Fabio Benzi

Michetti, d'Annunzio e il Simbolismo internazionale

Più volte ho affrontato, anche da punti di vista assai ravvicinati, il rapporto cruciale che intercorse tra il pittore Francesco Paolo Michetti e lo scrittore Gabriele d'Annunzio.

A parte la pubblicazione di molte lettere inedite di d'Annunzio al pittore,[1] circa un centinaio provenienti dall'archivio degli eredi Michetti, che si aggiungevano a quelle poche ma significative che già da tempo si conoscevano, e che delineano l'intensità straordinaria del rapporto tra i due intellettuali di punta della fine del XIX secolo, altre volte ho sfiorato questo complesso e cruciale nodo culturale dell'Italia da poco unita: uno dei più significativi coaguli di esperienze e di novità, che contribuirono non poco a dare una *facies* autonoma e avanzata, culturalmente apprezzabile e nitidamente cosmopolita, a una nuova Italia che si dibatteva tra flosce eredità dello stato della Chiesa, tra legami negati con una Mitteleuropa austroungarica che l'aveva crudelmente dominata, e una nuova sensibilità che rincorreva il nuovo, il vero, il sogno, l'inedito e, molto sensibilmente, guardava a Parigi come faro di ispirazione.

[1] F. Benzi, *Corrispondenze con d'Annunzio*, 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), Electa, Napoli 1999, pp. 91-112.

Tuttavia negli anni successivi alla prima guerra mondiale la figura di Michetti, fino ad allora considerata unanimemente come di primaria caratura in ambito nazionale, e certamente come una delle teste di ponte della stessa Italia nel suo confronto con i linguaggi più aggiornati d'Europa (per qualità, originalità, capacità di dialogo e attenzione da parte del grande collezionismo straniero), decadde in un progressivo oblio che faceva altrimenti emergere i lati "abruzzesi", limitati, vernacolari del suo linguaggio. Trasformando così, come l'alternanza delle mode nei suoi capricci imperscrutabili è capace di fare, un artista aperto, internazionale, curioso delle novità più attuali, in un personaggio all'apparenza vetusto e conservatore, che guarda all'ombelico suo e della sua terra d'origine. Facendone il campione della banalità del colore locale e dell'autarchia. Insomma, proprio il contrario di ciò che egli era e di ciò che palesemente rappresentò: come attestano con evidenza i più recenti studi, e in particolare in questo volume i contributi di Sabrina Spinazzè e di Teresa Sacchi Lodispoto.

Ad esempio certi suoi aspetti di rilevante spessore e cosmopolitismo, come l'orientalismo, talvolta nemmeno ben identificato dalla critica anche recente, non è un atteggiamento di maniera, come quello della miriade di sognatori estetizzanti e decadenti del torno del secolo europeo (da cui pure inizialmente e parzialmente prende le mosse, derivandolo da Fortuny); in Michetti esso diviene un richiamo profondo a un metodo, a un'essenzialità distillata che trova pochi paragoni nel suo tempo per originalità di accezione. In Italia forse si riscontra una simile capacità di trasformazione del tema in qualcosa di assolutamente nuovo e profondo, forse solo nelle ispirazioni esotiche di Segantini, o del suo geniale cognato Carlo Bugatti. O anche, all'estero, nel percorso per tanti versi parallelo dell'ultimo Monet di Giverny che, isolandosi nel suo eremo come Michetti nel suo "Conventino", disfà 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 (né, apparentemente, lo è ancora oggi, considerando che da una relativamente recente mostra e in un successivo repertorio sul "giapponismo" in Italia,[2] Michetti è stato completamente dimenticato), 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, riferito dallo stesso Ojetti. [3]

Molte delle intuizioni di Michetti (dall'ispirazione all'Oriente così radicalmente intesa, alla valutazione del ruolo della fotografia nel processo estetico, a una concezione intellettualistica, quasi concettuale dell'artista, al disfacimento forma-

[2] Cfr. *Giapponismo. Suggestioni dall'estremo Oriente dai Macchiaioli agli anni Trenta*, V. Farinella, F. Morena (cur.), catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna, 3 aprile-1 luglio 2012), Sillabe, Livorno 2012; V. Farinella, V. Martini (cur.), *Giapponismi italiani tra Otto e Novecento*, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 2015.

[3] U. Ojetti, *I Taccuini 1914-43*, Sansoni, Bologna 1954, p. 18. Quando il gallerista Lino Pesaro chiede a Michetti di mostrargli i quadri pronti, l'artista risponde in modo apparentemente paradossale, mostrandogli le fotografie da cui li potrebbe trarre e gli schizzi su tela che li rappresentano: nella sua testa sono già fatti, e questo è tutto. «Che 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. E, in un angolo, un numero. Michetti prende una 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 niente 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 tal volta con le figure che corrispondono ai due suddetti schemi. Come vede, qui lei ha 10.000 quadri. Perché non li fa? Ma per me son fatti. E per il pubblico? Non me ne importa niente. Dovrei eseguirli. Facile, ma noioso. Io, li vedo perfetti».

le della pittura), che appaiono a noi oggi così modernamente "novecentesche",[4] 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.

Il rapporto con Gabriele d'Annunzio in certo modo, anche attraverso la centralità culturale di entrambi gli attori, costituisce, assieme al contesto del cosiddetto "cenacolo del conventino", o michettiano, una cartina tornasole per valutare appieno la ponderatezza e la medesima origine delle comuni idee. Spesso l'ingombrante figura di d'Annunzio, pur tra considerazioni e alterne valutazioni di gusto e di mode, ha messo in secondo piano il ruolo di Michetti come fonte delle comuni ideologie, attribuendole ad una predominanza del giovane e versatile Gabriele.

Invece tale rapporto è da leggersi in senso decisamente inverso: quando i due artisti si incontrano, nel 1881, Michetti è un artista affermato, ed ha trent'anni; d'Annunzio ne ha appena diciotto. Questa differenza d'età già racconta chiaramente il rapporto tra le due personalità, certamente dominanti per vocazione, ma ove quella del giovane scrittore è necessariamente in apprensiva ammirazione per quella del nuovo amico, pittore d'enorme successo e fama già allora. Michetti è anche amico, a quell'epoca, dei quasi altrettanto giovani Edoardo Scarfoglio (ventun'anni), Pasquale Masciantonio (ventidue anni), di Co-

[4] Su questi temi cfr. F. Benzi, G. Berardi, T. Sacchi Lodispoto, S. Spinazzé, *Francesco Paolo Michetti. Catalogo generale*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018.

stantino Barbella che ha quasi l'età di Michetti, e di Francesco Paolo Tosti e Paolo De Cecco (che invece sono più grandi di lui, ed hanno rispettivamente trentacinque e trentotto anni): sono gli intellettuali-amici che costituiscono il nucleo del cenobio michettiano. Come si vede d'Annunzio è il più giovane di tutti, ed è pronto a suggere la linfa intellettuale di quella compagnia d'amici, ma soprattutto le idee del più famoso e consolidato di tutti, a livello internazionale: Michetti per l'appunto.

Un dato illuminante ci viene fornito dalla storia critica della più importante opera dei suoi esordi, quella *Raccolta delle zucche* dipinta nel 1873, a ventidue anni, che fu il suo vero esordio pubblico. Quell'opera non passò inosservata anche agli occhi del suo più intimo amico e forse del suo più fine esegeta, d'Annunzio, che conobbe Michetti quasi dieci anni dopo la sua realizzazione (probabilmente egli conosceva l'opera solo da riproduzioni fotografiche e da bozzetti): nel suo primo scritto sul pittore[5] egli cita la *Raccolta*, unico quadro assieme al *Corpus Domini*, descrivendolo con parole alate, attribuendogli un'importanza fondante nella visione michettiana. Questo fatto suscita un altro interrogativo, la cui soluzione ci aiuterà a risolvere anche il dato di fondo che andiamo ricercando sulla natura culturale del rapporto tra i due: su cosa era costruita l'amicizia imperitura tra d'Annunzio e Michetti, e l'ammirazione incondizionata tante e tante volte espressa da uno dei maggiori scrittori del decadentismo internazionale per l'opera dell'amico? Ovviamente non solo su un rapporto umano, o di conterraneità, che pure esisteva profondissimo, ma evidentemente su un'affinità estetica altrettanto profonda e coinvolgente.

Gli scritti di d'Annunzio, ovviamente nutriti di un dialogo teorico diretto tra i due artisti, ci rivelano veridicamente un Michetti pittore decadente, profondamente e costituzionalmente simbolista, nascosto sotto la scorza di una pittura virtuosisticamente realista.

[5] G. d'Annunzio, *Ricordi francavillesi. Frammento autobiografico*, in «Fanfulla della Domenica», 7 gennaio 1883.

Questa in breve la risposta, che ci viene suffragata da tutti i dati intrinseci all'opera del pittore: il valore intellettuale, "simbolico" *ante litteram*, che Michetti attribuiva alla sua opera, vòlta a scavare, scoprire nelle pieghe più riposte di una realtà umana primigenia i vincoli e le pulsioni profonde di un popolo, di una terra dal fascino invincibile. Non la realtà pittoresca, o oggettiva, ma la realtà indagata nel sentimento collettivo, panico, eterno della rappresentazione vitale. Ciò che può parere fresco bozzetto di un quotidiano pastorale è in realtà una sintesi arrovellata di migliaia di studi, variazioni, la sublimazione di uno "spirito" panico che è la versione non teatralizzata di un mito quasi böckliniano, laddove sirene, fauni e tritoni sono interiorizzati negli stessi ferini o dolcissimi personaggi. L'abilità, il virtuosismo, era di rendere impalpabile ma evidente quel mito interiore, antropologico, attraverso una pittura di tocco elegantissima, che esprimesse il mistero *insito* nelle cose, senza esplicitarlo allegoricamente. Se si considera quanto questo metodo sia simile, praticamente sovrapponibile a quello di d'Annunzio, si potrà considerare non solo l'unità estetica decadente e simbolista dei due artisti, ma anche l'enorme influenza che Michetti ebbe sul poeta, istillandogli quell'accezione "popolare" che tanta parte avrà nella sua opera letteraria, non solo degli esordi. Insomma, dovremmo vedere il comune interesse per l'Abruzzo non come simmetrica passione, bensì come un tema istillato nel giovane scrittore dall'amico di più di dieci anni maggiore, e già affermato artista. È probabile insomma che senza l'amicizia con Michetti e la sua magistrale suggestione non avremmo avuto le flessioni ferine, veristiche e abruzzesi di d'Annunzio. Le date ce lo attestano: all'incontro del 1881 fa riscontro il primo vero accenno bozzettistico abruzzese dannunziano in *Canto Novo* (1882), cui fa seguito *Il libro delle vergini* (1884) e *San Pantaleone* (1886). E, come ho già scritto in altra occasione, ancora più evidente apparirà l'evoluzione parallela dei due artisti nel nuovo secolo, tra la prosa "notturna" e semplificatamente virtuosa di Gabriele, e la pittura monocroma, astrattiva di "Ciccillo", il nomignolo col quale lo scrittore chiamava il suo amico. Si

spiega in questo senso, anche, il rapporto fraterno d'amicizia tra Michetti e Sartorio (in cui il simbolismo è un dato altrettanto costitutivo, ma assai più esplicito visivamente), e la relazione di magistero che il primo ebbe sul più giovane collega, evidentissima ad esempio nella produzione dei pastelli: un riconoscimento di analoghi intenti, pur nelle forme differenti di realizzarli.

In quest'ottica assai più consona a spiegare il senso europeo e profondo della pittura di Francesco Paolo Michetti, [6] si può dunque indagare anche sul senso "regionale" che comunque assunse la sua figura nell'ambiente abruzzese, divenendo il perno centrale per tutti gli artisti che nella regione lo considerarono il maestro indiscusso e il riferimento imprescindibile per la loro opera, causando in qualche modo l'irrigidimento stesso della sua figura, cristallizzandolo nella ripetizione epigonica dei suoi temi.

Se il primo periodo napoletano è effettivamente improntato a quel realismo tra bozzetto e scena di genere che deriva da Palizzi, e genera in un certo senso il legame figurativo con i luoghi abruzzesi, tuttavia questo senso "locale" viene ben capito dal giovane Michetti, che non lo deriva acriticamente dalle "caprette" e dagli animali e contadini palizziani, ma da questi comprende come il lavorare su un luogo possa dare un approfondimento alle ragioni profonde della pittura. Palizzi era latore

[6] L'antipatia dell'ambiente artistico italiano più accademico nei confronti del simbolismo, visto come una fumosa congerie di pensieri scoordinati che deviava dalla "gloriosa" tradizione italiana, è stato un dato tipico della critica tra la fine del secolo scorso e i primi cinquant'anni (ma forse più) del nostro secolo. Da questa avversione nacque senza dubbio la riottosità a riconoscere in Michetti un perfetto parallelo di d'Annunzio, come d'altra parte è nei fatti, e un'ascendenza su di lui del simbolismo europeo. Michele Biancale già affermava che «Erra chi ricerca presupposti simbolici nelle invenzioni michettiane», echeggiato da Sillani nella sua monografia: «nell'opera di Francesco Paolo Michetti che ha carattere definitivo, l'intenzione puramente simbolica e allegorica è sempre assente». Se certamente il simbolismo iconografico è assente, la forma intellettuale di Michetti, che attinge a una "realtà" scavata nella tradizione ancestrale, vero e unico soggetto di ogni suo quadro, è endogena alla sua pittura e ha come riferimento culturale una visione simbolica del mondo.

di una conoscenza diretta del paesaggismo della scuola di Barbizon, luogo che era divenuto proverbiale per una ricerca della natura e del vero atmosferico che arriverà ad attirare gli stessi impressionisti. Il concentrarsi su un luogo naturale e selvaggio era dunque il laboratorio del pittore moderno: questa idea di cui Palizzi era ben conscio, trascorre attraverso la sua influenza nel giovane Michetti, che elegge il suo Abruzzo a personale Barbizon, non come luogo di folklore ma come luogo di studio continuo, secondo un'accezione moderna e attuale. Da questa appassionata attenzione nasce la progenie dei dipinti "abruzzesi" di Michetti, di cui i suoi emuli colgono piuttosto il senso localistico e pittoresco, che in Michetti è sempre assente in quanto tale. Pasquale Celommi, Basilio Cascella, Giuseppe De Sanctis ecc., sono l'esito di questa semplificazione linguistica, che tanto successo ebbe tra fine Ottocento e primo Novecento.

Ma i riferimenti ampi di Michetti mostrano l'insofferenza per le limitazioni estetiche: allargandosi a un certo virtuosismo di respiro europeo che fa capo a Domenico Morelli, Edoardo Dalbono e, per altri versi, a Fortuny; e consapevole altrimenti del grande realismo courbettiano, che echeggia in maniera più che evidente nei *Morticelli*, del 1880, una vera e propria meditazione sul capolavoro *Funerale a Ornans*. E tuttavia affascinato dalla pittura facile, popolare e bucolica, estetizzante di Jules Breton. Il tutto immerso in una sensibilità vagamente morbosa, decadente, che predilige il simbolismo: in una direzione panica, ma già onirica, trascendente, inequivocabile. L'amico d'Annunzio, intimo confidente e sottile interprete, lo nota con una sicurezza che ci fornisce una base interpretativa che scioglie ogni equivoco in tal senso: «L'artista non si appaga più delle gentili bucoliche vergiliane, delle pecore brucanti il fieno giovine, delle capre guardanti con le diafane iridi d'ambra. Egli si espande ora con più larghezza d'intenti e di mezzi, egli ama ora di *cogliere li aspetti più singolari della natura* […] *un effetto fantastico, quasi di sogno; ma la scena è reale* [il corsivo è nostro]».

In questo senso della realtà così voluto e ricercato, approda un effetto più straniante e spirituale dell'opera, emerge con

veemenza il senso e l'ispirazione simbolista di Michetti, che in seguito egli, in un sottilissimo gioco di mascheramento, celerà sotto le spoglie di scene popolari dai contenuti ancestrali e mitici ma, per dirla con d'Annunzio, più in uno spirito da "bucoliche vergiliane": sempre però animate da un pathos sotterraneo che allude allo spirito di un epos possessivo e invasivo, di una religiosità panica, di appartenenza decisamente simbolista.

Michetti poté approfondire poco dopo, assieme a d'Annunzio (profittando indubbiamente della sua onnivora capacità di individuazione di ogni stimolo culturale dell'epoca), la sua propensione "simbolista": lo scrittore, ben conoscendolo, da parte sua ne rilevava facilmente il contenuto decadente, simbolico, anche sotto quell'apparenza realista che, non ultimo dato da considerare, il mercato gli richiedeva pressantemente. Tramite il mercante francese Reutlinger, e poi Goupil, è cosa nota, egli ebbe subito un enorme successo di vendite: un'induzione, quella del mercato, che gli rimproveravano proprio i suoi avversari "simbolisti", Nino Costa in testa; ma che non bastò a deviarlo dalla linea centrale e più profonda della sua ricerca, che negli ultimi quadri novecenteschi si ricompone apertamente ai suoi esordi, ampliandoli definitivamente in un senso "totale" dell'opera d'arte, racchiusa nel significato di un tocco orientale e *zen*, nel senso panico della natura, nell'essenzialità dei monocromi evocativi.

Ma contatti e parallelismi con il simbolismo pittorico internazionale sono di fatto molteplici, lungo tutto l'arco della sua produzione, evidenti nelle flessioni intrinseche della sua pittura e corroborate del resto anche nel magistero che esercitò su pittori italiani come Sartorio, o internazionali come William Merritt Chase. In senso inverso vorrei ricordare, a conclusione e solo per lanciare uno scandaglio, a puro titolo di esempio, l'influenza che ebbero su Michetti le rarefatte visioni naturali di Whistler, le cui marine o cieli monocromi dalle sfumature minuziose e sottili non distano troppo nel significato e nell'effetto dai pastelli e tempere michettiani (le tecniche in cui il pittore, certamente più libero, esprime più esplicitamente quella vibrazione di esistenza

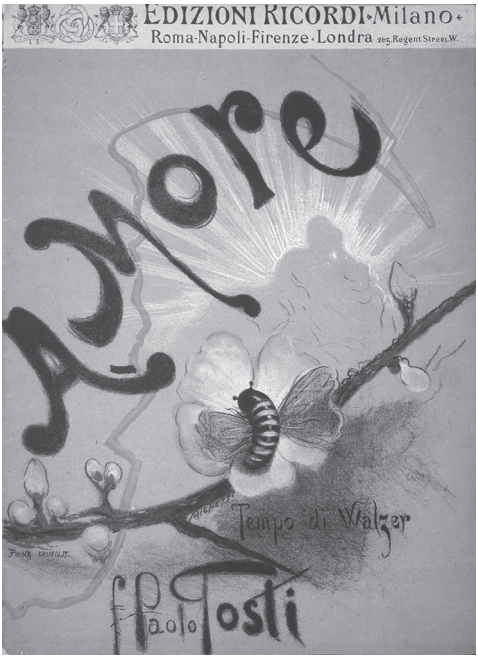
misteriosa che è dietro le cose) a partire dagli anni Ottanta (figg. 1, 2): proprio gli anni in cui il magistero whistleriano era deliberatamente accostato da un suo compagno di strada dannunziano, Mario de Maria detto Marius Pictor.[7] Ma ancor prima, cioè dall'epoca delle copertine che Michetti eseguì per le musiche di Tosti pubblicate da Ricordi (1878-1882), Michetti dimostra di aver studiato e memorizzato le opere grafiche di Odilon Redon, certamente viste a Parigi nei soggiorni degli anni precedenti (figg. 3-6). L'ascendenza delle creature pulviscolari redoniane si riconosce nella parcellizzazione sempre più visionaria che assumono i veloci tocchi di colore fortuniani, nell'evoluzione che da *Primavera e amore* (1878) si dipana fino alle illustrazioni per il *Canto novo* dannunziano (1882). Tale "scoperta" di Redon, nascosta nelle pieghe di un apparente gusto realista, ma di assoluta evidenza a un confronto diretto, si dipanerà proprio attraverso Michetti ad altri artisti del contesto dannunziano, avido di tali novità spiritualiste, caricate di un senso panico e misterioso della natura. Riconosceremo quindi, nell'edizione illustrata dell'*Isaotta Guttadauro* dannunziana (1886), un chiaro riferimento a Redon in almeno due degli artisti coinvolti: Sartorio (*Ballata VI*) e, non a caso, il già whistleriano De Maria, che nell'illustrazione della poesia *L'Alunna* cita esplicitamente le incisioni del francese (figg. 7, 8).

Rileggendo Michetti in questa più consona e storica chiave, non solo di realismo ma di simbolismo internazionale, nutrito d'intellettualismo e di cultura orientale, penetrata dai più rarefatti stimoli del simbolismo francese, se ne ricaverà forse con più chiarezza il reale valore, molto più complesso di quello che i suoi più entusiastici critici, soprattutto suoi contemporanei, vollero attribuirgli.

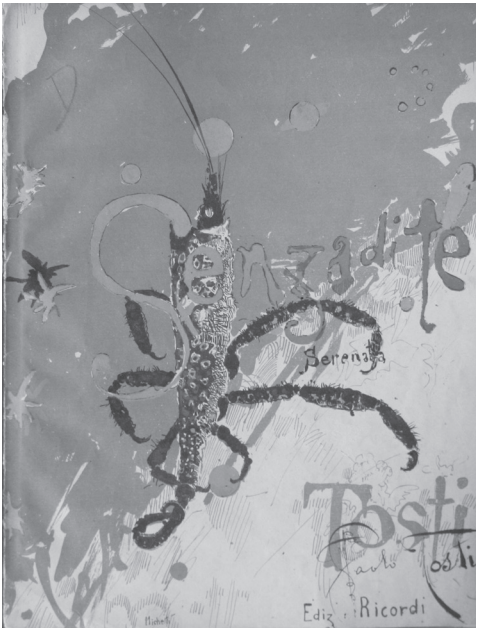
[7] Cfr. F. Benzi, *Wagner e l'arte italiana tra Simbolismo e Futurismo*, in P. Bolpagni (cur.), *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, catalogo della mostra (Venezia, Museo Fortuny, 8 dicembre 2012-8 aprile 2013), Skira, Milano 2012, pp.123-127.

James McNeill Whistler
The Bathing Posts, *Brittany*, 1893,
University of Glasgow, Hunterian Art Gallery

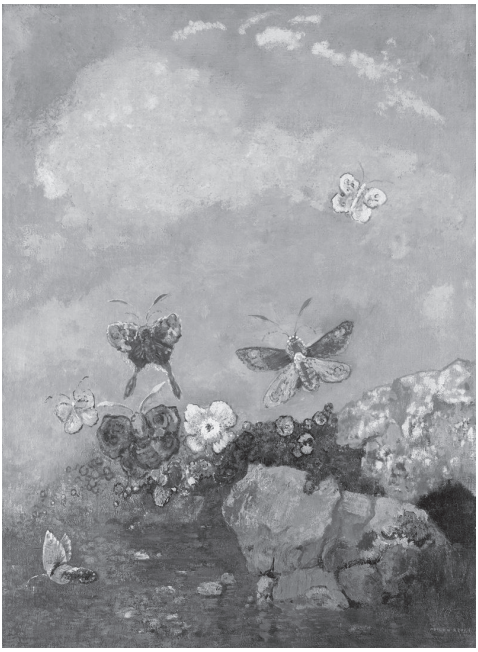
Francesco Paolo Michetti
Scoglio di Ortona, 1880-1899 circa,
collezione privata



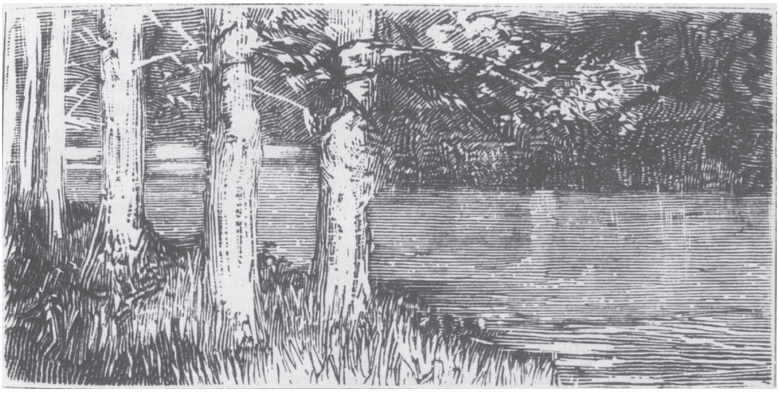
Francesco Paolo Michetti
Copertina per *Amore* di
F.P. Tosti, 1878



Francesco Paolo Michetti
Copertina per *Senza di te*
di F.P. Tosti, 1882



Odilon Redon
Farfalle, 1910 c.,
New York, Museum of
Modern Art



Francesco Paolo Michetti
Il fiume Pescara, illustrazione per *Canto Novo*
di G. d'Annunzio, 1882

Odilon Redon
Sognare, incisione,
1878-1882 circa

Mario De Maria
(Marius Pictor)
L'Alunna, illustrazione
per *Isaotta Guttadauro* di
G. d'Annunzio, 1886