

Predella journal of visual arts, n°34, 2014 - www.predella.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

***Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / **Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year*

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Direttore scientifico aggiunto / Scholarly Associate Editor: Fabio Marcelli

Comitato scientifico / Editorial Advisory Board:

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / Editorial Coordinator: Stefano de Ponti

Impaginazione / Layout: Stefano de Ponti, Lucio Mondini

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Paolo De Matteis was born in Piano del Cilento (Salerno) in 1662 and was a painter active in Naples in the last decade of the seventeenth century and the first decades of the eighteenth century. After a brief period at the Accademia di San Luca in Rome, where he met the art of Carlo Maratta, the painter returned to Naples, became the most important pupil of Luca Giordano and he obtained international assignments. At the master's death, De Matteis was one of the greatest painters of Naples in the first half of the eighteenth century, together with Francesco Solimena, his major rival. The present study analyzes the style and the patronage of the known production of De Matteis preserved in Tuscany between Arezzo and Pistoia.

Durante la seconda metà del Seicento Pistoia fu un centro dinamico sia da un punto di vista politico sia sotto il profilo culturale e artistico. La città fu investita da un fermento di mecenatismo familiare di grandi casate e di aristocrazie locali che, seguendo le iniziative promosse dal cardinale Giulio Rospigliosi (salito al soglio pontificio nel 1667 col nome di Clemente IX), non solo patrocinarono interventi edilizi di ammodernamento di edifici di culto e di residenze patrizie miranti a conciliare le esigenze di funzionalità con un decoro che ne facesse la manifestazione tangibile del loro status sociale o delle passate glorie dinastiche, ma anche attraverso i loro membri esercitarono il potere controllando gli ordini religiosi¹.

Oltre ad aver favorito l'infiltrazione in città dei Gesuiti, la politica promozionale dei Rospigliosi a Pistoia si tradusse in opere di "pubblica e riconosciuta" beneficenza che agevolarono la penetrazione delle soluzioni artistiche romane di Gian Lorenzo Bernini mediante commissioni discusse come l'altare maggiore della chiesa di Santo Spirito, il progetto di Villa Rospigliosi a Lamporecchio (nota come Lo Spicchio) e una fontana destinata alla città, ma eretta in Palazzo Antamoro a Roma². Rivolgendosi ad artisti esterni all'ambiente fiorentino, la corte dei Medici fornì ulteriori stimoli alla diffusione delle più innovative tendenze barocche. Nel campo della grande decorazione ad affresco, alla vasta impresa pittorica realizzata tra il 1637 e il 1647 in Palazzo Pitti a Firenze da Pietro da Cortona per il granduca Ferdinando II, seguì l'arrivo in città di Luca Giordano nel 1682 per dipingere la Cappella Corsini nella chiesa di Santa Maria del Carmine e per iniziare i lavori di Palazzo Medici-Riccardi, conclusi durante un secondo soggiorno fiorentino nel 1685. Con questi interventi pittorici, preceduti dall'enorme successo riscosso

verso la fine degli anni Settanta del Seicento dai suoi dipinti presso conoscitori ed esponenti della nobiltà fiorentina³, il pittore napoletano creò un presupposto importante per le commissioni fatte ai suoi discepoli, tra i quali Paolo De Matteis fu indubbiamente il più celebre.

Nato a Piano del Cilento (Salerno) nel 1662, il pittore si trasferì da giovane a Napoli, svolgendovi il suo primo apprendistato nella bottega di Giordano, che lasciò per recarsi a Roma intorno al 1679. Qui fu protetto dal marchese del Carpio, allora ambasciatore del re di Spagna presso la Santa Sede, poi divenuto viceré di Napoli dal 1683 al 1687. Il potente mecenate conferì incarichi all'artista e ne curò la formazione, affidandolo al pittore Giovanni Maria Morandi, che lo introdusse all'Accademia di San Luca quando ne fu eletto Principe nel 1680. Frequentando la prestigiosa istituzione romana De Matteis «cercò d'impossessarsi del nudo, oltre a disegnare le belle statue antiche»; entrò in contatto con il versante classicista francese che vi si stava affermando; studiò l'arte di Carlo Maratta, diffondendo nell'ambiente artistico partenopeo i precetti sottesi al suo dolce classicismo arcadico. Ritornato a Napoli al seguito del Carpio nel 1683, per suo volere De Matteis entrò nuovamente nella scuola di Giordano, divenendone l'allievo che più di ogni altro ne seguì i modi pittorici e ne comprese gli insegnamenti. Pur ritenendo Giordano e Maratta i suoi principali referenti, De Matteis si aprì a molteplici esperienze artistiche e culturali a lui coeve, approfondì la conoscenza dei grandi maestri del passato e riuscì ad operare su diversi registri formali che riflettono un colto eclettismo, con cui interpretò da protagonista le molteplici tendenze artistiche e culturali del suo tempo, soddisfacendo le istanze di una committenza molto variegata. Questa particolare attitudine del pittore, insieme alla sua proverbiale celerità operativa e alla sua competitività economica, contribuirono a consacrare il successo internazionale, comprovato dai prestigiosi incarichi ricevuti nel Regno di Napoli, in diverse aree d'Italia e d'Europa da aristocratici, cardinali, pontefici, sovrani ed influenti ordini ecclesiastici⁴.

La presenza di opere di Paolo De Matteis a Pistoia è legata alle vicende della nobile famiglia dei Marchetti, la cui ascesa nel contesto sociale della città fu dovuta in gran parte allo stretto legame intessuto da Felice Marchetti con la Real Casa de' Medici dalla metà del XVII secolo. Se a costui si deve l'acquisto degli edifici Cellesi-Tolomei per farne la residenza di famiglia, i nipoti Orazio, Francesco e Giovan Matteo, figli del fratello Cesare, curarono l'abbellimento dell'immobile affidandone il progetto di ristrutturazione all'architetto Giovan Battista Baldi, che gli conferì l'attuale veste barocca in seguito all'annessione nel 1697 del limitrofo Palazzo Aldobrandini. Giovan Matteo Marchetti si distinse fin da giovane per la sua spiccata sensibilità artistica, assumendo da vescovo di Arezzo atteggiamenti

culturali tipici di molti ottimati romani a lui coevi⁵.

Divenuto preposto della cattedrale di Pistoia, Giovan Matteo patrocinò nel 1682 il restauro dell'altare di famiglia, facendo rimuovere una *Trinità con devoti* di Pier Francesco di Jacopo Foschi che nel 1693 fu rimpiazzata con una pala d'altare di Paolo de Matteis raffigurante la *Visione di san Gaetano da Thiene* (fig. 1)⁶. Il soggetto della tela, richiesta dopo la nomina di Giovan Matteo Marchetti a vescovo di Arezzo avvenuta il 19 dicembre del 1691, è correlato alla sua devozione per il santo e da un punto di vista stilistico somiglia alla giordanesca *Estasi di Francesco Saverio* (Córdoba, Cattedrale), facente parte di una serie di tele ordinate nel 1692 al pittore dai Gesuiti per il loro Collegio Imperiale di Madrid⁷. Lo stemma del committente è posto ai piedi di san Gaetano circondato da angeli adulti sorridenti, in tutto simili a quelli affrescati intorno al 1693 da De Matteis nell'abside della chiesa di San Francesco Saverio a Napoli (poi intitolata a San Ferdinando), per le cui gioiose fisionomie dei volti e le morbide modulazioni dei sensuali incarnati il filtro giordanesco comportò la riconsiderazione di modelli risalenti a Lanfranco e Correggio⁸.

L'immagine di Cristo re, riproposta in quadri religiosi di maggiore impegno formale come il *Transito di san Nicola* (1707, Napoli, San Nicola alla Carità)⁹, riappare con varianti nell'*Allegoria di una alleanza auspicata tra il Regno di Napoli e la Francia* (1701-02 circa, Mainz, Landesmuseum)¹⁰. L'inclinazione di De Matteis ad attingere a un prontuario di immagini riadattabili in contesti differenti incise in modo non trascurabile sulla sua velocità esecutiva e fu proprio di un metodo di lavoro dovuto per un verso al procedimento accademico approntato negli anni della sua formazione romana, per un altro al suo apprendistato condotto presso Giordano.

Sollevando un drappo avvolto scenograficamente a una colonna, un putto apre l'esperienza mistica di san Gaetano alla devota contemplazione del fedele con una strategia comunicativa adoperata dall'artista in quadri dello stesso periodo¹¹, che è riconducibile ancora una volta a Giordano e più in generale agli apparati effimeri berniniani diffusi a Napoli da Filippo Schor, Arcangelo Guglielmelli, Lorenzo Vaccaro, Domenico Antonio Vaccaro, con cui De Matteis cooperò in molti cantieri¹².

La mancanza di documentazione relativa alla pala pistoiese ha reso le circostanze della sua commissione oggetto di svariate ipotesi da parte degli studiosi che se ne sono occupati.

Escludendo una correlazione tra il dipinto e la presenza di De Matteis al seguito di Giordano mentre si trovava a Firenze per ultimare gli affreschi della Cappella Corsini e della Galleria Medici-Riccardi, Chiarini ritenne che il pittore cilentano avesse espletato impegni presi dal maestro prima di partire per la Spagna nello

aprile del 1692¹³. Secondo Sacchetti Lelli un ruolo fondamentale nella scelta di incaricare De Matteis sarebbe stato svolto da padre Sebastiano Resta, il quale nel 1683 fu a Napoli come ospite del marchese del Carpio e in quell'occasione avrebbe conosciuto il giovane artista, intrattenendo con lui rapporti testimoniati da un'epistola datata 1706. Il padre filippino si sarebbe «adoperato quale intermediario» per il dipinto quando stabilì contatti culturali con Giovanni Matteo Marchetti per aiutarlo a comporre la sua vastissima raccolta di quadri e di disegni. Per quanto plausibile, una simile ricostruzione imporrebbe di fissare a prima del 1693 le relazioni culturali tra Resta e Marchetti, che attualmente sono comprovate dal 1699¹⁴.

Un'ulteriore spiegazione alla genesi della commissione si ricaverebbe considerando che ad Arezzo si trova un'altra pala d'altare di Paolo De Matteis (firmata e datata 1691), raffigurante *San Mauro cura gli infermi* (fig. 2), ubicata sull'altare eponimo della badia delle Sante Flora e Lucilla¹⁵.

Lo stile dell'opera è condizionato dalla maniera cortonesca espressa da Luca Giordano in *San Francesco Saverio battezza gli indiani* (1680, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte) (fig. 3)¹⁶ e in altri dipinti precedenti la sua partenza per la Spagna, sia sotto il profilo compositivo sia da un punto di vista formale e tipologico dei personaggi ritratti con una notevole scioltezza pittorica. Dagli esempi del maestro il pittore ricavò pure il tipo di teatralità barocca insita nelle strategie comunicative adottate, nella composizione scenografica, nell'illuminazione della scena e nei motivi iconici che furono riproposti in lavori successivi: dall'infermo nell'angolo a destra, presente nel *San Francesco Saverio in gloria protegge la città dalla fame* (1693 circa, Napoli, chiesa di San Ferdinando)¹⁷ e nel più celebre *Miracolo di san Rocco* (1712 circa, Guardia Sanframondi, chiesa di San Sebastiano)¹⁸, all'antico *tòpos* partenopeo – di estrazione raffaellesca – del bambino abbracciato alla madre ripreso nel *San Francesco rinuncia agli averi* (1691), appartenente a una serie di tele composta da Paolo De Matteis nel 1690-92 circa su ordine del conte di Santisteban, Francisco de Benavides y Corella (viceré di Napoli dal 1687 al 1695), per decorare la chiesa di famiglia annessa al convento di Nostra Signora del Miracolo a Cocentaina (Alicante)¹⁹. Nel percorso artistico di De Matteis il ciclo spagnolo costituisce un valido riferimento per inquadrare le caratteristiche del *San Mauro cura gli infermi*, a cui si riferiscono documenti implicanti un precedente contatto del pittore con la badia della Santissima Trinità di Cava de' Tirreni (Salerno)²⁰. Al pari del convento aretino, il monastero campano era inserito in un articolato circuito benedettino-cassinese, dal quale durante l'intero arco della sua carriera il pittore ricevette incarichi per la chiesa dell'abbazia di Montecassino (1691-92 circa, 1706, 1725-26 circa)²¹; per l'abbazia di Santa Giustina a Padova

(1693-95 circa)²²; per la chiesa di San Paolo d'Argon a Bergamo (1726-28)²³; per la chiesa di San Martino alle Scale a Palermo (1726-28)²⁴; a cui si aggiungono numerose opere destinate a luoghi di culto gestiti dalle svariate ramificazioni dell'ordine come gli Olivetani.

Pur maturando nell'ambito dei rapporti allacciati da De Matteis con i benedettini, indicando in don Isidoro da Pistoia colui che retribuí il quadro²⁵, un pagamento emesso in favore del pittore consente di individuarvi un possibile *trait-d'union* con Giovan Matteo Marchetti, che potette ammirare l'altissima qualità del quadro quando prese effettivamente possesso della diocesi di Arezzo nel febbraio del 1692.

In tal caso la splendida pala realizzata dal più brillante allievo dell'ambitissimo Giordano (ormai non più disponibile sul mercato partenopeo a causa della sua partenza per Madrid) sarebbe stata un seducente biglietto da visita per Marchetti che, nello stesso periodo, era intento a cercare un pittore per il *Miracolo di san Gaetano da Thiene*.

Peraltro, la raccolta di dipinti e di disegni messa in piedi dal vescovo con la complicità di padre Resta, così come le scelte artistiche effettuate per la decorazione di palazzo Marchetti (dove lo studiolo e la volta della galleria furono affrescate da Pier Dandini e la volta del salone dipinta da Niccolò Lapi)²⁶, indicano che i caratteri formali della pala aretina corrisposero perfettamente alle loro preferenze estetiche orientate verso un'arte barocca influenzata dalle novità di Giordano, dall'eredità di Pietro da Cortona e dal fascino esercitato dalla morbida pittura di Correggio, seppur rivisitata da un'angolazione tardo-seicentesca.

Come accade nella maggior parte dei lavori inviati da De Matteis fuori Napoli, nelle due pale d'altare toscane la presenza della sua firma e della data tradiscono l'orgoglio di rivendicare la propria identità, nonché la preoccupazione di autenticare la produzione autografa, dimostrando una chiara coscienza del suo valore anche di mercato.

Il *Miracolo di san Gaetano di Thiene* aprì la strada ad altri due acquisti fatti per il palazzo Marchetti di Pistoia: una *Siringa inseguita da Pan* (datato 1695) e un *Apollo e Marsia* (1695 circa) (figg. 4-5)²⁷, sistemati accanto a un *Bacco ed Arianna* di Giuseppe Simonelli, a riprova della volontà del vescovo o del suo *entourage* di servirsi opere d'arte reperite nella stretta cerchia artistica di Giordano. L'attinenza simbolica dei soggetti trattati nelle tre tele con la musica ha fatto supporre che fossero previste per una sala adibita alle attività artistiche e musicali, «sia di carattere apollineo come dionisiaco», di cui Marchetti fu appassionato sostenitore secondo un'impronta religiosa filippina²⁸.

Perfettamente aderente al testo desunto dalle *Metamorfosi* di Ovidio (I, 689-

713), che l'erudito De Matteis «con una memoria felicissima recitava», insieme all'*Eneide* di Virgilio e alla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, *Siringa inseguita da Pan* è solo una delle numerose redazioni fornite del noto soggetto illustrato dall'artista fissando sempre il momento antecedente la trasformazione invocata dalla fanciulla per sfuggire alla violenta presa del satiro dal corpo caprino, che tentò di possederla nei dintorni del fiume Ladone in Arcadia.

Nella produzione affine alle due tele mitologiche pistoiesi Paolo De Matteis anticipò con modi differenti molti aspetti della pittura arcadica, di cui ha diffuso i principi, i temi e gli stilemi a Napoli tra il XVII e il XVIII secolo. Oltre a trattare le categorie divenute proprie della nascente accademia dell'Arcadia, esprimendole con elementi formali e con una freschezza di contenuti in sintonia con le sue istanze mitigatrici del barocco, Paolo De Matteis ne frequentò i massimi esponenti, ne predilesse le principali fonti letterarie e fu sensibile all'interscambio tra pittura e letteratura da essa esortato, mostrandosi particolarmente incline alla sua esplorazione di tematiche mitologiche legate al classicismo e all'allegoria che Vincenzo Gravina definì come la più completa espressione poetica nel saggio *Delle Antiche Favole* (1696), confluito più tardi nella *Ragion Poetica* (1708)²⁹. Nonostante ciò, non sussistono ragioni per considerare De Matteis un arcade in senso stretto: innanzitutto né le fonti né i documenti ricordano il pittore come un affiliato dell'accademia romana o delle sue ramificazioni; inoltre la sua traiettoria artistica piuttosto ondivaga non è contrassegnata da intenti programmatici definitivi. Paolo De Matteis riconobbe nell'Arcadia un ulteriore ideale del suo secolo da interpretare con un ampio margine di autonomia.

Siringa inseguita da Pan è ispirata a un quadro di Giordano con lo stesso tema mitologico alla Walpole Gallery di Londra (fig. 6)³⁰, nonostante quest'ultimo sia stato reinterpretato da De Matteis con caratteri assolutamente originali per il modo in cui il pittoricismo del maestro risulta armonizzato con caratteri morfologici romani di gusto marattesco. La scena, ricca di dettagli narrativi, è impaginata orizzontalmente con figure terzine immerse nella campagna fluviale, dove il luminismo e le cromie giordanesche sono espresse con un linguaggio neoveneto tipico di molti quadri del pittore eseguiti agli inizi dell'ultimo decennio del Seicento³¹. Concentratosi particolarmente sulla resa del contesto, l'artista ha disposto i personaggi che fanno da contorno ai due protagonisti in gruppi nella sezione in basso al dipinto, atteggiandoli in modo da catalizzare l'attenzione dell'osservatore verso il centro della composizione. Sulla destra tre ninfe seminude sono rivolte verso l'inseguimento di Pan, a sinistra una divinità fluviale raffigurata di schiena osserva che cosa sta accadendo a Siringa e spinge nuovamente lo sguardo dello spettatore in quella direzione, fungendo da *repoussoir*.

La posa accademica di questa personificazione allegorica sdraiata sulla roccia parafrasa un'invenzione proposta da De Matteis nel disegno classificatosi al terzo posto del citato concorso svoltosi presso l'Accademia di San Luca, *Alessandro Magno riceve i doni dal governatore di Susa* (1682, Roma, Accademia di San Luca)³². Più tardi l'immagine sarà codificata dal pittore con uno degli *ignudi* ideati per il suo *Libro di disegni* inciso da Francesco Aquila per beneficio degli aspiranti artisti (1705-07)³³. Tutti corpi hanno dettagli anatomici accuratamente descritti e sono sottesi da un sostrato grafico talmente marcato da farne un esercizio stilistico che tradisce ulteriormente la formazione accademica romana del pittore.

I toni neoveneti del paesaggio si riscontrano nel coevo *Apollo e Marsia*, dove lo sfondo naturalistico è affine al bellissimo paesaggio del *Santo cavaliere tentato dal demonio* (1694-95 circa, Padova, Musei Civici)³⁴ e l'argomento dal valore moraleggiante è inscenato ricorrendo ancor più al classicismo di Carlo Maratta elaborato sui modelli di Andrea Sacchi per incarnare la bellezza edonistica del biondo dio con l'epidermide diafana³⁵, intento a disquisire con la ninfa sulle ragioni della truciulenta tortura inflitta al suo rivale dal corpo bronzeo.

La notorietà internazionale conseguita da Paolo De Matteis fin dagli inizi della sua attività si pose all'avanguardia dei futuri tentativi di operare una sintesi tra Barocco e Classicismo con la modernità della sua proposta pittorica che, non solo nella trattazione dei soggetti religiosi ma in modo particolare nella rappresentazione di quelli profani, esprimeva con rara erudizione i contenuti religiosi e letterari, raccordando gli aspetti innovativi del lascito di Giordano con le più avanzate esperienze culturali romane, non sfuggì a Giovan Matteo Marchetti, non semplice mecenate e collezionista, ma personaggio erudito e intendente d'arte tra i più raffinati di Pistoia.

- 1 E. Neri Lusanna, C. D'Afflito, *Le arti figurative*, in *Storia di Pistoia*, IV voll., Firenze 1988-2000, vol. III (1999), a cura di G. Pinto, pp. 357-431; P. Cappellini, *Le decorazioni ad affresco della prima metà del Seicento. Nuove puntualizzazioni storiche*, in *Chiostrì Seicenteschi a Pistoia*, a cura di C. D'Afflito, Pistoia 1992, pp. 53-59. Per una panoramica della realtà pistoiese cfr. L. Gai, *Pistoia fra Sei e Settecento*, in «Incontri Pistoiesi di Storia, Arte e Cultura», 18, 1983; L. Gai, *Fra gloria e memoria: profilo storico del '600 pistoiese*, in *Chiostrì seicenteschi a Pistoia*, cit., pp. 3-25; *Settecento illustre. Architettura e cultura artistica a Pistoia nel secolo XVIII*, a cura di L. Gai e G.C. Romby, Pistoia 2009. Sugli interventi edilizi cfr. G.C. Romby, *Mecenatismo, architettura e grande decorazione a Pistoia nel Seicento e Settecento*, in «Bullettino Storico Pistoiese», XXXI, 1996, pp. 129-147 e N. Andreini Galli, *Palazzi Pistoiesi*, Lucca 1991.
- 2 S. Roberto, *Bernini, Mattia de' Rossi e i Rospigliosi: l'altare maggiore della chiesa dello Spirito Santo a Pistoia*, in «QUASAR. Quaderni di Storia dell'Architettura e Restauro», 1, 1989, pp. 67-

- 80; *Chiesa di Sant'Ignazio di Loyola oggi dello Spirito Santo*, in *Itinerari Rospigliosiani*, a cura di C. D' Afflitto, D. Romei, Pistoia 2000, pp. 62-68; S. Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi*, Roma 2004.
- 3 O. Ferrari-G. Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, Napoli 2000, pp. 77-103.
 - 4 La bibliografia sul pittore è vastissima. Per una introduzione al suo profilo biografico ed artistico si vedano almeno V. De Martini, *Introduzione allo studio di Paolo De Matteis*, in «Napoli Nobilissima», XIV, 1975, pp. 209-228; N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento dal Barocco al Rococò*, Napoli 1999, pp. 31-35; U. Fiore, M.A. Pavone, *Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti*, Napoli 2003, pp. 202-212, 521-539; le postille di F. Sricchia alla *Vita di Paolo De Matteis*, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti [...]*, III vol., [Napoli 1742-45], edizione critica a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, Napoli 2003, pp. 974-1035; L. Pestilli, *Paolo de Matteis. Neapolitan Painting and Cultural History in Baroque Europe*, Farnham 2013. Chi scrive ha fornito un primo tentativo di catalogo ragionato della produzione di Paolo De Matteis con una tesi di dottorato, intitolata *Devozione, committenza religiosa e laica nella committenza di Paolo De Matteis. Saggio di catalogo critico*, Seconda Università degli Studi di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia, a. a. 2009/2010, di cui è stato tutor Riccardo Lattuada. Tali ricerche sono confluite nella monografia sull'artista che lo scrivente e Lattuada hanno in corso di pubblicazione.
 - 5 Si veda in particolare L. Sacchetti Lelli, *Hinc priscae redeunt artes: Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647-1704)*, Firenze 2005, pp. 10-18, per un profilo biografico di Giovan Matteo Marchetti, del suo collezionismo, del suo ruolo negli orientamenti artistici della sua famiglia e per una percezione delle dinamiche costruttive di Palazzo Marchetti. In merito a quest'ultimo argomento si veda anche N. Andreini Galli, *Palazzi Pistoiesi*, Lucca 1991, e P. Cappellini, *La decorazione sei-settecentesca nei palazzi pistoiesi*, in *Le dimore di Pistoia e della Valdinievole. L'arte dell'abitare tra ville e residenze urbane*, atti del convegno, Pistoia 2003, a cura di E. Daniele, Firenze 2004, pp. 251-52.
 - 6 Sull'opera cfr. Chiarini, *Un episodio giordanesco*, cit., pp. 173-174; Sacchetti Lelli, *Hinc priscae redeunt artes*, cit., pp. 18-19, fig. 5.
 - 7 Pestilli, *Paolo De Matteis*, cit., p. 170, fig. 8.
 - 8 Per un approccio alla questione dell'attenzione riversata da De Matteis su Lanfranco e Correggio cfr. G. Napoletano, *Opere inedite e poco note di Domenico Antonio Vaccaro, Paolo De Matteis, e altri nella chiesa di San Tammaro a Grumo Nevano (Napoli)*, in «Bollettino d'Arte», 147, 2008, pp. 99-100, note 67-68.
 - 9 Per un confronto si veda D. Vizzari, *La Chiesa napoletana di San Nicola alla Carità*, Napoli 1993, fig. a p. 30.
 - 10 L. Pestilli, *"Ad arma, ad arma": una rilettura della cosiddetta "Allegoria della pace tra la Francia e l'Inghilterra" di Paolo De Matteis*, in «Storia dell'Arte», 96, 1999, pp. 226-237.
 - 11 Si veda a titolo esemplificativo *La Vergine dà lo scapolare a san Simone Stock* (1696, Napoli, chiesa di Santa Teresa agli Studi), su cui cfr. Pavone, *Pittori napoletani*, cit., pp. 205, 525-26, doc. XXXVIII.
 - 12 In merito a questo aspetto della produzione di De Matteis cfr. G. Napoletano, *I percorsi artistici di Paolo De Matteis nelle opere del territorio sannita e della diocesi del cardinale Vincenzo Maria Orsini*, in *Sannio e Barocco*, catalogo della mostra, Benevento 2011, a cura di V. De Martini, Benevento 2011, p. 90. Sulla diffusione del berninismo a Napoli attraverso le macchine da festa e la decorazione plastica si veda R. Lattuada, *La stagione del Barocco a Napoli*, in *Capolavori*

- in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra, Napoli 1997, a cura di vari autori, Napoli 1997, pp. 23-53. Per un'ulteriore applicazione del motivo pittorico prima di Giordano cfr. la *Madonna del Rosario* di Giovanni Lanfranco (Napoli, Museo di San Martino), proveniente dalla chiesa omonima di Afragola. Oltre a De Matteis l'invenzione fu reiterata da Francesco Solimena, ad esempio nella *Visione di san Gregorio taumaturgo*, Solofra, chiesa di San Domenico.
- 13 Chiarini, *Un episodio giordanesco*, cit., pp. 173-174.
- 14 Sacchetti Lelli, *Hinc priscae redeunt artes*, cit., p. 19.
- 15 Per un inquadramento dell'opera cfr. N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, cit., p. 138, n. 141, fig. 158 e Sricchia Santoro in De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti*, cit., pp. 985-86. Si veda anche G. Barucca, *Note sull'arte orafa del Seicento nell'Aretino*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Seicento*, a cura di L. Fornasari, Firenze 2003, pp. 207-16.
- 16 La tela, ubicata originariamente nella Chiesa del Gesù a Napoli, segna uno dei maggiori momenti di tangenza di Giordano con l'arte barocca di Pietro da Cortona e di Gian Lorenzo Bernini (cfr. Ferrari-Scavizzi, *Luca Giordano*, cit., p. 71, tav. XLIV, n. A217).
- 17 Tale rapporto è stato rilevato anche da Pestilli, *Paolo De Matteis*, cit., n. 52.
- 18 Per un confronto si rinvia a Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, cit., p. 133, n. 130, fig. 150.
- 19 I. Ribelles Albors, *Los Lienzos del pintor napolitano Paolo de Matteis en la de la Virgen del Milagro de Cocentaina*, in *Clarisas: 350 años en Cocentaina: Franciscanas-Clarisas del Monasterio de Nta Sra del Milagro*, Cocentaina 2005, pp. 243-267.
- 20 In merito si veda Sricchia Santoro in De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti*, cit., pp. 985-986, nota 17, con bibliografia precedente.
- 21 Pavone, *Pittori napoletani*, cit., pp. 203-204.
- 22 *Ivi*, p. 204, con bibliografia precedente.
- 23 L. Dreoni, *Paolo De Matteis e altri pittori a San Paolo d'Argon*, in «Paragone», 355, 1979, pp. 70-86.
- 24 C. Siracusano, *L'opera di Paolo de Matteis a San Martino delle Scale e la sua fortuna in Sicilia*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Messina», 5/6, 1981-82, pp. 61-66.
- 25 In riferimento a questo personaggio, di cui al momento non si hanno ulteriori notizie ma che quasi certamente fu un benedettino, cfr. Sricchia Santoro in De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti*, cit., pp. 985-986, nota 17.
- 26 Sacchetti Lelli, *Hinc priscae redeunt artes*, cit., pp. 21-26.
- 27 Pavone, *Pittori napoletani*, cit., tav. 4.
- 28 *Ivi*, pp. 20-21.
- 29 V. Lotoro, *Le "Rime" di Domenico Andrea De Milo in lode del De Matteis*, in *Interventi sulla "questione meridionale"*, a cura di F. Abbate, Roma 2005, pp. 255-57.
- 30 Per un confronto con il dipinto di Giordano si veda Ferrari-Scavizzi, *Luca Giordano*, cit., vol. I, p. 101, tav. LXII, n. A405.
- 31 Si veda ad esempio il precoce *Battesimo di Cristo*, Bari, Pinacoteca Provinciale, per il quale si veda C. Gelao, in *Acquisizioni e restauri 1972-1992*, catalogo della mostra, Bari 1992, a cura di C. Gelao, Bari 1992, pp. 67-68 e da C. Gelao, *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Storia delle colle-*

- zioni, in *La Pinacoteca Provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo*, Roma 1998, pp. XXI-XXXI.
- 32 I. Levy, in *A Taste for Angels: Neapolitan Painting in North America, 1650-1750*, catalogo della mostra, New Haven 1987, a cura di M.G. Neill, New Haven 1987, pp. 216-217; fig. 93.
- 33 L. Pestilli, *Paolo De Matteis e non Solimena*, in «Storia dell'Arte», 86, 1996, pp. 99-108, in part. p. 102, fig. 5 e p. 105, nota 11; dove il quadro di *Diana e Atteone* attribuito dallo studioso a De Matteis è chiaramente un'opera di Francesco Solimena e aiuti. In merito si veda anche Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento*, cit., p. 110, n. 31, fig. 36.
- 34 Pavone, *Pittori napoletani*, cit., tav. 4.
- 35 Questo confronto con opere di Carlo Maratta è facilmente istituibile se si considerano dipinti come *Bacco e Arianna*, dove la postura classicheggiante del dio cita quella del dio del Sole in *Marc'Antonio Pasqualini coronato da Apollo*, New York, Metropolitan Museum.



Fig. 1: PAOLO DE MATTEIS, *Visione di san Gaetano di Thiene*, 1693, Pistoia, Chiesa di San Paolo

Giuseppe Napoletano



Fig. 2: PAOLO DE MATTEIS, *San Mauro cura gli infermi*, 1690, Arezzo, Badia delle Sante Flora e Lucilla

Giuseppe Napoletano



Fig. 3: LUCA GIORDANO, *San Francesco Saverio battezza gli indiani*, 1680, Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte



Fig. 4: PAOLO DE MATTEIS, *Pan inseguita da Siringa*, 1695, Pistoia, Palazzo Marchetti

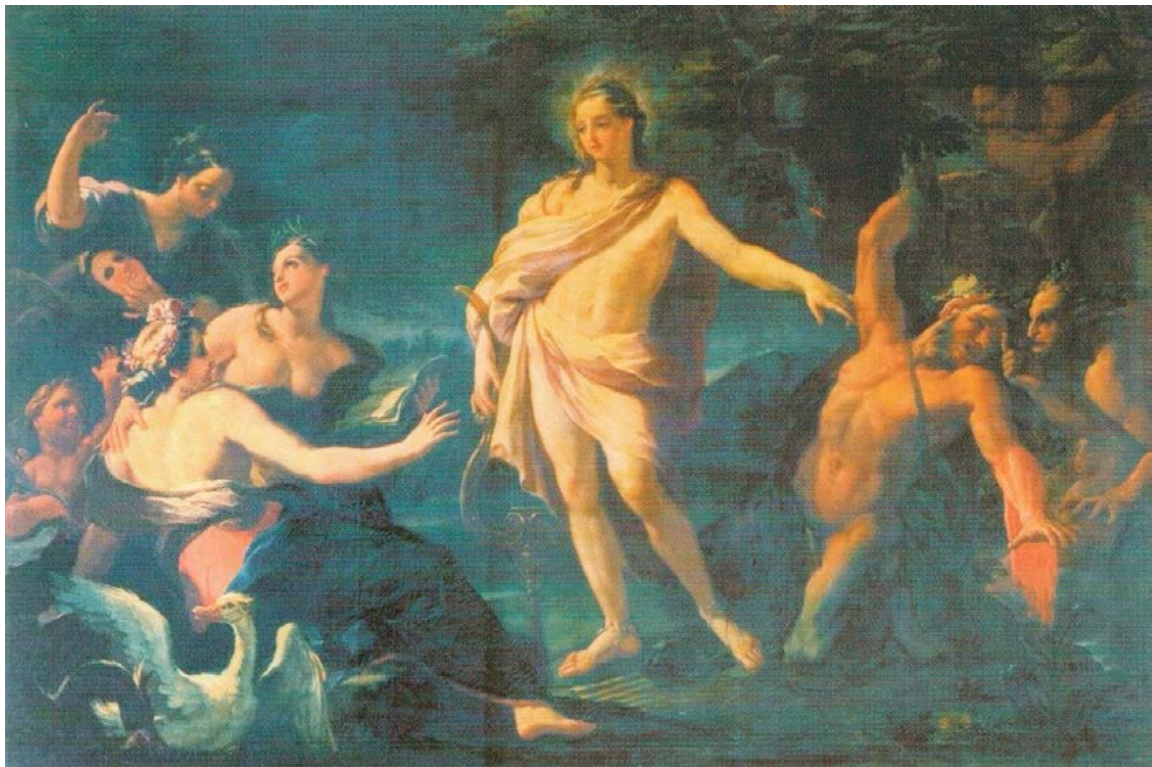


Fig. 5: PAOLO DE MATTEIS, *Apollo e Marsia*, 1695 circa, Pistoia, Palazzo Marchetti

Giuseppe Napoletano



Fig. 6: LUCA GIORDANO, *Siringa inseguita da Pan*, 1685 circa, Londra, Walpole Gallery.