

Vittore Grubicy De Dragon e Arturo Tosi

«... se una spanna di cielo mi prende tanto tempo e così lungo amoroso lavoro...»

Monica Vinardi

Si consideri il tema dell'incontro tra Vittore Grubicy De Dragon e Arturo Tosi alla luce di alcuni scritti critici di Grubicy: attraverso di essi è possibile ravvisare i motivi della profonda intesa artistica che legò Vittore al suo "fratello in Arte" Tosin, come affettuosamente egli lo chiamava. Il legame è inoltre ripercorribile attraverso le testimonianze epistolari acquisite con lo studio dei carteggi conservati presso gli Archivi storici del Mart, Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, e presso l'archivio degli Eredi Tosi.

Gli scritti di Grubicy di cui si richiama il valore significativo sono quelli intesi a difendere l'impronta costruttiva del segno grafico nella lettura del reale¹, e a celebrare il disegno pittorico di Daniele Ranzoni²; ma, soprattutto, quelli dedicati alla pittura di paesaggio³ e alla suggestione nelle arti figurative, "quando l'artista lavora impressionandosi direttamente dal vero davanti alla natura", e "prima di dar principio all'esecuzione... dovrà aver operato nella propria mente, nel proprio animo, per impulso nervoso, la sostituzione illusoria della visione complessiva già dipinta, alla visione oggettiva e reale che gli stà davanti agli occhi."⁴

Realtà oggettiva e fantasma interiore, registrazione delle percezioni pervadenti e memoria o filtro culturale che ordina e imprime di sé la sensazione: anche da qui, dall'amore per la pittura e la riflessione di Vittore Grubicy, segue la nascita del Tosi novecentesco.

In un inedito dialogo scritto da Grubicy nel 1895 e intitolato a "Il bello pittorico". *Scambio di idee fra un artista e un industriale, innamorato intelligente delle bellezze della montagna e ben disposto – senza entusiasmo – per l'arte⁵* troviamo svolte nella forma lieve della conversazione tra un pittore ed un suo probabile estimatore il problema della condivisione della emozione estetica, il tema del rapporto tra l'artista e un suo pubblico di fruitori, non sulla base della esaltazione di una tecnica pittorica di cui rivestire la visione, ma ponendo l'accento sulle emozioni provate di fronte alla natura: non l'"oggettività che costituisce la scena" dunque, ma il "momento di bellezza che l'animava" quando l'artista ne fu colpito.

Tosi collezionò con appassionata dedizione opere di artisti che segnarono l'evoluzione della scuola pittorica lombarda del XIX secolo – parafrasando il titolo dato da Grubicy al catalogo della collezione di Luigi Della Torre⁶, raccolta che lui stesso contribuì a comporre, facendo acquisire al banchiere milanese una porzione sostanziale della propria, collezione da Tosi conosciuta e apprezzata. Possedette inoltre numerose opere di Vittore. Inserito in un tessuto connettivo di difficile ricostruzione, Arturo Tosi apparteneva per filiazione diretta alla tradizione della *Famiglia artistica milanese* di fine

Ottocento, che Raffaello Giolli nel 1919 già diceva di rimpiangere nella sua complessa varietà⁷.

E' ben nota la lettera scritta nel 1904 da Vittore dopo esser stato nello studio milanese di Tosi: "Caro Tosi Benché siano passati già tre giorni dalla visita al vostro studio, non cessa di perdurare insistente la gradevole impressione che ne ho riportato. Non saprei chi altri, nella sfera di quelli che conosco, avrebbe potuto produrmi pari interessamento, tanto nelle note luminose dei cieli, quelli così bene in tono, come nelle vecchie tele di figura. ..."⁸. Qualche anno più tardi Grubicy si sarebbe rivolto ad Umberto Boccioni con una critica che riguardava proprio le note luminose del cielo di un suo dipinto. Si legga da un registro copialettere conservato nel Fondo Grubicy del Mart:

«Milano 27 luglio 1910

Caro Sig. Boccioni

Il vostro quadro delle tre figure – da quando l'ho visto nel vostro studio – ha fatto un bel cammino ed ha preso uno svolgimento gradevole. Se dovessi precisare numericamente direi che ha fatto un'avanzata da 4 a 10 dell'altro – bello nella figura della mamma –

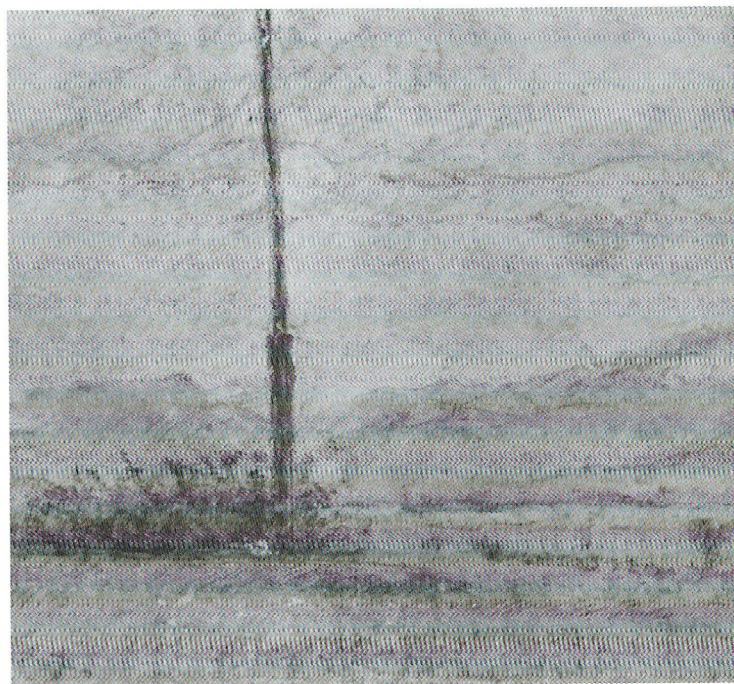
Là dove il futurismo aveva campo di sfoggiare i suoi trionfi – nel cielo – il risultato è completamente negativo. Quella non è altro che una tinta calda e prima di farle acquistare la dovuta luminosità chissà quanto tempo dovrebbe stazionare sul mio cavalletto!!...

Me ne consolo però perché aiutate a convincermi che le abbreviature o scorciatoie non conducono a nulla in questo caso specialissimo e quindi non ho tutto quel torto che mi si vuol fare se una spanna di cielo mi prende tanto tempo e così lungo amoroso lavoro.

Saluti cordiali ed auguri di buon successo nel concorso ed altrimenti.

Vostro

V.G.D.D. »⁹.



Così scriveva Vittore Grubicy ad Umberto Boccioni dopo aver visto nel suo studio il dipinto *Tre donne*. Boccioni vi applicava il segno diviso di “fattura varia” derivato da Balla ad una concezione antimimetica dello spazio e della luce, sperimentando su vaste campiture del quadro - attraverso Previati - il vibrare luminoso del tono attraverso zone contigue dello stesso colore dosato su gradi di intensità crescente. La motilità vibrante del pulviscolo atmosferico in cui venivano immerse le figure e la qualità smaterializzante della luce che le avvolgeva non venivano evidenziate da Vittore, che esprimeva, con il disappunto per la “tinta calda” del cielo, una posizione di contrasto mantenuta quasi sul piano della ricetta pittorica, relativa all’analisi dei pigmenti male armonizzati al fine di ottenere la luminosità di un radiante spessore aereo. Le “abbreviature” e “le scorciatoie”, di cui veniva riconosciuto colpevole Boccioni, consistevano nell’abbandono del rapporto con la misura naturale, nel tradimento di un *modus operandi* improntato sulla crescita lenta dell’opera, in equilibrio con l’esperienza percettiva e la rielaborazione mentale di quanto registrato dai sensi.

Analoghi rimarchi, diretti ad intervenire nella composizione della *palette* dell’artista, vennero indirizzati da parte di Vittore anche ad Arturo Tosi, il “giovane” pittore da cui Grubicy si sentiva maggiormente compreso. In una lettera del 2 giugno 1916, in cui Vittore stendeva una sorta di volontà testamentaria, a lui erano destinate parole dettate da un sentimento di intima condivisione: “*Arturo Tosi è la personalità d’artista=nato che più di ogni altro e primissimo si affezionò alla mia arte e diede prove (non solo a parole) di amarla.* ...”¹⁰.



Grubicy aveva compilato per oltre due anni, tra il 1891 e il 1892 su la “Cronaca d’Arte”, una fitta rubrica dal titolo *Pei pittori*, ricca di informazioni tecniche, al fine di diffondere – anche suscitando inchieste e discussioni tra gli artisti – una corretta informazione operativa, adattabile alla presenza di nuovi materiali – pigmenti, leganti, vernici e supporti – di origine industriale. L’incisività di tale azione divulgatrice perdu-

rava ancora se nel 1909 il pittore Giuseppe Camona gli inoltrava questa missiva: “*Carissimo signor Vittore. Lei dovrebbe sapermi dire i nomi esatti dei componenti, loro proporzione e loro uso della tempera che deve essere composta di uova e aceto. Una vernice speciale? Sapone di bucato. Olio di lino. Ed una resina? La saluto affettuosissimamente. G. Camona*”¹¹.

Nel catalogo della biennale veneziana del 1912, accanto ai due dipinti esposti da Arturo Tosi, il n. 32 *Il canto del grillo* e il n. 33 *Angolo di pace*, Vittore a matita segnava una parentesi graffa e annotava: “quadri neri pesanti”¹².

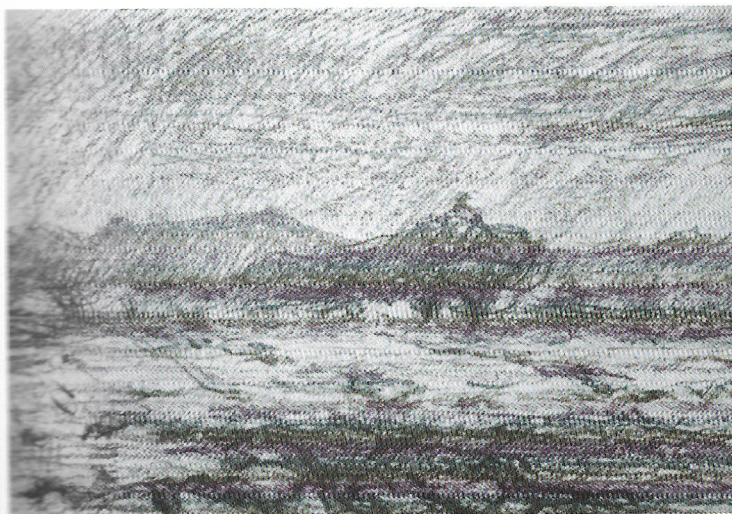
Ricorreva frequente nelle lettere tra Vittore e Tosi il riferimento al percorso da compiersi per il raggiungimento della “limpidità”. Sin dall’agosto del 1894 veniva accentuata tra i due la nozione della conquista della trasparenza, ed era vagheggiata la limpidezza in natura, come elemento rigeneratore, dopo un periodo di abbattimento, mentre Tosi denunciava la propria risoluta volontà di abbandonare il genere del ritratto: “... *Ho cominciato il ritratto di mia mamma ma credo che se riuscirò a qualche cosa non sarà nulla di più della mia gente mi sento così più libero qua, più largo che voglio fare se non quello che spontaneamente corrisponda a me. Qua mi sento proprio tranquillo sento di godere la vita. Faccio qualche impressioni di primavera ci sono poi tutti i giorni dei mattini così freschi e così limpidi. E Lei cosa fa? Ho ricevuto il giornale e la ringrazio.* ...”¹³

Il traguardo ideale rappresentato dall’armonioso rapporto tra esaltazione luminosa e trasparenza balena ancora in un biglietto non datato, presente nel carteggio conservato nel Fondo Grubicy del Mart: “*Carissimo Signor Grubicy. Ella immagina quali sentimenti di profonda gratitudine io debba sentire per Lei. Ho condotto, appena fatto colazione, mia moglie in istudio e subito constatò il gran passo verso la limpidità. Esclamò: che serenità! Io pure ora sono in un momento di vera felice serenità. A Lei da tutti e due grazie dall’anima.* ...”¹⁴

E’ presumibilmente nel gennaio 1910 che Arturo Tosi iniziò a comperare dipinti di Vittore: “*Caro Signor Grubicy. Mia moglie, che conosce pochissimo di Lei, è ammirata del suo quadro. E’ quindi per me una doppia soddisfazione l’acquisto fatto.* ...”¹⁵. I primi dipinti acquistati¹⁶ furono *La cappelletta* e *Il carretto*. *La cappelletta o Casa fra gli alberi*, n. 319 del catalogo ragionato di Grubicy, reca sul retro del telaio su una striscia di carta la scritta di Vittore: “*A Vilminore (Valle di Scalve), fatto nel 1886 (secondo anno di pittura) amato e comperato dall’amico Arturo Tosi quando nessuno l’avrebbe voluto neanche per niente.*”¹⁷

La conquista della mèta percettiva e il raggiunto equilibrio interiore rappresentato dalla “limpidità”, cui adeguare le risorse della tecnica pittorica, era problema centrale anche per Grubicy, che condivideva con l’amico l’ansia della propria ricerca suggestiva, intendendo rinnovare la stesura cromatica del quadro, per infondervi – come riconosceva Tosi – maggiore amore e limpidezza. Già a pochi mesi dall’acquisto, nel giugno 1910 Vittore chiedeva: “*Mi sei tanto caro, buon*

amico Tosi, che sono certo – se mi riporti il quadretto di Vilminore senza cornice – di trasfondere su quella tela un altro po' del bene che ti voglio. Cosichè – senza sapere affatto cosa ci farò – ti ripeto che sono certo di migliorarlo facendolo progredire verso.. regioni un po' più elevate di quella che occupa ora. Portamelo dunque eppoi – se sarai contento parleremo di quello del Carretto. Ciao tuo Vittore”¹⁸. Ma ancora nel 1916 lo sguardo e la mano di Grubicy dovevano posarsi su quella tessitura luminosa se Tosi scriveva: “Carissimo Vittore. Penso di sovente e gusto già nella mente, la dolce visione del quadro di Vilminore colla nuova sensazione di freschezza amorosa e ciò cresce in me la felicità di esserne il possessore! Le invio intanto il più cordiale saluto. Io sono sereno di spirito e così nel lavoro.”¹⁹ E circa una settimana dopo, su una cartolina postale, che sul recto reca la riproduzione de I due cugini di Tranquillo Cremona: “Carissimo Vittore. Ricevo la sua cartolina colla cappelletta riprodotta. Per quanto si possa intuire dalla fotografia io sento quanto di più limpido vi è stato aggiunto e più di tutto sento la divina e dolorosa sua anima nell’aggiungere amore all’amore! Ne sono commosso e ansioso di rivedere il quadro. ...”²⁰.



Tosi nondimeno possedette alcune prime impressioni di Grubicy, che rimangono come nucleo espressivo di composizioni in altre circostanze riprese e rielaborate nella stesura pittorica, a lui pervenute attraverso doni o acquisti: *Il carretto*²¹, bozzetto a olio del già menzionato *Il carretto di concime* noto anche come *Campagna lombarda (Gennaio 1890)*²²; e *Il vecchio marinaio*²³. E gli appartennero numerosi quadri del periodo olandese, preziose testimonianze del momento della nascita dell’emozione pittorica in Vittore: *A Laren*²⁴, con l’iscrizione sulla cornice in basso a destra che recita: “Questo ricordo che mi è tanto caro/ al fratello in Arte A. Tosi/ che – per vari titoli! – mi è carissimo!/ VGrubicy De Dragon/ In ricordo dell’Esposizione Tosi/ alla Famiglia Artistica maggio 1913”²⁵; e poi *Anversa*²⁵, il suo primo tentativo di pittura ad olio, *Le praterie salate in Fiandra*²⁶, *Studio in Fiandra o La barca abitata*²⁷.

Sin dalla mostra alla Permanente del 1891, quando Pietro Bouvier scambierà con Vittore impressioni più che favorevo-

li sulla apparizione della testina esposta da Tosi, di scapigliata memoria, o meglio di derivazione feraguttiana, il pittore veniva notato e segnalato da Grubicy come una delle promesse della giovane “avanguardia”. Si legga il passo dell’articolo *All’Esposizione di Pittura. (Avanguardia)*, destinato alla “Idea liberale” di Alberto Sormani, la cui stesura manoscritta è conservata nel Fondo Grubicy del Mart: «...l’Idea Liberale deve occuparsi del manifesto d’avanguardia e dare ai suoi lettori almeno un concetto sommario del principio estetico sul quale è basata la marcia in avanti della pittura odierna; principio che in un avvenire non troppo lontano riuscirà a dare una fisionomia propria, caratteristica anche alla pittura del nostro tempo come la ebbero i varj gloriosi periodi storici del passato.

Pellizza, Nomellini, Morbelli, Segantini, Longoni, Previati, Cairati e qualche altro con vario talento e fortuna formano per ora il gruppo serrato e deciso dei cercatori del nuovo: Mentessi, Adolfo Feragutti, Arturo Tosi e qualche altro giovane, di cui non ricordo il nome accennano con qualche titubanza ad entrare essi pure nella schiera la quale, come si vede, accoglie già un bel numero di valorosi.

Una confraternita insomma, un cenacolo, una scuola che segna più o men bene le tracce d’un maestro come la scuola bolognese, la veneziana, la leonardesca e via dicendo...?

Neanche la minima traccia di tutto ciò. Nessun vincolo e quasi nessun affiatamento unisce costoro: sono quasi tutti dei solitari, ognuno cerca e lavora per proprio conto facendo sforzi incredibili per chi non li conosce onde impossessarsi di quella data tecnica che meglio può rispondere all’estrinsecazione di quell’ideale di bellezza che ognuno vagheggia nel proprio animo.»²⁸

Il divisionismo, in quanto tecnica, non rappresentava per Vittore l’unico mezzo per dar luogo ad un’arte nuova ed avanzata. Il nome di Arturo Tosi appariva qui insieme a quello di artisti ormai affermati e dalla ricerca pittorica orientata prevalentemente dalle sperimentazioni divisioniste, e in un documento conservato nel Fondo Grubicy del Mart, intitolato a “La Chiesuola/ Ovvero/ Nomi di artisti dei quali il Grubicy s’interessa o pei quali se la prese solida e di quegli altri che simpatizzano colle sue idee” ritroviamo il nome di Tosi nel gruppo “serrato e deciso dei cercatori del nuovo”, insieme alle personalità più care che accompagnarono il percorso artistico ed umano di Vittore.²⁹

Ma Tosi non abbracciò la ricerca divisionista. Aveva studiato alla Scuola del Nudo a Brera con Raffaele Casnedi, che, come sottolineato da Giolli, era stato capace di trasmettere “un insegnamento di esemplare cura e attenzione, nello studio del disegno”, dotato di “una umile serietà che se non ti apre spettacoli d’arte inattesa, emozioni improvvise, commozioni profonde, però ti apre linee d’una vita oggi insolita, t’introduce in ambienti spirituali, in abitudini realizzatrici e tenaci che non è certo vano cercare di intendere anche oggi.”³⁰ Alla stessa scuola insegnava Gaetano Fasanotti, “precursore della scuola Lombarda di paesaggio”, come indicava il catalogo della collezione Della Torre, raccolta in cui figurava un

suo paesaggio del 1875.

Svincolato da legami accademici Tosi aveva intrapreso la via percorsa da altri artisti dediti alla pittura per proprio diletto, in virtù di una personale inclinazione e a dispetto di una posizione sociale che di per sé li avrebbe allontanati dal contesto artistico. Alcuni di questi pittori “dilettanti” raggiunsero una preparazione professionale assai solida, ottenendo ambiti riconoscimenti in mostre nazionali ed internazionali, come per esempio era avvenuto ad Uberto Dell’Orto ed Emilio Gola sin dalla fine degli anni ’70³¹.

Tosi aveva trovato per due anni sostegno nelle lezioni di Adolfo Feragutti Visconti, al cui nome veniva associato da Grubicy nell’articolo sulla mostra della Permanente sopra citato. In quella occasione il *Ritratto di bambina convalescente* poi acquistato dal Comune di Milano nel 1917 si presentava ancora nelle dimensioni di maggiore sviluppo in altezza della tela, prima che Vittore insistente invitasse il pittore a tagliarne una porzione, per accrescerne il potere comunicativo attraverso il richiamo dello sguardo, in assonanza con opere di Tranquillo Cremona³².

Ma Grubicy e Tosi si conoscevano sin da prima della esposizione del 1891. Era già avvenuto tra i due uno scambio di cartoline con la riproduzione di opere di Vittore: “*Carissimo Signor Vittore. Grazie infinite della sua cartolina colla bella notizia della così favorevole impressione che il pittore Bouvier riportò vedendo la mia testina alla Permanente. Ne sono veramente contento e orgoglioso. Grazie anche per la bella cartolina inviatami, e più ancora per la straordinaria inviatami prima; cioè quella fuga di piante vista dal treno! Me la tengo vicino dove dormo e la guardo con amore. ...*”³³. Si tratta del dipinto *In treno presso Colozio o In treno attraverso la Brianza*, n. 475 del catalogo di Grubicy, che propone il taglio asimmetrico di un paesaggio visto dal finestrino del treno, in cui la composizione è scandita dalla verticalità di un palo del telegrafo, con le piccole piante “in fuga” a costellare una natura solitaria, viva della rarefazione spaziale di pochi elementi.

Raffaello Giolli, il critico che dagli anni dieci si farà sostenitore della rivalutazione storica della varia e ricca compagine di artisti lombardi discesa dai novatori operanti negli anni ‘60 e ‘70 del XIX secolo, Ranzoni e Cremona, ravvisando nelle diversificate esperienze dell’impressionismo lombardo le radici della pittura moderna italiana, rivendicava il “valor vivo di quest’arte di jeri”, l’arte di Grandi, di Mosè Bianchi, dei loro proseliti e continuatori, esprimendosi così lapidariamente: “i nostri giovani che si son formati oggi hanno chiuso gli occhi per non vedere i padri e li hanno disprezzati prima di guardarli. Né solo Boccioni”³⁴.

Non Arturo Tosi. Il legame profondo che unì Vittore Grubicy a Tosi nacque all’insegna dell’amore condiviso per l’arte di questi padri.

Giolli recuperava tessiture critiche già intrecciate da Vittore quando alla mostra londinese del 1888 la Galleria Grubicy presentava Cremona e Ranzoni tra le proposte innovative della moderna pittura italiana; o ancora quando, sin dalla



mostra postuma di Daniele Ranzoni, Vittore ne individuava il valore fondativo nel disegno, in contrasto con la vulgata che identificava nella macchia e nell’assenza di costruzione formale la qualità caratteristica dell’arte di derivazione cremoniana. Grubicy anzi poneva il problema del rapporto tra Ranzoni e Cremona sul piano della reciproca indipendenza creativa, ma riconosceva in Ranzoni il primato di aver intrapreso lo studio del colore come espressione naturale della forma vivente nello spazio aereo, nella ricerca della luminosità più vibrante.

Ed ecco in un passo di Giolli articolarsi ed espandersi i termini del messaggio critico di Grubicy, investito peraltro della rivendicazione della priorità delle ricerche luministiche e plastiche lombarde nei confronti della pittura postimpressionista francese: “Credete che l’arte italiana non sta nascendo con quei giovani che sono andati ora a scuola di Cézanne, ma che già da decenni, dal ‘60, si sta laboriosamente costruendo nella sua originale attualità. Credete che l’immediatezza concreta e la purezza dell’esperienza pittorica non sono state inventate dalle teorie futuriste di ribellione all’argomento, né ci sono state insegnate da queste riesumazioni delle nature morte dei sintetisti: ma che la liberazione dal romanticismo intellettuale e distraente, la negligenza delle esterne preoccupazioni dei titoli lusingatori s’è cominciata già dal ‘60, con meditazioni d’una nuova sincerità, con fremiti di più fresche spontaneità: con i ritratti vivi di Ranzoni.”³⁵

Di Ranzoni Arturo Tosi possedeva opere significative: il *Ritratto del Carlo Cacciador*, il *Ritratto del Sig. Rosnati* (carboncino), il *Ritratto del garibaldino Erba*, trovarono collocazione nella mostra commemorativa curata da Renzo Boccardi ad Intra nel 1911, e vennero riprodotte con tavole a colori dalla Alfieri & Lacroix sul volume che accompagnò quella esposizione³⁶. In quella circostanza Tosi si rivolgeva così a Vittore: “*Carissimo Signor Grubicy. Sono ritornato ieri a Rovetta da Intra dall’Esposizione, da dove ho portato con me una gioia intima e profonda. Si è parlato di Lei e giustamente anche in pubblico. Io lavoro con fede. Le stringo affettuosamente la mano*”³⁷.

E nel 1912 nella mostra postuma di Tranquillo Cremona alla Permanente figuravano le opere di proprietà di Arturo Tosi: il *Ritratto di Elisa Treccani Pinardi*, il *Ritratto di Maria Marozzi* (il bozzetto del ritratto della Galleria comunale di Milano), e gli acquarelli *Curiosità* proveniente dalla collezione di James States Forbes, e *Contrasti*.

Dopo aver ricevuta la visita degli organizzatori della mostra milanese Tosi scriveva a Vittore: "*Carissimo Signor Grubicy. Ieri fu a casa mia il Vismara e il Crespini per la scelta dei Cremona. Ho consegnato i tre acquerelli e l'Ovale ad olio. I suddetti signori si mostrarono felici di poter accrescere la mostra con un gruppetto di opere così interessanti per il loro valore. Ammirarono tutta la mia raccolta elogiando il suo quadro del "Caretino" ciò che mi fece molto piacere. ... Partirono, così fu la mia impressione, come un po' meravigliati di una raccolta d'arte simile!*"³⁸ E al ritorno dalla sua visita all'esposizione: "*Carissimo Signor Grubicy. Come dirle l'espressione della Sala Cremona? E' una cosa che commuove. Quanta potenza e quanta poesia! Io ne sono entusiasta più ancora di prima, cosa che mi sembrava impossibile. Giro nelle altre sale e poi ritorno lì. Quello è un gran ammaestramento! Belli i quadri del De Maria che non ho ancora visto però. Io mi auguro fra due anni una sua mostra individuale. E' ormai giunta l'ora. Un abbraccio aff. Arturo Tosi*"³⁹

Dal carteggio veniamo inoltre a conoscenza come Tosi si fosse recato, dietro presentazione di Vittore, in visita presso i Della Torre, nella casa della signora Maria Marozzi, presso gli Junck, in una sorta di pellegrinaggio che rappresentava una assai cosciente e puntuale raccolta di passi e memorie che avevano preceduto la propria esperienza artistica⁴⁰.

E sempre dal carteggio apprendiamo, come dato inedito, che faceva parte della collezione Tosi anche *La tortora* o *El bel brasciott* di Cremona, opera del 1870, che il catalogo ragionato del pittore⁴¹ assegna come primo possessore ad Ugo Fontana, e che invece nel 1917 venne venduto da Arturo Tosi a Vittore Grubicy, in cambio di una somma pecuniaria e di alcune opere di Vittore stesso e di un De Bock.⁴²

La collezione Tosi annoverava poi, come segnalato da Giolli⁴³, alcune delle preziose e rare acquarelli di Giuseppe



Grandi, che Vittore Grubicy, nel suo saggio del 1895 *L'acquaforte nell'arte moderna*⁴⁴, aveva descritto prendendole a esempio come raffinate prove d'artista, oggetto di un collezionismo colto ed esclusivo. Raffaello Giolli, ribadendo l'ideale continuità dell'arte italiana dell'oggi con quella dei propri padri spirituali, nello scritto del 1915 dedicato alla mostra dell'incisione milanese proseguiva con delle notazioni che potrebbero bene prestarsi a descrivere la ricerca speculativa di Tosi nel periodo successivo all'esposizione veneziana del 1909, quand'egli intraprendeva un lungo percorso rifondativo della visione pittorica, basato sull'espressiva unità di segno e colore, e nella riscoperta del valore lirico delle composizioni di Fontanesi, attraverso la guida di Vittore Grubicy.

I disegni a pastello del 1911 pubblicati nel 1946 per i tipi della Galleria del Milione⁴⁵, rappresentano una fase di studio incentrata sulle fonti della pittura di paesaggio moderna predilette da Vittore: Corot, Millet, Daubigny, Diaz, Duprè, ma, sopra tutti, Fontanesi. L'artista reggiano è la chiave per comprendere – in Vittore e in Tosi – il taglio classico del paesaggio, la capacità di rendere assoluto il motivo estraendo dal vero uno specchio contemplativo, oltre che per i segreti nel far vibrare la luce sulla carta o sulla tela, e per impostare un nuovo equilibrio formale, affiorante dalla vena lirica, decantando, rarefacendo la natura.

Le variazioni segniche e nella tessitura cromatico-luminosa dei pastelli sembrano rispondere alle indicazioni stese da Vittore nell'articolo "La suggestione nelle arti figurative" apparso nel 1896 su "La Triennale": "Prima di scriverla, egli [l'artista] deve aver letto nella natura la bellezza che l'ha colpito nella sua indole caratteristica speciale"; "Un motivo può avere specialmente interessato per la vaghezza delicata della colorazione, un altro per la dolce armonica degradazione dei toni del chiaro scuro, oppure per il loro contrasto violento: qui può piacere un elegante sviluppo di linee e di distanze, là un vigoroso accentuarsi di forme. Tutto ciò che piace si può fare; il difficile, l'indispensabile è di domandare a sè stesso "cosa mi piace?" e d'attenersi a quello, perché, con vari e disparati obbiettivi si finisce col non raggiungerne alcuno."⁴⁶

E' lo stesso Vittore ad indicare in Fontanesi un modello per questa capacità di restituzione sintetica e al tempo stesso satura di significato dell'immagine naturale: "Non in uno solo fra i numerosi dipinti lasciati da Fontanesi (impressioni, studi, disegni, quadretti e quadri d'ogni importanza) è possibile riscontrare questo difetto di parti o dettagli che vengano all'occhio come più magistralmente eseguiti del resto: tutto quanto è contenuto nel limite della cornice forma un blocco solo, un concetto unico di interessamento e tutto, con perfetto equilibrio, è rigorosamente subordinato a quell'unità."⁴⁷

Nell'articolo di Giolli del 1915 citato sembra di poter leggere parole adeguate ad illustrare la mutazione del linguaggio di Tosi, dalla stesura cromatica dionisiaca, ebbra di colore e di impasti, emotivamente animata nel segno del periodo alcolico, alla calibrata ricerca dello spirito del luogo, il genius loci evocato nella propria pittura e amato in quella di altri pittori

che ne avevano catturata l'essenza, come Pellizza, di cui Tosi acquisì nel 1920 alla Galleria Pesaro un piccolo paesaggio predivisionista, *Veduta di Volpedo dal Curone* del 1891⁴⁸, dopo essersi recato in visita a Volpedo nel 1919⁴⁹.

Così scriveva Giolli: "C'è stata una vergine ingenua ricerca delle energie espressive; c'è stato già un graduale e faticoso vittorioso salire alla riconquista di più intense potenzialità. S'è ristudiato l'alfabeto dell'arte per poter ritentare poi l'esperienza della profonda umanità in un più deciso vigore plastico, in una più acuta vibrazione luminosa, in una più espressiva e nuova ricchezza.

S'è tentato senza incertezze il problema d'una plastica che costruisse dal di dentro, pienamente, vigorosamente, sino a una esuberanza estrema, invece d'applicare dal di fuori una scienza abile di squadrature geometriche sul fantoccio informe. E s'è tentato assieme – per illuminare questa plastica sino alle estreme profondità visuali, e tenerla tutta desta e sensibile – il problema del colore, della luce che deve uscire dal colore: e s'è avuto così anche un colore che non era solo trasparenze finissime ma che sostenuto dalla modellazione, riusciva a non scorporarsi e a tener vivo, con la chiarezza, ogni robustezza di tono e vigore deciso."⁵⁰

Da un altro passo del carteggio leggiamo alcuni suggerimenti trasmessi da Vittore a Tosi: "*Se dovessi darvi un consiglio sul come utilizzare meglio il tempo intanto che siete ancora confinato nello studio, sarebbe di iniziare qualche tela che avesse per base la rievocazione di qualcuno di quegli studi - impressioni cercando di nutrirla maggiormente dal lato della forma, magari facendo, se occorre, qualche breve corsa sul vero per impossessarvi con dei disegni dell'elemento che vi mancasse.*"⁵¹

Nell'insegnamento offerto da Grubicy il culto per la osservazione del vero non induceva alla "copia del fenomeno fisico", ma si univa alla capacità di ripensare la visione, ricreandola attraverso un acuto e libero uso delle facoltà immaginative: il cardine del disegno attraverso la selezione si apriva all'emozione, e la ricerca suggestiva della luce e del colore celebrava una "mistica della natura carica di impulso psichico"⁵².

• Le immagini inserite in questo contributo sono tratte da *25 pastelli del 1911 di Arturo Tosi*, Milano, Edizioni de Il Milione, 1943



Note

¹Gli scritti che affrontano l'importanza del disegno nell'educazione artistica e che rispondono all'esigenza di riformularne l'insegnamento all'interno del sistema didattico nazionale occupano a lungo Vittore Grubicy, dal 1887 al 1893, costituendo un argomento centrale del suo pensiero critico. Si veda M. Vinardi, *Gli scritti di Vittore Grubicy per La Riforma tra le carte di Giuseppe Pellizza*, in *Pellizza e i Grubicy: dialoghi divisionisti. Il carteggio tra Giuseppe Pellizza e Vittore e Alberto Grubicy*, a cura di A. Scotti Tosini, con prefazione di S. Reborà, Tortona 2006.

²Vittore, scrittore d'arte della "Riforma" di Roma (a cura di), *Catalogo della Esposizione postuma delle opere di Daniele Ranzoni*, Milano Permanente, 1890; V. Grubicy, *Il Disegno*, in *Daniele Ranzoni. Ottanta riproduzioni delle sue migliori opere*, Testo di Giovanni Borelli, Renzo Boccardi, Vittore Grubicy De Dragon, Luigi Conconi, Raffaello Giolli, Milano, Alfieri & Lacroix, 1911, pp. 30-32

³V. Grubicy, *Paesaggio*, "La Riforma", 14 agosto 1892; V. Grubicy, *Ancora Del Paesaggio*, "La Riforma", 21 agosto 1892

⁴V. Grubicy, *La suggestione nelle arti figurative*, "La Triennale", 1896, n. 11, pp. 82-84

⁵"*Il bello pittorico*". *Scambio di idee fra un artista e un industriale, innamorato intelligente delle bellezze della montagna e ben disposto – senza entusiasmo – per l'arte*, manoscritto conservato presso gli Archivi storici del Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Grubicy: Mart, Gru. II.284

⁶Nella collezione Della Torre, che già era appartenuta a Vittore Grubicy, e attraverso la cui articolazione il critico si era proposto di delineare l'evoluzione della scuola pittorica nell'Alta Italia nella seconda metà del XIX secolo, si potevano ammirare opere di Tranquillo Cremona, Daniele Ranzoni, Giuseppe Puricelli, Gottardo Valentini, Gaetano Fasanotti, Carlo Mancini, Tetar Van Elven, Giuseppe Barbaglia, Gioacchino Banfi, Luigi Conconi Leonardo Bazzaro, Mosè Bianchi, Francesco Filippini, Lorenzo Delleani, Marco Calderini, Pugliese Levi, Angelo Morbelli, Emilio Longoni, Giuseppe Pellizza, Segantini, Gaetano Previati, Eugenio Gignous, Achille Tominetti, Giuseppe Sartori, Romino Cairati, Arturo Rietti, Cherubino Comienti, Telemaco Signorini, Emilio Gola, Domenico Induno, Giovanni Beltrami, Pietro Fragiaco, Eleuterio Pagliano, Pietro Bouvier, Bartolomeo Bezzi, Camillo Rapetti, Filippo Carcano, Vittore Grubicy, Mario De Maria. L'argomento sarà oggetto di prossima pubblicazione da parte di chi scrive; ma si veda G. Ginex, *Le collezioni d'arte della nuova borghesia imprenditoriale (1881-1926)*, in *Imprenditori&cultura: raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*, a cura di G. Ginex, S. Reborà, Cinisello Balsamo, Silvana Ed. 1999, pp. 128-132.

⁷"Milano era una città grande. Più di oggi. La sua vita artistica era certo più cospicua e robusta e varia che quella d'oggi. Da quel Conconi ardito caricaturista, disegnatore...usciva quella tradizione che fiorì col Campi, col Cagnoni. Accanto restavano indirizzi sopravvissuti, retrospettivi... Altri vi entrava in brevi e irregolari pause d'ospitalità: Arturo Rietti. Anche Bistolfi vi passava. In un silenzioso e ignoto raccoglimento, in una violenza di contrapposizioni teoriche, vi si formava Adolfo Wildt. E altri ambienti s'aprivano, si mescolavano: Giovanni Beltrami, Carlo Fornara, Arturo Tosi, Romolo Del Bò, Ugo Bernasconi, qui raccolti segnano appunto alcune di queste linee che venivano ad intrecciarsi da più diversi punti." R. Giolli, *Una esposizione di disegni di artisti italiani*, in "Vita d'Arte", nn. 1-2, 1919, p. 4. Il recupero del valore dell'arte lombarda della seconda metà dell'Ottocento veniva attuato da Giolli in una serie di interventi che, a partire dalla sua partecipazione al volume del 1911 dedicato a Daniele Ranzoni, passava ad analizzare nel 1913 la figura di Paul Troubetzkoy, per la casa editrice Alfieri&Lacroix, quindi la complessa personalità di Luigi Conconi, nella monografia *Luigi Conconi, architetto e pittore. Prospetto biografico critico, con numerosi documenti inediti*, Roma-Milano, Alfieri&Lacroix, 1921. Ricordiamo tra gli interventi su "Vita d'Arte" e sul supplemento "Pagine d'Arte" gli articoli *Gallerie d'Arte. La Raccolta Giulio Pisa*, comparso nel 1915 sul n. 12 di "Vita d'Arte", e *Pittura in stile*, sul n. 10 del 1916 della stessa rivista. Sua sarà anche una memoria della Famiglia Artistica milanese, stesa insieme a Vespasiano Bignami.

⁸Archivio Eredi Tosi, lettera del 31 marzo 1904

*Archivi storici del Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Vittore Grubicy, lettera conservata entro copialettere di Vittore Grubicy: Mart, Gru.I.2.3

¹Archivio Eredi Tosi, lettera del 2 giugno 1916

²Mart, Gru.I.1.1.180

³Appunti stesi alla pagina 99 del catalogo della Biennale veneziana del 1912 conservato presso gli Archivi storici del Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Vittore Grubicy.

⁴Mart, Gru.I.1.1.873, lettera dell'8 agosto 1894

⁵Mart, Gru.I.1.1.873, biglietto s.d.

⁶Mart, Gru.I.1.1.873, lettera del 7 gennaio 1910

⁷Per l'opera pittorica di V. Grubicy si rimanda al catalogo ragionato di S. Reborà, *Vittore Grubicy de Dragon 1851-1920*, Milano, Jandi Sapi Editori, 1995

⁸S. Reborà, *Vittore Grubicy ...*, cit, p. 188

⁹Mart, Gru. I.1.1.873, lettera del 18 giugno 1910

¹⁰Mart, Gru. I.1.1.873, cartolina postale del 10 maggio 1916

¹¹Mart, Gru. I.1.1.873, cartolina postale del 15 maggio 1916

¹²S. Reborà, *Vittore Grubicy ...*, cit, n. 469 bis del catalogo ragionato, p. 297

¹³*Ibid.*, n. 470 del catalogo ragionato, p. 297

¹⁴*Ibid.*, n. 183 del catalogo ragionato, p. 130

¹⁵*Ibid.*, n. 6 del catalogo ragionato, p. 57

¹⁶*Ibid.*, n. 192 del catalogo ragionato, p. 133

¹⁷*Ibid.*, n. 276 del catalogo ragionato, p. 157

¹⁸*Ibid.*, n. 294 del catalogo ragionato, p. 180

¹⁹Mart, Gru. II. 180

²⁰Grubicy venne accusato in pubblico, infatti, di fare della "camorra artistica", influenzando le commissioni di accettazione in base alla presunta esistenza di una chiesuola artistica raccolta intorno alla sua persona; Vittore stilerà un elenco di nominativi in cui Tosi compare in un consenso di personalità che impiegavano un linguaggio divisionista ormai maturo, o promotori di una linea espressiva originalmente creatrice in quanto "arte di immaginazione", come Conconi, Mentessi, Rossi, o la cui pittura si era sviluppata attraverso il rapporto personale con Grubicy, quali per esempio Cairati e Tominetti. Ecco l'elenco di questi gruppi, secondo l'ordine in cui vengono trascritti da Vittore: "Quadrelli/ Troubetzkoy Piero/ Paolo; // Previati/ Morbelli/ Bistolfi/ Calandra/ Fragiaco/ Bouvier/ G. Grandi/ Lazz. Pasini/ Ett. Criso (?)/ Ant. Mancini; // Segantini/ Mentessi/ Conconi/ Cairati/ Pellini/ Pelizza/ Longoni/ Tosi/ Grossoni/ Sottocornola/ Rossi L./ Ferragutti ([questi ultimi due:] da poco tempo)/ Tominetti; // [Nome cancellato]/ Pugliese/ Stratta/ Cometti/ Butti/ Silvio Rotta/ De Maria/ Fattori/ Gioli/ Nomellini/ Faldi". Il manoscritto di Grubicy è conservato presso gli Archivi storici del Museo d'arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Fondo Grubicy: Mart, Gru. II.2

²¹R. Giolli, *Una esposizione...*, cit., p. 3

²²Cfr. M.A. Previtera, *La presenza dei dilettanti alle esposizioni artistiche milanesi*, in *Le Arti Nobili a Milano 1815-1915*, Milano Electa 1994, pp. 49-51

²³Grubicy suggeriva questa modifica a Tosi in occasione dell'invio dell'opera alla Esposizione di Monaco di Baviera nel 1909, come si desume da due lettere dell'epoca: "[...] 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. [...]" Archivio Eredi Tosi, lettera del 12 marzo 1909.

²⁴"Caro Tosi. 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. [...]" Archivio Eredi Tosi, lettera del 28 marzo 1909.

²⁵Cartolina postale senza data, Mart.Gru. I,1.1.873

²⁶R. Giolli, *Acqueforti, litografie, xilografie. A proposito della Mostra Milanese dell'Incisione*, in "Vita d'Arte", n. 2, 1915, p. 40

²⁷*Ibid.*, p. 37

²⁸G. Borelli, R. Boccardi, V. Grubicy De Dragon, L. Conconi, R. Giolli, *Daniele Ranzoni. Ottanta riproduzioni delle sue migliori opere*, Alfieri&Lacroix, Milano 1911

²⁹Mart, Gru.I.1.1.873, cartolina postale del 5 settembre 1911

³⁰Mart, Gru.I.1.1.873, lettera senza data

³¹Mart, Gru.I.1.1.873, lettera del 26 aprile 1912

³²Nel marzo 1894 Tosi si recava in visita da Luigi Della Torre: "Caro Sig. Grubicy Sono stato da Della Torre e sono rimasto entusiasticamente commosso dai Cremona". In una lettera priva di data parlava a Vittore della sua visita nella casa della signora Marozzi: "Carissimo Grubicy Oggi sono stato dalla Signora Marozzi e ne sono venuto via entusiasta dello straordinario ritratto del Cremona. Che roba deliziosa e che poesia in quella testa! E' anche le 2 miniature: sono cose che lasciano un'impressione profonda. ...". Nel 1914 ringrazierà Vittore per avergli consentito l'ingresso in casa Junck: "... io la ringrazio del piacere procuratomi andando in casa Junck". Mart, Gru. I.1.1.873

³³R. Bossaglia, *Tranquillo Cremona. Catalogo ragionato*, Milano, Federico Motta Editore, 1994, p. 130

³⁴Mart, Gru.I.1.1.873, lettera del 13 aprile 1917, "Oggi 13 aprile 1917 tra i sottoscritti venne stabilito:

che il pittore Arturo Tosi avrebbe ceduto, come cede il dipinto di Tranquillo Cremona "Il Brasciott" (mezza figura con colomba e braccio nudo) al collega Vittore Grubicy De Dragon

che questi in corrispettivo paga all'amico Tosi la somma di lire tremila (L. 3000=) in aggiunta alla cessione di due suoi dipinti:

a) "La Brevia del Meriggio" Lago di Lecco

b) in Fiandra (1885-1914) [...]

c) Studietto impressione di De Bock "Neve"

E con questi ci sottoscriviamo entrambi

Arturo Tosi

Vittore Grubicy De Dragon"

³⁵R. Giolli, *Acqueforti ... cit.*, p. 40

³⁶Pubbl. in *Vittore Grubicy e l'Europa. Alle radici del divisionismo*, cat. della mostra a cura di A. P. Quinsac, Milano Skira 2005, pp. 124-125, Torino, Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea - Trento, Mart Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 2005 - 2006. Il saggio venne inviato da Vittore Grubicy ad Antonio Fradeletto, segretario della Biennale veneziana, perché accompagnasse l'esposizione delle proprie acquaforti a Venezia nel 1895; il saggio non venne però pubblicato sul catalogo della Biennale.

³⁷*25 Pastelli del 1911 di Arturo Tosi*, con una nota di C. Saggio, Milano Edizioni Il Milione, 1946

³⁸V. Grubicy, *La suggestione...*, cit.

³⁹*Ibid.*

⁴⁰A. Scotti, *Giuseppe Pellizza da Volpedo: catalogo generale*, Milano, Electa, 1986, n. 630, p. 253

⁴¹Mart, Gru.I.1.1.873, biglietto del giugno 1919: "Carissimo signor Grubicy. Dio mio come sono spiacente di averle fatte fare tutte quelle scale inutilmente! Ne sono oltremodo seccato. Domani mercoledì non ci sarò nella mattinata e giovedì andrò a Volpedo ma ritornerò alla sera col diretto. ...".

⁴²Raffaello Giolli, *Acqueforti, litografie...*, cit., p. 37

⁴³Archivio Eredi Tosi, lettera del 31 marzo 1904

⁴⁴C. Carrà, *Fontanesi, in Artisti moderni*, Firenze, Le Monnier 1943, p. 21