



CHIAROSCURI.

Il simbolismo del colore
nella pittura di Michele de Napoli

mostra a cura di
Giuseppe Tucci

Terlizzi
Pinacoteca "Michele de Napoli"
16 aprile - 7 giugno 2014

Chiaroscuri. Il simbolismo del colore nella pittura di Michele de Napoli

mostra a cura di
Giuseppe Tucci

coordinamento
Francesco Picca

allestimento
Francesco Picca, Roberto Santeramo



Comune di Terlizzi



PINACOTECA
DE NAPOLI

Pinacoteca "Michele de Napoli"
corso Dante, 9 - Terlizzi
tel. 080.3542836
www.pinacotecadenapoli.com



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DI BARI
ALDO MORO

Una nuova mostra dedicata alla produzione artistica di Michele de Napoli ci permette di ammirare, in alcuni casi per la prima volta dopo il loro recente restauro, una serie di dipinti selezionati dal giovane studioso Giuseppe Tucci e accomunati da una intrigante lettura delle caratteristiche cromatiche che li caratterizzano. I colori, elementi attraverso i quali i sensi apprendono la realtà, assumono nell'arte una valenza non solo fenomenica: non sono esclusivamente elementi costitutivi della natura, ma si caricano di valori simbolici a cui un artista colto come Michele de Napoli non poteva non porre attenzione, non poteva non considerare nel momento in cui "metteva in scena" storie religiose, mitologiche o desunte dai testi letterari dell'antichità classica. I colori sono così non solo il linguaggio vivente della natura, con il quale si può stabilire un rapporto di comunicazione ed avviare un'esperienza interpretativa, ma anche un repertorio di analogie, di "segnî", di rimandi e citazioni in grado di vivificare la pura e semplice narrazione dei fatti e delle leggende. È questo l'intento che anima la ricerca alla base di questa mostra: mostrare il colore che "parla", un linguaggio che dobbiamo sforzarci di comprendere e che da millenni gli artisti hanno utilizzato e trasposto nelle loro opere. Ancora una volta la proficua collaborazione con l'Università di Bari ci permette di gustare e comprendere al tempo stesso alcuni di quei dipinti e disegni che con lungimiranza Michele de Napoli volle consegnare alla sua comunità affinché fossero posti a disposizione degli "studiosi delle cose nostre".

Ninni Gemmato
Sindaco

I. Il colore nelle opere giovanili: tra mito e classicità

Le opere con personaggi della mitologia e della storia classica, legate per la maggior parte al periodo giovanile dell'artista, sono quelle nelle quali de Napoli fa sfoggio di maestria nell'uso del colore: esso appare netto, sapientemente chiaroscurato, magistralmente esibito seguendo i dettami della pittura accademica. Cronologicamente, questa fase coincide con gli anni trascorsi presso il Reale Istituto di Napoli e la breve parentesi romana. Il Neoclassicismo, sin dai suoi primi esponenti, riteneva che il colore, attraverso i suoi tre fondamentali e nel dosaggio dei complementari, potesse avvicinarsi alla perfezione, ma la linea avrebbe sempre avuto il primato rispetto ad esso.

Mario D'Orsi si esprime in questi termini riguardo questo particolare elemento della pittura del suo conterraneo, affermando che de Napoli: "sempre più ligio al suo accademismo statuario, cristallizzò stile e tecnica pittorica; dando luogo ad una pittura dalla pennellata forbita, lucida e controllata al massimo, che meglio può definirsi un chiaroscuro a colori, che ignorava deliberatamente i valori tonali ed atteggiava alcune statue, perfette ma gelide, in un mondo privo di atmosfera. Una pittura in cui, alla resa dei valori plastici, al virtuosismo anatomico, al magistero degli scorci e, nei casi più felici, al ritmo compositivo, era sempre inflessibilmente sacrificato il colore".

Al di là del recupero degli elementi chiave della statuaria classica, del nudo eroico e del vigoroso trattamento dei panneggi, l'aspetto su cui ci si interroga è se per questo filone si possa parlare del colore in termini squisitamente simbolici.

De Napoli, in conformità ai canoni accademici, realizza opere aventi come soggetti i grandi uomini politici della latinità e i grandi eroi della mitologia greca e romana, per i quali è previsto l'uso di una gamma di colori che ritorna: bianchi greci e romani (anche privi di attinenza



Michele de Napoli, *Ulisse e Nausicaa*. Olio su tela, inv. Sopr. 34014.

storica), rossi pompeiani e varie gradazioni dell'oro, colori "imperiali". Altri colori più discreti possono essere accostati ai tre suddetti. Si riconoscono immagini di grande tensione morale, spesso ridotte a pochi soggetti, ma di grande immediatezza.

Guardando nello specifico notiamo come in opere come *Ulisse e Nausicaa* e *Prometeo che plasma l'uomo con l'argilla*, appartenenti al filone mitologico, propongano una gamma di colori simbolici del tutto simili: nella prima opera Ulisse, nudo di profilo a destra, riceve dalle mani di un gruppo di ragazze delle vesti per coprirsi. Al centro la poderosa figura femminile della principessa Nausicaa, il cui aspetto dignitario impone la realizzazione di una veste rossa con manto turchino: in questo caso essa è giustificata dal fatto che Nausicaa è medium divino che permette a Ulisse di giungere sull'isola dei Feaci e di avvicinarsi alla salvezza finale. L'immagine femminile è allegoria del mito, della grazia e dell'ospitalità, che si contrappone alla forza e alla sopportazione eroica rappresentata da Ulisse, per questo motivo rappresentato nudo. Attraverso la veste rossa Nausicaa assume un aspetto dignitario, "regina" alla quale si contrappone la figura "meschina" di Ulisse, che avanza con la mano sinistra la propria richiesta di aiuto.

Prometeo fu eseguito da de Napoli durante il suo soggiorno romano (1839-1842). La composizione consta di quattro figure: a sinistra Prometeo, nudo in piedi e di profilo verso destra, appena coperto da un panno rosso, tende la sinistra reggendo una fiaccola. A destra una figura di donna di profilo a tre quarti, Atena, raffigurata come *promachos* (combattente), non nell'atto di avanzare ma piuttosto in posizione statica: nella mano destra sollevata infatti tiene la lancia e con il braccio sinistro regge lo scudo. La dea indossa una tunica blu e una mantellina rossa. In secondo piano, decentrata verso destra, la statua di un adolescente che sembra ridestarsi dal torpore, abbracciato da una fanciulla alata (Psiche) in leggere vesti svolazzanti. L'iconografia romantica eleggerà Prometeo eroe della resistenza umana agli arbitri del destino, titanico e volitivo rappresentante del potere umano; per i Greci, egli non era un eroe, perché la tracotanza e l'empietà di cui aveva dato prova opponendosi al volere divino squalificavano ogni suo gesto. In questa versione del mito, de Napoli sceglie una iconografia poco tradizionale, che narra di come Prometeo, dopo aver rubato il fuoco con l'aiuto di Atena, avvicinò la torcia accesa ad una statua, donandole la vita. In questo caso il rosso assume più che un ruolo dignitario nell'effigie di Prometeo, aspetti simbolici legati al sacrificio compiuto dall'eroe nel rubare il fuoco, sforzo che gli costerà la punizione divina.

Uno studio preparatorio per la figura della statua animata mostra come la rappresentazione del momento esatto del passaggio dall'argilla alla carne non sia solo focalizzato sul pathos e sul concetto anatomico, ma si avvalga del binomio luce-colore per rendere in divenire il sanguigno pallore della statua che sta mutando in uomo.

Proseguendo le modalità ora viste nell'ambito del fi-

lone mitologico, anche nella pittura 'istorica' de Napoli operò scelte coloristiche legate alla sfera simbolica. In questo ambito, perfettamente concorde con le tendenze contemporanee del Neoclassicismo, il pittore scelse di confrontarsi con temi tratti dalla classicità. Egli vi contribuì con la rappresentazione di grandi uomini politici, quali Alessandro Magno e Caio Mario, protagonista in ben due tele. *Mario e il Cimbro* presenta un momento drammatico della vita di Caio Mario (156-86 a.C.), che dopo anni di gloria politica cadde in disgrazia e fu perseguitato a morte dal suo avversario Silla. L'opera illustra un evento della vita di Mario avvenuto nell'88 a.C.: il celebre uomo politico sarebbe riuscito a fermare lo schiavo cimbro, che avrebbe dovuto ucciderlo, usando semplicemente il tono perentorio della sua voce.

I due personaggi, dei quali il pittore ha messo particolarmente in risalto la robustezza fisica, assumono due posture differenti: Mario, presentato come un uomo di mezza età, è seduto su un divano, le gambe divaricate e il corpo visto frontalmente, mentre il viso è tratto di profilo a sinistra. Il busto è coperto per metà da un pannello bianco, mentre il divano sul quale siede presenta è coperto da un panno rosso che gli copre parzialmente anche le cosce. Con un'espressione minacciosa Mario allunga il braccio destro e indica il guerriero che, colto da uno spavento terribile mentre si avvicina di soppiatto, spalanca gli occhi. Sullo sfondo si riconoscono due pilastri che incorniciano una pesante tenda.

La scelta di questo tema affonda le sue radici nella tradizione pittorica di stampo davidiano, come mostrano le tangenze con un medesimo soggetto, *Mario a Minturno*, realizzata nel 1786 da J. German Drouais, allievo di David. Mario veste secondo il tipico abito consolare. Nella simbologia romana il rosso

(o porpora) e il bianco (*candidus*) rappresentano Marte e Giove. Il rosso indica ardore e sacrificio, l'offerta volontaria per la Patria. Il bianco indica lo *ius*, la giustizia, il giuramento. I magistrati e i membri del Senato indossano questa toga. Nell'iconografia del personaggio di Mario, la toga bianco-rossa ricalca una consuetudine già vista agli albori del Neoclassicismo, con la quale de Napoli sembra concordare..



Michele de Napoli, *Prometeo che plasma l'uomo con l'argilla*, Olio su tela, inv. Sopr. 00014



Michele de Napoli, *Mario e il Cimbro*, Olio su tela, inv. Sopr.00013



In alto: J.German Drouais, *Mario a Minturno*, 1786. Olio su tela, Parigi, Louvre.

A sinistra: Michele de Napoli, *Testa di adolescente*. Olio su carta, inv. Sopr. 00012

A destra: Michele de Napoli, *Scena di uccisione*, Olio su tela



II. Il colore nella pittura a carattere storico: Medioevo e Rinascimento

Attorno agli anni Cinquanta dell'Ottocento l'attenzione di de Napoli per la pittura di 'istoria' comporta il discostamento da soggetti classici in favore di tematiche derivanti da fatti storici medievali e rinascimentali. L'occasione per cimentarsi con queste tematiche è data dalla commissione che egli riceve per la realizzazione del sipario del Teatro Piccinni di Bari. Dalla metà dell'Ottocento in poi la costruzione dei teatri costituisce una delle precipue attività delle istituzioni comunali dell'epoca, riservando ai pittori il ruolo di esecuzione delle decorazioni interne.

Il sipario realizzato nel 1854 per il teatro barese, ha per soggetto il Torneo di Re Manfredi, scelto tra tre temi inizialmente proposti dall'artista: La Disfida di Barletta, tema patriottico-popolare; Ritorno dei vincitori dalla Disfida di Barletta, soluzione di compromesso. La scelta della commissione esaminante cade sul Torneo, che ricorda l'avvenimento storicamente tramandato del torneo allestito per onorare il passaggio dell'imperatore Baldovino da Bari nel 1259, descritto tra l'altro nella cronaca apocrifia dei Diurnali di Matteo Spinelli di Giovinazzo.

In realtà il sipario non avrà molta fortuna presso i baresi, ma sarà fonte di ispirazione per altri artisti conterranei, che ne recupereranno motivi iconografici, come ad esempio Raffaele Armenise nella scena medievale della cupola del Teatro Petruzzelli, e Geremia Discanno, che nel 1859 realizzerà una copia del sipario di de Napoli. Il Torneo, rievocando gli antichi e popolari spettacoli del medioevo, segue il filone del revival di motivi e temi medievali.

Rispetto agli antiaccademici contemporanei, come Domenico Morelli, che presentava nelle sue opere figure e cose non viste, “ma immaginate e vere a un tempo”, de Napoli si contraddistingue per una maggiore fedeltà storica.

Per la *Disfida*, spartiacque per l'artista da una pittura di carattere storico essenzialmente legata a temi clas-

sici, ad un'altra caratterizzata da scene storiche medievali e rinascimentali, de Napoli si concentra solo sull'essenziale: la scena di combattimento tra pochi cavalieri, in cui lo scenario di battaglia è costituito da una campagna arida e brulla. Per il soggetto de Napoli si ispirò ad un evento della storia meridionale avvenuto nel 1503, durante la guerra fra Francesi e Spagnoli, nelle campagne tra Andria e Corato: lì ebbe luogo un combattimento tra tredici cavalieri italiani e altrettanti francesi, che si concluse con la vittoria degli italiani guidati da Ettore Fieramosca, i quali uccisero un francese e imprigionarono i restanti. L'interesse di de Napoli per questo fatto storico locale si inserisce all'interno di un recupero degli eventi della storia patria su scala nazionale. Saranno molti nel corso dell'Ottocento i pittori e i letterati che si occuperanno del tema della Disfida: Palizzi, Minardi, Calò, Cerrone, Del Buono, d'Azeglio.

Nella zuffa di cavalieri in armatura medievale, montati a cavallo, è possibile distinguere due direzioni di movimento: da destra e da sinistra diagonalmente l'uno verso l'altro. In primo piano un cavaliere che si volge altrove e a sinistra un caduto. Nuvole di polvere giallina si alzano dal terreno. Sullo sfondo, in alto a sinistra, un'architettura che sembrerebbe un castello, mentre a destra, leggermente elevata, una tenda sotto alcuni alberi.

Paolo Giovio, storico cinquecentesco, racconta che i francesi, comandati dal La Motte, “comparvero con bellissimi saioni di cremisi e broccato d'oro”, mentre gli italiani, a detta del cronista spagnolo Antonio Rodriguez Villa, indossarono sopra le armi sopravvesti di raso metà bianco e metà violetto alla divisa della regina Isabella moglie del re spagnolo Ferdinando”.

Non è dato sapere se de Napoli fosse a conoscenza di queste fonti, ma quasi certamente conosceva

L'opera di Massimo d'Azeglio, *Ettore Fieramosca o la Disfida di Barletta*, pubblicata dall'autore nel 1833, vicina in termini descrittivi a quanto già proposto da Giovio e da Rodriguez Villa. Le scelte cromatiche utilizzate per l'opera sono sicuramente pertinenti con il racconto degli storici sopracitati e sottolineano ulteriormente la sua volontà di rimanere fedele al fatto storico *tout court*.

Su questa falsariga si pone l'esecuzione del *Torneo*. De Napoli sceglie di non rappresentare un momento di azione, ma uno iniziale, ancora indistinto e corale, dove il centro compositivo è sacrificato in favore del bilanciamento dei vari gruppi. Non abbiamo riscontri che ci permettano di comprendere quanto de Napoli abbia preso dai tornei medievali celebrati nelle maggiori città italiane del suo tempo: di quelli tenuti a Bari, infatti, mancano notizie significative.

Un possibile riscontro di quanto è stato proposto dall'artista sembrerebbe tuttavia rintracciabile in un testo di T.A. De Felici, edito a Napoli nel 1855, quindi contemporaneo al lavoro di de Napoli.

Nel paragrafo dedicato al torneo barese, De Felici afferma: “ordinata la lizza fuori l'antica porta della città, rimpetto al castello, ove furono eretti vaghi ed assai comodi palchi pe' gentiluomini e le dame, destinatasi la loggia del castello pe' due sovrani e la corte, si lessero in quel giorno i mantenitori al numero di quattro, il conte di Tricarico, un messer Gioffredo di Loffredo, Messer Tancredi Ventimiglia e messer Corrado Spadafora [...]”.

Stando dunque quel di l'imperatore designato nella designata sua loggia col Re e con tutta la corte, venne al lor cospetto in mezzo all'arena un araldo tutto in armi, sopra un gran corsiero leardo conbarda di splendidissimo acciaio, seguito dai mantenitori sopradetti, con stendardo reale in mano, preceduto da otto trombetti; il quale giunto a fronte de' Principi, fatto un profondo inchino della testa, e suonate a lungo le trombe, pubblicò se essere re d'armi del re Manfredi che, richiedeva ognuno che si volesse provare con quei mantenitori [...]. A tale invito apparvero nell'arena ben ventidue avventurieri, due saraceni per nome Bictumen e Gianat, vestiti di divisa pavonazza e gialla, Sarro d'Antignano e Pietro d'Abenavole Capuani con sopravvesti bianche e verdi [...]”.

A ben vedere, la scena ricalca nei suoi tratti essenziali il racconto di De Felici: otto trombettisti a cavallo, disposti a quattro su due file, portano alla bocca il loro strumento incalzati da un cavaliere su un cavallo grigio (leardo) recante i vessilli del re, seguito a ruota dai mantenitori all'estrema sinistra, riconoscibili in quanto privi di armi di offesa. Alla sua destra invece si palesano i nobili che gareggeranno nel torneo: oltre a quelli in primo piano, all'estrema destra trova posto la massa indistinta dei partecipanti, anticipata da un trombetto che li sta annunciando.

I colori secchi e sovraesposti del dipinto, il polverone, legano ulteriormente il soggetto in una unità di insieme nella quale il tutto è costruito con grande aderenza storica. La cromia non fa eccezione Manfredi, il personaggio in piedi sul baldacchino dove siedono i regnanti, è identificato dal colore verde dei suoi abiti, elemento riportato dai cronisti a lui contemporanei come G. Villani e Benvenuto da Imola. Anche gli scudi appesi alle lance che circondano la lizza, sono storicamente fedeli: quello issato in prossimità di Manfredi



Michele de Napoli, *La Disfida di Barletta*, Olio su tela, inv. Sopr. 00003



Michele de Napoli, *Torneo di re Manfredi*, Olio su tela, inv. Sopr. 33989

è relativo al regno latino di Baldovino, quadripartito da una croce d'oro centrale, con agli angoli quattro bisanti d'oro caricati di un bisante rosso con una croce dorata, attorno ai quali stanno quattro crocette d'oro. Quello alla sommità del baldacchino riprende l'arme della terra di Bari e sembra replicato quattro volte agli spigoli della struttura. Questo blasone presenta un motivo inquartato in croce di sant'Andrea, d'argento e azzurro, con il pastorale collocato centralmente. Più difficoltà si hanno nell'identificare il grande stendardo posto sulla lancia impugnata dal cavaliere con la guadrappa rosso-azzurra, visto da tergo: in uno scudo inquartato trovano posto alle estremità due aquile nere affrontate, simbolo degli Hohenstaufen, mentre ai margini superiore e inferiore trova posto l'emblema degli Altavilla, uno scudo in campo azzurro fasciato da un motivo a scacchi rosso e argento, qui per altro appena accennato.

Per gli altri personaggi raffigurati è difficile dire se ci sia un riscontro con quelli elencati da De Felici e se il loro abbigliamento e i loro blasoni aderiscano al fatto storico; per i colori non abbiamo riscontri; prevalgono il rosso, l'azzurro e l'oro. Si può quantomeno aggiungere che l'araldica, sin dal medioevo, attribuì all'azzurro un significato regale, per cui il fatto che i cavalieri di Manfredi siano rappresentati con questo colore accresce i loro tratti distintivi.

III. Il colore nelle opere a soggetto storico-religioso

Questo filone è probabilmente quello nel quale, all'interno della vasta gamma di opere di de Napoli, il simbolismo del colore diventa più pregnante. Certamente ciò può dipendere da una tradizione iconografica plurisecolare alla quale de Napoli poteva rifarsi. Del resto buona parte della pittura neoclassica si distingue per una forte adesione all'iconografia tradizionale nelle opere religiose.

Semmai il tratto peculiare di questa fase del pittore terlizese è una tendenza alla variazione cromatica, la quale si fa consueta a partire dalle prime commissioni, fino a diventare vero e proprio motivo ricorrente nella produzione religiosa della piena maturità e dell'ultima parte di vita dell'artista pugliese. Molte tele sono accompagnate da un iter di studi e di schizzi ragguardevole, che seguendo fedelmente lo sviluppo dell'idea pittorica, sono testimoni in taluni casi dei cambiamenti verificatisi in corso d'opera.

Inoltre la ricerca chiaroscurale, mediata dall'elemento colore, accompagna le opere tarde di de Napoli costituendo una tendenza verso lo sperimentalismo che egli stesso non mancherà di sottolineare in prima persona.

Uno dei soggetti più cari a de Napoli è certamente la *Maddalena penitente*. L'artista comincia a trattare questo tema a partire dal 1855 e ancora nel 1884 parteciperà all'Esposizione di Torino con la tela attualmente all'interno della Concattedrale terlizese di S. Michele Arcangelo e, un anno più tardi, nella pala d'altare *Ritorno dal Calvario*. I numerosi disegni preparatori per la tela del 1884 mostrano una figura genuflessa, di tre quarti, davanti a un teschio nei pressi di una caverna rocciosa. La peccatrice di Magdala indossa un mantello a bande marrone-verdi, soluzione che de Napoli preferì nell'opera finale rispetto al semplice rosso delle tele preparatorie (inv. Sopr. 156). Il concetto della Mad-

dalena contiene sostanzialmente tre momenti: la colpa, il pentimento, il perdono. Al coro di angeli nella parte superiore del dipinto, simbolo del perdono che il cielo ha dato alla Maddalena, nella parte inferiore troviamo la figura contrita della penitente, la cui veste con strascico fa indovinare il momento del prostrazione che ha preceduto il suo ridestarsi. La capacità di sintetizzare, in un solo momento, un'intera vita di colpe, di pentimento e di gloria, è affidata all'espressione della Maddalena, ma è mediata dall'elemento colore. Nell'iconografia tradizionale, che parte dal medioevo, Maria Maddalena veste di nero e porta un mantello rosso, segno della sua dignità sacerdotale. Un altro retaggio considerava la policromia e gli abiti a righe quelli designati, tra le altre cose, a bollare il cristiano indegno, in altre parole il peccatore. Il contrasto giallo-verde permane nei secoli come quello più marcato nel sottolineare atteggiamenti trasgressivi.

L'iconografia distingue poi il vestiario della Maddalena in tre partizioni, ognuna legata a una diversa sfera simbolica: la veste è simbolo di corporeità, il velo è sinonimo di intelletto, il manto del diaframma ha il ruolo di medium tra interiorità ed esteriorità.

Paloscia ci informa dell'esistenza di diversi studi, grandi e piccoli, a pastello nero, che riflettono due momenti diversi della suddetta opera. Altresì bozzetti come inv. Sopr. 33611 segnano la scelta definitiva verso il caratteristico abito rigato, concordando pressochè totalmente col concetto definitivo, a cui poi de Napoli aggiungerà una piega "gialla, con fasce verdacce e cingolo rosso granata" (D'Orsi).

Altra peculiarità cromatica di questo filone riguarda le figure angeliche. Nella tradizione iconografica la veste angelica, sempre molto luminosa, è emblema esteriore dell'attività spirituale, rivelatrice della funzione peculiare dell'angelo.



Michele de Napoli,
Maddalena penitente.
Olio su tela, inv. Sopr.
00158

Prendiamo ancora ad esempio l'opera *Maddalena penitente*: la scelta del colore era inizialmente ricaduta sul rosso, simbolo dell'incarnazione e della manifestazione dello spirito nella materia. Il rosso assume quindi una funzione rivelatrice, sempre presente all'origine di una nuova realtà.

In un secondo momento la scelta del colore è caduta sul bianco. Si può ipotizzare che ciò sia dipeso dalla volontà da parte dell'artista di creare un netto stacco tra il mondo celeste, puro, e quello materiale, incarnato dalla figura della Maddalena. Nel corso dei secoli l'iconografia ha rappresentato spesso angeli dalle vesti bianche quando essi svolgevano all'interno dell'opera una funzione rivelatrice. Va anche detto che questi angeli appaiono spesso come uomini, raramente come fanciulle come in questo caso, poiché la mascolinità si riferisce al celeste così come il colore bianco è imparentato alla luce e alla purezza, caratteristiche del

mondo celeste. Nel Nuovo Testamento gli angeli assumono sempre i connotati di uomini vestiti di bianco. Con le stesse fattezze sono poi descritti dagli evangelisti.

Altrove, come nel caso dei bozzetti risalenti agli anni della commissione per gli affreschi della Basilica di Capua (1855-1856), la tavolozza si riduce a pochi colori (giallo, marrone, rosso, blu), distesi con particolare vigore. Studi come l'ovale avente per soggetto la *Gloria di san Sebastiano* ci presenta il santo parzialmente coperto da un ampio manto rosso, probabile rimando al martirio che precede l'evento della glorificazione. La stessa tendenza torna nell'opera *Il profeta Elia invoca la pioggia*, nella quale su un cielo dipinto in blu e giallino si stagliano le figure di Elia, in piedi, dalla lunga veste blu e rossastra, che indica qualcosa con la mano destra rivolgendosi al servo Gezi, il personaggio dalla lunga veste bianca e manto rosso inginocchiato di profilo a sinistra.

Nello studio *Immacolata in gloria*, il corteo di figure vetero e neotestamentarie centrato sulla figura dell'Immacolata evidenzia un uso del colore più sfumato, quasi settecentesco nella sua vitalità, citando D'Orsi.

Con i bozzetti *Cristo e gli Apostoli* per gli affreschi del Cimitero di Napoli (seconda metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento) ritorna la centralità della figura cri-stologica, sia come Redentore, riconoscibile dal panno bianco che lo qualifica come risorto, sia come orante nella tradizionale veste blu e rossa. L'idealizzazione della figura di Cristo comporta una *diminutio* degli apostoli a piccole macchie di colore, addirittura tendenti quasi verso la monocromia come nella teletta inv. Sopr. 34010. L'idealizzazione è testimoniata anche nello studio per la singola figura del Redentore, debitore nei confronti della statuaria classica anche nel candido panno (inv. Sopr. 00037).



Michele de Napoli, *Il profeta Elia invoca la pioggia*. Olio e matita su tela, inv. Sopr. 04310



Michele de Napoli, *Immacolata in gloria*, Olio e matita su tela, inv. Sopr. 04313



Michele de Napoli, *Gloria di san Sebastiano*. Olio su tela, inv. Sopr. 33986



Michele de Napoli, *Cristo e gli Apostoli*, Olio su tela, inv. Sopr. 34010



Michele de Napoli, *Il Redentore*. Olio su tela, inv. Sopr. 00037

Un'attenzione al soggetto singolo che ritorna anche nel *Cristo Eucaristico*. L'opera, di dubbia datazione, fu quasi certamente eseguita dopo il ritorno dell'artista a Terlizzi (1863). È difatti uno studio per la pala d'altare omonima della Cattedrale. È uno dei pochi soggetti religiosi eseguiti dal pittore terlizzone a non presentare un gruppo di figure, ma una sola sagoma monumentale. La veste rossa, che già la Bibbia elesse a colore emblematico della Passione, si accompagna al manto blu. Il rosso, colore per eccellenza del Cristo, riferito in sommo grado al sangue versato dal Salvatore sulla croce, è anche quello della tunica da lui indossata al momento del supplizio, per irriderne la regalità.

La critica è concorde nel considerare l'opera in questione una delle meno riuscite dell'artista, per via della freddezza e convenzionalità della figura ieratica e olosoma, priva della necessaria tensione emotiva che un tema del genere richiederebbe. Ne consegue, secondo D'Orsi, una tavolozza troppo squillante, oscillante tra contrasti stridenti di colori vivaci ed effetti litografici di colore che cadono nella sfaldatura.

In generale, secondo gli studiosi, quando de Napoli si concentra sulla rappresentazione di singole figure mostra una certa monotonia, financo dal punto di vista cromatico. Ad esempio il *Ritratto del Cardinale Cosenza* evidenzia tangenze con il Cristo Eucaristico, certamente per scelte compositive ma probabilmente anche nel trattamento del colore. Del resto è uno dei pochi ritratti di de Napoli eseguiti a figura intera.

La tendenza verso la *variatio* cromatica torna fortemente a manifestarsi nella *Invenzione della Madonna di Sovereto*, opera del 1882 per la Concattedrale di Terlizzi. Il bozzetto inv. Sopr. 00167 ci consente di comprendere con immediatezza le modifiche apportate da de Napoli: la parte sinistra dello studio preparatorio costituisce ancora una fase non riveduta e corretta

della tela finale, la parte destra rispecchia meglio la composizione definitiva.

Il momento del rinvenimento della sacra icona all'interno dello speco nell'agro del Sovero è accompagnato da un corteo di angeli: uno di essi, in piedi a figura intera, è posto in posizione mediana, decentrato verso destra, tra il pastore inginocchiato e l'icona della Madonna circondata dai suoi simili. Come si evince dalla raffigurazione sinistra del bozzetto, inizialmente de Napoli aveva ritratto questo angelo con una veste dorata. Attribuito alla creatura celeste, questo colore assume una duplice funzione: da una parte ha funzione meditativa e di rivelazione divina; l'altra interpretazione, più pertinente al soggetto in questione, simboleggia i beni spirituali. Altresì il rosso, in quanto colore dell'incarnazione e della manifestazione dello spirito nella materia, indica una funzione rivelatrice, sempre presente all'origine di una nuova realtà.

Si può pensare che de Napoli fosse a conoscenza di questo ruolo. Non sembra casuale infatti la decisione di invertire il colore delle vesti con l'angelo inginocchiato nel gruppo di sinistra, colto appunto in atteggiamento meditativo. Il bozzetto *Angelo* (inv. Sopr. 00166), che D'Orsi ebbe a definire "la più riuscita sensazione di luce e colore che ci abbia lasciato il maestro tra le sue carte di studio", è una versione molto vicina alla figura definitiva. L'angelo indossa una lunga veste dorata che ricade in ampie pieghe. È investito di spalle dalla luce che conferisce alle ampie ali una particolare lucentezza.

Il braccio destro dell'angelo è piegato nell'atto di chi prega, per cui il contesto suggerisce una interpretazione della veste dorata con significato di meditazione oltre che di rivelazione divina.

Lo studio *Angelo* (inv. Sopr. 00137) mostra invece la versione più prossima all'opera finale dell'angelo in

posizione mediana. La postura della figura, in piedi di profilo a sinistra, col viso ritratto di tre quarti, non lascia dubbi sul fatto che si tratti dell'angelo a destra della pala d'altare, che ha il compito di attirare l'attenzione del pastore inginocchiato sull'effigie della Madonna. Comune all'opera finale è il trattamento del viso, pieno e incorniciato da capelli rossicci che ricadono indietro. L'attributo della spada, forse più elaborata nella tela definitiva, è lo stesso dell'angelo della pala. La veste rosso vino è altrettanto speculare; semmai, come suggerisce D'Orsi, vi si potrà riscontrare un uso più manieristico del colore, talvolta esasperato nelle sue tonalità peculiari.

Anche l'olio su carta inv. A065 testimonia un ulteriore ripensamento del soggetto. Questo studio mostra un'ampia manica di una figura a tre quarti di profilo a sinistra. La sagoma è riconducibile all'angelo che nella pala regge un *bouquet* di spighe e rose. Negli stadi più avanzati della composizione, questo angelo è mostrato con le mani giunte e una veste di colore verde. Ancora una volta de Napoli decise di operare, una ulteriore revisione delle figure compositive, il che comporta nuovamente un ripensamento dell'elemento cromatico. Il verde è il colore della rinascita, della rigenerazione. Sulla veste dell'angelo assume dunque una funzione rigeneratrice.

Per l'angelo inginocchiato accanto a quello dorato nel gruppo di sinistra e per quello in piedi a sinistra dell'icona della Madonna, de Napoli non apportò cambiamenti nel passaggio dagli studi preparatori alla versione definitiva. Per il primo angelo il colore prescelto fu il viola; per il secondo gli studi preparatori ricalcano la figura definitiva. Il colore blu della veste non fu modificato rispetto agli altri angeli. Solo alcuni dettagli di questa figura alata furono rivisti: nello studio inv. A061 la mano destra è portata all'altezza della

vita per stringere la veste, mentre altri studi più vicini all'opera definitiva, vedono l'angelo recare in mano una corona. Il blu angelico al quale de Napoli si rifà è quello della plurisecolare iconografia mariana, che già da tempo si era esteso alle figure angeliche. In questo caso è il colore regale per eccellenza, poiché si tratta dell'angelo più vicino all'effigie della Madonna.



Michele de Napoli, *Studio per il ritratto del cardinale Cosenza*. Olio e carboncino su tela, inv. Sopr. 05899



Michele de Napoli, *Rimvenimento della Madonna di Sovereto*. Olio su tela, inv. Sopr. 00159



Michele de Napoli, *Angelo*. Olio su tela, inv. Sopr. 00166

NOTA BIBLIOGRAFICA

Riguardo le notizie biografiche su de Napoli, lo studio in questione si è avvalso dell'uso degli scritti di N. Paloscia e di M. D'Orsi, primi catalogatori delle opere presenti nella Pinacoteca terlizze: Paloscia N., *Pinacoteca de Napoli, Catalogo illustrativo pubblicato per cura del Municipio di Terlizzi*, Bitonto 1898; Paloscia N., *Michele de Napoli pittore pugliese*, Città di Castello, 1980; D'Orsi M., *Michele de Napoli e la Pinacoteca di Terlizzi*, Bari, 1939; in aggiunta si segnala il testo di Gozzoli G., *Cenni sul pittore Michele de Napoli*, Roma 1883, per una maggiore



In alto: Michele de Napoli, *Panneggiata*. Olio su carta, inv. Sopr. 04325

A destra: Michele de Napoli, *Angelo*. Olio su tela, inv. Sopr. 00137



completezza sulla vita dell'artista.

Ricerche più recenti a riguardo sono state altresì compiute da Ch. Farese Sperken (*La pittura dell'Ottocento in Puglia*, Bari, 1996; *Per una rivalutazione della pittura dell'Ottocento in Puglia: Michele de Napoli, Francesco Spinelli, Giuseppe De Nittis*, in *Arch. stor.pugliese*, XXVIII (1975), pp. 353-364, Roma 2005) fino ad arrivare agli ultimi contributi di L. Bernardi, *Michele De Napoli - Profilo biografico ed artistico* in L. Dello Russo, V. Bernardi, *Michele De Napoli*, Ruvo di Puglia, 1998, pp.83-133, e di Mongelli G., *Michele de Napoli: dalla pittura "istorica" alle opere tarde*, Foggia, 2010.

A proposito del contesto storico, politico ed artistico nel quale inserire l'attività di de Napoli, si evidenziamo in particolare i testi di Abbate F., *Il Mezzogiorno austriaco e borbonico* in *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Roma, 2009, pp. 321-370; Altamura S., *Vita e arte*, Napoli, 1896, e il catalogo *La patria, l'arte, la donna. Francesco Saverio Altamura e la pittura dell'Ottocento in Italia*, a cura di Ch. Farese Sperken, L. Martorelli, F. Picca, Foggia, 2012.

Sul tema della pittura a carattere storico, sono stati molto utili per recuperare le trame dei fatti storici raffigurati i testi di D'Azeglio M., *Ettore Fieramosca o la Disfida di Barletta*, Torino, 1833 e De Felici T.A., *Leggende e tradizioni patrie: per la prima volta raccolte in ciascuna provincia del nostro regno e mandate alla luce*, Napoli, 1855. Correlate a questo filone sono le vicende sul sipario realizzato per il teatro Piccinni, per le quali si veda Melchiorre V.A., Zingarelli L., *Il teatro Piccinni di Bari*, Bari 1983.

Spostando l'attenzione sull'aspetto dominante del colore, esso ha previsto un doppio binario di indagine: storico e simbolico. Per la parte storica fondamentali sono stati i volumi di M. Pastoureau, *La stoffa del diavolo. Una storia delle righe e dei tessuti rigati*, Genova, 1993; *Blu, Storia di un colore*, Milano, 2008; *Nero. Storia di un colore*, Milano, 2008. Altrettanto valido il contributo di M. Brusatin, *Storia dei colori*, Torino 1983. Altresì, per lo studio del colore specificamente nel Neoclassicismo, i riferimenti vanno a E. Crispoldi *I colori del tempo. Un percorso nella pittura italiana attraverso venticinque capolavori del XIX secolo e del XX secolo*, Torino, 2000 e I. Romanello, *Il colore. Espressione e funzione*, Milano, 2000.

Per quel che concerne il simbolismo del colore, le pubblicazioni ad oggi non sono numerose. Si segnalano tuttavia gli interessanti spunti offerti da F. Portal, *Sui colori simbolici- Nell'antichità, nel medioevo e nell'età moderna* e da C. Widmann, *Il simbolismo dei colori*, Abano Terme, 1988.. Inoltre si rimanda al catalogo *La porpora. Realtà e immaginario di un colore simbolico*, a cura di O. Longo, Venezia, 1998, a proposito dell'uso del colore nell'iconografia sacra e profana.

ELENCO DELLE OPERE

Il numero preceduto dalle lettere A e B e dalla dicitura "nuove acquisizioni" fa riferimento al codice di inventariazione della pinacoteca. Le misure sono espresse in centimetri; legenda: o.t.: olio su tela; o.c.: olio su carta; acq.c.: acquerello su carta; m.cc.t.: matita e carboncino su tempera; m.c.: matita su carta; m.inch.c.: matita e inchiostro su carta; p.m.c.: p.a.: penna e acquarello; penna e matita su carta; m.p.a.c.: matita, penna e acquarello su p.c.: penna su carta; cc.c.: carboncino su carta; cc.g.c.: carboncino e gessetto su carta; inch.c.: inchiostro su carta. Di ogni opera è indicato il codice scheda Soprintendenza.

I. Il colore nelle opere giovanili: tra mito e classicismo

Ulisse e Nausicaa, o.t., 34014, 107,5 x 37
Prometeo che plasma l'uomo con l'argilla, o.c., 00014, 27 x 22
Studio per il Prometeo, cc.c., 05989, 48,4 x 34, 9
Studio per il Prometeo, cc.g.c., 05988, 44,8 x 29, 2,
Studio per Mario e il Cimbro, cc.g.c., 05970, 48,5 x 41,6
Mario e il Cimbro, o.t., 00013, 105,5 x 131, 5
Testa di adolescente, o.c., 00012, 36,7x33,2

II. Il colore nella pittura a carattere storico

La disfida di Barletta, o.t., 00003, 36 x 52
La disfida di Barletta, p.a., 00336, 38,2 x 53,1
Studio per la Disfida di Barletta, o.t., 05968, 35,5 x 58, 8
Torneo di re Manfredi, o.t., 33989, 62 x 85 cm
Studio per il Torneo di re Manfredi, p.a.c., 33676, 17,8 x 25, 5
Scena di Uccisione, o.t., nuova acquisizione

III. Il colore nelle opere a soggetto storico-religioso

Angelo, o.t.,00144,41, 9x31,6
Angelo, o.t.,00137,41, 82,3x52
Angelo, o.t.,00166, 64x51,5
Studio di figura di angelo, cc.g.c.,33736, 29,1x15,2
Angelo fanciullo che canta, cc.g.c.,00310, 30,3x20,5
Angelo fanciullo che canta, cc.g.c.,00311, 45x35,9
Studio di ragazza con libro, cc.g.c.,05861, 38,4x25,4
Concerto d'angeli, o.t.,00154,39, 5x39,5
Coro di angeli, o.t.,00157, 32,5 x 42,5
Coro d'angeli, cc.c, 00316,130, 7x170,8
Maddalena penitente, o.t.,00139, 47x35,5
Maddalena penitente, o.t.,00141, 47x37
Maddalena penitente, cc.g.c.,00312, 47,3x33,1
Panneggiato, o.t., 00165, 41,5x31,5
Panneggiato, o.t., 00165, 41,9x31,5
Panneggiato, o.c., 04324, 30,8x23,7
Studio di tre angeli che cantano, cc.g.c.,05857, 27,1x24,8
Studio di due angeli, cc.g.c.,05862, 46,6x30,5
Studio di tre piccoli angeli, cc.c.,05974, 34,8x24,7
Studio per la "Maddalena penitente", m.c.,33664, 11,8x16,3
Studio di figure di angeli, m.c., 33665,16,1x16,7
Studio di due figure di angeli, p.m.c.,33666, 24,1x20,3
Studio di figura di angelo, m.c.,33667, 15,9x18
Studio per la "Maddalena penitente", m.c., 33670,15,8x22,2
Studio di un gruppo di angeli, cc.g.c., 33730, 26,4x20,5
Studio di due figure di angeli, cc.c.,33737, 26,3x14
Studio di un gruppo di angeli, cc.c.,33741, 16,4x26,6
Studio di angeli, p.m.c.,33860,19,7x26,7
Studio per la "Maddalena penitente", cc.g.c.,33740, 23,7x31,5
Studio per la "Maddalena penitente", p.m.c., 33682, 25,3x18,1

Studio per la "Maddalena penitente", m.c., 05943,19,4x13,1
Maddalena penitente, o.t., 00158, 42x26
Studio per la "Maddalena penitente"(recto/verso), m.c., 33826, 18,4x25,5
Studio di angeli per 'Invenzione della Madonna di Sovereto', cc.g.c. ,05853 30,4 x 23,7
Rinvenimento della Madonna di Sovereto, o.t., 00159, 39x27
Ritorno al Calvario, o.t., 00160, 32x26
Studio di figura femminile inginocchiata, cc.c., 33725, 44 x 36,4
Studio per il ritratto del cardinale Cosenza, o.c.c.c., 05889,183x132
Angelo, o.t., 00137, 82,3 x 52 cm
Cristo Eucaristico, o.t., 00305 51 x 30
Cristo e gli Apostoli, o.t., 34005 29 x 55; 34010, 29x55
Il Redentore, o.t., 00037, 46,3x33,4
Studio per il Cristo Eucaristico, m.c.c.c., 33930, 34,7 x 26,4
Gloria di San Sebastiano, o.t., 33986, 32,5x23,2
Il profeta Elia invoca la pioggia, o.t., 04310, 30,5 x 25
Immacolata in Gloria, o.m.t., 04313, 42,6x90,3

Album A e B

Coro di angeli, o.t., 32,5 x 42,5
Coro di angeli, o.t., 39,5 x 39,5
Maddalena penitente, o.t., 47 x 37
Maddalena penitente, o.tav., 27,5 x 17
Maddalena penitente, o.tav., 27,5x17,5
Maddalena penitente, o.t., 47x37
Maddalena penitente, o.t., 42x26
Studio di angelo che legge con tunica rossa, o.t., 49 x 34
Studio di panneggio, o.c., 26, 5 x 19
Studio di panneggio, o.c., 27 x 19, 2