

Per molti oggi ancora le tecniche minori sono una specie di tabù: qualcosa che pochi, sceltissimi iniziati sono degni di conoscere e di praticare; una strada misteriosa e pericolosa, vietata da cancelli che si spalancano soltanto al suono di certe paroline magiche, sillabate in quel dato modo e in quel dato momento; poco meno di un rito, insomma, tremendamente serio e segreto. Ogni setta ha poi sacerdoti che stanno a guardia della Legge; essi consentono a malincuore che il loro numero s'accresca e cedono soltanto dopo una sequela di prove che siano il segno di una vocazione verace. Così si salvano dalle eresie e dagli scismi e tutto procede, o dovrebbe procedere nel migliore e nel più ortodosso dei modi.

Questi magnifici sacerdoti dell'incisione, dell'acquarello, della medaglia, hanno poi i loro profeti, che in occasioni solenni usano pronunziare commoventissime lamentazioni: la sacra tradizione si perde — essi dicono — il culto dei padri perisce, l'antico amore si è inaridito, bisogna restaurare quel che fu già il nostro vanto. E per la sacrosanta opera di salvazione chiedono che nuovo sangue venga trasfuso nelle vene degli *specialisti*.

Così, mentre già tornano in voga i "generi" cari ai defunti teorici dell'arte ed alle Promotrici ottocentesche — non importa se il ritratto ha preso il posto del quadro a soggetto storico ed il paesaggio quello della scena di genere — si perpetua la divisione delle tecniche; sembra veramente che per certuni si inverta il moto del tempo e ci si avvii a rinnovare i fasti accademici del 1850. Non saranno certo le cerimonie dei *clans* solitari, adoratori della *goccia*, del bel segno, del pulito rilievo, nè saranno i premi (in danaro) ed i diplomi (d'onore) a risollevarle le sorti dell'acquarello, dell'incisione, della medaglia. L'affaccendarsi attorno alle chiesuole non è servito nè servirà che a sciupare carta, lastre, cera, a maggior gloria degli scolastici precetti.

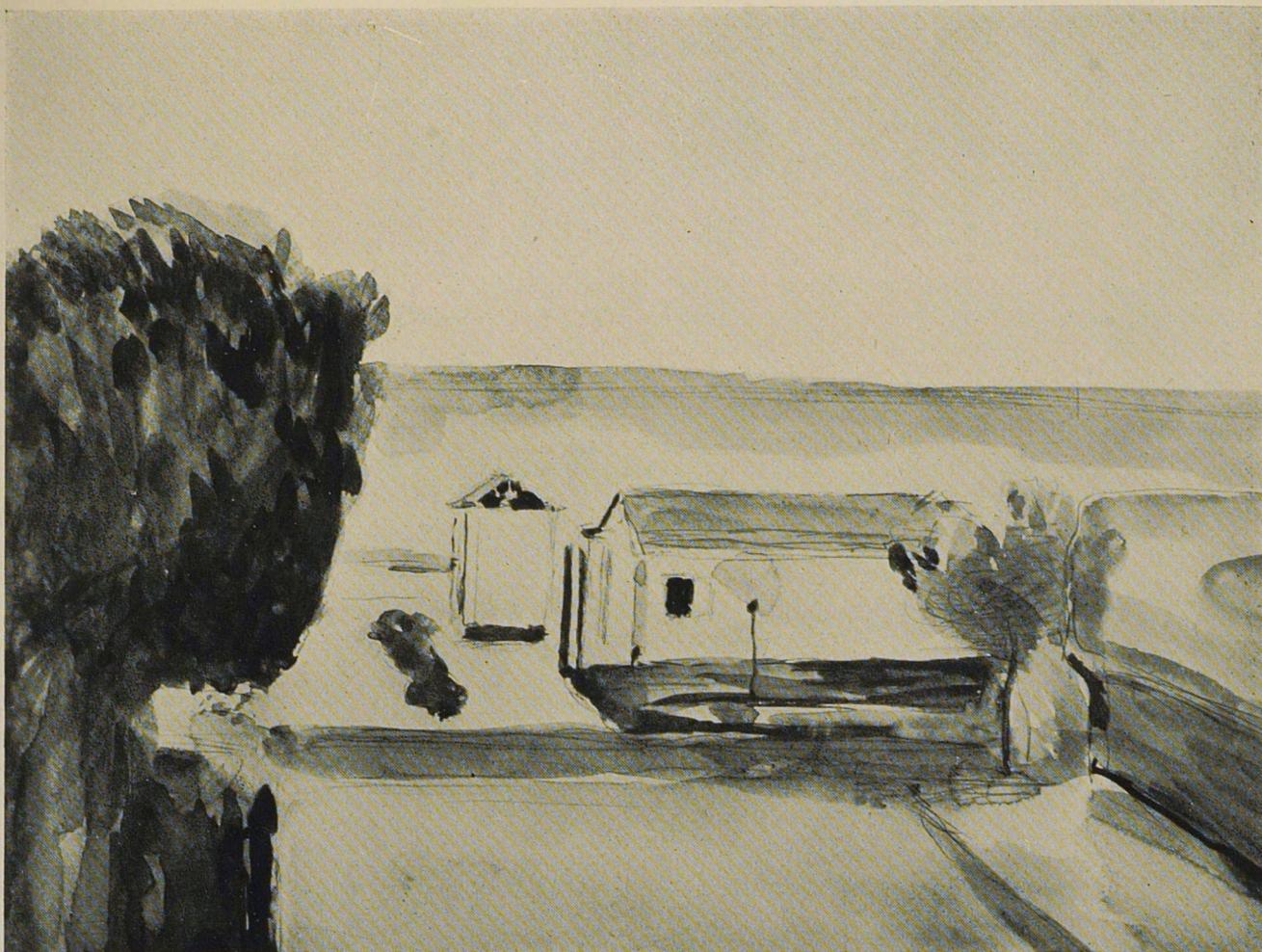
Dovrebbe essere inutile ripetere per la centesima volta che nell'Ottocento il pastello è rinato per Manet, per Degas, per Renoir, per Toulouse e non per gli *artistes-peintres* dei *Salons*; che il rifiorire dell'incisione originale da noi ed in Francia fu merito dei rivoluzionari, dai macchiaiuoli agli impressionisti, e non dei cosiddetti tecnici; che ancor oggi Picasso, Matisse, Dufy, Rouault, Chagall, Dunoyer de Segonzac, Bon-

nard, Maillol e Morandi, Carrà, Soffici, Tosi, De Chirico sono i soli o quasi (Bartolini è un'eccezione) che abbiano inciso lastre che non sono vane esercitazioni; che, insomma, l'arte è una sola e non cento e chi non è, tale resterà ad onta di tutti i segreti della sua sapientissima cucina.

Ma intanto le prediche cui accennavo ed il mal operare continuano a suscitare prevenzioni e diffidenze, le quali, se dopo tutto sono logiche e spiegabili, spesso allontanano gli artisti veri dalla pratica di queste tecniche.

Così è successo per l'acquarello; in Francia — lo sanno anche i sassi — fu usato con accenti drammatici e molto intensi da Delacroix che per il tramite di Bonington e di Fielding aveva raccolto gli insegnamenti della grande tradizione inglese, da Jongkind con una ricerca sottilissima d'effetti atmosferici che preannunzia ed anticipa chiarissimamente le conquiste di Monet e di Pissarro, da Manet che se ne valse per certe abbreviazioni d'uno stile acutissimo e squisito, e, infine, da Cézanne. Oggi tutti gli storici sono concordi nel riconoscere l'altissimo valore dei fogli realizzati dal maestro di Aix; specie nell'ultimo tempo della sua attività pittorica, proprio quando la tecnica dell'olio abbandonava gli impasti pesanti ed elaborati per una leggerezza ed una economia di materia quasi da acquarello, egli qui giunse a risultati assolutamente essenziali. La preparazione a matita, che forma come lo scheletro della composizione, è rialzata da brevi pennellate studiatissime, da pochi tocchi di colore — per lo più verdi acuti e rossi — ed essi bastano a definire mirabilmente la forma. Il superamento del dato reale fin quasi a toccare un'espressione architettonicamente astratta, si può dire che Cézanne lo raggiungesse soprattutto in questi fogli destinati a non uscire dalle cartelle del suo studio e che, lui vivo, non credo fossero neppur noti.

In Italia mi sembra che l'acquarello non abbia avuto gran fortuna; non saprei dire che Fattori, che l'adoprerò spesso, riuscisse mai a valersi delle risorse particolari di questa tecnica come gli toccò invece con l'acquaforte; meglio seppe fare Cecioni. Vincenzo Cabianca, poi, che fu l'unico macchiaiuolo che si servisse dell'acquarello in modo non sporadico ed occasionale, finì con l'adottare una fattura eccessivamente elaborata ed insistita, senza nessuna di quelle veloci abbreviazioni consentite dalla difficile immedia-



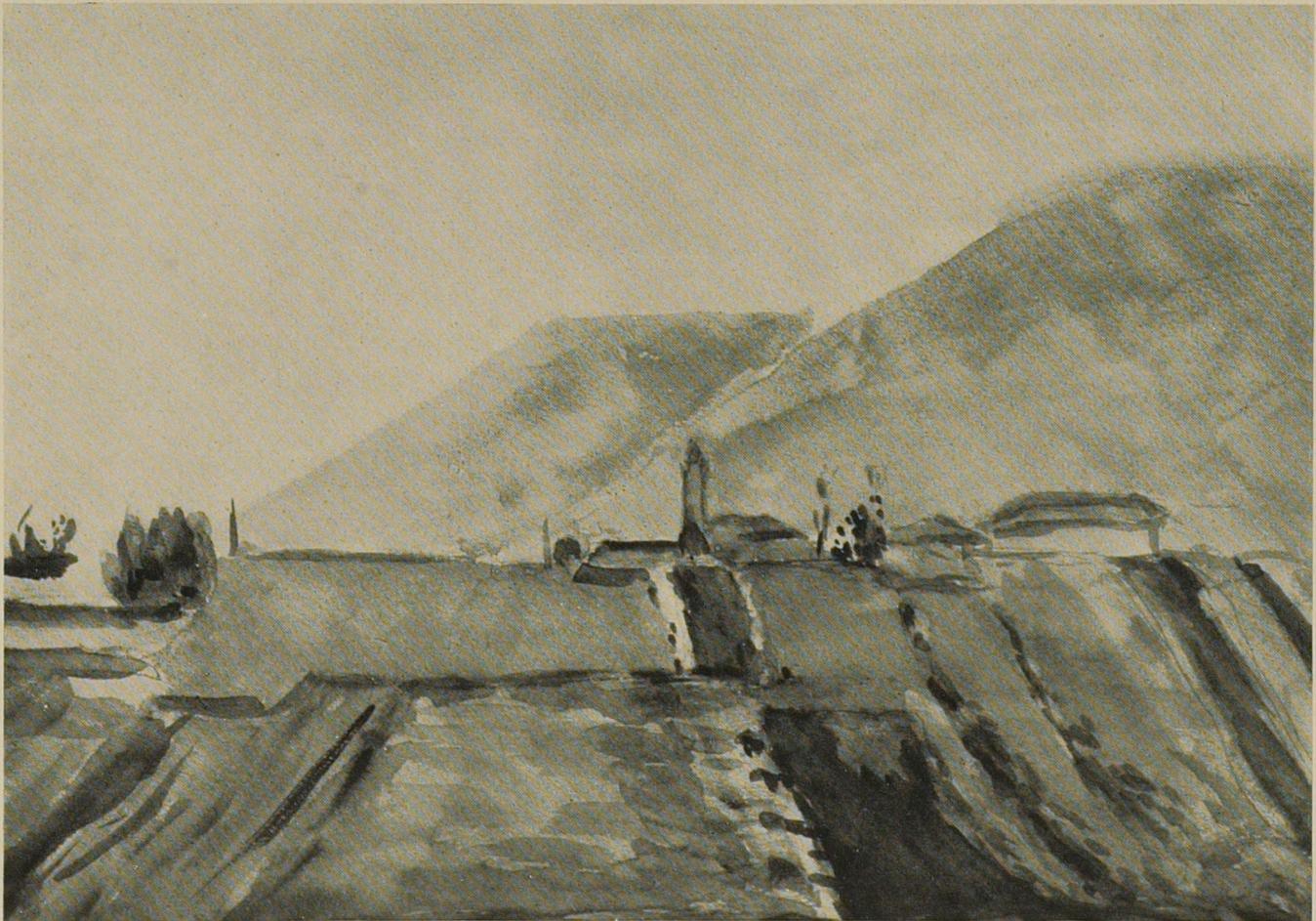
ARTURO TOSI: CABINE A FORTE DEI MARMI

tezza di questa tecnica. Quanto ai lombardi, è certo che il Ranzoni produsse parecchio, specie per il mercante milanese Vercesi, con una tecnica minuta, quasi da miniatura ed altrettanto preziosa; Cremona rimane ancor oggi, per molti dei cosiddetti tecnici, un esempio magnifico ed insuperato, un modello da non dimenticare. Eppure, proprio a proposito dei suoi acquarelli si potrebbero fare molte riserve; non soltanto in essi si accentuano quello sdilinquitto sentimentalismo e quello *chic* sdolcinato, che rappresentano una tipica tara della sua natura d'artista, ma stanno già i germi della maniera destinata ad imperversare a Milano sul finire del secolo ed al principio del '900. Il fanatismo per la *goccia* nasce proprio dagli acquarelli di Cremona.

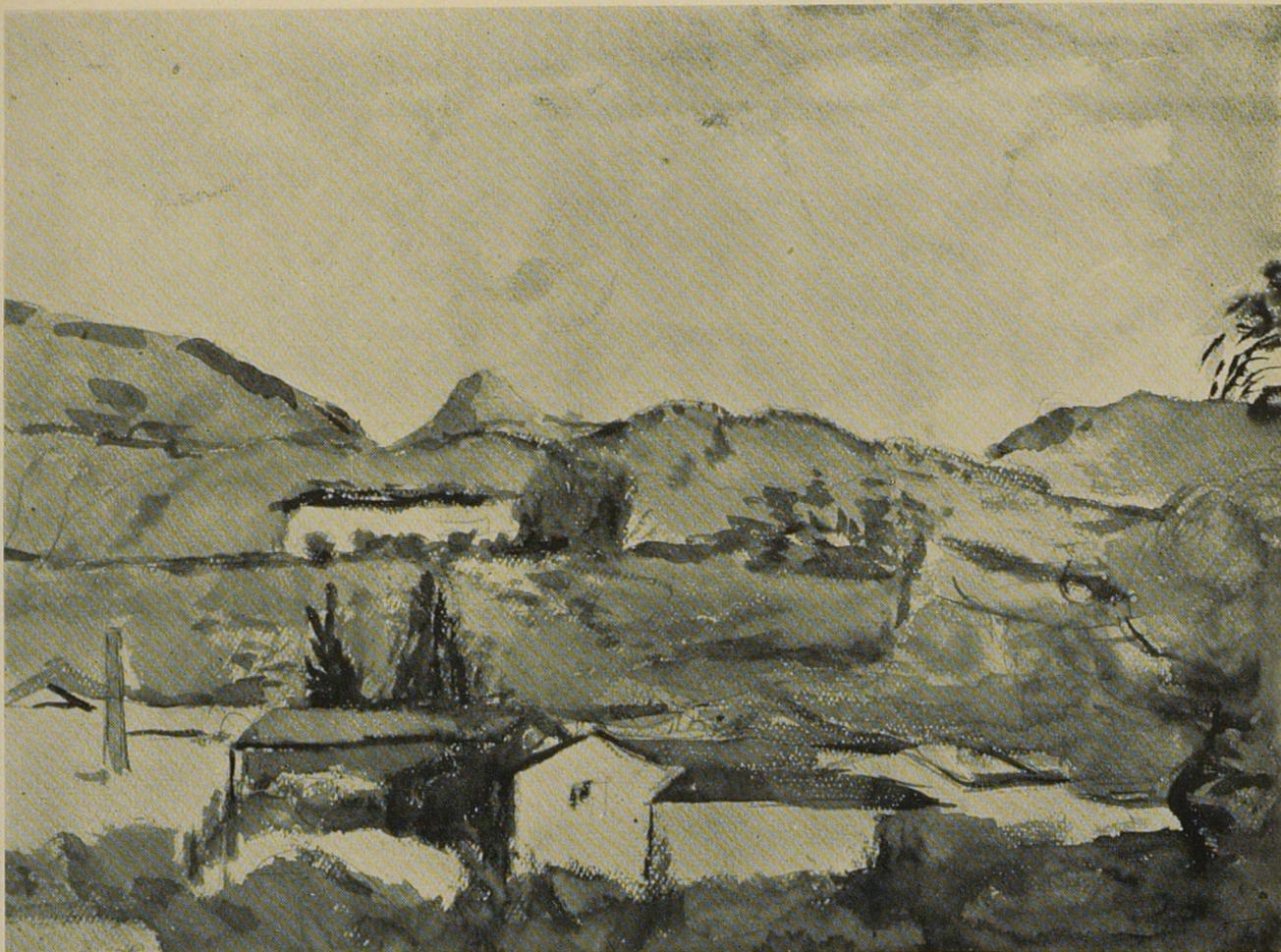
Quel che ho detto da principio, mi risparmia di parlare dell'opera di certi praticanti che ebbero una fortuna, anche materiale, ed una fama affatto sproporzionate alle loro virtù artistiche; ma è destino che le une si accoppino di rado alle altre. Anche qui, come per l'incisione, se si vuol toccare un terreno non inquinato, bisogna volgersi altrove (conosco per esempio

certi grandi fogli di Gola e certi accesi acquarelli di Boccioni pre e postfuturista, ai quali non disdice il confronto con le opere maggiori e che sono bellissimi esempi di una tecnica non degenerata in un apparente ed appariscente virtuosismo). Ma artisti che nell'ultimo tempo abbiano praticato l'acquarello, si contano sulla punta delle dita; a questo disamore ed a quest'abbandono dovette certo contribuire il fatto che essi non vollero esser confusi con la schiera, ancora numerosa, dei soliti mestieranti. Eppure la produzione di un Soffici e di un De Pisis, scarsa la prima e per più d'un verso legata al linguaggio cézanniano, abbondante l'altra che rinnova la maniera di Manet, ma con un garbo ed un brio gustosissimi e con una scioltezza sintattica moderna, meriterebbe d'essere commentata da critici non affrettati e non legati dal preconetto della preminenza della grande arte monumentale. Come merita d'esser conosciuta quella di Arturo Tosi.

L'ultimo maestro del naturalismo lombardo ha principiato a dedicarsi all'acquarello verso il 1910-1912 (ed in quel tempo espose due



ARTURO TOSI : NATURA MORTA — CAMPI ARATI



ARTURO TOSI : DINTORNI DI PONTIDA

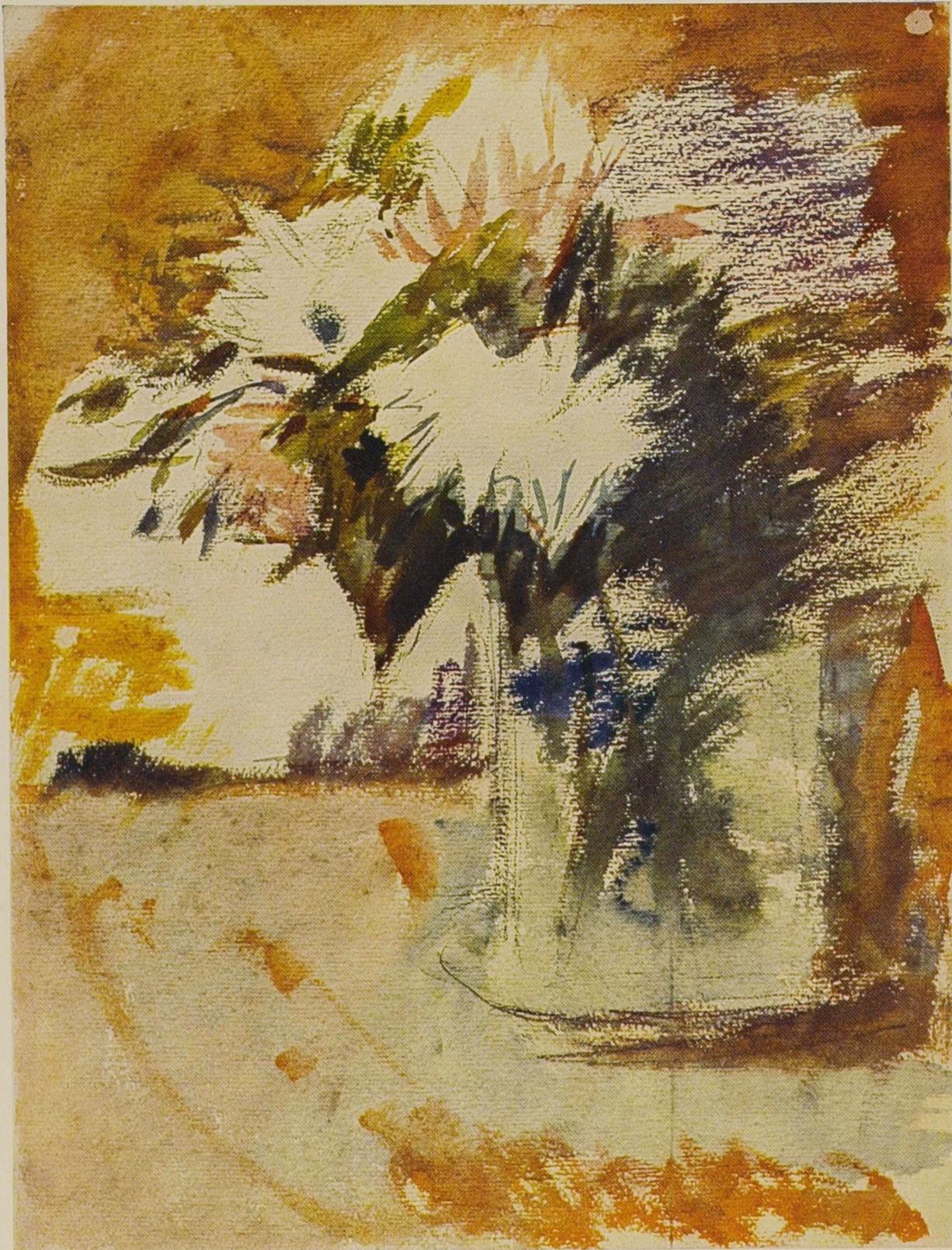
volte alle mostre milanesi degli Acquarellisti); con scarsa applicazione ha continuato poi a valersi del medesimo mezzo, ma soltanto negli ultimissimi anni egli è tornato all'acquarello con un piacere e soprattutto con un accento nuovi.

C'è in questo maturo e pur così fresco pittore una curiosità vivace per le esperienze tecniche che non si è attenuata col tempo. Mi ricordo che quando pubblicai con Scheiwiller le incisioni di *Graphica Nova* e lo sollecitai a tentare la litografia, egli fu subito preso dal gusto della nuova tecnica. Le lastre di zinco si moltiplicarono una dopo l'altra; e quando — anni dopo — si trattò di stampare la serie dei *Sei paesaggi lombardi*, in una sola estate ne tracciò febbrilmente una quarantina. La medesima passione mi sembra gli si sia ora attaccata per l'acquarello; attività minore, è quasi un divago alle fatiche della pittura di cavalletto, ma non mi meraviglierei punto se, un giorno, da cosa d'eccezione esso diventasse una consuetudine espressiva.

Dicevo che negli ultimi fogli c'è accento nuovo: novità, si capisce, che non modifica la fisionomia del Tosi che tutti conosciamo — il Tosi dei paesaggi, quello più attaccato alla grande tra-

dizione lombarda, il Tosi elegiaco pittoricamente a contrasto con l'altro smaltato e pieno di magnifici impeti sensuali delle nature morte. L'identità dei temi, la coincidenza addirittura testuale dei motivi, il medesimo modo di tagliar la scena e di svilupparla, accentuano la somiglianza e nello stesso tempo facilitano il confronto fra quadro ed acquarello.

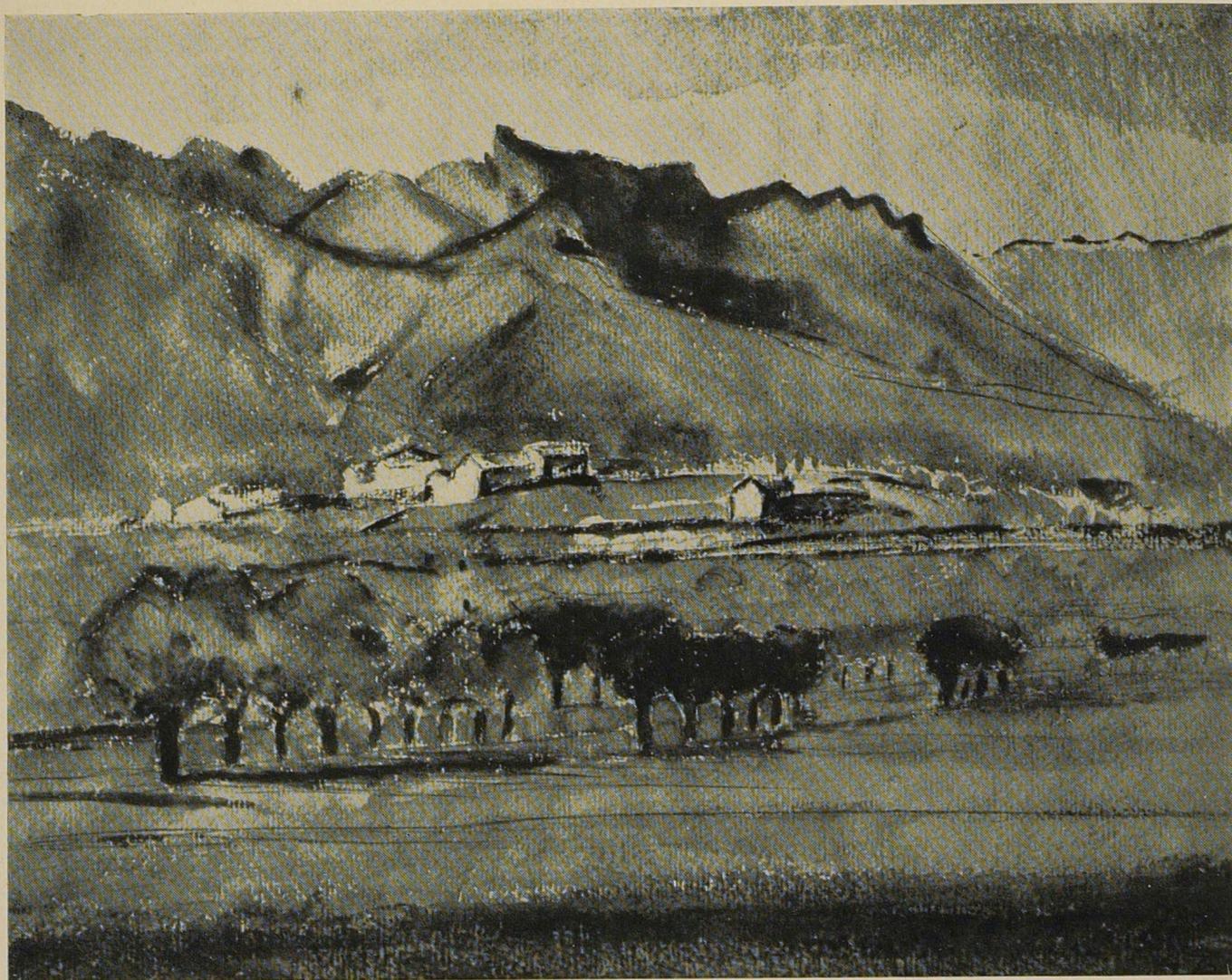
Le fragili squisitezze consentite da questa tecnica possono rischiare di tramutarsi in un infiacchimento della resa pittorica; giocare con uno strumento così fragile è sempre stato pericoloso. Ma quest'appunto non può esser pronunciato a proposito dei recenti, grandi fogli di Tosi i quali — se per certe soluzioni rivelano l'amoroso studio dei modelli cézanniani — sono condotti con sicura vigoria d'impianti, con una pennellata fluida, ma autoritaria e soprattutto netta e ben ritmata, con un'economia d'effetti, giocati anche sul bianco scusso della carta, quali non apparivano vent'anni addietro. In altre parole, si può dire che il nostro pittore abbia ora trovato una fattura appropriata alla nuova tecnica, che gli consente di esprimersi senza nessuna limitazione e nessuna rinunzia.



ARTURO TOSI: VASO DI FIORI



ARTURO TOSI: MARINA A ZOAGLI



ARTURO TOSI: L'AGRO DI ROVETTA

La tricromia e le tavole, inedite tutte, che accompagnano queste brevissime note, sono state scelte fra gli esempi più tipici dell'ultima produzione ed in generale non risalgono oltre tre o quattro anni fa. Se non mi premesse aggiungere ancora qualche parola di commento, esse potrebbero essere sufficienti, mi sembra, per dare un'idea assai precisa dei risultati della tutt'altro che mediocre esperienza tentata da Arturo Tosi. Commento, non tanto dei singoli fogli (quel paesaggio ligure, chiuso da una quinta estrosa di pini e dallo zig-zag delle colline che si allontanano precipitando a picco sul mare, può ricordare per resa atmosferica, delicatezza tonale, gusto dell'arabesco, certe vedute di alberi e di montagne degli antichi pittori cinesi, ed è un'eccezione, sia pur mirabile, nel repertorio tosiano; quelle tipiche vedute dell'agro di Rovetta lavato dalle prime piogge e carico di umori

autunnali; quella natura morta di frutta, così francamente cézanniana; quei fiori risolti a strappi da una pennellata nervosa e staccata), quanto a proposito della coincidenza non causale del ritorno di Tosi all'acquarello e dell'evoluzione della tecnica della sua pittura di cavalletto. Intendo dire che se Tosi si è lasciato daccapo tentare, ed in modo così decisivo, dall'acquarello, non si tratta di un capriccio; forse egli stesso non se ne è reso conto, ma l'urgenza di dire quel che uno ha in testa ed in cuore con il mezzo più semplice ed elementare possibile è sempre più palese nelle sue ultime tele di paesaggi ed è la medesima che l'ha ricondotto all'uso di una tecnica spiccia, apparentemente semplicissima, ma terribilmente pericolosa. Se così stanno le cose, non c'è davvero da dolersene.

LAMBERTO VITALI.