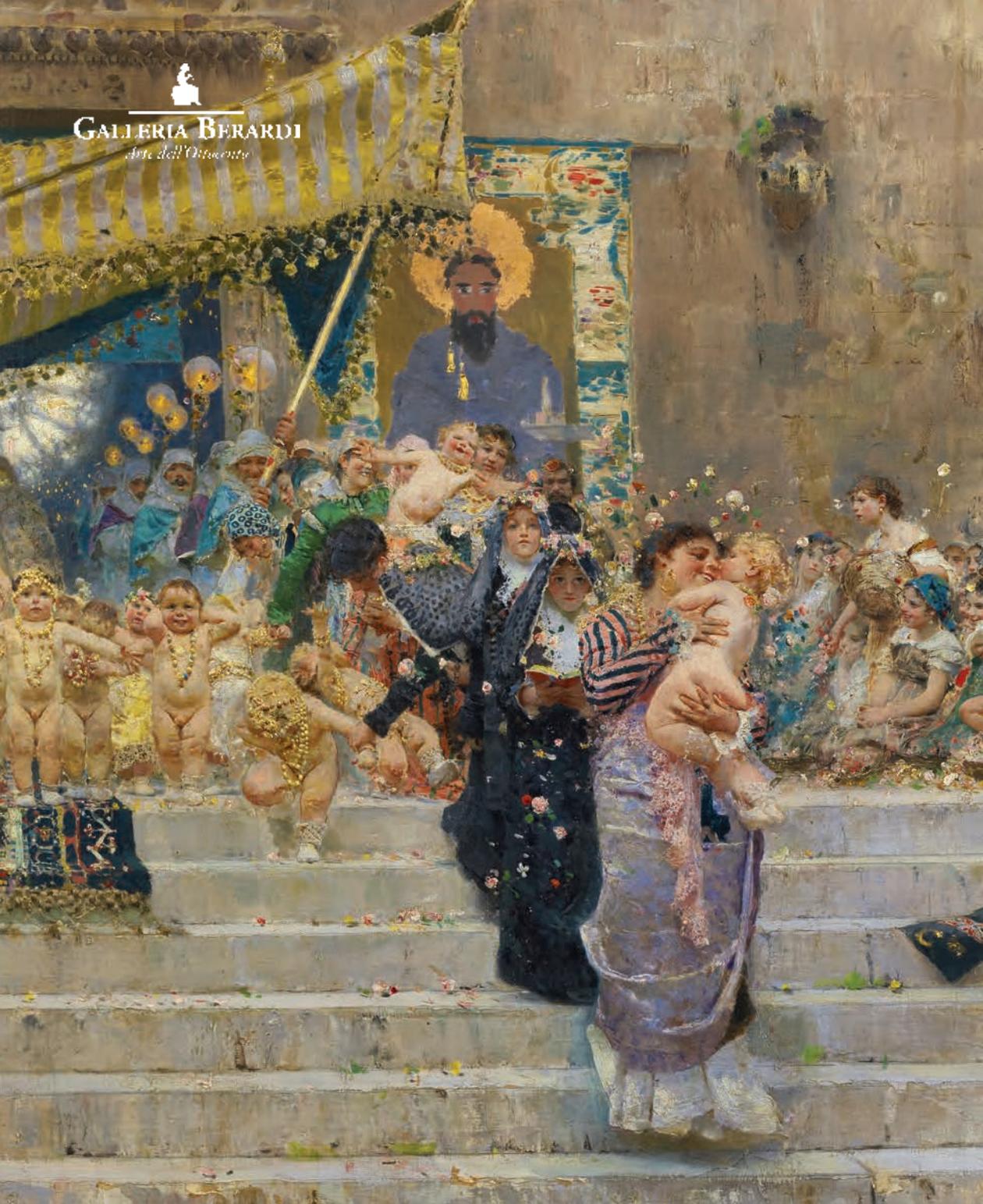




GALLERIA BERARDI
arte dell'Ottocento



Michetti

La luce e il segno



GALLERIA BERARDI

Avia dell'Arte

Michetti

LA LUCE E IL SEGNO

a cura di Gianluca Berardi

Roma - Galleria Berardi
Roma - Cappella Orsini
5 maggio - 11 giugno 2016



GALLERIA BERARDI
.In via del Corso

Corso del Rinascimento, 9 - 00186 Roma
Tel./fax +39 06 97606127
info@maestrionline.it - www.maestrionline.it

in collaborazione con



www.ottocentoromano.it



Associazione
Antiquari d'Italia



Ringraziamenti

Ferruccio Amici
Tommaso Bordoni
Giovanni Carboni
Manuel Carrera
Concettina Colvecchio
Antonio Di Battista
Stefania Frezzotti
Stefano Grandesso
Andrea Iezzi
Oscar Iuzzolino
Roberto Lucifero
Luigina Pierangeli
Simonetta Pozzolini
Eugenia Querci
Gianfranco Santucci
Carlo Virgilio

Referenze fotografiche:

Fortunato Della Guerra, Roma
Su gentile concessione di Giovanni Carboni, p. 20
Su gentile concessione di The Art Institute of Chicago, p. 21
Su gentile concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e del Turismo: pp. 29, 36, 38, 39, 40, 41, 43
Su gentile concessione della Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi di Piacenza, pp. 14, 28
Su gentile concessione della Provincia di Pescara: p. 30
Su gentile concessione della Fondazione Cassa di Risparmio di Chieti: p. 32 (foto Mauro Vitale)
Realizzate grazie al gentile contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Chieti: pp. 14, 21, 28, 30, 38-39, 40-41, 59, 66, 77, 99, 100, 109

Progetto grafico e impaginazione: www.work.roma.it

© 2016, Galleria Berardi

SOMMARIO

- Pag. 7 - Presentazione
Gianluca Berardi
- Pag. 9 - Le opere di Francesco Paolo Michetti
provenienti dal fondo ereditario dell'artista
Fabio Benzi
- Pag. 15 - La pittura di luce del *Corpus Domini* e il primato di Napoli nell'innovazione
del naturalismo italiano
Gianluca Berardi
- Pag. 27 - Dal vedere alla visione: la pittura di Michetti dal *Voto* alle soglie del nuovo secolo
Sabrina Spinazzè
- Pag. 37 - Dopo il 1900: il segno come ricerca dell'essenza del reale
Teresa Sacchi Lodispoto
- Pag. 48 - Catalogo
- Pag. 138 - Biografia
- Pag. 140 - Bibliografia citata



La processione del Corpus Domini a Chieti (particolare), 1877

Presentazione

La possibilità, fortuita e del tutto eccezionale, di presentare nella stessa occasione La processione del Corpus Domini a Chieti del 1877 di Francesco Paolo Michetti, forse il suo quadro più bello e significativo per l'impatto che avrà sui contemporanei, e un insieme straordinario di opere in gran parte provenienti dal fondo ereditario del maestro, ha permesso di focalizzare i due estremi dell'iter artistico di uno dei protagonisti del nostro Ottocento.

Da una parte il Corpus Domini, già proprietà dell'imperatore di Germania Guglielmo II, un solo quadro che ne racchiude cento e che rivela in maniera esemplare il "pittore della luce", l'artista che aveva saputo leggere la lezione di Fortuny e le sue suggestioni giapponiste utilizzandole per aggiornare il naturalismo italiano a livello europeo. Il pittore, nonché critico Francesco Netti, saluterà questa operazione come la nascita dell' "impero del bianco", un nuovo modo di dipingere improntato a una tavolozza chiara e luminosa che ben presto condizionerà tutte le scuole regionali per almeno un decennio. Dall'altra quasi ottanta opere successive al Corpus Domini, dove Michetti - un Michetti che aveva ormai vinto, aveva raggiunto il successo e la fama internazionale - inizia a dipingere per se stesso passando dal "vedere" alla "visione", per citare l'amico Gabriele d'Annunzio. Si compie con questi ultimi lavori un'azione di semplificazione del reale, si perdono i dettagli e ogni descrittivismo ritenuto superfluo, per cogliere l'essenza, l'anima mutevole della realtà. Lo strumento diviene il segno, che progressivamente abbandona anche la ricchezza dei colori per un più severo bianco e nero, disteso ora con tratto fluente ora a brevi segmenti, unico mezzo per captare i dati fenomenici nella loro profondità ontologica. Dalla luce al segno, dunque, in un percorso che porterà ai limiti dell'astrazione seguendo quel processo di semplificazione che è stato proprio dei ragguardevoli ultimi di molti grandi maestri, da Rembrandt a Guido Reni sino al contemporaneo Pierre Auguste Renoir.

Gianluca Berardi



Nudo con figure sedute (particolare), post 1910

Fabio Benzi

***Le opere di Francesco Paolo Michetti
provenienti dal fondo ereditario
dell'artista***

La collezione di opere del pittore Francesco Paolo Michetti che qui si presentano accanto a uno dei suoi massimi capolavori, *Il Corpus Domini*, ha caratteristiche piuttosto peculiari.

Innanzitutto si tratta di un nucleo omogeneo di opere provenienti dal fondo ereditario dell'artista, che alla sua morte fu diviso in tre parti equivalenti, una per ciascun erede. Il nucleo di cui trattiamo pertiene all'asse relativo a Francesca Ricci, che lo ha trasmesso in vita al figlio Roberto Lucifero.

L'insieme (a cui si sono aggiunte poche opere di altre collezioni, in occasione della mostra) è quasi integro rispetto all'originale insieme dell'eredità, poiché solo alcuni pezzi sono stati alienati dopo la morte dell'artista.

Come tutti i fondi ereditari di questo tipo, esso presenta un particolare approfondimento legato soprattutto all'ultima produzione dell'artista, in quanto le opere più antiche risultano vendute nel corso degli anni di clamoroso successo professionale dallo stesso pittore (o ancora dalla moglie di questi, Annunziata, dopo la sua morte), che, ricordiamo, godeva al suo tempo di una fama enorme: non solo a livello nazionale, ma europeo. Tale fama induceva ovviamente a una

richiesta continua di opere, perfino talvolta ossessiva da parte di collezionisti e mercanti, e alla conseguente, progressiva vendita dei materiali di atelier, soprattutto di quelli più antichi.

Tuttavia il pittore mantenne ostinatamente alcuni pezzi di particolare affezione, come una serie di studi su carta: tra cui lo studio *Tacchini* (cat. 10), uno dei più brillanti tra i celebri pastelli in cui era considerato maestro insuperabile, o lo studio per il *Corpus Domini* (cat. 2). Altri pezzi consimili sono conservati negli altri due rami ereditari di Michetti.

L'insieme più cospicuo del gruppo è comunque rappresentato, come si accennava, dai suoi ultimi dipinti, che rappresentano il suo definitivo traguardo estetico, al quale il maturo pittore era ovviamente più legato e appassionato. Tali dipinti, eseguiti con una tecnica veloce e sommaria di grandissima maestria, per la maggior parte tendenti ad un tessuto monocromo o comunque volutamente ridotto ad alcune tinte tenui, sono il frutto di una straordinaria sintesi tra fotografia e pittura, tra schemi orientali e occidentali, tra figurazione e astrazione, e sono oggi considerati unanimemente dalla critica un'evoluzione modernissima e originale del suo linguaggio pittorico.

Michetti fu fin dai suoi esordi un pittore di grandissima versatilità e di straordinaria facilità esecutiva ed inventiva, a tal punto che queste doti gli furono rimproverate da una parte della critica del suo tempo, in particolare da quella impegnata e severa di Nino Costa, che nella capacità rappresentativa pra-

ticamente illimitata del giovane pittore vedeva un pericolo di superficialità, una possibilità di resa del reale così brillante che poteva offuscare la riflessione, il contenuto filosofico, profondo dell'opera.

Certamente la fascinazione per la realtà è uno dei dati costitutivi della personalità di Michetti, e la sua pratica fotografica ne è un indice evidente. Tuttavia questo dato oggettivo ha dato luogo a un fraintendimento, o meglio a una drastica limitazione della comprensione della vastità delle sue aperture estetiche e del suo stesso ruolo nell'ambito dell'arte del suo tempo, circoscrivendolo al riduttivo contesto della pittura "di realtà" italiana del XIX secolo, confinante grosso modo con la visione accademica allora corrente.

Già però dall'inconsueta dimensione sperimentale che la fotografia assume nell'ambito della sua opera, nonché dall'originalità di ispirazione (quella profonda attenzione antropologica per la sua terra d'origine, ad esempio, che egli condivideva con l'amico d'Annunzio) rispetto alla pittura sua contemporanea, si può intuire chiaramente che il realismo michettiano (ovvero la sua concezione della realtà) non è neanche lontanamente paragonabile con la corrente realista italiana cui solitamente si suole riferire l'artista abruzzese. E direi che anche nelle più articolate flessioni straniere è difficile trovare analoghi punti di vista o di confronto per una così appassionata e originale dialettica con la realtà. Questo appare oggi, per lo storico che vi si accinga, il nodo cen-

trale da sciogliere e interpretare, nelle sue valenze rimaste finora appannate, per poter chiarire il senso complessivo, il ruolo e persino il valore assoluto dell'arte di Michetti.

Effettivamente emerge nell'artista una complicazione intellettualistica profonda e accanita, di una valenza tutta personale, che i famosi dipinti di pastorelle hanno certamente contribuito ad occultare, portando per molti anni le diverse analisi critiche della sua opera su un sentiero sostanzialmente ingannevole. Ma oltre la metà della sua produzione (fino a pochi anni fa quasi sconosciuta), coincidente con gli ultimi trent'anni di vita protrattisi nel Novecento - egli morì, ricordiamo, nel 1929 - propone con inquietante ed esplicita evidenza, nella diafana astrazione dell'immagine e del segno pittorico, la chiave corretta per intendere la sua opera e le sue poetiche.

Proprio in questo senso va sottolineato che non avviene, al torno del nuovo secolo, un brusco cambiamento di poetiche o di obiettivi nella pittura michettiana: quell'ultimo, straordinario periodo che si dipana nel XX secolo procede senza soluzione di continuità dalla sua storia pittorica, fin praticamente dagli esordi. Per quanto possano sembrare differenti i suoi quadri ottocenteschi (dipinti durante gli ultimi tre decenni del secolo) da quelli novecenteschi, la differenza è soltanto apparente, formale. L'intento poetico è sempre il medesimo, solo la forma espressiva cambia, dimostrando semmai un'inesausta forza creativa e una capacità di rinnovamento in senso moderno

indiscutibile. I soggetti (paesaggi, pastori, ritratti, processioni) sono sempre gli stessi, identica è la volontà di penetrare l'essenza della realtà naturale, popolare, l'epos abruzzese. L'analisi penetrante, che inizialmente era affidata a una pittura di effetto spettacolarmente realistico, va man mano affidandosi sempre più esclusivamente alla fotografia, lasciando alla pittura una traccia diafana e riassuntiva: ma il contenuto e il valore delle immagini appare sempre il medesimo.

L'evoluzione è squisitamente intellettuale, e affronta semmai il significato e il ruolo dell'artista, non il contenuto dell'opera. È una prospettiva estremamente nuova, decisamente in anticipo sui tempi storici, che confronta l'artista con il significato sociale della sua attività, che nel sorgere della nuova civiltà delle comunicazioni e delle immagini riprodotte, decide di optare per il silenzio: ma non un silenzio acritico, mortificante, impotente, bensì un silenzio spirituale, di marca singolarmente orientale, quasi *zen*. Ed è questo (l'Oriente come esempio costante nella sua pittura, inteso nello spirito di astrazione rappresentativa e di indagine poetica delle forme naturali) uno dei dati di fondo che occorre tener presenti nel valutare l'intera opera di Michetti. Un appunto di Ugo Ojetti del 1919¹ è quanto mai illuminante a questo proposito, suggerendoci una traccia di ricerca decisamente proficua; il critico, dopo aver narrato di un suo incontro col maestro, conclude icasticamente: "Ora vuole andare in Giappone! Ha 70 o 71 anni...".

Così come illuminanti, nel senso di una sicura ispirazione orientale, sono mille altri indizi lasciati da Michetti stesso lungo la sua strada "imaginifica": dalle porte circolari orientali (giapponesi) di cui ha costellato il "Conventino", alle tempere appunto dell'ultimo periodo novecentesco, disciolte in gore e pennellate sinuose, monocrome, debitorie delle astrattive e sommarie pitture cinesi e giapponesi; ma un "giapponismo" orienteggiante è presente del resto già in molti bozzetti dei primi anni, e rimarrà un carattere costante, in trasparenza, delle sue opere.

Tuttavia il suo non è un orientalismo di maniera (da cui pure inizialmente prende le mosse, derivandolo da Fortuny), come quello di miriadi di sognatori estetizzanti e decadenti del torno del secolo europeo; in Michetti esso diviene un richiamo profondo a un metodo, a un'essenzialità distillata che non trova paragoni nel suo tempo per originalità di accezione. O forse solo nel percorso per tanti versi parallelo dell'ultimo Monet di Giverny che, isolandosi nel suo eremo come Michetti nel suo "Conventino" francavillano, disfa le immagini in un processo di "impressionismo interiore" lasciando affiorare tracce di una vertigine di assoluto certamente orientale. Ma non era l'Italia del tempo il luogo adatto per comprendere e valutare questo come altri suoi tratti estetici così eccentrici, che anticipavano ricerche e posizioni intellettuali che sarebbero state, in certi casi, assai di moda in tempi anche molto recenti: pensiamo ad esempio a quella fulminante valutazione dell'arte come un esclusivo processo

intellettuale, che ormai non ha più bisogno neppure dell'opera per realizzarsi, riportato dallo stesso Ogetti

Lino Pesaro mi parla di Michetti. L'ha veduto giorni fa al convento di Francavilla. 'Cosa ha di pronto Senatore?'. 'Quanti quadri vuole!'. Me li mostri e Michetti lo conduce davanti a uno schedario con diecimila schede grandi di cartone: ogni cartone ha pochi segni a bistro e a nero. Lo schema di un quadro o di un paesaggio [...] Vi sono poche pennellate che corrispondono allo schema a nero, e niente altro. Pesaro non capisce. Allora Michetti lo conduce a un terzo mobile dove, numerate e a lettere ordinate, stanno in cassette tutte uguali migliaia di fotografie fatte dallo stesso Michetti [...] 'Come vede, qui lei ha 10.000 quadri'. 'Perché non li fa?'. 'Ma per me sono fatti'. 'E per il pubblico?'. 'Non me ne importa niente. Dovrei eseguirli. Facile, ma noioso. Io, li vedo perfetti.'²

Queste intuizioni (dall'ispirazione all'Oriente così radicalmente intesa, alla valutazione del ruolo della fotografia nel processo estetico, a una concezione intellettuale, quasi concettuale dell'artista, al disfacimento formale della pittura), che appaiono a noi oggi così modernamente "novacentesche", collocano Michetti in una zona di riflessione estetica decisamente eccentrica e in un contesto che solo in certi

aspetti più avanzati del simbolismo internazionale poteva trovare dei parallelismi; e il dato più sconcertante è che esse non sono nate nel pensiero dell'artista nel nuovo secolo, quando le sue opere più esplicitamente lo evidenziano, ma le ritroviamo a ben vedere fin dagli esordi pittorici. Scrostando le vecchie letture di tutti i luoghi comuni sulla pittura michettiana, occorre dunque interrogarci su una più meditata e libera visione che utilizzi i benefici di un'ormai distanziata prospettiva storica, che permetta la lettura unitaria di tutta la sua opera, come unitaria certamente appare sotto il profilo intellettuale.

Nella collezione Lucifero è conservato un buon numero di queste opere ultime, perfettamente esplicative di tutte le inclinazioni e stimoli (stilistici, pittorici, estetici e poetici) dell'artista in questo periodo nel quale, ritiratosi dalla vita pubblica ed espositiva, elabora per sé un nuovo e liberissimo linguaggio pittorico.

L'insieme delle opere su tela comprende alcuni oli e diverse tempere. La tecnica a tempera su tela fu quella principalmente (se non esclusivamente) adottata da Michetti nell'elaborazione dei suoi quadri a partire dall'inizio del secolo e fino alla morte. Anche perché ciò che per brevità e convenzione denominiamo "tempera" è in realtà nel suo caso una tecnica mista che alla tempera aggiunge medium di diversa natura, più magri dell'olio (ad es. glicerina), che conferiscono alla pasta pittorica un sapore più consistente, vicino a quello del-

l'olio ma con particolarità sue proprie, più diafane e sottili.

Nel gruppo delle opere su tela vi sono alcuni dipinti databili tra gli anni Novanta e il principio del secolo, e un più cospicuo insieme dell'ultimo periodo novecentesco dell'artista. Queste opere possono rappresentare molto compiutamente la produzione degli ultimi quarant'anni di Michetti. Della fase degli anni Novanta esse riportano episodicamente (ma efficacemente) la produzione più idilliaca e campestre, da cui mancano riferimenti al solo ciclo della *Figlia di Jorio*; dei successivi, la gamma poetica di marine, paesaggi, bagnanti, impressioni appare direi completissima nella varietà di accenti e nella gamma che da figurativa tende progressivamente all'astrazione gestuale e spirituale (*Come si forma un'anima*, cat. 71).

Il gruppo delle tempere su carta, presenta da parte sua un bell'insieme di studi di alberi (betulle), tema che Michetti presentò in una sala personale alla Biennale di Venezia del 1910, strettamente connessi a tale ciclo.

I pastelli su carta sono tutti di altissima qualità, incluso lo straordinario studio *Taccuini* che abbiamo già menzionato, sono prevalentemente impressioni di cieli e paesaggi dischiusi in echi quasi astratti e informali.

Il gruppo di disegni, infine, è anch'esso concentrato sull'ultima produzione dell'artista (a partire dal 1900 circa), ma contiene alcuni esempi significativi degli anni Settanta e Ottanta. Tra questi, vi è anche un gruppo di piccoli disegni esplicativi della tecnica compositiva e del lavoro preliminare di Mi-

chetti, prime idee di composizioni da sviluppare poi nei tipici dipinti monocromi dell'ultimo periodo.

In definitiva l'insieme è davvero di notevole interesse storico e artistico, e rappresenta ed enuclea con efficacia molti tra i principali aspetti della poetica di questo poliedrico artista.

NOTE

¹ U. Ojetti, *Taccuini 1914-43*, Firenze, Sansoni, 1954, p. 18.

² *Ibidem*.

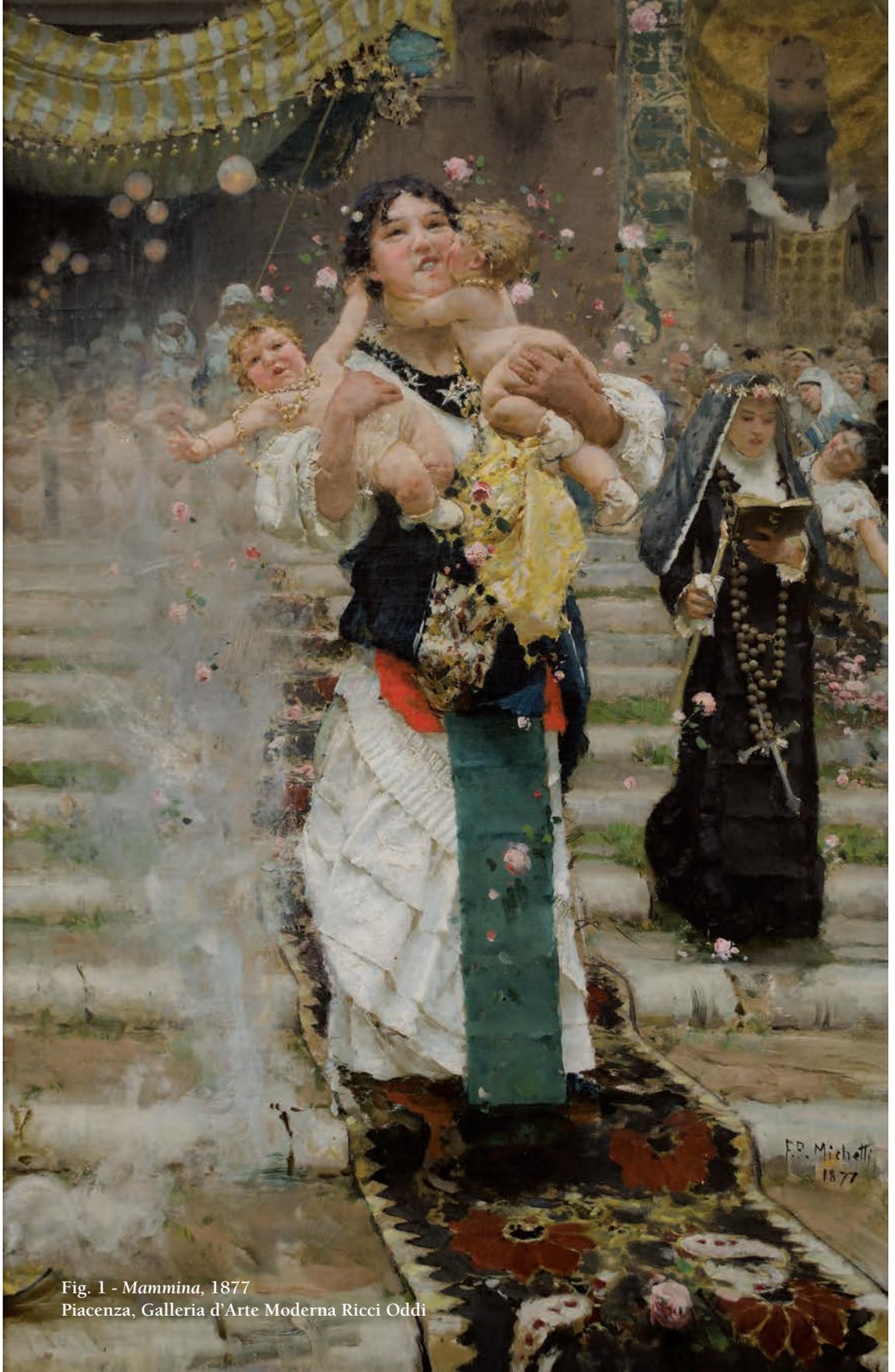


Fig. 1 - *Mamma*, 1877
Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi

Gianluca Berardi

La pittura di luce del Corpus Domini e il primato di Napoli nell'innovazione del naturalismo italiano

E il Corpus Domini era per tutti noi, cercatori irrequieti di un'arte nuova, il Verbo dipinto; era, nella nostra chiesa, l'immagine delle immagini

(Gabriele d'Annunzio, 1888)

La processione del Corpus Domini a Chieti (cat. 1) fu presentata da Francesco Paolo Michetti all'Esposizione nazionale di Napoli del 1877 dove, vinto uno dei due premi per la pittura consistente nella somma di quattromila lire, fu salutata come l'opera più significativa della mostra tra il clamore suscitato da alcune critiche e da innumerevoli apprezzamenti. "L'intemperante pittore lirico del Corpus Domini" - per citare Gabriele d'Annunzio - aveva atteso alla grande opera a partire dal 1876 e l'intenso quanto breve *iter* creativo è documentato da diversi bozzetti e studi ad inchiostro (cat. 2), a pastello e ad olio (figg. 1-2), in parte ancora non rintracciati ma documentati da fotografie d'archivio. Secondo le fonti dell'epoca Michetti, suscitando ancora stupore e curiosità per il gesto inatteso, rifiutò un'importante offerta del mercante Adolphe Goupil per fare dono del quadro alla contessa De La Field, la quale lo

contraccambiò commissionandogli *Mattinata* (collezione privata); il *Corpus Domini* passò poi nelle mani di Matteo Schilizzi che lo inviò nel 1891 alla mostra di Berlino, dove fu premiato con la medaglia d'oro ed ottenne l'acquisto reale da parte di Guglielmo II imperatore di Germania. Presentato in seguito alla Biennale di Venezia del 1932 il dipinto figurava ancora come "appartenente alla Casa Reale di Prussia", ma precisamente in quell'occasione passò in una collezione privata italiana¹.

Uno dei modi più suggestivi ed efficaci per leggere il capolavoro michettiano è farci guidare da un osservatore d'eccezione, quel Francesco Netti - pittore raffinatissimo nonché acuto scrittore d'arte - che riportò le impressioni ricevute dalla mostra di Napoli sulle pagine de "L'Illustrazione Italiana" del 1877

Debbo confessare - e lo stesso effetto ho osservato ripetersi in molti attorno a me - che la prima volta che ho veduto il quadro, l'impressione è stata abbagliante [...]. Se voi lo considerate come rappresentazione di un soggetto determinato, come logica di composizione; se vi cercate ciò che si chiama un quadro completo, non sarete pienamente soddisfatti, ve ne prevengo. Troverete delle cose messe a mal proposito, troverete degli errori, - delle lacune nel disegno, - nelle proporzioni, - nell'insieme dell'intonazione, nel calcolo degli spazi, - nel distacco tra una figura e l'altra. Da lontano non si



Fig. 2 - *La processione del Corpus Domini a Chieti* (bozzetto), 1877 circa
collezione privata

vede bene, e bisogna avvicinarsi molto per distinguer tutto. Non è una processione, ma è una fantasmagoria di processione. Non è la festa del *Corpus Domini*, ma è la festa degli occhi”².

In effetti Netti è davvero attento a scorgere - nonostante “l'impressione abbagliante” - alcuni “errori”, a volte voluti a volte meno, che

caratterizzano l'intera composizione: se le ragioni della mancanza di prospettiva e l'effetto di schiacciamento conseguente ha le sue motivazioni ben precise, come poi si vedrà, altri elementi risultano poco corretti. Si noti la leggera imperfezione nel disegno della suora sulla sinistra che si schermisce il viso oppure l'eccessivo assieparsi delle figure sulla destra non esente da approssimazioni. A mio avviso,

tali disattenzioni sono imputabili a quell'“entusiasmo espansivo”, a quel desiderio di stupire e di far notare al pubblico il suo talento non comune, che ha portato Michetti a concepire una composizione così vasta e complessa - che aveva una finalità museale già all'atto del concepimento - dove poter riunire tanti dettagli e particolari descritti con sorprendente virtuosismo. L'impeto di questo entusiasmo è ben compreso da Netti:

Questo quadro rappresenta chiaramente una cosa che non è una processione. Rappresenta l'amore per le cose più belle della vita: le donne, i bambini, i fiori. Ciò che l'artista ha visto più limpidamente, ciò che forse è nato prima di tutto nella sua mente, è quella donna in piedi che vien giù per le scale, fantasticamente vestita, che tiene fra le braccia il suo bambino nudo, dalle carni fresche ed elastiche, ove le dita, che le stringono, lasciano delle fossette rosee. [...] E dopo questo bambino e questa donna, l'artista, come se non avesse detto ancora tutto, ne ha dipinto un secondo, poi un altro, poi un quarto, un quinto ... ha dipinto un'intera fila di bambini nudi [...] E poi ha continuato: altri bambini - altre donne - altre fanciulle - altri visi ridenti - graziosi - vivaci - passionati - a dritta, a sinistra, aggruppati, affollati, stretti gli uni addosso agli altri, facendo qua e là uscir qualche braccio bellissimo e spiccar qualche mano stupenda, approfondendo le

stoffs intorno ai loro corpi, i tappeti sotto i loro piedi, lasciando cadere una pioggia di fiori sopra le loro teste, e mescolando tutto in uno scintillamento di colori e di brio, finché la tela è riempita. Peccato! Peccato! Perché l'entusiasmo dell'artista non è esaurito, tanto poco esaurito che esso straripa sulla cornice di terra cotta, modellata da lui stesso, ove la stessa madre abbraccia lo stesso bambino, all'aria aperta, traversata dagli uccelli che passano volando in fila, nella stessa campagna vicino al mare ed ai boschi assordati dalle cicale. E credo che se la tela fosse stata cinque volte più grande, che non è, egli avrebbe continuato a dipinger collo stesso fervore altre donne, altri bambini, altri fiori [...] Si voglion trovar difetti e si è aggiogati dalle bellezze; si vuol calcolare e si ammira; si vuol criticar l'opera e si finisce per amarla. E dopo ciò posso esaminare se la processione del *Corpus Domini* è ben rappresentata? Eh! Francamente, che me ne importa più della processione!³

Dunque Michetti, omaggiato anche il *genius loci* della pittura partenopea Domenico Morelli nella citazione della ben nota *Madonna della Scala d'oro*, compiuta nella bella cornice plasmata in terracotta, ahimè, presto perduta, si poneva al centro del dibattito artistico con un'opera irresistibile e di grande impatto, attirandosi però anche aspre critiche⁴. Ed è la penna dello scultore e teorico

Adriano Cecioni a scagliarsi con più veemenza in occasione della mostra napoletana contro Michetti, Edoardo Dalbono, Giacomo Di Chirico - autore di quello *Sposalizio in Basilicata* (collezione privata) che assieme al *Corpus Domini* raccolse molti consensi - e contro tutti gli altri “copiatori di Fortuny” rappresentanti di una pittura puramente commerciale. Agli occhi di Cecioni l'attrazione dei maestri napoletani per la meteora di Mariano Fortuny, prematuramente scomparso nel novembre del 1874 dopo un lungo ma quanto mai significativo soggiorno estivo a Portici, li ha allontanati da una “modesta e sincera” analisi del vero per inseguire l'arte alla moda e le sirene del mercato: “Si dice sbagliato, quando il tono è alterato per renderlo più belino e seducente, come fanno tutti i seguaci di Fortuny, principiando da Michetti, Dalbono e compagnia bella; i quali non hanno studiato mai la natura, ma gli artifici del loro Caposcuola”⁵.

L'eccessiva evidenza visiva delle tinte di Michetti poi, come il palese tradimento delle convenzioni prospettiche, accentuano le critiche dello scultore toscano rivolte al *Corpus Domini* paragonato ad un “ventaglio in cornice”:

Il Michetti, nel suo quadro, ci mette tutti quei bambini che paiono, come disegno, tutti lucidati dal primo fatto, come colorito tutti dipinti con le stesse tinte preparate nello stesso tempo per tutti; e non solo quella fila di ragazzi risulta da questa povertà di mezzi, ma

non si spiega se siano corpi staccati, oppure dei putti minati sopra una striscia di carta, ciò che influisce a far parere quel quadro un ventaglio in cornice⁶.

La frangia toscana, dunque, ancorata alle posizioni realiste di metà secolo non può comprendere le novità importate a Napoli da Fortuny, esemplificate in primis da Michetti e dal suo *Corpus Domini*. Quadro caratterizzato peraltro anche da una rapidità tecnica e da una conseguente approssimazione disegnativa - ancora una volta debitrice di Fortuny - che scandalizzò la critica coeva più reazionaria: “Siamo alle colonne d'Ercole delle scuole *intenzionista* ed *impressionista* riunite: non si va più oltre; un passo di più oltre, un passo di più si casca in un secchio di colore, e per fare un quadro si prepara una tela e ci si scaraventa sopra la tavolozza”⁷.

Il risoluto disappunto di Michele Uda si avvicinava così involontariamente alle aspre critiche che qualche anno prima avevano accolto la prima mostra degli Impressionisti nello studio di Nadar. Uda arrivava ad utilizzare per i seguaci di Fortuny anche lo stesso termine di “impressionismo”, per criticare sia la fattura estremamente rapida ed ai limiti del non finito - non erano quadri ma “impressioni” di quadri - sia il preteso rinnovamento della “gradazione dei toni”. Sembra di rileggere, anche se con una verve ironica di minore intensità, le ben note pagine del critico Louis Leroy, autore dell'articolo *Mostra degli Impressionisti* pubblicato sul “Charivari” il 25

aprile del 1874⁸. Quindi mentre si riconosce in Michetti il leader di una nuova tendenza pittorica, intimamente legata agli insegnamenti del pittore spagnolo Fortuny, dall'altro se ne fraintende la carica di rottura con il passato. Ancora una volta è bene affidarsi alla lucidità critica di Netti per decifrare gli ingredienti della nuova pittura inaugurata dal *Corpus Domini*. Il "vero progresso" consisteva nell'eliminazione di quella "tinta-base" che "smorza", "avvelena", "ed abbassa insensibilmente tutta la intonazione del quadro", molto diffusa "nella maggior parte dei buoni quadri antichi ed in alcuni quadri moderni"⁹. Prosegue oltre lo scrittore d'arte

Ora alcuni pittori han detto: Un tal mezzo per ottener l'armonia è un mezzo artificiale. In natura tutto armonizza, perché ogni corpo ha un colore proprio; e se questo colore è riprodotto con *proprietà* in pittura, l'armonia ci sarà anche nel quadro. Quindi un genere di studi tutto diverso: abominio per le *tinte sugose*, che prima si adoravano, - la *mummia* esiliata dalla tavolozza, - i gialli guardati con diffidenza, - benissimo accolti i colori chiari e freddi, - poche ombre - ricercata la luce di faccia, e le tinte staccate - imitato il mosaico - e tenuta per modello la pittura giapponese, che procede per toni locali ed *interi*. Non si è ammessa altra base che la biacca, - altra tela che la tela immacolata, e si è fondato l'impero del bianco¹⁰.

Dunque "l'impero del bianco" attentamente individuato da Francesco Netti non era altro che l'improvviso aggiornamento della pittura italiana a livello europeo. Significativo in questo senso l'esempio fornito dall'arte giapponese dove venivano utilizzati "toni locali ed *interi*", vale a dire colori applicati senza ulteriori mescolanze che ne avrebbero attutito l'intensità, e dove la "prospettiva aerea", peculiare dell'arte occidentale, veniva rivoluzionata da un comporre "piatto", svolto tutto in superficie. Agli occhi di Netti ne derivava la mancanza di profondità, e una conseguente maggiore evidenza della pittura stesa "a fior di tela", mentre i dipinti acquistavano "in limpidezza e in *chiaro*".

La *liaison* con la pittura di luce di Fortuny è palese: il maestro catalano aveva dato delle "belle lezioni di pittura" a tutti, e mentre gli artisti meno dotati ne hanno ripreso solamente l'aspetto esteriore, ovvero le consuete ambientazioni settecentesche, i più talentuosi ne hanno compreso le importanti novità tecniche. In particolare quelle maturate a Portici nell'estate del 1874, quando Fortuny si era preso il lusso di dipingere per se stesso, svincolandosi finalmente dalle pressanti richieste del suo mercante Goupil. È a Portici che il pittore porta alle estreme conseguenze, misurandosi finalmente con il dato naturale, le sue riflessioni sulla pittura antica, da Goya a Velázquez, e sulle stampe giapponesi, con le soluzioni compositive più complesse che ne derivavano, affidate all'audacia dei tagli, alla bidimensionalità della raffigurazione e alle campiture di colore puro e uniforme. Sono



Fig. 3 - Michetti insieme al mercante Reutlinger,
Roma, Archivio Simonetti Giovanni Carboni



Fig. 4 - *Primavera e amore*, 1878, Chicago, The Art Institute

queste le fonti comuni per il rinnovamento del naturalismo europeo degli anni settanta del diciannovesimo secolo: comuni a Édouard Manet in primis, al gruppo degli Impressionisti, ma anche tra gli altri a James Tissot o ad Alfred Stevens. Non è un caso ritrovare tra i più assidui frequentatori di Villa Arata a Portici, la villa dove risiedeva la famiglia Fortuny nell'estate del 1874, precisamente Antonio Mancini, Vincenzo Gemito, Edoardo Dalbono e Francesco Paolo Michetti, ovvero i maestri più dotati che riuscirono a comprendere le innovazioni insite nella pittura fortuniana¹¹.

Per quanto riguarda Michetti a mio avviso vi sono due ulteriori elementi appresi da For-

tuny. Il primo è stato tradurre il sapido ma poco elegante verismo di matrice palizziana degli esordi in un linguaggio più astratto, dal tono idilliaco e piacevole, ben aggiornato su un gusto internazionale. Lo charme con cui Michetti a partire dal 1872 conquisterà Parigi ha qui la sua genesi, come testimonia peraltro l'amico Mancini¹². Il secondo è il contatto con il mercato che conta: una fotografia dell'archivio Simonetti mostra il mercante Reutlinger che tiene a braccetto un giovanissimo Michetti (fig. 3), legame che ben presto susciterà l'accesa gelosia dell'antagonista Goupil¹³. È lecito dunque immaginare che fu proprio Fortuny, tramite l'allievo e amico At-

tilio Simonetti, a rendere possibile questo primo e importante contatto. D'altronde gli idilli michettiani ben rispondevano alle esigenze di Goupil che espressamente richiedeva “quadri a soggetto” e “scene di costume”, di piccole dimensioni, e ben rifiniti, ammiccando al gusto per la pittura fiamminga allora di moda. Il folclore italiano d'altra parte era ben accetto, tanto quanto il genere orientalista o in costume del XVII secolo, in quanto via di fuga altrettanto immaginosa, agli occhi della borghesia elegante, rispetto all'obiettività del mezzo fotografico¹⁴.

Conquistata la leadership della rinnovata pittura partenopea con il *Corpus Domini* Michetti raggiunse l'apice della sua repentina ascesa nel 1878 quando inviò *Primavera e amore* (fig. 4) all'Esposizione universale di Parigi. “Riproduzione di un sogno fatto da un matto”¹⁵ commentava disorientato Diego Martelli, mentre anche la critica francese ne sottolineava la raffinata capacità di lettura delle stampe giapponesi, visibile nel formato del quadro, nelle figure schiacciate bidimensionalmente sulla tela e nella violenza cromatica¹⁶. Nella successiva Esposizione nazionale di Torino del 1880 Michetti veniva ormai salutato come il “pittore della luce”, a parere unanime *deus ex machina* dell'ormai conclamato primato di Napoli nella pittura. In quella sede *I morticelli* avevano anche le ombre azzurre, come notava lo scrittore d'arte Filippi¹⁷, testimoniando di fatto la comprensione della teoria delle ombre colorate, immagino più intuitiva che scientifica, maturata in quegli anni in seno al gruppo impressio-

nista. Di lì a breve la virata improvvisa con *Il Voto* presentato a Roma nel 1883, opera che deve essere considerata, assieme alla *Processione del Corpus Domini*, un punto cardinale della carriera di Francesco Paolo Michetti. La rilevanza delle due opere doveva essere ben presente allo stesso artista, visto che si ritrae in entrambi con lo sguardo rivolto all'osservatore: nel *Corpus Domini* sulla scalinata a sinistra mentre sorridente si toglie il cappello e fa scoppiare un petardo, ne *Il Voto* è il giovane pellegrino prostrato in basso a sinistra con un'espressione più corruciata, icastico cammeo di un radicale mutamento di interessi.

NOTE

¹ Per la vicenda collezionistica del quadro cfr. M. De Luca, *Note sul collezionismo delle opere di Michetti*, in *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, pastelli, disegni*, catalogo della mostra, (Roma, Palazzo di Venezia, 6 marzo - 1 maggio 1999, Francavilla al Mare, Museo Michetti, 25 maggio - 30 agosto 1999), Napoli, Electa, 1999, p. 49-51; F. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti nella vita e nell'arte*, Pescara, Ianieri, 2007, p. 56.

² F. Netti, *Esposizione Artistica Italiana a Napoli*, “L'Illustrazione Italiana”, IV, 1877 (ed. cons. *Scritti critici*, a cura di L. Galante, Roma, De Luca, 1980, pp. 164-165).



Fig. 5 - F. Lamarra, *Ritratto giovanile di Michetti*,
Roma, collezione Andrea Iezzi



Primavera e amore (particolare), 1878, Chicago, The Art Institute

³ Ivi, pp. 165 - 166.

⁴ Per questo aspetto cfr. L. Martorelli, *Napoli: artisti e modelli nel segno di Fortuny*, in *L'Ottocento elegante. Arte in Italia nel segno di Fortuny 1860 - 1890*, catalogo della mostra a cura di F. Cagianelli e D. Matteoni (Rovigo, Palazzo Roverella, 29 gennaio - 12 giugno 2011), Cinisello Balsamo, Silvana, 2011, pp. 68-70.

⁵ A. Cecioni, *Concetti d'arte sull'esposizione di Napoli del 1877*, in *Opere e scritti*, a cura di E. Somarè, Milano, L'Esame, 1932, p. 104.

⁶ Ivi, p. 74.

⁷ M. Uda, *Esposizione Nazionale del 1877*, in *Arte e artisti*, Napoli, Piero e Veraldi, 1900, pp. 73-75.

⁸ Per questi aspetti sempre fondamentale J. Rewald, *Storia dell'Impressionismo*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 276-281.

⁹ F. Netti, *Esposizione Artistica Italiana a Napoli*, cit. p. 168.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. G. Berardi, *Mariano Fortuny y Marsal: il successo parigino e il nuovo corso della pittura napoletana dell'Ottocento*, "Paragone", LII, 2001, 37-38, pp. 25-50; E. Querci, *Gemito, Morelli, Mancini e il soggiorno a Napoli di Mariano Fortuny Marsal (1874)*, "Storia dell'arte", 2012, 33 n.s. (133), pp. 131-151.

¹² Per questo aspetto cfr. G. Berardi, *Il primato di Napoli: i maestri partenopei dell'Ottocento tra innovazione e mercato internazionale*, "Storia dell'arte", 2006, 15 n.s. (115), pp. 103-132. La testimonianza di Mancini che ricorda Michetti copiare un'opera di Fortuny è riportata in M. Biancale, *Antonio Mancini. La vita*, Roma, Palombi, 1952, p. 25.

¹³ Le gelosie di Goupil nei confronti di Michetti sono testimoniate dalle due lettere di Goupil a Giuseppe De Nittis datate rispettivamente 18 maggio e 11 giugno del 1872, riportate in P. Dini, G. L. Marini, *De Nittis. La vita, i documenti, le opere*, Torino, Allemandi, 1990, pp. 298, 300.

¹⁴ Per un approfondimento cfr. R. Bigorne, *La Maison Goupil & Cie e la borghesia*, in *La Maison Goupil. Il successo italiano a Parigi negli anni dell'Impressionismo*, catalogo della mostra a cura di P. Serafini, (Rovigo, Palazzo Roverella, 23 febbraio - 23 giugno 2013; Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, 23 ottobre 2013 - 2 febbraio 2014), Cinisello Balsamo, Silvana, 2013, pp. 57-68.

¹⁵ D. Martelli, *I quadri visti da un pittore*, "La Vedetta - Gazzetta del popolo", 22 ottobre 1878.

¹⁶ P. Lefort, *Exposition Universelle. Les écoles étrangères de peinture, l'Italie*, "Gazette des Beaux-Arts", 1 settembre 1878, pp. 407-408.

¹⁷ F. Filippi, *Le Belle Arti di Torino*, Milano, Ottino, 1880, p. 156.



Idea per La figlia di Jorio (particolare), 1887

Sabrina Spinazzè

Dal vedere alla visione: la pittura di Michetti dal Voto alle soglie del nuovo secolo

A partire dalla metà degli anni Settanta Michetti comincia ad affiancare alla tematica agreste e pastorale, particolarmente apprezzata dal mercato internazionale, la rappresentazione dei riti e delle ricorrenze religiose dell'Abruzzo. I principali momenti della tradizione locale come matrimoni, feste, funerali, processioni, vengono intensamente sentiti nella loro anima antica e ancestrale, espressione corale dell'ethos popolare. L'artista intende dare forma ai riti come tappe del ciclo eterno della vita, ai drammi umani intesi nel loro valore universale, al mondo delle passioni elementari quale poteva essere espresso da una società come quella dell'Abruzzo rurale, ancora non toccata dalla corruzione del progresso. In questa scoperta delle leggi primarie sottese alla vita degli uomini, l'amico Gabriele d'Annunzio - il quale dall'inizio degli anni Ottanta lavora con Michetti in stretta comunanza di intenti e di spirito - individuava il processo di messa a punto del linguaggio verista che, iniziato con i "Morticelli e proseguito nel Voto e sostenuto senza intervalli in dieci anni di raccoglimento profondo, infine si compie nella Figlia di Jorio"¹

Nei *Morticelli*, presentato all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880 e replicato nel

1884 con poche varianti ne *Il morticello* (fig. 1), Michetti dipingeva, non senza memoria dei *Funerali a Ornans* di Gustave Courbet, il funerale in riva al mare di due neonati gemelli². "Fu la prima manifestazione potente del dolore; fu il primo rivelarsi della nuova fase in cui entrava l'artista", scrive sempre d'Annunzio, che aggiunge: "Da quel tempo una specie di raccoglimento lo prese [...]. Un lavoro misterioso si compieva in lui; egli diceva di sentirsi crescere qualche cosa dentro, qualche cosa di cui egli non aveva ancora la coscienza"³. Tale processo di maturazione si realizza in maniera compiuta ne *Il Voto* (fig.2), immensa tela con la quale l'artista irrompeva, portando una ventata di novità, all'Esposizione di Roma del 1883, raffigurante la processione di san Pantaleone a Miglianico in occasione della festa dedicata al santo. Lo scurimento della tavolozza, memore dei maestri della pittura secentesca, il fosco realismo con cui veniva presentata, in uno spiazzante formato monumentale, una scena di fanatismo religioso popolare, segnavano certamente una distanza netta tanto con gli idilli pastorali degli anni Settanta quanto con la pittura di luce ancora viva nei *Morticelli*, mostrando allo stesso tempo un'indubbia sintonia con le formulazioni della contemporanea letteratura verista. Se le processioni catalizzeranno anche in seguito gli interessi dell'artista, e le scene di pastorelle con gregge continueranno a costellare la sua produzione, è in particolare il rapporto tra i due sessi nella società contadina, e dunque la genesi della *Figlia di Jorio*, ad essere al centro delle ricerche degli anni Ot-



Fig. 1 - *Il morticello*, 1884, Piacenza, Galleria d'Arte Moderna Ricci Oddi

tanta. Come è noto, lo stesso d'Annunzio nel 1903 dava alle stampe la sua *Figlia di Jorio*, tragedia in tre atti ambientata in Abruzzo e centrata sul tema della donna peccatrice, oggetto di scherno, ma anche di passione amorosa fuori dai codici sociali. Spinto dal desiderio di rivivere le radici della terra natale, il poeta eternizzava il mondo pastorale nella convinzione della permanente sostanza della natura umana, perchè "L'uomo primitivo, nella natura immutabile, parla il linguaggio delle passioni elementari"⁴. Michetti lavorerà per venti anni incessantemente alla sua *Figlia di Jorio*: un primo studio data al 1879, una tela viene presentata all'Esposizione di Milano del 1881, mentre una nuova versione viene esposta con successo alla Biennale veneziana del 1895 (fig. 3). In quest'arco di tempo si collocano una vasta quantità di studi, di bozzetti, di varianti (cat. 13 e 14), e in numerose altre opere - si vedano, solo per fare degli esempi,

Sulla via della chiesa del 1887 (fig. 4), o *Lungo il fiume Paterno* del 1888 (fig. 5) - Michetti continuerà ad affrontare il tema del diletto della donna, del giudizio (o pregiudizio) collettivo, dei sentimenti generati dal codice morale infranto, sempre proseguendo secondo una linea distante da quei "fulgidi incanti" con cui "abbarbagliava ed ammaliava"⁵ negli anni Settanta.

Stando a Ettore Janni, la *Figlia di Jorio* doveva essere un ciclo pittorico:

Nella mente geniale dell'artista La figlia di Jorio non era soltanto un quadro: era un poema di cui una serie di quadri dovevano essere i canti, un poema di passione, di peccato, di odio, come una leggenda nella cui semplicità grandiosa stesse la tragedia di una vita, attraverso l'Abruzzo estetico e spirituale⁶.

Quando nel 1898 circa quattrocento opere di Michetti vengono presentate a Berlino, poi a Vienna e in parte a Venezia dal mercante e collezionista Ernst Seeger, che in blocco le aveva acquistate nel suo studio, la critica non mancherà di rilevare con disappunto che pochi erano i quadri finiti, mentre moltissimi erano gli studi a matita, tempera, pastello, con variazioni infinite sugli stessi motivi, mentre Ugo Ojetti sottolineava come “ossesso da queste mille immagini, il Michetti sia dopotutto un lento produttore di quadri completi”⁷.

È chiaro quindi che, ancor più che in passato, in tale ossessivo lavoro su pochi temi, la ricerca di Michetti dell'ultimo ventennio del secolo vada ben oltre la mera rappresentazione e si appunti piuttosto sul linguaggio dell'arte e sul processo della creazione per cogliere quella che lui sente come la sostanza

immutabile del divenire delle cose, dei sentimenti eterni della vita.

Nel *Voto*, provocatoria e allo stesso tempo programmatica era la scritta “non finito”, apposta dall'artista sulla tela: l'opera segnava infatti la maturazione di quella maniera messa a punto sotto lo stimolo di Mariano Fortuny che, alternando con disinvoltura parti finite ad altre di estrema frammentazione formale e cromatica, rappresentava la sua vorace presa di possesso della realtà nella singolarità di ogni impressione⁸. Inoltre, sulla scorta degli stimoli offerti dalla fotografia, ampiamente praticata nei reportage condotti con attitudine da antropologo insieme agli amici del cosiddetto “cenacolo di Francavilla” - d'Annunzio, Barbella, lo studioso di folclore locale Antonio De Nino - nelle più sperdute località dell'Abruzzo in occasione di feste e processioni, dava ai volti la spontaneità dell'istantanea e



Fig. 2 - *Il Voto*, 1883, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea



Fig. 3 - *La figlia di Jorio*, 1895, Pescara, Palazzo della Provincia

alla composizione un taglio arditamente fotografico o, meglio, cinematografico con la disposizione delle figure come una teoria, che prosegue ininterrottamente oltre i limiti della superficie pittorica.

Nel corso degli anni Ottanta la fotografia assume un ruolo centrale nel suo processo creativo, tutto teso verso un'analisi della realtà nei meccanismi più profondi per arrivare a coglierne l'essenza immutabile, come spiega bene d'Annunzio:

Sapendo che per giungere alla bellezza è necessario indugiare con

lunga pazienza sul vero, egli ha accumulato una incredibile dovizia di osservazioni precise, ha analizzato lo spettacolo delle cose in tutti i suoi elementi per scoprirne i rapporti nascosti, con lo sforzo dell'analisi ha tentato di sorprendere il segreto della creazione. A furia di studiare i processi per i quali la natura costruisce e fa apparire i corpi, egli è giunto a produrre secondo quei processi medesimi le forme che corrispondono ai sentimenti dell'anima umana. Egli è giunto, in una parola, a *continuare* l'opera della natura⁹.



Fig. 4 - *Sulla via della chiesa*, 1887

In questo senso, la fotografia è lo strumento che, nelle sue peculiarità di cogliere aspetti che sfuggono all'occhio, lo aiuta a “vedere meglio”, come sottolineato da Marina Miraglia¹⁰. Questo concetto è ben esemplificato da Michetti stesso nei consigli dati all'allievo Italo De Sanctis, che invita a “non perdere

tempo a impiasticciar colori sulla tavolozza davanti al vero”, meglio piuttosto

spalancar bene gli occhi e nustrirsi del vero [...] bisogna saper osservare il vero; molti lo guardano, ma non lo osservano [...] bisogna considerare le



Fig. 5 - *Lungo il fiume Paterno*, 1888, Chieti, Fondazione Cassa di Risparmio

cose nella loro essenza, nel loro più intimo aspetto particolare, fuori da qualsiasi influsso esterno [...] Ecco il metodo di studio: la *ricerca della legge*, che ci porta prima a capire bene il vero, poi a *ricrearlo* nella nostra opera d'arte¹¹.

E il giornalista Carlo Tridenti ricorda come, di fronte a una serie di fotografie a colori, Michetti affermasse con orgoglio:

Guardate, è più bello di una pittura. È la divina realtà. È a traverso la fotografia a colori ch'io son riuscito a carpire alla Natura più di un segreto

[...]. Del resto, è fatale che sia così. La meccanica, la fisica, la chimica, ecco le scienze fondamentali, che hanno guidato trionfalmente l'uomo alla scoperta ed al progressivo dominio dell'Universo...¹².

Come più volte sottolineato dai suoi contemporanei, gli interessi di Michetti spaziavano in ogni campo con approccio quasi leonardesco. Ricorda il pittore Arnaldo Ferraguti sulle pagine del "Secolo XX", che

Michetti vi parla di ogni cosa [...] si addentra nei più ardui problemi della

fisica, della chimica, della meccanica [...] O vi trascina nel campo storico, filosofico ed anche letterario, in qualsiasi altro ramo dello scibile [...] già nel 1880 faceva per suo uso e consumo, a mezzo di un minuscolo apparecchio, di una semplicità quasi primitiva e non solo di sua invenzione ma anche di sua costruzione, delle adorabili piccole cinematografie che erano basate sull'identico principio fisico e meccanico che più tardi Lumière adottò. Ed intorno alla stessa epoca [...] un regolare per quanto primordiale telefono l'univa con il suo studio al mare¹³.

Come riporta Luigi Antonelli, lo assillava "il problema del divenire dell'uomo" e poi: "la tecnica di alcune macchine, la tecnica delle immagini, la vita segreta degli alveari, il roteare dei mondi: ecco i suoi problemi"¹⁴. Le riflessioni dell'artista sulla vita e sulle sue leggi segrete, sui meccanismi celati dalla realtà apparente, vengono raccolte nel 1933 da Eugenio Jacobitti, studioso di esoterismo, in un volume a lui dedicato, frutto del lungo rapporto di consuetudine con l'artista¹⁵. Se, come sottolineato da Vincenzo Bucci, nella formalizzazione del "sistema universale" di Michetti è indubbio che Jacobitti vi abbia messo del suo¹⁶, utilizzando un linguaggio oscuro e farraginoso a quanto pare del tutto estraneo all'artista, è comunque interessante osservare come centrale nelle sue meditazioni fosse l'idea di una legge universale che permea tutte le cose, e, dunque, la profonda re-

lazione tra gli esseri viventi e il concetto di una realtà mutevole e in perenne divenire. E la medesima ansia conoscitiva, che Michetti condivide con molte altre personalità della cultura di fine secolo, dove istanze positiviste e fermenti simbolisti si intrecciano in un singolare connubio, lo aveva portato, ricorda sempre Jacobitti, a interessarsi all'occultismo e a partecipare alle sedute della nota medium Eusapia Paladino¹⁷. È inoltre noto come l'artista subirà fortemente il fascino dell'arte orientale con la sua tensione astrattizzante, il suo fare veloce, gli arditi tagli compositivi, le prospettive schiacciate e le cromie irreali, tanto da prendere in considerazione l'idea, poi non concretizzata, di un trasferimento in Giappone.

E dunque tale approccio conoscitivo che lo porta a sperimentare nuove formule espressive e a giungere, come sottolineato da d'Annunzio, dal "vedere" alla "visione" e, quindi, a una concezione intellettuale dell'arte:

Per l'assiduità del contemplare, la sua vista a poco a poco si è andata mutando in *visione* profonda e continua [...] Per l'assiduità del meditare, la sua mente è andata a poco a poco acquistando una virtù che penetra e conosce l'anima delle cose¹⁸.

Dal "considerare i suoi modelli animati dal loro particolar sentimento in mezzo alla universale animazione delle circostanti cose"¹⁹ nasce quindi l'idea, centrale nella sua

pittura, della vita come racconto corale, dell'energia che scaturisce dal movimento delle masse, dall'interazione di uomini e donne, dell'eternità insita nel reiterarsi dei gesti dei contadini abruzzesi, portatori di antiche fierezze. Dalla sua concezione vitalistica della natura deriva l'inserimento nelle cornici di frammenti di realtà, insetti, conchiglie, come a moltiplicare all'infinito la sostanza fisica del reale affermata con forza nel dipinto, nonchè la predilezione per tecniche veloci quali il pastello e la tempera, in grado di cogliere l'istante ma anche di renderne il carattere instabile e mutevole. Da questa visione intellettuale della pittura, la capacità di sintesi simbolica di opere come *La figlia di Jorio*, la qualità antimimetica della sua tavolozza degli anni Ottanta e Novanta, spesso impostata su registri bassi e terrosi, ma anche l'evoluzione della sua pennellata dalla maniera corpuscolare di matrice fortuniana verso larghe, sinuose e sintetiche sciabolate capaci di unire figure e paesaggio senza soluzione di continuità: una realtà fluida e inafferrabile, in cui tutto è sostanziato dalla stessa materia, dove le figure umane appaiono spesso quali presenze larvali, astratte sigle cromatiche. Una ricerca sperimentale, condotta in maniera assolutamente autonoma, in cui si annulla la distinzione tra bozzetto e opera finita, che nel nuovo secolo Michetti, ormai del tutto slegato dai meccanismi delle esposizioni e del mercato e indifferente al successo, spingerà verso straordinari esiti di pura astrazione.

NOTE

¹ G. d'Annunzio, *Nota su F. P. Michetti*, "Convito", 1896, 8, pp. 583-592.

² Conservato per molti decenni in una collezione privata americana, *I morticelli* è stato in anni recenti acquistato per le collezioni del Museo nazionale d'Abruzzo a L'Aquila. Per le vicende dell'opera cfr. M. Gatta, *I morticelli*, in *Gente d'Abruzzo. Verismo sociale nella pittura abruzzese del XIX secolo*, catalogo della mostra a cura di P. Silvan (Assisi, Basilica di San Francesco, 20 giugno - 12 settembre 2010), Roma, Scienze e Lettere, 2010, pp. 90-92. Principale differenza tra la replica del 1884 conservata a Piacenza alla Galleria Ricci Oddi e l'opera del 1880 è la presenza di un neonato invece che di due.

³ G. d'Annunzio, *Il Voto. Quadro di F. P. Michetti*, "Fanfulla della Domenica", 14 gennaio 1883, p. 11.

⁴ Lettera di d'Annunzio a Francesco Paolo Michetti, 31 agosto 1903, in T. Sillani, *F. P. Michetti*, Milano-Roma, Bestetti e Tumminelli, 1932, p. 113.

⁵ G. d'Annunzio, *Il Voto*, cit.

⁶ E. Janni, *F. P. Michetti*, "La Lettura", XIV, 1914, 9.

⁷ U. Ojetti, *F. P. Michetti e la mostra di Berlino*, "Nuova Antologia", vol. 79, fasc. 651, 1

febbraio 1899.

⁸ Aspetto questo ben evidenziato da Gianna Piantoni, cfr. G. Piantoni, *Michetti 'poeta di cicli pittorici'*, in *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, pastelli, disegni*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 6 marzo - 1 maggio 1999, Francavilla al Mare, Museo Michetti, 25 maggio -30 agosto 1999), Napoli, Electa, 1999, pp. 37-42, p. 38.

⁹ G. d'Annunzio, *Nota su F. P. Michetti*, cit.

¹⁰ M. Miraglia, *Michetti tra pittura e fotografia*, in *Francesco Paolo Michetti. Il Cenacolo delle arti: tra fotografia e decorazione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 6 marzo - 1 maggio 1999, Francavilla al Mare, Museo Michetti, 25 maggio - 30 agosto, 1999), Napoli, Electa, 1999, pp. 13-18, p. 16. Si vedano inoltre gli altri studi dedicati dalla stessa autrice al rapporto tra Michetti e il mezzo fotografico: M. Miraglia, *Michetti e la fotografia*. "Notizie a cura del Gabinetto fotografico nazionale", luglio-settembre 1971; M. Miraglia, *Michetti pittore e fotografo*, "Qui arte contemporanea", 1972, 8, pp. 21-31; M. Miraglia, *Francesco Paolo Michetti fotografo*, Torino, Einaudi, 1975; *Francesco Paolo Michetti entre pittura y fotografia*, catalogo della mostra a cura di M. Miraglia e G. Piantoni (Buenos Aires, Lima, San Paolo 1977), 1977; M. Miraglia, *L'ultimo Michetti (1900-1929)*, catalogo

della mostra (Roma, Carlo Virgilio, 21 ottobre - 20 novembre 2005), Roma, Edizioni del Borghetto, 2005.

¹¹ I. De Sanctis, *F. P. Michetti: l'uomo e l'artista*, Pescara, Edizioni de "L'Adriatico", 1938, p. 6.

¹² C. Tridenti, *La morte di Francesco Paolo Michetti*, "Il Giornale dell'arte", 7 marzo 1929.

¹³ A. Ferraguti, *Francesco Paolo Michetti*, "Il Secolo XX", X, 1911, 6, p. 484. Si veda anche G. d'Annunzio, *Nota su F. P. Michetti*, cit. e D. Angeli, *Michetti*, "Il Marzocco", 17 marzo 1929.

¹⁴ L. Antonelli, *La vita segreta di Michetti*, "Il Giornale d'Italia", 29 luglio 1938.

¹⁵ E. Jacobitti, *Francesco Paolo Michetti*, Pietrasanta, Stabilimento tipografico R. Bacci, 1933.

¹⁶ V. Bucci, *Biografie d'Artisti. Michetti filosofo*, "Corriere della Sera", 30 marzo 1933.

¹⁷ E. Jacobitti, *Francesco Paolo Michetti* cit., p. 55.

¹⁸ G. d'Annunzio, *Nota su. F. P. Michetti*, cit.

¹⁹ *Ibidem*.



Le Serpi (particolare), 1900,
Francavilla al Mare, Museo Michetti in deposito dalla Galleria nazionale
d'arte moderna e contemporanea di Roma

Teresa Sacchi Lodispoto

*Dopo il 1900: il segno come ricerca
dell'essenza del reale*

A ridosso del 1900 due eventi segnano un punto di svolta nel percorso artistico di Michetti: la vendita nel 1898 di quasi tutte le opere presenti nel suo studio a Ernst Seeger e l'invio nel 1900 all'Esposizione universale di Parigi delle sue due ultime grandi tele, *Le Serpi* (fig. 1) e *Gli Storpi* (fig. 2).

Nel luglio 1898 la quasi totalità di quanto è conservato nello studio dell'artista - oli, pastelli, tecniche miste, casse di appunti e studi - viene, dunque, ceduto a Ernest Seeger, mercante e collezionista tedesco le cui scelte si erano da tempo orientate verso l'arte giapponese e artisti come Lembach e Böcklin¹. "Troverai là tutto il mio lavoro di vent'anni. Le pareti, le casse, le tavole del mio studio sono vuote. Ricomincio da capo"², così l'artista salutava Ugo Ojetti, in partenza per Berlino per visitare la mostra in cui le opere appena vendute erano ordinate accanto a un capolavoro come *La processione del Corpus Domini*, all'epoca proprietà dell'imperatore di Germania. Una seconda giovinezza, sottolinea il critico "e sorrideva agile e sano [...], felice di ritrovarsi davanti alla vita con occhi nuovi e con un bel sole di gloria sull'aperto orizzonte"³. Gloria, che, tuttavia, non fu a Berlino. L'esposizione e l'Accademia di belle arti, che l'ospitavano, furono, infatti, oggetto dell'attacco di parte

della stampa, che lamentava la presenza in mostra di troppi schizzi e bozzetti a fronte di pochi dipinti compiuti. Analoga accoglienza veniva riservata alla rassegna a Vienna e ancora ad alcune delle opere presentate da Seeger nel 1899 alla III Biennale di Venezia.

Forse per rispondere alle aspettative del pubblico, al giro di boa del nuovo secolo Michetti lavora in maniera febbrile alla realizzazione di due grandi tele da esposizione, contravvenendo il suo consueto *modus operandi*. La gestazione di opere come *Il Voto* e *La figlia di Jorio* era stata, infatti, lunga e meditata. Immagini, idee e spunti a lungo sedimentate nella coscienza avevano lentamente preso forma attraverso quelli che apparentemente potevano sembrare studi e bozzetti, ma che per l'artista avevano ognuno singolarmente valenza in sé compiuta. Dieci anni di raccoglimento profondo, scrive d'Annunzio nel 1896, avevano condotto alla realizzazione della *Figlia di Jorio*, in un processo di elaborazione che iniziato con i *Morticelli* si era sviluppato attraverso *Il Voto*⁴. Certamente *Le Serpi* e *Gli Storpi* vengono portati a termine in tempi rapidi in vista dell'Esposizione universale di Parigi, ma i numerosi bozzetti (cat. 31), disegni preparatori e fotografie attestano che l'attenzione al tema era presente già da tempo forse in vista di un'edizione illustrata del *Trionfo della morte* di d'Annunzio⁵. È noto che Michetti, almeno sino dal 1882, andava conducendo una capillare opera di osservazione della realtà attraverso il mezzo fotografico dai toni affini al reportage antropologico⁶. Si tratta di immagini scevre di ogni paternalismo e banalizzazione,

che costituiscono un insostituibile affresco di un mondo destinato a sparire. Un popolo di donne, uomini e bambini di ogni età è minuziosamente descritto nella sua condizione umana, cogliendo in ogni singola espressione gioia, dolore, fatica, commozione. Insieme a d'Annunzio e allo studioso della tradizione abruzzese Antonio De Nino, l'artista aveva assistito alla processione di Casalbordino, durante la quale i contadini invocavano la Vergine per la guarigione dalle malattie della pelle e dalle deformità fisiche, e a quella di san Domenico a Cocullo, in cui puerpere e partorienti avvolgevano bisce intorno ai seni per favorire la produzione del latte. In un seratissimo dialogo tra pittura e fotografia, Michetti attinge al repertorio iconografico non ceduto a Seeger perché ancora oggetto di studio⁷. Le figure ritratte nelle fotografie venivano scandagliate e indagate attraverso un segno conciso e sintetico. Il modello in posa permetteva di cogliere i dettagli della figura, che veniva nuovamente fotografata. Le composizioni andavano così costruendosi e arricchendosi di dettagli e personaggi attraverso l'aggiunta di questi successivi passaggi dalla fotografia al disegno e poi ancora alla fotografia⁸.

Michetti raggiunge, dunque, intorno al 1900 il punto d'arrivo della sua ricerca con le due grandi tele *Le Serpi* e *Gli Storpi*. Il formato allungato e lo sfondo bidimensionale su cui si stagliano le figure, che caratterizza le sue opere da esposizione fin dal *Corpus Domini*, è reso ancora più piatto ed essenziale dalla scelta tecnica di dipingere a tempera su tela, in linea con il suo intenso sperimentalismo e proba-



bilmente dettata anche dai tempi di esecuzione estremamente ristretti, per i quali non era adatto il colore a olio. Tale scelta ha, tuttavia, creato non pochi problemi di conservazione dei dipinti realizzati con una materia estremamente magra e arida⁹. Le figure in processione avanzano in *Le Serpi* con solennità in un'atmosfera onirica e sospesa, che colloca la scena al di fuori di una dimensione temporale definita. Nota Marina Miraglia che Michetti si è ormai coraggiosamente liberato "di tutte le valenze narrative, aneddotiche, pittoresche e referenziali che avevano da sempre costituito la principale caratteristica del suo acceso fenomenismo"¹⁰. La



Fig. 1. *Le Serpi*, 1900, Francavilla al Mare, Museo Michetti in deposito dalla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma

gamma cromatica sempre più bassa e il segno lineare collocano le immagini fuori da un tempo e da uno spazio definito. L'artista raggiunge, dunque, una estrema sintesi grazie a quell'assiduità di contemplare e nel contempo di operare descritta da d'Annunzio

Nessun pittore, né antico né moderno, si è con tanta abbondanza nutrito di studii, e nessuno con simpatia più vasta ha mescolata la sua anima alla

grande anima naturale; e nessuno ha involto d'una più calda poesia le bellezze della terra. Per l'assiduità del contemplare, la sua vista poco a poco si è andata mutando in *visione* profonda e continua. Per l'assiduità dell'operare, la sua mano poco a poco si è andata mutando in uno strumento obbedientissimo, atto a vincere qualunque ostacolo meccanico, atto a sciogliere qualunque material problema di forme.



Fig. 2. *Gli Storpi*, 1900, Francavilla al Mare, Museo Michetti in deposito dalla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma

Per l'assiduità del meditare, la sua mente è andata a poco a poco acquistando una virtù che penetra e conosce l'anima delle cose¹¹.

“Penetrare e conoscere l'anima delle cose” è il *dictat*, l'imperativo della ricerca michettiana sin da quando, adolescente, si immergeva nella natura incorrotta nel bosco di Capodimonte alla ricerca di quegli stimoli

sensoriali che non trovava nella aule dell'Accademia di belle arti. Michetti artista maturo ordina rigorosamente le esperienze visive dell'adolescenza con un metodo di catalogazione che rispecchia i suoi interessi, ma che anche segna i confini del suo mondo interiore ed esteriore. In trenta cassetti nello studio di Francavilla al Mare prende forma il suo universo sistematizzato in luoghi (Francavilla, Mare, Monticchio, Piani, Tivoli, La Pescara,



Ortona, Guardagrele, Orsogna, Popoli, Perticone, Caramanico, Montagne, Chiese, Rapino), animali (Gallinacci, Pecore, Vacche, Capri), figure umane (modelli, nudi, ritratti), barche, fiere, processioni e chiese. Tutto il suo immaginario racchiuso in un armadio. L'esposizione parigina aveva, infatti, segnato un punto di non ritorno e di totale distacco di Michetti dal sistema dell'arte e dal circuito delle mostre ufficiali, nonostante le opere avessero suscitato un certo interesse e l'artista fosse stato insignito della Legion d'onore.

La sua casa, il suo spazio intimo, diventa un involucro prezioso, che rispecchia i suoi

interessi e la sua visione del mondo¹².

Bianche di calce le pareti: nella camera nuziale non altro che un modesto letto di ferro e un cassettoni, nella sala da pranzo poche sedie, comuni sedie di Vienna, e la tavola in mezzo. Soli abbellimenti, il gran tappeto di velluto rosso sulla tavola e alle finestre certe tende di lino con fantastiche figure di polipi e stelle marine, che il pittore stesso si divertiva a disegnare per ghiribizzo e sua figlia Aurelia a ricamare¹³.

Vincenzo Bucci, dalle pagine del "Corriere della Sera", ne fornisce oltre che una descrizione anche una chiave interpretativa

Michetti detestava il superfluo, rivelando sobrietà anche nelle suppelletti quella tendenza alla semplificazione, in cui consiste lo stile della sua ultima pittura. Gli oggetti ch'escono bell'e fatti dalle fabbriche li tollerava se indispensabili, ma potendo se li faceva di sua mano. Lastre di zinco, legno, paraffina e poch'altre materie gli bastavano per confezionarsi le cose di cui abbisognava, e artiere d'ogni arte, teneva attigua allo studio una piccola officina attrezzata di tutti gli arnesi del fabbro e del falegname [...]. E se d'un oggetto meccanico non poteva fare a meno, lo scomponeva e rimaneggiava a suo modo¹⁴.

Nello studio su grandi tavoli sono disposti gli strumenti di lavoro: “fiale d’acidi, vasetti di colore, tele, fogli, pennelli e strane visie di zinco da tenervi l’appunto fotografico in luce davanti agli occhi” e un “cavalletto con la lastra di lamiera a gronda” costruito “per dipingere a tempera tenendo sempre umida la tela”¹⁵.

Anni di apparente silenzio, ma in realtà di intenso lavoro, durante i quali Michetti torna con fare costante e circolare sui suoi temi, sostenuto da una tecnica sempre più segnica e sintetica. Preziosa è al proposito una testimonianza resa dal gallerista milanese Lino Pesaro riportata nei *Taccuini* di Ugo Ojetti

Lino Pesaro mi parla di Michetti. L’ha veduto giorni fa al convento di Francavilla.

Che cosa ha di pronto Senatore?

Quanti quadri vuole!

Me li mostri e Michetti lo conduce davanti ad uno schedario con diecimila schede grandi di cartone: ogni cartone ha pochi segni a bistro e a nero. Lo schema di un quadro o di un paesaggio. E, in un angolo, un numero. Michetti prende la scheda, poi va ad un lungo attaccapanni al quale sono appese migliaia di tele arrotolate e numerate.

Ne stacca dal suo gancio quella che porta quel tal numero. La srotola. Vi sono poche pennellate che corrispondono allo schema a nero, e nient’altro. Pesaro non capisce. Allora Michetti lo conduce ad un terzo mobile dove, numerate e a lettere ordinate, stanno in cassette tutte

uguali migliaia di fotografie fatte dallo stesso Michetti. E lì si trova la fotografia con il paesaggio reale e talvolta con le figure che corrispondono ai due suddetti schemi.

Come vede, qui lei ha 10.000 quadri.

Perché non li fa?

Ma per me sono fatti.

E per il pubblico non me ne importa niente.

Dovrei eseguirli. Facile, ma noioso. Io, li vedo perfetti¹⁶.

Nel 1919, anno cui si riferisce l’episodio, il segno è, dunque, uno strumento personale di indagine e conoscenza con cui penetrare la realtà naturale in un *continuum* ininterrotto e privo di rapporti gerarchici, in cui paesaggio, figure e animali costituiscono le sfaccettature di un unico sistema universale.

Sistema universale, composto di singole parti, era anche la sala con i *Quindici paesaggi abruzzesi* della Biennale di Venezia del 1910.

I quindici dipinti inseriti in catalogo con un solo titolo costituiscono, dunque, un insieme unico. Un rotolo con quindici tele prive di cornici, così si era presentato a poche ore dall’inaugurazione al segretario generale della mostra Antonio Fradeletto, in ambascia per l’apertura imminente. Rifiutando ogni aiuto l’artista le aveva stese su altrettanti cartoni bianchi e le aveva appuntate al muro con quattro spille. Si tratta dei primi risultati di dieci anni di sperimentazioni condotte al fine di mettere a punto una tempera particolarmente diluita e trasparente¹⁷.



Gli Storpi (particolare), 1900, Francavilla al Mare,
Museo Michetti in deposito dalla Galleria nazionale d'arte
moderna e contemporanea di Roma

“Ho perduto molto tempo per poter far presto”¹⁸, così Michetti commenta a Ogetti i dieci anni trascorsi a sperimentare la nuova tecnica, che gli permette di ricomporre sulla tela i frammenti di realtà fermati dalla fotografia. Dettagli e particolari si sintetizzano in un’immagine inedita e originale. Un esempio è la composizione di *Processione* (cat. 29), costruita utilizzando quattro fotografie conservate nel cassetto numero 20 (Processioni), una del 23 (Modelli) e due del 16 (Fiere)¹⁹. Questo è, dunque, il procedimento creativo che permette di dare un ordine e un valore universale a una realtà altrimenti frammentaria. Nella visione d’insieme perdono, tuttavia, senso i dettagli definiti. L’estrema rapidità e il non finito, avevano, d’altronde, attirato gli strali della critica sin da quando aveva presentato *La processione del Corpus Domini a Chieti* all’Esposizione nazionale di Napoli del 1877. La bidimensionalità e la mancanza di profondità prospettica, che avevano disorientato il pubblico, sono certamente da porre in relazione anche con la diffusione negli ambienti artistici europei della grafica giapponese. Un giapponesimo, quello di Michetti, non di maniera, derivato da Mariano Fortuny, ma poi distillato in maniera originale, i cui effetti si riflettono non solo nella produzione pittorica, ma anche nello stile di vita e nelle soluzioni architettoniche dell’abitazione dell’artista²⁰.

Certamente orientale è la scelta di dipingere con una tempera molto diluita al fine di ottenere una materia pittorica trasparente e sinuosa. Le figure e i nudi degli ultimi decenni,

costruiti con segno sintetico e disegnativo, si stagliano silenziosi su fondi neutri. Il colore assordante dei primi anni cede il passo al silenzio del monocromo. Il gesto ampio di una figura femminile e un piccolo animale, forse un pecora, appena abbozzato sono sufficienti per riempire lo spazio e suggerire l’ambiente naturale circostante (cat. 62), i nudi femminili (cat. 65-66) sono tracciati con poche linee morbide e flessuose. Si tratta di immagini senza volto, private di ogni carattere realistico e astrattizzate al fine di cogliere l’essenza della figura immersa nello spazio, i cui movimenti o la cui immobilità assumono valore universale. Anche nella grafica è possibile seguire lo stesso percorso. L’accurata finitezza dei disegni negli anni va scemando, il segno si fa sempre più essenziale, si riduce a pochi tratti sintetici che indagano la struttura portante del paesaggio e della figura umana in esso immersa. Michetti lavora sul tema, ripetuto di giorno in giorno con regolarità e pazienza infinite, nel silenzio del proprio studio, con metodo e costanza come il Monet di Giverny o il Cézanne della montagna Saint-Victoire, alla ricerca della sua “realtà interiore”²¹. Lo stringente rapporto dialettico con la fotografia, l’isolamento dal mondo e la sistematica documentazione, filtrata attraverso l’interiorità più profonda, dei paesaggi e dei costumi di un mondo pastorale e incorrotto, destinato a scomparire di fronte alla modernità incalzante lo collocano tra i grandi maestri dell’impressionismo e del post-impressionismo. L’Abruzzo è la sua Bretagna, la sua Provenza, il suo paradiso d’oltremare.

Anche il mare, l'acqua, il paesaggio, accanto alla figura e gli animali, sono un piccolo tassello del grande mosaico che Michetti va componendo di giorno in giorno. Nei paesaggi e nelle marine, realizzati a tempera e pastello, lo sguardo dell'artista si sofferma sui particolari in un continuo cambio di prospettive, di alternanza di vicino e particolare e di lontano e imminente, panico, universale. Gli alberi occupano lo spazio con la stessa energia delle figure umane, invadono e saturano lo spazio con baldanza, diventano protagonisti di un mondo naturale in cui uomini, animali e vegetazione assumono tutti lo stesso valore (cat. 58-59). Michetti ne conosce le forme, le strutture, le cortecce, che riproduce con sapienza, portando in primo piano dettagli che si stagliano sullo sfondo sfumato. Già a ridosso del 1900, nei paesaggi i tagli fotografici sono resi con prospettive sfuggenti e punti di vista ribassati (cat. 17), orizzonti alti su cui si stagliano silhouette di arbusti resi con segni sintetici (cat. 19) e suggestioni orientali (cat. 50). Il mare e l'acqua raffigurati dall'alto si schiacciano e saturano lo spazio del dipinto (cat. 20-21) o si uniscono con il cielo in vedute tendenti all'infinito (cat. 9). Ogni dipinto è orchestrato su toni dominanti di colore, i bianchi, gli azzurri, i verdi, i marroni si fondono in un gioco di rimandi e contrappunti. I particolari sono resi con piccoli tocchi in punta di pennello, con quel caratteristico "sfarfallio", l'*art papillon* che aveva indispettito Nino Costa all'Esposizione di Napoli del 1877²².

Si tratta, dunque, di un'evoluzione di quelle caratteristiche formali che, nel bene e nel male, avevano colpito trent'anni prima la critica, quando Francesco Netti aveva individuato come tratto peculiare della pittura di Michetti l'eliminazione della "tinta-base" sostituita dalla biacca, un'immacolata preparazione della tela che prende a modello la pittura giapponese²³. Per via di levare, l'artista sostituisce il colore con un segno bianco, che dà forma e vita alle pitture di questi ultimi anni, siano esse monocrome o colorate.

Il processo di riproduzione mimetica della realtà è giunto negli anni Dieci del Novecento a un punto di non ritorno. La pittura e la fotografia sono media che dialogano tra loro al fine di costruire una personale e peculiare visione del mondo. La tavolozza, sempre più ridotta, è caratterizzata da colori puri stesi con pennellate larghe, cui si alternano nel paesaggio opere completamente monocrome e in bianco e nero nella rappresentazione della figura umana. Con l'occhio del fotografo Michetti sceglie tagli sempre nuovi, ora avvicinandosi a un dettaglio ora allargando l'occhio all'insieme fino a un totale svincolamento dalla realtà fenomenica. Enigmatica e significativa è la tela *Come si forma un'anima* (cat. 71). Oltre l'apparenza, alla ricerca dell'essenza delle cose e del segreto della vita, Michetti scandaglia l'animo umano sulla tela con segni e forme che non hanno più alcun rapporto con il mondo visibile, solo e solitario sulla via della modernità. Immagini inconscie, forse due figure e un masso, si compongono in una misteriosa visione interiore.

NOTE

¹ M. De Luca, *Note sul collezionismo delle opere di Michetti*, in *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, pastelli, disegni*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 6 marzo - 1 maggio 1999; Francavilla al Mare, Museo Michetti, Palazzo San Domenico, 25 maggio - 30 agosto 1999), Napoli, Electa, 1999, pp. 49-51.

² U. Ojetti, *Francesco Paolo Michetti e la mostra di Berlino*, "Nuova Antologia", LXXXIX, 1899, 651, pp. 518-534.

³ *Ibidem*.

⁴ G. d'Annunzio, *Nota su F. P. Michetti*, "Il Convito", 1896, 8, pp. 583-592.

⁵ M. De Luca, *Gli Storpi (1900)*, in *Collezioni in mostra. Dipinti e disegni di Francesco Paolo Michetti. Cantiere aperto: Michetti in restauro* (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna, 24 marzo - 18 giugno 1995), Roma, SACS, 1995, pp. 18-20.

⁶ C. Bertelli, *Le fotografie di F. P. Michetti*, "Musei e Gallerie d'Italia", 36, 1968, pp. 22-29; M. Miraglia, *Michetti tra pittura e fotografia*, in *Francesco Paolo Michetti. Il Cenacolo delle arti: tra fotografia e decorazione*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 6 marzo - 1 maggio 1999; Francavilla al Mare, Museo Michetti, Palazzo San Domenico, 25 maggio - 30 agosto 1999), Napoli, Electa, 1999, pp. 13-18.

⁷ M. De Luca, *Gli Storpi (1900)*, cit.

⁸ C. Bertelli, *Le fotografie di F. P. Michetti*, cit., p. 28.

⁹ A. B. Cisternino, *Cantiere aperto: Michetti in restauro*, in *Collezioni in mostra*, cit., pp. 22-25.

¹⁰ M. Miraglia, *Francesco Paolo Michetti: un pittore alla "prova della modernità" (1900-1929)*, in *L'ultimo Michetti (1900-1929)*, catalogo della mostra (Roma, Carlo Virgilio, 21 ottobre - 20 novembre 2005), Roma, Carlo Virgilio, 2005, pp. 5-29, p. 23.

¹¹ G. d'Annunzio, *Nota su F. P. Michetti*, cit.

¹² R. Lucifero, *Oltre la pittura: uno stile di vita*, in *Francesco Paolo Michetti. Il Cenacolo delle arti*, cit., pp. 132-133.

¹³ V. Bucci, *Un'ora nella casa di Michetti*, "Corriere della Sera", 25 settembre 1929.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ U. Ojetti, *Taccuini*, Firenze, Sansoni, 1954, p. 18.

¹⁷ U. Ojetti, *Artisti contemporanei. F. P. Michetti*, "Emporium", XXXII, 1910, 192, pp. 403-428.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ I soggetti dei trenta cassetti sono riportati in M. Miraglia, *Michetti e la fotografia*, "Notizie a cura del Gabinetto fotografico nazionale", luglio-settembre 1971 e in M. Miraglia, *Michetti tra pittura e fotografia*, in Francesco Paolo Michetti. *Il Cenacolo delle arti*, cit., pp. 13-20.

²⁰ F. Benzi, *Dalle "zucche" all'oriente. Le poetiche simboliste di Michetti tra estetismo ottocentesco e astrazione formale*, in Francesco Paolo Michetti. *Dipinti, pastelli, disegni*, cit., pp. 19-23.

²¹ Sull'argomento cfr. *Eredità dell'Impressionismo. La realtà interiore*, catalogo della mostra a cura di F. Benzi (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995), Milano, Electa, 1994.

²² *** [Costa], *Esposizione di Belle Arti in Napoli*, "Supplemento della Gazzetta d'Italia", I, 18, 22 luglio 1877.

²³ F. Netti, *Esposizione Artistica Italiana a Napoli*, cit., p. 168.

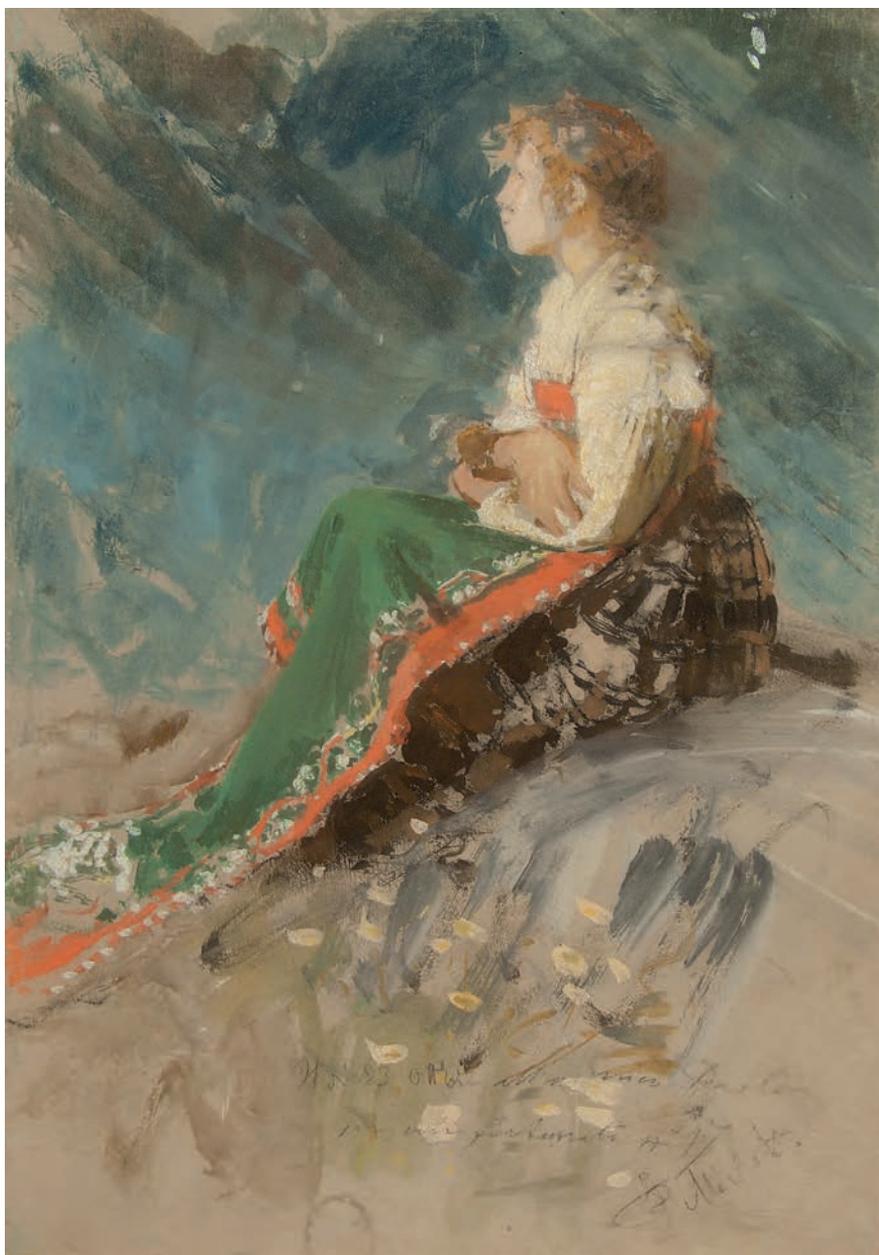
CATALOGO



3. *Figure*, 1870-80 circa



4. *Le roccolane*, 1875-80 circa



5. Popolana in costume, 1875-80 circa



6. *Ragazzo sulla spiaggia*, 1878-80 circa



7. Ritratto (studio per *Il Voto*), 1883 circa



8. *Giovane corrucciata*, 1883 circa



9. *Cielo e mare*, 1885 circa



10. Tacchini, 1886



11. *Volatili*, 1885-95 circa



12. Zi' Tommaso, 1887 circa



13. Idea per *La figlia di Jorio*, 1887



14. Idea per *La figlia di Jorio*, 1880-90 circa



15. *Scena campestre*, 1887



16. *Incontro galante*, 1890 circa



17. *Strada nel bosco*, 1890-1900 circa



18. *Ulivi*, 1890 circa



19. *Paesaggio con mare in lontananza*, 1890 circa



20. *Marina*, 1890 circa



21. Scoglio, 1890 circa



22. *Guardiana di tacchini*, 1890-1900 circa



23. *Il ritorno dal mercato*, 1890 circa



24. *Processione*, 1895 circa



25. *Cristo scaccia i mercanti* (studio per la *Bibbia di Amsterdam*), 1900 circa



26. *Predica* (studio per la *Bibbia di Amsterdam*), 1900 circa



27. *Donne in cammino*, 1900 circa



28. *Processione*, 1900 circa



29. *Processione*, 1900 circa



30. *Processione*, 1900 circa



31. *Processione* (studio per *Gli Storpi*), 1900 circa



32. *Processione*, 1900 circa



33. *Processione*, 1900 circa



34. *Figure femminili*, 1900 circa



35. *Figure femminili*, 1900 circa



36. Figura femminile con iscrizione, 1900 circa



37. *Figura femminile*, 1900 circa



38. *Statuette*, 1900 circa



39. *Giovane in abito tradizionale*, 1900 circa



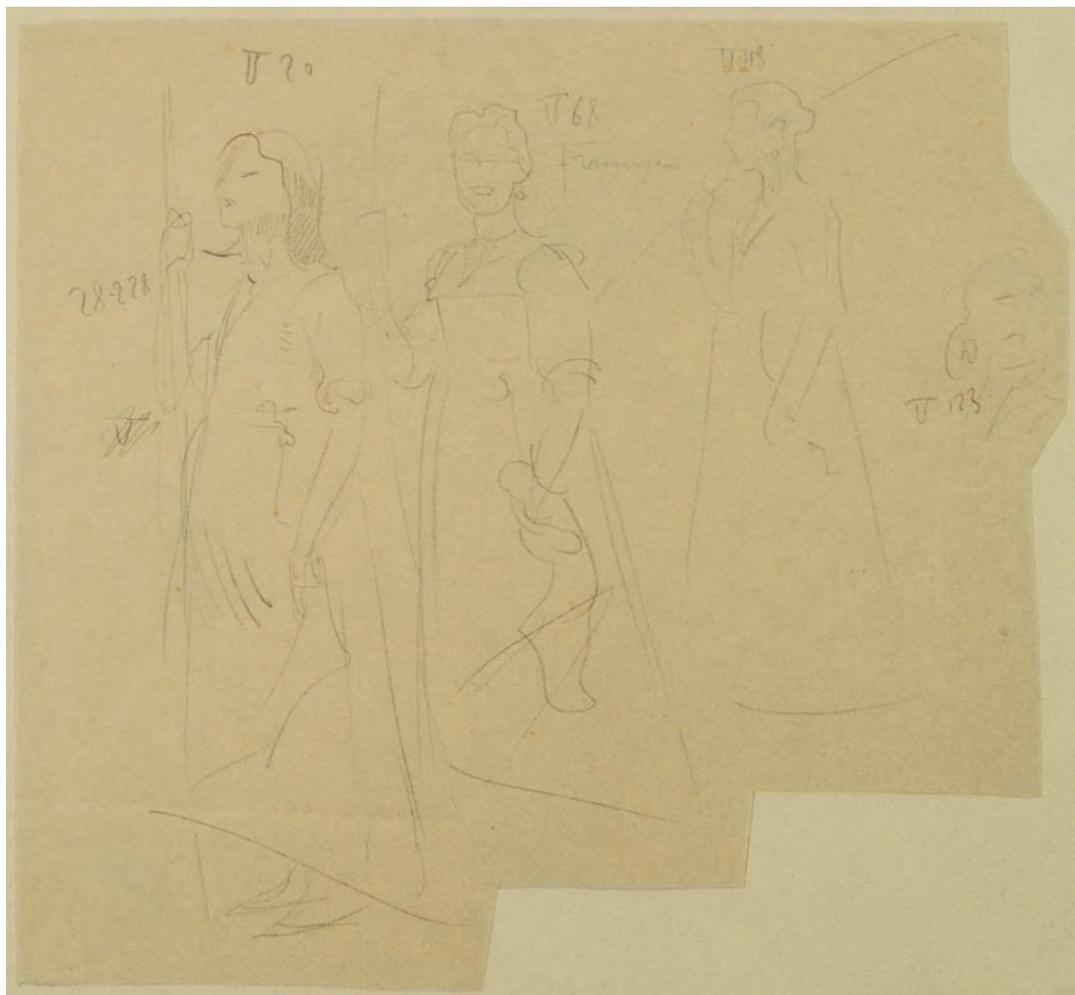
40. Figure, 1900 circa



41. *Figure femminili con soma*, 1900 circa



42. *Due figure femminili*, 1900 circa



43. *Figure femminili in cammino*, 1900 circa



44. *Contadine con falce*, post 1910



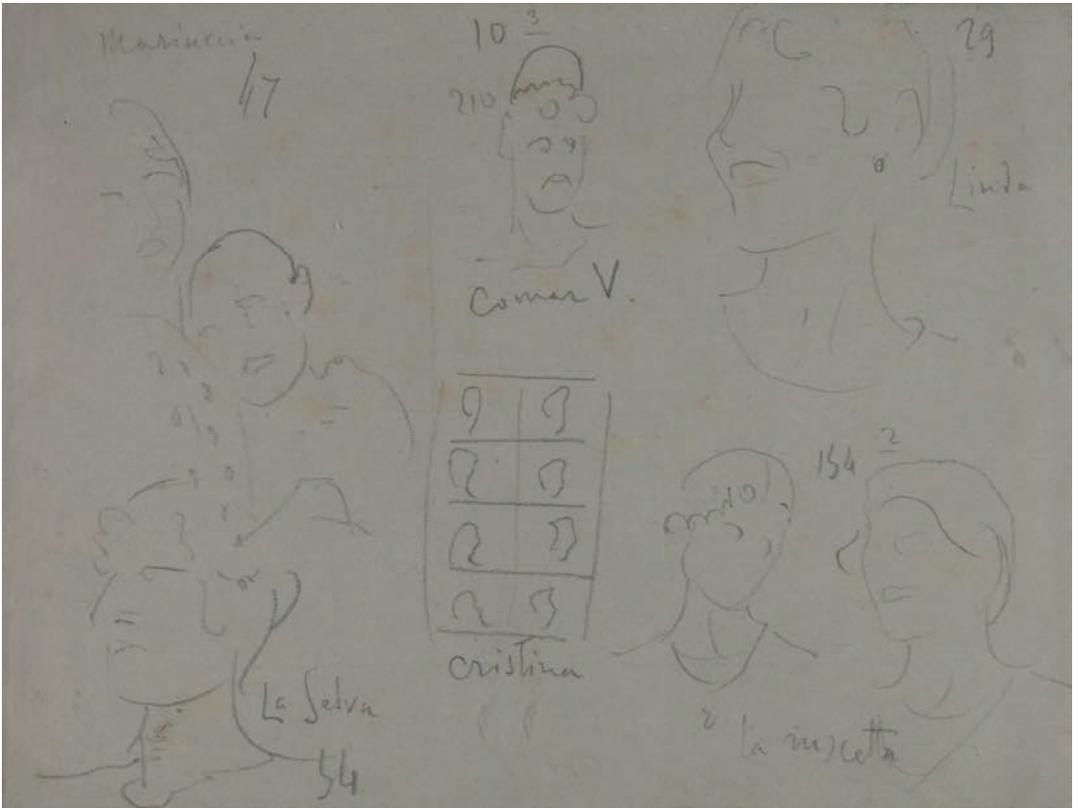
45. *Figure femminili*, post 1910



46. Figure femminili, post 1910



47. Figure femminili, post 1910



48. Teste, post 1910



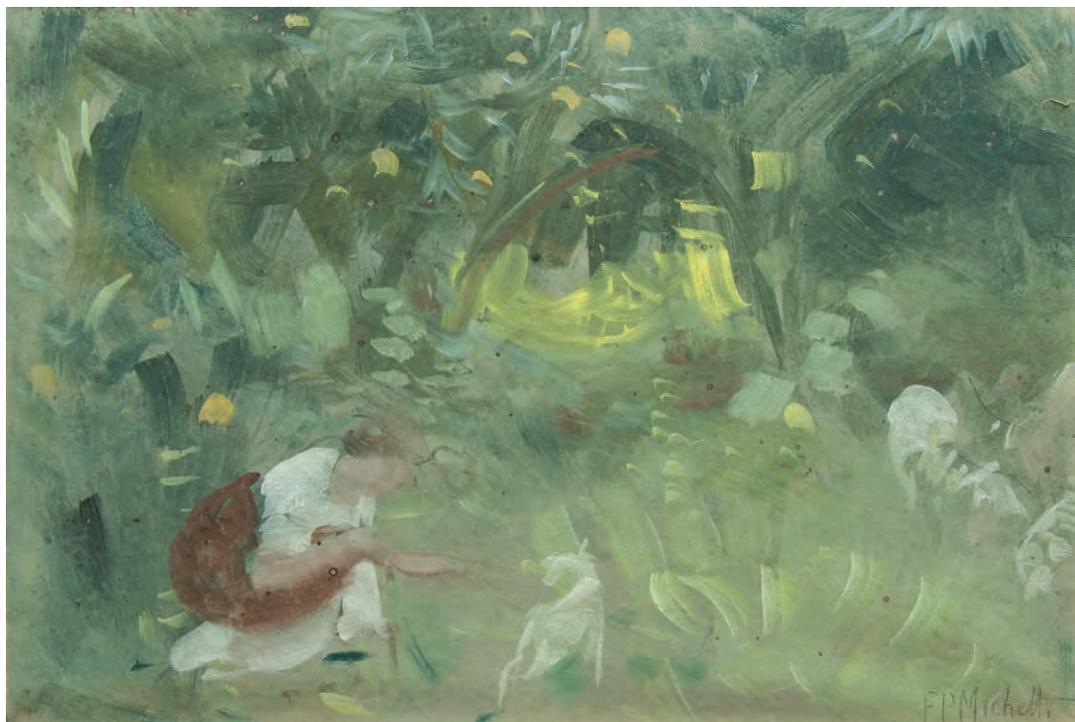
49. Alessandro Michetti, 1900 circa



50. *Francavilla Alta vista dal mare*, 1900 circa



51. *Pastorella con pecore*, 1900-10 circa



52. *Pastorella con pecore*, 1900-10 circa



53. *Due figure con gregge*, 1910 circa



54. *Figure nel bosco*, 1910 circa



55. *Albero in fiore con figure*, 1910 circa



56. *Paesaggio con figure*, 1910 circa



57. *Gregge e pastore*, 1910 circa



58. *Betulle*, 1910 circa



59. *Betulle*, 1910 circa



60. *Buoi*, 1900-1910 circa



61. *Maiali*, 1910 circa



62. *Figura di donna*, post 1910



63. *Donna con bambino*, post 1910



64. *Figure*, post 1910



65. *Nudo con figure sedute*, post 1910



66. *Nudo sdraiato*, post 1910



67. *Bagnanti*, post 1910



68. *Profilo di donna*, post 1910



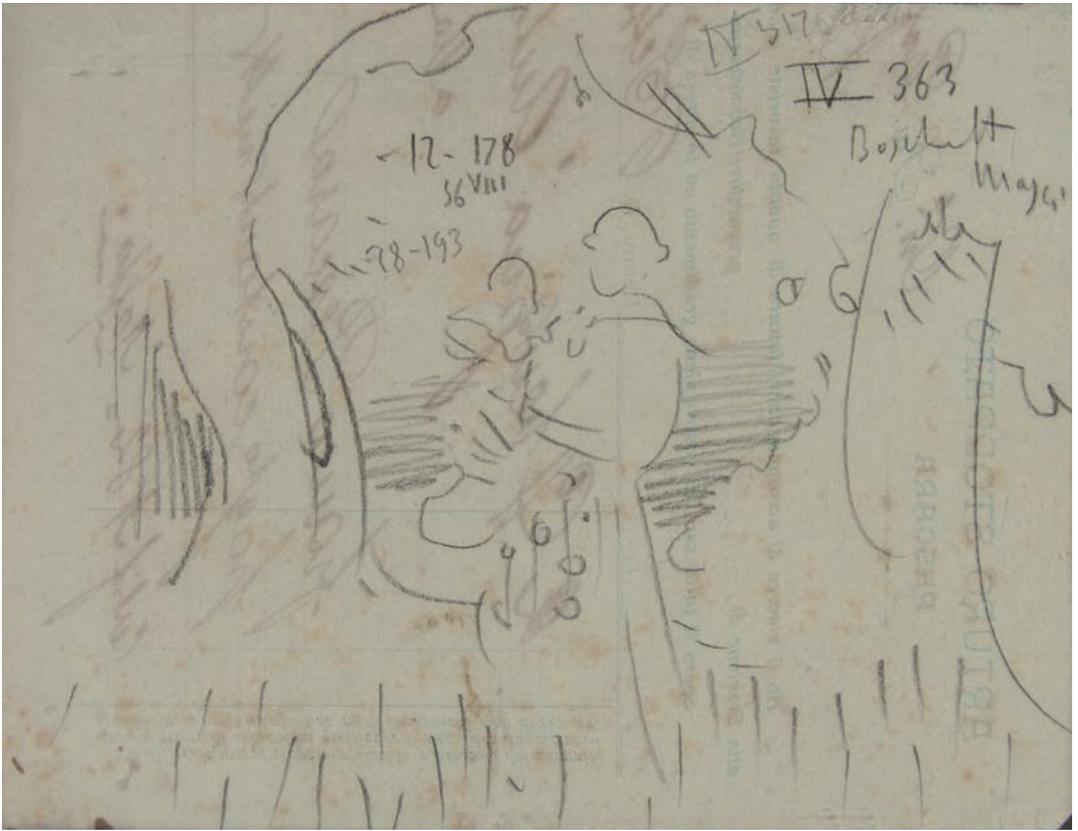
69. *Ruscello con gregge*, 1910 circa



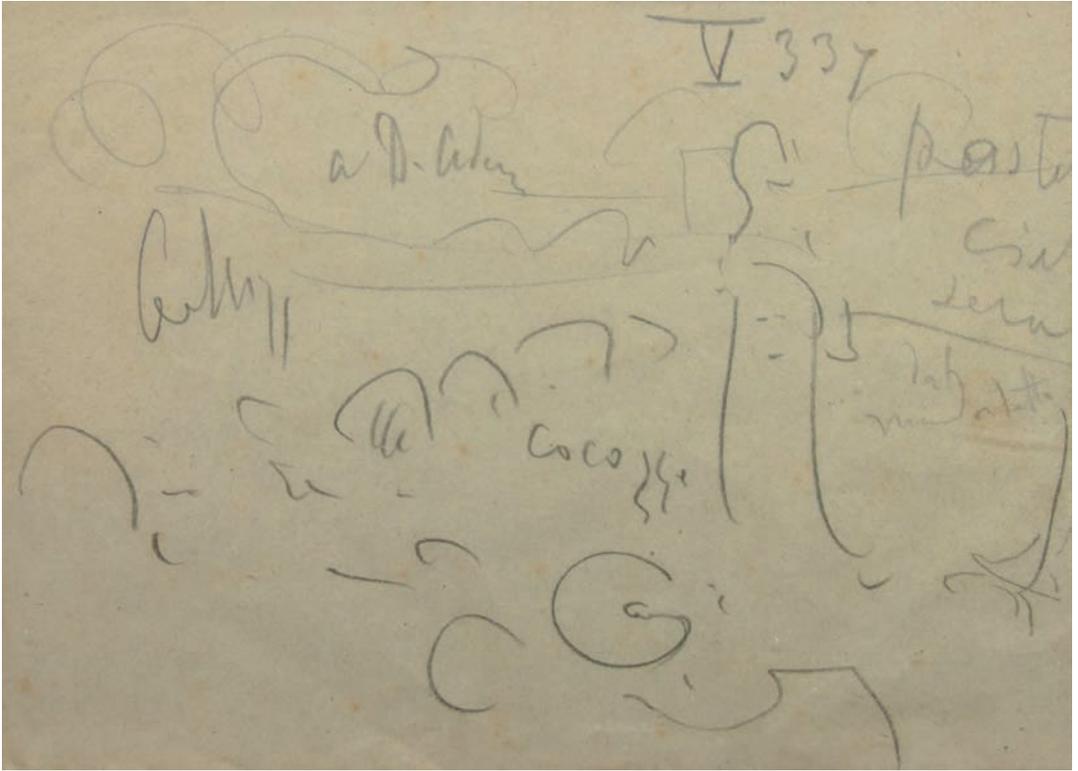
70. *Paesaggio*, 1910 circa



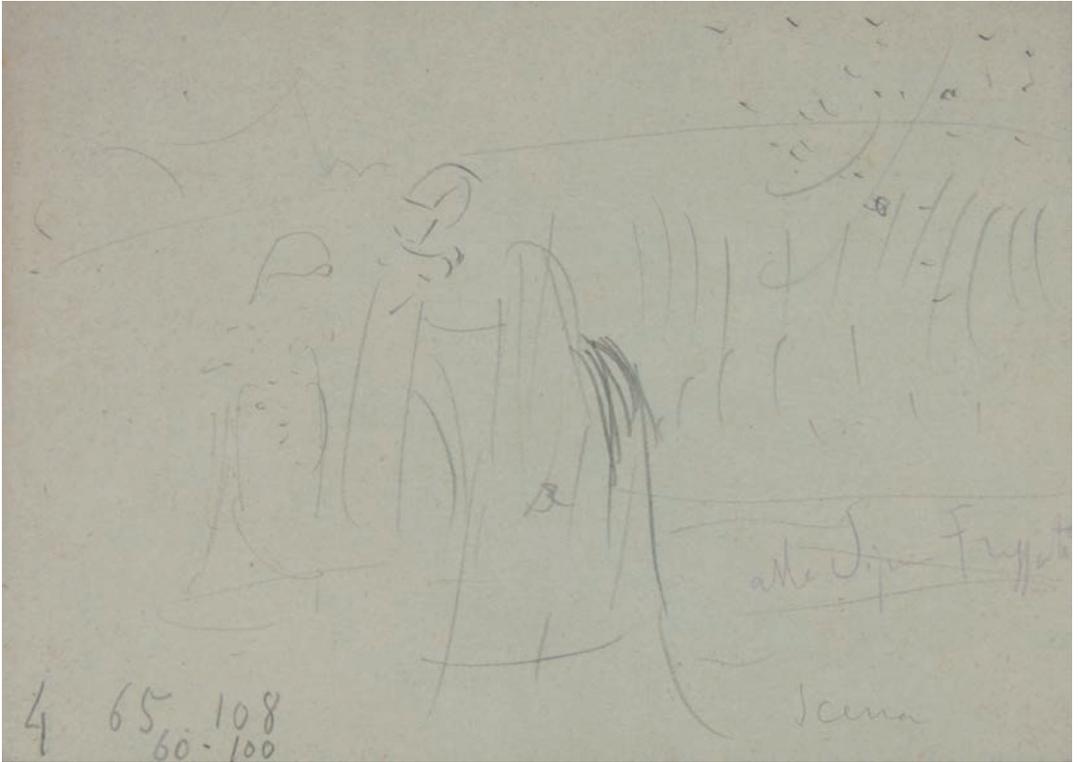
71. *Come si forma un'anima*, 1910 circa



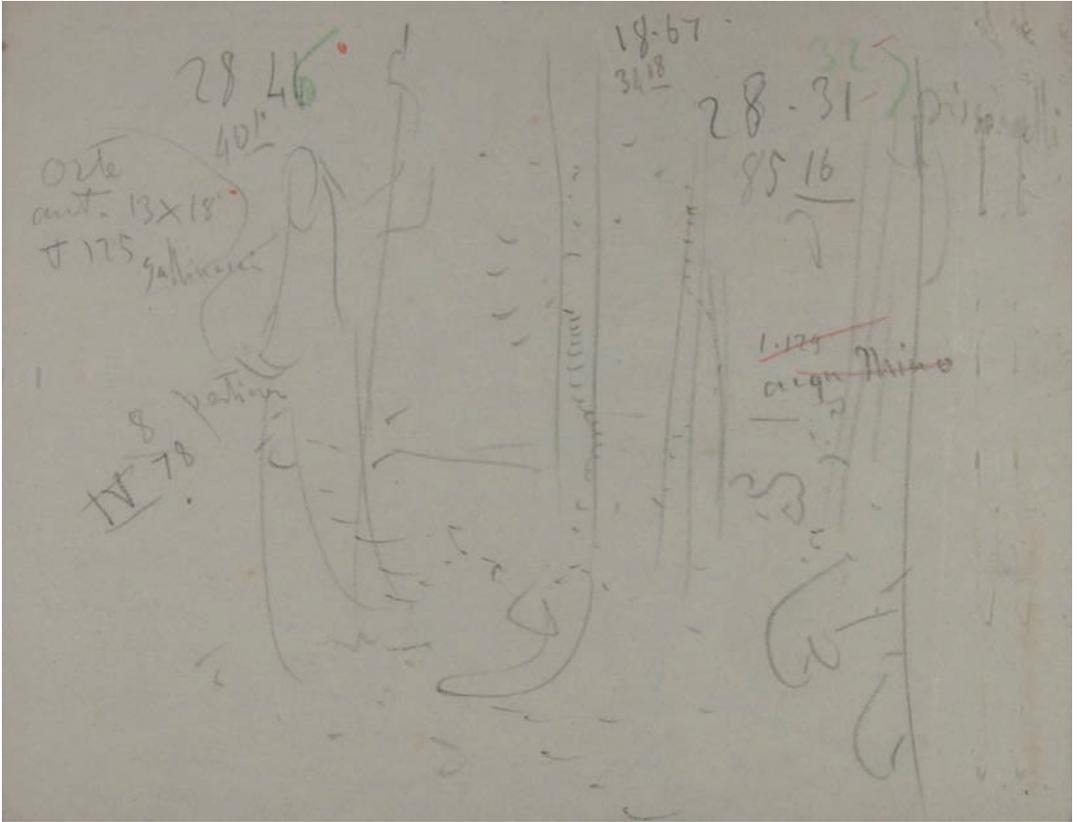
72. Donna con bambino nel paesaggio, post 1910



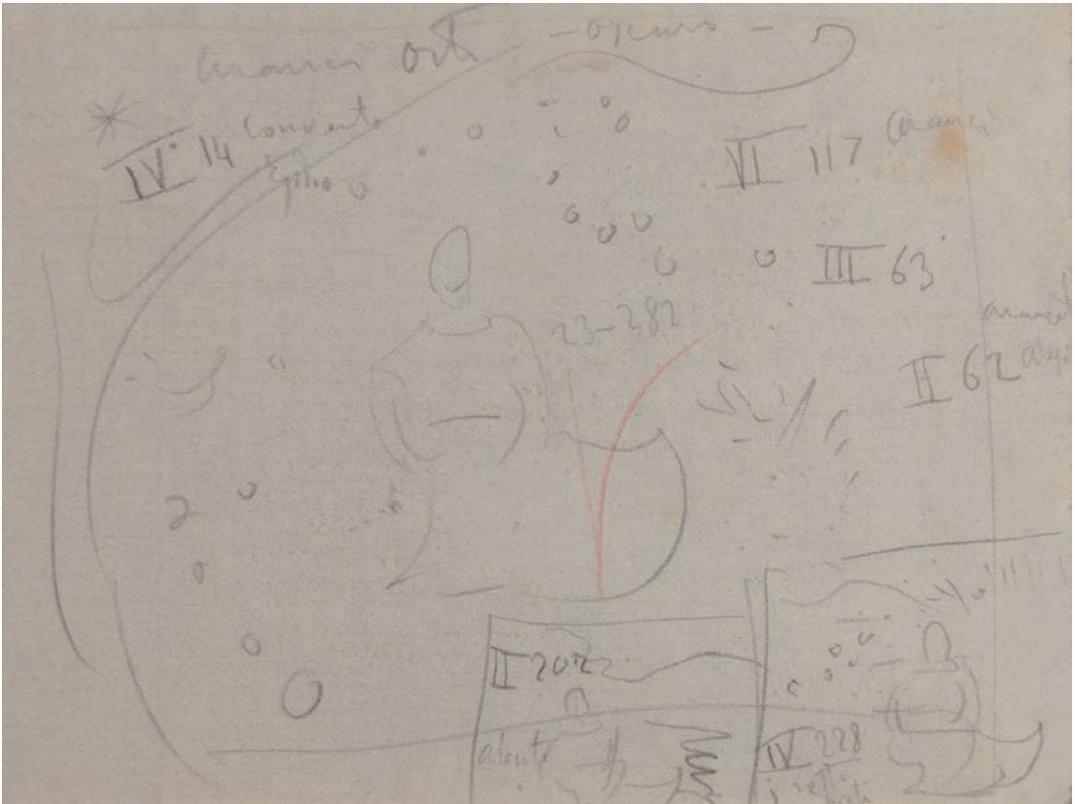
73. Figura, post 1910



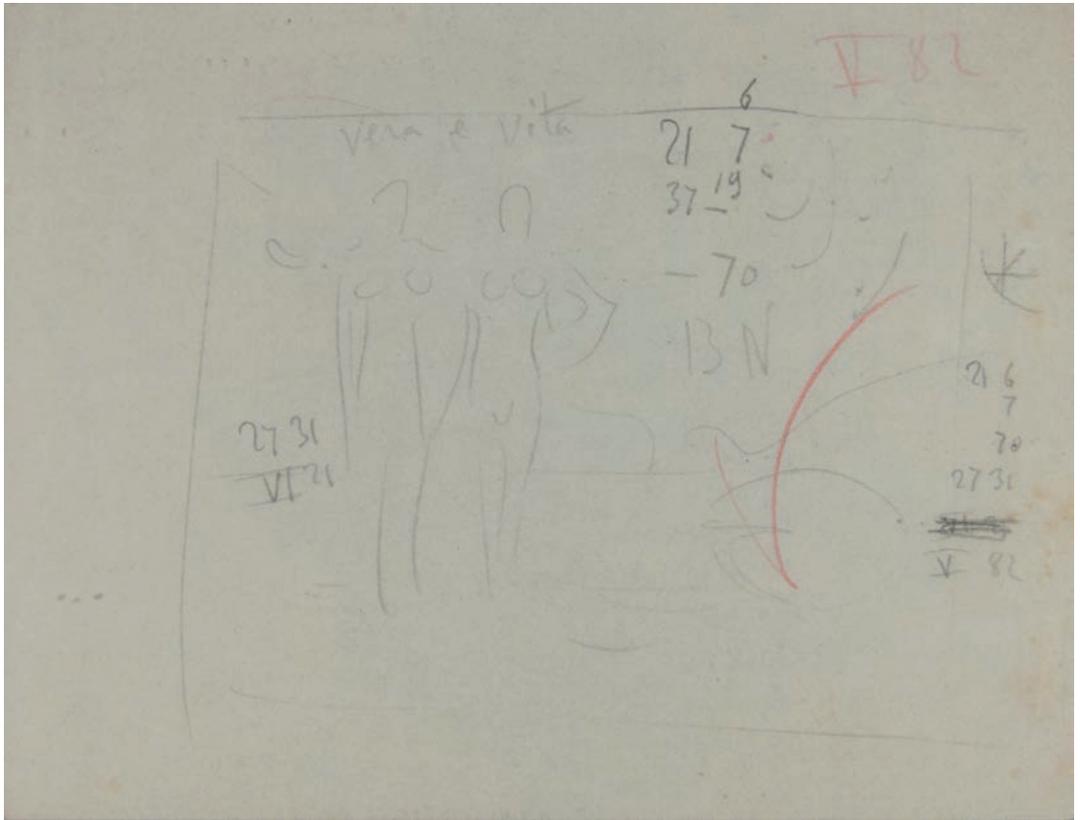
74. Gruppo di tre figure, post 1910



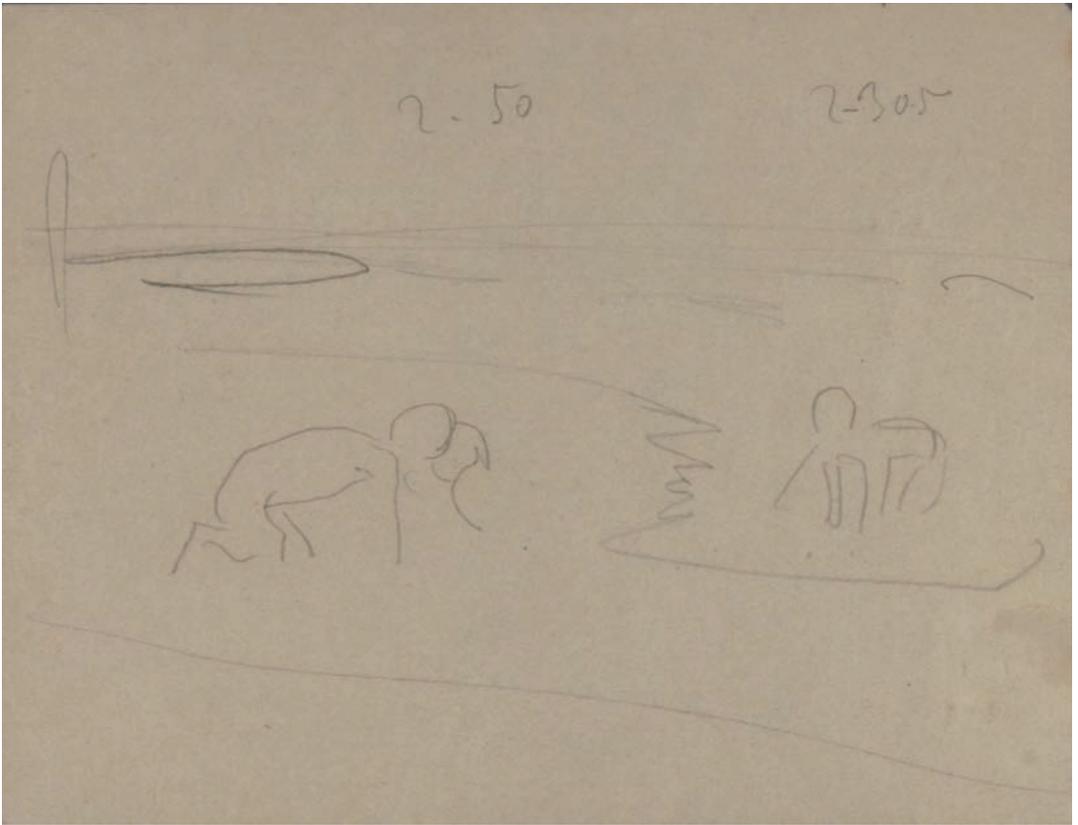
75. Figura con alberi, post 1910



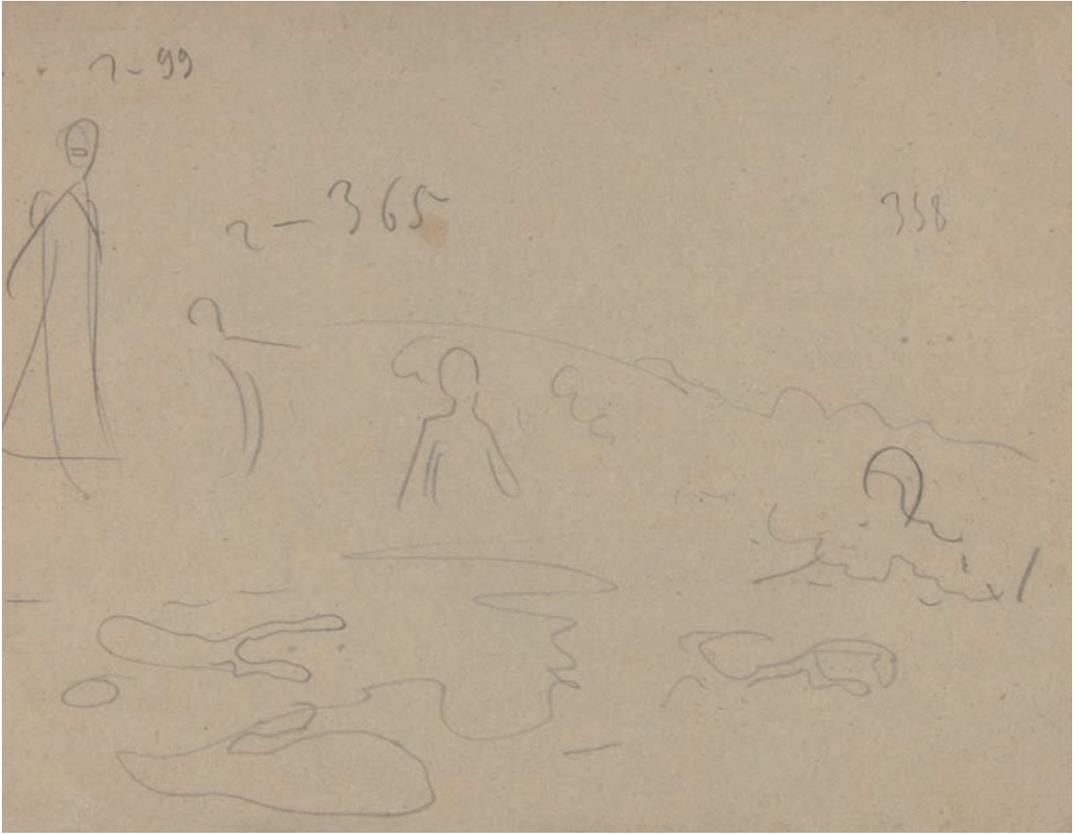
76. Figura e albero, post 1910



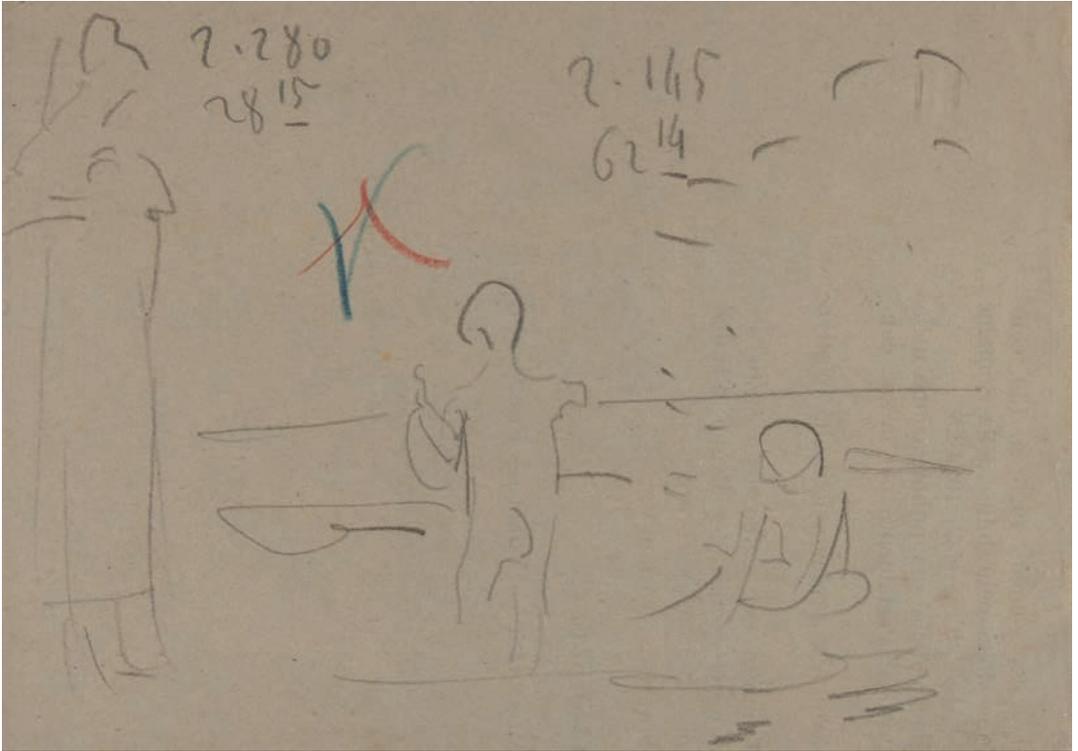
77. Vera e Vita, post 1910



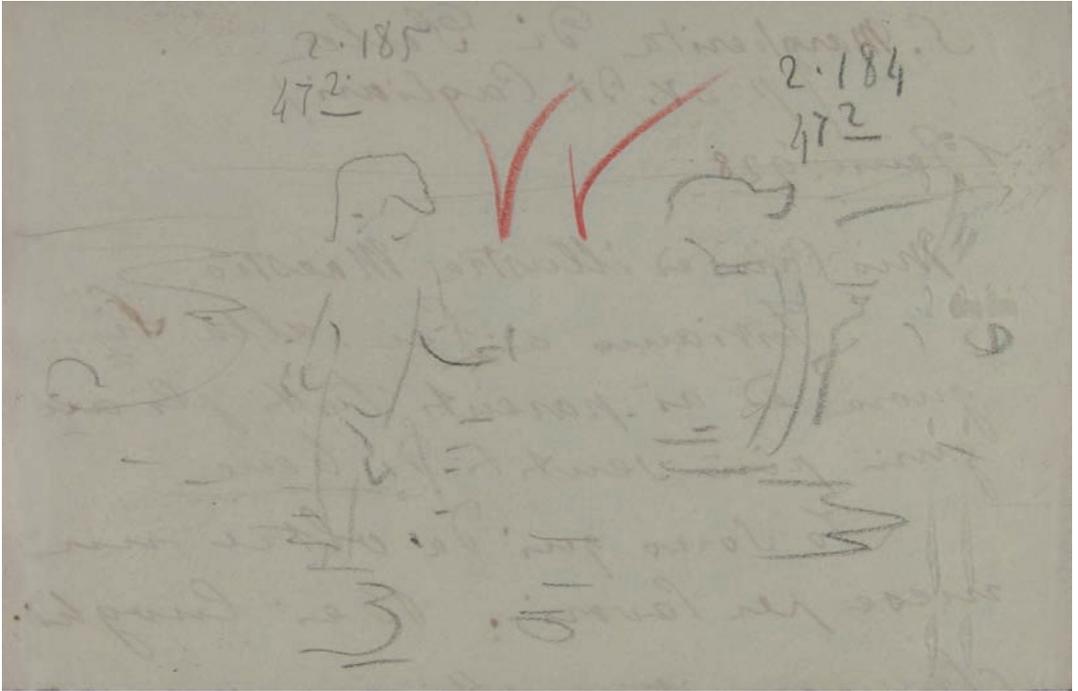
78. Figure sulla spiaggia, post 1910



79. *Figure sulla spiaggia*, post 1910



80. *Tre figure sulla spiaggia*, post 1910



81. *Bambini sulla spiaggia*, 1928



La processione del Corpus Domini a Chieti (particolare), 1877

Catalogo

1. La processione del Corpus Domini a Chieti

1876-77
olio su tela
cm 100 x 220

Esposizioni: Napoli 1877, p. 57 n. 753; Berlino 1891, p. 199 n. 2847; Berlino 1898, n. 1; Venezia 1932, n. 22; Roma - Francavilla al Mare 1999, pp. 197-198, n. 20, ripr. p. 71.

Bibliografia: Abbatecola 1877, p. 35; Arbib 1877; Boito 1877, pp. 88-91; Cecioni 1877, p. 189; [Costa] 1877; De Pasquale Pennisi 1877, pp. 13-14; Netti 1877, pp. 165-167; De Zerbi 1877; Bindi 1883, pp. 172-176; d'Annunzio 1883; Zimmern 1887, pp. 17-19 (ripr.); d'Annunzio 1896, pp. 583-592; Ojetti 1899, pp. 522-525; Ojetti 1906, p. 379; Ojetti 1910, pp. 408-410; Ojetti 1911, I, pp. 14-21; Ferraguti 1911, pp. 487, 491-494; Capuano 1915, pp. 191-192; Giannelli 1916; Biancale 1927, pp. 482 (ripr.), 486, 490; Carrà

1930; Sillani 1932, pp. 55-59, tav. XXXVI; Ojetti 1934, pp. 12-13; Limoncelli 1952, pp. 188-189; Di Tizio 1980, pp. 24-25; Scotoni 1981, p. 9; Lamberti 1982, pp. 38-40; Greco 1993, n. 286; *L'ultimo Michetti*, pp. 9, 21-22; De Luca 1997, pp. 42-43; Valente 1997, pp. 47-49; Damigella 1998, p. 108; Zimmermann 2006, p. pp. 316-320; Di Tizio 2007, pp. 54-58.

2. Studio per La Processione del Corpus Domini a Chieti

1876 circa
inchiostro su carta
mm 165 x 220

3. Figure

1870-80 circa
inchiostro bruno su carta
mm 200 x 260

4. Le roccolane

1875-80 circa

tecnica mista su carta
mm 235 x 380
in basso a destra: *Michetti*; al centro: *Le roccolane*

5. Popolana in costume

1875-80 circa
tempera su carta
mm 400 x 280
in basso a destra: [...] 23
ottobre all'amico Paolo / per un fortunato A 17 FP Michetti.

6. Ragazzo sulla spiaggia

1878-80 circa
olio su tavola
cm 14,7 x 23,7

7. Ritratto (studio per Il Voto)

1883 circa
inchiostro su carta
mm 170 x 150
in basso a destra: *F P Michetti*

8. Giovane corrucciata

1883 circa

CATALOGO

carboncino su carta
mm 360 x 490
in basso a destra: *Michetti*

9. Cielo e mare

1885 circa
pastello su cartoncino
mm 270 x 410

Esposizioni: Francavilla al Mare
1993, p. 74 n. 43; Roma -
Francavilla al Mare 1999, I, p.
173 n. 51.

10. Tacchini

1886
pastello su carta
mm 500 x 850
in basso a destra: *Michetti 12
ma 86*

Esposizioni: Roma - Francavilla
al Mare 1999, I, p. 154 n. 20.
Bibliografia: Sillani 1932, tav.
XCIX.

11. Volatili

1885-95 circa
matita su carta
mm 410 x 310

12. Zi' Tommaso

1887 circa
inchiostro su carta
mm 210 x 90

13. Idea per La figlia di Jorio

1887
olio su tela
cm 66 x 109
in basso a destra: *F. P. Michetti 87*

Esposizioni: Modena - Roma
2014, pp. 34-35.
Bibliografia: Sillani 1932, tav.
XXV.

14. Idea per La figlia di Jorio

1880-90 circa
carboncino su carta
mm 540 x 770
in basso a destra: *poi Dio te la
guardi*

Esposizioni: Roma - Francavilla
al Mare 1999, I, p. 162 n. 34;
Pescara 2004, p. 89 n. 3.

15. Scena campestre

1887
olio su tela
cm 40 x 50
in basso a sinistra: *F. P. Michetti 87*

16. Incontro galante

1890 circa
olio su tela
cm 43,5 x 87
in basso a destra: *F. P. Michetti*

17. Strada nel bosco

1890-1900 circa
pastello su carta grigia
mm 270 x 415

Esposizioni: Francavilla al Mare
1993, p. 78 n. 47.

18. Ulivi

1890 circa
tempera su tela
cm 30 x 43

**19. Paesaggio con mare in
lontananza**

1890 circa
tecnica mista su carta
mm 240 x 350
in basso a destra: *F. P. Michetti*

Esposizioni: Francavilla al Mare
1993, p. 78 n. 48; Roma 2005,
p. 32 n. 16, ripr. p. 19.

20. Marina

1890 circa
olio su tela incollata su cartone
cm 14 x 21

Esposizioni: Francavilla al Mare 1993, p. 77 n. 46; Roma - Francavilla al Mare 1999, I, p. 202 n. 63, ripr. p. 109; Roma 2005, p. 32 n. 15, ripr. p. 17.

21. Scoglio

1890 circa
pastello su carta
mm 250 x 370
in basso a destra: *Michetti*

Esposizioni: Francavilla al Mare 1993, p. 72 n. 42; Roma - Francavilla al Mare 1999, I, p. 174 n. 53.

22. Guardiana di tacchini

1890-1900 circa
olio su tela
cm 40 x 87
in basso a destra: *Michetti*

23. Il ritorno dal mercato

1890 circa
olio su tela
cm 36 x 87
in basso a destra: *Michetti*

Esposizioni: Roma - Francavilla al Mare 1999, I, p. 202 n. 59, ripr. p. 106.

24. Processione

1895 circa
olio su tela
cm 67 x 110
in basso a destra: *F. P. Michetti*

25. Cristo scaccia i mercanti (studio per la Bibbia di Amsterdam)

1900 circa
tecnica mista su carta
mm 28 x 36
in basso: *Cristo scaccia i mercanti*

26. Predica (studio per la Bibbia di Amsterdam)

1900 circa
tecnica mista su cartone
cm 41,5 x 60,7
in basso a destra: *Predica Michetti*

Esposizioni: Roma - Francavilla al Mare 1999, I, p. 165 n. 3.

27. Donne in cammino

1900 circa

tempera e pastello su tela
cm 40 x 31
in basso a destra: *Michetti*

28. Processione

1900 circa
tempera su tela
cm 88 x 111
in basso a destra: *F. P. Michetti*

Esposizioni: Roma 1994, p. 112 n. 49; Roma - Francavilla al Mare 1999, I, p. 202 n. 58, ripr. p. 106; Roma 2005, p. 32 n. 17, ripr. p. 21.
Bibliografia: Francavilla al Mare 1993, p. 26.

29. Processione

1900 circa
tempera e tecnica mista su tela
cm 37,5 x 75,5
in basso a destra: *F. P. Michetti*

Esposizioni: Francavilla al Mare 1993, p. 51 n. 13; Roma - Francavilla al Mare 1999, I, p. 202 n. 54, ripr. p. 102; Roma 2005, p. 33, n. 18, ripr. p. 23.

30. Processione

1900 circa
tempera su tela

CATALOGO

cm 48,5 x 74,5

in basso a destra: *Michetti*

31. Processione (studio per *Gli Storpi*)

1900 circa

matita su carta

mm 650 x 3090

Esposizioni: Roma - Francavilla al Mare 1999, I, p. 189 n. 19.

32. Processione

1900 circa

matita su carta

mm 310 x 490

33. Processione

1900 circa

matita su carta

mm 205 x 305

34. Figure femminili

1900 circa

matita su carta

mm 350 x 265

35. Figure femminili

1900 circa

matita su carta

mm 245 x 345

36. Figura femminile con iscrizione

1900 circa

matita su carta

mm 300 x 130

in alto a destra: *Michetti*

37. Figura femminile

1900 circa

matita su carta

mm 335 x 245

38. Statuetta

1900 circa

matita su carta

mm 340 x 120

in alto: *Statuetta*

39. Giovane in abito tradizionale

1900 circa

matita su carta

mm 250 x 335

40. Figure

1900 circa

matita su carta

mm 330 x 165

41. Figure femminili con soma

1900 circa

matita su carta

mm 380 x 315

42. Due figure femminili

1900 circa

matita su carta

mm 335 x 250

43. Figure femminili in cammino

1900 circa

matita su carta

mm 180 x 195

44. Contadine con falce

post 1910 circa

matita su carta

mm 220 x 195

45. Figure femminili

post 1910 circa

matita su carta

mm 140 x 110

46. Figure femminili

post 1910 circa

matita su carta

mm 140 x 110

47. *Figure femminili*

post 1910 circa
matita su carta
mm 225 x 285

48. *Teste*

post 1910 circa
matita su carta
mm 140 x 110

49. *Alessandro Michetti*

1900 circa
tempera su tela
cm 42 x 30
in basso a sinistra: *alla mia
carissima Luigina zia Maria*; in
basso a destra: *Michetti*

50. *Francavilla Alta vista dal
mare*

1900 circa
olio su tela
cm 62 x 62

51. *Pastorella con pecore*

1900-10 circa
tempera su carta
mm 251 x 366
in basso a destra: *Michetti*

Esposizioni: Roma 2005, p. 32
n. 10, ripr. p. 13.

52. *Pastorella con pecore*

1900-10 circa
tempera e tecnica mista su
carta
mm 250 x 350
in basso a destra: *F P Michetti*

53. *Due figure con gregge*

1910 circa
tempera su carta
mm 200 x 290
in basso a destra: *Michetti*

Esposizioni: Francavilla al Mare
1993, p. 55 n. 20; Roma -
Francavilla al Mare 1999, I, p.
202 n. 84, ripr. p. 125; Roma
2005, p. 32 n. 12, ripr. p. 14.

54. *Figure nel bosco*

1910 circa
tempera su carta
mm 190 x 280
in basso a sinistra: *Michetti*

Esposizioni: Francavilla al Mare
1993, p. 68 n. 36.

55. *Albero in fiore con figure*

1910 circa
tempera su tela
cm 51 x 35
in basso a destra: *Michetti*

56. *Paesaggio con figure*

1910 circa
tempera e tecnica mista su
carta
mm 200 x 290
in basso a destra: *Michetti*

Esposizioni: Francavilla al Mare
1993, p. 65 n. 32; Roma -
Francavilla al Mare 1999, I, p.
169 n. 43; Roma 2005, p. 32 n.
13, ripr. p. 15.

57. *Gregge e pastore*

1910 circa
olio su tela
cm 39 x 78
in basso a destra: *Michetti*

Esposizioni: Francavilla al Mare
1993, p. 60 n. 25; Roma 1994,
p. 111 n. 48; Roma -
Francavilla al Mare 1999, I, p.
202 n. 61, ripr. p. 107; Roma
2005, p. 33 n. 19, ripr. p. 25.

58. *Betulle*

1910 circa
tempera su carta
mm 200 x 290
in basso a sinistra: *Michetti*

Esposizioni: Francavilla al Mare
1993, p. 65 n.31; Roma -

CATALOGO

Francavilla al Mare 1999, I, p. 202 n. 82, ripr. p. 124; Roma 2005, p. 32 n. 11, ripr. p. 14.

59. Betulle

1910 circa
olio su tela
cm 46 x 38
in basso a sinistra: *F P Michetti*

60. Buoi

1900-10 circa
olio su tavola
cm 12 x 12

61. Maiali

1910 circa
tempera su tela
cm 50 x 70
in basso a destra: *Michetti*

Esposizioni: Francavilla al Mare 1993, p. 57 n. 22.

62. Figura di donna

post 1910
tempera su tela
cm 45 x 45

Esposizioni: Francavilla 1993, p. 49 n. 10; Roma 1994, p.

113. n.50; Roma - Francavilla 1999, p. 203 n. 86, ripr. p. 127; Roma 2005, p. 31 n. 3, ripr. p. 7.

63. Donna con bambino

post 1910
tempera su tela
cm 57 x 57
in basso a sinistra: *dichiaro che questa tempera / è di mio Padre F P Michetti / Aurelio Michetti*

64. Figure

post 1910
tempera su tela
cm 49 x 76,5
in basso a sinistra: *Michetti*

65. Nudo con figure sedute

post 1910
tempera su tela
cm 47 x 40

Esposizioni: Francavilla al Mare 1993, p. 45 n. 6; Roma - Francavilla al Mare, I, p. 203 n. 94, ripr. p. 131; Roma 2005, p. 31 n. 5, ripr. p. 9.

66. Nudo sdraiato

post 1910
tempera e carboncino su tela

cm 55 x 40
firma abrasa sulla destra

Esposizioni: Francavilla al Mare 1993, p. 50 n.12.

67. Bagnanti

post 1910
tempera su tela
cm 44 x 54
in basso a destra: *F P Michetti*

68. Profilo di donna

post 1910
tempera su tela
cm 51 x 40

69. Ruscello con gregge

1910 circa
tempera su tela
cm 43,5 x 70
in basso a destra: *Michetti*

Esposizioni: Roma - Francavilla al Mare 1999, I, p. 202 n. 70, ripr. p. 115.

70. Paesaggio

1910 circa
tempera e tecnica mista su carta
mm 285 x 200

in basso a destra: *Michetti*

Esposizioni: Francavilla al Mare
1993, p. 66 n. 34.

71. *Come si forma un'anima*

1910 circa

tempera su tela

cm 43 x 44

in basso a destra: *Michetti*; in
basso al centro: *Come si forma
un'anima*; sul retro: *Dichiaro
che questa tempera / è di mio
padre F. P. Michetti / Annalia
Michetti*.

Esposizioni: Roma 2005, p. 31
n. 21, ripr. p. 3.

72. *Donna con bambino nel*

paesaggio

post 1910

matita su carta

mm 140 x 110

73. *Figura*

post 1910

matita su carta

mm 140 x 110

74. *Gruppo di tre figure*

post 1910

matita su carta

mm 140 x 110

75. *Figura con alberi*

post 1910

matita su carta

mm 140 x 110

76. *Figura e albero*

post 1910

matita su carta

mm 105 x 140

77. *Vera e Vita*

post 1910

matita su carta

mm 14 x 11

in alto al centro: *Vera e Vita*

78. *Figure sulla spiaggia*

post 1910

matita su carta

mm 140 x 110

79. *Figure sulla spiaggia*

post 1910

matita su carta

mm 140 x 110

80. *Tre figure sulla spiaggia*

post 1910

matita su carta

mm 140 x 110

81. *Bambini sulla spiaggia*

1928

matita su carta

mm 140 x 110

sul retro: 1928

Biografia

Nato a Tocco da Casauria in provincia di Pescara il 4 ottobre 1851, Francesco Paolo Michetti compie i primi studi artistici a Chieti. Il suo innegabile talento induce la città abruzzese a conferirgli nel 1868 un pensionato per studiare presso l'Accademia di belle arti di Napoli. Nella città partenopea è attratto soprattutto dal realismo di Domenico Morelli, dei Palizzi e dei pittori della scuola di Resina. Nonostante la frequentazione saltuaria dei corsi accademici, negli anni successivi consegue per due volte il premio di incoraggiamento destinato ai migliori studenti (*Mezza figura di vecchio*, 1867-68; *Paesaggio con figura*, 1868-69). Nel 1872 partecipa al Salon parigino e viene in contatto con i maggiori mercanti d'arte dell'epoca, Adolphe Goupil e il tedesco Reutlinger con cui stipula un contratto. È questo un periodo estremamente fecondo e ricco di stimoli. Ha occasione di conoscere e di interessarsi all'opera di Mariano Fortuny e inizia a dedicarsi alla fotografia, presumibilmente attraverso la mediazione di Filippo Palizzi. Espone ancora al Salon nel 1875 e nel 1877 attira l'attenzione della critica all'Esposizione nazionale di Napoli, dove presenta *La processione del Corpus Domini a Chieti*. Nonostante l'interessamento di Goupil, l'artista dona l'opera alla contessa La Field, che commissiona *Mattinata*, tela raffigurante una prova di canto di una romanza di Francesco Paolo Tosti ambientata a Francavilla al Mare. Le partecipazioni a importanti rassegne divengono alla fine del decennio sempre

più intense. Nel 1878 è presente all'Esposizione Universale di Parigi, nel 1880 alla I Esposizione internazionale di quadri moderni della Società Donatello di Firenze e al Salon di Parigi e nel 1881 all'Esposizione nazionale di Milano e alla II Esposizione di belle arti presso la United Arts Gallery di Londra. Nel 1882 illustra *Canto Novo* di Gabriele d'Annunzio edito da Angelo Sommaruga. L'anno successivo segna una svolta nella produzione dell'artista. Il monumentale dipinto *Il Voto*, presentato all'Esposizione internazionale di Roma, colpisce la critica e il pubblico per il crudo verismo con cui è descritta la festa di san Pantaleone a Miglianico. L'opera, recensita da d'Annunzio sulle pagine del "Fanfulla della Domenica", entra nelle collezioni della Galleria nazionale d'arte moderna. Nello stesso periodo Michetti acquista il convento di Santa Maria Maggiore a Francavilla al Mare, dove ospita frequentemente gli amici Costantino Barbella, Matilde Serao, Edoardo Scarfoglio, d'Annunzio e Tosti. La nuova casa diviene un polo d'attrazione anche per artisti come Giulio Aristide Sartorio, Guido Boggiani e Basilio Cascella, che vi trascorrono lunghi periodi dipingendo in reciproca compagnia. Particolarmente stretto è il rapporto con d'Annunzio, che a Francavilla al Mare scrive *Il piacere* (1883-84), *L'innocente* (1890-92) e una parte del *Trionfo della morte* (1889-94). In compagnia dello stesso d'Annunzio, di Barbella e dello studioso di folclore locale Antonio De Nino l'artista si reca in visita nelle più

remote località abruzzesi per realizzare reportage fotografici in occasione delle festività tradizionali, raccogliendo il ricco materiale iconografico più tardi utilizzato nelle tele monumentali *Le Serpi* e *Gli Storpi*. Nel 1887 espone alla Esposizione nazionale artistica di Venezia, mentre l'anno seguente è presente alla II Esposizione internazionale d'arte di Vienna e riceve l'incarico dal re Umberto I di realizzare i ritratti del sovrano e della Regina Margherita. Nel 1891 partecipa all'Esposizione internazionale d'arte della Società degli artisti di Berlino. In quest'occasione *La processione del Corpus Domini a Chieti* viene acquistata dall'imperatore di Germania. Espone a Berlino ancora nel 1894 e nello stesso anno anche all'Esposizione universale di Anversa. Nel 1894 lavora a una serie di illustrazioni per il *Trionfo della morte* di d'Annunzio. Nel 1895 il dipinto *La figlia di Jorio* (Pescara, Palazzo della Provincia) è premiato alla I Biennale di Venezia. La giuria, composta da critici e storici dell'arte, motiva in questo modo la sua decisione: "Michetti [...] ha reso un dramma umano con sincerità, con potenza naturalistica immensa" A partire dalla seconda metà del decennio la partecipazione a pubbliche esposizioni diviene sempre più sporadica. L'artista trascorre lunghi periodi di isolamento nel convento di Francavilla al Mare. Nel 1898 vende gran parte delle opere presenti nel suo studio al mercante tedesco Ernst Seeger, che presenta la sua collezione insieme ad altri dipinti appositamente prestati,

tra cui *La processione del Corpus Domini a Chieti*, in una grande mostra organizzata dall'Accademia di belle arti di Berlino, successivamente spostata a Vienna. Tale mostra e la sala Michetti allestita l'anno seguente alla Biennale di Venezia sono accolte in maniera piuttosto tiepida dalla critica e dal pubblico. L'artista è accusato di esporre solo studi e bozzetti e non opere finite. Forse per rispondere alle aspettative del pubblico, Michetti realizza in pochi mesi le tele monumentali *Le Serpi* e *Gli Storpi* da inviare all'Esposizione universale di Parigi del 1900. La mostra parigina segna un punto di non ritorno e di totale distacco di Michetti dal sistema dell'arte e dal circuito delle mostre ufficiali, nonostante le opere suscitino un certo interesse e l'artista venga insignito della Legion d'onore. I primi dieci anni del Novecento sono segnati da intense ricerche. La fotografia non è un semplice strumento per raccogliere materiale documentario, ma un linguaggio espressivo in continuo dialogo con la pittura e il disegno. Nel contempo, Michetti sperimenta una tempera particolarmente diluita per rendere il suo segno sempre più fluido. Nominato Senatore del Regno nel 1909, l'anno successivo espone per l'ultima volta alla Biennale di Venezia. Nel 1913 accetta di far parte della Commissione ordinatrice della Galleria nazionale d'arte moderna e nel 1921 della Commissione acquisti della stessa istituzione. Si spegne nel convento di Francavilla per una polmonite il 5 marzo 1929.

Bibliografia citata

C. Abbatecola, *Guida e Critica della Grande Esposizione Nazionale di Belle Arti di Napoli del 1877*, Napoli, Gargiulo, 1877, pp. 33-35

G. Arbib, *Le opere esposte*, "Roma Artistica", III, 1877

C. Boito, *Scultura e pittura d'oggi*, Roma-Torino-Firenze, Fratelli Bocca, 1877, pp. 388-394

A. Cecioni, *A proposito dell'Esposizione di Belle Arti in Napoli*, "Supplemento domenicale della Gazzetta d'Italia", Roma-Firenze 1877

Catalogo dell'esposizione nazionale di Belle Arti del 1877 in Napoli, Napoli, San Pietro a Maiella, 1877

*** [Costa], *Esposizione di Belle Arti in Napoli*, "Supplemento della Gazzetta d'Italia", I, 1877, 18

A. De Pasquale Pennisi, *Michetti e Di*

Chirico. Schizzi artistici sulla Esposizione di Belle Arti in Napoli, Messina 1877

F. Netti, *Esposizione artistica italiana a Napoli*, "Illustrazione Italiana", IV, 1877 (ripr. in F. Netti, *Scritti critici*, a cura di L. Galante, Roma, De Luca, 1980)

R. De Zerbi, *L'arte moderna. Lettere a proposito della Esposizione Nazionale di Belle Arti in Napoli*, Firenze, Le Monnier, 1877, pp. 23-32

V. Bindi, *Artisti abruzzesi*, Napoli, De Angelis, 1883, pp.172-176

G. d'Annunzio, *Ricordi francavillesi. Frammento autobiografico*, "Fanfulla della Domenica", 7 gennaio 1883

H. Zimmern, *Michetti*, "Art Journal", 1887, p. 42

Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines

funfzigjährigen Bestehens. 1841-1891.

Katalog und Führer, catalogo della mostra,
Berlino, Verlag des Vereins Berliner
Kunstler, 1891

G. d'Annunzio, *Nota su. F. P. Michetti*, "Il
Convito", 1896, 8, pp. 583-592

U. Ojetti, *F. P. Michetti e la mostra di Berlino*,
"Nuova Antologia", vol. 79, 1899, 651, pp.
518-534

*Gemälde und Studien von Francesco Paolo
Michetti*, catalogo della mostra, Berlino,
Akademie der Künste (21 dicembre 1898 - 31
gennaio 1899), Berlino, von Holten, 1898

U. Ojetti, *L'arte nell'Esposizione di Milano.*
Note e impressioni, Milano, Treves, 1906, pp.
47, 69, 378-380

U. Ojetti, *Artisti contemporanei. F. P. Michetti*,
"Emporium", XXXII, 1910, 192 pp. 403-428

U. Ojetti, *Artisti contemporanei. F. P. Michetti*,

"Ritratti di artisti italiani", I, 1911, pp. 1-14

A. Ferraguti, *Francesco Paolo Michetti*, "Il
Secolo XX", X, 1911, 6, pp. 484-499

E. Capuano, *Francesco Paolo Michetti*,
"Rivista Abruzzese", XXX, 1915, 4, pp. 185-
200

E. Giannelli, *Artisti napoletani viventi*,
Napoli, Melfi e Joele, 1916, pp. 320-328

M. Biancale, *Le serpi e gli storpi di F. P.
Michetti*, "Bollettino d'arte del Ministero
della Pubblica Istruzione", VI, 1927, pp.
481-507

C. Carrà, *Revisioni. La fine del "genius loci"*,
"L'Ambrosiano", 30 ottobre 1930

T. Sillani, *F. P. Michetti*, Milano-Roma,
Bestetti e Tumminelli, 1932

*Esposizione internazionale d'arte della città di
Venezia, XVIII*, Venezia, Ferrari, 1932, p. 51

BIBLIOGRAFIA

U. Ojetti, *Francesco Paolo Michetti. Commemorazione letta l'11 gennaio 1934 - XII nella R. Accademia d'Italia alla presenza delle L. L. M. M. il Re e la Regina*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1934

M. Limoncelli, *Napoli nella pittura dell'800*, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1952, pp. 181-197

F. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti nel cinquantenario della morte*, Pescara, Brandolini, 1980

S. Scotoni, *d'Annunzio e l'arte contemporanea*, Firenze, SPES, 1981

M. Mimita Lamberti, *1870-1915: i mutamenti del mercato e le ricerche degli artisti*, in *Storia dell'arte italiana. Parte seconda dal Medioevo al Novecento. Volume Terzo. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 5-172

F. C. Greco, M. Picone Petrusa, I. Valente,

La pittura napoletana dell'Ottocento, Napoli, Pironti, 1993

L'ultimo Michetti. Pittura e fotografia, catalogo della mostra a cura di R. Barilli (Francavilla al Mare, 1993), Firenze, Alinari, 1993

Eredità dell'Impressionismo. La realtà interiore, catalogo della mostra a cura di F. Benzi (Roma, Palazzo delle Esposizioni 15 dicembre 1994 - 28 febbraio 1995), Milano, Electa, 1994

Collezioni in mostra. Dipinti e disegni di Francesco Paolo Michetti. Cantiere aperto: Michetti in restauro, a cura di G. Piantoni e E. Di Majo (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 maggio - 18 giugno 1995), Roma, SACS, 1995

M. De Luca, *Michetti e il giapponismo*, in "OttoNovecento", 2-3, 1997, pp. 39- 45

I. Valente, *Di Chirico a confronto con*

Michetti alla Mostra Nazionale del 1877,
"OttoNovecento", 2-3, 1997, pp. 46-54

A. M. Damigella, *Salvatore Grita e il
realismo nella scultura*, Roma 1998

*Francesco Paolo Michetti. Dipinti, pastelli,
disegni*, catalogo della mostra (Roma,
Palazzo di Venezia, 6 marzo - 1 maggio
1999; Francavilla al Mare, Museo Michetti,
Palazzo San Domenico, 25 maggio - 30
agosto 1999), Napoli, Electa, 1999

*Francesco Paolo Michetti. Il Cenacolo delle
arti: tra fotografia e decorazione*, catalogo
della mostra (Roma, Palazzo di Venezia, 6
marzo - 1 maggio 1999; Francavilla al
Mare, Museo Michetti, Palazzo San
Domenico, 25 maggio - 30 agosto 1999),
Napoli, Electa, 1999

La figlia di Iorio. Cent'anni di passione,
catalogo della mostra a cura di A. Andreoli
(Pescara, Sala mostre ed eventi Museo delle
genti d'Abruzzo, 30 settembre - 8 dicembre

2004), Roma, De Luca, 2004

L'ultimo Michetti (1900-1929), catalogo
della mostra (Roma, Carlo Virgilio, 21
ottobre - 20 novembre 2005), Roma,
Edizioni del Borghetto, 2005

M. F. Zimmermann, *Industrialisierung der
Phantasie. Der Aufbau des modernen Italien
und das Mediensystem der Kunst, 1875-
1900*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006,
pp. 298-333

F. Di Tizio, *Francesco Paolo Michetti nella
vita e nell'arte*, Pescara, Ianeri, 2007

*Quadri di un'esposizione. Opere dalle mostre
pubbliche italiane tra Ottocento e Novecento*,
catalogo della mostra a cura di G. Berardi
(Modena, Modenantiquaria, 15-23 febbraio
2014, Roma, Galleria Berardi, 14 marzo-26
aprile 2014), Roma, Galleria Berardi, 2014



GALLERIA BERARDI
Arte dell'Ottocento

Karl Brullov (1799 - 1852)

DISEGNI E BOZZETTI

È disponibile in galleria
il catalogo della mostra

info@maestrionline.it
www.maestrionline.it

FAUSTO VAGNETTI

(1876 - 1954)

Pittore divisionista tra Roma e Anghiari



in collaborazione con:



Maestri online



GALLERIA BERARDI

Arte dell'Ottocento



Associazione Antiquari
d'Italia

La Galleria Berardi ricerca per l'acquisto
opere di Fausto Vagnetti

per info: 06.97606127 - info@maestronline.it - www.maestronline.it



GALLERIA BERARDI
Arte dell'Ottocento

Sartorio

Mito e modernità



Il catalogo della mostra Sartorio. Mito e Modernità è disponibile in galleria

La Galleria Berardi ricerca
per l'acquisto opere di
Giulio Aristide Sartorio
(Roma 1860 - 1932)

info@maestronline.it

www.maestronline.it

in collaborazione con



Maestri on line



Catalogo generale Michetti



Prosegue la catalogazione delle opere di Francesco Paolo Michetti a cura dell'Archivio dell'Ottocento Romano.

Il comitato scientifico per l'esame delle opere è composto da Fabio Benzi, Gianluca Berardi, Teresa Sacchi Lodispoto, Sabrina Spinazzè.

Info: www.francescopaolomichetti.it



Con il patrocinio di



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
G. D'ANNUNZIO
CHIETI PESCARA

Con il sostegno della



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO DELLA PROVINCIA DI CHIETI

In collaborazione con



CATALOGO GENERALE UMBERTO PRENCIPE



ARCHIVIOUMBERTOPRENCIPE



Con il sostegno della
FONDAZIONE CASSA DI
RISPARMIO DI ORVIETO

L'Archivio Umberto Prencipe ha iniziato la catalogazione delle opere del Maestro in vista della pubblicazione on-line del catalogo generale.

Info: www.umbertoprencipe.it

Archivio dell'Ottocento Romano

Studi e ricerche sulla
produzione artistica romana
del secondo Ottocento
e del primo Novecento

Raccolta di materiale
archivistico e documentario

Perizie di autenticità e stime
di valore su singole opere
o intere collezioni

Cura di testi monografici
e cataloghi di mostre

Progettazione e cura
di eventi espositivi

www.ottocentoromano.it



MICHETTI - LA LUCE E IL SEGNO

Finito di stampare nel mese di aprile 2016 da GraficArt, Formia



GALLERIA BERARDI
Arte del '900 e del XXI secolo

Corso del Rinascimento, 9 - 00186 Roma
www.maestrionline.it



9 788889 021927

D'ARCO EDIZIONI