



Fig. 1. ARTURO TOSI: Cipressi ad Albano (1923).

(Fot. G. Mari)

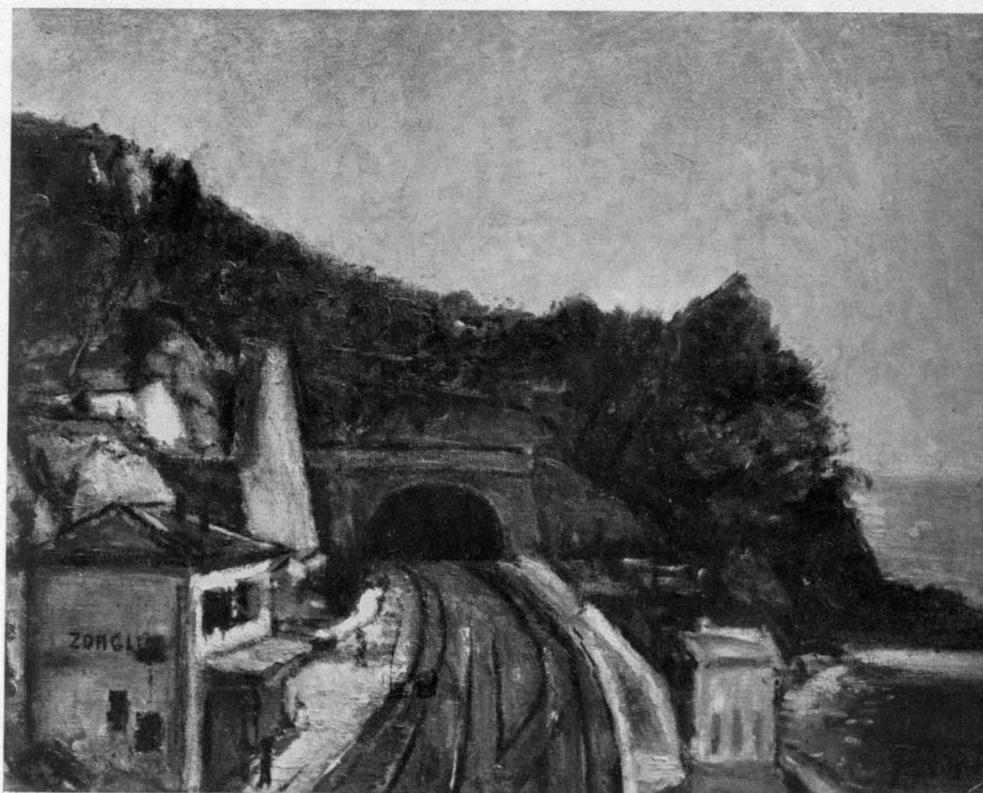


Fig. 2. ARTURO TOSI: Zoagli (1926).

(Fot. E. Sommariva)

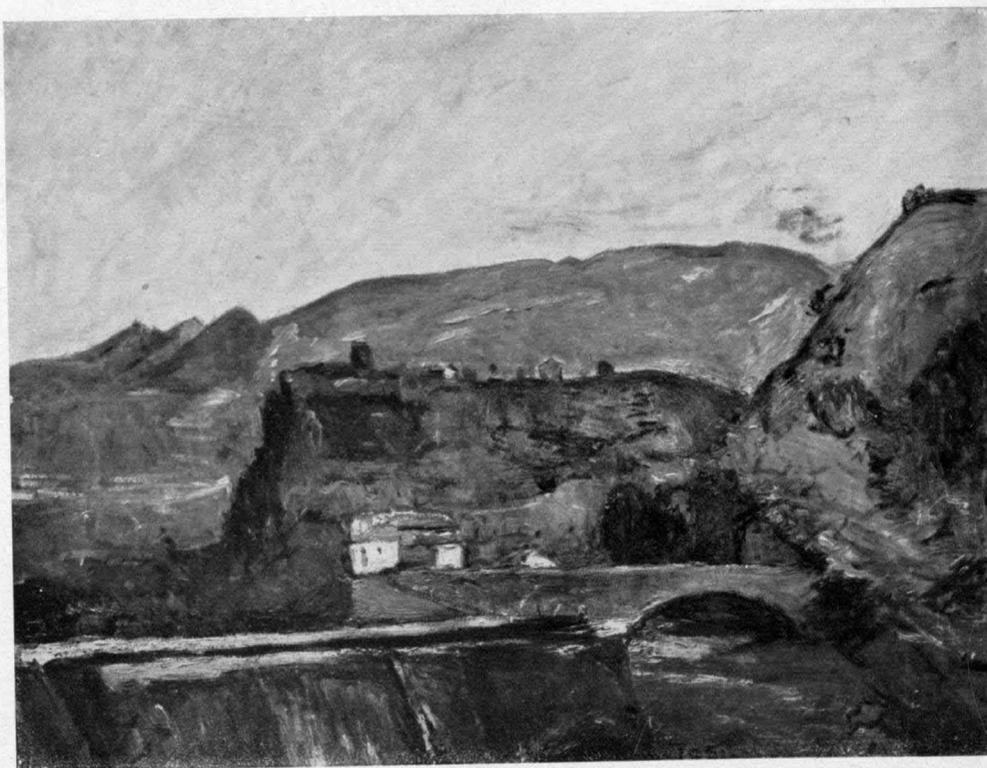


Fig. 3. ARTURO TOSI: Ponte a Fiorano (1928).

(Fot. G. Mari)

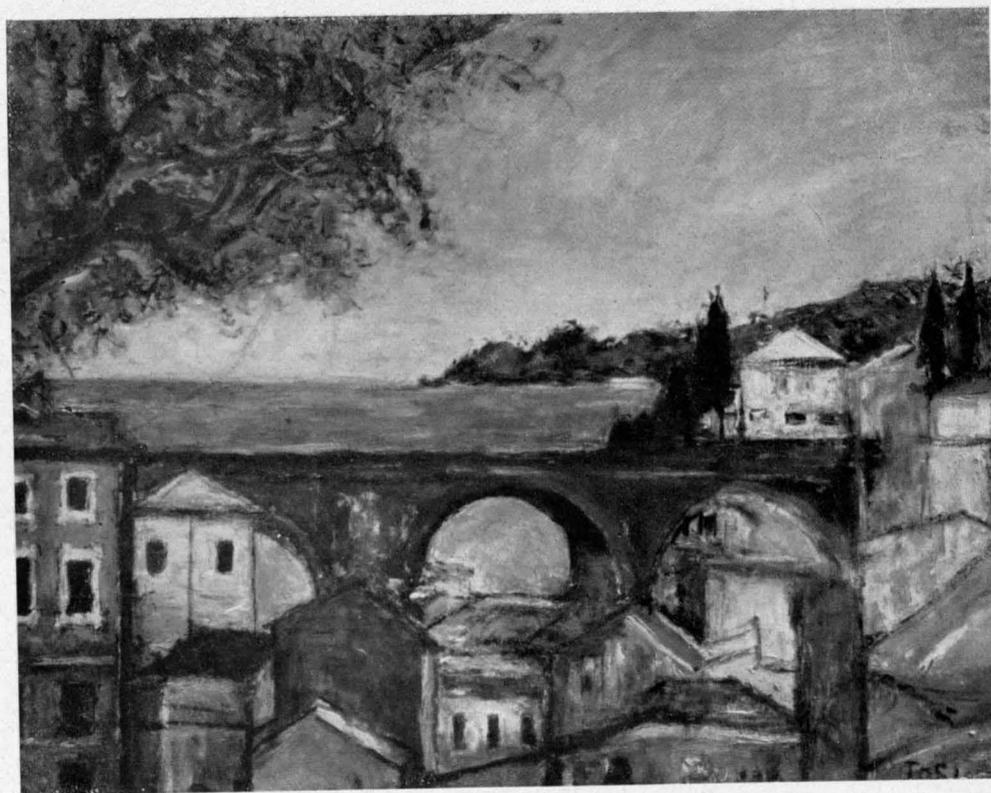


Fig. 4. ARTURO TOSI: Il Ponte di Zoagli (1930).

(Fot. G. Mari)

ARTURO TOSI

La biografia artistica di Arturo Tosi non registra crisi di coscienza o tempi rapidi d'esperienze inquiete; non risulta meditata e sofferta la rinuncia all'invito, così persuasivo, del vero; nè s'impunta in moralità esasperata il rigore mentale col quale l'artista, negandosi all'inattualità dei sentimenti divulgati, consegna la propria umanità alla verità esclusiva della forma. Non incide sull'attualità della sua pittura il fatto che la condizione del gusto, per la quale altri contemporanei s'impegnano in definizioni estreme, deliberatamente ostili ad ogni realtà già storica ed anche alla propria, se non si rinnovano col mondo nell'invenzione della forma, trovi in Tosi un'adesione più leale che convinta, e piuttosto una consonanza che una partecipazione; e sarebbe storicamente illegittimo giustificare la portata europea della sua pittura con il parallelismo, soltanto apparente, alle deduzioni sensitive d'un impressionismo minore, alla Bonnard; o peggio, rassegnarsi a costringere la storia dell'artista nei limiti esigui della tradizione romantica lombarda: che sarebbe come spiegare Rosso con Grandi o De Pisis con Boldini.

La cultura artistica di Tosi ha innegabilmente, in quella tradizione, un punto di partenza: che, per la stessa fluida continuità della storia pittorica dell'artista e per il calore affettivo ch'egli ha portato anche nelle più difficili esperienze di cultura, rimane un punto di riferimento costante, l'indice di un atteggiamento romantico al quale non ha mai rinunciato e che, ragionevolmente, non ebbe mai a giudicare contraddittorio ai nuovi e maggiori profitti della sua cultura pittorica. Ma che il gusto di Tosi tendesse, fin da principio, ad una rettifica del percorso della tradizione è indicato dalla sicurezza con la quale seppe attenersi ai fatti più

conclusivi del Piccio e del Ranzoni, scandando le deviazioni mistiche e materialistiche del divisionismo, verso il quale lo spingeva con l'esempio il dilettante Grubicy: scelta senza dubbio istintiva, ma sufficiente a risolvere l'ambiguità di quella prima esperienza, isolandone il nucleo iniziale genuinamente romantico e riconducendola, senza possibilità di equivoci intellettualistici, al principio essenziale dell'immediata traducibilità del sentimento nel fatto pittorico.

L'esperienza sopravvenuta dell'impressionismo non poteva che autenticare, con l'esempio di una raggiunta definizione formale, la legittimità di quell'esclusione di ogni intervento psicologico tra emozione ed espressione; e confermare la necessità dell'adesione incondizionata del soggetto all'oggetto, di un impegno diretto sulla realtà, che restituisse all'artista, negandola all'autorità della poetica, la responsabilità finale di una definizione umana del mondo, e così lo costringesse a ricreare la realtà nella novità del proprio sentimento o, mancando allo scopo, ad annullarsi nella constatazione ovvia di una verità esterna, irriducibile alla sua umanità inutile, inconoscibile.

Di questa rinuncia alla mediazione di una poetica degli affetti, Tosi ha certamente avvertito prima la necessità morale che la ragione critica; ma proprio un atto morale occorreva per superare l'esteriorità dell'emozione, sempre condizionata allo stimolo, nell'umanità del sentimento, la cui validità è d'ordine morale; per sostituire alla passività sensoria della percezione, e al trauma psichico del repentino svelarsi di una realtà inevitabile e ostile, l'attività conoscitiva dell'espressione, che implica e organizza la natura opposta nella chiarezza umana della forma; per dare infine, nella coscienza, una

possibilità di catarsi al convulso *pathos* romantico.

Ma più ancora che la consapevolezza, l'abbandonata fiducia nella positività morale del sentimento era necessaria per rimettere ordine nella confusione di un linguaggio pittorico vanamente illuso di riformismo, torbido d'intenzioni polemiche ancor troppo impegnate all'oggetto, pleutorico nell'aggettivazione commentaria ed interpretativa, deliberatamente aggressiva e dissolvente, ma infine non mai risolutiva rispetto al dato realistico immutato ed inerte, o al dato formale, tuttavia presente e indeclinabile, della rinnegata tradizione accademica; per sciogliere finalmente l'associazione dualistica di spettacolo e reazione emotiva, che spostava sul piano del bello astratto il problema imperativo della realtà e sul piano naturalistico della passionalità elementare e incontrollata la personalità dell'artista; oppure, con processo inverso ed equivalente, dava all'esperienza del vero una portata esclusivamente biografica, che coinvolgeva fatalmente il problema dell'arte in quello dell'esistenza pratica degli individui, dando luogo al disordine psicologico pietoso, senza la redenzione di un motivo, della « scapigliatura » milanese.

Se la riserva critica di Tosi rispetto alla più dichiarata corrente romantica lombarda coincide con l'impegno di condurre l'esperienza alle ultime conseguenze, s'intende come lo stesso processo attraverso il quale l'artista isola e accentua, nel discorso pittorico tradizionale, gli aggettivi cromatici dai sostantivi plastici già implichi la coscienza della qualità conoscitiva del sentimento, esclusiva rispet-

to ad ogni precedente nozione della realtà, e gli consenta di sciogliersi dal limite dualistico della polemica romantica e di eliminare, anche come antitesi, quel concetto classicistico di forma che la reazione aveva bensì ridotto dall'idealizzazione astratto alla materialità della natura, ma non aveva saputo sostituire, e proprio per il prevalere degli interessi pratici della polemica, con una nuova, concreta realtà formale.

L'attributo, la qualificazione, l'accento caratterizzante cessano così di oggettivarsi, nella postulata identità di uomo e natura¹⁾, come occasionali fermentazioni emotive o scoraggiate reazioni psicologiche; ma, determinando la natura come episodio e sottraendola all'immobilità senza storia, ne legittimano il contatto col divenire dell'umanità dell'artista, diventano atti di coscienza, assertivi; sopprimono la conoscenza divulgata e spenta della cosa e la ricreano come fatto umano, l'abilitano a partecipare della storia interiore dell'artista. Che si riconosce, dunque, e non più si confonde nella natura; e, nel ritrovato ottimismo, non attenderà più dalla rivelazione fenomenica del vero la causa determinante di una condizione espressiva del sentimento; anzi proprio la condizione del sentimento, come momento necessario della sua storia, creerà l'episodio, assocerà nell'illuminazione improvvisa gli elementi incombibili del vero, articolandoli nella logica imperativa della sua volontà di conoscere o, ch'è lo stesso, nella legge interna del suo « sentimento » della conoscenza. Dalla realtà effettuata e spenta l'artista, non più rassegnato, miracolosamente riat-

¹⁾ La prova di questo oggettivarsi dell'emozione, nel pittoricismo romantico, è data appunto dal fatto che la reazione emotiva si esprime nel naturalismo di « effetti » luministici; dando luogo all'ipotesi dualistica di una realtà esterna ed inevitabile, oscillante tra il dato empirico e il dato formale dell'esaurita tradizione accademica, cui s'aggrega, quale proiezione del sentimento, una realtà provvisoria, momentanea ed episodica: onde l'impossibilità di riuscire, da questa confusione di oggetto e sog-

getto, ad una positiva definizione formale. Lo stesso involgersi della forma tradizionale in un involucro cromatico, a sua volta inconcluso e solo approssimativamente risolto nell'annebbiata fusione di tinte sovrapposte, è il segno di una « poeticità » continuamente spostata dal soggetto all'oggetto senza poter trovare stabilità, per la confusione dei due termini, in un atto conoscitivo, nella concretezza della poesia. È insomma « sentimentalismo »: irriducibile, come tale, al sentimento.

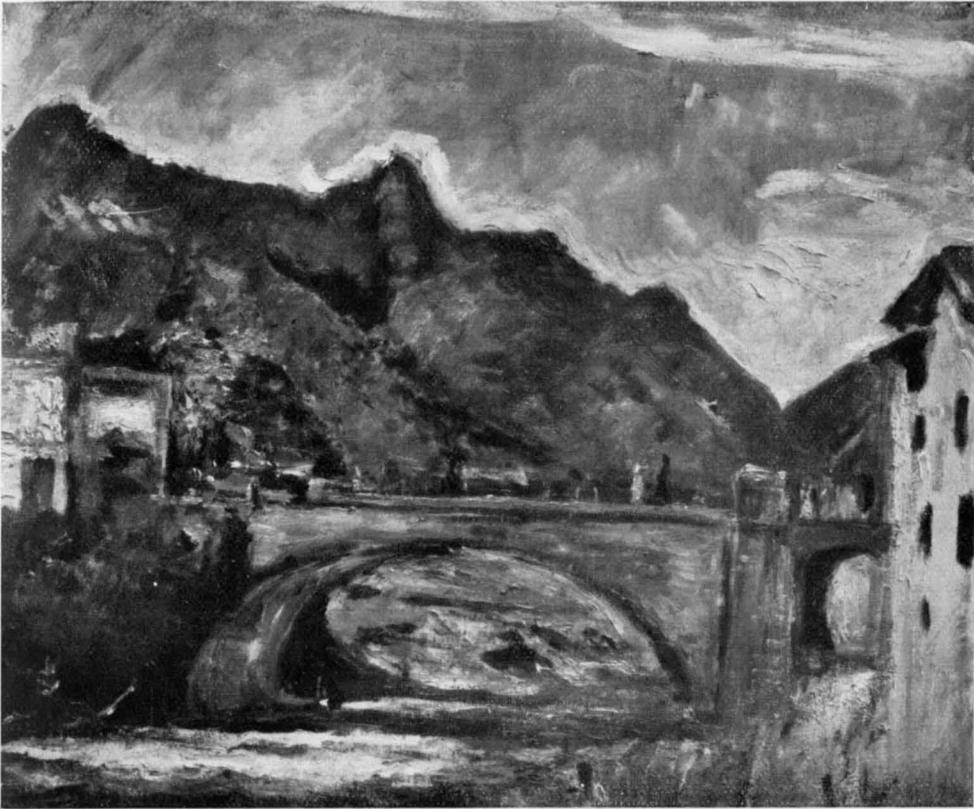


Fig. 5. ARTURO TOSI: Ponte della Selva (1930).

(Fot. G. Mari)

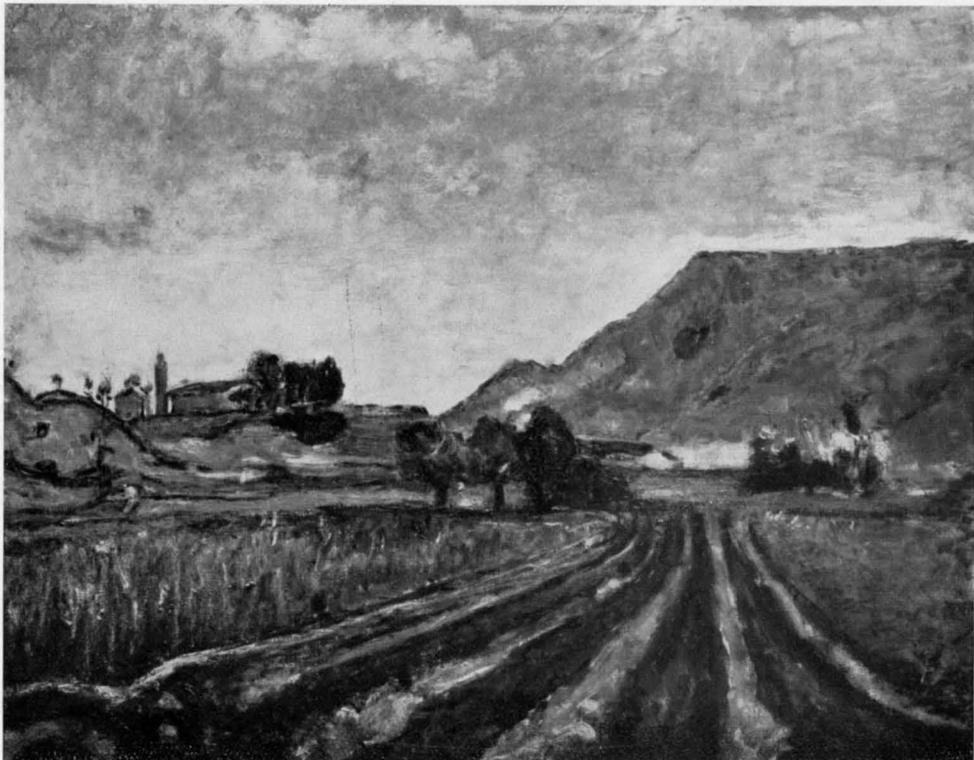


Fig. 6. ARTURO TOSI: Paesaggio (1934).

(Fot. G. Mari)

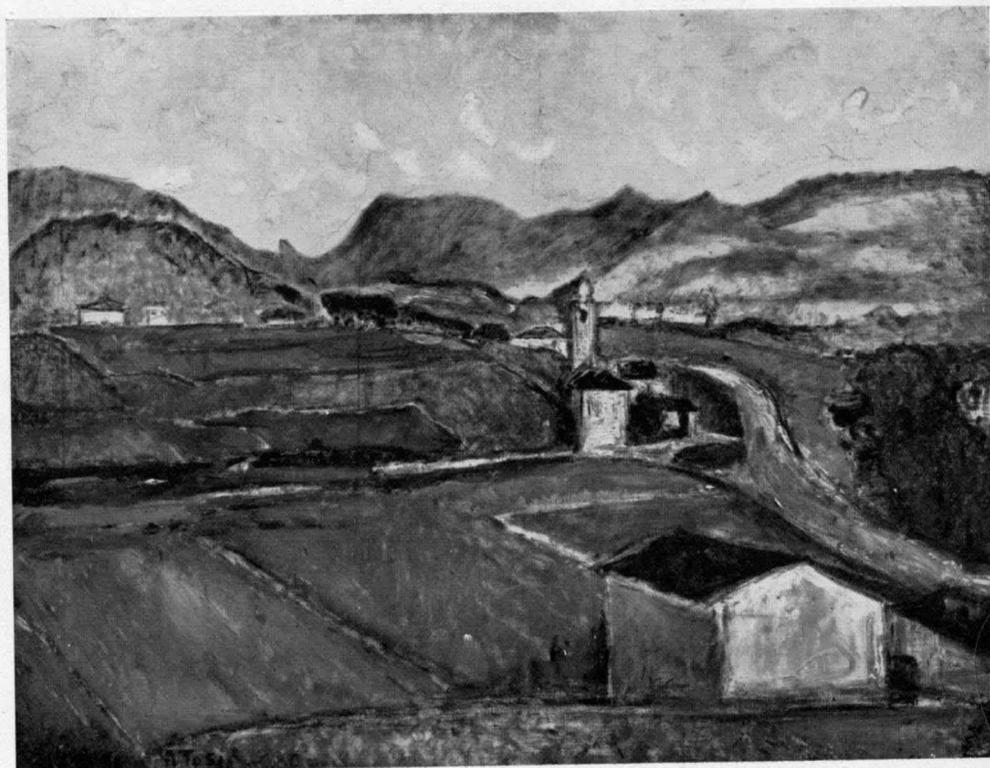


Fig. 7. ARTURO TOSI: Paese (1935).

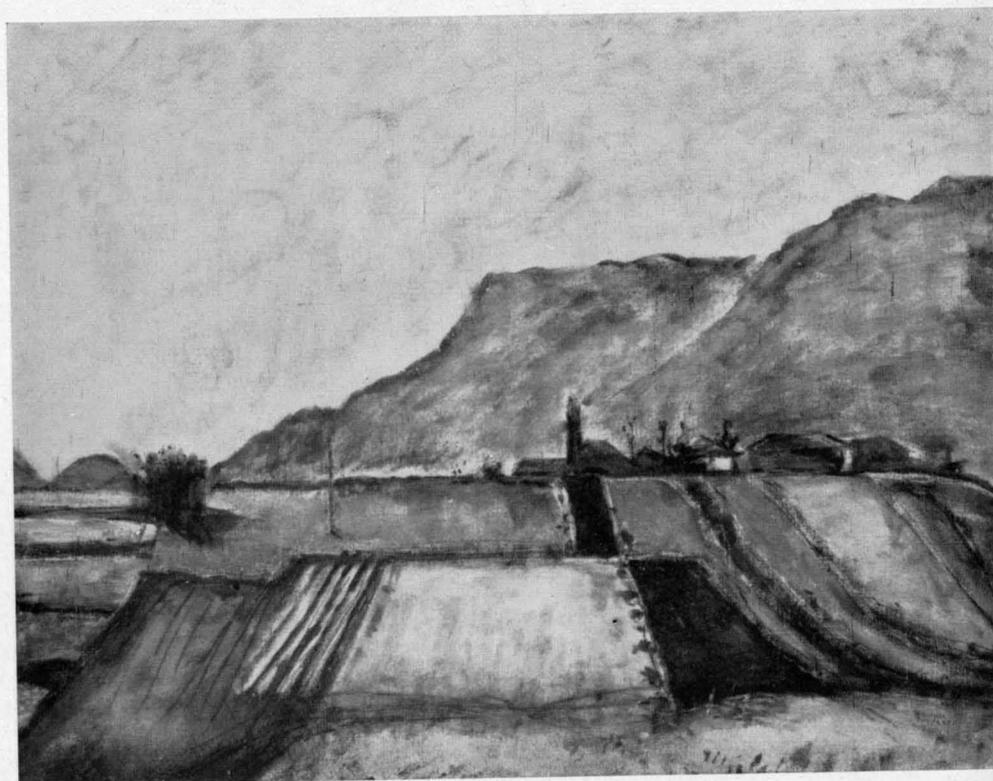


Fig. 8. ARTURO TOSI: Terreni arati (1935).

tiva una realtà, che lo rinnova nella verità della forma, definizione umana regalata al mondo.

Al romanticismo iniziale di Tosi, e alla sua limitata esperienza storica, l'identità di sentimento e colore — che concludeva finalmente la polemica contro l'accademia — era assiomatica condizione di conoscenza: l'unica che, eliminando ad un tempo ogni dato d'esperienza empirica ed ogni lezione tradizionale, riproponeva intatto alla sua umanità scoperta, e tutta affettiva, il problema del mondo. Nè può avere altra importanza che quella d'indicare il percorso della tradizione interna, costruita e non accettata, del linguaggio pittorico di Tosi, il fatto che, in questa raggiunta identità di sentimento e colore egli faccia ricorso a quella tradizione lombarda, da cui si veniva, appunto, staccando; poichè proprio la riduzione di tutta la conoscenza al sentimento separava l'idea del colore, prima inteso come reazione emotiva, da ogni giustificazione realistica, a cominciare da quella, più capziosa, della luce; e lo qualificava come sola parola significante e legittima, come sola possibilità di un totale assorbimento interiore della realtà, come forma, dunque, compiutamente espressiva e liberatrice, altrettanto universale nel suo limite umano che l'infinito della realtà che in esso si comprende.

Si spiega così come il colorismo di Tosi, realizzando il suo fine formale nella trascrizione immediata del tono del sentimento nel tono del colore, non abbia altre coerenze ed altri sviluppi che quelli della storia interiore dell'artista impegnato a spostare su di un livello sempre meno sensorio la possibilità dell'equazione, e non si areni mai nell'ipotesi di una conoscenza più stabile raggiunta per via di conversioni intellettualistiche dalle accertate premesse formali; neppure quando, sciolti i limiti che separavano il pittoricismo lombardo dalle certezze formali del-

l'impressionismo, s'impone alla sua coscienza la necessità di più attuali esperienze, storicamente determinabili in Cézanne, e, limitatamente al gusto di certe selezioni cromatiche, in Rouault e Matisse, ma contenute sempre nel limite di una consonanza affettiva, di una selezione spontanea dei momenti lirici dalle premesse concettuali.

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; poichè è evidente che questo modo di conoscere per via di affetto inutilizza ogni interesse sensuale e visivo non meno che ogni metodologia mentale, per dare luogo soltanto ad una evocazione del vero compiuta senza sostegno d'esperienza e senza artificio d'invenzione, per la forza espressiva implicita, come necessità di azione, nella qualità morale del sentimento.

Le necessità di un impegno diretto del sentimento sulla natura che in esso trova ordine e definizione umana è, in un temperamento così lontano dall'idillico, la causa principale dell'insistenza sul motivo paesistico; dell'insistenza, anzi, su pochi, ricorrenti motivi: groppe brulle di monti contro cieli vuoti, orizzonti vicini e senza illusione, spigoli vivi di mare incastrato tra pendici brune, pianure senza prospettive, umidi campi arati, messi smorte senza sole. Ma soltanto in questa natura quotidiana e dimessa, trascurata anche dalla luce indifferente e senza opposti d'ombra, il sentimento di Tosi trova una possibilità di paragone e di discorso, un polo opposto che chiuda il cir-

cuito di una corrente espressiva. Sarebbe certamente eccessivo ed ingiusto affermare che Tosi guarda ai suoi « motivi » con la stessa antipatia di Flaubert per i suoi personaggi; ma, se non d'antipatia, si può parlare di una diffidenza scoperta, di un continuo rifiuto alla suggestione: finché l'effusione proibita si compensa nell'intervento tardivo d'una pietà commossa, nella tenerezza dei colori che si aprono come fiori e trovano le massime altezze di tono, al di là di ogni pretesto od occasione di luce.

Da quell'irrigidimento iniziale, che riduce il « motivo » a schermo solido per dare dimensione e sostanza alla proiezione del sentimento, dipende l'insistenza dell'artista su di una quadratura compositiva, talvolta d'una grafia scoperta, quasi a dichiarare, nel riporto sul piano delle indicazioni prospettiche, il nesso interno della visione cromatica, chiusa a tutte le suggestioni di spazio e di luce. 

Nelle opere che aprono la fase più serrata e conclusiva dell'attività di Tosi — ad esempio *Case di S. Lorenzo*, del 1920 e *Cipressi ad Albano*, del 1923 — è ancora individuabile l'ultima, minima ammissione di un incidente luminoso: il controllo senza possibilità di svolgimenti spaziali e di variazioni luminose tra gli estremi affrontati. Ma poiché l'artista non rinuncia al timbro alto dei colori e qualifica cromaticamente i chiari e gli scuri contrapposti, il giuoco fermo delle quinte, degli orizzonti rialzati, dell'irruzione di scuri solidi contro la trasparenza dei cieli vale, indipendentemente dall'opposizione luministica, per quello che realmente è: accordo iniziale e fondamentale, quasi di incastro, tra piani solidi e cielo, accordo che risolve in una recuperata possibilità d'individuazione cromatica il colorismo fumoso e indistinto della tradizione Ranzoni-Cremona, inizialmente accettato, non senza riserve, come livellamento di tutti i dati spaziali in una stessa tonalità colo-

ristica. L'ultima indulgenza al dato emotivo s'irrigidisce così, per l'impegno morale che non ammette momenti passivi del sentimento, in una precisa condizione espressiva: in un'ipotesi spaziale perentoria e assertiva che, eliminando ogni riscontro naturalistico, fissa la composizione in un solo piano, frontale, che non consente altra qualificazione che quella del colore.

Sempre più allontanandosi la visione della veduta, e precisandosi la forza indicativa del colore, in quella chiusa opposizione spaziale si riapre, al di qua e al di là di ogni limite, una successione di piani cromatici che non misurano tra loro altra distanza che quella, imponderabile, di un rapporto di tono, anche se, nell'assenza di misure spaziali, ogni accento tonale possa egualmente evocare, senza correlazioni struttive, lontananze disfatte o imminenze tangibili: come, ad esempio, in uno scorcio di lago di Como, del 1922, nel quale troviamo sospesa nell'aria ferma, a eguagliare la consistenza delle masse e del cielo, una cortina rada di monti, fragile come un velo, tesa a reggere pochi accenti d'un azzurro toccante, in una distanza senza spazio, mnemonica; mentre il colore che le sottrae il ragguaglio al cielo smorto si compensa in quello che si somma nella frequenza ravvicinata dei rapporti tonali nei primi piani o s'addensa con profondità di gorgo nei centri d'articolazione della composizione cromatica.

Questo generarsi, come per proiezione, di piani cromatici da piani cromatici, in modo che ogni inserzione di colore si determini nel rapporto obbligatorio a un fondo particolare, a un proprio orizzonte integrativo, non può certo illudere di una ritrovata ampiezza di spazio, aperta all'agio dei sensi; poiché la funzione di quegli schermi interposti consiste, al contrario, nel determinare a ogni valore una condizione immanente ed esclusiva che, mentre



Fig. 9. ARTURO TOSI: Zoagli (1935).

(Fot. Giacomelli)



Fig. 10. ARTURO TOSI: Fuori studio (1938).

(Fot. G. Mari)

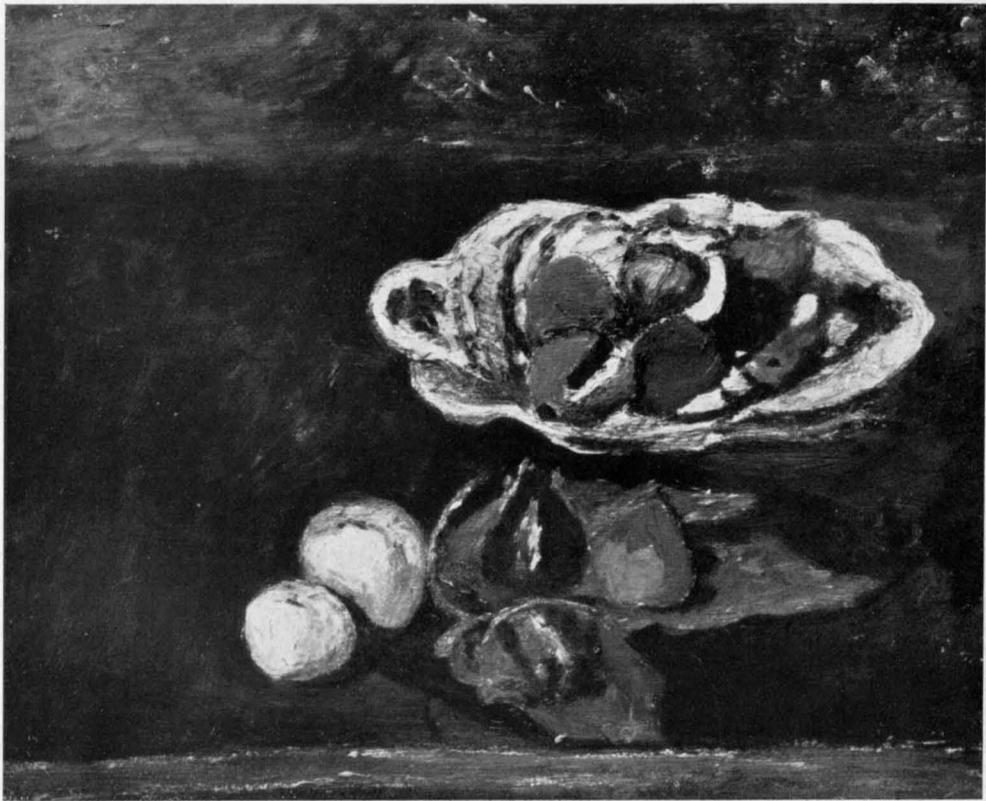


Fig. 11. ARTURO TOSI: Natura morta (1925).

(Fot. G. Mari)



Fig. 12. ARTURO TOSI: Natura morta (1930).

(Fot. G. Mari)

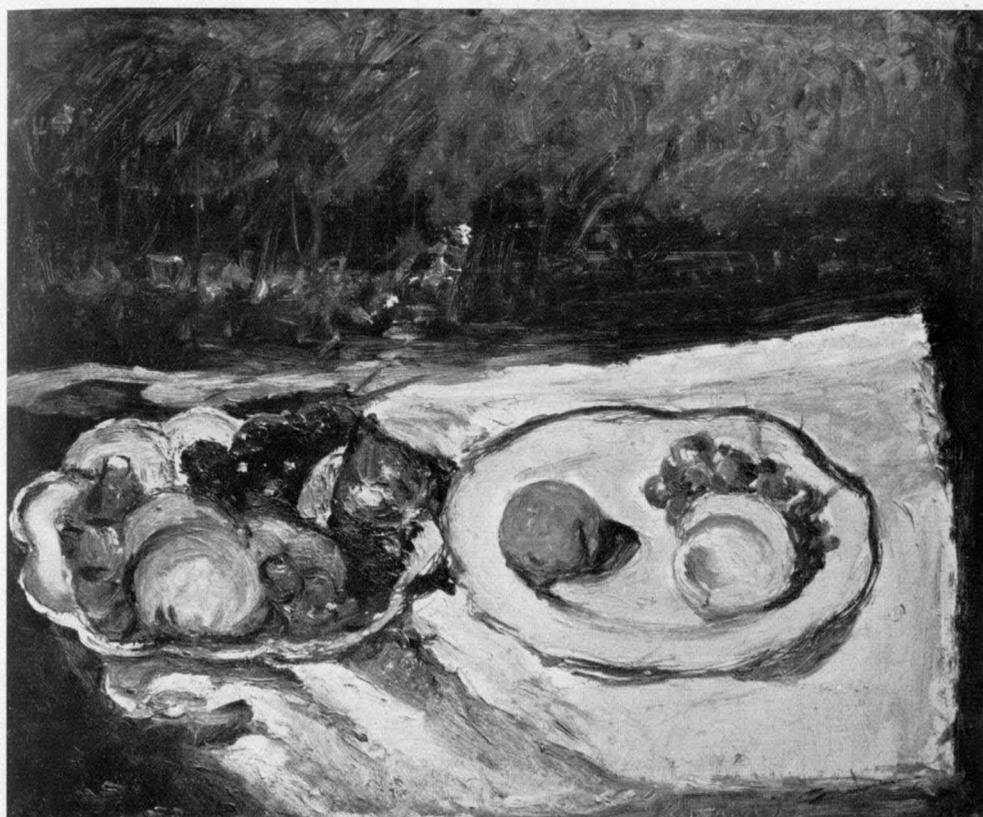


Fig. 13. ARTURO TOSI: Natura morta (1934).

(Fot. G. Mari)

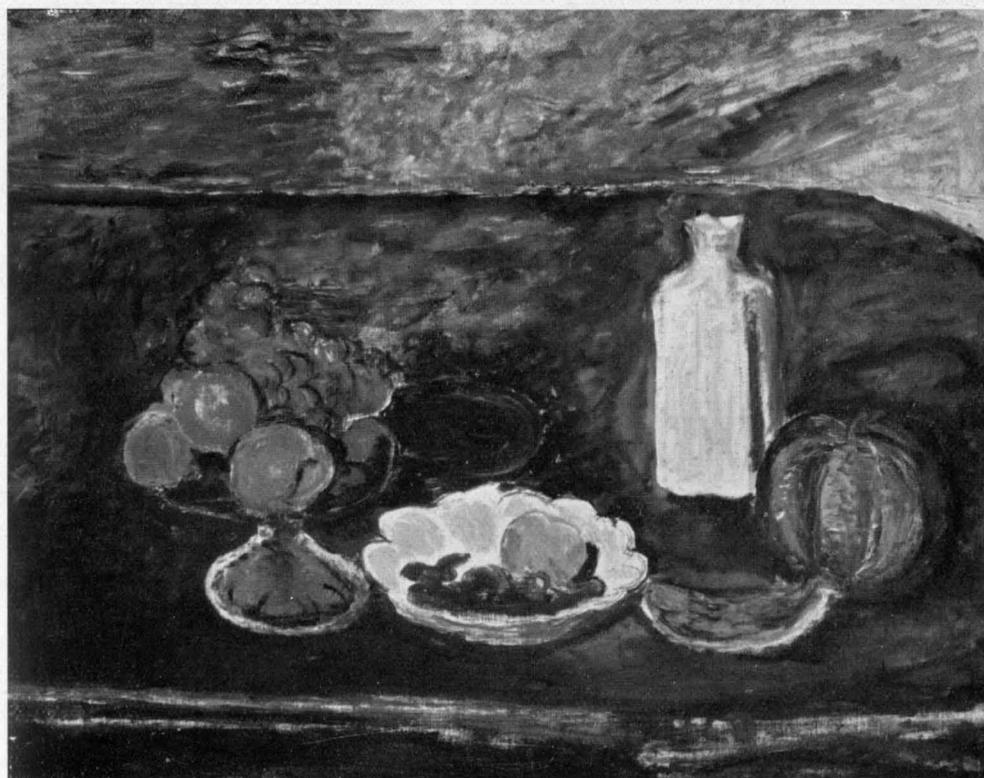


Fig. 14. ARTURO TOSI: Natura morta (1935).

(Fot. E. Sommariva)



Fig. 15. ARTURO TOSI: Natura morta (1935). (Fot. E. Sommariva)

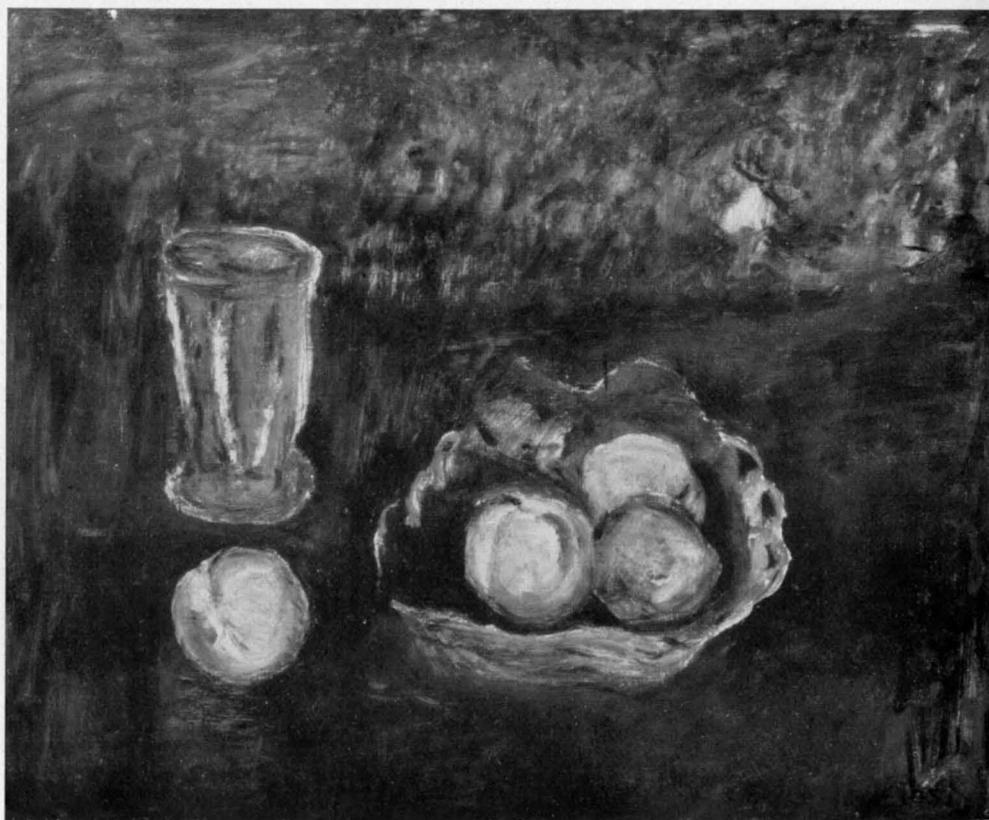


Fig. 16. ARTURO TOSI: Natura morta (1937). (Fot. G. Mari)

lo intesse nella trama tonale, ne isola e fissa il valore specifico, di qualità. Ciascun elemento cromatico mantiene così l'autonomia del timbro, sensibile soltanto al tono del sentimento che in esso si registra, e si contiene in una « quantità » neutra rispetto a tutti gli altri valori; onde quel comporre per zone accostate, magre d'impasto e profonde di tono, collegate piuttosto per la comune sottrazione che per un'aggiunzione di luce (*Orti di Vilminore*, del 1924). La campitura tonale, sottratta ad ogni occasione luminosa, si sospende, come risonanza, alla nota di colore che la genera; è il protoplasma di un nucleo cromatico, per se stesso isolato e incombinabile, ma comunicabile nella soluzione tonale, che lo articola, lo commenta, lo rende leggibile nel paragone dell'immagine veristica.

È dunque a causa di una ben legata correlazione mentale, e non per gratuito sentimentalismo, che Tosi predilige, massime in questo periodo, vastità panoramiche, orizzonti aperti, larghe pianure coltivate; poichè l'assoluta neutralità spaziale della superficie cromatica, non ammettendo limiti di spazio, naturalmente si associa l'immagine di una profondità illimitata, benchè il raccordo mentale tra quell'idea della forma ed una sua esemplificazione veristica potesse infine riaprire la via a una poetica dell'infinito. Che infatti affiora in opere come *Pace* del 1924, e *L'Agro di Rovetta* dello stesso anno: e si manifesta, per l'astrattezza implicita in ogni concessione veristica, in una contrapposizione di masse solide al cielo, in una ripresa naturalistica, dunque, appena compensata nello stilismo patente del tema compositivo. Si veda, in *Pace*, la pregiudiziale costruttiva dei volumi della casa inclusi nella massa incumbente del monte; il ripetersi ritmico delle curve che mediano il raccordo delle masse al fondo atmosferico, l'allineamento prospettico degli alberi che limitano il nucleo compositivo cen-

trale e consentono al primo piano uno sviluppo tonale che lo raggiuglia al cielo; o, in *L'Agro di Rovetta*, il contrasto intenzionale, veristico, tra piano solido e sfondo atmosferico; e si tenga presente l'innegabile ripresa d'interessi naturalistici, denunciati dal ricomparire di « effetti » luministici e di distrazioni commentarie, in un gruppo di paesi e di marine dello stesso periodo (*Riviera di levante*, 1923; *Colleri*, 1924).

L'indicazione di questo momentaneo e subito superato riaffacciarsi di un interesse contemporaneamente veristico e plastico non sarebbe stata neppur necessaria, se non per l'importanza della reazione: che s'inizia nell'atto stesso col quale Tosi s'avvia a determinare con esattezza di stile quell'aspirazione compositiva, a solidificare il suo impressionismo in quei « valori plastici » in cui gli artisti italiani individuavano allora, finalmente, il punto d'incontro tra Giotto e Cézanne. Il richiudersi dello spazio sul piano e il contrarsi delle direttrici lineari, prima sventagliate ad articolare il colore, in coincidenze obbligate di appiombi e di squadri si accompagna – e l'antitesi formale non ammette soluzioni evasive – a una nuova concentrazione di masse. In *Zoagli* (1926) l'unica indicazione di spazio, la curva della strada ferrata, è neutralizzata dalla ripetizione puramente « vocale » della curva nel breve seno di mare e, in alto, nel dorso incavato del monte: ed è inesorabile l'insistenza martellata delle verticali nelle case, nella scarpata, nello strapiombo della roccia. Ma nel colore folto e pesante, che si stipa a comprimere la massa esasperata nell'esiguità del limite, la misura negata allo spazio si soddisfa nel colore, nell'ingorgarsi dei bruni, dei turchini, dei verdi, nello schiarirsi dei rosa e dei celesti, nel dispiegarsi dei registri cromatici fino al limite oltre il quale un ulteriore abbassarsi od alzarsi del tono sarebbe ineffettuabile senza il concorso

proibito del nero e del bianco. Ma dove la superficie, non più ricavata per contraddizione di dati formali, s'incasta nelle masse, cerniera rigida tra piani opposti, e il tessuto lineare, invece di costringere, semplicemente limita l'estensione e la durata di un tono, questo si eleva ad altezze innaturali di luce: raggiunge un tal livello di chiarezza formale da associarsi, d'elezione, il nitore di un contorno geometrico.

È questo, ovviamente, il periodo della più serrata adesione a Cézanne; evidente in opere come *Villaggio*, *Ponte*, *Ponte a Zoagli*, *Ponte a Fiorano*, *Strada per Clusone*, tutte fra il 1928 e il 1931. Ma se in Cézanne la chiarezza geometrica del volume è realizzata per selezione dal ritmo concorrente delle masse cromatiche sul piano — come se, nella prospettiva rovesciata, le masse formassero il primo piano e i volumi un orizzonte solido, all'infinito — in Tosi, anche per l'esperienza delle deduzioni posteriori dalla comune lezione cezanniana, la cubatura e la squadratura delle masse e dei volumi ha la funzione opposta di stabilire la superficie cui si riduce, cromaticamente, la massa; di dimostrare la condizione bidimensionale per la quale le forme geometriche s'inscrivono, come puro accento cromatico, in quello spazio esclusivamente coloristico: con lo stesso rigore col quale i cubi dei casamenti s'inseriscono nella prospettiva illimitata di un fondo di Paolo Uccello. In *Strada per Clusone*, ad esempio, l'insistenza delle aperture angolari contrapposte, la presenza ostinata di un tracciato, di una serie di contorni nel tessuto cromatico del quadro ha appunto il compito di collegare tra loro tutti i « momenti » del colore, di ricondurre una scansione di intervalli nell'immagine senza spazio, di dare il tempo e la misura all'orchestrazione complessa dei toni.

Si può dunque dire che l'esperienza di Cézanne, e proprio per essere stata più

affettivamente che intellettualmente compiuta, proibisca a Tosi ogni adesione a quelle deduzioni intellettualistiche che in realtà dipendevano da una errata interpretazione di Cézanne come « solidificatore dell'impressionismo » e « iniziatore del cubismo »; e lo riconduca invece a una pittura esclusivamente cromatica, di tono e di timbro; a un impressionismo intransigente e assoluto com'era in realtà, fuori dall'arbitrio delle interpretazioni praticistiche, quello di Cézanne, che nella pregiudiziale del cono e della sfera postulava soltanto una condizione antinaturalistica, che togliesse all'impressionismo di Manet e di Monet (come, per altre vie, tentavano Renoir e Degas) ogni motivo sensorio ed edonistico, e determinasse nel colore un assoluto espressivo, nel quale si comprendesse tutta la conoscenza umana. Appunto in questo prolungarsi della tradizione impressionistica, come estetica del sentimento, si può spiegare l'analogia della posizione storica di Tosi a quella di un Bonnard e di un Vuillard: come coincidenza, cioè, nella relatività a una stessa tradizione e non come dipendenza scolastica da quei francesi; che sarebbe come attribuire a Tosi lo stesso equivoco di gusto e di coscienza di chi, andato a studiare l'impressionismo, si fosse accodato a Carrière senza neppure accorgersi di Cézanne.

Da quell'equivalenza di struttura di masse e di tessuto cromatico, che senza dubbio giovava a una più tesa concentrazione dell'energia espressiva, il prevalere costante dell'esigenza immediata del sentimento libera quel più sciolto cromatismo, ch'è caratteristica dei più recenti paesi e delle nature morte.

Postulata la condizione spaziale necessaria alla vita cromatica del sentimento, s'intende come si spiani alla trascrizione dei fatti espressivi anche quel tessuto lineare che ne costituiva, ad un tempo, la premessa ed il limite: come anch'es-



Fig. 17. ARTURO TOSI: Natura morta (1939).

(Fot. G. Mari)



Fig. 18. ARTURO TOSI: Natura morta (1939).

(Fot. G. Mari)

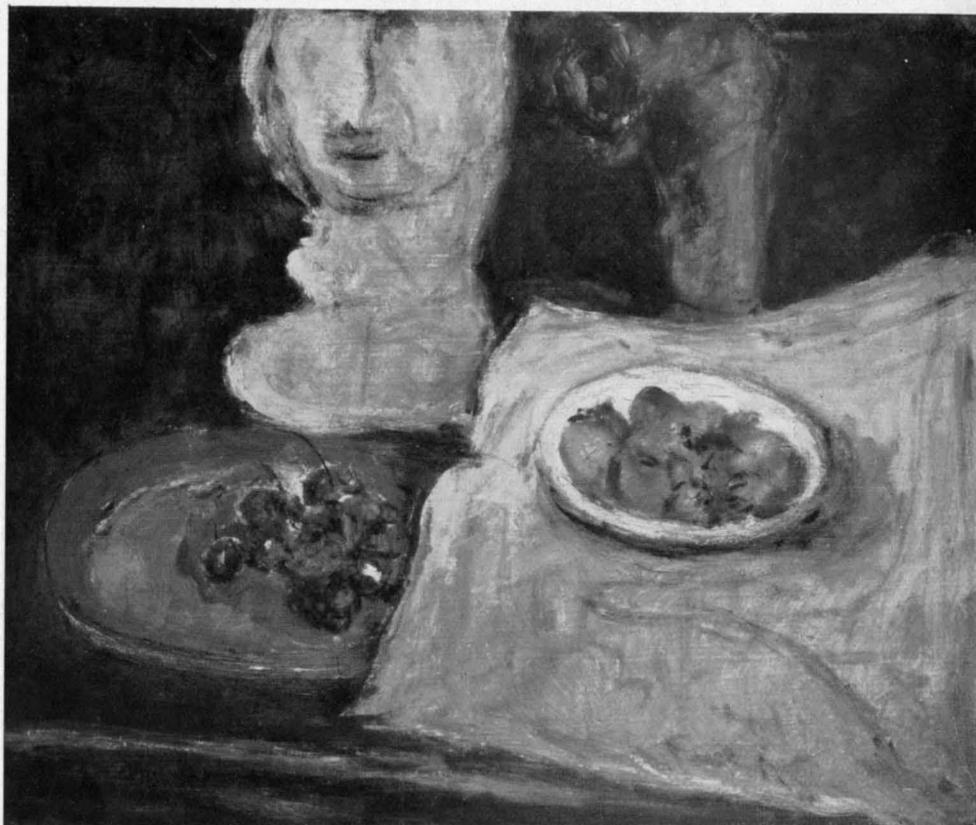


Fig. 19. ARTURO TOSI: Natura morta (1939).

(Fot. G. Mari)



Fig. 20. ARTURO TOSI: Natura morta (1939).

(Fot. G. Mari)

so partecipi, non più come condizione ma come fatto espressivo, all'unità lirica dell'opera d'arte: allo stesso modo della parola rimata che segna la misura del verso e partecipa, foneticamente, della poesia. Il tracciato lineare, che articola la superficie e serra così da vicino le definizioni cromatiche da sfiorare talvolta effetti di *cloisonné*, assume pertanto una diretta qualità pittorica: stabilisce la condizione disegnativa che legittima lo sviluppo cromatico. L'ipotesi spaziale si muta così in un postulato cromatico: la scrittura iniziale di un nero sul bianco legittima tutte le fantasie del colore; alla ricorrente interpunzione dei neri corrisponde l'affiorare frequente del bianco della tela tra i colori; ogni tono è portato al limite qualitativo che gli consente di stabilire l'equazione dei due valori opposti. La superficie bianca è la condizione-limite del colore, che può esistere soltanto al di qua della luce, che dal paragone costante, espresso o sottinteso, del bianco e del nero riceve il suo valore assoluto, che gli sottrae ogni funzionalità, ogni aderenza alla cosa colorata: ²⁾ come se proprio quel colore, proiettandosi sul telaio compositivo iniziale, gli desse sembianza di paese, si compiacesse evocare apparenze già vissute. In *Rocce a Brusson*, del 1933, l'interpunzione degli scuri non ha più nessi e raccordi lineari: incide, vivida, sulla massa distrutta, accentua la temporalità degli accordi, alla visione irricognoscibile ed anonima dà il senso di un'evocazione, come se improvvisamente, impensatamente aggregandosi in quell'ipotesi di strada, di monte, di cielo il sentimento dell'artista, esprimendosi, anche cercasse di generalizzarsi, di spiegarsi in esempi, in parabole: come se infine quelle apparenze quotidiane non fossero che l'ombra, non illu-

siva, sul vero della realtà poetica dell'espressione. Senza mai essere idillica ed onomatopeica, senza mai essere descrittiva, la pittura di Tosi ritrova pianamente la via della natura, come per una raggiunta chiarezza interiore che riporti, nuovi, alle più facili, iniziali esperienze. Forse si appaga, nell'indifesa umanità di Tosi e nella sua aperta comunicazione col mondo, qualche ansia estrema di Cézanne: come tanta pena di Van Gogh s'illumina nei bianchi di Utrillo.

L'impossibilità di costruire sulle nature morte di Tosi una diversa valutazione del suo linguaggio artistico non impedisce la constatazione della particolare esigenza interiore, cui corrispondono con quell'iniziale, impressionante, e tuttavia illusoria contraddizione tra il calore del colorismo più pimentato e mordente e la nullità delle apparenze, il disinteresse per l'oggetto, la castigatissima reazione dei sensi: e se talvolta il tono risulta di una così centrata giustezza da evocare la rugosità della scorza dei fichi o la lucida durezza delle mele, quella nota evocativa rimane isolata, non si associa altre indicazioni, non sollecita alcuna risonanza nella nostra esperienza della realtà. L'esperienza dell'artista non è, dunque, recente e diretta: un severo scrutinio ha dissociato, nel discorso veristico, una parola: l'atto di intelligenza ha individuato nella cosa un suono umano: un punto di colore, dunque un punto d'incontro col sentimento. L'oggetto - il frutto, il fiore, il piatto - non ha più importanza, se non in quanto sopporta, materializza, oggettiva, se si vuole, un momento del sentimento, un tempo dell'esistenza umana:

forma, irraggiungibile se non nel colore, assumono un valore di contrasto cromatico; e anche sottilmente illudono di una definizione formale prevalentemente grafica, cui si sovrappone, senza diminuirsi in relatività funzionali, la qualità preziosa del colore.

²⁾ Il bianco della preparazione o della tela, affiorando dal diradarsi del tessuto cromatico vale, infatti, come tono neutro rispetto al colore, anche se spento e grigio, cui fa da campo; i contorni a carbone o a matita che su quel bianco seguono nervosamente un'idea di

allo stesso modo che un ricordo d'infanzia non è meno tenero e commosso perchè affidato all'incontro casuale di un oggetto, d'un colore, di un suono. Poichè al rosa carne di certe pesche, alla polpa rossa di certi cocomeri, ai verdi acidi e ai gialli cetrini di certe pere non sapremmo mai credere, benchè il pittore candidamente ce ne assicuri, con la nostra esperienza, se non vi trovassimo stemperata una commozione antica, di ricordo, se non riconoscessimo in quel timbro rialzato, al di là della verisimiglianza, al di là della ragione tonale, un tono puramente affettivo, di qualità donata alla cosa. Allo stesso modo, certi riscontri cromatici - rossi sanguigni e rossi matti, verdi smeraldo assorbiti nell'amalgama del fondo e verdi terrei dichiarati nello smalto dei massimi vertici cromatici: e insomma, raccordi interni alla qualità del colore, lontani quanto basta per non legare una misura tonale a una misura di spazio - hanno un semplice valore di assonanza, rispondono a una remota cadenza raffiorata nel ricordo, nuovamente valido sul piano umano proprio per il miracolo che l'ha conservato nel tempo. E s'intende come le dimensioni e i contorni di una realtà indifferente e consueta, logora nell'uso quotidiano e domestico non soltanto non rappresentino una contraddizione puntuale e impegnativa, ma neppure risultino avvertiti nell'interiorità dell'artista, ormai sciolto da ogni paragone al vero. Il contorno di queste frutta, delle caraffe, dei piatti è così disinteressato e dimesso, così rassegnato all'impossibilità di descrivere che la parvenza della cosa si riduce a simbolo grafico; e non vale a sua volta che come evocazione, per associazione di immagini, dalla forza del colore. Questa vita sospesa alla sonorità dei ricordi non ammette passioni che la trascendano, non ammette neppure la continuità di una storia che stabilisca con la riflessione il tempo delle esperienze compiute: ma le

stesse immagini iniziali si ripetono, senza che la realtà riproponga all'espressione la sua contraddizione; ogni momento del sentimento trova la propria realtà nella fantasia, nell'inventare attraverso il colore cose dimenticate dalla memoria, inavvertite dai sensi. E la moralità di quel sentimento si documenta appunto in questo ripiegare, ai limiti di una pittura astratta, sull'evocazione di una realtà non metafisica - trascendente il limite umano, in un'animazione *post mortem* di apparenze reali dalla forma -, ma già assorbita e risolta, come conoscenza oggettiva, nel sentimento. È questo un processo, inconsapevole, verso la composizione chiusa, la forma tipica, inerente alla qualità assoluta del tono: analogo e connesso, sebbene conduca all'annullamento di ogni determinazione plastica, a quello per il quale Cézanne si impegna a isolare nel vero le forme astratte del cono, del cilindro, della sfera. Poichè le sommarie e ricorrenti indicazioni dei contorni schematizzate in rapide ellissi, in tondi variamente orientati, già avverte di un'intenzionale assimilazione di tutti i dati formali nella comune generazione dal fondo; folto di colore, animato, nel tessuto cromatico fitto e chiuso, dall'erompere di improvvisi tocchi di colore puro: lampi illuminanti che rischiarano istantaneamente, nella commozione, l'immagine remota della cosa.

L'identità di fondo e piano di posa imponendo un coefficiente minimo o nullo di spazio e impegnando ciascun valore nel riscontro di un'orizzonte adesivo e strettamente correlativo, disintegra i passaggi tonali nella dialettica dei contrasti assoluti, del paragone costante d'ogni tono agli estremi del bianco e del nero: nè potrebbe spiegarsi, senza questo impegno agli ultimi limiti dei registri cromatici, il valore d'iperbole che assumono gli stessi passaggi di timbro nell'ambito del tono, come i rapporti del carminio sul rosso acquoso dei cocomeri, del grigio delle pieghe sui



ARTURO TOSI - Natura morta.

drappi bianchi, del bianco su bianco nelle stoviglie, degli infiniti bruni incastrati tra i toni accesi delle cose e dei fondi. Si annulla in questo complementarismo puramente mentale, più categorico di un processo logico, ogni infiltrazione di luce, ogni dichiarazione di contorni; quasi che l'indistinto cromatismo del fondo, con la legata alternativa di toni radi e fondi, assorbisse della cosa quanto non può ridursi all'essenzialità del tono, sfumature, riflessi, luci ed ombre, incidenti di linea e di colore. Ciascun « oggetto » nasce come tono; e, poichè l'artista non conosce altro processo mentale che quello del sentimento nè altre parole che non siano colore, l'associazione compositiva coincide con l'indicata sintassi tonale: e così s'intende come siano cariche d'affetto, umane, queste cose modeste, d'incontro casuale; d'un affetto senza giustificazioni — chè non hanno storia questi frutti nati sul piatto e questi fiori che non furono mai in giardino, prima di trovarsi recisi, nei vasi — senza nostalgie idilliche, e però soltanto umano, valido per la moralità che lo suscita e dona.

Annullata, anche come ipotesi, ricordo o elemento di confronto la « forma » reale della cosa, non vale più stabilire raffronti esplicativi tra la realtà esterna e quella dell'arte, o discutere della « deformazione » di Tosi: che, in ogni caso, non può spiegarsi nella dialettica di un processo mentale, i cui dati opposti si ricondurrebbero sempre all'unità: ma soltanto come sostituzione totale di un'immagine interna a quella consueta, che si scredita e svanisce, nell'incontro con la realtà evocata, filtrata da un lunghissimo amore. Ugualmente lontana è dunque, la pittura di Tosi, da quel « pittoricismo » naturalistico ch'è gratuito compiacimento dei casuali incontri di colore o di forma nel vero e da quella scomposizione formale che in Braque, ad esempio, enuncia il processo mentale per lo sviluppo di una

forma fantastica, identificata nel colore, da una forma convenzionale e consueta plastica o veristica. La « composizione », nelle nature morte di Tosi, non ha dunque la stessa funzione di telaio o di schermo che nei paesi; ma segue, e manifesta, il ritmo fantastico dell'evocazione, aderisce alle sue ragioni più nascoste, ne costruisce pazientemente la coerenza inattaccabile, ermetica. Così cadono appiombo, nate l'una dall'altra come l'eco e il suono, le forme panciute e gravi della caraffa e della pera nella *natura morta con la caraffa*; e i rapporti, fitti di rossi e di verdi, nel frutto, trovano un arresto tonale nello schermo del bricco, il cui bianco è sottomesso allo smalto fondo delle punteggiature di carminio e di cobalto, perchè si esalti, scattando dall'involucro trasparente della fruttiera che avvicina i bruni del fondo, il rosa schiarito ed acuto delle pesche. Ma è analoga a questa composizione tutta bilichi e appiombi quella realizzata per sdoppiamento di piani e interpolazioni di schermi che isolano, su campi contrapposti, gli accenti più alti del colore (esempio: *natura morta col busto di gesso*, del 1939); o quella aperta e sparsa, ma fissata dal predominio del piano giallo sui bruni delle cose, della *natura morta coi fichi e la rosa* (1939), nella quale il solo motivo compositivo è la ripetizione puramente ritmica, evocativa, delle ellissi del piatto e del cestello.

L'accentramento e la dispersione, che sembrano avvicinarsi stranamente nelle nature morte di Tosi, hanno dunque la stessa giustificazione e la stessa funzione: sono il risultato della selezione dei centri compositivi, i punti focali per cui, nella veduta puramente fantastica, le singole immagini evocate si compongono e agiscono nell'episodio interiore dell'artista: è insomma, una prospettiva mentale che ha le sue distanze, le sole che possano « proporzionare » tra loro timbri di colore così assoluti da rifiutare, con la luce,

ogni correlazione o congiunzione che li riporti alla loro origine fisica. La composizione, che rappresenta il filo del discorso o il racconto dell'avventura interiore, non è dunque un limite, ma una condizione di chiarezza della parola pittorica, che n' esce limpida, satura d'intelligenza, senza relazioni analogiche ed onomatopeiche, iniziale, conclusiva, inaggettivabile come un neologismo.

Lontana dalla polemica, nella quale anche i migliori hanno cercato una chiarezza logica al problema morale che li assillava, l'arte di Tosi, senza programmi formali, testimonia dell'assoluta moralità della forma.

E sebbene, piuttosto per rettitudine d'uomo civile che per intimo bisogno di

riflessione, Tosi sia stato presente e partecipe ai momenti più critici del gusto italiano contemporaneo, l'attualità della sua pittura dimostra infine come, per uscire dal chiuso d'una tradizione ferma, non fosse necessario costruire di nuovo un'estetica, ma porsi soltanto, e rigorosamente, il problema dell'espressione come un problema di vita. O affrontarsi, e non mimetizzarsi, alla realtà esterna: metterla in contatto diretto con quella volontà di conoscenza, ch'è infine tutta la nostra umanità; portare il mondo, tradotto in parole umane, sul piano della civiltà e della cultura. Non è diversa la via per la quale l'impressionismo, superando la sua stessa occasione iniziale positivista, poté sicuramente partecipare al determinarsi di una cultura nuovamente umanistica.

GIULIO CARLO ARGAN

Arturo Tosi è nato a Busto Arsizio il 25 luglio 1871. Più che alla scuola del nudo di Brera e nello studio del Ferragutti Visconti, ricevette da Vittore Grubicy il primo avviamento alla pittura. Dal 1909 prende parte a quasi tutte le maggiori mostre italiane e straniere: e fu tra i prescelti a rappresentar l'Italia alla Mostra di S. Francisco del 1939. Dei vari premi ricevuti, ricordiamo il gran premio della I Quadriennale romana. Le sue opere sono nelle principali Gallerie italiane e straniere. Arturo Tosi è insignito della medaglia d'oro dei benemeriti dell'arte.

Per la bibliografia fino al 1936 si rimanda al volume di Ugo Bernasconi, n.º 1 della Serie di Arte Moderna Italiana diretta da Giovanni Scheiwiller (Hoepli, Milano, 2ª ediz., 1936); si vedano per Tosi, da quella

data, le cronache critiche dei periodici e dei quotidiani alle varie mostre, e in particolare: L. DE LIBERO, *Nature morte di Arturo Tosi*, in *Catalogo della Mostra personale di Arturo Tosi alla Galleria della Cometa*, Roma, 1936; Id., *Tosi alla Cometa*, in *Meridiano* di Roma, 20 febbraio 1938; C. CARRÀ, *Arturo Tosi*, in *L'Ambrosiano*, Milano, 1938; U. BERNASCONI, *Arturo Tosi*, in *Corrente di Vita Giovanile*, 31 marzo 1939; L. VITALI, *Acquarelli di Arturo Tosi*, in *Emporium*, 1938; A. PARRONCHI, *Mostre fiorentine: Arturo Tosi*, in *Campo di Marte*, maggio 1939; *Il Frontispizio*, fascicolo dedicato ad Arturo Tosi, gennaio 1938.

Ringrazio Giovanni Scheiwiller per le indicazioni bibliografiche che mi ha dato.