già citato - che una comparazione degli oggetti esposti dal '23 al '27 permette, ed in una certa influenza della linea *decò* in alcuni manufatti ceramici dopo il '28 (fig. 15), ma soprattutto nel rafforzamento di quel "sistema" dell'arte che Frangipane stava cercando di costruire. Nascono e si intensificano allora gli scambi epistolari con Marangoni, ma anche con Fortunato Depero e Gabriele D'Annunzio, incontrati e conosciuti con ogni probabilità proprio a Monza, in occasione delle Biennali. Tanto che in una delle edizioni delle Biennali d'Arte di Reggio, precisamente nel '26 durante la IV edizione, viene allestita *La Sala di Depero Futurista* (così come era stata a Monza nel '23) e un ambiente interamente dedicato ai Futuristi, curato da Enzo Benedetto⁵⁹. Premesso che le biennali reggine fino ad allora erano state orientate su un gusto squisitamente ottocentesco e che i Futuristi meridionali propugnavano da manifesto la lotta al provincialismo, la IV biennale si delinea come una mostra "moderna", nel senso che trovano spazio uno spirito rinnovato, più vicino alle istanze che agitavano il mondo dell'arte⁶⁰.

⁵⁷ *L'ISIA di Monza: una scuola d'arte europea*, cit., p. 31.

⁵⁸ F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Torino, Einaudi, 1979, pp. 164-282, in part. p. 197.

⁵⁹ Cfr. saggio in volume di N. Boschiero, *I pannelli di tessuto cucito di Depero alla IV biennale di Reggio Calabria*.

⁶⁰ Cfr. I. Sicoli, *Enzo Benedetto e il Futurismo Meridionale in Benedetto + Futurismo*, cat. alla mostra (Rende 2004), a cura di C. Crescentini e T. Sicoli, Edizioni AR&S, Catanzaro, 2003, pp. 11-16, in part. p.11



Fig. 15.
Carmelo Mangione,
Colonna portuosa (1931).
Palermi, collezione Repaci.

Frangipane in *L'arte in Calabria e le sue nuove basi storiche*, scritto e pubblicato nel 1934⁶¹ (in *Appendice Documenti*) mette in luce che il *quid* delle forme e delle espressioni dell'arte calabrese risiede non tanto in aspetti di peculiarità o originalità rispetto agli altri linguaggi regionali, ma quanto nelle contaminazioni e negli eventuali adattamenti che segni di natura "passata", per lo più greca e bizantina, hanno subito in contatto con l'esterno. Ancor più chiara Rosanna Ciolfi, più di mezzo secolo dopo, quando indica nell'"intuizione metodologica" di Frangipane la risposta alle oggettive difficoltà «per sondare un terreno così poco esplorato come quello dell'arte calabrese, apparentemente privo di manifestazioni di degna nota e, soprattutto, carico di pregiudizi circa l'inconsistenza di quello stesso patrimonio artistico [...] certo che egli non pretendeva di affermare che in Calabria si fosse manifestata una fioritura artistica originale, ma ciò non toglieva che questa terra fosse stata in grado di elaborare una produzione artistica di valore, prodotta per l'innesto di influenze esterne su elementi propri. La ricerca andava fatta – secondo Frangipane – proprio in direzione di questa "dipendenza" della Calabria dagli altri centri artistici, rilevanti l'adattamento degli stili e delle maniere straniere presso le botteghe locali, "depositarie" di tradizioni autoctone, sempre vive»⁶².

Nell'articolo sopra citato, Frangipane trova la giusta sintesi di un'analisi che in realtà andava strutturando in questa direzione già da tempo. Tra i tanti articoli che nel 1925 sono dedicati alla sezione calabrese a Monza, infatti, ve ne è uno in particolare in cui egli analizza la tipologia dell'oggetto dal punto di vista dei materiali usati, delle tecniche di produzione e dei temi rappresentati. Dalla comparazione di questi tre elementi, egli afferma che l'arte calabrese non è solo Magna Grecia; ciò che è stato fatto nell'antichità eccelle per un gusto necessariamente legato alla classicità, ma nei secoli gli stilemi sono mutati. Non negando un passato illustre, egli constata che lo scorrere del tempo ha indotto dei cambiamenti formali sulla materia artigianale, influenzata dalla storia del luogo, ma non sempre e necessariamente legata alle conquiste che hanno occupato il territorio. Egli sostiene l'esistenza di un'arte calabrese con delle proprie peculiarità, connessa ad un fare essenzialmente artigianale, ma non per questo non degna o "minore"⁶³.

Anche in considerazione di queste osservazioni si deve interpretare l'esperienza

⁶¹ A. Frangipane, *L'arte in Calabria e le sue nuove basi storiche* in *Bruttium*, XIII (1934), 1, pp. 5-6.

⁶² R. Ciolfi, *Per uno studio delle riviste d'arte del primo Novecento - note su Alfonso Frangipane e la rivista «Bruttium»*, in *L'arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla* a cura di V. Terranoli e F. Varallo, Skira, Milano 2000, pp. 85-93, in part. p. 85.

⁶³ A. Frangipane, *Per l'arte decorativa calabrese* in *Bruttium*, IV (1925), 9-10, p. III.

della Calabria a Monza, i cui risvolti già Frangipane includeva – consapevolmente – all'interno di un percorso di costruzione della storia dell'arte locale.

Nel programma di valorizzazione, tutela, scoperta e studio, lo studioso non rinnega l'identità del territorio, ma – preoccupatosi di stabilire il *quid* della stessa, apparentemente statico e conservativo per la tipologia dei linguaggi che ne sono interessati, ma poi dinamico e recettivo nei momenti di "contaminazione" – fa delle peculiarità che la caratterizzano dei punti di forza per il rilancio della regione; regione che, qualche anno più tardi, sarà invece descritta da Corrado Alvaro come il luogo in cui «mancò l'orgoglio delle cose popolari e locali, che poi divengono universali, e mancò quel soffio di vita moderna di cui i Comuni italiani furono i primi a dire gli accenti nel mondo». Gli anni venti, delineatisi come un momento di crescita, coincidono così con il periodo in cui la Calabria fa delle sue "cose umilissime" (che come dice Alvaro possono divenire "universali") il perno intorno al quale fare ruotare una macchina organizzativa di inestimabile valore.

In quegli anni si assiste alla messa in rete, diremmo oggi, di un sistema organico, credibile e attento agli artisti e all'arte, mai privo dell'apporto di studio e analisi, che ha compreso: mostre, pubblicazioni, la nascita di collezioni, e quindi confronti, vendite, mobilità delle opere, problemi logistici di trasporto o allestimento, problemi museografici si direbbe. Un sistema che non ha ripiegato su stesso la sua portata, ma ha contribuito a generare e "stuzzicare" quel generale fermento, di cui il *Brutium* – soprattutto nelle prime annate – ne è principale testimone.

Con questo saggio, non si ritiene esaurita la trattazione o l'interpretazione delle vicende di quegli anni. Questa piuttosto vuole essere una prima stesura, una cornice dentro la quale i tanti tasselli della storia (opere, artisti, artigiani) – nel fluire degli eventi e nell'oblio con cui il tempo può travolgere – possano trovare la loro collocazione, corretta e dignitosa.

Bibliografia

dal 1920 al '30

Prima Mostra Internazionale delle Arti Decorative, cat. alla mostra (Monza, 1925), Casa editrice d'arte Bestetti e Turminicelli, Milano-Roma 1923

G. Marangoni, *La I^a mostra internazionale delle arti decorative nella Villa Reale di Monza MCMXXIII. notizie, rilievi, risultati*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1923

C. Carrà, *Arte decorativa contemporanea alla prima Biennale internazionale di Monza*, Edizioni Alpes, Milano 1923

R. Papini, *Le Arti a Monza nel MCMXXIII*, Istituto di Arti Grafiche, Bergamo 1923

Catalogo Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative, Maggio-Ottobre 1925, cat. alla mostra (Monza, 1925), Casa Editrice Alpes e F. De Riva, Milano 1925

G. Marangoni, *La 2^a mostra internazionale delle arti decorative nella Villa Reale di Monza 1925. notizie, rilievi, risultati*, Casa Editrice Alpes, Milano 1925

L'Italie a l'exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Paris 1925. Catalogue illustré, édité par les soins du Commissariat Général de l'Italie, cat. alla mostra (Parigi, 1925)

E. Saporiti, *La Seconda Esposizione Internazionale delle Arti Decorative a Monza*, Nuova Antologia, Roma 1925

En à l'opéra delle Moderne Arti Decorative Italiane, diretta da G. Marangoni, Casa editrice Ceschina, Milano 1925-1928

IV Biennale calabrese d'arte e d'industrie artistiche in Reggio Calabria, cat. della mostra (Reggio Calabria 1926), Stab. Tip. Corriere di Calabria, Reggio Calabria 1926

Catalogo Ufficiale della terza Mostra Internazionale delle Arti Decorative, cat. alla mostra (Monza, 1927), Casa Editrice Ceschina, Milano, 1927

G. Marangoni, *La III mostra internazionale delle arti decorative nella Villa Reale di Monza 1927. notizie, rilievi, risultati*, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1927

Catalogo Ufficiale della IV esposizione Triennale internazionale delle arti decorative ed industriali moderne, cat. alla mostra (Monza, 1930), Casa Editrice Ceschina, Milano, 1930

R. Papini, *Le arti d'oggi. Architettura e Arti Decorative in Europa*, Bestetti e Turminicelli, Milano-Roma 1930

dal 1960 ai nostri giorni

P. Toschi, *Arte Popolare Italiana*, Bestetti Edizioni, Roma 1962

A. Dato, *Note di critica e cronaca reggina e calabrese*, Quaderni 7-8, Stab. Tip. La voce di Calabria, Reggio Calabria 1967

J.H. Hansen, *Arte popolare europea*, Aprile Editore, Torino 1969

E. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di un'ideologia*, Laterza, Bari 1972

I. Makarovskij, *Il significato dell'artistico*, Einaudi, Torino 1973

V. Fagnone, *Il momento artigiano. aspetti della cultura materiale in Italia*, Silvana, Milano 1976

A. Pansera, *Storia e Cronaca della Triennale*, Longanesi, Milano 1978

F. Bologna, *I metodi di studio dell'arte italiana e il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. 1, Einaudi, Torino 1979

R.M. Caghiostro, *Ricostruzione e linguaggi. Reggio Calabria: per una storiografia delle sculture architettoniche dopo il 1908*, Casa del Libro, Reggio Calabria 1981

P. Clemente, L. Orriù, *Sondaggi sull'arte popolare in Storia dell'Arte Italiana. Forme e Modelli in Storia dell'Arte Italiana*, vol. 11, Einaudi, Torino 1982

L'ISA di Monza: una scuola d'arte europea a cura di R. Bossaglia, Associazione Pro Monza, Monza 1986

Novcento. Arti decorative e applicate del XX secolo a cura di T. Fasavelli Giacobone, Lybra Immagine, Milano 1990

W. Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico in l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000

R. Ciolfi, *Per uno studio delle riviste d'arte del primo Novecento. note su Alfonso Frangipane e la rivista "Bruttioni", in Arte nella storia. Contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Scialoja a cura di V. Terraroli e E. Varallo*, Skira, Milano 2000

Francesco Jerusa. Scultore (1853-1937), a cura di E. Corace, EdE, Roma 2002

A. M. Cirese, *Oggetti, segni, mosse sulle tradizioni contadine*, Einaudi, Torino 2002

C. Alvaro, *La Calabria. Libro sussidiario di cultura regionale*, Iiriti Editore, Reggio Calabria 2003

La Divina Bellezza, la Calabria artistica e il Novecento italiano, a cura di A. Masti e T. Sicoli, Edizioni l'Una di Sera, Catanzaro, 2002

Resulito - Futurismo, cat. alla mostra (Reise 2004), a cura di C. Crescentini e T. Sicoli, Edizioni AR&S, Catanzaro, 2003
1923-1930. *Monza verso l'Unità delle arti. Oggetti di decoazione dalle Esposizioni internazionali di arti decorative*, cat. alla mostra (Monza 2004), a cura di A. Pantera e M. Chirico, Silvana, Milano 2004

Alfonso Frangipane e la cultura artistica del '900 in Calabria, Atti del Convegno (Reggio Calabria 2009) a cura di G. De Marco e M.T. Sorrenti, CD edito dalla Direzione Regionale dei Beni Culturali e Paesaggisti della Calabria, 2009
E. Faeta, *Le ragioni della oggettività. Pratiche dell'osservazione, della rappresentazione e della memoria*, Bollati Boringhieri, Torino 2011

Seminari. Dall'arte dei pignolari alla economia d'arte a cura di M. De Marco, Esperide, Pizzo (VV) 2011

Fonti a stampa

A. Frangipane, *Per l'umile arte e per la storia delle nostre industrie*, in *Calabria Vera, Rassegna di vita regionale*, I (1920), 1

Le Mostre che ci interessano. La Biennale di Monza del 1923, in *Brutum*, I (1923), 1

La Calabria per la Prima Biennale della Arti Decorative a Monza, in *Brutum*, I (1923), 3

La Calabria sarà presente a Monza, in «Brutum», II (1923), 1-2

G. Marangoni, *Come è stata organizzata la Biennale Internaz. di Monza*, in *Brutum*, II (1923), 6

La Calabria alla Mostra di Monza, in *Brutum*, II (1923), 7-8

G. Marangoni, *Il miracolo dei Bruzi*, in *Brutum*, II (1923), 7-8

E. Agostinone, *I parenti poveri*, in *Brutum*, II (1923), 7-8

Echi e Rivelari. Le prime impressioni a Monza, in *Brutum*, II (1923), 7-8

La Calabria e la critica, in *Brutum*, II (1923), 9

La critica a Monza. Una lettera di Mariani, in *Brutum*, II (1923), 10

E. Bodio, *Industrie caratteristiche della Calabria. Vittorie e speranze per la giostrata*, in *Brutum*, II (1923), 11

Notizie. Si riconsacra il trionfo della Calabria a Monza, in *Brutum*, II (1923), 11

Notizie. L'assemblea degli artisti a Monza, in *Brutum*, II (1923), 12-13

U. Ojetti in *Corriere della Sera*, 1923, 18 maggio

G. Vergani in *L'idea Nazionale*, 1923, 30 maggio

M. Basciale in *Giornale di Roma*, 1923, 29 maggio

C. Carrà in *L'Ambrosiano*, 1923, 29 maggio

A. Lancellotti sul *Corriere d'Italia*, 1923, 8 agosto

F. Campana in *Il Mattino*, Napoli, 1923, 18 luglio

C. Carrà in *L'Ambrosiano*, 1923, 31 ottobre

P. Barilla, *I problemi estetici ed economici delle nostre arti*, in *Brutum*, III (1924), 1-2

Notizie. Defenso ufficiale dei nostri premiati a Monza, in *Brutum*, III (1924), 5

I calabresi alla Mostra Internaz. delle Arti decorative di Parigi in Brutum, III (1924), 8

Esito del concorso per il cartellone della seconda biennale di Monza in Le Arti Decorative, 1924, 8-9

L'appello per Monza, in *Brutum*, III (1924), 11-12

La partecipazione della Calabria alla Seconda Biennale di Monza. Un chiarimento necessario, in *Brutum*, III (1924), 14

A. Frangipane, *Le arti passano calabresi alla III mostra alla "Matia Prete in Reggio in Le Arti Decorative*, 1925, 1

A.I.S. (Alfonso Frangipane), *Che cosa ha esposto la Calabria alla Seconda Mostra Internazionale delle Arti di Monza. La nostra regione riafferma a Monza la reputazione che già si era conquistata con la Prima Mostra in Corriere della Calabria e di Messina*, 1925, 7-8 ottobre

A. Lanzillo, *Alla mostra di Monza*, in *Corriere della Calabria e di Messina*, 1925, 16-17 ottobre

F. di Francia, *Dopo la chiusura della mostra di Monza. Per l'Arte e le industrie artistiche della Calabria - Istituto d'arte in Calabria. Le commissioni provinciali per le piccole industrie. (nostra conversazione con Alfonso Frangipane)*, in *Corriere della Calabria e di Messina*, 1925, 1-2 dicembre

Vigilia di ardente operosità per Monza. L'opera del Comitato regionale e il dovere della Calabria, in *Brutum*, IV (1925), 5

Mentre si prepara la mostra di Monza. Un appello del nostro Comitato, in *Brutum*, II (1925), 5

- Il programma di Monza del 1925 e la Calabria*, in *Bruttium*, III (1925), 9
- La Calabria rinnova una bella prova d'arte e di fede a Monza*, in *Bruttium*, IV (1925), 6
- Le Regioni alla Biennale di Monza*, in *Bruttium*, IV (1925), 7
- La Sezione Calabrese alla Seconda Mostra Internazionale delle Arti Decorative*, in *Bruttium*, IV (1925), 9-10
- G. Marangoni, *Gratzie alla Calabria*, in *Bruttium*, IV (1925), 9-10
- A. Frangipane, *Per l'arte decorativa calabrese*, in *Bruttium*, IV (1925), 9-10
- A. Lanzillo, *Dopo una visita alla Mostra di Monza*, in *Bruttium*, IV (1925), 9-10
- U. Ortona, *Costatazioni a Monza*, in «*Bruttium*», IV (1925), 9-10
- Svechiare... per una Mostra Nazionale a Reggio, per l'Artigianato e per la nostra Calabria*, in *Bruttium*, IV (1925), 9-10
- Le arti Decorative a Monza*, in *Corriere della Sera*, 1925, 15 maggio
- M. Candi in *Giornale della donna*, Roma, 1925, 15 giugno
- G. Macaini in *Cardello*, Ravenna, 1925, luglio
- M. Sarfatti, *Le arti Decorative a Monza*, in *La rivista illustrata del Popolo d'Italia*, 1925, luglio
- E. Agostinone, *L'Arte della Ceramica nella seconda biennale*, in *Le Arti Decorative*, 1925, 9
- A. Frangipane, *La sezione calabrese alla II Biennale di Monza*, in *Le Arti Decorative*, 1925, 10
- A. Frangipane, *Per l'Istituto d'Arte in Calabria*, in *Corriere della Calabria e di Messina*, 1925, 20-21 ottobre
- A. Frangipane, *Il lustro di vita della Maria Presti. Come una favilla d'ideale ha suscitato in Calabria il senso della conversazione della stirpe, e fuori della regione la fede nell'esistenza dell'arte calabrese*, in *Bruttium*, V (1926), 3
- La Calabria a Monza*, in *Bruttium*, VI (1927), 3
- La Calabria a Monza*, in *Bruttium*, VI (1927), 6
- L'arte meridionale all'Esposizione di Monza*, in *Bruttium*, VI (1927), 7
- La III. Biennale di Monza e la Calabria*, in *Bruttium*, VI (1927), 8
- Risultati e rilievi di Monza*, in *Bruttium*, VI (1927), 12
- A. Frangipane, *La Decima Sagra*, in *Bruttium*, VII (1928), 8
- Quando la Biennale di Monza sarà affidata all'artigianato italiano?*, in *Bruttium*, VII (1928), 11
- La Calabria all'Esposizione di Monza*, in «*Bruttium*», VIII (1929), 4
- E. Cicciotti, *La Triennale di Milano e le nostre Arti Pariane*, in *Bruttium*, XII (1933), 9-10
- A. Frangipane, *L'arte in Calabria e le sue nuove basi storiche*, in *Bruttium*, XIII (1934), 1
- A. Frangipane, *La rinascita fascista dell'arte in Calabria*, in *Bruttium*, XIII (1934), 4
- Guido Marangoni, in *Bruttium*, XX (1942), 3-4
- Per le arti decorative italiane*, in *Bruttium*, XXIX (1951), 7-8
- La Sala del Consiglio Provinciale a Reggio Calabria in Bruttium*, XXXI (1953), 5-6
- A. Frangipane, *Motivi ornamentali nella tessitura popolare in Calabria*, in *Bruttium*, XXXII (1954), 9-10
- A. Frangipane, *Con Guido Marangoni a Monza*, in *Bruttium*, XLIV (1966), 3
- T. Stcoli, *Un dinanziamento a Parigi*, in *Il Quotidiano*, 4 aprile 2010

Fonti Manoscritte d'Archivio

- Reggio Calabria, Archivio Privato Alfonso Frangipane, *Lettere di Guido Marangoni ad Alfonso Frangipane* del 12 settembre 1924, 3 gennaio 1925, 5 novembre 1926, 1 gennaio 1927, 11 gennaio 1927, 31 dicembre 1928, 6 marzo 1934
- Rovereto, Marti- Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio Storico, *Lettera del Comitato Calabrese Amici dei Monumenti dell'Arte a Fortunato Depero*, 14 dicembre 1926
- Rovereto, Marti- Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio Storico, *Cartolina Illustrata di A. Frangipane a Fortunato [Depero]*, 25 settembre 1927
- Rovereto, Marti- Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio Storico, *Cartolina Postale di [Alfonso] Frangipane a Fortunato Depero*, 15 ottobre 1927

Nel 1923 si inaugura la *Prima Mostra Internazionale delle Arti Decorative* nella Villa Reale di Monza. La mostra, organizzata come una biennale fino al '27, nel '30 diventa Triennale e dal '33 si trasferisce a Milano, dove tutt'oggi viene realizzata e mantiene il fascino di un'istituzione che ha contribuito a scrivere la storia del design italiano. È, infatti, a Monza che ha inizio l'avventura del *made in Italy*, insieme alla trasformazione dell'oggetto da bene di uso comune a bene di lusso, da pezzo "unico" a seriale in virtù del passaggio dalla produzione artigianale a quella industriale: è nel contesto di queste oscillazioni di gusto, di economia e di struttura sociale che si collocano l'esperienza e le vicende della Calabria a Monza.

Sommario:

Presentazione di Francesco Prosperetti; *Prefazione: Una piccola riflessione ai margini delle italiche "trame d'arte"* di Anty Pansera; *Introduzione* di Serena Carbone; *I - La Calabria alle Biennali di Monza. Una marcia di artisti e sognatori* di Serena Carbone; *II - Per un profilo di Reggio Calabria negli anni venti: dalla ricostruzione post terremoto al progetto della Grande Reggio* di Giuseppe Masi; *III - La politica culturale di Alfonso Frangipane negli anni venti in Calabria* di Alessia De Pasquale; *IV - I pannelli di tessuto cucito di Depero alla IV biennale di Reggio Calabria* di Nicoletta Boschiero; *V - Con le arti del suo popolo. Le ceramiche calabresi a Monza* di Monica De Marco; *VI - L'istruzione artistica in Calabria tra '800 e '900. La nascita dell'Istituto Statale d'Arte* di Maria Teresa Sorrenti; *VII - Appendice Documenti.*

In copertina: Francesco Scialò, *La Grande Reggio - Progetto "Water"*.
Serigrafia su carta, 20x20 cm, 2013

