

12

2015

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 12, 2015

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco

Comitato scientifico – Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a – 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Archeologia delle aree montane
europee: metodi, problemi e casi di
studio

*Archaeology of Europe's mountain
areas: methods, problems and case
studies*

a cura di Umberto Moscatelli e Anna Maria Stagno

Altri contributi

La fiaccola e la maschera: didascalie in immagini per il pensiero. Un esemplare *pendant* di Paolo De Matteis

Alessandro Rossi*

Abstract

Sintesi caleidoscopica dell'*eros* latino, le *Metamorfosi* di Ovidio sono state fondamentale riferimento sin dall'antichità per molti pittori che ne hanno ripreso i temi, cimentandosi anche nel non facile compito di rappresentare nella fissità della realizzazione pittorica la narrazione di ciò che, per definizione, è in movimento: la metamorfosi. Un *pendant* di dipinti, diviso ora fra Italia e Stati Uniti, raffigurante *Apollo e Dafne* e *Pan e Siringa*, rappresenta un significativo caso studio per dare avvio a una riflessione sui sottili rapporti che intercorrono fra l'invenzione del soggetto dovuta al poeta Ovidio, la modalità teorica con cui debba essere rappresentato tale soggetto elaborata dal filosofo e committente inglese Conte di Shaftesbury e la realizzazione artistica di tale teoria dovuta al pittore cilentano Paolo De Matteis. Scopo ultimo della riflessione è quello di meglio comprendere, tanto storicamente

* Alessandro Rossi, Erasmus Mundus Ph.D. in Cultural Studies in Literary Interzones, Università degli Studi di Bergamo, Dipartimento di Lettere, arti e multimedialità, via Donizetti, 3, 24129 Bergamo; Université de Perpignan-Via Domitia, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 52 avenue Paul Alduy, 66860 Perpignan Cedex 9 (France), e-mail: alessandro.rossi@unibg.it.

quanto fenomenologicamente, l'intelligenza propria di un linguaggio pittorico che struttura dall'interno le immagini, rendendo efficace la loro capacità di mostrare sia ciò che le parole narrano, sia ciò che il pensiero teorizza.

A kaleidoscopic synthesis of the Latin *eros*, Ovid's *Metamorphoses* have been a fundamental point of reference, since ancient times, for the many painters who drew their subject-matter from this text and also undertook the far from simple task of using the static nature of the pictorial medium to represent the narration of what is – by definition – in motion: metamorphosis. A pair of paintings, now divided between Italy and the United States, depicting *Apollo and Daphne* and *Pan and Syrinx*, offers a significant case study for an initial reflection on the subtle relationships between the invention of a subject, a text by the poet Ovid, the theoretical mode of representing such a subject, devised by the English philosopher and patron, the Earl of Shaftesbury, and the artistic realization of such a theory carried out by Paolo De Matteis, a painter from the Cilento. These reflections ultimately aspire to a better understanding, as regards both history and phenomenology, of the intelligence underlying a pictorial language that gives internal structure to images, enabling them to convey both what is narrated by words and what is theorized by thought.

Vogliamo *comprendere* qualcosa che sta già davanti ai nostri occhi. Perché *questo* ci sembra, in qualche senso, di non comprendere.

(Wittgenstein 1974, § 89)

All'interno di una rivista che ha fondamentalmente la missione di articolare una riflessione sulla questione della valorizzazione dell'eredità culturale, il presente articolo si pone l'intento di provare a dirigere l'attenzione là dove gli elementi storico-artistici da valorizzare risulterebbero talmente esposti in superficie da poter essere visti ma non osservati se non attraverso un'operazione intellettuale, che tenacemente si ponga di fronte all'opera d'arte figurativa riconoscendone la complessità, per approfondirla e rispettarla.

1. *Per un processo multi-ékphrastico*

Per descrivere un'immagine le possibilità sono essenzialmente due, bisogna innanzitutto vederla o averla vista (*ékphrasis* mimetica) oppure, se questa non esiste, bisogna inventarsela (*ékphrasis* nozionale). Nel caso in cui vi siano delle istruzioni per creare un'immagine, come spesso avveniva fra committenti e pittori, emerge una terza possibilità, che insieme rovescia e mischia fra loro le due *ékphrasis* citate. Il pittore, essendo tenuto a rispettare le indicazioni del committente, dovrà infatti, invertendo il concetto di *ékphrasis* mimetica, raffigurare quello che le parole dicono, ossia traslare in immagine le richieste verbali. Al tempo stesso tali richieste descriveranno un'immagine ideale che

ancora non c'è, rimanendo in uno stato potenziale opposto a quello in cui si trovano le immagini “inventate” dalla letteratura (*ékphrasis* nozionale) proprio perché quest'ultime sono già perfettamente compiute nella loro stessa descrizione e non hanno alcun valore progettuale. L'istruzione, che il committente passa verbalmente o per iscritto al pittore al quale vorrà fare realizzare l'immagine che ha nella propria mente, dovrà a sua volta fondersi con l'immagine che da tale descrizione affiorerà nella mente del pittore, il quale la renderà oggettivamente visibile prima con degli schizzi, poi con dei modelletti e infine con il dipinto vero e proprio. Fra un passaggio e l'altro della realizzazione artistica interverranno ulteriori commenti che andranno a modificare il risultato visivo finale, che rimarrà comunque debitore di una certa memoria iconografica e condizionato dalla *koinè* stilistica del periodo in cui pittore e committente vivono¹. Spesso poi le istruzioni del committente si riferiscono a un testo scritto della tradizione cristiana o di quella classica, cosicché il pittore dovrà realizzare un'immagine il cui soggetto sarà tratto da un testo mediato dalle parole del committente, che selezionerà l'episodio da far realizzare, indicando talvolta il modo in cui rappresentarlo. Un esemplare caso di questo processo *multi-ékphrastico*, ovvero di «dinamizzazione del processo compositivo»², è offerto dal rapporto fra il filosofo inglese Anthony Ashley Cooper, III Conte di Shaftesbury³ e il pittore cilentano Paolo De Matteis⁴.

Verso la fine del 1711, essendo seriamente malato, Lord Shaftesbury si trasferì a Napoli per godere del mite clima mediterraneo. Qui compose un trattatello intitolato *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, consistente in un preciso dettato sulla scelta delle attitudini e dei sentimenti che le figure dipinte devono interpretare all'interno di una composizione sobria ed equilibrata e soprattutto sul significato morale che un pittore è tenuto a osservare nella traduzione di un soggetto letterario in un dipinto⁵. Tali norme rigorose sul modo con cui trasferire la storia o la

¹ Non bisogna dimenticare in questo processo creativo che il riesame da parte di committenti e artisti di fonti scritte, letterarie o mitologiche, dizionari o enciclopedie, rimane sempre collegato a precedenti esperienze visive. Si tratta, cioè, di una doppia “memoria iconografica”: quella del committente, che può essere più o meno sedimentata dal punto di vista esperienziale in quanto spettatore, e quella dell'artista, che nasce e si sviluppa costantemente alla luce dello studio e della riproduzione sistematica, sin dall'apprendimento didattico, di altre immagini.

² Michele Cometa articola la “dinamizzazione del processo compositivo” in tre modalità perennemente in osmosi fra loro: Istruzioni per il pittore, Genesi dell'immagine, Rimediazione (cfr. Cometa 2012, pp. 100 e ss., con bibliografia precedente).

³ Londra, 1671 – Napoli, 1713.

⁴ Piano Vetrale, Cilento, 1662 – Napoli, 1728.

⁵ *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules* fu pubblicato per la prima volta in francese con il titolo *Le Jugement d'Hercule* sul «Journal des Sçavans» nel novembre 1712, poi venne ristampato in inglese sotto forma di *pamphlet* a Londra nel 1713 per poi confluire nella seconda edizione della miscellanea in tre volumi *Shaftesbury's Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* nel 1714, edita per la prima volta nel 1711. Le citazioni da *A Notion* riportate nelle note sono tratte dalla versione inglese del 1713 (cfr. Shaftesbury 1713).

favola sulla tela mediante il disegno e i colori, sostenute dal gusto classicista e dal principio platonizzante dell'unità morale tra il Bello e il Vero, nonché dal principio aristotelico dell'unità di tempo, spazio e azione, non erano astratte considerazioni teoriche, ma erano istruzioni espressamente dirette al pittore Paolo De Matteis, affinché questi realizzasse delle scene tratte dalla mitologia classica secondo un criterio di decoro estetico conveniente. Il trattato fu scritto originariamente dal Conte di Shaftesbury in francese, nella lingua cioè conosciuta anche da De Matteis⁶. Il maestro cilentano si trovò così a dovere osservare non dei semplici suggerimenti da parte del suo committente, ma una vera e propria serie di precetti teorici scritti appositamente perché li potesse mettere in pratica senza poterne fraintendere il significato⁷. Come il titolo stesso del trattato suggerisce, il tema mitologico specifico su cui applicare le teorie estetiche di Lord Shaftesbury era l'episodio di *Ercole al bivio fra Vizio e Virtù*⁸. L'opera che De Matteis realizzò in conformità a tali precetti è il dipinto raffigurante *La scelta di Ercole (The Choice of Hercules)*, oggi conservato all'Ashmolean Museum di Oxford (fig. 1), in cui l'unità aristotelica di spazio, tempo e azione è rigidamente rispettata.

2. *Apollo e Dafne*

La relazione fra il pittore campano e il filosofo inglese in rapporto alla produzione di questo dipinto è stata già ben indagata in un articolo di Livio Pestilli⁹. Lo studioso ha poi esteso le sue ricerche su altri dipinti di De Matteis, nella convinzione che l'incontro con un committente così colto ed esigente costituisca uno spartiacque stilistico per De Matteis¹⁰. Secondo Pestilli, il modo di concepire la composizione da parte del pittore, i parametri proporzionali fra paesaggio e figure, e l'organizzazione di quest'ultime nello spazio sono stati profondamente influenzati dalle norme shaftesburiane. In altri termini, Lord

⁶ Nell'*Avvertenza* dell'edizione del 1713 di *A Notion* viene ricordato che il trattato fu originariamente comunicato sotto forma di manoscritto in francese a un pittore straniero.

⁷ Scrive Lord Shaftesbury: «To preserve therefore a just Conformity with *Historical Truth*, and with the *Unity of Time and Action*, there remains no other way by which we can possibly give hint of any thing future, or call to mind any thing past, than by setting in view such Passages or Events as have actually subsisted, or according to Nature might well subsist, or happen together in *one* and the *same* instant. And this is what we may properly call the *Rule of Consistency*» (Shaftesbury 1713, I, 9).

⁸ Tema tratto da Prodicio di Ceo tramandato da Senofonte nei *Memorabilia Socratis*, II 1, 21-34 (cfr. Reale 2006, pp. 1681-1687). L'episodio è ripreso da Cicerone (*De officiis*, 118) all'interno di una riflessione sul concetto di *decorum* quale connubio indissolubile tra bellezza e onestà, pudore e verità, eleganza e integrità morale (*De officiis*, 93-151). Testo fondamentale, quello di Cicerone, per comprendere la filosofia estetico-morale di Lord Shaftesbury.

⁹ Pestilli 1990 e 2013, pp. 115-144.

¹⁰ Pestilli 1993.

Shaftesbury avrebbe lasciato in De Matteis un'impronta stilistico-compositiva profonda non facilmente cancellabile, tanto da considerare come elemento utile alla datazione di alcuni dipinti ascrivibili al pittore il riconoscimento o meno dell'applicazione dei dettami del filosofo. Pestilli sottopone al banco di prova di questo criterio di datazione (incentrato sui termini *ante* e *post quem*) due diverse versioni di *Diana e Atteone*¹¹ (Monaco, Alte Pinakothek e Inghilterra, collezione privata) e una tela raffigurante *Apollo e Dafne*¹² (Berkeley, James A. Coughlin collection, fig. 2)¹³.

È proprio da quest'ultimo dipinto che prende avvio la nostra riflessione su quella che è stata definita «dinamizzazione del processo compositivo». In mancanza di una documentazione esterna all'opera, l'opera stessa diviene l'unico testimone delle circostanze, motivazioni, funzioni che la riguardano. La sua descrizione rimane di fatto l'unica possibilità di comprenderla e contestualizzarla¹⁴. Pur consapevoli, con Michael Baxandall, che «la maggior parte delle cose che possiamo pensare e dire sui quadri si pone in un rapporto vagamente periferico rispetto al quadro stesso» e che spiegando un dipinto tramite una descrizione si spiegano innanzitutto «i pensieri che abbiamo avuto in riferimento al quadro»¹⁵ ancor più che il quadro stesso, riteniamo che sia proprio il cortocircuito fra sguardo-pensiero-parola che soggiace a ogni processo *multi-ékphrastico* la chiave di lettura più idonea per provare a comprendere il *pendant* preso in considerazione¹⁶.

¹¹ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, III, 138-252.

¹² Ivi, I, 452-567.

¹³ Dipinto pubblicato come opera di Paolo De Matteis in Spinosa 1984, fig. 252; cfr. Spinosa 1988, p. 132, fig. 135; Pestilli 1993, p. 136, fig. 5; Spinosa 2010, p. 14, fig. 13; Della Ragione 2015, pp. 22-23, fig. 27. Una fotografia di questo dipinto, conservata nella Fototeca Zeri di Bologna, è stata schedata da Zeri stesso come *Anonimo romano del XVII secolo* (cfr. Fondazione Federico Zeri, Fototeca: N. scheda: 49076; Serie: Pittura italiana; N. busta: 0497; Intestazione busta: Pittura italiana sec. XVII. Roma 19; N. fascicolo: 3; Intestazione fascicolo: Scuola romana sec. XVII, anonimi: soggetti profani 1; <<http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo>>, 12.12.2014). Lo studioso ha poi riconosciuto la paternità di questo dipinto a Paolo De Matteis citandolo in una lettera-perizia datata 16 maggio 1993, conservata in Fondazione Zeri, il cui contenuto sarà approfondito in seguito.

¹⁴ Le operazioni di comprensione e contestualizzazione vengono qui sintetizzate in un'*interpretazione critica* (o *semiotica*), che spiega le *ragioni strutturali* del testo iconico preso in considerazione nel tentativo di ristabilire una vivifica tensione fra l'intenzione dell'autore e del committente, quella dell'opera e quella dell'interprete. Il carattere abduttivo di un'esegesi critica, conscia dei suoi limiti, si rivela così fecondo nella misura in cui dà ragione del perché un testo, anche figurativo, possa incoraggiare o consentire interpretazioni semantiche diversificate (cfr. Eco 1990).

¹⁵ Baxandall 2000, pp. 16-17.

¹⁶ Rapporto tripolare, quello fra sguardo, pensiero e parola, che abbiamo provato a sintetizzare nel parte centrale del titolo del presente articolo "didascalie in immagini per il pensiero", nella quale si suggerisce la possibilità che le immagini hanno di presentare in modo didascalico concetti articolati, anche filosofici, dissimulando in piacevoli rappresentazioni mitologiche un certo concettismo emblematico che, come approfondiremo, caratterizza proprio il pensiero del committente di De Matteis, Lord Shaftesbury. Sul concettismo e gli emblemi in generale cfr. Praz 2014.

Pestilli riconosce nel dipinto *Apollo e Dafne* di Berkeley un esempio di ciò che il filosofo inglese aborrisce, la «ridicola anticipazione della metamorfosi», in quanto nel dipinto avverrebbe una trasformazione «before the execution of act in which the charm consists»¹⁷. La nostra descrizione dell'opera è orientata invece in una direzione opposta. A nostro modo di vedere infatti in questo dipinto il pittore coglie e blocca l'inizio del processo metamorfico, la trasformazione delle dita e delle chiome di Dafne in rami e foglie di alloro («in frondem crines, in ramos brachia crescunt», Ovidio, I, 550). La pittura di De Matteis fissa in questo caso un istante preciso della narrazione, non descrive visivamente delle anticipazioni temporali della sequenza narrativa¹⁸. Non è un montaggio di più scene, ma è un preciso fotogramma, è, per continuare la metafora cinematografica, un fermo-immagine di un processo di trasformazione¹⁹. In questa tela De Matteis coglie, se si vuole, l'unità di tempo, spazio e azione aristotelica richiesta da Lord Shaftesbury²⁰.

Lo stesso dipinto viene dunque visto e interpretato in due modi opposti, il che naturalmente porterà a delle conseguenze anche sul piano storico-artistico, in merito soprattutto alla seriazione cronologica di alcune opere del *corpus* del pittore, come vedremo in seguito²¹.

¹⁷ Pestilli 1993, p. 137.

¹⁸ Così facendo Paolo De Matteis segue i dettami espressi nel paragrafo 7 del I capitolo di *A Notion*: «It is evident, that every master in painting, when he has made choice of the determinate date or point of time, according to which he would represent his history, is afterwards debarred the taking advantage from any other action than what is immediately present, and belonging to that single instant he describes» (1713). È da notare inoltre che, coerentemente con la successione narrativa dell'episodio, Apollo non viene raffigurato da De Matteis con la corona di alloro sulla chioma, sulla cetra o sulla faretra. L'alloro rappresenta infatti il ricordo di Dafne che il dio vorrà sempre portare con sé «dopo» l'episodio metamorfico che ha trasformato in pianta la ninfa di cui Apollo stesso si era innamorato (cfr. Ovidio, I, 557-559).

¹⁹ Riguardo all'utilizzo della terminologia cinematografica per descrivere la temporalità in pittura cfr. Goodman 2010, pp. 3-49.

²⁰ Nel primo paragrafo delle *Conclusioni* di *A Notion* Lord Shaftesbury afferma che il pittore può descrivere una sola singola azione alla volta e che comprendere due o più azioni o parti di storia all'interno di un unico dipinto è un tentativo ridicolo: «The painter is a Historian at the same rate, but still more narrowly confin'd, as in fact appears; since it wou'd certainly prove a more ridiculous Attempt to comprehend two or three distinct Actions or Parts of History in one Picture, than to comprehend ten times the number in one the same Poem» (Shaftesbury 1713).

²¹ Per meglio inquadrare le preoccupazioni di carattere estetico-narrativo che sin da giovane De Matteis incontrò nel suo percorso formativo itinerante, può risultare interessante ricordare che, dopo il suo apprendistato presso Luca Giordano a Napoli, il pittore si trasferì nel 1682 a Roma, dove venne introdotto all'Accademia di San Luca, fucina d'esperienze artistiche di un barocco moderato influenzato dal classicismo del pittore Carlo Maratti e dai dettami teorici dello scrittore d'arte Giovanni Pietro Bellori. Risalgono proprio al 1681 – cioè due anni prima del rientro di De Matteis a Napoli – le considerazioni di Bellori sulla *Dafne trasformata in lauro* di Carlo Maratti (Bellori 1821, pp. 239-256). Osservazioni che rivelano uno spiccato interesse per una riflessione teorica sul confronto tra la narrazione verbale della poesia e quella iconica della pittura, concentrando in particolar modo l'attenzione sulle modalità di rappresentazione dell'*istantaneità* attraverso l'immagine dipinta. Dell'*Apollo e Dafne* di Maratti (opera realizzata nel 1681 per Luigi XIV, oggi a Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique) Bellori loda nello specifico la

La descrizione proposta, che riconosce questo dipinto essenzialmente quale raffigurazione di un istante del movimento metamorfico, nasce dal porla a confronto e in opposizione (secondo una forma di integrazione ermeneutica dello sguardo²²) con la descrizione che si può dare di un dipinto raffigurante un altro episodio delle metamorfosi ovidiane, *Pan e Siringa*²³ (Milano, collezione privata, fig. 3)²⁴. Riconosciuto a ragione come opera di Paolo De Matteis e come *pendant* del dipinto di Berkeley da Federico Zeri anche in virtù delle medesime dimensioni (cm 101,5x177,5)²⁵, questo quadro esprime una modalità con cui raffigurare in pittura la metamorfosi diametralmente opposta a quella del suo *pendant* *Apollo e Dafne*. Proviamo allora a descrivere prima il dipinto di *Pan e Siringa*²⁶ e poi a guardare i due dipinti insieme, perché in quanto *pendant*, è insieme che andavano e vanno nuovamente concepiti e osservati.

3. *Pan e Siringa*

La compresenza sulla superficie di questa tela della rappresentazione di tre elementi (ninfa che scappa – fascio di canne abbracciato dal satiro – strumento musicale a tracolla di Pan), che, nella successione temporale degli avvenimenti narrati da Ovidio, dovrebbero essere distanti nel tempo, escludendo così la presenza contestuale dell'uno con l'altro (nella misura in cui quando uno dei tre elementi è presente gli altri due non possono esserlo), induce a riflettere sui dispositivi pittorici che regolano la rappresentazione della successione temporale sottesa alla narrazione di ogni metamorfosi nella fissità di un'immagine

capacità del pittore di non essersi fatto mero traduttore del poeta delle *Metamorfosi*, ma di essere riuscito, attraverso un "ingegnoso anacronismo", a ricomporre nella stessa scena più episodi narrati in successione da Ovidio, senza per questo turbare l'unità spazio-temporale della composizione (cfr. Previtali 1976, pp. LVI-LVII; Tomasi Velli 2007, pp. 200-201). Lo spettatore ideale di opere come quella di Maratti, a cui Bellori rivolge la sua riflessione teorica, potrebbe, se si vuole, coincidere con una figura come quella di Lord Shaftesbury, ossia un osservatore «attento e ingegnoso, il cui giudizio non risiede nella vista ma nell'intelletto» (Bellori 1976, p. 56).

²² Cfr. Cometa 2012, pp. 116 e ss.

²³ Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, I, 689-712.

²⁴ Prima di pervenire all'attuale proprietà milanese il dipinto è passato dalla collezione privata Magnanini di Reggio Emilia e da quella Gasparini di Carpi.

²⁵ Riguardo alla paternità del dipinto Federico Zeri scrive: «L'autore di questa tela, in perfetto stato di conservazione, è il napoletano Paolo De Matteis, nato a Piano del Cilento nel 1662 e morto a Napoli nel 1728. L'attribuzione è di assoluta certezza. Tra l'altro si conosce di questo dipinto una tela compagna raffigurante *Apollo e Dafne* che si trova oggi in una collezione privata di Berkeley in California» (cfr. la già citata copia dell'*expertise* datata 16 maggio 1993, conservata nella Fototeca della Fondazione Federico Zeri di Bologna, N. scheda: 63392; Serie: Pittura italiana; N. busta: 0588).

²⁶ Il dipinto *Pan e Siringa* è stato pubblicato tre volte senza che ne venisse colta la specificità qui descritta con la problematicità teorica conseguente (cfr. Spinosa 2001, p. 444; Pavone 2003, p. 23; Della Ragione 2015, p. 26, tav. 201).

dipinta²⁷. Pan stringe un fascio di canne che nel racconto è la ninfa stessa trasformata per intercessione delle sorelle a cui Siringa aveva chiesto aiuto per sfuggire a Pan (Ovidio, I, 700-706)²⁸. Nella raffigurazione di De Matteis Siringa è ancora rappresentata con le sembianze di donna che fugge dal suo bestiale inseguitore, quindi nel dipinto appare due volte, nel “prima” e nel “dopo” della sua metamorfosi. In forma di donna e di fascio di canne. A sua volta Pan porta appeso a tracolla il suo tipico strumento musicale a fiato (la siringa), che nel racconto di Ovidio è stato creato dal taglio e dalla ricomposizione (effettuata da Pan stesso) di una parte di quello stesso fascio di canne che il satiro aveva stretto a sé ansimando (Ovidio, I, 707-712)²⁹. Dunque, anche in questo caso, vengono raffigurati contemporaneamente le canne “prima” e “dopo” la loro trasformazione, come fascio vegetale e come strumento musicale. Al tempo stesso il pittore mostra la triplice trasformazione della ninfa rappresentandola contemporaneamente nelle forme che assume successivamente nel tempo: donna – vegetale – strumento musicale³⁰.

²⁷ La questione della temporalità nell’arte figurativa è argomento che ha sistematicamente impegnato storici e teorici dell’arte almeno sin dal Cinquecento (cfr. Tommasi Velli 2007).

²⁸ Così narra l’episodio Ovidio: «Restabat verba referre / et precibus spretis fugisse per avia nympham, / donec harenosi placidum Ladonis ad amnem / venerit; hic illam, cursum inpedientibus undis, / ut se mutarent, liquidas orasse sorores, / Panaque, cum prensam sibi iam Syringa putaret, / corpore pro nymphae calamos tenuisse palustres» («Restava da riferire le parole e raccontare come la ninfa, sorda alle preghiere, fuggisse per le forre finché non giunse al placido, sabbioso fiume Ladone; e come qui, impedendole il fiume di proseguire la corsa, pregasse le acquatiche sorelle di trasformarla; e come Pan, quando credeva ormai di averla presa, stringesse, *al posto* del corpo di Siringa, un ciuffo di canne palustri»). Cfr. Ovidio 1994, p. 39, corsivi miei. Si osservi come non viene qui descritto un processo metamorfico ma un mutamento istantaneo che diviene sostituzione immediata: donna – fascio di canne.

²⁹ Prosegue Ovidio: «dumque ibi suspirat, motos in harundine ventos / effecisse sonum tenuem similemque quarenti; / arte nova vocisque deum dulcedine captum / “Hoc mihi conloquium tecum” dixisse “manebit!” / atque ita disparibus calamis compagine cerae / inter se iunctis nomen tenuisse puellae» («e si mettesse a sospirare: e allora l’aria vibrando dentro le canne produsse un suono delicato, simile a un lamento, e il dio incantato dalla dolcezza di quella musica mai prima udita disse: “Ecco come continuerò a stare in tua compagnia!”», e saldate tra loro con cera alcune cannuccie di disuguale lunghezza, mantenne allo strumento il nome della fanciulla: Siringa»). Cfr. Ovidio 1994, p. 39. Nel processo narrativo di Ovidio il passaggio dal sospirare nelle canne di Pan alla sua intuizione di farne uno strumento musicale e a costruire tale strumento è incalzante e quasi senza soluzione di continuità, ma non può essere, soprattutto nel secondo passaggio, così immediato come il balenare di un’idea nella mente. Raffigurando Siringa quale strumento musicale a tracolla del satiro, De Matteis compie evidentemente (e noi pensiamo anche consapevolmente) la “ridicola anticipazione” esecrata da Lord Shaftesbury.

³⁰ Il tema di *Pan e Siringa* è stato trattato da molti pittori tra Cinquecento e Settecento. Il repertorio iconografico di tale soggetto è pertanto molto vasto e diversificato. Anche se talvolta in alcune di queste raffigurazioni Pan è colto nello stringere le canne a sé, come nel caso del nostro dipinto, l’elemento di originalità della composizione di De Matteis va colto sia all’interno della sua specifica struttura compositiva, sia all’esterno, ponendolo in relazione con il suo *pendant*. Il pittore, come si è già avuto modo di notare, direziona la sequenza narrativa (l’inseguimento) in un senso (da destra verso sinistra) e in senso opposto, in modo sistematico e coerente, la sequenza metamorfica (ninfa-canna-strumento musicale). Al tempo stesso nel dipinto compagno (*Apollo*

Vi è quindi un doppio movimento che attraversa il dipinto: uno, da destra verso sinistra, in cui il satiro rincorre la ninfa diretta verso le sorelle che le concederanno la trasformazione salvifica, da riconoscersi nel movimento proprio della narrazione e l'altro, che va da sinistra verso destra, da riconoscersi invece nel movimento proprio delle metamorfosi, in cui nulla viene mostrato in trasformazione, ma già completamente trasformato. Ciò che si vede, che è dato a vedere allo spettatore, è quindi finzione, inganno. La compresenza allo sguardo del "prima" e del "dopo" dispiega e insieme disarticola sulla tela più episodi successivi del testo ovidiano, ponendoli consapevolmente sotto l'eloquente simbolo della maschera, che il putto alato, posto in alto fra le due figure principali, porta con sé esibendola.

La rappresentabilità in pittura della metamorfosi, e dell'inevitabile sequenza temporale che questa implica, si complica ulteriormente se, nel nostro caso, si prende in considerazione il punto di vista di Pan. La divinità caprina, nello stringere a sé le canne ha ancora nello sguardo, come mirabilmente si coglie nel dipinto di De Matteis, l'immagine delle forme sensuali e sfuggenti di Siringa. Il corpo bramato della ninfa sembra infatti apparirgli davanti agli occhi come fulmineo ricordo nel momento esatto in cui il satiro è convinto di averne finalmente afferrato le carni. Anche lo strumento, che prenderà il nome di Siringa, non rappresenta per il satiro che il malinconico ricordo del suono prodotto dal suo ansimare sul corpo trasformato in canne della ninfa. Nell'abbracciare ciò che non è più, se non nella sua immaginazione-illusione, e portando già con sé lo strumento della sua consolazione, la figura di Pan innesca sulla superficie dipinta un carsico intreccio di desiderio, ricordo e azione, permettendo al pittore di compiere il difficile compito di articolare nello spazio le coordinate temporali di passato, presente e futuro nel tentativo di conciliare fra loro "rappresentazione" e "narrazione". Il dipinto raffigura dunque un'unica sequenza nella cui unitarietà si muovono personaggi e oggetti coinvolti nell'istante della fuga della ninfa e contemporaneamente coinvolti nel duplice esito metamorfico della stessa. Tale simultaneità conferisce al dipinto una peculiare «densità iconica»³¹, che permette al quadro di De Matteis di acquisire, per usare le parole di Giovanni Careri, «l'autonomia necessaria ad aprire un 'dialogo' autentico con il testo del poema»³² ovidiano, contraddicendo però in modo programmatico i dettami del trattato scritto dal committente inglese quali la *Rule of Consistency* (I, 9), la *Law of Thruth and Credibility*

e *Dafne*) l'artista pone in evidenza l'istantaneità della metamorfosi, contrapponendola a quella anacronistica e "ghiribizzosa" del quadro di *Pan e Siringa*.

³¹ "Densità iconica" è espressione utilizzata da Gottfried Boehm in relazione alle categorie di "Transizione" (*Übergang*), "Simultaneità" (*Simultanität*) e "Potenzialità" (*Potentialität*). Cfr. Boehm 1986.

³² Osservazione che Careri riferisce al rapporto fra il *Rinaldo e Armida* di Nicolas Poussin (Parigi, Museo del Louvre) e il poema *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso (Careri 2010, p. 202).

e la *Law of Unity and Simplicity of Design* (I, 13) che impedivano al pittore di rappresentare qualsiasi tipo di *Anticipation and Repeal* (I, 12) all'interno dell'episodio raffigurato³³.

4. *Un pendant paradigmatico*

Se si accetta che i dipinti in esame siano un *pendant*, che siano stati cioè concepiti insieme per il medesimo committente e pensati per essere fruiti contemporaneamente, e se si condivide l'accento posto sui due diversi modi di rappresentare pittoricamente la metamorfosi, è possibile associare la commissione dei due quadri a chi avrebbe avuto particolare interesse e piacere a vedere rappresentate su tela, proprio da Paolo De Matteis, delle speculazioni estetiche sulle modalità di tradurre in immagini la narrazione poetica di miti classici. Ipotizzare dunque che un *pendant* così concepito possa essere stato ideato e commissionato dal filosofo, e già committente di De Matteis, Lord Shaftesbury, pare, anche in mancanza di un riferimento documentario in tal senso, lecito.

Bisognerebbe in tal caso domandarsi perché il nobiluomo inglese avesse voluto far raffigurare dal suo pittore di fiducia due dipinti apparentemente simili ma profondamente diversi all'interno della loro struttura sintattica³⁴. Una possibile risposta sta proprio nell'originaria collocazione delle due tele sulla stessa parete. La possibilità di portele vedere insieme, instaurando un confronto diretto fra di esse, avrebbe potuto infatti mettere in evidenza il differente modo con cui è possibile in pittura rappresentare il processo metamorfico, e quindi la narrazione iconica del movimento, secondo una norma da considerarsi lecita e decorosa, che deve mantenere l'aristotelica unità di spazio, tempo e azione (*Apollo e Dafne*) e un'altra da riconoscersi invece scorretta e sconveniente, se non proprio ridicola, in cui successioni temporali diverse convivono contemporaneamente in un'unica scena (*Pan e Siringa*). Significativo indizio per supportare questa proposta interpretativa è che *Apollo e Dafne*, cioè la tela che rappresenta il modo "corretto" di esprimere la composizione, è posta sotto il

³³ Shaftesbury 1713.

³⁴ Date le medesime misure, la medesima proporzione delle figure, la medesima fonte iconografica, il medesimo tema raffigurato (la metamorfosi), la medesima cifra stilistica che ne determina una stessa cronologia e data, non da ultimo, la medesima paternità non è difficile considerare i due dipinti come un *pendant*, più difficile è invece valutare, attraverso una comprensione profonda della loro struttura compositiva, la natura di "semiofori" che li contraddistingue. I due dipinti insieme divengono infatti "portatori di segni", il cui valore simbolico restituisce visibilità all'invisibile. Invisibile che nel nostro caso è da riconoscersi nella filosofia di Lord Shaftesbury, nei concetti estetico-morali che costantemente ribadisce nei suoi scritti. Sul concetto di "semioforo" cfr. Pomian 2007, pp. 36-46.

segno della luce (putto alato con la fiaccola, luce di verità nella favola) mentre la scena di *Pan e Siringa* è posta, come già notato, sotto l'insegna della maschera, segno di menzogna³⁵. I due dipinti rappresenterebbero dunque un manifesto visivo di cosa si deve e non si deve fare in pittura secondo Lord Shaftesbury, o meglio, di come il passaggio dalla narrazione poetica alla rappresentazione iconica vada gestito da parte del pittore seguendo dei criteri di decoro, che nel caso specifico delle metamorfosi si prestano a venire elusi o contraddetti, creando delle "ridicole anticipazioni"³⁶. Anticipazioni che, nel caso del dipinto di *Pan e Siringa*, sono talmente evidenti da voler risultare come dei contro-paradigmi da evitare. I puttini alati, l'uno con la fiaccola e l'altro con la maschera, a cui, presi singolarmente, si presta di fatto poca attenzione, relegandoli a elementi poco più che decorativi, nel *pendant* ora ricomposto, divengono invece la doppia didascalia simbolica del significato che i due dipinti insieme vogliono esprimere.

Leggere *Apollo e Dafne* come opera non coerente con i dettami estetici di Lord Shaftesbury porta Pestilli a considerarla realizzata prima dell'incontro di De Matteis con il filosofo, cioè prima del gennaio del 1712³⁷, mentre, secondo la nostra ipotesi, De Matteis eseguì entrambi i dipinti del *pendant* sotto la supervisione del filosofo inglese, che fornì la linea teorica su cui si imposta la specifica struttura compositiva di ciascun quadro, probabilmente appena dopo la realizzazione dell'ultima versione di *La scelta di Ercole* (Oxford, Ashmolean Museum), quindi poco dopo il 22 marzo 1712.

³⁵ Nell'ottica dell'esegesi proposta è significativo notare come lo sguardo stupito (e anche un po' preoccupato) del fiume Ladone non è rivolto alla ninfa che scappa ma al puttino alato che, fissando Pan e mostrando la maschera, denuncia l'inganno anacronistico delle mutazioni metamorfiche rappresentate dalla composizione. In tal senso Ladone assumerebbe la funzione di "osservatore delegato", ossia di quella figura che all'interno della composizione ha il compito di rivolgere lo sguardo verso un elemento sul quale anche lo spettatore esterno al dipinto è invitato a dirigere la propria attenzione. Figura, quella dello "spettatore interno" o "osservatore delegato", già teorizzata nel 1435 da Leon Battista Alberti nel *De Pictura* (cfr. Alberti 1980, II, 42; Varese 1993, in particolare pp. 106-109; Calabrese 2012, p. 145).

³⁶ Pestilli 1993, p. 137.

³⁷ Ad anticipare ulteriormente la datazione suggerita da Pestilli sono Federico Zeri e Nicola Spinosa, che basano le loro rispettive proposte cronologiche su criteri comparatistici puramente formali. Nella già citata perizia del 1993 riguardante *Pan e Siringa* Zeri scrive che il dipinto è da datarsi intorno al 1705-1710 «per confronti con altre opere del De Matteis eseguite ancora sotto il ricordo del classicismo romano (marattiano) del tardo Seicento». Riguardo ad *Apollo e Dafne* Spinosa propone una datazione *ante* 1710, associando il dipinto a diverse altre opere del pittore fra cui *Galatea* in coppia con *Anfitrite*, già Galleria Corsini di Montecarlo, *Aurora con il carro del Sole* e *Trionfo di Galatea* del Castello di Pommersfelden e ancora *Andromeda* del Museum of Art di Bridgeport (Spinosa 2010, p. 14).

5. *La fiaccola e la maschera*

Per provare ad accreditare questa nostra interpretazione, che vede nella coppia di dipinti presi in esame un *pendant* insieme letterario e teorico, scenografico e filosofico da riconoscersi come paradigma normativo della rappresentazione della narrazione visiva in pittura secondo Lord Shaftesbury, è bene sondare la possibilità che i due putti portatori di emblemi presenti nella coppia di dipinti possano verosimilmente assumere la funzione didascalica nel senso sopra descritto. Putti alati (con ali d'uccello o di farfalla) appaiono spesso nei quadri di De Matteis; se portano qualche oggetto in mano, questo è quasi sempre da riferirsi agli attributi che caratterizzano il personaggio principale della scena che da questi putti viene accompagnato. Schema compositivo facilmente riscontrabile per esempio nel dipinto *Aurora e il carro del Sole* (Pommersfelden, Castello) in cui due puttini alati muniti di fiaccola (simbolo della luce) scortano la biga di Apollo-Sole, o nel dipinto *Allegoria di una alleanza auspicata fra la Francia e il Regno di Napoli* (Mainz, Landesmuseum) in cui un putto alato, seduto su una nuvola ai piedi di Zeus, tiene in mano, ben sollevate in alto, le folgore, attributo del Padre degli dei³⁸. La fiaccola retta da un putto alato viene assunta da De Matteis anche come simbolo della passione amorosa che permea alcune rappresentazioni delle metamorfosi ovidiane quali, ad esempio, *Alfeo e Aretusa* (Verona, collezione privata)³⁹, *Salmacide ed Ermafrodito* (collezione privata)⁴⁰ e lo stesso *Apollo e Dafne* di Berkeley⁴¹. Nel *Pan e Siringa* De Matteis decide però di dare meno enfasi all'aspetto passionale della vicenda mettendo fra le mani del putto una maschera, dovendo forse, nel seguire i dettami del suo committente filosofo, esplicitare con un emblema chiaro e inconfondibile che tale composizione fosse quella scorretta, menzognera, incongrua del *pendant*. Inganno, quello denunciato dalla presenza della maschera, da riconoscersi, assecondando i precetti di Lord Shaftesbury, non solo all'interno dell'episodio narrativo in sé (Pan che si illude di abbracciare il corpo in carne e ossa di Siringa), ma anche all'interno della modalità stessa della rappresentazione figurativa di tale episodio, in quanto da considerarsi modalità scorretta e fuorviante, perché incentrata su "anticipazioni" del processo metamorfico.

La domestichezza di De Matteis nel gestire questi simboli si mostra anche, e non a caso, nell'*Allegoria della divina Sapienza che incorona la Pittura come Regina delle Arti* (Los Angeles, The J. Paul Getty Museum; firmato e datato

³⁸ È stato Livio Pestilli a riconoscere il soggetto corretto di questa tela, precedentemente nota come *Allegoria della Pace tra Francia e Inghilterra* (Cfr. Pestilli 1999).

³⁹ Il dipinto è riprodotto in Pavone 2010, p. 57.

⁴⁰ Il dipinto è riprodotto in Pavone 2003, p. 27.

⁴¹ Sul significato simbolico della fiaccola portata da cupidi e amorini è indicativa l'associazione che Vincenzo Cartari istituisce fra passione amorosa e fiamma: «sia data alla immagine di Amore l'accesa face per dimostrare [...] come nella face sono insieme splendore, che diletta, e la fiamma, che tormenta, ardendo». Cfr. Cartari 1996 (1556), p. 435.

168..., fig. 4) nella quale vengono raffigurati (in alto sulla sinistra) due puttini, uno con in mano uno specchio (simbolo tradizionale della Verità e analogo per certi versi a quello della fiaccola) e l'altro con una maschera (simbolo dell'Inganno). Il fatto che, proprio in un'allegoria sul primato della pittura, De Matteis abbia inserito questi due simboli (specchio e maschera portati da due putti) come a volere rappresentare gli aspetti di verità e finzione che la pittura comprende in se stessa, indica la capacità del pittore di utilizzare certi elementi del lessico retorico figurativo, rianimandone il valore simbolico e allusivo con efficacia. Capacità che avrebbe potuto riproporsi (alcuni anni più tardi) anche nel caso del *pendant* in questione, in cui, nell'assecondare le esigenze del suo committente, De Matteis avrebbe potuto mantenere il lessico iconografico a lui più congeniale. In altri termini, l'artista sarebbe andato incontro al linguaggio teorico del filosofo con il proprio linguaggio figurativo, avendo già una consapevole esperienza pratica del repertorio allegorico-simbolico, mediata inoltre da una notevole cultura filosofico-letteraria, come testimonia Bernardo De Dominicis⁴².

Riguardo alla composizione di scene mitologiche con funzioni allegorico-morali è il filosofo inglese a porre in evidenza la necessità di un sobrio uso di alcuni elementi emblematici per meglio chiarire la funzione delle figure rappresentate e quindi il soggetto dei dipinti stessi. Nel capitolo di *A Notion... intitolato Of the Casual or Independent Ornaments* (VI, 1), Lord Shaftesbury rifiuta l'idea di potere affastellare nella scena numerosi elementi esterni ai personaggi, perché questi accessori andrebbero contro il principio di "Semplicità" che deve governare le immagini e distrarrebbero lo sguardo dello spettatore, creando confusione nel suo giudizio. Il filosofo indica come elementi leciti e adeguati per far riconoscere, ad esempio, il Vizio e la Virtù nel dipinto *La scelta di Ercole* commissionato a De Matteis, solamente pochi e precisi ornamenti portatili: l'elmo, il morso (o le briglie) per esprimere emblematicamente le caratteristiche della Virtù quali "resistenza" e "sostegno" (elmo) e "tolleranza" e "astinenza" (morso o briglie) e vasi d'oro istoriati e drappi gettati a terra senza cura per esprimere le lascive femminee caratteristiche del Vizio (o Piacere)⁴³. La fiaccola e la maschera raffigurate nei nostri due dipinti sarebbero quindi da intendersi proprio come questo tipo di elementi portatili (sono infatti portati dai due puttini alati) che non distraggono o recano disturbo alla comprensione del contenuto dell'episodio. Anzi, essendo oggetti semplici e dal valore simbolico facilmente

⁴² Se è vero che Lord Shaftesbury considerava De Matteis una mera "*main docile*" del filosofo-virtuoso, un "*mechanical executant*" dell'ideazione del committente, come sottolinea Pestilli (1990, p. 114; p. 116, nota 38), è anche vero che il pittore cilentano era noto per essere artista «eloquentissimo nel parlare e molto erudito nelle favole, e nelle istorie, e con una memoria fedelissima recitava l'Eneide di Vergilio, le Metamorfosi di Ovidio, e la Gerusalemme del Tasso; oltre a molte sentenze, e detti de' filosofi, e motti arguti con cui solea condire i suoi discorsi» (De Dominicis 1846, IV, p. 345).

⁴³ Shaftesbury 1713, VI, 4-5.

decodificabile, risulterebbero elementi in grado di rendere maggiormente fruibile la corretta interpretazione, non solo di ogni singolo episodio in sé, ma anche e soprattutto del *pendant* visto nel suo insieme. A tal proposito è significativo riportare quanto afferma lo stesso Lord Shaftesbury: «i miei progetti [...] si basano tutti su emblemi morali [...]. Spetta a me il dover mettere in moto il meccanismo ed aiutare a sollevare lo spirito»⁴⁴.

6. *Lo spettatore del pendant come Ercole al bivio*

Tale “meccanismo” evocato da Lord Shaftesbury è da intendersi come dispositivo in grado di mettere in relazione diretta gli elementi emblematici dipinti e lo spettatore che li coglie non solo in senso estetico ma anche in senso morale. Riguardo, per esempio, alla relazione dello spettatore con *La scelta di Ercole*, l'opera, se ben intesa, si trasformerebbe da semplice oggetto di arredamento a un utile esercizio per «un giovane principe che un giorno potrebbe affrontare un simile dilemma dal cui esito dipenderebbe non solo la sua felicità ma anche il destino dell'Europa e del mondo»⁴⁵.

Il valore pedagogico che l'arte deve assumere sembra passare per Lord Shaftesbury da una piena immedesimazione con l'opera stessa. Il rapporto cioè fra l'interno e l'esterno dell'opera deve essere poroso e dinamico. Tale concezione è testimoniata sia quando il filosofo ammette in una lettera (23 febbraio 1712) che le sembianze dell'*Ercole*, pur rimanendo figura idealizzata e allegorica, non sono astratte ma coincidono con le fattezze del suo giovane amico Thomas

⁴⁴ In una lettera indirizzata a Sir John Cropley (Napoli, 16 febbraio 1712) Lord Shaftesbury scrive: «My own designs, you know, run all on *moral* emblems and what relates to Ancient Roman and Greek History, Philosophy, and Virtue. Of this the modern painters have but little taste. If anything be stirred or any studies turned this way, it must be I that must set the wheel agoing, and help to raise the spirit» (cfr. Rand 1900, p. 468). Commentando le illustrazioni dei *Characteristics* di Lord Shaftesbury, Felix Paknadel ravvisa inoltre come la differenza fra bene e male, vizio e virtù, si esprima nella filosofia pedagogicamente orientata di Lord Shaftesbury anche attraverso un “pensiero emblematico”, che costantemente porta a evidenziare, anche visivamente, le opposizioni fra polarità. Scrive lo studioso: «The idea of universal harmony and mutual dependence of things comes out clearly from a study of his illustrations. Another idea which stands out is the difference between good and evil. The opposition may be between two frontispieces (vols. I and II), between the right and the left of the same picture (treatise IV), or between the middle and the side pictures (treatise I); it present everywhere» (Paknadel 1974, pp. 311-312).

⁴⁵ Scrive Lord Shaftesbury a proposito del valore pedagogico morale che possono assumere le immagini dipinte se impostate secondo certi criteri: «Such a piece of Furniture might well fit the Gallery, or Hall of Exercises, where our young Princes shou'd learn their usual Lessons. And to see VIRTUE in this Garb and Action, might perhaps be no flight Memorandum hereafter to a *Royal Youth*, who shou'd one day come to undergo this Trial himself; on which his own Happiness, as well as the Fate of Europe and of the World, wou'd in so great measure depend» (Shaftesbury 1711b, p. 409).

Micklethwayt⁴⁶, sia quando, nel dare a De Matteis le istruzioni per un suo ritratto, indica che egli dovrà essere raffigurato con lo sguardo diretto verso gli occhi dello spettatore, coricato su un letto, all'interno di uno studio pieno di libri, sculture, disegni e con un amanuense intento a prendere nota delle sue riflessioni. Shaftesbury aggiunge che la sensazione che si dovrà avere guardando questo dipinto è quella di un ambiente familiare, in cui lo spettatore irrompe con uno sguardo e una parola che interrompono il momento della meditazione dell'effigiato⁴⁷. Il filosofo stesso rende così esplicita la necessità dell'atto creativo di chi guarda le opere dipinte per dare senso alla bellezza della pittura, che non risiede in sé stessa, ma in chi la osserva attraverso una partecipazione intellettuale in grado di elevare lo spirito contemplativo dall'estetico al morale. Lord Shaftesbury scrive infatti che la vera bellezza è «the beautifying, not the beautified»⁴⁸, ossia, che «è nell'atto creativo e non in ciò che è creato che va ravvisato il bello»⁴⁹.

Sulla scorta di quanto riportato è possibile pensare una sovrapposizione delle due figure (spettatore ed Ercole) nei confronti del *pendant* in esame. Lo spettatore della coppia di dipinti raffiguranti le metamorfosi di Dafne e di Siringa dovrà cioè sentirsi moralmente come un “Ercole al bivio” a cui viene imposta la scelta, non solo estetica, fra due diverse raffigurazioni dei miti ovidiani, una lecita e giusta e l'altra ingannevole e sbagliata. Per Lord Shaftesbury, il bivio rappresenta infatti il perno dell'azione morale e pittorica de *La scelta di Ercole*. Lo dimostra il suo apprezzamento per la copia di più piccole dimensioni (Leeds, City Art Gallery and Temple Newsam House, fig. 5) che lo stesso Lord commissionò a De Matteis per farla avere all'amico Micklethwayt. Di questa versione il filosofo apprezzò particolarmente la più intensa illuminazione data dal pittore al bivio, proprio perché conferente maggiore enfasi al punto in cui Ercole si trova a dover ponderare e scegliere fra le due alternative di vita a lui prospettate⁵⁰.

⁴⁶ Cfr. Rand 1900, p. 474. Pestilli ricorda anche la lettera di Micklethwayt del 23 dicembre 1712 in cui l'amico del Conte, commentando il dipinto *La scelta di Ercole*, sottolinea come l'aspetto della Virtù fosse molto simile a quello di Lady Shaftesbury (Pestilli 1990, p. 119, nota 101). Osservazione da non intendersi probabilmente quale affermazione di una vera e propria somiglianza fisica fra la personificazione della Virtù e la moglie del Conte, ma piuttosto come un gentile omaggio all'onestà e integrità morale di Lady Shaftesbury, alludendo, in tal modo, al costante e reciproco passaggio fra bellezza estetica e bellezza morale ripetutamente proposto dal filosofo stesso.

⁴⁷ Ivi, p. 114.

⁴⁸ Scrive il filosofo: «The art then is the beauty. Right. And the art is that which beautifies. The same. So that the beautifying, not the beautified, is the really beautiful. It seems so. For that which is beautified, is beautiful only by the accession of something beautifying» (Shaftesbury 1711a, p. 335).

⁴⁹ Pestilli 1990, p. 97. Lo studioso ricorda come questo principio trovi un illustre precedente in Aristotele (*Etica nicomachea*, 1140a). Secondo il filosofo greco infatti il principio dell'arte è «in chi crea e non in ciò che è creato» (Ivi, p. 115, nota 18).

⁵⁰ Cfr. Ivi, p. 112. Cfr. anche Pestilli 2013, pp. 129-130.

Secondo quest'ottica la parete sui cui si ipotizza potesse essere stato posizionato e appeso il *pendant* in questione avrebbe ricoperto il ruolo di "wall of exercises". Sarebbe stata cioè una parete illustrata e attrezzata per degli esercizi estetico-morali in grado di sollecitare l'addestramento a uno sguardo sempre più capace di riconoscere la virtù (attraverso il decoro con cui si esprime), sapendola coscienziosamente discernere dal vizio (che invece non può che manifestarsi in modo indecoroso). Parete che sarebbe quindi stata perfettamente in linea con il pensiero del nobile e sofisticato committente di Paolo De Matteis⁵¹. Anche il pittore stesso avrebbe potuto comprendere e ben interpretare questo tipo di operazione estetico-intellettuale, come dimostra la sua sensibilità per le raffigurazioni meta-rappresentative. Si pensi, fra gli esempi possibili, all'*Autoritratto* passato all'asta alcuni anni fa (New York, Christie's, 10 gennaio 1990, fig. 6)⁵², in cui De Matteis, probabilmente attorno al 1702, dipinge una figura femminile (l'Allegoria della Pittura) mentre sta ritraendo il volto del pittore stesso su una tela pronta per essere portata in gloria da due putti alati. Rappresentazione che mostra la consapevolezza da parte dell'artista di come non possa che essere la Pittura stessa a perpetuare la fama del pittore, effigiandone il volto. Consapevolezza resa evidente dallo sguardo fermo e fiero che il pittore rivolge allo spettatore.

Concepire il dispositivo *spettatore-pendant* come sopra proposto significa individuare innanzitutto nello sguardo attento dell'osservatore una messa in pratica simbolica, una ritualizzazione della teoria, riconoscere una tridimensionalità al pensiero emblematico di Lord Shaftesbury. Pensiero basato primariamente su contrasti e opposizioni binarie, come è evidente, non solo nei suoi scritti, ma anche nelle opere visive concepite sotto la sua diretta supervisione. Si pensi a *La scelta di Ercole* ma anche, per esempio, al frontespizio del primo volume dei *Characteristics* (fig. 7), in cui una figura assisa in trono (forse un console romano) si trova fra due gruppi: sulla sinistra vi sono tre erme, due fauni inginocchiati, una baccante danzante con Dioniso che brandisce il tirso mentre sulla destra, più composti e olimpici, vi sono una Sibilla e alcuni sapienti, poeti e filosofi, con alle spalle il monte Elicona su cui svetta Pegaso⁵³. Opposizione facilmente riconducibile all'aspetto dionisiaco e quindi a Pan da una parte e all'aspetto apollineo e quindi ad Apollo dall'altra.

⁵¹ Come già osservato, Shaftesbury ripropone costantemente nei suoi scritti l'idea di un'educazione estetica e morale come costante esercizio, tanto da usare in tal senso espressioni quali "Hall of Exercises" e "Trial himself" (Cfr. Shaftesbury 1711b, p. 409). Esercizio che dovrà educare il filosofo ad acuire sempre di più il suo *senso morale* innato (inconscio), rivelandosi come un istinto di discernimento spontaneo, quasi "sprezzante", fra bene e male, bello e brutto (cfr. Pestilli 1990, p. 115, nota 20, in cui vengono proposte le fonti filosofiche antiche di tale "moral sense" shaftesburiano: Aristotele, *Rhetorica*, I A, 13, 1373b; Cicerone, *Dell'Oratore*, III L, 195).

⁵² Cfr. Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna, Numero scheda: 63381; Serie: Pittura italiana; Numero: busta 0588; Intestazione busta: Pittura italiana sec. XVIII. Napoli I; Numero fascicolo: 14; Intestazione fascicolo: Paolo de Matteis. Cfr. anche Pestilli 2013, p. 145.

⁵³ Cfr. Paknadel 1974, p. 69, fig. c e pp. 298-299.

Ai piedi di chi deve ponderare una decisione, di chi deve cioè scegliere fra due diverse prospettive di vita (quella apollinea e quella dionisiaca), giace una figura femminile che solleva una bilancia a due piatti, emblema per eccellenza del giudizio equo ed equilibrato.

Proseguendo su questa linea ermeneutica, è possibile pensare che i due dipinti fossero accostati l'uno accanto all'altro con le due figure in fuga orientate verso l'esterno, in modo tale che lo "spettatore-Ercole", posto di fronte al *pendant*, potesse chiaramente vedere le direzioni opposte prese dalle due ninfe, associandovi le direzioni opposte intraprese dalle due diverse modalità con cui è stato rappresentato il processo metamorfico e quindi la temporalità in pittura⁵⁴: l'una che rispetta l'unità di spazio, tempo e azione (*Apollo e Dafne*) posta sotto il simbolo della fiaccola e l'altra invece ingannatrice e anacronistica (*Pan e Siringa*) posta sotto il simbolo della maschera.

Così concepito il *pendant* in esame ricondurrebbe ogni *ékphrasis* e ogni tentativo di interpretazione che lo riguardi a fenomeno essenzialmente antropologico, in quanto è l'uomo (in qualità di committente, di autore, di narratore, di spettatore) il luogo da cui partono, transitano e ritornano le immagini⁵⁵, sovrapponendosi in trasparenza alla parola e al pensiero.

7. *Ninfe in fuga e Fiumi di schiena: le fortunate invenzioni compositive di Paolo De Matteis*

Come più volte rilevato nel corso degli studi, Paolo De Matteis è un autore piuttosto problematico dal punto di vista attributivo. Al pittore cilentano vengono spesso attribuite opere da lui non eseguite oppure, al contrario, non viene riconosciuta la sua mano o la sua impronta compositiva in alcuni dipinti a lui verosimilmente riconducibili perché eseguiti direttamente da lui o perché di sua invenzione e realizzati dalla bottega⁵⁶. Quest'ultima possibilità sembra essersi ripetuta nei confronti di due tele, di analoghe dimensioni (cm 64,5x91), costituenti un *pendant* raffigurante *Pan e Siringa* (fig. 8) e *Apollo e Dafne* (fig. 9). Passati in un'asta londinese nell'aprile del 1992⁵⁷ questi due dipinti sono stati riconosciuti da Giancarlo Sestieri come opere del parmense Michele Rocca⁵⁸. Lo studioso ne ravvisa il carattere piuttosto eccentrico rispetto all'abituale cifra stilistica del pittore e considera il precedente riferimento alla scuola napoletana, che accompagnava i due dipinti all'incanto, un significativo indizio di una

⁵⁴ Sulla questione della temporalità in pittura nel XVII e XVIII secolo cfr. Bellori 1821; Gombrich 1964; Schweizer 1972; Dowley 1976; Lessing 2007.

⁵⁵ Cfr. Belting 2011, pp. 73 e ss.

⁵⁶ Cfr. Schleier 1979; Pestilli 1996; Riccomini 2006; Rossi 2007.

⁵⁷ Christie's, Londra, 15 aprile 1992, lotto n. 174.

⁵⁸ Sestieri 1994, tavv. 993-994; Id., 2004, N. 3 B, p. 162 e N. 4 A, p. 165.

plausibile esperienza partenopea diretta del “Parmigiano”, riconoscendo più precisamente ai due dipinti un’impronta prossima al Solimena, nonché strette assonanze con Giacomo Del Po⁵⁹. Il *pendant* londinese viene quindi considerato come una «testimonianza assai interessante nel catalogo del Rocca, in quanto dimostra che il suo percorso non fu poi così monotono ed unitario, come al momento risulta dalla maggior parte della sua produzione»⁶⁰. Dichiarando l’eccentricità dei due dipinti rispetto al percorso stilistico di Rocca e accettando le influenze napoletane di questo *pendant*, Sestieri stesso suggerisce la strada per allontanarsi dalla sua attribuzione e trovare proprio in ambito napoletano i punti di riferimento stilistici, compositivi e iconografici di queste due tele. Anche il disegno citato nella scheda dedicata ad *Apollo e Dafne*, recante l’iscrizione coeva sul margine “Micael Rocca ditto Parmegianino” (Londra, British Museum, inv. 1859, 0514.222)⁶¹, che lo studioso indica come schizzo per definire una prima idea del dipinto, non è in realtà associabile al quadro in esame, né per impianto compositivo né per soggetto. Il disegno raffigura infatti un altro episodio delle *Metamorfosi* ovidiane, quello di *Orfeo e Euridice*⁶². Inoltre, sviluppandosi in formato verticale, mostra sopra le due figure principali una Diana seduta su una nuvola mentre nell’angolo a sinistra è rappresentata una divinità fluviale vista di spalle con i suoi tradizionali attributi, l’orcio e il remo.

Un’analisi attenta delle rispettive composizioni delle due tele già assegnate a Rocca rivela una stretta relazione con le due opere di De Matteis riconosciute da Federico Zeri, oggetto del presente studio. Il *Pan e Siringa* del *pendant* londinese sembra proporre una sintesi delle due tele del *pendant* del maestro cilentano. La parte destra del dipinto passato in asta riprende⁶³ l’originale soluzione compositiva del dio fluviale visto di spalle con le due ninfe spaventate dall’arrivo concitato della sorella in fuga⁶⁴. La posa di Siringa del dipinto passato a Londra è pressoché identica a quella del dipinto milanese, solamente è stata ribaltata specularmente facendola dirigere verso destra. Alla composizione, che sembra riprendere l’impianto generale dell’*Apollo e Dafne* di Berkeley, l’autore di questa tela sostituisce Apollo con un Pan assai simile al Pan di De Matteis, soprattutto nel gioco del manto, che lascia il satiro praticamente nudo allo sguardo

⁵⁹ Ivi, p. 162.

⁶⁰ Ivi, p. 165.

⁶¹ Si veda il sito ufficiale del museo: <http://www.britishmuseum.org/system_pages/beta_collection_introduction/beta_collection_object_details.aspx?searchtext=michele+rocca&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&numpages=10¤tpage=1&partid=1&objectid=692521>, 17.12.2012.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Sempre che si tratti di una ripresa e non di un anticipo. La maggiore qualità e le più grandi dimensioni fanno però decisamente propendere per una derivazione dei dipinti di Londra dal *pendant* protagonista della nostra ricerca.

⁶⁴ La torsione del busto del Fiume visto di schiena con le braccia alzate compare simile nel già citato *Apollo e Dafne* di Carlo Maratti (Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique).

dello spettatore, facendo inoltre attraversare la schiena del dio-ferino da una bandoliera a cui è appeso il flauto di canne (la siringa), elemento iconografico non scontato perché indicatore, come già ribadito, dell'anticipazione della metamorfosi della ninfa Siringa nello strumento musicale omonimo.

Anche l'amorino nel *Pan e Siringa* di Londra è praticamente sovrapponibile al puttino presente nel quadro di Berkeley. Nell'*Apollo e Dafne* della coppia londinese il pittore ripropone invece la sintassi compositiva della parte sinistra del dipinto di collezione milanese, in cui il Fiume compare sdraiato in diagonale con lo sguardo rivolto al puttino alato, mentre due ninfe, stupite e spaventate, fanno capolino dietro al suo ginocchio piegato⁶⁵.

Sembrirebbe dunque che il pittore che ha realizzato il *pendant* londinese abbia non solo visto, ma anche ben osservato, le due tele del *pendant* di De Matteis. La disinvolta capacità di intrecciare due diverse composizioni creandone altre due altrettanto armoniose, così come la perfetta conoscenza delle pose plastiche assunte dalle figure, tanto da poterle agilmente modificare e spostare quanto basta per creare nuovi impianti compositivi, unita a quell'aria napoletana, che l'autore stesso dell'attribuzione a Rocca riconosce⁶⁶, porta a ipotizzare che i due dipinti londinesi possano essere stati eseguiti appena dopo il *pendant* De Matteis, e che possano essere stati realizzati dall'*entourage* del maestro cilentano all'interno di un laboratorio compositivo in cui l'artista rielaborava i suoi modelli.

L'evidente ripresa di uno di questi modelli anatomici nel dipinto londinese *Apollo e Dafne* testimonia l'ambito in cui è stato verosimilmente concepito questo dipinto (e il suo *pendant*). La particolare posa del Fiume, visto di spalle con il piede destro che va a incrociarsi sotto il ginocchio piegato della gamba sinistra, è mutuata dal già citato dipinto di De Matteis *Allegoria di una alleanza auspicata fra la Francia e il Regno di Napoli* databile attorno al 1700-1702 (Mainz, Landesmuseum)⁶⁷, in cui, in basso a destra, vi è una personificazione del dio fluviale nella stessa posizione (fig. 10). Inoltre, come segnala Livio Pestilli, «il de Matteis fu così soddisfatto di questo studio anatomico da includerlo nel libro di incisioni pubblicato intorno al 1705-1707»⁶⁸, facendolo diventare un vero e proprio modello da riprodurre, modificare e reinserire in differenti contesti (fig. 11). Risale al 1707 anche la grande pala d'altare raffigurante la *Morte di San Nicola* (Napoli, Chiesa di San Nicola alla Carità) in cui in alto sulla destra viene riproposta la figura virile vista di spalle che mostra la pianta del piede destro⁶⁹.

⁶⁵ Sulla funzione e sul significato dello sguardo rivolto al puttino alato da parte del Fiume cfr. nota 35.

⁶⁶ Sestieri 2004, p. 162.

⁶⁷ Per un approfondimento su questo dipinto cfr. il già citato Pestilli 1999.

⁶⁸ Ivi, p. 231. L'incisione si trova in De Matteis, Aquila 17.. (disegni di Paolo De Matteis incisi da Francesco Aquila).

⁶⁹ Sempre opera di De Matteis è il dipinto databile attorno al 1726 raffigurante *San Martino e*

Tanto gli elementi stilistici, quanto quelli compositivi sopra esposti, quanto ancora quelli iconografici (fiaccole, maschere, ecc.) menzionati nei capitoli precedenti, portano a considerare il *pendant* passato in asta nel 1992 come opera realizzata da un artista presente nella bottega di De Matteis in grado di rielaborare i modelli del maestro avendo un'approfondita conoscenza delle sue opere e in particolar modo del *pendant* di medesimo soggetto ora diviso fra Italia e Stati Uniti, la cui superiore qualità pittorica (nonché le maggiori dimensioni) permette di riconoscerlo quale modello formale e probabilmente anche concettuale.

Come accade spesso però a essere dimenticate molto presto, se non quasi subito, sono le circostanze nelle quali le opere vengono concepite, mentre a durare nel tempo è il loro impianto compositivo, che si presta a sua volta a essere reinterpretato a seconda delle inclinazioni e sensibilità specifiche dei pittori che vi si avvicinano, sancendone o meno la fortuna. Il *pendant* londinese, per esempio, sembra essere stato a sua volta il prototipo di una serie di *pendant* ora spaiati, riferibili alla scuola napoletana. Per il *Pan e Siringa* della coppia si consideri per esempio il dipinto archiviato negli anni '60 da Federico Zeri come "Anonimo romano del XVII secolo"⁷⁰ e poi come "Anonimo fiorentino del XVIII secolo"⁷¹ (fig. 12), opera da ricondursi invece all'area partenopea degli inizi del secondo decennio del XVIII secolo in virtù delle considerazioni stilistiche, compositive e iconografiche fin qui proposte. Per l'*Apollo e Dafne* si pensi invece alla versione di collezione privata (cm 61x88) recentemente esposta in una mostra monografica dedicata al successo europeo dell'artista

il mendicante nella chiesa di S. Martino delle Scale a Palermo, in cui una posa simile è riproposta dall'uomo di spalle sulla destra della composizione. Una posa simile, declinata al femminile, si ritrova anche in *Ercole e Onfale* (Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. scheda: 63394; Serie: Pittura italiana; N. busta: 0588; Intestazione busta: Pittura italiana sec. XVIII Napoli I; N. fascicolo: 14; Intestazione fascicolo: Paolo de Matteis). Il modello originario di questa particolare posa potrebbe individuarsi nella veduta posteriore del celebre *Galata morente* dei Musei Capitolini, scoperto all'inizio del XVII secolo. È bene ricordare che tale modello ebbe molto successo e che quindi è da considerarsi solamente come uno dei molteplici elementi che riconducono il dipinto in esame alla bottega di De Matteis. È possibile infatti riscontrare la medesima postura in figure inserite nelle composizioni realizzate da altri artisti napoletani formati (anche) a Roma: da Pirro Ligorio (cfr. il disegno *Giove e Leda*, Firenze, Galleria degli Uffizi) a Luca Giordano (cfr. *Pan e Siringa*, Londra, Walpole Gallery). Il caso di Ligorio, artista presente a Roma quasi un secolo prima della scoperta del *Galata morente*, non può che introdurre l'inevitabile riflessione sulla migrazione dei moduli figurativi (posture, gesti singoli, schemi iconografici) dall'Antichità all'Epoca Moderna. Come bene sottolinea Monica Centanni tale questione è assai complessa. «La maggior parte delle opere – afferma la studiosa – è segnata dall'assenza di un archetipo unico, a cui si sostituisce la presenza di modelli plurimi. È proprio nella loro reiterazione che l'originale assente viene in superficie e nella continuità seriale trova un'evidenza concreta, un modo plurale di accesso alla realtà» (Centanni 2005, p. 33).

⁷⁰ Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. scheda: 49058; Serie: Pittura italiana; N. busta: 0497; Intestazione busta: Pittura italiana sec. XVII. Roma 19; N. fascicolo: 3; Intestazione fascicolo: Scuola romana sec. XVII, anonimi: soggetti profani 1.

⁷¹ Fototeca della Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. scheda: 65514; Serie: Pittura italiana; N. busta: 0601; Intestazione busta: Pittura italiana sec. XVIII. Firenze 4; N. fascicolo: 6; Intestazione fascicolo: Anonimi fiorentini sec. XVIII: soggetti profani.

cilentano (fig. 13)⁷². Riconosciuta come opera autografa di Paolo De Matteis, l'autore della scheda la data allo scadere del penultimo decennio del XVII secolo (1688 c.), considerandola anticipatrice del dipinto di Berkeley, a cui viene comunque riconosciuto uno schema compositivo più mosso e meglio concertato⁷³. Il pertinente riferimento a Giacomo Del Po (*Apollo e Dafne*, Sorrento, Museo Correale) suggerito nella scheda⁷⁴, così come le già ravvisate «strette assonanze» fra il *pendant* londinese e lo stile del pittore nato a Palermo, ma napoletano d'adozione, rilevate da Sestieri⁷⁵, inducono a prendere in considerazione la candidatura di Del Po per la realizzazione sia del *pendant* passato a Londra sia per l'*Apollo e Dafne* esposto in mostra. Anche se nei tre dipinti è riconoscibile la matrice classicheggiante di stampo marattesco sciolta in un proto Rococò liquido e lezioso, tipico del pittore palermitano, le opere in questione non raggiungono quella freschezza e qualità pittorica del maestro contemporaneo di De Matteis. Dalla riproduzione fotografica dell'esemplare presente nella Fototeca Zeri è difficile trarre plausibili ipotesi attributive. Ad ogni modo alcune rigidità formali (soprattutto nella figura di Pan) porterebbero a escludere, anche in questo caso, la paternità di Del Po, facendo considerare l'opera un'ulteriore derivazione dal medesimo fortunato modello, frutto di rielaborazioni compositive nella cerchia di De Matteis.

Nel processo migratorio dei modelli gli aspetti più sottilmente concettuali presenti nell'opera "archetipo" vengono spesso riassorbiti in più lineari e fruibili convenzioni iconografiche, oppure vengono combinati con quegli attributi del tradizionale repertorio allegorico-mitologico che con maggiore immediatezza si prestano a essere decodificati. A perdurare in queste derivazioni e rielaborazioni delle invenzioni compositive di De Matteis rimane un elemento peculiare, già alla base del percorso esegetico proposto: sia il putto che sovrintende la scena del *Pan e Siringa* di Londra, sia quello della Fototeca Zeri esibisce la maschera, simbolo dell'inganno. A questo "emblema" viene abbinata la fiaccola, simbolo – come già ricordato – della passione amorosa. In altri dipinti, raffiguranti lo stesso episodio ovidiano, la fiaccola viene invece abbinata a un attributo più consono e affine alla tematica erotico-amorosa: lo strale d'amore. Fiaccola e freccia vengono, per esempio, portati dall'amorino presente nel *Pan e Siringa* di Nicolas Poussin (1637) conservato a Dresda (Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, fig. 14). Composizione che in nessun modo fa cenno alle anticipazioni metamorfiche e quindi all'inganno narrativo della rappresentazione pittorica. Tale inganno sembra infatti segnalato con la maschera mostrata dal putto soltanto nelle opere raffiguranti Pan e Siringa derivate dall'invenzione di De Matteis/Shaftesbury, sottolineandone la

⁷² Paolo de Matteis *un cilentano in Europa* (Vallo della Lucania, Museo Diocesano, 9 febbraio – 14 aprile 2013) a cura di Don Gianni Citro (cfr. Citro 2013).

⁷³ G. Festa in Citro 2013, n. 4, p. 42.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Sestieri 2004, p. 162.

meditata funzione di *didascalìa in immagine per il pensiero*. Emblema dunque, quello del “putto reggi maschera” che, pur rimanendo all’interno dei canoni iconografici tradizionali, si carica, nello specifico contesto in cui è inserito, di risonanze concettuali di matrice estetico-morale che sembrano andare al di là dei convenzionali rimandi allegorico-mitologici.

Riferimenti bibliografici / References

- Alberti L.B. (1980), *Della pittura* (ed. in volgare, 1436), a cura di C. Grayson, Bari: Laterza.
- Baxandall M. (2000), *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Torino: Einaudi; ed. or. *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven: Yale University Press, 1986.
- Bellori G.P. (1821), *Dafne trasformata in lauro pittura del signor Carlo Maratti dedicata a' trionfi di Luigi XIV il Magno. Descritta in una lettera ad un Cavaliere Forastiero* (1681), in Idem, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, 3 voll., Pisa: Capurro, pp. 239-256.
- Bellori G.P. (1976), *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino: Einaudi.
- Belting H. (2011), *Antropologia delle immagini*, Roma: Carocci 2011; ed. or. *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Fink, 2001.
- Boehm G. (1986), *Per una ermeneutica dell'immagine* (1978), in *Estetica tedesca oggi*, a cura di R. Ruschi, Milano: Unicopli, pp. 189-217.
- Calabrese O. (2012), *La macchina della pittura. Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra Rinascimento e Barocco* (I ed. 1985), Firenze-Lucca: la casa Usher.
- Careri G. (2010), *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano: il Saggiatore.
- Cartari V. (1996), *Le immagini de i Dei e de gli Antichi*, a cura di C. Volpi, Roma: De Luca; I ed. Venezia: Francesco Marcolini, 1556.
- Centanni M. (2005), *L'originale assente*, in *L'originale assente. Introduzione alla tradizione classica*, a cura di M. Centanni, Milano: Bruno Mondadori, pp. 3-41.
- Cicerone M.T. (2012), *De officiis. Quel che è giusto fare*, a cura di G. Picone, R.R. Marchese, Torino: Einaudi.
- Citro G. Don, a cura di (2013), *Paolo de Matteis un cilentano in Europa*, catalogo della mostra (Vallo della Lucania, Museo Diocesano, 9 febbraio – 14 aprile 2013), Napoli: Paparo Edizioni.
- Cometa M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano: Raffaello Cortina.

- De Dominicis B. (1846), *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, IV, Napoli: Trani.
- Della Ragione A. (2015), *Paolo De Matteis. Opera completa*, Napoli: Edizioni Napoli Arte.
- De Matteis P., Aquila F. (17..), *Illustrissimo Virtutum Maecenati Atque Amplissimo Domino Domno Adriano Ulloae Et Regenti Dignissimo Paulus de Matthaeis, ut Tyrones addiscant haec Pictura Artis Exempla dicat et consecrat*, s. l., s. e.
- Dowley F.H. (1976), *The Moment in Eighteenth Century Art Criticism*, «Studies in Eighteenth-Century Culture», n. V, pp. 317-336.
- Eco U. (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani.
- Gombrich E.H. (1964), *Moment and Movement in Art*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. XXVII, pp. 293-306.
- Goodman N. (2010), *Arte in teoria arte in azione*, Milano: et. al. / Edizioni; ed. or. *Art in Theory e Art in Action*, in Idem, *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.
- Lessing G.E. (2007), *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo: Aesthetica; ed. or. *Laokoon. Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.
- Ovidio P.N. (1994), *Metamorfosi*, a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino: Einaudi.
- Paknadel F. (1974), *Shaftesbury's Illustrations of Characteristics*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 37, pp. 290-312.
- Pavone M.A. (2003), *Linee metodologiche d'intervento e note sulla fortuna del tema mitologico in ambito napoletano*, in *Metamorfosi del Mito. Pittura barocca tra Napoli, Genova e Venezia*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 22 marzo – 6 luglio 2003; Salerno, Pinacoteca Provinciale, 19 luglio – 19 ottobre 2003), a cura di M.A. Pavone, Milano: Electa, pp. 15-29.
- Pavone M.A., a cura di (2010), *La fortuna del Barocco napoletano nel Veneto*, catalogo della mostra (Salerno, Pinacoteca Provinciale, 23 dicembre – 30 gennaio 2011), Foggia: Claudio Grenzi.
- Pestilli L. (1990), *Lord Shaftesbury e Paolo de Matteis: Ercole al bivio tra teoria e pratica*, «Storia dell'arte», n. 68, pp. 95-121.
- Pestilli L. (1993), *Ut Pictura Non Poiesis: Lord Shaftesbury's "Ridiculous Anticipation of Metamorphosis" and the Two Versions of "Diana and Acteon" by Paolo de Matteis*, «Artibus et Historiae», 14, n. 27, pp. 131-139.
- Pestilli L. (1996), *Paolo de Matteis e non Solimena*, «Storia dell'arte», n. 86, pp. 99-108.
- Pestilli L. (1999), «*Ad Arma, ad arma*»; una rilettura della cosiddetta Allegoria della pace tra la Francia e l'Inghilterra di Paolo de Matteis, «Storia dell'arte», n. 96, pp. 226-237.
- Pestilli L. (2013), *Paolo de Matteis. Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, Farnham: Ashgate.

- Pomian K., (2007), *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano, il Saggiatore; ed. or. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise: XVI^e-XVII^e siècle*, Paris: Gallimard, 1987.
- Praz M. (2014), *Studi sul concettismo. Emblema, impresa, epigramma, concetto*, Milano: Abscondita; I ed., Milano: La Cultura, 1934.
- Previtali G. (1976), *Introduzione*, in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino: Einaudi, pp. IX-LX.
- Rand B., a cura di (1900), *The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury. Author of the "Characteristics"*, London: S. Sonnenschein & Co. Lim. – New York: The Macmillan Co., p. 468, <<https://archive.org/stream/thelifeunpublish00shafuoft#page/468/mode/2up/search/468>>, 12.12.2014.
- Reale G., a cura di (2006), *I Presocratici*, Milano: Bompiani.
- Riccomini M. (2006), *De Matteis a Oldemburgo*, «Nuovi Studi», n. 12, pp. 197-198.
- Rossi A. (2007), *Un'invenzione di Paolo De Matteis e non di Ludovico Antonio David*, «AFAT», n. 26, pp. 99-108.
- Schweizer N.R. (1972), *The 'Ut pictura poiesis' Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*, Bern: Herbert Lang.
- Sestieri G. (1994), *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, III, Torino: Umberto Allemandi & C.
- Sestieri G. (2004), *Michele Rocca e la pittura rococò a Roma*, Roma: Edizioni Antiche Lacche.
- Shaftesbury A.A.C. (1711a), *Shaftesbury's Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* (1711), ed. 1790, with a collection of letters, vol. II, Basil: J.J. Tourneisen, J.L. Legrand, <http://books.google.it/books?id=VkRPAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=335&f=false>, 12.12.2014.
- Shaftesbury A.A.C. (1711b), *Shaftesbury's Characteristiks of Men, Manners, Opinions and Times* (1711), ed. 1732, vol. III, London: John Darby, <<https://archive.org/stream/characteristicks003shaf#page/408/mode/2up/search/409>>, 12.12.2014.
- Shaftesbury A.A.C. (1713), *A Notion of the Historical Draught or Tablature of the Judgment of Hercules*, London, <<https://archive.org/details/anotionhistoric00unkngoog>>, 12.12.2014.
- Schleier E. (1979), *Paolo de Matteis e non Marchesini, Trevisani o Amigoni*, «Paragone», n. 355, pp. 66-77.
- Spinosa N., a cura di (1984), *La pittura napoletana del '600*, Milano: Longanesi.
- Spinosa N. (1988), *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli: Electa.
- Spinosa N. (2001), *Il seguito di Luca Giordano a Napoli e in Italia*, in *Luca Giordano (1643-1705)*, catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 3 marzo – 3 giugno 2001; Vienna, Kunsthistorisches Museum, 22 giugno

- 7 ottobre 2001; Los Angeles, County Museum, 4 novembre 2001 – 20 gennaio 2002), a cura di O. Ferrari, Napoli: Electa, pp. 437-453.
- Spinosa N. (2010), *Paolo De Matteis ad Ariccia tra il sacro e il profano*, in *Dipinti inediti del barocco italiano in collezioni private*, «Quaderni del Barocco», 10, pp. 2-16.
- Tomasi Velli S. (2007), *Le immagini e il tempo. Narrazione visiva, storia e allegoria tra Cinquecento e Seicento*, Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Varese R. (1993), *Il ritratto dello spettatore*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 3*, a cura di A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via, Roma: Bulzoni, pp. 103-110.
- Wittgenstein L. (1974), *Ricerche filosofiche*, Torino: Einaudi; ed. or. *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1953.

Appendice

Fig. 1. Paolo De Matteis, *La scelta di Ercole*, Oxford, Ashmolean Museum



Fig. 2. Paolo De Matteis, *Apollo e Dafne*, Berkeley, James A. Coughlin collection



Fig. 3. Paolo De Matteis, *Pan e Siringa*, Milano, collezione privata



Fig. 4. Paolo De Matteis, *Allegoria della divina Sapienza che incorona la Pittura come Regina delle Arti*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum



Fig. 5. Paolo De Matteis, *La scelta di Ercole*, Leeds, City Art Gallery and Temple Newsam House



Fig. 6. Paolo De Matteis, *Allegoria della Pittura con autoritratto*, già Christie's New York, collezione privata



Fig. 7. Anthony, Third Earl of Shaftesbury, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (1711), *A Letter concerning Enthusiasm*, Vol. I, Frontespizio (ed. 1737)



Fig. 8. Bottega di Paolo De Matteis, *Pan e Siringa*, già Christie's Londra, ubicazione ignota



Fig. 9. Bottega di Paolo De Matteis, *Apollo e Dafne*, già Christie's Londra, ubicazione ignota



Fig. 10. Paolo De Matteis, *Allegoria di una alleanza auspicata fra la Francia e il Regno di Napoli*, Mainz, Landesmuseum, particolare

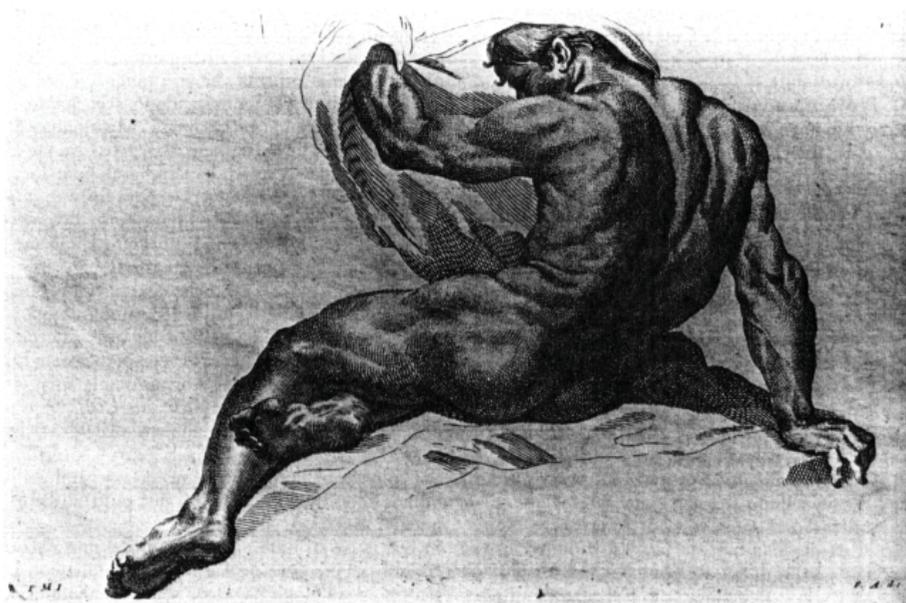


Fig. 11. Paolo De Matteis (disegno), Francesco Aquila (incisione), da *Illustrissimo Virtutum Maecenati Atque Amplissimo Domino Domino Adriano Ulloae Et Regenti Dignissimo Paulus de Matthaeis, ut Tyrones addiscant haec Pictura Artis Exempla dicat et consecrat*, s. l., s. a., tav. 15



Fig. 12. Cerchia di Paolo De Matteis, *Pan e Siringa*, ubicazione ignota



Fig. 13. Bottega di Paolo De Matteis, *Apollo e Dafne*, collezione privata



Fig. 14. Nicolas Poussin, *Pan e Siringa*, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Ada Acovitsioti-Hameau, Viviana Antongirolami, Monica Baldassarri, Stefan Bergh, Anna Boato, Chiara Boscarol, Nicholas Branch, Paola Camuffo, Francesca Carboni, Francesco Carrer, Marta Castellucci, Annalisa Colecchia, Michael R. Coughlan, Alessandra D'Ulizia, Margarita Fernandina Mier, Serafino Lorenzo Ferreri, Vinzia Fiorino, Anna Gattiglia, Marta Gnone, Ted Gragson, Massimiliano Grava, Ana Konestra, David S. Leigh, Giovanni Leucci, Nicola Masini, Mara Migliavacca, Florence Mocci, Manuela Montagnari Kokelj, Carlo Montanari, Massimo Montella, Lionello Morandi, Umberto Moscatelli, Rosa Pagella, Eleonora Paris, Giovanni Battista Parodi, Juan Antonio Quirós Castillo, Enzo Rizzo, Francesco Roncalli, Alessandro Rossi, Maurizio Rossi, Dimitris Roubis, Enrica Salvatori, Gaia Salvatori, Fabiana Sciarelli, Francesca Sogliani, Ludovico Solima, Anna Maria Stagno, Michel Tarpin, Rita Vecchiattini, Sonia Virgili, Valentino Vitale, Kevin Walsh, Giuseppina Zamparelli.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

