

FRANCESCO PAOLO MICHETTI. QUALI SUGGERIMENTI DA UN RESTAURO SVOLTO TREDICI ANNI FA?

Eugénie Knight

Premessa

L'intervento di conservazione dei due dipinti di Michetti, *'Le Serpi'* e *'Gli Storpi'*, fu eseguito nel 1995 per consentire il trasporto delle tele da Francavilla a Mare a Roma, onde esporle alla Galleria Nazionale di Arte Moderna. Questo Convegno mi offre ora la preziosa occasione di una rivisitazione di quel restauro, e, tenendo conto delle esperienze accumulate da allora, di tentare di formulare oggi un nuovo progetto conservativo per dipinti con tipologie di danni simili a quelli delle due tele sopracitate.

L'apporto maggiore deriva dai nuovi concetti nel campo della conservazione dei dipinti contemporanei, ovvero dalla maggiore attenzione oggi dedicata alle intenzioni dell'artista. Questo mi ha spinto ad indagare sui motivi che possono aver suggerito al pittore alcune scelte tecniche per lui inusuali, ed a mettere a fuoco alcune peculiarità di Michetti, il quale vedeva nella documentazione fotografica una valida alternativa alla visione dell'opera originale, tanto da non ritenere addirittura indispensabile la conservazione della stessa opera pittorica. Tale considerazione mi ha portato a riflettere sull'opportunità di svolgere in questo caso le rituali operazioni di restauro, preferendo invece un mirato piano di prevenzione.

I problemi conservativi che presentano tutt'oggi le opere pongono una serie di quesiti ai quali si è tentato di dare risposta, nella consapevolezza che l'argomento necessita di ulteriori ricerche e maggiori approfondimenti, verso i quali il presente lavoro vuole rappresentare un primo piccolo passo.

L'artista (1851 – 1929).

Francesco Paolo Michetti era nato il 2 ottobre 1851 a Tocco Casauria (Pescara) in Abruzzo. La sua famiglia era dotata di scarsi mezzi, perciò, per poter seguire la vocazione artistica, era stato costretto a chiedere sovvenzioni al consiglio provinciale di Chieti. Un sussidio di 30 lire mensili, assegnatogli nel 1867, gli permise di frequentare l'Accademia di Napoli.

Alcune testimonianze coeve forniscono l'immagine di un ragazzo dotato d'indubbio talento artistico, che all'arrivo a Napoli parlava solo il dialetto abruzzese. L'Accademia di Napoli, e più in generale la pittura napoletana, vivevano in quell'epoca un momento particolarmente felice. Erano infatti gli anni della nascita delle scuole di Posillipo e di Resina. Michetti poté essere allievo di Domenico Morelli, divenne amico di Edoardo Dalbono, e conobbe l'arte di Gabriele Smargiassi, Filippo Palizzi, Antonio Mancini, Giuseppe De Nittis e Vincenzo Gemito. I suoi successivi sviluppi, non soltanto nell'attività pittorica ma anche in campo intellettuale, appaiono ancor più notevoli se si considerano le sue umili origini e l'ambiente provinciale dal quale proveniva. Di spiccata natura eclettica, Michetti dimostrò curiosità e talento in varie forme artistiche, passando dalla pittura alla fotografia, e dedicandosi all'architettura ed alla scenografia. Inoltre si dilettò di studi filosofici, e fu anche inventore.

Nel 1871 Michetti fece il suo primo viaggio a Parigi, dove, per la prima volta, fu affascinato dalle nuove possibilità offerte dalla fotografia. Gli artisti di quegli anni temevano fortemente la concorrenza della fotografia. Invece Michetti, come Delacroix, ne fece ampio uso nella fase di preparazione dei suoi dipinti, allo scopo di potere meglio esaminare la realtà. Michetti non fu l'unico in quegli anni a fotografare paesaggi o figure, come mezzo d'approfondimento precedente la fase esecutiva. Telemaco Signorini e Marius Pictor si facevano talvolta aiutare da amici fotografi per la realizzazione di quadri. E Federico Faruffini realizzava ritratti fotografici di modelli che poi offriva ai colleghi pittori.

All'inizio Michetti si limitava ad usare la fotografia per 'fermare' immagini che poi inseriva nei quadri. Poi però abbandonò quasi del tutto la pittura a favore della fotografia. Gli pareva che la pittura fosse solo una imitazione della natura, e che si potessero raggiungere meglio i traguardi artistici usando uno strumento in grado di riprodurre anche il movimento ed arrestare il tempo. Da questo punto di vista fu uno dei primi ad intuirne i possibili esiti creativi. Se l'arte non aveva confini, anche la fotografia (ed in seguito il cinema) dovevano essere in grado di produrre opere d'arte. Tanti hanno parlato d'una crisi creativa del pittore, emettendo un giudizio superficiale e fondamentalmente errato. In realtà la sua era una consapevole scelta tecnica, anticipatrice di valori che altri avrebbero scoperto più tardi.

Geniale inventore e studioso di ottica, Michetti creò un apparecchio per la risoluzione di problemi prospettici, modificando uno stereoscopio sostituendo le lenti con specchi. Un accorgimento che gli consentì di riprodurre immagini di superfici molto grandi (anche semicircolari), e d'impiegarle per la realizzazione di quadri di grande formato.

La sua sensibilità artistica si espresse in forma globale quando nel 1880 diede vita al 'Cenacolo Michettiano', al quale parteciparono rappresentanti di tutte le arti: il poeta Gabriele d'Annunzio, che all'epoca

aveva solo 17 anni, il compositore Francesco Paolo Tosti, lo scultore Costantino Barbella, il pittore Paolo De Cecco, il poeta Carmelo Errico, e il conoscitore della tradizione religiosa abruzzese Antonio De Nino. Principio ispiratore del Cenacolo Michettiano era che la musica, la scultura, la pittura, ed i versi dovessero fondersi artisticamente ed intersecarsi liberamente. Quella nuova visione dell'arte, richiamantesi a talune forme del romanticismo tedesco, pare sorprendente se si pensa alla modestia delle origini culturali del pittore.

La tecnica

Per ottenere maggiore rapidità esecutiva, Michetti preferiva alla pittura ad olio, quella a tempera, i cui colori, asciugandosi rapidamente, permettevano ritocchi immediati. Soltanto un'esecuzione rapida poteva consentire di riprodurre una impressione istantanea. Spesso l'opera eseguita a tempera veniva rifinita con sottolineature o colpi di luce a pastello (tecnica appresa da De Nittis). Michetti non amava la pittura ad acquerello, che considerava un mezzo "*buono per le signorine, non per gli uomini*". L'acquerello non gli avrebbe permesso d'esprimere il 'vigore' onnipresente nella sua opera.

La sua instancabile ricerca di perfezione 'ideale' è percepibile nell'ampia gamma di tecniche impiegate nelle numerose repliche d'una delle sue opere più famose: '*La figlia di Iorio*'. Il dipinto fu eseguito ad olio in una prima versione, e poi rifatto a tempera perché, come poi spiegò lo stesso Michetti, l'olio 'puzzava' (ma anche perché voleva cambiare la fisionomia dei personaggi). Una terza versione, acquistata dal governo tedesco, fu eseguita direttamente a tempera. In essa però lo sfondo, lavorato a spatola, presentava ampie zone di colore rese fragili dai grossi spessori. Tale caratteristica fu evidenziata nel trasporto, quando alcuni pezzi si staccarono, richiedendo un precocissimo restauro. Anche se l'esecuzione delle singole repliche era stata rapida, la realizzazione de '*La figlia di Iorio*' aveva richiesto circa 15 anni di progettazione, documentati da numerosi studi e bozzetti eseguiti anch'essi con tecniche diverse: tempera e pastello su carta, pastello su carta, olio su tela.

Una nota tecnica di estremo interesse riguarda l'artificio col quale l'artista riusciva a piegare la tempera alle sue esigenze. Per ottenere rapidità di stesura, egli rendeva i colori più fluidi mediante l'aggiunta di glicerina [1]. Ancora una volta a tempi lunghissimi di studio e progettazione egli contrapponeva una tecnica caratterizzata da grande velocità di realizzazione.

La progettazione

È ai tempi di progettazione che quindi va posta particolare attenzione. Prima d'iniziare un lavoro Michetti effettuava pellegrinaggi in villaggi (allora difficilmente accessibili) dell'Abruzzo, documentando località, personaggi e aspetti del costume locale con numerose fotografie che poi catalogava minuziosamente. Passava quindi dalla fotografia all'esecuzione d'una serie di studi pittorici, sempre alla ricerca della naturalezza, cambiando posizioni, sfondi, e personaggi. A quel punto riprendeva a eseguire fotografie per ricontrollare le precedenti elaborazioni. Fondeva sulla tela situazioni e figure riprese in ambienti e momenti distanti tra loro, senza mai perdere il riferimento alla foto di provenienza, della quale annotava ogni volta il numero d'inventario. Ci troviamo quindi al cospetto d'un procedimento che prevedeva una serie di passaggi: dalla fotografia al disegno, poi di nuovo alla fotografia, e finalmente al cartone e al dipinto. Per ultimo va anche ricordato che Michetti talvolta preparava bozzetti in creta dei soggetti che intendeva dipingere. (fig. 1 e 2).



Figura 1. Bozzetto in creta (disperso) per "*La figlia di Iorio*" (foto T. Sillani, 1932)

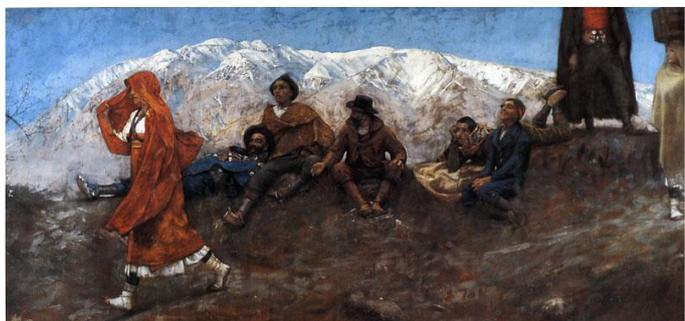


Figura 2. *La figlia di Iorio*, 1895. Pescara- Palazzo della Provincia

L'esposizione dell'opera

Michetti, precorrendo aspetti della moderna scienza della museologia, fu tra gli artisti che si sono posti il problema dell'importanza dei 'diaframmi' che collegano il dipinto all'ambiente che li contiene: la cornice,

decorata con motivi ispirati alla pittura giapponese, diventa parte integrante del dipinto, ma altre volte si raggiunge il suo totale annullamento, come nella IX esposizione internazionale d'arte di Venezia del 1910, dove, anticipando lo spirito dell'arte informale, Michetti montò ogni tempera, mediante minutissime spille, su una vasta tela bianca tesa su telaio, senza né vetro né cornice [2]. E dove fu lo stesso artista, finita la mostra, a prendere i dipinti agli angoli del lato minore, a strapparli dalle spille, e arrotolarli all'interno di fogli di carta lucida.

Non va infine dimenticata la precisa idea dell'artista riguardo l'illuminazione dei dipinti *“così trascurata nei musei e nelle pinacoteche, dove guardando le opere per qualche attimo si prova una sensazione di turbamento di confusione, e diviene impossibile di separare il contenuto e valutarlo: l'una immagine turba l'altra, distrae il visitatore e gli dà l'impressione del mercato. Nella esposizione concepita da Michetti si vedrà un quadro solo per volta, si accentrerà l'attenzione su un soggetto unico”* [3].

La quarta dimensione: Il tempo

Il valore temporale è elemento essenziale dell'opera di Michetti, a tal punto che si può parlare dell'esistenza d'una quarta dimensione nei suoi dipinti. Abbiamo già visto la sua *fretta* nel concludere le opere, conseguita mediante soluzioni tecniche 'ad hoc', fortemente contrastante con i *tempi senza fine* spesi nella progettazione.

Oltre a ciò, Michetti sembra voler inserire un *ritmo temporale* nelle sue tele di grande formato, tutte realizzate su supporti a prevalente andamento orizzontale, ove racconta più avvenimenti in una successione quasi scandita dal ritmo del tamburo, alla ricerca d'una fase intermedia tra pittura e cinematografia. Valgano come esempio in proposito le tempere (datate novembre 1922) attribuite a Michetti, eseguite su tela e applicate in origine su muro nella villa dell'avvocato Muzio Muzii a Nepezzano (Teramo) [4]: una striscia di caricature lunga 30,4 metri che raffigura oltre 60 personaggi politici, musicisti e letterati, amici e nemici di famiglia, tutti brindanti insieme, come in una striscia di fumetti ispirati alle vignette comico satiriche frequenti nei giornali dell'epoca.

L'importanza del valore temporale si ritrova anche in un'altra sorprendente 'invenzione' di Michetti dedicata alla ricerca di una particolare tecnica di incisione capace di consentire un'assolutamente fedele riproduzione delle opere pittoriche. Un'esigenza nascente dal desiderio di poter distruggere l'originale, conservando in una cartella una meno ingombrante versione cartacea, tale da poter essere visionata solo e ogni qualvolta lo si desidera: *“Con il pretesto che deve essere una cosa insopportabile possedere un quadro, cioè avere continuamente sotto agli occhi la stessa opera, e che bisogna risparmiare alle persone un simile supplizio, si è messo in testa che, quando un quadro è fatto, sarebbe opportuno farne una magnifica incisione, poi distruggere l'originale. In questo modo, l'incisione, sistemata in un cartone, non sarebbe vista dal proprietario che allorquando ne avesse voglia. A partire da questa idea, si è messo a cercare nuovi e straordinari procedimenti per l'incisione, e ha speso inutilmente molto denaro”*[5]. Da questo rapporto innovativo con l'opera d'arte si deduce che Michetti le conferisce un valore effimero, trasformandola in *un evento con un tempo definito*, del tipo che oggi definiremmo 'happening'. Questo distacco dall'oggetto materiale, sostituibile con un messaggio, o piuttosto con un'emozione, sembra una decisiva anticipazione dell'arte concettuale del XX secolo.

Il restauro del 1995: 'Le serpi' e 'Gli storpi'



Figura 3. *Le Serpi*, Francavilla al Mare, Museo Michetti

Le Serpi, una tela di grandi dimensioni pari a 40 mq. (fig.3), è ispirata al culto di S. Domenico, protettore dal morso delle vipere. Nella cerimonia che si svolge a Cocullo ogni anno nella prima domenica di maggio, i canti sacri e le preghiere accompagnano in processione la statua del Santo avvolta in un viluppo di serpi vive.



Figura 4. *Gli Storpi*, Francavilla al Mare, Museo Michetti

Gli Storpi, altra tela di pari dimensioni, (fig.4) è invece ispirata al pellegrinaggio al Santuario di Casalbordino, svolgentesi ogni anno durante la prima domenica di agosto in occasione dell'anniversario dell'apparizione della Madonna dei Miracoli avvenuta nel 1527. I contadini abruzzesi vi andavano ad invocare la guarigione dalle malattie della pelle e dalle deformità fisiche. Lungo la strada gli ammalati imploravano l'intervento della Vergine, accompagnandola con urla e lamenti. Michetti aveva fotografato la processione nel 1883, 17 anni prima di terminare l'opera.

Come sempre, anche in queste due opere, i tempi di progettazione furono estremamente lunghi. Meno di tre mesi bastarono per realizzare le due immense tele, simili a teleri veneziani, mentre una vasta serie di studi, bozzetti e fotografie testimonia il lungo periodo d'elaborazione. (fig. 5-11). Lo studioso di folklore locale Antonio de Nino raccontava in un articolo del 1889 (ovvero dieci anni prima che fossero ultimati i dipinti), dell'acquisto da parte di Michetti d'una cesta di serpi durante la processione di Cocullo, da utilizzare per un quadro di S. Domenico.

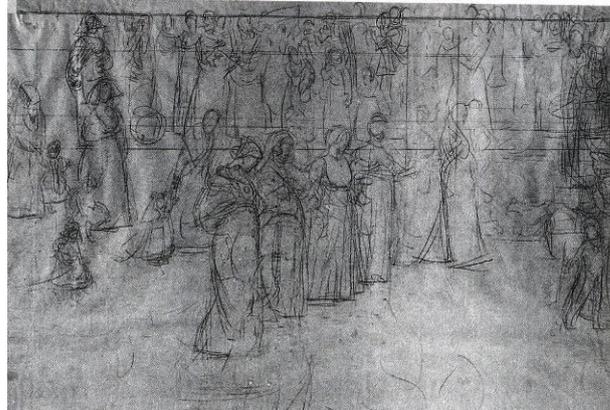


Figura 5 e 6. Disegni preparatori per *Le Serpi*



Figura 7 e 8. Fotografie preparatoria per *Le Serpi*



Figura 9 e 10. Disegni preparatori per *Gli Storpi*



Figura 11. Fotografia preparatoria per *Gli Storpi*

A fine marzo del 1900 i due dipinti furono inviati all'esposizione universale di Parigi, dove non riscosero successo. Le opere non trovarono compratori. Terminata la mostra le tele vennero arrotolate e messe da parte. Con la sola eccezione di qualche amico, Michetti non le mostrò più. Il pubblico italiano le poté vedere per la prima volta 27 anni più tardi, quando nel 1927 furono esposte alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna (che ne acquistò una e ricevette la seconda in dono). Purtroppo, a causa delle loro dimensioni e per mancanza di spazi adeguati, le tele continuarono però ad essere conservate nei depositi.

Nel 1934 fu costituito il Museo Michetti a Francavilla a Mare, nello studio fatto costruire dall'artista negli anni 80. In quell'occasione le due tele furono concesse alla città in deposito temporaneo, tornando così dopo 34 anni nel luogo dove erano state create. Al momento della consegna *Le Serpi* "avevano una cornice porporinata di cm 45" e *Gli Storpi* ne avevano una "dipinta a gesso". Oggi di queste cornici purtroppo non rimane traccia.

Durante l'ultima guerra, nel 1943, il museo andò distrutto e la medesima sorte toccò allo studio di Michetti. Fortunatamente però le due tele erano state messe in salvo in un ex convento (di proprietà del pittore), e dopo la guerra furono collocate nel Palazzo Comunale fino al 1994, anno del nostro intervento e della successiva mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Nel 1997 finalmente tornarono a Francavilla, nel nuovo Museo Michetti, dove si trovano tuttora.

La storia conservativa

Il pittore e scrittore Alberto Savinio così ricordava le cattive condizioni in cui si trovavano i dipinti già prima della guerra: "*La trama della tela affiora sotto la leggera mano di biacca che Michetti dava rapidamente sulla superficie da dipingere, e su questa preparazione così inetta a reggere la pittura e a proteggerla, andava su con una tempera magrissima, molto vicina alla tempera degli scenografi. Per effetto di questa preparazione così poco scrupolosa, Gli Storpi e Le Serpi se ne vanno via a pezzi e finiscono in polvere. Anche le cornici Michetti se le faceva da sé, e queste degli Storpi e delle Serpi sono a solco e doratissime, istoriate con ramicelli, bacche e spighe*"[6]. Dal che si deduce che i problemi conservativi delle due tele erano cominciati molto presto. Importante è la descrizione che Alberto Savinio fornisce delle cornici (oggi perdute), che erano parte integrante delle opere. Savinio parla pure di una leggera mano di biacca stesa come preparazione, la cui esistenza tuttavia non è stata riscontrata nell'osservazione al microscopio durante le fasi di restauro. La presenza di biacca, riscontrata attraverso le analisi, è invece probabilmente attribuibile alla stesura dei colori chiari.

Abbiamo già visto che, prima della distruzione dello studio/museo di Michetti durante l'ultima guerra, i quadri erano stati posti al riparo a cura del figlio dell'artista. Va notato che in quell'occasione il sindaco di Francavilla a Mare, contrariamente a quanto asserito da Savinio, li definì ancora in buono stato di conservazione. Ma a questo giudizio, espresso da persona certo meno competente di Savinio, non si può attribuire troppo valore.

Nel 1948, in una lettera datata 6 agosto dell'allora sovrintendente della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, si chiesero notizie al sindaco circa lo stato di conservazione dei dipinti. La risposta dell'11 agosto parlò di danni "*per fortuna non notevoli*", consistenti per *Gli Storpi* in "*strappi alla parte inferiore provocati da arma da taglio e in chiazze di umido*" e per *Le Serpi* "*in bruciature al lembo superiore della tela...che non hanno però in alcun modo danneggiato le figure*", nonché anche qui in gore di umidità.

Nel 1968 i funzionari della Galleria Nazionale d'Arte Moderna rilevarono che le tele necessitavano di interventi urgenti, essendo malamente conservate in ambienti inadatti e sottoposte a gravi e continui sbalzi di temperatura e di umidità. Un eccesso di luce penetrava all'interno della sala attraverso finestre non schermate, e l'apertura continua delle porte faceva entrare aria umida ricca di salsedine, oltre a provocare continui sbalzi di temperatura.

Nel 1970 la Direzione Generale Antichità e Belle Arti autorizzò il ritiro dei due dipinti da parte della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, ma ciò non avvenne, sia per la difficoltà del trasporto in relazione allo stato di conservazione, sia per l'opposizione della amministrazione comunale, essendo le due opere ormai considerate parte del patrimonio artistico locale.

Dal 1976 al 1984 fu rilevata la non idoneità delle condizioni ambientali, sottolineando come la particolare delicatezza della tecnica a tempera su tela imponesse speciali attenzioni e controlli relativamente all'intensità della luce, alla qualità dell'aria, e alle escursioni di umidità e temperatura.

Nel 1993 la ristrutturazione della ex sede del Comune di Francavilla a Mare, in vista della costruzione del nuovo Museo Michetti impose il trasferimento d'urgenza delle tele a Roma.

Interventi di restauro eseguiti nel tempo

A seguito dei danni rilevati nel 1948, la Soprintendenza dell'Aquila provvide ad affidare il restauro ad Angelo Cecconi che eseguì suture (cuciture e toppe sul retro) e nuovi telai lignei estensibili. Dopo di che le due tele furono collocate nel municipio (ex convento di S. Domenico). Apparentemente Cecconi intervenne nuovamente sulle tele nel 1964, ma purtroppo non esiste documentazione delle operazioni svolte.

Nel 1972 venne richiesto l'intervento dell'Istituto Centrale per il Restauro per l'individuazione della tecnica pittorica. Le analisi evidenziarono la presenza di proteine e solfati, tracce di olio, cere e resine in quasi tutti i campioni. La conclusione traibile dalla lettura delle fonti e dalle analisi effettuate è che tali presenze erano conseguenza della tecnica a tempera creata dallo stesso Michetti, il quale si avvaleva come legante di una emulsione di acqua, colla animale e glicerina. Nello stesso periodo Cecconi intervenne nuovamente per risolvere i problemi di 'sfarinamento della materia colorata'. In quell'occasione furono applicate varie mani di resina acrilica (Paraloid B 72) in diluizione, a concentrazioni progressive dal 2% al 3%, vaporizzate sul recto (essendo il verso inaccessibile a causa dell'ancoraggio delle tele alle pareti). Vennero poi eseguiti ritocchi per attenuare le gore preesistenti, che si erano evidenziate per effetto del consolidante.

Infine vennero date all'Amministrazione Comunale di Francavilla precise indicazioni per la migliore conservazione delle opere: distanziatori per il pubblico, schermatura delle finestre e chiusura delle aperture verso il mare, protezione delle tele con tendaggi da aprirsi solo in casi eccezionali.

Purtroppo però i successivi sopralluoghi dei tecnici della Galleria Nazionale d'Arte Moderna nel 1976, nel 1982 e nel 1984 evidenziarono che la situazione ambientale era rimasta immutata.

L'intervento di Restauro del 1995 [7]

La pellicola pittorica risultava poco aderente al supporto[8]. Questo a causa della qualità scadente del tessuto impiegato, canapa molto grezza con fili poco ritorti, che aveva determinato un effetto 'peloso' della superficie. Ad un esame ravvicinato si poteva infatti notare che le fibre degradate tendevano a frammentarsi ed a porsi in senso ortogonale alla superficie della tela. Ciò le rendeva particolarmente fragili, spezzandosi al minimo contatto, portandosi dietro frammenti di colore.

La pellicola pittorica, in assenza di preparazione, poggiava direttamente su di una tela molto grezza (fig.13), subendo disgregazioni con perdita di materiale ad ogni movimento del supporto (vibrazioni o contrazioni dovute all'umidità) (fig.14).



Figura 13.Tela del supporto nelle zone prive di colore (recto)



Figura 14.Disgregazione della pellicola pittorica

La tecnica pittorica 'personale' di Michetti impiegata su queste tele, ovvero l'impiego di un legante a base di colla animale con aggiunta di glicerina, risulta evidente nell'osservazione di alcuni frammenti di colore dove i bruni appaiono traslucidi, e non coprenti e opachi com'è tipico nella tempera 'classica'.(fig.15)



Figura 15. Frammento di colore che appare traslucido per la presenza della glicerina (verso). Si notano anche fili del tessuto di supporto molto grezzo.

Il colore appariva comunque solido e coerente, e le cadute di colore erano in realtà cadute di 'tela con colore' (difatti i frammenti di colore caduti aderivano sempre a frammenti di tela).

Di conseguenza ci parve essenziale porre l'accento sul problema del consolidamento del tessuto.

Inoltre le tele, per l'allungamento della fibra sotto il loro stesso peso, per le tensioni determinate da variazioni di umidità, e forse anche per l'ossidazione dovuta ad una reazione chimica con i colori stesi sul tessuto senza preparazione, si erano indebolite ed allentate e si rilevava la presenza di grossi spancamenti nella zona inferiore. Ancora una volta ogni sollecitazione provocava perdita del colore.

Il lavoro fu svolto in due fasi: la prima in loco per permettere lo spostamento delle opere[9], la seconda presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna dove si svolse il cantiere didattico aperto al pubblico.

Nella prima fase i dipinti furono staccati dalle pareti e fissati verticalmente ad una struttura in legno in modo da permettere l'accessibilità al retro durante le fasi di restauro.

Le prove di consolidamento dei dipinti vennero eseguite dal retro, a pennello ed a spruzzo, con Plexisol P550 in acetone in proporzione 1:5.

Dalle due prove eseguite risultò che l'applicazione della resina a pennello dava maggiori problemi, sia perché la rapida evaporazione del solvente provocava la formazione di gore, ma anche perché l'impregnazione appesantiva eccessivamente la tela, accentuando vistosamente la deformazione del supporto. Va notato inoltre, che in quella fase, una stesura a pennello del consolidante avrebbe spezzato le fibre sollevate in senso ortogonale alla superficie della tela, con l'inevitabile perdita di materiale originale.

Il consolidamento fu quindi eseguito con impregnazioni graduali del verso e del recto con Plexisol e, successivamente con infiltrazioni localizzate di Beva 371 per ristabilire l'adesione tra gli strati pittorici più spessi e la tela di supporto.

Ovviamente il trasporto comportò notevoli problemi, vista la dimensione delle tele, e l'impossibilità di arrotolarle a causa del loro precario stato di conservazione. Per fare uscire dall'edificio le casse lignee contenenti le tele fu quindi necessario allargare una finestra (fig.16 e 17). Le pesanti casse, sollevate da una gru, furono collocate su camion appositamente 'abbassati' per permettere il loro passaggio sotto le gallerie dell'autostrada.



Figura 16 e 17. Uscita dei dipinti dalla sala, ex sede del Comune



Figura 17. Taglio degli alberi per permettere il passaggio dei dipinti

La seconda parte dell'intervento venne svolta presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, in un cantiere didattico aperto al pubblico. In questa fase furono trattate le lacerazioni del supporto, riaccostate mediante un'adesione testa a testa delle fibre, utilizzando una resina epossidica bi-componente. La superficie venne ulteriormente pulita con la rimozione meccanica e chimica dei residui della polvere che non era stato possibile rimuovere prima del consolidamento.

La reintegrazione pittorica ad acquerello interessò unicamente le zone ove le lacune formavano macchie o disegni che interferivano con la lettura dei dipinti.

Situazione attuale: valutazione dell'intervento del 1995

Lo stato di conservazione attuale appare molto simile a quello riscontrato prima dell'intervento del 1995: La tela di supporto, in canapa molto grezza, rivela fili poco ritorti, liberi di sollevarsi alle estremità delle fibre (fig.18). La stesura di colore si presenta con spessori molto disomogenei, in alcune parti così sottile da essere quasi assente tanto da rivelare vaste zone di tessuto a vista (fig.19). In altre invece il colore è depositato a 'tocchi' (fig.20). A luce radente la superficie appare "pelosa" a causa della presenza di fibre sollevate (fig. 21). Lo sfioramento della superficie è sufficiente a provocare una notevole quantità di caduta di materiale.



Figura 18. Frammento di tessuto da *Gli Storpi*

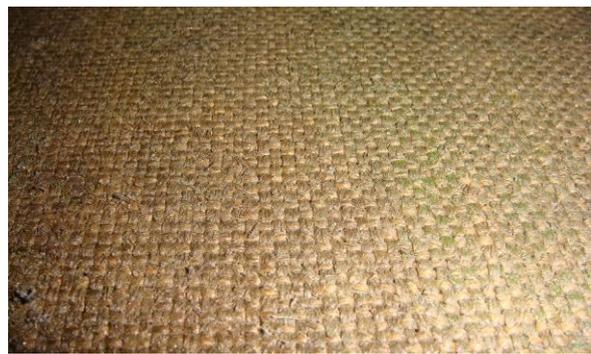


Figura 19. Tessuto 'a vista' con tracce di verde (recto)



Figura 20. Impasto steso sulla tela priva di preparazione



Figura 21. Superficie 'pelosa' a luce radente (recto)

La prova di sfioramento ha prodotto materiale che è stato successivamente esaminato al microscopio (fig.22): esso rivela una differenza rispetto allo stato conservativo prima dell'intervento del 1995, in quanto è visibile anche uno strato di resina che riveste i fili del tessuto (fig. 23). Questi appaiono vetrificati, ed essendo sottili e sporgenti, sono molto fragili e si spezzano. La presenza del consolidante non si è quindi rivelata efficace nel proteggere la superficie da abrasione o dal semplice contatto.

È stato inoltre possibile osservare che i frammenti dei fili di tela raccolti sono rivestiti di colore. Lo strato pittorico li ricopre su ogni lato, avvolgendo il filo come se si trattasse di una superficie tridimensionale (fig. 24-26). Questo dato è significativo per comprendere come si presentavano i dipinti appena ultimati: il colore era stato steso su un tessuto 'peloso' fin dall'origine, altrimenti avremmo avuto fili coperti di colore da un lato solo. La 'pelosità', caratteristica intrinseca al tessuto, probabilmente sfruttata dal pittore per una resa tecnica ed estetica, è stata successivamente accentuata da una condizione di degrado del tessuto, come ho potuto accertare attraverso alcune prove di invecchiamento 'empiriche' con cicli di caldo freddo (fig. 27 e 28).



Figura 22. Lo sfioramento con un dito fa cadere frammenti di tessuto/colore



Figura 23. Frammento di filo vetrificato dalla copertura con la resina consolidante



Figura 24. Frammenti di tela e colore caduti



Figura 25 e 26. Particolari dell'immagine precedente che mostrano il colore che riveste interamente il filo

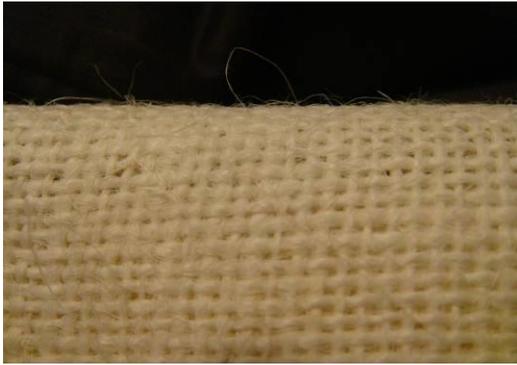


Figura 27. Tessuto 'peloso' nuovo prima dell'invecchiamento

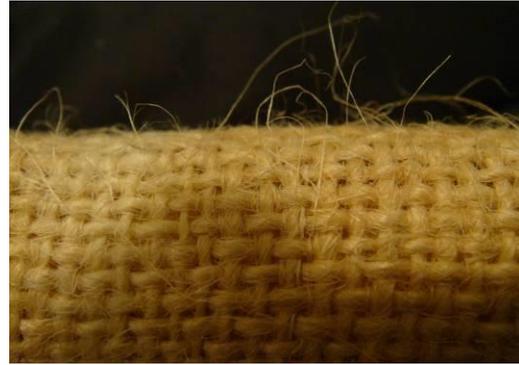


Figura 28. Tessuto 'peloso' nuovo dopo l'invecchiamento

Le condizioni ambientali oggi sono migliorate rispetto al passato: i dipinti si trovano in ambienti condizionati, con luce schermata, areati e distanziati dal pubblico (fig. 29 e 30). Il controllo delle condizioni ambientali, che limita gli sbalzi di umidità così dannosi per tele prive di preparazione, limiterà i danni in futuro. I distanziatori dal pubblico sono anch'essi un importante miglioramento rispetto a come trovammo i dipinti nel '95, soggetti ad abrasione continua da parte di chi frequentava gli spazi comunali. Le fragili fibre del tessuto non cadono se non sollecitate da agenti esterni. Il tensionamento del supporto dei dipinti appare stabile.



Figura 29 e 30. Esposizione attuale dei due dipinti al Museo Michetti di Francavilla a mare

Conclusioni

Michetti era un artista 'moderno', operante fuori dagli schemi delle accademie. La stessa cosa può dirsi per i suoi dipinti, talvolta debordanti fino a ricoprire le cornici. Egli considerava l'arte come un qualcosa di creativo nascente dall'unione di varie estrinsecazioni. Sentiva la necessità di introdurre nelle sue opere la quarta dimensione, ovvero 'il tempo'. Un'esigenza da concretarsi tramite la *rapidità* esecutiva, la cattura fotografica del *movimento*, la *scansione ritmica* conseguente dall'impiego di lunghi formati orizzontali, ed infine nella definizione della durata di godimento dell'opera limitata ad un *unico momento*. Ciò anche a prezzo del distacco materico dall'opera originale (considerata a tal fine sostituibile con un'incisione), restando obiettivo finale l'ottenimento della suddetta emozione di godimento esclusivamente *nell'attimo* prescelto.

Quest'ultimo punto pare importante per capire cosa fosse alla base della scelta di Michetti di utilizzare tele tanto grossolane e di così poco prezzo, prive di adeguata preparazione, per i grandi dipinti raffiguranti *Le Serpi* e *Gli Storpi*, peraltro destinati ad una mostra importante come l'Esposizione di Parigi. La spiegazione potrebbe essere la seguente. La visione dei quadri era riservata al solo *momento* dell'Expo. Essi dovevano fare parte di un evento artistico globale, riunente per un breve periodo tutte le forme d'arte in una grande espressione d'energia creativa. Terminata l'Esposizione, le tele vengono arrotolate. Diventano gli scenari teatrali d'uno spettacolo ormai concluso. Non a caso esse ricordano gli sfondi da teatro, poveri di preparazione, ma pur sempre efficaci visti da lontano. Le due tele di Michetti dovevano servire per un'unica rappresentazione: l'Expo.

Il loro degrado iniziò immediatamente dopo l' ultimazione, sia per la scelta dei materiali poveri e precari, sia per la manipolazione poco attenta. Solo il disinteresse del pittore verso la conservazione e la durata dell'opera riesce a spiegare questo comportamento.

Oggi esiste grazie all'esperienza proveniente dai problemi posti dal restauro del contemporaneo, maggiore sensibilità e rispetto nei confronti delle intenzioni originali degli artisti. E in quest'ottica può essere interessante riconsiderare il percorso conservativo di queste due opere sottoposte da sempre ad interventi che si ponevano l'obiettivo della loro conservazione ad 'oltranza'. È opportuno domandarsi se ciò è quanto veramente voleva Michetti. Stiamo parlando d'un artista che considerava addirittura lecita la sostituzione delle sue opere con un'incisione, a totale discapito dell'originale che, secondo lui, poteva tranquillamente essere distrutto.

E possiamo addirittura porci una domanda 'provocatoria': non sarebbe una esaustiva documentazione fotografica, raccolta al momento dell'ultimazione, il migliore modo di conservare la memoria dell'opera?

Le osservazioni condotte fino ad ora sui due dipinti inducono a qualche ulteriore riflessione. Queste due opere non possono considerarsi un esempio tipico dell'arte di Michetti. Ma la loro situazione del tutto particolare serve a sottolineare fino a che punto il restauro non possa e non debba mai considerarsi un'operazione di 'routine'.

Da un punto di vista pratico le attuali condizioni di conservazione ambientale consentono di rallentare il degrado delle due opere. Al medesimo tempo però sembra evidente la necessità di approfondire la ricerca al fine d'individuare consolidanti con caratteristiche diverse da quelle dei prodotti usati nel restauro del '95. Le resine, di natura piuttosto rigida, hanno infatti probabilmente contribuito a rendere ancor più fragili i fili volanti del supporto, mentre la tecnica di applicazione del consolidante (a spruzzo) ha rivestito i fili senza impregnarli in profondità.

Un consolidamento del tessuto con un prodotto più elastico e con maggiore potere impregnante consentirebbe la flessione delle fibre sottoposte a contatto, senza spezzarle. Tale prodotto dovrebbe possedere in particolare (oltre alle consuete proprietà richieste nell'ambito della conservazione) una caratteristica di flessibilità senza 'tack' (attitudine ad attrarre la polvere), senza in alcun modo alterare l'aspetto né della superficie pittorica, né della tela esposta. Inoltre esso dovrebbe avere una buona capacità di penetrazione e piena compatibilità con la complessa miscela legante impiegata da Michetti.

NOTE

[1] UGO OJETTI, *Artisti Contemporanei: F.P. Michetti*, in *Emporium*, Bergamo, volume XXXII, n.192, dicembre 1910, pp 403-404. "...ha atteso a rendere perfetta questa sua nuova tempera in cui il colore è sciolto con uno speciale processo nella glicerina, e a renderla maneggevole tanto che ha inventato anche un lungo sgocciolatoio automatico perché sulla carta scorra sempre un po' d'acqua e sgrassi il colore"

[2] ITALO DE SANCTIS, *Francesco Paolo Michetti*, in "Tempo Nostro", Pescara, Anni I, n.3, 15 maggio 1932, p.13

[3] ACHILLE RICCIARDI, *Non intervistando Francesco Paolo Michetti. Il convento- Paesaggio ed Arte- Il grande pittore ritorna da noi- Le opere della seconda giovinezza*, in "Il Giornale d'Italia", Roma 22 agosto 1912.

[4] Oggi diviso in 33 pezzi conservati nella Cassa Valori di Vasto.

[5] GEORGES HÉRELLE, *Notolette dannunziane* a cura di Ivanos Ciani. Introduzione di Guy Tosi, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1984, pp 52-53...

[6] ALBERTO SAVINIO, *Dico a te Clio* 1939, Pànfilo, "la spiaggia e il cenobio di Francesco Paolo Michetti" in "Corriere della Sera", 5.2. 1938; Afran, in "la Tribuna", 28.7.1938; s.a. "Pellegrinaggio d'amore allo studio e al Convento", in "la Tribuna", 31.7.1938

[7] L'intervento diretto dalla dott.ssa Elena di Maio della Galleria Nazionale di Arte Moderna, è stato eseguito da Cecilia Bernardini, Gabrielle Gaggi ed Eugénie Knight, con la collaborazione di Irene Ficacci.

[8] Il supporto di tela di canapa molto pesante (fili 2x1,6 di trama e 6 di ordito per ogni cm²) è composto da n.7 teli di cm.140, uniti con cuciture visibili sia dal recto che dal verso. Inoltre, *le Serpi* hanno una aggiunta di tela di cm.40 lungo tutta il lato superiore; tale aggiunta, essendo di grana diversa, con il tempo e la parziale perdita del colore si è notevolmente evidenziata anche sul recto.

[9] In questa fase si è provveduto dapprima alla spolveratura del retro a pennello con un aspirapolvere distanziato per consentire una migliore lettura delle tracce dei danni dovuti all'umidità e per evitare il fissaggio della polvere. Sul verso, la pellicola pittorica è stata spolverata con pennelli di martora ove possibile.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

1. R. BARILLI, A. BORGOGELLI, S. WEBER, a cura di, *L'ultimo Michetti, pittura e fotografia*, Alinari Idea, Firenze 1995.

2. *Capolavori dell'Ottocento Napoletano. Dal romanticismo al verismo*, Catalogo della Mostra tenuta a Monza, Mazzotta, Milano, 1997, pp. 168-171 e pp. 185-186.
3. G. PIANTONI, E. DI MAJO, M. DE LUCA, a cura di, *Capolavori in mostra. Dipinti e disegni di Francesco Paolo Michetti. Cantiere aperto: Michetti in Restauro*, 24 Marzo- 18 giugno 1995, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Soprintendenza Speciale all'Arte Contemporanea, Roma.
4. CLAUDIO STRINATI, a cura di, *Francesco Paolo Michetti. Dipinti, pastelli, disegni*. Catalogo della Mostra, a Roma, Palazzo Venezia, 6 marzo-1 maggio 1999 e a Francavilla al Mare, Museo Michetti, 25 maggio-30 agosto 1999, Electa, Napoli, 1999.
5. TERESA MULONE, a cura di, *Francesco Paolo Michetti, Il Cenacolo delle arti tra Fotografia e Decorazione*, Catalogo della Mostra, Electa, Napoli 1999.
6. RAFFAELE AURINI, *Michetti Francesco Paolo*, in *Dizionario bibliografico della gente d'Abruzzo*, voll. 5, III, Ars et Labor, Teramo 1958.
8. RESTITUTO CIGLIA, *La figlia di Jorio, opera pittorica di F. P. Michetti*, Editrice italice, Pescara, 1977.
10. FRANCO DI TIZIO, *Francesco Paolo Michetti nel cinquantenario della morte*, Laboratorio litografico Brandolini, Pescara, 1980.
11. FRANCO DI TIZIO, *Francesco Paolo Michetti nella vita e nell'arte*,. Ianieri Editore, Pescara, 2007.
12. FAUSTO EUGENI, L. PONZIANI, M. SGATTONI, a cura di, *Dizionario bibliografico della gente d'Abruzzo*, Nuova edizione ampliata, , Andromeda Editrice, Colledara, 2002, vol.IV, pp.157-181.
13. A. MARONI, *Francesco Paolo Michetti, Pittori abruzzesi dell'Ottocento*, Poligrafica Mancini, Sambuceto (CH), 1995.
14. MARINA MIRAGLIA, *Michetti tra pittura e fotografia*, in *Francesco Paolo Michetti, Il Cenacolo*, pp. 13-32.
17. G. ALBERTINI, *Michetti umorista*, in "Rivista Abruzzese", Anno LIII, n.4, ottobre-dicembre 2000, Laboratorio litografico Brandolini, Lanciano, 2000, pp 320-322.

Si ringraziano: la prof.ssa Giovanna Cassese, Direttore dell'Accademia delle Belle Arti Di Napoli e la dott.ssa Giusy Rovella e il sig. Rocco Antonucci del Museo Michetti di Francavilla a Mare, per il loro prezioso aiuto.