Teresa Sacchi Lodispoto

Il mercato internazionale: diffusione e ricezione dell'opera di Michetti

Solo negli ultimi decenni, anche grazie alla pubblicazione di importanti lavori a carattere monografico, l'Ottocento italiano, ingiustamente relegato dalla critica del secondo dopoguerra in posizione marginale, ha progressivamente riconquistato la giusta collocazione nel panorama artistico internazionale. Emblematico è il caso di Francesco Paolo Michetti, troppo a lungo costretto nel ruolo di pittore provinciale a partire dal giudizio tranchant espresso da Roberto Longhi nella *Prefazione* dell'edizione italiana del 1949 dell'*Histoire de l'impressionisme* di John Rewald: «l'impressionismo era stato un po' la parola d'ordine di tutte le arti, una baia tranquilla parve adatta per contrabbandarvi il bell'impressionismo di Morelli e di Michetti e per far sgranchire di nuovo, sulla riva deserta, i cavalleggeri del Fattori e le donnine del Cremona».[1] Giudizio già ribaltato nel 1960 da Corrado Maltese con la sua *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*[2] e poi revisionato nel corso degli anni Novanta grazie a due coraggiose mostre, *L'ultimo Michetti* curata da Renato Barilli nel 1993 e *Francesco Paolo Michetti*, frutto nel 1999 di un lavoro corale dei maggiori esperti di Ottocento italiano coordinati da Fabio Benzi, che hanno saputo ridare spessore all'intero percorso dell'artista dai primi dipinti a soggetto agreste fino alle

[1] R. Longhi, *Prefazione*, in J. Rewald, *Storia dell'impressionismo*, Sansoni, Firenze 1949, p. XXVII.

[2] C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, Einaudi, Torino 1960, pp. 223-227, 253-255.

tele monocrome tendenti all'astrazione dei primi decenni del Novecento.[3] Il *Catalogo generale*, recentemente dato alle stampe, ha permesso di ordinare quasi mille dipinti – numerosi altri attendono ancora la pubblicazione – e compiere una stringente revisione bibliografica, da cui è emersa la statura di Michetti, che può essere a pieno titolo annoverato tra i maggiori artisti italiani a cavallo tra Ottocento e Novecento.[4] L'opera ha costituito, tuttavia, solo un punto di partenza per l'esplorazione della complessa e sfaccettata figura del maestro abruzzese di cui è necessario far emergere la dimensione internazionale. Scopo di questo saggio è, dunque, ripercorrere le tracce della diffusione dell'opera di Michetti tra Europa e America, partendo dalla Londra vittoriana e la Parigi della Terza Repubblica per giungere a New York, Buenos Aires e terminare il percorso nella Berlino di fine Ottocento.

Gli esordi: Londra e Parigi

Un dato relativo all'attività giovanile di Michetti colpisce in modo particolare, ovvero l'esordio a Londra nel 1871 presso la blasonata French Gallery, che, inaugurata nel 1854 da Ernest Gambart già agente a Londra della Maison Goupil, si era affermata nella seconda metà negli anni Sessanta come uno dei più interessanti e innovativi spazi espositivi della capitale ingle-

[3] Pietre miliari della revisione critica sono i cataloghi delle mostre *L'ultimo Michetti. Pittura e fotografia*, R. Barilli (cur.), catalogo della mostra (Francavilla al Mare, 1993), Alinari, Firenze 1993; *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), Electa, Napoli 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), Electa, Napoli 1999.

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

se.[5] Probabilmente le ragioni di questo insolito evento vanno ricercate nel momento di crisi che stava investendo il mercato dell'arte europeo. La sconfitta di Sedan, la caduta di Napoleone III e la proclamazione della Terza Repubblica avevano spinto le élite internazionali e gli artisti a lasciare Parigi. Nei burrascosi giorni della Comune il mercato dell'arte aveva virato decisamente verso nuove piazze, prime tra tutte Londra e New York. Anche Adolphe Goupil, impossibilitato a esporre a Parigi, inviava, dunque, a Londra le opere del giovane Michetti, probabilmente acquistate durante uno dei soggiorni napoletani alla ricerca di nuovi talenti.

Sfogliando le pagine del catalogo del 1871 Michetti, forse addirittura ignaro del suo esordio londinese, appare ben inserito in un contesto internazionale, in cui compaiono, soli italiani su 145 artisti, i più anziani Alberto Pasini, Carlo Pittara, Luigi Zuccoli e il quasi coetaneo De Nittis, che forse ha già in questa occasione costituito il tramite tra il pittore e il mercato. L'esposizione è lo specchio di quel gusto cosmopolita moderno e alla moda, che contraddistingueva la galleria già nella scelta del nome, in cui trovavano posto tutte le scuole nazionali, francese, tedesca, belga, fiamminga, britannica e naturalmente italiana. Benché sia difficile identificare i dipinti di Michetti, unico del gruppo degli italiani ad attirare l'attenzione della stampa,[6] esposti in questa occasione con i titoli di *A stroll in the Woods* e *Young Italy*, è possibile ipotizzare in analogia con le opere note del periodo che si trattasse di tavolette di piccolo formato.

Dopo questa prima e poco documentata apparizione pubblica, il pittore appare già l'anno successivo un astro in inar-

[5] P.M. Fletcher, *Creating the French Gallery: Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in Mid-Victorian London*, in «Nineteenth-Century Art Worldwide», VI, 1 (primavera 2007) [www.19thc-artworldwide.org/ spring07/143-creating-the-french-gallery-ernest-gambart-and-the-rise-of-the-commercial-art-gallery-inmid-victorian-london] (ultima consultazione 30 maggio 2020).

[6] J.E. Soden, *The Winter Exhibition at the French Gallery*, in «Morning Post», 30 ottobre 1871.

restabile ascesa nel panorama artistico parigino, che stava rinserrando le file dopo la profonda crisi dei due anni precedenti. In un sistema di generi rigidamente codificato, Michetti ben si prestava a svolgere il ruolo del cantore della natura incorrotta, del sole e della luce meridionali, che apparivano agli occhi del raffinato pubblico internazionale esotici quanto le vedute dell'Egitto o di Costantinopoli degli orientalisti. I giovani artisti napoletani recavano con sé a Parigi il ricco bagaglio del realismo della scuola di Resina e dei fratelli Palizzi, Domenico Morelli ed Edoardo Dalbono. È, tuttavia, lecito domandarsi quanto e fino a che punto nella loro formazione abbiano preso parte i mercanti d'arte. Nel caso di Michetti un ruolo non secondario è stato certamente giocato da Friedrich Reitlinger, a cui nel 1871 si era legato con contratto mensile probabilmente attraverso la mediazione di Dalbono e De Nittis.[7]

Un'inestimabile documentazione relativa al tipo di rapporto che si istituiva in quegli anni tra mercante e artista esordiente è fornita dalle corrispondenze di Attilio Simonetti, allievo e amico fraterno di Mariano Fortuny, che nel 1868 aveva trascorso qualche mese a Parigi sotto l'egida di Goupil. Il pittore invia diverse lettere, che offrono uno spaccato vivido della protezione che veniva accordata ai talenti più promettenti al fine di favorire il formarsi di un linguaggio uniformato su quel gusto internazionale, in cui ogni artista ricopriva uno specifico ruolo secondo le aspettative di una compagine di facoltosi e sofisticati collezionisti sempre avidi di novità.[8]

Analogamente Michetti deve essere stato scortato alla scoperta del Salon e delle grandi esposizioni pubbliche, delle gallerie e negozi d'arte, degli atelier degli artisti più in voga e delle col-

[7] T. Sillani, *Francesco Paolo Michetti*, Treves-Treccani-Tumminelli, Milano-Roma 1932, p. 51.

[8] T. Sacchi Lodispoto, *Roma, Parigi, New York: Simonetti e la pittura alla moda*, in *Attilio Simonetti (1843-1925). Pittore alla moda e antiquario a Roma*, T. Sacchi Lodispoto, S. Spinazzè (cur.), catalogo della mostra (Roma, Galleria Berardi, 24 gennaio-23 febbraio 2019), Galleria Berardi, Roma pp. 11-89, p. 24.

lezioni private da Reitlinger, ben interessato a mantenere il suo protégé lontano dagli assalti del rivale Goupil. L'esordio parigino di Michetti avviene un anno dopo il primo soggiorno francese, in occasione del Salon del 1872, con *Le retour du potager* e *Sommeil de l'innocence*. Il catalogo della mostra conferma le sue radici culturali – «élève de MM. Palizzi e Morelli à Naples» – e i suoi legami commerciali – «chez Reitlinger».[9] In settembre *Le retour du potager*, che verrà insieme a *Sommeil de l'innocence*

Francesco Paolo Michetti
Le retour du potager, 1872
Trieste, Civico Museo Revoltella

di lì a poco acquistato da Goupil attraverso un prestanome, è esposto presso la Galleria Reitlinger. Un articolo di «La Vie Parisienne» offre un vivido spaccato dello spazio espositivo in cui l'elegante

[9] *Salon de 1872, 89e Exposition officielle depuis l'année 1673*, catalogo della mostra (Parigi, Palais des Champs-Elysées, 1872), Imprimerie Nationale, Paris 1872, p. 169, nn. 1116-1117.

pubblico di amatori può rifornirsi di dipinti di medio formato in un eclettismo che vedeva fianco a fianco il classicismo di Emile Lévy con il sontuoso giapponismo di Firmin-Girard, le vedute campestri di Emile-Louise Vernier con le scene di genere di Armand Charnay e una schiera di giovani artisti di talento, «MM. De Nittis, […], Boldini, Madrazzo, Michetti»[10] la cui reputazione «dans le public n'est pas à l'hauteur de leur talent; mais ils sont récompensés de n'avoir pas cette renommée bruyante par les d'art et par le choix de ceux qui peuvent, dans des collections d'élite, montrer leurs oeuvres avec orgueil».[11]

Nella sala di vendita era esposta anche un'opera di Giovanni Boldini, «un Espagnol en costume de brocart et una danseuse en satin rose qui s'amusent à regarder les ébats de deux perroquets se disputant un epi de maïs», che è possibile identificare con *Il matador*.

Giovanni Boldini
Il matador, 1873
Genova, Collezione Banca Carige

[10] *La Galerie Reitlinger*, in «La Vie Parisienne», 28 settembre 1872, pp. 621-622.
[11] *Ibidem*.

Il confronto tra questo dipinto e *Le retour du potager* permette di comprendere la repentina evoluzione stilistica compiuta da Michetti nel giro di un anno. Se la sua primissima produzione era, infatti, caratterizzata da tavolette di piccolo formato realizzate con una tavolozza terrosa sostanzialmente sulla scorta della lezione di Morelli e Palizzi, dopo i due soggiorni parigini le pennellate si fanno veloci e sfaldate, la gamma cromatica vira sui contrasti di blu, verde e rosso e lo spazio si schiaccia in direzione di un'accentuata bidimensionalità. È questa la pittura alla moda segnata dalla scoperta dei manga e degli arredi giapponesi che avevano invaso il mercato e i salotti dei collezionisti d'oltralpe dopo il grande successo dell'Esposizione universale del 1867. Certamente Michetti accoglie le novità del giapponismo attraverso la mediazione di Mariano Fortuny, maestro indiscusso della scuola iberico-italiana, che costituiva un importante aspetto dell'eclettico mercato parigino.[12] Il confronto con il dipinto di Boldini mette in luce, tuttavia, quale fosse il ruolo che il collezionismo andava assegnando al giovane artista. Se la pennellata, la spazialità compressa e gli effetti di luce permettono di accomunare senza alcun dubbio i due artisti al fortunismo, diverse e lontanissime sono le scelte tematiche. Boldini, pur recependo tutte le innovazioni stilistiche, si attiene ai temi della pittura alla moda, presentandosi in maniera chiara e inequivocabile come seguace di Fortuny. Michetti, dal canto suo, non tradisce il percorso intrapreso a Napoli e utilizza gli strumenti linguistici fornitigli dall'esperienza parigina per raccontare il suo universo pastorale.

[12] Sui rapporti tra Michetti e il fortunismo e il giapponismo cfr. M. De Luca, *Michetti e il giapponismo*, in «OttoNovecento»", 2-3 (1997), pp. 39- 45; F. Benzi, *Dalle "zucche" all'oriente. Le poetiche simboliste di Michetti tra estetismo ottocentesco e astrazione formale*, in *Francesco Paolo Michetti. Il Cenacolo delle arti*, cit., pp. 19-23; G. Berardi, *Paolo Michetti peintre de la lumière: la nuova star della scuola napoletana e la sua affermazione tra Londra e Parigi*, in F. Benzi, G. Berardi, T. Sacchi Lodispoto, S. Spinazzé, *Francesco Paolo Michetti. Catalogo generale*, cit.

Il collezionismo nordamericano tra Parigi e gli Stati Uniti

Artista ancora semisconosciuto, Michetti affronta repentinamente il mercato internazionale, come dimostra la circolazione già nel 1873 delle sue opere anche oltreoceano, alla conquista di quel collezionismo americano, che stava attirando l'attenzione dei grandi mercanti. L'élite americana della Gilded Age era, infatti, desiderosa di creare raccolte che potessero eguagliare per gusto, scelte e aspettative le europee con particolare attenzione al modello parigino, ma anche costituire un investimento economico.[13] Sontuosi palazzi in stile secondo impero eretti nelle principali città della costa orientale e i loro interni decorati con eclettici arredi di importazione e dipinti moderni. La piazza newyorchese, in particolare, era magistralmente gestita dalla Maison Goupil, diretta da Michael Knoedler, e dalla concorrente casa d'aste Leavitt, fondata dall'intraprendente editore Georges A. Leavitt. Proprio quest'ultima istituzione nel 1873 organizza una vendita di opere di proprietà Reitlinger, che comprendeva dipinti di Michetti e, tra gli altri, Vincenzo Capobianchi, Hermann Corrodi, De Nittis, Cesare Detti, Fortuny, Cesare Maccari, Antonio Mancini, Ernest Meissonier, di cui purtroppo non è conservato il catalogo di vendita.[14] Opere di Michetti inviate oltreoceano sia da Reitlinger sia da Goupil compaiono con frequenza e regolarità anche nei registri di vendita di Knoedler tra il 1873 e il 1884. L'analisi della documentazione ha permesso di individuare tra le opere vendute in questo periodo *Sommeil de l'innocence*, esposto da Reitlinger al Salon del 1872 e poi acquistato attraverso un prestanome da Goupil. Il dipinto, oggi noto esclusivamente attraverso una popolarissima fotoincisione edita dalla Maison Goupil, era stato

[13] Sull'argomento cfr. M. Vottero, *To Collect and Conquer: American Collections in the Gilded Age*, in «Transatlantica», 1 (2013) [http://journals.openedition.org/transatlantica/6492] (ultima consultazione 30 maggio 2020).

[14] *Sales at Auction*, in «New York Herald», 7 novembre 1873.

ceduto al mercante americano il 6 marzo 1875 per 1100 franchi e rivenduto l'8 giugno dello stesso anno per 350 dollari a M.A. Tooker.[15]

Consultando la monumentale opera di Edward Strahan, che tra il 1880 e il 1882 pubblica tre volumi dedicati alle maggiori collezioni americane, è possibile rendersi conto che opere di Michetti compaiono piuttosto precocemente in alcune delle più prestigiose raccolte d'oltreoceano.[16] La più importate tra queste è senza dubbio, insieme a quella di William Vanderbilt, la collezione Stewart, che, alienata a New York nel 1887 alla morte di Cornelia M. Stewart comprendeva in un elenco di 217 lotti di pittura moderna il disperso *A Misty Morning* di Michetti,[17] dipinto già acquistato da Henry Hilton, stretto amico del collezionista, presso Knoedler e proveniente dalla Maison Goupil.[18] Collezionista e filantropa Cornelia aveva sposato Alexander Turney Stewart, "The Merchant Prince" fondatore del più grande impero commerciale dell'epoca. Frutto della sua ricchezza era il palazzo di marmo bianco, eretto tra la Fifth Avenue e la Thirty-fourth Street, nelle cui sale «furniture and hangings seem to have been obtained without care for cost. […] Money flowed abundantly during the seven years when this white-marble palace was built for a merchant-prince, and in exchange for it came

[15] The J. Paul Getty Trust, Knoedler Archive, Book 2, p. 88, row 31.

[16] E. Strahan, *The Art Treasure of America being the choicest works of art in the public and private collections of North America*, Barrie, Filadelfia, I, 1880; E. Strahan, *The Art Treasure of America being the choicest works of art in the public and private collections of North America*, Barrie, Filadelfia, II, 1881; E. Strahan, *The Art Treasure of America being the choicest works of art in the public and private collections of North America*, Barrie, Filadelfia, III, 1882.

[17] E. Strahan, *The Art Treasure of America*, cit., 1880, I, p. 52; *Catalogue of the A.T. Stewart Collection of Painting, Sculptures, and other Objects of Art*, catalogo della vendita (New York, American Art Association, 1887), New York 1887, p. 70, n. 95.

[18] The J. Paul Getty Trust, Knoedler Archive, Book 3, Stock n. 1837, p. 85, row 25.

magnificence, splendour, luxury».[19] Statue di marmo, come la *Pescatrice* di Adamo Tadolini e la *Nydia, the Blind Flower Girl of Pompei* (New York, Metropolitan Museum) di Randolph Rogers, introducevano alla galleria, dominata dagli imponenti dipinti, collocati ognuno al centro delle quattro pareti della sala, *La fiera dei cavalli* (New York, Metropolitan Museum) di Rose Bonheur, *Bosco e armenti a Fontainbleau* (New York, Metropolitan Museum) di Auguste-François Bonheur, *1807* (New York, Metropolitan Museum) di Ernest Meissonier e *Ritorno dei campi* (Jacksonville, Cummer Museum of Art and Gardens) di William-Adolphe Bougerau, intorno a cui erano disposte altre opere di non minore importanza, tra cui *Pollice verso* (Phoenix, Phoenix Art Museum) di Jean-Léon Gérôme, *L'incantatore di serpenti* (Baltimora, The Walters Art Museum) e *Spiaggia di Portici* (Dallas, Meadows Museum) di Fortuny, *Ritorno dalle corse* (Philadelphia, Museum of Art) di De Nittis.[20]

Child in the Woods e *Italian Children at a Fountain* figuravano nella collezione di James H. Stebbins, facoltoso collezionista newyorchese trapiantato a Parigi, che aveva reso il suo salotto un luogo di incontro dell'élite internazionale di passaggio nella capitale francese.[21] Nell'elegante dimora di Avenue de Friedland erano esposte opere di Alma Tadema, Alvarez, Rosa Bonheur, Bouguerau, Daubigny, D'Epinay, De Nittis, Fortuny, Madrazo, Meissonier, Pasini, Lucius Rossi, Tadolini, Vannutelli, Vernet, Villegas, Zamaçois e soprattutto Eminenza grigia (Boston, Museum of Fine Art) di Gérôme, premiato al Salon del 1873 e acquistato attraverso la mediazione di Goupil.[22]

[19] *Artistic Houses Being a Series of Interior Views of a number of the Most Beautiful and Celebrated Homes in the United States*, Appleton, New York 1883, s.p.

[20] *Ibidem*.

[21] *Pictures of James H. Stebbins*, in «The New York Times», 29 gennaio 1889.

[22] E. Strahan, *The Art Treasures of America*, cit., I, p. 95; L.H. Hooper, *American Art-Collections in Paris…*, cit., p. 153 [www.mfa.org/collections/object/leminence-grise-31214] (ultima consultazione 30 maggio 2020).

Le frequentazioni parigine di Michetti includevano anche il salotto di William Hood Stewart, magnate della canna da zucchero originario di Filadelfia e proprietario di piantagioni a Cuba. Forse proprio i rapporti con l'America Latina avevano orientato il gusto del collezionista in direzione della scuola italiano-spagnola dei seguaci di Fortuny. Come attestato dal suo album recentemente acquisito dal Meadows Museum di Dallas la dimora era oggetto di pellegrinaggio di intellettuali, critici artisti e amatori d'arte. Stewart intratteneva una vivace corrispondenza epistolare con pittori come Fortuny, Zamacois e de Madrazo, che testimonia i contatti diretti che gli artisti più affermati erano stati capaci di stringere a Parigi con i collezionisti americani, liberandosi della mediazione dei mercanti. La collezione costituiva un vero compendio di quanto di meglio era passato al Salon tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, dalla scuola di Barbizon a Detaille, Meissonier, Vibert, Alma-Tadema, Boldini, Corot, Daubigny, Gérôme. In una lettera Martín Rico y Ortega descrive gli appuntamenti domenicali:

> In this house we would meet every Sunday for close to twenty-five years; the most renowned artistic personalities of the period visited; there you could breathe an environment of pure art …. Among the French painters who visited, it was common to see Paul Baudry, who could be called a glory of France; … Meissonier also visited, although not that frequently. Worms, Vibert, Saintin and many others; de Nittis, Gemito, Michetti, Mancini, among the Italians; of the Spaniards it could be said that all of those who have been in Paris for a period of time frequented his house to a greater or lesser degree, and all of them were very well received.[23]

Tanto le serate trascorse nei salotti di Stebbins e Stewart quanto il giapponismo e il fortunismo devono, dunque, aver contribuito al repentino progresso stilistico di Michetti, insieme alle visite agli atelier degli artisti e alle sale da esposizione

[23] Non è stato possibile consultare l'originale in spagnolo, ma solo la traduzione: *The Stewart Album: Art, Letters, and Souvenirs to an American Patron in Paris*, in «At the Meadows», 2013, pp. 3-8.

pubbliche e private. L'analisi stilistica e iconografica dei dipinti di questo periodo denuncia, tuttavia, anche uno studio attento della pittura barbizonnier e del realismo francese nella sua declinazione più bucolica. Accanto a Courbet e Millet, soprattutto Jules Breton doveva aver colpito il giovane artista nella ricerca nel sistema dei generi del mercato internazionale di una collocazione, che lo svincolasse dal costumbrismo di matrice fortuniana, cui apparivano destinata la schiera degli italiani. Evidente appare, infatti, il debito nei confronti del pittore francese sin dalle due opere presentate al Salon del 1872 e ancor più in un dipinto inedito e recentemente ricomparso sul mercato, *Gathering the Flock*, firmato P. Michetti e datato 1871.[24]

Francesco Paolo Michetti
Gathering the Flock, 1871
collezione privata

[24] C.M. Skinner, *Catalogue of works of art with illustration and description; also views of the summer and winter homes etc. of William B. Bement*, Filadelfia 1884, s.p.

L'opera faceva parte della collezione che il facoltoso industriale William B. Bement aveva raccolto nella sua dimora di Filadelfia. Michetti accende il cielo con nuvole rosate e calibra i contrasti cromatici secondo la maniera della Scuola di Resina e dei barbizonnier. Il cardo sottile che si staglia sulla destra sul cielo azzurro è, tuttavia, una prima traccia dell'influenza del giapponismo. La guardiana di tacchini avanza con il suo costume italiano attentamente studiato secondo quella linea tracciata da Breton, che si era fatto portavoce e custode delle tradizioni rurali francesi. È in *Le retour du potager*, tuttavia, che si fa più evidente l'influenza del maestro francese, che dedica gran parte della sua produzione alla raffigurazione di contadini in movimento sia nell'atto di andare e tornare dai campi sia in solenni processioni (ad esempio *Un grand pardon breton*).

Jules Breton
Un grand pardon breton, 1869
La Havana, Museo Nacional de Bellas Artes

Si tratta di un incontro fondamentale per il giovane Michetti, che tutta la vita guarderà con attenzione a Breton, seguendone nel tempo i progressi e assorbendone la tecnica e la poetica in un dialogo continuo e costante.[25]

Se *Gathering the Flock* costituisce un inedito da inserire nel prossimo volume del *Catalogo generale*, altre opere di capitale importanza e veri capisaldi della produzione di Michetti hanno transitato per gli Stati Uniti o ancora oggi sono conservate presso musei nord-americani, soprattutto a partire dalla metà degli anni Settanta, periodo in cui l'artista si mostra sempre più desideroso di affrancarsi dai mercanti parigini. Traccia di quanto avvenuto è contenuta nei registri di vendita della Maison Goupil. *La processione del venerdì santo* e il perduto *Cena di nozze in Abruzzo* sono catalogati nel 1875 con la nota «Nous ne nous sommes engagés que: de prendre un de ces deux tableaux à notre choix et d'en partager le bénéfice avec l'artiste».[26] Si tratta delle ultime opere vendute con la mediazione del mercante e secondo l'insolita procedura del conto vendita, generalmente non accordata agli artisti. Immediatamente successivo è *Il bacio* (collezione privata), realizzato nel 1876 ed esposto al Salon del 1878 come proprietà Stewart. Infrangendo un'altra consuetudine, Michetti invia, dunque, non solo opere destinate alla vendita, ma anche di proprietà di un collezionista privato. In una raccolta d'oltremanica giunge nel 1877 *La processione del Corpus Domini a Chieti* (collezione privata), donato alla contessa Delafield, che commissiona *La mattinata* (collezione privata). All'Esposizione universale di Parigi del 1878 Cornelia M. Stewart rinforza ancor più i suoi legami con Michetti, acquistando *Primavera e Amore* (Chicago, Art Institute).[27] Secondo proprietario dell'opera in questione è Charles Field Haseltine, mercante d'arte di Fila-

[25] Il rapporto tra Jules Breton e Michetti è oggetto di un mio saggio di prossima pubblicazione.

[26] The J. Paul Getty Trust, Goupil Archive, Book 8, Stock n. 11128, p. 151, row 6; Book 8, Stock n. 11127, p. 151, row 5.

[27] L. Bellinzoni, *L'Esposizione di Parigi. CLVIII Vendite*, in «Il Popolo Romano», 15 novembre 1878.

delfia e fondatore della prestigiosa Haseltine Art Gallerie. Nella sua collezione si trovava anche *The intruder*, ideale *pendant* di *Primavera e Amore* recentemente comparso sul mercato italiano, che sarà inserito nel secondo volume del *Catalogo generale*.[28]

Francesco Paolo Michetti
The intruder, 1878
collezione privata

Accanto a queste opere di chiara fama, un nucleo di dipinti non identificati e ancora dispersi, erano divisi tra Filadelfia, dove, oltre che nella collezione Bement, probabilmente la più prestigiosa della città, opere dell'artista figuravano nelle dimore di Henri G. Gibson (*Peasant Girl*),[29] di A.E. Boire (*Returning*

[28] *Catalogue of a Great Collection of Paintings belonging to Chas. F. Haseltine of Philadelphia*, catalogo della vendita (New York, Moore's Art Gallery, 9-16 marzo 1886), Moore, New York 1886, p. 11, n. 41.

[29] E. Strahan, *The Art Treasures of America*, cit., I, p. 80.

from the Fountain, Little Pets),[30] A.J. Antelo (*Two Children*) e C.H. Wolf (*Driving the Flock, Trough the Fields*).[31] Nella piccola, ma raffinata, collezione del banchiere Darius O. Mills, distribuita tra l'abitazione newyorchese in Fifth Avenue e la residenza di campagna nei pressi di San Francisco, compariva, inoltre, *Italian Children*,[32] mentre una versione di *La raccolta delle olive in Abruzzo* era conservata a Saint Louis presso la raccolta Coale.[33]

In Sud-America: il caso Buenos Aires

Se i volumi di Strahan costituiscono un valido strumento per seguire la circolazione delle opere di Michetti negli Stati Uniti, a causa della mancanza di documentazione altrettanto sistematica risulta più complesso analizzare il mercato sudamericano, vivacissimo negli ultimi decenni dell'Ottocento anche in virtù della presenza di significative comunità di origine italiana. La distanza e la mancanza di leggi a tutela del diritto d'autore permettevano, inoltre, il prosperare del commercio di opere contraffatte, che andavano a inquinare un mercato teoricamente appetibile. Non a caso nel 1903 il poeta argentino Rubén Darío affermava che la maggior parte dei Michetti presenti a Buenos Aires erano falsi prodotti direttamente sul posto.[34] Il fenomeno assume delle dimensioni tali da attirare negli anni Ottanta l'attenzione della stampa italiana: «Ad alcuni dei migliori artisti, il cui nome è quotato altamente non solo a Napoli, ma anche – e sopra tutto – fuori di Napoli è toccata

[30] E. Strahan, *The Art Treasure of America*, cit., II, p. 24.
[31] E. Strahan, *The Art Treasure of America*, cit., III, p. 26.
[32] *Ivi*, p. 111.
[33] *Ivi*, p. 53.
[34] R. Darío, *Los falsificadores del arte. A propósito de la tiara de Saitafernes*, in «La Nación», 10 maggio 1903, citato in M.I. Baldasarre, *Buenos Aires. An Art Metropolis in the Late Nineteenth Century*, in «Nineteenth Century Art Worldwilde» XVI, 1 (2017) [www.19thc-artworldwide.org/spring17/baldasarre-on-buenos-aires-an-art-metropolis-in-the-late-nineteenth-century#ftn20] (ultima consultazione 29 maggio 2020).

un'assai poco gradita sorpresa. Visto che, purtroppo, gli amatori e i compratori non abbondano fra noi, come abbondano i dilettanti o i critici, questi artisti valorosissimi si sono dati all'esportazione delle loro opere. Molti quadri sono stati spediti nell'America del Sud, a Buenos Ayres, dove hanno trovato non solo la cordiale ammirazione degl'intendenti dell'altro mondo, ma anche i quattrini degli acquirenti doviziosi. Questa inusitata fortuna ha subito eccitata la speculazione dolosa: i soliti imbrattatele si sono messi a confezionare dei Dalboni, dei Michetti, dei Montefusco, dei Volpe, ecc. ecc., con le solite firme false. Ora a Buenos Aires non c'è proprietà artistica, come in Italia; non si può far niente contro questi falsari della tavolozza. I nostri artisti si son dovuti contentare, dunque, di sottoscrivere con le loro firme, questa volta autentiche, una dichiarazione contro gli speculatori disonesti».[35]

È possibile, tuttavia, nonostante le difficoltà, individuare un piccolo nucleo di opere di sicura mano di Michetti, passate per il mercato sudamericano. Il Museo de arte italiano di Lima conserva, innanzitutto, *Musica agreste*, un dipinto datato 1874, ma è su Buenos Aires che è bene concentrare l'attenzione. Negli anni Ottanta dell'Ottocento la capitale argentina stava vivendo una stagione di grande espansione economica, che si rifletteva in una crescente febbre edilizia, ma anche in una continua richiesta di opere d'arte al punto che secondo i dati statistici del 1887 erano giunti dall'Europa almeno 10.000 pezzi tra dipinti e sculture in parte acquistati da facoltosi argentini direttamente a Parigi durante il tradizionale gran tour dell'Europa e in parte importati da mercanti per lo più di origine italiana, spagnola e francese.[36]

[35] *Dipinti contraffatti*, in «Gazzetta piemontese», 9 dicembre 1888. La rivista riporta una notizia del quotidiano napoletano «Roma», che non è stato possibile reperire.

[36] Sul mercato argentino cfr. M.I. Baldasarre, *Los Dueños del Arte. Coleccionismo y Consumo Cultural en Buenos Aires*, Edhasa, Buenos Aires 2006; M.I. Baldasarre, *Buenos Aires. An Art Metropolis in the Late Nineteenth Century*, cit.

Le opere destinate al mercato, in una città fino alla fine del secolo priva di musei e accademie di belle arti, venivano esposte e vendute in gallerie private e appositi dipartimenti dei grandi magazzini. La forte componente italiana dell'immigrazione argentina aveva orientato le richieste con particolare predilezione per Giacomo Favretto, da parte degli italo-argentini di origine veneta, e Michetti, da parte della comunità di origine abruzzese e napoletana. Forse in virtù di uno stretto legame di amicizia, il tramite per Michetti era in particolare Angelo Sommaruga, già editore delle riviste «Cronaca Bizantina» e «Le Forche caudine», che condannato per truffa nel 1885 era riuscito a riparare a Buenos Aires, dove aveva aperto un'affermata galleria d'arte.[37]

Una delle più prestigiose collezioni dell'epoca era stata costituita da Lorenzo Pellerano, banchiere di origine italiana e presidente del Circulo cultural italiano, che aveva messo insieme l'impressionante numero di 1306 dipinti. Nella raccolta si trovavano una *Sacra famiglia* di Andrea del Sarto, una *Sacra famiglia* (Madrid, Museo del Prado) di Rubens, la dispersa *La figlia di Giairo* di Domenico Morelli, un *Pastorello* (Genova, Raccolte Frugone) di Antonio Mancini, il *Mercato del sabato in Campo san Polo* di Favretto e due Michetti: *Lungo il fiume paterno*, recentemente rientrato in Italia e acquistato dalla Fondazione Chieti-Abruzzo e Molise, e una *Testa maschile* riferibile al nucleo di studi per la *Figlia di Jorio*, attualmente dispersa.[38]

[37] M.I. Baldasarre, *Los Dueños del Arte*, cit., p. 37; C.M. Fiorentino, *Sommaruga, Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 93, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2018 (*ad vocem*).

[38] E. Dupuy De Lôme, *La Galería de cuadros de Don Lorenzo Pellerano*, in «Plus Ultra», II, 9 (1917), pp. 10-12; F. Testena, *Sonrisas dispersas en dos valle pejanos*, in «Plus Ultra», II, 9 (1917), p. 9; *Coleccion Pellerano. La Galeria de cuadros de Lorenzo Pellerano*, catalogo della vendita (Buenos Aires, Casa d'aste Guerrico e Williams), Buenos Aires 1933; A. Di Benedetto, *Da Buenos Aires a Napoli sulle tracce di Morelli: un dipinto ritrovato e qualche nota sulla collezione Pellerano*, in *Camillo d'Errico (1821-1897) e le rotte mediterranee del collezionismo ottocentesco*, E. Acanfora, M.V. Fontana (cur.), Claudio Grenzi, Foggia 2017, pp. 139-149. L'opera dispersa è pubblicata in F. Benzi, G. Berardi, T. Sacchi Lodispoto, S. Spinazzé, *Francesco Paolo Michetti. Catalogo generale*, cit., p. 261, n. 556.

Francesco Paolo Michetti
Lungo il fiume paterno
Chieti, Fondazione Chieti-Abruzzo e Molise

A ridosso del Novecento: Berlino

Dopo il successo riscosso all'Esposizione internazionale di Roma del 1883 con *Il voto* (Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea), Michetti ricopre definitivamente il ruolo di artista ufficiale del regno d'Italia, nonostante i sempre più lunghi periodi trascorsi a Francavilla al Mare, dove dà vita al Cenacolo che raccoglie personalità come Gabriele d'Annunzio, Francesco Paolo Tosti, Paolo De Cecco e Costantino Barbella. Proprio in virtù del suo ruolo, nel 1888 realizza i ritratti dei reali Umberto e Margherita e un ritratto del sovrano in uniforme da ussaro, donato all'imperatore di Germania Guglielmo II. Se, dunque, la diffusione della sua opera tra l'Europa occidentale e il continente Americano aveva avuto un carattere eminentemente commerciale, la massiccia presenza di Michetti sul mercato di lingua tedesca è da ascriversi al rinsaldarsi dei rapporti diplomatici tra Italia, Germania e Austria attraverso i patti della Triplice alleanza. In veste ufficiale l'artista è insignito

a Berlino della medaglia d'oro alla mostra del cinquantenario dell'Associazione degli artisti, occasione nella quale l'imperatore Guglielmo II acquista *La processione del Corpus Domini a Chieti*, già rientrato in Italia attraverso Matteo Schilizzi.[39] Seguono, quindi, nel corso del decennio le esposizioni di Monaco del 1892 e 1894 e di Berlino del 1894[40] fino al culmine delle grandi esposizioni personali organizzate nel 1898 a Berlino e nel 1899 a Vienna dal collezionista e mercante Ernst Seeger, che espone 325 dipinti in parte provenienti dallo studio dell'artista, completamente svuotato per l'occasione, e in parte da importanti raccolte, tra cui la napoletana collezione Rotondo.

Michetti a ridosso del Novecento ha ormai definitivamente maturato la sua visione dell'arte, basata sull'ideale del *Gesamtkunstwerk* wagneriano, come grande poema da godere nel suo insieme. Più da un lato cresceva il mito di Michetti e il suo ruolo di artista ufficiale, più dall'altro si allargava la distanza dal grande pubblico, che si mostrava sbalordito e disorientato dagli allestimenti delle sue esposizioni. Il critico Ugo Ojetti si reca personalmente a Berlino per visitare e recensire la mostra evento sulle pagine di «Nuova Antologia».[41] In quattro sale parate di bianco e inquadrate d'oro si dispiegano le opere collocate intorno alla *Processione del Corpus Domini a Chieti* e *La figlia di Jorio* (Pescara, Palazzo della Provincia) poste l'una di fronte all'altra a segnare i confini spaziali e tematici dell'universo michettiano. I

[39] *Internationale Kunst-Ausstellung veranstaltet vom Verein Berliner Künstler anlässlich seines fünfzigjährigen Bestehens. 1841-1891. Katalog und Führer*, catalogo della mostra, Verlag des Vereins Berliner Künstler, Berlin 1891, p. 198, nn. 2843, 2844, 2845, 2846; p. 199, nn. 2847.

[40] *Illustrierter Katalog. VI. Internationalen Kunst-Austellung 1892*, catalogo della mostra (Monaco, Glaspalaste, giugno-ottobre 1892), Bruekmann, Monaco 1892, p. 100 n. 2206; *Grosse Berliner Kunst-Ausstellung. Katalog*, catalogo della mostra (Berlino, 3 maggio-2 settemre 1894), Rud. Schuster, Berlin 1894, p. 61, nn. 1143-144; *Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken Aller Nationen*, catalogo della mostra (Monaco, Glaspalaste, 1894), Franz Hanfstaengl, Monaco 1894, p. 31, n. 706b.

[41] U. Ojetti, *Francesco Paolo Michetti e la mostra di Berlino*, in «Nuova Antologia», LXXIX (1899), pp. 518-534, pp. 518-534.

singoli pezzi si armonizzano tra loro a comporre una grande sinfonia, in cui ogni singolo volto, animale o albero assumono un senso preciso nell'insieme dell'esposizione. Il significato globale sfuggiva, tuttavia, alla maggior parte dei visitatori, sopraffatti dalla sovrabbondanza di immagini che saturavano lo spazio. L'insuccesso è tale che il mercante e organizzatore tedesco, prendendo accordi con Antonio Fradeletto, direttore della Biennale veneziana, scrive il 10 febbraio 1899: «io pagherò l'intero deficit. La perdita compresa delle spese ammonta a 4.800 marchi. Ma non mi lascio scoraggiare da questo cattivo successo e ora come prima tengo alta la bandiera di Michetti».[42]

Inviate a Vienna e poi ancora ospitate dalla III Biennale di Venezia del 1899, le opere suscitano pareri contrastanti anche in occasione della prestigiosa rassegna lagunare. Ciò che sfuggiva ai visitatori era la visione globale dell'opera d'arte da godere nel suo insieme come grande poema con cui Michetti si preparava a entrare nel Novecento, tornando di nuovo a Parigi, laddove trent'anni prima aveva iniziato il suo percorso, con le tele *Le serpi* e *Gli storpi* (entrambe Francavilla al Mare, Museo Michetti), opere corali e difficili, che sanciscono il definitivo distacco dal pubblico dell'artista ormai sempre più chiuso nel suo mondo interiore nonostante i riconoscimenti che continuano a essergli costantemente conferiti, dalla Légion d'honneur nel 1901 alla nomina a senatore a vita nel 1909.

[42] Venezia, Archivio Storico (ACAS), E. Seeger a A. Fradeletto, 10 febbraio 1899. Corrispondenza Muller-Seeger-Fradeletto, citato in M. De Luca, *Gli storpi*, in *Collezioni in mostra: Dipinti e disegni di Francesco Paolo Michetti. Cantiere aperto: Michetti in restauro*, G. Piantoni, E. Di Majo (cur.), catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 24 maggio-18 giugno 1995), SACS, Roma 1995, p. 20.