

TRATTO DAL TESTO UN MODELLO DI DECORAZIONE LIBERTY COPERTINA



OPERE GIOVANNI FUSERO



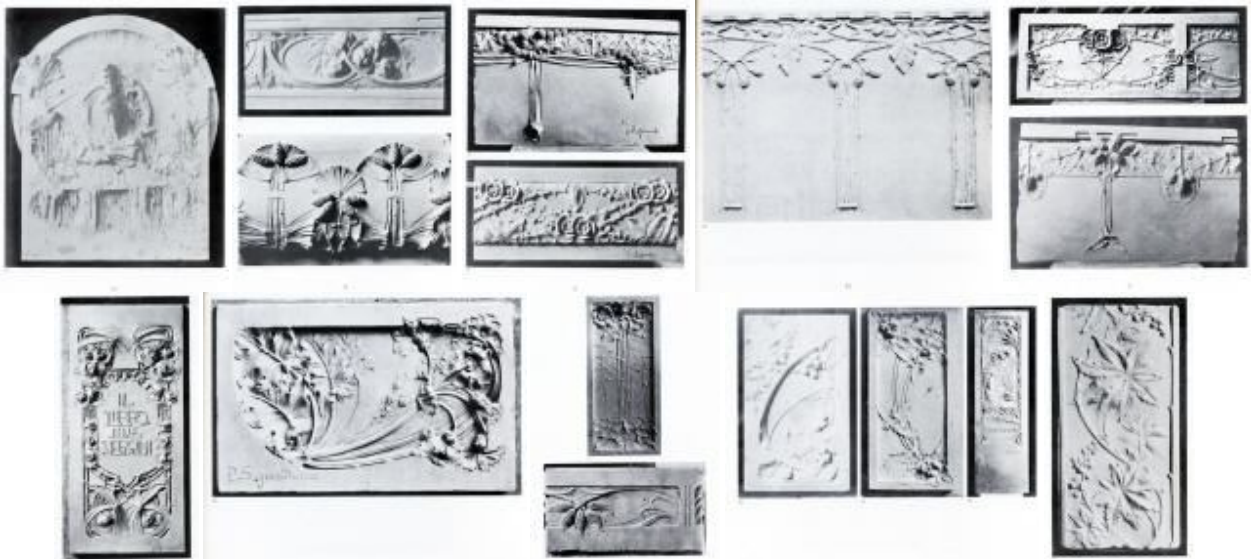
BOZZETTO PASQUALE SCANDURRA



LA PIANTA E LE SUE APPLICAZIONI ORNAMENTALI



SCULTURA DECORATIVA

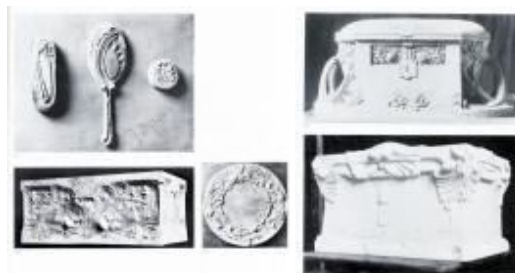


DECORAZIONE PLASTICA APPLICATA A PARTICOLARI ARCHITETTONICI





OGGETTI D'USO



Un modello di decorazione liberty

Nel maggio 1902 l'"Arte italiana decorativa e industriale", il periodico più autorevole e di prestigio del settore artistico - industriale, patrocinato dal Ministero dell'Agricoltura, Industria e Commercio e diretto da Camillo Boito, pubblicava un articolo dedicato alla Scuola d'Arte applicata alle industrie di Siracusa intitolato Una Scuoletta Siciliana e corredato dalla riproduzione di quattro composizioni floreali a colori e di un piedistallo con pianta di anemone. L'articolo (testo n. 3) consisteva in un lungo scritto, preceduto da una breve introduzione esplicativa non firmata ma di Boito in cui il direttore della scuola, il piemontese Giovanni Fusero, dichiarava la sua adesione all'arte nuova ed esponeva il metodo didattico da lui

seguito, fondato sull'osservazione diretta, lo studio e l'applicazione delle forme vegetali alla decorazione.

I lavori di allievi riprodotti manifestavano un carattere del tutto moderno: le piante del ricino, dell'iris, del papavero, del ranuncolo e della margherita da campo erano adattate a formare fregi semplici o composizioni elaborate e stilizzate.

Era la prima volta che un periodico abituato fin'ora a seguire le Scuole superiori prendeva in considerazione una scuola minore. Da che cosa dipendeva questo interesse? Certo la qualità e la freschezza dei lavori usciti dalla "scuoletta" erano indiscutibili e dimostravano che, ad una data per l'Italia abbastanza precoce, in cui ancora si discuteva sull'esistenza e la consistenza di un nuovo stile e sul significato dell'ornamento floreale, in una piccola scuola decentrata era stato possibile produrre saggi di decorazione di gusto moderno.

La meraviglia di Camillo Boito sottintende anche la conoscenza delle condizioni non certo facili in cui tutto questo era nato.

Prima di tutto le poche risorse economiche, poi l'estrazione sociale modesta degli allievi, con i conseguenti problemi di conciliare le necessità di lavoro con le ore di lezione, di dover fare i conti con l'assenza di qualsiasi nozione di cultura generale; infine le difficoltà contingenti che di volta in volta si presentavano.

In una tale situazione era faticoso rispondere alle spinte evolutive che venivano da più parti coinvolgendo anche il settore dell'insegnamento. I programmi di riforma delle scuole d'arte applicata all'industria, tesi al miglioramento degli strumenti didattici e del personale docente, la continua organizzazione di esposizioni, luoghi di confronto e di informazione alle quali occorreva partecipare se non si voleva rimanere emarginati, necessitavano di strutture e mezzi finanziari migliori.

Apparentemente la storia della nostra scuola nel nono decennio non sembra presentare caratteri che la distinguono da altre scuole "minori", eccetto le questioni locali; in realtà non è così perchè in questo arco di tempo essa va assumendo una struttura più organica e vi si avviano metodi e iniziative in linea con le tendenze più avanzate nel settore didattico, le quali preparano la svolta in senso moderno avvenuta prima che inizi il nuovo secolo.

Il fatto che dal 1891 alla direzione della scuola sia un artista formatosi a Torino, notoriamente centro propulsivo del movimento modernista, è decisivo perchè la Scuola conquistò in circa un

decennio posizioni di primo piano, ma si deve anche riconoscere che esistevano nell'ambiente le condizioni perchè una didattica improntata a criteri moderni e pratici insieme attecchisse e desse risultati con caratteristiche specifiche.

Si conosce ormai l'importanza che il Liberty ha avuto nella Sicilia, non solo con Basile e la scuola palermitana, ma anche nell'area orientale, a Catania, Caltagirone, Siracusa e nei centri minori, dove si configura sia come fenomeno di rinnovamento architettonico con personalità di primo piano (Fichera, Fragapane), sia come forte impulso alla decorazione applicata all'edilizia

La formazione e la cultura di Fusero

Nello scritto pubblicato su "Arte italiana decorativa e industriale" nel 1902, Fusero, nel ricordare brevemente le tappe dei primi studi e della formazione, indica le fonti della sua precoce insofferenza verso l'insegnamento accademico e la decorazione convenzionale improntata agli stili storici e dell'adesione all'arte nuova nelle "lunghe passeggiate all'aperto" fatte durante le vacanze nel paese natale di Murelle in compagnia del suo "primo maestro" Davide Calandra, quando "si osservavano e si analizzavano i fiori e le piante nella loro infinita varietà e bellezza", e si intravedevano le possibilità di un rinnovamento dell'arte decorativa "mercé un più costante ricorso alle fonti del vero", ed anche, aggiungiamo, contrapponendo il vero alla convenzione e all'artificio dell'insegnamento scolastico.

Mentre consegue i titoli per l'insegnamento nelle scuole d'arte, apprende i principi del disegno di figura all'Accademia Albertina e fa le prime esperienze didattiche, Fusero ha modo di vivere in contatto con un vivace movimento di idee e di interessi che diventeranno per lui operativi quando sarà chiamato a dirigere la Scuola di Siracusa. Certo la frequentazione della famiglia Calandra, di grandi tradizioni culturali, prestigio economico, politico e mondano, ha avuto un peso determinante nella sua formazione: Davide è scultore notissimo, il fratello Edoardo scrittore e pittore, il loro padre avvocato e deputato in due legislature. Davide Calandra è anche un partecipe del movimento di rinnovamento dell'architettura e dell'arte decorativa che ha in Torino il centro propulsore; agli inizi degli anni '90 progetta il proprio villino integralmente, dalla struttura, ai dettagli decorativi, già di gusto floreale naturalistico e anticonvenzionale, ai mobili; in seguito sarà tra i promotori dell'Esposizione d'arte decorativa

moderna del 1902 e tra i redattori dell'"Arte Decorativa moderna", l'unico organo critico e polemico dell'arte nuova.

Negli ultimi due decenni dell'ottocento Torino è sede di due esposizioni nazionali (1880, 1884) e della prima rassegna esclusivamente dedicata all'architettura, con particolare riguardo a quella moderna e ai problemi della reale rispondenza a bisogni sociali mutati, dello stile nuovo e della decorazione integrata e non di maniera: la I^a Esposizione italiana di architettura.

Fusero ha trascritto in un taccuino personale la conferenza tenuta per quell'occasione da Camillo Boito e poi pubblicata sulla "Nuova Antologia", dimostrando così il proprio interesse per un avvenimento che portava in primo piano opinioni diverse e offriva un largo campo di informazione nell'urbanistica (anche straniera), nell'architettura ufficiale, nell'abitazione e in tutti i settori che si connettevano con l'architettura, ivi compresa l'ornamentazione. E dimostrando anche stima per una personalità che da tempo aveva a cuore la sorte delle nostre industrie artistiche e ne auspicava un rinnovamento che tenesse conto dei principi di verità e di coincidenza del bello con l'utile³. Occupando inoltre una posizione di primo piano negli organismi che presiedevano l'insegnamento artistico-industriale, Boito sarà il primo a notare e segnalare i saggi di decorazione della nostra Scuola.

Quel che si è conservato della produzione pittorica e grafica di Fusero denuncia un'attenzione al vero nel senso più ampio del termine: negli studi di figure e nei ritratti, genere in cui si dimostra molto dotato, negli schizzi di paesaggi, motivi pittoreschi, e persone, nella interpretazione di spunti veristici secondo il gusto decorativo minuto e fine del tempo, manifesta uno spirito attento ad osservare le cose e un amore per la realtà circostante, che gli consentiranno, una volta scelta la via dell'insegnamento, di capire l'essenza della nuova realtà ambientale e di integrare ad essa la scuola, nelle finalità pratiche e operative e nel metodo di lavoro.

Quando egli afferma che "vi è più sorgente di elementi decorativi e più calore di fantasia moderna e nostrale nello spazio di un prato che ci sta sotto gli occhi, anziché nel rimaneggiamento dei lavori conservati nei più ricchi musei e nei più sontuosi palazzi", si è già posto sulla via di quell'arte democratica di cui si discuteva negli ambienti torinesi e che si identificava nell'arte decorativa, e ha inteso quale può essere la giusta funzione dell'arte del passato: cultura, conoscenza e non repertorio da copiare.

La prima fase della didattica di Fusero

Quando Fusero, nominato insegnante a Siracusa nel gennaio 1891, si trova di fronte ad un'istituzione che, malgrado il riordinamento in vigore dall'86, viveva delle difficoltà che erano proprie delle scuole d'arte in genere e di quelle "minori" in particolare, avvia un'operazione accorta, che in meno di un decennio darà i suoi frutti. Il rapporto con la realtà ambientale, l'impostazione di un piano di lavoro finalizzato all'occupazione ha sempre il primo posto, ma la garanzia di una continuità e di una oggettività di criteri nel funzionamento non poteva che venire da un controllo più diretto degli organismi centrali. A questo devono servire un Regolamento e un ordinamento degli studi scritti, cioè stabili, e sottoposti all'approvazione del Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio, la partecipazione alle esposizioni, il mezzo migliore per confrontarsi con le altre scuole e farsi conoscere. Fusero cerca insomma un equilibrio tra situazione locale e aperture verso l'esterno.

Vediamo come questo programma si configura e si applica nella prima fase.

Legare gli allievi alla scuola con un rapporto continuativo fino a che completassero i corsi non era facile per oggettive difficoltà: il lavoro diurno che i giovani svolgevano per necessità economiche e che nei mesi dei grandi lavori edilizi diventava intenso, rendeva loro faticoso seguire le lezioni serali; le famiglie tendevano inoltre a staccarli dalla scuola per avviarli al più presto al lavoro remunerativo della bottega. La scuola avrebbe dovuto ovviare a questi problemi con gratifiche e premi (ma le scarse risorse non li permettevano che di rado), e soprattutto con un metodo didattico che addestrasse gli allievi al buon esercizio del mestiere, rendendo l'applicazione stimolante e piacevole.

Nelle prime Relazioni che Fusero indirizza a fine di ogni anno scolastico al Presidente del Consiglio Direttivo c'è un tema ricorrente: i giovani che hanno frequentato continuativamente i corsi trovano occupazione più facilmente; con ciò la scuola assolve al fine pratico per cui è nata e merita sostegni e incoraggiamenti. È se gli allievi si affezionano sempre più ad essa si deve al modo come vi si lavora.

Negli anni '90 l'insegnamento artistico industriale aveva il fondamento nell'apprendimento degli stili, attraverso l'esercizio della copia di modelli del passato, per poi passare

alle libere composizioni, sempre in stile. E' pertanto all'interno di questo metodo che si avvia un processo di miglioramento, attraverso l'adozione di buoni modelli, di cui almeno da 10 anni si discuteva⁵, e utilizzandoli ora con scopi più formativi ed educativi.

Usare buoni modelli significava sostituire i vecchi corsi d'ornato, le riproduzioni mediocri con calchi in gesso di sculture e rilievi, fotografie e tavole di qualità; e appositamente per uso delle scuole dal 1890 comincia a pubblicarsi, sotto il patrocinio del Ministero di Agricoltura Industria e Commercio, "Arte italiana decorativa e industriale" (dal '92 diretta da Boito), una pubblicazione di grande prestigio, con molte illustrazioni e "dettagli" a grandezza naturale.

Fusero insiste sul duplice scopo dell'esercizio del disegno su buoni modelli: educare il gusto di giovani sprovvisti di qualsiasi nozione di cultura e abituarli a disegnare molto e rapidamente per acquistare una manualità che sarà loro utile quando dovranno applicarsi alla composizione originale. E in entrambi i casi il disegno è inteso come fattore educativo, più che come apprendimento meccanico di espedienti, o "lenocini", per ottenere effetti di modellato e di chiaroscuro. In vista delle finalità pratiche è di capitale importanza il funzionamento dei due laboratori, di pittura decorativa e di scultura ornamentale, e l'istituzione del 4° corso dedicato alle applicazioni, il cui funzionamento si avvierà però con lentezza.

A proposito del laboratorio di scultura decorativa una piccola controversia sorta tra Fusero e il Ministero (testo n. 1) è indicativa di quale genere di divaricazioni potessero crearsi tra strutture ufficiali e insegnanti di idee aperte. Mentre il Ministero temeva che nelle scuole d'arte applicata si coltivassero inopportune ambizioni artistiche e tendeva a relegare gli allievi al semplice mestiere meccanico, Fusero, che aveva chiare le distinzioni tra statuaria e scultura decorativa, insisteva sull'opportunità che gli allievi si esercitassero nell'ornato perchè questo dava modo di applicare le facoltà creative personali, per giunta in un settore che aveva grandi possibilità di sviluppo nella regione.

Insistendo sull'importanza del funzionamento dei due laboratori e sull'interesse che gli allievi manifestavano verso i metodi che vi si seguivano, Fusero mostrava di intendere che l'applicazione, se è sentita come un piacere e da risultati di qualità, diventa strumento di elevazione morale del ceto operaio. Due composizioni plastiche eseguite agli inizi del '900 si intitolano *Somnia labora ed Exaitate laborem*. il lavoro ha un significato sacro ed è mezzo di

evasione nella sfera del bello; anche la scelta di certe speci vegetali e il loro accostamento ha, come vedremo, un preciso significato.

Educazione morale e riqualificazione del lavoro artigianale come processo creativo e non più convenzionale, vanno insieme, e hanno anche lo scopo di imprimere una modificazione all'ambiente in senso estetico: in una realtà modesta (specialmente nella provincia), dove non si poteva pensare a grandi costruzioni, c'era invece molto spazio per la decorazione plastica.

L'insegnamento artistico industriale di fronte al movimento deW'arte nuova".

Lo studio di un modello di didattica eccezionale, quale quello avviato nella Scuola di Siracusa dal nono decennio, permette di individuare l'importante processo di allargamento dell'azione della scuola nella vita, attuabile attraverso la percezione giusta del modo in cui una serie di temi, oggetto di discussioni teoriche - il disegno come fattore educativo⁶, l'integrazione della decorazione nella struttura costruttiva, il bello in tutto come segno di perfezione morale - potevano diventare operanti nelle strutture scolastiche. Non si deve però dimenticare che solo a partire dal 1901 il problema dell'insegnamento artistico-industriale è affrontato dagli organismi centrali, cioè quando già si erano manifestati i segni del rinnovamento dell' arte decorativa.

Il 1898 è un anno importante. All'Esposizione Nazionale di Torino -alla quale la Scuola di Siracusa, pur volendo, non potrà partecipare per mancanza di fondi e per il ritardo con cui giunsero i pochi sussidi stanziati dalla Provincia - possono vedersi esempi di ambienti in stile moderno o floreale, e per l'occasione la critica informa sulla diffusione del fenomeno art nouveau⁷.

La maniera floreale, affermatasi nel décor parietale e nei parati, è il fatto nuovo su cui occorre pronunciarsi e prendere posizione, e alcuni punti fermi vengono subito enunciati: la preferenza per il naturalismo esuberante delle stoffe Liberty, rispetto ai modelli più geometrizzanti di Voysey, il costante collegamento del floreale con l'ispirazione alla natura dell'arte decorativa del passato, la separazione tra maniera floreale, concernente unicamente le arti decorative, e architettura.

Visto come una logica evoluzione del naturalismo, l'ingresso del mondo vegetale nella decorazione è inteso come un fatto positivo e l'opinione più autorevole in materia è quella di Camillo Boito⁸, il quale con buon senso ed equilibrio affronta il tema di quale debba essere

l'atteggiamento dell'Italia di fronte alla diffusione dell'"ornamento floreale". Fermo restando che in tutti i tempi l'arte ha attinto alla natura, e che quindi questa nuova maniera non significa tagliare i ponti con la tradizione, che essa non ha niente a che vedere con l'architettura, da sempre questione di organismo e struttura, Boito si dimostra un entusiasta fautore dello studio della natura per i decoratori affermando: "Apriamo dunque anche per gli ornati, nei nostri Istituti di belle arti e nelle nostre Scuole d'arte applicata alle industrie, la trionfale porta della natura."

Si è già avuto occasione di notare l'interesse di Fusero per le idee di Boito, ed è indubbio che l'esortazione sia stata da lui ascoltata e messa subito in pratica, accordandosi oltretutto con i primi insegnamenti ricevuti da Calandra e con l'educazione verista. Nello stesso anno, 1898, lo studio delle piante è introdotto nella sezione di pittura decorativa, e due anni dopo, con l'approvazione del Ministero, il metodo è esteso alla decorazione plastica.

Senza sottovalutare la tempestività con cui Fusero avverte i fermenti innovativi e li trasforma in concreti strumenti didattici, bisogna riconoscere che non è tanto il fatto in sé di introdurre lo studio delle piante nella scuola importante, quanto il significato che ha, come metodo e applicazione, e in rapporto al tradizionale insegnamento degli stili.

Non c'è dubbio che Fusero si manifesta un modernista senza compromessi per più di una ragione: convinto che la natura è "fonte inesauribile di forme e colori e che ogni progresso delle arti deve essere secondato dalla cooperazione della scuola", accentra tutto il lavoro, dai primi disegni di foglie semplici, agli esercizi a rilievo, fino ai saggi di composizione originale, sulla pianta. Nei confronti degli stili si associa alle idee da tempo sostenute da Alfredo Melani, teorico di punta dell'arte nuova: le forme artistiche del passato si devono conoscere come patrimonio di cultura e perchè, conoscendole, se ne può evitare la copia. L'arte antica viene fatta studiare agli allievi solo al 4° corso con lezioni teoriche sulla storia dei principali stili dell'ornamento, e le copie da fotografie e dalle tavole dell'"Arte italiana decorativa e industriale" servono ad addestrare la mano a disegnare speditamente e "abituare l'occhio alla eleganza delle forme, all'armonia delle linee e delle masse nel chiaroscuro". Lo stesso scopo del resto hanno gli esercizi di copia di esempi di arte decorativa di stile moderno.

In un passo della Relazione dell'anno scolastico 1901 -2 Fusero dichiara con palese orgoglio che "gli intendimenti e i metodi da vari anni adottati nella scuola corrispondono ai voti su tal riguardo emessi dal Congresso dei Rappresentanti delle Scuole industriali". Orgoglio giustificato dal fatto che proprio attraverso i saggi decorativi su temi floreali presentati alla mostra didattica allestita in occasione del Congresso, la Scuola aveva attirato l'attenzione dei più noti rappresentanti degli organismi preposti all'insegnamento artistico - industriale.

Uno dei motivi che spinsero Boito a pubblicare su "Arte italiana decorativa e industriale" 5 lavori di allievi e a chiedere al direttore uno scritto che spiegasse il metodo seguito nella realizzazione di essi, fu certamente aver visto in questi freschi saggi di decorazione la realizzazione dell'auspicio da lui espresso tre anni prima, nel frattempo rafforzato dal moltiplicarsi dei testi sulla pianta applicata all'ornamento (dei quali il periodico da lui diretto dava minuziose informazioni).

Ma c'erano altre ragioni. Finalmente si intendeva la grande importanza delle scuole per un reale miglioramento della produzione decorativa e la definizione di un movimento italiano per l'arte nuova, e si faceva urgente una revisione dei programmi e dei metodi di insegnamento.

Dopo la meschina figura fatta dall'Italia all'Esposizione universale del 1900 anche in questo campo, la parola d'ordine è informarsi sul funzionamento delle scuole straniere, dei paesi che maggiormente dimostravano di aver risollevato le proprie industrie artistiche e trarne suggerimenti: senza dubbio il modello francese e l'ispirazione al regno vegetale costituiscono i due punti di riferimento capitali nella discussione sulle scuole.

La contraddizione tra l'atteggiamento ottimista e fiducioso nel progresso degli organi ministeriali e le reali condizioni penose in cui si dibattevano le scuole, con pochi fondi, personale non inquadrato e mal retribuito e non sempre qualificato, non in grado perciò di venire incontro ai problemi di allievi costretti a dovere lavorare e frequentare contemporaneamente i corsi, non si poteva più ignorare. Perciò nelle conclusioni del Congresso entrarono una serie di provvedimenti pratici che avrebbero dovuto migliorare il livello di vita delle scuole.

Ma la sensibilizzazione del Ministero a questi problemi aveva anche un'altra molla, politica: mettere a punto delle norme precise da dare ai maestri in merito ad alcuni punti capitali riguardanti il nuovo stile di cui tanto si discuteva, e questo prima che l'Esposizione d'arte

decorativa moderna che si sarebbe aperta nel 1902 a Torino, e di cui si conosceva già il contenuto del bando, desse il via a un fenomeno di modernismo internazionalista e non rispettoso della tradizione italiana.

Al tema centrale del Congresso, che era "lo studio della natura condotto secondo i bisogni e lo spirito d'oggi", con il conseguente problema "ancora controverso e indeterminato di un nuovo stile artistico veramente contemporaneo e spontaneo", era stata collegata una questione che stava molto a cuore al Ministero organizzatore: "il rispetto della gloriosa tradizione artistica italiana".

Il fatto poi che il convegno fosse riservato agli invitati, scelti nel settore dell'insegnamento e che in anticipo erano state assegnate relazioni a tema a personaggi di primo piano, garantiva uno svolgimento serio e una buona riuscita, ma evitava anche che si manifestassero dissidenze nei confronti delle conclusioni alle quali si tendeva, e che, una volta introdotte nella scuola, avrebbero costituito il fondamento della nuova arte decorativa italiana.

Sul tema centrale ci fu la piena adesione dei partecipanti, i quali si dichiararono convinti che "non è possibile condurre lodevolmente l'insegnamento dell'arte industriale in una scuola di qualsiasi grado senza lo studio diretto della natura, e il sostegno del presidente della Commissione Centrale per l'insegnamento artistico - industriale Boito, il quale scriveva in quell'occasione: La natura, meglio che qualsiasi corso stampato, è "un corso di disegno bellissimo, copiosissimo e vivo"-che ogni maestro può comporsi da sé e che risulterà gradito all'allievo, "perché non bisogna che la scuola diventi noiosa, anzi bisogna che sia viva e alletti l'allievo".

Non si pensava affatto però che lo studio della natura potesse essere sostitutivo dello studio degli stili. Su questo punto il Congresso concluse in termini che potevano anche essere accettati se applicati con criterio, ma che aprivano invece la via al compromesso, alla sintesi dei contrari, del vecchio e del nuovo. Perché, finché si affermava che la conoscenza del passato è necessaria per intendere il presente, che nella scuola gli stili vanno studiati, si rimaneva

nel

giusto

ambito della cultura. Ma quando si passava ad espressioni cariche di pathos e di spirito polemico contro gli "anarchici del pensiero che vorrebbero sradicare dalle scuole l'arte gloriosa dei secoli antichi e moderni", obiettando che "sradicarla è impossibile" perché "noi abbiamo il passato nel sangue, nelle nostre viscere, in tutto il nostro spirito. Ad esso dobbiamo una parte della nostra individualità, e una parte dell'indole della nostra nazione". Soprattutto quando si ricorreva all'immagine simbolica dello studio come tronco con due rami, uno che " dalle umili fogliette conduce allo studio della natura e alle applicazioni di questa, l'altro cominciando con la copia del gesso, conduce ai principali stili del passato" e si concludeva che studio della natura e studio degli stili devono procedere parallelamente, aiutarsi scambievolmente, svolgersi contemporaneamente, per poi congiungersi nell'opera d'arte, la quale esce dal genio dell'artista e da quello della nazione", la strada alla persistenza degli stili e all'ibridismo era aperta.

Uno degli "anarchici del pensiero" non invitato, Melani, rispose polemizzando su questo punto e sull'eccessivo dogmatismo del Congresso, contrapponendovi la libertà di un insegnamento di tipo Ruskiniano e auspicando, unico toccasana per le scuole, più che "buoni" programmi, una generazioni di buoni maestri.

In realtà il Congresso aveva affrontato il tema del nuovo stile in termini restrittivi, non tenendo conto che l'art nouveau era un fenomeno multiforme e complesso, e che si estendeva all'architettura; il floreale non era che un aspetto di esso, e non meno importante era il linearismo astratto. Ma ridurre la novità allo studio e alla applicazione delle piante era utile a delimitare il raggio di azione delle scuole d'arti e mestieri con norme precise ai maestri, a correttivo di arbitri individuali e negative inclinazioni all'imitazione di modelli stranieri.

Però è interessante, e il tema concerne i lavori realizzati dalla Scuola di Siracusa, vedere in che termini ci si era pronunciati sullo studio e l'uso ornamentale del mondo vegetale.

L'argomento era oggetto di una lunga relazione appositamente preparata da Tesorone, direttore del Museo Artistico Industriale di Napoli, dopo un'accurata indagine sulle scuole e sui testi teorici francesi, e finalizzata, fatte le dovute premesse di carattere generale sull'origine e il significato del nuovo stile decorativo, a scegliere il metodo didattico e i principi che sembrava più opportuno seguire nelle nostre scuole.

Ammesso che lo studio della pianta è un mezzo facile per sviluppare negli allievi lo spirito di osservazione, l'attitudine a copiare e il sentimento dell'armonia d'insieme, quali devono essere le fasi e gli obiettivi di questo studio? Insieme all'apprendimento dei principi del disegno elementare, gli allievi si abituavano a copiare dapprima semplici foglie appianate e poi la pianta nel suo complesso, con spirito scientifico, senza "premeditazione ornamentale", come si fa con l'anatomia per il corpo umano, ma secondo un'idea base: conoscere le ragioni della forma e dei modi di sviluppo, le direttrici dominanti, come era stato consigliato negli Elementi del disegno di Ruskin; la seconda fase era il disegno a memoria, il più possibile fedele al modello, ma naturalmente con qualcosa di personale. Infine si passava alla- composizione: la forma originale della pianta prendeva l'aspetto di un sistema decorativo astratto, che non era la vera e propria opera decorativa, ma "un accordo, una semplice andatura armoniosa". In questa fase, scrive Tesorone: "Gli assi vegetali si dispongono con qualche simmetria, divergendoli o convergendoli, e dirigendoli, secondo i casi, in alto o di lato, si vestono quindi delle loro foglie, dei loro fiori, delle loro frutta, sempre a norma della organica disposizione, onde la natura contraddistinse quello e quell'altro genere vegetale, quella e quell'altra specie."

Nella composizione si applicava un processo di semplificazione e di stilizzazione, evitando però, come si faceva nelle scuole francesi, la geometrizzazione, perchè per essere immagine di bellezza e di arte, per esprimere la vita ampia, felice, aperta a tutti, il fiore deve mantenere tutta la sua attrattiva, la sua vita ; la geometrizzazione lo avrebbe impoverito.

Nel quadro dei "distinguo" emessi dal Congresso, oltre a dare la preferenza alla linea del naturalismo francese, da Grasset a Verneuil, a Gallé, contro le tendenze scozzesi e austriache, più astratto - geometriche ce n'era un altro che tendeva a delimitare i campi delle scuole d'arte: pur ritenendo opportuno avviare al più presto l'allievo alla composizione perchè con essa sviluppava e fortificava la fantasia, si distingueva tra composizione semplice (applicazione a fregi e formelle di foglie e fiori) e composizione complessa di grandi insiemi, consigliabile alle classi superiori delle migliori scuole principali, anzi ai migliori allievi di quelle classi.

La pianta e la decorazione secondo l'insegnamento di Fusero

La soddisfazione di Fusero nel riscontrare che le conclusioni del Congresso coincidevano con i metodi che egli stava da qualche tempo applicando con buonissimi esiti rientra nell'atteggiamento di deferenza e attenzione costante alle decisioni degli organi centrali che non poteva non essere tenuto dal direttore di una scuola d'arte "minore", ma non significa che i criteri diffusi dal Ministero fossero seguiti alla lettera. Fusero risponde anzi più all'immagine dei buoni maestri auspicati da Melani, attenti alla qualità e utilità dei risultati, piuttosto che alla miope applicazione dei programmi.

Tesorone aveva toccato il delicato argomento di come si dovessero usare nella scuola le pubblicazioni sull'art nouveau straniero, concludendo che, se potevano essere utili strumenti per i maestri, non lo erano affatto per gli allievi, abituandoli a guardare, non gli oggetti nella loro realtà, ma immagini e non sempre buone, e favorendo l'inclinazione alla copia.

Una delle accuse ricorrenti dei sostenitori del legame con la tradizione ai modernisti ad oltranza è appunto quella di agevolare la copia dei modelli stranieri. L'uso che della pubblicistica sull'art nouveau si fa nella scuola di Siracusa costituisce però la migliore risposta al principio internazionalista di Torino 1902: non la chiusura, ma l'apertura verso i centri di punta del modernismo era il mezzo più adatto per pervenire a saggi di decorazione esemplari. L'azione di arricchimento della biblioteca della Scuola avviata da Fusero attraverso costanti contatti con librerie distributrici di pubblicazioni sull'arte decorativa moderna è un aspetto fondamentale della sua didattica che non va trascurato; il gran numero di testi sull'ornamento e specialmente sulla pianta e le sue applicazioni nella decorazione, con tavole di grande bellezza¹, serviva ad arricchire la cultura visiva dei maestri ed anche degli allievi e a familiarizzarli con buoni modelli nuovi, anche attraverso l'esercizio di copia.

Sono proprio alcune copie a fornire lo strumento per individuare verso quali linee di gusto si sia indirizzata la prima fase della produzione floreale della scuola, compresi i lavori che decretarono il successo alla mostra del 1901. Saggi liberi da reminiscenze storicistiche e da impacci scolastici e provinciali, singolarmente affini a soluzioni di fregi e composizioni su iris, papaveri, ecc, pubblicati sui prestigiosi Documents d'atelier. Art Decorati/ Moderne editi a Parigi nel '98, un testo da cui Fusero fa copiare una credenza (cat. n. 140), e al gusto dei modelli di decorazione dell'Album de la Décoration, da cui sono copiati due pannelli floreali (cat. nn. 138-139); assolutamente originali, nel rispetto dei principi enunciati e teorizzati da Grasset, Gallé, Mucha (e puntualmente ripresi nella Relazione di Tesorone): mantenere nella composizione decorativa tutta la freschezza e la vitalità della pianta.

La serie di lavori eseguiti dagli allievi entro il primo decennio del '900 mostra uno scatto di qualità e di gusto che li distacca dalla produzione media di scuole molto più grandi e dotate di mezzi finanziari; il carattere unitario non sfugge, ed emergono anche le individualità degli allievi più dotati.

"L'azione benefica esercitata dalla scuola sulla produzione artistico - industriale di questa città e provincia - nota Fusero nel 1907 - è oramai riconosciuta da tutti. E si può facilmente constatare confrontando le odierne decorazioni degli edifici in pietra siracusana, morbide nella forma e corrette nel gusto, con quelle di venti anni addietro, improntate ad un vecchio convenzionalismo e di maniera dura e tagliente". Nella città si sono formate maestranze di

pittori decoratori, prima inesistenti, che possono ora assolvere alle richieste. Tra il 1901 e il 1911 la scuola riporta numerose affermazioni nelle esposizioni, sotto la duplice forma delle consuete gratificazioni di medaglie e diplomi e di conquista di una identità, riconosciuta in campo nazionale.

Ma nella seconda grande rassegna didattica del 1907 lo spirito naturalistico moderno e l'omogeneità dei lavori esposti non mancano di suscitare qualche perplessità e qualche suggerimento, indicative di una chiusura nei confronti dell'impulso innovativo di sei anni prima.

I lunghi articoli illustrati dedicati da "Arte italiana decorativa e industriale" alla mostra didattica danno l'idea fino a che punto le scuole coltivassero ancora ibride mescolanze di stili antichi e nuovi e fossero impacciate dal difetto di eccedere e di accumulare motivi di ornato, forse a ragione della fedeltà al principio del compromesso tra modernità e tradizione.

I saggi scelti da Fusero e fatti appositamente eseguire agli allievi migliori avevano l'obiettivo di presentare la produzione della scuola nei suoi aspetti più riusciti e caratterizzanti: nei saggi di pittura decorativa per parati e nei rilievi, piante e fiori conservavano tutta la loro freschezza e vitalità di colori e forme, ed erano anche gli elementi di composizioni originali molto progredite nell'applicazione delle leggi della simmetria, dell'armonia di insieme, dell'economia di linee e forme. Ma coloro che continuavano a porre unicamente l'accento sul naturalismo ne fraintesero il significato, esprimendo riserve sul carattere di omogeneità, sull'esclusiva ispirazione al vero e invocarono, come correttivo, una salutare ispirazione al patrimonio artistico storico della regione! (testo n. 6).

La scelta di una linea moderna in senso assoluto non era ben vista, divergendo dalle conclusioni del Congresso del 1901, e per le scuole non era facile discostarsi dalle preferenze degli autorevoli organismi centrali alle quali erano debitrice della loro esistenza; nei confronti delle poche istituzioni che impostavano una didattica internazionalista ed antipassatista, come le scuole professionali dell'Umanitaria, le riserve non mancano di manifestarsi.

Il tono di modesta deferenza con cui Fusero generalmente si esprime nei confronti dei superiori, senza mai mancare però di porre orgogliosamente l'accento sui successi e sui meriti della scuola, dimostrano la capacità di mantenere un difficile equilibrio tra rispetto dei criteri dati e libertà di insegnamento.

Per dare una collocazione esatta alla vasta produzione decorativa pittorica e plastica documentata nella mostra, bisogna uscire dai terreni comunemente battuti in Italia e dai principi divulgati dai "gros bonnets", come li chiamava Melani, dell'insegnamento artistico - industriale.

Parecchi dei concetti esposti da Tesorone nella Relazione sulle piante trovano rispondenza nelle applicazioni degli allievi. Specialmente i criteri di base che sovrintendono alla composizione e l'esatta comprensione delle differenze tra il naturalismo ottocentesco, riproduzione minuziosa e analitica del vero associata ai vecchi stili, e il naturalismo moderno, che significa allargare incondizionatamente le fonti di ispirazione naturali, guardarle con occhio ravvicinato e spirito scientifico, per pervenire, nell'opera originale, alla sintesi di realtà oggettiva e creatività individuale.

Questo complesso insieme di idealità, nutrite dalla fiducia nel miglioramento dell'uomo attraverso l'esercizio di un lavoro creativo, si avverte nei lavori prodotti dalla Scuola.

Nella decorazione pittorica si può seguire perfettamente il passaggio dagli studi dal vero alla composizione originale, così come Fusero lo espone nello scritto del 1902, tracciando un processo di sviluppo dalla libera assimilazione di modi di comporre il fiore per i farni fregi dai primi testi dell'art nouveau francese, verso un gusto più italiano, affine soprattutto a quello della scuola bolognese (Casanova), che si andava precisando intorno al 1909 e si diffondeva attraverso "Modelli di arte decorativa" ed altri repertori d'ornamento. Decorazioni per vetrate, per soffitti, per stoffe e parati con raggruppamenti vegetali serrati e innesti di vasi, nastri, uccelli, costituiscono l'interpretazione di un genere diffuso e di larga applicazione, con caratteristiche proprie nella preferenza di piante e animali familiari, scartando figure umane di maniera, cadenze auliche e suggestioni dell'ornato convenzionale.

Alcuni saggi di decorazione per parati del 1906 circa si pongono invece in un'area di gusto diverso, da collegare con modelli stranieri francesi, (i ricordati Documenti d'Atelier), ma anche austriaci e tedeschi per la tendenza verso geometrismi e forme più secche e lineari: pur senza perdere la propria identità, la pianta serve a creare andamenti lineari, rispondenze simmetriche e rispecchiamenti di una bellezza quasi astratta.

In essi (nn. 21-26) e in quasi tutto il consistente gruppo di rilievi si può riscontrare un carattere ricorrente, che è il segno di un acquisito dominio dell'arte del comporre: il senso

della misura, il dosaggio perfetto tra parti figurate e spazi liberi, tra gli innesti di un naturalismo esuberante, i motivi geometrici e i vuoti.

Il passo dello scritto del 1902 in cui Fusero si sofferma sulla difficile fase del passaggio dalla copia alla composizione libera va tenuto presente osservando i lavori degli allievi, specialmente dove si dice della integrazione del vero nell'oggetto, del rapporto tra pieni e vuoti e dell'accordo dei colori:

« Dalla copia alla composizione libera il passo non è lieve, perché il vero non può essere riprodotto tal quale: riuscirebbe freddo e inespressivo; la natura fornisce il tipo e l'ispirazione, non il modello da riprodursi materialmente; occorre piegare il vero alle esigenze del posto, dello spazio e degli oggetti; semplificarlo, stilizzarlo, renderlo insomma decorativo. In questo lavoro entra naturalmente il sentimento individuale dell'alunno, e a lui lascio ogni libertà sul modo d'interpretazione, esigendo solo che vengano conservati il carattere essenziale e la fisionomia propria della pianta. Lo sorreggo peraltro man mano di consiglio, anche sul modo di alternare i vuoti con i pieni e sull'accordo dei colori, mostrandomi in ciò alquanto esigente, convinto come sono che un motivo ben intonato può riuscire sempre di un certo effetto, anche quando sia mediocrementemente disegnato ».

I saggi di applicazione della decorazione vegetale all'oggetto d'uso (nn.100-103, 107, 108, 119) costituiscono la migliore esemplificazione delle parole: Vasi, in cui la forma mantiene intera la sua purezza di contorni e volumi, appena arricchendosi di motivi sobri: spighe, pigne, cardi selvatici, ombrellifere di campo; capitelli, mensole, sopraporte, fregi, oggetti, si manifestano immediatamente per quello che sono e per la funzione alla quale sono destinati, con in più l'elemento individuale di bellezza che può essere il motivo di una specie vegetale o animale, oppure un andamento lineare.

Ricorrono le piante più comuni, specialmente selvatiche - rose di macchia, cardi, anemoni, ecc. - o utili (piante da frutto, grano) e in certi casi associate in modo da far pensare a un significato simbolico. Le piante spinose possono alludere all'aspetto duro e faticoso del lavoro, le rose e le spighe al piacere e all'evasione nel regno della bellezza (Somnia labora è intitolato un rilievo con cardi, rose e spighe, ed Exaltate laborem uno con cardi e spighe), il sole sorgente, il gallo, i girasoli, il grano, nel pannello modellato appositamente da Mangiagli per la grande rassegna dell'industria e del lavoro di Torino 1911, sono tutti simboli positivi che

esprimono la fede nella rigenerazione morale e materiale attraverso la qualificazione del lavoro artigianale.

L'azione della scuola sul territorio

Stando alle testimonianze d'epoca, che si riducono alle informazioni contenute nelle Relazioni annuali di Fusero e in sporadici articoli di giornali locali, l'impegno degli allievi della scuola in opere di decorazione plastica e pittorica che si andavano eseguendo nella città in provincia e in altri centri, anche lontani, è continuo e rilevante a partire dagli anni '90. Lo stesso Fusero, lo abbiamo ricordato, parla nel 1907 della formazione di maestranze di pittori decoratori, prima assenti, e del completo rinnovamento di gusto della scultura decorativa.

Il genere di lavori a cui allievi e licenziati erano chiamati era dei più vari, da opere effimere (i carri per le feste patronali) e modeste, a collaborazioni a lavori pubblici di maggiore prestigio. In tutti probabilmente contavano il mestiere e la manualità e non doveva esservi molto posto per creazioni personali. Del resto, sempre dalle testimonianze di Fusero, emerge come fattore vitale il problema dell'occupazione; è pertanto un motivo sufficiente di soddisfazione se, di fronte agli enormi problemi sociali ed economici, la scuola riesce ad assolvere lo scopo di formare gli allievi portandoli a completare il corso di studi, e dare loro gli strumenti per esercitare la professione, migliorando le condizioni di vita materiali e morali.

C'è però un altro aspetto del rapporto tra scuola e territorio: il generale risveglio economico dei centri principali dell'isola e l'impulso edilizio, di cui anche Siracusa partecipa, offrono uno spazio maggiore alla esplicazione del gusto di ornare che era ormai sentito anche dai ceti modesti, accrescendo quindi la richiesta di maestranze specializzate nella scultura decorativa.

Nel Congresso di Ispica del 1982 è stato preso in esame il fenomeno del liberty minore (più precisamente, dei centri minori) che consiste in moltissimi esempi di decorazione applicata ad edilizia modesta, generalmente di alta qualità, aggiornata sui moduli dell'art nouveau internazionale. Quale possa essere stata la parte avuta dagli allievi della scuola in questo fenomeno non è possibile dire con esattezza, ma è certo che, appoggiandosi sui pochi dati certi - per esempio la casa decorata da Gaetano Vinci ad Avola nel 1907 e il relativo bozzetto di portale (nn. 125-126), qualche altra decorazione presumibilmente di allievi (nn. 127-131) - e, mettendo in rapporto alcune decorazioni con i saggi della scuola, si deve ammettere che non è poca la scultura decorativa derivata da una azione più o meno diretta dell'insegnamento di Fusero.

Mancando ancora una indagine sulla decorazione dipinta di edifici pubblici e privati, è il settore della decorazione plastica ad offrire il migliore campo di studio.

Il numero rilevante dei saggi di decorazione applicata all'architettura modellati in creta e in gesso (noti dalle foto eseguite da Fusero non appena i lavori erano finiti) dimostra che le maggiori possibilità di applicazione pratica erano proprio in questo settore, non solo per le risorse oggettive (la pietra bianca di Siracusa morbida e adatta alla modellazione), ma anche perchè il gusto di innestare in qualsiasi tipo di costruzione dettagli di ornato, trovava supporti di prestigio nell'art nouveau internazionale.

La sculpture decorative au XX^e siècle, un testo pubblicato a Parigi verso il 1908 (naturalmente presente nella biblioteca della Scuola), documentava con belle foto di dettagli di edifici la rigenerazione della decorazione scolpita e modellata, interna ed esterna. Il rinnovamento, spiegava il prefattore Monod, si doveva alla libertà di alcuni artisti indipendenti e curiosi di novità, al ritorno alla natura e "alla fonte di ogni decorazione, lo studio della pianta e del fiore". Gli esempi di fregi, mensole, capitelli, rosoni, ecc. dovevano suggerire idee nuove ad architetti e decoratori e avevano come denominatore comune l'essere moderni senza copiare nulla del passato; erano invenzioni decorative felici, ingegnose, libere nel gusto.

Un altro testo sulla decorazione plastica applicata a interni ed esterni di edifici, Ausgeführte Bauornamente von PragerBildhauern. Lichtdrucke nach Natur Aufnahmen, edito a Vienna dopo il 1905, offre altri suggerimenti su modi di adattare all'architettura la pianta, l'animale, le teste femminili, componendoli in andamenti e raggruppamenti decorativi.

Le risposdenze che si possono ritrovare tra le diverse proposte che venivano dalla pubblicitica straniera e i saggi della scuola e le applicazioni nell'edilizia della provincia confermano quanto si è già detto a proposito del timbro modernista internazionale, e nello stesso tempo senza traccia di copia, riscontrabile nella produzione presa in esame. E ciò significa che, tra i tanti contributi che la Scuola ha dato alla realtà locale nei primi anni del 900, quello di avere impresso un forte impulso all'arte decorativa rifacendosi a moventi, strumenti e metodi desunti dai centri più progressisti dell'arte nuova, selezionandone aspetti che l'ambiente sarebbe stato meglio in grado di accogliere e sviluppare, è forse il più interessante.

Anna Maria Damigella

Giovanni Fusero

Nasce a Murello (Cuneo) il 18 ottobre 1866. Compie gli studi a Torino, conseguendo nel 1886 il diploma per l'insegnamento del disegno nelle scuole tecniche e normali presso l'Accademia Albertina e nel 1888 il diploma per l'insegnamento nelle scuole industriali presso il R. Museo Industriale.

Dal 1886 all'89 insegna per un anno disegno geometrico e ornamentale presso l'Istituto Ronco, per due anni disegno architettonico nella scuola popolare festiva "Archimede".

Frequenta i corsi inferiori e superiori di Pittura all'Accademia Albertina e partecipa ad esposizioni e concorsi, ottenendo medaglie e menzioni onorevoli (nel '90 presenta "composizioni divari stili" all'esposizione didattica di Roma).

In questo periodo frequenta i fratelli Davide ed Edoardo Calandra, i quali erano soliti trascorrere le estati nella casa di famiglia a Murello. Da Davide, che era scultore affermato e artista attento e sensibile ai nuovi fermenti innovativi nell'architettura e nella decorazione (agli inizi degli anni '90 progetta integralmente il proprio villino a Torino), deriva, come egli stesso ha dichiarato, l'interesse per l'osservazione del vero e specialmente del mondo delle piante: lo dimostrano un gruppo di disegni giovanili, ritratti e piccoli saggi decorativi, che qui vengono esposti.

Nel gennaio 1891 Fusero è nominato insegnante per il 3° corso, e subito dopo direttore, alla Scuola d'arte applicata all'industria di Siracusa. Da questo momento tutta la sua attività si concentra nella didattica.

Incaricato dal Consiglio Direttivo di studiare un programma di riordinamento della scuola, dopo aver visitato varie istituzioni simili, propone un piano che, mantenendo al primo posto l'assolvimento delle finalità pratiche, cioè la formazione professionale degli allievi ai fini dell'occupazione, comprende: un Regolamento e un ordinamento degli studi stabile, approvato dal Ministero; il funzionamento di due laboratori, uno di scultura decorativa e uno di pittura ornamentale (di cui assumerà l'insegnamento per alcuni anni senza compenso, a causa delle poche risorse economiche della scuola); l'istituzione di un 4° corso dedicato alle applicazioni. Imposta una didattica che tende a dare agli alunni, di estrazione sociale modesta, qualche nozione di storia dell'arte, ad educare il loro gusto e abituarli a disegnare mediante la scelta di buoni modelli (calchi in gesso, tavole e fotografie dei più svariati esempi di arte decorativa).

A partire dal 1898 introduce lo studio dal vero delle piante e l'applicazione di esse nella decorazione pittorica, metodo che, dati gli ottimi risultati, viene esteso alla decorazione

plastica fin dal 1900. Per questo orientamento, che trova rispondenza nella diffusione in Italia dei principi del Varie nuova, la scuola si distingue all'esposizione didattica del 1901 e i meriti di Fusero vengono riconosciuti in ambito locale e nazionale. Nel 1902 il Direttivo propone al Ministero che gli venga assegnata una medaglia d'argento; Camillo Boito lo interpella per uno scritto da pubblicare su "Arte italiana decorativa e industriale"; nel 1904, all'Esposizione di Saint Louis, riceve la medaglia d'oro per la "personale collaborazione" alla scuola.

Alla cura particolare che egli poneva nel preparare le frequenti partecipazioni alle mostre - l'esecuzione dei lavori era affidata ai migliori allievi e la presentazione tendeva a mostrare il metodo di insegnamento nelle diverse fasi - si devono gli attestati e le menzioni critiche che questa piccola istituzione ha ricevuto. Esperto e appassionato di fotografia (si conservano molte sue lastre e stampe eseguite con procedimenti sperimentali), era solito fotografare i lavori che gli alunni eseguivano, allo scopo di documentazione per la scuola e le esposizioni.

Pur operando in un'area decentrata, si è sempre tenuto in contatto con i grandi centri, recandosi a visitare

le grandi rassegne nazionali (a Torino nel 1902 e 1911, a Milano nel 1906, a Roma nel 1907) e provvedendo costantemente ad arricchire la biblioteca dell'Istituto del maggior numero possibile di testi e riviste sull'arte decorativa moderna, straniera e italiana, strumenti di informazione e di didattica.

In seguito alla regificazione della scuola, nel settembre del 1909, è riconfermato direttore. Dopo la buona affermazione degli allievi alla rassegna