

L'APRILE
di FONTANESI
LA RIVOLUZIONE
DEL PAESAGGIO

a cura di
Piergiorgio Dragone

*In ricordo del prof. Angelo Dragone
illuminato e instancabile sostenitore
dell'immortale arte di Fontanesi*

L'APRILE di FONTANESI

LA RIVOLUZIONE
DEL PAESAGGIO

26 febbraio - 16 aprile 2016

Gallerie Maspes
via Manzoni, 45
20121 Milano

con il patrocinio di
with the patronage of



in collaborazione con
in collaboration with



Gallerie Maspes

Amministratore Unico
Sole Administrator
Pierangela Maggiora

Direttore
Director
Francesco Luigi Maspes

*Responsabile spazio espositivo
e Relazioni esterne*
Exhibition Area Management
and External Relations
Elena Orsenigo

Responsabile Archivio e Biblioteca
Archives and Library Manager
Melissa Raspa

Progetto espositivo a cura di
Exhibition design
Francesco Luigi Maspes

Mostra a cura di
Exhibition curated by
Piergiorgio Dragone

Segreteria organizzativa
Organisational secretariat
Elena Orsenigo

Restauri
Restorations
Enrica Boschetti, Milano / Milan

Indagini diagnostiche
Diagnostic examinations
Thierry Radelet, Torino / Turin

Assicurazioni
Insurance
Ciaccio Broker,
Milano / Milan

Ufficio stampa
Press office
Anna Defrancesco,
CLP Relazioni Pubbliche,
Milano / Milan

Servizi di sorveglianza
Surveillance services
Sicuritalia, Milano / Milan

Sistemi di sicurezza e videosorveglianza
Security and video surveillance systems
Ultrasonic, Varese

Catalogo a cura di
Catalogue edited by
Piergiorgio Dragone

Saggi | Texts
Piergiorgio Dragone
Thierry Radelet
Enrica Boschetti
Monica Tomiato

Ricerche bibliografiche
Bibliographical research
Melissa Raspa

Referenze fotografiche
Photos
Archivi dell'Assessorato Istruzione
e Cultura della Regione autonoma
della Valle d'Aosta - fondo Catalogo
beni culturali
Archivio fotografico della Fondazione
Torino Musei
Archivio Galleria d'Arte Moderna
Ricci Oddi
Fotografia Ernani Orcorte, Torino / Turin
Gabinetto Fotografico del Polo Museale
Regionale della Toscana
Rampazzi, Torino / Turin
Saroglia, Torino / Turin
Steve Foto di Venturini Stefano, Aosta
Studio Fotografico Perotti, Milano / Milan
Studio Gonella, Torino / Turin

Traduzioni | Translations
Alphaville, Vicenza

Progetto grafico
Graphic design project
Cinzia Mozer

Un particolare ringraziamento a Maria Grazia Cacopardi
Direttrice della Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi di
Piacenza per la determinante collaborazione
*A special thank you to Maria Grazia Cacopardi, Director of
the Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi (Piacenza), for her
indispensable collaboration.*

L'Editore e il Curatore ringraziano sentitamente
The publisher and curator would like to particularly thank

Giulia Amato, Manuela Andreano, Patrizia Asproni,
Martina Bastianelli, Virginia Bertone, Laura Bonfanti,
Leonardo Borgioli, Leonardo Bragalini, Diego Brambilla,
Cristina Cappellini, Alessandro Casali di Monticelli,
Stefano Casciu, Massimo e Gabriele Ciaccio, Stefania
Cresta, Laura Ada De Luca, Filippo Del Corno, Roberto
Domaine, Angelo Enrico, Loredana Faletti, Luciano
Famà, Massimo Ferrari, Franca Franchi, Valentina
Galimberti, Orietta Lorenzini, Novo Umberto Maerna,
Roberto Maroni, Luca Melloni, Riccardo Passoni, Simone
Percacciolo, Roberta Pertegato, Susi Piovaneli, Domenico
Piraina, Giuliano Pisapia, Sonia Rendo, Marisa Romualdi,
Roberta Sabbatelli, Franco e Enzo Savoia, Corrado Sforza
Fogliani, Fabrizio Spada, Elisabetta Staudacher, Marilena
Tamassia, Francesca Tosi Ricci Oddi, Ambra Visconti,
Luisa Vitiello, Elena Volpato, Chiara Zanga.

Per la versione inglese sono state adottate le norme
editoriali MLA/CMOS (16ª edizione)
*MLA/CMOS (16th edition) copyediting norms have been
used throughout for the English text*

L'Editore è a disposizione degli eventuali detentori di
diritti che non sia stato possibile rintracciare.
*Every effort has been made to trace copyright holders and to
obtain their permission for the use of copyright material. The
publisher apologizes for any errors or omissions and would be
grateful if notified of any corrections that should be incorporated
in future reprints or editions of this book.*

*Un dipinto non fa chiasso, non ti strattona
Non si illumina, non grida e non suona
Puoi guardarlo per un giorno intero o per pochi minuti
Oppure puoi fare a meno di guardarlo, e tanti saluti
Il più del tempo lo passa allo scuro
Dentro una sala appeso a un muro
ma se ci passi accanto e lasci che ti tocchi
Te lo puoi portare via dentro l'anima degli occhi.*

Gek Tessaro, *Rimanere*, 2012

Era da poco iniziato settembre.
L'appuntamento, fissato con il consueto messaggio sintetico, era per il sabato mattina seguente, in quella strada semi centrale di Milano.
Stranamente faceva freddo e la pioggia batteva ritmicamente sull'elegante vetrata trasparente dell'ingresso. Oltre, pochi gradini di marmo rosa corallo disposti "a elle" rivestiti di una moquette verdastra ormai consunta dividevano i due ingressi. Sulla destra in basso, rivolta verso la parete cieca, la grande fusione della *Prima giornata* di Grandi rubava lo sguardo di chi l'ammirava oltrepassandola. Per la prima volta, dopo tanti anni, non dovevo vergognarmi di "spiare" oltre quel portone. Era una sensazione strana e il ritardo del mio interlocutore mi era completamente indifferente.
Quando lui arrivò, ero maledettamente calmo, avevo esaurito ogni riserva di agitazione e lo seguii quasi apatico verso lo stretto ascensore. Salimmo lentamente e i normali rumori meccanici erano amplificati dal nostro silenzio. Arrivati, l'antica opulenza dell'ingresso, lasciava posto a una modesta normalità: il pianerottolo appariva spoglio e solo la targhetta di ottone ossidato posta al centro della porta mi ricordava che ero esattamente dove volevo essere.
Entrammo dal tinello, quella strana stanza dal

*It was early September.
The appointment had been arranged, via the usual brief message, for the following Saturday morning in that street not far from the centre of Milan.
It was unseasonably cold and the rain pattered rhythmically on the elegant glass front door. On the other side, coral marble steps covered in a greenish, threadbare carpet formed an L-shape separating the two entrances. To the right, standing towards the blank wall, Grandi's large sculpture portraying the first of the Five Days of Milan stopped people in their tracks as they passed by. For the first time in years there was no need to feel embarrassed about "peeping" through that door. It felt odd and I was completely oblivious to the fact that my appointment was late.
When he did arrive I was so damn calm, all my nervousness had vanished, and I followed him almost indifferently towards the narrow lift. Our silence only served to accentuate the mechanical sounds of the lift as we slowly ascended. When we got out, the old-world opulence of the hallway had been replaced by more modest surroundings: the landing seemed bare and only the tarnished brass nameplate on the door reminded me that I was exactly where I wanted to be.
We entered through that odd room once known as tinello in Italian, which used to double as*

nome ormai in disuso, dovendo farci luce con i cellulari. Intorno, il pacato disordine mi appariva come abbandono e il tempo delle cose sembrava essersi fermato di almeno mezzo secolo. Ricordo bene quando vidi la luce grigia di quella tarda mattina invadere il salone, mentre le tappezzature di legno lentamente si alzavano scricchiolando, svelando muri ormai vuoti. I segni neri sulla tappezzeria sgualcita testimoniavano però un passato diverso: Cremona, Mancini, Induno, De Nittis, Segantini, quei segni erano la prova che l'esatta combinazione di capolavori era stata riunita in quella stanza, lontano dagli occhi di tutti per quasi un secolo.

L'Aprile era lì, da solo al centro della parete maggiore, fissato al muro con lunghe zanche di ferro, ultimo guardiano di una collezione straordinaria, ultimo testimone a lasciare la casa che l'aveva custodito per decenni. Fiero, come un comandante che non sacrifica il proprio orgoglio per la sua vita. Non ero ancora nato quando l'Aprile lasciò per l'ultima volta quel muro per intraprendere il lungo viaggio verso il Giappone, e quando mi accinsi a staccarlo, lo feci con un profondo e inusuale senso di rispetto, consapevole del momento indimenticabile.

Quel giorno di settembre ho salito quei sei piani di scale con ben pochi soldi in tasca, montagne

kitchen and living room, and we had to turn on our mobiles for light. All around us the room lay in peaceful disarray that seemed more like neglect to me, and it was as if time had stood still for at least half a century. I distinctly remember the grey morning light filtering into the room as the wooden blinds slowly creaked up, revealing empty walls. The dark patches on the crumpled wallpaper spoke of another past: Cremona, Mancini, Induno, De Nittis, Segantini. Those marks were proof that the precise combination of masterpieces had hung together in that room, far from prying eyes, for almost a century.

April was there, all alone in the centre of the largest wall, mounted on its long metal brackets, a lone sentinel of an extraordinary collection, the last witness to leave the place which had housed it for so long. It hung dignified, like a captain who would rather give his life than sacrifice his pride.

I wasn't even born the last time April left that wall to set off on its long journey towards Japan, and as I began to remove it, I did so with a profound and uncommon sense of respect, acutely aware that this was a momentous occasion.

On that September day I had climbed the stairs with little money in my pocket, a mountain of unpaid debts, and a mother who would remind me every single day how much more untroubled

di vecchi debiti ancora da onorare e una madre a ricordarmi tutte le sante mattine che vivrei molto più sereno "sacrificando" qualche quadro della raccolta di famiglia, perché in fondo quello è il mio lavoro.

Probabilmente ha ragione, così come possono aver ragione quelli che si accontentano di abbellire le loro case con scenette di genere o le donnine di Boldini, da esibire agli amici come trofei di plastica, e che mai conosceranno il feroce caos che pervade la mente di un collezionista, un animale plasmato dal continuo tormento, per il quale solo un'opera e nessun'altra, può placare la tempesta che lo ossessiona.

my life would be if I "sacrificed" some pieces from the family collection, because basically that was my job.

She was probably right. As are, perhaps, those people who are content to adorn their houses with genre scenes or Boldini's wenches, to show off to their friends as paltry trophies. They will never know the tumultuous fury that permeates the mind of the collector, a creature fashioned by unending torment, for whom only one artwork, one and no other, can placate his raging obsession.

Francesco Luigi Maspes

Sommario

Index

La riscoperta dell' <i>Aprile</i> di Fontanesi: nell'arte e nella storia <i>The rediscovery of Fontanesi's April: in art and history</i> Piergiorgio Dragone	15
Scheda <i>Catalogue Entry</i>	60
Appendice documentaria <i>Documentary Appendix</i>	66
Fontanesi e il colore <i>Fontanesi's use of colour</i> Thierry Radelet.....	77
Relazione tecnica di restauro di <i>Aprile. Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia</i> <i>Technical report on the restoration of April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy</i> Enrica Boschetti.....	89
Prima dell' <i>Aprile</i> . L'«andare dal vero» di Fontanesi nei taccuini di viaggio degli anni cinquanta <i>Before April. Fontanesi's plein-air views in his 1850s sketchbooks</i> Monica Tomiato.....	101
Note biografiche <i>Biographical notes</i> Monica Tomiato.....	121
Bibliografia dell'opera <i>Bibliography</i>	125



La riscoperta dell'Aprile di Fontanesi: nell'arte e nella storia

The rediscovery of Fontanesi's April: in art and history

Piergiorgio Dragone

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 amore.

Fontanesi agli allievi
Pasquini e Stratta, luglio 1875

A sketch, however full of inflections of truth, is still not art. The landscape must be something more than simply the positive truth that, by merely observing nature with the eye, sees in it only what it reveals to anyone, au premier venu.

The truth, the finished, are nothing else but the infinite, and nature is like women; it has intimate beauties and virtues that it modestly conceals from the townspeople, from photographers. To reveal herself without reserve, nature does not only need to be convinced of the poet's love, but also of the devotion of that love.

Fontanesi to his students,
Pasquini and Stratta, July 1875

Sono trascorsi ottantadue anni dall'ultima esposizione a Milano dell'Aprile. Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia che Antonio Fontanesi dipinse nel 1864, presentandolo quell'anno alla XXIII mostra della Promotrice di Torino. Rivedere un simile capolavoro, dopo un restauro accurato che ha consentito di ricostruirne la "storia materiale" e ne permette una percezione davvero ottimale, offre quindi l'ineludibile occasione¹ sia di mettere, per quanto è possi-

Eighty-two years have passed since the last exhibition, in Milan, of Fontanesi's April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy that the artist painted in 1864 and presented that same year at the twenty-third exhibition of the Società Promotrice delle Belle Arti in Turin.

Being able to see such a masterpiece after the painstaking restoration that has made it possible to reconstruct its "material history" permits a truly optimal reading of it and therefore offers an unmissable occasion¹ both for getting the work's significance in Fontanesi's artistic path into focus (to the extent possible) and for placing April into the cultural context and debate of its time; all the more so, as 1864 was a turning point not only for the artist but also for Tu-

1. Antonio Fontanesi, *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia, 1864*, (particolare), olio su tela, 102,5 x 153 cm

1. Antonio Fontanesi, *April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy, 1864 (detail)*, oil on canvas, 102.5 x 153 cm

bile, a fuoco il significato del dipinto nel percorso artistico dell'autore, sia di inserirlo nel contesto della vicenda e del dibattito culturale di quel momento storico. Tanto più che il 1864 fu un anno di svolta per Fontanesi, ma pure per Torino e per l'Italia che solo da tre anni era finalmente diventata uno Stato unitario, con l'aspirazione di essere davvero una Nazione.

Torino, da capitale sabauda, viveva un periodo glorioso anche in ambito culturale. Nel 1860 era stato fondato il Museo Civico, primo in Italia ad avere una specifica sezione contemporanea; e che sin dall'inizio ebbe – come scrisse molto bene Enrico Castelnuovo – “molte anime”. Modello di riferimento era il londinese South Kensington Museum (l'attuale Victoria and Albert Museum) che sotto la direzione di Henry Cole andava riunendo una vasta raccolta di manufatti artistici, in un'ottica che riteneva importante tutto il complesso degli oggetti prodotti dalla cultura di un'epoca. Si trattava di salvaguardare le testimonianze del passato, ma anche di favorire la diffusione dei prodotti delle arti applicate all'industria fornendo esempi e modelli agli artigiani e dando al pubblico la possibilità di educarsi ad apprezzare l'arte applicata. Il legame tra arte e industria, che fu alla base anche della creazione dell'Österreichisches Museum für Kunst und Industrie di Vienna nel 1863, era pienamente condiviso dal comitato direttivo del Museo Civico. E non bisogna dimenticare che a Torino, nel 1862 sorge pure il Museo Industriale: il problema dell'istruzione tecnico-professionale era infatti particolarmente sentito, anche perché, nella prospettiva di un trasferimento della capitale, i gruppi dirigenti cominciavano a riflettere sul futuro economico della città.

La solenne inaugurazione della prima sede

rin and Italy that had finally been unified for three years, with the aspiration to truly be a nation.

Turin, as the capital of Savoy, was experiencing a glorious cultural period as well. The Museo Civico, the first in Italy to have a specific section dedicated to contemporary art, was founded in 1860 and, as Enrico Castelnuovo acutely observed, it had “many souls” right from the beginning. The model of reference was London’s South Kensington Museum (today’s Victoria and Albert Museum) that, under the direction of Henry Cole, was accumulating a vast collection of artistic artefacts, deeming the objects produced by the culture of an age to be of great importance in their entirety. The aim was to safeguard the testimony of the past, but also to encourage the diffusion of the applied arts among the craftsmen and provide the public with an opportunity for appreciating them. The link between art and industry, which was also behind the establishment of Vienna’s Österreichisches Museum für Kunst und Industrie in 1863, was fully shared by the Museo Civico’s management committee. Nor must it be forgotten that the Museo Industriale was also founded in Turin in 1862: in fact, technical-vocational education was a particularly live issue also because the managerial groups were beginning to reflect on the city’s economic future with the looming prospect of the transfer of the nation’s capital.

The official inauguration of the first premises of the Museo Civico di Torino, in Via Gaudenzio Ferrari no. 1, took place on June 4, 1863 (the anniversary of the promulgation of the Albertine Statute) in the presence of the duke of Aosta, the duchess of Genoa, the prince of Carignano, members of the museum’s executive, and board members of the Società Promotrice. Four days later, on June 8, the Società Promotrice building was inaugurated in Via della Zecca, now Via Verdi, no. 25, just a few blocks away from the Museo Civico, the Accademia Albertina, and the

del Museo Civico di Torino, in via Gaudenzio Ferrari n. 1, ha luogo il 4 giugno 1863 – anniversario della promulgazione del codice albertino – alla presenza del duca d'Aosta, della duchessa di Genova, del principe di Carignano, dei membri del comitato direttivo del Museo e di quelli della direzione della Promotrice. Quattro giorni dopo, l'8 giugno, viene inaugurata alla presenza del re, del principe di Carignano e delle autorità cittadine la palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti in via della Zecca, l'attuale via Verdi n. 25, a pochi isolati di distanza sia dal Museo Civico che dall'Accademia Albertina e dall'Università.

L'evento viene a coincidere con l'apertura della XXII esposizione della Società, allestita nelle sale dell'edificio ancora in via di ultimazione. Per la prima volta dal momento della sua fondazione nel 1842 la Promotrice dispone di una sede propria, edificata nell'arco di una decina di mesi su un terreno concesso in usufrutto e poi in dono dal re, del valore stimato in 31.025 lire; per finanziarne la costruzione, si era avviata a maggio del 1862 una sottoscrizione di 1.200 azioni, dell'importo di 100 lire ciascuna, da rimborsare nei successivi trent'anni estraendone quaranta ogni anno. Ad inizio agosto, raccolte già 800 adesioni, erano iniziati i lavori; costarono 182.917 lire, come si legge nell'elegante Album² che a fine 1864 viene distribuito in dono ai sottoscrittori, corredato da otto incisioni originali (tra cui *La pesca* di Fontanesi, mentre quella che faceva da *Frontespizio* era stata incisa dal marchese Ferdinando di Breme).

Vale qui la pena di fare un ampio *excursus*, per chiarire chi fosse Ferdinando Arborio Gattinara marchese di Breme, figura di pri-



2. Società Promotrice delle Belle Arti, *Album* dedicato a S.S.R.M. il re Vittorio Emanuele II e offerto a tutti i benemeriti che contribuirono all'erezione dell'edificio per le esposizioni di Belle Arti, Torino 1864.

2. Società Promotrice delle Belle Arti, *Album* dedicated to His Most Serene Highness King Victor Emmanuel II of Savoy and offered to all the esteemed patrons who contributed to the construction of the Fine Art Exhibition premises, Turin 1864

university, in the presence of the king, the prince of Carignano, and the municipal authorities.

*The event coincided with the opening of the society’s twenty-second exhibition, staged in the rooms of the still unfinished building. Now, for the first time since its foundation in 1842, the Società Promotrice had its own home, erected in a timespan of ten months or so, on land first granted in usufruct and later donated by the king, with an estimated value of 31,025 lire. The work was funded starting from May 1862 with the subscription of 1,200 shares priced at 100 lire each, reimbursable over the following thirty years with the extraction of forty each year. The construction work began at the beginning of August, having already obtained 800 subscriptions. It cost 182,917 lire, as declared in the refined *Album*² that was distributed as a gift to the subscribers; the publication was accompanied by eight original etchings (including Fontanesi’s *The Fishing*) and its frontispiece was engraved by Marquis Ferdinand of Breme.*

missimo piano nella politica artistica torinese e poi italiana.

Faceva parte di una tra le principali famiglie aristocratiche piemontesi, più volte imparentata con quella dei principi della Cisterna, di tradizione colta e liberale; entrambe le famiglie potevano contare su una notevole ricchezza che usavano sia per coltivare i propri interessi verso le arti e le scienze – tanto da essere partecipi dei movimenti culturali europei contemporanei più aggiornati – sia per mantenere una precisa autonomia politica e di pensiero, di stampo illuminista e riformista, legandosi poi a Carlo Alberto e a Vittorio Emanuele II con vincoli anche di amicizia personale.

Per meglio valutare il rilievo di questa tradizione, va ricordato che il nonno Ludovico Giuseppe – nato a Parigi nel 1750, militare e diplomatico, marito di Marianna Dal Pozzo della Cisterna – era stato ministro dell'interno del regno d'Italia in età napoleonica; conte dell'Impero e presidente del Senato, bibliofilo, filosofo, fu pioniere nell'introdurre la vaccinazione e il metodo lancasteriano di mutuo insegnamento nelle scuole; amico di Vittorio Alfieri, restò in fondo un assolutista illuminato; mentre i figli, vissuti a Milano dal 1806 quando divenne ministro, si accostarono alle nuove idee liberali.

Ferdinando, nato nel 1807 dal figlio primogenito Filippo che era amico di Carlo Alberto, rimasto orfano a dodici anni venne educato dallo zio paterno Ludovico Pietro; questi, che era stato uno dei migliori allievi dell'abate Valperga di Caluso, a Milano faceva parte dell'*élite* illuminista lombarda e corrispondeva con madame de Staël e con i primi romantici.

Dall'altra parte, Emanuele Dal Pozzo principe della Cisterna era nato a Torino il 7 gennaio 1789 da Alfonso e Anna Teresa Balbo Bertone di Sambuy; il padre, ostaggio in Francia nel

It is worthwhile making a broad digression to clarify who the Marquis of Breme, Ferdinand Arborio Gattinara, was, a figure of the greatest prominence within the Turinese and, later, Italian artistic policy. He was a member of one of the leading aristocratic families in Piedmont, related through several bonds to that of the princes of Cisterna, from a cultured and liberal tradition. Both families were considerably wealthy and they used such wealth both for cultivating their interests in the arts and sciences (personally participating in the most up-to-date cultural movements) and for remaining markedly autonomous in terms of politics and thought. A follower of the Enlightenment and a reformist, the marquis was associated with Charles Albert and Victor Emmanuel II also through bonds of friendship.

To better appreciate this it should be remembered that Ferdinand's grandfather, Louis Joseph (born in Paris in 1750, a soldier and a diplomat, husband of Marianna Dal Pozzo of Cisterna), had been minister of the interior of the Kingdom of Italy during the Napoleonic period. A count of the Empire and chairman of the Senate, a bibliophile and a philosopher, he was a pioneer of the introduction of vaccination and of Lancaster's monitorial education system in schools. A friend of Vittorio Alfieri, he basically remained an enlightened absolutist, while his children, who lived in Milan from 1806 onwards when he became a minister, were attracted by the new liberal ideas.

Ferdinand (born in 1807 from Louis Joseph's first son Philip, who was a friend of Charles Albert) was orphaned at the age of twelve and educated by his paternal uncle, Louis Peter. The latter, who was one of the brightest pupils of abbot Valperga di Caluso, took part in the Enlightenment Lombard elite and corresponded with Madame de Staël and the early Romantics.

Emmanuel Dal Pozzo, Prince of Cisterna, was born in Turin on January 7, 1789, son of Alfonso and

1799, era tornato in Piemonte dopo la battaglia di Marengo e, durante il dominio francese, era stato ciambellano del principe Borghese e barone dell'Impero napoleonico dal 1810.

Al ritorno della monarchia, Emanuele si era rifiutato di assumere cariche politico-amministrative e si era atteggiato ad oppositore della restaurazione, seppure da liberale moderato, da aristocratico. Mal sopportando l'asfittico ambiente piemontese, soggiornava frequentemente a Parigi e viaggiava moltissimo fra Piemonte, Lombardia e Svizzera, ostentando amicizia con i più noti liberali e partecipando ai movimenti di rinnovamento culturale dell'epoca.

Con il cugino Ludovico di Breme appoggiava a Milano il gruppo della rivista "Conciliatore". Non è certa una sua partecipazione diretta ai moti carbonari del 1820-1821, sempre negata da Santorre di Santarosa, ma anche lui venne arrestato e, dopo che si rifugiò all'estero, nel 1821 venne condannato a morte in contumacia e impiccato in effigie, mentre le sue proprietà venivano confiscate. A Parigi la sua casa, frequentata dal Cousin, era uno dei luoghi d'incontro tra fuoriusciti italiani. Dal 1848 rientrò in Piemonte, dopo che gli erano state revocate condanne e confische, e venne anche eletto senatore; ma non partecipò attivamente alla vita politica, continuando a trascorrere lunghi periodi a Parigi. Morì il 26 marzo 1864 e, non avendo figli maschi, con lui si estinse la famiglia; la figlia Maria Vittoria sposerà Amedeo di Savoia.

Ferdinando di Breme era quindi cresciuto in un ambiente culturalmente e politicamente molto ricco di stimoli; sposatosi con la cugina Luigia Dal Pozzo, da giovane si era appassionato all'ornitologia e all'entomologia e, in quindici anni di studi e di viaggi, ne aveva raccolto due importanti collezioni – quando

Anne Teresa Balbo Bertone of Sambuy. His father, a hostage in France from 1799, had returned to Piedmont after the battle of Marengo and, during French rule, was chamberlain of Prince Borghese and baron of the Napoleonic Empire from 1810.

On the return of the monarchy, Emmanuel had refused to occupy political-administrative roles and posed as an opponent of the Restoration, albeit as a moderate liberal and aristocrat. As he couldn't bear the suffocating Piedmontese environment, he often stayed in Paris and travelled a great deal between Piedmont, Lombardy, and Switzerland, parading friendships with the most famous Liberals and participating in the movements of cultural renewal of the period.

Together with his cousin Louis of Breme, Emmanuel supported the circle of the Milanese Conciliatore periodical. His direct participation in the 1820–1821 Carboneria uprisings, always denied by Santorre di Santarosa, is uncertain, but he was arrested and, after fleeing abroad, was condemned to death in absentia in 1821 and his effigy hanged, while his properties were confiscated. His Paris house, frequented by Cousin, was one of the meeting places of Italian exiles. He returned to Piedmont in 1848 and was elected senator after the convictions and confiscations had been revoked, but he took no active part in political life and continued to spend lengthy periods in Paris. He died on March 26, 1864 and the family line died out with him as he had no sons; his daughter Mary Victoria would marry Amedeo of Savoy.

Ferdinand of Breme therefore grew up in an environment that was culturally and politically very rich in stimuli. After marrying his cousin, Luigia Dal Pozzo, as a young man he became an enthusiast of ornithology and entomology and put together two important collections in fifteen years of studies and travels. When he moved to Paris in 1837, he donated his ornithological collection to King Charles

si trasferì a Parigi nel 1837 donò la sua collezione ornitologica al re Carlo Alberto e quella entomologica all'Accademia delle Scienze, che costituiscono nuclei degli odierni musei naturalistici torinesi – ma, come il padre che aveva inciso e dipinto, aveva anche interessi artistici. A Parigi fu presidente della Società Entomologica di Francia, corrispondente di varie Accademie scientifiche in Europa e poi membro della Société des Aquafortistes. Era quindi uomo di vasta cultura, dotato di un'ampia prospettiva internazionale. I suoi interessi artistici si andarono accentuando, e dal 1846 iniziò a partecipare alla Promotrice torinese con sue opere. Nel 1848, dopo la morte della moglie e di una giovane figlia, rientrò a Torino che in un clima culturale e politico di grande fermento si era trasformata in un ambiente assai più aperto e vivace. Dal 1851 è presidente della Promotrice e nel 1855 il re lo incarica di riformare l'Accademia Albertina che rinnova radicalmente in pochi anni, con energia e portando alla cattedra giovani docenti dotati di una formazione all'estero. È dunque la figura di maggior spicco e peso nella cultura artistica del periodo, che svolge per Vittorio Emanuele II un ruolo di ispiratore-attuatore delle scelte di politica culturale del sovrano analogo a quello che ebbe Roberto d'Azeglio con Carlo Alberto nell'istituire la Galleria Sabauda, trasformando le private collezioni reali in un museo pubblico; con la differenza che Vittorio Emanuele non nutriva interessi culturali e che di Breme ha doti di carattere, preparazione culturale e capacità manageriali ben più solide di Roberto d'Azeglio. Anche il suo ruolo all'interno della corte è assai più incisivo: vi entra nel 1858 come maestro delle cerimonie, nel 1860 diviene prefetto di palazzo e dal 1865, dopo la morte di Giovanni Nigra, assume più ampie responsa-

Albert and the entomological one to the Accademia delle Scienze, and they constitute the nucleus of Turin's natural history museums today. But Ferdinand also had artistic interests, like his father, who had dedicated himself to etching and painting. In Paris he was the president of the French Entomological Society, corresponding with various European scientific academies, and then member of the Société des Aquafortistes. He was therefore a man of vast culture, with broad international horizons. His artistic interests continued to grow and from 1846 he started participating in the Società Promotrice's exhibitions with his works. In 1848, after the death of his wife and his young daughter, he came back to Turin, which had transformed itself into quite a more open and lively environment in a cultural and political climate in great ferment. Ferdinand was appointed president of the Società Promotrice in 1851 and in 1855 the king asked him to reform the Accademia Albertina, which he radically overhauled in a few years also appointing young foreign-trained teaching staff. He was therefore a figure of greatest prominence and weight in the artistic culture of the period and performed the role of inspiration-actuator of the cultural policy for the sovereign in the same way as Roberto d'Azeglio had done for Charles Albert with the establishment of the Galleria Sabauda, and the transformation of the private royal collections into a public museum: with the difference, however, that Victor Emmanuel had no cultural interests and that Ferdinand had character, cultural preparation, and managerial skills that were much more solid than those of Roberto d'Azeglio. Ferdinand's role within the sovereign's entourage was much more incisive as well: he was appointed master of ceremonies in 1858, became prefetto di palazzo in 1860 and, after the death of Giovanni Nigra, he took on broader administrative responsibilities in 1865, including the management of the new royal fine arts collections. After the Unification of Italy he was in

bilità amministrative, occupandosi anche delle nuove collezioni reali di Belle Arti. Dopo l'Unità, è incaricato della riforma dell'Accademia di Milano, di quelle emiliane e degli antichi stati, dell'Istituto artistico di Napoli. A Firenze, nel 1865, si occupa delle celebrazioni dantesche e sovrintende quindi alla formazione del Museo del Bargello, sorto appunto in quella circostanza: chiama a collaborarvi Vittorio Avondo (ha 29 anni), dona la sua collezione di ceramiche e ne diviene direttore-presidente. Nel 1867, in occasione del matrimonio della nipote Maria Vittoria con Amedeo d'Aosta, il re gli attribuisce il titolo di duca di Sartirana.

Ho speso tutto questo spazio per dare un'idea un po' più precisa circa la personalità del marchese di Breme: sia perché fu enorme la sua influenza sulla cultura artistica del tempo (tanto altro andrebbe detto, compreso il premio annuale di 1.000 lire che istituì nel 1858, con fondi propri, destinato ad andare, ogni triennio, anche ad un'opera di scultura; qui non è però il caso di dilungarsi troppo³) ma anche perché fu tra i maggiori estimatori, sin dall'inizio, di Fontanesi: come grande collezionista e poiché sovente favorì l'acquisto di sue opere da parte di varie istituzioni; e lo appoggiò sinché riuscì a far istituire per lui la cattedra di "Paesaggio" all'Accademia Albertina di Torino, di cui era rimasto presidente. Il 3 gennaio 1869 Fontanesi riceve la comunicazione ufficiale della titolarità; a Firenze, dove si era trasferito con la corte, di Breme muore il 21 gennaio; l'artista prende servizio ad inizio febbraio e da marzo si trovò con il neodesignato nuovo presidente, il conte Marcello Panissera di Veglio, che gli fu ottusamente e pervicacemente ostile⁴, ostacolando nelle più ignobili maniere (giunse ad impedire, l'anno dopo la sua morte, che il busto in bronzo

charge of the reformation of the Milanese Academy, the Academies of the Emilia Region and of the Historic States, and of the Istituto Artistico of Naples. Ferdinand also organised Dante's anniversary celebrations which took place in Florence in 1865 and then oversaw the establishment of the Bargello Museum, which was created on that occasion. He engaged Vittorio Avondo (aged 29) as collaborator, donated his own collection of ceramics, and became director and chairman. The king granted him the title of duke of Sartirana in 1867 on the occasion of his niece's Mary Victoria marriage to Amedeo of Savoy, Duke of Aosta.

I have taken up all this space in order to provide a more precise picture of the personality of the marquis of Breme, both because of his enormous influence on the artistic culture of the period (much more could be mentioned, including the annual 1000 lire prize that he established with his own funds in 1858 and that was awarded every three years to a work of sculpture; it is not the case to dwell on these facts in this volume)³ but also because he was one of Fontanesi's first admirers right from the beginning. The marquis was a great collector and often encouraged the purchase of Fontanesi's works by various institutions. He also supported him until he succeeded in establishing the Chair of Landscape at the Accademia Albertina in Turin, where he was still chairman. Fontanesi received official notice of the position on January 3, 1869. Ferdinand of Breme died on January 21 in Florence, where he had moved with the court. Fontanesi took up service at the beginning of February and from March he found himself with the new chairman, Count Marcello Panissera of Veglio, who was bluntly and wilfully hostile to him,⁴ obstructing him in the most despicable ways (one year after Fontanesi's death, he even prevented a bronze bust of him by Bistolfi being placed on the great staircase of honour in the Accademia along with the images of the other staff members who had made it illustrious).



3. Ferdinando di Breme, *Frontespizio*, acquaforte, 128 x 171 mm, in *Società Promotrice delle Belle Arti, Album dedicato a S.S.R.M. il re Vittorio Emanuele II*, Torino 1864

3. Ferdinando of Breme, *Frontispiece*, etching, 128 x 171 mm *Società Promotrice delle Belle Arti, Album dedicated to His Most Serene Highness King Victor Emmanuel II of Savoy, Turin 1864*

di Fontanesi, realizzato da Bistolfi, fosse collocato sullo scalone d'onore dell'Accademia insieme alle effigi dei docenti che l'avevano resa illustre). A Ferdinando di Breme, Fontanesi aveva offerto nel 1862 un *Frontespizio per un album di acqueforti* con il proprio autoritratto in atto di aver tracciato su una parete la scritta *Primi saggi acquaforte / dedicati / al mio Nobile Collega ed Ill.mo / Signor / Marchese di Breme*. Con Fontanesi studiarono infatti incisione tanto di Breme quanto il conte Giberto Borromeo, artista e collezionista milanese, il quale fu presidente dell'Accademia di Brera. Il *Frontespizio* inciso da di Breme per l'Album del 1864 ricorda un po' quello fontanesiano del 1862, ma soprattutto non è che, in controparte, un *cliché-verre* di Fontanesi (dove la scritta è *ALBUM 1863*); pure l'altra incisione del marchese di Breme compresa nell'Album del 1864 è tratta da un *cliché-verre* di Fontanesi⁵.

Tornando all'Album del 1864 va detto che esso, oltre a fornire il dettagliato rendiconto delle

*In 1862 Fontanesi dedicated a Frontispiece for an Album of Etchings to Ferdinand of Breme with his own portrait in the act of applying the words Primi saggi acquaforte / dedicati / al mio Nobile Collega ed Ill.mo / Signor / Marchese di Breme on a wall. Both Ferdinand and Count Giberto Borromeo, a Milanese collector who was president of the Accademia di Brera, studied etching with Fontanesi. The Frontispiece etched by Ferdinand of Breme for the 1864 Album somewhat recalls the 1862 Fontanesi Album, but above all it is nothing really more than a cliché-verre, or glass print, of Fontanesi's work (where the wording is ALBUM 1863); similarly, the marquis of Breme's other etching in the 1864 Album is taken from a cliché-verre by Fontanesi.*⁵

Returning to the 1864 Album, it should be said that this not only provides a detailed statement of the income and expenditure relating to the construction of the building in Via della Zecca, the list of donors (including those from Geneva, Gustave Castan and Fontanesi) and of the subscribers to the loan, with indications of the sums donated and the shares purchased by each, but it also constitutes a precious document with regard to cultural and even political history, and the role of the Società Promotrice. The Album lists the members of the Society's executive between 1842 and 1864, providing quite a rich statistical picture of each of the exhibitions held up to that point. All this is preceded by two interesting texts, one by the lawyer Luigi Rocca (secretary from 1845) on the life of the organisation and on its policy; the other by the art scholar Giovanni Vico (vice-secretary from 1862, as well as member of the board of the Museo Civico, who was a collaborator of Roberto and Massimo d'Azeglio for many years) on etching and the artists of the subalpine territories.

When Fontanesi decided to send three large canvasses, including April, to the Società Promotrice

entrate e delle spese relative alla costruzione della palazzina di via della Zecca, l'elenco dei donatori (tra i quali i ginevrini Gustave Castan e Fontanesi) e dei sottoscrittori del prestito con l'indicazione delle somme donate o del numero di azioni acquistate da ciascuno, costituisce un documento prezioso sulla storia ed il ruolo, culturale ma persino politico, della Società Promotrice: presenta l'elenco dei componenti la direzione della Società fra il 1842 e il 1864, e uno specchio statistico assai denso di dati su ciascuna delle esposizioni della Promotrice tenutesi fino a quel momento. Il tutto è preceduto da due interessanti testi, l'uno a firma dell'avvocato Luigi Rocca (segretario dal 1845) sulla vicenda della Promotrice e sulla sua politica e l'altro dello studioso d'arte Giovanni Vico (vice segretario dal 1862, nonché membro del direttivo del Museo Civico, il quale era stato a lungo collaboratore di Roberto e Massimo d'Azeglio) sull'acquaforte ed i suoi cultori nelle province subalpine.

Quando Fontanesi decide di inviare tre grandi tele – tra cui l'*Aprile* – alla mostra della Promotrice torinese del 1864, è un artista di quarantasei anni. Da quattordici vive a Ginevra, dove ha saputo affermarsi creandosi uno spazio e facendosi largo in un ambiente dominato dal ginevrino François Diday (1802-1877) e poi dal suo allievo Alexandre Calame (Vevey, 1810 - Mentone, 1864), noto per i suoi paesaggi romantici di montagna che si erano andati fissando in uno stilema così celebre da far parlare, sin da allora, di *calamismo*. Calame ebbe numerosi allievi fra cui Gustave Eugène Castan (Ginevra, 1823 - Crozant, 1892) e il torinese Edoardo Perotti (1824-1870), uno dei primi italiani a frequentarne la scuola, seguito poi da vari altri. Tra gli anni cinquanta e sessanta, però, alcuni



4. Ferdinando di Breme, *La Fonte*, acquaforte, 218 x 174 mm in *Società Promotrice delle Belle Arti, Album dedicato a S.S.R.M. il re Vittorio Emanuele II*, Torino 1864

4. Ferdinando of Breme, *The Spring*, etching, 218 x 174 mm *Società Promotrice delle Belle Arti, Album dedicated to His Most Serene Highness King Victor Emmanuel II of Savoy, Turin 1864*

exhibition in 1864 he was a forty-six-year-old artist. He had been living for fourteen years in Geneva, where he had been able to establish himself with the creation of a space of his own and make his way in an environment that was dominated at first by the Genevan François Diday (1802–1877), and then by his student Alexandre Calame (Vevey, 1810–Menton, 1864), so well-known for his Romantic mountain landscapes that this genre began to be known as “calamism.” Calame had countless students, including Gustave Eugène Castan (Geneva, 1823–Crozant, 1892) and the Turinese Edoardo Perotti (1824–1870), one of the first Italians to attend the school and who was later followed by various oth-

allievi italiani – *in primis* il genovese Alfredo De Andrade (Lisbona, 1839 - Genova, 1815) – lasciano Calame per seguire le lezioni di Fontanesi⁶ che trovano molto più innovativo.

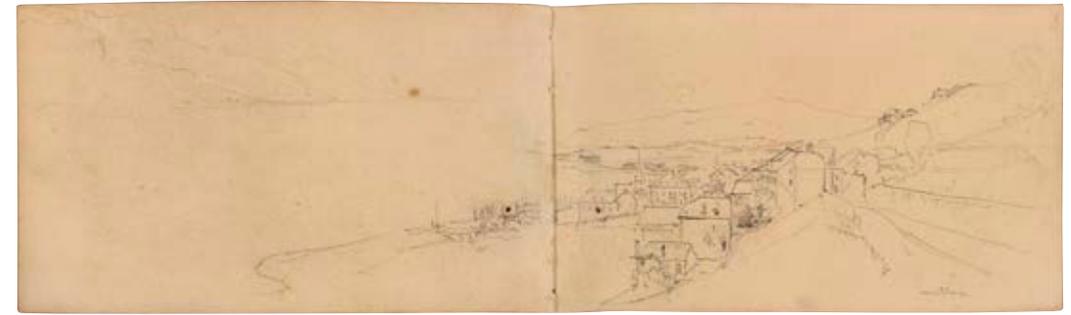
Non è la sede per esaminare nei dettagli il percorso di Fontanesi; qualche tappa va però ricordata, sia per sottolineare la rapidità della sua evoluzione e i livelli qualitativi che via via raggiunge, sia per citare – a sommi tratti, ma storicizzandola davvero – quella geografia culturale in costante trasformazione in cui Fontanesi si era mosso durante la sua vita, in modo da riconoscere elementi e valori, e cercando così di rimediare a tante stanche e noiose ripetizioni di *cliché* che si trascinano da secoli come insulse litanie prive di senso, di reale fondamento o riscontro storico-artistico e critico; anche perché continuare a guardare nomi e dati svizzeri da Torino, dal Piemonte e dall'Italia, senza tanto badare alle date e a quanto – giorno dopo giorno, e anno dopo anno, in Svizzera e nella vicina Francia – accadeva, si rischia di perdere l'essenziale visione storica d'insieme; ed il suo significato.

A Reggio Emilia, dov'era nato il 23 febbraio 1818, Antonio Fontanesi, penultimo dei sette figli di Maddalena Gabbi e di Giuseppe, custode e vivandiere della locale caserma di San Marco, rimase orfano di padre a sette anni. Dal 1832 è allievo, nella locale scuola di Belle Arti, del neoclassicista Prospero Minghetti e di Vincenzo Carnevali, dove studia scenografia; come scenografo dal 1841 lavora per il Teatro di Parma (la *Fausta* di Donizetti, quindi il *Nabucco* di Verdi); decora interni di Casa Ghinizzini (poi Camellini) e Casa Zanichelli, mentre il suo studio è nella casa detta “degli Svizzeri”; nel 1843 dipinge la *Veduta di Massa*. Nel 1845 (anno in

ers. Between the fifties and sixties, however, some of the Italian students—notably the Genoese Alfredo De Andrade (Lisbon, 1839–Genoa, 1815)—abandoned Calame to attend the lessons of Fontanesi,⁶ whom they found to be much more innovative.

Without going into Fontanesi's history in depth, a few of the stages of his career should be mentioned, not only in order to underline the rapid progress of his evolution and the qualitative levels he gradually achieved, but also so as to contextually hint at the constantly evolving cultural milieu within which Fontanesi operated throughout his life. My intent is to discern specific elements and values, and in this way remedy the many and tedious repetitions of clichés that have been dragged out for centuries like inane litanies without real foundation, historical confirmation, and critical justification. I also think that by continuing to look at Swiss names and figures from Turin, from Piedmont, and from Italy—without paying much attention to the dates and to what was happening day after day, in Switzerland and in nearby France—there is also the risk of missing the essential overall historical picture; and its significance.

*Antonio Fontanesi, the penultimate of seven children of Maddalena Gabbi and of Giuseppe, guardian and sutler of the local San Marco barracks, was born on February 23, 1818 in Reggio Emilia; he remained fatherless when he was seven. From 1832 he was a student in the local fine arts school of the neoclassicist Prospero Minghetti and of Vincenzo Carnevali, and studied scenography. He worked as a designer from 1841 for the theatre in Parma (Donizetti's *Fausta* and then Verdi's *Nabucco*). He decorated the interiors of Casa Ghinizzini (later Camellini) and Casa Zanichelli, while his studio was in the “Swiss” house; in 1843 he painted *View of Massa*. In 1845 (the year of*



5. Album tascabile di Antonio Fontanesi (Album A). *Veduta di Montreux*, 1855 circa, matita nera su carta, 110 x 345 mm Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi

5. Antonio Fontanesi's pocket sketchbook (Album A), *View of Montreux*, c.1855, black pencil on paper, 110 x 345 mm Piacenza, Ricci Oddi Gallery of Modern Art

cui muore la madre) dipinge cinque grandi pannelli decorativi per il *Caffè degli Svizzeri*, in piazza Grande, dell'amico Rodolfo Conzetti, ticinese e patriota nato a Poschiavo, che nel 1848 fu ribattezzato “del Risorgimento” e infine “della Speranza”. Piacquero talmente ai Tognoni, proprietari del locale, che se li vollero portare in casa. È già ben oltre la scenografia, in queste pitture da cui emerge una sensibilità squisitamente romantica, ricavata però dall'osservazione della natura; poco dopo (come in *Mulino lungo il torrente col ponte in distanza*, un'opera inedita quando la pubblicai nel 2001⁷) si possono constatare una luce e alcuni particolari che dimostrano ormai una vera e propria seduta di pittura *dal vero*.

All'inizio, quando Fontanesi si era rifugiato in Svizzera – dopo il 1848 che a tutta l'Europa aveva fatto sperare grandi cambiamenti, con poi le delusioni del 1849; dopo l'esperienza con i volontari di Garibaldi che segnò il suo animo sensibilissimo per la crudele realtà delle sanguinose battaglie che restarono nascoste, per tutta la sua vita, nel profondo della sua grande anima – l'artista cercò come poter continuare a vivere

*his mother's death) he painted five large decorative panels for the Caffè degli Svizzeri (which was renamed “del Risorgimento” in 1848 and finally “della Speranza”) in Piazza Grande, belonging to his Ticino friend and patriot Rodolfo Conzetti, born in Poschiavo. These panels pleased the proprietors of the cafe, the Tognoni family, so much that they wanted to take them home. Fontanesi went well beyond scenery design in these paintings, in which an exquisitely Romantic sensitivity emerges, drawn however from the observation of nature. Shortly afterwards Fontanesi would have interpreted light effects and details with an “en plein air” style, as in *Mill along the Stream with Bridge in the Distance*, still an unseen work when I included it in a volume in 2001.⁷*

At the beginning, when Fontanesi fled to Switzerland, he had to find a way to live and work. It happened after the year 1848, when all of Europe hoped for great changes (then followed by the delusions of 1849), and after the events following his joining of Garibaldi's volunteers, which marked his highly sensitive soul with the cruel reality of the bloody battles that remained hidden for his entire life, in the depths of his great heart. He had enlisted as a



6. Album tascabile di Antonio Fontanesi (Album B), *Villa Bartholony a Sécheron*, 1851-1853. Studio per una delle litografie pubblicate dall'editore Lemerrier con il titolo *Lac de Genève*, Parigi s.d., matita nera su carta, 110 x 174 mm
Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi

6. *Antonio Fontanesi's pocket sketchbook (Album B)*, *Villa Bartholony in Sècheron*, 1851-1853. *Study for one of the lithographies published in Paris by Lemerrier, Lac de Genève, n.d., black pencil on paper, 110 x 174 mm*
Piacenza, Ricci Oddi Gallery of Modern Art

e ad operare. S'era arruolato volontario con Luciano Manara, appena dopo le Cinque Giornate milanesi, combattendo sul lago Maggiore e nel varesotto. Fu a Lugano, prima, che continuò ad accogliere patrioti ed anarchici per numerosi decenni; poi a Ginevra. Qui – nella terra che secoli prima era stata di Calvino – l'artista incontrò il lago Lemano e poi il Monte Salève.

Cerca committenze, ha un importante punto di riferimento nel mercante di stampe Victor Brachard, giunto da Parigi nel 1848. Guarda subito ai *fusain*, i disegni a carboncino di cui era maestro Diday, e incrementa la propria capacità di disegnare, coltivata anche nei primi tempi a Lugano, Lucerna, Berna e Basilea. Oltre ai taccuini che porta sempre con sé nei viaggi o nelle

volunteer with Luciano Manara just after the Five Days of Milan and fought on Lake Maggiore and in the territory of Varese. Fontanesi continued to welcome patriots and anarchists for many decades, first in Lugano, then in Geneva. Here, in the land which centuries earlier had been Calvin's, the artist became acquainted with Lake Geneva and Mount Salève.

He sought clients and had an important reference point in the print merchant Victor Brachard, who had arrived from Paris in 1948. He was soon captured by the so-called au-fusain (charcoal) drawings of which Diday was a master, and he increased his ability to draw that he had also cultivated in his early years at Lugano, Lucerne, Berne, and Basel.



7. Album tascabile di Antonio Fontanesi (Album B), *Ginevra. Place de la Treille*, 1851-1853, matita nera su carta, 110 x 174 mm
Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi

7. *Antonio Fontanesi's pocket sketchbook (Album B)*, *Geneva. Place de la Treille*, 1851-1853, *black pencil on paper, 110 x 174 mm*
Piacenza, Ricci Oddi Gallery of Modern Art

uscite fuori Ginevra per fissare impressioni o più dettagliati particolari, già nel 1851 – con il grande disegno *Cour de St. Pierre*⁸ – dimostra per un verso di aver raggiunto una considerevole perizia tecnica e per l'altro di aver imboccato una ricerca assai personale che rivela elementi tipici della sua poetica. Sperimenta la litografia per rispondere ad alcune importanti commissioni; come verso la fine del decennio (dopo il fondamentale soggiorno a Parigi, ospite di Troyon che era amico di Brachard, per visitare nel 1855 l'Esposizione Universale; quando conosce tra gli altri Corot che nel maggio 1853 era stato tra i primi a realizzare dei *cliché-verre*; e dopo i periodi nel Delfinato, ospite di Ravier, a partire dal 1858, così importanti per l'evoluzione della

Already in 1851, with the large drawing Cour de St. Pierre,⁸ Fontanesi demonstrated that he had achieved considerable technical skill and that he had undertaken quite personal researches that reveal typical elements of his style. This development is moreover confirmed by the drawings of the pocket sketchbooks that he always took with him both on his travels and on his trips outside Geneva in order to fix his impressions with accurate details.

Fontanesi experimented with lithography in order to satisfy several important commissions, just as he did towards the end of the decade, after his fundamental stay in Paris (when he was a guest of Troyon, a friend of Brachard's) when he visited the Universal Exposition in 1855. In Paris he met, among others,

sua pittura) si mette ad incidere all'acquaforte e, verso il 1862, inizierà anche lui ad utilizzare la tecnica del *cliché-verre*, attraverso una «fase di accanita sperimentazione»⁹.

In altri termini, e cercando una sintesi seppur schematica, Fontanesi nei primi cinque anni a Ginevra si ambienta e sviluppa le proprie capacità di artista affinando diverse tecniche espressive, compresa la litografia, ed inizia ad avere un riconoscibile linguaggio formale. Nel lustro successivo, a partire dal soggiorno parigino del 1855, rinnova i suoi modi pittorici adeguandoli alle più avanzate esperienze francesi, anche grazie alle frequentazioni ed ai soggiorni nel Delfinato; espone con buoni risultati in numerose occasioni e località sia piemontesi e liguri che tra Svizzera e Francia (l'elenco delle mostre cui partecipa ci farebbe constatare che si sta facendo conoscere a cavallo delle Alpi in più nazioni).

All'inizio degli anni sessanta ottiene affermazioni di rilievo tanto nelle esposizioni cui partecipa quanto per i riconoscimenti che riceve all'interno di una cerchia di intenditori influenti e prestigiosi; la poetica che esprimono i suoi dipinti è ancor più originale e va ben al di là dei modi degli altri artisti con i quali si ritrova regolarmente a dipingere *en plein air* tra Crémieu e Morestel; dal 1862 affronta nuove tecniche grafiche e dipinge mostrando un linguaggio di raffinata e intensa poesia nelle interpretazioni della natura e del paesaggio, con uno stile assai personale e un modo di stendere e lavorare la materia cromatica così originale da suscitare ammirazione tra gli esperti e gli innovatori ma pure lo sconcerto del pubblico tradizionalista ed impreparato, o dei pigri mestieranti.

Fra il 1863 e il 1864, come vedremo meglio più avanti, c'è una fondamentale svolta nelle com-

*Corot, who had been among the first, in May 1853, to adopt the cliché-verre technique. After his stay in the Dauphiné in 1858, when he was a guest of Ravier — a period so important for the evolution of his painting—Fontanesi started etching and, around 1862, began to use the cliché-verre technique in a “phase of furious experimentation.”*⁹

In other words, schematically speaking, during his first five years in Geneva Fontanesi developed his own artistic skills, not only with the medium of lithography but also using different techniques, and began to acquire a distinctive formal language. During the five years that followed, starting from his Parisian stay in 1855, he renewed his pictorial style and assimilated the innovations of the French artists, also thanks to his visits and stays in the Dauphiné. He exhibited with good results on numerous occasions both in Piedmontese and Ligurian localities and in Switzerland and France. The list of the exhibitions he took part in suggest, in fact, that he was achieving renown in several countries across the Alps. At the beginning of the 1860s he achieved remarkable success both in the exhibitions he took part in and thanks to the response of an influential and prestigious circle of connoisseurs. The unique mode of expression of his paintings goes well beyond the modes of the other artists with whom he regularly painted en plein air between Crémieu and Morestel. From 1862 Fontanesi tackled new graphic techniques, while his paintings revealed a refined and intense lyricism in the interpretations of nature and landscapes, with quite a personal style and with such an original method of applying and working the chromatic material as to arouse the admiration of experts and innovators but also the bewilderment of the traditionalist and unprepared public, as well as of lazy hacks.

Between 1863 and 1864, as will be detailed below, there was a fundamental shift in his compositions that began to feature marked mental and indeed conceptual values, as we would say today.



8. Antonio Fontanesi, *Novembre*, 1864, olio su tela, 103,1 x 153 cm
Torino, GAM - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
su concessione della Fondazione Torino Musei

posizioni che assumono una strutturazione di forte valenza mentale e – diremmo oggi – persino concettuale.

Il Fontanesi che si presenta nel 1864 a Torino con le tre grandi tele è quindi un artista maturo ed affermato, pronto a giocare le sue carte in una capitale vivace, come ho scritto, consapevole di aver in quell'ambiente alcuni convinti sostenitori di ragguardevole influenza e capacità di intervento.

Dal 4 maggio al 15 giugno, fra le 467 opere esposte quell'anno (la Società ne acquista 51 e spende 25.220 lire; altri collezionisti 63 spendendone 35.525), di Fontanesi ci sono tre capolavori delle medesime dimensioni (102 x 153 cm): nel salone centrale, troneggia *Altacomba*

8. Antonio Fontanesi, *November*, 1864, oil on canvas, 103.1 x 153 cm
Turin, GAM – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
Courtesy of Fondazione Torino Musei

The Fontanesi who presented himself in Turin with three large canvasses was therefore a mature and established artist, ready to play his cards in a lively capital, as I have said, and conscious that in that environment he had several supporters of remarkable influence and capacity for intervention.

Among the 467 works exhibited that year from May 4 to June 15 (the Società Promotrice purchased 51 and spent 25,220 lire, while other collectors bought 63 and spent 35,525), there are three Fontanesi masterpieces with the same dimensions (102 x 153 cm): dominating the central hall was Hautecombe. “Memory of the Fontana delle Meraviglie”¹⁰ that was to have the honour of being one of the eight paintings reproduced as etchings in the Album dedicated to the show; in the third room were November,¹¹ which was purchased by King Victor



9. Antonio Fontanesi, *Altacomba (Ricordo della Fontana delle Meraviglie)*, 1864, olio su tela, 102 x 153 cm
Castello di Sarre, Regione Autonoma Valle d'Aosta su concessione della Regione Autonoma Valle d'Aosta - Archivi dell'Assessorato Istruzione e Cultura della Regione Autonoma Valle d'Aosta, fondo Catalogo beni culturali

(*Ricordo della Fontana delle Meraviglie*)¹⁰ che avrà l'onore di essere uno degli otto dipinti riprodotti in incisione nell'Album dedicato all'esposizione; nella Sala Terza ci sono *Novembre*¹¹ che venne acquistato dal re Vittorio Emanuele II e l'*Aprile*¹² che fu acquistato dalla medesima Società Promotrice, ed estratto fra i soci. Non si poteva immaginare un successo migliore; con il contorno di accese polemiche.

Le tre opere erano rappresentative di quel momento dell'evoluzione artistica del pittore, ma nello stesso tempo costituivano una riflessione sulle diverse fasi del suo percorso. *Aprile* era un po' il culmine dei suoi lunghi soggiorni tra Ginevra e il Delfinato; il lago del Bourget era stato uno dei principali luoghi di fronte ai quali Fontanesi si era ispirato, maturando le sue scelte

9. Antonio Fontanesi, *Hautecombe (Memory of the Fontana delle Meraviglie)*, 1864, olio su tela, 102 x 153 cm
Castello di Sarre, Autonomous Region of Valle d'Aosta. Courtesy of the Autonomous Region of Valle d'Aosta, Archives of the Education and Culture Inspectorate, Autonomous Region of Valle d'Aosta, Catalogo beni culturali records

Emmanuel II, and April,¹² which was purchased by the Society, and drawn by lot by the members. No greater success could have been imagined, although received with strong controversy.

The three works were representative of the painter's artistic evolution, but at the same time they synthesised different stages of his imagery. April was somehow the culmination of his long stays in Geneva and the Dauphiné. Lake Bourget was one of the most significant places that inspired Fontanesi, when he had matured his decisions regarding the "reason" as well as the "modes" of his practice and of his personal experience as a painter. April seems to condense the memory of so many sunny days spent on the shores of the lake; its airy composition, its light, its serene colourful atmosphere intensely evoke nature. November is perhaps the

sul "motivo", nonché sui "modi" dell'esercizio e delle sue personali ricerche sull'esperienza del dipingere; sembra condensare il ricordo delle tante giornate assolate trascorse sulle rive del lago, realizzando un'ariosa composizione dall'atmosfera serena, quieta, piena di luce e di colori, di intensa suggestione del dato naturale. *Novembre* è forse la tela che più esprime la pacata mestizia che corrisponde al sentimento di fondo di Fontanesi in quel periodo della sua vita e della sua poetica di artista, con quella vena di lirica malinconia che pervade il tenue rosato – che pare tiepido oro – delle alte e larghe nuvole di un vasto cielo al tramonto, su cui si accampano i lunghi rami tormentati di un grande albero ormai spoglio di foglie; mentre in basso si accentuano le ombre e – al centro – un'assorta figura di pastora sembra quasi più rannicchiata su se stessa che non seduta, solitaria e muta. *Altacomba* era la ricerca verso cui si sentiva più impegnato, l'obiettivo cui tendeva per il futuro, il terreno e l'ambito su cui si stava allora indirizzando la sua poetica che mirava al risultato di riuscire a creare un paesaggio che ispirasse nello spettatore un sentimento di misteriosa accensione di una sorprendente meraviglia.

Basta leggere l'Album dell'esposizione di quell'anno sia per vedere come Fontanesi viene accolto a Torino, nel 1864, sia per rendersi conto dei termini su cui verte la dura polemica che da alcuni anni contrappone la maggioranza dei pittori tradizionalisti e l'agguerrita minoranza degli innovatori.

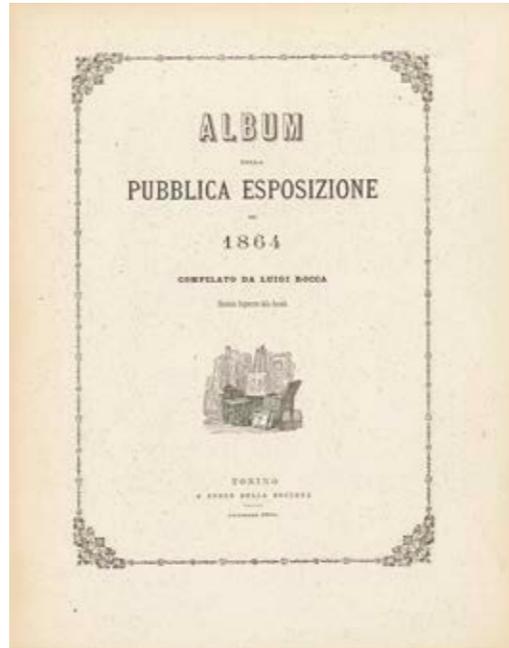
Nella pagina che scrive su Fontanesi, il conte Federico Pastoris di Casalrosso¹³ (Asti, 1837 - Torino, 1884) prende una netta posizione in suo favore, e mostra di aver colto appieno il valore ed il senso della sua pittura: «per me è un

painting that best expresses the calm melancholy that pervaded Fontanesi's art and life at the time, with that seam of lyrical sadness that pervades the tenuous pink—like lukewarm gold—of the high broad clouds of a vast sky at sunset, climbing onto which are the long tormented branches of a great tree stripped of its leaves; while below, the shadows are accentuated and, in the centre, a pensive shepherdess seems almost curled up into herself rather than seated, solitary and mute. Hautecombe documents the investigations that mostly engaged the artist, the goal towards which he stretched, and the territory within which he was experimenting in search of a landscape that would arouse in the viewer a sentiment of mysterious triggering of startling wonder.

It is sufficient to read the Album of that year's exhibition to see how Fontanesi was received in Turin in 1864 and realise the terms of the bitter controversy which for some years had lined up the majority of traditionalist painters against the passionate minority of innovators.

In the page that he wrote on Fontanesi, Count Federico Pastoris di Casalrosso¹³ (Asti, 1837–Turin, 1884) clearly took his side and revealed that he had fully grasped the value and significance of his painting: "for me he is an artist in the highest sense of the word. By this I mean that his paintings are thought out and induce thought" and that he wanted to "consider the accusations and abuse that many critics launched against Fontanesi, because they do not discern on his canvasses the photographically detailed portrait of the plants, of the stone, or of the grass. In my view, Fontanesi's pictures always contain an idea, a thought that speaks to the mind and to the heart even more than to the eye, and were not executed in order to be anatomised with pedantic analyses. They are like a poetic concept lacking in final cleaning, but which I pre-

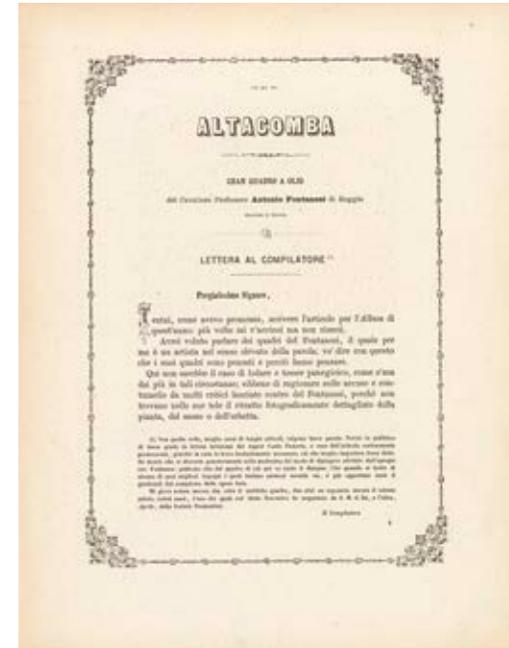
artista nel senso elevato della parola; vo' dire con questo che i suoi quadri sono pensati e perciò fanno pensare» e aggiunge di voler «ragionare sulle accuse e contumelie da molti critici lanciate contro del Fontanesi, perché non trovano nelle sue tele il ritratto fotograficamente dettagliato delle pianta, del sasso o dell'erbetta. A mio avviso i quadri del Fontanesi contengono sempre un'idea, un pensiero che parla alla mente ed al cuore anche più che all'occhio, e non son fatti per essere anatomizzati con pedantesca analisi. Gli sono come un concetto poetico a cui manca l'ultima pulitura, ma ch'io preferisco a ben sonanti rime vuote di senso». Nel medesimo Album, il conte Ernesto Bertone di Sambuy presenta un dipinto del ginevrino Castan, ma inizia il suo testo (impiegandone ben due terzi) con una critica agli “innovatori”, senza nominare Fontanesi cui a tutta evidenza si riferisce il suo attacco: «Fra le tante pitture di paese, che vedemmo esporsi in quest'anno, non molte, a dir vero, ebbero a raccogliere le simpatie del pubblico e gli elogi delle intelligenti persone. [...] Intanto pittori cui certamente non si può negare qualche ingegno, ed altri che potrebbero farsi un eterno seggio nel tempio dell'arte, – quando piegassero l'indomito genio allo studio incessante del bello e del vero, – cercano un nuovo genere di paesaggio nel disordinato scompiglio di una fremente tavolozza, negli arrischiati effetti di impossibile luce. Viste a distanza, le loro tele riescono pur troppo ad ingannare il pubblico, e ciò ti spieghi il fanatismo di pochi, il dubbio dei molti. [...] chè, se ti accosti, il caos si svela in quell'anarchia di colori caduti alla rinfusa. Quanto era cielo diventa una tavola di Paros; il terreno s'è mutato nelle screziature e vene del verde antico, i tronchi e le fronde di quelli che credevi alberi, si son fatti informi macchie senza nome. [...]



10. Società Promotrice delle Belle Arti, *Album della pubblica esposizione del 1864*, Torino 1864.

10. *Società Promotrice delle Belle Arti*, *Album of the 1864 Public Exhibition*, Turin 1864.

fer to nice sounding rhythms without any sense.” In the same Album, Count Ernest Bertone of Sambuy presented a painting by the Genevan artist Castan, but began his text (taking up all of two thirds of it) with a criticism of the “innovators,” without naming Fontanesi to whom his attack quite clearly referred: “Among the many landscape views that we saw on show this year, not many, to tell the truth, garnered the approval of the public and the praise of intelligent people.” [...] Some painters, whose talent cannot certainly be denied, and others who would merit an eternal place in the temple of art, - if they used their indomitable genius to ceaselessly study beauty and truth, - searched a new landscape genre in the disorderly confusion of a quivering palette and in the hazarded effects of impossible light. Seen from a distance, their canvass-



11. *Altacomba 1864. Gran quadro a olio del Cavaliere Professore Antonio Fontanesi di Reggio dimorante in Ginevra. Lettera al compilatore.* Testo di Federico Pastoris, in *Società Promotrice delle Belle Arti, Album della pubblica esposizione del 1864*, Torino 1864

Né occorre il paragone di questi profeti del *realismo* per rendere ammirate le rare opere di quei pazienti cultori della vera Arte, che, trattando i paesi, si attengono alle severe discipline del disegno, ed alle sicure regole di prospettiva. Ad altra penna toccò in sorte il farvi parola di quel coscienzioso storiografo della natura che è il nostro Beccaria, e del diligente Perotti e degli altri pochi che onorano il paesaggio italiano». Sono due concezioni radicalmente diverse su cosa sia l'arte, e su come si “debba” dipingere; quasi che – nella mentalità e nella mente dei tradizionalisti conservatori, che di sicuro non si erano mai accorti che le pennellate di Caravaggio erano “sommarie” quanto decise, tutt'altro che minute e dettagliate; o che quelle di Tintoretto fossero così larghe e “alla brava” da



11. *Hautecombe 1864. Large oil painting by Antonio Fontanesi, Cavaliere and Professor, from Reggio, currently living in Geneva. Letter to the Compiler. Text by Federico Pastoris, Società Promotrice delle Belle Arti, Album of the 1864 Public Exhibition, Turin 1864*

es unfortunately are able to trick the public, and this explains the fanaticism of the few and the doubts of the many. [...] so that from close up the chaos reveals itself in that anarchy of colours scattered in confusion. What was sky becomes a marble slab from Paros; the earth mutates in the speckles and veins of antique green, the trunks and the fronds of those that you thought to be trees are made of formless nameless stains. [...] Nor is it necessary to compare these prophets of realism with those patient connoisseurs or true Art to appreciate the rare works that depict villages and stick to the severe disciplines of drawing and the safe rules of perspective. It was up to another pen to comment on that conscientious historiographer of nature, our Beccaria, and on the diligent Perotti and the other few who honoured the Italian landscape.”

rivelare somiglianze impressionanti, poi, con quelle dell'*informale* del Novecento – esistessero *regole* immutabili nel tempo. Mentre la storia dell'arte, negli ultimi due secoli, non è altro che vicenda di rapide evoluzioni – anno dopo anno – delle tecniche pittoriche, sia di una altrettanto veloce trasformazione del concetto stesso di cosa si possa intendere e concepire che sia la stessa "arte".

Lo scontro, quell'anno, è ancora fra una stesura dettagliata, disegnata nei più minuti particolari, riconoscibile alla distanza di poche decine di centimetri dalla tela e una che invece da vicino appare un "caos di colori": resta il fatto che un personaggio come di Sambuy (Vienna, 1837 - Torino, 1909; presidente del Circolo degli Artisti dal 1879 al 1902, sindaco di Torino dal 1883 al 1886, senatore nominato dal re Umberto I nel 1883, presidente dell'Accademia Albertina dal 1887 al 1894, presidente della Promotrice di Belle Arti tra 1889-1896 e 1899-1902) che fu a lungo una personalità di rilievo e di grande influenza a Torino, non solo rifiuta e schernisce il *realismo* di Courbet di dieci anni prima, o l'*indeterminato* che da diversi decenni caratterizzava la pittura di Corot, ma sarebbe rimasto cieco e sordo alla migliore e più innovativa arte contemporanea del suo tempo, a partire ovviamente dagli impressionisti francesi quando saranno sulla scena. Non è solo, perché nell'*Album* della Promotrice del 1862, Balbiano di Colcavagno (1816-1872), consigliere della Promotrice tra il 1854 e il 1860, aveva firmato un lungo pezzo giocato su un artificio retorico: immagina che Cavour, Bernardino Gallinari, Salvator Rosa e Michelangelo visitino la Promotrice nel suo ultimo giorno di apertura commentando le opere esposte e la situazione artistica del momento. Fa così parlare Gallinari su Fontanesi: un «originale», che riprende gli «scuri oltrabituminosi

These two conceptions regarding what art is, and how one "should" paint, are radically different; almost as if (according to the mentality and the mind of those traditionalist conservative thinkers, who certainly never noticed that Caravaggio's strokes were as "perfunctory" as they were precise, anything but minute and detailed; or that those of Tintoretto were so broad and "swaggering" that they would have revealed similarities with the Informal ones of the twentieth century) there were immutable timeless rules. On the contrary, the history of art of the last two centuries is nothing but an adventure of rapid evolutions, year after year, of pictorial techniques, and of a similarly fast transformation of the very concept of what can be understood or conceived by "art" itself.

The clash that year involved, once again, two opposed ways of painting: by means of meticulous depictions drawn down to the smallest detail, and recognisable at a short distance, on the one hand; and on the other, by means of a "chaos of colours." The fact remains that Ernest Bertone of Sambuy (Vienna, 1837–Turin, 1909; president of the Circolo degli Artisti from 1879 to 1902, mayor of Turin from 1883 to 1886, senator appointed by King Umberto I in 1883, president of the Accademia Albertina from 1887 to 1894, president of the Società Promotrice di Belle Arti between 1889–1896 and 1899–1902), who for many years was a person of prominence and of great influence in Turin, not only rejected and sneered at the realism of Courbet from ten years earlier, or the indeterminate that had pervaded Corot's paintings for several decades, but had remained blind and deaf to the best and most innovative contemporary art of his time as well as, it goes without saying, to the French impressionists when they took the stage. Bertone of Sambuy was not alone: Balbiano di Colcavagno (1816–1872), a board member between 1854 and 1860, had signed a piece in the 1862 Album of the Società Promotrice



12. Antonio Fontanesi, *Tramonto al Lemano*, 1860-1862, olio su cartone applicato su tela, 27 x 58 cm Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi

del Decamp [sic], e l'indeterminato del Corot»; e aggiunge: «Qual ragione lo induca a fare i cieli sassosi e il terreno diafano, io non intendo, né so in quale astro del firmamento egli abbia fatto studio di una luce, che non si può dire né di sole né di luna, e non di meno è splendida; ma so bene, che ancora il Rembrandt conduceva le opere sue con una luce immaginaria, e non di meno fu ammirando. Ed io, che molto ammiro il Fontanesi, fo voti che il suo potente ingegno rimanga unico, perché non a tutti sarebbe dato di poter far bene adoperando come lui fa talvolta, non i pennelli, ma la scopa».

Il vero problema è che, fra i sei consiglieri della Promotrice, se al posto di Balbiano viene eletto nel 1861 e nel 1862 – al culmine dell'impeto risorgimentale, e mentre i pittori piemontesi di Rivara ed i "grigi" liguri, insieme ai toscani che si trovano al caffè Michelangelo e stanno elaborando la loro pittura "a macchia", e al genevrino Fontanesi mietono successi nelle prin-

12. Antonio Fontanesi, *Sunset on Lake Geneva*, 1860–1862, oil on cardboard applied onto canvas, 27 x 58 cm Piacenza, Ricci Oddi Gallery of Modern Art

that played on a rhetorical artifice: he imagined that Cavour, Bernardino Gallinari, Salvator Rosa, and Michelangelo attended the exhibition on its last day, commenting on the works on show and the art of that time. This is how he makes Gallinari talk about Fontanesi: an "original" who draws on "Decamp's ultra-bituminous dark shades" and "Corot's indeterminate strokes," and adds: "What induces him to depict stony skies and diaphanous earth, I do not know, nor do I know in what star in the firmament he made the study of light, as it cannot be said to be of the sun or of the moon, but is no less splendid; but I know well that even Rembrandt's works were pervaded by an imaginary light and he was none the less admired. And I, who greatly admire Fontanesi, hope that his powerful talent remains unique, because it is not given to everyone to achieve good results as he does, not with a paintbrush but, as sometimes is the case, with a broom."

Of the six board members of the Società Promotrice it was Ernesto Bertone¹⁴ (Pinerolo, 1836–Turin,



13. Antonio Fontanesi, *Campagna nel Delfinato*, 1863, olio su tavola, 26,5 x 39,6 cm
Collezione privata

cipali mostre – Ernesto Bertea¹⁴ (Pinerolo, 1836 - Torino, 1904), già dal 1863 egli viene sostituito proprio da di Sambuy.

E ciò dimostra quanto sia combattuto lo scontro; la presenza di Ferdinando di Breme che presiede la Promotrice, efficacemente sostenuto dal segretario Luigi Rocca, e dirige l'Accademia, anche qui con il determinante contributo di Carlo Felice Biscarra che di Breme stesso, come suggeritogli da Massimo d'Azeglio, nomina segretario nel 1860, al termine della riorganizzazione dell'istituzione, mantiene una equilibrata regia della politica culturale che garantisce

13. Antonio Fontanesi, *Countryside in the Dauphiné*, 1863, oil on panel, 26.5 x 39.6 cm
Private collection

1904) who was elected to replace Balbiano in 1861 and 1862 (at the climax of the impetus of the Risorgimento, when the Rivara group, the “grey” Ligurians, the Tuscans who gathered in the Caffè Michelangelo and were working on their a macchia technique, and Fontanesi himself were garnering success after success at the main shows), but the real problem is that Bertea was soon replaced, in 1863, by none other than Ernest Bertone of Sambuy.

And this demonstrates how heated the clash was. Balance was maintained by the presence of Ferdinand of Breme as head of the Società Promotrice—

efficace sostegno agli artisti più innovativi che stenterebbero ad essere compresi dal grande pubblico, pigro e tradizionalista.

Dopo la lunghissima premessa utile per dare una “fotografia” che delinea la situazione culturale e politica nella Torino del 1864, veniamo finalmente a questa mostra milanese dedicata all'Aprile. *Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia*. La meravigliosa tela fontanesiana è accompagnata da due inediti taccuini (donati dalla nipote di Calderini alla Ricci Oddi alla fine del 2012¹⁵), quasi ad evocare sia il ruolo del disegno nella pratica figurativa dell'artista sia i suoi percorsi di esplorazione del territorio svizzero. C'è poi il *Tramonto al Lemano*, che ritengo databile tra il 1860 ed il 1862; è presente per citare il lago di Ginevra sulle cui rive Fontanesi visse per un quindicennio ed insieme, attraverso questa specifica opera (pervenuta in dono alla Ricci Oddi alla fine del 2013¹⁶), per vedere un soggetto ritratto più volte dall'autore¹⁷, proprio perché adatto a verificare ed articolare differenti equilibri compositivi tra il cielo, la superficie dell'acqua, i profili della terra, a seconda della luce e dei suoi toni di colore, per rendere di volta in volta il clima emotivo che intendeva dare alla natura. Infine l'ovale *Campagna nel Delfinato* del 1863, che per primo Angelo Dragone¹⁸ – mentre stava preparando a metà degli anni settanta la mostra di Tokyo e Kyoto – considerò l'opera che segna la grande e fondamentale svolta compositiva realizzata da Fontanesi in quell'anno e che lo portò alle tre grandi tele presentate a Torino nel 1864. Una vera e propria rivoluzione nel modo di concepire la struttura compositiva del dipinto, di straordinaria modernità per quei tempi, che Dragone stesso, sostenendo l'originalità e l'assoluta modernità dei processi creativi di Fontanesi, descrisse poi



where he was effectively supported by the secretary Luigi Rocca—and as director of the Accademia, here too thanks to the decisive contribution of Felice Biscarra who Ferdinand of Breme himself, as proposed by Massimo d'Azeglio, appointed secretary in 1860 at the end of the reorganisation of the institution. The marquis adopted a cultural policy that guaranteed valuable support to those innovative artists who were not welcomed by the lazy and traditionalist public at large.

After this very long preamble intended to help to provide a “snapshot” of the cultural and political situation of Turin in 1864, let us finally consider this Milanese show dedicated to April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy. Fontanesi's marvelous canvas is accompanied by two unpublished



14. Antonio Fontanesi, *Campagna nel Delfinato*, 1863, matita nera e lapis fermati a cera, stilo su cartoncino bianco, 145 x 235 mm
Firenze, Gabinetto Fotografico del Polo Museale Regione della Toscana

così¹⁹: «Processi che consistevano in una pratica essenzialmente mentale con la quale aveva preso ad attingere a tutta una serie di elementi colti in precedenza sul vero, per reimpiegarli, secondo una logica compositiva dalle motivazioni costruttive sempre diverse, sfociando dunque in una lucida, sempre originale costruzione di un'immagine visiva squisitamente caratterizzata. Ciò che, al di là di ogni valore più sottilmente poetico cui sarebbe stato in grado di attingere, era chiaramente ben altra cosa dall'ineffabile abbandono tipico di un atteggiamento romantico, cui il Longhi l'aveva invece attribuito.

Per Fontanesi, insomma – come le opere possono ben testimoniare – la spalletta d'un ponticello equivale ad un terrapieno, un lago può

14. Antonio Fontanesi, *Countryside in the Dauphiné*, 1863, waxed black pencil and lapis, stylus on white paperboard, 145 x 235 mm
Florence, Photo Archive of the Tuscany Regional Direction for Cultural Heritage and Landscape

sketchbooks (donated by Calderini's granddaughter to the Ricci Oddi Gallery at the end of 2012),¹⁵ almost evoking both the role of drawing in the artist's figurative practice and his exploratory itineraries. Then comes the Sunset on Lake Geneva (received in donation by the Ricci Oddi Gallery at the end of 2013),¹⁶ which I believe can be dated between 1860 and 1862; it represents Lake Geneva, on whose shores Fontanesi lived for fifteen years or so, and features a subject portrayed by the artist several times.¹⁷ The scene, in fact, was specifically suitable for experimenting with different compositional balances between the sky, the water surface, and the profiles of the earth, depending on the light and colour shades, to render moment by moment the emotional climate through which Fontanesi interpreted nature. Finally, the 1863 oval Countryside

diventare una pianura, il piccolo sperone verde può trasformarsi in un rosseggiante castello: il tutto risponderà ogni volta all'immagine segreta, alla forma compositiva scelta dall'autore attraverso una elaborazione tutta sua, che rifugge da ogni riduttivo senso vedutistico: ciò che conta è sì la realtà, ma soprattutto la poetica realtà interiore, matrice autentica di ogni opera. Ed era, al suo tempo, un modo nuovo di interpretare il paesaggio».

Il visitatore ha la concreta possibilità di seguire, da *Campagna nel Delfinato* del 1863 all'*Aprile* del 1864, il verificarsi di questo processo evolutivo; tanto più che nel catalogo compaiono le immagini di opere che costituiscono altrettante tappe intermedie e di altre che in seguito confermeranno il medesimo modo di procedere di Fontanesi nello strutturare i suoi dipinti, tornando su elementi che verranno di volta in volta riorchestrati in maniere nuove e accentuando sempre più la sua particolare ricerca di un "sentimento del paesaggio", giungendo a livelli di rara intensità e di profonda poesia.

Punto di partenza è davvero il dipinto *Campagna nel Delfinato*, già strutturato per piani successivi che articolano lo spazio dal primo piano verso un lontano infinito, con alberi che fanno da quinte, un piccolo gregge e due figure di pastori: proprio come li ritroviamo nell'*Aprile*, seppur disposti in diversi luoghi della scena; c'è persino la roccia di media altezza che delimita il primo piano, quella che nell'*Aprile* si trova, un po' più discosta, dietro ai due giovani.

Occorre a questo punto parlare del disegno del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, che ha una storia davvero curiosa. Calderini nel 1901 lo pubblica (p. 101) con il titolo *Campagna nel Delfinato* ma afferma che è un'incisione; come tale verrà cercata per oltre mezzo secolo da



in the Dauphiné, which Angelo Dragone,¹⁸ when he was preparing the Tokyo and Kyoto exhibition in the mid-seventies, was the first to consider to be the work that marks Fontanesi's great and fundamental change of direction that year and which led him to the three large canvasses displayed in Turin in 1864. The painting's compositional structure was a veritable revolution, of extraordinary modernity for those times. Dragone himself, sustaining the originality and the absolute modernity of Fontanesi's creative processes, described them as follows:¹⁹ "His approach was essentially mental; he had begun to draw on a series of elements originally caught "from nature" that he then revisited in the light of a compositional logic with constructive principles that are always different. The construction that emerged was lucid, always original, and exquisitely characterised. Something that, beyond any more subtly poetic value which he would have been able to draw on, was clearly quite another thing from the ineffable abandonment, typical of a Romantic attitude, that Longhi had in-

tutti gli studiosi senza trovarla; quasi tutti la ritengono connessa all'Aprile. Nel 1971 si tiene a Firenze una mostra di *Disegni italiani del XIX secolo* del Gabinetto e il curatore Carlo Del Bravo può riconoscere in un disegno, cui viene assegnato il più "neutrale" titolo *Paesaggio con gregge e due pastori*²⁰, quella "incisione" alla cui caccia si erano inutilmente dedicati in tanti; a lui il merito di aver sfatato la leggenda della sua esistenza; ma Del Bravo, forse ignorando il dipinto ovale, continua a sostenere che il disegno sia preparatorio all'Aprile mentre a tutta evidenza è semmai preparatorio all'ovale, cui corrisponde in tanti più dettagli, compreso il castello sul più alto profilo del terreno²¹, oltre alla posizione – con lievi varianti – dei pastori, del gregge e all'articolazione del terreno. Forse anche per questa ragione in successive occasioni (dalla mostra della grafica a quella dedicata a Fontanesi dalla GAM di Torino nel 1997, in cui è stata Antonella Casassa a ribadire il rapporto con l'ovale) il disegno ha continuato ad avere non il titolo "fiorentino" ma quello di *Campagna nel Delfinato*.

La mostra offre l'occasione davvero privilegiata di confrontare *de visu* *Campagna nel Delfinato* e l'Aprile, di osservare le corrispondenze e le differenze delle loro strutture compositive, di analizzare il diverso ricomparire degli elementi – tasselli: le due figure dei pastori e la loro postura, gli alberi, le fronde, il gruppo delle pecore, l'andamento del terreno, il cielo e le nuvole, la superficie del lago che va a sostituire, in parte, quelle dei prati e della terra, con i suoi rilievi che scandiscono i piani e la profondità del dipinto, vero obiettivo-fulcro della ricerca poetica dell'artista.

Gli stessi interessanti raffronti si possono condurre sulle altre opere riprodotte in catalogo

stead noted. For Fontanesi, in short—as the works well demonstrate—the parapet of a little bridge is the equivalent to an embankment, a lake can become a plain, and the little green spur can transform itself into a reddish castle: all of this will respond every time to a secret image, to the compositional form devised by the author by means of a process of his own, which avoids any reductive vedutism: what counts is reality, but especially the poetic interior reality, the authentic matrix of every work. And at his time, this was a new way of interpreting the landscape."

Visitors are given a real chance to follow this evolutionary process from Countryside in the Dauphiné (1863) to April (1864), even more so as the catalogue includes works that constitute a number of intermediate stages and others which later confirmed Fontanesi's same approach to structuring his paintings, returning to elements that will be reorchestrated from time to time in new ways and increasingly accentuating his particular quest for a "sentiment of the landscape" with the achievement of levels of rare intensity and profound poetry.

The starting point is indeed the painting Countryside in the Dauphiné, already structured in successive planes that articulate the space from the foreground towards a far-off infinity, with trees that act as wings of a stage setting, a little flock and two figures of shepherds: just the way we find them in April, though arranged in different parts of the scene: there is even the medium-high rock that limits the foreground, the one that can be found in April somewhat to the side behind the two youths.

At this point it is necessary to speak of a drawing, included in the collection of the Uffizi Cabinet of Prints and Drawings, which has a rather curious history. Calderini published it (p. 101) in 1901 with the title of Countryside in the Dauphiné but affirmed that it was an engraving; as such it would be sought for more than half a century by all the schol-



15. Antonio Fontanesi, *Alla sorgente in una valletta con alberi*, 1863 circa, matita, matita nera e punta acroma su carta bianca, 143 x 222 mm
Torino, GAM - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea su concessione della Fondazione Torino Musei

proprio perché costituiscono ulteriori e nuove varianti del gioco compositivo avviato da Fontanesi nel 1863; per lo più su dipinti che stanno tra i due o sono di poco successivi all'Aprile. In realtà si è di fronte a un percorso che si sviluppa per un decennio, sino a quell'altro capolavoro che è l'Aprile del 1873. Tutta un'altra opera; anche se vi sono di nuovo le due figure, il ragazzino e la bambina a colloquio mentre pascolano gli animali. Un capolavoro molto sofferto, perché sulla tela intitolata *Mattino* che fu esposta a Parma nel 1870 – e lì acquistata dal Ministero della Pubblica Istruzione che la destinò a Torino – Fontanesi ridipinse due volte eliminando le versioni precedenti, sino all'ultima e definitiva del 1873 che andò all'Esposizione Univer-

15. Antonio Fontanesi, *At the Spring in a Small Valley with Trees*, c. 1863, pencil, black pencil and stylus incisions on white paper, 143 x 222 mm
Turin, GAM – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Courtesy of Fondazione Torino Musei

ars without success; almost everyone thinks that it is linked to April. An exhibition on drawings from the Cabinet was held in Florence in 1971, Disegni italiani del XIX secolo, and the curator, Carlo Del Bravo, recognised that the "engraving" which so many had fruitlessly sought was a drawing with a more "neutral" title, "Landscape with flock and two Shepherds."²⁰ His is the merit of having discredited the legend of its existence. But Del Bravo, perhaps unaware of the oval painting, continued to maintain that the drawing was a preparatory one for April, while all the evidence suggests that it was a preparation for the oval to which it corresponds in many more details, including the castle on the highest contour of the land,²¹ as well as the position—with slight variants—of the shepherds and the flock, and



16. Antonio Fontanesi, *Studio per "Idillio"*, 1863-1865, olio su carta applicata su cartone, 25,2 x 41,4 cm
Torino, GAM - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, su concessione della Fondazione Torino Musei

16. Antonio Fontanesi, *Study for "Idyll"*, 1863-1865, oil on paper applied onto cardboard, 25.2 x 41.4 cm
Turin, GAM - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
Courtesy of Fondazione Torino Musei



17. Antonio Fontanesi, *Idillio*, 1863-1865, olio su tela, 61 x 100 cm
Torino, GAM - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, su concessione della Fondazione Torino Musei

17. Antonio Fontanesi, *Idyll*, 1863-1865, oil on canvas, 61 x 100 cm
Turin, GAM - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
Courtesy of Fondazione Torino Musei

sale di Vienna di quell'anno; poi – come se non bastasse – uno sfortunato intervento di restauro nel periodo fra le due guerre. Ma fu l'approdo fondamentale, prima de *Le nubi* del 1880, alla ricerca fontanesiana dell'espressione dell'infinito e della resa di una luce che egli concepiva come altrettanto infinita: con quell'enorme cielo su un orizzonte così basso, la vastità della pianura, il sole coperto da una nuvola ma che pervade di luminosità tutto il dipinto.

C'è un comune denominatore nelle tre tele presentate nel 1864: la suggestiva luminosità che tutte le inonda, sgorgando dai fondi accuratamente preparati e che si diffonde carezzevole su ogni soggetto ritratto; e la costruzione-composizione del dipinto che non si limita a riprodurre la realtà naturale ma ne ricostruisce e ricomponne le parti, creando una sorta di astratta struttura spaziale dove ciascun elemento svolge un ruolo preciso: ora quinta, da un lato o dall'altro; ora primo piano o limite di una media o centrale profondità; o percorso verso l'infinito. Con successive scansioni dei piani e delle relative distanze, crea una sensazione-percezione dello spazio così profondo da attingere l'infinito.

Allo stesso modo, la partizione dello spazio nel dipinto crea proporzioni tra la parte inferiore dove si accampa la terra con i suoi dislivelli, sino a rialzi – muri o dossi del terreno o profili di colline più basse – che segnano lo spazio ed accompagnano lo sguardo sino alla linea dell'orizzonte sopra la quale si innalza un cielo, con le sue nubi, che sovente giunge ad accamparsi su due terzi della tela, nella sua parte superiore. Talvolta in una proporzione che corrisponde a quella della sezione aurea.

L'Aprile. Sulle rive del Lago del Bourget presenta un'atmosfera di quieto e sereno idillio agreste,

the rendering of the land. It is perhaps for this reason that on later occasions (from the graphics exhibition to the one dedicated to Fontanesi by the GAM in Turin in 1997, when Antonella Casassa reiterated the link with the oval) the drawing continued to retain the title Countryside in the Dauphiné and not the "Florentine" one.

The exhibition provides a truly special occasion for comparing de visu Countryside in the Dauphiné and April, for observing the similarities and differences in their compositional structures and analysing the different interpretations of the key elements: the two shepherds, their posture, the trees, the fronds, the group of sheep, the outline of the land, the sky, and the clouds; as well as the surface of the lake that, in part, replaces the meadows and the ground, with prominences that design the planes and the depth of the painting, the true goal and fulcrum of the artist's poetic research.

Similar interesting comparisons can lead to other works included in the catalogue, specifically because they constitute further and new variants of the compositional play initiated by Fontanesi in 1863, for the most part in paintings that come between the two or which come a little later than April. We can actually discern an artistic approach that would develop for ten years, up to that other masterpiece which is the April of 1873 (a completely different work, even if, once again, including two figures, the youth and the child chatting while the animals graze). It was a much-suffered masterpiece, because Fontanesi painted twice on the canvas entitled Morning and eliminated the previous versions until the last and definitive one in 1873 which was sent to the Universal Exposition in Vienna that year. The painting was displayed in Parma in 1870, and purchased there by the Ministry of Education which assigned it to Turin. Then—as if this were not enough—came an ill-judged restoration between the two wars.

di grande respiro e di rilassata quanto distesa tranquillità.

Ogni elemento-episodio, più strutturalmente compositivo che non narrativo – dai pastori sdraiati al gruppo delle pecore che paiono quasi un ammasso di rocce lanuginose o un cumulo di nubi, dalla coppia di alberi dai tronchi incrociati ai cespugli di arbusti, dai profili di pareti rocciose alle anse di uno specchio d'acqua, dal rilievo più o meno alto del terreno al pendio più o meno accentuato di un prato o di una ombrosa radura – che notiamo nell'*Aprile* diventa una sorta di un pezzo di un puzzle che Fontanesi tornerà a riutilizzare nelle sue successive composizioni, come se riprendesse passi o giri di frase in altre sinfonie, in nuove orchestrazioni della sua poetica figurale. Basta osservare temi ed atmosfere di *Donna al fonte* o di *Idillio*, dipinti l'anno seguente, per constatare come il pittore rimetta sulla tavola o sulla tela le medesime carte, impostando un solitario sempre nuovo che gli consente di ripetere la magia: mette insieme un'immagine che non è mai una replica ma è sempre un paesaggio mai visto prima, che ispira un profondo sentimento e sa suggerire alle anime attente struggimenti ed emozioni intense, forse già intuite oscuramente, ma non ancora provate così chiare e vivide come guardando quelle forme dai gesti lievi e contenuti, quei colori dai toni e dai timbri così originali e così incredibilmente delicati ed insieme altrettanto netti e precisi; indimenticabili.

Si è detto che l'*Aprile* fu acquistato dalla stessa Società Promotrice; in vista di questa mostra si sono fatte più approfondite ricerche sui documenti di archivio e consultando i verbali stilati dal segretario Rocca si è accertato che il dipinto – come previsto dallo statuto – fu sorteggiato il 16 giugno con il n. 43, e toccò

April was the fundamental point of arrival, before The Clouds of 1880, in Fontanesi's pursuit of the expression of the infinite and the rendering of the light that he conceived of as being equally infinite: with that gigantic sky on such a low horizon, the vastness of the plain, the sun covered by a cloud but pervading the entire painting with luminosity.

There is a common denominator in the three paintings presented in 1864. It is the evocative luminosity that inundates them all, gushing from the carefully prepared undercoats and caressingly diffusing over every object; the construction-composition of the painting does not only reproduce the reality of nature, but rather reconstructs and recomposes its elements, creating a sort of abstract spatial structure in which each component plays a precise role: now the wing of a stage setting, on one side or on the other; now a foreground or the limit of a mid or central depth: or a path towards infinity. With successive scanning of the planes and of the associated distances, Fontanesi created a sensation-perception of space that is so deep as to attain the infinite.

In the same way, the spatial arrangement creates proportional links between the bottom (depicting the various levels of the ground) and the prominences (walls, humps, the profiles of lower hills) which accompany our gaze off to the horizon line, above which a cloudy sky rises and often occupies as much as two thirds of the canvas, at times with golden mean proportions.

April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy captures the atmosphere of a quiet and serene bucolic idyll. The pervading tranquillity it depicts is as relaxed as it is distended. Every element-episode, which should be regarded as structurally compositional, rather than narrative (from the shepherds stretched on the ground to the sheep that almost look like a mass of woolly rocks or a heap of clouds, from

al pittore cav. Guido Gonin. Nato a Torino nel 1833, figlio ed allievo di Francesco Gonin, fu autore di scene di genere, buon ritrattista, ed ebbe particolare successo soprattutto come valente litografo; si trasferì presto in Francia dove poi morì nel 1906 ad Aix-les-Bains, la cittadina termale che sorge appunto sulle rive del lago Bourget, sulla sponda orientale, quella opposta ad Altacomba, un po' più a sud dell'abbazia. Non sappiamo se Gonin lo abbia portato con sé in terra francese o se lo vendette prima ancora di andare all'estero. Più avanti accennerò a che ne fu dopo.

L'impegno per questa mostra mi ha portato a riconsiderare più in dettaglio quel che accadeva in quei mesi a Torino. Già alla fine di luglio a corte era trapelata la notizia che il re il 13 agosto seppe quando ricevette il presidente del Consiglio Marco Minghetti: la clausola segreta nell'accordo che il governo cercava con Napoleone III sul ritiro delle truppe francesi che dal 1849 occupavano Roma. Prevedeva che "a guarentigia" della Convenzione tra Italia e Francia, la capitale venisse spostata. A Torino si sapeva che – in prospettiva – la città non sarebbe più stata capitale; ma proprio perché si voleva che fosse Roma si pensava che ciò sarebbe accaduto in un futuro non così prossimo. Invece le cose precipitarono: il 15 settembre la Convenzione venne firmata e la clausola segreta prevedeva il trasferimento della capitale entro sei mesi. Senza entrare nei dettagli di cronaca, basti dire che tra 21 e 22 settembre si registrano più di 50 morti e 130 feriti nella repressione di manifestazioni, il re impone a Minghetti le dimissioni e presidente del Consiglio è nominato il generale La Marmora. Il parlamento decide che la capitale sia Firenze e a fine anno cominciano a trasfe-

the pair of trees with their overlaid trunks to the clumps of shrubs, from the outlines of rocky walls to the bends in a sheet of water, from the varying prominence of the land to the slope accentuated to various extents of a meadow or a shady clearing) becomes a sort of jigsaw piece that Fontanesi will use again in his later compositions, as if quoting passages or phrases in other symphonies, in new orchestrations of his visual language. It is sufficient to observe the themes and atmospheres of Woman at a Spring or of Idyll, painted the following year, to see how the painter places the same cards on the table (or on the canvas) playing a game in always new magical ways. He puts together a scene that is never a replica but always a landscape never seen before, one that arouses deep feelings and suggests intense emotions of yearning in attentive souls, feelings that perhaps have always been darkly intuited but not yet felt so clearly and vividly before. Those light and contained gestures, those colours—with tones and timbres that are so original and so incredibly delicate, and at the same time so sharp and precise—are unforgettable. It is known that April was purchased by the Società Promotrice Society; with a view to this exhibition, in-depth searches were carried out on the archive documents and it was ascertained, by consulting the minutes drafted by the secretary, Rocca, that lots were drawn for the painting, as envisaged by the bye-laws, on June 16 and it was assigned to Cavalier Guido Gonin. Born in Turin in 1833, son and disciple of Francesco Gonin, he was a painter of genre scenes, a fine portraitist, and was particularly successful especially thanks to his ability as lithographer. He soon moved to France and died there in 1906 at Aix-les-Bains, the spa town that rises on the eastern shore of Lake Bourget, the one opposite Hautecombe, a little further south of the abbey. We do not know if Gonin brought the painting with him to France or if he sold it before going abroad. We will later discover the history of this work.



18. Antonio Fontanesi, *Aprile*, 1873, olio su tela, 171 x 254,8 cm
Torino, GAM - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
su concessione della Fondazione Torino Musei

rirsi i ministeri e la corte. Per quanto qui ci interessa, vuol dire che di Breme va a Firenze, lascia la presidenza della Promotrice e mantiene solo quella dell'Accademia Albertina che conserverà sino alla morte. Torino non è più capitale; e pure gli equilibri del suo mondo artistico mutano decisamente in peggio, nei suoi vertici soprattutto; l'anno dopo muore anche Massimo d'Azeglio. Se mai Fontanesi, che forse pensava che il restare a Ginevra ancora non avesse più molto senso, avesse pensato a trasferirsi a Torino dove proprio quell'anno aveva ottenuto tutto il successo possibile, ecco che quel drastico mutamento avrebbe reso questa soluzione scarsamente praticabile, almeno in attesa di vedere come le cose si sarebbero evolute e riassestate. Non

18. Antonio Fontanesi, *April*, 1873, oil on canvas, 171 x 254.8 cm
Turin, GAM – Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea
Courtesy of Fondazione Torino Musei

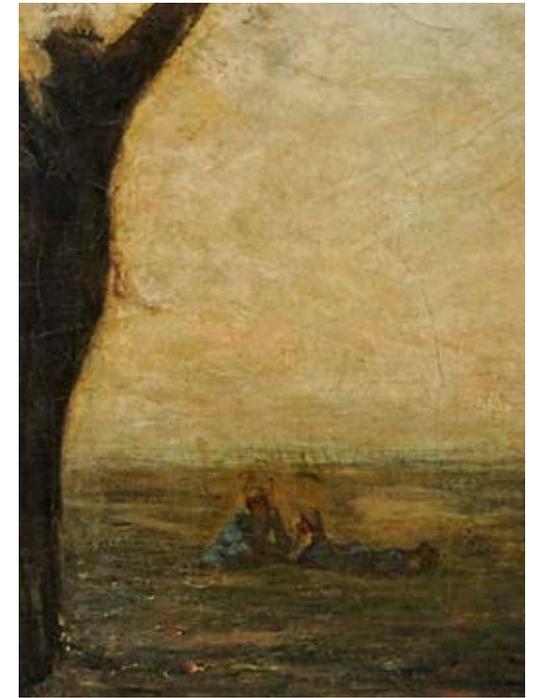
The commitment of this exhibition led me to consider what happened during those months in Turin in greater detail. The news had already leaked out of what the king learned on August 13, when he received the prime minister Marco Minghetti: the secret clause in the agreement that the government was seeking with Napoleon III on the withdrawal of the troops occupying Rome. It envisaged that the capital be transferred as a guarantee of the convention between Italy and France. It became known that the city would no longer be the capital in the future, but since the desire was to make Rome the new capital it was thought that it would not happen very soon. Instead things precipitated: the Convention was signed on September 15 and the secret clause envisaged the transfer of the capital within six months. Without getting into great detail, it is sufficient to note that

escluderei che pure questa circostanza abbia avuto un suo peso sulla decisione di andare a Londra l'anno seguente.

Nel novembre del 1856 Fontanesi aveva avuto come allievo il giovane principe Alfredo di Edimburgo, figlio della regina Vittoria; a Londra erano riparati numerosi mazziniani che si erano assai ben inseriti nel mondo culturale. Il 22 settembre lasciò definitivamente Ginevra e giunse nella capitale inglese, dove fu ospitato dall'ambasciatore Emanuele d'Azeglio mentre Carlo Marochetti gli mise a disposizione il suo studio. Lavorò ed espose con un più che discreto successo, accolto molto bene nei circoli dell'aristocrazia interessata all'arte. Ma "incappò" in una fase di crisi della economia del paese, e in un paio di anni pensò fosse meglio desistere; cercò di prepararsi il terreno con diverse lettere e andò a Firenze dove sperava di ottenere finalmente una cattedra.

Non trovò però più il calore e l'apprezzamento unanime da cui si era sentito circondato nel 1861; diversi colleghi ed amici, in primis Cristiano Banti che gli mise a disposizione lo studio, acquistarono e commissionarono opere; ma altri e in particolare Telemaco Signorini parvero ostacolare l'ipotesi che potesse trovare un insegnamento a Firenze. Il 22 maggio 1868 Fontanesi è nominato direttore e professore di Figura all'Accademia di Lucca; il 29 novembre l'Accademia Albertina istituisce la cattedra di "Paesaggio"; ma a ciò ho già accennato prima.

Non posso certo dilungarmi – avendolo già fatto troppo – nel seguire in dettaglio né la vicenda successiva di Fontanesi né, più di tanto, quella del dipinto che è oggetto della mostra. Cercherò quindi di limitarmi a qualche nota



there were over 50 dead and 130 injured between September 21 and 22 during the suppression of protests, the king forced Minghetti to resign, and General La Marmora was appointed prime minister. Parliament decided that the capital was to be Florence and the transfer of ministries and the court began at the end of the year. As far as we are concerned, it meant that Ferdinand of Breme went to Florence, left the chair of the Società Promotrice and only kept that of the Accademia Albertina, which he retained until his death. Turin was no longer the capital; and the equilibria in the artistic world changed decisively for the worst as regards its leadership; the following year Massimo d'Azeglio also died. If anything, for Fontanesi—who perhaps thought there was no longer any sense in staying in Geneva, and considered moving to Turin where that very year he had obtained all the success possible—this change would have made this solution scarcely practical, at least

zione più essenziale e ad indicare quei punti che a mio parere meriterebbero in futuro particolare attenzione.

Fontanesi ha insegnato con grande dedizione, a Torino come più tardi in Giappone dove ha lasciato una traccia duratura. Le lettere agli allievi Pasquini e Stratta, e pure i documenti raccolti da Calderini per redigere la sua fondamentale monografia sull'artista, mostrano che attraverso quel che diceva agli studenti si comprende anche assai meglio la sua idea di arte, come quando li spronava: «Siete pieni di superbia, perbacco, non trovate niente di degno dei vostri pennelli, fate miglia e miglia e non avevate che da fermarvi un momento... mentre andate avanti, il motivo vi ride alle spalle, era forse sull'uscio di casa... Fate un paracarro, fate una chiavica, fate un cavolo! ma decidetevi a una scelta»; e spesso ripeteva: «Il motivo bello è più ancora dentro di voi che fuori di voi, ma se non vi fermate il lavoro non uscirà mai... è soltanto per il cuore che sarete artisti».

È un artista caratterizzato da una stupefacente capacità di ulteriori evoluzioni: basti far mente a quanto evolvano le sue stesure pittoriche, con un impressionante scatto in avanti tra il 1874 e il 1875 che lo porta a una scioltezza e gestualità della pennellata e dei segni – in quelle che lui stesso amava definire *cazzeruole* – di una modernità sconcertante a quelle date.

Ha sempre concepito il dipingere come la ricerca di un risultato assoluto e che restasse nel tempo; diceva di non cercare il successo di coloro che «fanno quattrini, ma vivono di vita che domani morrà»; gli spiaceva, com'è naturale, se qualche opera non era ammessa alle esposizioni, ma aveva un senso preciso dell'identità

until it was clear how things would evolve and settle down again. I would not exclude that this circumstance had a certain influence on his decision to go to London the following year.

In November 1856, Fontanesi had Queen Victoria's young son, Prince Alfred of Edinburgh, as a student. Countless followers of Mazzini had taken refuge in London and were quite well inserted into the cultural world. He left Geneva definitively on September 22 and arrived in the English capital where he was the guest of the ambassador Emanuele d'Azeglio, while Carlo Marochetti made his studio available to him. He worked and exhibited with more than moderate success, and was received very well in the circles of the aristocracy that were interested in art. But he chanced upon a crisis period in the country's economy and thought it better to give up after a couple of years. He attempted to prepare the ground with several letters and headed to Florence, where he hoped to finally obtain a teaching post.

He was no longer met with the warmth and unanimous appreciation that he felt surrounded him in 1861, although he had various colleagues and friends, first among them Cristiano Banti, who made the studio available to Fontanesi and purchased and commissioned works. Others (in particular, Telemaco Signorini) appeared to obstruct the chances for him to obtain a teaching job in Florence. However, on May 22, 1868 Fontanesi was appointed director and professor of figure painting at the Academy of Lucca and, on November 29, the Accademia Albertina established a chair of Landscape—but I already mentioned this earlier.

I certainly cannot dwell at length on the later events in Fontanesi's life as I have already done so excessively, nor too much on the vicissitudes of the painting that is the subject of the show. I will therefore limit myself to a few more essential notes and

dei suoi lavori e non avrebbe mai accondisceso ad andare incontro al gusto del pubblico pur di piacere: all'allievo Carlo Stratta che gli aveva riferito, nel 1875, che a Parigi un suo dipinto era stato rifiutato dalla giuria rispose: «il mio quadro non è esposto: dunque egli è o troppo buono o troppo cattivo», aggiungendo qualche tempo dopo: «Forse quella tela manca di quel finito che tanto prevale al giorno d'oggi, e questo fu forse la causa principale del rifiuto. Se ciò fosse, me ne consolerei».

Per l'importante mostra del 1880 dipinge *Le nubi*, grandioso ultimo capolavoro dove la stesura del colore mostra ulteriori progressi nella tecnica e nei colori stessi che paiono anticipare caratteristiche divisioniste. Eppure, a parte qualche critico²² più attento (Ferdinando Fontana e Luigi Archinti che lo definisce «l'ultimo degli antichi e il primo dei moderni»), o le persone che continuano a stimarlo, per Fontanesi è un momento di grande malinconica delusione: nessuno nella giuria pensa a lui per uno dei premi; sembra si siano quasi scordati della sua esistenza, mentre il suo allievo Calderini – che come pittore è ormai “raggelato” in una formula sempre più di maniera – viene premiato; anche al tradizionale paesista Angelo Beccaria che espone *L'avvicinarsi del temporale* vanno riconoscimenti, ed è un vero paradosso perché riprende un soggetto fontanesiano di un quarto di secolo prima.

Nel 1901 esce la monografia di Calderini e la Biennale di Venezia, che sta celebrando i maggiori *barbizonnier* francesi, gli dedica una sala personale; poi nel 1905 il lascito Camerana fa giungere al Museo Civico di Torino (che di Fontanesi aveva due soli dipinti) un nucleo di ben 657 opere, per cui il fatto stes-

indicate those points which in my view would merit particular attention in the future.

Fontanesi taught with great dedication in Turin as well as he did later in Japan where he left a lasting trace. The letters to his disciples Pasquini and Stratta, as well as the documents collected by Calderini when drafting his fundamental monography on the artist, show that from what he told his students his idea of art can be understood a lot better, as when he urged: “You are full of pride, for goodness sake, do not find anything worthy of your brushes, travel miles and miles and do not realise that you just had to stop for a moment [. . .] as you go forward, the subject laughs at your back, perhaps it was at the door out of the house [. . .] Paint a post, paint a drain, paint a cabbage! but decide on one choice” and he often repeated: “The nicest subject is more inside you than outside, but if you do not stop, the work will never come out [. . .] it is only through your heart that you will be artists.”

*Fontanesi's characteristic trait is his amazing capacity for evolving: it is sufficient to consider how much his pictorial technique evolves, with an impressive sprint forward between 1874 and 1875 that led him to an agility and expressiveness in his brush-strokes and marks—that he himself liked to call *cazzeruole*—of an unsettling modernity for that time.*

He always thought of painting as the pursuit of an absolute result, one that would last over time; he condemned those seeking success who “make money, but who live a life that will die tomorrow;” he was displeased, as can be expected, when a work was not accepted in an exhibition, but had a precise sense of the identity of his works and would never have given in to the public taste just to please. When in 1875 Fontanesi learned from his student Carlo Stratta that one of his paintings had been rejected by the jury in Paris, he commented: “my painting is not exhibited: it is therefore too good

so che un istituto museale sia depositario del principale fondo collezionistico della produzione dell'artista dovrebbe favorire lo studio del suo lavoro. Si poteva pensare che l'artista ne avrebbe ricavato un rilancio di interesse e di notorietà che rendesse finalmente giustizia alla sua statura di pittore, all'alto livello qualitativo della sua arte e al profilo di assoluta avanguardia che egli aveva di tempo in tempo avuto in tutte le successive fasi della sua evoluzione artistica e di linguaggio.

Invece, dall'inizio del Novecento accade un curioso quanto complesso fenomeno: si moltiplicano le diverse interpretazioni della sua figura; tra chi lo esalta in quanto ottocentista della metà del secolo per farne un baluardo da contrapporre all'arte moderna da Van Gogh e Cézanne, sino alle avanguardie seguenti; e chi, come i giovani artisti del primo decennio del Novecento, ne rivendicano la qualità di innovatore sempre in anticipo sui tempi e quindi, seguendone l'esempio, si lanciano alla scoperta e alla sperimentazione di nuovi linguaggi e di nuove forme artistiche. Insomma, sono più coloro che vogliono farne strumento ai propri fini di quanti lo vogliano davvero comprendere e valorizzare. Di solito i primi prevalgono sui secondi; e come tutti i tradizionalisti che vorrebbero che nulla cambiasse, loro stessi stanno saldi e fermi – e a lungo – sulle proprie posizioni.

Ecco come si spiega che a Torino, ad esempio, un gentiluomo di antico stampo come Marziano Bernardi continui sino agli anni sessanta del Novecento ad insegnare ai buoni torinesi per bene ad amare Fontanesi (come lui, da esperto, lo vede; ripercorrendo la strada già fatta prima da Calderini) e a diffidare molto dell'arte del Novecento, sempre più incomprensibile e strana, se non "fasulla".

or too poor," and added, some time later: "Perhaps that canvas does not have that finished quality which is so prevalent these days and perhaps this was the main cause of the rejection. If this were so, it would console me."

Fontanesi painted The Clouds for the important 1880 exhibition. This grandiose last masterpiece proves how much Fontanesi had progressed in technique and the use of colour seems to anticipate elements of Divisionism. And yet, apart from a few more attentive critics²² (such as Ferdinando Fontana and Luigi Archinti, who defines him as "the last of the old and the first of the moderns"), or those who continued to esteem him, it was a moment of great melancholic disillusion for Fontanesi: not one member of the jury considered him for one of the prizes; it would seem that they had forgotten about his existence, while his student Calderini (who by then as a painter was "congealed" in an increasingly mannered formula) was awarded a prize; even Angelo Beccaria, who used to paint conventional landscapes and exhibited The Impending Storm, received awards, and this is truly paradoxical as it resumes one of Fontanesi's subjects from a quarter of a century earlier.

Calderini's monography came in 1901 and the Venice Biennale, which was celebrating the major French barbizonnier, dedicated a whole room to Fontanesi. Then, in 1905, the Camerana estate bequeathed a huge nucleus of 657 works to Turin's Museo Civico (which had only two Fontanesi paintings), so the very fact that a museum institute was the depositary of the main collection of the artist's work should have encouraged the study of his production. It might have been thought that the artist would have received a boost in interest and fame that would finally have rendered justice to his stature as a painter, the high quality level of his art, and the absolute avant-gardism that had marked all the later stages of his artistic

Una salutare eccezione sono alcuni artisti – da Pellizza da Volpedo a Carrà – che invece guardano a Fontanesi come a un grande del suo tempo, ancora capace di interessare e intrigare anche i moderni.

Oppure alcuni critici di notevole spessore che lo studiano e gli rivendicano la collocazione che pensano debba meritare; è il caso di Roberto Longhi che ne riconosce il «soffio poetico» e vede quindi «con che autorità il suo fraseggiare melanconico, nutrito alle fonti illustri di Claudio e di Ruysdael, si mescoli, *inter pares*, a quello di Corot, di Constable e di Turner...»²³.

Sin dal 1927, del resto, anche uno storico dell'arte come Henri Focillon gli aveva dedicato una pagina dove ne commentava il lavoro ponendolo nell'ambito del contesto europeo che gli competeva: «[...] la sua arte è rifugio, introspezione e fiduciosa intimità. All'Italia dei "virtuosi" e dei prestidigitatori egli contrappone un'Italia di pensiero e di sostanza. [...] Dipinse a Crémieu; e qualcosa della vasta malinconia, delle confidenze sussurrate da quei paesaggi gli è rimasta per sempre. [...] Morì nel 1882, senza esser stato pienamente compreso. Ha lasciato alcuni dei migliori poemi naturalistici che siano stati dipinti nel corso di quel secolo. L'universo non è una collezione di oggetti densi, immobili e pesanti, ma una sinfonia di corrispondenze.

L'albero non è un volume di legno e di foglie, ma il movimento di un'alba o il sospiro di una sera. Il cielo non è un fondale di tela ma la presenza universale della luce. La poetica di Corot e quella di Ravier sono in consonanza con la sua. [...] Piuttosto che un'influenza, non dovremmo invece vedere – nella storia di un'epoca, come nella fraternità che accomuna le grandi anime – la testimonianza di una fraternità spirituale?»²⁴.

evolution. Instead, something occurred that was as curious as it was complex: Fontanesi was interpreted in many different ways. Some exalted him as a mid-nineteenth-century artist and metaphorically saw him as a bastion against modern art (from Van Gogh e Cézanne, up to the avant-gardes that followed). Others, such as the young artists of the early twentieth-century, claimed him as an innovator who was always ahead of his time and therefore, following his example, launched themselves into the discovery and experimentation of new languages and new artistic forms. In short, there were more of those who used him as an instrument for their own ends than those who really wanted to understand and appraise him. The former generally prevail over the latter; and like all traditionalists who do not want anything to change they themselves remained rooted and immovable—and at length—on their positions. That is why, for example, a gentleman from the old mould like Marziano Bernardi would continue up to the 1960s to teach the good decent citizens of Turin to love Fontanesi (the way he, as an expert, saw him, and following the path already travelled by Calderini) and to distrust much of twentieth-century art, that was increasingly incomprehensible and strange, if not indeed "bogus."

Some artists, from Pellizza da Volpedo to Carrà, were however supportive exceptions and saw Fontanesi as one of the greats of his time, still capable of interesting and puzzling modern artists too. And some distinguished art critics studied him and recognised his greatness, like Roberto Longhi, who discerned his "poetic vein" and therefore saw "with what authority his melancholic phrasing, nourished at the illustrious spring of Claudio and of Ruysdael, equally combines with that of Corot, of Constable, and of Turner."²³

As early as 1927, moreover, also an art historian such as Henri Focillon dedicated a page to Fontanesi and commented on his work, setting it in the European

Tornando all'Aprile e alla sua vicenda collezionistica ed espositiva, dopo esser appartenuto a Guido Gonin, non è chiaro quali passaggi possano esserci stati prima che giungesse alla collezione Giovanni Torelli, Milano. Nel 1901— quando viene pubblicata la monografia di Calderini su Fontanesi e quando la Biennale di Venezia gli dedica una sala personale dove vengono esposte sessantotto opere, tra cui l'Aprile, presentate dallo stesso Marco Calderini — il dipinto risulta di proprietà dell'avvocato Giacinto Gallina, Milano. Passa poi, sempre a Milano, nella collezione del ragioniere Mario Rossello. Compare nelle maggiori rassegne fontanesiane: nel 1922, a Milano, al Circolo d'Alta Cultura; alla grande retrospettiva torinese del 1932, nel cinquantenario della morte; di nuovo a Milano nel 1934, alla Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente. Da allora non è più stato esposto in Italia.

Solo nel 1977-1978 il dipinto partecipò, con il n. 20, alla storica mostra tenutasi a Tokyo e a Kyoto, nel Museo Nazionale d'Arte Moderna di ciascuna delle due città ed intitolata *Fontanesi, Ragusa e l'arte giapponese nel primo periodo Meiji*. In quel momento il proprietario era Guido Rossello (dopo la morte del padre Mario) che non era affatto disposto a concedere il prestito: oppose una lunga resistenza a consentirlo, motivando le sue preoccupazioni per la sicurezza del dipinto, come documenta il carteggio tra lui, il soprintendente torinese Franco Mazzini ed il curatore della rassegna Angelo Dragone che contrappongono con forza, in particolare Dragone, le diverse ragioni per le quali il prestito era doveroso, al di là di ogni comprensibile timore, *in primis* per rispetto nei confronti dell'artista e per contribuire alla rinnovata attenzione per il suo lavoro che ne sarebbe derivata. Lettere assai interessanti che rispecchia-

*context that it deserved: "his art is refuge, introspection, and confident intimacy. He contrasts an Italy of thought and substance with the Italy of the 'virtuous' and of the tricksters. [...] He painted at Crémieu; and something of the vast melancholy and of the whispered secrets of those landscapes stayed with him forever. [...] He died in 1882 without ever being fully understood. He left behind some of the finest naturalistic poems that were ever painted during the course of that century. The universe is not a collection of dense, immobile, and heavy objects, but a symphony of correspondences. The tree is not a volume of wood and leaves, but the movement of a dawn or the sigh of an evening. The sky is not a canvas backdrop but the universal presence of light. The art of Corot and of Ravier is in harmony with his own [...] Rather than an influence, should we really not see—in the history of an age, just as in the fraternity that unites great souls—the testimony of a spiritual fraternity?"*²⁴.

To return to April and the collections and exhibitions it has been part of, after belonging to Guido Gonin it is not clear how many passages there may have been before it became part of the collection of Giovanni Torelli in Milan. In 1901—when Calderini's monography was published and when the Venice Biennale dedicated a solo-show to Fontanesi with the exhibition of sixty-eight works including April, presented by Marco Calderini himself—the painting was recorded as the property of the Milanese lawyer Giacinto Gallina. It then passed to the collection of Mario Rossello, again in Milan. It appeared in the major Fontanesi exhibitions: in 1922, in Milan, at the Circolo d'Alta Cultura; at the great Turin retrospective in 1932, on the fiftieth anniversary of his death; and again in Milan in 1934, at the Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente. It has never been exhibited in Italy since then. It was only in 1977–1978 that the painting participated, as no. 20, in the important show entitled

no molto bene il clima di quel decennio; sono d'altra parte documenti che rendono ancor più preziosa ed esaustiva questa mostra.

Approfittiamone soprattutto per osservare con attenzione e goderci al meglio l'Aprile. *Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia*. Dolcemente descrittivo, nella soffusa e piena luminosità di un cielo vasto, percorso da nuvole lievi e leggere, mostra una serie di scene minori ciascuna delle quali costituisce — anche nella struttura compositiva del dipinto — un elemento di una successione di quadri nel quadro: il piccolo quadrato con le figure sdraiate dei due pastorelli in forte scorcio che sembrano in un letto d'erba assolato, cui fanno da testiera le tre lastre verticali di roccia, più scure perché poste in controluce; quello più grande, delimitato sui lati dai due alberi slanciati con le loro chiome leggere e leggiadre, che inquadrano la vela latina sullo specchio lacustre mentre il bordo inferiore è delineato da un solco nel terreno erboso, arricchito a sinistra dal volume del cespuglio di arbusti che circondano l'albero, mentre a destra c'è il gruppo delle pecore dal vello dorato dai raggi del sole, cui fa da sfondo l'alto sperone di roccia e il suo triangolo d'ombra portata; la quinta d'alberi sulla destra, con i fusti dei tronchi che s'incrociano e convergono con la medesima angolazione dei corpi dei due giovani. E così via, osservando i differenti elementi di strutturante equilibrio, della complessa composizione di questo fascinoso quanto piacevole e variegato dipinto.

C'è, nel dipinto, una fantastica levità dei particolari e dell'insieme — con una generale spettacolosa luminosità diffusa che è stata esaltata dal recente intervento di restauro conservativo che all'opera ha restituito la preziosa ricchezza,

Fontanesi, Ragusa, and Japanese Art of the Early Meiji Period that was held at the National Museum of Modern Art of both Tokyo and Kyoto. The owner at that time was Guido Rossello (after the death of his father, Mario) who was unwilling to lend it out. He strongly opposed allowing it, giving as the grounds for his concerns the safety of the painting, as documented by the correspondence between Rossello himself, the Turin superintendent Franco Mazzini and the curator of the exhibition, Angelo Dragone. Mazzini and especially Dragone replied forcefully and explained the various reasons why the loan was appropriate, aside from any comprehensible fear: first of all, out of respect for the artist and also in order to contribute to the renewed attention on his world that would have followed. These are letters of considerable interest that perfectly reflect the climate of that decade and make this exhibition all the more deserving and exhaustive.

Let us profit from it in order to observe April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy more attentively and enjoy it more fully. Sweetly descriptive, with the suffused and full luminosity of a vast sky, strewn with slight and delicate clouds, the painting depicts a series of minor scenes each of which constitutes—within the compositional structure of the painting as well—an element in a succession of pictures within the picture: the little scene with the reclining figures of the two little shepherds in a highly foreshortened view who seem to lie on a sunlit bed of grass; the background provided by the three vertical slabs of rock that are darker and set against the light; the larger scene, delimited at the sides by the two soaring trees with their light and graceful foliage, that frame the lateen sail on the lake surface, its bottom edge delineated by a furrow of grassy earth, highlighted on the left by the volume of the clump of bushes that girdle the tree, while on the right is a flock of sheep with fleeces gilded by the sun, the backdrop being provided

delicatezza ed intensità delle cromie e delle velature originali – che contribuiscono in maniera determinante a renderlo un delizioso capolavoro di grazia e di dolce serenità perché riesce a dare una sensazione di tempo come sospeso, tra le nubi leggere e la brezza delicata che gonfia appena la vela latina e accarezza la superficie del lago, increspandone l'acqua quel tanto che basta a meglio rifrangere la luce solare e a renderne più delicato l'azzurro splendente.

La grande tela con quel paesaggio arioso, dal cielo terso, con quei meravigliosi azzurri dell'acqua e dell'aria, dalle nuvole lievi e di soffici bianchi, torna ad essere visibile; se ne possono ammirare i meravigliosi effetti di luce che filtrano tra le fronde ed i tronchi degli alberi; che rischiarano e fanno risplendere il bianco della camicia e il rosso ed il blu dei pantaloni dei due giovani pastori; la lanugine dorata delle pecore; il candore della vela e del suo riflesso nel lago; i verdi teneri dei prati; i tocchi di giallo qua e là; i bruni; la gamma infinita dei celesti e dei bianchi delle nubi leggere che screziano il cielo mentre lo percorrono adagio. Guardiamo – e bene – le tinte che nella realtà hanno le pennellate stese, lavorate, “costruite” da Fontanesi: materia e cromie dei colori che possono tornare “vivi” solo dal vivo, nel preciso momento in cui i nostri occhi – grati – di fortunati spettatori ricreano il miracolo compiuto dall'artista dipingendo quella sua tela piena di luce e di felice colore.

by the high rocky spur and its extended triangular shadow; the trees on the right, with the trunks that overlap and converge with the same angulation as the bodies of the two youths. And we can continue our investigation observing the different elements that confer structure and balance to the complex composition of this painting that is as bewitching as it is engaging and variegated.

There as is fantastic lightness in the particulars and in the whole. The painting's spectacular diffused luminosity is exalted by the recent conservative restoration which brought back the work's precious richness, its delicate and intense colours, and the original glazing.) Thanks to its lightness, this delightful masterpiece of grace and of sweet serenity induces a sensation a sensation of suspended time, amid the light clouds and the delicate breeze which barely swells the lateen sail and caresses the lake surface, crinkling the water just enough to better refract the sunlight and render the sparkling blue more delicate.

This great canvas with its airy landscape, clear sky, and soft light clouds, becomes visible again. We are able to admire the marvellous light effects that filter through the fronds and trunks of the trees, that lighten the white of the shirt and the red and blue of the trousers of the two young shepherds and make them sparkle; the golden fleece of the sheep; the whiteness of the sail and its reflection in the lake; the tender greens of the meadows; the yellow touches here and there, the browns, and the infinite range of blues and whites of the light clouds that speckle the sky while they cross it gently. Let us look carefully at the tints of Fontanesi's elongated, “constructed” brushstrokes: materials and colour shades can become “alive” only when seen live, at the precise moment in which our eyes—the grateful ones of fortunate viewers—recreate the miracle performed by the artist when he painted this canvas, full of light and vivid colour.



19. Antonio Fontanesi, *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia, 1864*, olio su tela, 102,5 x 153 cm

19. Antonio Fontanesi, *April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy, 1864*, oil on canvas, 102,5 x 153 cm

NOTE

- ¹ Ringrazio Francesco Luigi Maspes per aver promosso l'iniziativa di questa mostra.
- ² Cfr. P. Dragone, *L'Album del 1864 per la sede della Promotrice*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2001, pp. 284-285.
- ³ Per una più ampia trattazione sul ruolo svolto dal marchese di Breme, il contesto storico, e lo sviluppo del dibattito artistico che si andò sviluppando, nonché sulle relazioni internazionali degli artisti che operarono in Piemonte, cfr. P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1865-1895*, Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2000.
- ⁴ Cfr. L.C. Bollea, *Antonio Fontanesi alla R. Accademia Albertina*, “Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti”, Bocca, Torino 1932.
- ⁵ Cfr. *Antonio Fontanesi. L'opera grafica*, catalogo della

NOTES

- ¹ I would like to thank Francesco Luigi Maspes for promoting this initiative.
- ² See P. Dragone, “L'Album del 1864 per la sede della Promotrice,” in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865 (Turin: Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, 2001)*, 284–285.
- ³ See P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1865-1895 (Turin: Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, 2000)* for a more extensive investigation into the role played by the marquis of Breme, the development of the historical debate that was going on, and the international relations of the artists who worked in Piedmont.
- ⁴ See L. C. Bollea, “Antonio Fontanesi alla R. Accademia Albertina”, in *Atti della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti (Turin: Bocca, 1932)*.

mostra, a cura di A. Dragone, (Torino, Palazzo Chiabrese), Regione Piemonte. Assessorato all'Istruzione e Cultura, 1979, pp. 180-181, nn. 100, *Donna che lava ad una fonte, in una valle boscosa* e 102, *Frontespizio per un «Album 1863»*. Fontanesi utilizzò poi il primo come soggetto per l'ovale *Fontana nei pressi di Signa*, del 1867, uno dei quattro che gli furono commissionati da Banti dopo il rientro dall'Inghilterra.

⁶ Una delle più stucchevoli e infondate "leggende", ancor oggi in circolazione attraverso superficiali scopiazzature, è quella che vorrebbe Fontanesi "allievo" di Calame al suo arrivo a Ginevra. Fatto più volte smentito attraverso puntuali testimonianze d'epoca da Marco Calderini sin dalla monografia del 1901; tanto Calderini quanto Angelo Dragone, a più riprese, dimostrarono, analizzando le opere dell'artista, che al massimo si poteva ritrovare un'eco dei suoi modi – molto apprezzati dal pubblico cittadino – in qualcuna delle sue prime opere del periodo ginevrino. Ben diverso fondamento avrebbe parlare dell'influsso, che senza dubbio ci fu, di Calame sui pittori di paesaggio piemontesi, quelli che restavano legati a un'impostazione più tradizionalmente "di scuola", come lo stesso Perotti, ed altri ancora meno originali di lui.

⁷ Ebbi l'immagine dall'Archivio Andrea Baboni, Correggio, cfr. P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2001, p. 143. Per gli anni trascorsi a Reggio, rinvio al mio paragrafo *Il primo Fontanesi*, in Id., *ivi*, pp. 143-147.

⁸ Cfr. Id., *ivi*, p. 194; *Fontanesi a Ginevra, Pasini a Parigi*, in Id., *ivi*, pp. 193-196.

⁹ *Le Cliché-Verre. Corot et la gravure diaphane*, catalogo della mostra, a cura di R.M. Mason, (Ginevra, Cabinet des Estampes), Editions du Tricornet, Ginevra 1982, citato da Pierangelo Cavanna in *Antonio Fontanesi 1818-1882*, catalogo della mostra, a cura di R. Maggio Serra, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Umberto Allemandi & C., Torino 1997, p. 188.

¹⁰ Esposto con il n. 235, si può immaginare l'autore non intendesse venderlo, poiché ne richiedeva 6.000 lire (è la cifra più alta che compare in catalogo, pari soltanto al *Sordello e Cunizza contessa di San Bonifazio*

⁵ See A. Dragone's contribution to the catalogue for the *Fontanesi exhibition held in Turin (Palazzo Chiabrese)*, Antonio Fontanesi. L'opera grafica (*Turin: Regione Piemonte, 1979*) 180-181, no. 100, *Woman washing at a Spring, in a Wooded Valley and no. 102, Frontispiece for an "Album 1863."* Fontanesi then used the first as the subject of the oval *Fountain near Signa, in 1867, one of the four that were commissioned by Banti after his return from England.*

⁶ *One of the most recurring and groundless "legends", still circulating as a result of superficial reiteration, is that Fontanesi was a "student" of Calame on his arrival in Geneva. This fact has been refuted more than once by precise evidence from the time by Marco Calderini, right from the 1901 monography; both Calderini and Angelo Dragone on several occasions demonstrated by analysing the artist's works that at most it might be possible to note an echo in his technique—highly appreciated by the city's public—in some of the early works from the Geneva period. It would be much more justified to talk about the indisputable influence of Calame on the Piedmontese landscape painters, those who continued to adopt a more traditionally "academic" approach, such as Perotti himself and others who were even less original than him.*

⁷ *I got the image from the Archivio Andrea Baboni, Correggio, see P. Dragone, Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865, cit., 143. See "Il primo Fontanesi" in the same volume, 143-147, for the years spent in Reggio.*

⁸ *Ibid., 194; see also "Fontanesi a Ginevra, Pasini a Parigi", 193-196.*

⁹ R. M. Mason, ed., *Le Cliché-Verre. Corot et la gravure diaphane (Geneva: Editions du Tricornet, 1982). Exhibition catalogue, quoted by Pierangelo Cavanna in R. Maggio Serra, ed., Antonio Fontanesi 1818-1882 (Turin: Allemandi, 1997) 188. Exhibition catalogue.*

¹⁰ *Displayed as no. 235, it is plausible that the painter did not really want to sell it as he asked for 6,000 lire (this is the highest figure that appears in the catalogue, equalled only by Federico Faruffini's Sordello and Cunizza Countess of San Bonifazio; moreover there were only about ten paintings in the exhibition with prices between 2,500 and 3,000 lire).*

It was recorded as the property of Commendatore Anto-

di Federico Faruffini; del resto, nella mostra solamente per una decina di dipinti compaiono prezzi compresi fra le 2.500 e le 3.000 lire).

Nella monografia di Calderini pubblicata nel 1901 e alla sala personale dello stesso anno, alla IV Biennale di Venezia, risultava di proprietà del commendatore Antonio Bianchi. Scomparso negli anni trenta, nel 1989 il dipinto ricomparve fortunatamente nel Castello di Sarre in Val d'Aosta e appartiene ora alle collezioni della Regione Valle d'Aosta.

¹¹ Esposto con il n. 176, l'artista ne richiedeva 2.000 lire. Restò a lungo nelle collezioni reali, seguendone i trasferimenti. Ricomparso sul mercato privato nel 1961, il dipinto giunge infine alla Civica Galleria d'Arte Moderna di Torino grazie al lascito della collezione e del patrimonio di Ettore De Fornaris quando, nel 1982, è costituita l'omonima Fondazione.

¹² Esposto con il n. 188, Fontanesi ne richiedeva 1.600 lire.

¹³ Nato in una famiglia aristocratica che fra i suoi membri aveva matematici quali Lagrange e Plana, Pastoris faceva parte del gruppo di pittori che frequentavano Rivara. Grande amico di D'Andrade, ebbe una formazione internazionale tra Parigi, Firenze e Roma. Buon acquafortista, diresse i lavori di decorazione del Borgo Medievale realizzato nel 1884.

¹⁴ Allievo di Ernesto Allason a Torino, poi di Castan a Ginevra, termina la sua formazione a Parigi (1858-1860) con Costant Troyon, grazie al quale la sua pittura registra una svolta determinante. Sempre nel 1860 conosce a Ginevra D'Andrade di cui diviene molto amico negli anni del sodalizio rivariano e nel lavoro di tutela dei monumenti cui si dedicano sia lui che il figlio primogenito Cesare (che sarà, nel 1915, il successore di D'Andrade quale soprintendente).

In stretto rapporto con i pittori liguri e toscani che sostiene nella loro carriera, è un difensore delle nuove tendenze dalla sua posizione di consigliere della Promotrice, carica che riveste per dodici anni nel corso della sua vita.

¹⁵ La deliberazione del Consiglio della Galleria che acquisisce il dono porta il n. 26 e la data del 14 dicembre 2012.

¹⁶ La delibera del Consiglio della Galleria che acquisi-

nio Bianchi in Calderini's monography published in 1901 and in his solo exhibition at the IV Venice Biennale the same year. The painting disappeared in the thirties and reappeared by chance in 1989 in Sarre Castle in Val d'Aosta and is now part of the collections of the Valle d'Aosta Region.

¹¹ *Exhibited as no. 176, the artist set a price of 2,000 lire. It remained at length in the royal collections and followed their transfers. Having reappeared on the private market in 1961, the painting finally arrived at Turin's Civica Galleria d'Arte Moderna thanks to the bequest of the collection and estate of Ettore De Fornaris when the Foundation of the same name was established in 1982.*

¹² *Exhibited as no. 188. Fontanesi set a price of 1,600 lire.*

¹³ *Born into an aristocratic family whose members included Lagrange and Plana, Pastoris took part in the group of painters who frequented Rivara. A great friend of D'Andrade, his formation was international, in Paris, Florence, and Rome. A fine etcher, he directed the works for the decoration of the Borgo Medievale in 1884.*

¹⁴ *A student of Ernesto Allason in Turin and then of Castan in Geneva, he completed his formation in Paris (1858-1860) with Costant Troyon, thanks to whom his painting took a crucial turn. Also in 1860, in Geneva, he met D'Andrade of whom he became a great friend during the Rivara years and on the occasion of the monument protection activities to which he dedicated himself, just like his firstborn son, Cesare (who in 1915 would succeed D'Andrade as superintendent).*

In close liaison with the Ligurian and Tuscan painters whose careers he supported, he was a defender of the new trends from his position as a Società Promotrice board member, a position he occupied over the course of his life.

¹⁵ *The decision of the gallery's board that accepted the gift is numbered 26 and dated December 14, 2012.*

¹⁶ *The decision of the gallery's board that accepted the gift is numbered 31 and dated December 9, 2013.*

¹⁷ *On p. 38 of the 1901 edition of Calderini's monography is a reproduction of an oil study indicated as the property of Calderini himself and entitled The Shores of Lake Geneva, very similar to this one and with a similar format but just a little larger, greater by two flanked squares; moreover, on p. 283 in the List of owners, Calderini is said to be the owner of an oil painting (pre-*

sce il dono porta il n. 31 e la data del 9 dicembre 2013.¹⁷ Nell'edizione 1901 della monografia di Calderini, a p. 38, compare la riproduzione di uno studio ad olio indicato di proprietà dello stesso Calderini ed intitolato *Rive del Lemano*, molto simile a questo e con analogo formato ma appena più largo, maggiore di due quadrati accostati; d'altra parte, a p. 283, nell'*Elenco dei possessori*, Calderini risulta avere un quadro ad olio (che si dovrebbe presumere sia una tela di maggiori dimensioni) dal titolo *Un Tramonto al Lemano*.

¹⁸ Nella scheda relativa a *Campagna nel Delfinato* nel catalogo della mostra del 1977 a Tokyo, Angelo Dragone tiene a sottolineare: «Non stupisca in questo paesaggio il formato ovale nel quale ogni paesista dovette trovarsi a migliore agio. "Il nostro occhio vede in tondo" faceva notare il Fontanesi ai suoi allievi per ricordare loro che il campo visivo non è rettangolare come, per ragioni pratiche, sono i quadri su cui si dipinge, ma circolare od ovale, se si considera la posizione dei due occhi».

¹⁹ Cfr. A. Dragone, *Ottocento piemontese, anzi europeo*, in *Da Bagetti a Reyceud. Capolavori d'arte e pittura dell'Ottocento piemontese in collezioni private italiane*, catalogo della mostra, a cura di A. Dragone, (Torino, Palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti), Stamperia Artistica Nazionale, Torino 1986, p. 12.

²⁰ Il disegno appare con il n. 119 nel catalogo *Disegni italiani del XIX secolo*, a cura di C. Del Bravo, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, XXXIV, Olschki Editore, Firenze 1971, pp. 119-120, fig. 94. Già in collezione Cristiano Banti era stato acquistato dagli Uffizi il 30 giugno 1914 dagli eredi.

²¹ Questo particolare compare anche in un *cliché-verre* di Fontanesi intitolato *Poggio con castello e albero in primo piano* (Antonio Fontanesi. *L'opera grafica...*, cit., n. 104, p. 183).

²² Vale forse la pena di citare qualche frase delle pagine che Carlo Borghi dedicava a Fontanesi in *La Prima Vittoria. Ricordi dell'Esposizione di Torino*, Roma 1881: «... egli non fu uno dei più guardati né dei più lodati: ma ciò non toglie che egli sia uno dei più potenti, dei più originali, dei più artisti. E, benché appartenga alla generazione anteriore, ha tanto sangue e tanta giovinezza nelle vene da mettere in pensiero i migliori cam-

sumably a larger canvas) entitled Sunset at Lake Geneva.

¹⁸ *In the entry for Countryside in the Dauphiné in the catalogue of the 1977 exhibition in Tokyo, Angelo Dragone emphasised that: "There is no surprise in the oval format of this landscape in which all landscape artists would have found themselves at their greatest ease. "Our eye sees rounded" Fontanesi told his students in order to remind them that the visual field is not rectangular, as are for practical reasons the panels on which they paint, but circular and oval, if we consider the position of the two eyes."*

¹⁹ *See A. Dragone, "Ottocento piemontese, anzi europeo", in Da Bagetti a Reyceud. Capolavori d'arte e pittura dell'Ottocento piemontese in collezioni private italiane (Turin: Stamperia Artistica Nazionale, 1986) 12. Catalogue of the exhibition curated by A. Dragone and held in Turin, Palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti.*

²⁰ *The drawing appears with no. 119 in C. Del Bravo, ed., Disegni italiani del XIX secolo, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi 34 (Florence: Olschki Editore, 1971) 119-120, fig. 94. Exhibition catalogue. Formerly in the Cristiano Banti collection, it had been purchased by the Uffizi from the heirs June 30, 1914.*

²¹ *This detail also appears in a cliché-verre by Fontanesi entitled Hillock with Castle and Tree in the Foreground. See A. Dragone, cit., Antonio Fontanesi. L'opera grafica, 183, no. 104.*

²² *Perhaps it is worthwhile quoting a few phrases from the pages that Carlo Borghi dedicated to Fontanesi in La Prima Vittoria. Ricordi dell'Esposizione di Torino, Rome 1881: "he was not one of the most viewed nor of the most praised: but this does not take away from the fact that he is one of the most powerful, of the most original, of the most artistic. And, though he belongs to the earlier generation, he has enough blood and enough youth in his veins to challenge the best artists of the new generation. He has the eternal freshness of the genius, with respect to which being born afterwards does not give any advantage if one does not possess a crumb of that element of freshness. I said that Fontanesi is a precursor, but I should say more: I should say that he has not been understood so far or, at least, he is still not well known. That sweeping, dismissive, concise way of his, that*

pioni della nuova. Egli ha l'eterna freschezza del genio, dinanzi alla quale l'esser nato dopo non da alcun vantaggio se non si ha a propria disposizione un briciolo di quell'elemento di freschezza. Dissi che il Fontanesi è un precursore; ma dovrei dir di più: dovrei dire che non è ancora capito, o, almeno, non è ancora popolare oggidi. Quel suo fare largo, sprezzante, sintetico, quella crudità di pennellate sempre dirette alla vita intensa dell'insieme, senza curarsi dell'urto che l'occhio possa sentirme a tutta prima, quell'originalità spinta fino a far gridare al falso, son tutte qualità che, come mettono il Fontanesi in un posto molto lontano dal volgo dei pittori, lo mettono anche nella sfavorevole condizione di esigere molto cammino dal volgo degli spettatori. La folla non ama camminar molto da sé, non ama le lunghe corse e i passi scabridi di sentimento e di fantasia: vuol esser condotta per mano, vuol le note a piè di pagina. Il Fontanesi si rifiuta a questo».

²³ R. Longhi, *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, in *Catalogo XXVI Biennale di Venezia*, catalogo della mostra, (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Alfieri Editore, Venezia 1952, p. 33.

²⁴ H. Focillon, *La Peinture au XIX^e siècle du Réalisme à nos jours*, vol. 2, Flammarion, Parigi 1991, p. 112 (*fac simile* di: Id., *La Peinture aux XIX^e et XX^e siècles*, Henry Laurent, Parigi 1927).

rawness of strokes that are always aimed at the intense life of the whole, without worrying about the initial impact on the eye, that originality that was so extreme as to cry foul, are all qualities which, while placing Fontanesi in a position that is very far above the common herd of painters, also place him in the unfavourable condition of demanding that viewers undertake a longer path. The mob never likes walking far alone, it never likes long paths and the bumpy steps of sentiment and imagination: it wants to be led by hand, it wants footnotes. Fontanesi rejects this."

²³ R. Longhi, "Paesisti piemontesi dell'Ottocento", in *Catalogo XXVI Biennale di Venezia, (Venice: Alfieri Editore, 1952), 33. Catalogue of the exhibition held in Venice, Palazzo dell'Esposizione.*

²⁴ H. Focillon, *La Peinture au XIX^e siècle du Réalisme à nos jours*, vol. 2, Flammarion, Parigi 1991, p. 112 (*fac simile* di: Id., *La Peinture aux XIX^e et XX^e siècles* (Paris: Henry Laurent, 1927).

Aprile. Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia,
April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy, 1864

Olio su tela, 102,5 x 153 cm

Firmato in basso a destra: "A. Fontanesi"

Sul verso del telaio reca le etichette delle mostre di Torino (1932) e Milano (1934); sul verso della cornice reca un'etichetta della mostra di Tokyo (1977-1978) e due etichette della mostra di Venezia (1901) col numero "513".

Collezione privata

Oil on canvas, 102.5 x 153 cm

Signed: "A. Fontanesi", bottom right

On the verso: labels of the Turin (1932) and Milan (1934) exhibitions; on the recto: label of the Tokyo exhibition (1977-1978); two labels numbered "513" of the Venice exhibition (1901).

Private collection

PROVENIENZA | PROVENANCE: Acquistato dalla Società Promotrice delle Belle Arti di Torino all'Esposizione del 1864 per 1.600 lire; Torino, coll. Guido Gonin; Milano, coll. Giovanni Torelli; Milano, coll. Avv. Giacinto Gallina; Milano, coll. Gran Uff. Rag. Mario Rossello.

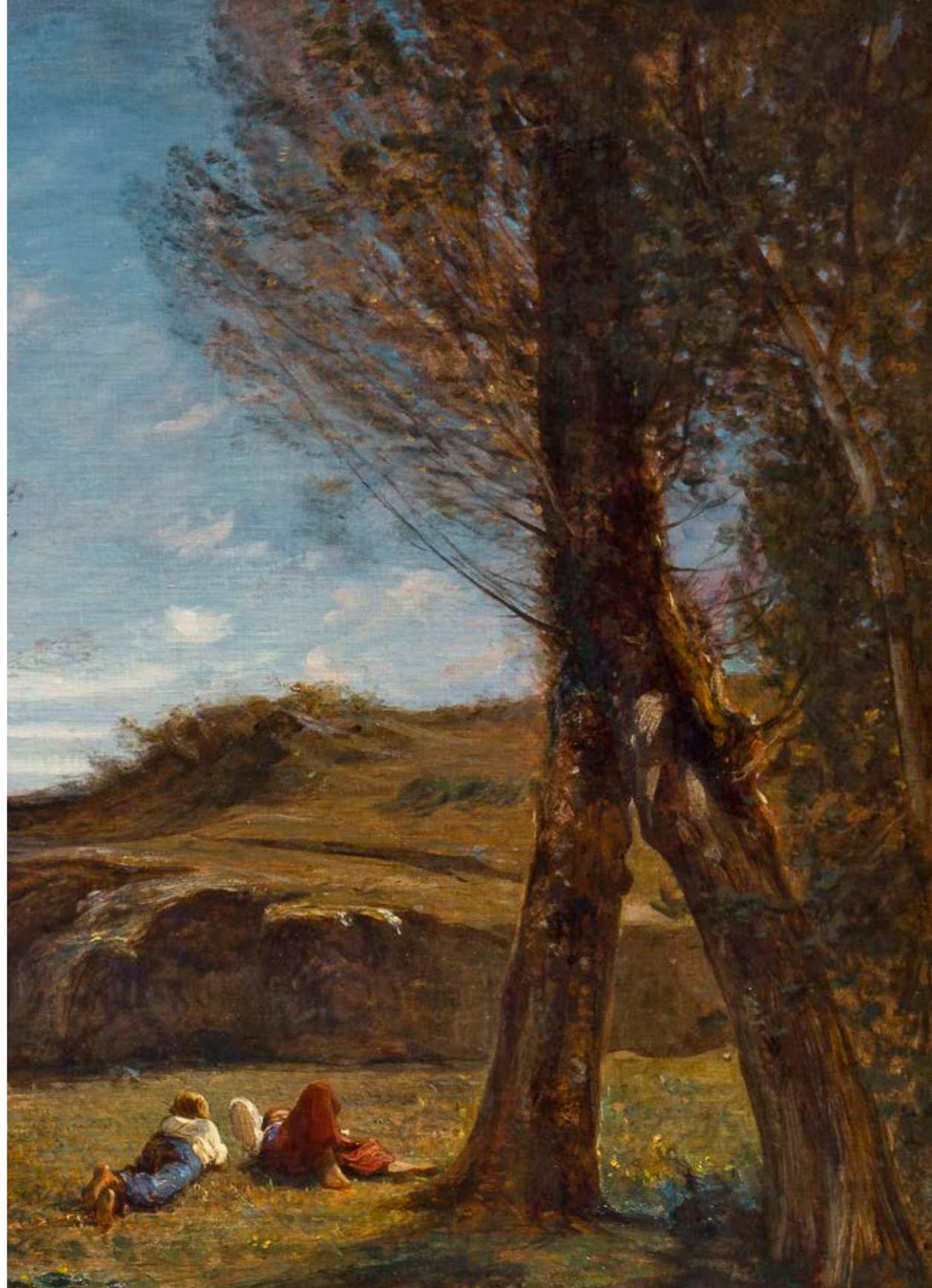
ESPOSIZIONI | EXHIBITIONS: 1864, Torino, Società Promotrice delle Belle Arti, *XXIII Esposizione*, Sala Terza, n. 188; 1901, Venezia, Palazzo dell'Esposizione, *Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, Sala O - Mostra Retrospectiva di Antonio Fontanesi, n. 18;

1922, Milano, Circolo d'Alta Cultura, *Mostra di Antonio Fontanesi* (catalogo non reperito); 1932, Torino, Galleria d'Arte Moderna, *Antonio Fontanesi 1818-1882*, Sala Prima, n. 7; 1934, Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, *Mostra commemorativa del Cinquantenario*, Sala III, n. 109; 1977-1978, Tokyo - Kyoto, Museo Nazionale d'Arte Moderna, *Fontanesi, Ragusa e l'arte giapponese nel primo periodo Meiji*, n. 20.

Bibliografia completa a pagina 125

See detailed bibliography at p. 125







Appendice documentaria
Documentary Appendix



- 11 -

140 Interno del Palazzo del Podestà in Firenze, del signor <i>Giuseppe Abbati</i>	L. 500
141 Un luogo tranquillo (dal vero), del sig. <i>Erminio Panti</i>	150
142 Studio nel parco di Monza, della signora <i>Empolina Rovisco-Zanetti</i>	300
143 Interno di foresta, del conte <i>Arrigo Rubiano di Viale</i>	800
144 Avanzi del portico di Ottavia in Roma, del sig. <i>Luigi Bazzani</i>	325
145 Contadina bresciana (effetto di luce), del cav. <i>Angelo Tagliani</i>	400

SALA TERZA

146 Fede e preghiera per la prossima liberazione dello straniero, del signor <i>Domenico Petarlini</i> (proprietà del socio conte Michele Carimaldi)	60
147 Ricordo del lago di Lugano, del sig. <i>Giuseppe Ferrero</i>	60
148 Villaggio, di Bissona (Canton Ticino), del sig. <i>Paolo Calei</i>	350
149 Veduta presso la Stura, del sig. <i>Giuseppe Ferrero</i>	60
150 Ritratto d'un galantuomo (piazza con tempio gotico d'invención), del cav. <i>Pietro Tètar eza Elvez</i>	3,000
151 Lago del Trasimeno sul Perugino, del sig. <i>Lorenzo Gelsi</i>	180
152 Il battello di Piacentina presso Firenze, del signor <i>Giuseppe Abbati</i>	150
153 Veduta di San Juan di Tudela in Spagna, del cav. <i>Pietro Tètar eza Elvez</i>	500
154 Giuoco e sventura, del sig. <i>Michelangelo Faugallì</i>	120
155 Faust e Margherita, del prof. <i>Bartolomeo Giallano</i>	1,800
156 Paolo e Francesca - Tamo Francesca, del signor <i>Rodolfo Morpari</i> (allogato dal socio barone Balduino Franchetti)	100
157 Una veduta in Brianza, del signor <i>Michelangelo Faugallì</i>	100
158 Pascolo nei dintorni d'Ivrea, del prof. <i>Carlo Piccerano</i>	200
159 La romanza, del sig. <i>Pietro Michis</i>	200
160 Marina Toscana, del sig. <i>Lorenzo Gelsi</i>	100
161 La prova d'amore, della sig. <i>Lucia Peyran-Cronzio</i>	100
162 Reminiscenze della Svizzera, del sig. <i>Paolo Calei</i>	250
163 Coro di Sant'Ambrogio in Milano, del sig. <i>Giulio Pissini</i>	300

- 12 -

164 La piazza dell'antico serraglio in Costantinopoli, del signor <i>Elia Todracchi</i>	L. 1,000
165 Campo di Somma, del signor <i>Carlo Jotti</i>	300
166 Roccaforte e boccaccio, del sig. <i>Francesco Tagliani</i>	150
167 Poutau, presso Napoli, del sig. <i>Edoardo Perotti</i>	1,500
168 A Porto Maurizio (Liguria) del signor <i>Emilio Proga</i>	220
169 Paludo con acquedotti, del sig. <i>Francesco Tagliani</i>	150
170 La quiete, del signor <i>Luigi Bianchi</i>	350
171 Braccio di geribaldini nelle vicinanze di Capua, del cav. <i>Girolamo Tulleno</i>	2,500
172 L'Ave Maria della sera, del sig. <i>Salvatore Mazza</i>	300
173 La vocazione per canto, del sig. <i>Giuseppe Paricelli</i>	450
174 Mandra brianzola, del sig. <i>Salvatore Mazza</i>	300
175 In Focadella, del signor <i>Luigi Stefani</i>	200
176 Novembre, del cav. <i>Antonio Fontanesi</i>	2,000
177 Isolina (dal romanzo Roma sotterranea di C. Didier), del signor <i>Luigi Bianchi</i>	200
178 Un libero cittadino di Firenze guardò a terra il giglio dell'oppresso sua patria pensando alla tirannide Medicea (secolo xv), della signora <i>Giuseppina Giallani</i>	350
179 Il mercato delle erbe in piazza Castello a Milano (scena invernale), del signor <i>Luigi Giallani</i>	170
180 I racconti del vecchio servitore, del cav. <i>Guido Gonda</i>	2,300
181 Una via al Cairo, del signor <i>Edoardo Rimondi</i>	150
182 L'Annunciazione, del signor <i>Federico Faraffini</i>	500
183 Verso sera, del sig. <i>Gaspare Bugnani</i>	150
184 In orazione, del conte <i>Federico Pastoria</i>	1,000
185 Paese del Mugello, del signor <i>Emilio Donzani</i>	100
186 Studio fotografico, del sig. <i>Felice Ricca</i>	150
187 La bagnante; veduta del Mugello, del signor <i>Emilio Donzani</i>	100
188 Aprile, del cav. <i>Antonio Fontanesi</i>	1,000
189 San Giacomo Tabachia, del sig. <i>Carlo Martini</i>	220
190 Orna, sobborgo di Valencia in Spagna, del sig. <i>Felice Ricca</i>	150
191 Le cascatelle di Tivoli presso Roma, del sig. <i>Erminio Panti</i>	80
192 La Probeta della Repubblica Veneta nel 1606, del signor <i>Gian Battista Dalla Libera</i>	2,000

Una dei più importanti fatti della Veneta storia, che fu causa di gravi ribellioni agli Uomini di Stato Veneti, e che lasciò dietro di sé una piena storia di accorgimento in quel sublime Governo.

- 13 -

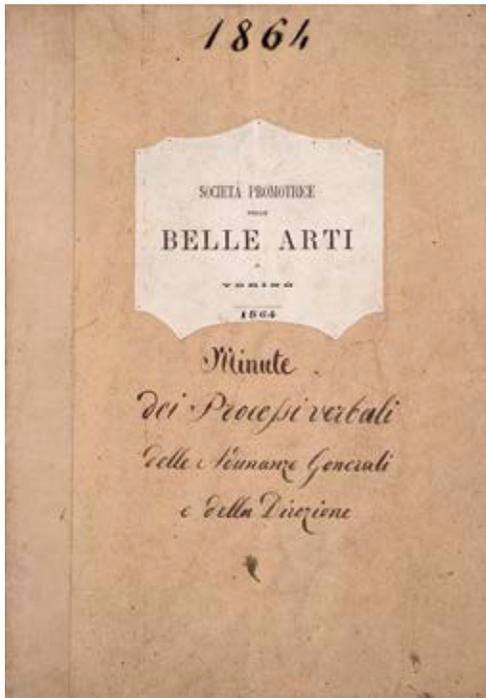
SALONE

219 Le riflessioni della sposa, del sig. <i>Giuliano Pallaresca</i> L.	500
220 Bovine da vendere, del signor <i>Carlo Pittara</i>	1,200
221 La vanità, del prof. <i>Domenico Sigorini</i>	450
222 Ritratto d'uomo, del prof. <i>Giuseppe Giani</i>	700
223 Disastri del brigantaggio, della signora <i>Federica Giustina-Geronzi</i>	700
224 Ritratto di S. E. il conte Cesare Cristiani già Primo Presidente della Corte d'Appello, del cav. <i>Francesco Gonda</i> (proprietà della famiglia)	1,500
225 Ritratto di S. M. il Re VITTORIO EMANUELE II, del prof. <i>Domenico Sigorini</i>	1,500
226 Anziani, del signor <i>Felice Gessi</i>	500
227 Il Crocifisso (pala d'altare), della signora <i>Clementina Morgari-Lomazzi</i> (ricordo dal Prudon, a richiesta della committente signora Nigra-Bec)	800
228 Battaglia di baroniglieri in atto di visitare una casa sospetta di brigantaggio, del sig. <i>Silvio Lanoceri</i>	800
229 La giovine convalescente (Costumi della Savoia), del sig. <i>Arnaldo Lènez</i>	3,000
230 Pietro Giannone storico civile, del professore <i>Dionigi Facetti</i>	1,000

Da Chambery si trasportò in Genova con rapidità il giorno 5 dicembre 1863 e vi alloggiò per un dì nell'Hotel del Tre Re, donde convenevoli col signor Bonaparte per la storia di Genova al mese la Genova egli delle l'ultima mano ad una considerabile opera — Il Trionfo — Hugo Torino, Giochi, Napoli.

231 Ritratto di donna, del prof. <i>Giuseppe Giani</i>	400
232 Fiori in un elmo, del signor <i>Luigi Scorsati</i>	400
233 Ritratto d'uomo, della signora <i>Maria Teresa Cardare Astona-Piola Caselli</i> , proprietà privata)	3,000
234 Valle di Lauterbrunnen (Bern Oberland), del signor <i>Giuliano Zanoni</i>	3,000
235 Altare (ricordo della Fontana delle meraviglie), del cav. <i>Antonio Fontanesi</i>	6,000
236 Testa di un vecchio, del signor <i>Dier</i>	300
237 Misericordia e rassegnazione, del sig. <i>Rodolfo Morpari</i>	180
238 Una foresta Greca, del signor <i>Antonio Zoni</i>	2,500
239 Ritratto del barone G. Piana, del conte <i>Federico Pastoria</i>	3,000

Esposizione XXIII. Catalogo degli oggetti d'arte ammessi all'Esposizione del 1864
Torino, Archivio della società Promotrice delle Belle Arti
Twenty-Third Exhibition. Catalogue of the Art Objects Admitted to the Exhibition of 1864
Turin, Archives of the Società Promotrice delle Belle Arti



Minute dei Processi verbali delle Adunanze Generali e della Direzione. Società Promotrice delle Belle Arti di Torino 1864
 Torino, Archivio della Società Promotrice delle Belle Arti

Minutes of the General Assembly and Directorate Meetings. Società Promotrice delle Belle Arti di Torino 1864
 Turin, Archives of the Società Promotrice delle Belle Arti

Adunanza Generale
del 1864
 Copione di 16 fogli alle ore 10 del mattino

In nome della Società
 per la Promozione delle Belle Arti e Scienze
 Eletti del Ufficio.

Minuta 5 allegata

1. *1864* e *1865* del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
2. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
3. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
4. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
5. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
6. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
7. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
8. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
9. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
10. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864

11. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
12. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
13. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
14. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
15. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
16. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
17. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
18. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
19. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
20. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
21. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
22. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
23. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
24. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
25. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
26. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
27. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
28. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
29. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
30. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864

31. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
32. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
33. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
34. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
35. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
36. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
37. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
38. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
39. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
40. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
41. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
42. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
43. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
44. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
45. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
46. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
47. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
48. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
49. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864
50. *1864* del 1864 del 1864 del 1864 - *1864* del 1864

Al Segretario
L. B. B.

Torino, il 29 Settembre 1932-2⁵¹

**MUSEO CIVICO
di
TORINO**
DIREZIONE
Via Claudio Perini, N. 1

Dichiaro di avere oggi ricevuto il seguente dipinto di Antonio Fontanesi, che il proprietario Comm. Mag. Mario Rossello, dimorante in Via Dante 16, Milano, ha voluto generosamente concedere in prestito per essere esposto nella Mostra temporanea delle opere del sommo fascista, che si terrà nella Civica Galleria di Arte Moderna di Torino nell'ottobre-novembre p.v.

Sulle rive del lago di Bourget, dipinto a olio

L'opera è assicurata per Lire 200000 contro ogni rischio e danno, sia durante il viaggio di andata a Torino e di ritorno a Milano, sia per la sua permanenza nella Galleria di Torino.

IL DIRETTORE
Q. Fontanesi

V. IL FIDUCIARIO
Fontanesi

Al quadro suddetto il comm. Rossello ha voluto aggiungere di nuovo il posto del dipinto

Difesa imminente
ammontare per di 50.000m

Il Fidejussore
Q. Fontanesi

Lettera di Vittorio Viale a Mario Rossello, in cui conferma il ricevimento dell'opera di Antonio Fontanesi *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia* prestata per l'esposizione *Antonio Fontanesi 1818-1882* (Torino, 1932)
Milano, Archivio Gallerie Maspes

Letter by Vittorio Viale to Mario Rossello, confirming the receipt of Antonio Fontanesi's painting *April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy, on loan for the exhibition entitled Antonio Fontanesi 1818-1882* (Turin, 1932)
Milan, Gallerie Maspes Archives

MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI
Dipartimento per i Beni Artistici e Storici

ESPRESSO

28 SET. 1932

Esp. Prof. Dott.
Guido ROSSELLO
Via Carlo Marconi, 72

MILANO

***** TOKYO - Museo Nazionale d'Arte Moderna - Mostra di Fontanesi e Tagano (settembre-novembre 1932) - Prestito di opere. -

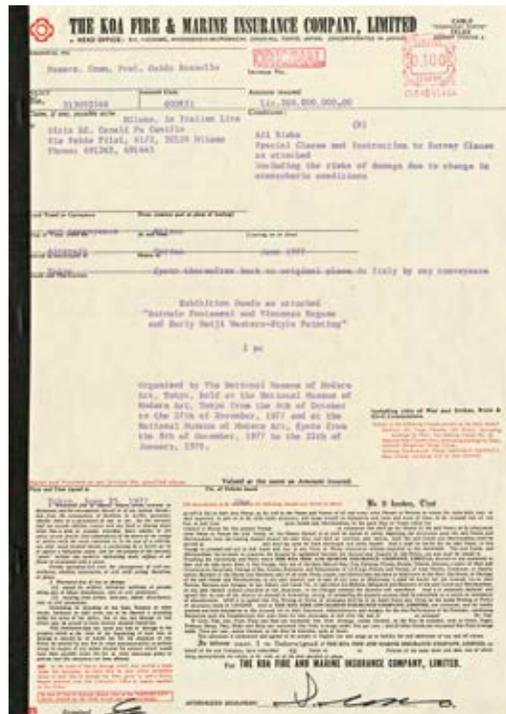
Il Museo Nazionale d'Arte Moderna di Tokyo, in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di Tokyo, sta organizzando una grande mostra celebrativa di Fontanesi e Tagano che, verso la fine del secolo scorso, furono chiamati a svolgere attività di docenti a Tokyo, esercitando una notevole influenza sull'arte locale e lasciando sensibili tracce della loro permanenza in Giappone.

La manifestazione ha carattere ufficiale, sia per la sede sia perché riconosciuta di importanza storica, culturale e didattica dal Ministero giapponese della pubblica Istruzione, e si avvale naturalmente della generosa protezione del nostro Ministero degli Affari Esteri nonché del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali che se ha affidato l'organizzazione, per la parte italiana, alle scriventi Soprintendenze.

Il piano scientifico della mostra-elaborato d'intesa col prof. Giorgio de Marchis, Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Tokyo e col dott. Angelo Dragone, del Centro Fig. scultoreo di Studi d'Arte Moderna e Contemporanea (redattore del catalogo della mostra) - mira ad offrire un'occasione di alta cultura retrospettiva, con una scelta di opere di alta qualità e bene rappresentative dello svolgimento artistico dei due Maestri, specie del Fontanesi.

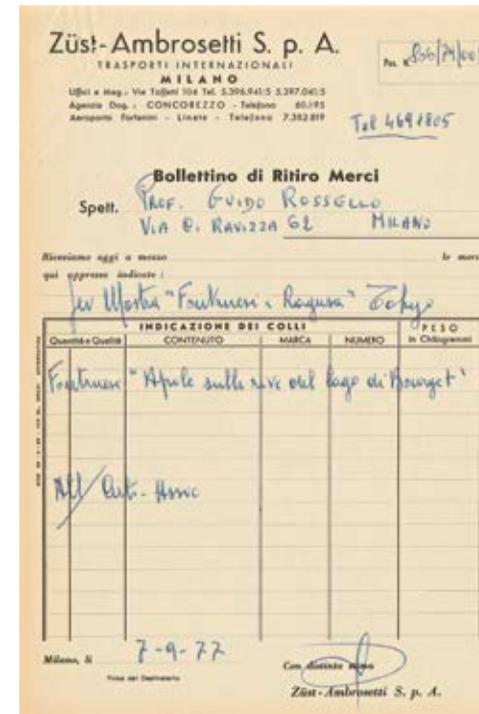
Lettera del Prof. Franco Mazzini al prof. Guido Rossello con la richiesta di prestito dell'opera di Antonio Fontanesi *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia* per l'esposizione in Giappone
Milano, Archivio Gallerie Maspes

Letter by Professor Franco Mazzini to Professor Guido Rossello with loan request for Antonio Fontanesi's *April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy for the Exhibition in Japan*
Milan, Gallerie Maspes Archives



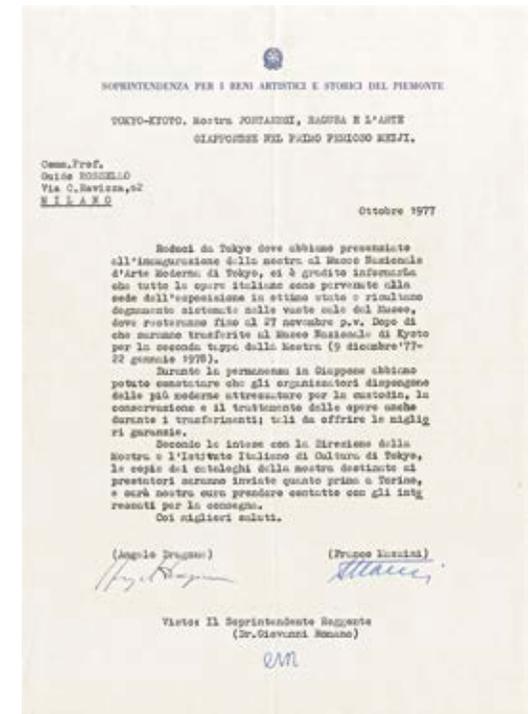
Polizza assicurativa emessa in occasione dell'esposizione in Giappone dell'opera di Antonio Fontanesi *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia*
Milano, Archivio Gallerie Maspes

Insurance policy for Antonio Fontanesi's April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy issued for the exhibition in Japan
Milan, Gallerie Maspes Archives



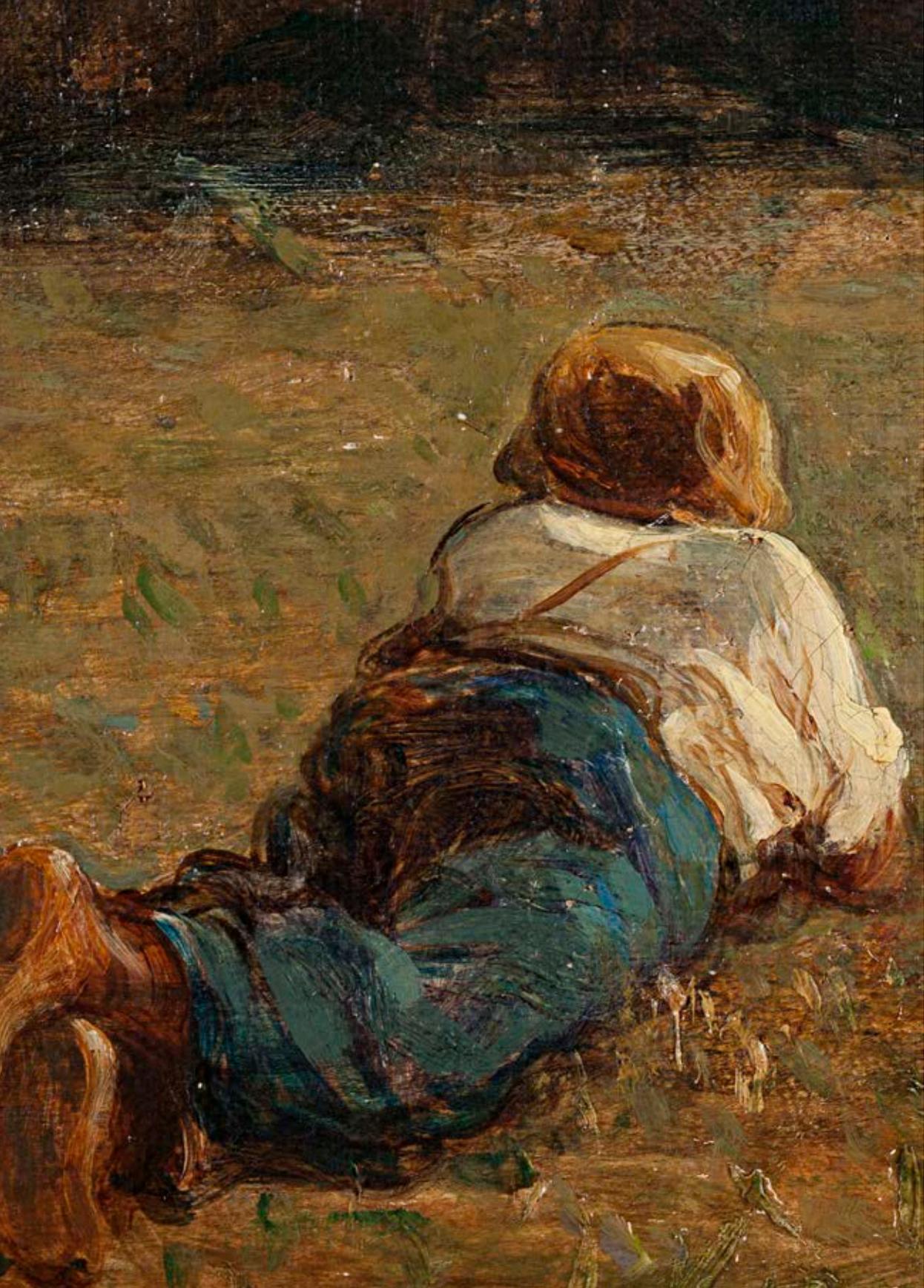
Ricevuta di ritiro dell'opera di Antonio Fontanesi *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia* da parte della ditta di spedizioni incaricata del trasporto (Tokyo - Kyoto, 1977-1978)
Milano, Archivio Gallerie Maspes

Collection receipt of Antonio Fontanesi's April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy by the courier service company in charge of its transportation (Tokyo - Kyoto, 1977-1978)
Milan, Gallerie Maspes Archives



Lettera di ringraziamento del prof. Franco Mazzini e del prof. Angelo Dragone al prof. Guido Rossello per il prestito dell'opera di Antonio Fontanesi *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia* (Tokyo - Kyoto, 1977-1978)
Milano, Archivio Gallerie Maspes

Letter of thanks by Professor Franco Mazzini and by Professor Angelo Dragone to Professor Guido Rossello for the loan of Antonio Fontanesi's April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy (Tokyo - Kyoto, 1977-1978)
Milan, Gallerie Maspes Archives



Fontanesi e il colore *Fontanesi's use of colour*

Thierry Radelet

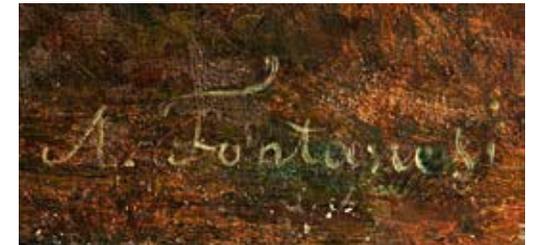
Il dipinto è stato sottoposto ad attente analisi diagnostiche al fine di fornire la maggiore quantità possibile di indicazioni sulla tecnica esecutiva e sullo stato di conservazione. L'esecuzione delle analisi prima e durante l'intervento di restauro, ha permesso inoltre di ottenere informazioni significative per definire con maggiore precisione alcune operazioni da svolgere sul quadro. Le tecniche impiegate sono tutte non invasive, non hanno quindi comportato alcun campionamento o alterazione del dipinto.

In particolare le tecniche impiegate per indagare l'opera sono state la luce diffusa, la fluorescenza ultravioletta, l'infrarosso falso-colore, la riflettografia infrarossa, la radiografia digitale e la fluorescenza a raggi X.

LUCE DIFFUSA

Le immagini in luce diffusa¹ sono state utili come indagini preliminari per ottenere delle prime indicazioni sulla tecnica esecutiva e sullo stato di conservazione dell'opera ma soprattutto come confronto con le altre analisi per il riconoscimento di ulteriori elementi identificativi.

Questa tecnica diagnostica ha permesso ad esempio di contrastare e quindi evidenziare la firma "A. Fontanesi" presente in basso a destra e realizzata con un pigmento chiaro, steso con un pennello a punta fine (fig. 1).



Macrofotografia della firma in luce diffusa (contrastata in post-produzione)

Macro photograph of artist's signature in diffuse light (contrast increased in post-production)

The painting has been submitted to careful diagnostic analyses to provide as much information as possible concerning the techniques used by the artist and the painting's state of conservation. Undertaking an analysis before and during the restoration itself has also made it possible to acquire important information for defining the interventions to be effected on the picture with greater precision. The methods used are all non-invasive and thus required no sampling of paint or caused the picture to be in any way altered. In particular, the methods used to analyse the work were: diffuse light; ultraviolet fluorescence; false-colour infrared; digital radiography; and X-ray fluorescence.

DIFFUSE LIGHT

Images taken under diffuse light¹ were used to glean initial information regarding the techniques employed and the work's state of conservation, but above all for purposes of comparison with other



pagina 76 | page 76

2. Particolare del personaggio di sinistra in luce diffusa

2. Detail of left-hand figure in diffuse light

Relativamente alla tecnica esecutiva, è possibile notare che i dettagli dell'opera risultano eseguiti con tratti maggiormente materici realizzati anch'essi con un pennello fine. Si può inoltre notare l'uso di diversi pigmenti in sovrapposizione tra loro, come per la realizzazione del pantalone del personaggio di sinistra, che risulta avere tonalità dal blu al violetto, così come per il prato con tonalità dal giallo al verde (fig. 2) e il fogliame degli alberi sullo sfondo, dal verde all'arancione (fig. 3). Questo mette in evidenza che l'artista mescolava i colori puri non soltanto sulla tavolozza ma anche direttamente sul quadro.

La luce diffusa ha permesso infine di riconoscere, prima dell'intervento di restauro dell'opera, la presenza di alcune lacune con conseguente messa in evidenza della tela di supporto sottostante (fig. 4).

Il dipinto risulta tensionato su un telaio ad espansione con sistema di traverse a croce, non originale, ma sostituito durante un precedente intervento di restauro. La tela risulta essere stata applicata durante il trasporto del dipinto,



3. Particolare degli alberi sullo sfondo in luce diffusa

3. Detail of background trees in diffuse light

4. Particolare delle lacune in luce diffusa

4. Detail of lacunae in diffuse light

analyses and for the acquisition of further significant elements.

This diagnostic method made it possible to add contrast to and highlight the signature, "A. Fontanesi", present at lower right, which was painted using a light-coloured pigment laid with a fine-tipped brush (Fig. 1).

Concerning the artist's technique, we can note that the picture's details have been depicted with a fine brush that was used to apply a thicker application of pigment. We can also note the use of different and overlaid pigments, as in the painting of the trousers of the figure to the left, executed in tones ranging from blue to violet; in the meadow, with colours varying from yellow to green (Fig. 2); and in the foliage of the background trees, from green to orange (Fig. 3). This highlights the fact that the artist used to mix his pure colours not only on the palette but also directly on the canvas.

Before the actual restoration, the diffuse light also revealed some small lacunae of paint, with the underlying canvas showing through (Fig. 4).

The picture is laid over a stretcher with a system of cross-braces that is not original but was replaced

come emerso dalle analisi radiografiche e confermato dalle successive operazioni di restauro dell'opera (fig. 5).

FLUORESCENZA ULTRAVIOLETTA

Le analisi in fluorescenza UV^{II} hanno permesso di constatare la presenza di un film protettivo sottile e poco ossidato vista la sua debole fluorescenza (fig. 6). Questo ha consentito di ottenere anche alcune indicazioni sulla natura chimica di alcuni pigmenti usati dall'artista.

È possibile infatti identificare l'uso di una lacca rossa, riconoscibile per la sua caratteristica fluorescenza rosata in diverse zone del dipinto, come per le campiture rosse del prato e dei fiori e per le campiture violacee del lago (fig. 7) oltre che per la veste del personaggio di destra (fig. 8).

Analizzando nel dettaglio la firma, è possibile notare che essa presenta una fluorescenza maggiormente marcata rispetto alle campiture limitrofe. Questo è dovuto alla presenza di biacca, utilizzata per la sua realizzazione. Nonostante in ultravioletto emerga la presenza di alcuni ritocchi che risultano scuri per la loro assenza di fluorescenza, la firma risulta integra ad eccezione della parte superiore della lettera F. (fig. 9). Osservando lo stato di conservazione dell'opera con questa tecnica, è possibile infine riconoscere ritocchi estetici attribuibili a interventi di restauro di due epoche differenti. Quelli più antichi risultano infatti maggiormente fluorescenti rispetto a quelli più recenti (fig. 10).

INFRAROSSO FALSO-COLORE 500-950 nm

Lo studio dell'opera in infrarosso falso-colore^{III}, con lunghezza d'onda compresa tra 500 e 950 nanometri, ha permesso di avere ulteriori indicazioni sulla natura chimica dei pigmenti (fig. 11). Quelli maggiormente riconoscibili con tale



5. Retro dell'opera in luce diffusa

5. Rear of painting in diffuse light

during a previous restoration. As evidenced by the radiographic analysis and confirmed by the subsequent restoration of the work, the canvas was applied on that occasion (Fig. 5).

UV FLUORESCENCE

The UV-fluorescence analysis^{II} revealed the presence of a thin protective film that showed little oxidation, given its weak fluorescence (Fig. 6). This result made also possible to acquire some information about the chemical composition of some of the pigments used by the artist.

For instance, red lacquer is discernible thanks to its characteristic pink fluorescence and can be seen in various parts of the picture: the red background layer of the meadow and flowers, the violet background layer of the lake (Fig. 7), and the garments of the figure on the right (Fig. 8).

Analysing the signature in detail, it is possible to note that it reveals a greater fluorescence than the paint around it. This is caused by the white lead used in its execution. Even though under fluorescent light there are some patches that are dark as they do not fluoresce, the signature is complete with the exception of the upper part of the letter F (Fig. 9).

If we observe the state of conservation of the work using this method, we can also note some aesthetic



6. Generale in fluorescenza ultravioletta
6. *General view in ultraviolet fluorescence*



7. Particolare del prato e del lago in fluorescenza ultravioletta
7. *Detail of meadow and lake in ultraviolet fluorescence*

8. Particolare dei personaggi in fluorescenza ultravioletta
8. *Detail of figures in ultraviolet fluorescence*



9. Particolare della firma in fluorescenza ultravioletta
9. *Detail of artist's signature in ultraviolet fluorescence*



10. Particolare con precedenti interventi di restauro in fluorescenza ultravioletta
10. *Detail of earlier restoration attempts in ultraviolet fluorescence*



a lato | *overleaf, right*
11. Generale in infrarosso falso-colore
11. *General false-colour infrared view*

tecnica sono il rosso, il verde e il blu ma la sovrapposizione o la mescolanza di pennellate può avere in alcuni casi influito sulla loro lettura variando la risposta nel falso-colore. Le ipotesi ottenute con questa tecnica sono state successivamente confermate confrontando i risultati con le altre tecniche diagnostiche utilizzate. Per la realizzazione del dipinto risultano essere stati impiegati due diversi pigmenti rossi: le pennellate rosse più chiare, gialle in infrarosso falso-colore, sono da attribuire al cinabro men-

retouching attributable to restorations undertaken in two different times. The older retouching is more fluorescent than the recent one (Fig. 10).

FALSE-COLOUR INFRARED ANALYSIS

AT 500–950 nm

False-colour infrared analysis^{III} with wavelengths between 500 and 950 nanometres supplied further information as to the chemical nature of the pigments (Fig. 11). The colours that are most easily identified thanks to this technique are red, green, and



tre quelle più scure, arancioni in falso-colore, sono associabili all'uso della lacca rossa, come rilevato anche nelle analisi in fluorescenza ultravioletta (fig. 12 a, b). Talvolta la campitura rossa è stata realizzata con una base a cinabro successivamente velata con lacca, risultando ocra in infrarosso falso-colore (fig. 13 a, b).

Anche per quanto riguarda l'ottenimento della tonalità blu emerge l'utilizzo di due diversi pigmenti, distinguibili in infrarosso falso-colore in quanto uno rimane blu mentre l'altro diventa rosso con tale tecnica. Il confronto con le altre analisi ha permesso di ipotizzare l'uso di un blu di Prussia schiarito con pigmento bianco e un blu di cobalto.

Relativamente alle campiture verdi è nuovamente possibile distinguere due diversi pigmenti adoperati, uno rimane blu e uno diventa rosso in infrarosso falso-colore. Il pigmento che risulta blu potrebbe essere a base di verde cina-

blue, but the superimposition of brushstrokes or the presence of different brushstrokes can in some cases affect their interpretation, having given differing false-colour responses. The hypotheses made using this method were subsequently confirmed by comparing the results with those from the other diagnostic techniques used.

Two different red pigments have been used: the lighter red brushstrokes (showing yellow in the false-colour infrared image) are based on cinnabar, while the darker ones (orange in the false-colour infrared image) made use of red lacquer, as can also be seen in the ultraviolet-fluorescence analysis (Fig. 12 a, b). In some areas the red background paint has been applied using cinnabar red and has subsequently been overlaid with lacquer, which determines the ochre colour of the false-colour infrared image (Fig. 13 a, b).

As far as blue tones are concerned, the analysis re-



12. Particolare dei fiori in luce diffusa (a) e in infrarosso falso-colore (b)

12. *Detail of flowers in diffuse light (a) and in false-colour infrared (b)*



13. Particolare dei personaggi e del prato in luce diffusa (a) e in infrarosso falso-colore (b)

13. *Detail of figures and meadow in diffuse light (a) and in false-colour infrared (b)*



bro mentre quello che risulta rosso si ipotizza essere a base di cromo.

Le analisi hanno consentito inoltre di identificare alcuni precedenti interventi di restauro come per la parte in alto a sinistra del cielo. I ritocchi estetici sono infatti identificabili in quanto risultano rosa in infrarosso falso-colore (fig. 14).

RIFLETTOGRAFIA INFRAROSSA 1100 nm

Il generale in infrarosso dell'opera^{IV} è composto da circa 100 scatti eseguiti con la telecamera CCD uniti insieme in fase di post-produzione per la realizzazione di un'immagine generale del dipinto ad alta risoluzione. In questo caso le analisi hanno permesso di dare alcune informazioni sulla tecnica esecutiva, quali il disegno preparatorio e pentimenti, e documentare

veals the use of two pigments, distinguishable in the false-colour infrared images because one stays blue while the other shows up as red. The comparison with other analyses makes it possible to hypothesise the use of a Prussian blue with white pigment and a cobalt blue.

As for the green tones, here too we can distinguish two pigments, one of which becomes blue and one red in the false-colour infrared images.

The one showing as blue might be based on cinnabar green, while the one showing as red may be chrome-based.

This analysis also made it possible to identify the areas affected by the earlier restorations, such as in the upper left-hand part of the sky. The aesthetic retouching shows up as pink in the false-colour infrared image (Fig. 14).



14. Particolare con precedenti interventi di restauro in infrarosso falso-colore

14. *Detail of earlier restoration attempts in false-colour infrared*

lo stato di conservazione dell'opera (fig. 15). Grazie alla riflettografia infrarossa è stato possibile riconoscere diversi particolari solamente abbozzati a pennello dall'artista ma mai effettivamente realizzati, quali: un personaggio sopra e un personaggio a sinistra rispetto a quelli attualmente visibili in luce diffusa e, nel gregge, un numero superiore di animali rispetto a quello che oggi si può distinguere (fig. 16).

Altri particolari risultano invece dei pentimenti pittorici, come nel caso del riflesso della vela nell'acqua, successivamente modificato, e una vela in lontananza non più visibile nella versione finale del dipinto (fig. 17).

Questa tecnica di analisi ha consentito infine di riconoscere alcune vecchie lacune nella zona del cielo in quanto reintegrate in un precedente in-

1100-nm INFRARED REFLECTOGRAPHY

The general infrared overview of the work^{IV} comprises approximately 100 shots taken using a CCD camera; these were tiled in post-production to offer a high-resolution image of the whole picture. In this case, the analyses made it possible to gain some information on the execution of the work, including the preparatory drawing and pentimenti, and document the picture's state of conservation.

Thanks to infrared reflectography, it was possible to make out a number of details that had been merely sketched out by the artist using a brush and never actually fleshed out, including: a figure above and another to the left of those actually visible in diffuse light and, in the herd, a greater number of animals than those currently visible (Fig. 16).

Other details instead reveal themselves to be pen-



15. Generale in riflettografia infrarossa
15. *General infrared reflectography view*

16. Particolare dei personaggi in riflettografia infrarossa
16. *Detail of figures in infrared reflectography*

intervento di restauro con materiale più trasparente agli infrarossi rispetto a quello originale (fig. 18). È possibile inoltre identificare alcuni punti di intervento maggiormente opachi o trasparenti agli infrarossi riconducibili a ritocchi estetici.

RADIOGRAFIA DIGITALE

In totale sono state realizzate 4 lastre radiografiche^v nelle zone ritenute più significative del quadro (fig. 19). In questo caso la radiografia generale dell'opera non è stata eseguita perché le prime lastre facevano emergere una limitata radio-opacità, ad eccezione di alcune piccole pennellate di biacca usata pura per la realizza-



17. Particolare delle vele in riflettografia infrarossa
17. *Detail of sails in infrared reflectography*

18. Particolare del cielo con precedenti interventi di restauro in riflettografia infrarossa
18. *Detail of sky with earlier restoration attempts in infrared reflectography*

menti, as in the case of the reflection of the sail in the water, which was subsequently modified, and a sail in the distance which is no longer visible in the final version of the painting (Fig. 17).

The IRR technique has also made it possible to identify some old gaps in the sky area. These have been repaired during an earlier restoration using material that is more transparent to infrared than the original (Fig. 18). Further aesthetic repairs show up as points that are more opaque or more transparent to infrared.

DIGITAL RADIOGRAPHY

In total, four radiographic plates^v were made of the areas of the painting considered most significant



19. Mappatura delle lastre radiografiche
19. *Mapping of X-ray plates*

zione delle campiture bianche o in mescolanza per lumeggiare altre campiture. Ciò è dovuto al fatto che il dipinto è stato trasportato, non risulta quindi la radiopacità generalmente dovuta alle stesure di preparazione. Le lastre sono state contrastate in post-produzione al fine di ottenere il maggior numero possibile di informazioni anche nelle zone dove è collocato il telaio.

In dettaglio le analisi hanno evidenziato che le singole pennellate stese a biacca sono state compiute con un piccolo pennello a punta tonda, come per la realizzazione dei personaggi e per alcuni tocchi nel prato (fig. 20). Il cielo azzurro mostra invece una diffusa radiopacità dovuta alla mescolanza del pigmento blu con la biacca (fig. 21).

A livello conservativo infine la tecnica radio-

(Fig. 19). In this case, an overall radiography of the work was not done as the initial plates revealed a limited radiopacity, except for some small white lead brushstrokes, a pigment also used for white backgrounds or mixed with others to highlight other backgrounds. This is because the stretcher was changed at some point and the picture does not present the radiopacity generally resulting from a preparatory ground on the canvas. The plates were given additional contrast in post-production to acquire as much information as possible in the areas where the stretcher was placed.

In detail, the analysis highlighted the fact that the single brushstrokes of white lead were applied with a small, round-tipped brush, as can be seen in the realisation of the figures and in some touches of the meadow (Fig. 20). The light-blue sky, instead, shows



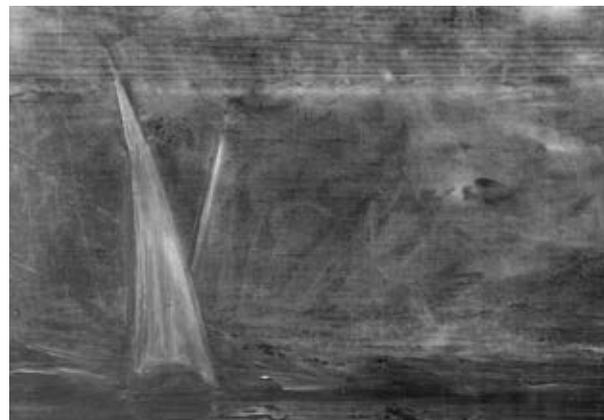
20. Particolare dei personaggi in radiografia digitale
20. Detail of figures in digital radiography

grafica ha messo in evidenza diverse lacune delle stesure pittoriche, offrendo così informazioni utili per l'intervento di restauro.

FLUORESCENZA A RAGGI X

Lo studio dell'opera mediante Fluorescenza a Raggi X (XRF) portatile^{vi} rileva la presenza di elementi con numero atomico superiore al silicio in modo qualitativo, non è quindi possibile riconoscere gli elementi più leggeri, alcuni pigmenti non possono essere individuati direttamente mediante questa indagine (ad esempio i composti di origine organica, i composti costituiti da silicati o gli elementi leggeri). Le zone analizzate in XRF sono state scelte in funzione delle analisi multispettrali eseguite a priori, per ottimizzare e implementare – mediante il confronto – la possibilità di identificazione dei pigmenti originali e di eventuali ritocchi effettuati in occasione di precedenti restauri.

La seguente tabella riporta i risultati ottenuti dalle indagini XRF sui pigmenti analizzati. Tutte le campiture analizzate risultano inoltre avere bianco di piombo usato per lumeggiare la campitura.



21. Particolare dello sfondo in radiografia digitale
21. Detail of background in digital radiography

a widespread radiopacity caused by the mixing of blue pigment with white lead (Fig. 21).

In terms of conservation, the radiography revealed a number of lacunae in the paint, thus offering some useful information for the future restoration.

X-RAY FLUORESCENCE

The portable X-ray fluorescence test (XRF)^{vi} qualitatively revealed the presence of elements with an atomic number higher than that of silicon, so it was not possible to identify lighter elements. Some pigments cannot be identified directly using this technique (for example organic compounds, silicon compounds, or light elements). The areas analysed using XRF were chosen on the basis of multispectral analyses undertaken beforehand in order to optimise and implement—through a comparison—the possibility of identifying the original pigments and any retouching done in the earlier restorations.

The following table shows the results obtained from the XRF scans on the pigments.

All the backgrounds examined also confirm the use of white lead to highlight the colour field.

Tabella 1. Risultati delle analisi XRF

Table 1. Results of the XRF analyses

PUNTI POINT	DESCRIZIONE DESCRIPTION	ELEMENTI ATTRIBUIBILI AL PIGMENTO ANALIZZATO ELEMENTS ATTRIBUTABLE TO THE PIGMENT ANALYSED	POSSIBILI PIGMENTI POSSIBLE PIGMENTS
1	Blu, pantalone Blue, trousers	Cobalto (Co) Cobalt (Co)	Blu di cobalto Cobalt blue
2	Rosso, veste Red, sleeveless jacket	Mercurio (Hg) Mercury (Hg)	Cinabro* Cinnabar red
3	Bianco, vela White, sail	Piombo (Pb) Lead (Pb)	Bianco di piombo White lead
4	Azzurro, cielo Blue, sky	Ferro (Fe) Iron (Fe)	Blu di Prussia Prussian blue
5	Bruno, terra Brown, earth	Ferro (Fe) Iron (Fe)	Terra d'ombra Burnt umber
6	Verde, prato (blu in IRFC) Green, meadow (blue in IRFC)	Cromo (Cr), Ferro (Fe) Zinco (Zn) Chrome (Cr), Iron (Fe), Zinc (Zn)	Verde cinabro; Bianco di zinco Cinnabar green; White zinc
7	Verde, prato (rosso in IRFC) Green, meadow (red in IRFC)	Cromo (Cr) Chrome (Cr)	Verde di cromo Chrome green

* In questo caso il pigmento è velato con lacca non identificabile con questa tecnica ma riconosciuto con la fluorescenza ultravioletta e l'infrarosso falso-colore.

* In this case, due to the presence of the overlaying laquer, the pigment could not be identified using this technique but was detected thanks to the UV-fluorescence and false-colour infrared analyses.

NOTE

^I Luce diffusa realizzata con flash e fotocamera Canon 5D II Mark.

^{II} Fluorescenza UV realizzata con lampade a vapore di mercurio con filtro di Wood e fotocamera Canon 5D II Mark.

^{III} Infrarosso falso-colore 500-950 nm realizzato con fotocamera FUJI S3PRO IRUV.

^{IV} Riflettografia infrarossa 1100 nm realizzata con telecamera CCD MUSIS 2007.

^V Radiografia digitale eseguita con: lastre digitali al fosforo (50 micron) di 35 x 43 cm (251 dpi in scala 1/1); sorgente ICM CP120B; scanner DURR CR35 NDT; tensione 60 kV; corrente 1,5 mA; tempo di esposizione 30 s.

^{VI} Fluorescenza a raggi X portatile con l'analizzatore Genius 5000XRF della SkyRay Instrument.

NOTES

^I The diffuse light image was taken using a Canon 5D II Mark camera and flash.

^{II} The UV-fluorescence image was taken using mercury vapour lamps and Wood's filter, and a Canon 5D II Mark camera.

^{III} The 500–950-nm false-colour infrared image was taken using a FUJI S3PRO IRUV camera.

^{IV} The 1100-nm infrared reflectography was obtained using a CCD MUSIS 2007 video camera.

^V The digital radiography was obtained using: digital phosphor plates (50 microns) measuring 35 x 43 cm (251 dpi on a scale of 1:1); ICM CP120B source; DURR CR35 NDT scanner; voltage of 60 kV; current of 1.5 mA; exposure time 30 secs.

^{VI} The portable X-ray fluorescence image was obtained using a Genius 5000XRF analyser by SkyRay Instrument.



1. Particolare del dipinto prima del restauro con saggio di pulitura
1. Detail of painting before restoration with cleaning sample

Relazione tecnica di restauro di *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia* *Technical report on the restoration of April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy*

Enrica Boschetti

Quando si pensa che un dipinto debba essere sottoposto a restauro, è prassi che questo venga portato direttamente in laboratorio per essere prima visionato e studiato, affinché si possa valutare l'effettiva necessità di un intervento. In questo modo è possibile acquisire da subito il maggior numero di dati riguardanti lo stato di conservazione e le eventuali problematiche dell'opera, così da effettuare le relative scelte.

Qualora si riscontrassero effettivamente dei problemi, per identificare quali siano in un dipinto le zone in cui si sono sviluppati i processi di degrado e per potere individuare le possibili cause dei danni, sono necessari svariati materiali ed attrezzature. Anche per questo motivo si ritiene opportuno il trasporto dell'opera in laboratorio, così da non dover traslocare ogni volta buona parte di queste strumentazioni, potendo avere sotto mano tutto ciò che l'occorrenza richiede.

Un sopralluogo del restauratore diventa invece assolutamente necessario e oltremodo prezioso nel caso in cui ci si trovi a dover visionare un dipinto d'importanti dimensioni, oppure che abbia problematiche troppo consistenti per muoverlo in modo superficiale e senza le necessarie precauzioni.

È stato questo il caso dell'*Aprile* di Fontanesi, che con le sue misure di 102,5 x 153 cm non poteva certamente essere definito un dipinto di piccole dimensioni; inoltre, data l'importanza dell'og-

When a painting requires restoration, it is usually taken directly to the laboratory to be examined and studied beforehand, to assess the actual need for action. It is then immediately possible to gather a large amount of data on the state of conservation and potential problem areas in the picture, and so take informed decisions.

Should problems be identified, a variety of materials and equipment is required to ascertain degraded areas within the picture as well as to investigate the possible causes of damage. For this reason, too, it is advisable to transfer the work to the laboratory, so as to have all the necessary instruments to hand and avoid moving them back and forth.

On-site examination by the restorer, however, is essential when dealing with very large paintings and when, although all necessary precautions may be taken, moving the paintings would be too fraught with problems.

A good example is Fontanesi's April which, measuring 102.5 x 153 cm, could certainly not be considered a small painting. Moreover, as it is such an important work, all movements had to be kept to a minimum. (Fig. 1)

An on-site survey was thus undertaken by means of a magnifying glass and Wood's (ultraviolet) light. These two instruments alone are not enough to obtain all the necessary data for the restorer to proceed, but they certainly can help



2. Particolare che mette in luce le cadute di colore
2. Detail showing paint losses

getto, non era consigliabile sottoporlo a spostamenti poco prudenti se non ritenuti strettamente necessari (fig. 1).

Si è quindi dato il via al sopralluogo recandosi dov'era sito il dipinto, muniti solamente di lenti di ingrandimento e lampada di Wood. Queste due sole strumentazioni non sono sufficienti a reperire tutti i dati necessari al restauratore per procedere, ma sicuramente possono aiutare a comprendere se l'opera necessiti d'interventi conservativi, e perché no, estetici. Nello specifico caso di *Aprile*, come spesso succede, ci si è trovati di fronte ad entrambe le casistiche.

Sulla superficie era depositato infatti molto pulviscolo e tante piccole scagliette, sollevatesi leggermente dalla pellicola pittorica in prossimità delle piccole cadute, indicavano che non si sarebbe potuta eseguire una pulitura poco controllata (sia per quanto riguardava il metodo, sia per quali materiali) (fig. 2).

Vecchi ritocchi alterati erano diffusi lungo tutta la superficie, il che era evidente per alcuni a luce visibile, per altri la conferma è avvenuta sola-

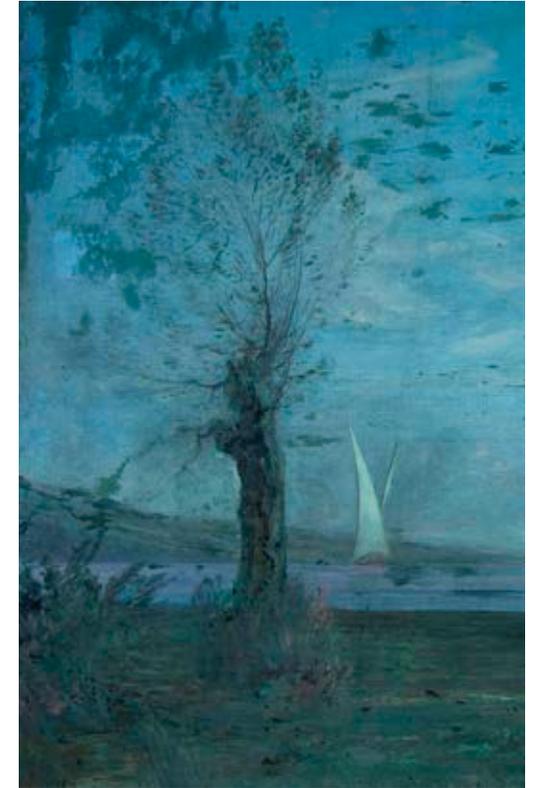
to understand whether the work needs conservative and—why not—esthetic intervention. In the specific case of *April*, as often happens, both were necessary.

On the surface, there was a deposit of dust and many small slivers, which had risen slightly from the paint film around the areas where there had been minor paint losses. This indicated that the cleaning had to be carried out under strictly controlled conditions (with regard to both method and materials). (Fig. 2) Old areas of retouching that had changed over the years were discernible across the surface: some of them were evident in visible light, while others could only be detected in UV-light. As observed under Wood's light, the final varnish applied to the painting did not appear to be particularly oxidised, but observation using a 15x magnifying glass did nevertheless reveal some yellowing. (Fig. 3 and 4)

The painting had also been lined and the presence of a strip of black construction paper running around the whole work immediately rang alarm bells and raised some reasonable doubts. It commonly occurred in the past that this kind of “finishing” would be applied to paintings that had been relined; in other words, removed from their original stretcher and subsequently applied to new supports. Unfortunately this invasive procedure frequently causes problems over time, such as the small slivers mentioned above. At this point, we had sufficient insights and data to understand that the painting required a conservative restoration that might also improve its reading now “muffled” by layers of varnish, deteriorated retouching, and dust. The work was therefore transferred to the laboratory and immediately underwent a range of analyses that included classic procedures as well as the non-invasive scans undertaken by Thierry Radelet (as documented in this volume, see pp. 77–87).



3-4. Particolare del dipinto prima del restauro con saggio di pulitura, in luce visibile e UV
3-4. Detail of painting before restoration with cleaning sample under visible and UV-light



mente mediante lettura a UV. La vernice finale applicata sul dipinto, sempre attraverso la visione con lampada di Wood, risultava non particolarmente ossidata, ma comunque l'osservazione di questa con lente d'ingrandimento a 15x permetteva di notare il suo ingiallimento. (figg. 3-4) Il dipinto inoltre era foderato e la presenza di una striscia di carta da spolvero nera, che perimetrava tutta l'opera, è stata un particolare segnale che ha fatto infine suonare un campanello d'allarme ed insorgere qualche ragionevole dubbio. Di fatto accadeva facilmente che questo tipo di “rifinitura” venisse applicata ai dipinti trasportati, cioè sganciati

Inspection revealed the strong suspicion that the work had been relined, and this was certainly the most important fact needing verification. A part of the black paper that had been applied to the edge was thus removed from the lower left corner and a double lining was noted. Furthermore, it was evident that the third fabric—the one in direct contact with the paint layer—was not the original one, confirming that relining had been undertaken in the past. (Figg. 5 and 6)

The painting was then re-examined under ultraviolet light and a magnification of 50x. The pH and conductivity parameters were also ascertained on its recto and verso. During the execution of these

dal loro supporto originale e successivamente fatti aderire a nuovi tessuti. Purtroppo questa procedura invasiva crea facilmente problemi nel tempo, come ad esempio le piccole scaglie di cui detto sopra.

Arrivati a questo punto si possedevano nozioni e dati sufficienti per affermare che il dipinto necessitasse di un restauro conservativo, ma che al contempo si potesse anche migliorarne la lettura oramai "ovattata" dagli strati di vernici e dai ritocchi alterati, oltre che dalla semplice polvere.

È stato quindi deciso di movimentare l'opera portandola in laboratorio.

Il dipinto è stato da subito sottoposto a diverse analisi, sia attraverso le classiche procedure da laboratorio, sia con le indagini non invasive eseguite da Thierry Radelet (confronta pp. 77-87).

Il forte sospetto, emerso durante il sopralluogo, che l'opera avesse subito un trasporto, era certamente il dato più importante da verificare. Si è quindi asportata dall'angolo inferiore sinistro una parte della carta nera applicata al perimetro e si è constatata la presenza di una doppia foderatura. Inoltre si è potuto osservare come il terzo tessuto, quello a contatto diretto con lo strato pittorico, non fosse quello originale, il che confermava l'effettivo trasporto eseguito in passato (figg. 5-6).

Si è poi nuovamente studiato il dipinto con gli ultravioletti e con ingrandimenti a 50x ed inoltre sono stati verificati i parametri di pH e conducibilità sia del fronte sia del retro dell'opera. Durante l'esecuzione di questi test è emerso da subito come non fosse possibile utilizzare acqua libera sul dipinto, nemmeno la classica gocciolina che si applica sulla pellicola pittorica per verificare questi valori. Infatti, appena caduta dal contagocce, l'acqua è stata immediamen-

tests, it was immediately clear that free water could not be used, not even the typical drop that is applied on the paint to verify these values. Indeed, as soon as it fell from the dropper, the water was immediately absorbed into the layers, indicating that there was probably an excessive quantity of animal glue in the preparatory layer that had presumably thinned out during the relining. It was nevertheless possible to perform these valuable tests by replacing the drop of water with small lozenges of 3 % Agar-Agar gel.

While the paint film showed a pH of 5.5, the fabric lining had a slightly more acid pH of 5, and this suggested that some of the problems had been caused by the canvases and adhesives added in previous restoration work.

The measurement of the surface conductivity, approximately 1000 μ S/cm (microSiemens per cm), proved that the contamination of the oil paint film—which should normally be much lower—was caused by the restoration materials adopted in the past and also indicated the need for careful control when using water throughout the various restoration steps.

Once the initial diagnostic investigation and preliminary tests were completed, restoration could begin. Ultimately, the problems of adhesion of the paint layer needed resolving, but to achieve this the double lining had to be removed and replaced with more suitable materials. Both the added fabric and the excessive amount of glue are sensitive to the relative humidity of the environment so their frequent movement does not ensure the required stability of the work and its proper preservation.

As a first step, the surface dirt was removed. From the outset, it was very important to keep in mind that the painting could not be treated with water; the use of water in a free form, or excessive mois-

te assorbita all'interno degli strati e questo ha segnalato una probabile eccessiva presenza di colla animale nello strato preparatorio verosimilmente molto assottigliato durante la fase del trasporto. Si è in ogni caso riusciti ad eseguire questi preziosi test sostituendo la goccia con pastiglie di gel di Agar-agar al 3%. Mentre la pellicola pittorica rispondeva con un pH di 5,5, il tessuto di foderatura aveva un pH lievemente più acido pari a 5 e questo portava a pensare che alcuni dei problemi dell'opera fossero causati proprio dalle tele e dagli adesivi aggiunti nel precedente restauro.

La misura della conducibilità della superficie, circa 1000 μ S/cm (microSiemens per centimetro), ha comprovato la contaminazione della pellicola pittorica eseguita ad olio – di norma dovrebbe presentare un valore nettamente inferiore – causata dai materiali di restauro ed ha inoltre indicato come gestire il complesso utilizzo dell'acqua lungo tutte le varie fasi operative.

Una volta portata a termine l'indagine diagnostica iniziale ed i test preliminari, si è quindi potuto dare inizio all'intervento di restauro. L'obiettivo finale era quello di riuscire a risolvere i problemi di adesione dello strato pittorico, ma per ottenere questo risultato diventava quindi fondamentale rimuovere la doppia foderatura per poterla sostituire con materiali più idonei. Infatti, i continui movimenti sia dei tessuti aggiunti, sia dell'eccessivo quantitativo di colle sensibili all'umidità relativa dell'ambiente, non permettevano la necessaria stabilità dell'opera per una sua corretta conservazione.

Come primo *step* è stata eseguita la rimozione dello sporco superficiale.

Da subito è stato molto importante tenere sempre a mente che il dipinto mal sopportava la



5. Saggio d'asportazione della carta nera da spolvero

5. *Sampling for removal of black construction paper*

6. Foderatura

6. *Lining*

presenza di acqua; di fatto utilizzarla in forma libera, come pure un'eccessiva umidificazione, avrebbero irrimediabilmente riattivato le colle di foderatura e, dato che lo strato preparatorio era stato assottigliato e saturato di colla animale, l'utilizzo di acqua non controllata avrebbe potuto causare gravi perdite di colore.

Come precedentemente verificato, il pH della pellicola era di 5,5 mentre la conducibilità era di 1000 $\mu\text{S}/\text{cm}$.

Si è optato dunque per una soluzione acquosa a pH 7 (si è scelto di usufruire di un pH neutro, quindi più elevato di quello della superficie, per iniziare già in questa fase l'asportazione e non limitarsi alla sola pulitura degli strati aggiunti) e di conducibilità medesima a quella del colore, non certamente in forma libera, ma supportata in macro emulsione da un cross-polimero siliconico, il Velvesil Plus®. Alla luce della condizione di sensibilità dell'opera all'acqua, si è preferito impermeabilizzare lo strato pittorico con un solvente siliconico, il Ciclometicone D5, utilizzato come idrorepellente. L'emulsione scelta è stata applicata sulla superficie del dipinto e dopo un leggero frizionamento questa è stata asportata inizialmente a secco, mentre i residui sono stati risciacquati sempre con Ciclometicone.

Dopo questa prima fase di pulitura acquosa si è passati alla rimozione dello spesso strato di carta da spolvero nera sui bordi mediante uso di bisturi, avendola preventivamente ammorbidita con Saliva sintetica, previa impermeabilizzazione dello strato pittorico con Ciclometicone D5.

A seguito si è ripreso con la pulitura e l'asportazione della vernice, optando per l'utilizzo di Emulsione Neutra Water in Oil a base di SSG (Solvent Surfactant Gel) di White Spirit; questa veniva rimossa prima a secco ed in seguito

ture, would have irremediably reactivated the glues of the linings, and given that the preparatory layer had thinned out and was saturated with animal glue, an indiscriminate use of water could have led to severe colour losses.

As previously detected, the pH of the paintwork was 5.5, while its conductivity was 1000 $\mu\text{S}/\text{cm}$.

An aqueous solution at pH 7 with a conductivity of the same value as that of the paint was therefore used. To begin the removal of the added layers at this stage, rather than simply cleaning them, we opted for a neutral pH as this was higher than the surface value. This solution was necessarily not in free form, but suspended in a macroemulsion with a silicone cross-polymer, Velvesil Plus®. Given the picture's sensitivity to water, the paint layer was waterproofed with Cyclomethicone D5, a silicone solvent used as water repellent.

The emulsion was applied to the painting surface and after gentle rubbing it was removed dry, with the residues rinsed with Cyclomethicone.

After this first aqueous cleaning step and after waterproofing the paint layer with Cyclomethicone D5, the thick layer of black construction paper along the edges was softened with Synthetic Saliva and removed with a scalpel.

Following this, we continued the cleaning and removal of the varnish, opting for the use of a neutral water-in-oil emulsion based on SSG (Solvent Surfactant Gels) of white spirit; this emulsion was removed dry and then rinsed with iso-octane.

Lastly, the most extensive and persistent retouches were lightened by means of Ethylacetate but were also in part preserved. It is easier to understand the reasoning for this by observing the detail under UV-light after filling (Fig. 10) and before restoration (Fig. 4).

After cleaning, the painting was removed from the stretcher and, before proceeding with the delicate removal of the lining and to avoid any possible loss

risciacquata con Isoottano. In ultimo i ritocchi più estesi e di difficile rimozione, sono stati alleggeriti con l'uso di Etilacetato ma in parte conservati. È possibile comprendere meglio quanto detto visionando il particolare a luce UV dopo la stuccatura (fig. 10), e confrontandolo con il particolare, sempre a luce UV, prima del restauro (fig. 4).

Al termine della pulitura il dipinto è stato smontato dal telaio, dopodiché, prima di procedere con rischiosi interventi di sfoderatura ed evitare quindi possibili perdite di colore, si è deciso di proteggere preventivamente la pellicola optando per il metodo della velinatura ad Aquazol® 500. Anche se si era stabilito di rimuovere le colle di foderatura solamente a secco per non apportare troppa umidità al dipinto, questo tipo di velinatura era in ogni caso la scelta ideale, sia per il modo in cui questa aderisce perfettamente al colore, sia perché avrebbe dato inizio ad una prima blanda fase di adesione dello strato pittorico al supporto; questa avviene grazie alla presenza dell'Aquazol® 500 che è un materiale adesivo compatibile con le colle animali presenti nei substrati. I valori di pH e conducibilità sono stati misurati nuovamente dopo la pulitura, per poter così realizzare "un'acqua" adatta all'applicazione ed alla successiva rimozione dei cerotti. È stata scelta una soluzione acquosa a pH 5.5 e con conducibilità 1000 $\mu\text{S}/\text{cm}$ (stessi parametri della pellicola). Dopo aver applicato i cerotti e dopo aver atteso la loro asciugatura, si è potuto procedere con l'asportazione a secco delle due tele da rifodero, aiutandosi con delle spatole a coltello e bisturi rimuovendo una tela per volta. In seguito è stata rimossa la colla di foderatura presente sul retro del dipinto solamente a secco mediante bisturi, procedendo in diverse direzioni per eliminare il più possibile lo strato di adesivo di foderatura, dato che non era previsto

of colour, the paint film was protected by means of a coating of tissue paper using Aquazol® 500. Even though we had decided to remove the glue on the lining using non-wet methods to avoid adding too much moisture to the painting, this type of coating was in any case the ideal choice, both for the way in which it perfectly adheres to the colour, and because it would assure an initial phase of mild adhesion of the paint layer to the substrate; this takes place thanks to Aquazol® 500, an adhesive material compatible with the animal glues present in the sublayers. The pH and conductivity values were remeasured after cleaning, in order to create "a water" suitable for the application and subsequent removal of the patches. An aqueous solution at pH 5.5 and conductivity of 1000 $\mu\text{S}/\text{cm}$ (the same parameters as those of the paint film) was chosen. After applying the patches and waiting for them to dry, it was possible to proceed with the dry removal of the two linings, using spatula knives and scalpels to remove one canvas at a time. Subsequently, again using a scalpel, the glue on the back of the painting was also removed dry, proceeding in different directions to eliminate the adhesive layer of the lining as much as possible, since no swelling of the glue (resulting from the use of an aqueous medium) was foreseen.

Once this operation was concluded, the pH of the "original" canvas was measured: its high acidity (4.40) made the provision of an alkaline coating for the fabric necessary using a material serving to neutralise the future acidity. Here too, however, we had to think of a method that did not involve the use of water; it was decided, therefore, to use calcium carbonate, dusted directly onto the canvas and then massaged in with a brush to make it penetrate the fabric fibres as much as possible, with the surplus being sucked away. (Fig. 7 and 8)

After distributing the de-acidifying compound over the surface, the patches in Aquazol® 500

alcun rigonfiamento delle colle mediante metodo acquoso.

Una volta conclusa questa operazione si è misurato il pH della tela "originale" e la sua elevata acidità (4.40) ha reso necessario fornire una riserva alcalina al tessuto attraverso un materiale che ha lo scopo di neutralizzare l'acidità futura. Anche in questo caso si è però dovuto pensare ad un metodo che non implicasse l'utilizzo di acqua; si è optato dunque per il Carbonato di Calcio direttamente spolverato sulla tela e poi massaggiato con un pennello per farlo penetrare il più possibile nelle fibre del tessuto, aspirando poi in ultimo il surplus (figg. 7-8).

Distribuito il deacidificante sul tessuto, sono stati rimossi i cerotti di Aquazol®500, intervento che ha richiesto una particolare cautela, considerata la notevole sensibilità della pellicola pittorica all'acqua. Si sono inumiditi appena dei tamponi di cotone con la medesima soluzione utilizzata anche per la loro applicazione ed in questo modo si è raggiunto un sufficiente rigonfiamento dell'adesivo permettendo così un distacco delle carte protettive senza che l'adesivo stesso riuscisse a penetrare eccessivamente nei substrati del dipinto. I pochi residui di Aquazol®500 rigonfiati sono stati asportati a secco con cotone idrofilo.

Completata l'operazione della svelinatura, si è potuto procedere con i consolidamenti. Dapprima per risolvere il problema di fragilità del colore è stata stesa sulla pellicola una soluzione al 15% in White Spirit di un materiale consolidante a peso molecolare ridotto (Plexisol®P550). In un secondo momento, per ricreare la mancata adesione dello strato pittorico al supporto, è stata stesa sul retro una soluzione al 15% in White Spirit di un materiale con peso molecolare me-

were removed. This step required special care, given the high sensitivity of the paint film to water. The same solution used for the application of the patches was used to lightly moisten cotton swabs and attain a sufficient swelling of the adhesive: in this way the protective paper could be detached without the adhesive itself penetrating excessively into the sublayers of the painting. The few remaining swollen residues of Aquazol®500 were removed dry with cotton wool.

Once the removal of the patches was complete, consolidation could be carried out. Firstly, in order to solve the problem of the colour's fragility, a 15% solution in white spirit of a consolidating material with a low molecular weight (Plexisol®P550) was applied. Secondly, so as to restore the adhesion of the paint layer to the support, a 15% solution in white spirit of a material with a higher molecular weight (Beva®371) was applied on the back. Since these are thermoplastic materials, the solvent had to evaporate completely before proceeding with the following step. Only after about thirty-six hours (with the painting placed on a low-pressure table, at a temperature of 58°C to render these polymers fluid, and maintaining the painting under pressure until its return to ambient temperature) was adhesion between all the layers once again attained.

Since the fabric that had been replaced during the relining was too damaged to brace the painting, an additional support was applied. The picture was relined once again by means of better suited and more stable materials than those used in the previous intervention. To meet these requirements, a polyester fabric of a suitable thickness was used, namely Ispra canvas. This was first primed and then was made to adhere to the painting by using a low-pressure table, but only after the rear had been specially prepared with a coating of Beva®371 in 40% Cyclohexane. The table was



7. Distribuzione del Carbonato di Calcio sulla tela
7. *Dusting calcium carbonate on canvas*



8. Il retro cosparso di Carbonato di Calcio
8. *Rear dusted with calcium carbonate*

diamente più alto (Beva®371). Essendo questi materiali dei termoplastici, è necessario attendere l'evaporazione totale del solvente di applicazione prima di poter procedere con l'intervento. Solo dopo circa 36 ore, col dipinto posizionato sul piano della tavola a bassa pressione, portando la temperatura a 58°C e arrivando quindi alla fluidificazione di questi polimeri e, sempre mantenendo il dipinto sotto pressione fino al ritorno alla temperatura ambiente, si arriva alla ri-adesione fra tutti gli strati.

Dato che il tessuto sostituito nella fase del trasporto risultava essere troppo compromesso per poter sostenere da solo l'opera, si è stabilito di applicargli un ulteriore supporto. Si è quindi deciso di procedere foderando nuovamente il dipinto con un sistema e con dei materiali più idonei e stabili di quelli del precedente intervento. Per rispettare questi requisiti, si è optato per l'uso di un tessuto in poliestere con un adeguato spessore, ovvero la tela Ispra. Questa è stata dapprima apprettata e poi è stata fatta aderire al dipinto sempre mediante l'uso della tavola a bassa pressione, solo dopo che il retro era stato

again brought to a temperature of 58°C so that the adhesive would be made sufficiently fluid. This procedure, with pressure maintained until the canvas cooled, meant that the two fabrics were made to perfectly adhere.

After the painting was restretched, thread-by-thread mending of the paint losses was effected using a paste made of plaster of Bologna and Klucel®G in 4% Ethanol. Subsequently, the fillings were tidied and prepared with tempera to absorb the retouching, before which a coat of Paraloid B-72 (an acrylic resin with high molecular weight and high stability) was applied. (Fig. 9 and 10) The retouching was done using Gamblin Conservation Colors, which are pigments in aldehyde Laropal A-81 resin with a low molecular weight. And, lastly, as a final protection, the paint film was coated with an aliphatic resin with low molecular weight (Regalrez®1094 varnish) with the addition of Tinuvin®292. (Fig. 11)

When, as in this case, the procedure is highly complex, it is not advisable to plan an intervention in precise terms; what can be done, instead, is to set a



9-10. Particolare del dipinto durante la fase di stuccatura e basi a tempera, in luce visibile e UV
 9-10. Detail during repair of paint losses and application of tempera, in visible and UV-light



appositamente preparato con stesura di Beva®371 in Cicloesano al 40%. La tavola è stata nuovamente portata alla temperatura di 58°C affinché la sufficiente fluidificazione dell'adesivo, unitamente al mantenimento in pressione dell'opera fino a raffreddamento, portassero ad una buona adesione fra i tessuti. Una volta rimontato il dipinto, si è proceduto con la risarcitura delle lacune del colore con un impasto a base di Gesso di Bologna e Klucel®G in Alcool etilico al 4%. In seguito le stuccature sono state lavorate e preparate a tempera per accogliere il ritocco, prima del quale è stata eseguita una verniciatura con resina acrilica ad alto peso molecolare e ad elevata stabilità, ovvero

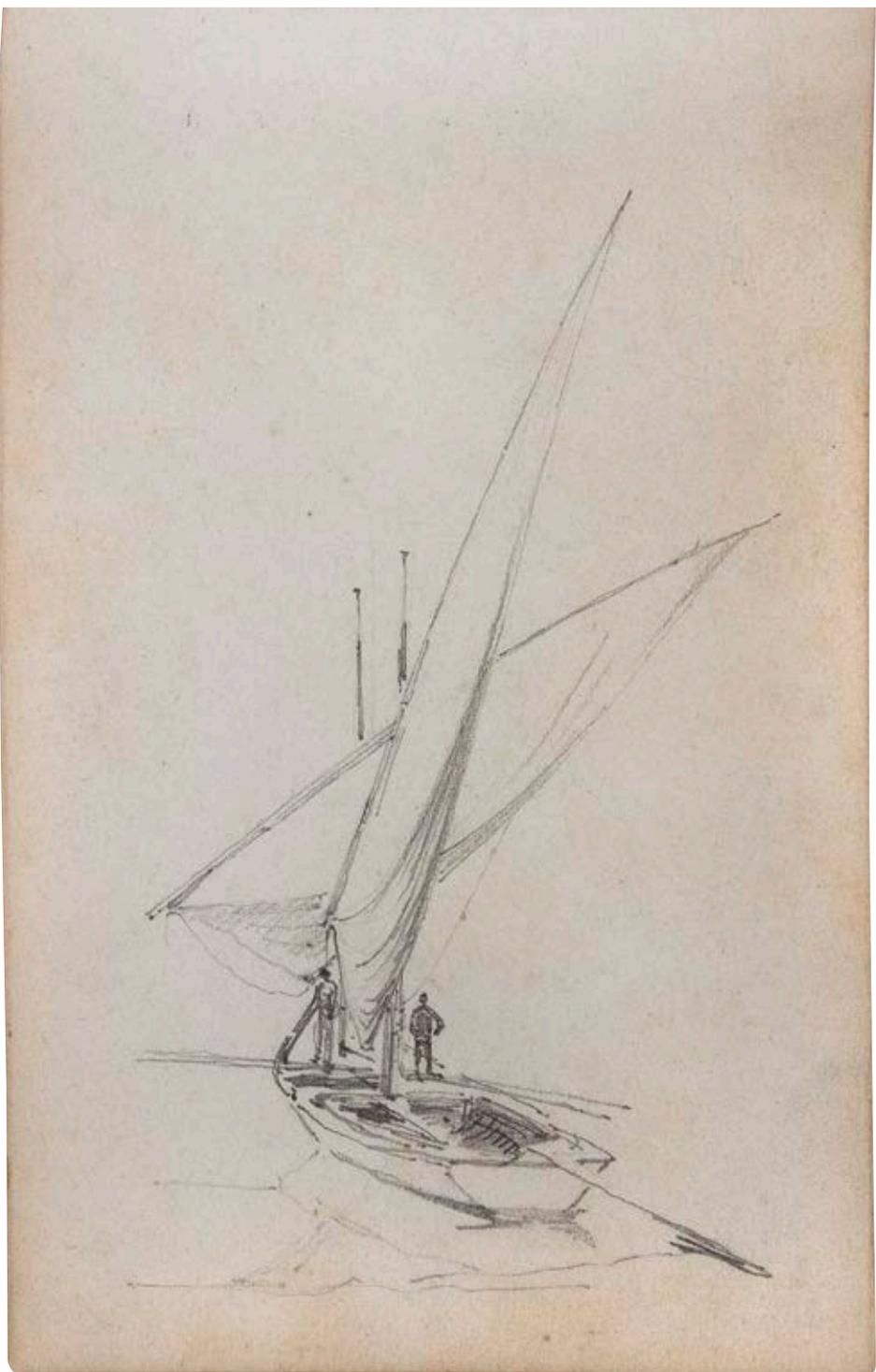
goal. A continuous comparison with the diagnostic results obtained before and during the intervention, together with a "step-by-step" approach to the work, constantly checking the current state of the picture, makes it possible to aim ever more precisely at the intended result. Nevertheless, it is always best to be aware that much remains to be learned in trying to achieve the best possible result, which is how the artists who created these works would want it.

Paraloid B72 (figg. 9-10). La reintegrazione è stata eseguita con Gamblin Conservation Colors, pigmenti in resina urea-aldeidica Laropal A-81 a basso peso molecolare. In ultimo come protezione finale della pellicola pittorica è stata stesa una resina alifatica a basso peso molecolare, ovvero la vernice Regalrez 1094 additivata con Tinuvin®292 (fig. 11).

In situazioni come queste, sicuramente molto complesse, è sconsigliabile progettare un intervento in modo preciso, quello che si può fare è invece porsi un obiettivo a cui si debba o voglia arrivare. Il continuo confronto con i dati forniti dalla diagnostica, eseguita prima e durante la fase d'intervento, assieme con un "procedere passo per passo" nel lavoro, verificando ogni volta l'effettivo stato del manufatto, permettono di mirare in maniera sempre più precisa al raggiungimento del risultato. Ciò nonostante è sempre bene rimanere coscienti del fatto che resta tanto da apprendere per cercare di raggiungere il miglior risultato possibile, così come vorrebbero gli artisti che hanno realizzato queste opere.



11. Particolare del dipinto al termine del restauro
 11. Detail of painting after restoration



Prima dell'Aprile. L'«andare dal vero» di Fontanesi nei taccuini di viaggio degli anni cinquanta
Before April. Fontanesi's plein-air views in his 1850s sketchbooks

Monica Tomiato

«Dopo di aver lavorato un inverno intero al chiuso si gode all'idea di andare dal vero, si considera ciò come un sollievo. Un tal sollievo si può definire così, almeno per me: esser ridotti a darsi attorno tutta l'estate, come le formiche, per non morir d'inedia nella cattiva stagione, cioè aver un'ansietà perpetua di accumulare molto materiale...».¹

Così, nell'ottobre del 1852, in una lettera inviata dall'Alta Savoia all'amico mercante d'arte Victor Brachard, Antonio Fontanesi manifesta il proprio impellente bisogno di «andare dal vero» e insieme lo stato di perenne turbamento e insoddisfazione che il confronto diretto con la natura suscita nel suo animo. A Reignier-Ésery, dove s'è stabilito fin dall'estate, lavora «lentissimamente e penosamente [...] solo in mezzo ai vasti campi arati, piantato là come un carciofo», sempre alla ricerca di un motivo da tradurre in immagine e mai contento dei risultati ottenuti. «Un giorno è così breve! E la natura è sempre così difficile da fermare!», scrive nella stessa occasione, senza nascondere la frustrazione per gli sforzi non ripagati e la speranza di riuscire in futuro a far «qualcosa di veramente discreto».

La preoccupazione di accumulare il materiale che gli sarebbe poi servito per lavorare nel



After working indoors all winter one rejoices at going en plein air, considering it a relief. Indeed a relief of sorts, so at least it is for me, having to busy myself like an ant all summer so as not to starve during the winter, unendingly preoccupied with collecting enough material.¹

This is how in October 1852, in a letter sent off from Haute-Savoie to his friend and art merchant Victor Brachard, Antonio Fontanesi described his pressing need to go "en plein air" paired with that sense of constant inner discomfort and dissatisfaction that unmediated contact with nature bestowed on him. In Reignier-Ésery, where he had settled that summer, he worked "very slowly and distressingly [...] placed like a lonely artichoke in the middle of vast stretches of ploughed fields," unendingly in search of a subject to translate into a picture and not ever pleased with the result. "A day is so short! And nature is always so hard to capture!" he wrote in that

1. *Album tascabile di Antonio Fontanesi (Album A), 1855 circa, Piacenza, Galleria Ricci Oddi*

1. *Antonio Fontanesi's pocket sketchbook (Album A), c. 1855, Piacenza, Galleria Ricci Oddi*

2. *Album A. Studio di imbarcazione con due figure a bordo, matita nera su carta, 174 x 110 mm*

2. *Album A. Study of Boat with two Figures on Board, black pencil on paper, 174 x 110 mm*



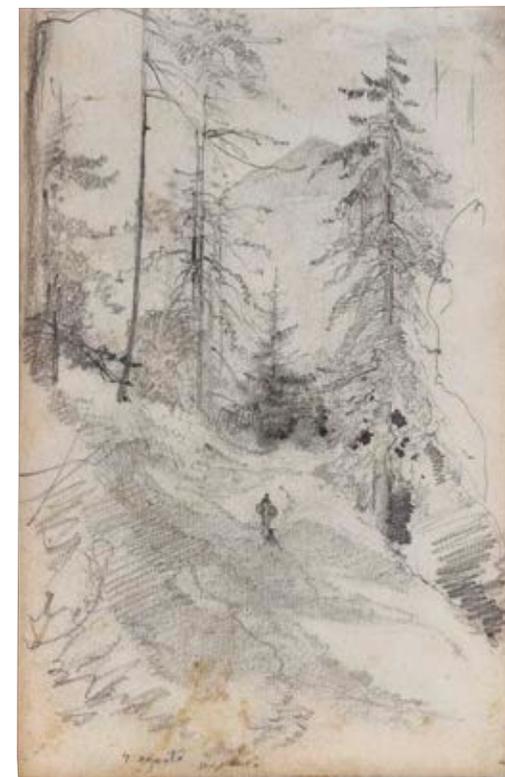
3. Album A. *Montreux e Glion*, matita nera su carta, 110 x 174 mm

3. Album A. *View of Montreux and Glion*, black pencil on paper, 110 x 174 mm

4. Album A. *Casolare lungo la strada nei pressi di Villeneuve*, matita nera su carta, 110 x 174 mm

4. Album A. *Farmhouse along the Road near Villeneuve*, black pencil on paper, 110 x 174 mm

chiuso dello studio e il desiderio di «far bene» sembrano assillare Fontanesi nella prima metà degli anni cinquanta. Del resto questo è davvero un momento cruciale nella sua carriera. Come molti altri patrioti italiani, nell'estate del 1848 si deve rifugiare in Svizzera e dopo una serie di peregrinazioni sceglie di stabilirsi a Ginevra, dove si trattiene per ben quindici anni e lavora alacremente per affinare le sue capacità e conquistarsi una reputazione come artista. È in questo periodo che sviluppa le proprie doti di disegnatore e comincia a cimentarsi con la litografia, tecnica che già nel 1854-1855 padroneggia con disinvoltura e di cui si serve per realizzare accuratissime vedute di Ginevra e di varie località turistiche del Lemano, da Glérolles a Saint-Gingolph, con cui conquista il pubblico locale. Certo non a caso – anche per motivi di guadagno, come ricorda Marco Calderini, che nel 1901 gli dedica una fondamentale monografia – Fontanesi sceglie di dedicarsi a questa attività, dimostrando di saper cogliere e interpretare le esigenze del mercato. Anche la decisione di disegnare utilizzando il carboncino, o *fusains*, sull'esempio di François Diday, va in questa direzione e si rivela subito vincente. I fogli che espone nel negozio di articoli per belle arti di Brachard, accanto a piccoli dipinti ad olio, suscitano subito un grande interesse per «la viguer de touche, les effets de lumière [...] la finesse d'exécution», oltre che per la scelta dei soggetti, sempre in linea con il gusto della clientela ginevrina.³ Senza dubbio, queste prime proposte figurative riflettono l'attenzione prestata da Fontanesi all'opera dei paesaggisti romantici svizzeri – Alexandre Calame e Diday in particolare – ma al tempo stesso rivelano la sua propensione a studiare la natura dal vero. Ancor prima di stabilirsi a Ginevra, egli percorre in lungo e in largo la regione munito di taccuini che riempie di appunti visivi presi velocemente



5. Album A. *Sentiero nel bosco*, 4 agosto, matita nera su carta, 170 x 110 mm

5. Album A. *Path in the Woods*, August 4, black pencil on paper, 170 x 110 mm

same letter, voicing his frustration for his unrewarded efforts and his hope of one day being capable of painting "something quite decent."

Fontanesi's worry over the accumulation of material that he could later use for indoor studio work and his wish to "do well" seem to torment him throughout the first half of the 1850s, which was indeed a truly crucial time of his career. As many other Italian patriots, during the summer of 1848 he fled to Switzerland where, after a period of peregrination, he settled in Geneva, where he remained for a whole fifteen years, eagerly working to improve his work and establish himself as an artist. It was during this period that Fontanesi mastered his drawing skills



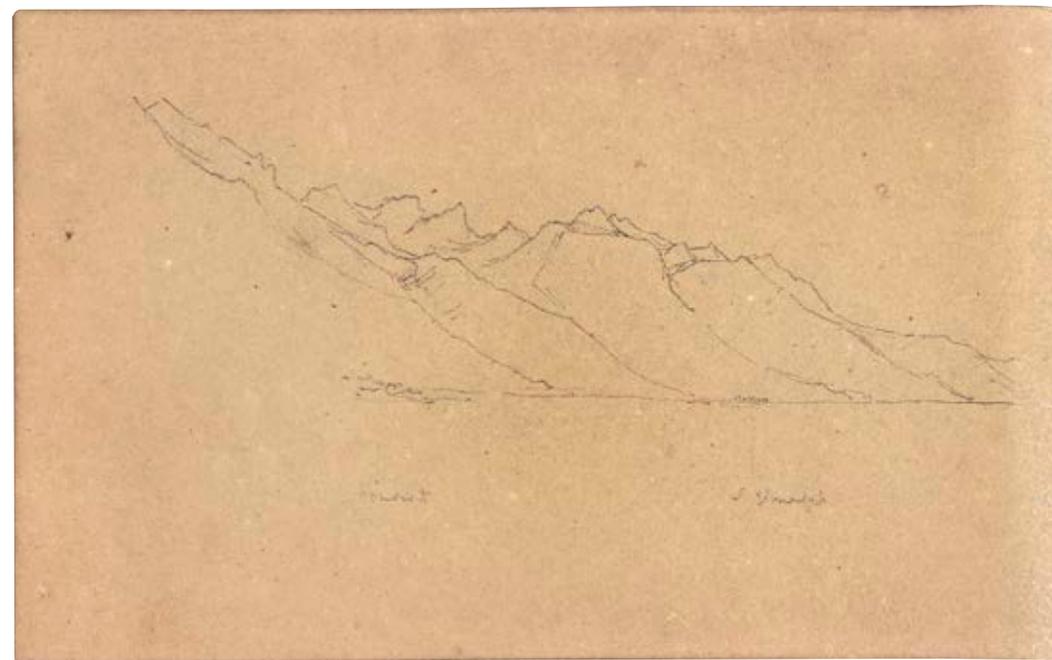
6. Album A. Montreux. Chiesa di St. Vincent, matita nera su carta, 168 x 110 mm

6. Album A. Montreux. Church of St. Vincent, black pencil on paper, 168 x 110 mm

sul posto. Sappiamo che tra la primavera del 1849 e la fine dello stesso anno disegna prima a Morcote sul lago di Lugano, poi nelle pinete di Sempach e in altre località elvetiche da Basilea fino a Brienz nell'Oberland bernese. Ma tra i disegni raccolti in due album tascabili rimasti presso gli eredi di Brachard troviamo anche vedute prese ad Airolo e lungo la strada del Gottardo, a Lucerna e presso il lago dei Quattro Cantoni.³ Un altro album di piccolo formato venduto da Marco Calderini a Giuseppe Ricci Oddi nell'agosto del 1925 attesta l'intenso lavoro svolto sul vero da Fontanesi nella prima metà degli anni cinquanta: si tratta di una raccolta di 26 fogli con sintetici abbozzi di paesag-

gi e partì sperimentando con la litografia, una tecnica che era ben in grado di controllare nel 1854-1855 e che usò per estremamente accurate vedute di Ginevra e varie altre destinazioni turistiche sul lago, da Glérolles a Saint-Gingolph. Questo output vinse il favore dei locali e possiamo ragionevolmente affermare che la decisione di Fontanesi di ricorrere a questo tipo di produzione non fu casuale, ma piuttosto frutto di una comprensione delle sue finanze, dimostrando la sua comprensione del mercato dell'arte, come ha sottolineato Marco Calderini nella sua fondamentale monografia dell'artista. Anche Fontanesi's scelta di carbone, fusains in francese, seguendo l'esempio di François Diday, che si mosse nella stessa direzione e risultò ugualmente di successo. Le disegni Fontanesi esposti in Brachard's fine art supplies shop, insieme ad altre piccole dipinti a olio, immediatamente ottennero grande attenzione per il loro "viguer de touche, les effets de lumière [...] la finesse d'exécution,"² così come per i loro soggetti, sempre in linea con i gusti della clientela ginevrina. Questa produzione figurativa certamente riflette Fontanesi's sensibilità verso il lavoro di pittori romantici svizzeri come Alexandre Calame e François Diday ma è anche testimonianza della sua inclinazione verso un'osservazione diretta della natura.

Even before settling in Geneva, Fontanesi travelled all over the region with his sketchbooks at hand, feverishly filling them with impromptu sketches made on the spot. We know that between the spring of 1849 and the end of that same year, he worked first in Morcote on Lake Lugano, then in the pine forests of Sempach and in other Swiss towns between Basel and Brienz all the way to the Bernese Oberland. But among the drawings included in two pocket-size albums that remained with Brachard's heirs, there are also views taken from Airolo, and from the road to the Gotthard Pass, from Lucerne and from the shores of Lake Lucerne.³ Another small-sized album that was sold by Marco Calderini to Giuseppe Ricci



7. Album A. Veduta del lago di Ginevra verso Saint-Gingolph e Le Bouveret, matita nera su carta, 110 x 174 mm

7. Album A. View of Lake Geneva towards Saint-Gingolph and Le Bouveret, black pencil on paper, 110 x 174 mm

gi alternati a vedute di Ginevra e studi di piante, imbarcazioni e costruzioni rustiche.⁴

Gli stessi soggetti, tracciati di getto con rapidi segni a matita o resi con maggiore precisione e accuratezza, si ripetono sulle pagine dei due taccuini inediti che in mostra affiancano l'Aprile. Recentemente acquisiti dalla Galleria Ricci Oddi, che li ha ricevuti in dono dagli eredi di Calderini, sono accomunati dalle dimensioni (182 x 115 mm) ma differiscono sensibilmente per il numero di disegni che contengono (87 il primo e 26 il secondo), molti dei quali eseguiti anche sul verso dei fogli e talvolta, come nel caso di alcune vedute dall'accentuato taglio panoramico, su due pagine affiancate. Entrambi gli album sono stati rilegati in un momento successivo al loro utilizzo e recano interessanti indicazioni relative alla provenienza. Sappiamo così che prima di passa-

Oddi in August 1925, testifies to Fontanesi's relentless work out of doors over the first half of the 1850s. This album in fact comprises a collection of twenty-six sheets containing a number of sketchy landscape studies interspersed with views of Geneva and studies of plants, boats, and rustic buildings.⁴ These same subjects, either in the form of rapid pencil sketches or of more precise and accurate drawings, appear on the pages of the two Fontanesi sketchbooks which are here exhibited for the first time alongside April. Recently acquired by the Ricci Oddi Gallery, in form of a gift from Calderini's heirs, these two sketchbooks are identical in size (182 x 115 mm) but contain a sensibly different number of drawings (eighty-seven and twenty-six respectively), many of which are drawn on the sheets' verso, and sometimes, namely in a few views with markedly sweeping landscapes, even expand



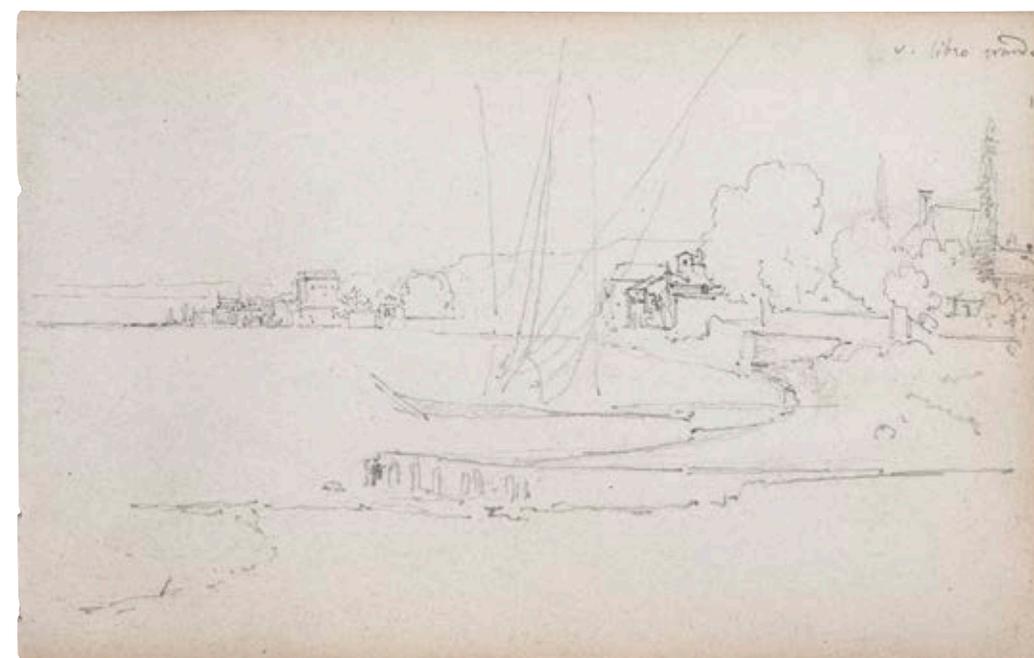
8. Album A. Veduta della baia di Clarens con il castello di Châtelard, matita nera su carta, 110 x 345 mm

8. Album A. View of the Bay of Clarens with Châtelard Castle, black pencil on paper, 110 x 345 mm

re nelle mani di Calderini quello con il maggior numero di disegni (Album A) era appartenuto a Vittorio Bussolino (1853-1922), allievo torinese di Fontanesi, e in un momento imprecisato al collezionista Carlo Grosso, proprietario di varie opere dell'artista; l'altro taccuino (Album B), invece, reca sul risguardo la dedica: «21 maggio 1901 / Al carissimo / amico M. Calderini / in omaggio / G Camussi» e un'ulteriore iscrizione attestante l'originaria «Proprietà / G Camussi / Municipio / Torino».⁵

Non sappiamo se a questa data anche l'altro album fosse già in possesso di Calderini, ma sicuramente, lavorando alla biografia di Fontanesi, che proprio nel 1901 darà alle stampe, egli doveva aver avuto sott'occhio questo taccuino o uno comunque molto simile. Calderini menziona, infatti, un taccuino di disegni con vedute di varie località del lago di Ginevra che l'artista avrebbe eseguito nell'estate del 1855 al suo ritorno da Parigi, dove si era recato per visitare l'Esposizione Universale: «Rinunciando a quanto in arte lo

onto two opposite pages. Both albums were bound after they were used by the artist and bear interesting information on their provenance. This information tells us that before belonging to Calderini, the album with the largest number of drawings (Album A) once belonged to Vittorio Bussolino (1853-1922), one of Fontanesi's pupils in Turin, and also, at an unspecified date, to art collector Carlo Grosso owner of many of Fontanesi's works. On the flyleaf in the second album (Album B) we find a note with which Camussi offers the sketchbook to his dearest friend Calderini ("21 maggio 1901/ Al carissimo / amico M. Calderini / in omaggio / G Camussi") and another inscription attesting the original ownership: "Proprietà / G Camussi / Municipio / Torino."⁵ We do not know if by that date even the other album was in Calderini's hands, but he must have certainly had the chance to peruse this one or one very similar to it while working on Fontanesi's biography that went to print in 1901. Calderini in fact mentions a sketchbook with views of several spots of Lake Geneva that the artist supposedly drew in the summer of



9. Album A. Vevey. Lungolago con lo Château de l'Aile, matita nera su carta, 110 x 174 mm

9. Album A. Vevey. Lakefront with Aile Castle, black pencil on paper, 110 x 174 mm

10. Album A. Porticciolo sul Lago di Ginevra, matita nera su carta, 110 x 174 mm

10. Album A. Small Port on Lake Geneva, black pencil on paper, 110 x 174 mm



11. Album A. Allaman. *All'interno del bosco*, matita nera su carta, 170 x 110 mm
 11. Album A. Allaman. *In the Woods*, black pencil on paper, 170 x 110 mm

aveva diretto fino allora e cercando colle nuove orientazioni riconoscere la sua via, ai primi di agosto riprese gli studi dal vero, proponendosi a tema le deliziose rive del Lemano, così variate e pittoresche. Un suo album tascabile prova le successive sue soste e ricerche in quasi tutte le stazioni di approdo, da Yvoire a St Gingolph, da Villeneuve a Montreux, da Losanna a St. Prex [...], da Coppet al Rodano e a Ginevra, da Hermance a Allaman, ove forse nel febbraio dello stesso anno aveva studiato la foresta con un amico, amatore d'arte, il barone Maurizio de Sellon, intimo e cugino del Cavour»⁶.

Raramente i disegni di Fontanesi recano la data di esecuzione e quelli contenuti nel nostro album non fanno eccezione, solo il primo reca in margine l'annotazione «4 agosto», ma i soggetti rappresentati portano a supporre che sia proprio questo il taccuino di cui parla Calderini. Il viaggio sembra infatti partire dall'estremità orientale del Lemano – Villeneuve e Noville sono le prime località ad essere raffigurate – e proseguire lungo la costiera tra Montreux e Vevey, costellata da castelli, siti pittoreschi e porticcioli – vari disegni ritraggono le tipiche imbarcazioni lacustri e figure di pescatori – per giungere, passata Losanna, fino a Saint-Prex e ai borghi vicini, e poi spingersi, ancora verso ovest, fino a Coppet e ai boschi di Allaman, meta per Fontanesi di varie escursioni. L'itinerario tocca infine la sponda meridionale del lago e termina con le ampie vedute della valle del Rodano schizzate velocemente sulle ultime carte del taccuino.

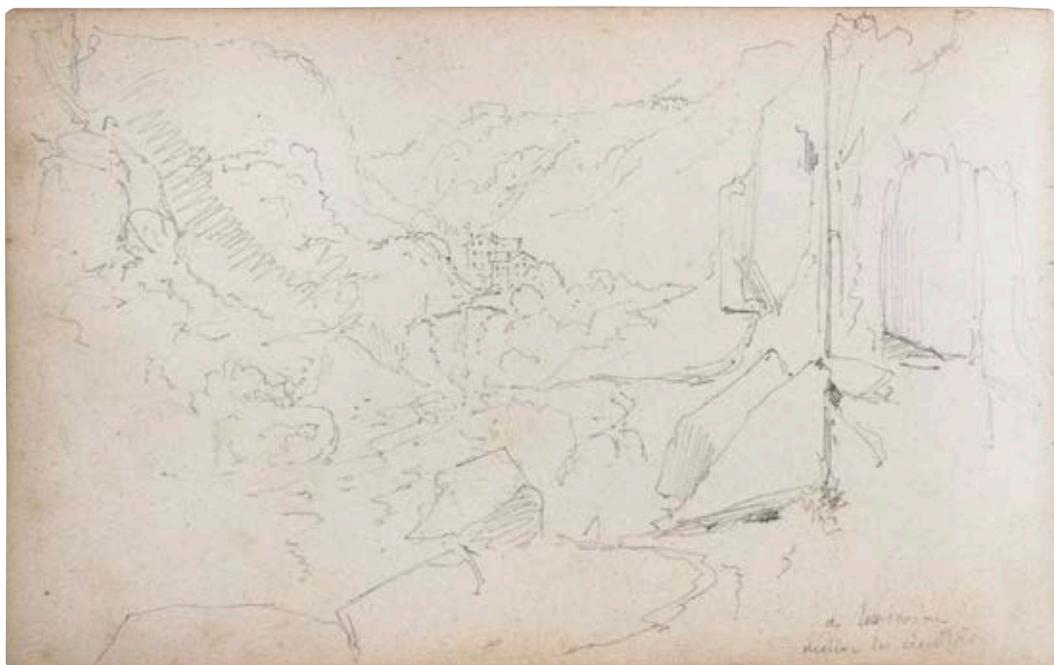
Su molti fogli compare l'indicazione del luogo raffigurato o da cui è presa la veduta e questo ci fa capire che per Fontanesi è importante serbare un ricordo preciso delle località che ha visitato. Per quanto sommari, gli schizzi che esegue sul posto riflettono un'esigenza di obiettività documentaria che possiamo, ad esempio, cogliere



12. Album A. Allaman. *Casa fra gli alberi*, matita nera su carta, 174 x 110 mm

12. Album A. Allaman. *House among the Trees*, black pencil on paper, 174 x 110 mm

1855 on his return from Paris where he had visited the Universal Exhibition: "Setting aside what had given him direction in art so far and experimenting new orientations to find his own way, in early August he returned to working en plein air studying the delightful shores of Lake Geneva, so varied and picturesque. One of his pocket-size albums illustrates his work through all his locations of choice across almost all the towns with a landing pier on the lake, from Yvoire to Saint-Gingolph, from Villeneuve to Montreux, from Lausanne to Saint-Prex [. . .] from Coppet to the Rhône and Geneva, from Hermance to Allaman, where possibly in February of that



13. Album A. A Lausanne, derrière le cimetière, matita nera su carta, 110 x 174 mm

13. Album A. A Lausanne, derrière le cimetière, black pencil on paper, 110 x 174 mm

nelle raffigurazioni del massiccio montuoso dei Dents du Midi e nelle vedute prese nei dintorni di Losanna (dove il pittore pare cercare l'inquadratura più suggestiva e meno scontata e annota «derrière le cimetière») e nei pressi di Montreux, località affacciata sul lago che sembra offrirgli molti favorevoli scorci. È abitudine di Fontanesi tornare ripetutamente su uno stesso motivo e non è raro trovare fra le pagine dell'album disegni che mostrano il medesimo sito visto da angolazioni differenti. In alcuni casi il punto di vista prescelto è particolarmente ravvicina-

same year he studied the forest in the company of his friend and art lover, Baron Maurizio de Sellon who was well acquainted with and cousin to Cavour.”⁶ Rarely do Fontanesi's drawings bear the date of execution and those in our album make no exception, apart for the first drawing that is marked with a date in the margin (August 4). Yet, based on the subjects these drawings depict, we could posit this might very well be the sketchbook mentioned by Calderini. The itinerary described in the pictures seems to begin from the eastern side of the lake—Vil-leneuve and Noville are the first two towns we en-

Album A.

14. Aubonne. Scorcio del borgo con la torre del castello, matita nera su carta, 170 x 110 mm

14. Aubonne. View of the Town with the Castle Tower, black pencil on paper, 170 x 110 mm

15. Studio di tronchi, matita nera su carta, 170 x 110 mm

15. Study of Trunks, black pencil on paper, 170 x 110 mm

16. Interno di un borgo con gruppi di figure, matita nera su carta, 170 x 110 mm

16. Town View with Figures, black pencil on paper, 170 x 110 mm

17. Saint-Saphorin. Mulino sul torrente, matita nera su carta, 174 x 110 mm

17. Saint-Saphorin. Mill by the Stream, black pencil on paper, 174 x 110 mm





18. Album A. *Hotel Byron (Strada di campagna nel Vallese)*, matita nera su carta, 174 x 110 mm

18. Album A. *Byron Hotel (Country Road in the Canton of Valais)*, black pencil on paper, 174 x 110 mm

to per mettere a fuoco un dettaglio isolato: una strada chiusa tra le case del borgo, un fontanile, un edificio, la piazza del mercato, spesso una chiesa (riconosciamo, anche grazie alle annotazioni dello stesso Fontanesi quelle di Noville, di Montreux e di Cully, la cappella cinquecentesca di St. Antoine a Blonay, Notre-Dame de St. Prex e la chiesa riformata di Saint-Sulpice). Anche la natura è oggetto di studio e l'album annovera varie rappresentazioni di alberi frondosi, tronchi ed umili arbusti cresciuti sulla sponda del lago, torrenti con cascatelle fra la vegetazione, rocce e sassi come s'incontrano nei *carnet* di disegni di Calame.

Per disegnare dal vero Fontanesi si serve di uno

counter—to continue along the lake shores towards Montreux and Vevey in a landscape dotted with castles, picturesque sites, and small landing piers as we can see in a number of drawings depicting the typical lake-boats and local fishermen. Fontanesi's itinerary stretches beyond Lausanne, touching Saint-Prex and the neighbouring towns, and heads further west towards Coppet and to the woods of Allaman where Fontanesi went on more than one occasion. His journey ends along the southern shores of the lake with sweeping views of the Rhône Valley rapidly sketched on the last pages of the album.

On many sheets we read the name of the place in the picture or the spot from where the drawing was made. This tells us how important it was for Fontanesi to keep record of the places he visited. Although sketchy, his drawings in fact mirror his striving towards an objective documentation, as reflected by his representations of the Dents du Midi peaks, by his views of Lausanne's surroundings (where the painter seems to be in search of the most evocative and interesting view, writing "derrière le cimetière") and by his depictions of Montreux, a town overlooking the lake which seems to offer the painter many interesting views. It was not uncommon for Fontanesi to return several times to the same subject, which he captured from different angles. In some cases Fontanesi chooses to depict the spot from a particularly close-up position, so as to focus on a single detail, like a town's dead-end road between the houses, a drinking trough, a building, a market place, a church (among Fontanesi's churches, thanks to his notes, we can identify the church of Noville, Montreux, and Cully, the sixteenth-century chapel of St. Antoine in Blonay, Notre-Dame de St. Prex and the reformed church of St. Sulpice). Even nature is matter of study and the album comprises several depictions of leafy trees, trunks and common shrubs growing on the lake shores, streams with small cascades babbling through the vegetation, rocks



19. Album A. *Paesaggio con imbarcazione e alberi*, matita nera su carta, 110 x 174 mm

19. Album A. *Landscape with Boat and Trees*, black pencil on paper, 110 x 174 mm



20. Album A. *Veduta della valle del Rodano*, matita nera su carta, 110 x 174 mm

20. Album A. *View of the Rhône Valley*, black pencil on paper, 110 x 174 mm



25. Album B. *Studio di rocce e vegetazione sulla riva di un lago*, matita nera su carta, 110 x 348 mm

25. Album B. *Study of Rocks and Vegetation on the Shores of a Lake*, black pencil on paper, 110 x 348 mm

strumento pratico e versatile come la matita nera che gli permette di ottenere un segno ora nitido e preciso, ora più scuro e compatto. Il nero si fa particolarmente intenso e vellutato in certi studi di tronchi e delle rive sassose del lago – alcuni fra i più belli sono raccolti nel secondo taccuino – mentre in altri fogli, variando semplicemente la pressione della mano, l'artista sembra voler suggerire delicate notazioni di luce e atmosfera. Abbozzi veloci e corsivi sono intercalati a disegni meno sommari, dove il segno si fa più vigoroso e si accompagna a stesure a massa o a tratteggio, come nella bella veduta del castello di Chatelard, impaginata con una meditata ricerca di equilibrio compositivo, forse già in previsione della trasposizione pittorica del "motivo" colto sul vero. Resta da chiarire il significato della numerazione apposta solo su una parte dei fogli e la presenza di un rimando ad un «libro grande» apposto in margine a due disegni sicuramente da Fonta-

Album B.

21. *Geneva. Scorcio della Treille* (studio per la litografia *Un coin de la Treille*) matita nera su carta, 174 x 110 mm
21. Geneva. *View of Place de la Treille* (study for the lithograph *Un coin de la Treille*), black pencil on paper, 174 x 110 mm

22. *Studio di figure su scalinata* (Geneva. *Cattedrale di Saint-Pierre*), matita nera su carta, 174 x 110 mm
22. *Study of Figures on a Flight of Steps* (Geneva. St. Pierre Cathedral), black pencil on paper, 174 x 110 mm

and stones similar to those of Calame's drawings. For his outdoor sketches, Fontanesi employs a simple and versatile black pencil with which he can obtain either a clear and sharp definition or a darker and more compact mark. The black tones become particularly deep and velvety in some of the studies of trunks and rocky shores (some of the most beautiful are in the second sketchbook), while on other sheets, by simply controlling the pressure of his hand, the artist seems to suggest delicate light and atmospheric modulations. Quick sketches and notes mingle with accurate drawings where the pencil marks become more vigorous, combining solid volume definition and hatching, as in the pleasant view of the Castle of Chatelard, structured with a carefully meditated compositional balance, maybe already in view of the subject's pictorial transposition. Still unclear is the meaning of the numbering on some of the sheets and of the reference to a "libro

23. *Bord du Rhone* (*Salici sulla riva del Rodano*), matita nera su carta, 174 x 110 mm
23. *Bord du Rhône* (*Willow Trees by the Rhône*), black pencil on paper, 174 x 110 mm

24. *Geneva. Cattedrale di Saint-Pierre*, matita nera su carta, 174 x 110 mm
24. Geneva. *St. Pierre Cathedral*, black pencil on paper, 174 x 110 mm



26. Album B. *Studio di paesaggio nei pressi di Hermance*, matita nera su carta, 110 x 174 mm
 26. Album B. *Study of Landscape near Hermance*, black pencil on paper, 110 x 174 mm

nesi stesso. Possiamo immaginare che trattandosi di una raccolta di appunti da consultare e riutilizzare all'interno dello studio, numeri e rinvii fossero funzionali all'individuazione dei disegni che di volta in volta potevano interessare all'artista, così com'è verosimile che nei suoi viaggi egli portasse con sé più taccuini forse di differente formato. Certo, questi pratici album tascabili che condensano così tanti spunti dovevano rappresentare per un pittore un insostituibile strumento professionale. Sfolgiandoli si comprende il senso delle lunghe e faticose campagne di studio dal vero che ogni estate Fontanesi si impone di affrontare. E si comprende meglio qual è il suo modo di lavorare *en plein air*.

Sfortunatamente, ad oggi non è possibile ricostruire puntualmente gli itinerari delle sue escursioni tra Svizzera ed Alta Savoia e poi, dal

grande" (*big book*) inscribed next to two drawings by Fontanesi himself. Being this a collection of visual notes which the artist intended to look through once back in his studio, we can assume that numbers and references served the purpose of finding the drawings he needed. We can also assume that Fontanesi took more than one sketchbook with him so as to have different formats at hand. These handy pocket-size sketchbooks filled with such inspiring visual material surely were an irreplaceable professional tool for Fontanesi and leafing through their pages we gain a better understanding of this artist's long and strenuous yearly summer study campaigns and of his *plein-air* working regime.

Unfortunately, it has been impossible so far to piece together Fontanesi's itineraries in Switzerland and Haute-Savoie and later, from 1858, in the Dauphiné, but we are sure that he returned to the shores of Lake



27. Album B. *Rive del lago di Ginevra*, matita nera su carta, 110 x 174 mm
 27. Album B. *Shores of Lake Geneva*, black pencil on paper, 110 x 174 mm

1858, nel Delfinato; sulle rive del Lemano, però, dovette tornare sicuramente più volte durante la sua permanenza a Ginevra e Calderini ricorda un viaggio in questi luoghi nell'estate del 1854. Anche nel secondo degli album esposti incontriamo paesaggi lacustri, raffigurazioni di piante e di abitazioni rustiche oltre ad una serie di scorci di edifici monumentali che presentano somiglianze stringenti con le litografie della serie *Promenade Pittoresque Intérieur de Genève*, pubblicata a Ginevra da Pilet & Cougnard nel 1854.⁷ L'esecuzione dei disegni potrebbe risalire ad una data prossima a questa o forse essere anticipata ai primi anni cinquanta, quando Fontanesi lavora sul tema della veduta urbana con risultati già di grande rilievo come il bellissimo carboncino con una veduta della *Cour de St. Pierre*, oggi in collezione privata torinese, firmato e datato 1851.⁸

Geneva on more than one occasion during his sojourn in Geneva, for Calderini left a record that the artist took a trip to these destinations during the summer of 1854.

Even in the second sketchbook included in this exhibition we find lake views, plants, and rustic buildings along with a series of views of monumental architecture which closely resemble the lithographs of the Promenade Pittoresque Intérieur de Genève published in Geneva by Pilet & Cougnard in 1854.⁷ Therefore these drawings could date to approximately that year or perhaps to the early 1850s, when Fontanesi was working on city views, a field of study that was yielding admirable results, such as the beautiful charcoal view of Cour de St. Pierre, signed and dated 1851, today part of a private collection in Turin.⁸

NOTE

¹ M. Calderini. *Antonio Fontanesi. Pittore Paesista 1818-1882*, G.B. Paravia e Comp., Torino 1901; seconda edizione Tipografia Silvestrelli & Cappelletto, Torino 1925.

² L'apprezzamento è riportato dal "Musée Suisse. Album de la littérature et des Arts", I, 3 (1854) a commento della litografia di Fontanesi *Souvenirs de la Vallée de Moutiers*. Tra il 1854 e il 1855 il periodico ginevrino pubblica altre tre tavole dell'artista, tutte raffiguranti località sulle rive del lago di Ginevra: *Le Chateau de Glérolles, Embochure du Rhône, A Saint-Gingholp*. Si veda in merito R. Maggio Serra (scheda), in *Antonio Fontanesi 1818-1882*, catalogo della mostra, a cura di R. Maggio Serra, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Umberto Allemandi & C., Torino 1997, pp. 153-155.

³ Gli album erano noti a Calderini, che ne fa menzione nella sua biografia del 1901 e presentano la particolarità di contenere oltre ai consueti schizzi dal vero anche copie di alcune illustrazioni dei *Voyages en zig-zag* di Rodolphe Töppfer (1844), libro che Fontanesi potrebbe aver utilizzato come una sorta di guida pittoresca della Svizzera. Si veda a questo riguardo P. Kaenel, *Fontanesi, la Suisse, Genève et le paysage européen vers 1850-1860*, in *Antonio Fontanesi 1818-1882...*, cit., pp. 93-107.

⁴ I disegni dell'album sono schedati e riprodotti in L. Bragalini, *Antonio Fontanesi. La collezione di disegni della Galleria Ricci Oddi*, Tip.le.co., Piacenza 2004.

⁵ Nella biografia di Calderini è riportato l'elenco dei possessori delle «Opere di Antonio Fontanesi note nel 1901»; vi ritroviamo sia il nome di Carlo Grosso, proprietario di alcuni importanti dipinti fra cui *L'abbeyatoio* e di «studi ad olio diversi e disegni», sia quello di G. Camussi che dell'artista reggiano conservava «quadretti e studi diversi a olio, disegni ed album diversi». È plausibile che tra questi album vi fosse anche quello donato in quello stesso anno a Calderini.

⁶ Calderini, cit., p. 39 (ed. 1925).

⁷ Per queste litografie (20 tavole con altrettante vedute di Ginevra) si veda R. Maggio Serra (scheda), in *Antonio Fontanesi 1818-1882...*, cit., pp. 156-158.

⁸ Riprodotto in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2001, p. 194.

NOTES

¹ Marco Calderini, Antonio Fontanesi. Pittore Paesista 1818-1882 (*Turin: Tip. Silvestrelli & Cappelletto, 1925*). First published 1901 by Paravia.

² This positive remark was published in Musée Suisse. Album de la littérature et des Arts, I, 3 (1854), as a comment to Fontanesi's lithograph *Souvenirs de la Vallée de Moutiers*. Between 1854 and 1855 the Geneva periodical published three more of his lithographs, all depicting localities on the shores of Lake Geneva: *Le Chateau de Glérolles; Embochure du Rhône; À Saint-Gingholp*. See Rosanna Maggio Serra's entry in Antonio Fontanesi 1818-1882. Edited by Rosanna Maggio Serra (*Turin: Umberto Allemandi & C., 1997*), 153-155. Catalogue of the exhibition curated by R. Maggio Serra and held in Turin, at the Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea.

³ The albums were known to Calderini who mentions them in his 1901 biography. Besides containing the usual outdoor sketches they include copies of some illustrations taken from *Voyages en zig-zag* by Rodolphe Töppfer (1844), a book that Fontanesi might have used as a sort of guide to the picturesque sites of Switzerland. See Philippe Kaenel, "Fontanesi, la Suisse, Genève et le paysage européen vers 1850-1860," in Antonio Fontanesi 1818-1882, 93-107.

⁴ The album drawings are catalogued and reproduced in Leonardo Bragalini, Antonio Fontanesi. La collezione di disegni della Galleria Ricci Oddi (*Piacenza: Tip.le.co., 2004*).

⁵ Marco Calderini's biography includes a list of owners of Antonio Fontanesi's works known in 1901. The list mentions Carlo Grosso—owner of a few important paintings, such as *The Drinking Trough* and of a number of oil studies and drawings—and G. Camussi, who owned small oil paintings and studies, drawings, and various albums. It is likely that among these albums there was the one he gave Calderini that same year.

⁶ Marco Calderini, Antonio Fontanesi, 39, 2nd ed., 39.

⁷ On these lithographs (twenty views of Geneva) see Rosanna Maggio Serra's entry in Antonio Fontanesi 1818-1882, 156-158.

⁸ As seen in Piergiorgio Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865* (*Turin: Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, 2001*), 194.

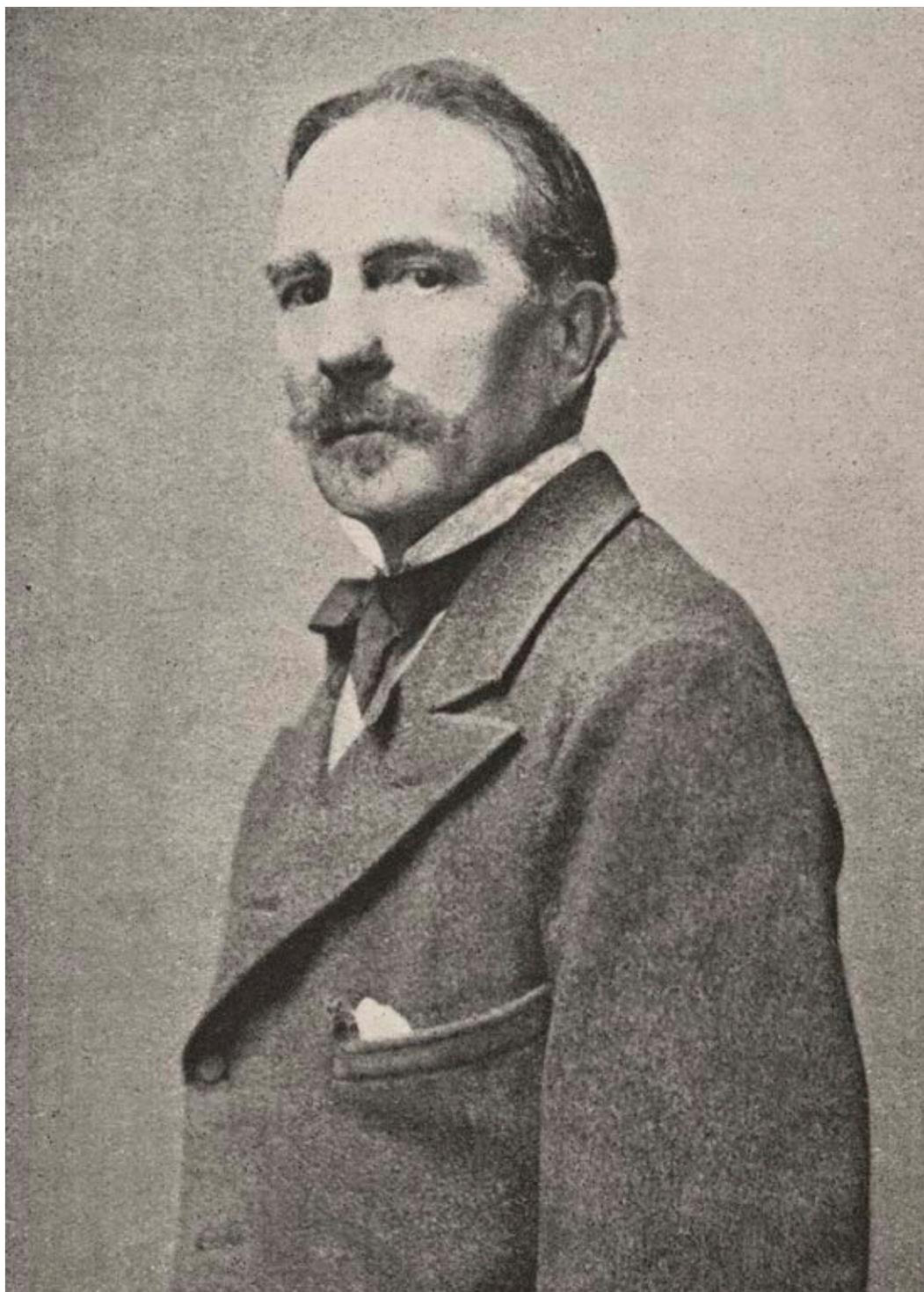


26. Album B. *Cascinale con figura affacciata al balcone*, matita nera su carta, 110 x 174 mm

26. Album B. *Farmhouse with Figure at the Balcony*, black pencil on paper, 110 x 174 mm

27. Album B. *Studio di imbarcazioni*, matita nera su carta, 110 x 174 mm

27. Album B. *Boat Study*, black pencil on paper, 110 x 174 mm



Note biografiche *Biographical notes*

Monica Tomiato

A Reggio Emilia, dove nasce il 23 febbraio 1818, Fontanesi frequenta le scuole comunali di Belle Arti e dal 1841 comincia a lavorare come scenografo e decoratore d'interni. Lasciata nel 1847 la città natale, raggiunge Torino e l'anno dopo s'arruola volontario con Luciano Manara per poi passare sotto il comando di Garibaldi e combattere sul lago Maggiore e nel varesotto. Nell'agosto del 1848, come molti altri patrioti italiani, deve rifugiarsi nel Canton Ticino e per un paio d'anni staziona a Lugano; ma è a Ginevra, dove si trasferisce nell'estate del 1850 e si trattiene per quindici anni, che trova un ambiente favorevole alla sua crescita professionale. Qui conosce il pittore Alexandre Calame e trova subito un punto di riferimento in Victor Brachard, mercante d'arte parigino che promuove la vendita delle sue opere e lo introduce nei circoli artistici della città.

Durante la sua permanenza a Ginevra, Fontanesi lavora moltissimo: inizia ad occuparsi di litografia e sperimenta con successo la tecnica del *fusain*, si dedica all'incisione e al *cliché-verre* ed allestisce uno studio dove impartisce lezioni di disegno. Tutte le estati però le passa a dipingere e a disegnare "in faccia alla natura" nei dintorni della città o nella zona del Lemano, in Liguria (1856 e 1857) e nel Delfinato, dove si recherà regolarmente a partire dal 1858; è qui che incontra François-A. Ravier con cui stringe un duraturo legame di stima e d'amicizia e scopre

Born February 23, 1818 in Reggio Emilia, there Fontanesi attended the local School of Fine Arts and started working as a scenographer and interior decorator. After leaving Reggio Emilia in 1847, he moved to Turin and enlisted only one year later as a volunteer among the patriots under the command of Luciano Manara and later of Giuseppe Garibaldi to battle on Lake Maggiore and in the areas surrounding Varese. During August 1848, along with many other Italian patriots, he had to escape to Ticino and for a couple of years he settled in Lugano. But in the summer of 1850 he moved to Geneva, and it was there that he found suitable conditions for him to develop as an artist, settling there for fifteen years. It was in Geneva that he met painter Alexandre Calame and became acquainted with Victor Brachard, a Parisian art dealer who became a point of reference for him and who promoted his works on the market, introducing him to the artistic milieu of the city.

Fontanesi's years in Geneva were highly productive: it was in this period that he began working with lithography and experimenting with etching, cliché-verre, and fusain (a technique with which he achieved good results), also setting up a studio where he taught his students. Every summer, however, he chose to go painting and drawing "face to face with nature" in the city's surroundings, on Lake Geneva, in Liguria (in 1856 and 1857), and in the Dauphiné, a region he regularly travelled to from 1858. It was there Fontanesi met a painter who was to become a good and esteemed friend of his, François-Auguste

il colorismo degli artisti lionesi che si ritrovano a Crémieu per dipingere *en plein air*.

A Parigi, dove si reca nel 1855 per visitare l'Esposizione Universale, incontra Corot, Daubigny, Troyon e ha modo di conoscere le esperienze più innovative del paesaggismo francese; ma anche i dipinti degli antichi – Claude Lorrain, Poussin, gli olandesi del Seicento – visti al Louvre lo affascinano e influiscono sull'evoluzione della sua pittura. A Parigi torna in altre due occasioni, nel 1859 e nel 1861, per partecipare al *Salon*, dove espone anche nel 1863 e nel 1865.

In questo giro d'anni la sua attività espositiva si fa particolarmente intensa e proficua. A Torino, dove invia le sue opere fin dal 1852, e a Firenze dove partecipa alla prima Esposizione italiana del 1861, ottiene l'apprezzamento di una cerchia di intenditori influenti e prestigiosi come il marchese Ferdinando di Breme, che sarà suo grande estimatore e mecenate.

Nel 1864 presenta alla Promotrice di Torino tre grandi tele: *Altacomba (Ricordo della Fontana delle Meraviglie)*, *Novembre*, acquistato dal re Vittorio Emanuele II, e *l'Aprile Sulle rive del lago del Bourget, in Savoia*, che possiamo ammirare in questa mostra dopo un attento restauro. Ha ormai elaborato uno stile personale e il suo modo di dipingere è così originale da suscitare sia grande ammirazione, sia lo sconcerto del pubblico tradizionalista.

Nel settembre del 1865 lascia Ginevra per Londra dove può conoscere le opere di Turner, Constable e Gainsborough, ma le sue aspettative di successo sul mercato inglese vengono presto deluse e già alla fine del 1866 si stabilisce a Firenze con la speranza di avere un incarico all'Accademia; non ottiene alcun insegnamento, ma rafforza i suoi rapporti con i Macchiaioli, che già nel 1861 lo avevano accolto come un "riformatore" della pittura, e soprattutto con

Ravier, and learned about the colourism of the Lyonnais artists who used to gather in Crémieu to paint en plein air.

In 1855 he travelled to Paris to visit the Universal Exhibition, and there he made the acquaintance of Corot, Daubigny, and Troyon, acknowledging the most innovative outcomes of French landscape painting. Fontanesi also had the chance to visit the Louvre and appreciate the works of the masters of the past such as Claude Lorrain, Nicolas Poussin, and the sixteenth-century Dutch painters whose art made a deep impression on Fontanesi, leaving a mark in his future painting. Fontanesi returned to Paris on two further occasions, in 1859 and 1861, to take part in the Salon, where his creations were exhibited also in 1863 and 1865.

Over these years, Fontanesi began to exhibit his works extensively and profitably. In Turin, where he had been sending his paintings since 1852, and in Florence, where he participated in the first Italian Exhibition in 1861, his style was highly praised by circles of influent and important art devotees, such as Marquis Ferdinando of Breme who was to become a great admirer and patron of his.

In 1864, Fontanesi presented three large paintings at the Società Promotrice in Turin: Hautecombe. (Memory of the Fontana delle Meraviglie), November, which was bought by the King of Italy, Victor Emmanuel II, and April. On the Shores of Lake Bourget in Savoy, which after a careful restoration can be admired in this exhibition. By then Fontanesi had mastered his own personal style, one so original that his paintings raised great admiration as well as bewilderment among more traditionalist audiences. In September 1865, he left Geneva and moved to London, where he admired the art of Turner, Constable, and Gainsborough. His prospects of success on the British market, however, soon fell short and at the end of 1866 he settled in Florence in the hopes of securing for himself a position at the Academy of

Cristiano Banti che lo ospita nel suo studio. Nel 1868 è nominato direttore dell'Accademia di Lucca, con l'incarico di insegnare "Figura" e l'anno dopo, grazie all'appoggio di Ferdinando di Breme, viene chiamato a Torino per ricoprire la cattedra di "Paesaggio" appena istituita presso l'Accademia Albertina, che terrà sino alla morte ad eccezione del biennio 1876-1878, quando si reca in Giappone per insegnare nell'Accademia Imperiale di Belle Arti di Tokyo. L'attività didattica lo impegna moltissimo, tanto da indurlo a diradare parzialmente la partecipazione alle mostre, ma la qualità del suo metodo d'insegnamento, che prevede frequenti esercitazioni di pittura dal vero, si riflette nei risultati di buon livello raggiunti dagli allievi (Calderini, Stratta, Piumati, Pollonera e molti altri). L'ambiente artistico più conservatore gli è tuttavia ostile e mal comprende la modernità e l'autonomia della sua pittura, sempre più svincolata dalla descrizione oggettiva della natura e orientata a una lettura poetica del vero. Un dipinto come *Le nubi* (1880), riceve più critiche che consensi, ma il suo linguaggio s'è fatto così personale e ha raggiunto un'intensità emotiva tale da non poter essere facilmente apprezzato dai contemporanei. Saranno i giovani pittori simbolisti, Pelizza da Volpedo in particolare, i primi a comprendere l'originalità e la complessità del suo modo di dipingere, nutrito dalla conoscenza dei classici, sensibilissimo ai valori della composizione e dell'equilibrio formale ed insieme permeato di profonda poesia e teso ad esprimere, come dichiara l'artista stesso, il "sentimento della natura".

Fine Arts. He did not succeed in this respect, but had nonetheless the chance of consolidating his relations with the Macchiaioli who, already back in 1861, had greeted him as a "reformer," and especially with Cristiano Banti at whose studio he stayed during his Florentine sojourn.

*In 1868, Fontanesi was appointed Director of the Fine Art Academy in Lucca and entrusted with the course of "Figure studies." The following year, thanks to Ferdinando of Breme's support, he was appointed professor of "Landscape painting," a new course that had just been set up at the Accademia Albertina. Fontanesi held this position until his death, apart from the 1876–78 biennium, when he travelled to Japan to teach at the Imperial Academy of Fine Arts of Tokyo. Fontanesi put great effort into teaching, an activity that he took very seriously to the extent it made him partially reduce his participation in exhibitions. However, the quality of his teaching method—which included frequent outdoor painting trips—must be acknowledged and is clearly reflected in the remarkable results achieved by his pupils (Calderini, Stratta, Piumati, Pollonera, and many others). Yet the most conservative fronts of the art world remained unreceptive to his production and misjudged the modernity and the autonomy of his art which, being increasingly unhampered by a need for objective description of nature, headed towards a more poetical reading of reality. A picture like *The Clouds* (1880), for instance, was more criticised than praised, but Fontanesi's language was so unique and emotionally intense that it must have been indeed quite difficult for his contemporaries to appreciate such output. The young Symbolists—Pelizza da Volpedo in particular—would be the first to understand the originality and the subtleness of his painting, one nurtured by the knowledge of classical art, extremely aware of composition and formal proportion, as well as profoundly poetic and eager to capture, as the artist himself declared, "the sentiment of nature."*

Bibliografia dell'opera *Bibliography*

- Catalogo degli oggetti d'arte ammessi alla XXIII Esposizione*, catalogo della mostra, (Torino, Società Promotrice delle Belle Arti), V. Bona Tip. della Reale Accademia Albertina, Torino 1864, p. 12 (con il titolo *Aprile*); *Gazzettino della Città*, in "Gazzetta di Torino", 2 maggio 1864; G. Clementi, *Appendice. La XXIII Esposizione d'Oggetti d'Arte in Torino (1864)*, in "L'Opinione", 22 maggio 1864 (con il titolo *Aprile*); F. Avinzi Cagnola, *Appendice. Pubblica Mostra d'Oggetti di Belle Arti per cura della Società promotrice (Maggio 1864)*, in "Gazzetta di Torino", 29 maggio 1864 (con il titolo *Aprile*); *Catalogo illustrato. Quarta Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra (terza edizione), (Venezia, Palazzo dell'Esposizione), Premiato Stabilimento di Carlo Ferrari, Venezia 1901, p. 128 (con il titolo *Rive del lago del Bourget in Savoia*); M. Calderini, *Antonio Fontanesi. Pittore Paesista 1818-1882*, G.B. Paravia e Comp., Torino 1901, pp. 74 ill. (con il titolo *Rive del Lago del Bourget, Savoia*), 104 (con il titolo *Aprile*); C.B., *Antonio Fontanesi*, in "La Perseveranza", 15 marzo 1921, (con il titolo *Rive del Lago di Bourget*); B., *Cronache. Cronache milanesi. La mostra Fontanesi al Circolo d'Alta Cultura - La mostra Muller alla Galleria Pesaro - La mostra alla Permanente*, in "Emporium", vol. LV, n. 328, aprile 1922, Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore, Bergamo, p. 243 ill. (con il titolo *Rive del lago di Bourget Savoia*); C. Carrà, *Antonio Fontanesi*, Valori Plastici, Roma 1924, tav. f.t. (con il titolo *Les rives du lac du Bourget*); E. Somaré, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, vol. I, «L'Esame» Edizioni d'Arte Moderna, Milano 1928, pp. 571, 601, tav. XX (con il titolo *Sulle rive del lago del Bourget*); M. Bernardi, *Antonio Fontanesi 1818-1882*, catalogo della mostra, (Torino, Galleria d'Arte Moderna), L. Rattero, Torino 1932, pp. 7 (con il titolo *Rive del lago del Bourget*), 20, tav. f.t. (con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago Bourget*); M. Bernardi, *I maestri della pittura italiana dell'Ottocento. Antonio Fontanesi*, A. Mondadori Editore, Milano 1933, pp. 37 (con il titolo *Rive del lago del Bourget*), 46, 67-68 (con il titolo *Aprile sulle rive del lago del Bourget*), 244, tav. XXVII (con il titolo *Aprile, sulle rive del lago di Bourget*); A.M. Comanducci, *I pittori italiani dell'Ottocento. Dizionario critico e documentario*, Casa Editrice Artisti d'Italia S.A., Milano 1934, p. 247 (con il titolo *Aprile*); *Mostra commemorativa del Cinquantenario*, catalogo della mostra, (Milano, Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente), Enrico Gualdoni, Milano 1934, p. 26 (con il titolo *Sulle rive del lago di Bourget aprile*); E. Somaré, *La pittura italiana dell'Ottocento*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1944, p. XXIII (con il titolo *Sulle rive del lago del Bourget*); M. Bernardi, *Ottocento piemontese. Scritti d'arte*, Edizioni Palatine di Renzo Pezzani & C., Torino 1946, pp. 138, 155 (con il titolo *Rive del lago del Bourget*); A. Dragone, J. Dragone Conti, *I paesisti piemontesi*

dell'Ottocento, Istituto Grafico Bertieri, Milano 1947, pp. 64, 66, 69 ill. (con il titolo *Aprile sulle rive del lago di Bourget*), 258 (con il titolo *Aprile*), 287 (con il titolo *Aprile sulle rive del lago di Bourget*); M. Bernardi, *Antonio Fontanesi*, Eri. Edizioni RAI Radiotelevisione Italiana, Torino 1967, p. 44, tavv. 14, 36 (opera citata) (con il titolo *Aprile, sulle rive del lago del Bourget*); A.M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, vol. II, Luigi Patuzzi Editore, Milano 1971, p. 1256 (con il titolo *Aprile*); L. Mallé, *La pittura dell'Ottocento piemontese*, Editrice Impronta, Torino 1976, pp. 61 (con il titolo *Aprile sulle rive del Bourget*), 210 ill., tav. 262 (con il titolo *Aprile sulle rive del lago di Bourget*); *Fontanesi, Ragusa e l'arte giapponese nel primo periodo Meiji*, catalogo della mostra, (Tokyo - Kyoto, Museo Nazionale d'Arte Moderna), Tokyo 1977, s.p. (con i titoli *Aprile sulle rive del lago del Bourget*, in *Savoia o April on the Banks of the Lake of Bourget in Savoy*), tav. f.t.; A. Dragone, *Antonio Fontanesi; poesia del "vero" e struttura del paesaggio*, in *Fontanesi, Ragusa e l'arte giapponese nel primo periodo Meiji*, catalogo della mostra, (Tokyo - Kyoto, Museo Nazionale d'Arte Moderna), Tokyo 1977, s.p.; A. Dragone, *Ottocento piemontese, anzi europeo*, in *Da Bagetti a Reyceud. Capolavori d'arte e pittura dell'Ottocento piemontese in collezioni private italiane*, catalogo della mostra, a cura di A. Dragone, (Torino, Palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti), Stamperia Artistica Nazionale, Torino 1986, p. 12; R. Maggio Serra, «Antonio Fontanesi pittore paesista». *Un artista italiano in Europa*, in *Antonio Fontanesi 1818-1882*, catalogo della mostra, a cura di R. Maggio Serra, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Umberto Allemandi & C., Torino 1997, pp. 78, 80 ill. (con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget*); A. Dragone, *Fontanesi & i critici*, in *An-*

tonio Fontanesi 1818-1882, catalogo della mostra, a cura di R. Maggio Serra, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Umberto Allemandi & C., Torino 1997, p. 132 (con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago di Bourget*); A. Casassa, R. Maggio Serra (schede), in *Antonio Fontanesi 1818-1882*, catalogo della mostra, a cura di R. Maggio Serra, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Umberto Allemandi & C., Torino 1997, pp. 173 (opera citata con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago di Bourget*) - 174 (opera citata con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago Bourget*); A. Casassa (schede), in *Antonio Fontanesi 1818-1882*, catalogo della mostra, a cura di R. Maggio Serra, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Umberto Allemandi & C., Torino 1997, pp. 174 (opera citata con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget*), 176 (opera citata con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago di Bourget*), 179 (opera citata con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget*) - 180 (opera citata con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago di Bourget*); A. Dragone (scheda), in *Antonio Fontanesi 1818-1882*, catalogo della mostra, a cura di R. Maggio Serra, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Umberto Allemandi & C., Torino 1997, p. 175 (opera citata); E. Canestrini, *Cronologia*, in *Antonio Fontanesi 1818-1882*, catalogo della mostra, a cura di R. Maggio Serra, (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea), Umberto Allemandi & C., Torino 1997, p. 246 (con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget*); C. Poppi, *Il Vero e la Natura: Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia negli anni Sessanta*, in *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, catalogo della mostra, a cura di E. Farioli, C. Poppi, (Reggio Emilia, Sala Espositiva Chiostrini di San Domenico), Federico Motta Editore, Milano 1999, p.

29 (con il titolo *Aprile. Sulle rive del Lago del Bourget*); C. Thellung (scheda), in *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, catalogo della mostra, a cura di E. Farioli, C. Poppi, (Reggio Emilia, Sala Espositiva Chiostrini di San Domenico), Federico Motta Editore, Milano 1999, p. 110 (opera citata con il titolo *Aprile. Sulle rive del Lago Bourget*); A. Casassa (scheda), in *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, catalogo della mostra, a cura di E. Farioli, C. Poppi, (Reggio Emilia, Sala Espositiva Chiostrini di San Domenico), Federico Motta Editore, Milano 1999, p. 112 (opera citata con il titolo *Aprile. Sulle rive del Lago di Bourget*); P. Barazzoni, *Antologia critica*, in *Antonio Fontanesi e la pittura di paesaggio in Italia 1861-1880*, catalogo della mostra, a cura

di E. Farioli, C. Poppi, (Reggio Emilia, Sala Espositiva Chiostrini di San Domenico), Federico Motta Editore, Milano 1999, pp. 228-229 (con il titolo *Aprile*); P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2001, p. 283 (con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget*); E. Canestrini, *Antonio Fontanesi*, in P. Dragone, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Banca CRT Cassa di Risparmio di Torino, Torino 2001, p. 338 (con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget*); *Antonio Fontanesi 1818-1882. Il lavoro della terra, 1867*, Enrico Gallerie d'Arte, Milano 2008, pp. 20 (con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago di Bourget*), 21 ill. (con il titolo *Aprile. Sulle rive del lago del Bourget*).

Finito di stampare
da Grafiche Antiga spa
Crocetta del Montello (TV)
Febbraio 2016

