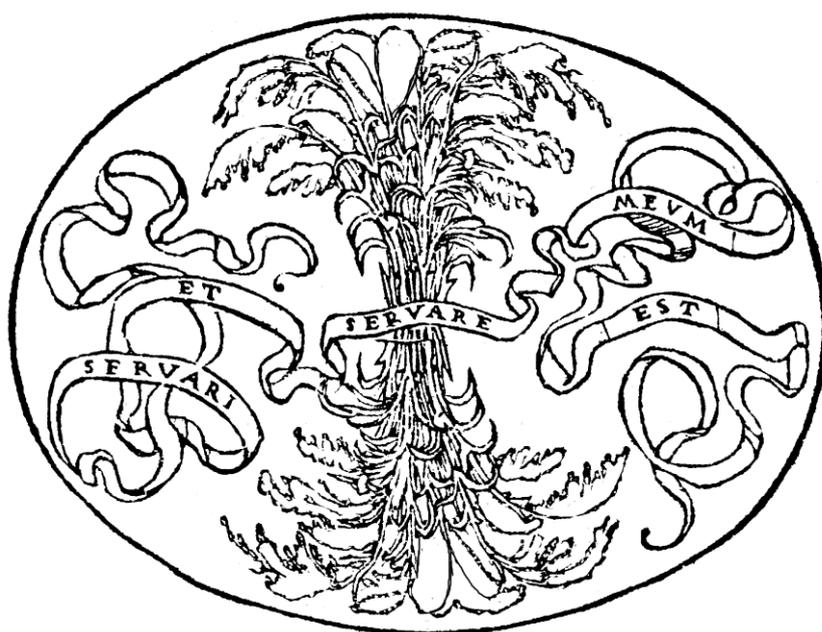


STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 26/2021



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

A cura di

Barbara Mancuso

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, via de' Coverelli 2/4, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

**FRANCESCO SUSINNO TRA «GIUDIZIO D’OCCHIO MAESTRO» E «ISTORIA».
STUDI SULLE *VITE DE’ PITTORI MESSINESI***

a cura di Barbara Mancuso

Progetto di ricerca

SusED – Susinno Edizione Digitale

Riscoperta, studio e fruibilità del manoscritto *Le vite de’ pittori messinesi* (1724)

Programma triennale della ricerca del Dipartimento di Scienze Umanistiche (DISUM)

Università di Catania

Principal Investigator

Barbara Mancuso

INDICE

Francesco Susinno tra «giudizio d'occhio maestro» e «istoria» Studi sulle *Vite de' pittori messinesi*

BARBARA MANCUSO	p. 1
Editoriale	
ROSANNA DE GENNARO	p. 4
Francesco Susinno: una rivisitazione con qualche aggiornamento	
BARBARA MANCUSO	p. 26
Susinno conoscitore tra storiografia e collezionismo	
VALTER PINTO	p. 87
Sì, viaggiare. Artisti in movimento e testimonianze «di veduta» nelle <i>Vite</i> di Susinno	
PAOLO RUSSO	p. 123
Scultori e scultura nelle <i>Vite de' pittori messinesi</i>	
CHIARA PIVA	p. 162
La <i>Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore</i> : un nodo da sciogliere per Francesco Susinno	
GIAMPAOLO CHILLÈ	p. 182
«Quasi del puro niente». Osservazioni intorno alle fonti messinesi di Susinno	
BARBARA MANCUSO	p. 205
I ritratti dei pittori nel manoscritto di Susinno a Basilea: prime indagini	

SUSINNO CONOSCITORE TRA STORIOGRAFIA E COLLEZIONISMO

1. *Un pittore conoscitore*

Molte le questioni ancora da risolvere e talvolta persino da porre sulle *Vite* di Francesco Susinno, ma una è ormai possibile almeno delinearla, sulla scia dei pochi studi sull'autore e soprattutto grazie alla fonte stessa e alle attività in cui la pur esigua documentazione esistente lo vede impegnato: Susinno conoscitore.

Non è un Mariette né un padre Resta, ma molti sono gli aspetti che inducono a considerarlo una di quelle figure di conoscitori che nei primi decenni del Settecento, dopo l'ingresso nel mondo variegato degli scrittori di cose d'arte di personaggi strettamente legati al mondo concreto e non teorico del collezionismo, si affermano con la loro volontà di fondare il discorso sull'arte proprio sull'analisi delle maniere degli artisti, sull'individuazione delle scuole di appartenenza, sugli aspetti realizzativi dei manufatti, sulle filiazioni, gli scambi e i confronti.

Un primo indizio di questo atteggiamento in Susinno risiede nel modo stesso in cui l'autore si presenta al lettore sin dal frontespizio della sua opera quale «pittore e sacerdote messinese», antepoendo significativamente il suo ruolo di artista a qualsivoglia altra caratterizzazione e persino alle sue mansioni etiche e religiose.

Ben più numerosi sono in realtà nel suo scritto i passi in cui Susinno attribuisce a sé stesso il ruolo di pittore, riconoscendosi per questo la capacità di comprendere aspetti dei manufatti che alquanto oscuri rimanevano a quanti prima di lui, senza la sua esperienza di artista, si erano accostati alla trattazione di questioni relative alla storia dell'arte in Sicilia. Esplicitamente poi, nella finale *Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore*, dove è incoraggiato a entrare in misura maggiore in aspetti tecnici e di conservazione della materia pittorica, per motivare la necessità di integrare le lacune di una qualche pittura, precisa: «Mi spiegherò da pittore»¹, quasi a giustificare il contenuto delle righe che seguono, volte a legittimare l'intervento del pittore-restauratore a integrare, secondo lo stile dell'intera opera, le mancanze. A parte i richiami alla sua attività di pittore presenti diffusamente nel manoscritto, fin dalla prima terzina del sonetto *Dell'autore sopra le Vite de pittori scritte dallo stesso*, rivolta agli artisti protagonisti del testo, si legge:

Voi svelate di glorie alti spettacoli
Or che la fida penna mamertina
d'un pittore trascrive i vostri oracoli².

Nella consueta dimensione civica, motore di tutta l'operazione di scrittura delle *Vite*, l'immagine del pittore con la penna in mano che diventa anche scrittore rientra in un lungo percorso di rivendicazione dell'artista che, lui soltanto, può scrivere di cose d'arte, pur giustificandosi, con la consueta falsa modestia dei pittori-storiografi che tanto ricorda Vasari, per la sua «frase della lingua, essendo nato in Sicilia, termine d'Italia»³.

La percezione di quanti vennero, direttamente o indirettamente, in contatto con il manoscritto non è diversa. Il primo, seppure il meno deciso, è Caio Domenico Gallo, prima fonte storiografica a delineare la figura di Susinno⁴. Sebbene, nel breve profilo che l'autore ne traccia, Susinno sia anche colui che «applicossi in Roma ed in Napoli alla pittura» e colui che

¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 291 (c. 291).

² Ivi, p. 6 (c. 5).

³ Ivi, p. 15 (c. 24v).

⁴ MARTINELLI 1960, pp. XV-XVI.

«adoprerò il pennello unitamente colla penna» e che sapientemente presenta «i ritratti di ognuno di loro [gli artisti messinesi] delineati assai bene colla penna e col lapis», l'autore del manoscritto resta in primo luogo agli occhi di Gallo «Francesco Susino sacerdote cappellano della chiesa di S. Cristoforo»⁵ e con tale ruolo si presenta tra le pagine dell'opera fin dalla prima menzione – relativa alle notizie fornite nella *Vita* di Antonello da Messina – quale «D. Francesco Susino»⁶ o «nostro Susino»⁷. Per Gallo Susinno è in primo luogo una fonte ricca di notizie. Un autore poco interessato alle questioni da conoscitore quale era Gallo ben poco si prestava del resto a mettere in luce le doti di pittore-conoscitore di Susinno.

Sulla scorta di queste prime informazioni, in quanto fonte di Gallo, il messinese compare però negli indici della *Storia pittorica* di Lanzi come «un certo Susino pittore che vivea sul cadere del sec. XVII»⁸, senza alcun riferimento al suo ruolo di sacerdote, subito passato in secondo piano anche per Gustav Friedrich Waagen che, riprendendo Lanzi sulla cronologia di Antonello, non fa che tradurne la definizione presentando l'autore del manoscritto semplicemente come artista: «aus dem Manuscripte eines Malers Susino, der gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts lebte»⁹. Lo stesso accade in Sicilia negli stessi anni, quando Giuseppe Grosso Cacopardo nell'ambito della scuola pittorica messinese ricorda «Francesco Susino, che pittore, ed assai intelligente, volle descriverne la storia, conducendola sino a' principi del passato secolo»¹⁰, e ancora alla fine dell'Ottocento quando – sempre con esplicito riferimento a Gallo – anche Gioacchino Di Marzo, molto poco benevolo nei confronti di Susinno, lo richiama con identica connotazione: «Un pittore messinese Francesco Susino compilò notizie di pittori della sua patria e sino ai primordi del secolo XVIII in un suo manoscritto, indi perduto»¹¹. Se per un cacciatore di documenti d'archivio come Di Marzo, Susinno è semplicemente pittore, per Grosso Cacopardo è anche «assai intelligente», aggettivo che, restituito il senso etimologico di comprendere, somiglia tanto a conoscitore. Era quello che sottolineava anche Alessio Narbone, nel definire il profilo di una letteratura messinese sull'arte locale, che per i suoi esclusivi interessi letterari trova trascurabile l'attività di pittore di Susinno, ma ne esalta il ruolo di storico e di «intendente»:

E ben si conveniva che a tale bisogna si applicassero ingegni, non che solo intendenti dell'arte, ma nativi del luogo, per iscriverne con più conoscenza, con più adeguatezza, con più possesso delle materie. Si accinse a ciò tra i primi un Franc. Susino, che storionne di professione, conducendone il racconto fino agl'inizi del secolo valicato¹².

⁵ GALLO/VAYOLA 1877-1882, IV, p. 310. Il primo volume degli *Annali* di Gallo fu edito nel 1756, dopo la pubblicazione a Napoli nel 1755 dell'*Apparato agli Annali*, seguito da un secondo volume nel 1758. Postumi, solo nel 1804 e nel 1875, furono pubblicati altri due volumi che proponevano i testi rimasti manoscritti dell'autore, morto nel 1780. Una nuova edizione degli *Annali* comparve a partire dal 1877, seguita a partire dal 1892 da una *Continuazione* di Gaetano Oliva.

⁶ Ivi, II, p. 350.

⁷ Ivi, II, p. 569. Martinelli erroneamente riporta «nostro storico Susino» (MARTINELLI 1960, p. XV). Altri riferimenti al manoscritto di Susinno sono nel secondo volume degli *Annali* (GALLO/VAYOLA 1877-1882, II, pp. 553, 555). Esclusivamente sacerdote, mai pittore, è Susinno nelle due pagine dedicate al manoscritto nel «Giornale de' Letterati» (ALLEGGRANZA 1755).

⁸ LANZI 1809, VI, p. 95 (*Indice primo. Professori nominati in quest'opera, aggiunte l'epoche della lor vita, e i libri onde son tratte*), alla voce *Messina (da) Antonello*. La circostanza che Susinno si rintracci solo negli indici aveva fatto trascurare la citazione: «per una cattiva sorte a questa “storia pittorica de' pittori messinesi” inedita e sconosciuta doveva mancare l'onore d'una citazione del Lanzi» (MARTINELLI 1960, p. XLVI).

⁹ WAAGEN 1822, pp. 110-111.

¹⁰ GROSSO CACOPARDO 1821, p. XXXIII.

¹¹ DI MARZO 1899, p. 19.

¹² NARBONE 1852-1859, VIII, p. 281, che prosegue: «ma per disdetta il suo lavoro si giacque non pur inedito, ma sconosciuto; giacché non altra notizia se ne ha da quella in fuori che lascionne Dom. Gallo ne' suoi Annali di Messina, ove sovente il ricorda».

Intanto a Susinno era dedicata una voce in quanto «Maler von Messina», prima ancora che autore delle *Vite*, nell'aggiornamento del *Künstler-Lexikon* di Nagler¹³, con rinvio al più antico volume di Füssli da cui erano tratte le notizie e in cui il messinese era definito allo stesso modo¹⁴.

Pressoché tutti ne mettevano in luce un ruolo, quello di pittore, del quale ben poca traccia oggi rimane: non una pittura è stata finora rintracciata di colui che si proclamava orgogliosamente pittore e che pure inseriva la serie dei ritratti di artisti all'interno del suo scritto¹⁵; nessuna notizia la storiografia artistica messinese tramanda su opere da lui realizzate. Tale perdita, soprattutto di memoria, lamentava già Giuseppe Bertini nel 1823 quando, nel recensire le *Memorie* di Grosso Cacopardo, rimproverava l'assenza di ogni pur minimo cenno all'attività del misconosciuto pittore:

Francesco Susino, se non per grande bravura nel dipingere, almeno per altre sue pregiabili qualità, meritava veramente che l'A. gli desse luogo nel ruolo dei pittori messinesi di quest'epoca. Sul cadere del diciassettesimo secolo avea egli nome di valente nella cognizione, e nel restauro delle vecchie pitture, e si rese ancora più benemerito della patria, e dell'arte raccogliendo con diligenza le notizie degli antichi professori suoi compatrioti¹⁶.

Susinno diventa esplicitamente nelle parole di Bertini un conoscitore e un pittore-restauratore.

Compensa l'allarmante vuoto sulla sua attività artistica un documento che attesta il ruolo di pittore di Susinno proprio in quello stesso 1724 segnato sul manoscritto di Basilea. Nel febbraio di quell'anno Giovanni Grosso, dopo essere stato nel 1715 il committente degli affreschi della volta della chiesa dell'arciconfraternita di Santa Maria della Candelora, realizzati da Giovanni Tuccari, decide di affidare la realizzazione di un «quatum in fresco» ad altro pittore ed «eligit et eligit et nominavit et nominat Rev. Sac[er]do[te]m d. Fran[cis]cum Susinno in Pictorem»¹⁷. Purtroppo nessuna traccia resta – se mai fu realizzata – della pittura di Susinno che appare però documentato non solo quale pittore ma persino quale frescante. Se mancano notizie sull'opera di Susinno, come anche sugli affreschi di Tuccari che pur sappiamo compiuti, nella distrutta chiesa della Candelora ricordata da Caio Domenico Gallo nel 1755 come «nuovamente abbellita»¹⁸, un qualche rapporto con il committente o comunque con la sua famiglia emerge dal testo manoscritto dello stesso Susinno. Nelle vite di Catalano l'Antico e di padre Feliciano da Messina l'autore ricorda un Giovanni Battista Grosso seniore, proprietario di opere dei due pittori, le cui raccolte d'arte «appresso gli eredi del predetto Grosso»¹⁹ sembrano ben note a Susinno.

A documentarne l'attività di pittore non resterebbe altro, pertanto, che i disegni a matita rossa e matita nera inseriti nel manoscritto di Basilea, che già Martinelli acquisiva come unica

¹³ NAGLER 1848.

¹⁴ FÜSSLI 1814.

¹⁵ Sui ritratti e su quel poco che è noto di una attività pittorica di Susinno rimando al mio contributo in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

¹⁶ BERTINI 1823b, p. 93. Il passo prosegue: «Lasciò manoscritta quest'opera e forse le disavventure, e gli sconvolgimenti al 1674 avvenuti in Messina, furono la cagione, che non venisse resa pubblica per le stampe, né sappiamo, dice il N. A. (*Disc. prelim. pag. XXXIII*) se più in oggi esiste, e quel che di essa ci è noto è appoggiato a quanto ci riferisce il Gallo ne' suoi Annali, che avendola sotto gli occhi ne fece spessissimo uso. Ma a proposito di questo storico di Messina, tuttoché il N. A. gli dia lode di *accurato scrittore* (pag. 14), ha però la buona fede di confutarlo quantunque volta per pregiudizio, o per inavvertenza lo trovi lontano dal vero» (ivi, pp. 93-95). Il testo è una recensione, con correzioni e integrazioni, alle *Memorie* di Giuseppe Grosso Cacopardo (1821-1822) a prosecuzione di BERTINI 1823a.

¹⁷ Il documento è stato rintracciato da Sebastiano Di Bella e pubblicato in DI BELLA 2007, p. 17.

¹⁸ GALLO 1755, p. 179.

¹⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 172 (c. 181v); la famiglia Grosso compare inoltre ivi, p. 100 (c. 108).

testimonianza di un Susinno pittore²⁰ e le notizie – come quella del finora trascurato Bertini – sulla sua attività di pittore-restauratore²¹, ben documentata dalla finale *Lettera responsiva*, un testo particolarmente esplicito sulla viva attenzione per le tecniche artistiche e per lo stato di conservazione delle opere, che emerge anche dalle biografie.

Tutto ciò a suffragare quanto già evidenziato dai ben pochi studiosi di Susinno, sempre pronti a riconoscere il suo ruolo di pittore-conoscitore, o da quanti incidentalmente hanno fatto riferimento al suo scritto. Già Martinelli, che propose una introduzione sul manoscritto appena riscoperto davvero esaustiva per i tempi, individuava la questione e riconosceva come diffusamente Susinno si affidasse alla «sua esperienza personale di pittore [...] per precisare il tipo di tecnica usato da questo o quell'artista»²²; Alessandro Marabottini, mettendo a paragone i modi e gli esiti della coeva storiografia palermitana con lo scritto del messinese, notava tutta la distanza che esiste tra un Mongitore, «ricercatore instancabile» e «annotatore inesauribile»²³, e un Susinno posto a un livello superiore «non fosse altro per la domestichezza con la realtà anche tecnica della pittura, e per una sua non trascurabile intelligenza dello stile»²⁴; persino Luigi Grassi non poté sottrarsi al riconoscimento di un Susinno pittore, interessato alla «precettistica applicata da certi pittori» e persino a quella che viene presentata come «la “filosofia” della piegatura dei panni» – se filosofia la si può definire –, sempre pronto a dimostrare «la sua esperienza tecnica del fenomeno pittorico»²⁵; in ultimo è Rosanna De Gennaro a fare il punto sulla vicenda biografica dell'autore senza esitare ad attribuire a Susinno il ruolo di conoscitore, anzi a fare riferimento a «gli occhi del pittore-conoscitore»²⁶.

Ed è proprio all'occhio che Susinno si affidava.

2. Dal «giudizio d'occhio maestro» al «sindacato dell'occhio»

È sin dalla frase di apertura dell'*Argomento della storia al lettore* che Susinno – come prontamente ha notato Martinelli – richiama il ruolo dell'occhio e rinvia a un utile impegno del sapiente conoscitore nel distinguere le copie dagli originali:

Quanto si voglia eccellente sia stimata una pittura allorché sotto il severo giudizio d'occhio maestro venga costituita, se per copia riconoscesi, il di lei maggior pregio in un tratto ed in un baleno si diminuisce e si perde con ammirazione del volgo, che delle cose la cagione rinvenir mai non seppe²⁷.

La distinzione tra copia e originale è centrale in tutto il discorso di Susinno e proviene da una storiografia seicentesca ben intrecciata con questioni di mercato e di collezionismo che,

²⁰ MARTINELLI 1960, p. LIII; BARBERA 1993.

²¹ Si vedano anche MARTINELLI 1960, p. LIX, e DE GENNARO 2019, voce, quest'ultima, in cui l'autrice sottolinea il legame di Susinno con il mondo del restauro e in particolare di quei pittori-restauratori con i quali aveva stretto contatti, da Giuseppe Montano a Roma a Luciano Foti a Messina.

²² MARTINELLI 1960, p. XXVI.

²³ MARABOTTINI 1977, p. 11.

²⁴ Ivi, p. 13. Marabottini fa esplicito riferimento a una «superiorità indiscutibile» del messinese in tal senso. Per un più approfondito confronto tra le *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani* (MONGITORE/NATOLI 1977), appunti manoscritti redatti dal canonico Mongitore tra il 1719 e il 1743, data della sua morte, e lo scritto di Susinno rinvio a MANCUSO 2022c.

²⁵ GRASSI 1997, pp. 61-62.

²⁶ DE GENNARO 2019. Si veda inoltre PINTO [2009], p. 179 – che evidenzia come Susinno si fondi «sulle capacità di analisi formale e stilistica e su puntuali annotazioni tecniche» – e il sintetico riferimento al «perspicace occhio critico, non comune nell'ambito siciliano contemporaneo, certamente dovuto anche alla sua attività di pittore» in CINÀ 2003, p. 85, nota 11.

²⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 9 (c. 19).

pur nella generale rivalutazione della copia, che condensava in sé la duplice sapienza del maestro che aveva realizzato l'originale e di colui che ne riproduceva i modi, avvertiva la necessità di saper riconoscere l'una e l'altro²⁸. L'assunto si sarebbe rivelato ancora valido alla metà del Settecento quando il pittore Pietro Maria Guarienti premette alla sua riedizione dell'*Abecedario* di Orlandi una dedica *Al lettore* in cui si dilunga sull'importanza della copia, ma al contempo sulla necessità del riconoscimento della stessa proprio attraverso l'«occhio»:

il bravo intendente la copia dall'originale deve distinguere, quando ogni altro lume mancasse, per quella essenziale importantissima ragione, che in qualche parte della copia anche eccellentemente fatta il proprio particolare carattere di chi l'ha fatta da chi ha buon occhio necessariamente si scorge²⁹.

In tutto il testo di Susinno questa si rivela un'esigenza primaria in concreto oltre che in linea teorica e l'occhio, come annunciato dall'autore in premessa, ne è il mezzo principale. Il caso più esplicito è quello di Pietro Sollima, pittore attivo alla metà del Seicento ma noto solo quale copista di Dürer sia attraverso la biografia di Susinno che grazie agli inventari di casa Ruffo³⁰, la cui abilità metteva alla prova l'occhio più esperto:

meritossi a' tempi suoi una stima singolare, ben è vero oggi giorno, e tutta via se ne va perdendo la ricordanza, a cagione che colpì al suo segno sì altamente che vi vuole *un occhio più che linceo* a farne il squittinio, che non sieno del Durero, ma di Pietro Sollima [...]³¹.

Ma è sull'ammiratissimo Polidoro che il ruolo dell'occhio diventa essenziale, per la capacità di percepire le intrinseche qualità di una pittura che va distinta da quella dei seguaci pronti a calcarne le orme:

Nelle opere di quello poi evvi un non so ché di spirito e di movenza alquanto maggiore, che *l'occhio soprafino ed esperto di una qualche aquila dell'arte* può solamente scernerlo senza abbagliarsi: e questo è quel tanto che lo conferma maestro. Mi ricordo che il signor Carlo Maratta principe de' pittori del nostro secolo, soleva dire che la differenza tra il buono e l'ottimo è picciola, ma insieme di molto pregio. Per cagion di essempro, che differenza fa un idiota tra un diamante ed una lucidissima pasta? Il solo gioielliere discifra di quello il caratto e di questa palesa l'inganno³².

Solo un occhio esperto può cogliere quel di più che emerge nel fare di Polidoro rispetto a quanto si ravvisa nelle opere di Deodato Guinaccia, «fortunato germoglio»³³ del primo a parere di Susinno: tra i due artisti passa quella pur contenuta differenza che è «tra il buono e l'ottimo» e che solo un occhio esperto, come quello di un pittore «aquila dell'arte», saprà cogliere, così come solo un gioielliere sarà in grado di riconoscere un vero diamante. L'occhio della linca per riconoscere le copie di Sollima, l'occhio dell'aquila per distinguere i modi di Polidoro in quanto a espressione e moto delle figure, nonché il contrasto tra l'ignorante in fatto di pittura («idiota») e l'esperto sono le chiavi di un discorso in cui entra pure Maratta, quasi a suffragare la rivendicazione di Susinno, che proprio per l'interesse dimostrato per la questione giunge anche a ripetersi, rafforzando la sua rivendicazione dell'affidabilità del parere di quanti intendono le cose d'arte, a proposito di Alfonso Franco, nella cui vita era già

²⁸ Per una approfondita analisi del rapporto copia/originale nel Settecento si veda PERINI FOLESANI 1991.

²⁹ La citazione è tratta da P. Guarienti, *Al lettore*, in ORLANDI 1753, p.n.n.

³⁰ RUFFO 1916, pp. 30, 36, 42; DE GENNARO 2003, p. 77, n. 352, e p. 116, n. 525.

³¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 145 (c. 152v). Il corsivo, come nelle citazioni che seguono, è mio. Sulla biografia di Pietro Sollima, analizzata in rapporto agli interessi per l'arte fiamminga, rinvio a MANCUSO 2022a.

³² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 68 (c. 76).

³³ Ivi, p. 66 (c. 74).

presente il ricorso all'immagine del diamante e il richiamo all'apprezzatissimo Maratta con la sua distinzione dell'ottimo dal buono:

siccome il diamante, gemma stimatissima sì per i pregi del suo nativo splendore, sì anche per la sua incomparabil fortezza, vanta tra le gioie il primato; così per appunto il nostro Alfonso può dirsi gioia pregievolissima tra' dipintori della sua patria. Se del diamante vagheggia *occhio maestro* le bellezze, in un tratto ne scopre tutti i suoi vanti ed i pregi: se però da *occhio d'ignorante volgo* vien considerato, appena si discerne la nobiltà di quella gioia reina tra le gemme, anzi rimane confusa col berillo, incapace di mettersi a paragone col diamante. Similitudine è questa spesso addotta dall'unico Raffaello de' mi' tempi Carlo Maratta, volendo con ciò dar a divedere che tra l'ottimo e il buono della pittura appena fa differenza il volgo inesperto. Solo *l'accorto e saggio maestro in tal mestiere* ne accerta i vanti, e ne annovera i caratti della perfezione. In simil guisa può discorrersi di questo pittore, a cagion che i raggi del suo luminoso pennello non così di passaggio fansi conoscere da *chi non intende assai bene le profonde qualità dell'arte*³⁴.

La lunga citazione si rende necessaria per comprendere a pieno non semplicemente il ruolo dell'occhio, ma la netta contrapposizione tra «occhio maestro» e «occhio d'ignorante», tra esperto e «volgo inesperto»: una disputa che richiamava dibattiti di lungo periodo, affermatasi se non dai tempi di Vasari certo nel corso del Seicento, ma nutriti proprio in quei decenni dalla fortuna e dalle polemiche che avevano mosso le *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) di Jean-Baptiste Dubos, assertore del valore del giudizio più libero e disinteressato di un osservatore qualunque³⁵. Per Susinno, che a differenza dell'abate francese si concentra su questioni attributive, l'occhio deve essere invece quello del conoscitore, meglio se anche pittore. Non è un caso che il contrasto emerga proprio riguardo ad Alonso Franco, una riscoperta di Susinno, e ritorni poi su Polidoro e la sua scuola, ambito in cui per la prima volta si prova a proporre una ricognizione delle opere originali del maestro e di quelle degli allievi e seguaci, e ricorra ancora su Pietro Sollima, sul quale Susinno è il primo a fornire qualche notizia.

L'interesse particolare per Polidoro e per il suo ruolo negli sviluppi di una scuola messinese induce Susinno a soffermarsi anche sulle differenze, che sempre e soltanto l'occhio «de' pratici» può individuare, con Jacopo Vignero, allievo siciliano del pittore:

Nobil germoglio della scuola polidoresca fu il Vignero, il quale così da presso si mise ad imitare lo stile del precettore, che coll'andar degli anni fe' sì che più non si distinguessero *dagl'occhi de' pratici* quali fossero per avventura le tele e tavole dello scolaro, quali del maestro³⁶.

Ancora l'occhio di chi è pratico può affannarsi a distinguere le pitture del maestro da quelle dell'allievo, che diventano documento di questa filiazione e persino della stessa collocazione cronologica, da cogliere anche «ad occhi chiusi»³⁷ ma solo da parte degli «esperti»³⁸.

³⁴ Ivi, p. 45 (c. 54). Una conferma dell'importanza del ruolo dell'occhio per quanti sono del mestiere è anche il riferimento a «Carlo Scattareggia, antiquario d'occhio purgato» (ivi, p. 239, c. 246).

³⁵ Su Dubos e sulla contrapposizione tra 'savi' e 'ignoranti' si veda COSTA 2017, in particolare pp. 112-113.

³⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 73 (c. 80v).

³⁷ *Ibidem* (c. 81).

³⁸ «Che sia stato poi il Vignero scolajo di Polidoro, chi ne può dubitare? Questo dalli esperti conoscesi *ad occhi chiusi*, come anche l'aver fiorito circa l'anno come dianzi si è detto» (*ibidem*). Che il «giudizio dell'occhio» avesse un ruolo fondamentale nella proposta storiografica di Susinno è dimostrato anche dalla sua estensione all'ambito architettonico, come accade davanti al Palazzo Reale di Andrea Calamech, il cui ornato risulta «aggradevole all'occhio, giudice sapientissimo delle nostre arti, come lo vuole il gran Tintoretto» (ivi, p. 93, c. 101v). Un cenno agli architetti presenti nell'opera di Susinno è nella recensione di ZANDER 1968.

Anche dell'espressione «ad occhi chiusi», volta a ribadire *a contrario* il ruolo dell'occhio del conoscitore, pure nella variante «ad occhi serrati»³⁹, si rintracciano nel testo varie occorrenze. Dove Susinno si fa più esplicito è sui dipinti, da non confondere con le numerose opere di bottega, del «prencipe de' messinesi pittori» Alonso Rodriguez:

La numerosità delle pitture che uscì dalla stanza di Alonzo diminuisce alquanto appresso gl'inesperti e poco intendenti l'altezza del suo caratto, perché non ben conosciute né distinte dagli originali, le attribuiscono *ad occhi chiusi* al fonte tutto chiarissimo⁴⁰.

L'espressione è utilizzata anche per muovere ironicamente contro quanti non fossero stati in grado di individuare un carattere stilistico evidente o di giungere a un'ovvia attribuzione o a una inoppugnabile distinzione di maniere diverse, come accade davanti agli interventi di pittori di primo Settecento sui dipinti di Giovanni Quagliata:

È da sapersi che nel fine dell'anno 1721 fu la stessa tela ingrandita in larghezza ed in altezza. Dubito che col girar degl'anni non venisse a minuirsi dell'autore il pregio colla scordanza del semplice fatto. Ben' è vero che *vedesi ad occhi serrati* la differenza della maniera di chi l'ha ripigliata, vaglia la verità con somma discrezione⁴¹.

Come in apertura del suo lavoro, sarà poi in chiusa, nella *Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore*, che l'autore, quasi a voler chiudere il cerchio, ritorna sull'importanza del ruolo dell'occhio e più esplicitamente rivendica il diritto a scrivere di cose d'arte soltanto a colui che con l'occhio le sa giudicare. Così le sue «ragioni» sulla questione «se sia bene o no l'accomodare quelle tele dipinte già divenute logore» risultano «scritte sì bene da un pittore»⁴² proprio perché è un pittore:

Come tale io pretendo saper giudicare quelle cose che caddono sotto il *sindacato dell'occhio*, perché le posso maneggiare con verità a differenza di coloro che solamente le discorrono e vanno speculando in aria su la materia presente, sempre però alla cieca⁴³.

Il contrasto tra saper vedere e non saper vedere, tra visione e cecità, si vivifica accostato a quello fra teoria e pratica, o più propriamente tra vaga speculazione e veritiera cognizione dei caratteri artistici. Il ruolo dell'occhio è asserito diffusamente nella *Lettera responsiva*, anche con assiomi più sintetici e pertanto più efficaci quali «Il giudice della pittura è l'occhio e non l'ingegno che specola»⁴⁴, volto in realtà ad affermare la necessità di pulire e restaurare i dipinti al fine di vederne correttamente i contorni, senza cedere spazio all'immaginazione e alla ricostruzione ideale dell'opera. La contrapposizione tra speculazione e visione diretta è comunque ribadita. Al di là dello specifico luogo in cui cade la frase, il ruolo dell'occhio nella lettura di un dipinto è subito rafforzato dall'immagine dell'«occhio maestro de' professori» che cerca su tele e tavole l'«artificio»⁴⁵ di ciascun pittore.

³⁹ L'espressione ricorre, per esempio, nella biografia di Cesare di Napoli, al quale, con l'orgoglio di chi è cosciente di modificare la percezione dei fatti artistici, sono attribuite pitture che si credevano di Deodato Guinaccia. Scriveva Susinno: «La scienza specifica della prenarrata pittura della Presentazione [...] è stata la lumiera che quasi *ad occhi serrati* ci ha fatto venire nella presente cognizione di non poter essere alcun altro l'artefice se non Cesare», per concludere: «e per l'avvenire è già sciolta la dubietà che sieno manufatture di Cesare, e non di Teodato» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 79, c. 87v).

⁴⁰ Ivi, p. 134 (c. 143v).

⁴¹ Ivi, p. 190 (c. 201).

⁴² Ivi, p. 289 (c. 289).

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 294 (c. 293v).

⁴⁵ *Ibidem* (c. 294).

Non sorprende a questo punto che la chiusa di tutta l'opera, in coda alla *Lettera responsiva*, proprio prima della parola «FINE», sia un motto che, sebbene del tutto trascurato, non solo riassume quanto emerge dalle ultime pagine del manoscritto ma si ricollega all'assunto della frase iniziale dell'*Argomento della storia al lettore* e alla più volte ribadita fiducia nell'«occhio maestro»: «*Foelices future artes, si soli de iis artifices iudicarent*», attribuito a «Fab: Max: pic:»⁴⁶. Con qualche imprecisione, che sovente si rintraccia in citazioni e referenze autoriali riportate da Susinno, le *Vite* si concludevano con il detto attribuito a Fabio Quinto Pittore, ricorrente nella letteratura cinquecentesca dove era più correttamente riportato: «*Foelices fore artes si de iis soli artifices iudicarent*»⁴⁷. La sentenza nella formulazione del manoscritto non è però il frutto di un semplice errore quanto piuttosto di un plagio, persino per la sua collocazione a chiusa dello scritto, proprio prima del «FINE», dalle pagine delle *Ossezzazioni sopra il libro della Felsina Pittrice* di Vincenzo Vittoria che chiudeva allo stesso modo⁴⁸. Al di là di questioni filologiche sulle fonti di Susinno e sul tipo di utilizzo che l'autore ne abbia fatto, la chiusa costituisce una decisiva dimostrazione che il giudizio sulle arti debba essere prerogativa degli artisti. Per restituire loro tale ruolo Susinno si affida anche all'autorità degli antichi, scegliendo peraltro – copiando da Vittoria in realtà – il motto di un antico pittore.

L'eco della lunga diatriba tra letterati e artisti su chi dovesse scrivere di cose d'arte, condensata nel noto passo dell'autobiografia di Vasari in cui un letterato racconta «alla grossa» le cose dell'arte mentre un *artifex* riesce a «mettere le cose a' luoghi loro et a dirle come stanno veramente»⁴⁹, risuona ancora in Susinno. Il Seicento aveva animato il dibattito con le rivendicazioni di Giulio Mancini «che si possi dar giuditio della pittura da un huomo perito che non sappia maneggiare il pennello»⁵⁰ da un lato e con Gaspare Celio dall'altro che, riferendosi a «chi troppo ardisce, non essendo della professione del disegno», con radicalità pareva controbattere: «si sente chiaro, che deve saper operare chi vuol giudicare»⁵¹.

Al tempo di Susinno però tutta la questione si sposta inevitabilmente dal semplice giudizio dell'occhio all'occhio che sa riconoscere la mano di un artista, i modi e le maniere. Di mezzo c'era stato Baldinucci, a ribadire «che la regola veramente sia che il perito solamente, cioè colui che per lungo tempo ha camminato per le difficoltà di quella [la pittura], che ha vedute infinite opere d'artefici di prima riga, possa darne retto e sicuro giudizio»⁵², mentre De Dominici, in terra meridionale poco dopo i tempi di Susinno, ne avrebbe fatta «una vera e propria battaglia»⁵³, strenuamente a favore della parola data ai pittori che soli comprendono la pittura e fortemente orientata a lamentare la scarsa cognizione sulle cose d'arte di quanti lo avevano preceduto. In questo le affinità con Susinno, dettate probabilmente anche da una

⁴⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 295 (c. 295).

⁴⁷ In questa forma era presente in una lettera del vescovo Cesare Trivulzio del 1506 relativa alla scoperta del *Laocoonte*, riportata in ultimo da SPAGNOLO 2008, pp. 106-107. Il motto, che nella sua formulazione antica doveva essere «*Felices essent artes, si de illis soli artifices iudicarent*» (Hier., Epist. 66,9), rinvia a Quintiliano e deriva forse da una declamazione pseudo-quintiliana. Solo per citare un esempio, si ritrova tradotto nella *Selva di notizie* di Borghini, su cui si vedano SPAGNOLO 2008, pp. 2-3, e CARRARA 2000, p. 253, in cui è riportato il seguente passo: «Ma se noi parleremo delle particolarità de l'arte [...] io dirò bene ch'in questo non habbia il popolo giuditio alcuno [...] soli giudici gl'artefici perché quelle sottigliezze non le considera il popolo, ma solo chi le fa o è uso a farle, et per questo nacque quella sententia: "Felici gl'artefici se de l'arte loro ne giudicassin sempre esperti"».

⁴⁸ VITTORIA 1703, p. 114. Le sette lettere di Vittoria raccolte nel volume sono tutte datate 1679. La citazione di «Fab. Max. pic.» chiude la settima lettera.

⁴⁹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, pp. 389-390. Sul passo si veda almeno DAVIS 1981, pp. 213-215; SPAGNOLO 2008, pp. 123-126.

⁵⁰ MANCINI/MARUCCHI-SALERNO 1956-1957, I, p. 11. Sulla 'presunta *connoisseurship*' di Mancini si veda SPARTI 2008, in particolare pp. 58-65.

⁵¹ CELIO 1638, p. 8.

⁵² BALDINUCCI 1681a, p. 6. Il più esteso passo della *Lettera* di Baldinucci è riportato in SPARTI 2008, p. 65, in rapporto alle posizioni di Mancini.

⁵³ A. Zezza, *Postfazione*, in DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2003-2014, IV, p. 81.

‘questione meridionale’ che comportava, almeno in Sicilia, una reale carenza di fonti adeguate, non sono poche.

Non sarà allora un caso ritrovare nelle *Vite* di Susinno un pittore inserito non per la sua attività artistica ma per la sua cognizione delle maniere degli artisti e per il suo occhio linceo. La brevissima biografia di *Francesco Comandéo*, fratello minore del più noto Giovanni Simone Comandé, è una aperta dimostrazione di quanto per Susinno il riconoscere le maniere dei pittori attraverso l’occhio fosse elemento essenziale della comprensione dei fatti artistici, quasi connaturato alla stessa attività di pittore:

Ebbe [...] una memoria felicissima de’ fatti illustri, così degli antichi pittori, come de’ più recenti. Si rese perciò così erudito e singolare in conoscere le passate maniere e discernerne in esse gli originali dalle copie, che correvasi all’oracolo de’ suoi detti in alcune controversie pittoresche⁵⁴.

Seguono le lodi al «giudizio dell’occhio suo linceo»⁵⁵ mentre manca, a causa delle incertezze sulle sue opere pubbliche, anche un solo cenno all’attività artistica del giovane Comandé, presentato semplicemente quale allievo del fratello. Un pittore entra insomma nelle *Vite* di Susinno non in quanto pittore, ma piuttosto quale conoscitore, come lo erano del resto anche Antonino Bova «pratico delle maniere de’ pittori passati, non solo per l’applicazione, ma altresì per un famoso studio che avea di disegni e stampe, così antiche come moderne»⁵⁶ e Agostino Scilla, «confermato stimatore pubblico per essere informatissimo delle maniere de’ virtuosi passati, tanto di pitture quanto di disegni»⁵⁷.

Che il tema rimanesse di stringente attualità e si orientasse sempre più verso il riconoscimento degli autori e delle scuole è dimostrato da quanto scriverà Pietro Maria Guarienti, anch’egli pittore, nella già ricordata dedica della riedizione dell’*Abecedario* di Orlandi del 1753, ritenendo che sarebbe impossibile «senza il soccorso delle sopradivisate cognizioni e avvertenze accertarsi il tempo, la mano e le altre individuali necessarie particolarità»⁵⁸: e le cognizioni erano la pratica artistica, lo studio di trattati d’arte o vite di artisti e l’osservazione di molte opere. Proprio su quest’ultima questione è il caso di soffermarsi.

Per Martinelli Susinno è quasi sempre «testimone di veduta», e dove non vede lo precisa con l’espressione «per relazione»⁵⁹. La questione è di estrema importanza non solo per misurare il contatto instaurato con le opere da uno storiografo di primo Settecento ma per l’evidente relazione che si instaura con quanto affermato in prima persona da Vasari, che su questo presupposto aveva fondato la sua storia dell’arte che era – è bene sempre ricordarlo – la «prima storia visiva»⁶⁰: «ho pur sempre voluto riscontrar l’opere con la veduta, la quale per la lunga pratica [...] riconosce le varie maniere degli artefici»⁶¹. Ma l’affermazione di Martinelli è valida solo in parte, perché non sempre Susinno ha visto ciò che richiama⁶² e non sempre, pur dove certamente non ha visto con i suoi occhi, compare la precisazione «per relazione», opportunamente inserita per contro nella *Vita d’Antonio Gagini scultore, cittadino messinese*, dove appare proprio in contrapposizione con l’espressione «testimone di veduta», con l’autore che chiarisce in prima persona: «e tutto ciò io lo rapporto non come testimone di veduta, ma per

⁵⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 126 (c. 135).

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 223-224 (c. 231).

⁵⁷ *Ivi*, p. 240 (c. 247).

⁵⁸ La citazione è tratta dalla dedica di P. Guarienti, *Al lettore*, in ORLANDI 1753, p.n.n. Il testo è riportato in PERINI FOLESANI 1991, p. 193, e SPARTI 2008, p. 65.

⁵⁹ MARTINELLI 1960, p. XXVI.

⁶⁰ BAROCCHI 1979, p. 5.

⁶¹ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 411.

⁶² Si rinvia ai contributi di Valter Pinto e Chiara Piva in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

relazione»⁶³. Il passo si inserisce nel racconto sul luogo di sepoltura dello scultore, dove Susinno riprendeva – o meglio copiava, come anche in molti altri passi della *Vita* – quanto già proposto nel seicentesco *Il Gagini redivivo* di Vincenzo Auria⁶⁴. Che faccia riferimento al passo o all'insieme delle notizie biografiche riportate, nel rimandare esplicitamente a una fonte Susinno sembra aver chiara la differenza che intercorre tra scrivere da «testimone di veduta» e scrivere «per relazione», tanto da non descrivere le sculture non vedute per soffermarsi esclusivamente su quelle messinesi, con osservazioni anche stilistiche⁶⁵. Anche questa sua reticenza sulle opere non viste lo conferma conoscitore.

In verità «testimone di veduta» è per Susinno un'espressione che tende principalmente a ratificare un dato e viene utilizzata nei contesti più disparati, sempre con riferimento a evidenze materiali o documentarie, come nella leggenda di Antonello che avrebbe costretto van Eyck attraverso un tribunale fiammingo a trasmettergli i segreti della pittura a olio, dimostrata da carte dell'«Archivio di Bruggia» che alcuni pittori di stanza nelle Fiandre avrebbero verificato da «testimoni di veduta di tutto ciò»⁶⁶, o con riferimento a una contemporaneità ai fatti, nel riportare «da un manoscritto del padre Samperi» l'attribuzione di una tavola a Giovanni Simone Comandé con la convinzione che il gesuita «non poteva sbagliare, come testimone forse di veduta»⁶⁷. Lo stesso Susinno si autodichiara testimone in circostanze simili, che nulla hanno a che fare con il vasariano riconoscere le diverse maniere⁶⁸, ma all'entrare nel monastero di San Gregorio quale «testimonio di veduta» le cose cambiano: Susinno mette in rilievo la necessità di recarsi in presenza delle opere per chi ha da comprendere i fatti artistici, nel pieno dell'entusiasmo per la scoperta di un'opera per nulla nota, proprio perché sottratta alla vista, qual era l'*Ultima cena* di Stefano Giordano, allievo di Polidoro.

Dentro il Monistero di S. Gregorio di Suore di S. Benedetto sta questa meravigliosa pittura, alla quale per farmi *testimonio di veduta* ne fui introdotto. Alla cui vista, confesso il vero, restai quasi incantato e come se rinvenuto avessi una gioia [...] esultai ancor io pel giubilo, ed in attestazione di ciò cerco darne a' professori una grata notizia con mostrargli di un dimenticato pittore la perizia, il cui nome dee stare alla luce de' secoli, e non già come è stato sinora involto nelle tenebre della dimenticanza⁶⁹.

Una volta entrato, dati e descrizione sono da «testimonio di veduta»: misure puntualissime delle diverse parti che costituiscono l'opera, corredata da due sportelli laterali⁷⁰; descrizione ammirata («Le movenze delle figure, la varietà delle ciere degli apostoli e di Gesù Cristo, par che fossero cuniate su quelle di Polidoro») e accompagnata dalla trascrizione della lunga «soscrizione, scritta a caratteri romani» – uno dei vari casi in cui Susinno rileva le firme – e da altra iscrizione con data; indicazioni sullo stato di conservazione dell'opera che si presenta

⁶³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 86 (c. 95v).

⁶⁴ Si vedano AURIA 1698, pp. 20-21, e SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 86-87 (c. 95v), per un confronto che ho più estesamente trattato in MANCUSO 2017, pp. 60-61.

⁶⁵ MANCUSO 2017, p. 61.

⁶⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 24 (c. 33). I pittori da cui Susinno asserisce di avere avuto la notizia sono indicati (c. 32v) come «due uomini celebri ed ultramontani pittori, cioè monsù Iacopo Olandese pittore di bambocciate, e [...] Gasparo degli Occhiali Fiamengo pittore di prospettive», o Gaspar van Wittel.

⁶⁷ Ivi, p. 123 (c. 132).

⁶⁸ «Io son testimone di veduta, di essersi a' giorni miei cancellata da molte pitture la soscrizione e vendute a' forstieri (antiquari che vanno girando pel mondo) per opere di Polidoro maestro» (ivi, p. 68, c. 76).

⁶⁹ Ivi, p. 70 (cc. 77-77v). Il passo è ripreso anche in MARTINELLI 1960, p. XXX, nota 29. L'opera è oggi conservata presso il Museo regionale di Messina.

⁷⁰ «Opera veramente senza pari, non solo per l'artificio pittoresco ma anche per la grandiosità di trentadue palmi in larghezza e dieci in altezza, a libro sopra tela. Il solo vano di mezzo si è di palmi sedici, colle due portelle otto ed otto che apertamente montano a trentadue palmi» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 70, c. 77v).

«come se testé fusse uscita dal pennello di questo celebre artiere»; per concludere: «Giunsemi un tal pittore non solo nuovo alla mente, ma altresì alla *veduta*, senza che ne mai l'avessi udito nominare a' miei giorni in qualche pittoresco progetto»⁷¹. È Susinno che rivendica la riscoperta del pittore grazie alla «veduta» di ciò che nessuno prima ha potuto vedere.

Questa, come tutte le nuove attribuzioni, si fonda sull'osservazione diretta. Spesso i passi del manoscritto sintetizzano veri e propri dibattiti attributivi, cui Susinno partecipa in prima persona indicando le altre opere attraverso cui, grazie al 'paragone', la paternità di una pittura può essere dimostrata. Il rimando a una tela calabrese per l'attribuzione di una pala della chiesa della Santissima Annunziata dei Teatini ne è un esempio:

La qual pittura credono alcuni di Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento, d'altri di Carlo Veneziano. Io però sarei di opinione che fosse di Ciccio di Maria napolitano della sua prima maniera, e ciò apertamente conoscesi da una tela del sudetto di Maria nella vicina città di Scilla in Calabria all'altare maggiore de' Padri Cappuccini⁷².

Già Martinelli notava come le attribuzioni di Susinno siano sempre basate sui confronti tra le opere e confortate «dal paragone» da cui «egli trae la convinzione della esattezza del suo giudizio e, nel frattempo, ne fornisce così una dimostrazione al lettore», applicando un «metodo comparativo che più tardi doveva costituire uno dei fondamenti della critica filologica moderna»⁷³.

Numerosi poi sono i casi in cui la «veduta» fa riferimento ai disegni e la sapienza figurativa di Susinno si esercita sul riconoscere schizzi e bozzetti delle opere che descrive, come accade a proposito di una pala di Antonio Catalano il Vecchio («Della presente opera ho veduto un studiato disegno di lapis nero, cosa rara»⁷⁴) o di una tela di Filippo Tancredi («della quale ne ho io veduta la macchia assai graziosa nella stanza di Filippo»⁷⁵). Talvolta la visione di uno schizzo gli consente anche di suggerire una nuova attribuzione, almeno dell'ideazione, come accade per un dipinto di Catalano il Giovane su cui Susinno precisa: «Questa è una pittura delle migliori dello autore. Io però ne ho veduto un quadretto del pensiero, appresso a' particolari, del Cattalani l'Antico»⁷⁶, precisazione che sembra mettere in dubbio la piena attribuzione dell'opera al figlio.

C'è un ultimo aspetto, rispetto al tema dell'occhio e del vedere, che va messo in evidenza: è l'uso scontato, che tanto ricorda da un lato la periegesi seicentesca ma dall'altro l'attenta segnalazione delle opere di un artista e delle loro collocazioni da parte dei conoscitori ottocenteschi, della pletora di 'vedesi' nell'elencare in un costrutto serratissimo tutte le opere note di un determinato pittore. L'uso del termine è frequente e diffuso nelle *Vite*, ma sembra più intenso dove, in mancanza di fonti precedenti, si renda necessario fondare sulla veduta e sull'occhio del conoscitore la ricostruzione dell'attività di un pittore, come accade nella biografia dedicata ad Alfonso Franco, la cui riscoperta Susinno rivendica. È qui che l'autore spiega anche il senso di quei lunghi elenchi di «vedesi», cioè quegli embrionali cataloghi delle opere, approntati «a pro e diletto de' curiosi» per fare apprezzare «la maniera e la eccellenza

⁷¹ Ivi, pp. 70-71 (c. 78). Susinno, alla costante ricerca di autografie e attribuzioni corrette, concluderà: «La presente dilucidazione io stimo che sarà lumiera sufficiente per discifrare fra le molte opere della scuola polidoresca, esistenti in Messina, le manifatture di questo messinese dipintore Stefano Giordano, colla speciale notizia, per non confondersi col proprio maestro» (ivi, pp. 72-73, c. 80).

⁷² Ivi, p. 214 (cc. 222v-223).

⁷³ MARTINELLI 1960, p. XXX.

⁷⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 99 (c. 106v).

⁷⁵ Ivi, p. 286 (c. 286v).

⁷⁶ Ivi, p. 185 (c. 196).

loro»⁷⁷. Ma in molte delle biografie tutta la struttura del discorso è affidata a una mappa di ‘vedesi’, in cui si rincorrono le indicazioni dei luoghi, seguite dall’individuazione dell’opera e dal commento a quanto si può vedere. La *Vita di Teodato Guinaccia* – ma non è il solo caso – si compone così di un *incipit*, della precisazione sulla provenienza dell’artista («Nella città di Napoli nacque alla luce del mondo costui»⁷⁸), di una sintetica e ancora generica definizione del fare del pittore («Fu meritamente stimato al par di quello [Polidoro], e per il buon disegno ed altresì per l’incomparabile bellezza del suo colorito»⁷⁹) e dell’elenco delle opere («veritiere testimonianze di tutto ciò sono le sue tavole, vere panegiriste del suo merito»⁸⁰) affidato a una indispensabile topografia di chiese e conventi puntualmente precisata in un’anafora di «ne», «nella», «nello»⁸¹. La mappa dei luoghi si infittisce in quell’interessantissimo *unicum*, o «appendice d’eccezione»⁸², che è il «Catalogo dell’opere del Rodriguez»⁸³ che chiude la *Vita* dedicata all’artista, che Martinelli non esita a paragonare all’elenco delle sculture di Bernini proposto negli scritti di Baldinucci⁸⁴, con l’esplicito intento di affidare alle opere la ricostruzione dell’attività dell’artista che, pur in mancanza di un elenco sintetico finale, caratterizza tutte le biografie di una certa consistenza, da quella dedicata a Filippo Paladini, a quella di Antonio Catalano il Giovane, all’ultima destinata a Filippo Tancredi, tutte fondate e interamente costruite su un catalogo ragionato delle opere, come nessun vero storico dell’arte dopo Vasari poteva esimersi dal fare.

3. *Maniere, scuole, stili*

La varietà delle valenze vasariane del termine maniera, subito impostasi nella storiografia artistica, si ritrova nell’uso che ne fa Susinno. Dalla maniera individuale alla maniera sovraindividuale, il ricorrere continuo del termine segna la necessità di definire il modo di dipingere di un pittore o di un gruppo o le influenze di un artista su un altro.

La maniera dei singoli artisti, da quelli locali a quelli nazionali e persino agli stranieri, è sempre prima definita sinteticamente nel testo, poi spiegata e dimostrata attraverso le opere: dalla «maniera perfetta»⁸⁵ di Antonello da Messina alla «forte e disegnosa maniera nelle espressioni delle figure»⁸⁶ di Jacopo Vignero, alla «maniera gustosa del colore»⁸⁷ di Antonello Riccio, alla «maniera molto graziosa»⁸⁸ dello scultore Martino Montanini, alla «vigorosa maniera ed insieme più che vaga»⁸⁹ del toscano Filippo Paladini; fino a quella del poliedrico Nicola Francesco Maffei («La maniera sua di dipignere fu felice, sbrigata, naturalesca, di un

⁷⁷ «Addunque solo mi rimane che a pro e diletto de’ curiosi trascriva qui le sue dipinture, per altro delle più belle ed insigni che ritrovansi nella di lui patria: in esse spiegherassi la maniera e la eccellenza loro, che serviranno di scorta nel tempo stesso a meglio proseguire la incominciata storia di Alfonzo Franco» (ivi, p. 46, c. 55).

⁷⁸ Ivi, p. 66 (c. 74).

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ «Nella chiesa di Giesù e Maria del Casalotto di S. Filippo quattro miglia lontano da Messina [...] nella Cappella del SS. Nome di Giesù nel Tempio di S. Girolamo de’ Padri Predicatori [...] Nella chiesa de’ Funari [...] Nell’Arciconfraternita della SS.ma Trinità [...] In S. Francesco di Assisi de’ P. P. Conventuali Minori [...] Nella gran basilica de’ Padri Basiliani [...] sotto titolo del SS. Salvatore nella riviera del Faro [...] Nell’oratorio di S. Basilio sotto titolo degli Azzurri [...] nella chiesa delle Monache dette di Basicò» (ivi, pp. 66-67, cc. 74-75v).

⁸² MARTINELLI 1960, p. XXXIX.

⁸³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 141-142 (cc. 150-151).

⁸⁴ MARTINELLI 1960, p. XXXIX.

⁸⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 19 (c. 28v).

⁸⁶ Ivi, p. 74 (c. 81v).

⁸⁷ Ivi, p. 76 (c. 85).

⁸⁸ Ivi, p. 88 (c. 97).

⁸⁹ Ivi, p. 103 (c. 110v).

impasto carnos»⁹⁰) e a quella approfonditamente indagata da un punto di vista tecnico-stilistico di Filippo Tancredi, la cui biografia chiude la serie dei pittori messinesi.

L'importanza che per Susinno detiene la descrizione della maniera di un artista è attestata anche nelle biografie minori, come quella di Giovanni Fulco, in cui dopo un breve avvio che indugia sul paragone pittura/musica, il pittore è sinteticamente presentato nei suoi tratti stilistici essenziali («In Giovanni Fulco pittor messinese, di cui imprendo a registrare in questi fogli la vita, osservossi un bel composto di luce e d'ombre, ciò che il rendette un celebre artiero»⁹¹) ed è, appena dopo qualche notizia sulla sua formazione messinese, così introdotto:

Per intelligenza della storia, veniamo per prima alla maniera che praticava. Ebbe Giovanni una gran maniera (e così può dirsi) imperciocché atteggiava spiritosamente. Nel suo disegnare ritrovasi un gusto carraccesco, sodo e tondeggiant; abbondò in far le figure carnose, niente occorrendo macilente e magre: tutto ciò fu effetto del suo stile, il quale tirava alquanto a quello d'Enrico Golzio olandese; formava le sue mani tortuose ma belle. La sua maniera non può dirsi caricata [...]. Ritenne assai del Massimo [Stanzione] nel grandioso operare, ma egli pare più tosto scolare di Andrea Camassei, che del sudetto Massimo. Il suo dipingere a fresco fu maraviglioso, usava di accrescere forza e rilievo coi colori così ben temperati fra di loro che le sue pitture a fresco diconsi una musica piena, quando dalla contrarietà de' tuoni se ne forma l'armonia. In far putti a' tempi suoi non ebbe pari: le sue tele dipinte a olio, sono scolorate perché usava pochi colori, ed il tempo edace gliel'ha rosi e consunti⁹².

Susinno sintetizza in un denso passaggio i caratteri della pittura dell'artista, definisce la sua maniera – il termine ricorre ben tre volte – attraverso notazioni stilistiche e tecniche, individua maestri e maniere analoghe, ma soprattutto esplicitamente sottolinea che non può esserci «intelligenza della storia» senza comprendere la «maniera che praticava» il pittore. Altre volte, con lo stesso intento, precisa persino quanto conveniente sia soffermarsi in primo luogo sui «modi» dell'artista trattato per poi affrontarne il racconto della vita. Accade per esempio nella *Vita di Onofrio Gabriele musico, poeta, pittore, cittadino messinese*, in cui l'autore tiene a ribadire: «Prima però d'inoltrarmi nella descrizione dell'opere sue, sarà molto a proposito spiegare i modi della sua praticata maniera, per potere così con maggiore aggiustatezza proseguirne il racconto»⁹³.

Le maniere individuali sono sinteticamente definite anche per i più noti artisti italiani: dalla ammiratissima «maniera grande dell'unico e divino Raffaello»⁹⁴, alla «maniera forte e gagliarda del Tintoretto»⁹⁵, all'«eccellente maniera» di Federico Barocci, non solo genericamente indicata ma precisata «nella sfumazione e soavità de' colori, nelle idee, modo di storiare, nelle azzioni pure e naturali, nella graziosità de' putti colle bocche ridenti, ne' visi delle donne dolci e sopramodo adorne di ogni beltà»⁹⁶; ancora alla «maniera dello stesso Mattia [Preti] [...] oppostissima e lontana dalla leggiadria, delicatezza e sfumatezza, perché le opere sue caricò con forza per dargli maggior rilievo»⁹⁷; alla «fresca, facile ed altresì vaga maniera attaccata alla verità del naturale»⁹⁸ del Veronese; alla «maniera tondeggiant e di mirabil rilievo nella Galleria Farnese»⁹⁹ di Annibale Carracci. Emerge anzi in quest'ambito il ricorso frequente agli stessi attributi del termine maniera già in larga parte presenti in Vasari e codificati nei

⁹⁰ Ivi, p. 176 (c. 185v).

⁹¹ Ivi, p. 226 (c. 234).

⁹² Ivi, p. 227 (cc. 234v-235).

⁹³ Ivi, p. 263 (c. 267v).

⁹⁴ Ivi, p. 43 (c. 50v); l'espressione «grande maniera» ricorre, sempre a proposito di Raffaello, ivi, p. 74 (c. 81v).

⁹⁵ Ivi, p. 122 (c. 131).

⁹⁶ Ivi, p. 98 (c. 105v).

⁹⁷ *Ibidem* (c. 106).

⁹⁸ Ivi, p. 206 (c. 214v).

⁹⁹ Ivi, p. 248 (c. 253).

lemmi del *Vocabolario* baldinucciano, con il ricorrere di «maniera forte, o gagliarda»¹⁰⁰ a spiegare Caravaggio e alcune opere di Giovanni Simone Comandé e di Placido Celi¹⁰¹; «maniera ideale»¹⁰² attribuita a Scilla¹⁰³; «maniera risentita»¹⁰⁴ propria ancora una volta di Caravaggio, ma anche di Vignero¹⁰⁵; «maniera secca»¹⁰⁶ attribuita con sfumature differenti a Mariano Riccio, a Lazzaro Calamech, al primo Caravaggio e al primo Scilla¹⁰⁷; «maniera svelta»¹⁰⁸ riconosciuta a Catalano il Vecchio e ripresa da Raffaello¹⁰⁹.

Spiegando i caratteri dell'operare di ciascun artista, Susinno utilizza i più vari sinonimi del termine maniera, tra cui usa spesso 'andare', inteso figurativamente come modo in cui si muove la mano di un pittore e come risultato del suo lavoro. Così «nelle fatture di Mariano Riccio osservasi l'andare polidoresco, ma caricato, che pende assai alla secca maniera»¹¹⁰; in un'opera di Antonello Riccio si può riconoscere «una delle più rare pitture che ritrovansi in Messina non solo per la grandezza della tavola e bellezza dell'artificio, ma altresì per una certa numerosità di figure sull'andare di Polidoro»¹¹¹; mentre compaiono anche l'«andare» di Catalano l'Antico¹¹², di Guido Reni¹¹³, del Domenichino¹¹⁴ e l'«andare grandioso di Giovanni Lanfranco parmeggiano»¹¹⁵.

Non mancano le distinzioni ancora più sottili, da esperto conoscitore, tra la maniera giovanile e quella tarda di un pittore, come accade sin dalla prima biografia presentata, quella di Antonello da Messina, che propone – nell'accogliere fiduciosamente l'assunto vasariano del viaggio nelle Fiandre – una produzione pre-Fiandre e una maniera post-Fiandre («da maniera in ultimo praticata da Antonello, riportata da Bruggia colla nuova invenzione del colorire, ha in tutto del portentoso, e tira a sé estatica la meraviglia»¹¹⁶). Lo stesso accade nella *Vita di Michelagnolo Morigi* che, pur nella ripresa di Baglione, Bellori e altre fonti, vede distinto il suo percorso tra opere giovanili, che «furono di maniera alquanto secca»¹¹⁷ e opere più mature che da quel primo stile si distaccano, nella coscienza che in tutta l'opera di Caravaggio «vedesi la varietà della sua maniera, sempre diversa, mentre una è secca e l'altra buona senza quelle ombre»¹¹⁸. Maniere diverse, da conoscere e distinguere, compaiono anche nella produzione di Placido Celi, «che pian piano andò lasciando quella prima maniera molto grata, ripigliandone una totalmente opposta alla diligenza romana, la quale sta solo intenta alla correzione e pulito

¹⁰⁰ BALDINUCCI 1681b, p. 88.

¹⁰¹ Su Caravaggio si veda SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 108, 112 (cc. 116v, 120); per le «opere gagliarde e piene di forza» di Comandé, ivi, p. 122 (c. 130v); per «la maniera [...] in ver bella, soda, e gagliarda, con forza d'oscuri» di Placido Celi, ivi, p. 248 (c. 253v).

¹⁰² BALDINUCCI 1681b, p. 88.

¹⁰³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 236 (cc. 243-243v).

¹⁰⁴ BALDINUCCI 1681b, p. 89.

¹⁰⁵ Per Caravaggio, SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 108 (c. 116); per il modo di Vignero «forte e risentito», ivi, p. 74 (c. 81v). L'espressione ritorna anche a proposito dell'antica scuola di Atene «risentita e forte», richiamata nell'*incipit* della *Vita di Domenico Maroli* (ivi, p. 203, c. 213).

¹⁰⁶ BALDINUCCI 1681b, p. 89.

¹⁰⁷ Su Riccio si veda SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 52 (c. 61); su Calamech ivi, p. 96 (c. 104); su Caravaggio ivi, pp. 108, 112 (cc. 117, 120); su Scilla ivi, p. 235 (c. 242v).

¹⁰⁸ BALDINUCCI 1681b, p. 89.

¹⁰⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 100 (c. 107v). All'interesse per le maniere individuali in Susinno fa riferimento anche la recensione di BERNINI 1961.

¹¹⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 52 (c. 61).

¹¹¹ Ivi, p. 77 (c. 85v).

¹¹² Ivi, p. 169 (c. 178v), *Gaspare Camarda*.

¹¹³ Ivi, p. 171 (c. 180v), *Padre Feliciano di Messina cappuccino*.

¹¹⁴ Ivi, p. 285 (c. 285v), *Vita di Filippo Tancredi*.

¹¹⁵ Ivi, p. 283 (c. 284), *Vita di Filippo Tancredi*.

¹¹⁶ Ivi, p. 23 (c. 32v).

¹¹⁷ Ivi, p. 108 (c. 117).

¹¹⁸ Ivi, p. 114 (c. 122). Sulla *Vita* dedicata al pittore e sulle fonti utilizzate si vedano NATOLI 1966-1968; VALDINOCCI 2010; MANCUSO 2022b.

tingere»¹¹⁹. Le definizioni si fanno sempre più puntuali, fino a giungere, con riferimento alle opere di Polidoro, a proporre un richiamo non ai precedenti di Raffaello *tout court* ma al «gusto ed ultima maniera di Raffaello ingrandita ed affatto scostata dalle delicatezze, perché vidde il grandioso operare di Michelagnolo»¹²⁰. Lo stesso approccio spiega bene la scelta di distinguere tra una prima maniera («primo suo fare alquanto secco») e «una maniera veramente grata»¹²¹ nella biografia di Agostino Scilla.

Alla maniera individuale e alle maniere come fasi stilistiche dell'attività di un pittore si aggiunge la volontà di andare ancor più nella specificità di insiemi di opere di un artista o anche di una singola pittura. Nella vita di Alfonso Franco, nell'avvertire che fornirà per la prima volta un elenco faticosamente ricomposto delle pitture del dimenticato artista, Susinno anticipa che «in esse spiegherassi la maniera e la eccellenza loro»¹²², cosa che poi realmente accade, per esempio quando su un dipinto precisa come «nelle idee scorgonsi delle maniere graziose»¹²³. Allo stesso modo un'opera di Giovanni Simone Comandé appare «di una maniera differente alla prenarrata perché di uno stile gentile e di una panneggiatura delicata sul modo di Tiziano»¹²⁴, così come un'altra di Giovanni Quagliata risulta «di una maniera opposta alla prenarrata»¹²⁵.

Sovente 'maniera' si fa termine più legato agli espedienti tecnici utilizzati dagli artisti: così Antonello riprende dai fiamminghi finanche le «maniere del tratto»¹²⁶ e Girolamo Alibrandi fa ammirare nelle sue figure «la maniera ben portata de' panneggi, sempre naturali e senza asprezza o affettazione»¹²⁷. Ancora più addentro ai fatti materici entra Susinno nell'individuare la peculiarità dei modi di Ribera, ovviamente affini a quelli di Caravaggio: lo Spagnoletto però «per rendersi inventore di cosa se ne fece su quella maniera forte una sua tutta di trattoni»¹²⁸, immagine che bene si addice alla pittura corposa dell'artista, come al contrario bene si addice a Mario Minniti la puntuale descrizione del suo fare «tenero» e della sua maniera «sfumata», utile a spiegare quanto il pittore siracusano avesse aderito al modello caravaggesco distaccandosene al contempo, in un passo che è stato adeguatamente messo in rilievo e analizzato negli studi sul pittore siracusano:

La maniera di questo celebre artefice fu mai sempre secondo il gusto caravaggesco e die' più nell'oscuro che nel vago colorire; ma quantunque oscuro fu tenero oltremodo e i contorni ne' suoi dipinti tondeggiano assai bene ed hanno del grande stile e maestrevole. Quasi sempre usò mettere poca massa di colori e per questo la sua maniera riusciva sfumata: ben è vero che nelle sue figure vedesi un ottimo rilievo¹²⁹.

Non sorprenderà pertanto, dopo avere incrociato tante occorrenze, che il termine maniera compaia anche nell'accezione più propriamente stilistica di definizione dei modi di un intero periodo, dall'antico al contemporaneo: se generica e campanilistica sembrerà la «buona maniera» imperante a Messina sin dai tempi dell'«impero greco»¹³⁰, necessaria a Susinno per rivendicare le origini antichissime di una scuola messinese al fine di una sua rivalutazione, una

¹¹⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 249 (c. 253v).

¹²⁰ Ivi, p. 60 (cc. 68v-69).

¹²¹ Ivi, p. 235 (c. 242v).

¹²² Ivi, p. 46 (c. 55).

¹²³ Ivi, p. 49 (c. 58).

¹²⁴ Ivi, p. 123 (c. 132).

¹²⁵ Ivi, p. 191 (c. 201v).

¹²⁶ Ivi, p. 23 (c. 32).

¹²⁷ Ivi, p. 49 (c. 58).

¹²⁸ Ivi, p. 116 (c. 123v).

¹²⁹ Ivi, p. 119 (c. 127). Per l'importanza del passo ai fini della comprensione dei modi del pittore si veda D. SPAGNOLO 2004. Un primo studio della biografia di Minniti di Susinno è in AGNELLO 1964.

¹³⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 68 (c. 76).

connotazione di stile ha senza dubbio la «maniera de' pittori greci»¹³¹ con cui Susinno individua l'arte bizantina o più in generale quella precedente la rinascita giottesca, come accadeva già in Vasari e più tardi in padre Sebastiano Resta¹³². E dall'ammirato Vasari Susinno riprende la più fortunata definizione di maniera quando, nella *Vita di Girolamo Alibrando*, spiega che il pittore «Andava in traccia della maniera moderna»¹³³, bene individuando principalmente in Leonardo e Raffaello i fautori di una svolta.

Il termine 'stile' sembra utilizzato senza troppo differenziarsi da 'maniera'¹³⁴. Ricorre frequente lo «stile polidoresco»¹³⁵ – o «grandioso stile di Polidoro»¹³⁶ o «stile del gran Polidoro»¹³⁷ ma anche «dipigner risoluto e polidoresco»¹³⁸, «spirito polidoresco»¹³⁹ o «praticare polidoresco»¹⁴⁰ – ma compare anche lo «stile guidesco»¹⁴¹ e lo «stile cortonesco»¹⁴², analogo a «maniera cortonesca»¹⁴³. Al di là dell'uso dei termini, il caso Polidoro aiuta a comprendere meglio quanto Susinno avesse compreso lo stile dell'artista, in bilico tra classicismo e intensa espressività¹⁴⁴, che a confronto col maestro Raffaello si mostrava «più ferace, e di uno spirito sommo»¹⁴⁵, essendo «ferace inventore» di scene di intenso naturalismo che «dimostrano la verità degli accidenti, come se fossero nello stato presente»¹⁴⁶. Anche in questi casi il fine ultimo della individuazione di uno stile è l'attribuzione. Nella biografia di Stefano Giordano, dopo essersi soffermato su alcune opere firmate, Susinno aggiunge, «per offerire ai curiosi un qualche altro maggior lume di questo famoso dipintore», un'altra tavola che «è altresì dell'istesso», precisando: «Si è potuta dare questa speciale notizia a cagione che il presente lavoro è totalmente portato sul medesimo stile delle predette tavole»¹⁴⁷.

C'è poi il termine 'gusto', presente già in Malvasia o in De Piles, usato prevalentemente con riferimento a un singolo artista, come quando Susinno scrive di «gusto polidoresco»¹⁴⁸, «gusto guidesco»¹⁴⁹; «gusto tizianesco»¹⁵⁰; «gusto carraccesco»¹⁵¹ e «gusto caravaggesco»¹⁵²

¹³¹ Ivi, p. 12 (c. 21v).

¹³² Sulla ripresa del termine da Vasari si vedano MANCUSO [2009], p. 187, e MANCUSO 2012, pp. 89-90; sull'uso di 'greco' e 'greco-nico' in Resta si veda BROVADAN 2020.

¹³³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 37 (c. 45v). Sulla valenza anche cronologica data all'espressione nel testo di Susinno e su Alibrandi come momento di apertura di una nuova fase della pittura messinese si vedano PINTO [2009], in particolare p. 181, e PINTO 2011, p. 305.

¹³⁴ Martinelli suggeriva una sottile distinzione nell'uso dei due termini da parte di Susinno, che attribuiva a suo avviso una valenza esclusivamente tecnica al termine 'maniera' e un riferimento alla «forma pittorica» quale esito di un processo creativo alla parola 'stile' (MARTINELLI 1960, p. XXVIII).

¹³⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 69 (c. 76v), *Alfonzo Lazzarò*.

¹³⁶ Ivi, p. 72 (c. 79v).

¹³⁷ Ivi, p. 74 (c. 81v).

¹³⁸ Ivi, p. 60 (c. 68).

¹³⁹ Ivi, p. 67 (c. 75).

¹⁴⁰ Ivi, p. 122 (c. 131).

¹⁴¹ Ivi, p. 172 (c. 181).

¹⁴² Ivi, p. 223 (c. 230).

¹⁴³ Ivi, p. 194 (c. 205).

¹⁴⁴ Sulla posizione autonoma di Polidoro nella scuola di Raffaello e rispetto al maestro si vedano le osservazioni di Barbara Agosti e Ippolita Di Majo nell'*Introduzione* a D'ALIBRANDO/AGOSTI-ALFANO-DI MAJO 1999, in particolare pp. XVI-XVII, XXI-XXVIII, richiamate in GENOVESE 2011, p. 450; si veda inoltre quanto già in BOREA 1961(1962).

¹⁴⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 56 (c. 65v), in riferimento al confronto tra le tavole con l'*Andata al Calvario* dei due artisti.

¹⁴⁶ Ivi, rispettivamente alle pp. 60 e 65 (cc. 68 e 73v).

¹⁴⁷ Ivi, p. 72 (c. 79v).

¹⁴⁸ Ivi, pp. 63, 99, 102 (cc. 72, 106v, 109v).

¹⁴⁹ Ivi, p. 147 (c. 156v).

¹⁵⁰ Ivi, p. 186 (c. 196v).

¹⁵¹ Ivi, p. 227 (c. 234v).

¹⁵² MARTINELLI 1960, p. XXX; SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 119 (c. 127).

individuabile nelle opere di Mario Minniti, ma anche di Alonzo Rodriguez e di Andrea Suppa, precisando anche, a proposito di Francesco Nicola Maffei pittore, «del suo dipingere gustoso e caravaggesco, attaccato al naturale, sapendo contrafare assai bene la carne con gran massa di colori»¹⁵³; o ancora, in ambito scultoreo, il «gusto mirabile del cavalier Bernino»¹⁵⁴ cui si ispirano le opere di Vincenzo Tudisco. Il termine è usato anche per rinviare ai modi di Raffaello, con «un gusto antico raffaellesco, con panni attaccati al nudo e secchi»¹⁵⁵, o per riprendere la definizione di ‘statuino’, che non poche polemiche aveva comportato nella definizione dello stile di Annibale Carracci a Roma proposta da Malvasia¹⁵⁶ e che in Susinno ricorre in un pertinente confronto di stili tra allievo e maestro e tra pittura e scultura:

Per erudizione de’ curiosi si dà la notizia che le opere di questo Lazzaro Calamech confondonsi co’ dipinti del su descritto maestro Mariano Riccio pittor messinese, e par che amendue fossero stati prima scultori e poi dipintori, per il loro gusto secco e statuino¹⁵⁷.

Tali confronti tra artisti sono ben numerosi, e sempre volti a evidenziare le differenti maniere, come accade nella presentazione dei due fratelli Rodriguez, Alonso e Luigi, che

stabilirono amendue esercitarsi in pubbliche tavole, condotte però con disuguali regole, imperciocché Luigi seguiva la maniera raffaellesca, diletandosi di chiari scuri sul gusto di Polidoro che in un tal genere riuscì eccellentissimo; Alonzo al contrario seguiva il naturale, tirando da quello tutte le sue idee. Insorta adunque per la diversissima maniera tra loro pittoresca contesa, tacciavansi l’uno coll’altro, imperciocché Alonzo biasimava dell’antichità le seccaggini, Luigi chiamava il fratello schiavo del naturale, senza il cui appoggio non sapesse dar passo¹⁵⁸.

Maniere che Susinno riesce non solo a riconoscere come «diversissime» ma anche ad apprezzare obiettivamente, come rivela la sua assoluta stima per le opere dello stesso Alonso Rodriguez «prencipe de’ messinesi pittori»¹⁵⁹, un rompicapo per quanti continuano, sulla base di poche massime, ad appiattare le *Vite* di Susinno sul classicismo belloriano, senza considerare come con atteggiamento da conoscitore l’autore si limiti a una valutazione, senza pregiudizi se non quello del consueto campanilismo, dell’abilità dell’artista e della qualità delle sue pitture¹⁶⁰. Tra obiettività e campanilismo Susinno si muove anche nel mettere a paragone i modi di Antonio Catalano il Vecchio – uno dei migliori artisti attivi a Messina per l’autore – e quelli di Caravaggio, confronto sagacemente affidato a uno dei motti fatti pronunciare dal lombardo in Sicilia, durante una visita presso una chiesa messinese in cui una pala del toscano Paladini è prontamente apprezzata a discapito di quelle di Catalano:

La satirica lode [di Caravaggio] fu questa: Or questo è quadro e l’altre tele son carte da giuoco, intendendo così rovesciare la vaghezza del Cattalani, perché il Caravaggio valevasi di quell’ombre gagliarde che nel Cattalani non s’osservano, essendo un altro stile oppostissimo: uno troppo delicato e dolce, e l’altro troppo aspro e fiero¹⁶¹.

¹⁵³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 178 (c. 188).

¹⁵⁴ Ivi, p. 129 (c. 137v).

¹⁵⁵ Ivi, p. 235 (c. 242), *Agostino Scilla, pittore, filosofo messinese*.

¹⁵⁶ Susinno potrebbe avere ripreso l’espressione sia direttamente da MALVASIA 1678, I, pp. 359, 484, sia da Bellori che contesta ovviamente il bolognese per esempio in BELLORI/BOREA 2009, pp. 626-627, 633.

¹⁵⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 96 (c. 104).

¹⁵⁸ Ivi, pp. 131-132 (c. 141).

¹⁵⁹ Ivi, p. 129 (c. 139).

¹⁶⁰ Il «Catalogo dell’opere del Rodriguez» è ivi, pp. 141-142 (cc. 150-151). A proposito del giudizio estremamente positivo sul pittore caravaggesco e del controverso rapporto di Susinno con Bellori si rinvia a MANCUSO 2022b.

¹⁶¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 112 (c. 120).

Un episodio e una frase con ogni probabilità inventati appositamente per fornire una descrizione dei diversi stili pittorici, davvero l'uno «oppostissimo» all'altro, nel passo a due di Catalano e Caravaggio, ma in un confronto che diventa un passo a tre coinvolgendo anche Paladini, a ulteriore dimostrazione di quanto il paragone sia metodo per raccontare le vicende dell'arte messinese, pur se con una campanilistica preferenza per i pittori locali. A elogiare il fare dello stesso Catalano giunge persino Mattia Preti che sull'isola di Malta vedeva e rivedeva lo *Sposalizio mistico di S. Caterina*, opera di «maniera [...] oppostissima» alla sua e ben lontana dalle sue pitture che «caricò con forza per dargli maggior rilievo»¹⁶², eppure così apprezzata.

Al di là dei confronti tra opere e pittori, in pieno accordo con quella ricerca di filiazioni che caratterizza l'approccio dei conoscitori, la maniera dei maestri è sempre ripresa da discepoli e seguaci: così nell'elenco di pittori fiamminghi che Susinno stila – traendolo da Domenico Lampsonio¹⁶³ – nella vita di Salvo d'Antonio, compagno «Girolamo Cook detto Cocco Fiamengo con maniera simile al Durerò» o «Giovanni Vanenumbrachen [van Houbracken] chiamato in Messina il Fiamengo: fu questi un allievo il più valoroso del Rubens [...] lasciò memorie famosissime del suo pennello sul gusto e maniera vigorosa del maestro»¹⁶⁴; mentre Girolamo Alibrandi è attratto da «alcune pitture di Lionardo da Vinci: onde con più esattezza cercava accostarsi a quella maniera per altro difficile»¹⁶⁵; Mariano Riccio «talmente avanzossi sotto la direzione di Polidoro (nella cui maniera s'è quasi inviscerato)»¹⁶⁶; Antonino Pulegio, allievo di Casembrot, «fu simile alla maniera del maestro in far vedute di marine con vascelli e galere, paesi con figurine di pastori e pastorelle con animali vari»¹⁶⁷; Antonio Catalano il Giovane sceglie di seguire uno dei suoi maestri tanto che «la maniera però sua tira assai alla maniera di Giovanni Simone [Comandé] e niente alla tanto delicata maniera del padre nell'unione de' colori»¹⁶⁸; Pier Francesco Ferrante «seguiva [...] la maniera del suo maestro con un tingere facile, dolce e chiaro» e risultava pertanto «uniforme alla maniera grande di Guido [Reni] suo maestro»¹⁶⁹; e fra Emanuele da Como palesava la sua discendenza da Agostino Scilla perché «la maniera sua tira molto alla scillesca. Vaglia però la verità, più tenera e più morbida»¹⁷⁰. E l'elenco potrebbe continuare.

Certo, in una visione in cui la riduzione di un artista allo stile di un maestro non pare soddisfare le diverse sfaccettature della produzione di ciascuno, i casi in cui la maniera di un pittore si presenti come il frutto della conoscenza di più modelli non sono rari, sicché di Anonino Madiona, per esempio, «può dirsi la di lui maniera che fosse un misto dello Scilla e del cavalier calabrese»¹⁷¹.

In ogni caso le filiazioni sono sempre ben individuate. A ciò si collega la scelta – vasariana in origine, e significativamente ripresa – di inserire a chiusa delle biografie dei maggiori pittori la schiera di allievi e seguaci, a dimostrazione di quanto i rapporti tra artisti costituiscano per Susinno uno degli strumenti chiave per comprendere lo svolgersi dei fatti artistici. Per questo la biografia di Caravaggio si chiude con l'elenco dei seguaci, dove ai

¹⁶² «Tutte le di lui tele sono vaghe ed amene, e siccome allettano l'occhio degl'inesperti tratti dall'amenità, altresì dilettono i professori conoscenti della loro maestrevole eccellenza. Fra Mattia Preti spesso visitava questa pittura pel diletto che ne ritraeva l'animo suo, e con tutto ciò che la maniera dello stesso Mattia fusse oppostissima e lontana dalla leggiadria, delicatezza e sfumatezza, perché le opere sue caricò con forza per dargli maggior rilievo, non lasciò per questo qualificarla per opera degna di lode» (ivi, p. 98, c. 106).

¹⁶³ Sull'importanza della ripresa di una fonte così poco diffusa da parte di Susinno si veda PINTO 2022.

¹⁶⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 33-34 (c. 42).

¹⁶⁵ Ivi, p. 37 (c. 45v).

¹⁶⁶ Ivi, pp. 51-52 (c. 60).

¹⁶⁷ Ivi, p. 174 (c. 184).

¹⁶⁸ Ivi, p. 184 (c. 195v).

¹⁶⁹ Ivi, p. 202 (cc. 210v-211).

¹⁷⁰ Ivi, p. 251 (c. 256).

¹⁷¹ Ivi, p. 246 (c. 251v).

caravaggeschi di belloriana memoria si aggiungono anche i siciliani¹⁷²; la *Vita d'Antonino Barbalonga ed Alberti* termina con l'elenco di «alcuni scolaj degni di lode», che a parte «quattro come Domenico Maroli, Agostino Scilla, Onofrio Gabriele ed Antonino Cattalani detto il Giovine»¹⁷³, cui Susinno dedicherà una specifica biografia, sono Bartolomeo Tricomi, Giacomo Tartaro, Francesco Di Giovanni e Antonino Gaetano, di cui possediamo essenzialmente le poche notizie riportate da Susinno¹⁷⁴; quella di Agostino Scilla è seguita da brevi biografie degli allievi: dal fratello Giacinto, a Giuseppe Balestrieri, Antonino Madiona, Cristoforo Lo Monaco, Antonino La Falce, Giuseppe di Paola, Placido Celi, Luca Villamaci¹⁷⁵.

In tal senso tutte le *Vite* sono costruite sulla base dell'individuazione di modelli, che sono in genere quelli dei maestri, congiunti però ad altre componenti. Così nella *Vita* di Agostino Scilla hanno un ruolo decisivo il classicismo di Barbalonga e i caratteri della scuola romana, ma anche – correttamente – qualcos'altro: «Del suo dipignere il modo [...] è tutto pennelleggiato di tratti sul modo di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto, di cui egli era spzial simpatico e faceva la scimia in studiandolo»¹⁷⁶.

La maniera ha per Susinno anche una esplicita connotazione geografica, con la «maniera veneta»¹⁷⁷ – declinata anche come «scuola veneta»¹⁷⁸ o «scuola de' pittori veneti»¹⁷⁹ – ma anche con la «scuola napoletana»¹⁸⁰, riconosciuta in una sua autonomia dal meridionale Susinno al di fuori degli schemi correnti che, per tutto il Seicento e ancora nel primo Settecento, prediligevano il riconoscimento delle tre o quattro scuole tradizionalmente individuate. Anche in questo caso, come per le maniere individuali, Susinno opta talvolta per termini meno consueti, l'«andare romano»¹⁸¹ o il «gusto de' pittori francesi»¹⁸², che rivelano comunque la piena coscienza di una maniera sovraindividuale e comune a più artisti, legati a un determinato territorio. Sebbene il termine 'maniera' non ricorra così frequentemente con una connotazione geografica, è evidente l'acquisizione da parte di Susinno della consolidata tradizione critica del criterio della patria. Lo dimostra anche semplicemente il ricorso costante e immediato alla provenienza del pittore, specificata per tutti quegli artisti giunti a Messina da altri luoghi, ma anche per tutti i messinesi che, persino nella titolazione delle biografie, sono immediatamente collocati geograficamente, così da ritrovare una *Vita di Polidoro Caldara pittore da Caravaggio*¹⁸³, una *Vita di Teodato Guinaccia pittore napoletano*¹⁸⁴, una *Vita di Abramo Casembrot, olandese*¹⁸⁵, un *Filippo Paladino pittore fiorentino*¹⁸⁶, la *Vita di Michelagnolo Morigi pittore da Caravaggio*¹⁸⁷, un Mario

¹⁷² «Que' che diedero ad imitare la sua maniera furono non pochi, come il Guercino da Cento, Bartolomeo Manfredi nativo di Mantova, Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto, il quale per rendersi inventore di cosa se ne fece su quella maniera forte una sua tutta di trattoni, Gherardo Honthorst nato in Utrecht, Valentino nativo di Brié francese, città poco distante da Parigi, Carlo Saracino, Mario Minniti siracusano, seguendo lo stile del Caravaggio con maniera vigorosa e tinta, avanzossi più d'ogn'altro naturalista nella disposizione delle figure; Alonzo Rodriquez, Andrea Suppa, amendue messinesi pittori, li quali assai si compiacquero delle opere del famoso Caravaggio» (ivi, p. 116, cc. 123v-124).

¹⁷³ Ivi, p. 159 (c. 167v).

¹⁷⁴ Ivi, pp. 159-160 (cc. 167v-168v).

¹⁷⁵ Ivi, pp. 244-251 (cc. 250v-255v).

¹⁷⁶ Ivi, p. 236 (cc. 243-243v).

¹⁷⁷ Ivi, p. 104 (c. 111).

¹⁷⁸ Ivi, pp. 107 e 134 (c. 115v e 143v).

¹⁷⁹ Ivi, p. 108 (c. 116v).

¹⁸⁰ Ivi, p. 248 (c. 253v).

¹⁸¹ «Imparò in quel mentre a far fogliami arabesche ed intagli e cartelle sull'andare romano» (ivi, p. 258, c. 262v, *Giuseppe Egitto*).

¹⁸² Ivi, p. 236 (c. 243), *Agostino Scilla*.

¹⁸³ Ivi, p. 53 (c. 63).

¹⁸⁴ Ivi, p. 65 (c. 74).

¹⁸⁵ Ivi, p. 160 (c. 170).

¹⁸⁶ Ivi, p. 103 (c. 110v).

¹⁸⁷ Ivi, p. 106 (c. 115).

*Minniti pittore siracusano*¹⁸⁸, ma anche la ridondante connotazione di messinese, da Antonello «pittore e cittadino messinese»¹⁸⁹ – come Girolamo Alibrandi, Antonello Riccio, Catalano il Vecchio, Comandé, Marolì e altri fino al conclusivo Filippo Tancredi – ad Alfonso Franco, Salvo d’Antonio, Stefano Giordano, Iacopo Vignero e molti a seguire, tutti con sottotitolo alla vita «messinese pittore», ben enfatizzato persino nel poco noto – e assolutamente sconosciuto a Susinno che semplicemente lo rintraccia in Malvasia – *Giovanni Borghesi da Messina*¹⁹⁰ o anche nella *Vita d’Antonio Gagino scultore, cittadino messinese*¹⁹¹, che messinese non era. Era una viva sensibilità al criterio della patria, emerso già nelle titolazioni delle *Vite* di Vasari e poi presente sin dagli inizi del Seicento e prima ancora di una chiara definizione delle scuole pittoriche italiane¹⁹², che in Susinno nasconde ovviamente, oltre che sfumature campanilistiche rispetto ai numerosi messinesi, un nesso tra provenienza geografica e scelte stilistiche e comunque una concezione di pluralità di scuole pittoriche italiane.

Dei connotati geografici, comunque declinati, Susinno fa ovviamente una questione di stile. Rivelatrice in tal senso è la macroscopica distinzione tra maniera fiamminga, o comunque d’oltralpe, e maniera italiana. Susinno è in grado di distinguere tra una «maniera italiana» o «modo italiano»¹⁹³ e la «diligenza e finitezza degli oltramontani»¹⁹⁴, in particolare con riferimento ai pittori olandesi e fiamminghi presenti a Messina, ma precisa ancor meglio la contrapposizione delle due scuole nella biografia di Antonello. Sebbene le notizie sul pittore siano alquanto problematiche e spesso sorprendentemente imprecise, la distinzione tra l’arte fiamminga e la maniera italiana è sottolineata nell’episodio di ambientazione napoletana in cui il pittore si porta a vedere un’opera fiamminga:

Si discoperse in quella tavola una nuova maniera ed un modo non usitato di colorire, sì per la freschezza dell’impasto come per l’unione de’ colori. Invenzione molto dissimile dell’uso della tempera fin allora praticato, che per la sua languidezza non dava quella perfezione alle figure, né quella vivezza alle carnagioni¹⁹⁵.

Non sorprende, vista l’attenzione agli aspetti tecnici nello scritto di Susinno, che anche la differenza tra le due maggiori scuole europee del Quattrocento potesse consistere in una tecnica e si legasse alla leggendaria invenzione della pittura a olio.

Anche il termine ‘stile’ ritorna con connotazione geografica («stile alquanto tedesco»¹⁹⁶), ma anche con sfumature cronologiche, come quando, con riferimento all’arte bizantina,

¹⁸⁸ Ivi, p. 116 (c. 124v).

¹⁸⁹ Ivi, p. 17 (c. 26v).

¹⁹⁰ Ivi, p. 53 (c. 61). Per riferimenti al pittore e alle notizie riportate in Susinno si veda Valter Pinto in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

¹⁹¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 81 (c. 90), su cui rinvio a MANCUSO 2017, pp. 59-64.

¹⁹² Il pensiero corre al bresciano Giulio Cesare Gigli e alla sua *Pittura Trionfante* (Venezia 1615) che Silvia Ginzburg ha definito «un tentativo [...] di descrivere la geografia artistica dell’Italia tra Cinque e Seicento; [...] un documento estremamente prezioso dello stato della coscienza regionale a quella data» (GIGLI/AGOSTI-GINZBURG 1996, p. 10), ma che non fa mai riferimento a un sistema di scuole, bensì, in maniera meno stringente, alle patrie degli artisti; su questi aspetti si veda M. SPAGNOLO 1996, p. 70.

¹⁹³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 144 (c. 152v), a proposito di Pietro Sollima, e p. 166 (c. 176), a proposito di Giovanni van Houbraken.

¹⁹⁴ Ivi, p. 145 (c. 152v). La precisazione si rintraccia nella biografia di Sollima, per metà dedicata a Dürer con notizie ricalcate su ORLANDI 1704, dove in contrapposizione all’arte d’oltralpe compare anche l’espressione «modo italiano». Sulla perspicace analisi di Susinno e sulle notizie relative ai pittori olandesi e fiamminghi si veda MANCUSO 2022a. Sono presenti nel manoscritto la *Vita di Abramo Casembrot, olandese* e la *Vita di Giovanni, Ettore e Nicolino van Houbrachen pittori*. Cfr. SUSINNO/MARTINELLI 1960, rispettivamente pp. 160-165 (cc. 170-174v) e 165-167 (cc. 175-177v).

¹⁹⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 21 (c. 30).

¹⁹⁶ Ivi, p. 35 (c. 43).

compare lo «stile greco»¹⁹⁷, talvolta negativamente connotato, come già in Vasari e poi in Resta, come «sgraziato stile greco»¹⁹⁸ oppure «scomposto stile greco»¹⁹⁹.

Il termine ‘scuola’ invece, a parte poche eccezioni già riportate e i riferimenti alla «scuola di Fiandra»²⁰⁰, non sembra usato frequentemente con connotazione geografica, quanto piuttosto quale sinonimo di bottega, generalmente con riferimento ai singoli artisti, sia ai maggiori pittori messinesi – da Alonso Franco, a Polidoro, Minniti, Comandé, Rodriguez, Catalano il Vecchio, Nicola Maffei, Quagliata, Marolì, Scilla, Barbalonga e persino Antonino Bova – sia ai più ammirati pittori italiani, da Raffaello, a Barocci, Domenichino, Lanfranco, Pietro da Cortona, Ludovico Carracci, Massimo Stanzione. Si trattava di quella incertezza semantica che, dopo Vasari e per tutto il Seicento, aveva caratterizzato il termine ma che comunque faceva riferimento a connotazioni simili per gruppi di artisti, o nell’ambito di una cerchia o in un ambito territoriale più vasto.

Che la concezione per scuole fissata sui fogli di Agucchi, col vago precedente di Lomazzo, e da lì ripresa con varianti per tutto il Seicento e il primo Settecento, fosse nota a Susinno non è dubbio. Un riferimento più esplicito alle scuole pittoriche definite nel corso del Seicento compare nell’*Argomento della storia al lettore*, in cui Susinno non solo mostra l’esigenza di «registrare secondo la loro serie» gli artisti e la loro opera, ma anche di collegare queste moderne «serie» con le «scuole antiche»:

Intanto noi sappiamo accertatamente di esse [serie] il loro discorrere, in quanto che le troviamo connesse a quell’altre, che a queste opere precedettero, tirando la loro origine dalle quattro scuole antiche della Grecia: cioè Atene, Corinto, Rodi e Sicione, alle quali poi succedero in Italia Firenze, Roma, Venezia e Bologna. Con questo metodo ho scritto la presente operetta, volendo con ciò quasi porgere a’ curiosi un filo sicuro per camminar con certezza nella presente storia²⁰¹.

L’interesse dell’avvertimento sta anche nell’approccio diacronico perché le serie altro non sono per Susinno, come in altro passo spiega meglio, che «con ordine cronologico la serie de’ pittori, l’uno all’altro successivamente seguiti»²⁰². Che l’interesse primario sia un ordinamento cronologico lo dimostrano altre affermazioni: «Ma essendo della presente istoria le parti principali le gesta e le opere di molti insigni pittori, debbonsi perciò registrare secondo la loro serie»²⁰³. Proprio a spiegare le finalità della sua impresa, era stato Filippo Baldinucci nelle *Notizie de’ professori del disegno* a fare cenno alle ‘serie’ di artisti, quando precisava di aver «fatta questa fatica per lo fine d’incominciare, e continuare fino ai miei tempi una serie d’artefici di sì nobili professioni, da’ primi restauratori, da potersi produrre fino a che durerà il mondo»²⁰⁴. Anche in questo caso l’interesse per un approccio diacronico, che giunge fino all’attualità e può per Baldinucci proseguire nelle epoche future, è pregnante.

¹⁹⁷ Ivi, p. 13 (c. 22v).

¹⁹⁸ Ivi, p. 35 (c. 42v). Per Vasari era sinonimo di maniera «goffa» e «rozza», come emerge in VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 10. Per l’accezione negativa del termine ‘greco’ in Resta si veda BROVADAN 2020, p. 41.

¹⁹⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 155 (c. 163v).

²⁰⁰ Ivi, p. 99 (c. 107).

²⁰¹ Ivi, pp. 13-14 (cc. 23-23v).

²⁰² Ivi, p. 13 (c. 22v).

²⁰³ *Ibidem* (c. 23).

²⁰⁴ BALDINUCCI 1681-1728, *L’Autore a chi legge*, I, p.n.n. Fa eco Susinno che afferma di aver composto una compendiarica storia della pittura «da tre secoli infino al presente, per quello che tocca alle cose di Messina. Lasciando ad altri in appresso aperta la strada di trascrivere le glorie di non pochi pittori viventi» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 16, c. 26). Il termine ‘serie’ ebbe una qualche fortuna già al tempo, tanto da entrare nel titolo di una delle tardive reazioni locali a Vasari: la *Serie dei pittori veronesi* del pittore Giambettino Cignaroli, nella raccolta di Giovanni Battista Biancolini (Verona 1749).

Una chiara cognizione di una distinzione degli stili per area geografica emerge comunque se, a prescindere dal termine ‘scuola’, si guarda alle diverse definizioni di maniera o semplicemente si leggono i riferimenti ai grandi centri che di quelle scuole erano il centro propulsore, con Roma «gran scuola dell’universo»²⁰⁵ o con i frequenti richiami alla scuola e ai pittori veneziani.

Quel che non è da trascurare è che il discorso di Susinno attiene alle «cose di Messina»²⁰⁶ e non richiede una distinzione per scuole geografiche a livello di struttura dell’opera, affidata piuttosto alla ‘serie’ degli artisti succedutisi nelle diverse epoche in un determinato territorio e alle loro scuole.

Tale concezione era propria di tanta letteratura tardo-seicentesca: tralasciando Bellori che nelle sue *Vite* usa il vocabolo ‘scuola’ più a indicare per esempio la prediletta bottega dei Carracci che non con esplicite connotazioni geografiche, anche Malvasia rimane ancorato alla duplice valenza del termine e, pur ben conscio dell’esistenza di uno stile sovraindividuale, ne mantiene un uso che predilige il riferimento alla scuola di un maestro, come fa persino Baldinucci che nel *Vocabolario toscano dell’arte del disegno* inserisce il lemma «scolare»²⁰⁷, e non scuola, e nelle *Notizie de’ professori del disegno* concepisce in prima istanza la scuola come luogo del tramandarsi di una maniera dal maestro all’allievo²⁰⁸.

Anche in merito alla questione delle maniere e delle scuole Susinno procede con un senso pratico che gli fa trascurare teorizzazioni e principi sulla classificazione per scuole, che lo fa propendere, al di fuori di ogni tassonomia, per un raggruppamento quasi spontaneo degli artisti, per luogo di formazione e non meccanicamente per luogo anagrafico, senza rischiare di non considerare i dati stilistici ma affidando a questi ultimi la collocazione di ciascuno in un percorso storico e geografico. Sembra anzi che proprio al singolo artista preferisca volgere la sua attenzione, individuandone i caratteri e i modi, sempre in rapporto ad altri maestri ma con inedite relazioni che scavalcano gli angusti confini geografici che l’approccio per scuole poteva comportare. È in tal senso che si può leggere l’invenzione di un alunnato di Antonio Catalano il Vecchio presso

Federico Barocci da Urbino, nell’eccellente maniera di cui fece tal profitto che lo rassomigliò in tutte le qualità, come a dire nella sfumazione e soavità de’ colori, nelle idee, modo di storiare, nelle azzioni pure e naturali, nella graziosità de’ putti colle bocche ridenti, ne’ visi delle donne dolci e sopramodo adorne di ogni beltà²⁰⁹.

Sebbene inverosimile, era un appiglio necessario per leggere la maniera di Catalano, con la sua tavolozza vivace e luminosa e i suoi panneggi sfaccettati e dalla cadenza artificiosa che inevitabilmente facevano pensare ai modi di Barocci. Qui Susinno inventa un discepolato, in altri casi nutre fiducia in affinità che prescindono dalla geografia dell’arte, da effettivi incontri, da rapporti documentabili tra artisti, ricorrendo piuttosto ad affinità ideali, esplicitamente individuate nella *Vita* di Alonso Rodriguez:

Tutti li cervelli grandi hanno in se stesso qualche simiglianza nelle loro operazioni. Infatti la tela di Santa Petronilla in S. Pietro di Roma, se non avessi saputo per indubitato che fosse stata

²⁰⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 97, 277 (cc. 105, 280).

²⁰⁶ Ivi, p. 16 (c. 26).

²⁰⁷ BALDINUCCI 1681b, p. 148.

²⁰⁸ Per una buona sintesi dell’uso del termine nella storiografia seicentesca si veda PASTRES 2012, in particolare, su Malvasia e Baldinucci, pp. 193-194. Il contributo è in larga parte riproposto in PASTRES 2018.

²⁰⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 98 (c. 105v).

lavorata dal sudetto Guercino, io senza passion veruna avrei giurato che fosse di mano di questo messinese artefice²¹⁰.

Ma ancor più che nell'individuare scuole e maniere, è nelle sue osservazioni tecniche che Susinno si rivela conoscitore.

4. *L'interesse per la tecnica*

Una «abbondanza di rilievi di ordine tecnico»²¹¹ Martinelli riconobbe immediatamente nello scritto di Susinno, riportando una serie di esempi, tra i più significativi ed espliciti, utili a dimostrare quanto lo scrittore fosse pienamente in grado di comprendere e spiegare aspetti precipuamente legati ai materiali, ai colori e alle tecniche utilizzate. Il primo è riferito a Giovanni Quagliata:

Dipigneva quasi giuocando; disegnava le gran storie coll'unghia del dito, graffiando in tal guisa la tela, e questo era il suo gesto che rendeva visibili le sue prime idee, poi tosto dava di piglio a' pennelli, e senza altro apparecchio dipigneva alla prima e con finitezza, quindi in poche ore finiva delle gran tele abbozzate, perché gli dava alcuni oscuri di nero di spalto ed altri piccioli tocchi. Il tempo ha caricato alquanto i contorni delle sue figure e perciò vedonsi forti un poco; ed ancorché negli atteggiamenti fossero molto vivaci, non per questo non ebbero la sua morbidezza²¹².

La descrizione del processo operativo del pittore lascia emergere gli interessi di Susinno e rivela le sue conoscenze professionali che lo fanno indugiare sull'uso di certi materiali, sulle pratiche pittoriche, sulle fasi di realizzazione dell'opera.

Il secondo caso è quello di padre Feliciano da Messina, che utilizzava una particolare tecnica di pittura murale dettagliatamente descritta:

faceva l'arricciato della calcina grosso mesticato con sterco di cavallo, quindi con mistura di pece greca e mastice, insieme fuse al fuoco e date nelle mura, che facevale poi spianare con una mescola da calcina fatta rovente al fuoco. Onde hanno potuto queste sue cose conservare benissimo il colore e reggere all'umido. La stessa mistura serve per lavorare sopra pietre, vari marmi e lastre durissime²¹³.

L'attenzione di Susinno trapassa spontaneamente dalla descrizione della tecnica e dei materiali utilizzati alle osservazioni sullo stato di conservazione, altro aspetto mai trascurato da un buon conoscitore.

Il terzo esempio riportato da Martinelli, dopo alcuni cenni ad aspetti tecnici diffusamente richiamati in tutto il testo²¹⁴, è relativo a Filippo Tancredi, la cui *Vita* è

²¹⁰ Ivi, pp. 138-139 (c. 148). Sulla volontà, affermatasi tra Sei e Settecento, di «mettere in dialogo scuole artistiche di geografie diverse» si veda SIMONATO 2019, pp. 5, 16-17.

²¹¹ MARTINELLI 1960, p. XXVI.

²¹² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 189 (c. 200v); citato in MARTINELLI 1960, p. XXVII, e richiamato anche in DE GENNARO 2019. Questo e altri passi di spiccata attenzione agli aspetti tecnici, soprattutto legati al restauro, sono riportati anche in RAFFA 1999.

²¹³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 171 (c. 181); ripreso in MARTINELLI 1960, p. XXVII, e richiamato anche in DE GENNARO 2019.

²¹⁴ In particolare si fa riferimento ad Andrea Suppa e alla «bellezza di questo suo guazzare» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 215, c. 223v) e agli affreschi di Giovanni Fulco «fatti ad un corso di pennello» (ivi, p. 228, c. 236), su cui si veda MARTINELLI 1960, p. XXVII. A questi, Rosanna De Gennaro (DE GENNARO 2019) aggiunge l'osservazione di Susinno sul deperimento delle tele dello stesso Fulco che, come quelle di

L'occasione per approfondire non il fare pittorico *tout court* ma la distinzione tra i risultati ottenuti nell'affresco e nella pittura a olio, con la piena coscienza che le diverse tecniche determinino conseguenti effetti stilistici:

Dei gran lavori faceva le macchie colorite: altre volte disegni d'acquarello; né dell'opere faceva i cartoni intieri ma alcuni pezzi con quattro segni di carbone sprezzati, e molte volte appena li faceva. Riuscì nel dipignere nelle volte e soleva dire che la distanza gli dava una bella vernice ai suoi lavori. Correva voce che avesse vari secreti in dipignere così vago e fresco. Egli però lavorava a vero fresco, con semplici terre e calce di Palermo, ch'è crassa e pastosa al par della biacca, affermando che il solo secreto si era questo che non tormentava il colore. [...] L'opere sue paiono formate ad un corso di pennello, non apparendo niun segno di costure come se fossero state fatte in sol giorno. Fu singolare nel panneggiare con piegature naturali, semplici, ammaccati senz'asprezza o affettazione, che tutte le vedea sul manichino dal vero. Portato dalla natural furia del suo felice pennello, non si fermò mai nella correzione d'un buon disegno, né tampoco nell'espressione degli affetti e passioni [...]. Li suoi dipinti son dolci e teneri, e pure appaiono vigorosi con forza e rilievo, con maraviglioso concerto di colori cangianti, ben composti fra di loro, che da' pittori intendenti chiamasi artificiosa musica, piena e strepitosa, quando tutti i toni contrari formano l'armonia²¹⁵.

A parte il conclusivo paragone sinestetico, che comunque correttamente si sofferma su un elemento stilistico, l'armonia dei toni, tutto il brano è una ostentazione di termini tecnici, anzi di bottega: macchie, vero fresco, costure, panneggi ammaccati, manichini, terre e calce di Palermo, biacca, colori cangianti, forza e rilievo, tormentare il colore.

Lo stesso nella descrizione della pratica della pittura su tela:

La maniera di Filippo in olio fu parimente vaga, sfumata, finita dolce e gustosa. Egli però dipigneva con cinque soli colori, cioè biacca, terra gialla, terra rossa, alacca e terra nera la quale maneggiavala così discretamente che pareva di mettere azzurro e non nero; nel finire usava alacche fini, azzurro, giallo santo; fu sua special grazia maneggiare l'indaco, che faceva apparirlo azzurro, in fare campi d'aria pavonazzi, verde composto coll'indaco e giallo santo. Le carnaggioni sue pastose, delicate e squisite: le teste delle donne, al sommo vezzose e ridenti, che vedevale dai rilievi e dal naturale; li suoi putti furono di bel gusto, all'andare del Domenichino, bene impastati con masse di colori. Finiva le sue tele più con le dita che coi pennelli, i suoi panni bianchi erano teneri e belli; fu geniale a' panni d'alacca fina ed a' panni gialli²¹⁶.

La biografia di Tancredi cessa di essere una semplice biografia per trasformarsi in un più ambizioso tentativo di fornire chiarimenti sulle due diverse tecniche, proposta che trova un precedente fermo in Vasari, che era stato capace di tramutare alcune biografie – da Guillaume de Marcillat, a Valerio Belli, a Marcantonio Raimondi – nella «storia di una tecnica»²¹⁷.

Anche se talvolta in maniera non del tutto coerente, Susinno non perde occasione per inserire stralci che sembrano ripresi da un trattato tecnico, come accade nella *Vita* di Barbalonga dove, in una delle sue consuete digressioni motivata solo dall'aver ritrovato un tondo in ceramica nella stessa chiesa in cui era custodita un'opera del pittore, inserisce una breve ma puntuale spiegazione della tecnica della terracotta invetriata, non a caso ricopiata da Vasari, puntualmente citato nella nota a margine²¹⁸.

Onofrio Gabrieli, erano realizzate con la stesura di poco colore «liquido ed olioso» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 263, c. 267v).

²¹⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 283-284 (cc. 284-284v), in parte riportato in MARTINELLI 1960, pp. XXVII-XXVIII.

²¹⁶ Ivi, p. 285 (cc. 285-285v), riportato in MARTINELLI 1960, p. XXVIII, e ripreso in PINTO 2019, p. 222.

²¹⁷ NOVA 2016, p. 117.

²¹⁸ Scrive Susinno: «La invenzione si è stata questa, dar loro una coperta di invetriato adosso, fatto con stagno, terra ghetta, antimonio ed altri minerali e misture cotte al fuoco di una fornace, e così faceva le opere di terra

I passi in cui Susinno non riesce a presentare adeguatamente un pittore se non soffermandosi sugli aspetti tecnici delle sue realizzazioni sono ben più numerosi di quelli già messi in evidenza e si rintracciano diffusamente in tutte le *Vite*. Numerose le sue informazioni sui colori usati dagli artisti, con le predilezioni di Domenico Marolì

Domenico però non si servì mai di vari colori, come se dir vogliamo terre bruggiate, vari neri e cose consimili più tosto sofistiche che giovevoli: adoprava solo i correnti ed i più comunali, spesso servendosi nel tignere le carnaggioni del giallo santo, il quale gli era così familiare che parevagli di non sapere né poter dipignere senza di un tal colore²¹⁹.

e quelle, dense di conseguenze di tipo conservativo, di Andrea Suppa:

Il tempo ha caricato alquanto queste sue pitture in olio, credo per l'uso della terra d'ombra brugiata ed altri colori brugiati i quali col tempo molto danneggiano e deonsi fuggire. Andrea fuggì in lavorare in olio affatto l'uso della terra rossa, valendosi del solo cinabro, il quale fa lo stesso effetto quando non è misticato colla terra rossa che lo addolcisce assai²²⁰.

Terra d'ombra bruciata, cinabro, mesticare e addolcire sono termini – come tanti altri che compaiono nel manoscritto – che appartengono al lessico quotidiano del pittore, senza scomodare il *Vocabolario* di Baldinucci, dove pure si trovano e che pure era ben noto a Susinno, come dimostra l'esplicito rinvio al «Vocabolario di Filippo Baldinucci» proprio quale scrigno in cui si possono rintracciare «molte voci pittoriche»²²¹. E poi il «tempo» che guasta le opere, sempre legato a interessi da conoscitore che si stringono anche alle problematiche legate al restauro affrontate nella finale *Lettera responsiva* e a vari cenni sparsi per tutte le *Vite*, come quello riferito a Giovanni Fulco, le cui pitture «sono alquanto smarrite per la scarsezza de' colori da lui praticata, strofinando le opere in olio con pochissimi colori»²²².

La sua sapienza in quanto al disegno è anche più sicura. Numerosi riferimenti alle diverse tecniche grafiche sono spesso proposti con dovizia di particolari, come quando sui disegni di Catalano il Vecchio precisa che «D'ogni sua opera fece disegni nobilissimi su carta turchina con acquarello di fumo, contornati di penna con chiari di biacca, e sopra tutto facevali su carta tinta coll'indaco, colli scuri dello stesso colore e con chiari parimente di biacca», aggiungendo anche della capacità del pittore di realizzare teste e «farle di pastelli, sfumandole con pochi tratti»²²³.

Nella *Vita di Pio Fabio Paolini* le indicazioni sui metodi usati dal pittore fanno entrare nello spazio vivo della bottega:

La maniera sua veniva praticata con facilità da' suoi scolari, e specialmente nell'abbozzare imperciocché abbozzava i suoi lavori assai sporchi. Non lavava mai i pennelli per avere così non mai le tinte schiette, sempre le voleva lorde e rotte di tinta varia per fare armonia²²⁴.

quasi eterne, e sembrano di marmo bianco lustrate»; e nella nota a margine segna «Vasari, p. II, fol. 173» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 156, c. 164v). Il brano è infatti integralmente ricalcato su Vasari: «dar loro una coperta d'invetriato adosso, fatto con stagno, terra ghetta, antimonio et altri minerali e misture cotte al fuoco d'una fornace apostata, faceva benissimo questo effetto e faceva l'opere di terra quasi eterne» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, p. 53).

²¹⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 205 (c. 214v).

²²⁰ Ivi, p. 218 (c. 226v).

²²¹ Ivi, p. 15 (c. 25). Nel *Vocabolario* di Baldinucci erano presenti, ma sono solo alcuni esempi, le voci *Terra d'ombra* (BALDINUCCI 1681b, p. 167), *Cinabro* (ivi, p. 54), *Mestica* e *Mesticare* (ivi, p. 97).

²²² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 229 (c. 237).

²²³ Ivi, p. 99 (cc. 106v-107). Per altre prove dell'interesse di Susinno per il disegno come tecnica rinvio all'altro mio contributo in questo numero di «Studi di Memofonte», dedicato ai ritratti contenuti nel manoscritto.

²²⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 256 (c. 260v).

E ancora:

Fu perciò nimicissimo del cinabrio, valevasi della terra rossa che fa le tinte tenere e soavi. Dava un documento a' suoi scolari: che i colori posti su la tela non li tormentassero, ma che solamente ne' contorni cercassero di unirli, lasciandoli di dentro nell'occorrenza casualità e furore dei pennelli²²⁵.

I metodi di lavoro dei pittori in bottega non hanno segreti per Susinno pittore, che a proposito di quella pratica ritenuta tanto complessa che è la realizzazione di «una sola piegatura di panno»²²⁶ sa chiarire con semplicità: «Fa di mestieri che si veda sul manichino o diciam modello, vestito di pezza di lino molle insuppata nell'acqua, o veramente indossar a qualche persona il panno o nobile o rustico, come richiedesi nell'opera da farsi»²²⁷. Le osservazioni riguardanti non solo colori ma anche strumenti del mestiere non si risparmiano: dai manichini alle carte da disegno; da «l'ematitajo, o ver toccalapis»²²⁸ al «tavolozzo co' colori»²²⁹ che Agostino Scilla, pur ormai malato e anziano, si faceva portare per dipingere; alla «craticola»²³⁰ per il riporto del disegno sulla tela in mano agli allievi nella bottega di Rodriguez.

Susinno ha piena coscienza della specificità di un linguaggio che rivendica agli artisti e a sé stesso in quanto artista. Ne è prova il racconto su un misconosciuto pittore che, nel tentativo di superare Filippo Tancredi, «cercava oscurarlo co' suoi rotti colori, diciamo noi attossicati»²³¹: Susinno utilizza e sottolinea un «noi» in cui si riconosce la rivendicazione di quelle conoscenze specifiche e tecniche che solo un pittore poteva vantare.

Anche qualora le sue considerazioni critico-stilistiche fossero fondate su osservazioni tecniche tratte, come frequentemente accade, da altre fonti, l'uso peculiare delle espressioni riprese restituisce a Susinno tutto il merito del suo risoluto volgersi a un'analisi tecnico-stilistica. Ne è prova il ricorso nella *Vita* di Caravaggio non solo alla belloriana «maniera secca», traslata però ad alcune delle opere del periodo siciliano, ma soprattutto alla ripresa dell'unica critica stilistica presente nella nota di Orlandi sul pittore lombardo, con riferimento a «quel gran tignere di macchia, e furbesco, che non lasciava trovare conto del buon contorno»²³². Susinno ripropone pedissequamente la frase, pur snellendola dell'accento negativo che risuona nella formulazione di Orlandi, tutta tesa a evidenziare la mancanza del disegno, e la applica alle opere messinesi, dove è utilizzata per segnare le differenze di stile che intercorrono tra la *Resurrezione di Lazzaro* e *L'Adorazione dei pastori* in cui «questo gran naturalista fuggì quel tignere di macchia, furbesco, ma rimostrossi naturale senza quella fierezza d'ombre»²³³. Il termine 'macchia', «parola preziosa» secondo Roberto Longhi, che «nella critica del Settecento e in tema caravaggesco fu una parola "progressiva"»²³⁴, aveva avuto una certa fortuna da Malvasia a Baldinucci²³⁵, per il quale indicava una pittura realizzata «con

²²⁵ *Ibidem* (cc. 260v-261).

²²⁶ Ivi, p. 51 (c. 59), *Vita d'Alonzo Franco*.

²²⁷ *Ibidem* (cc. 59-59v).

²²⁸ Ivi, p. 250 (c. 255), *Luca Villamaci*.

²²⁹ Ivi, p. 243 (c. 249v).

²³⁰ Ivi, p. 151 (c. 159v).

²³¹ Ivi, p. 281 (c. 283).

²³² ORLANDI 1704, p. 286. La frase è già stata richiamata in MANCUSO 2016, p. 178.

²³³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 113 (cc. 121-121v). Sull'uso del termine 'naturalista' in Susinno si rimanda a MANCUSO 2022b; per la ricorrenza del termine in Resta e nella storiografia artistica tra Sei e Settecento si veda OCCHIPINTI 2020.

²³⁴ LONGHI 1968, p. 48.

²³⁵ Si veda DELLE FAVE 2020 in cui si analizza l'uso del termine negli scritti di padre Sebastiano Resta. L'espressione ricorre anche nelle *Vite* di Nicola Pio: ulteriore coincidenza nella coincidenza cronologica di un manoscritto che come quello di Susinno è datato 1724. Pio richiamava, senza dubbio sulla base di Orlandi,

istraiordinaria facilità, e con un tale accordamento, e freschezza, senza molta matita o colore»²³⁶ che faceva uso di «certi colpi che noi diremmo disprezzati e quasi gettati a caso [...] i quali veduti in dovuta distanza fanno conoscere in un tempo stesso e l'intenzione del pittore ed una meravigliosa imitazione del vero»²³⁷. Tutte le componenti della pittura più sommaria e veloce dell'ultimo Caravaggio erano condensate nel termine 'macchia' che Susinno non casualmente ma anzi con molta accortezza utilizza proprio per le opere siciliane e per di più a individuare modi differenti nelle due grandi tele messinesi, dimostrando la sua piena capacità di percepire anche tenui dissomiglianze tecnico-stilistiche tra opere coeve²³⁸.

Per il panorama siciliano si tratta di un *unicum*. In nessuna delle sparute fonti della storiografia artistica siciliana si rintraccia un'attenzione simile agli aspetti stilistici e formali, alla prospettiva di una storia costruita su filiazioni e confronti, alla definizione dei modi e delle maniere, alla lettura tecnico-stilistica dei manufatti. Gli sforzi volti a riconoscere in figure quali padre Fedele da San Biagio un ruolo di conoscitore²³⁹ con molti stenti riescono a delinearne un profilo che possa adattarsi a tali interessi; meno che mai ciò vale, come già accennato, per un Mongitore, segregato nella sua erudizione storica.

Il rammarico che sembra manifestare Martinelli per la mancanza di una vera e propria teoria dell'arte in Susinno²⁴⁰ non appare per nulla un aspetto problematico e rivela anzi un autore concretamente impegnato nella lettura materiale – e con pochi pregiudizi teorici – della qualità delle opere che descrive. Anche il suo disinteresse a «celebrare i valori mentali ("significati") del linguaggio figurativo»²⁴¹ conduce nella stessa direzione e lo distanzia da un precedente come Bellori al quale peraltro è stato con decisione accostato. Se è rintracciabile nel testo di Susinno una tensione verso il bello ideale e il classicismo belloriano²⁴², sono evidenti elementi che lo allontanano da quel modello. Il suo atteggiamento di apertura alle diverse tendenze dell'arte, compreso il naturalismo caravaggesco o gli esiti barocchi, diventa una presa di distanza dal pantheon belloriano²⁴³, pur nella piena ammirazione per Maratta²⁴⁴, così come la sua speciale propensione a offrire *ekphrasis* concentrate su una lettura tecnico-stilistica esclude ogni pur remota possibilità di prediligere i soggetti alla descrizione delle maniere, come spesso aveva fatto Bellori, fondando peraltro frequentemente le sue descrizioni

«quella forte maniera e con quel tingere di macchia, che per essere nuova e non più veduta anzi contrario alle altre, che in quel tempo correvano, fece un gran strepito» (PIO/C. ENGGASS–R. ENGGASS 1977, p. 74).

²³⁶ BALDINUCCI 1681b, p. 86 (*Macchia*).

²³⁷ BALDINUCCI 1765, p. 11. Entrambi i passi di Baldinucci sono citati in DELLE FAVE 2020, p. 191, note 16 e 17.

²³⁸ Per una più approfondita analisi dell'uso dell'espressione di Orlandi in Susinno rinvio a MANCUSO 2022b.

²³⁹ Si veda soprattutto CINÀ 2003, ma anche l'introduzione di Diana Malignaggi a FEDELE DA SAN BIAGIO/MALIGNAGGI 2002 e MALIGNAGGI 1985.

²⁴⁰ MARTINELLI 1960, p. XXXI.

²⁴¹ BAROCCHI 2000, p. 62, a proposito di Bellori.

²⁴² MARTINELLI 1960, p. XXXII.

²⁴³ Susinno ricorda, ma lodandoli con modi tiepidi, Annibale Carracci o Nicolas Poussin; dà spazio invece a Bernini e soprattutto a Pietro da Cortona, maestro tra gli altri di Giovanni Quagliata, il quale «Alla voce della fama che da per tutto echeggiava di Pietro Berrettini da Cortona, volonne a Roma per affrancarsi nella imitazione di quella nuova maniera introdotta colà da quel gran maestro: quindi fu che Giovanni felice, diligente, ameno e ferace pittore divenne» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 188, c. 199).

²⁴⁴ Maratta, di cui Susinno sembra vantare una conoscenza diretta, è definito «de' nostri tempi l'Apelle» (ivi, p. 189, c. 200) o «il pittor de' pittori della nostra stagione» (ivi, p. 244, c. 250); non si può non segnalare però che Susinno non sembra avere notizia dell'arrivo della pala dell'artista marchigiano nell'oratorio del Rosario in Santa Cita a Palermo nel 1695. L'ammirazione per Carlo Maratta non necessariamente rivela del resto una piena adesione a un classicismo di ascendenza belloriana, ma attesta il riconoscimento del pittore quale figura chiave nella magnificenza della scuola romana, costantemente richiamata da Susinno, le cui origini risiedevano, già nell'ambito della proposta interpretativa belloriana, nella capacità di Annibale di coniugare disegno e colorito – altro *Leitmotiv* del testo di Susinno – e far confluire quindi a Roma i caratteri propri delle diverse scuole locali precedenti in un «progetto unificatore» carraccesco (GINZBURG 2015, p. 28).

sulle riproduzioni a stampa²⁴⁵. Il classicismo belloriano, così ridimensionato, sembra solo un substrato, che non impedisce il libero attecchire di una cultura da conoscere, di una obiettiva valutazione dell'operare degli artisti, di una attenzione specialissima a materiali e colori, tecniche e soluzioni formali, maniere del dipingere ed espedienti di realizzazione, o anche aneddoti sul modo di operare degli artisti.

Non vi è dubbio che in tutto questo abbia avuto un ruolo non marginale l'impegno profuso da Susinno nella compilazione di inventari di collezioni e perizie artistiche, che getta nuova luce sullo strettissimo e innegabile legame tra collezionismo e storiografia²⁴⁶.

5. «*Pictor extimator*»: Susinno e il collezionismo messinese

I rapporti che Susinno intrattenne con il vivace ambiente dei collezionisti messinesi sono noti da tempo, proprio grazie a quanto emerge dalle sue pagine manoscritte. I nomi di Antonino Galletti, Carlo Scattareggia, «Cristoforo Camberlaime»²⁴⁷, tutti attivi nel mercato di opere d'arte in città, sono ricavati già da Martinelli e indicati come un piccolo insieme di «pochi nomi di “personaggi curiosi” fra i tanti informatori di diversa natura ed origine, di cui fa cenno»²⁴⁸. Anche nell'aneddotica che intercala le notizie biografiche, Susinno indugia spesso su episodi che riguardano il mercato e non solo siciliano, come quando racconta di un ritratto di Agostino Scilla che un noto mercante d'arte romano deteneva ritenendolo di Andrea Sacchi, finché il pittore siciliano non ne rivendicò giocosamente la paternità. Era «un certo mercatante di quadri antichi, detto Carlo dagli Occhiali, di cui valevansi i più sperimentati pittori di quella città per intendere gli oracoli della di lui espertezza in discifrarne le verità delle maniere de' pittori passati»²⁴⁹, personaggio oggi identificato con Carlo Antonio Galliani, collezionista e mercante, nonché pittore, in rapporto con padre Resta e con Carlo Maratta²⁵⁰. Le notizie provenienti dal mondo del mercato messinese di opere d'arte, all'autore evidentemente ben noto, vivacizzano il racconto delle *Vite* rispecchiando la fortuna di un artista anche in termini economici, con prezzi e stime; con gli acquisti da parte di astuti mercanti delle opere di Polidoro²⁵¹; con le pitture di Minniti «pagate a prezzi vantaggiosi e di buon animo»²⁵²; con Paolo Albertoni «in cerca di comprar quadri antichi, de' quali gliene fu fatta un'offerta copiosa» al «prezzo di quelli dieci mila scudi»²⁵³ di cui il pittore si lamentò per avervi ritrovato solo un dipinto del Domenichino che era invece – Susinno ci tiene a precisarlo – un'opera di Barbalonga; con un Francesco Morrione «introdotto da Agostino Scilla nella Galleria di don

²⁴⁵ BOREA 1992, pp. 270-272.

²⁴⁶ Rimane illuminante in tal senso BAROCCHI 1979.

²⁴⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 62 (c. 70v), 141 (c. 150).

²⁴⁸ MARTINELLI 1960, p. XLIV.

²⁴⁹ «In Roma [...] Carlo dagli Occhiali [...] comprò un ritratto come per mano del dianzi descritto maestro Andrea Sacchi [...] aspettando l'occasione per farne il debito spaccio. Informatosi il sudetto degli Occhiali, fu visitato da Agostino come suo confidente, e vedendo in casa d'un tal virtuoso il sudetto ritratto fatto in Messina in tempo di guerra per il cognato del re di Danimarca allora capitano d'una nave francese, rallegròsi perciò col mentovato mercatante d'aver avuta ancor esso la sorte che qualche sua operuccia fosse accolta nella sua casa in mezzo a' pittori d'alto caratto. Attonito risposegli quello non aver cosa di sua mano, con qualche corteggiana cerimonia. Al che soggiugnendogli Agostino che quel ritratto era stato fatto nella patria sua e che per aver colpito nel genio del sudetto signore in vestirlo volle regalarlo così: forzato più volte il pittore a dire ciò che volesse di mercede, sempre rispose che gli bastava la grazia d'aver servito un signore suo pari. [...] A tali ragioni ne restò disingannato e parimente convinto Carlo degli Occhiali che celebrò il merito di questo artefice» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 242, cc. 249-249v).

²⁵⁰ Su Carlo degli Occhiali si vedano WARWICK 2000, pp. 42, 211, nota 86; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2009, pp. 263-265, nota 20; COEN 2010, I, pp. 45-48, II, pp. 337-349; BARTONI 2012, pp. 445-446.

²⁵¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 59 (c. 67).

²⁵² Ivi, p. 117 (c. 125v).

²⁵³ Ivi, p. 157 (c. 166).

Antonio Ruffo a far copie che si mandavano in Francia a prezzi assai vantaggiosi»²⁵⁴; con Filippo Tancredi che delle sue opere «faceva mercanzia»²⁵⁵. Dal testo non emerge soltanto una frequentazione degli ambienti del mercato artistico ma una partecipazione diretta a questioni attribuzionistiche che Susinno vede talvolta legate a biechi interessi di mercato. Per questo nella biografia di Salvo d'Antonio, dove emerge sin dall'*incipit* l'orgoglioso vanto della riscoperta di un pittore, un po' per poter affermare con ostentazione campanilistica che «le sue tavole arrivarono a tal preggio di perfezione, che oggidi passano per opere di Raffaello Sanzio di Urbino e di Pietro Perugino», un po' per riportare l'«onore della verità storica» e disvelare «questo inganno», Susinno denuncia che l'«errore dee attribuirsi [...] agli antiquari forestieri, che per autenticare le dipinture del nostro concittadino e per farne per tal via mercato maggiore, le decantavano col nome fastoso di Raffaello»²⁵⁶. Allo stesso modo restituisce al pittore «una tavola della Pentecoste di 4 e 3 palmi, che per ingrandirla nel credito maggiormente un pittore straniero nell'accomodarla si fece lecito di scrivervi la solita cifra di Raffaello», denunciando un falso e concludendo polemicamente: «Io non posso dar conto degli altrui fini; a me solamente basta aver dato lume sufficiente per rendere i periti avveduti della falsa e chimerica opinione»²⁵⁷.

Emergono poi nel testo, numerosi, i collezionisti messinesi: «i nomi ricorrenti del conte Adonnino, del Grosso, del Natali, del duca di Cesarò e del principe Ruffo, del principe di Palizzi e del conte di Bisignano ci dicono quali nobili collezionisti frequentasse vantaggiosamente»²⁵⁸ e sono anche in questo caso, pur aggiungendo gli Stagno, i Moncada, i Falveti, i Di Giovanni²⁵⁹, solo alcuni dei personaggi che affiorano tra le righe del manoscritto presso le cui collezioni l'autore vede pitture e disegni. L'elenco infatti non tiene conto dei numerosi passi in cui Susinno fa più generico riferimento alle «case de' particolari»²⁶⁰ in cui, senza specificare i nomi dei proprietari, vede alcune delle pitture di cui tratta. È qui che si conservano molte opere di Minniti, di Giovanni Simone Comandé, di Barbalonga non solo a Messina, ma anche «tanto in Palermo quanto in Ispagna»²⁶¹, di Casembrot, di Giovanni van Houbraken, di Placido Campagna, di Maroli, di Nunzio Rossi, di Scilla, nonché dello stesso Antonello da Messina che fece «operette bellissime, come Madonnine con putti molto al naturale, altre Madonne divote, ed altre conette a libro, quali conservansi nelle case de' particolari, da presenti pittori ingiustamente credute opere di Alberto Durerò e Luca di Leida o di Olanda»²⁶². Spesso Susinno fa riferimento ai «particolari» per offrire chiarimenti sulle opere che descrive in chiese e luoghi pubblici, come quando per una qui già ricordata pala

²⁵⁴ Ivi, p. 203 (c. 211v).

²⁵⁵ Ivi, p. 286 (c. 286v).

²⁵⁶ Ivi, pp. 30-31 (c. 39).

²⁵⁷ Ivi, p. 31 (c. 40).

²⁵⁸ MARTINELLI 1960, p. XLIV.

²⁵⁹ Indicati, insieme ai Bisignano, in DI BELLA 1997, p. 21 e nota 16. Sulla collezione Adonnino si veda SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 24-25 (c. 33v), 62 (c. 70), 114 (c. 122), 167 (c. 176v), 271 (c. 273v); sulla collezione Bisignano ivi, p. 276 (c. 279v); sulla collezione Stagno, in cui Susinno riconosce una *Natività* di Polidoro, ivi, p. 61 (c. 70); sulla collezione Moncada, con generico riferimento in realtà a un principe di Calvaruso, ivi, p. 167 (c. 176v); sui Falveti ivi, p. 255 (c. 259), in cui è citato un «dottor di leggi ed antiquario di medaglie don Vespesiano Falveti»; sulla collezione Di Giovanni cfr. *infra*. I collezionisti che compaiono nelle *Vite* sono ricordati anche in PUGLIATTI 1989, e riproposti con minime varianti in PUGLIATTI 1993, pp. 104-105.

²⁶⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 19 (c. 29) (Antonello); il riferimento ai «particolari» compare anche ivi, pp. 31 (c. 40) (Salvo d'Antonio), 61 (c. 70) (Polidoro), 119 (c. 127v) (Minniti), 123 (c. 131v) (Comandé), 154 (c. 162v) (Barbalonga), 162 (c. 172) (Casembrot), 165 (c. 175v) (Giovanni van Houbraken), 168 (c. 178) (Francesco e Stefano Cardillo), 200 (c. 209) (Placido Campagna), 208 (c. 216v) (Domenico Maroli), 233 (c. 240v) (Nunzio Russo), 237 (c. 244v) (Agostino Scilla), 253 (c. 257v) (Pio Fabio Paolini).

²⁶¹ Ivi, p. 154 (c. 162v).

²⁶² Ivi, p. 19 (c. 29).

d'altare di Catalano il Giovane rinvia a «un quadretto del pensiero, appresso a' particolari, del Cattalani l'Antico»²⁶³.

Alla genericità di questi rimandi si contrappongono le notizie ben più puntuali sulle collezioni più rilevanti. Oltre a ricordare la «galleria di don Antonio Ruffo, unica in Sicilia»²⁶⁴, certo la più nota raccolta messinese, ricca di «pitture scelte di gravi autori»²⁶⁵, Susinno offre preziose e inedite notizie sulle collezioni dei suoi contemporanei che, con ogni evidenza, deve avere frequentato. Del resto, proprio perché da lui stesso bazzicate, non mancano i riferimenti alle collezioni dei pittori, da quella di Antonino Bova con «un famoso studio che avea di disegni e stampe, così antiche come moderne»²⁶⁶ alla «raccolta di vari disegni che avea Filippo Tancredi pittor messinese»²⁶⁷. Proprio l'interesse per i disegni gli fa poi estendere lo sguardo alle collezioni degli artisti del secolo passato, tra le quali spicca quella di Catalano il Vecchio che

Dilettossi aver un studio famoso di disegni di Polidoro e di altri, carte antiche di Marc'Antonio che poi lasciò al figlio, nella cui morte arricchironsi vari pittori, e quasi tutti que' disegni del su mentovato Polidoro uscirono da Messina²⁶⁸.

Si trattava di raccolte a uso didattico, composte soprattutto da disegni custoditi nelle botteghe dei pittori, come quelli dello sconosciuto Antonio D'Anselmo che «considerati dal Marolì, volle averli per sé e conservarli nel suo studio come fantasie più che vivaci di questo suo scolare»²⁶⁹.

Collezionista egli stesso, almeno in quanto pittore e per interessi se non altro di studio, Susinno fa anche riferimento a una propria raccolta di disegni, descrivendo un bozzetto finito per la *Natività* di Altobasso di Polidoro: in prima persona afferma orgogliosamente di averlo custodito «nel mio picciolo studio di disegni»²⁷⁰ e altrettanto fieramente lo ricorda come mira fallita del viceré duca di Uzeda, Juan Francisco Pacheco Téllez Girón che, non riuscendo ad accaparrarsi il dipinto, ambiva a ottenere almeno il disegno:

In questo altresì andorno falliti i suoi desideri, poiché occultandosi la carta con varie maniere, né sapendosi per allora il certo padrone, mi riuscì finalmente liberarmi da tale briga, restando in poter mio la più bella memoria di questo infelicissimo virtuoso²⁷¹.

Le collezioni sono citate da Susinno in genere solo per indicare la collocazione delle opere di cui tratta, ma un interesse specifico alle vicende collezionistiche e ai passaggi di proprietà, o comunque un suo aggiornamento in tal senso, sembra emergere in vari momenti. Accade per esempio su una perduta *Adorazione dei Magi* di Vincenzo da Pavia, di cui Susinno ricostruisce la storia e i passaggi, fino al suo trasferimento in Spagna:

La tavola dell'Adorazione de' santi Re Magi, figure poco men del naturale, mano di Vincenzo Romano, un tempo in una cappella de' PP. Teatini a Messina, quindi comprata da don Antonio Ruffo per uso della sua galleria, fu acconciata in alcune mancanze da Agostino Scilla. Oggi

²⁶³ Ivi, p. 185 (c. 196).

²⁶⁴ Ivi, p. 275 (c. 278v). Sulla raccolta si veda almeno DE GENNARO 2003.

²⁶⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 237 (c. 244v).

²⁶⁶ Ivi, p. 224 (c. 231).

²⁶⁷ Ivi, p. 200 (c. 209).

²⁶⁸ Ivi, p. 102 (c. 109v).

²⁶⁹ Ivi, p. 212 (c. 220).

²⁷⁰ Ivi, p. 63 (c. 72). Il passo è ricordato in LEONE DE CASTRIS 2001, p. 430, nota 16, ma il disegno non è stato rintracciato.

²⁷¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 64 (c. 72v). Per le notizie fornite da Susinno sulle spoliazioni di opere d'arte a Messina a opera dei viceré si veda MARABOTTINI 2001, pp. 436-438.

questa gran pittura è in Ispagna, perché fu regalata al duca di Osseda da don Placido Ruffo, figlio primogenito del sudetto signore e principe della Scaletta²⁷².

Lo stesso accade anche per due ritratti ritenuti di van Dyck che Domenico Alberti, genero ed erede del mercante Ettore van Achthoven, prima del 1685, anno della sua morte, donò al marchese del Carpio, Gaspar de Haro y Guzman, duca di Olivares e viceré di Napoli tra 1682 e 1687:

un tale Ettore Vanactoven [...] Era questi in quel tempo stimato il più ricco mercante ed uomo di un gusto molto delicato, basta sol dire che fe' venire apposta da Palermo Antonio Van Eix [Dyck] per farsi fare dui ritratti, uno per sé e l'altro per la moglie, in mezze figure. Quali ritratti il marchese di Pintidattilo, genero del predetto Ettore Vanactoven, ultimamente li regalò al marchese del Carpio, allorché venne da Roma al governo del regno di Napoli²⁷³.

Non identificati i ritratti nella ricca collezione del marchese del Carpio, rintracciato qualche legame tra l'ambiente collezionistico messinese e van Achthoven²⁷⁴, quel che è più rilevante è l'attenzione che Susinno riserva ad alcune figure di mercanti, di cui loda anche il gusto raffinato. Lo stesso fa con un non ancora identificato «irlandese pittor di ritratti, chiamato Cristoforo Camberlaime, abitante da più tempo in Messina, la cui professione si è accomodare quadri antichi e disfatti»²⁷⁵, «che diletta di accomodatore»²⁷⁶ di dipinti da restaurare e che è richiamato anche tra i pittori-restauratori citati nella *Lettera responsiva*:

In Messina ha più d'anni venti che dimora un tal Cristoforo Camberlajme, irlandese di nazione, pittore di ritratti, il quale si porta assai bene in tal mestiere, e per brevità si tralascia di riferire le non poche tavole e tele dallo stesso richiamate alla vita²⁷⁷.

Se a Susinno è certo noto in quanto pittore-restauratore, l'irlandese era anche ben inserito nell'ambiente del mercato dell'arte locale, chiamato nel 1706 non solo ad «accomodare» alcuni dipinti appartenenti alla collezione di Vespasiano Falveti, ma anche a venderli²⁷⁸.

A ricercare riferimenti alle collezioni, le informazioni fornite da Susinno risultano preziose e talvolta più approfondite di quanto sia ricavabile dagli inventari. È il caso della ricca pinacoteca del conte Giovanni Battista Adonnino, il cui inventario del 1708, stilato dal pittore Filippo Tancredi e da Giuseppe Vito, risulta composto da un centinaio di dipinti²⁷⁹. Mentre gli

²⁷² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 292 (c. 292). La tavola compare tra le opere perdute ma documentate del pittore; su di essa si veda la breve scheda *Galleria Ruffo, Adorazione dei Santi Re Magi*, in VINCENZO DEGLI AZANI DA PAVLA 1999, pp. 455-456. Anche le carte Ruffo confermano le notizie fornite da Susinno e l'intervento di Scilla, documentati in RUFFO 1916, p. 311.

²⁷³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 166 (c. 175v).

²⁷⁴ Su Ettore Vanactoven e i suoi rapporti con il principe Antonio Ruffo a Messina si vedano DE GENNARO 2006(2008), pp. 39-41, in cui emergono anche i tentativi di identificare i due ritratti negli inventari della collezione del marchese del Carpio (cfr. *ivi*, p. 40, nota 9), e GOZZANO 2014, pp. 167-168. Il passo di Susinno è riportato anche in ABBATE 2004, p. 73.

²⁷⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 62 (c. 70v), a proposito di «una tela di quattro palmi colorita a guazzo, che rappresenta la Trasfigurazione del Signore, figure in altezza di due palmi in circa: opera così ben disegnata che il medesimo palesala per fattura di Raffaello» in possesso del pittore-restauratore.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 141 (c. 150), a proposito di una tela di Alonso Rodriguez, «ultimamente accomodata da un pittore irlandese detto Cristoforo Camberlaime, alias Vancurtun che diletta di accomodare».

²⁷⁷ *Ivi*, p. 295 (c. 294v).

²⁷⁸ La vicenda, conclusasi con il ritiro dei dipinti dalla vendita, si rintraccia, con i relativi documenti in cui il nome dell'irlandese è riportato come Cristoforo Giamberlai, in DI BELLA 1989, pp.n.nn., e ripresa sinteticamente in DI BELLA 1997, pp. 74-75.

²⁷⁹ DI BELLA 1997, p. 64, nota 40; pp. 69, 87. Un richiamo alla raccolta è in MOSCHELLA 1977, p. 30.

inventari di casa Adonnino, come consueto, riportano il soggetto dell'opera, le dimensioni e la stima, Susunno nelle *Vite* fornisce le attribuzioni. Ad Antonello suggerisce di ricondurre un piccolo dittico, una «tavola a libro picciola [...] appresso del conte Adonnino, ed in mezo a molte squisite pitture ella fa una gran comparsa»²⁸⁰, che non è facile individuare tra le varie tavole più antiche o dittici che compaiono negli inventari²⁸¹. Le più note tra le «molte squisite pitture» viste in casa Adonnino sono descritte a seguito della individuazione ammirata di una *Natività* di Polidoro²⁸²:

Ha parimente il conte Adonnino una tavola col Natale di Cristo, copiosa di figure, ed è il più erudito pensiero che ritrovasi in casa di particolari. Ella però in concorrenza di molte famose pitture che veggonsi nella stanza di questo cavaliere, come una gran tela di S. Mercurio del Cortona, due mezze figure del Caravaggio, di Francesco Solimene, del Barbalonga, di Nicolino Van Eumbrachen [Houbraken] messinese ed altri molti gravi autori, ma ne gode sempre il primato Polidoro nella stima, perché gli si dee nel merito²⁸³.

Se le opere di Solimena e Barbalonga non sono meglio precisate in altri passi del testo e quelle di Niccolino van Houbraken solo richiamate con riferimento alla collezione («Per la stanza del conte Adonnino mandò due tele d'imperadori, colorite sul suo fare che in tal luogo fanno un bel vedere»²⁸⁴), le due mezze figure ricondotte a Caravaggio sono meglio descritte e proposte addirittura quale efficace esempio di distinzione delle diverse maniere del pittore:

Appresso al signor conte Adonnino sonovi dello stesso pittore due mezze figure in tele d'imperadori, rappresentanti amendue S. Girolamo, uno del buon gusto, che sta in atto di scrivere colla penna in mano, in profilo assai naturale; l'altro di maniera secca, che tiene nelle mani e medita un teschio di morte. Nel discernere di queste tele del Caravaggio il valore, vedesi la varietà della sua maniera, sempre diversa, mentre una è secca e l'altra buona senza quelle ombre²⁸⁵.

Anche il dipinto attribuito a Pietro da Cortona trova conferma tra i soggetti indicati negli inventari in un «San Mercurio a cavallo»²⁸⁶. L'incrocio dei dati tra la fonte d'archivio e le notizie nel testo di Susunno consente non solo di instaurare un primo dialogo tra collezionismo e storiografia ma di apprezzare la risolutezza di Susunno nel proporre attribuzioni anche dove i compilatori dell'inventario non avevano precisato nulla.

Il dialogo si fa però più serrato quando è lo stesso Susunno a compilare inventari di collezioni. Sembra anzi, a considerare le date, che la sua attività di stimatore e compilatore di inventari delle maggiori collezioni cittadine, inizi con qualche anticipo sulla scrittura delle *Vite*, con la stesura di un inventario di dipinti di Caterina Arena e Pellegrino del 1706, seguito nel 1709 da quello dei fratelli Cianciolo, e prosegue anche dopo la stesura dell'opera, con gli inventari Moncada e Di Giovanni, rispettivamente del 1726 e 1731²⁸⁷.

²⁸⁰ SUSUNNO/MARTINELLI 1960, pp. 24-25 (c. 33v).

²⁸¹ Per l'ipotesi di identificazione dell'opera citata da Susunno con un trittico valutato nell'inventario la cifra consistente di 40 onze si veda DI BELLA 1997, p. 66.

²⁸² Il dipinto è inserito in un elenco di opere non rintracciate in LEONE DE CASTRIS 2001, p. 461, nota 20 (n. 1).

²⁸³ SUSUNNO/MARTINELLI 1960, p. 62 (cc. 70-70v).

²⁸⁴ Ivi, p. 167 (c. 176v).

²⁸⁵ Ivi, p. 114 (c. 122).

²⁸⁶ DI BELLA 1997, pp. 52, 69.

²⁸⁷ Sulla base dei rinvenimenti documentari di Sebastiano Di Bella, citato nelle note che seguono, anche Rosanna De Gennaro definisce Susunno «perito di pittura» (DE GENNARO 2019, p. 568).

Nell'inventario Arena e Pellegrino del 19 maggio 1706 le pitture risultano «extimata et appretiata per R[everendissim]o Sac[erdo]tem don Franciscus Susino pictorem»²⁸⁸. È lui che stila un discreto elenco di opere per la maggior parte genericamente individuate con misure, soggetti e indicazioni sulle cornici, ma mai corredate da attribuzioni. La raccolta mancava probabilmente di capolavori e lo stesso Susinno si affretta a precisare, a proposito dei primi tre dipinti inventariati, trattarsi di «pittura antica ordinaria»²⁸⁹. Il disinteresse iniziale per le attribuzioni è controbilanciato solo da qualche indicazione sui supporti, con la segnalazione di un quadro «sopra landa» e uno «sopra pietra»²⁹⁰, oltre che di un Crocifisso in «carta pista»²⁹¹. Privo di particolari spunti critici, il documento è solo una prima testimonianza di un coinvolgimento di Susinno negli ambienti del collezionismo messinese e probabilmente anche del mercato dell'arte, dato che la compilazione era preliminare a una vendita parziale delle raccolte.

Nel 1709 Susinno è chiamato a compilare l'inventario dei dipinti dei fratelli Alessandro e Francesco Cianciolo²⁹², a seguito di una lunga controversia fra le due sorelle Agata e Violante che ne ereditavano i beni. Il 29 aprile 1709 «il R[everen]do Sac[erdo]te d[on] Fran[ces]co Susino e Fran[ces]co Iaconissa Pitturi» si presentano dal notaio quali «esperti estimatori eletti» rispettivamente da Domenico Cianciolo e Cesare Cicala e dichiarano di «haver unitamente secondo d[ett]a loro professione stimato et apprezzato li infra[scrit]ti quadri»²⁹³ in possesso di diversi eredi. Come di consueto, l'inventario presenta il soggetto delle opere, quasi sempre le misure e le immancabili indicazioni sulle cornici oltre che la stima, ma nessuna ulteriore significativa annotazione. Tra i numerosissimi paesaggi e qualche santo²⁹⁴, spiccano solo una

²⁸⁸ INVENTARIO ARENA E PELLEGRINO 1706, c. 354v. Un primo inventario del 18 maggio 1706 riporta argenti, arredi e biancheria (ivi, cc. 349v-351v) seguito da un secondo elenco di beni non già inventariati tra i quali sono riportati i dipinti insieme a pochi altri oggetti (ivi, cc. 351v-352); non vi compare il nome di Susinno che ricorre solo nel secondo documento, redatto il giorno successivo e recante un inventario dei soli dipinti per la vendita, seguito da una copia dell'inventario degli altri beni (ivi, cc. 355-357v). L'inventario è stato rintracciato e citato solo in riferimento a quattro soggetti in DI BELLA 1997, pp. 38, 47-48, 56.

²⁸⁹ «Et primo tre quadri di palmi dui e mezzo di una colli loro cornici negri perfilati d'oro di pittura antica ordinaria uno la madonna della grazia altro della Romanella et altro del S[antissim]o Salvatore» (INVENTARIO ARENA E PELLEGRINO 1706, c. 354).

²⁹⁰ «Item dui quadri di pal[m]i uno avanzato colli loro cornici dorati uno della figura di S. Giuseppe et altro di S. Gio:[vanni] Batt[ist]a; It[em] un quadro di pal[m]i 1 ½ con sua cornice dorata l'effigie della madonna della grazia; It[em] un quadro di pal[m]i uno sopra landa con sua cornice negra della figura della natività; It[em] un quadro di S. Antonino di pal[m]i 4 colla sua cornice negra perfilata d'oro; It[em] un quadro grande la figura di S. Geronimo co[n] sua cornice negra perfilata d'oro; It[em] un quadro grande di paesaggio co[n] sua cornice negra perfilata d'oro; It[em] un quadro grande con sua cornice negra perfilata d'oro dell'effigie di bacco ed altre figure; It[em] un quadro di pal[m]i 4 co[n] sua cornice negra dell'Imagie della Magdalena; It[em] un quadro di pal[m]i 4 co[n] sua cornice negra con[n] due figure; It[em] un quadretto di pal[m]i 1 colla sua cornice d'ebano sopra pietra della Fuga di n[ost]ro S[ignor]e in Egitto; It[em] et denique un quadretto colla sua cornice negra della B[eat]a Vergine» (ivi, c. 354v).

²⁹¹ Ivi, c. 352.

²⁹² DI BELLA 1997, p. 15, nota 7.

²⁹³ INVENTARIO CIANCIOLO 1709, c. 836. Nello stesso volume sono una serie di fogli (ivi, cc. 376-411v) riguardanti il contenzioso per la divisione ereditaria tra le sorelle dei defunti, fra le quali compaiono anche i loro dipinti (ivi, cc. 396-396v, 398v, 400).

²⁹⁴ Vi compaiono, oltre alle opere citate nel testo: «dodici pezzi di marine con sue cornicette dorate»; «sei ottangoli di paesaggi»; «un'Adorazione delli Re Maggi et una Cena»; «due Paesi»; «due Paesi di quattro e 3 con sue dorationi migliori con le cartoline involtate» (ivi, c. 836); «un solo Paese di pal[m]i 4 e 3 scarsi con sua cornice a foglia rilevata»; «una Madonna di Trapani di pal[m]i 8 in circa con sua cornice negra perfilata d'oro»; «un S[an]to Onofrio» stimato 7 onze; «dui Retratti»; «undici pezzi di paesi con sue cornici diorati»; «cinque pezzi di paesi con sue cornici a fogliacci»; «tre paesi con sue cornici diorati»; «quattro Paesi di pal[m]i 4 e 3 scarsi con sua cornice diorata»; «una Madonna della Scala con sua cornice»; «un Daniele senza cornice»; «due Ghirlande di fiori» (ivi, c. 836v); «un Paesetto con cornice a foglia di lauro»; «un Paese con sua cornice a baccella d'oro»; «una Madonna con il putto che latta»; «dui quadri con sua cornece negra di S. Placido e compagni»; «quadri di Battaglia n[ume]ro otto»; «Erminia del Tasso con sua cornice negra»; «un quadro dell'Inferno»; «un Crocifissetto»; «quattordici pezzi

«Madonna greca con la cornice intagliata»²⁹⁵ e una «Madonnina greca con Gesù e Gius[eppe]»²⁹⁶, evidentemente individuate quali pitture bizantine con un uso del termine che ricorrerà anche nel manoscritto, mentre solo in pochissimi casi sono indicati gli artisti, che compaiono soltanto nelle voci relative a due pittori. Uno è lo stesso stimatore, cui è ricondotta «una Madonna della Pietà col Cristo morto di Iaconissa»²⁹⁷, al quale Susinno dedica un medaglione biografico, giustificabile per quella volontà di completezza che si può riconoscere all'autore e certo condizionato dalla frequentazione dei due negli ambienti del collezionismo. Sarà per questo che lo sconosciuto Francesco Iaconissa è presentato come ritrattista e per «il suo forte, che fu la diligenza» ma anche per le sue «mancanze», con poche opere nelle chiese messinesi e qualche notizia sul «suntuoso funerale, il decimo nono giorno di maggio del 1714, compiuti anni sessanta», ma soprattutto come pittore che «diessi a copiare l'opere dello stesso [Antonino Bova] con animo di procacciar denari»²⁹⁸. L'altro oggi sconosciuto ma allora ricercato pittore è Antonino Iacino che compare quale autore di una serie di paesaggi: per primi sono elencati nell'inventario gli «otto Pezzi di Paesi di Iacino di pal[m]i 7 e 5 istoriati» valutati 4 onze ciascuno e i «cinque Pezzi di paesaggi dell'istesso Iacino di pal[m]i 6 e 4 e mezzo avanzati»²⁹⁹ per 3 onze ciascuno, seguiti poi da «quattro paesi di Iacino tutti consimili»³⁰⁰ a 1 onza e 6 tari ciascuno, con una stima che, in proporzione alle misure, non troppo si distacca da altre marine e paesaggi anonimi presenti nell'inventario. La valutazione delle opere del pittore trova riscontri interessanti nelle *Vite*, dove Susinno non esiterà a dichiarare apertamente che Iacino, al quale non è dedicato un medaglione biografico, non è che un artista modesto, pur richiamando proprio il valore di mercato che le sue opere avevano, secondo l'autore ingiustamente, raggiunto. A confronto con Abraham Casembrot infatti il rilievo del pittore viene fortemente ridimensionato:

Io mi do a credere che un sì fatto pittore sempre desse qualche osso da rodere ad Abramo, perché non ostentò qualità di prezzi ed al mercato ognun corre. In confermazione di ciò soggiungo che le sue pitture passassero allora per molte vaghe, perché in oggi le vedo appresso i migliori che l'hanno in sommo concetto, ma non son tali³⁰¹.

Le stime dell'inventario pienamente corrispondono a quanto emerge nel testo, che peraltro richiama direttamente il «mercato» e «i migliori» collezionisti che evidentemente Susinno ha frequentato, in un rimpallo che si rivela dinamica molto fruttuosa. Le posizioni storiografiche di Susinno si legano strettamente da un lato a una profonda conoscenza della situazione del mercato artistico locale, dichiaratamente richiamato nel testo, ma non sembrano rispecchiare pedissequamente quel contesto per rivendicare piuttosto una ampia dose di autonomia nel giudizio, anche di valore, sulle pitture. Tutto questo nelle *Vite* si trasforma in storia dell'arte e in confronto tra gli artisti, e proprio i due pittori diventano protagonisti di un paragone che vede «Antonino Iacino pittor messinese di paesaggi» e l'olandese Casembrot in costante gara:

di quadri di paesaggi»; «una Madonnina con il Bambino»; «un Incendio di Troia»; «un S. Fran[ces]co, S[an]to Ant[oni]o»; «quattro pezzi di quadri di sala» (ivi, c. 837).

²⁹⁵ Ivi, c. 836v.

²⁹⁶ Ivi, c. 837.

²⁹⁷ Ivi, c. 836v.

²⁹⁸ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 261 (cc. 264v-265). Le fonti successive riporteranno essenzialmente, attraverso Gallo, le notizie di Susinno, come accade in GROSSO CACOPARDO 1821, p. 204.

²⁹⁹ INVENTARIO CIANCIOLO 1709, c. 836.

³⁰⁰ Ivi, c. 836v. Le opere di Iacino sono ricordate in DI BELLA 1997, p. 69, fondamentalmente per le generose stime, mentre pochi altri soggetti che compaiono nell'inventario sono solo citati (ivi, pp. 29, 39, 55).

³⁰¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 163 (c. 172v-173).

Fu questi [Iacino] un artiero che ne' suoi lavori vi affollava un numero ineffabile di figurine, come può costumarsi in accidenti di battaglie, martiri, uscita del popolo d'Isdraele dall'Egitto ed altri fatti della sagra scrittura. Cercò questi col suo prontissimo e felice operare sempre anteporsi ad Abramo, aiutandosi più con le ciarle che col sapere e colle opere di rimostrarsi superiore. Io confesso esser le tele del Iacino maravigliose nella feracità delle figurine perché ragionevoli, ma non tanto eccellenti come quelle di Abramo, di uno spirito sommo. In Antonino Iacino s'ammira l'ingegno, le invenzioni, la facilità e la feracità fertilissima delle figure³⁰².

Nella bocca di Casembrot, che aveva inserito «lo ritratto del Iacino pittore, suo antagonista», nelle vesti di un millantatore in un suo dipinto di cui «fece mostra all'incanto pubblico sotto alla propria casa dove abitava e dal balcone se ne pigliava non ordinario piacere», Susinno mette però una dura descrizione del pittore: «Antonino Iacino è un pittor ciurmatore che spaccia le sue manufatture di ordinario e poco pregio per cose grandi ed elleno non sono tutto però a forza di ciarle»³⁰³. La conoscenza delle opere dell'artista e del valore che si attribuiva ai suoi dipinti proveniva senza dubbio dall'attività di perito di Susinno.

Nelle *Vite* entrano gli artisti, anche misconosciuti, che Susinno incontra stimando, ma non sempre entrano i proprietari delle opere, solo genericamente indicati o celati dietro a quei «particolari» che tanto frequentemente ricorrono nel testo. I Moncada, ramo di una famiglia ben più nota delle precedenti, per i quali Susinno lavora appena conclusa la stesura delle *Vite*, non sono mai esplicitamente ricordati nel testo, se non si vuole identificare il generico principe di Calvaruso che compare nella *Vita* dei fratelli van Houbraken con un esponente del casato³⁰⁴. Eppure nell'agosto del 1726 Susinno è chiamato alla revisione dell'inventario ereditario, redatto per volere di Pietro Moncada nel 1706, dei beni di Antonio Moncada, sulla cui eredità le parti avverse sono Raimondo Moncada e Francesco Campolo con la moglie Alfonsina Campolo e Moncada, marchesi di San Teodoro³⁰⁵.

Sul documento Susinno e il collega che stimava arredi e gioielli sono definiti «*experti extimatores*»³⁰⁶; Susinno si occupa esclusivamente de «li quadri»³⁰⁷ ed è pertanto riconosciuto «*Pictor extimator*» che, con davvero apprezzabile formula notarile, «*vidisse, revidisse, et extimasse, et appretiasse omnia, et sing[ul]la bona mobilia*»³⁰⁸ e che procede a firmare di proprio pugno un elenco di pitture che alle opere già stimate nel 1706 aggiunge i «*Quadri mancanti all'Inventario*»³⁰⁹. L'elenco prende le mosse dalle rilevanti opere attribuite a Mattia Preti: «quattro quadri di Cavalier Mattia di pal[mi] otto e sei con suoi cornici dorate, cioè la disputa di dottori, il figlio della Stratonica infermo, il figliol Prodigio, ed il furto dell'Idoli di

³⁰² Ivi, p. 163 (c. 172v).

³⁰³ *Ibidem* (c. 173).

³⁰⁴ DI BELLA 1997, p. 21, nota 16, in cui è dubitativamente proposta l'ipotesi di identificazione con Antonio Moncada.

³⁰⁵ INVENTARIO MONCADA 1726. Il documento, parzialmente trascritto in ARDIZZONE GULLO 2008, pp. 378-380, è stato rintracciato in DI BELLA 1984, dove è riferito a Raimondo Moncada (ivi, p. 26) e messo in relazione con altri inventari messinesi in DI BELLA 1997, che lo cita a proposito di tre ritratti (ivi, pp. 41, 43). Intendendo sempre nell'INVENTARIO MONCADA 1726, quello dei dipinti è alle cc. 474-475v; tra gli altri beni (ivi, cc. 468-473v) sono elencati anche «sei capizzali di diversi figure cioè due di pal[mi] due, et un mezo di vetri uno con l'Imagie di S. Fran[ces]co di Paola, altro dell'Immacolata Conceptione con cornici negri, due di pal[mi] uno sopra landa, e l'altro di pietra con l'Imagie uno della Madonna d'Egitto, e l'altro di Christo apparente alla Maddalena con cornice negra di piro, altro di pal[mi] tre, e largo due con Imagie di S. Giovanni d'argento fiorito di fiori di smalto con suo cristallo d'innante» (ivi, c. 470v) e «una carta con mappamondo con cornicetta di mistura d'oro di pal[mi] sei e cinque» (ivi, c. 472), ricordata tra le carte geografiche presenti nelle collezioni messinesi in DI BELLA 1997, p. 46, nell'inventario accompagnata da «altre tre carte», tutti oggetti stimati da Filippo Caracciolo (INVENTARIO MONCADA, c. 473).

³⁰⁶ INVENTARIO MONCADA 1726, c. 467.

³⁰⁷ Ivi, c. 467v.

³⁰⁸ Ivi, c. 474.

³⁰⁹ Ivi, c. 475.

Giacobbe per onze centoventi d[ic]o 120»³¹⁰, e prosegue, dopo due ritratti³¹¹, con «tre quadri consimili di pal[m]i 5: e 4: di Cavalier Mattia cioè Christo nel deserto, la Visita di Maria Vergine e S[an]ta Elisabetta e S. Gio[vanni] Batt[ist]a meze figure p[er] onze quindici d[ic]o 15. Item altri due quadri dello stesso Mattia di pal[m]i 5: e 4: per traverso cioè uno Elia e l'altro Agar con Ismaele p[er] onze dieci d[ic]o 10»³¹². Le numerose opere di Mattia Preti – ben nove – sono tutte identificate e per la maggior parte lautamente valutate, soprattutto le quattro tele di grandi dimensioni che raggiungevano la stima di 30 onze³¹³. Ciò non contraddice le sintetiche e aneddotiche note che sono riferite al pittore nell'opera di Susinno. La concisa definizione di «Caravaggio del secolo passato»³¹⁴ fa comprendere non soltanto la stima che Susinno doveva avere del «virtuoso» pittore dal «forte e risoluto colore»³¹⁵, o almeno la capacità di comprenderne gli orientamenti, ma anche l'attitudine a riconoscerne la raggiunta notorietà. Da Malta, come le opere di Preti, dovevano provenire anche i «due Ritratti di Gran Maestri cioè uno di Canisa [sic] e l'altro Vignacort»³¹⁶ valutati soltanto 2 onze, seguiti nell'inventario dall'altra opera per la quale Susinno propone un'attribuzione: un «quadro dell'Ambasciaria che fece la Città di Messina alla Vergine di Cattalani il Giovine p[er] onze cinque»³¹⁷, dove l'assenza di indicazione di misure non consente di valutarne la stima. L'apprezzamento di Susinno per Catalano il Giovane e per «la naturalezza sua tutta spirito, non solo nelle movenze, ma altresì ne' colori tutti risoluzione e di un impasto gustoso» emerge dalla biografia a lui dedicata e dall'appellativo di «maestro felicissimo» sebbene «tutto di fantasia e manierista»³¹⁸. Gli altri dipinti non sono ricondotti ad autori, ma individuati solo per soggetto con indicazioni di misure e perlopiù corredati da indicazioni sulle cornici come consueto negli inventari: dopo alcuni santi, qualche ritratto e varie opere di pittura sacra, generalmente di stima alquanto contenuta³¹⁹, compaiono i «Quadri mancanti all'Inventario» che raggiungono stime più alte nel caso di un'opera con tutta evidenza più antica, «un quadro sopra a tavola della Natività di Cristo di pal[m]i 6 e 4 con cornice dorata per onze otto»³²⁰ e di «un quadro dell'Istoria di Lot di pal[m]i otto e sei con cornice all'antica dorata e liscia per onze sei»³²¹.

³¹⁰ Ivi, c. 474.

³¹¹ Si tratta di «un Ritratto di Giovanne di Giovanne» e «un Ritratto del cavalier d[on] Raimondo Moncada» (ivi, c. 474), ricordati in DI BELLA 1997, p. 41.

³¹² INVENTARIO MONCADA 1726, c. 474v.

³¹³ DI BELLA 1997, p. 79.

³¹⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 111 (c. 119).

³¹⁵ Ivi, p. 246 (c. 251v).

³¹⁶ INVENTARIO MONCADA 1726, c. 474v. I due ritratti sono ricordati e identificati con Gregorio Carafa e Alof de Wignacourt in DI BELLA 1997, p. 43. Se il primo è identificabile con Carafa, è più probabile che il secondo possa riferirsi a Adrien de Wignacourt, successore di Carafa.

³¹⁷ INVENTARIO MONCADA 1726, c. 474v. L'opera è citata in DI BELLA 1997, p. 70, che ne annota anche la buona valutazione.

³¹⁸ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 185 (c. 195v).

³¹⁹ Si tratta di un S. Sebastiano; un S. Giovanni Battista; quadretti ovali con fiori; «un Ritratto di S. Dom[enic]o in Suriano»; un «Ritratto in piede di d. Raimondo figliolo» ricordato in DI BELLA 1997, p. 41; «un quadro di Esaù e Giacob»; «un quadro di pal[m]i 4 e 3 traverso d'una donna con la spada in mano» (INVENTARIO MONCADA 1726, c. 474v); «un filosofo»; «un martirio di S. Caterina»; «due ritratti in piedi»; «un quadro del S[antissim]o Crocefisso» e un altro «del S[antissim]o Crocefisso con varij puttini con un sacerdote in atto di celebrare la messa» che raggiunge le 3 onze per la sua grandezza; «un quadro di S. Fran[ces]co di Paula»; «un quadro della Concezione»; «dodici Ritratti di dame Romane con cornici dorate»; «un quadro vecchio detto Esaù con Giacob con cornice dorata» (ivi, c. 475).

³²⁰ INVENTARIO MONCADA 1726, c. 475, dove compaiono anche: «tre quadri di Battaglia»; «n[umer]o novi quadri» senza altre indicazioni e di poco valore; «quadretti di fiori»; «quadri n[umer]o 21 di pal[m]i uno e mezzo per onze tre e tari quindici» non altrimenti precisati perché di scarso valore; e «un quadro della Natività piccolo».

³²¹ Ivi, c. 475v, seguito da «tre capizzali» valutati 3 onze che concludono l'elenco.

Sul finire dello stesso 1726 Susinno risponde alla richiesta da parte della confraternita dei medici e speciali di una stima della *Probativa piscina* di Alonso Rodriguez, a chiusura di una lunga disputa giuridica sulla proprietà di un insieme di beni conservati nella chiesa dei padri crociferi dedicata ai Santi Pietro e Paolo dei Pisani, che comprendeva anche la grande pittura del messinese. In quell'occasione Susinno presenta una relazione sull'opera che è apparsa alquanto sintetica³²², ma che propone osservazioni stilistiche sul lavoro dell'ammiratissimo Rodriguez: «ben è vero, che il suo intrinseco valore sia ineffabile non solo per la bellezza del composto copioso di figure ben disegnate, e ben ideizzate, ma altresì colorite sul gusto del Caravaggio»³²³. Oltre che sui caratteri formali, persino una stima per Susinno si fondava sulle filiazioni e sulla ripresa di modelli. Il valore attribuito all'opera giungeva, tra qualche apprezzamento e il richiamo a Caravaggio, a ben 1000 onze, una cifra notevole intorno alla quale si orientarono i successivi due stimatori chiamati dai confrati ma dalla quale ben si distanziava il parere reso nel 1727 da Cristoforo Chamberlain – ben noto a Susinno come Camberlaime – assestato sulle 105 onze³²⁴. Nella parzialità delle stime sia dell'una che dell'altra parte, per definire il valore dell'opera, i giudici dovettero rivolgersi a un perito estraneo alle parti che suggerì comunque una stima di 800 onze, ben più prossima alla cifra proposta da Susinno che non a quella della parte avversa, a confermare che il prezzo elevato dell'opera di Rodriguez stabilito da Susinno non era certo una scelta di favore per la confraternita dei Santi Cosma e Damiano ma doveva piuttosto legarsi alla profonda ammirazione dimostrata da Susinno per il pittore anche nel suo scritto, a quelle date ormai confezionato. Qui, in una perfetta corrispondenza tra stima e scritto storiografico, la *Probativa piscina* di Rodriguez si era ormai affermata quale una delle opere più ammirate ed era stata selezionata a rappresentare la grandezza della scuola messinese: «la città di Messina rendesi gloriosa per quattro opere maravigliose» scrive Susinno, per accostare poi a tre pitture di Girolamo Alibrandi, di Polidoro e di Cesare da Sesto – in questo ordine elencati – una quarta: «la gran tela di Alonzo Rodriguez, un tempo nell'Oratorio de' Medici, oggidì nella Chiesa de' P.P. Ministri degl'Infermi, detti Crociferi»³²⁵. E nella biografia del pittore i caratteri enucleati saranno gli stessi riproposti nella *Relazione*: l'opera era lungamente descritta, «ricca di molte figure, tutte tratte dal naturale, in azzioni vivaci rappresentanti que' languidi colà congregati per tuffarsi in quell'acque salutevoli»; il Cristo era «nobilmente dipinto»; «nel gruppo degli apostoli [...] spiccano quasi deificate le idee»; «tutto il vano dell'opera viene occupato di molti infermi, di teste numero 24, in vari gradini»; «Il tutto di questa storia è compiuto colla perfezione dell'arte, concorrendovi tutto il maraviglioso che può riunirsi in questa facultà. La sua venustà vien decantata per uno de' pregi maggiori della nostra patria e forse è una delle più rare pitture che si veggono in Italia», quasi una scuola del mondo verso cui accorrevano «molti giovani che la studiano», per provare le «composizioni di molte figure, le quali riposano assai bene insù li loro piani»³²⁶. Il confronto con Caravaggio, proposto nella *Relazione*, nelle *Vite* era in presenza, dato che «nella stessa chiesa dei suddetti Padri Crociferi, vedesi nell'altare maggiore la tanto decantata tela del risorgimento di Lazzaro del Caravaggio, e pure resta all'indietro in tutte le sue parti, fuorchè in una certa freschezza di colore in cui il Caravaggio fu inarrivabile ed unico»³²⁷.

³²² DI BELLA 2019, p. 95, in cui è riportata la *Relazione* di Francesco Susinno del 20 dicembre 1726 (Archivio di Stato di Messina, Fondo Corporazioni religiose soppresses 2, cc. 293-293v).

³²³ *Ibidem*.

³²⁴ Ivi, p. 96.

³²⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 41 (c. 49).

³²⁶ Ivi, p. 133 (c. 142v).

³²⁷ Ivi, p. 134 (c. 143).

6. *Dopo le Vite: l'inventario Di Giovanni*

Quando nel 1731, insieme ad altri due pittori, Antonio Filocamo e Pietro Cirino³²⁸, Susinno si accinge a compilare l'inventario della pinacoteca di Vincenzo Di Giovanni, duca di Saponara³²⁹, lo scenario che si apre davanti ai suoi occhi è ben più ricco di quelli incontrati prima. A differenza dei precedenti, anche il documento è subito apparso «un raro esempio di precisione attributiva»³³⁰ e si rivela alquanto dettagliato nonché denso di spunti.

La residenza di famiglia e in particolare gli affreschi di tema mitologico del salone di casa Di Giovanni attribuiti al contemporaneo Filippo Tancredi, altro perito e stimatore di opere d'arte³³¹, risultano già noti a Susinno e descritti al tempo della stesura della *Vita* dedicata al pittore³³², dove comparivano anche alcune notizie su Pietro Cirino, suo collaboratore oltre che compilatore dell'inventario insieme a Susinno³³³. La collezione aveva invece origini più antiche, che risalivano almeno al Seicento, come documenta lo stesso Susinno facendo riferimento nelle *Vite* a vari esponenti della famiglia Di Giovanni del secolo precedente e come documentano anche le carte d'archivio. Al 1703 risale infatti l'inventario testamentario di Domenico Di Giovanni, padre di Vincenzo, in cui compaiono ben centotrenta dipinti in larga parte confluiti nella collezione stimata nel 1731 e frattanto arricchita fino a raggiungere il consistente numero di 323 quadri³³⁴.

Le numerose opere di Mattia Preti, che ammontano a quattordici, comparivano già nell'inventario testamentario di Domenico³³⁵ e confermano l'apprezzamento del pittore da parte dei collezionisti messinesi, già emerso nell'inventario Moncada, nonché i rapporti della famiglia con l'isola di Malta; sono tutti lautamente valutati e uno raggiunge addirittura la stima di quasi 300 onze, una cifra davvero esorbitante³³⁶.

³²⁸ Sull'attività di pittore, soprattutto di quadrature, e di scenografo del poco noto Pietro Cirino si vedano MAZZOLA 1986 e CRAPARO 2005.

³²⁹ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731. Il documento segue un primo lungo inventario di beni immobili e mobili del febbraio dello stesso anno, dove emergono un ricco elenco di gioielli e argenti e una vasta libreria, compilato da un numero considerevole di stimatori, tra cui lo scultore Biagio Amato, intagliatori, orafi, doratori, librari e «scrittoriari» (Archivio di Stato di Messina, «Inventariu[m] bonoru[m] her[ed]ioru[m] q[uo]ndam Exc[ellentiss]mi D[omi]ni D[on] Vincentij de Joanne, et Napoli pr[inci]pij Montij Regalij, et Ducij Saponaris», 10 febbraio 1731, Archivi privati, Archivio Di Giovanni Zappata, AP 18, 1549-1731, cc. 15-136v). Le pitture sono schematicamente elencate nelle tabelle in appendice a DI BELLA 1997, pp. 76-86, insieme a quelle di altre collezioni messinesi e diffusamente richiamate nel testo. La collezione è attualmente oggetto di studio da parte di Marco Grassi che qualche anticipazione ha offerto in GRASSI 2017, in cui si susseguono molti dei dipinti presenti nell'inventario e si delinea la figura di Vincenzo Di Giovanni (ivi, in particolare pp. 246-247). Qui se ne propone un'analisi che pertiene esclusivamente al ruolo di Susinno e ai rapporti con la sua opera storiografica.

³³⁰ DI BELLA 1997, p. 7.

³³¹ Sull'inventario della collezione Adonnino redatto da Tancredi nel 1708 cfr. *supra* e DI BELLA 1997, pp. 64, 69.

³³² Scrive Susinno che Tancredi «Fece un salone al duca di Saponara: nella storia di mezo figurò le favolose deità, allor quando i tre fratelli si dividono i regni, a Giove restando il cielo, a Nettuno la Terra ed a Plutone l'inferno. Nelle due laterali, in una lo Sposalizio di Teti con Nettuno e nell'altra il Ratto di Proserpina» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 284, c. 285).

³³³ Susinno fa riferimento a «opere di quadratura toccate d'oro, mano d'un pittore nostrale detto Pietro Cirino, pratico in questo genere, intendente dell'architettura e della prospettiva, di cui sempre Filippo si valse in far gli adorni delle sue pitture a fresco» (*ibidem*) e descrive il portale della Casa Professa di Messina rifatto proprio nel 1724 su «disegno di Pietro Cirino architetto nostrale» (ivi, p. 128, c. 137).

³³⁴ DI BELLA 1997, pp. 18, 88.

³³⁵ Ivi, p. 18. Un riferimento alla presenza di opere di Preti presso i duchi di Saponara, come degli altri esponenti della nobiltà cittadina, era anche nelle *Vite* di Lione Pascoli, su cui si veda GRASSI 2017, p. 247.

³³⁶ Le pitture di Preti aprono i quattro elenchi della divisione ereditaria alle quattro figlie, a dimostrazione del rilievo loro riconosciuto: «un quadro di Cavalier Matthia di palmi 12 e 9 con figura, seu historia d'Achille [...] con sua cornice dorata a petto di pernice per pittura onze 60. per legname onze 3.15. doratura onze 5.15» per un totale di 69 onze e «un ritratto del Gran Priore D. Giovanne di Giovanni mano del Cavalier Matthia di pal[mi] 9 e 5 ½ con sua cornice intagliata a petto di pernice per pittura onze 50» (INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 242v); «un quadro di Cavalier Matthia con figura dell'hystoria d'Adone per pittura onze sessanta» (ivi, c. 272); «un

Tra i membri della famiglia ricordati nelle *Vite* uno era «un ottimo cavaliere, don Palamede di Giovanni»³³⁷, contemporaneo nonché protettore di Domenico Marolì, insieme al figlio Francesco Di Giovanni che, intorno al 1660, convinse il pittore, di cui divenne amico a Venezia, a rientrare a Messina³³⁸. Si può supporre peraltro che quest'ultimo fosse lo stesso Francesco Di Giovanni cui Susinno dedica una brevissima biografia tra gli «scolaj degni di lode»³³⁹ del Barbalonga che «nacque da nobile stirpe, cercò dal Barbalonga il disegno, ed averebbe fatta migliore riuscita se la morte invidiosa non l'avesse dal mondo rubbato sul fior degl'anni»³⁴⁰. Sarà per le vicende narrate da Susinno, che illuminano i rapporti tra Marolì e i Di Giovanni, che molte opere del pittore sono individuate tra i dipinti inventariati: «Due Marine di Domenico Marolì di pal[mi] 4 e 5 ½ stimate per legname e doratura di cornice onze 4 tutti li dui per pittura onze 10»³⁴¹; «Un quadro di Domenico Marolì con l'hystoria d'Alessandro Magno con la moglie di Dario, e figli di pal[mi] 12 e 9 ½»³⁴² la cui pittura è stimata ben 40 onze, come «Un quadro di pal[mi] deci, e novi, e mezzo di mano di Marolì con il ratto delli Sabini»³⁴³; e ancora «Dui quadri uguali di Marolì di tempeste con cornice liscia dorati di palmi 6 e 4 per pittura onze 10»³⁴⁴. Questi ultimi dipinti trovano un riferimento palese nella *Vita di Domenico Marolì*:

Commendabile è altresì questo felice artefice nelle rappresentazioni delle tempeste di mare che sono stimabilissime, non solo per l'amenità come sono dipinte, ma altresì per la stravaganza de' vascelli e galee in atto di sprofondarsi. A' tempi suoi ed in appresso non vi è stato tra' messinesi chi le agguagliasse, non dico superasse, mentre in questo genere è cosa mirabile come seppe costui mettere sotto gli occhi de' terribilissimi marosi i perigli³⁴⁵.

Compare nelle *Vite* anche un Andrea Di Giovanni, proprietario di una *Orazione nell'orto* attribuita a Polidoro e di due opere di Giulio Avellino. Anche questi dipinti, pur con qualche contraddizione, trovano riscontri nell'inventario. «Un quadro con Christo che fa oratione all'orto copia di Polidoro di palmo 1 e 1 ½ con cornice di noce [tari] 24»³⁴⁶ sembra corrispondere in tutto a una delle «opere celebri che conservansi appresso il fu commendator

quadro di nostra Sig[nor]a della Sacra Lettera con l'ambasciatori di Cavalier Matthia di palmi dieci, e setti con cornice dorata intagliata per pittura onze 60» (ivi, c. 302v); «un quadro di Cavalier Matthia originale della decollazione di S. Gio[vanni] Batt[ista] di palmi 9 e 12 con sua cornice dorata d'oro fino di larghezza detta cornice di palmo 1 ¼ di grossezza a petto di pernice di prezzo cioè in quanto alla pittura onze 280 [...] in tutto onze 295» (ivi, c. 334); «dui quadri originali di detto Cavalier Matthia uno con figura di Tobia cieco, e l'altro del Martirio di S. Stefano di longhezza pal[mi] 11 e 8 d'altezza con cornice d'oro dorati fini [...] di prezzo cioè per pittura del quadro di Tobia onze 50 quello di S. Stefano onze 30 [...] in tutto onze 100» (ivi, cc. 334-334v); «un quadro del Sacrificio d'Abramo di Cavalier Matthia di pal[mi] 9 per 9 con sua cornice dorata intagliata a petto di pernice per pittura onze 30» (ivi, c. 335v); «un quadro di pal[mi] 8 e 7 di Abel, e Caino del Cavalier Matthia con sua cornice dorata d'oro fino [...] per pittura onze 12» (ivi, c. 337v); «un quadro di S. Geronimo a mezza figura senza cornice di palmi 7 e 5 di Cavalier Mattia onze 8» (ivi, c. 342); «dui quadri originali del Cavalier Matthia, uno con figura di S. Paulo Primo Eremita, e l'altro di S. Ilarione nudi nell'Eremo con cornici dorati d'oro fino [...] di palmi 6 e 8 per pittura onze 80» seguito da «un quadro di palmi 10 e 8 di mano del cavalier Matthia originale con figura dell'Epifania per pittura onze 80» ma per un totale di 91 onze e «un altro uguale con la Natività di Christo [onze] 91» (ivi, c. 350v). Sulle stime si veda DI BELLA 1997, p. 71.

³³⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 204 (c. 213v).

³³⁸ Ivi, p. 206 (c. 215).

³³⁹ Ivi, p. 159 (c. 167v).

³⁴⁰ *Ibidem* (c. 168). Del pittore sono descritte solo due opere.

³⁴¹ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 244v. L'elenco presenta due stime distinte per ciascun dipinto: una per la pittura, l'altra per le cornici, dettagliatamente descritte.

³⁴² Ivi, c. 272. La stima complessiva ammonta a 57 onze.

³⁴³ Ivi, c. 302v.

³⁴⁴ Ivi, c. 340.

³⁴⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 209 (c. 218).

³⁴⁶ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, cc. 348-348v.

don Andrea di Giovanni» ricondotta a Polidoro che presenta «una figura di un Cristo che fa orazione all'orto con a' pie' gli assonnati scolaj Pietro Giacomo e Giovanni, li quali siccome furon partecipi della sua gloria sul Taborre, così dovean essergli compagni ne' dolori della sua passione»³⁴⁷. Se si tratti della stessa opera, attribuita nel testo a Polidoro e classificata nell'inventario come copia, o se si tratti di due opere diverse di cui l'una sarebbe copia di un originale appartenente ad altro esponente della famiglia non è chiaro, ma la relazione tra *Vite* e inventario, pur se contraddittoria, è attestata così come il rapporto tra originali e copie, tanto vitale per Susinno. Non è facile invece individuare le due opere di Giulio Avellino, forse implicate in analoghe problematiche, descritte nella biografia dedicata al pittore:

Circa l'anno 1686 il commendator don Andrea di Giovanni seniore, al girar ch'egli fece l'Italia, ritrovollo accreditato in quella per la sua virtù, al sommo godendo che facesse onore a sé ed alla patria. Lo stesso signore volle due tele di detto dipintore, fatte con gran studio, che portolle in Messina. In esse Giulio fece prospettive di anticaglie rotte, molto ben intese, con sassi ed acque ben contrafatte, con que' lippi erbosi che fannosi su le pietre, con figurine che disegnano que' frantumi antichi, sul gusto di Salvator Rosa. Dalle predette manifatture si conosce apertamente a quale altezza sia salito in far la sua professione di paesi, che colà agiatamente prosegue, come ci ha riferito un signore di merito e prerogative singolari³⁴⁸.

La sola corrispondenza che i due dipinti potrebbero trovare nell'inventario si rintraccia alla voce «altri dui paesaggi con vedute di mare, e di terra di mano di Salvatore Rosa di palmi 4 e 3 con sue cornici di pero negri»³⁴⁹ stimate 16 onze per la pittura: si tratterebbe di una discordanza di attribuzioni, spiegabile forse con l'esaltazione campanilistica dei pittori messinesi imperante nella *Vite*, che avrebbe indotto Susinno a ricondurre le pitture a Giulio Avellino, contrapposta agli interessi economici sempre vivi in un inventario che avrebbero per contro indotto gli stimatori a fare il nome di Salvator Rosa, ai cui modi peraltro Susinno rinvia nel testo.

Ancora un generico duca di Saponara è ricordato nelle *Vite*, con strette coincidenze con quanto risulta dall'inventario, quando nella biografia dedicata a Placido Celi Susinno si dilunga su una copia da Maratta realizzata a Roma dal pittore messinese:

Collo spesso copiare l'opere del Maratta acquistossi una graziosa maniera di colore, come vedesi in fra l'altre in una copia del presepio dello stesso maestro, che sta esposto nella chiesa di S. Giuseppe in carcere de' Falegnami. Questa copia Placido la fece a petizione di Agostino Scilla, non so poi e perché mandolla in Messina, e ritrovasi appresso il signor duca di Saponara³⁵⁰.

Il colorito racconto diviene nello scarno linguaggio notarile «Una Natività copia di Maratti di palmi 4 e 3 mano di Placido Celi palmi 4 e 3 senza cornice per pittura onze 8»³⁵¹. Anche i due ritratti «del duca di Saponara don Domenico di Giovanni e della duchessa madre» che Susinno riconduce a Pio Fabio Paolini, precisando «ben è vero de' predetti ritratti le sole teste al naturale»³⁵², si rintracciano con la stessa attribuzione ma senza altre indicazioni nella voce «Num[er]o sei ritratti di Casa Giovanne con cornici intagliate dorate cioè q[ue]llo del

³⁴⁷ SUSINNO/MARTINELLI, p. 62 (c. 70v). Il riferimento di Susinno è segnalato in un elenco di opere citate dalle fonti e non rintracciate in LEONE DE CASTRIS 2001, p. 461, nota 20 (n. 9).

³⁴⁸ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 180 (c. 189v).

³⁴⁹ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 336.

³⁵⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 248 (c. 253v).

³⁵¹ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 341v. L'opera è erroneamente ritenuta copia da un originale di Carlo Maria Morandi in DI BELLA 1997, p. 51.

³⁵² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 255 (c. 259).

Sig[no]r d[on] Dom[eni]co, della moglie, e madre di mano di Pio, e l'altro della marchesa Lanza con cornice di mistura per pittura onze 21»³⁵³.

Al di là delle coincidenze puntuali fra il testo e l'inventario, è nell'approccio che è possibile valutare sia l'atteggiamento di Susinno di fronte alle pitture sia i riflessi di questo atteggiamento nelle *Vite*. Benché ampio spazio, come in tutti gli inventari, sia riservato alle cornici spesso di complessa lavorazione e conseguentemente di notevole valore³⁵⁴, un interesse precipuo per l'individuazione di pittori e scuole sembra imporsi nel documento, a conferma di un esercizio attribuzionistico consueto per Susinno. Numerosissimi sono i dipinti ricondotti a un autore, vuoi perché noto ai proprietari, vuoi perché firmato, come quello di Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco³⁵⁵, vuoi perché riconosciuto dai pittori stimatori.

Le opere dei messinesi presenti nelle *Vite* sono con facilità identificabili nell'inventario, dove compaiono con stime proporzionate, oltre che alle dimensioni e all'interesse manifestato per quegli artisti dal collezionismo locale, soprattutto alle osservazioni critiche di Susinno sul loro operare. Eque si rivelano le stime di «un quadro di pal[m]i 7 e 8 d'Alonzo Rodriguez con cornice dorata con la figura della fuga d'Egitto»³⁵⁶ valutato, per la sola pittura 12 onze o di «un quadro di Nostro Signore con la croce in collo in mezza figura di pal[m]i 3 di quadro con cornice negra con dui perfili attorno dorati, e cimasa di sopra dorata di mano di Barbalonga per pr[ezz]o cioè pittura onze 6»³⁵⁷ o ancora di «un quadro di S. Fran[ces]co di Assisi di mano di Catalano l'antico con sua cornice [...] di pal[m]i 6 e 5 per pittura onze 8»³⁵⁸, mentre non solo alle dimensioni si può addebitare la bassa valutazione delle numerose piccole opere del napoletano Nunzio Rossi, quasi tutte non superiori ai due palmi e valutate per la pittura intorno a 1 onza, cifra sorprendentemente assegnata anche a un'opera di maggiori dimensioni: «un quadro con figura di Giuditta di mano di Nuntio Russo di palmi 5 ½ e 4 ½ senza cornice [onze] 1»³⁵⁹. La stima può trovare una spiegazione nel giudizio espresso da Susinno nel breve profilo biografico dedicato al pittore, pur tralasciando le considerazioni morali del sacerdote sulla sua propensione al bere: «Appresso ai particolari l'opere sue sono molte, le quali se non mancassero d'una certa manirosità e perfezione in disegno, non potriano farsi migliori,

³⁵³ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 336v. Un altro ritratto del personaggio compare nell'inventario: «un ritratto del fu D. Domenico di Giovanni di pal[m]i 6 e 9 senza cornice per pittura onze 8» (ivi, c. 275). Sui ritratti Di Giovanni si veda DI BELLA 1997, pp. 41-42.

³⁵⁴ Per qualche osservazione sulle cornici dei dipinti della collezione si veda DI BELLA 1997, pp. 60-61.

³⁵⁵ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 303: «un quadro della Natività di nostro Signore di pal[m]i 4 e 3 di mano di Giovanne Buon consiglio detto il Maniscalco venetiano con sua cornice intagliata di fogliacci dorati per pittura onze 18», 26 con cornice. Sulla tavola, identificabile con un'opera custodita presso il Museo regionale di Messina (inv. 1243), è emersa la firma «IOA[N]NES BONI CHONSILII MARESCHALCHO», probabilmente leggibile ai tempi di Susinno. Sull'identificazione dell'opera si veda GRASSI 2017, p. 248.

³⁵⁶ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 275v.

³⁵⁷ Ivi, cc. 244v-245.

³⁵⁸ Ivi, cc. 245-245v. Un *S. Francesco* di Catalano è segnalato nella *Vita d'Antonio Cattalani detto l'Antico* in casa Grosso (cfr. SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 100, c. 108), appena prima di due opere appartenenti ai Di Giovanni ma non rintracciate in questo inventario: «Fra le pitture de' signori Giovanni una mezza figura sopra tavola al naturale, cioè una Lucrezia romana, lavoro così esimio dell'autore, che vien creduto dagl'intendenti per opera bella di Federico Barocci. [...] Appresso agli stessi signori, ammirasi una tela di dieci palmi di una Danae con Giove che gli gitta doppie nel seno, ed una vecchia in atto di raccogliere in un panno quell'oro mensogniero» (ivi, pp. 100-101, cc. 108-108v).

³⁵⁹ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 349v. Le altre opere del pittore nell'inventario sono: «Dui quadretti di pal[m]i 2 e 1 ½ con figura seu testa di S. Paulo e l'altro di S. Ursula mano di Nuntio Russo con sue cornici dorate liscie di mistura per pittura onze 1.6 [...] in tutto onze 2. 26» e «una testa di mano di Nuntio Russo di pal[m]i 1 ed 1.X con sua cornice scorniciata dorata per pittura onze 1» (ivi, cc. 276-276v); «una testa di mano di Nuntio Russo di palmo 1 e 1.X con cornice liscia dorata per pittura onze 1» e «un quadretto di pal[m]i 1.2 e 1 ¼ di d[ett]o di Russo con una testa per pittura onze 1» (ivi, c. 347v).

perché del colore egli fu un maestro felicissimo»³⁶⁰. Le riserve espresse nelle *Vite* condizionano certo la valutazione dei quadri del pittore nell'inventario.

Lo stesso avviene nella contesa, qui già affrontata, tra Casembrot e Iacino. Forte di quanto espresso nelle *Vite*, Susinno assegna alle opere di quest'ultimo – a proposito delle quali aveva scritto «in oggi le vedo appresso i migliori che l'hanno in sommo concetto, ma non son tali»³⁶¹ – valori alquanto bassi, talvolta irrisori: «un paesaggio di pal[m]i sei, e quattro con cornice intagliata dorata di mano di Iacinto [sic] per pittura onze 3» per una stima complessiva di 5 onze seguito da «un Paese mano di Iacinto di pal[m]i 6 e 4 con cornice intagliata dorata per pittura onze 4»³⁶² che raggiunge più di 6 onze con la cornice; «un Paese di mano di Iacinto di pal[m]i 4 e 5 con sua cornice dorata intagliata per legname tarì 15 doratura onze 1.6 pittura onze 2»³⁶³ e «cinque Paesaggi di mano di Iacinto di palmi 4 e 3 con sue cornici dorate intagliate per pittura onze 6»³⁶⁴ che diventano però 12 comprensive delle cornici. Sembra quasi che, pur sottostimando la pittura, Susinno e i colleghi non vogliano deprezzare le opere di un pittore tanto gradito a Messina che nelle *Vite* erano però esplicitamente ritenute «non tanto eccellenti come quelle di Abramo»³⁶⁵. L'inventario si fa specchio delle posizioni di Susinno e le stime dell'olandese lo dimostrano: «un quadro di Paesaggio di mare di mano d'Abramo Casambrott di palmi 6 e 4»³⁶⁶ è stimato 10 onze per la pittura, poco più di 11 con cornice; «un Paese di mare con dui vascelli, ed una galera di palmi 6 e 4 di mano d'Abramo d'Ambrott [sic]»³⁶⁷ 8 onze e più di 10 in totale; «un paese di marina di mano d'Abramo Ambrott con sua cornice intagliata di pal[m]i 6 e 4» 5 onze e più di 7 con cornice, seguito da «una marina d'Abramo senza cornice di pal[m]i 6 e 5 onze 8»³⁶⁸.

Mentre i dipinti di «mano di» Tuccari, probabilmente Giovanni³⁶⁹, per motivi cronologici non trovano riscontro nelle *Vite*, il «quadro di palmi 8 e 6 di mano di Placido Vito con l'«hystoria di Salomone che adora l'Idolo con cornice dorata intagliata a petto di pernice per pittura onze 5»³⁷⁰ è ricondotto a un artista già noto a Susinno, soltanto citato, sempre per ragioni di cronologia, quale figlio di un seguace di Luigi Rodriguez, Michelangelo Vito³⁷¹.

³⁶⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 233-234 (c. 240v). Ma alla carta precedente Susinno aveva precisato: «Fu questo dipintore così dedito al vino che non sapeva dare una pennellata se non avea alla destra ed alla sinistra bocali di buon vino. Saria stato un artiere de' primari del suo tempo, se non avesse andato così perduto ad un abuso così indecoroso di bere soverchio vino» (ivi, p. 233, c. 240).

³⁶¹ Ivi, p. 163 (c. 173). Per la citazione completa cfr. *supra*.

³⁶² INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 243v.

³⁶³ Ivi, c. 245v.

³⁶⁴ Ivi, c. 351.

³⁶⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 163 (c. 172v).

³⁶⁶ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 338v.

³⁶⁷ Ivi, c. 340.

³⁶⁸ Ivi, c. 342.

³⁶⁹ Ivi, c. 342v, dove compaiono «un ritratto di nostro Sig[nor]e Imperadore, e Re Carlo sesto di palmi 4 e 3 di fogliacci intagliato con cimasa, e tre fiori di sopra dorati d'oro fino di mano di Tuccari per pittura onze 1.15 doratura, e cornice onze 3.12» per un totale di onze 4.27; «un ritratto della n[ost]ra Imperatrice onze 4.27» forse dello stesso Tuccari anche se non è specificato; «un quadro di tempesta di mano di Tuccari di pal[m]i 4 e 7 con cornice [...] per pittura onze 3» per un totale di onze 6.6. Il breve profilo di Giuseppe Tuccari, fratello di Giovanni e pittore di paesaggi, è in SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 274 (c. 276).

³⁷⁰ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 305v. Il dipinto raggiunge le 10 onze con cornice.

³⁷¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 259 (c. 263v). Placido Vito compare quale testimone tra 1688 e 1689 in un processo per una lite di casa Ruffo su cui si veda RUFFO 1916, pp. 25, 381, 384; le deposizioni del pittore sono trascritte in CALABRESE 2000, pp. 179-187. Forse un altro pittore messinese è individuato alla voce «un Paesaggio di mano di Puleio [?] di pal[m]i 1.2 e ½ 1/3 di cornice dorata d'oro fino [...] pittura onze 1.10» (INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, 347v): se corretta è la lettura del nome, potrebbe trattarsi di «un nostro pittore messinese di paesi, marine ed animali, scolajo di Abramo Casembrot, chiamato Antonino Pulegio, uomo assai vecchio e religioso» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 101, c. 108v) al quale è dedicata anche una brevissima biografia in cui Susinno precisa, in piena corrispondenza con la voce dell'inventario, che «vedesi nelle sue tele abbondante lo stento» (ivi, p. 174, c. 184). Si noti peraltro che emerge nel testo una contraddizione (o uno di quei dati

All'ammirazione manifestata nelle *Vite* per artisti siciliani rispondono altre voci dell'inventario, con l'attribuzione a Mario Minniti di «un quadro della Caduta di Fetonte di pal[m]i 10 e 8»³⁷² valutato ben 20 onze, in linea con l'osservazione che compare nelle *Vite* sulle opere del pittore «pagate a prezzi vantaggiosi e di buon animo»³⁷³, e «un quadro della Sanctissima Ann[untia]ta di mano di d[on] Pietro dell'Aquila Pittore di palmi 3.2 e 3 [...] di prezzo cioè pittura onze 40»³⁷⁴, lautamente stimato in coerenza con la presentazione dell'artista nella *Vita di Filippo Tancredi*:

don Pietro dell'Aquila artefice rinomato da per tutto, delle cui carte intagliate all'acqua forte diceva Agostino Scilla a que' virtuosi di Roma che col tempo saranno assai più stimate di quelle di Marc'Antonio, e parimente di esso scrive Filippo Baldinucci nelle *Vite de' professori del disegno*, nel proemio dell'opera³⁷⁵.

Allo stesso modo gli artisti più noti, riconosciuti quali grandi maestri nelle *Vite*, hanno un certo rilievo nell'inventario, dove compaiono «un quadro ovato con la figura del Ganimede con cornice di pero negro con dui perfili dorati e cimasa sopra e sotto e dui mezzi dorati di mano di Tiziano per pittura onze 50»³⁷⁶, stima coerente con la grandezza riconosciuta da Susinno «al famoso Tiziano da Cadore»³⁷⁷, e «una Madonnina di mano di Carlo Maratti con libro in mano che legge di palmo uno, e 1 ½ liscia di cornice con suoi intagli per pittura onze 25»³⁷⁸, stima coerente con le diffuse lodi del pittore nello scritto di Susinno³⁷⁹. L'opera di Maratta è molto più apprezzata di dipinti di maggiori dimensioni evidentemente non compresi da Susinno e dai colleghi, tra cui «un quadro di mezza figura di S. Geronimo di mano di Domenico Greco spagnolo di palmi 2 e 2 ½»³⁸⁰ la cui pittura è stimata solo 6 onze. Maggiori i valori assegnati alle pitture «di mano di» Giovanni Buonconsiglio, Andrea Sacchi, Jacopo Bassano, Massimo Stanzione³⁸¹ – secondo Susinno «veramente Massimo tra' dipintori di quella gran città»³⁸² di Napoli – e dei pittori stranieri, da Luca di Leida a van Dyck³⁸³.

Anche pittori stranieri meno noti presenti nell'inventario trovano riscontri nelle *Vite*: «un quadretto sopra tavola ottangolato con la figura di Gius[epp]e Giusto che spiega la sonni [sic] a Faraone di mano di Durante onza una»³⁸⁴ è da ricondurre a quel «monsù Giovanni

cronologici interni che molto potrà dirci sui tempi di stesura delle *Vite*), perché il pittore è prima definito vecchio e poi, nella biografia, morto intorno al 1689.

³⁷² INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 242v. Il soggetto non compare nella *Vita* dedicata a Minniti da Susinno. L'apprezzamento per le pitture caravaggesche e l'alta stima del dipinto di Minniti sono stati notati in DI BELLA 1997, p. 70.

³⁷³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 117 (c. 125v).

³⁷⁴ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 335.

³⁷⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 282 (c. 283).

³⁷⁶ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 334v.

³⁷⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 26 (c. 34v).

³⁷⁸ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 306.

³⁷⁹ MARTINELLI 1960, p. XXIII.

³⁸⁰ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 341.

³⁸¹ A parte Buonconsiglio già ricordato, i pittori compaiono con «un quadretto del figliol prodigo di palmi 3 e 2 ½ senza cornice di mano d'Andrea Sacchi per pittura onze 15» (ivi, c. 306); «un quadro della Natività di Gesù Christo di pal[m]i 6 e 4 di mano di Giacomo Bassano con sua cornice sgosciata con sua carta imbogliata, e strafiorata di fiori per prezzo per pittura onze 20» (ivi, c. 336); «una Susanna di pal[m]i 8 e 6 di Cavalier Massimo con sua cornice dorata intagliata per pittura onze 12» (ivi, cc. 337-337v).

³⁸² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 226 (c. 234v).

³⁸³ Si tratta di «un quadro di pal[m]i 3 e 2 ½ con figura di S. Giovanni in piccolo di mano di Vandic con la cornice liscia di mistura stimato per pittura onze 20» (INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 243) e «un quadro di S. Geronimo sopra tavola di pal[m]i 2.X e 1.X di Luca d'Olanda con cornice [...] pittura onze 25» (ivi, cc. 272-272v).

³⁸⁴ Ivi, c. 348.

Battista Durante, pittore borgognone della Franca Contea ed abitante in Messina»³⁸⁵ ricordato quale maestro di Francesco Iaconissa, mentre «un paese di Giardino con sua veduta d'altri animali di mano di Monsig[no]r Rinaldi [...] per pittura onze 8» con «un altro paesaggio uguale di decta mano di decta misura, pittura onze 8»³⁸⁶ sono da restituire a Rinaldo della Montagna, il «monsù Rinaldo, quello artefice appunto cui Guido Reni tanto celebrava in queste fortune di mare»³⁸⁷ citato da Susinno, riprendendo Malvasia. Non compare invece il Ludovico Agricola, cui sono ricondotte nell'inventario ben sette opere³⁸⁸, da identificare con Christoph Ludwig Agricola, pittore tedesco documentato a Napoli, mentre sconosciuti rimangono un Domenico Ercole e un Giuseppe Subba³⁸⁹.

Talvolta l'inventario sembra riprendere le stesse espressioni già inserite nelle *Vite* per entrare nel vivo di questioni stilistiche. La distinzione tra lo stile di Polidoro e lo «stile polidoresco» che caratterizza i seguaci si rintraccia nella differenziazione fra «un quadro di S. Fran[ces]co di mano di Polidoro di pal[m]i 2 e 1.X con cornice a coda di Pavone dorata per pittura onze 12»³⁹⁰ e «un quadro di palmi 2 e 1 ½ di stile Polidoresco con Tobia ed Angiolo»³⁹¹ valutato la metà. Più esplicita e ben più sorprendente in un inventario è poi la precisione nella definizione stilistica della maniera di Scilla, con «due mezze figure d'Agostino Scilla della prima maniera una con la figura della Matematica, e l'altra della Scultura di palmi 4 e 3 [...] per pittura onze 8»³⁹². Nella voce, e in quel riconoscimento di una «prima maniera» di Scilla, è condensata l'individuazione da parte di Susinno di un «primo suo fare alquanto secco» e di una sua successiva «maniera veramente grata»³⁹³. La visione storica di Susinno, con il riconoscimento di diverse fasi nell'attività di un artista, è entrata nell'inventario.

Tutta la *Vita di Antonello Riccio* riecheggia poi nelle voci dell'inventario in cui compare l'artista. Più che in altri casi Susinno fonda la ricostruzione dell'attività del pittore su un serrato catalogo delle opere custodite nelle chiese cittadine in cui restituisce a Riccio un dipinto

³⁸⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 261 (c. 264v). Il passo è richiamato in DI BELLA 1997, p. 54, con rinvio a GROSSO CACOPARDO 1821, pp. 182-183.

³⁸⁶ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 340v.

³⁸⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 210 (c. 218v). Presentato come «lo sconosciuto Rinaldo» o «un certo Rinaldi» in DI BELLA 1997, pp. 8, 52, ma identificato con Rinaldo Mantovano in GRASSI 2017, p. 254.

³⁸⁸ «Dui paesaggi di Ludovico Agricola di pal[m]i 3 e 2 con cornice di mistura per pittura onze 16» (INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 337); «un S. Geronimo di mano d'Agricola con sua cornice dorata e liscia di pal[m]i 2 e 1 ½ per pittura onze 4» e «dui quadretti piccoli d'Agricola incollati sopra tavola onze 6» (ivi, c. 343v); «un quadro sopra tavola con S. Giovanni, e Maria Sanctis[si]ma senza cornice di mano d'Agricola [onze] 1» (ivi, c. 348); «un quadretto di mano d'Agricola sopra piangia di rame con cornice d'ebano con piangia di rame dorati una mancante [onze] 1» (ivi, c. 348v). Il pittore è riportato tra gli ignoti in DI BELLA 1997, p. 54.

³⁸⁹ Al primo sono attribuite «Due prospettive ottangolate di mano di Domenico Ercole con sue cornici dorate liscie per pittura onze 6» (INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 341), mentre sono riferiti alla sua scuola «dui paesaggi uguali di mare di maniera d'Ercole di pal[m]i 3 e 2» (ivi, c. 303v). Al secondo «un quadro della città di Vienna di palmi 7 e 5 di mano di d. Gius[epp]e Subba con cornice dorata liscia di mistura [...] per pittura tari 24 [onze] 1» (ivi, c. 349); «un quadro della città di Colon di mano di d. Giuseppe Subba con cornice liscia dorata di palmi 7 e 5 pittura onze 1» (ivi, c. 349v). Di complessa identificazione risultano pure «dui quadri di prospettiva mano del iacitano di palmi 3 ½ e palmi 2 e ½ con cornici intagliate dorate [...] pittura onze 2» (ivi, c. 344v). Domenico Ercole compare anche in collezione Latragna, su cui si veda DI BELLA 1997, p. 52. Di complessa identificazione è il pittore che compare alla voce «dui quadri di frutti di mare con pesci di pal[m]i 4 ½ e 3 con sua cornice dorata intagliata per pittura onze 3 [...] di mano d'Ettore Vannetrovalo [?] in tutto [onze] 9» (INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 275) che in DI BELLA 1997, p. 52, è letto non correttamente Ettore van Motten e ritenuto sconosciuto. È possibile che allo stesso pittore fosse riferito «un quadro di palmi 4.3 con figura d'un homo che vende frutti di mano d'Ettore [onze] 1» (INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 348v).

³⁹⁰ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 338v.

³⁹¹ Ivi, cc. 340v-341. Nell'inventario compare anche «un quadretto di pal[m]i 2 ½ e 1 ½ dipinto sopra tavola con l'effigie di n[ost]ro Sig[no]r[je] che va al sepolcro della scola di Polidoro con cornice negra con due perfile, ed una cimasola dorati per pittura onze 8» (ivi, c. 274v).

³⁹² Ivi, c. 341.

³⁹³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 235 (c. 242v).

attribuito a Polidoro e, per contro, esclude una tavola da attribuire piuttosto a un allievo di quest'ultimo, per precisare anche che «con tutto che paia ch'egli imitasse gli ordini de' Presepi di Polidoro, sparsi da per tutto, non di meno chi ben vi ferma attentamente l'occhio non vi ritrova cosa che particolarmente si possa dir simile»³⁹⁴. E fermando l'occhio su «un quadro del Cenacolo di palmi 2 e 2 [...] di mano d'Antonino Rizzo»³⁹⁵ e su una tavola con l'«Adorazione delli Maggi senza cornice d'Antonello Rizzo di pal[m]i 4 e 5»³⁹⁶ Susinno deve aver riconosciuto la mano dell'artista, che non ritrova invece nel «quadretto della Natività di nostro Sig[nor]e Giesù Christo di pal[m]i 2 e 2 con sua cornice intagliata con un rabisco nel mezzo per pittura onze 3 [...] della scola d'Antonio Rizzo»³⁹⁷. Le stime di 8 e 12 onze per la sola pittura delle due opere di Riccio non fanno che confermare la paternità di un pittore che «meritamente vien registrato tra' grandi artefici»³⁹⁸ della scuola messinese, valutato lautamente anche per «un quadro con figura di Venere e Marte a sedere con dui amorini a canto di mano d'Antonello Rizzo di palmi 3 e 1/2 e 4 Copia di Raffaele sopra tavola per pittura onze 8»³⁹⁹, sebbene si trattasse di una copia.

In linea poi con la necessità di distinguere le mani e riconoscere la qualità delle pitture, ma anche in linea con quanto accadeva spesso negli inventari, un buon numero di opere, con soggetti che vanno dalla frequentemente riprodotta Madonna della Lettera a figure di santi, ad altre scene sacre, sono definite «di mano ordinaria»⁴⁰⁰ e ovviamente stimate in maniera davvero contenuta, pur qualora di grandi dimensioni.

All'attenzione per le attribuzioni e l'individuazione delle diverse mani dei pittori si accosta una ancora più interessante volontà di indicare le diverse scuole e maniere. Quella che troppe volte è apparsa una carenza dei compilatori, incapaci di precisare un autore ma pronti a individuare più genericamente una scuola pittorica, è al contrario una grande virtù di quanti, pur di fronte a opere non identificate e non note, di autore sconosciuto e non documentato, si cimentavano con ragionamenti attributivi e pervenivano all'individuazione di un ambito. L'inventario Di Giovanni brulica di questo tipo di indicazioni e rivela un gruppo di esperti conoscitori che ben definisce ciò che ha sotto gli occhi. Molte sono le opere ricondotte a una maniera geograficamente definita talvolta in modo generico (come accade nel caso di «un quadro di tempesta patita di mano forastiera»⁴⁰¹ e di «un quadro di S. Geronimo sopra tavola con cornice d'ebano violato di palmi 3 e 2 1/2 di mano oltremontana»⁴⁰²), talvolta in modo più puntuale (nell'individuare ad esempio le numerosissime pitture di «scola fiaminga» o «di mano

³⁹⁴ Ivi, p. 77 (c. 85).

³⁹⁵ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 305v.

³⁹⁶ Ivi, c. 272v.

³⁹⁷ Ivi, c. 243v.

³⁹⁸ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 75 (c. 83v).

³⁹⁹ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, cc. 341v-342.

⁴⁰⁰ «Un quadro con figura istoriata di Salomone di pal[m]i 9 1/2 e 7 di mano ordinaria per pittura onze 4 per cornice dorata per oro, e legname onze 2.12» (ivi, c. 245); «un quadro all'antica della Natività fatto a libro sopra tavola di mano ordinaria per pittura onze 6» (ivi, c. 246); «dui quadri uguali con le figure uno di S. Ignatio, e l'altro di S. Francesco Saverio di mano ordinaria di palmi setti, e quattro [...] per pittura onze 6» (ivi, c. 305); «un quadro grande del Santissimo Rosario di pal[m]i 9 e 6 di mano ordinaria pittura onze 3» e «un quadro di S. Dom[enic]o Suriano di palmi 7 e 4 con sua cornice dorata di mano ordinaria per pittura onze 1 per legname, e doratura onze 3» (ivi, c. 343); «un quadro della Stragge delli Innocenti di palmi 3 e 2 con cornice dorata d'oro fino di mano ordinaria per pittura onze 1» (ivi, c. 345); «tre quadretti ottangolati uno con figura di Santa Lucia, e dui di palmo 1 e 3/4 con due teste con cornici liscie dorate di mano ordinaria per pittura onze 2» (ivi, cc. 345-345v); «un quadro dell'Ambasceria della Sacra Lettera di palmi 7 e 5 con cornice [...] di mano ordinaria per pittura onze 1.10» (ivi, cc. 345v-346); «un quadro della Sacra Lettera di palmi 4 e 3 senza cornice di mano ordinaria [tarì] 15» (ivi, c. 348).

⁴⁰¹ Ivi, c. 346v.

⁴⁰² Ivi, c. 345.

fiaminga»⁴⁰³ e quelle, altresì numerose, di «maniera venetiana»⁴⁰⁴, perlopiù di buon prezzo, accanto alle quali compaiono pure una «di mano napoletana»⁴⁰⁵ e una «di maniera francesca»⁴⁰⁶.

Come già nelle *Vite*, le maniere sono in primo luogo però quelle dei maggiori maestri, puntualmente individuate nei «dui quadri di pal[m]mi 3.4 con le figure uno con figura di S. Geronimo sopra tavola per pittura onze 25 e l'altro con figura di nostra Sig[nor]a con il bambino lattante per pittura onze 3 della maniera di Luca d'Olanda [...] tutti due in tutto onze 35.6»⁴⁰⁷; «un quadro della maniera del Cavalier Massimo di pal[m]mi 8 e 6.2 con l'istoria di Loth con sua cornice dorata per pittura onze 12»⁴⁰⁸; «un paesaggio con dui figure ed un cavallo con sua cornice negra di palmi tre con dui perfili dorati di maniera del Bassano pittura onze 10»⁴⁰⁹; «un paese di maniera di Posino di pal[m]mi 2 ½ [...] pittura onze cinque»⁴¹⁰. Valutazioni ingenti spettavano alla scuola di Raffaello, in tutta coerenza con l'ammirazione per il pittore e per i suoi allievi, con «un quadro della Natività di nostro Signore Giesù Christo di palmi 6.X e 4 con sua cornice dorata a petto di pernice della scola di Raffaele per pittura onze 50» e «un quadro di S. Geronimo sopra tavola di palmi 6 ½ e 4 ½ della scola di Raffaele [...] per pittura onze 50»⁴¹¹, mentre più contenute erano le stime delle opere della «scola del Spagnoletto» e della «scola di Guido», valutate per la pittura solo 5 onze, o della «scola del Morande»⁴¹², il «Giovanni Maria Morandi fiorentino»⁴¹³ che compare nella *Vita* di Agostino Scilla e in quella di Placido Celi⁴¹⁴, tutte stime superate da quella assegnata a «un quadro con la figura di Giesù

⁴⁰³ «Un ritratto di mano fiaminga di mezza figura [onze] 20» (ivi, c. 245); «un quadro d'una pittura fiaminga con menza figura di Santa Maria Maddalena di palmi 2 ½ e 2 con sua cornice di pero negra [...] dalla scola fiaminga valore cioè per pittura onze 12» (ivi, cc. 336v-337) ma onze 17 in tutto; «un quadro di mezza figura d'una Santa Maria Maddalena di pal[m]mi 2.X e 2 con cornice di pero negra [...] della scola fiaminga per pittura onze 12» (ivi, cc. 337v-338); «un Paesagge di ghiaccio, e neve fiamingo sopra tavola di palmi 2 ½ e 2 con sua cornice negra con quattro angoli, e cimase dorate per pittura onze 12» e «un quadro con mezza figura vestita di negro che scrive con la morte d'addietro di palmi 4 e 5 con cornice negra d'ebano con suo profilo dorato dentro con quattro cimase dorate nelli 4 angoli di mano fiaminga per pittura onze 10» (ivi, c. 338); «un quadro sopra tavola fiamingo di palmi 3 e 4 con figura di maritaggio con cornice dorata liscia intagliata per pittura onze 12» (ivi, cc. 338-338v); «un quadretto di borlettini [?] imbambocciati che giocano a scacchi mano fiaminga di pal[m]mi 2 e 1 ½ [...] per pittura onze 6» (ivi, c. 340v); «un quadretto di S. Maria della Pietà sopra Tavola della scola fiaminga di pal[m]mi 2 e 1.X di legname di pero [...] di prezzo per pittura onze 4» e «un quadro di palmi 2 e 1 ½ con figura di n[ost]ro Sig[nor]e Crocefisso con la Madonna S. Giov[ann]e la Maddalena di mano fiaminga» (ivi, c. 342).

⁴⁰⁴ «Un quadro di Davide quando trovò a Tamiri [Tamar] con Amone di maniera veneziana di pal[m]mi 4 e 5 senza cornice stimato per pittura onze 20» (ivi, c. 243); «un quadro originale di pal[m]mi 6 e 5 con la figura della vergine Ester [?] di maniera venetiana con sua cornice negra di pero, con suoi perfili d'oro con li quattro angoli intagliati dorati d'oro fino per pittura onze 12 [...] in tutto 19» (ivi, c. 272v); «un quadro di San Giovanni sopra tavola di pal[m]mi 3 per tre con cornice dorata intagliata di fogliacci di scola venetiana per pittura onze 12» (ivi, cc. 303-303v); «un quadro senza cornice di Venere, e Marte figure nude di palmi 5 e 8 stimato per pittura onze 6 della maniera venetiana» (ivi, cc. 343v-344).

⁴⁰⁵ «Un quadro con la figura della Pittura di palmi 6 e 5 con sua cornice negra con due perfili dorati, e con quattro scartocci nelli quattro angoli di mano napoletana per pittura onze 5» (ivi, c. 339).

⁴⁰⁶ «Un quadretto lascivo con una donna nuda di pal[m]mi 2 e 2 ½ di mano incognita con un soldato con il liuto in mano di maniera francesca [...] per pittura onze 5» (ivi, c. 273).

⁴⁰⁷ Ivi, cc. 335-335v.

⁴⁰⁸ Ivi, c. 274v.

⁴⁰⁹ Ivi, c. 339.

⁴¹⁰ Ivi, c. 342v.

⁴¹¹ Ivi, c. 335.

⁴¹² Si trattava rispettivamente di «un quadro con le figure de S[an]ti Pietro, e Paulo della scola del Spagnoletto con sua cornice negra di palmi 5.X e 5 con dui perfili dorati, e quattro scartocci, nelli quattro angoli per pittura onze 5» (ivi, c. 339) per un totale di poco più di 10 onze; «un quadro di S. Francesco della scola di Guido di palmi 6 e 4 con sua cornice negra con due perfili dorati, di prezzo per pittura onze 5» (ivi, c. 303v); «un quadro con l'effigie dell'Ecce Homo di pal[m]mi 2 e 2 con sua cornice negra con suo profilo dorato ammortito della scola del Morande di prezzo cioè per pittura onze 2 [...] in tutto onze 3.14» (ivi, cc. 243v-244).

⁴¹³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 240 (c. 247).

⁴¹⁴ Ivi, p. 248 (c. 253).

Christo alla colonna di palmi 5 ½ e 4 con cornice negra, con sue cimase e dui profili dorati della scola di Catalano per pittura onze 6»⁴¹⁵, a riprova della grande considerazione di Susinno per il pittore e della più generale volontà di rivalutazione della scuola messinese, sebbene «un quadro di S. Francesco di palmi 5 e 4 della scola di Barbalonga» venisse stimato «per pittura onze 3»⁴¹⁶.

Meno evidente, nello scarno linguaggio notarile, è l'interesse per le tecniche tanto forte nelle *Vite*, limitato nell'inventario alla consueta cura dei compilatori nel registrare i diversi supporti, con la presenza di pitture su tavola⁴¹⁷ e, più raramente, su lavagna⁴¹⁸ e su rame⁴¹⁹, con la sola eccezione di «un quadro di pal[m]i 1 ¼ con la figura di S. Anna, e Maria Sanctissima di Chiaro oscuro»⁴²⁰. Una pletora di opere resta invece nell'anonimato dei soli soggetti⁴²¹, corredate dalle misure oltre che da puntuali indicazioni sulle cornici.

⁴¹⁵ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 339v. L'opera raggiungeva una stima complessiva di poco più di 11 onze.

⁴¹⁶ Ivi, c. 344.

⁴¹⁷ Oltre a quelli già ricordati comparivano «una figura di S. Maria Maddalena sopra Tavola» (ivi, c. 244); «dui angoli sopra tavola», «un quadro di frutti con un agnello», una «figura di nostra Signora con il Bambino in braccia sopra tavola» (ivi, c. 304).

⁴¹⁸ «Dui quadri uguali sopra lavagna di Genova, uno con figura di S. Bartolomeo e l'altro di S. Geronimo di pal[m]i 2 e 2» (ivi, c. 246); «dui quadretti uguali sopra lavagna di pal[m]i 1 ½ e 1» (ivi, c. 273); «altri dui quadri sopra lavagna di Genova uno con San Geronimo, e l'altro di S. Fran[ces]co di palmi 2 e 1 ½» e «dui quadri uguali con battaglia sopra Pietra lavagna» (ivi, c. 347); «un quadro sopra lavagna della Pietà di palmi 2 e 1 ½» e «un altro uguale con la figura della Madonna, e S. Elisabetta sopra lavagna» (ivi, c. 350).

⁴¹⁹ «Un quadro di Capezzale in ottangolo sopra rame con la figura di S. Fara» (ivi, c. 275).

⁴²⁰ Ivi, c. 274.

⁴²¹ «Dui quadri seu paesaggi uno con vascello incendiato, e l'altro di terra» (ivi, c. 243); «un quadro di pal[m]i 6 e 5 dell'Annunciazione delli Pastori», «un quadretto di S. Maria Magdalena» (ivi, c. 244); un «Ecce Homo», una «Giuditta», «dui paesaggi» e «otto quadri di Città, e Campagna con battaglie a traverso» (ivi, c. 244v); «dui quadri in mezza figura eguali con l'effigie di Christo, e l'altro di Maria Santissima», «un Sant'Agostino» e una «mezza figura di S. Francesco di Paula» (ivi, c. 245v); «due paesaggi lunghi» (ivi, c. 246); «un quadro della Natività» (ivi, c. 246v); «ritratti n. 10 della famiglia austriaca» (ivi, c. 272); «la figura del Santissimo Rosario» (ivi, c. 272v); «un quadro con sua Donna con suo puttino confitti [?], «altra uguale d'una Santa Vergine», «altro con l'istoria della vendita di Giuseppe Giusto» e «l'Imagine della Sanctissima Concett[ion]e di Maria» (ivi, c. 273v); «un quadro della Fucina di Vulcano», uno «vecchio con l'Imagine di n[ost]ra Sig[nor]a Santa Catarina», uno «con il bagno di Diana» (ivi, c. 274); «un ritratto di Vittorio Amedeo a cavallo» (ivi, c. 274v); «un Paese», «dui quadri di palmi 6 e 5 con scherzo di puttini» e «Un quadretto di S. Anna nostra Signora, ed il Bambino» (ivi, c. 275v); «un quadro di pal[m]i 6 e 5 di S. Francesco Saverio, e S. Ignatio», uno «a traverso di S. Giuseppe che dorme», «un ritratto del Conte Ruggeri a cavallo», «un quadro di David in mezza figura» (ivi, c. 276); «un ritratto con cristallo inn[ant]e d'un cavalier di Malta» (ivi, c. 303); un «Martirio di San Placido» (ivi, c. 303v); «un quadro di frutti con un agnello» (ivi, c. 304); «un paesaggio di pal[m]i 9 e 6 con figurine a cavallo», «altro quadro uguale con assedio», «un quadro del Sanctissimo Rosario», una «Giuditta» (ivi, c. 304v); «un quadro d'animali», «un quadro di palmi 7 e 5 di Giob», «ritratti n. 5» (ivi, c. 305); «un quadro della cena», uno con «accampamento di soldati con padiglioni» (ivi, c. 305v); «dui quadri uno di fiori, e frutti, e l'altro paesaggio», una «mezza figura [...] che sona la brogna», «un quadro di nostro Signore al sepolcro» (ivi, c. 306); un «S. Filippo Neri», «dui quadri in ottangolo con la Fucina di Vulcano», «un quadretto di S. Francesco di Paula», «dui quadri di città assediata» (ivi, c. 306v); uno «con figura di caccia» (ivi, c. 307); «un ritratto di mezza figura di donna vestita alla fiaminga» (ivi, c. 336v); «dui ritratti con personaggi di casa», «l'istoria d'un sacrificio di Senofonte» (ivi, c. 339); «dui ritratti d'un cardinale, uno e l'altro d'un cavaliere» (ivi, c. 339v); «dui paesaggi» e «dui quadri di prospettiva» (ivi, c. 343); un «trionfo di puttini» (ivi, c. 343v); una «Liberatione de Padri Santi dal Limbo», «dui quadri con figure una con croce alla mano, l'altra con vaso in mano uguali» e «un quadro con l'Imagine di Christo con croce in collo» (ivi, c. 344); un «S. Geronimo» e un «S. Francesco nell'Eremo» (ivi, c. 344v); «un ritratto vecchio d'un moribondo», «mezza figura di nostra Signora col bambino» (ivi, c. 345); «un quadro con figura della Beata Ippolita di Casa Giovanna», «mezza figura di S. Pietro ad Vincola» (ivi, c. 345v); «mezza figura dell'Ecce Homo», «un quadretto senza cornice di due ritrattini di figlioli», «dui quadri in 12angoli di figurine di Giacob, e Noé» (ivi, c. 346); una «nostra Signora contemplativa», un «quadro vecchio con l'istoria di Giuseppe Giusto», «una Madonna con Bambino, e S. Giov[ann]e» (ivi, c. 346v); «dui quadri piccoli uno con l'effigie di S. Giuseppe e l'altro S. Francesco» (ivi, c. 347); una «S. Cecilia» e uno «Sponsalizio di nostra Sig[nor]a» (ivi, c. 347v); «un quadro di S. Ignatio e S. Fran[ces]co Saverio», «due Sante vergini» (ivi, c. 348); una «nostra Signora con S. Placido, e S. Agata», «dui quadri di frutti laceri», una «Pietà» e due battaglie (ivi, c. 349); «un quadro di frutti», uno «di Convito delli dei», uno con «Grastone di fiori» (ivi, c. 349v);

Numerose e talvolta ben valutate sono le copie, che rispondono da un lato alla stessa necessità di distinzione tra copia e originale che bene emerge nelle *Vite* ma rivelano dall'altro, in virtù delle stime, il pieno apprezzamento che anche una copia poteva raggiungere. Non si spiegherebbe altrimenti la congrua valutazione di «un quadro con figura d'un Christo con la croce in mano copia di Guido Reni di palmi 9 e 6 ½ con sua cornice intagliata per pittura onze 10»⁴²², da legare all'ammirazione per l'originale e alle grandi dimensioni del dipinto, né delle copie da Mattia Preti, talvolta apprezzate tanto quanto un suo originale, dato che un *S. Girolamo* del calabrese era stato valutato 8 onze e due copie di dimensioni di poco superiori 7 onze ciascuna⁴²³. Tra le copie dai più noti artisti italiani, accanto al già citato Maratta, compariva anche il Sassoferrato con «una Madonna col Bambino lattante copia di Ferrato con cornice di pero liscia, e cristallo [onze] 6» e «una Madonna Addolorata copia come sopra [onze] 4»⁴²⁴. Di copie ben apprezzate, soprattutto da opere romane, se ne rintracciano diverse anche nelle *Vite*, talvolta tanto pregevoli da ingenerare dubbi, come accade davanti alla «gran tela di S. Michele, copia di quello che conservano i padri cappuccini di Roma», originale di Guido Reni ripreso da Domenico Guarguena, che spinge l'autore ad aggiungere che «chi ha veduto quello di Roma non sa staccare l'occhio da questa copia, considerandone la maestria così nobile, risoluta e franca che se non si sapesse la storia, darebbe molto a dubitare»⁴²⁵.

La puntuale precisazione ove trattasi di copia e l'indicazione, nella maggior parte dei casi, dell'autore preso a modello indicano però l'imperare di una ferrea volontà di distinguere la copia dall'originale, esigenza primaria anche del Susinno storiografo che aveva avviato l'intera sua opera proprio con la sentita necessità di distinzione dell'una dall'altro e aveva proseguito nell'*incipit* del suo *Argomento della storia al lettore* a chiarire il rapporto con l'originale,

vero fonte, da cui come ruscello la copia si dirama: ma quantunque il rivolo sia limpido e chiaro, la chiarezza e la limpidezza del fonte consegue giammai [...] e della stessa guisa una copia ancorché in sommo grado dilettevole agli occhi nostri, tutto che vaga e bella in eccesso ella ci sembri, colla vaghezza e colla bellezza d'un originale non fia che mai si metta in paragone⁴²⁶.

I rimandi tra inventario e manoscritto sono anche più specifici. Nel proliferare di copie della *Madonna della Lettera*⁴²⁷, appare «un quadro di n[ost]ra Signora della Sacra Lettera copia di Barbalonga senza cornice di palmi 4 e 3 pittura onze 6»⁴²⁸, ben valutato alla luce dell'originale del pittore messinese, a sua volta «copia di quella veneranda immagine»⁴²⁹, su cui Susinno si era dilungato nel testo precisandone la committenza senatoria e il destinatario: il viceré marchese de los Vélez, Pedro Fajardo y Requeséns y Pimentel. Le varie copie da Caravaggio presenti nell'inventario appaiono di diverso tenore. Quello ritenuto di più alta qualità era «un quadro

«una Madonna col Bambino in braccio con fioretti in mano», due paesi di cui uno «con la Parabola del prossimo assassinato» e l'altro con un «ballo di villani» (ivi, c. 350); «una menza figura d'un frat[el]lo Cappuccino» (ivi, cc. 350-350v); «dui paesi figurati uno d'Oloferne senza cornici, e l'altro con figure antichi» e «un quadro della Sanctissima Ann[untia]ta» (ivi, c. 351).

⁴²² Ivi, c. 337. L'opera, compresa la cornice, raggiungeva la stima di 16 onze e 12 tari. Sulle copie negli inventari messinesi si veda DI BELLA 1997, pp. 67-68.

⁴²³ Erano «una copia di Cavalier Matthia con Storia della Regina Tamiri [Tamar] di palmi 7 e 8 ½ senza cornice per pittura onze 7» e «un quadro copia del cavalier Matthia senza cornice delli cinque sensi del corpo di palmi 10 e 8 per pittura onze 7» (INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 341v). A questi si aggiungeva «un quadro con mezza figura di S. Francesco senza cornice Copia del Matthia [onze] 3» (ivi, c. 345v).

⁴²⁴ Ivi, c. 344v.

⁴²⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 171 (c. 180v).

⁴²⁶ Ivi, p. 9 (c. 19).

⁴²⁷ Oltre a quelle riportate nel testo compare nell'inventario «una copia della Sacra Lettera di palmi 9 e 6 con suo capitello dorato con cornice dorata intagliata per pittura onze 4» (INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 339v) e «un quadretto di nostra Sig[nor]a della Sacra Lettera» (ivi, c. 348v).

⁴²⁸ Ivi, c. 344.

⁴²⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 155 (c. 163v).

dell'infrazione panis copia di Caravaggio di palmi 8 e 6 con sua cornice dorata con fogli di lauro trasforata per pittura onze 12»⁴³⁰, seguito per valore da «una copia della Natività del quadro delli capuccini di pal[m]i 10 e 8 senza cornice per pittura [onze] 6»⁴³¹, di cui sembra superfluo ai compilatori specificare l'autore data la notorietà dell'*Adorazione dei pastori* di Messina. Sorprende che le due copie superino per stima del lavoro pittorico un originale dello stesso artista, individuato nel «quadro di palmi 5 ½ e 4 con sua menza figura di S. Geronimo del Carvagio per legname onze 2.12 doratura onze 3 pittura onze 1»⁴³². Per quanto la valutazione complessiva superi le 6 onze, l'attribuzione di un valore tanto basso alla pittura sorprende, tanto da far sospettare che anche in questo caso si tratti di una copia, per un errore di trascrizione non precisata, la cui stima risulta pari a quella di un'altra copia, evidentemente di pittura corrente, che raffigurava «la Madonna, e bambino in braccia con cornice di pero negra con profilo dorato copia di Caravaggio per pittura onze 1»⁴³³. Più interessante il «quadro di S. Geronimo con una testa di morte in mano di palmi 4 e 5 con cornice liscia dorata copia del Caravaggio per pittura onze 2»⁴³⁴, che riprendeva probabilmente uno dei due S. Girolamo di casa Adonnino, quello definito nelle *Vite* «di maniera secca, che tiene nelle mani e medita un teschio di morte»⁴³⁵, prova per Susinno della coesistenza di diverse maniere nella produzione del pittore. Il riconoscimento dell'opera nell'inventario dimostra non solo la piena cognizione dei beni dei diversi collezionisti messinesi ma anche il legame costante con le notizie riportate nelle *Vite*. Il consistente numero di copie da Caravaggio dell'inventario Di Giovanni trova peraltro conferme nel testo, con Alonso Rodriguez che «Replicava alcune pitture de' gran maestri, che ritrovansi in Messina, e con ansia maggiore le pitture del Caravaggio»⁴³⁶ e Andrea Suppa che aveva copiato, oltre alle pitture di Guercino, «tutte le opere del Caravaggio», tanto da indurre Susinno – sempre attento alla corretta attribuzione delle opere – ad avvertire: «Oggidì le copie di sì buon giovane fa di mestieri considerarle per non incorrere in qualche abbaglio, come si suole»⁴³⁷. A confermare infine che nel collezionismo, e non solo messinese, il problema era sostanziale compagno nell'inventario Di Giovanni varie copie di note pitture messinesi⁴³⁸ e ben più numerose pitture riconosciute come tali senza altre indicazioni⁴³⁹. Sembra scontato che chi come Susinno dovesse porsi per professione interrogativi sull'autografia e sullo *status* dei dipinti da inventariare facesse confluire anche nelle *Vite* considerazioni dello stesso tenore. Del resto è proprio all'esperienza, che deve essere quella del conoscitore e del perito, abituato a vedere e conoscere le maniere, che Susinno si affida anche nelle *Vite*. Nel dirimere confusioni attributive, esplicitamente afferma: «l'esperienza rende visibile che alcuni lavori del Cumandeo sieno stimati del Cattalani, perché coincidono

⁴³⁰ INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 337v; la stima complessiva è di 16 onze e 14 tari.

⁴³¹ Ivi, c. 305v.

⁴³² Ivi, c. 343.

⁴³³ Ivi, cc. 304v-305.

⁴³⁴ Ivi, c. 346.

⁴³⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 114 (c. 122). Sulle due opere, riportate in DI BELLA 1997, p. 77, cfr. *supra*.

⁴³⁶ Ivi, p. 134 (c. 143v).

⁴³⁷ Ivi, p. 214 (c. 223).

⁴³⁸ «Una copia della Madonna della Pietà dell'Ospedale senza cornice di pal[m]i 10 e 7 per pittura onze 3» (INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 244); «un quadro della Natività di nostro Signore di palmi 4 e 3 con cornice dorata copia di Quagliata per pittura tari 24» (ivi, c. 348v); «una copia di S. Maria Maddalena di Barbalonga senza cornice di palmi 6 ½ e 5 [onze] 1» (ivi, c. 349).

⁴³⁹ «Un quadro della Regina Saba copia di pal[m]i 9 ½ e 7 di mano ordinaria per pittura onze 6» (ivi, c. 245); «Copia del ritratto di S. Francesco di Paula di pal[m]i 8 e 4 con sua cornice liscia dorata per pittura onze 4» (ivi, c. 273); «un quadro di S. Filippo Neri di palmi 8 e 5 con cornice intagliata dorato con otto imposte dorate Copia, per pittura onze 6» (ivi, c. 340); «due copie ovate di funerale una con la figura di nostra Signora del Sanctissimo Rosario, e l'altra della Sacra Famiglia senza cornici [onze] 2» (ivi, cc. 346-346v); «una battaglia di mare senza cornice copia di palmi 9.2 e 6 [onze] 1» (ivi, c. 348v); «un S. Bartolomeo di pal[m]i 8 e 5 copia senza cornice [onze] 1» (ivi, c. 349); «un ovato senza cornice sopra Tavola con figura di Pallade copia [onze] 1» (ivi, cc. 349-349v).

nella stessa maniera»⁴⁴⁰. Il passo più esplicito in tal senso è però quello riferito a una perduta opera di Antonello da Messina che, in nome della questione delle origini e a causa di qualche imperizia nel valutare i cosiddetti primitivi, si moltiplica in diversi Antonelli attivi prima di Antonello. In questa errata e confusa prospettiva, Susinno attribuisce a uno dei suoi Antonelli il *S. Nicola in cattedra*, ormai perduto ma noto attraverso una copia oltre che attraverso i disegni di Cavalcaselle, affidandosi solo all'esperienza e al paragone con un polittico oggi di incerta identificazione custodito nella chiesa di Santa Maria di Gesù Inferiore:

E perché in amendue le riferite cone, cioè la sopradetta di S. Niccola e la presente, riscontrasi la stessa maniera di un medesimo artefice, mi si porge perciò qualche congettura. [...] ne deduco che non solo la cona di S. Maria di Giesù fosse stata lavorata dal sudetto Antonello, ma altresì quella di S. Niccola, per essere ambidue dello stesso stile e maniera, come cel conferma l'esperienza⁴⁴¹.

L'esperienza è quella dell'esercizio costante del riconoscimento degli stili, praticata nel lavoro di esperto come nel lavoro di storico, dove oggetto privilegiato – se non unico – sono le stesse pitture. Anche in tal senso Susinno è sorprendentemente esplicito quando, a conclusione di alcune rettifiche all'ingannevole opinione comune, procede alla ricostruzione di un primo catalogo delle opere di Salvo d'Antonio: «deesi escludere come sciocca ed insussistente la opinione del volgo, per cui confutare non ci vagliano altre ragioni e documenti, se non le opere medesime degli autori»⁴⁴². Primo documento dello storico dell'arte sono le opere stesse, così come suo ruolo primario è quello di fornire corrette attribuzioni: «alla storia debbono i pittori tutti ed il mondo letterario la cognizione della verità di sapere chi sia il vero autore di un'opera così squisita, e lo sgombrare l'errore dalla mente di alcuni, che ne credono autore un altro che mai nol fu»⁴⁴³.

Al di là della correttezza delle attribuzioni, il mestiere di conoscitore e quello di storico non sono più scindibili.

⁴⁴⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 123 (c. 131v).

⁴⁴¹ Ivi, pp. 120-121 (cc. 128-128v), *Mario Minniti pittore siracusano*.

⁴⁴² Ivi, p. 31 (c. 39v).

⁴⁴³ Ivi, p. 11 (c. 21). Il riferimento è però a un *S. Placido* perduto, allora nel Duomo di Messina, che Susinno data 1276 e che ritiene realizzato da uno degli Antonelli di quella stirpe di sua invenzione, predecessori di Antonello da Messina.

FONTI ARCHIVISTICHE

INVENTARIO MONCADA 1726

Inventario dei beni di Antonio Moncada, 14 agosto 1726. Archivio di Stato di Messina, Fondo notarile, Notaio Costa Francesco (1701-1743), vol. 497, «Minute Mei Notarij Fran[ces]co Costa R: O: M: Anni Quarte Indictionis 1725 & 1726», cc. 467-475v.

INVENTARIO CIANCIOLO 1709

Inventario della divisione ereditaria dei dipinti di Alessandro e Francesco Cianciolo, 29 aprile 1709. Archivio di Stato di Messina, Fondo notarile, Notaio Galteri Domenico (1698-1718), vol. 431, 1708-1709, cc. 836-837.

INVENTARIO ARENA E PELLEGRINO 1706

Inventario della vendita dei dipinti di Caterina Arena e Pellegrino, 19 maggio 1706. Archivio di Stato di Messina, Fondo notarile, Notaio Pinna Pierdomenico (1672-1739), vol. 299, «Minute Anni XIV Ind[ictionis] 1705-1706», cc. 354-355.

INVENTARIO DI GIOVANNI 1731

Inventario ereditario dei beni di Vincenzo Di Giovanni, 15 ottobre 1731. Archivio di Stato di Messina, Archivi privati, Archivio Di Giovanni Zappata, AP 18, 1549-1731, cc. 232-371v.

BIBLIOGRAFIA MANOSCRITTA

SUSINNO ms. 1724

F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi, e di altri che fiorirono in Messina, istoria nella quale vengono descritte le opere insigni, le patrie, i costumi ed i ritratti loro [...]* Coll'aggiunta infine di una Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole, o tele logore, ms. 1724, Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basilea, A 45.

BIBLIOGRAFIA A STAMPA

ABBATE 2004

V. ABBATE, *Van Dyck a Palermo*, in *Van Dyck. Riflessi italiani*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini, Milano 2004, pp. 68-81.

AGNELLO 1964

S.L. AGNELLO, *M. Minniti e A. Madiona nelle Vite di Francesco Susinno*, «Archivio Storico Siracusano», X, 1964, pp. 75-95.

ALLEGGRANZA 1755

G. ALLEGGRANZA, *Lettere famigliari di un religioso domenicano toccanti varie singolari antichità, fenomeni naturali, vite, ed opere di alcuni uomini illustri del Regno di Sicilia, e Malta*, «Giornale de' Letterati», 1755, pp. 1-19.

ARDIZZONE GULLO 2008

G. ARDIZZONE GULLO, *I Cavalieri di San Giovanni a Monforte San Giorgio*, in *Frammenti e memorie dell'Ordine di Malta nel Valdemone*, a cura di C. Ciolino, Messina 2008, pp. 377-381.

AURIA 1698

V. AURIA, *Il Gagino redivivo o' vero Notitia della Vita, ed Opere d'Antonio Gagino nativo della città di Palermo, scultore famosissimo [...]*, Palermo 1698.

BALDINUCCI 1681a

F. BALDINUCCI, *Lettera di Filippo Baldinucci fiorentino nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura. All'illustrissimo, e clarissimo signor marchese, e senatore Vincenzio Capponi logotenente per il serenissimo gran duca di Toscana nell'Accademia del disegno*, Roma 1681.

BALDINUCCI 1681b

F. BALDINUCCI, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno [...]*, Firenze 1681.

BALDINUCCI 1681-1728

F. BALDINUCCI, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, I-VI, Firenze 1681-1728.

BALDINUCCI 1765

F. BALDINUCCI, *Raccolta di alcuni opuscoli sopra varie materie di pittura scultura e architettura scritti in diverse occasioni [...]*, Firenze 1765.

BARBERA 1993

G. BARBERA, *Susinno Francesco*, voce in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani*, II. *Pittura*, a cura di M.A. Spadaro, presentazione di V. Sgarbi, Palermo 1993, p. 516.

BAROCCHI 1979

P. BAROCCHI, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana, Parte prima: Materiali e problemi*, II. *L'artista e il pubblico*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 5-82.

BAROCCHI 2000

P. BAROCCHI, *Gli strumenti di Bellori*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra, a cura di E. Borea, C. Gasparri, I-II, Roma 2000, I, pp. 55-80.

BARTONI 2012

L. BARTONI, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Roma 2012.

BELLORI/BOREA 2009

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di E. BOREA, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, I-II, Torino 2009 (edizione originale Torino 1976).

BERNINI 1961

D. BERNINI, [Recensione a] *Francesco Susinno: Le vite de' pittori messinesi. Testo, introduzione e note bibliografiche a cura di Valentino Martinelli. Firenze, F. Le Monnier, 1960*, «Emporium», 8, 1961, p. 94.

BERTINI 1823a

G. BERTINI, *Memorie de' pittori messinesi, e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al XIX ornate di ritratti. Messina dai tipi di Giuseppe Pappalardo 1821. 1822., in 8vo di pag. 240, oltre il discorso preliminare, e l'indice*, «Giornale di Scienze Letteratura ed Arti per la Sicilia», 3, 1823, pp. 314-327.

BERTINI 1823b

G. BERTINI, *Memorie de' pittori messinesi, ecc. Sei Lettere MSS di Giuseppe Grosso Cacopardi. Continuazione dell'estratto*, «Giornale di Scienze Letteratura ed Arti per la Sicilia», 4, 1823, pp. 84-103.

BOREA 1961(1962)

E. BOREA, *Vicenda di Polidoro da Caravaggio*, in *Studi di storia dell'arte. Raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, numero monografico di «Arte antica e moderna», 13-16, 1961(1962), pp. 211-227.

BOREA 1992

E. BOREA, *Giovan Pietro Bellori e la "commodità delle stampe"*, in *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, atti del colloquio (Firenze 1990), a cura di E. Cropper, G. Perini, F. Solinas, Bologna 1992, pp. 263-285.

BROVADAN 2020

C. BROVADAN, *Prima di Cimabue: greco e grecanico in padre Resta*, «Studi di Memofonte», 25, 2020, pp. 41-54.

CALABRESE 2000

M.C. CALABRESE, *Il patrimonio di Antonio Ruffo, principe della Scaletta. Una lite in famiglia*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», 1-2, 2000, pp. V-XIII, 1-353.

CARRARA 2000

E. CARRARA, *Vasari e Borghini sul ritratto. Gli appunti pliniani della Selva di notizie (ms. K 783.16 del Kunsthistorisches Institut di Firenze)*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 2-3, 2000, pp. 243-291.

CELIO 1638

G. CELIO, *Memoria [...] Delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzj di Roma*, Napoli 1638.

CINÀ 2003

R. CINÀ, *Conoscitori nella Sicilia del Settecento: Padre Fedele da San Biagio*, in *La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento. Palermo*, a cura di S. La Barbera, Palermo 2003, pp. 83-100.

COEN 2010

P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, con una prefazione di E. Castelnuovo, I-II, Firenze 2010.

COSTA 2017

S. COSTA, *La legittimità dello spettatore "disinteressato"*, in S. Costa, G. Perini Folesani, *I savi e gli ignoranti. Dialoghi del pubblico con l'arte (XVI-XVIII secolo)*, Bologna 2017, pp. 103-218.

CRAPARO 2005

M. CRAPARO, *Un apparato festivo tra tradizione e neoborrominismo: Pietro Cirino 1728*, «Lexicon», 1, 2005, pp. 41-46.

D'ALIBRANDO/AGOSTI-ALFANO-DI MAJO 1999

C.G. d'Alibrando, *Il Spasmo di Maria Vergine. Ottave per un dipinto di Polidoro da Caravaggio a Messina* (Messina 1534), a cura di B. Agosti, G. Alfano, I. di Majo, Napoli 1999, pp. XIII-XLV.

DAVIS 1981

C. DAVIS, *Collaboratori alla stesura delle 'Vite'*, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*, catalogo della mostra, a cura di L. Corti, M.D. Davis, Firenze 1981, pp. 20-220.

DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2003-2014

B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* (Napoli 1742-1745), a cura di F. SRICCHIA SANTORO, A. ZEZZA, I-IV, Napoli 2003-2014.

DE GENNARO 2003

R. DE GENNARO, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Pisa 2003.

DE GENNARO 2006(2008)

R. DE GENNARO, *Da Rubens a Jordaens d'Anversa. Presenze fiamminghe nella collezione messinese di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, in *La Konstkamer italiana. I "Fiamminghi" nelle collezioni italiane all'età di Rubens*, atti delle giornate di studio (Roma 9-10 dicembre 2004), a cura di P. Anastasio, W. Geerts, numero monografico di «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», 76, 2006(2008), pp. 37-61.

DE GENNARO 2019

R. DE GENNARO, *Susinno Francesco*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCIV, Roma 2019, pp. 567-570.

DELLE FAVE 2020

D. DELLE FAVE, *Appunti sulla nozione di macchia negli scritti di padre Resta*, «Studi di Memofonte», 25, 2020, pp. 189-194.

DI BELLA 1984

S. DI BELLA, *Collezioni messinesi del '600. Quadri dispersi di pittori siciliani e non*, Messina 1984.

DI BELLA 1989

S. DI BELLA, *Mercato antiquario messinese del '700: una vendita di quadri e monete*, in *MOANT* 1989, pp.n.nn.

DI BELLA 1997

S. DI BELLA, *Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII*, «Archivio Storico Messinese», 74, 1997, pp. 5-90.

DI BELLA 2007

S. DI BELLA, *Una traccia documentale su Giovanni Tuccari e Francesco Susinno*, «Karta», 1, gennaio 2007, pp. 16-17.

DI BELLA 2019

S. DI BELLA, *Una lunga lite per la Probatca Piscina di Alonzo Rodriguez*, in *Dalla tarda Maniera al Rococò in Sicilia. Scritti in onore di Elvira Natoli*, a cura di E. Ascenti, G. Barbera, Messina 2019, pp. 93-97.

DI MARZO 1899

G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento. Storia e documenti*, Palermo 1899.

FEDELE DA SAN BIAGIO/MALIGNAGGI 2002

FEDELE DA SAN BIAGIO, *Dialoghi Familiari sopra la pittura* (Palermo 1788), a cura di D. MALIGNAGGI, Palermo 2002 (riproduzione anastatica).

FÜSSLI 1814

H.H. FÜSSLI, *Susimmo (Franz)*, voce in H.H. Füssli, J.R. Füssli, *Allgemeines Künstlerlexikon*, Zurigo 1814, p. 1792.

GALLO 1755

C.D. GALLO, *Apparato agli Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia*, Napoli 1755.

GALLO/VAYOLA 1877-1882

C.D. GALLO, *Gli Annali della Città di Messina [...]*, nuova edizione con correzioni, note e appendici di A. VAYOLA, I-IV, Messina 1877-1882.

GENOVESE 2011

V.E. GENOVESE, *Postille messinesi: il golgota di Gualtieri Sicaminò e il dono per Polidoro da Caravaggio*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 2, III, 2011, pp. 435-463.

GIGLI/AGOSTI–GINZBURG 1996

G.C. GIGLI, *La Pittura trionfante* (Venezia 1615), a cura di B. AGOSTI, S. GINZBURG, Bologna 1996.

GINZBURG 2015

S. GINZBURG, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle giornate di studio (Roma 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015, pp. 25-51.

GOZZANO 2014

N. GOZZANO, *From Flanders to Sicily: the Network of Flemish Dealers in Italy and the International (Art) Market in the Seventeenth Century*, in *Moving Pictures. Intra-European Trade in Images, 16th-18th Centuries*, a cura di N. De Marchi, S. Raux, Turnhout 2014, pp. 151-187.

GRASSI 1997

L. GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, III. *Il Settecento in Italia*, Roma 1997 (edizione originale Roma 1979).

GRASSI 2017

M. GRASSI, *La collezione della famiglia Di Giovanni, Duchi di Saponara*, in *Sicilia millenaria. Dalla microstoria alla dimensione mediterranea*, atti del II convegno internazionale (Santa Lucia del Mela

13-16 ottobre 2016), a cura di F. Imbesi, L. Santagati, supplemento a «Archivio Nisseno. Rassegna di storia, lettere, arte e società», 21, 2017, pp. 247-259.

GROSSO CACOPARDO 1821

G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII al secolo XIX, ornate di ritratti*, Messina 1821.

ITINERARI D'ARTE [2009]

Itinerari d'arte in Sicilia, a cura di G. Barbera, M.C. Di Natale, [Roma 2009].

LANZI 1809

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* [...] *Edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore*, I-VI, Bassano 1809.

LEONE DE CASTRIS 2001

P. LEONE DE CASTRIS, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Napoli 2001.

LONGHI 1968

R. LONGHI, *Fortuna storica del Caravaggio*, in *Caravaggio*, Roma 1968, pp. 47-50 (ripubblicato in *Studi caravaggeschi*, XI, t. 1. 1943-1968, Firenze 1999, pp. 285-289).

MALIGNAGGI 1985

D. MALIGNAGGI, *I "Dialoghi familiari sopra la pittura" di padre Fedele Tirrito da San Biagio*, in *Le arti in Sicilia nel Settecento. Studi in memoria di Maria Accascina*, a cura di M. Giuffrè, M. La Motta, Palermo 1985, pp. 351-372.

MALVASIA 1678

C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice. Vite de pittori bolognesi*, I-II, Bologna 1678.

MANCINI/MARUCCHI-SALERNO 1956-1957

G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. MARUCCHI, con il commento di L. SALERNO, I-II, Roma 1956-1957.

MANCUSO [2009]

B. MANCUSO, *Primitivi nelle collezioni del XVIII secolo in Sicilia orientale: prime indagini*, in *ITINERARI D'ARTE* [2009], pp. 185-194.

MANCUSO 2012

B. MANCUSO, *Le raccolte del canonico Giuseppe Alessi e il collezionismo in Sicilia tra XVIII e XIX secolo*, Messina 2012.

MANCUSO 2016

B. MANCUSO, *Caravaggio nel secolo dei Lumi*, in *Il Settecento e le arti. A Orietta Rossi Pinelli dagli allievi*, a cura di S. Cecchini, S.A. Mayer et alii, Roma 2016, pp. 176-181.

MANCUSO 2017

B. MANCUSO, *Scrivere di marmi. La scultura del Rinascimento nelle fonti siciliane*, Messina 2017.

MANCUSO 2022a

B. MANCUSO, *La fortuna dei fiamminghi in Sicilia tra storiografia e collezionismo*, in *Fiamminghi al Sud. Oltre Napoli (Papers of the Royal Netherlands Institute in Rome; 69)*, atti del convegno internazionale di studi (Roma 20-21 settembre 2018), a cura di G. Capitelli, T. De Nile, A. Witte, Roma 2022 (in corso di stampa).

MANCUSO 2022b

B. MANCUSO, *Caravaggio «gran naturalista» nelle Vite di Susinno*, Venaria Reale 2022 (in corso di stampa).

MANCUSO 2022c

B. MANCUSO, *Susinno e Mongitore: due vie parallele ma divergenti*, in *Studi in onore di Maria Concetta Di Natale*, a cura di P. Palazzotto, G. Travagliato, M. Vitella, Palermo 2022 (in corso di stampa).

MARABOTTINI 1977

A. MARABOTTINI, *Premessa*, in MONGITORE/NATOLI 1977, pp. 11-14.

MARABOTTINI 2001

A. MARABOTTINI, *Arte, architettura e urbanistica a Messina prima e dopo la rivolta antispagnola*, in *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, atti del convegno internazionale (Messina 10-12 ottobre 1975), a cura e con prefazione di S. Di Bella, Cosenza 2001, pp. 415-444 (edizione originale 1979, pp. 549-581).

MARTINELLI 1960

V. MARTINELLI, *Introduzione*, in SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. XV-LX.

MAZZOLA 1986

M.G. MAZZOLA, *Inediti di un artista a Messina: Pietro Cirino*, «Storia dell'arte», 56, 1986, pp. 81-92.

MOANT 1989

MOANT. *IIª Mostra Nazionale dell'Antiquariato*, catalogo della mostra, Messina 1989.

MONGITORE/NATOLI 1977

A. MONGITORE, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, a cura di E. NATOLI, Palermo 1977.

MOSCHELLA 1977

O. MOSCHELLA, *Il collezionismo a Messina nel secolo XVII*, Messina 1977.

NAGLER 1848

G.K. NAGLER, *Susino Francesco*, voce in *Neues allgemeines Künstler-Lexikon oder, Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc.*, Monaco 1848, p. 5.

NARBONE 1852-1859

A. NARBONE, *Istoria della letteratura siciliana*, I-XII, Palermo 1852-1859.

NATOLI 1966-1968

E. NATOLI, *Michelangelo da Caravaggio nell'interpretazione di Francesco Susinno*, «Archivio Storico Messinese», 17-19, 1966-1968, pp. 193-200.

NOVA 2016

A. NOVA, *Vasari e il ritratto*, in *Studi su Vasari*, a cura di F. Conte, numero monografico di «Horti Hesperidum», 1, 2016, pp. 115-178.

OCCHIPINTI 2020

C. OCCHIPINTI, *Pittori «naturalisti» nella storiografia artistica tra Sei e Settecento, prima e dopo padre Resta*, «Studi di Memofonte», 25, 2020, pp. 288-304.

ORLANDI 1704

P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico. Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, e d'architettura diviso in tre parti*, Bologna 1704.

ORLANDI 1753

P.A. ORLANDI, *Abecedario pittorico [...] contenente le notizie de' professori di pittura, scultura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto da Pietro Guarienti [...]*, Venezia 1753 (edizione originale Bologna 1704).

PASTRES 2012

P. PASTRES, *Luigi Lanzi e le scuole pittoriche, in 1810-2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell'arte*, a cura di M.E. Micheli, G. Perini Folesani, A. Santucci, Camerano 2012, pp. 185-232.

PASTRES 2018

P. PASTRES, *Le scuole pittoriche nella letteratura artistica e nel collezionismo del Seicento, inizio Settecento*, in *La Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi a Macerata. Nuove letture e prospettive di ricerca per il Settecento europeo*, a cura di G. Capriotti, F. Coltrinari et alii, «Il Capitale culturale / Supplementi», 8, 2018, pp. 533-559.

PERINI FOLESANI 1991

G. PERINI FOLESANI, *Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane: il Parere di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia*, «Accademia Clementina. Atti e Memorie», n.s., 28-29, 1991, pp. 169-208.

PINTO [2009]

V. PINTO, *“In traccia della maniera moderna”. La Vita di Girolamo Alibrando di Francesco Susinno*, in *ITINERARI D'ARTE* [NAPOLI 2009], pp. 179-184.

PINTO 2011

V. PINTO, *Un milanese in Sicilia. A proposito degli incontri fra il lombardo Cesare da Sesto e il messinese Girolamo Alibrandi*, in *Studia humanitatis. Saggi in onore di Roberto Osculati*, a cura di A. Rotondo, introduzione di G. Giarrizzo, Roma 2011, pp. 297-309.

PINTO 2019

V. PINTO, *Le Vite di Francesco Susinno: appunti per una revisione*, in *Dalla tarda Maniera al Rococò in Sicilia. Scritti in onore di Ehira Natoli*, a cura di E. Ascenti, G. Barbera, Messina 2019, pp. 221-223.

PINTO 2022

V. PINTO, *Il Nord visto da Sud: le Effigies di Dominique Lampson nelle Vite dei pittori messinesi di Francesco Susinno*, in *Fiamminghi al Sud. Oltre Napoli*, (*Papers of the Royal Netherlands Institute in Rome*; 68), atti del convegno (Roma 20-21 settembre 2018), Roma 2022 (in corso di stampa).

PIO/C. ENGGASS–R. ENGGASS 1977

N. PIO, *Le vite di pittori scultori et architetti* (cod. Capponi 257, ms. 1724), a cura di C. ENGGASS, R. ENGGASS, Città del Vaticano 1977.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2009

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *La caricatura a Roma nel Settecento*, in *Il Settecento e le arti dall'Arcadia all'Illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, atti del convegno internazionale dell'Accademia Nazionale dei Lincei (Roma 23-24 novembre 2005), Roma 2009, pp. 257-282.

PUGLIATTI 1989

T. PUGLIATTI, *Antiquariato e collezionismo. Fonti di recupero di un patrimonio disperso*, in *MOANT* 1989, pp.n.nn.

PUGLIATTI 1993

T. PUGLIATTI, *Collezionismo e antiquariato a Messina dal Cinquecento al Novecento*, in *Aspetti del collezionismo in Italia da Federico II al primo Novecento*, premessa di V. Abbate, Palermo 1993, pp. 95-124.

RAFFA 1999

A. RAFFA, *Il restauro dei dipinti nell'opera di Francesco Susinno*, «Commentari d'Arte», 12, 1999, pp. 29-34.

RUFFO 1916

V. RUFFO, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, «Bollettino d'Arte», 1-2, 1916, pp. 21-64; 3-4, 1916, pp. 95-128; 5-6, 1916, pp. 165-192; 7-8, 1916, pp. 237-256; 9-10, 1916, pp. 284-320; 11-12, 1916, pp. 369-388.

SIMONATO 2019

L. SIMONATO, *I «quattro Carli». Scuole pittoriche e geografia artistica tra Sei e Settecento*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 1, XI, 2019, pp. 5-18, 337.

D. SPAGNOLO 2004

D. SPAGNOLO, «*quantunque oscuro fu tenero oltremodo*»: Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra, a cura di V. Greco, Napoli 2004, pp. 15-30.

M. SPAGNOLO 1996

M. SPAGNOLO, *Appunti per Giulio Cesare Gigli: pittori e poeti nel primo Seicento*, «Ricerche di storia dell'arte», 59, 1996, pp. 56-74.

SPAGNOLO 2008

M. SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare d'arte a Firenze nel Cinquecento: tracce di un dibattito fra artisti e letterati*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e*

Controriforma, atti del simposio internazionale (Utrecht 8-10 novembre 2007), a cura di H. Hendrix, P. Procaccioli, Manziana 2008, pp. 105-128.

SPARTI 2008

D.L. SPARTI, *Novità su Giulio Mancini: medicina, arte e presunta connoisseurship*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 1, 2008, pp. 53-72.

SUSINNO/MARTINELLI 1960

F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi* (ms. 1724), a cura di V. MARTINELLI, Firenze 1960.

VALDINOCI 2010

F. VALDINOCI, [Nota introduttiva a] Francesco Susinno, *Vita di Michelagnolo Morigi, Pittore da Caravaggio*, in *Vite di Caravaggio*, un progetto di F. Valdinoci, Padova 2010, pp. 147-152.

VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987

G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, I-VI, Firenze 1966-1987.

VINCENZO DEGLI AZANI DA PAVIA 1999

Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V, catalogo della mostra, a cura di T. Viscuso, Siracusa 1999.

VITTORIA 1703

V. VITTORIA, *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Caracci, e della loro scuola*, Roma 1703.

WAAGEN 1822

G.F. WAAGEN, *Ueber Hubert und Johann van Eyck*, Breslau 1822.

WARWICK 2000

G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge 2000.

ZANDER 1968

G. ZANDER, [Recensione a] F. Susinno, *Le Vite de' pittori messinesi. Testo, introduzione e note bibliografiche a cura di Valentino Martinelli [...]*, «Palladio. Rivista di storia dell'architettura e restauro», n.s., 18, 1968, p. 208.

ABSTRACT

Il contributo delinea il profilo di conoscitore di Francesco Susinno sia attraverso l'analisi del manoscritto *Le vite de' pittori messinesi* (1724) che attraverso i suoi rapporti con il mondo del collezionismo e del mercato e la sua attività di perito e compilatore di inventari. Dall'analisi del testo deriva una messa a fuoco di tutti quegli aspetti che inducono a riconoscere all'autore un atteggiamento da conoscitore: dalla rivendicazione agli artisti del ruolo di scrittori di cose d'arte; all'importanza attribuita al «giudizio d'occhio maestro» e alla «veduta»; alla comparsa di embrionali cataloghi delle opere degli artisti; all'attenzione dedicata agli aspetti stilistici e formali; alla definizione dei modi e delle maniere degli artisti; all'individuazione delle scuole; all'interesse per le tecniche e i materiali; alla distinzione tra copie e originali; alla concezione di una storia dell'arte costruita su filiazioni tra maestri e allievi e su confronti tra le opere. Un ruolo non marginale ha avuto in tutto questo l'impegno di Susinno nella compilazione di inventari e perizie su opere d'arte che getta nuova luce sullo stretto e innegabile legame tra storiografia e collezionismo.

The contribution outlines the profile of Francesco Susinno as a connoisseur both through the analysis of the manuscript *Le vite de' pittori messinesi* (1724) and through his relations with the world of the art collecting and the one of the art market and also through his activity as an expert and compiler of inventories. From the analysis of the text derives a focus on all those aspects that lead to recognize the author as a connoisseur: from the claim for artists of the role of writers of art things; to the importance attributed to the «master's eye judgment» («giudizio d'occhio maestro») and to the «view» («veduta»); to the appearance of embryonic catalogs of the artists' works; to the attention dedicated to the stylistic and formal aspects; to the definition of the ways and manners of the artists; to the identification of art schools; to the interest in techniques and materials; to the distinction between copies and originals; to the conception of a history of art built on the filiations between masters and pupils and on the comparisons between art works. Susinno's commitment to the compilation of inventories and appraisals of art works played a significant role in all this, which shed new light on the close and undeniable link between historiography and collecting.