



ARTURO TOSI: Paesaggio

SERENITÀ DI TOSI

Mi sfiorò un giorno un sospetto che subito si espresse nei termini di questa equazione: come l'Impressionismo sta alla contemporanea arte europea, così Ranzoni, Cremona, Fontanesi stanno a certa moderna pittura italiana, segnatamente lombarda; sospetto che improvvisamente mi invitò al pessimismo quando pensai che, da noi, al posto di Cézanne ci stava Emilio Gola. E non mi fu difficile, fissandomi in questi pensieri, cambiare il termine di una frase famosa e ormai invalsa così che mi venne spontanea sulle labbra l'affermazione che Gola era il padre di molta moderna pittura lombarda. Affermazione, questa, fin che si vuole unilaterale ed esclusivista come, del resto, tutte le affermazioni del genere ma, mi si conceda, giustificata. Chè, proprio quel giorno, avevo visto in una collezione privata un quadro del vecchio maestro lombardo e in una stanza accanto alcuni Carrà e alcuni Tosi. Che mi riuscisse a passar sopra a tanti fatti di ordine culturale e formale per far la spola dalla stanzina del Gola a quella dei Carrà e dei Tosi raccogliendo in questi miei viaggi una notevole messe di analogie, fu cosa che mi preoccupò. Mi accusai di applicare alla pittura moderna un archeologico metodo morelliano e di giudicare con ignoranza storica. Ma, a ben pensarci, risalendo cioè ad un ordine più generale di idee, non manca di essere giustificata l'opinione che in Italia quanto mai inattuale sia stata la lezione della moderna pittura francese. Per Carrà è stato fatto giustamente il nome di Seurat, ma quanta parte dei suoi sforzi, del suo volenteroso stillicidio cerebrale, sono legati per congenialità d'intenti di « costruzione » a molti problemi pittorici ottocenteschi che vivono al di fuori dell'impressionismo e delle sue conseguenze. Alludo a quella partizione misurata, di apparente immediatezza, delle luci e degli scuri, delle linee che dividono il paesaggio in un serrato, studiattissimo equilibrio di masse; ricerche che restano in gran parte nell'ambito dell'Ottocento, che formarono lo scopo di pittori quali il Rousseau e il Daubigny e furono tentate in Italia, di seconda mano, nelle acquitrinose inconsistenze formali dell'impreciso pennello di Fontanesi.

Ho unito per un momento i nomi di Carrà e di Tosi solo perchè mi parve di poter intravedere, non ostante le grandi diversità di temperamento e di cultura, un punto che li unisse nella comune eredità della « tavolozza » del Gola. Pensai che si poteva dire, perciò, che appartenevano ad una « scuola lombarda ». E si potrebbero trarre da qui diverse conclusioni sul primo Novecento italiano e sui suoi rapporti proporzionali con la coetanea pittura europea. Sarebbe un discorso, questo, dove tornerebbe non poche volte la parola « provincialismo ».

Al contrario di Carrà, Tosi visse al di fuori della polemica del « Novecento », fu schivo delle preoccupazioni teoretiche che tale polemica comportava, e quanto più serena è la sua espressione, tanto più chiaro e conseguente appare il legame che l'unisce alla tradizione, cioè all'Ottocento lombardo. Sarebbe ingenuo negare con questo che Tosi abbia partecipato delle esperienze del neo-impressionismo: non a torto è stato avvicinato a Bonnard. Ma i termini della sua formazione culturale appaiono velati e lontani, non nell'incombenza inassimilabile e provvisoria della polemica, sibbene serenamente sistemati nell'ariosa prospettiva di un felice temperamento. Non si potrebbe dire, senza commettere ingiustizia, che Tosi resti escluso, per limiti provinciali, dal quadro della pittura europea; ma l'aggiornata esperienza di quelle conquiste formali che venivano di Francia se s'impose di necessità alla sua coscienza costituendo una parte innegabilmente importante della sua cultura, modificò ma non infranse il dolce legame di ammistà sentimentale che l'univa al pittoricismo lombardo.

L'essersi astratto coscientemente da ogni polemica modernista per seguire un cammino intimo e docilmente familiare durante il quale non fece che maturare internamente le proprie esperienze, è uno dei meriti maggiori di Tosi. La sua pittura, pur così colma di richiami tradizionali, si è spogliata dei vizi naturalistici che ne determinavano il gusto per giungere alla certezza di un metro sereno e costante.

Giuliano Briganti

CORRIERE

delle Arti

Quest'anno il Premio Mussolini dell'Accademia d'Italia è andato al pittore Arturo Tosi. Pittore di paesaggi e nature morte e non di figure; ma non per questo poco italiano, come forse penserebbe chi avesse l'idea che l'arte possa ancora subire l'accademica suddivisione dei generi. Arturo Tosi, che già nel '31 alla prima Quadriennale ottenne il gran premio di pittura, vede così riconosciuta, ancora una volta, la bella umana felicità e bontà dell'arte sua. Una pittura, come tutti si trovano d'accordo a giudicare, che sorge dall'innesto fortunato del colorismo e naturalismo romantico lombardo con i principi e le esigenze di gusto di quell'arte nata e svoltasi dopo l'esperienza cézanniana e che sarà detta postimpressionistica. Una pittura nella quale il Tosi esprime con bella, virile costanza, un sentimento tutto moderno della realtà naturale: sentimento evocativo che fa il colore limpido e schietto, vibrante di luce, e si manifesta come un superamento dell'immediatezza sensuale: alla quale pur deve il primo slancio. I paesaggi del Tosi, le sue nature morte, così vive ed umane, e insieme così poco realistiche, sono dunque una pittura che onora il sentimento artistico italiano contemporaneo. Al vecchio infaticabile maestro, che da anni sostiene con altri pochi nelle mostre, in Italia e fuori, il buon nome della pittura italiana, va il nostro saluto più cordiale.

Ancora una volta Orazio Amato, segretario del Sindacato Laziale degli artisti, con l'aiuto quest'anno dei pittori Aversano e Montanarini, e degli scultori Assanti e Mazzacurati, è riuscito a metter su una mostra che fa onore alle sue virtù di organizzatore, e ci dà un'idea pressoché completa delle attuali condizioni delle arti figurative nella nostra città.

Tutti oggi parlano di una certa scuola romana. Quando noi, pochi anni addietro, parte in causa, ne demmo l'annuncio, sforzandoci nel contempo di spiegare in che propriamente volesse consistere la concordia discordie di quei quattro o cinque pittori nuovi che qui a Roma s'erano messi a lavorare al di fuori del purismo tonale e al di qua del gentile, evocativo colorismo mafaiesco, ci fu subito, com'è naturale, chi volle fare il saccente, tirando fuori obiezioni e cavilli che già da un pezzo i fatti si sono adoperati a ricacciare in quel buio confuso di dove erano usciti.

Pittori nuovi, diciamo giovanissimi, a questa mostra vediamo Scialoja e Stradone; il quale ultimo chi non s'accorge che si innesta su quella pittura di cui noi allora davamo notizia, e già oggi prende, specie col Guttuso, vie nuove?

Il Ritratto satirico dello Stradone, luminosa interiezione pittorica d'accento grottesco; di bello, fluente ritmo, di delicato colore, nasce da quegli incontri con una pittura dove il giuoco del pennello, il romantico aprirsi del cuore, il fiorire della forma nell'aperto incrociarsi dei toni era la novità più sentita.

Questa faccenda del colore. Vedrete che tra poco ne faranno tutti un uso più casto. Non si può negare che oggi se ne stia facendo un certo abuso; che diventa in qualche giovane un vecchio gusto impressionistico complicato dalla improntitudine e da un certo snobistico amor di follia (una follia molto pacifica, molto, come dire, boulevardière), che simulando di prender le mosse da Van

Gogh — pittore di rigore estremo, a chi lo sa intendere — va a finire in un mare navigatissimo, in un caramelloso, lumacoso mare di tinte e di accordi; in un'orgia di confetti e di gianduiotti.

Ma noi non dobbiamo fare qui (né vogliamo) fare una critica. Di queste pitture, in questi anni passati, furono pieni tutti padiglioni più fuori mano della Biennale di Venezia, dove forse non sono mai entrati certi poveri critici arranconi.

Ma parliamo di cose serie. Tre paesaggi di Mafai. Una Roma di fiaba, con quel cielo turchino, quel bianco, quel giallo, quel rosa: quel vivo, dolce rosa di Mafai. Noi possediamo, di questo bel pittore, una Veduta dal Gianicolo ch'è, per così dire, il primo spunto di questo paesaggio della raccolta Blanc, nel quale tutto è fermato in rigore di stile, tutto è contenuto palpito, luce e tono. I quadri di Caputi, di Omiccioli, di De Santis (oggi), degni d'attenzione, si mostrano in questa esposizione non insensibili a questo esempio. Anche il Capogrossi nella sua squisita figura mostra di aderire a un più attuale sentimento del colore. Di Cavalli segnaliamo una Natura morta. Questo pittore, diciamoglielo con affetto di amico, avrebbe bisogno di starsene meno solo.

Tamburi ha inviato tre pitture che ci fanno apprezzare la nobile qualità del suo convinto cézannismo. Nel Ritratto, per stargli più da presso, al suo Cézanne, vediamo che il pittore ha rinunciato anche al nero. Incontri di verdi e di rosa sulle carni: chi non li riconosce al primo sguardo? Bello, splendente il turchino dell'abito; meno intenso, forse, il tono del fondo.

Montanarini, espansivo, tutto incastrato di colore, tutto entusiastico postimpressionismo, tutto desiderio e coscienza di grandezza, tutto ilare, eloquente, scandito; tutto blu, rosa, verde nei suoi Fiori nel suo Bozzetto... Un po' crudo forse, un poco a schema. Ma chi oserebbe oggi parlargli di « vero »: questa vecchia sciocchezza, come dicono quelli che ne sanno tante...

La pittura di Ziveri sta, qui in mezzo, buia e spaesata come un rimprovero. La sua Figura del '38 non s'argia. Potrebbe essere più risolta, più felice? Ma intanto! Una mano è una mano, non è vero Ziveri? Polemica, questa, un po' dura, si sa, di poco effetto.

Poi c'è la grande Natura morta di Guttuso. Il quale è troppo intelligente e, soprattutto, sa troppo bene come la pensiamo, per aspettarsi da noi una lode ditirambica di quel suo quadro. A noi è piaciuto di più quello piccolo con gli aranci che alla lontana, salvo il colore, rigorosamente guttusiano, ci ricorda Casorati. Sarà nostro difetto ma, dopo Bracque, dopo Picasso, autori, come tutti sanno, di grandi nature morte questa grande Natura morta ci sa ancora un poco di decorazione. E che cosa c'entra poi quel fiasco, quella sedia? Si capisce, un bell'impegno; e gli spicchi del tavolo con la salvietta e la sega, la bottiglia verde etc., sono parti assai belle. Ma, volevamo dire, e ci perdonino l'ignoranza i novissimi saputelli, questi problemi di forma, insomma questi problemi non sono in certo modo analoghi a quelli che vediamo nelle due vecchie nature morte (1928), che a questa mostra, con chiara intenzione, ha mandato Pirandello.

Ricordiamo ancora, rapidamente, a memoria, Afro, Natili, Monti, Purificato, Monachesi, Micheli, Bartolini, di cui non si può non apprezzare il piccolo chiosco verde, se ci dà una così pungente nostalgia di scampagnate domenicali, di primavera. Sentimento che nascerà pure da una certa forma. Ma lo spazio stringe, e non è, questa volta, la solita scusa. Potremo dire, come si fa con i romanzi a puntate: continua.

Mazzafionda