

L'ARCO DI AUGUSTO AD AOSTA DI FEDERICO ASHTON

Viviana Maria Vallet, Sandra Barberi*

La rassegna *Détails*

Viviana Maria Vallet

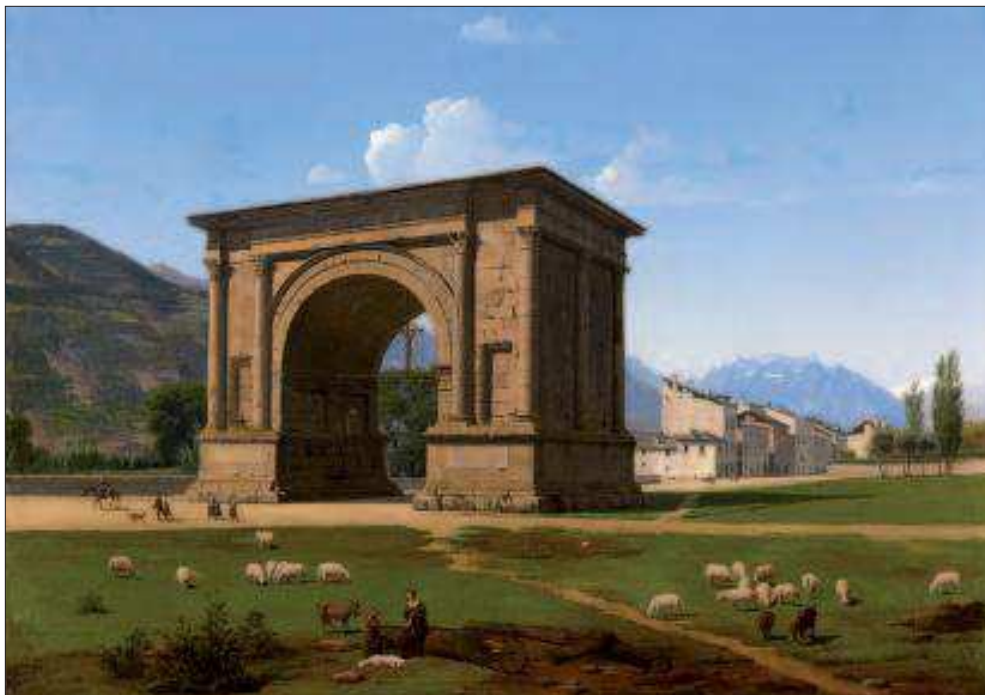
L'evento espositivo temporaneo *L'Arco di Augusto ad Aosta di Federico Ashton* presso il Castello Gamba di Châtillon ha inaugurato la serie di piccole mostre/*dossier* dal titolo collettivo *Détails* che puntano ad approfondire la conoscenza di opere appartenenti alle collezioni regionali, analizzate nei dettagli formali, stilistici e iconografici in relazione al contesto culturale entro il quale si collocano, ed esse stesse dettagli delle ricchezze artistiche della Valle d'Aosta. La rassegna è stata concepita e progettata in un'ottica di attenzione e approfondimento del ricco patrimonio mobile di carattere artistico appartenente alla Regione, che viene così opportunamente valorizzato. Di breve durata (1-2 mesi), queste mostre/*dossier* saranno inframmezzate alle esposizioni principali del museo, caratterizzandosi come eventi snelli, di rapida realizzazione e spesa contenuta, una sorta di appuntamento fisso per conoscere meglio - nel dettaglio, appunto - le collezioni regionali.

Questi eventi "cuscinetto" sono stati inoltre ideati per mostrare *una tantum* opere solitamente in deposito, oppure per far conoscere dipinti, stampe, disegni e acquarelli di soggetto valdostano, minori ma non privi di interesse. È stato inoltre previsto un sintetico apparato didattico di taglio divulgativo, per far luce sul contesto culturale entro il quale il manufatto artistico si colloca,

sull'autore e i suoi eventuali rapporti con la Valle d'Aosta, oltre che sull'iconografia rappresentata, scegliendo un approccio diverso a seconda dei casi e dei temi che si vogliono evidenziare.

Il primo incontro, aperto al pubblico dal 6 dicembre 2013 al 26 gennaio 2014, è stato dedicato a un dipinto acquisito di recente, *L'Arco di Augusto ad Aosta* dell'artista lombardo Federico Ashton, di grande interesse per la rarità nella produzione figurativa dell'Ottocento di rappresentazioni pittoriche del nostro capoluogo regionale, riprodotto più di frequente nell'ambito della grafica. Pittore della montagna legato soprattutto alle valli ossolane, dove visse e operò negli ultimi decenni del XIX secolo, Ashton esemplifica l'adesione alla realtà naturale che si manifesta alla metà dell'Ottocento, pur senza abbandonare del tutto i principi compositivi del "bello" accademico e un linguaggio pittorico accuratamente rifinito. In mostra, l'opera è stata affiancata dalla straordinaria veduta di Aosta di proprietà del gruppo bancario Unicredit e da altri quattro lavori che aiutano a chiarire alcuni aspetti del percorso dell'artista, come di seguito illustra nei dettagli la curatrice Sandra Barberi.

Negli ultimi giorni della mostra è stata organizzata una visita guidata, accompagnata dalla curatrice, cui hanno partecipato il sindaco di Domodossola, Mariano Cattrini, in rappresentanza della città che di Ashton fu la patria adottiva e dei Civici Musei Gian Giacomo Galletti, che hanno dato il loro contributo alla realizzazione dell'evento



1. Federico Ashton, *L'Arco di Augusto ad Aosta*, n. inv. 603 AC, olio su tela, (1868).
(P. Gabriele)

espositivo. Erano inoltre presenti alcuni membri della famiglia Lincio, prestatori delle tre opere a soggetto ossolano in esposizione, che per l'occasione hanno presentato al pubblico un quadro realizzato da un'antenata che fu allieva di Ashton. Al termine della visita il sindaco Catrini ha sottolineato l'importanza dell'evento, dedicato all'austera e solitaria figura di Ashton che ben rappresenta l'indole della gente di montagna, indissolubilmente legata all'asprezza del territorio che abita e che ama. Un'indole condivisa dalla Valle d'Aosta e dalla Val d'Ossola, due realtà territoriali simili che si sono felicemente incontrate sul terreno comune della cultura, sulla cui necessità imprescindibile, soprattutto in un momento di crisi come quello che stiamo attraversando, ha poi insistito l'intervento del soprintendente Roberto Domaine.

Il secondo appuntamento di *Détails* prevede l'esposizione del grandioso *Ritorno di Terra Santa* dipinto da Federico Pastoris nel 1880, acquistato dall'Amministrazione regionale nel 2009, il cui restauro è appena terminato. La tela sarà avvicinata a un gruppo di opere realizzate nel clima del verismo piemontese tardo-ottocentesco in seno all'*entourage* di Vittorio Avondo, tutte ambientate, come il *Ritorno di Terra Santa*, nel castello di Issogne.

Il percorso della mostra

Sandra Barberi*

Federico Ashton nasce a Milano nel 1836 da padre inglese e madre fiorentina.¹ Non appena maggiorenne, lascia gli studi letterari e, seguendo le orme del fratello maggiore Luigi, si iscrive all'Accademia di Brera, frequentando la Scuola di Paesaggio tenuta da Gaetano Fasanotti e la Scuola di Litografia sotto Michele Fanoli.² Il brevissimo magistero di Fasanotti (1861-1864) era destinato a incidere profondamente sullo sviluppo del paesismo lombardo, innestando la pratica dello studio *d'après nature* sulla tradizione vedutistica.³ Le istanze del naturalismo si erano fatte strada in Lombardia verso la metà del secolo attraverso l'influenza del pittore svizzero Alexandre Calame, rappresentante di portata europea di un tipo di paesaggio alpino che attingeva alla tradizione olandese e alla sensibilità romantica per gli sconvolgimenti della natura.⁴ Tradizionalmente Ashton è annoverato tra gli allievi di Calame, tuttavia, tenendo conto che dal 1861 al 1864 è a Brera, e che nel 1863 Calame per motivi di salute si trasferisce sulla Costa Azzurra - dove morirà, a Mentone, l'anno successivo - è difficile pensare a un vero e proprio



2. Federico Ashton, Aosta dal vero, olio su tela, 1868.
(D. Cesare)

alunnato presso il celebre atelier ginevrino. Senza dubbio il giovane artista meditò sull'opera del maestro, orientandosi verso una pittura di montagna sensibile al grandioso spettacolo della natura e al tempo stesso attenta alla resa oggettiva dei dettagli più minuti e dei differenti effetti di luce a seconda delle ore del giorno e delle condizioni atmosferiche. Le opere presentate alle rassegne pubbliche negli anni tra il 1865 e il 1871 restituiscono la mappa dei viaggi compiuti dall'artista, il quale ripercorre i luoghi calamiani esplorando sistematicamente la Svizzera e la Savoia, e approda infine nelle valli ossolane, trovandovi gli ambienti alpestri più congeniali alla sua ispirazione. Dal 1872 soggiorna per alcuni anni a Roma, dove si dedica all'insegnamento privato della pittura; nei decenni successivi è attivo a Domodossola, sul Lago Maggiore e in Valle Anzasca. Negli anni '70 e '80 espone regolarmente le sue opere in Italia, Europa e America, ottenendo svariate segnalazioni di merito - tra cui una medaglia d'argento all'Esposizione Universale di Filadelfia nel 1876 - e il favore del collezionismo (il suo dipinto *L'Anzo in Valle Anzasca* è acquistato nel 1872 dal futuro re Umberto I di Savoia). Sentendosi sempre più estraneo all'evoluzione artistica in corso a fine secolo, nell'ultimo periodo della vita limita, fino a interrompere definitivamente, l'attività espositiva, assecondando l'inclinazione solitaria e introversa del suo carattere. Muore accidentalmente la sera del 16 agosto 1904, cadendo in un burrone mentre risaliva da Briga la strada del Sempione.

Nel corso delle peregrinazioni giovanili, che si erano spinte fino a toccare Chamonix e varie località sul lago di Ginevra, Ashton dovette giungere anche ad Aosta, dove dipinse le due opere che la mostra ha permesso di ammirare contestualmente. Non meraviglia che, nel corso del soggiorno aostano, l'attenzione di Ashton sia stata attratta da quello che da secoli era divenuto il monumento simbolo della piccola "Roma delle Alpi", celebrato nell'Ottocento da sempre più numerose immagini a stampa, di pari passo con l'affermazione della Valle d'Aosta come meta di un viaggio che univa all'interesse per le bellezze della natura quello archeologico per le vestigia classiche e medievali. Nel XIX secolo l'Arco di Augusto, oggi inglobato nel tessuto urbano, era circondato dai prati, dove ogni anno alla festa di san Grato si svolgeva la fiera del bestiame; sotto il fornice centrale passava la strada di ingresso ad Aosta dal lato orientale, che proseguiva entro l'abitato sul tracciato del *Decumanus maximus*, l'asse viario longitudinale della città romana. Ashton lo ritrae dalla sponda destra del torrente Buthier, assumendo il punto di vista opposto rispetto a un'altra famosa immagine di poco precedente, l'incisione inclusa tra le illustrazioni de *La Vallée d'Aoste* di Édouard Aubert.⁵ L'iscrizione in basso «Dal vero ad Aosta» manifesta la poetica artistica del pittore, che assume come ideale estetico, sulla scorta del paesismo dei giovani "maestri di Brera", il principio della fedeltà alla realtà naturale. Anche se le proporzioni del monumento sono ingigantite per accentuarne in senso romantico la maestosità, il dipinto riproduce con una precisione quasi fotografica l'Arco in tutti gli elementi dell'architettura e del rivestimento decorativo; la stessa attenzione è riservata allo scorcio urbano dell'attuale via Sant'Anselmo, ai dettagli paesaggistici

dello sfondo, all'annotazione delle ombre e delle variazioni cromatiche e alla gradazione dell'aria nella limpida luce mattutina. L'ultima cifra della data è di incerta lettura, ma le strette analogie stilistiche suggeriscono che l'Arco sia stato dipinto nella medesima occasione della veduta di *Aosta dal vero*, che la targhetta sulla cornice riconduce all'anno 1868.⁶ Questo straordinario dipinto, esposto al pubblico per la prima volta nella rassegna *Détails*, riveste un particolare interesse di natura anche storica: il sigillo impresso nella ceralacca sul verso della cornice ne documenta infatti la provenienza di origine dalla collezione della nobile famiglia valdostana Sarriod d'Introd.⁷ Qui Ashton rivela la sua vicinanza alla cerchia lombarda di rigorosi ritrattisti di luoghi geografici, non estranei all'ausilio della fotografia, come Giovan Battista Lelli e Carlo Jotti, eredi della tradizione vedutistica rappresentata a Milano all'inizio del secolo da Giovanni Migliara, Angelo Inganni e Giuseppe Canella, e ripresa poi da Luigi Bisi. Il punto di osservazione della veduta aostana è la collina a nord-est, sopra la cascina di Roppoz; punteggiata di altane che ne caratterizzavano la fisionomia ottocentesca, la città è descritta nelle principali emergenze architettoniche, chiaramente identificabili anche se non sempre correttamente collocate dal punto di vista prospettico.⁸ Da sinistra verso destra si riconoscono l'Arco d'Augusto, la Torre di Bramafam e la Torre dei Signori della Porta di Sant'Orso (bizzarramente bicolore), il complesso di Sant'Orso - di cui il campanile è il baricentro ottico del dipinto - il Teatro romano, l'Hôtel de Ville, il Seminario maggiore, la cattedrale, il convento delle suore di San Giuseppe e la Torre dei Balivi. Spiccano in lontananza il campanile bianco della chiesa parrocchiale di Gressan e, più indistinto, il castello di Sarre. Anche le caratteristiche geomorfologiche del territorio sono oggetto di una scrupolosa osservazione che restituisce con veridicità l'area paludosa delle *Îles* di Gressan, la morena della *Côte de Gargantua* e la maestosa cornice delle montagne in una successione serrata di quinte diagonali. La luce del pomeriggio modella il paesaggio e orchestra la cromia in una sinfonia di verdi, trascoloranti nei toni azzurri che sfumano i rilievi come nella prospettiva aerea leonardesca e si fanno via via più intensi nella profondità del cielo terso. In ambedue i dipinti il paesaggio è ravvivato da figurine umane e animali al pascolo, particolari di invenzione che rientrano nella consuetudine romantica. Caratteri stilistici e formali analoghi si trovano nella limpida *Veduta di Domodossola* (1878) dei Civici Musei Gian Giacomo Galletti, vicina a quella aostana per il senso di serena armonia della composizione, che sostituisce all'idea di "bello ideale" quella di "bello naturale".⁹ Anche quest'opera coniuga il gusto vedutistico tradizionale e i canoni del nuovo paesismo lombardo, orientati verso una più stretta adesione al vero. Quest'ultima si rivela nella riproduzione minuziosa e descrittiva della realtà geografica del paesaggio, digradante fino a una scala lillipuziana verso il fondale delle montagne, e nella sensibilità per i valori luministici, come sempre indagati attraverso la ricca modulazione cromatica, gli effetti delle ombre riportate e la particolare luce del cielo disseminato di nubi che si dissolvono leggere. Pur nell'analogia cura miniaturistica dei dettagli, anche quelli più lontani, nella *Veduta di Varzo* del 1896 l'impostazione compositiva e prospettica è meno scolastica e



3. Federico Ashton, Veduta di Varzo, olio su tela, 1896.
(S. Venturini)

il segno si fa più pittorico, perdendo la precisione calligrafica che caratterizza le prove precedenti. Varzo è una popolosa borgata situata in una conca della Val Divedro, una delle sette valli laterali ossolane, attraversata dalla via del Sempione. Ashton scopre e frequenta questa zona soprattutto negli ultimi anni della sua vita, e partirà proprio da Varzo l'iniziativa di una sottoscrizione pubblica per raccogliere i fondi necessari all'erezione di un monumento funebre in ricordo dell'artista, dopo la sua drammatica scomparsa sul Sempione. L'ampia vista dalla dorsale panoramica della Colmine di Crevola comprende in primo piano le frazioni di Altreggiolo e Cattagna; al centro l'abitato di Varzo, con la chiesa parrocchiale di San Giorgio, e sullo sfondo Trasquera, con la chiesa dei Santi Gervasio e Protasio che corona la rupe a picco sul fondovalle, la forra del torrente Cairasca, il Monte Teggiolo e, sulla destra, uno scorcio dell'Alpe Veglia innevata.¹⁰

Risente delle suggestioni calamiane la magnifica tela *Lago d'Avino e Monte Leone*,¹¹ un soggetto sul quale Ashton tornerà più volte negli anni '90, durante i ripetuti soggiorni nella Valle Divedro. Sollecitando tanto la sensibilità romantica quanto la propensione naturalistica, i luoghi lacustri godono nella pittura dell'Ottocento di una straordinaria fortuna, alla quale contribuisce lo sviluppo turistico dei laghi prealpini, soprattutto il Lario e il Verbano, già mete del *Grand Tour* e poi definitivamente consacrati alla fama dal successo letterario dei *Promessi sposi*. Nel dipinto di Ashton il silenzioso specchio d'acqua chiuso tra le montagne invita alla meditazione e a un pacato colloquio con la natura; l'attenzione del pittore si concentra sugli effetti luminosi dei raggi di sole che filtrano tra le nubi attraversando diagonalmente l'aria fino a incidere la superficie del lago, cui sembra far da spettatore il minuscolo animale immobile sulla riva.

Non meno accurata degli oli è la produzione ad acquerello, tecnica che Ashton utilizzava spesso per necessità pratiche di spostamento legate alla sua attività di pittore di montagna. Ne è un bell'esempio il foglio *Baite a Testa (Macugnaga)*,¹² che si presenta come un'opera finita più

che come studio preparatorio per la trasposizione sulla tela. La composizione è equilibrata in tutti i suoi elementi: la cornice del paesaggio montano, l'agglomerato di architetture walser al centro e l'aggraziata presenza della pastorella con la mucca in primo piano. La tecnica è padroneggiata abilmente al fine di ottenere, con una miriade di piccoli colpi di pennello giustapposti, ricche vibrazioni di luce e di colori.

L'acquerello *Ai piedi del Cervino*,¹³ riprodotto un'alpego al Breuil, ha i caratteri di un'opera giovanile che miscela spunti dal vero e citazioni dai maestri contemporanei. Con un taglio inconsueto, gli edifici rurali fanno da quinte laterali alla spettacolare apparizione del Cervino nell'abbacinante luce estiva. Mentre le architetture mostrano la minuzia descrittiva dell'osservazione diretta, la montagna, realizzata a pastello, è meno felice, tanto da far pensare a un completamento lontano dal modello, magari con l'ausilio di immagini a stampa. Il gruppo di animali al centro, aggiunto in un secondo tempo per vivacizzare il paesaggio e fuori scala rispetto al resto, è ripreso dalla tela *Dintorni di Rivara* di Carlo Pittara, presentato alla Promotrice di Torino del 1862, dove le mucche al pascolo sono rappresentate a grandezza quasi naturale:¹⁴ la citazione dà la misura dell'impatto esercitato dal monumentale dipinto anche su artisti lontani dal robusto verismo piemontese.

1) Le prime notizie storico-critiche su Federico Ashton (Milano, 1836 - Valico del Sempione, 1904) si trovano in A. DE GUBERNATIS, U. MATINI, *Dizionario degli artisti italiani viventi, pittori, scultori e architetti*, [1889-1892], III ed., Firenze 1906, p. 21, a cui hanno attinto i successivi repertori. Fondamentale il riferimento alla rivista "Oscellana", che nel numero 2 del 1977 dedicò un ampio omaggio al pittore, «figlio adottivo dell'Ossola»: T. BERTAMINI, *Federico Ashton pittore (1836-1904)*, pp. 69-78; G. FIZZOTTI, *Federico Ashton, uomo*, pp. 79-96; *Primo elenco di opere di Federico Ashton*, pp. 97-100. Nel catalogo della mostra G. PIZZIGONI (a cura di), *Federico Ashton pittore della montagna*, organizzata dal Museo del Paesaggio di Verbania (2 agosto - 19 ottobre 2003), Massimiliano Cremona ripercorre la biografia esistente ed esplora la fortuna critica del pittore (*Federico Ashton nel ricordo, nella vita e nei luoghi*, pp. 15-30), mentre Maria Pia Zocchi ne analizza il percorso artistico (*Uno sguardo verso la montagna*, pp. 31-37).



4. Federico Ashton, Baite a Testa (Macugnaga), acquerello su carta, 1880-90.
(S. Venturini)

- 2) CREMONA 2003, p. 19 e p. 28 nota 28. La decisione di assecondare la vocazione artistica portò alla completa rottura con la famiglia, «che non ammetteva che egli facesse concorrenza al nome del fratello, già in qualche rinomanza» (BERTAMINI 1977, p. 70). Quali che fossero in seguito i rapporti interpersonali tra i fratelli, Federico dovette assorbire da Luigi i primi fondamenti del fare pittorico e non pochi spunti di ispirazione, tant'è che spesso i due vengono confusi, sia per quanto riguarda i dati biografici sia per la produzione, per entrambi orientata principalmente verso il paesaggio. Rispetto a Luigi, tuttavia, la pittura di Federico denuncia una formazione più moderna, che si traduce in una visione artistica più profondamente improntata al confronto diretto con la realtà naturale. Per Luigi Ashton (Firenze, 1824 - Milano, 1882), allievo del vedutista Giuseppe Bisi a Brera, si vedano le scarse notizie riportate dal Comanducci (*Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*, IV ed., Milano 1970, I, p. 120).
- 3) Sull'evoluzione del paesaggio lombardo tra vedutismo e romanticismo si veda, tra l'altro, *Quadriera dell'800. Interpretazione romantica della natura nella pittura lombarda dell'800* (da Marco Gozzi a Gerolamo Induno), catalogo della mostra (Milano, Galleria Manzoni, 19 novembre - 18 dicembre 2011), Milano 2011, consultabile al sito internet <http://it.calameo.com/read/000192422f9f3b8e306ee>.
- 4) Per Alexandre Calame cfr. V. ANKER, *Alexandre Calame. Vie et œuvre: catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Fribourg 1987.
- 5) *L'Arco di Augusto ad Aosta*, olio su tela, 56,7x79 cm, Châtillon, Castello Gamba, n. inv. 603 AC. Cfr. PIZZIGONI 2003, pp. 40-41 (con attribuzione a Luigi A.); G.L. MARINI, *Il valore dei dipinti dell'Ottocento e del primo Novecento*, XXIV ed. (2006-2007), Torino 2006, p. 61; *Un secolo di pittura italiana: dal 1850 al 1950*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Palbert, 7-30 aprile 2005), Torino 2005, p. 22; A. MAGGI (a cura di), *Memorie del Grand Tour. Viaggio in Italia nelle fotografie degli archivi Alinari e nelle collezioni d'arte della Regione autonoma Valle d'Aosta*, catalogo della mostra (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 19 dicembre 2008 - 3 maggio 2009), Firenze 2008, n. 78, pp. 16, 138; S. BARBERI, scheda, in R. MAGGIO SERRA (a cura di), *Castello Gamba. Arte moderna e contemporanea in Valle d'Aosta*, catalogo, Cinisello Balsamo 2012, p. 70. L'incisione citata è in É. AUBERT, *La Vallée d'Aoste*, Paris 1860, tav. f.t., p. 178.
- 6) *Aosta dal vero*, 1868, olio su tela, 67,5x79,5 cm. Unicredit Art Collection, Milano. Acquistato sul mercato dell'arte per la sede aostana della Cassa di Risparmio di Torino negli anni '90, il dipinto è stato pubblicato da P. DRAGONE, *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1865-1895*, Torino 2000, p. 83 e fig. p. 93. Anche in questo quadro, purtroppo, non si legge bene la data nella parte inferiore, ma si può verosimilmente supporre che la targhetta sulla cornice riporti dati desunti da fonti certe.
- 7) L'identificazione dello stemma (d'argento alla banda d'azzurro caricata di tre leoncelli d'oro armati e linguati di rosso) sul sigillo spetta a Joseph-Gabriel Rivolin. Grazie a questo sigillo si è potuto appurare che

il cimiero dello stemma Sarrïod d'Introd, finora sconosciuto, reca una testa di cervo. Alla raccolta Sarrïod d'Introd, smembrata verosimilmente ai primi del Novecento, apparteneva anche l'altorilievo quattrocentesco con Santa Caterina d'Alessandria, attribuito all'atelier di Stefano Mossetta, che costituisce oggi il pezzo più importante della collezione dell'Académie Saint-Anselme.

8) La veduta si può utilmente confrontare con le due incisioni pubblicate da Aubert nel 1860, tavv. f.t. p. 232 (*Vue prise du Midi*) e p. 236 (*Vue prise de l'Est*).

9) *Veduta di Domodossola*, 1878, olio su tela, 84,5x114,5 cm. Civici Musei di Domodossola, n. inv. 2568. L'opera non era compresa tra quelle in esposizione. Cfr. PIZZIGONI 2003, pp. 62-63 (con bibliografia precedente).

10) *Veduta di Varzo*, 1896, olio su tela, 60x100 cm. Collezione privata, Domodossola. Cfr. PIZZIGONI 2003, pp. 100-101.

11) *Lago d'Avino e Monte Leone*, 1890-1900, olio su tela, 66,5x115 cm. Collezione privata, Domodossola. Cfr. PIZZIGONI 2003, pp. 108-109 (con bibliografia precedente).

12) *Baite a Testa (Macugnaga)*, 1880-1890, acquerello su carta, 615x950 mm. Collezione privata, Domodossola. Cfr. PIZZIGONI 2003, pp. 138-139.

13) *Ai piedi del Cervino*, 1865-1871, acquerello su carta, 350x500 mm. Collezione privata, Aosta.

14) C. PITTARA, *Dintorni di Rivara*, olio su tela, 350x232 cm. GAM, Torino, n. inv. P/42. Cfr. E. CANESTRINI, scheda, in R. MAGGIO SERRA (a cura di), *Galleria Civica d'Arte moderna e contemporanea di Torino, L'Ottocento, Catalogo delle opere esposte*, Milano 1993, p. 180.

*Collaboratrice esterna: Sandra Barberi, storica dell'arte.