

# Arturo Tosi pittore giovane

Al seguito dell'illuminante 'apertura' di Marco Valsecchi sugli inizi artistici di Arturo Tosi e sviluppandone le invitanti premesse (1) attraverso un paziente gioco ad incastro di documenti, verifiche e confronti d'epoca siamo oggi in grado di documentare ulteriormente quella giovinezza tosiana quasi — almeno fino alle suddette 'aperture' — confinata nella leggenda e affidata prevalentemente a taluni stereotipi idonei a spiegare empiricamente e con un solo colpo di bacchetta magica come un pittore arrivi alla fama nazionale, diciamo pure al primo rango, soltanto a sessant'anni (Quadriennale del 1931) e avendo dietro di sé un entroterra che, al più, si spingeva fino ad un decennio all'indietro.

Che poi in questo oblio del passato mezzo secolo tosiano c'entrasse anche il desiderio e il timore del pittore medesimo è testimoniato eloquentemente dopo 'sondaggio' diretto col pittore dal citato Valsecchi (2). Come altri pittori di famiglia agiata signorile (valga per tutti l'esempio di Emilio Gola) il Tosi aveva infatti, come vedremo in una più rigorosa e sfaccettata ricostruzione del ventennio iniziale, spaziato curiosamente, ma ampiamente, nel repertorio figurativo europeo servendosi di una prodigiosa capacità di sintonizzarsi sui fatti e sugli "ingegni che contano" anche quando non siano ancora tali per decreto di alcun santone della critica o del popolo.

Le sue visitazioni vigezzine a Fornara e a Enrico Cavalli; la sua 'cotta' rutilante e rugiadosa per l'incantatore della maturità vangoghiana, il marsigliese Monticelli; la sua digestione lenta, maturata, graduale, critica di questi succhi avendo a maestro uno degli uomini più intelligenti del secolo e non solo in Italia, dico Vittorio Grubicy de Dragon e poi, una volta raggiunta la Biennale (1909, a trentotto anni) per lombarda testardaggine la sua 'crisi' d'onestà (altri direbbe di disintossicazione) degli anni dieci (3), il taglio del filo di corrente materico-naturalistico-espressionistica e una rimediazione ferma e intelligente del maggiore 'costruttore' del secolo, dico Cézanne, lo condussero da un lato a quella paesistica 'chiusa' dove "la linea dello sguardo, per giunger al cielo, è costretta ad alzarsi in una specie di supplicante liberazione, dove il cerchio dei toni è tutto inchiodato fra la terra e la roccia" (R. Gioi, 1938): d'altro lato e versante, invece, nelle nature morte, ... un fondo... d'un mordente caldo... dove non si avverte più divario fra fondo e oggetti, e la densità dello strato, in cui gli oggetti si organizzano in una elementare forma pittorica, è la stessa densità del fondo partecipe di quegli improvvisi abbagli luminosi, per i quali la luce sembra emanata dall'oggetto e non ricevuta dall'esterno" (Brandi, 1941).

Due citazioni apparentemente opposte e che, comunque, mal si concilierebbero se insistessimo, sulle orme di un celebrato studioso teorizzante, sulla via cezanniana soltanto. Mentre è proprio frugando *ab imis* nella rutilante vicenda 'alcolica' giovanile (4) che si può capire quel misto straordinario di sensualità e di chiarezza mentale che fu Arturo Tosi, paesista solo apparentemente post-impressionista e in realtà l'ultimo e presagamente consapevole pittore a tentare la via del *plein air* per captarvi delle sintesi visive idonee al tempo nostro, ormai perduto ogni descrittivismo, per penetrare, nell'intimo della realtà o nella sua configurazione mnemonica estrema.

Come non vedere in queste monumentali cadenze del Tosi sui settanta (siamo già oltre il 1935 su su fino al '50) le conseguenze ultime d'un lungo meditare che aveva preso le mosse dal positivismo? Che la conquista, la sensuale presa di possesso della materia naturale *tout-court* del talentoso neo-veneziano Monticelli egli la volgesse subito nel più carnoso e lombardamente (direi quasi golianamente) vero dei possessi, quello del tutto terreno, di un *Nudo* di dissonante (gioiosa e morbosa insieme) armonia (per cui una rugiadosa pelle di donna si stravolge, si misura e si ricrea in una gamma che è quella

stessa d'una terra, d'un mare) si capisce credo, ormai con ogni evidenza, in questa strepitosa inedita sequenza di inediti che vengono a far corona al già celebrato *Nudo rosso* della Galleria d'Arte moderna milanese.

Qui i brividi di sensualità materica si fanno dunque clamorosi e 'dodecafonico' l'accostamento cromatico pur sempre rigorosamente asservito ad una dominante (e fu certo questo il suo modo di interpretare e leggere le suggestioni divisionistiche che l'amico Grubicy gli avrà certo propinato e di rispondergli in tal modo, che le cerebralizzazioni, anche quelle sublimi di Segantini, non erano per lui "cui la natura di pittore romantico aveva sempre imposto un rapporto individuale col 'motivo' pittorico" (Valsecchi, 1971) per cui fu subito determinante il rapporto diretto con il modello.

La sua formazione fu come è ben noto, "scapigliata" e ranzoniana (che in casa Tosi esistessero importanti originali del Ranzoni, ma anche di Tranquillo Cremona – e si veda in questa mostra l'inedito "d'Après Contrasti – è notizia tuttora verificabile nei fatti) ma Adolfo Ferragutti-Visconti (1850-1924) col Cairati e lo Jotti documentato maestro di pittura tosiano degli inizi e talmente imbevuto nel clima post-scapigliato (e massime goliano) da non lasciarci dubbi sul tono e la qualità degli inizi di Tosi, i ritratti di famiglia dico, qui



*Santa Lucia, 1894*

in mostra quello di giovine donna prima e quello della moglie Bice poi, stupendo trapasso di bianchi pur con l'onta centrale della mano afflosciata nei rosa.

'stecca' appunto facile per un giovane che non dovette mai bazzicar molto d'anatomia dato che scelse, anche nel passato, prevalentemente tra i non accademici-anatomizzanti, tali senza dubbio il Moroni e il Tintoretto e il Lotto, gente cui la verità d'un gesto e il riflesso psicologico nella posa d'una mano o d'un braccio stava assai più a cuore che un qualsiasi iperrealismo illustrativo.

Dico dunque inizi della più bell'acqua lombarda ma subito - probabilmente per il tramite del suddetto Ferragutti ch'era ticinese di Pura - la sua cultura pittorica ebbe e subì una svolta in quell'autentico filtro centro-europeo ch'era divenuta la Val Vigezzo da quando i due Cavalli, padre e figlio, vi avevano animato una scuola d'arte (ed Enrico era quasi coetaneo del Ferragutti e del Gola essendo nato nel '49).

Dai Cavalli, dunque, per testimonianza diretta del pittore e del suo coetaneo e maggior allievo vigezzino Carlo Fornara, Tosi, si recò parecchie volte e per lunghi periodi tra il '91 e il '93, e non vedo quale data migliore per l'incontro-clou di Tosi con il sontuoso Adolphe - o meglio con la sua opera essendo il franco-piemontese morto già nell'86 - proprio il 1893 quando il Cavalli amareggiato per l'esclusione dall'eredità della scuola vigezzina che aveva tanto contribuito a render significativa in pro d'un mediocre artefice (5) se ne fuggì in quella Marsiglia monticelliana in cui aveva pur imparato l'arte del dipingere.

È un fatto che il pittore di nature morte che più assomiglia - almeno come nocciolo interpretativo del dato pittorico - all'Inconfondibile Tosi è proprio il Cavalli con le sue gamme vinaccia-mosto, giallo-terra, rossocinabrine. Poi, dopo il '93, le sciabolate

monticelliane e un gusto per la materia innato produssero in Tosi quell'illusione espressionistica che sono i dipinti alcoolici, non per nulla databili - gli esempi più clamorosamente polemici - tra il 1894 e il '96, subito dopo l'ipotizzata andata marsigliese del bustese. Il quale anche, come più grosso e autentico vantaggio della sua agiata condizione, ebbe proprio quello di poter gustare più a lungo i quadri degli autori ammirati. portarseli a casa in originale, come fece appunto a più riprese, col Monticelli e si vedano pure le 'variazioni' in stile qui esposte e certo desunte dai quadri di casa oggi forse smarriti e dispersi. Dipinti dove accanto a questa vague di dipingere, restando nei termini storici, secondo l'ipotesi goliana ("con una lunga scopa su un grande muro bianco per andar più dentro e a fondo nella realtà") e, per rischiare in ipotesi, fin dentro quella 'gestuale' di data recente e neppur oggi scaduta. Grandi Nudi, dunque, dove una sorte di febbre cromatica brucia i contorni e s'accetra sui grumi (e addirittura sulle colate) del colore, le nere, sensuali chiome corvine a spiccare sulle luminose, nivee distese di bianchi-rosati pervasi tutt'intorno e sommassi da un continuo fiorire di tavolozze riversate ma solo apparentemente condotte in improvvisazione anarchica che, in realtà, un istinto armonico le modula e irresistibilmente le guida. Non staremo certo a dire che son tutti capolavori e a rivendicare anche in senso cronologico-storico. per esse l'etichetta di avanguardie metastoriche; varrà però sottolineare che il mite, gradevole, Tosi ebbe una sua stagione in cui veramente, per dirla col Longhi, egli dipinse quadri da "far presagire un Tosi assai più furioso ed eccitabile".



*Neve e nubi di Marzo, 1907* <sup>1</sup>

Il che induceva poi il grande storico dell'arte ad ipotizzare quanto si tenta oggi qui con l'aiuto prezioso dei nipoti dell'artista e di pazienti ricerche di solaio di collezione in collezione, di verificare sui fatti. Scriveva infatti il Longhi, nel medesimo felice saggio, del 1956 (apparso su "l'Europeo" del 22 gennaio col titolo "La lunga e utile vita di A.T.): "Si può esser sicuri che in un'ampia rievocazione ciclica del dotatissimo artista lombardo, una scelta di codesti (alludeva ai quadri del '96-'03 pubblicati da Valsecchi nella cartella del Milione, 1952) incontri più accesi col motivo, ed attingendo ampiamente anche dai primi umori di gioventù (le *Nubi di giugno* del 1896 sembrano anticipare di cinquant'anni

---

<sup>1</sup> In realtà si tratta del dipinto "Nubi di giugno" del 1896 (Nota dell'AAT)

i paesaggi del giovane Merlotti) serberà molte grate sorprese...". Fatti su cui, credo, dopo Valsecchi, di aver indagato con amore e diciamo schiettamente, frutti diseguali, spesso prove e saggi più che compiuti esiti espressivi, ma, nonostante ciò, spesso altamente suggestivi e dirompenti se appena si pensa alla pittura di paesaggio di quegli anni, divisionisti a parte, nel nostro Paese (6).

La gran ventata monticelliana - che pure qualche spiffero e non proprio stantio continuerà a produrlo lungo l'arco semisecolare di pittura che ancora aspettava Tosi -s'andava dunque assopendo sugli inizi del secolo anche per una più meditata lezione,

dopo quella del Cavalli (ma si raffrontino dipinti qui esposti come *Paesaggio con alberi* e *Bosco in montagna*, con esemplari cavalliani come *Campo di grano* e *Paesaggio provenzale* figure 28 e 30 del prezioso libro sulla pittura vigezzina di Guido Cesura cui devo anche non poche precisazioni e notizie sui fatti in esame) anche alla luce di quanto la sua frequentazione e conoscenza di Vittore Grubicy gli andava rivelando e attivando in fatto di maturazione critica.



*Grande nudo, 1895*

Né probabilmente, a quanto ci rivelano questi nuovi paesaggi tosiani del primo decennio del secolo, ci fu soltanto un fitto scambio ideologico-tecnico fra i due, ma anche una frequentazione pittorica, come la qualità e l'importanza dei dipinti grubiciani - recentemente dimostrata dal bel libro di Valsecchi-Vercellotti - prova ormai senza ombra di dubbio. Dipinti come *A San Cristoforo* (1894) e *Tra Santa Margherita e Rapallo* entrambi del '94 come *Terzetto tenue* del '97 o come *Che pace a Ganna* del '94 sono echeggiati tali e quali nei paesaggi tosiani della seconda metà dell'ultimo decennio dell'Ottocento, sia in quelli dove la materia è fittamente smaltata nella ancor più fitta tessitura di piccolissime pennellate incalzanti l'una sull'altra (e sono i più luminosi) sia in quegli altri dove invece il colore sembra distendersi in ampie campiture in realtà 'tonalizzate' con una finezza e una profondità senza pari.

Si potrebbe, a questo punto, individuare e scoprire le tappe pittoriche eventuali, gli exempla che il Grubicy e Tosi, compagni per certo condussero, fedeli alle Biennali veneziane dalla quarta alla decima (e all'ottava Tosi debutterà con un dipinto 'accettato'): è una ricerca che abbiamo condotto tempo fa (7) sui libri mastri della grande rassegna veneziana e che rivela il modo diretto per cui un artista come Tosi ha potuto soddisfare le sue ricerche d'aggiornamento sugli autori più congeniali alla sua natura meditativa ed espressiva. In primo luogo - poteva essere diversamente? - quell'Adolphe Monticelli che la Biennale onorò con una ampia antologica nel 1901: poi una postuma di Antonio Fontanesi, i cui squadri così solenni e campiti nelle lunghe stesure dei fondali li ritroveremo ogni volta che il Tosi dovrà affrontare gli 'spazi grandi' mentre il colore (quella gamma inconfondibile, post-corotiana, di bruni-verdi-ocra pestati in una sorta di magma

naturale) è anch'esso consentaneo interiormente a Tosi e alla sua tensione verso il 'colore ricco' (8).

Nel 1903, (V Biennale) i lombardi sono numerosi e tutti quanti vicini all'area Tosi, dico Grubicy e Gola, Longoni e perfino i suoi maestri Ferragutti-Visconti e Cairati; tra il 1905 e l'edizione che lo vide per la prima volta - seppure con una sola opera - protagonista, dico il 1909, l'uomo che domina la scena, morti i 'grandi' ottocentisti, è tuttora Pellizza che anch'egli scompare lasciando certo un vuoto e la scia d'un esempio: non a caso la pittura di Tosi, tra il 1907 e il 1909 ricupera, come un brivido di impasti e di pennellate lunghe, la 'sbornia alcoolica' del '95, quasi che l'ordine che si sta ricreando, nell'espressività dell'artista bustese, a contatto con la carica umana e nel colore, perfino fauve, del piemontese, ritrovi non già gli esempi bensì gli impulsi libertari della giovinezza.

Ma un altro filone, il meno considerato fin qui dagli attenti storici e studiosi di Tosi (ed è singolare che nel catalogo critico del 'debuttante sessantenne' ci siano tutti i grandi e gli 'opposti' del gruppo, dico Longhi e Venturi, Brandi e Argan, Arcangeli e Ragghianti, Russoli e Valsecchi etc.), quello secessionista sfiora appena il Tosi, si insinua nelle mappe argentate delle sue val Seriane, nei covoni sempre vibranti di brividi rosso-gialli-turchini, di quel substrato divisionista che Tosi aveva assimilato come impasto (cioè ideologicamente, all'incontrario) anziché come esaltazione di colori distinti. Dico, quel senso intimo e disperato della dimensione - nostalgia, del desiderio notturno, del finto cerebralismo che nasconde invece un'interiorità sostanzialmente anarcoide pur nei tratti alto-borghesi del gentiluomo che lo distinguevano. Per questo passò accanto alle grandi rivolte futuristiche quasi senza avvedersene (se ne accorse invece benissimo ma di certo gli facevano "sgrisolare" i denti quelle mosse da teatranti interventisti e da concorrenti dell'urlo audiovisivo nascente); per questo dal momento che lo poteva restò 'dilettante' per starsene più puro e meno intricato nella querelle per la pagnotta più o meno risicata in si consumavano i meno fortunati costretti quotidianamente a dar battaglia.

È dunque attraverso una meditazione sottile, discreta e spesso esplosiva nei modi pittorici d'espressione che Tosi visse la sua lunga giovinezza pittorica prima di avvolgere tutto sé stesso nella più monumentale (e ancora una volta opposta) sintesi formale-espressiva del secolo, tra Cézanne e Bonnard, insomma. quanto l'attuale mostra consente (a chi sappia leggerne talvolta anche la funzione d'incunabolo tosiano) di capire, di intuire e, speriamo, anche di andar oltre.

**Giorgio Mascherpa**

### **Note**

1. *Marco Va/secchi: introduzioni ai cataloghi delle antologiche milanesi del 1951 (Villa Reale di via Palestro) e del '72 (Rotonda della Besana) unitamente a molti altri interventi e 'saporosi racconti' nelle molte introduzioni e nei saggi su cataloghi, monografie e recensioni.*
2. *Si veda ancora l'inizio del saggio introduttivo al catalogo 1972 di cui alla nota precedente.*
3. *Furono tre anni di meditazione grafica, operata soprattutto sul 'vero'). Lasciati i molti appuntamenti e 'ispezioni' internazionali cui s'era abituato, Tosi divenne una sorta di eremita. Nei suoi disegni splendidi — a colori e a monocromo ..... di quegli anni (oggetto anche di alcune esposizioni particolari, tra cui quella bergamasca del 1976 al San Bartolomeo e di un bellissimo volume di tac-simili del Milione stampato dalla Ricordi nel 1946), c'è dunque una sorta di spogliamento volontario del segno e del colore, quasi volesse ricominciare daccapo con l'emozione nuova.*

4. *A detta di Marco Va/secchi (op. cit.) fu proprio Tosi a definirla tale, un modo talmente spiritoso (è il caso di dirlo) e azzeccato e lombardo che il critico accettò poi tout-court.*
5. *La salita alla 'cattedra' vigezzina di Pietro Maria Gennari fu una sorta di dispetto allo scontroso, indigesto e mordace Cavai/I che pur insegnando col padre era stato il vero e proprio maestro della scuola. Questi fatti e le preziose testimonianze su Tosi sono raccolti nel volume "Enrico Cavalli e la pittura vigezzina" di Guido Cesura, edito a cura della Comunità montana locale nel 1974.*
6. *Si veda l'introduzione al catalogo della mostra "Aspetti del naturalismo lombardo da Gola a Morlotti", Lecco, 1975.*
7. *Cfr. "l'Italia", Milano, 30-3-1968, lii pagina, elzeviro di G.M.*
8. *Le espressioni tra parentesi, frequenti nel testo, riguardano i modi dire nell'ambiente pittorico lombardo degli anni Venti, quelli che si trovano più diffusamente nelle lettere e nella parola degli artisti d'allora.*