

Antonio Fontanesi. Il paesaggio come esperienza

Alessandro Botta

Per Antonio Fontanesi – forte di un percorso artistico e umano diviso tra l'Europa e il Giappone – doveva apparire come una sconfitta non vedere riconosciuto, ormai anziano, il proprio lavoro all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880, dove si presentava con l'immensa tela *Le Nubi*. Torino era la città che, nonostante una convivenza non sempre facile e sentimenti spesso contrastanti, aveva eletto a propria dimora stabile nel 1869, dopo la nomina a docente di paesaggio presso l'Accademia Albertina.

Un incarico che lo avrebbe profondamente appassionato, come testimoniano i numerosi ricordi lasciati dai suoi allievi poi divenuti in breve tempo ferventi discepoli. Nell'insegnamento Fontanesi trovò infatti non soltanto un ambito privilegiato di trasmissione della propria esperienza pittorica, ma anche e soprattutto una dimensione umana e affettiva particolarmente intensa, che aveva contribuito a rafforzare il suo legame con il capoluogo piemontese. Nel rapporto con gli allievi egli riconosceva una sorta di cerchia elettiva, da lui stesso definita "la famiglia dei miei scolari che formarono la poesia della mia vita di Torino"¹.

Una città che, al di là delle vicende talvolta altalenanti del rapporto con l'artista, avrebbe in seguito tributato alla sua memoria una significativa celebrazione retrospettiva, non soltanto attraverso iniziative espositive, ma anche grazie all'azione individuale di persone a lui particolarmente vicine. Ne sono esempio il fondamentale studio consacrato all'artista nel 1901 da Marco Calderini – pittore e suo allievo – e il generoso lascito del poeta e magistrato Giovanni Camerana, che nel 1905 donò al museo civico cittadino un ingente nucleo di dipinti, disegni e opere grafiche già appartenute al pittore.

Tuttavia il rischio di confinare la sua eredità artistica entro un ambito esclusivamente locale si misura con la portata ben più ampia della sua ricerca, che supera i confini geografici e colloca l'opera di Fontanesi nel panorama delle più significative indagini sul paesaggio della pittura occidentale della seconda metà dell'Ottocento. Una dimensione, del resto, già colta con grande lucidità da Roberto Longhi che, in occasione della Biennale di Venezia del 1952, invitava a considerare l'opera di Fontanesi "sul piano dei maggiori romantici d'Europa"².

Una rara fotografia scattata probabilmente poco prima della sua partenza da Tokyo nel 1878 – poche sono le testimonianze che ci restituiscono l'immagine di Fontanesi – ci mostra il pittore ormai sessantenne. Nulla, nell'immagine, lascia trapelare la sua professione: nessun pennello, nessuna tavolozza, nessun elemento che alluda direttamente alla pratica della pittura. Il profilo stante dell'uomo maturo, che scruta intensamente l'obiettivo con fissità penetrante – "nell'espressione degli occhi, quasi lo sguardo dei ritratti dell'Ingres", ricordava Calderini descrivendolo³ – si associa a quell'"aspetto distintissimo", da "vero signore, all'inglese", attestato in altri ricordi⁴. Un innato *aplomb*, che lo rendeva perfettamente a suo agio nelle più disparate situazioni quotidiane, dalla vita

¹ C. Stratta, *La scuola del "vero"*, in "Giornale d'Arte", n. 8, 2 giugno 1901, p. 2.

² R. Longhi, *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, in *XXVI Biennale di Venezia*, Alfieri, Venezia 1952, pp. 33-36: 35.

³ M. Calderini, *Antonio Fontanesi. Pittore Paesista*, G.B. Paravia e Comp., Torino 1901, p. 28.

⁴ Stratta, *La scuola del "vero"* cit.

cittadina alle sortite campestri dedicate all'esplorazione della natura: "attraversava i fossi con vivacità di vecchio soldato, entrava nei prati senza cura del fango, elegante, senza inzaccherarsi mai"⁵.

Proprio per la sua indole di girovago Fontanesi finisce per assumere, agli occhi dei contemporanei, i tratti di un eroe romantico, quasi leggendario, anche in ragione del suo irrepreensibile impegno civile. Il dato biografico appare così inscindibile da quello artistico, contribuendo a delineare il profilo di un pittore la cui vicenda umana si intreccia costantemente con gli sviluppi della sua ricerca creativa. Nato a Reggio Emilia nel 1818 e formatosi in città, dopo un avvio contrassegnato soprattutto dal lavoro per scenografie teatrali, Fontanesi sembra indirizzare la propria ricerca verso il genere del paesaggio, che sin da subito appare più congeniale alla sua sensibilità. Per certi versi, seguire il percorso del pittore emiliano significa ripercorrere gli sviluppi stessi della pittura di paesaggio. Proprio negli anni della sua attività il paesaggio conosce una profonda ridefinizione critica, emancipandosi progressivamente dalla posizione subordinata che occupava rispetto ai soggetti storici, letterari o al ritratto e affermandosi come uno dei linguaggi della modernità pittorica.

In questo contesto sorprende rintracciare, nel quadro lacunoso e di difficile ricostruzione della sua prima attività, una serie coesa di cinque dipinti realizzati su commissione. Si tratta di opere che restituiscono con chiarezza i riferimenti culturali e la formazione di Fontanesi prima del trasferimento in Svizzera, avvenuto in seguito alla sua partecipazione alla prima guerra d'indipendenza italiana. Si tratta di opere che rivelano l'attaccamento del giovane pittore a schemi convenzionali della pittura di paesaggio derivati dalla cultura settecentesca, ma anche l'interesse per Claude Lorrain, autore al quale Fontanesi rimarrà sempre profondamente legato. In particolare, nell'*Eremo dopo il temporale*, questi modelli si aprono a una sensibilità più decisamente romantica, orientata verso i valori del sublime. La monumentalità dello scenario e la tensione drammatica dell'atmosfera suggeriscono infatti una visione nella quale il paesaggio si impone come forza dominante, davanti alla quale la presenza umana appare fragile e subordinata alle leggi inesorabili del mondo naturale.

Un primo significativo cambio di passo nella formazione di Fontanesi si verifica con il trasferimento in Svizzera e, in particolare, con la sua stabile residenza a Ginevra a partire dal 1850. Qui il pittore entra in contatto con l'ambiente artistico locale, legandosi al mercante d'arte Victor Brachard – un parigino trasferitosi in Svizzera in seguito ai moti del 1848 – e trovando nel paesaggista Alexandre Calame una figura di riferimento, dal quale assorbe alcuni elementi della tradizione paesaggistica ginevrina. Il negozio di Brachard costituiva in quegli anni un importante punto di incontro per artisti e collezionisti: vi circolavano stampe, quadri e riviste d'arte francesi, attraverso le quali Fontanesi poté entrare in contatto con le più aggiornate ricerche della pittura contemporanea, verosimilmente anche tramite le riproduzioni delle opere di Camille Corot e di Charles-François Daubigny.

Nonostante questi stimoli, nei primi anni Cinquanta la sua ricerca si mantiene ancora entro un repertorio di soggetti tradizionali – spesso eseguiti a *fusain* o in litografia – richiesti dal mercato e accettati per necessità di guadagno. Anche in queste prove, tuttavia, emerge già un'attitudine più intima e meditativa nel rapporto con il paesaggio.

⁵ *Ibidem*.

Il viaggio a Parigi, compiuto in occasione dell'Esposizione Universale del 1855, amplia le sue conoscenze e gli consente di osservare più da vicino le opere dei pittori della scuola di Barbizon, ma anche di riflettere – attraverso le collezioni del Louvre – sulla pittura di Lorrain e di scoprire quella di Nicolas Poussin, dalla quale desume alcuni modelli figurativi destinati a riaffiorare nelle sue future composizioni.

Al di là della precoce intuizione del *Mattino* (1855-1858), saggio intimo e raccolto che sembra rievocare un dipinto come *Groupe de chênes, Apremont* del barbizonnier Théodore Rousseau, si dovrà attendere la fine del decennio per riconoscere un più consapevole sviluppo di queste ricerche, certamente favorito dalla prossimità con il pittore lionese François-Auguste Ravier, conosciuto intorno al 1858 a Crémieu, nel Delfinato. Attraverso questo incontro Fontanesi entra infatti in contatto con una sensibilità pittorica fortemente orientata alla resa degli effetti atmosferici e alla vibrazione luminosa del paesaggio. Il rapporto tra i due, destinato a prolungarsi negli anni e documentato da un fitto scambio epistolare, rivela una profonda affinità di intenti: l'idea di una pittura capace di restituire non soltanto l'aspetto visibile della natura, ma anche la sua dimensione emotiva e interiore.

Le opere presentate alle esposizioni a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e i primissimi anni del decennio successivo registrano lo stato di questo cambiamento. Una politica espositiva che, inizialmente limitata alle mostre di Torino e di Ginevra, si apre progressivamente al confronto con i *Salon* di Parigi, dove Fontanesi espone nel 1859 e ancora due anni più tardi. La difficile identificazione delle opere presentate lascia tuttavia spazio alla testimonianza dello stesso pittore che, nel 1861, si compiace con l'amico Brachard di essere stato "collocato benissimo" all'interno dell'esposizione, accanto ai più noti Hippolyte Flandrin e Louis Français, ma soprattutto di aver ricevuto l'apprezzamento di "parecchi fra i migliori maestri", poiché – egli scrive – "il Fromentin, il Troyon, il Corot mi hanno fatto lodi assai lusinghiere delle cose mie, incoraggiandomi molto a seguire il mio indirizzo"⁶. Una svolta che trova una più concreta conferma nelle tele realizzate in quel periodo, come il dipinto *La quiete*, presentato a Firenze nel 1861. L'opera segna un momento significativo nella maturazione della poetica fontanesiana, poiché il paesaggio, pur mantenendo un saldo riferimento all'osservazione dal vero, si carica di una dimensione più meditativa, nella quale la natura diviene progressivamente il luogo privilegiato di una risonanza emozionale. Ancora più esplicito appare *Il mattino*, esposto nello stesso anno a Torino e molto probabilmente riproposto a Londra nel contesto della *International Exhibition* del 1862. L'opera introduce il motivo della pastora pensierosa immersa nella natura, destinato a riemergere nei successivi *Novembre* (1864) e *Solitudine* (1875). In questa figura solitaria, raccolta nel paesaggio, la scena assume un carattere sospeso e contemplativo. Ne deriva un effetto di silenzio e di raccoglimento quasi spirituale che supera la semplice descrizione della natura e orienta l'immagine verso una dimensione più intima e profonda.

In questa prospettiva il paesaggio non è più soltanto un luogo fisico, ma lo spazio in cui l'esperienza della natura si intreccia con la coscienza dell'artista. È una concezione che trova una significativa consonanza di sensibilità nelle riflessioni dello scrittore svizzero Henri-Frédéric Amiel, che interpreta

⁶ Lettera di Fontanesi a Victor Brachard, 1861, in Calderini, *Antonio Fontanesi* cit., p. 86.

il paesaggio come luogo privilegiato della vita interiore, reso esplicito nella sua celebre affermazione “un paysage quelconque est un état de l’âme”⁷.

Un passo del *Journal* di Amiel sembra infatti accordarsi con lo stato di silenzio assoluto che avvertiamo nel quadro e suggerire una simile rarefazione emotiva: “O silence, tu es effrayant! effrayant comme le calme de l’Océan qui laisse plonger le regard dans des abîmes insondables; tu nous laisses voir en nous des profondeurs qui donnent le vertige, des besoins inextinguibles, infinis”⁸.

In questo contesto la ricerca di Fontanesi si orienta progressivamente verso una elaborazione del paesaggio sempre meno legata alla pura resa topografica del motivo naturale e sempre più attenta alla dimensione atmosferica e sentimentale del motivo.

D'altronde lo stesso pittore, pur muovendo da un'osservazione della natura scrupolosa e per certi versi sofferta – “mi dibatto”, confiderà ad un amico, “nelle solite difficoltà della composizione, essendo malcontento di me, come sempre, davanti al vero”⁹ – non si arresta alla semplice registrazione del dato naturale. L'esperienza del vero diviene piuttosto il punto di avvio di un processo più complesso, volto a trasfigurare il dato sensibile in una visione capace di restituire la dimensione emotiva del paesaggio. “Non è l'inventario della natura lo scopo del poeta”, precisa infatti Fontanesi; “ciò non potrà mai produrre che una realtà morta, mentre questa dovrebbe essere vivente e poetica, come l'anima invasa dalla passione”¹⁰. In questa prospettiva il paesaggio non coincide più con il luogo osservato, ma con l'immagine che l'artista lentamente costruisce nella propria coscienza e attraverso la memoria, organizzando gli elementi naturali secondo relazioni formali e cromatiche capaci di restituirne la tensione emozionale. La pittura diviene così il luogo in cui l'esperienza del vero viene ripensata e ricomposta in una visione unitaria, nella quale luce e colore non si limitano a descrivere le forme, ma concorrono a generare quella qualità lirica e vibrante che costituisce il nucleo più autentico del paesaggio fontanesiano.

Si tratta di un processo che, proprio in quegli anni, giunge talvolta ad esiti inattesi, come nel caso della tela *Altacomba. Ricordo della fontana delle meraviglie*, presentata nel 1864 a Torino e accolta allora con giudizi complessivamente negativi. La composizione, costruita su toni caldi e terrosi e condotta attraverso una stesura pittorica sicura e corposa, restituisce una visione sospesa ed enigmatica, nella quale il paesaggio sembra caricarsi di allusioni più profonde. I gesti e gli atteggiamenti delle figure richiamano modelli arcaici, forse prossimi a iconografie bibliche, dando forma a una scena che sembra anticipare gli esiti di quelle ricerche simboliste che si affermeranno soltanto verso la fine del secolo.

Alla fine del 1865 Fontanesi decide di trasferirsi a Londra nel tentativo di affermarsi artisticamente e di migliorare la propria condizione professionale. Il passaggio dalla più ordinata Ginevra alla caotica capitale inglese trova un primo riscontro nella serie di eliografie *Sketches of London*, nelle quali l'artista interpreta la vivacità e il movimento della realtà urbana. La permanenza londinese, che non soddisfa pienamente le sue aspettative di carriera, gli permette tuttavia di inserirsi nel vivace circuito espositivo della città e di confrontarsi più direttamente con la tradizione

⁷ H. F. Amiel, *Fragments d'un journal intime*, I, Librairie Stock, Paris, 1927, p. 51 (31 ottobre 1852).

⁸ Ivi, p. 39 (28 aprile 1852).

⁹ Lettera di Fontanesi a Giacomo Franco, agosto 1859, in Calderini, *Antonio Fontanesi* cit., p. 64.

¹⁰ Lettera di Fontanesi a Giovanni Bezzi, 17 settembre 1866, in Ivi, p. 116.

paesaggistica inglese, in particolare con le ricerche di William Turner e John Constable, destinate a lasciare tracce durature nella sua pittura. Fontanesi espone alla Dudley Gallery – specializzata nelle arti grafiche – alcune incisioni nel 1866 e, ancora nel 1872, un disegno. Sempre nel 1866 è inoltre documentata la sua partecipazione alla mostra della Society of British Artists e all'esposizione estiva della Royal Academy, dove è presente con quattro opere, tra le quali *A watering-place*, definito dalla critica "a Campagna subject [...] effective in the treatment of atmosphere"¹¹.

Terminata l'esperienza londinese, Fontanesi rientra in Italia e nell'autunno del 1866 si stabilisce per diversi mesi a Firenze. Il soggiorno nella città toscana gli offre l'occasione di rientrare in contatto con i pittori macchiaioli, con i quali condivide – pur mantenendo una posizione autonoma rispetto alle loro ricerche – l'interesse per lo studio dal vero.

Dopo una prima nomina come professore di figura presso l'Accademia di Belle Arti di Lucca, Fontanesi ottiene l'8 gennaio 1869 la cattedra di paesaggio alla Reale Accademia Albertina di Torino. Nella città subalpina trova la sua definitiva sede di lavoro e sviluppa una delle stagioni più alte della propria ricerca, attraverso capolavori quali *Aprile* e *Bufera imminente*, realizzati nel giro di pochi anni e destinati a segnare due momenti distinti ma complementari della sua riflessione sul paesaggio. Se il primo, presentato all'Esposizione Universale di Vienna del 1873, rappresenta il punto di approdo di una lunga riflessione sulla costruzione atmosferica dell'immagine, in *Bufera imminente* (1874) l'indagine sulla natura assume una tensione più apertamente drammatica.

In quest'opera Fontanesi rielabora suggestioni provenienti da diverse tradizioni del paesaggismo europeo – dalla pittura olandese del Seicento, evocata nelle atmosfere tempestose che rimandano a Jacob van Ruisdael, alle esperienze della scuola di Barbizon, fino alle ricerche della pittura inglese di Constable – concentrando la composizione sull'istante sospeso che precede lo scoppio della tempesta. La presenza isolata dei due buoi in primo piano diviene così il fulcro della scena e contribuisce a organizzare l'intero equilibrio della rappresentazione: la gravità delle loro masse e la tensione dell'impianto figurativo accentuano l'attesa dell'evento meteorologico imminente, trasformando il motivo pittorico in una visione tragica e al contempo solenne.

Sempre in questo periodo si colloca la serie di piccoli studi dedicati al motivo dello stagno e delle paludi, realizzata a Morestel, nel Delfinato, dove Fontanesi si reca nell'estate del 1874 per ritrovare l'amico Ravier. In tali dipinti – realizzati dal vero – l'attenzione si concentra soprattutto sulle variazioni luminose del tramonto e sui riflessi della luce sull'acqua e sulla vegetazione. Più che descrivere con precisione il luogo osservato, queste tavole traducono l'impressione immediata della natura in una visione lirica e sintetica, nella quale la luce diviene il vero principio generatore dell'immagine.

Spesso portate come indizio di una modernità dirompente della sua fase ormai matura, la serie degli stagni dev'essere piuttosto considerata come un insieme di studi personali del pittore, momenti di ricerca condotti al di fuori di qualsiasi logica o ambizione espositiva.

La partenza per il Giappone nel 1876, avvenuta in seguito alla nomina a docente presso la Kōbu Bijutsu Gakkō, scuola d'arte fondata nell'ambito del vasto programma di modernizzazione promosso dal governo Meiji, lo avrebbe visto rientrare in Italia soltanto due anni più tardi a causa

¹¹ *Fine arts. Royal Academy*, in "The Athenæum", 2013, 26 maggio 1866, pp. 710-711: 710.

di problemi di salute, per riprendere poi l'insegnamento a Torino, dove sarebbe morto il 17 aprile 1882, proprio in quel mese e in quella stagione così prodiga di suggestioni e riflessi nella sua pittura. Negli anni che precedono la partenza per il Giappone, Fontanesi affida ai suoi allievi dell'Accademia Albertina una delle considerazioni più intense sul significato del paesaggio, che riflette la sua sensibilità con il lessico e le metafore proprie della cultura ottocentesca:

Uno schizzo pieno d'accento di verità non è ancora l'arte. Il paesaggio deve essere qualche cosa di più che la verità positiva, la quale, contentandosi di guardare la natura con gli occhi, vede di questa soltanto ciò che essa mostra a chicchessia, *au premier venu*. Il vero, il finito, altro non sono che l'infinito, e la natura è come la donna; essa ha le sue intime bellezze e bontà che nasconde con pudore ai borghesi e ai fotografi. Affinché dessa si riveli senza riserva bisogna non solo che sia convinta dell'amore del poeta, ma bensì della religione di codesto amore¹².

L'amore per la natura, nulla più.

¹² Lettera di Fontanesi a Riccardo Pasquini e Carlo Stratta, 23 luglio 1875, in Calderini, *Antonio Fontanesi* cit., p. 167.