

L'eredità di Fontanesi. Sentimento e mistica della natura

Elena Volpato

La pittura di Fontanesi viene da lontano. Conosce la solennità dei cieli alti d'Europa. Avverte la vita segreta della terra che esala i suoi vapori nel freddo autunnale dell'aria nordica. Coglie il rabbrivire della linea d'orizzonte quando scivola silenziosa nell'acqua melanconica dei laghi di Svizzera e del Delfinato. Intende i verdi profondi della foresta di Fontainebleau e le sottili gradazioni della luce invernale di Gran Bretagna, con i bianchi raggomitoli tra le brume e le grigie trasparenze dei raggi di un sole smorzato dalle nubi.

Le alte piante della sua *Bufera imminente*, 1874, con il fusto che pare modellato nel fango e le chiome mosse come turbini di polvere bruna, si direbbero discendere dagli alberi di Rembrandt, innervati di energie terrigne, cresciuti per convoluta espansione del suolo stesso. Se Fontanesi non fosse a suo modo erede dell'olandese, non avrebbe potuto ispirare i paesaggi lirici di Carlo Carrà dove i volumi degli alberi sono fatti della stessa grave materia, dello stesso ombroso colore dei monti. E fu perché comprese la semplicità della campagna dipinta da John Constable, il suo profondo, monocromatico, chiaroscuro e le imprevedibili accelerazioni delle sue liquide pennellate che la memoria delle paludi e dei cieli corsivi di Fontanesi può offrirsi come anello di congiunzione tra quella stagione e i cieli strisciati di Filippo De Pisis.

Fontanesi non è figlio delle certezze meridiane della tradizione toscana, non parla una lingua improntata all'antica classica misura. La sua distanza dalla principale linea di discendenza italiana fu ragione sufficiente perché il suo lavoro non fosse subito compreso e spesso apertamente osteggiato. La scelta, inusitata per i canoni dell'Accademia italiana, di eleggere la pittura di paesaggio a sua primaria espressione e a oggetto d'insegnamento non poteva che allontanare ulteriormente le possibilità di una corretta comprensione della sua statura. Tanto più che il paesaggio per Fontanesi non fu mai pittura di genere, né mai traducibile in consolidati codici compositivi, ma fu espressione di vita e spazio risonante dell'umano sentire. Ci volle tempo perché il riconoscimento della forza anticipatrice, che un cospicuo gruppo di artisti e intellettuali appassionati gli tributò a partire dagli anni della sua maturità artistica, si trasformasse nelle pagine della critica in una meditata lettura della sua influenza sull'arte delle generazioni successive.

Chi scrisse di lui, anche a decenni di distanza dalla sua morte, come Emilio Cecchi¹, doveva ricordare come si fosse spento in solitudine, senza veri eredi al suo fianco, nonostante l'amore che nutrono per lui i suoi allievi. Si dovette aspettare il 1892 perché Torino gli tributasse una mostra retrospettiva presso la Promotrice di Belle Arti, e il 1901 perché la Biennale di Venezia rimettesse al centro del dibattito artistico la sua figura.

La vita di ciò che porta in sé il tempo lungo e paziente di una sensibilità cresciuta all'ombra di più eclatanti espressioni, è destinata a rinascere, anche senza la necessità di passaggi diretti, senza concatenazioni evidenti. Riemerge come un sentimento dal sostrato più profondo di una cultura, per affinità di spirito e di inclinazione. Per questo la linea di trasmissione di cui si dà conto nelle esposizioni che questa pubblicazione accompagna tralascia chi lo conobbe e frequentò i suoi corsi per concedersi piuttosto il passo lungo della storia quando guarda all'orizzonte a cogliere il risponderci, in un comune sentire, di espressioni artistiche talvolta distanti nel tempo, eppure consimili nel temperamento e nell'alta qualità dei loro esiti.

¹ E. Cecchi, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Società Editrice d'Arte Illustrata, Roma – Milano 1926, p. 22

La pittura di Fontanesi conduce lontano. Fu un ponte che collegò la grande storia dell'arte europea con una delle più eclissate tradizioni regionali italiane: quella linea lombarda che abbraccia l'intero settentrione, dal Piemonte alla terraferma veneta, dal Trentino fino all'Emilia. Tra la fine del Settecento e l'Ottocento il nord Italia accolse i riverberi della nuova sensibilità romantica che aveva trovato prima espressione in Inghilterra e in Germania. Tra la fine dell'Ottocento e il principiare del Novecento in quell'area si espressero artisti di una inattesa, personale, modernità come Giovanni Segantini, Medardo Rosso e Carlo Carrà, tutti diversamente parte dell'eredità fontanesiana.

Margherita Sarfatti in un suo scritto del 1922² riconobbe a Fontanesi il ruolo dell'ape che trasportò in Italia il polline raccolto nei suoi viaggi di formazione all'estero. Francesco Arcangeli tracciò tra il 1963 e il 1973³ l'arco di un tramando che ha Fontanesi al suo centro e che si estende dal Cinquecento di Bastianino fino al naturalismo della pittura informale lombarda.

Il fare largo, libero, lo struggente disfacimento della forma, il rifiuto d'indulgere in mimetismi di dettaglio per attingere a una superiore unità emotiva, l'affondo nella sensibilità atmosferica e nel mutare continuo delle apparenze, la forza trascinante del sentimento che attraversa, come un vento, l'animo e il mondo quasi fossero la medesima cosa: sono questi alcuni degli aspetti di ininterrotta continuità che Fontanesi eredita dal passato e consegna rivivificati agli artisti che ne seguirono le orme.

Tra questi ci furono i pittori della Scapigliatura, una bohème di letterati, musicisti e artisti, riuniti nella volontà di rivolta contro ogni ordine stabilito. In questo non potevano che riconoscere a Fontanesi di non essersi mai acquietato nelle convenzioni, anche se, a distinguerli dal suo personale impegno politico che lo aveva condotto sino all'arruolamento volontario nelle file garibaldine della prima guerra di indipendenza, c'era la disillusione per le idealità civili propria della loro generazione e il loro dispetto per l'atmosfera borghese, di placido riformismo, instauratasi in Italia all'indomani dell'unificazione del paese.

Giovanni Camerana, sodale di Fontanesi, fu vicino agli scapigliati. Le sue composizioni poetiche, in particolare i suoi *Bozzetti*, traducono in letteratura alcuni accenti e il sentimento del paesaggio espresso in pittura dall'amico. Ma quello che artisti come Daniele Ranzoni e Tranquillo Cremona assorbono dell'insegnamento di Fontanesi non fu primariamente il rapporto compenetrato con il vero naturale quanto il coraggio della libera pennellata e il perdersi dei volumi nella luce. Nelle loro figure andarono tentando un ultimo limite di dissolvimento della forma per dare immagine degli impalpabili stati d'animo, come se non appartenessero più alla dimensione interiore delle figure ritratte, ma fossero sostanza librata nello spazio attorno a loro.

L'opera di Fontanesi dà alla Scapigliatura un legame tardo-romantico con lo sfumato di Leonardo, che nel suo *Trattato della pittura* raccomandava di ricercare persino nei ritratti gli effetti di valore atmosferico, i bagliori evanescenti della sera, coi suoi colori smorzati, e il riflesso sul volto del cattivo tempo. Suggestioni che dovevano parlare al cuore degli interessi scapigliati per le loro molte rappresentazioni d'interni, dove il fremito atmosferico si trasforma in palpito psichico e la natura si mostra per lo più addomesticata, ridotta alla presenza di fiori recisi e piante ornamentali, oppure costretta nel rigoglio artificiale di una serra. La presenza vegetale non mantiene più alcun contatto con la dimensione del reale, esprime piuttosto un vago sentimento di corrispondenza misteriosa tra

² M. Sarfatti, *Antonio Fontanesi*, in "Il Popolo d'Italia", IX, 24 febbraio 1922.

³ Arcangeli tratta per la prima volta il tramando di un "nascosto romanticismo di terraferma" in *Il Bastianino*, Silvana editoriale d'Arte, Milano 1963, pp. 49-50 e inserisce la figura di Fontanesi in quella linea lombarda nelle sue lezioni all'Università di Bologna tra il 1970 e il 1973 trascritte in *Dal Romanticismo all'Informale*, Il Mulino, Bologna 2020.

le diverse forme di vita, come se appartenessero a un grande affresco allegorico in cui tutto è metamorfosi di tutto, in una disincarnata, fuggevole, immagine panica. Così un esile ramo d'edera appare, nell'omonimo dipinto di Cremona, sospeso nel vuoto, senza un albero su cui crescere, senza legami con la terra. Quell'edera non è natura, ma simbolo. È l'immagine del tormentato animo del giovane che sa di non poter vivere senza l'amata che già fugge il suo abbraccio. Si può forse dire che tutta la pittura scapigliata, con le sue trepide pennellate che sfiorano l'epidermide del reale e ne fanno una crisalide, si rispecchi in quell'edera sospesa nel vuoto, privata di linfa vitale. Cremona e Ranzoni dipingono la loro struggente consapevolezza del continuo sfiorire, in dissolvenza, del mondo.

Medardo Rosso fu vicino alla Scapigliatura nella sua volontà di superare gli schemi figurativi dell'accademia e nella sua rivolta contro quello che chiamava il tranquillo affarismo borghese dei suoi colleghi. Condivideva con la pittura del movimento la smaterializzazione delle figure e il chiaroscuro vibrante a rendere lo spazio che le avvolge, ma il suo legame con Fontanesi sta ancor più nella semplice schiettezza dei suoi sentimenti e delle sue impressioni, in una forza emotiva che non conosce la stanchezza snervata di certe malinconie di Ranzoni o il vuoto teatro, le pose affettate, di alcuni soggetti ritratti da Cremona. Rosso in Fontanesi trovava un'anticipazione del suo sentimento del mondo, dove tutto è vita, tutto è moto trascinate. Vi riconosceva una poesia di intensità nata a contatto col vero come la sua nasceva dall'affondo nel caos dell'esistenza e dalla musica spontanea delle cose.

Certamente Rosso cercò a Parigi di sciogliere i propri legami dalla asfittica società milanese e seppe attingere all'Impressionismo e al Realismo francese, che conobbe a fondo nella sua permanenza oltralpe, come bene ricostruisce Sharon Hecker nel suo saggio sullo scultore⁴. E tuttavia, a segnare la sua perdurante appartenenza alla linea lombarda è proprio il sentimento, l'effusivo sentimento fontanesiano che condivideva con la Scapigliatura e che nella sua opera torna a mostrare la più profonda matrice spirituale.

Qualcosa nell'insegnamento e nell'eredità del maestro di Reggio va oltre la libertà formale e apre alla contemplazione estatica del naturale. I suoi paesaggi sono varchi verso il trascendente. È necessario riconoscerne la dimensione religiosa che insinua nell'animo la cognizione dell'impermanenza umana al cospetto del tempo eterno, l'abbandonarsi quieto del transeunte nella silente presenza divina, a cui tutto ritorna e da cui tutto ricomincia. Arcangeli scrisse:

È come se l'aspirazione all'infinito dichiarata dall'artista, è come se l'immensa vita della luce, toccando terra, patissero un'eclissi che prende la forma, fulva o nerastra, d'una ripa, d'una figura, d'un bosco. È allora che un dramma sembra deflagrare, tacitamente, entro l'occhio ed il cuore di un Dio misterioso. Qualche colore, oro di tramonto, rosso d'aurora, è il segno, la cicatrice, labile e splendente, di quel dramma; ma nella scelta di quelle ore eccezionali, in cui la natura soffre una sua agonia, non è nulla della comune retorica romantica. Sono le ore, infatti, in cui l'artista si illude di penetrare più profondamente l'intima mobilità, il trapassare segreto, e non impressionisticamente immediato, della vita universale. Del resto, anche quando dipinge le ore del giorno, nei paesaggi di Fontanesi, maceri o diafani, è sempre un senso, come di larve in gestazione o in segreto sfacelo⁵.

⁴ S. Hecker, *Un monumento al momento. Medardo Rosso e le origini della scultura contemporanea*, Johan & Levi, Milano 2017.

⁵ F. Arcangeli, *Fontanesi*, in catalogo *Mostra di pittori emiliani dell'Ottocento*, Accademia Clementina, Bologna 1955, ora in *Dal Romanticismo all'Informale*, Einaudi, Torino 1977, p.126

Questa tensione mistica sopravvisse in quel tanto che di Fontanesi si traspose alle opere del Divisionismo, che riportò la natura e il paesaggio al centro dell'attenzione. La nuova poetica era però destinata a mutare di segno: dalle premesse scientifiche della sua tecnica pittorica, tesa alla restituzione della piena luminosità naturale attraverso l'accostamento di colori puri, alle aperte forme di Simbolismo, dove la rappresentazione della luce radiosa allude alla presenza del divino e sottende la trasfigurazione del reale.

Giovanni Segantini, nell'ultimo decennio dell'Ottocento, al bivio tra la registrazione mimetica della realtà e l'espressione delle valenze emotive della natura, abbraccia il valore del sentimento, accogliendo le istanze della filosofia idealistica. Tuttavia, la sua spiritualità, come era stato per Fontanesi, riparte ad ogni opera dal dato naturale. La sua religiosità resta immanente al paesaggio, al teatro nordico delle Alpi dove le sue figure, non meno solitarie, non meno assortite di quelle fontanesiane ma più monumentali, stanno silenti sotto la gran volta del cielo, poderosa e cristallina. Il senso dell'eterno si forma lento sulle sue tele dove decanta, tocco a tocco, la luce dei giorni e delle stagioni. Le sue pastore e gli armenti interrompono col loro corpo la lunga linea d'orizzonte che attraversa i molti suoi dipinti, come a mostrare le diverse, compresenti, nature dell'essere: le semplici vite mortali immerse nei ritmi del giorno e il respiro solenne e immenso dell'universo.

È il 1892 quando Segantini dipinge *l'Ora mesta*, una tela dove l'accendersi sottile del rosso al tramonto, sul fondo della vasta piana del pascolo, ricorda le pennellate infuocate delle paludi di Fontanesi e la postura della figura femminile rievoca quella del *Mattino*, 1861, di *Novembre*, 1864, di *Solitudine*, 1875. Non a caso il 1892 è l'anno in cui si allestisce la mostra retrospettiva di Fontanesi alla Promotrice di Torino con oltre sessanta opere. Tra coloro che la visitarono ci fu anche Giuseppe Pellizza da Volpedo. Trasse una grande impressione dall'opera di Fontanesi di cui colse ciò che più poteva parlare alla sua personale disposizione: l'armonia di sentimenti che legava figure e paesaggio⁶. In quella occasione schizzò sul catalogo dell'esposizione una copia di *Novembre*, dove lo stato d'animo di quieto raccoglimento si cala nella forma di un limpido equilibrio compositivo tra la figura, l'albero, e la partizione orizzontale tra cielo e campo.

Al volgere del secolo Pellizza, dopo l'impegno del *Quarto Stato*, grande quadro sociale di figura, sarebbe tornato a riflettere sui temi del paesaggio come dimensione di introspezione mistica. In una lettera ad Angelo Morbelli scrive "alcuni piccoli paesaggi sono quelli che più soddisfano le mie aspirazioni in pittura. In seguito, sarò più che altro un paesista. Fontanesi mi aiuta a trovare me stesso; che altro non sono se non un solitario amante della vergine natura selvaggia diffondentesi nella luce."⁷

A partire da *I due pastori sul prato di Mongini*, intitolato anche *Novembre*, del 1901 fino al *Paesaggio presso il prato di Pissone* concluso nel 1904, disegna e dipinge una serie di opere dove il rapporto tra gli alberi, la loro scansione ritmica e il perdersi in lontananza del piano, appaiono come esplicite riflessioni fontanesiane. È come se andasse cercando l'appoggio di Fontanesi nel lasciar crescere dentro di sé la forza dell'emozione incarnata nella natura. Trova nella sua lezione i primi accordi di un canto che parte dalla terra, che si leva verso l'alto offrendosi ai raggi del sole come gli alberi in controluce, per toccare poi, in un acuto, l'immagine assoluta del *Sole nascente* del 1904, dove i dettagli del mondo, gli equilibri compositivi, i sentimenti umani, ogni cosa si annulla misticamente nel sorgere della luce, che è immagine del mattino ed è immagine dell'eterno.

⁶ A. Scotti, *Pellizza da Volpedo. Catalogo Generale*, Electa, Milano 1986, p. 12

⁷ F. Saporì, *Lettere di Pellizza*, «Alexandria», a. V, n. 7, luglio 1937, pp.196

Trent'anni dopo quel dipinto, Carlo Carrà, a cui si deve la prima, rilevante, rilettura di Fontanesi nel Novecento italiano, scrisse un frammento intitolato *Contemplando il paesaggio* dove esprime la medesima mistica della luce solare: "Il sole tramontante proietta sul paesaggio lunghi fasci di luce. I campi sono illuminati da questa rivelazione di luce, che qua e là si spegne conferendo al paesaggio una sensazione del divino. Sotto questa sensazione del divino prendo i pennelli e dipingo il paesaggio che mi sta solenne davanti."

Dieci anni prima, nel 1924, Carrà aveva dedicato a Fontanesi un saggio, pubblicato in lingua francese per le edizioni della rivista "Valori Plastici". Sin dai primi passi di quel testo coglie la particolare natura del sentimento fontanesiano di fronte al paesaggio. Sente il trasporto romantico, tragico, con cui il maestro dipinge a partire da un intenso amore per la natura, per la sua delicata solennità. Riconosce la complessità del suo insegnamento che non è né puramente verista, né puramente idealista, ma si nutre, con pari forza, del vissuto, del contatto diretto con il reale, e al contempo di una pervasiva idea religiosa del mondo. E con la forza di quella idea riesce a far fremere la sua pittura della potenza del sentimento, di un'emozione panteista, di misteriose nostalgie e ardore lirico. Questo rende Fontanesi agli occhi di Carrà "il più grande dei paesaggisti italiani moderni" e "uno dei pittori più potenti del XIX secolo."⁸

Nello stesso periodo in cui scrive queste parole, Carrà è andato mutando i propri interessi. Si è conclusa la stagione avanguardistica del Futurismo e quella tutta mentale della Metafisica, e ha trovato nello studio del paesaggio di Liguria e di Toscana una nuova serenità, una semplicità di sentimenti, con cui accogliere anche dentro la propria pittura il concludersi degli anni di guerra. È in questa stagione della sua opera che emerge con evidenza il suo appartenere alla secolare linea lombarda, di cui i suoi dipinti accolgono le aure malinconiche e i colori ribassati. Risale fino a Leonardo, alle brume dei suoi sfumati, ricorda l'importanza ch'egli attribuiva all'incontro, al dovere della pittura di restituire le emozioni provate nel corrispondersi del soggetto ritratto e dell'artista. Ritorna alla sapienza del suo chiaroscuro che era stato in seguito "il credo di Rembrandt, del Piccio, di Ranzoni..."⁹ e che era stato di Fontanesi.

È proprio nel ricordo della pittura di quest'ultimo che realizza, in quel periodo di meditazioni sulla lunga tradizione pittorica dell'Italia del nord, uno dei suoi più commossi paesaggi di Toscana, quella *Foce del Cinquale*, del 1928, sul cui orizzonte tornano ad accendersi i tocchi di rosso infuocato dei tramonti del maestro di Reggio, così come era accaduto a Segantini e a Pellizza. In quel dipinto torna a manifestarsi l'epifania di una luce divina che pare infiammare di bagliori la terra. Torna il trascolorare iridescente della luce in un'ora di crepuscolo a ricordare il compenetrato mutare della natura e delle emozioni umane. Torna la materia vibrante che dissolve la forma nell'unità di sentimento e nell'abbraccio dello spazio, come era stato per Medardo Rosso, per Daniele Ranzoni, per Tranquillo Cremona.

Questa fu l'eredità di Fontanesi: la possibilità di ritrarre il vero per mostrare il più intimo segreto della natura, la sua essenza, perché la pittura possa congiungere il mortale e l'eterno nel sentimento del mondo e del divino.

⁸ C. Carrà, *Fontanesi*, Valori Plastici, Parigi 1924, p. 6

⁹ C. Carrà, *Modernità di Leonardo*, "L'Ambrosiano", 6 luglio 1938, ora in *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 384