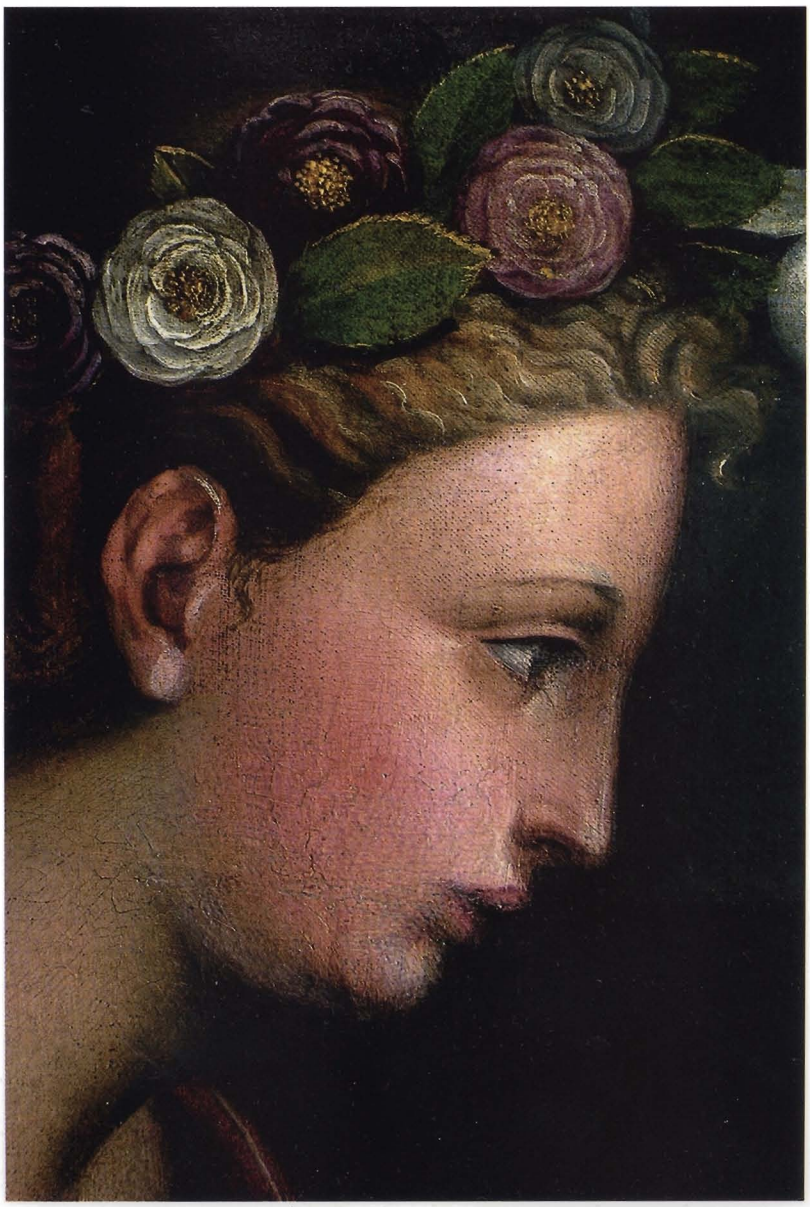
# Arte Lombarda

Nuova serie

166 | 2012 | 3



V&P

# Arte Lombarda

Nuova serie

166 | 2012 | 3

*Rivista quadrimestrale di Storia dell'Arte*
*fondata nel 1955 da Maria Luisa Gatti Perer*

**Comitato Scientifico**
Paolo Carpeggiani | Pierluigi De Vecchi | Francesca Flores d'Arcais
Marco Rossi | Alessandro Rovetta | Richard Schofield | Anna Maria Segagni

**Direttore**
Alessandro Rovetta

I contributi presentati ad «Arte Lombarda» sono valutati, in forma anonima, da studiosi competenti per la specifica disciplina (*double-blind peer review*).

Per la realizzazione dell'annata 2010 si ringraziano: Daniele Benati, Federico Cavalieri, Simonetta Coppa, Stefano Della Torre, Maria Teresa Fiorio, Tiziana Franco, Renzo Mangili, Pietro C. Marani, Giorgio Marini, Mario Marubbi, Alessandro Morandotti, Francesco Repishti, Gianni Carlo Sciolla, Francesca Tasso, Francesco Tedeschi, Giovanna Valenzano e Giorgio Zanchetti.

V&P VITA E PENSIERO

# Sommario

166 | 2012 | 3

*Saggi*

IVAN FOLETTI — Del vero volto di Ambrogio. Riflessioni sul mosaico absidale di Sant'Ambrogio a Milano in epoca carolingia — 5

CARLA TRAVI — I reliquiari quattrocenteschi della certosa di Garegnano: una rilettura — 15

MATTEO FACCHI — Per il catalogo del Maestro di Santa Maria Maggiore. Un crocifisso ligneo a Villacampagna di Soncino — 31

FRANCESCA MATTEI — Celio Calcagnini, Terzo Terzi e la cultura architettonica a Ferrara nel primo Cinquecento (1513-1539) — 40

STEFANO BRUZZESE — Recuperi e restauri a San Giorgio su Legnano: l'Assunta di Bernardino Campi e Giovanni Battista Armenini (con una postilla per Filippo Abbiati) — 62

ANNUNZIATA MISCIOSCIA — I fratelli Bonisoli, pittori cremonesi fra XVII e XVIII secolo — 76

EUGENIA BIANCHI — Andrea Pozzo nelle lettere di Giovanni Battista Barella a Livio Odescalchi: novità e precisazioni sulle commissioni (mancate) in San Sebastiano a Milano e in Palazzo Reale a Torino — 90

LEONARDO PASSARELLI — Sulla formazione di Arturo Tosi — 105

*Appunti e segnalazioni*

FILIPPO PIAZZA — Riguardo a un «bel gonfalone dipinto dal Lucchese» a Carpenedolo — 121

GIOVANNA VIRGILIO — Uno sconosciuto dipinto di Filippo Abbiati per il santuario della Madonna del Bosco a Imbersago — 124

Riassunti | Abstracts — 129

# Sulla formazione di Arturo Tosi

LEONARDO PASSARELLI

Nell'autopresentazione per la mostra personale che la Prima Quadriennale d'Arte Nazionale di Roma del 1931 gli dedicava, Arturo Tosi, riguardo ai suoi anni di formazione, si limitò ad affermare: «Frequentai negli anni giovanili la scuola di nudo all'Accademia di Brera, indi per breve tempo lo studio del pittore Feragutti Visconti in Milano. In seguito mi liberai dal vincolo di qualsiasi diretto insegnamento, fidando che libertà di studio e di meditazione meglio favorissero lo svolgersi schietto della mia visione interiore»[1].

I pochi riferimenti, perfettamente in sintonia con lo stile riservato dell'uomo Tosi, non sono mai stati precisati dagli studi successivi e soltanto il recente spoglio di documenti conservati presso archivi pubblici e privati, insieme alla lettura attenta della ricca bibliografia sull'artista, mi ha permesso di sistemare alcuni dati cronologici relativi alla giovinezza del pittore e ad alcune tappe salienti della sua formazione.

Arturo Giuseppe Tosi nacque il 24 luglio 1871 a Busto Arsizio da Carlo Tosi e Catterina Grassi[2], in un contesto sociale che era l'espressione tipica dell'imprenditorialità lombarda di fine Ottocento e nel cui ambito la sua famiglia ricopriva un ruolo di primissimo piano nel campo della filatura e tintura dei tessuti; da quando, cioè, Roberto Tosi aveva avviato negli anni settanta dell'Ottocento, in un modesto opificio nel centro storico di Busto Arsizio, una tessitura dotata di quattro telai a mano[3]. Dopo aver frequentato le scuole elementari presso il collegio Rotondi di Gorla Minore, Arturo Tosi fu iscritto nel 1882 all'Istituto tecnico di Milano in previsione di un suo impegno nelle attività imprenditoriali della famiglia. Terminati gli studi, infatti, il giovane venne subito instradato per far pratica come corrispondente commerciale nella ditta del cugino Gaspare Gussoni, la cui famiglia aveva anch'essa interessi nel ramo dell'industria tessile. Un brevissimo accenno a questo periodo si trova in un articolo di Elena Salvaneschi pubblicato sulla rivista fiorentina «Scena Illustrata» del marzo del 1950[4]. Le notizie biografiche riportate dalla Salvaneschi erano state fornite da Tosi stesso, come conferma un appunto del pittore datato 1950[5], che costituisce la minuta delle risposte alle domande della giornalista. Come si legge nell'articolo, Tosi

> fece le elementari al collegio di Gorla e il padre che desiderava avviarlo al commercio, secondo il clima locale, gli fece frequentare le scuole tecniche a Milano. A 16 anni incominciò a dipingere pur essendo impiegato come corrispondente commerciale nella ditta Gaspare Gussoni; ed ecco che nel giovinetto incominciò a destarsi quel senso di sdoppiamento tormentoso che lo porterà a diciotto anni alla crisi decisiva. Si ripeteva anche per lui il fenomeno già diverse volte verificatosi in altri artisti in fermento di formazione. Lasciò la metodica vita dell'impiegato e seguì l'intima profonda vocazione[6].

Gussoni era nato nel 1851 anche lui a Busto Arsizio e tra il 1900 e il 1909, eletto nel collegio di Clusone, ricoprì per due legislature la carica di deputato al parlamento del Regno d'Italia. Appassionato d'arte, nel corso della sua vita Gussoni riuscì a riunire un'importante collezione di pittura dell'Ottocento; fu proprietario della Galleria Milano e negli anni venti e trenta svolse, insieme a Lino Pesaro, un ruolo decisivo nelle vicende del gruppo 'Novecento'. È molto probabile, dunque, che il sedicenne Tosi,

*Abbreviazioni*

Archivio Fornara: Archivio Fornara, Prestinone (fraz. di Craveggia, Verbania);
Archivio Tosi: Archivio Tosi, Rovetta (Bergamo);
ASAB: Archivio Storico dell'Accademia di Brera, Milano;
MART: Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Archivio del '900.

1 A. Tosi, *Mostra personale di Arturo Tosi*, in *Prima Quadriennale d'Arte Nazionale*, catalogo della mostra, Roma 1931, p. 29. In questa occasione Tosi espose ventinove dipinti nella sala I.

2 Si veda il «certificato di residenza storico» di Tosi, conservato all'ufficio Anagrafe del Comune di Busto Arsizio.

3 Sulla nascita del primo nucleo di attività industriali della famiglia Tosi e sulle successive vicende si veda: G. Amati, *Filatura Tosi e Albini*, pp. 40-41, e D. Volontè, *Filatura Tosi-Albini*, in *I monumenti storico-industriali della Lombardia. Censimento regionale*, a cura di A. Garlandini e M. Negri, Milano 1984, pp. 60-61; V. Ferrè, scheda 5, *Busto Arsizio. Manifattura Tosi*, in *La fabbrica ritrovata. Mostra di archeologia industriale nella Valle Olona*, catalogo della mostra, Varese 1990, p. 100; D. Bellettati, *Famiglie Tosi*, in *Accoppiamenti giudiziosi. Industria, arte e moda in Lombardia 1830-1945*, catalogo della mostra, a cura di S. Rebora e A. Bernardini, Cinisello Balsamo 2004, p. 328-329.

4 E. Salvaneschi, *Arturo Tosi*, in «Scena Illustrata», LXV (1950/3), pp. 12-13.

5 L'appunto manoscritto è conservato nell'Archivio Tosi.

6 Salvaneschi, 1950. Più perentorio e privo di qualsivoglia autocompiacimento si dimostra il pittore nel citato appunto del 1950: «Verso il 18° anno lasciai lo studio di commercio e mi dedicai all'arte».

1. *Fanciulla convalescente*, 1891, olio su tela, cm 55 × 35,5. Milano, Galleria d'Arte Moderna.

quando si recò a lavorare nell'azienda dell'industriale bustese, trovasse un giusto interlocutore con cui condividere la sua nascente passione per quegli artisti che negli anni immediatamente successivi avrebbero avuto un'influenza profonda sulla sua formazione e sui suoi esordi; tra questi vanno ricordati soprattutto Giovanni Carnovali detto il Piccio, Daniele Ranzoni, Tranquillo Cremona, ma anche Antonio Mancini, Eugenio Gignous, Emilio Gola e, tra gli stranieri, lo svizzero Adolfo Feragutti Visconti – del quale, come noto, Tosi frequenterà l'*atelier* – e principalmente Adolphe Monticelli[7]. Pur mancando dati biografici sui due anni che seguirono il suo abbandono dell'impiego di corrispondente commerciale presso Gussoni, in un periodo che si può collocare tra il 1889 e il 1890, è certo che nella primavera del 1891 Tosi si trasferì a Milano in via Lupetta 5, a pochi passi da piazza Duomo[8]. Il trasferimento a Milano coincise cronologicamente con il suo esordio ufficiale nel 1891 alla prima Esposizione Triennale di Belle Arti di Milano, dove espose *Testa*[9], dipinto che verrà acquistato nel 1917, direttamente presso lo studio dell'artista, per la Galleria d'Arte Moderna di Milano[10] (fig. 1, tav. 16). Proprio nel periodo successivo alla prima Triennale di Brera, precisamente tra il 1892 e il 1893, si situa l'esperienza di Tosi alla Scuola del nudo di Brera in qualità di «libero frequentatore»[11], cui seguì la partecipazione nel 1893 all'Esposizione straordinaria nazionale internazionale di acquarelli, in occasione del cinquantenario della fondazione della Società per le Belle Arti di Milano, ancora con una *Testa-studio* e due *Studi di paesaggio*[12]. Relativamente alla pittura di paesaggio, è noto antecedentemente al 1893 l'olio su tavola *Crepuscolo autunnale*, riferito al 1891[13]. In quel giro di anni il pittore fu presente ad altre manifestazioni rilevanti, quali le Esposizioni Riunite di Milano del 1894 (la seconda Triennale braidense) e nel 1896 la *LV Esposizione. Prima triennale*, organizzata dalla Società promotrice delle Belle Arti di Torino nel Parco del Valentino. Alla prima delle due rassegne Tosi partecipa con una *Testa* e un *Ritratto di mio papà* [14], un soggetto che è

7 Cfr. G. Rocca - E. Somarè, *La Collezione On. G. Gussoni*, Milano 1932. Sul collezionismo in Lombardia tra Otto e Novecento si veda *Antonio Mancini (1852-1930). Il collezionismo del suo tempo in Lombardia*, a cura di S. Rebora, catalogo della mostra, Lovere 1997.

8 Si veda il «certificato di residenza storico» di Tosi conservato all'ufficio Anagrafe del Comune di Milano.

9 *Brera 1891, Prima Esposizione Triennale di Belle Arti. Catalogo ufficiale*, Milano 1891, p. 39, n. 297. Per l'importante rassegna Tosi presentò alla commissione di accettazione delle opere *Testa*, che andò effettivamente in mostra e in catalogo, e il dipinto *Macchietta-Ritratto* che venne invece escluso dall'esposizione. Nella scheda di notifica, consegnata dal pittore il 12 marzo 1891 alla commissione, sia *Testa*, sia *Macchietta-Ritratto* sono indicate da Tosi come «non vendibili», «mai esposte» e di sua proprietà. Cfr. ASAB, *Carpi* F II° 26, Registri e schede di notifica. Il dipinto *Macchietta-Ritratto* non è mai citato dalle fonti, né si hanno su di esso ulteriori testimonianze, pertanto esso risulta disperso o non ancora identificato.

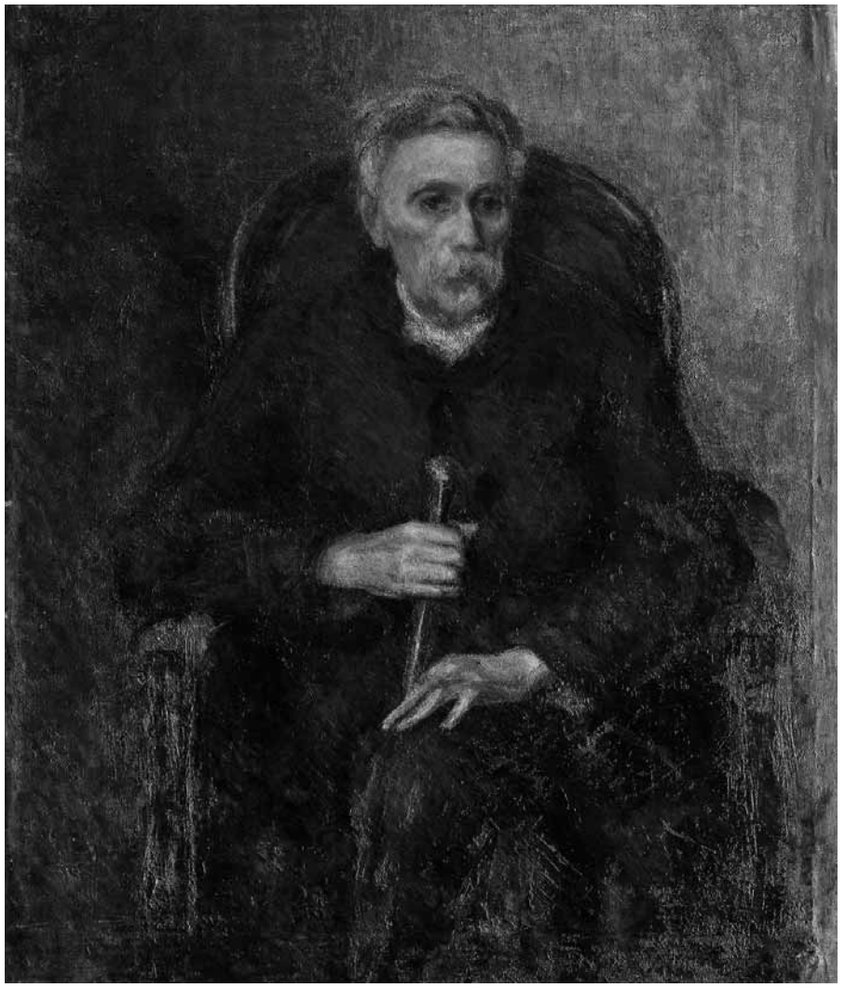
10 La notizia è riportata nella scheda inventariale della Direzione Civiche Raccolte d'Arte - Galleria d'Arte Moderna, n. inv. 1557; nella stessa il dipinto è indicato come «Testa di fanciulla». Nel catalogo a stampa della Galleria d'Arte Moderna di Milano l'opera ha assunto il titolo *Fanciulla convalescente*; cfr. L. Caramel - C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Padiglione d'Arte Contemporanea. Raccolta Grassi*, Milano 1973, p. 29, scheda 328, *Fanciulla convalescente*, olio su tela, cm 45 × 35,5 (inv. 1557), tav. 339. Un altro titolo frequente per indicare l'opera è *Malinconia*.

11 Cfr. ASAB, «Catalogo degli allievi della Scuola del Nudo per l'anno Scolastico 1892-93», in «Scuola del Nudo dal 1868 al 1903»; L. Passarelli, *Arturo Tosi e Carlo Fornara. La loro amicizia negli anni della formazione attraverso le lettere*, in *"Umori di buona terra". I luoghi della pittura di Arturo Tosi*, catalogo della mostra, a cura di G. Pacciarotti, Bergamo 2006, p. 20.

12 *1893. Nel 50° anno di fondazione. Esposizione straordinaria nazionale internazionale di acquarelli*, catalogo della mostra, a cura della Società per le Belle Arti di Milano, Milano 1893, p. 28, nn. 304-306.

13 La datazione al 1891 di *Crepuscolo autunnale*, che si trova nei cataloghi delle due ampie retrospettive di Busto Arsizio e Bergamo, del 1990 e del 1993, è stata avanzata dal proprietario del quadro Este Milani, anch'egli originario di Busto Arsizio e amico del pittore.

14 *Esposizioni Riunite-Milano 1894. Belle Arti*, *Catalogo della Esposizione triennale della R. Accademia di Brera*, a cura del Comitato esecutivo delle Esposizioni riunite, Milano 1894, p. 41, n. 566, *Ritratto di mio papà*, n. 567, *Testa*. La scheda di notifica, presentata dal pittore il 14 marzo 1894, e altre notize relative all'invio delle opere si trovano in ASAB, *Carpi* F II° 28.



2. *Ritratto del padre*, 1894, olio su tela, cm 100 × 90. Collezione privata. In basso a destra si legge la scritta «Interrotto 7/4/1894 A. Tosi».

3. *Mio padre*, 1891, opera distrutta.

presentato anche a Torino, accompagnato da due quadri intitolati entrambi, ancora una volta, *Testa*[15]. Il ritratto del padre Carlo fu sicuramente un tema molto caro al giovane pittore il quale, in una lettera all'amico Carlo Fornara, ascrivibile a questi anni, comunica che sta lavorando a «un ritratto metà figura grande al vero di mio papà» e studiando una figura intera di sua cugina[16]. Dei tre ritratti del padre, che verranno esposti insieme nel 1923 alla Galleria Pesaro[17], ne restano oggi solo due, il più antico, con la figura di profilo, riferito al 1890 da Giulio Carlo Argan nella sua monografia su Tosi del 1942[18], e quello del 1894 che mostra il padre sempre seduto sulla poltrona ma questa volta ripreso di fronte (fig. 2, tav. 18), molto prossimo all'esemplare di dimensioni ridotte, recante in basso la dedica «a mio papà / il figlio Arturo» e la data 1° aprile 1891, andato distrutto nell'incendio doloso dello studio del pittore a Rovetta, il 19 giugno del 1944, di cui resta come unica testimonianza la riproduzione nell'elegante volume di Giovanni Scheiwiller edito da Garzanti del 1942[19] (fig. 3). Vengono invece presentati in questo articolo per

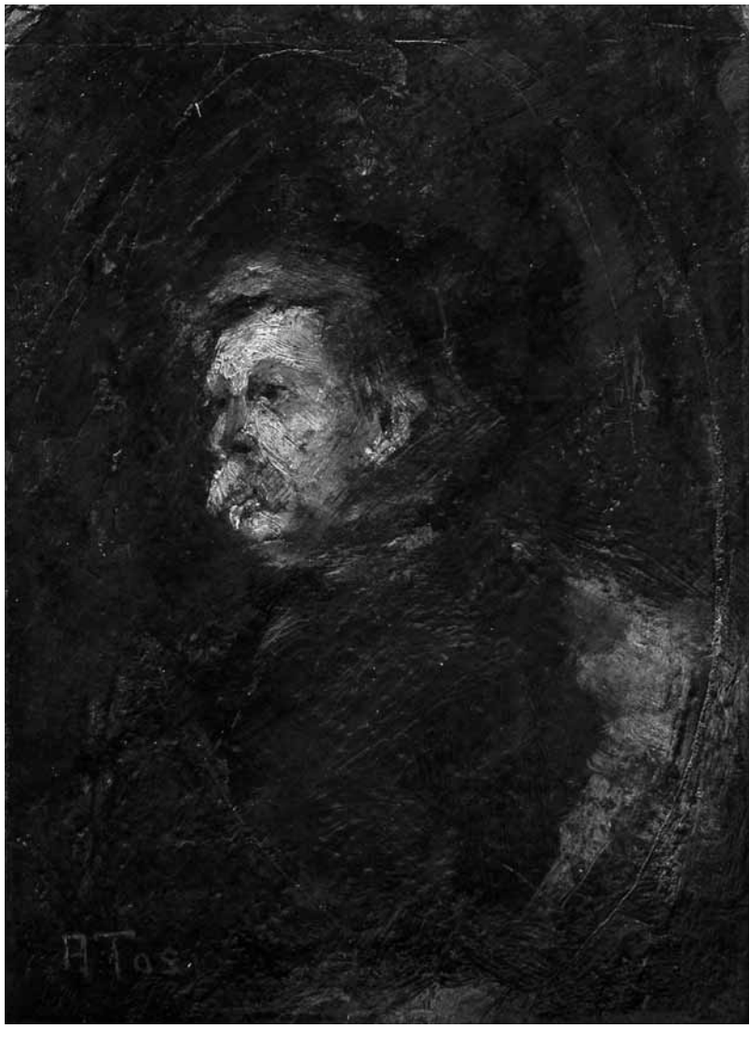
15 *Esposizione LV. Prima Triennale. Catalogo. Anno 1896*, catalogo dell'esposizione, a cura della Società Promotrice delle Belle Arti, Torino 1896, p. 23, n. 175, *Testa*; p. 24, n. 198, *Testa*; p. 35, n. 363, *Ritratto di mio papà*. Il periodico che accompagnava l'esposizione, «La triennale: giornale artistico-letterario», 1, 14-15 (1896), non menziona mai Tosi, che è invece citato in [Aladin], *I Lombardi espositori alla Triennale di Torino*, in «La Lombardia», 120, 1 maggio 1896.
In questa occasione rettifico quanto da me ipotizzato sulla possibilità che Tosi avesse esposto alla Triennale di Torino del 1896 tre dipinti di paesaggio: cfr. Passarelli, 2006, p. 20 e nota 6.

16 Lettera di Arturo Tosi a Carlo Fornara (Milano [1893-1894]), Archivio Fornara. Pur non riportando datazione il documento è da collocare successivamente all'incontro dei due pittori in occasione della Triennale milanese del 1891; cfr. Passarelli, 2006, pp. 20-25.

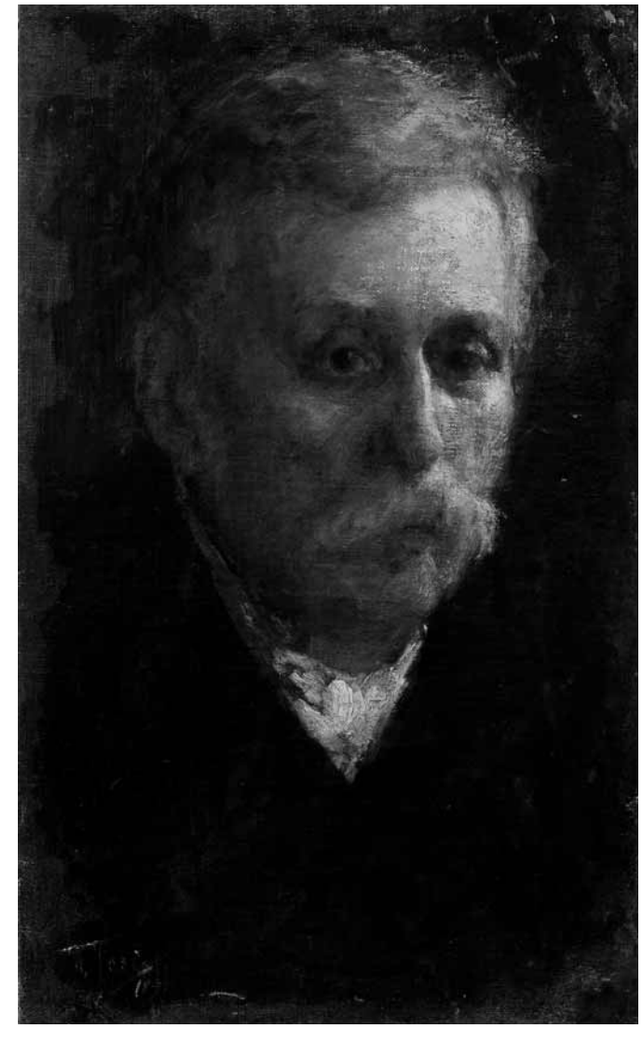
17 *Mostra individuale dei pittori Arturo Tosi, Adone Comboni e dello scultore Aurelio Bossi*, catalogo della mostra, Milano 1923. Nel catalogo è riprodotto un solo ritratto del padre (*Mio Padre*, s. p.), mentre nell'elenco delle opere esposte il soggetto è riportato ai nn. 13, 46 e 47. L'artista venne presentato in catalogo da un testo di Gustavo Botta (G. Botta, *Arturo Tosi*, in *Mostra individuale…*, 1923, pp. 7-18).

18 G. C. Argan, *Tosi*, Firenze 1942, tav. I: «*Ritratto del padre*, 1890».

19 G. Scheiwiller, *Arturo Tosi*, Milano 1942, tav. I: «*Mio padre*, 1891», cm 35 × 20. La notizia della distruzione del dipinto nell'incendio dello studio del pittore a Rovetta nel 1944 mi fu comunicata da Este Milani.



4. *Ritratto del padre*, 1890-1894, olio su cartone, cm 19,2 × 13,8. Collezione privata. Inedito.



5. *Ritratto del padre*, 1891, olio su tela, cm 50 × 30. Collezione privata. Inedito.

la prima volta i due piccoli ritratti, riferibili alle primissime prove del pittore, uno che ritrae Carlo Tosi ancora seduto sulla poltrona visto di tre quarti e l'altro in un malinconico primo piano (figg. 4-5, tav. 17).

Dei diversi dipinti che nei documenti sono indicati con il titolo *Testa*, insieme all'esemplare della Galleria d'Arte Moderna di Milano, ne sono stati rintracciati altri due col medesimo soggetto. Uno di essi venne riprodotto, come *Testina*, nell'agosto 1933 su «Emporium» da Giorgio Nicodemi a corredo del suo articolo su Tosi[20] (fig. 6); risulta invece inedito lo splendido ritratto di fanciullo che rispetto ai primi due emerge per una gamma meno compassata di colori, con tocchi di rosa, verdi e azzurri anche sul volto (fig. 7). Sembra opportuno ricordare che nel 1909 Tosi partecipò all'Esposizione internazionale di Monaco di Baviera, presentando alla giuria di accettazione delle opere – riunitasi il 27 marzo all'Accademia di Brera e costituita da Gerolamo Cairati, Leonardo Bazzaro, Giorgio Belloni, Emilio Gallori e Bassano Danielli – una *Testa di fanciullo*, come recita il titolo riportato nella scheda di notifica[21]. Il fatto che il dipinto nel catalogo dell'esposizione tedesca sia indicato con il titolo di *Mädchenkopf*, una testa di fanciulla[22], ne rende però difficile la sua identificazione. Non si hanno infatti dati certi per stabilire se il quadro esposto da Tosi a Monaco fosse la *Testa* presentata alla prima Triennale del 1891 o una delle altre prove col medesimo soggetto. Relativamente all'esposizione di Monaco ci sono pervenute due lettere del mese di marzo del 1909 di Vittore Grubicy con cui questi invitava espressamente Tosi a ridurre le misure di una «testina». La sera del 12 così Grubicy si rivolge al pittore:

[20] G. Nicodemi, *Artisti del tempo nostro: II. Arturo Tosi*, in «Emporium», LXXVIII, 464 (agosto 1933), p. 79.

[21] Il titolo *Testa di fanciullo* si trova anche in altri documenti inerenti all'esposizione di Monaco. Cfr. Milano, ASAB, *Carpi* F II° 18/B, Esposizione internazionale di Monaco di Baviera 1909.

[22] *X. Internationale Kunstausstellung*, Königl. Glaspalast, Officieller Katalog, Künstler Genossenschaft Sezession, München 1909, p. 132, n. 1570 (*Mädchenkopf*).

6. *Testina* (*Testa di fanciullo*), 1891-1900, olio su tela, cm 63 × 45. Collezione privata.

7. *Testa di fanciullo*, 1891-1895, olio su tela, cm 57,3 × 40. Inedito. Collezione privata.

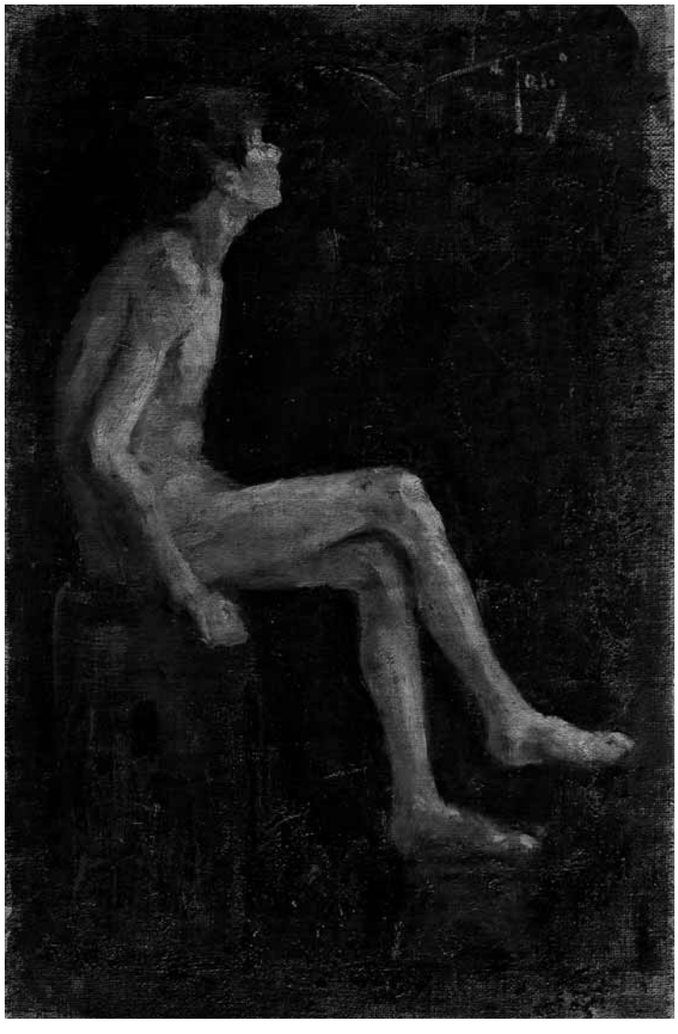
> Caro Tosi,
> pensaci bene, sono d'avviso che dovresti fare uno sforzo per mandare ad ogni costo la testina insieme al terzetto. Quello che importa è che sia ridotto il formato nel giusto taglio segnato dalla fotografia. Quanto alla cornice ti sarà facile in piazza S. Sepolcro farti fare subito una cornice d'una buona sagoma abbastanza larga da inquadrare bene. Sarebbe bene non parlare a nessuno dell'idea di questa aggiunta. Comunque riesca, quanto all'accettazione o meno è certo che la vista sola di questo lavoro deve rialzare la considerazione per il terzetto almeno del 30 o 40 per cento! Non trascurare questa mossa nella partita che giuochi con tanta passione ed interessamento[23].

Da questa lettera, scritta prima che la commissione di accettazione si riunisse a Brera, apprendiamo quindi che Tosi aveva intenzione di presentare anche un «terzetto» che, secondo Grubicy, affiancato alla «testina» avrebbe persino guadagnato in considerazione presso la giuria. Grubicy ritorna sulla vicenda il 28 marzo, a giochi ormai fatti, per ribadire che una riduzione del formato, prima della sua spedizione a Monaco, avrebbe sicuramente giovato all'opera[24]. Nel caso invece della *Testina* riprodotta nell'articolo di Nicodemi nel 1933, è piuttosto visibile un'aggiunta di tela nella parte superiore del dipinto. Ricordando che Tosi nella scheda di notifica per l'esposizione tedesca indicò il dipinto come *Testa di fanciullo,* potrebbe risolvere il caso la terza testa presentata qui per la prima volta, chiaramente un ritratto di bambino (fig. 7), anche se nell'elenco delle opere esposte presente nel catalogo di Monaco compare, come già detto, il titolo *Mädchenkopf*, dunque, una testa di fanciulla.

23 Lettera di Vittore Grubicy de Dragon a Tosi (12 marzo 1909), Archivio Tosi.

24 «Fa il possibile – te ne prego – di fare quanto ti ho detto alla testina (riduzione del formato in altezza) per Monaco. Sono convinto che avvantaggerebbe assai e con quella nuova acconciatura potrebbe avere qualche successo per mezzo dell'amico Cairati che ho là»; lettera di Vittore Grubicy de Dragon a Tosi (28 marzo 1909), Archivio Tosi.

Effettivamente, se si confrontano le misure indicate dall'artista per l'opera *Testa* quando la inviò alla Triennale milanese del 1891 ci si accorge che erano ben maggiori, 75 × 55 cm (si veda ASAB, *Carpi* F II° 26, Registri e schede di notifica) , rispetto ai 55 × 35,5 cm attuali, fatto che lascia pensare che Tosi possa effettivamente aver assecondato i consigli dell'amico più anziano e presentato, diciotto anni dopo, la stessa opera a Monaco.



8. *Nudo*, 1890-1893, olio su tela, cm 40 × 26. Collezione privata. Inedito, firmato in alto a destra «Tosi».

Gli anni appena precedenti e successivi alla prima Triennale di Milano rappresentarono per Tosi un momento altamente formativo. Intorno al 1890 andrebbe collocata la sua frequentazione dello studio del pittore svizzero Adolfo Feragutti Visconti, così come si ricava da un appunto inedito del 1933, rintracciato nell'archivio del pittore[25]. Tosi aveva allora 19 anni e quel «cominciai a studiare», riportato nella nota, andrebbe inteso come un vero e proprio esordio, cioè la messa in pratica di quella vocazione alla pittura maturata negli anni immediatamente precedenti, ma forse non ancora espressa liberamente nell'ambito familiare, che avrebbe sicuramente preferito vederlo impegnato in una carriera imprenditoriale, e verso di essa infatti lo aveva indirizzato. La scelta per il suo apprendistato cadde dunque su un artista che, se poco influì stilisticamente sulla successiva pittura di Tosi, tuttavia poté essere bene accetto alla sua famiglia, considerato sia il ruolo di prestigio rivestito dal pittore svizzero all'interno degli ambienti della borghesia lombarda, sia la presenza di alcune sue opere nella collezione Gussoni[26].

A Milano Tosi frequenta tra il 1892 e il 1893 la Scuola del nudo di Brera (fig. 8) e incontra spesso Grubicy – al quale sarà sempre «legato da stima e amicizia profonda» – che lo prese sotto la sua ala protettiva dimostrandosi «largo di consigli e incoraggiamenti»[27]. Grazie al legame con il più maturo Grubicy è molto probabile che in quegli anni egli frequentasse il salotto di Gerolamo ed Erminia Cairati nella loro casa milanese di via San Paolo. Come hanno evidenziato le ricerche di Sergio Rebora su Grubicy, ad animarlo avevano contribuito i pittori Luigi Conconi, Gaetano Previati, Angelo Morbelli, gli scultori Paolo Troubetzkoy ed Emilio Quadrelli, l'architetto Luca Beltrami, gli scrittori Carlo Dossi, Giampietro Lucini e Neera, e i giornalisti Alberto Sormani e Felice Cameroni[28]. Tosi inizia anche a partecipare alla vita della Famiglia Artistica, e molti anni più tardi, nel 1928, sarà lui stesso a rievocare quel periodo raccontando ad Aligi, per un articolo de «La Fiera Letteraria»: «Di quei primi tempi ho qui, come ricordo, qualche quadretto: quello lì, che dipinsi alla Famiglia artistica, una modella che veniva spesso da noi»[29].

Il ritratto che ne deriva è sicuramente quello di un pittore che sin da giovane, grazie anche alle possibilità finanziarie, era riuscito a coniugare sullo stesso piano della passione per l'arte – e in modo particolare per la pittura – sia il proprio gusto come futuro collezionista, sia la propria attività artistica. Nel corso di tutta la sua esistenza, cioè, egli è sempre riuscito a guardare anche ad altri artisti, sia maestri del passato sia suoi contemporanei, a dialogare con essi, arrivando spesso all'acquisizione di opere importanti per la sua personale collezione.

Riguardo alla partecipazione di Tosi alla prima Triennale torinese, di cui si è riferito sopra, il pittore Vittorio Bussolino, anch'egli presente alla rassegna, in una lettera del 2 maggio 1896 gli esprime la sua ammirazione, individuando nelle tre opere esposte l'amore per i «nostri migliori antenati» e soprattutto per «il povero Fontanesi» [30]. Il richiamo a Fontanesi, di cui Bussolino era stato allievo e collezionista[31], anche se suscitato dalla visione di tre quadri di figura, è sicuramente molto pertinente e su questa indicazione è giusto puntare l'attenzione. Tosi, infatti, collezionò negli

25 Tosi scrive: «A 19 anni cominciai a studiare col pittore Feragutti Visconti»; appunto autografo [1933], Archivio Tosi.

26 Una recente trattazione della figura del pittore svizzero è nel volume *Adolfo Feragutti Visconti*, catalogo della mostra, a cura di G. Ginex, Milano 2011.

27 Tosi, 1931, p. 29. Sul rapporto che legò Grubicy e Tosi: M. Vinardi, *Vittore Grubicy de Dragon e Arturo Tosi «… se una spanna di cielo mi prende tanto tempo e così lungo amoroso lavoro…»*, in "*Umori di buona terra*"…, 2006, pp. 13-19.

28 S. Rebora, *Vittore Grubicy De Dragon. 1851-1920*, Milano-Roma 1995, pp. 13-14.

29 Aligi, *Visite ad artisti: Tosi*, in «La Fiera Letteraria», IV, 9 (26 febbraio 1928).

30 Cartolina postale di Vittorio Bussolino indirizzata ad Arturo Tosi (Torino, 2 maggio 1896), Archivio Tosi.

31 Bussolino nel 1914 proporrà a Tosi di acquistare alcuni dipinti e disegni di Fontanesi di sua proprietà; lettera di Vittorio Bussolino a Tosi (Torino, 9 ottobre 1914), Archivio Tosi. Carlo Fornara chiederà invece a Tosi di mostrare i suoi Fontanesi alla pittrice Guglielmina Ghersi; lettera di Carlo Fornara ad Arturo Tosi (Prestinone, 23 ottobre 1915), Archivio Tosi.

anni opere del pittore emiliano, anche se le ricerche non hanno permesso di stabilire l'identità e le modalità degli acquisti. Lo stesso Fornara, che negli anni novanta dell'Ottocento fu sicuramente tra gli artisti più vicini a Tosi, prestò ugualmente attenzione alla pittura di Fontanesi e nel 1947 nelle sue *Brevi memorie* definirà una «sconvolgente rivelazione»[32] la retrospettiva di oltre sessanta opere che l'Esposizione Cinquantenaria della Società promotrice di Belle Arti di Torino aveva dedicato al pittore tra l'aprile e luglio del 1892. Tosi e Fornara si erano probabilmente incontrati per la prima volta in occasione della Triennale milanese del 1891, dove entrambi esponevano. Nella corrispondenza superstite tra Fornara e Tosi, le cui lettere finora rinvenute sono successive al 1893, non vi è alcun accenno a Fontanesi, ma non è escluso che lo stesso Tosi possa aver visitato la rassegna torinese. Egli guardò assai presto infatti a Fontanesi e non solo a partire dalla seconda metà del primo decennio del Novecento[33]. Lo aveva sottolineato per primo, recensendo il 18 dicembre 1923 su «La Sera» la già citata personale dell'artista alla galleria Pesaro di Milano, Raffaello Giolli, che in quell'occasione scriveva di Tosi: «Giovane, ammirando Fontanesi, e soprattutto Monticelli, la sua pittura s'era scapigliata per conquistare chi sa quali immediatezze vibranti di colore squisito e robusto, che poi pareva aver dimenticato»[34].

Proprio le cosiddette «cazzeruole» – come Fontanesi definiva scherzosamente i suoi studi in alcune lettere a François-Auguste Ravier tra il 1874 e il 1875, altrimenti definite da Marco Calderini come «impressioni a colori molto arditi»[35] – avevano tutte le caratteristiche per entusiasmare il giovane Tosi. Risulta stringente, infatti, un confronto tra le rapide 'impressioni' di Fontanesi, con la loro distanza da regole accademiche, esemplificata nell'utilizzo di colori accesi e da una superficie pittorica spesso graffiata dall'artista con il manico del pennello e che in alcuni punti si caratterizzata per la densità della materia, e i paesaggi tosiani degli anni novanta dell'Ottocento. L'amore per Fontanesi si protrarrà nel tempo e *La nube* del 1916 ha tutto il sapore di un vero omaggio. Nel dipinto si evidenzia più di una semplice assonanza, non tanto con il celebre *Le nubi* di Fontanesi, databile al 1880, quanto con gli altrettanto noti studi e bozzetti relativi all'opera maggiore. Alla retrospettiva torinese del 1892 Tosi potrebbe avere soffermato la sua attenzione proprio su alcuni di questi studi, e su altre «cazzeruole» esposte[36], ed eventualmente essere venuto a conoscenza anche delle intense vedute di stagni e paludi, colti solitamente nell'ora del tramonto, nei pressi della località di Morestel nell'Isère dove, dal 1858 al 1865 e dal 1872 al 1881, Fontanesi aveva trascorso le estati, spesso ospite di Ravier, entrando probabilmente in contatto con la pittura coloristicamente accesa e ricca di impasto del lionese Louis Carrand (1821-1899) e dell'ancora più espressivo Monticelli[37]. Infine, appare significativo sottolineare che Tosi, nel compilare il questionario che Giovanni Scheiwiller gli aveva inviato nel 1929, per la stesura di una mappa dell'arte italiana, aveva indicato tra i pittori moderni che lo avevano influenzato nell'ordine Fontanesi, Ranzoni e Cézanne[38].

Nei primi anni di attività, tuttavia, i suoi modelli di riferimento furono sicuramente il Piccio, Tranquillo Cremona e Daniele Ranzoni, le cui opere gli erano facilmente accessibili. Sarebbe stato del resto difficile, se non impossibile, per un giovane pittore digiuno di una formazione accademica non tenere conto della tradizione scapigliata, di quella stagione originale della pittura lombarda del secondo Ottocento ormai al tramonto. I toni generalmente scuri di alcune delle sue prime prove lasciano spazio ne *Il ritratto della moglie* alla folgorante luminosità che emana dallo «stupendo trapasso di bianchi»[39] dell'abito, increspato da toni azzurrati e verdastri, indossato dalla giovane donna nel 1896 (fig. 9). Il contorno della figura, bruciato dal contatto con l'atmosfera circostante, rimanda immediatamente a una matrice ranzoniana, rintracciabile nei dipinti di Tosi principalmente nei rapporti tra il piano di fondo e quello delle figure, con una partitura pittorica che, per quanto più ricca nella stesura di pasta, viene tenuta ancora su note uniformi e monotone di colore, per lo più brune, che talvolta si illuminano, nel caso dei ritratti del padre, sulle mani e sul volto, in quello della giovane moglie, anche nell'abito[40]. In questo contesto appare significativo evidenziare come Tosi fosse il proprietario del *Ritratto della signora Franzosini*, una delle opere più note di Ranzoni rimasta incompiuta in piena lavorazione nel 1875. Ulteriori e più approfondite ricerche per sapere se l'acquisto dell'opera sia avvenuto negli anni novanta svelerebbero quanto Tosi potesse «essere estremamente interessato a tale testimonianza sul modo di procedere di Ranzoni, "collega" molto amato» [41]. Infine, a dimostrare ancora l'attenzione

32 C. Fornara, *Brevi memorie di Carlo Fornara*, in «Convivium-raccolta nuova», 4 (1947), pp. 541-546, ora in C. Mattei - F. Vercellotti, *Bello di colore. Dai taccuini di Carlo Fornara*, Milano 1969, p. 77: «Passai lunghe ore dinanzi all'*Aprile*, e quella pagina di poesia dolce e mesta mi commoveva fino alle lacrime».

33 G. Anzani, *Pittura come sentimento del reale*, in *Omaggio ad Arturo Tosi. Opere 1891-1953*, catalogo della mostra, Busto Arsizio 1993, pp. 17-18.

34 R. Giolli, *Alla Galleria Pesaro: Tosi*, in «La Sera», Milano, 18 dicembre 1923.

35 Cit. da V. Bertone, *Sul limite del bosco*, in *Fontanesi 1818-1882*, catalogo della mostra, a cura di R. Maggio Serra, Torino 1997, p. 212.

36 Oltre a *Le nubi*, nella retrospettiva del 1892 ordinata dalla Società promotrice di Belle Arti nell'ambito dell'*Esposizione Cinquantenaria* di Torino, Tosi avrebbe potuto vedere il bozzetto relativo a *Le nubi*, del 1879-1880, e *Sole calante sulla palude* (*Sole centrale*) del 1875.

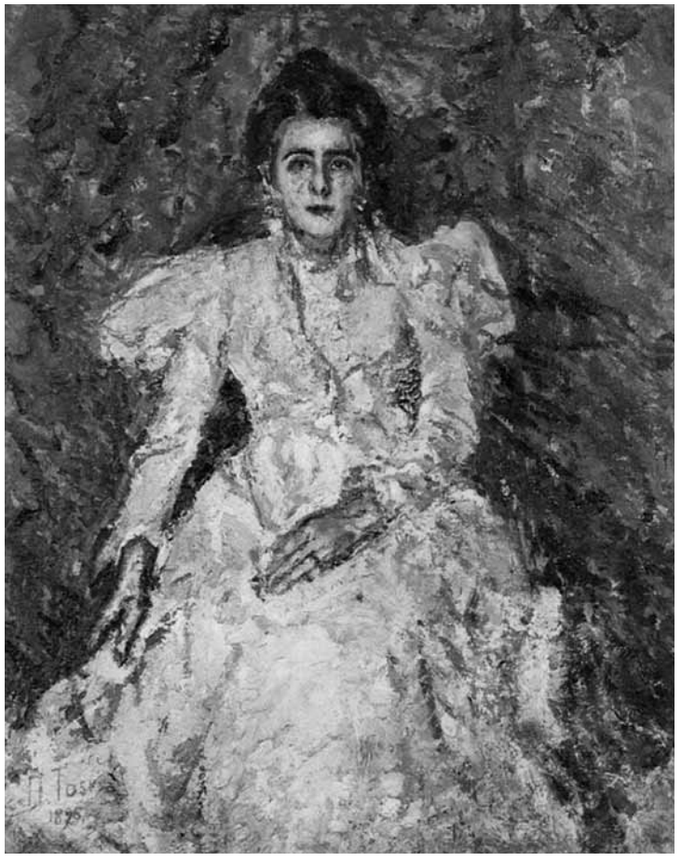
37 Cfr. R. Maggio Serra, *«Antonio Fontanesi pittore paesista». Un artista italiano in Europa*, in *Fontanesi*…, 1997, p. 76.

38 Cfr. P. Rusconi, *Fortuna di Arturo Tosi negli anni XI e XII dell'era fascista*, in *"Umori di buona terra"*…, 2006, p. 46 e nota 47.

39 G. Mascherpa, in *Arturo Tosi pittore giovane*, catalogo della mostra, a cura di G. Mascherpa, Milano 1980, s. p.

40 Un certo impaccio nella resa anatomica dei soggetti appare evidente osservando le mani dei modelli. Nel caso del *Ritratto della moglie* Mascherpa (1980, s. p.) si spinse a scrivere: «l'onta centrale della mano afflosciata nei rosa, 'stecca' appunto facile per un giovane che non dovette mai bazzicar molto d'anatomia».

41 A.-P. Quinsac, *Daniele Ranzoni: catalogo ragionato dei dipinti e dei disegni*, Milano 1997, p. 134. Nella scheda dell'opera la studiosa asserisce che essa apparteneva sicuramente a Tosi antecedentemente al 1911, anno dell'esposizione delle opere di Daniele Ranzoni che si tenne al Ridotto del Teatro di Intra dal 3 settembre al 1° ottobre, per la quale Tosi concesse il ritratto insieme ad altre opere di sua proprietà.



9. *Mia moglie*, 1896, olio su tela, cm 150 × 115. Collezione privata.

profonda che Tosi nutriva per Ranzoni, stanno i dipinti e i cinque album rilegati di disegni del pittore intrese che impreziosivano la sua collezione e di cui s'ignora il periodo di acquisizione[42]. Proprio sulla base di queste carte, Franco Tosi (1903-1966), figlio di Arturo, curerà nel 1934 la bella pubblicazione *Disegni di Daniele Ranzoni*[43]. Anche se Tosi non fosse già stato in possesso di questa produzione grafica nel primo decennio del Novecento, è molto probabile che almeno gli fosse nota, e a essa sicuramente deve avere guardato tra il 1909 e il 1911 quando, lasciati i pennelli e i colori, si dedicò quasi esclusivamente al disegno, tentando una strada di estrema semplificazione nell'affrontare il tema del paesaggio. Se in questa primissima fase, rappresentata dalle opere esposte alle prime due Triennali braidensi, sono evidenti i suoi debiti iniziali verso la tradizione lombarda di fine Ottocento, e soprattutto verso Ranzoni, parallelamente egli allarga notevolmente il suo orizzonte di riferimento compiendo soggiorni in Val Vigezzo e recandosi svariate volte a Marsiglia per acquistare dipinti di Adolphe Monticelli. La pittura del francese, tema di numerose lettere tra Fornara e Tosi[44], costituì proprio uno dei motivi su cui si fondò a partire dal 1893 la sua frequentazione dei pittori della Val Vigezzo e in particolare, oltre a Fornara, di Gian Maria Rastellini e Giovan Battista Ciolina, tutti allievi alla scuola Rossetti Valentini di Santa Maria Maggiore di Enrico Cavalli. Quest'ultimo fu sicuramente tra i primi artisti italiani a interessarsi alla pittura di Monticelli: dopo aver frequentato dal 1864 al 1867 l'Académie des Beaux-Arts di Lione, sotto la guida di Joseph Guichard, amico stretto di Monticelli dai tempi del soggiorno parigino del 1855, e aver soggiornato dal 1871 al 1881 a Marsiglia, dove il pittore provenzale si trovava in quegli anni, rientrato a Santa Maria Maggiore nel 1881 si dedicò, a fianco del padre Giuseppe, all'insegnamento di pittura. In questo contesto periferico Cavalli riuscì ad alimentare la passione per Monticelli nei giovani allievi; tra essi Fornara, Maurizio Borgnis, Ciolina e Gian Maria Rastellini, il cui fratello Camillo riuscì addirittura a mettere insieme una ricca collezione di opere del pittore francese, parte della quale è confluita recentemente nelle raccolte della Pinacoteca Ambrosiana di Milano[45].

Il problema della complessa formazione artistica e dei primi anni di attività di Tosi si impose all'attenzione della storia dell'arte italiana soltanto nel 1951, quando con la mostra curata da Marco Valsecchi per festeggiare gli ottanta anni del pittore[46], si scoprì che alle «vecchie tele di figura», – come le aveva definite Grubicy nel 1904[47] –, risalenti agli anni 1891-1896 e ascritte giustamente dalla critica al filone post-scapigliato, si affiancava con leggero scarto temporale una serie di dipinti fino a quel momento mai esposti. Realizzate dal 1894 fino addentro al primo decennio del Novecento, queste prove si discostano dai modelli ranzoniani e cremoniani, la cui attenzione alla dimensione psicologica ed esistenziale è quasi assente in Tosi, e pur restando vivo in esse l'interesse per Fontanesi e per il Piccio, virano verso una pittura in cui la materia è rimpolpata dall'esempio di altri autori. A partire da quella esposizione, queste opere furono accomunate dall'etichetta «ebre» e quindi

42 In occasione della mostra ranzoniana del 1911, Tosi prestò insieme al *Ritratto della signora Franzosini*, il *Ritratto del maggiore garibaldino Filippo Erba*, il *Ritratto del Carlo Cacciador* e, tra i disegni, il *Ritratto del signor Rosnati*; cfr. *Esposizione delle opere di Daniele Ranzoni*, catalogo della mostra, Intra 1911.
Nuove ricerche hanno permesso di fissare l'acquisizione da parte di Tosi del *Ritratto del maggiore garibaldino Filippo Erba* anteriormente al 1900, poiché negli archivi della Permanente di Milano è custodita la ricevuta del prestito dell'olio per *La pittura lombarda nel secolo XIX*, rassegna che si tenne proprio nel 1900 nel palazzo della prestigiosa istituzione. Va inoltre ricordato che apparteneva alla collezione Gussoni il celebre ovale *I ragazzi Troubetzkoy*, ora di proprietà delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano.

43 F. Tosi, *Disegni di Daniele Ranzoni*, Milano 1934.

44 Passarelli, 2006, pp. 20-25.

45 L. Passarelli, *Adolphe Monticelli*, in *Pinacoteca Ambrosiana*, IV, *Dipinti dell'Ottocento e del Novecento*. *Le miniature*, Milano 2008, pp. 201-211.
Sulla fortuna di Monticelli in Italia si veda anche A.-P. Quinsac, *Monticelli et l'Italie*, in C. e M. Garibaldi, *Monticelli*, Lausanne 1991, pp. 188-191.

46 M. Valsecchi, *Mostra di Arturo Tosi in occasione dell'ottantesimo compleanno dell'artista*, catalogo della mostra, Milano 1951.

47 Lettera di Vittore Grubicy de Dragon a Tosi (Milano, 31 marzo 1904), Archivio Tosi.

10. *Nudo*, 1895, olio su tela, cm 110,5 × 83,7. Collezione privata.

11. *Ritratto*, 1895-1996, olio su tela, cm 60 × 50. Collezione privata. Inedito.

«alcooliche»[48]. Quest'ultima definizione, accettata successivamente dalla critica, fu suggerita a Valsecchi dallo stesso Tosi durante l'organizzazione della personale milanese del 1951, ma solo dal 1971 divenne definitiva[49]. In questi dipinti è ben visibile una forte partecipazione emotiva del pittore verso i temi del nudo e del paesaggio, che trovano la loro espressione concreta in una pittura di grande libertà formale e dai colori accesi, tratti che poco si accordavano stilisticamente con l'esiguo numero di opere che costituivano, fino al 1951, il catalogo giovanile del pittore. In tale senso un ruolo fondamentale assunse l'indagine sul rapporto con l'arte di Monticelli, il cui incontro, anche grazie al tramite del cugino Gussoni e ai contatti con i pittori vigezzini, provocò evidentemente un mutamento di stile che, prendendo in prestito le parole di Valsecchi, «si palesa, in breve, con lo schiarimento sulla tavolozza degli azzurri, dei bianchi sfolgoranti, dei carmini splendenti in sostituzione dei neri, dei grigi e dei bruni autunnali; e questa nuova eccitazione cromatica aiutava anche un'esaltazione rappresentativa»[50].

L'ammirazione per Monticelli arricchì senza dubbio l'impasto della tavolozza delle opere di Tosi tra il 1894 e il 1910, ma, come ho evidenziato in una precedente occasione[51], da sola non fu sufficiente per conquistare «un colore pieno di bagliori»[52], né a giustificare le forzature visionarie ed espressionistiche ravvisabili soprattutto nei sei nudi «alcoolici» fino a oggi rintracciati, nei quali la «febbre cromatica brucia i contorni e s'accentra sui grumi (e addirittura sulle colate!) del colore»[53], travalicando così i confini presunti della forma (figg. 10-11). Se nelle sue primissime prove – come *Testa-Fanciulla convalescente* e i tre ritratti del padre, dipinti tra il 1891 e il 1894, così come in quello della moglie del 1896 – Tosi tentava tenui passaggi di sfumato per unire

48 Il primo a utilizzare il termine «alcoolico» fu Orio Vergani affermando che fu Tosi stesso a definire così quella produzione: O. Vergani, *Arturo Tosi pittore della fedeltà*, in «L'Illustrazione Italiana», 78, 3 (marzo 1951). Per tutti gli anni cinquanta e oltre fu l'aggettivo «ebro» a essere utilizzato maggiormente a cominciare da [M. Valsecchi], in G. Castelfranco - M. Valsecchi, *Pittura e scultura italiane dal 1910 al 1930*, catalogo della mostra, Roma 1956, p. 34; e M. Valsecchi, *Arturo Tosi*, in *XXVIII Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*, catalogo della mostra, Venezia 1956, p. 257.

49 M. Valsecchi, *Mostra celebrativa di Arturo Tosi nel centenario della nascita*, catalogo della mostra, Busto Arsizio 1971, s. p. Nel testo introduttivo al catalogo Valsecchi aveva ricondotto a Tosi, come già Vergani vent'anni prima (1951), la paternità della definizione «periodo alcoolico».

50 [Valsecchi], 1956, p. 34. Il lungo passo dedicato a Tosi contenuto nel volume verrà riproposto da Valsecchi, con minime e non sostanziali varianti, nella presentazione in catalogo della personale che la Biennale di Venezia nel 1956 dedicava alla scomparsa dell'artista: cfr. Valsecchi, *Arturo Tosi*, 1956, p. 257.

51 Passarelli, 2006, pp. 21-22.

52 [Valsecchi], 1956, p. 257.

53 Mascherpa, 1980, s. p.

12. *Donna con l'ombrellino* (da Monticelli), 1895-96, olio su tela, cm 51 × 25. Collezione privata.

13. *Scena in costume* (da Monticelli), 1895-1896, olio su tavola, cm 41,5 × 61. Collezione privata.

il piano di fondo e le figure, nei nudi alcoolici tracce improvvise e veloci dell'atto di dipingere salgono come in superficie, non sono più amalgamate in un'atmosfera compassata[54]. Tuttavia è giusto ricordare l'intensità dell'amore per la pittura di Monticelli così come è bene espressa, anche se molti anni dopo l'incontro con la pittura del francese, nel resoconto di una visita di Marco Valsecchi nel suo studio nel 1949, che costituì molto probabilmente il fondamento della mostra celebrativa del 1951:

> Sale le scale in fretta, senza accelerare il respiro e non cessa di ripetere: "Vedrete Monticelli che pittore, vedrete". […] Si muove con agilità sorprendente, stacca i dipinti, chiude l'uscio, lo riapre, sempre in moto, e finalmente ci dice: "Guardate qui, che gioiello: questa è pittura". È acceso in viso e ora indica una figuretta femminile dipinta con pochi tocchi dentro una pianura di crete riarse e spelate sotto il sole. "Qui, guardate qui, questo tocco rosso: e qui quest'altro colore che si potrebbe mangiare". […] Tiene gli occhi socchiusi, goloso si gode quel tocco rosso, quel colore cretoso quasi lo mangiasse davvero: "Sono andato apposta a Marsiglia per comperarli – dice – non avevo ancora moglie e ne portai in Italia una mezza dozzina. Questo è il più bello e non lo vendetti nemmeno quando le azioni del cotone crollarono e dovetti vendere molti dipinti[55].

Nel 1949, dunque, Tosi dimostrava lo stesso entusiasmo che lo aveva spinto a recarsi entro il 1896 almeno due volte direttamente in Francia per acquistare opere del pittore provenzale, per sé e per la collezione del cugino Gussoni[56]. Dalla conoscenza diretta di opere di Monticelli scaturirono alcuni *d'après*, quali la *Donna con l'ombrellino*, databile al 1895-96[57] (fig. 12), nella posa quasi identica all'originale *La dame au chien* di Monticelli e vicina a essa nella pasta pittorica, e la *Scena in costume* (fig. 13, tav. 19), riferibile agli stessi anni, anch'essa preziosa nell'impasto e accostabile alle diverse prove di Monticelli di soggetto faustiano in costume settecentesco, che Tosi potrebbe aver visto e probabilmente anche acquistato in uno dei suoi viaggi a Marsiglia[58]. Per quanto riguarda la *Bagnante* di Tosi (fig. 14) la fonte diretta è l'omonima tela del Piccio, di cui la tavola è una ripresa[59], ma la sua versione finale, alquanto libera nella scelta della posa del nudo femminile reso, insieme al paesaggio circostante,

54 Passarelli, 2006, pp. 21-22.

55 M. Valsecchi, *Visita a Tosi*, in «La Fiera Letteraria», Roma, 21 agosto 1949.

56 Passarelli, 2006, pp. 20-22 e nota 26.

57 Mascherpa, 1980.

58 A tali soggetti fa esplicito riferimento Henry Poullallion, proprietario di un «Magasin de Mercerie» a Marsiglia, in una lettera a Tosi in cui gli propone l'acquisto di «2 tableaux réputés signé Monticelli, un represente Méphisto et l'autre Marguerite de Faust»; lettera di Henry Poullallion a Tosi (Marsiglia, 5 ottobre 1896), Archivio Tosi.
Sulla fortuna delle tele di argomento faustiano di Monticelli in Lombardia si veda Passarelli, 2008, pp. 205-206.

59 Il dipinto del Piccio, oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, all'epoca faceva ancora parte della collezione di Gussoni, al quale il pittore avrebbe anche potuto chiederlo in prestito per poterlo meglio studiare. Mascherpa riferisce sulla presenza del dipinto alla mostra sul Piccio del 1892 al palazzo dei Tre Passi di Bergamo, ipotizzando che Tosi possa aver visto in quell'occasione per la prima volta l'opera. Lo stesso critico, tuttavia, ravvisa nel quadro di Tosi una materia pittorica che rimanderebbe al 1909, anno nel quale la *Bagnante* del Piccio fu esposta alla importante *Esposizione postuma delle opere di Giovanni Carnovali* al palazzo della Permanente di Milano (Mascherpa, 1980, s. p.).

con notevole e maggiore ricchezza di impasto rispetto al modello, fa pensare a un'ibridazione con la *Léda* di Monticelli della collezione Cailleux di Parigi, riferita al 1878-80. Se le riprese da Adolphe Monticelli potevano risultare nell'esposizione del 1980 meno inaspettate – la critica attenta aveva sottolineato la consuetudine di Tosi con la pittura del marsigliese già nel 1923 per voce di Giolli e Gustavo Botta[60] – più curiose risultarono le occasioni di confronto con pittori del passato, quali Giovan Battista Moroni e Tintoretto. Attorno al 1894, come informa Valsecchi nel 1956, Tosi si trova per «necessità familiari […] a dover vivere isolato in Valle Seriana; e nelle chiese disseminate nella valle incontra e copia opere veneziane e bergamasche, dal Tintoretto al Moroni»[61]. Ecco dunque affiancarsi allo studio presso Feragutti Visconti, all'esempio dei maggiori scapigliati, all'interesse per Fontanesi e Monticelli, ai consigli di Grubicy, due riferimenti piuttosto inusuali. Dallo scomparto sinistro del *Polittico di san Giorgio* di Moroni, dipinto dal pittore di Albino per l'omonima chiesa di Fiorano al Serio nella metà degli anni sessanta del Cinquecento, è tratta la *Santa Lucia* di Tosi datata 1894 (fig. 15). L'opera, pur attenendosi nell'iconografia all'originale, viene risolta dal pittore 'rapidamente' e senza il sussidio del disegno, lasciando già presagire, nel fondo e in alcune semplificazioni stilistiche della parte bassa della figura, il nudo «alcoolico» dell'anno successivo, oggi di proprietà degli eredi. Durante i prolungati soggiorni in Val Seriana ci fu da parte del pittore «un frequente recarsi a visitare chiese locali», come ha scritto nel 1990 Mascherpa, il quale nella stessa occasione affermava che furono più di una le copie tratte dal polittico moroniano[62], facilmente accessibile al pittore, in una località prossima alla dimora che i Tosi avevano a Fiorano al Serio, dove erano presenti alcuni stabilimenti tessili della famiglia[63]. Alcune lettere, conservate negli archivi storici del Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, importanti sia per l'identità del destinatario, Vittore Grubicy, sia per le notizie che contengono, confermano che tra il 1894 – l'anno della *Santa Lucia* – e il 1896 il pittore soggiornò spesso e lungamente a Fiorano. L'8 agosto 1894 Tosi da Fiorano informa il più anziano collega di avere iniziato un ritratto della mamma, sul quale ritorna in una cartolina postale del 22 novembre dello stesso anno affermando sconsolato: «Lavoro al ritratto ma mi accorgo che manca la vita»[64]. Il ritratto, della cui sopravvivenza non si hanno notizie, costituì per Tosi un vero assillo ed era comunque a uno stadio avanzato di elaborazione, se soltanto qualche giorno dopo, il 28 novembre, Pietro Belloni Betti chiedeva a Tosi di inviargli una fotografia dell'opera[65] e a esso il pittore fa ancora riferimento in una lettera a Fornara, spedita sempre da Fiorano il 14 dicembre di quell'anno[66]. La lettera a Fornara solleva un altro aspetto interessantissimo della formazione di Tosi, e cioè la sua consuetudine con le riproduzioni di opere di autori italiani e stranieri.

14. *Bagnante* (dal Piccio), 1909 ca, olio su tavola, cm 41 × 23,5. Collezione privata.

60 Giolli, 1923; Botta, 1923, p. 9. Botta riferisce, inoltre, della competenza di Tosi nel riconoscere l'autenticità di dipinti di Cremona, di Segantini e anche di Monticelli.

61 [Valsecchi], 1956, p. 34.

62 G. Mascherpa, *Arturo Tosi pittore libero*, in *Arturo Tosi. Opere 1891-1953*, catalogo della mostra, a cura di C. Gian Ferrari, Milano 1990, p. 18.

63 Nel 1880 il ramo Tosi Albini aveva avviato a Fiorano al Serio, sulla sponda destra del fiume, la costruzione di un complesso tessile. Insieme agli stabilimenti adibiti a filatura, ritorcitura e tintoria, la struttura comprendeva abitazioni operaie, scuole, un convitto e una centrale idroelettrica: Volontè, 1984, p. 60.

64 Lettera di Tosi a Vittore Grubicy (Fiorano al Serio, 22 novembre 1894), MART, *Fondo Grubicy-Benvenuti*, Tosi Arturo.

65 Lettera di Pietro Belloni Betti ad Arturo Tosi (Codogno, 28 novembre 1894), Archivio Tosi.

66 Cartolina postale di Tosi indirizzata a Carlo Fornara (Fiorano, 14 dicembre 1894), Archivio Fornara. In essa si legge: «Io mi trovo ancora qua in campagna e lavoro con entusiasmo. Ho fatto qualche impressione di prova e lavorato attorno a un ritratto di mia mamma. […] Vuoi vedere la fotografia dell'*Angelus* di Millet?».

15. *Santa Lucia* (da G. B. Moroni), 1894, olio su tela, cm 132 × 63. Collezione privata.

In essa, infatti, egli chiede all'amico se vuol vedere la fotografia dell'*Angelus* di Millet, che verrà prontamente spedita con la successiva missiva del 20 dicembre[67]. Dallo spoglio della corrispondenza risulta che in quegli anni l'invio da parte di Tosi a Fornara di fotografie di dipinti fosse una pratica costante. Da una lettera del marzo 1895 di Fornara a Gian Maria Rastellini, che all'epoca aveva lo studio in corso Monforte 14 a Milano, apprendiamo che Tosi inviò sei fotografie di Segantini[68] cui se ne aggiunsero, con la lettera del 26 settembre, altre sette dello stesso autore, accompagnate da cinque di Velázquez[69], autore del quale possedeva nella sua biblioteca la monografia di Paul Lefort del 1888[70]. Il soggiorno in Val Seriana, da quanto emerge soprattutto dalla lettera a Grubicy dell'8 agosto del 1894, rappresentò un momento esistenzialmente felice per il pittore il quale, dopo avere «passato dei momenti di avvilimenti», iniziava ad avere fiducia nelle sue emozioni, si sentiva «più libero […] più largo […] proprio tranquillo» e finalmente capace «di godere la vita», di essere dunque in una disposizione ideale per dedicarsi a «qualche impressione di primavera», approfittando «dei mattini così freschi e così limpidi»[71]. La Val Seriana costituì, già sul finire dell'Ottocento, un vero luogo di elezione per Tosi il quale negli anni successivi stabilirà nella casa di Rovetta, a circa 20 chilometri a nord-est da Fiorano al Serio, la sua seconda dimora per buona parte dell'anno.

Sempre come oggetto di studio, a fianco alla prova su Moroni, si collocano a cavallo di Otto e Novecento due *d'après* da altrettante opere di Tintoretto. Dal punto di vista compositivo Tosi si concentra sull'agitata scena centrale dell'*Ultima cena* del 1570 della chiesa di San Polo di Venezia, restituendola con forza e insistenza quasi segnica nelle pennellate, ricchezza d'impasto pittorico e un'accesa gamma di colori e sciabolate di luce (fig. 16, tav. 20). Caratteri che si riscontrano anche nella piccola tavola *Apparizione* desunta dall'*Adorazione del vitello d'oro* del 1562-63, uno dei grandi teleri del maestro veneziano per il coro della chiesa della Madonna dell'Orto[72]. La predilezione per la grande pittura veneziana del Cinquecento si può leggere in diverse opere della lunga attività di Tosi, il quale nel 1929, nell'indicare i maestri antichi che lo avevano influenzato nel già citato questionario Scheiwiller, aveva formulato proprio i nomi di Tintoretto e Tiziano[73].

Accanto alle prove condotte su antichi maestri e alle riprese già menzionate dal Piccio e Monticelli, vale la pena di ricordare che dell'acquerello *Contrasti* di Tranquillo Cremona, presumibilmente

67 Cartolina postale di Tosi indirizzata a Carlo Fornara (Gazzaniga, 20 dicembre 1894), Archivio Fornara.
In un'altra lettera, già citata a proposito del ritratto del padre (vedi nota 16), alla richiesta da parte di Fornara di giornali artistici milanesi Tosi rispondeva che avrebbe chiesto a Grubicy consiglio, «non conoscendone nemmeno uno che credo si occupi con amore dell'arte»; Tosi, inoltre, informa Fornara di non essere riuscito a rintracciare un volume su Millet, che l'amico gli aveva chiesto.
68 Lettera di Carlo Fornara a Gian Maria Rastellini (Santa Maria Maggiore-Prestinone, 26 marzo 1895), Archivio Tosi.
69 Cartolina postale di Tosi indirizzata a Carlo Fornara (Milano, 26 settembre 1895), Archivio Fornara. In una lettera successiva Tosi, in cambio di due fotografie di opere di Segantini che era in procinto di spedire, chiede all'amico di mandargli «da vedere per un 10 o 15 giorni al massimo 3 de [suoi] ritratti quello col torso nudo, quello alla Rembrandt e uno da giovane»; lettera di Tosi a Carlo Fornara (Milano, 14 ottobre 1895), Archivio Fornara.
70 P. Lefort, *Velazquez*, Paris 1888.
71 Lettera di Tosi a Vittore Grubicy (Fiorano al Serio, 8 agosto 1894), MART, *Fondo Grubicy-Benvenuti*, Tosi Arturo.
72 Cfr. Mascherpa, 1980, s. p.
73 Rusconi, 2006, p. 46 e nota 47.

16. *Ultima cena* (da Tintoretto), 1900 ca, olio su tela, cm 40,5 × 80,5. Collezione privata.

databile agli anni settanta dell'Ottocento e di sua proprietà, Tosi diede sul finire del secolo una versione a olio «in colori ranzoniani, più vaporosi e lirici rispetto a quelli cremoniani»[74].

In questi intensi anni di formazione, per ampliare ulteriormente il suo orizzonte oltre il panorama più specificamente lombardo, Tosi il 12 novembre del 1895 intraprese un viaggio che lo avrebbe condotto nella capitale. In questa occasione egli chiese a Grubicy di inviargli, mentre si trova già a Roma, «qualche biglietto di raccomandazione per Sartorio o Biondi o altri»[75]. Dallo spoglio della corrispondenza relativa a questo episodio si apprende, in particolare da un biglietto inviato una volta rientrato a Milano sempre a Grubicy, che nonostante l'anziano pittore gli avesse fatto pervenire i richiesti «biglietti» di raccomandazione Tosi aveva «finito per non approfittarne di nessuno dei due»[76]. Piuttosto inaspettati, più della reticenza del pittore a sfruttare le presentazioni, risultano i nomi degli artisti per i quali le aveva chieste, lo scultore Ernesto Biondi e il pittore Aristide Sartorio, entrambi in quel giro di anni in contatto epistolare con Grubicy[77]. Non è chiaro innanzitutto il motivo dell'interesse che Tosi poteva nutrire nell'incontrare Biondi, artista in quegli anni abbastanza noto nell'ambiente romano e dedito a una scultura di matrice realistica. Diversa, ma altrettanto insolita, è anche la richiesta di una raccomandazione presso Sartorio, poiché l'artista romano, per quanto distante dall'orizzonte estetico di Tosi, poteva comunque rappresentare per il giovane pittore una figura affascinante, sia come artista sia come autore di interventi critici su riviste che egli poteva benissimo avere letto[78]. Se infatti è difficile immaginare che Tosi fosse attratto dal *coté* letterario, classicista e simbolista, è ben più comprensibile un suo interesse per i quadri di paesaggio di Sartorio che, a partire dal 1890, hanno spesso per soggetto la Campagna romana e l'Agro Pontino. Il desiderio di incontrare Sartorio si collega tuttavia con altre tappe significative che il giovane pittore aveva messo in conto di raggiungere al ritorno dal viaggio che prevedeva all'andata il transito per Pisa e Firenze[79] e dopo Roma il raggiungimento di Napoli. Una volta rientrato a Milano, Tosi comunica con un biglietto a Grubicy di essere «entusiasta di tutta questa verginità di colore» e con «l'animo più limpido e sereno del solito», riferendosi molto probabilmente alle visite ai musei e alla bellezza del paesaggio[80]; più interessanti risultano gli accenni al viaggio nella capitale presenti in altre sue missive, in particolare in

74 Mascherpa, 1980, s. p.

75 Biglietto da visita di Tosi (Milano, [11 novembre] 1895), MART, *Fondo Grubicy-Benvenuti*, Gru. I.1.1.873.

76 Lettera di Tosi a Fornara (Milano, 16 [dicembre] 1895), MART, *Fondo Grubicy-Benvenuti*, Gru. I.1.1.873.

77 La ricca corrispondenza di Ernesto Biondi a Grubicy è custodita presso il MART, *Fondo Grubicy-Benvenuti*, Gru. I.1.1.112. Presso lo stesso archivio sono conservate anche due lettere di Giulio Aristide Sartorio a Grubicy (Gru. I.1.1.796).

78 Ci si riferisce alla collaborazione di Sartorio, tra il 1891 e il 1895, con «La Nuova Rassegna» e con «Il Convito».

79 Questa era la sua intenzione come aveva scritto a Fornara prima della partenza; si veda la cartolina postale di Tosi indirizzata a Carlo Fornara (Milano, 10 novembre 1895), Archivio Fornara.

80 Lettera di Tosi a Vittore Grubicy de Dragon (Milano, 16 [dicembre] 1895), MART, *Fondo Grubicy-Benvenuti*, Gru. I.1.1.873.

quelle indirizzate a Fornara. In una di esse, a una settimana dalla partenza, mentre l'amico è in procinto di recarsi a Lione e Parigi, Tosi manifesta la sua intenzione di rientrare «dagli Abruzzi» per andare eventualmente a trovare Francesco Paolo Michetti[81]. Il proposito di risalire lungo l'Adriatico per «poter godere un po' l'aria salubre e fortificante come dice d'Annunzio del mare», comunicato il 10 novembre a Fornara[82], trovò realizzazione, come conferma la lettera a Gian Maria Rastellini del 5 dicembre del 1895; in essa Tosi – ormai rientrato a Milano – scrive: «Ho visto D'Annunzio e puoi immaginarti come fui contento d'averlo visto»[83]. È possibile dunque ipotizzare, e la questione sarebbe da indagare ulteriormente, che il proposito di incontrare Sartorio e Michetti e la visita a d'Annunzio rispondessero a un unico disegno. Tosi era un lettore di d'Annunzio e come si apprende da alcune lettere aveva personalmente inviato alcuni libri del poeta a Fornara. In una di esse, che pur senza data è collocabile in questo periodo, Tosi tranquillizza l'amico dicendogli di tenere pure i volumi di d'Annunzio perché in quel momento non gli servivano[84]. Si resta per lo meno stupiti nel leggere la frase «io non li adopero per ora», che lascerebbe quasi intendere che il pittore se ne fosse servito o avesse intenzione di utilizzarli come fonte di ispirazione. Tuttavia, se la lettura di d'Annunzio non pare avere lasciato traccia nella sua pittura, sempre dalla corrispondenza con Fornara emerge una disposizione d'animo che si può considerare prossima al culto del vitalismo nietzscheano. Mi riferisco precisamente a un passo della lettera datata 8 settembre 1900 di Fornara, in risposta a una missiva di Tosi, purtroppo dispersa, che al pittore vigezzino «ha fatto risentire i palpiti ingenui e violenti di un'epoca già passata» [85]. Se, come visto, Tosi era uso inviare riproduzioni fotografiche di Segantini, Millet e Velázquez, in questa lettera l'amico riconosce al pittore di avergli parlato di Manet, Pissarro, Rembrandt e Hals «con sì vigoroso entusiasmo» da scuoterlo da una situazione di mollezza esistenziale. Fornara, che descrive Tosi come «un incitatore energico il cui gesto fosse sostenuto da un pulsare di mille fiotti di sangue vermiglio e puro», concede spazio ai ricordi in un passo che vale la pena citare per esteso:

> Ripensai a quelli anni in cui su l'orizzonte nostro, nel plenilunio della Fede balenò improvviso un astro nuovo. J. K. Huysmans additava. I nostri occhi si volgevano verso Parigi, il nostro cuore palpitava per Parigi. Sopra la chimerica città, terribile ma seducente, si agitavano lì eroi. Manet e Pissarro e tutta la coorte; sul frastuono della febbre operosa (vasto clamor di mar tempestoso) si levava la voce che noi scrivemmo in una pagina del nostro Vangelo: «Oltre ogni legge, sostenuti dal vivo impulso del vostro sangue giovane, inseguite febbrilmente la Vita. Rinforzate le vostre reni di scienza, preparate a prontezza il vostro intelletto, perché bisogna essere forti e agili essendo la parola fugace, mobile più che l'onda. O giovani, siate giovani e fate di comprendere quest'Aurora!».

Il ricordo di Fornara si può collocare cronologicamente cinque anni prima della stesura della lettera, quando Tosi, il 10 novembre 1895, proprio alla vigilia della sua partenza per Roma, gli spediva insieme a quattro lavori dell'amico che aveva tenuto per un certo periodo con sé per poterli studiare, un non precisato libro su Manet e l'*Art Moderne* di Joris-Karl Huysmans, pubblicato nel 1883[86]. In una lettera riferibile a un tempo di poco successivo, anche se pervenuta senza busta e non databile con esattezza, Tosi chiedeva indietro il volume dello scrittore francese, non avendone terminato del tutto la lettura[87]. Un dubbio resta su chi per primo si sia imbattuto sull'opera di Huysmans, ma è probabile che a quella data entrambi conoscessero l'*Art Moderne*[88]. Per quanto riguarda il riferimento al libro su Manet, si potrebbe ipotizzare che Tosi intendesse il catalogo dell'*Exposition des oeuvres de Édouard Manet* tenutasi a Parigi nel 1884, con la prefazione di Émile Zola, se non il precedente studio del grande scrittore francese dedicato al pittore, pubblicato originariamente nel numero di gennaio 1867 della «Revue du XIX siècle», ma riedito lo stesso anno in volume col titolo *Édouard Manet. Étude biographique et critique*, cui seguirono altre riedizioni a cominciare dalla versione definitiva del 1879 in *Mes haines*.

Ancora sul viaggio a Roma, – «un simile giro ha fecondato le mie idee» scrive Tosi a Rastellini[89] –, va fortemente sottolineato che la trasferta gli consentì di confrontarsi inoltre con la pittura di Antonio Mancini, sul cui impatto riferisce sempre a Rastellini nella stessa lettera: «Visto alcuni lavori di Mancini: veramente straordinario innegabilmente il vero talento». Occorre infatti insistere sul ruolo che ebbe la conoscenza diretta di Mancini e sul fatto che Tosi ebbe l'occasione, probabilmente anche prima del viaggio nella capitale, di adoperarsi in un eventuale prolungato studio su alcune opere che ben rappresentavano il pittore romano nella collezione di Gaspare Gussoni. Tra questi dipinti vi era la *Serva Padrona*[90], al cui prezioso

81 Lettera di Tosi a Carlo Fornara (Milano, [primi giorni di novembre] 1895), Archivio Fornara.

82 Cartolina postale di Tosi indirizzata a Carlo Fornara (Milano, 10 novembre 1895), Archivio Fornara.

83 Lettera di Tosi a Gian Maria Rastellini (Milano, 5 dicembre 1895), Archivio Fornara.

84 Lettera di Tosi a Carlo Fornara [1893-1895], Archivio Fornara. Nella lettera, Tosi scrive: «I libri di D'Annunzio non me li hai spediti però? Io ho ricevuto soltanto il catalogo. Tienli pure e leggili con comodo io non li adopero per ora».

85 Lettera di Carlo Fornara a Tosi (Prestinone, 8 maggio 1900), Archivio Tosi.

86 Si veda la nota 82.

87 Lettera di Tosi a Carlo Fornara [1895], Archivio Fornara.

88 Fornara nel 1947 faceva risalire la lettura di Huysmans al 1893; cfr. FORNARA in MATTEI - VERCELLOTTI, 1969, p. 78. Poiché nello studio di Fornara è conservata la riedizione del 1898 dell'*Art Moderne*, Anne-Paule Quinsac ha posticipato la lettura del libro successivamente alla data indicata dal pittore, anche se, alla luce della corrispondenza con Tosi, è ipotizzabile che avesse una conoscenza del testo precedente all'acquisto del volume; cfr. A.-P. QUINSAC, *Carlo Fornara. Un percorso controcorrente*, in *Carlo Fornara. Un maestro del Divisionismo*, catalogo della mostra (a cura di G. Belli e A.-P. Quinsac, Milano 1998, p. 153.

89 Lettera di Tosi a Gian Maria Rastellini (Milano, 5 dicembre 1895), Archivio Fornara.

90 Cfr. ROCCA - SOMARÈ, 1932, tav. XXXIII.

e ricco colore Tosi con ogni probabilità guardò; inoltre altre opere di Mancini presenti in collezioni milanesi avrebbero potuto suscitare il suo interesse: soprattutto la *Figura di bimbo* (1875 circa) della collezione Remo Malinverni. Il commento entusiasta di Tosi, alla vista di alcuni dipinti di Mancini, sembra peraltro riecheggiare – a testimonianza di un'attenzione anche a quanto veniva scritto sul pittore romano – la posizione espressa l'anno precedente da Silvio Becchia a proposito dei dipinti di Mancini presenti alle Esposizioni Riunite di Milano del 1894:

> E se voi guardate oggi i suoi ritratti che sono tutto uno sbaraglio di colori, e che visti da vicino vi fanno l'effetto di una tavolozza in rivoluzione, essi non vi producono più l'impressione quasi ripulsiva di parecchi anni or sono, e se siete sincero, vi trovate in obbligo di confessare che dopo tutto ci troviamo di fronte ad una tempra strana ma vigorosa di artista[91].

In ambito milanese, dunque, a quell'altezza di anni la pittura di Mancini suscitava un interesse che sicuramente non lasciò indiferente il giovane Tosi, anche lui presente alle Esposizioni Riunite di Milano del 1894 e i cui «nudi alcoolici», dipinti intorno 1895, non sono così distanti dagli esempi manciniani per lo «sbaraglio di colori» e di forme così come per la ricchezza dell'impasto. Una possibile conferma che Tosi avesse riconosciuto nella pittura di Mancini una via da seguire è rintracciabile nel giudizio espresso dal più anziano pittore e riportato da Botta, senza però precisarne la circostanza, nella sua presentazione del 1923: «Un giorno, a Venezia, osservando certi suoi [di Tosi] dipinti, Antonio Mancini, dopo una breve pausa meditativa, ebbe a dirgli: "Qui c'è un senso vergine della natura"»[92]. È quasi certo che l'affermazione di Mancini fu pronunciata di fronte ai dipinti che Tosi presentò nelle sue due primissime partecipazioni all'VIII e alla IX Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, nel 1909 e nel 1910; vale a dire *Novembre* (all'VIII)[93], *Mattino d'ottobre* e *Mattino di novembre* (alla IX)[94], dunque non al cospetto dei paesaggi «alcoolici». Tuttavia anche nelle prove esposte in Laguna Mancini era riuscito a scorgere quel «senso vergine della natura» che caratterizza i dipinti più veementi del pittore. Anche Argan, nella monografia su Tosi del 1942, instaurerà un confronto con Mancini, ma per opposizione. Lo studioso, che a quella data non conosceva ancora le prove «alcooliche» del pittore, scrive infatti che

> a maggior ragione si spiega come l'immediatezza di Tosi non possa confondersi con quella esaltazione dionisiaca del fatto visivo, sommersione totale della realtà nell'orgasmo emotivo, nella quale Mancini – con processo analogo, ma sul piano di un'assoluta fisicità – si scioglie dalle contraddizioni della rettorica romantica del Morelli[95].

A questo punto, sembra opportuno ricordare ancora una volta che tutta la produzione «alcoolica» fino alla soglia della mostra milanese del 1951 venne completamente occultata, scomparendo di fatto dalla biografia artistica del pittore, con il conseguente appiattimento anche delle molteplici vicende che concorsero, come visto finora, alla sua formazione, ridotta abitualmente a pochi e esili dati[96].

In chiusura appare giusto portare l'attenzione su un aspetto completamente inedito degli anni della formazione artistica di Tosi. Sempre dalla consultazione dei documenti dell'archivio dell'artista emerge infatti che almeno dal 1894 egli aveva stretto amicizia con il pittore Pietro Belloni Betti[97], cugino del più noto Giorgio Belloni[98], anch'egli pittore e conoscente di Tosi. Nato nel 1872 a San Pietro di Legnago, a seguito della perdita di entrambi i genitori e di un fratello, negli anni novanta dell'Ottocento Pietro Belloni Betti, come indicano le sue lettere a Tosi, risiedeva a Codogno presso la nonna Ernesta, sorella del caricaturista Alessandro Bertamini. Le sue vedute di paesaggio, spesso dei dintorni di Codogno, del fiume Po e talvolta di siti montani (Premeno), così come altri suoi lavori, oggi quasi tutti conservati nella Raccolta d'arte Lamberti di Codogno, anche se non datate testimoniano una notevole vicinanza con i paesaggi «alcoolici» tosiani, quali *Nuvola bianca* e *Nubi di giugno* del 1896, a loro volta molto vicini alle prove coeve di Fornara. Concorre a questa consonanza, in alcuni casi, l'utilizzo di un impasto denso, steso sulla tela 'grossolanamente', come indicano gli esempi di *Marina*, di *Paesaggio di montagna*, di *Paesaggio con albero*, di *Premeno* del 1905 e *Giardino con portone* (quest'ultima veduta di un giardino estivo, per la ricchezza del colore, potrebbe anche evocare la figura di Monticelli). Per quanto riguarda la frequentazione

91 S. Becchia, *Belle Arti. La Pittura*, in *Le Esposizioni Riunite di Milano 1894. Unica pubblicazione illustrata autorizzata dal Comitato*, dispensa 7ª, Sonzogno, Milano 1894, p. 55.

92 Botta, 1923, pp. 10-11.

93 *VIII Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1909, p. 38, n. 25.

94 *IX Esposizione Internazionale d'arte della Città di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1910, p. 140, nn. 49-50.

95 Argan, 1942, p. 16.

96 Un ampio resoconto sulle vicende e le modalità che portarono alla costruzione, tra gli anni venti e trenta del Novecento, di una biografia artistica di Tosi che non tenne minimamente conto del periodo «alcoolico» si trova in L. Passarelli, *La prima attività di Arturo Tosi e il periodo «alcoolico». L'occultamento di una stagione artistica*, tesi di specializzazione in Storia dell'Arte, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2003-2004, rel. L. Caramel. In particolare, nel capitolo «Il "problema Tosi"» (pp. 54-93), la vicenda veniva analizzata riferendo del complesso delle voci della critica che contribuirono a tale occultamento.

97 Su Pietro Belloni Betti (San Pietro di Legnago, 1872-Codogno, 1915) si veda M. Marubbi, *La raccolta d'arte Lamberti di Codogno*, Lodi 1992, pp. 118-164 e 225. Sembra opportuno ricordare che nel 1932 Tosi donò alla Galleria d'Arte Moderna di Milano l'*Autoritratto* di Pietro Belloni Betti riferibile agli anni tra il 1890 e il 1896 (L. Caramel - C. Pirovano, *Galleria d'Arte Moderna. Opere del Novecento*, Milano 1974, p. 18, scheda 114, *Autoritratto* (inv. 4830), tav. 114.

98 Su Giorgio Belloni (Codogno, 1861-Azzano di Mezzegra, 1944) si veda in particolare E. Piceni, *Giorgio Belloni*, Busto Arsizio 1980.

da parte di Belloni Betti della Val Seriana, per dipingere insieme all'amico[99], è stato rintracciato solo un accenno in una lettera del 28 novembre del 1894, nella quale il pittore di Codogno ringrazia Tosi per i «ripetuti inviti affettuosi» ma afferma, con rammarico, di non poter «venire per qualche giorno costì»[100] a causa del non perfetto stato di salute della nonna che egli assiste. Il documento citato, insieme ad altre lettere riportate alla luce, e ovviamente alle opere stesse del pittore codognese, costituiscono la prova dello stretto rapporto che intercorse tra i due artisti. Nelle missive a Tosi affiora in particolare il carattere schivo e venato di note di tristezza di Belloni Betti, il quale sembra riconoscere in Tosi, assieme a un possibile modello di riferimento, anche uno spirito affine, come dimostra il passo della lettera del 7 gennaio 1894 nella quale scrive all'amico, che si trovava a Fiorano:

> Ho davanti agli occhi la tua cartolina e sento di pensare, e di sentire quello che pensi e senti tu, colla differenza che tu vivi nel sogno, ed io nel sogno e nell'apatia.
> Mi vedo ogni giorno più debole, e forse per questo la neve non mi ha mai riempito tanto l'anima di tristezza come adesso, né come adesso ho desiderato mai tanto la primavera.
> Ecco tutto quello che ti posso dire di me: – Male vecchio, in fondo ma che si […] sempre volentieri a un'anima che ci comprende[101].

99 Marubbi, 1992, pp. 142, 225.
100 Lettera di Pietro Belloni Betti a Tosi (Codogno 28 novembre 1894), Archivio Tosi.
101 Lettera di Pietro Belloni Betti a Tosi (Codogno 7 gennaio 1894), Archivio Tosi.

*Referenze fotografiche*

1, 3, tav. 16: da Scheiwiller, 1942, tav. IV e tav. I; 2, 4-8, 10-11, 13, 15, tavv. 17-19: foto di Giandomenico Frassi; 9: da *Omaggio a Arturo Tosi* (1871-1956), catalogo della mostra, a cura di E. Tavoni e I. Guidi, Sasso Marconi 1979, p. 5; 12, 14, 16, tav. 20: Archivio Tosi.