

Francesco Paolo Michetti, *Il Voto*, 1881-1883



Francesco Paolo Michetti, *Il Voto*, 1881-1883. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Un'opera di gusto sicuramente dannunziano è *Il Voto*, che **Francesco Paolo Michetti** (1851-1929) dipinse tra il 1881 e il 1883 e che rappresenta un momento della festa di S. Pantaleone nel piccolo paese di Miglianico (Chieti), quando alcuni fedeli, in chiesa per adempiere un voto, strisciano verso il busto-reliquiario del santo con la lingua sul pavimento, sullo sfondo dei canti, delle preghiere, degli incensi.

L'opera venne esposta alla grande Esposizione romana di Belle Arti del 1883 e d'Annunzio le dedicò un intero articolo sul *Fanfulla della Domenica*, riservandole una descrizione che si adegua agevolmente al tono del quadro. Lo scrittore riprenderà tale descrizione in una novella del *Libro delle vergini* (1884) e nelle pagine sul santuario di Casalbordino nel *Trionfo della morte* (1894).

Ogni particolare del grande dipinto (sette metri di lunghezza per due e mezzo di altezza) viene trasferito in parola, quasi a gara col pittore: *Ora tutta la terribilità barbara di quel fanatismo, tutta la truce intensità di quella fede, tutta la convulsione di quello spasimo è raccolta nella figura senile che si avvinghia con l'estremo sforzo delle braccia al simulacro d'argento e gli attacca alla bocca la bocca insanguinata. Quell'amplesso è indimenticabile; ha qualche cosa di tragico che atterrisce, ha qualche cosa di sovrumano che attrae. Pare che quel vecchio si aggrappi a un'ultima speranza di salvezza, pare che voglia donarsi anima e corpo a quell'essere muto che lo guarda dalle profonde occhiaie di teschio nella radiosità del disco tagliente. Tutta la faccia e il cranio calvo si confonde con il metallo effigiato, nel sudiciume del sangue e della polvere; ma un riflesso d'argento brilla nell'occhio umano vincendo il lucicore della fede.*

Un dipinto, dunque, che trae ispirazione da una pratica a metà tra la fede e la superstizione, che documenta un determinato aspetto di una tradizione popolare con intenti realistici, in sintonia con l'indirizzo prevalente della cultura del tempo: si pensi alle opere veriste di Giovanni Verga (*Vita dei campi*, del 1880; *I Malavoglia*, del 1881) o a un dipinto come *L'eredità*, del 1881, di Teofilo Patini.

La ricostruzione dell'avvenimento proposta da Michetti supera però l'intenzione puramente documentaria, accrescendone gli aspetti più impressionanti, quelli che attengono al fanatismo religioso, a dimostrazione che la cultura del realismo si stava muovendo in altre direzioni, in rapporto, questa volta, con quanto andava elaborando d'Annunzio. Per questo lo scrittore dedica un'attenzione così particolare a questo dipinto, non limitandosi a una descrizione particolareggiata, ma arricchendola con osservazioni propriamente critiche, come lo scrittore non farà a proposito di nessun altro dipinto.

Gabriele d'Annunzio, *Il Voto*

Ecco una parte dell'articolo di d'Annunzio pubblicato sul *Fanfulla della Domenica* (14 gennaio 1883):

L'impressione fu a Miglianico, alla festa di San Pantaleone, nella calura soffocante dell'estate, dentro la chiesa, tra il lezzo bestiale che esalava da quei mucchi di corpi umani accalcati nella mezza ombra. Era una greggia, una mandra enorme d'uomini, di femmine, di fanciulli, entrata a forza, per vedere il santo, per pregare il gran santo d'argento, per assistere al martirio dei devoti.

La mandra nell'afa sudava e ansava come un solo gigantesco animale sdraiato sul pavimento a soffrire: un mugolio si propagava sotto la navata, tra il fumo dell'incenso saliente a disperdersi. [...] E là, in mezzo ad un solco umano, fra pareti umane, tre quattro cinque forsennati s'avanzavano strisciando, con il ventre per terra, con la lingua su la polvere dei mattoni, con le punte dei piedi rigide a sostenere il corpo. Rettili. I muscoli delle gambe ignude si tendevano in rilievo sotto la pelle pelosa, sotto il sudiciume della pelle nerastra; le vene delle braccia si gonfiavano in un lividore verdognolo, come piene di un umore velenoso, quasi per scoppiare; e nello spasimo dello sforzo pareva che le reni si spezzassero. Tra le dita delle mani, tra le unghie dei piedi le chiazze del sangue apparivano già; e la bocca sanguinava nello strofinio feroce su i mattoni, e su le macchie rosse che un fanatico aveva lasciate strisciava la lingua arida di un altro fanatico. Si avanzavano così, come rettili. Una superstizione cupa li acciecava. [...]

E giungevano al santo, e gli si abbrancavano al collo in un supremo impeto che pareva d'odio, e cercavano con la bocca dolorosa quella fredda bocca d'argento, e gl'insaguinavano nel bacio la faccia, e prolungavano il bacio con una specie di godimento convulso, come per sentire il refrigerio del metallo su i laceramenti della lingua, come per sentire almeno rispondere a quel bacio. Restavano lì, abbrancati, sotto lo spruzzo dell'acqua santa, al mormorio del prete benedicente, fin che il cranio del compagno sopraggiunto non li urtava alla calcagna. Poi si staccavano, provando più acute le fitte; con la testa penzolante dal collo, si trascinarono via, stramazavano per li scalini, si abbattevano su la pietra come in un tramortimento. Parevano bestie colpite in fronte: le carni ignude della schiena, delle gambe, delle braccia prendevano come una lividura di cancrena. Il santo era lì, muto, con i due terribili buchi neri sotto la sporgenza del cranio, con la impronta sanguigna del bacio sul viso, nella immobilità, nella luce crudele.

Da questa impressione il quadro emerse vivo e caldo e determinato subitamente. La potenza di quel sentimento umano così aveva ferito l'artista, che egli da prima non si preoccupò, non poteva preoccuparsi delle forme. Egli aveva lì dinanzi un dramma, tutta una storia di brutalità, di superstizioni, di perversimenti, di acciecamenti, di terrori; egli aveva lì dinanzi tutto uno squarcio della trista vita delle campagne, un lungo dolore. [...]

Ora il quadro viveva già anche prima che tutto fosse fermato su la tela; e l'ambiente era creato, e i tipi che a mano a mano vi entravano pareva vi respirassero e prendessero così atteggiamenti e impronte di vita singolari. Vi era cioè tra l'ambiente e le figure come una compenetrazione, come un legame necessario; onde le figure nel passaggio dalli studii al quadro per lo più non conservavano la stessa fisionomia né lo stesso significato, ma assumevano quella fisionomia e quel significato che loro infondeva l'aria sacra spirante ivi entro. Si guardi, per un esempio, lo sviluppo del crocifero a sinistra. È passato per tre trasformazioni. Nella prima egli è tutto turchino, eretto, stringente l'asta della croce, con una posa spavalda da alabardiere; ed è stato rifiutato. Nella seconda egli è anche eretto, superbamente bello nel corpetto fiammante, con una testa vigorosa e imperiosa di Cesare antico; ed è stato rifiutato. Nella terza egli è in ginocchio, assorbito dalla intonazione generale, armonizzante co 'l gruppo, vivente.

Così delli altri tipi. Non una carezza per niuno, su la tela. Ma con che splendida larghezza, con che senso profondo del vero l'artista li aveva studiati nelle tempere e nei pastelli. Con che pura religione d'arte egli aveva ricercati ed eseguiti i più piccoli particolari che poi nel quadro divennero accenni sprezzanti! Che è una bisaccia in una tela di tanta ampiezza e di tante figure?

Ebbene, si guardi lo studio. Che è una croce? Si guardi lo studio.

Sono studii che io volentieri chiamerei eroici, ove la forza della esecuzione è inarrivabile, ma è trasfuso quel senso indefinibile di vita che sembra animare anche le cose inerti. Ci sono lembi di stoffa tentati più e più volte con una pazienza di ricerche meravigliosa; ci sono interni di cappello, candelieri, arredi sacri, tutte anche le minuzie più insignificanti che sotto il pastello acquistavano una importanza singolare.

Ora quando l'artista è andato innanzi alla gran tela non ha dovuto trovare il quadro, non ha dovuto vincere certi ostacoli e sciogliere certi problemi materiali dell'arte che pure costringono tanti pittori a restare spesso molte ore o molti giorni su una testa e su una mano e su una piega. Tutto quel gagliardo e sano nutrimento di vero gli si era assimilato per così dire, nelle arterie e nelle ossa; ond'egli riproduceva senza fatica, ma con una caldezza ed una energia naturali. [...]