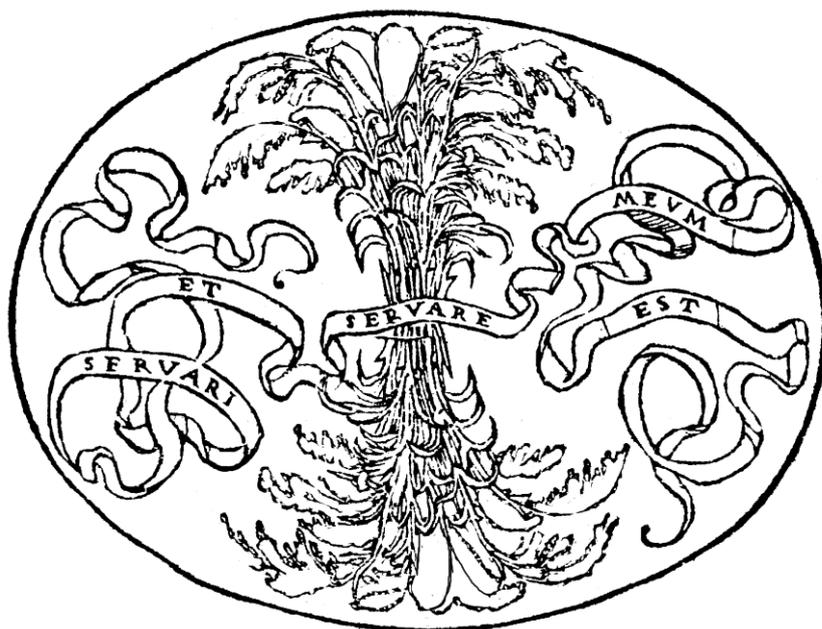


STUDI
DI
MEMOFONTE

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	

SÌ, VIAGGIARE. ARTISTI IN MOVIMENTO E TESTIMONIANZE «DI VEDUTA» NELLE *VITE* DI SUSINNO

Addunque portatosi Alonzo [Rodriguez] in Messina, diessi a conoscere per un raffinato pittore nell'espressioni dell'arte, dando chiari esemipi a' studiosi principianti che se bramano conseguire simili pregi in questa difficilissima facoltà, bisogna allontanarsi dal patrio nido e respirare le aure dell'accademie italiane. L'acque del mare allorché lasciano il materno lor seno col passar per le porosità della terra, canali segreti pei quali quasi distillandosi lasciano per la strada tutto delle amarezze il disgustoso, sgorgando o da un fonte o da un rio, se ne ritornano al mare più che soavi, dolci e cristalline. In simil guisa riuscì ad Alonzo che con la peregrinazione di molte città acquistossi tutto il bello ed il perfetto che può rendere riguardevole un pittore¹.

Si può cominciare da quest'elogio del viaggio, da questa dichiarazione di necessità di superamento dei limiti locali, da questa coscienza della obbligatorietà della contaminazione con esperienze diverse per accedere a una migliore conoscenza, l'esame del rapporto che il biografo e pittore messinese Francesco Susinno ha con il movimento, con altri luoghi oltre la sua Messina. I protagonisti delle *Vite de' pittori messinesi* sono per la gran parte, e comunque per una significativa fase della loro formazione, dei gran viaggiatori. Seguendo il racconto di Giorgio Vasari², anche Susinno tratteggia per Antonello da Messina un itinerario di formazione tra Roma e Palermo; un soggiorno a Napoli dove entra in contatto con «una vaga tavola istoriata con varie figure» realizzata in «una nova maniera ed un modo non usitato di colorire, sì per la freschezza dell'impasto come per l'unione de' colori»³; il viaggio in Fiandra alla scoperta della pittura a olio che, allontanandosi dall'essenziale racconto vasariano, amplifica e colorisce di aneddoti e problematiche testimonianze⁴; per terminare, dopo una breve tappa in patria poiché «quel suo genio volante, non mai stanco e sempre vago di novità, non potea restringersi in un sol luogo»⁵, con l'andata a Venezia dove, come Vasari, anche Susinno riteneva che Antonello fosse morto. Ma il grande pittore messinese del Quattrocento è solo il primo di una serie di viaggiatori o almeno di artisti che non hanno limitato la loro conoscenza a quanto la loro città poteva offrire.

Finite le pagine dedicate ad Antonello e a quegli artisti che nella confusa ricostruzione dei suoi congiunti, sono da Susinno a lui direttamente collegati, «Salvatore di Antonio»⁶ e Pietro Oliva⁷, inframezzate dalla «distinta notizia di que' grand'uomini fiamenghi che fiorirono in questa professione» ricavata dalle *Pictorum aliquot celebrium Germania inferioris effigies* di Dominique Lampson⁸, pubblicate ad Anversa nel 1572⁹, tocca a Girolamo Alibrandi interpretare il ruolo del giovane «mandato da' suoi a girar l'Italia, per procacciarsi così col suo raro talento quelle virtù che abbelliscono sole un animo nobile»¹⁰. Ma quella che incomincia solo come una trasferta a Venezia alla ricerca di Antonello di Messina, «a cui palesò l'Alibrando che li saria stato molto a cuore imparar la professione di dipintore alla quale egli

¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 132-133 (cc. 141v-142).

² VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, III, *Testo*, pp. 301-310.

³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 21 (c. 30).

⁴ PINTO 2022b.

⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 25 (cc. 33v-34).

⁶ Ivi, pp. 29-34 (cc. 38-41).

⁷ Ivi, pp. 34-35 (cc. 42v-43).

⁸ Su Dominique Lampson, oltre a PURAYE 1950 e a *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, in particolare pp. 7-18, è ora utile C. Nativel, *Introduction*, in LAMPSON/NATIVEL 2018, in particolare pp. 10-34.

⁹ Per le *Effigies*, LAMPSON 1572, oltre quanto indicato nella nota precedente, si vedano LAMPSON/PURAYE 1956 e *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, pp. 61-111; si veda anche PINTO 2022a.

¹⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 37 (c. 45).

molto sentivasi inclinato»¹¹, un espediente per mettere in diretta relazione due diverse generazioni artistiche, per dipanare un racconto storico senza soluzione di continuità, per individuare in Antonello da Messina e nella sua opera una sorta di antefatto di «questa nuova maniera, veramente degnissima, pervenuta anche sin a' di nostri»¹², diventa poi un itinerario «quasi per tutte le città della Lombardia [dove] fece de' gran viaggi, e seppe colla sottigliezza della sua mente da tutte le pitture che vide ed osservò in que' paesi, cavarne un complesso a suo pro e vantaggio»¹³: un vero e proprio viaggio di formazione «in traccia della maniera moderna, spiccata da tritarie»¹⁴, che gli permette di entrare in rapporto con Leonardo da Vinci e Correggio, oltre che stringere un vero e proprio sodalizio con Giorgione, per poi, «scorsa dunque da Girolamo l'Italia e la Lombardia»¹⁵, rientrare a Messina. Si noti, in margine, che in questo caso Susinno fa coincidere l'Italia solo con Venezia, non segnalando esplicitamente altre tappe di Alibrandi oltre Venezia, appunto, e Milano e che uno stesso primo contatto con opere di Leonardo, forse ritratti¹⁶, è ambientato dal biografo settecentesco proprio nella città lagunare:

Le opere quindi che al sommo piacquero a Girolamo furono alcune pitture di Lionardo da Vinci: onde con più esattezza cercava accostarsi a quella maniera per altro difficile. Ben è vero che operava egli con più che ordinaria destrezza e felicità, scegliendo da quelle bellissime pitture che si ritrovavano in Venezia, tutto ciò che di bello e di vario scorgevasi in esse¹⁷.

Il motivo del rientro a Messina di Alibrandi è motivato da Susinno con l'affermarsi nella città dello stretto di un altro pittore, Alfonso Franco detto «l'Argentiero», poiché

L'emulazione, che al dir del savio è l'arma più possente ad espugnare i virtuosi, vinse altresì il cuor di Girolamo, e dove per consolare i suoi, dove per conoscere questo decantato artiere, alla fine s'indusse a riveder la patria, come seguì circa il 1514¹⁸.

Susinno non ha molte informazioni su Alfonso Franco. Sa che era nato a Messina «circa il 1466», ma «Nelle memorie della nostra Sicilia, come anche della stessa Messina, altra ricordanza non trovo di questo artiere, se non che vedersi tra' messinesi pittori arrolato l'Argentiero, come uno degli uomini rari di que' tempi»¹⁹; inoltre può ricorrere alla «tradizione molto vulgata ed antica», ben radicata a Messina, per riportare «che Alfonso Franco pittore nelle opere sue di argento o di gioie soleva chiamarsi pittore: nelle tavole poi ch'egli coloriva era in uso di sottoscrivere l'Argentiere»²⁰. Nulla di certo invece sa sulla sua formazione – a parte «l'esser egli figliuolo di un argentiere ricco, delle cui dovizie la fama è scesa sino a' nostri giorni»²¹, dal quale poteva evidentemente essere stato avviato alla stessa attività, anche se

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 37 (c. 45v); si veda anche PINTO [2009].

¹³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 38 (c. 46).

¹⁴ Ivi, p. 37 (c. 45v).

¹⁵ Ivi, p. 40 (c. 47v).

¹⁶ Si può proporre questa ipotesi perché questo passo è incastonato nel racconto di Susinno dell'avvio alla pittura di Alibrandi sotto la guida di Antonello a Venezia quando «veniva Girolamo proposto dal maestro per far ritratti a vari gentil'uomini veneti; ed ancorché egli fosse ancor giovane, riusciva in questo assai singolare, e faceva de' grossi guadagni» (ivi, p. 38, c. 45v).

¹⁷ Ivi, p. 37 (c. 45v).

¹⁸ Ivi, p. 40 (c. 48).

¹⁹ Ivi, p. 46 (c. 55).

²⁰ Ivi, p. 45 (c. 54). Lo stesso Susinno poco più avanti richiama il passo di Vasari nella «Vita d'Andrea di Cione Orgagna»: «Il quale usò nelle sue pitture dire: Fece Andrea di Cione scultore, e nelle sculture: Fece Andrea di Cione pittore, volendo che la pittura si sapesse nella scultura e la scultura nella pittura» (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II, *Testo*, pp. 217-227, in particolare p. 224 per la citazione).

²¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 46 (c. 55).

Susinno non lo dice esplicitamente – ed è perciò significativo che anche per quest'altro pittore immagini un viaggio, a Roma in questo caso:

La città dove di proposito s'avesse applicato questo giovane alla pittura, credo che fosse stata senza alcun dubbio la scuola delle virtù Roma, il che conoscesi aperto dalle sue segnalate opere che si accordano allo stile di Vincenzo d'Imola [sic] detto lo Romano²², ed a quello parimente di Polidoro. Infatti col riandar degli anni molte sue tavole si sono attribuite ed attribuisconsi ai mentovati pittori e scolari di Raffaello, onde par cosa molto verisimile che costui avesse appreso in quella magnifica scuola dell'unico maestro i principali documenti dell'arte²³.

La rivalità artistica fra Alibrandi e Franco diventa quindi specchio della alternativa fra Venezia e Roma, fra i due poli di attrazione che richiameranno gli artisti messinesi nel corso dei due secoli di «Storia pittorica»²⁴ raccontati da Francesco Susinno. Un'alternativa che da una parte riecheggia la rivalità topica fra disegno e colore, antico e natura, dall'altra manifesta la necessità del filoromano, per formazione e scelta, biografo messinese di bilanciare il ruolo di primo piano che alla città lagunare derivava dalla biografia del suo eroe per eccellenza, Antonello da Messina.

La formazione tutta esterna all'ambiente artistico messinese di Girolamo Alibrandi e, sicuramente per la pittura, di Alfonso Franco impone tuttavia una ulteriore riflessione. Per quanto Susinno non abbia dubbi nel rivendicare a Messina una fiorente e antichissima tradizione artistica – «da mia patria non ha che invidiare né a Venezia né a Firenze. In essa essendovi molto prima che nelle ricordate città fiorita la buona maniera della pittura»²⁵ – arrivando addirittura a 'falsificare' la data del polittico di San Gregorio che riporta come «ANNO D.N.I MILLEESIMO SEPTUAGESIMO 3 °. ANTONELLUS MESSANENSIS

²² «Vincenzo d'Imola detto lo Romano» deve essere inteso come Vincenzo degli Azani da Pavia ed è verosimilmente una normalizzazione dell'«Aimmola», «Ainemolo», «Aniemolo» che nelle fonti siciliane contemporanee si andava diffondendo (cfr. MONGITORE/NATOLI 1977, pp. 148-149) ma la cui prima attestazione a stampa mi sembra debba essere identificata nel passo di Sebastiano Resta: «Una Figurina di VINCENZO ANIMOLA Palermitano detto Vincenzo Romano, perche fù qui sotto à Raffaele» (RESTA 1707, p. 58); Resta dipende comunque da informatori palermitani: nel codice Lansdowne 802 della British Library, libro *j*, n. 103, si legge infatti la stessa informazione pubblicata nel 1707 con inoltre l'annotazione riportata in PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007b, p. 35, nota 25: «12 Settembre 1699 Gaggini o Vincenzo Regalo del P. Del Voglia di Palermo». Sui rapporti di padre Resta con la Sicilia oltre ad ABBATE 2007 e PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016, pp. 211-212, si veda ora soprattutto MANCUSO 2017, pp. 47-54; per quelli con il meridione PEZZUTO 2019. Da notare che nelle *Vite*, poco dopo, Susinno mostra di avere le idee particolarmente confuse su quest'artista, identificandolo con un «Vincenzio d'Imola, detto nella scuola di Raffaello il Pellegrino, per avere allora calato a Roma col bordone alla mano, o come vuole il Vasari, di S. Gimignano, detto oggi giorno il Romano», un compagno di fuga di Polidoro da Caravaggio dal sacco di Roma. Insieme «pervenuti in Messina, per tentar meglio la loro fortuna, si divisero fra loro. Vincenzo drizzò il suo cammino per la città di Palermo, cedendo a Polidoro di restarsene in Messina» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 54, cc. 63v-64). Finendo con il sovrapporre al Vincenzo degli Azani da Pavia, effettivamente protagonista della vicenda artistica palermitana della prima metà del XVI secolo, almeno Vincenzo Tamagni da San Gimignano e forse Pellegrino da Modena, entrambi, diversamente da Vincenzo da Pavia, attestati nei cantieri raffaelleschi romani. È significativo infine che Susinno, pur conoscendo molto bene *Il Gaggio redivivo* di Vincenzo Auria, pubblicato a Palermo nel 1698, eviti di fare riferimento alle «Memorie di Vincenzo Romano famoso pittore palermitano» inserite a conclusione dell'opuscolo, nonostante avesse cognizione dell'attività palermitana del pittore, preferendo sottolineare un presunto passaggio messinese e negando un'origine palermitana al tempo accettata anche da una fonte informata e autorevole come padre Resta. Cfr. AURIA 1698; per l'uso di questi da parte di Susinno si veda MANCUSO 2017, pp. 59-63.

²³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 47 (cc. 55-55v).

²⁴ Sull'adozione ipotizzata da parte di Susinno di questa formula come titolo, in anticipo su Luigi Lanzi, poi abbandonata e nascosta da un tassello di carta incollato sul frontespizio per il più tradizionale *Le vite de' pittori messinesi*, si veda MARTINELLI 1960, p. XXXV. La formula potrebbe essere stata suggerita a Susinno dalla lettura della *Felsina Pittrice* di Carlo Cesare Malvasia che la utilizza per fare riferimento alle *Vite* di Vasari. Cfr. MALVASIA 1678, I, p. 54.

²⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 12-13 (c. 22v).

ME PINXIT», laddove la trascrizione corretta è «Año dñi m° cccc° sectuagesimo tercio / antonellus messañesis me pinxit», non riesce a costruire un racconto coerente per descrivere una scuola artistica attiva nella città peloritana una volta che Antonello la lascia per trasferirsi definitivamente a Venezia.

I due medaglioni biografici intermedi fra la *Vita* di Antonello e quella di Alibrandi dedicati a «Salvatore di Antonio messinese pittore» e Pietro Oliva sono infatti esplicite dichiarazioni sia di un giudizio severo da parte di Susinno della situazione artistica a Messina sul finire del XV secolo – «Si è fatta la presente ricordanza atteso che il predetto pittore fiori in Messina allor quando si aveva penuria di qualche artefice di buon gusto»²⁶ si legge nella biografia di Oliva – sia del silenzio delle fonti su quello stesso periodo con la conseguenza che «di sì nobile artefice [Salvo d'Antonio] da nessuno storico vien ricordato il suo nome»²⁷.

Eppure, Susinno non ha dubbi, con decisione afferma che

dalla prosapia di Antonello, come da fonte purissimo diramatisi molti soggetti virtuosi, da lui dipendenti nel sangue e di lui seguaci nel merito, mantennero la riputazione della loro famiglia con opere degne della nobile pittorica professione²⁸;

ma a parte Salvo d'Antonio, genericamente ricordato come della «stessa famiglia di Antonio»²⁹, di «quella pianta feconda d'uomini illustri che soleva egli promuovere col suo zelo e formare co' suoi insegnamenti» e che «Diede egli al mondo più allievi che immagini, glorioso non men pe'i dipintori che fece, che per le tavole che dipinse»³⁰, di una scuola formata da congiunti e allievi di Antonello da Messina, della sua bottega, nelle *Vite* di Susinno non si trova traccia. Menzionato come padre di Antonello, il figlio Iacobello non ha una propria biografia e non gli vengono riconosciute opere, così come sono del tutto assenti nelle pagine del biografo settecentesco sia il fratello Giordano che i due nipoti Pietro e Antonio De Saliba. Un'assenza ingombrante, soprattutto quest'ultima, vista la prolificità e la lunga operosità del più giovane dei familiari di Antonello da Messina, il nipote Antonio, pressoché ininterrottamente documentato dal 1497 al 1535 in Sicilia ma già, tredicenne, entrato nel 1480 nella bottega del cugino Iacobello, da poco titolare, dopo la morte del padre nel 1479, dell'azienda di famiglia³¹. Di fatto il solo allievo diretto di Antonello nella ricostruzione di Susinno e al quale dedica una vita è Girolamo Alibrandi che, tuttavia, a sua volta non ha allievi a detta dello stesso biografo messinese.

Può Susinno non essersi accorto della contraddizione nella quale incorre? O si deve credere semplicemente che la congerie di «antichissime tavole [...] riuscirebbe di noiosa diceria perché di esse non si hanno potuto rinvenire gli autori»³²? Un rovesciamento, si direbbe, del rammarico di Vasari che individua nella perdita delle opere la causa della perdita di informazioni sugli artisti:

Perché, poi che delle opere che sono la vita e la fama delli artefici le prime e di mano in mano le seconde e le terze per il tempo che consuma ogni cosa venner manco e, non essendo allora chi

²⁶ Ivi, pp. 34-35 (c. 42v); si veda anche PINTO 2022a.

²⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 30 (c. 38v).

²⁸ Ivi, pp. 29-30 (c. 38).

²⁹ Ivi, p. 30 (c. 38v).

³⁰ Ivi, p. 28 (c. 37).

³¹ Nella farraginoso, confusa e spesso ripetitiva bibliografia sul seguito di Antonello da Messina, fa eccezione il capitolo finale, *Dopo Antonello. Da Iacobello ai Giuffrè*, della monografia di Fiorella Sricchia Santoro, con una coerente messa a punto dei problemi connessi a un contesto di artisti con problematiche opere certe ma spesso meccanicamente riproposte, poche opere di notevole interesse ma di discussa attribuzione, un discreto numero di documenti in genere non più controllabili e relativi a opere non pervenute. Cfr. SRICCHIA SANTORO 2017, pp. 251-347.

³² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 12 (c. 22).

scrivesse, non potettono essere almanco per quella via conosciute da' posteri, vennero ancora a essere incogniti gli artefici di quelle³³.

O ancora una volta, ma in questo caso in sintonia superficiale con Vasari – «perché le maniere de' pittori di que' tempi non possono agl'artefici per lo più gran giovamento arrecare»³⁴ – effetto di una sostanziale incomprendimento, giustificabile per il tempo, della pittura dei primitivi? In entrambi i casi, di fatto, nel racconto di Susinno non trova posto la menzione di opere che senz'altro doveva conoscere e di artisti che di lì a poco avrebbero incominciato a essere segnalati anche nella loro identità anagrafica³⁵.

Del «fonte purissimo» di Antonello, Susinno perde presto le tracce e il primo artista del quale racconta una formazione messinese è Mariano Riccio: «Apprese egli dell'arte i primi ammaestramenti nella scuola dell'Argentiero»³⁶. Ma a ben vedere Mariano Riccio non sembra necessitato a viaggiare, ad andare fuori di Messina, solo perché nel suo caso è il maestro che arriva da fuori: lo è in parte già Alfonso Franco della cui formazione romana si è detto, lo è soprattutto «Polidoro (nella cui maniera s'è quasi inviscerato)»³⁷.

Intorno alla figura di Polidoro da Caravaggio, Susinno allestisce una vera e propria scuola di pittura a Messina composta, oltre che da Mariano Riccio, da Alfonzo Lazzaro, Stefano Giordano, Iacopo Vignerio e che prosegue poi con Antonello Riccio – figlio di Mariano –, Cesare di Napoli e soprattutto con il napoletano Deodato Guinaccia che si sarebbe addirittura aggregato «nel passaggio che fecero Polidoro e Vincenzio detto il Pellegrino», in fuga dal sacco di Roma, a Napoli «in Messina circa l'anno 1529, con essi loro si congiunse, tratto dell'eccellente perizia de' sudetti scolaj di Raffaello»³⁸. Un anacronismo, quest'ultimo, un mettere insieme personalità di periodi diversi, che rivela ulteriormente la confusa ricostruzione delle vicende più lontane della pittura messinese da parte del biografo settecentesco. Nella fantasiosa successione dei fatti impostata da Susinno, questi pone la biografia del «pittore napoletano» Guinaccia immediatamente dopo quella del lombardo Polidoro da Caravaggio e gli attribuisce un ruolo semmai spettante ad altri³⁹. Ma comunque con queste coordinate tutta la pittura del Cinquecento a Messina vede come protagonisti artisti provenienti da fuori o la

³³ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II, *Testo*, p. 13; si veda anche PREVITALI 1989, p. 12.

³⁴ VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, II, *Testo*, p. 84.

³⁵ Si veda ad esempio NATOLI RUFFO 1755, p. 39: «Nel 1500 mentre ancora altrove continuava il pessimo stile, si dipingeva con proprietà in Messina. Evvi in una vicina Popolazione della Pistunina nella Sagristia della Parrocchiale una Tavola della S. Vergine a sedere col Bambino sul grembo in mediocre Paese pinta molto aggiustatamente, e porta l'Epoca, e l'autore in una cartella ivi situata, che dice Antonellus Resaliba pinxit anno MCCCCCVIII».

³⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 51 (c. 60).

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 66 (c. 74).

³⁹ Sulla base di SAMPERI 1644, p. 607, Susinno crede lasciata incompiuta da Polidoro alla sua morte l'*Adorazione dei pastori* del Museo regionale di Messina, proveniente dalla chiesa della Madonna dell'Altobasso, e sempre parafrasando Samperi la dice «quindi ripigliata con la grazia possibile e secondo il gusto polidoresco da un tal Teodato, napoletano di patria, di cui faronne il meritato racconto» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 63, c. 72). L'opera fu in realtà commissionata nel 1534, quasi dieci anni prima della morte di Polidoro (1543), e comunque realizzata, seppur non immediatamente, intorno al 1535-1536, con l'intervento di Stefano Giordano. Cfr. LEONE DE CASTRIS 2001, pp. 413-421. In margine è da ricordare che Vasari ambienta la morte di Polidoro in un contesto che lo vede deciso a tornare a Roma: per questo «devò del banco una buona quantità di danari ch'egli aveva», provocando la cupidigia di «un garzone di quel paese, il quale portava maggiore amore a' danari di Polidoro che a lui», tanto che nottetempo lo uccise (VASARI/BETTARINI-BAROCCHI 1966-1987, IV, *Testo*, p. 468. Per evidenti intenzioni filopatrie, Samperi fa diventare il garzone «un carissimo suo discepolo di nazione calabrese» (SAMPERI 1644, p. 607); Susinno poi, forse per rendere maggiormente credibile il racconto, dà anche un nome all'assassino, «Tonno», ma per difesa corporativa non lo dice né garzone né tantomeno discepolo e lo appella semplicemente come «un suo servo» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 63, c. 70).

cui formazione è avvenuta fuori dell'isola e come allievi, seguaci, comprimari, artisti che con essi hanno avviato la loro attività.

Esemplare in questo senso la ricostruzione che Susinno fa della figura di «Antonio Cattalani detto l'antico pittore, cittadino messinese»: dapprima calzolaio, mestiere di famiglia, e per questo entrato in contatto con Guinaccia – che «cercava però quegli con carità distornarlo dall'impresa del disegno, al quale si mostrava inclinato» ma al tempo stesso lasciava che frequentasse la sua bottega «perché gli macinava volontariamente i colori» – grazie all'incontro a Messina con un padre gesuita a sua volta pittore, che «portollo nel suo ritorno con esso sé a Roma [...] quella gran scuola dell'universo», dove «stimò quivi mettere i suoi pensieri per l'incominciata impresa, animandosi virilmente così: *Disegnare l'opere di Raffaello / ed imitare del Barrocci le colorite tele*», entrando proprio nella bottega di Barocci⁴⁰.

Né se ci si sofferma sugli architetti o gli scultori cinquecenteschi, inseriti comunque da Susinno nella sua storia pittorica, la cosa cambia: «Natale Masuccio imparò l'architettura in Roma sacrosanta reggia»⁴¹;

Antonio Gaggino [scultore, cittadino messinese], che desioso di seguire l'arte paterna [Domenico scultore di nazione lombarda], dopo avere appreso sotto la guida del genitore i primordi della scultura, volle passar in Roma scuola di virtù, così per ammirare in quella reggia del mondo le opere de' più eccellenti maestri della scultura, ivi molto copiose, come per perfezionarsi nell'arte⁴²;

anche il toscano Montanini diventa messinese ma con Montorsoli «giunse del mese di settembre l'anno 1547»⁴³ da Roma senza che prima di allora si abbiano altre notizie su di lui. Così come non da Roma ma dalla Toscana arrivano a Messina Andrea e Lazzaro Calamech e senza far troppa chiarezza sulla provenienza ma comunque da fuori Giulio Scalzo⁴⁴. L'unica eccezione nel racconto di Susinno dedicato agli scultori è rappresentata dal messinese Rinaldo Bonanno che, nonostante «può alcuno promettersi condegno l'applauso, se nelle gran cittadi non viene accolto, facendo in quelle continovato soggiorno»⁴⁵, senza muoversi da Messina, ma grazie alla presenza in città di Montorsoli e Montanini, «arrivò ad avvivare i marmi con farli divenire figure che spirano»⁴⁶.

Con le biografie dedicate al fiorentino Filippo Paladini, «genio vagante [...] sempre in giro nella Sicilia»⁴⁷, al milanese Caravaggio, il cui «inquietissimo cervello [...], amando vagare pel mondo [...] Portossi alla città di Messina»⁴⁸, e al siracusano Mario Minniti le *Vite* approdano al XVII secolo e sempre più diventano preziose per la ricchezza di notizie e la attendibilità delle stesse. Ma se i primi due, della cui importanza Susinno è pienamente cosciente, sono viaggiatori – a detta del biografo – più per indole che per necessità, il terzo è un «fugiasco» che

⁴⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 96-97 (cc. 104v-105).

⁴¹ Ivi, p. 80 (c. 89).

⁴² SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 81, 85 (cc. 90, 94). Per un'analisi dettagliata della *Vita di Antonio Gaggino* scritta da Francesco Susinno e la sua dipendenza da *Il Gaggino redivivo* di Vincenzo Auria, 1698, si veda MANCUSO 2017, in particolare pp. 59-62; a questo stesso testo più in generale si rinvia anche per le considerazioni sulle biografie dedicate ad altri scultori da parte di Susinno. Cfr. ivi, pp. 55-64 e *passim*.

⁴³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 88 (cc. 96-96v).

⁴⁴ Ivi, pp. 93-96 (cc. 101v-104).

⁴⁵ Ivi, p. 90 (c. 98v).

⁴⁶ Ivi, p. 92 (c. 100v).

⁴⁷ Ivi, p. 105 (cc. 112-122v).

⁴⁸ Ivi, p. 110 (c. 118v).

trasportossi a Roma asilo di sicurezza. In essa, astretto dalla necessità e dal trovarsi introdotto nel disegno, accomodossi con un siciliano pittore che vendeva quadri a dozzina, e nella stessa bottega strinse amistà col Caravaggio, ambi giornalieri di quel grossolano artiere⁴⁹.

La possibilità crescente di avvalersi di informazioni dirette o mediate da ricordi di prima mano di persone conosciute determina anche il proliferare di nomi di artisti, spesso allievi e collaboratori di maestri più noti, che se da una parte ci restituisce l'insieme della vivace e multiforme attività artistica della città peloritana almeno fino alla crisi degli anni Settanta, dall'altra rende impervia una analisi dettagliata delle singole personalità e dei loro viaggi fuori dell'isola.

Se anche nel Seicento per alcuni artisti, come Giovan Simone Comandè o Domenico Maroli, Venezia è una possibile sede per la propria formazione artistica e se altri, come Giovanni Fulco o Filippo Tancredi, invece trovano nella Napoli barocca la loro scuola, è a Roma ovviamente che la maggior parte degli artisti messinesi aspira ad andare, nella città dove possono entrare in contatto con Domenichino «il cui pennello era il più erudito e stimato che celebrasse la fama nello emisfero di Roma, ed il più pregiato maestro di quella stagione»⁵⁰; con Pietro da Cortona celebrato «nell'arie delle teste terribili e nello gran storiare, ma altresì nelle belle architetture poste nelle sue opere»⁵¹; ma soprattutto con Carlo Maratti «de' nostri tempi l'Apelle»⁵² o ancora «il pittor de' pittori della nostra stagione»⁵³. A Roma quindi vanno, nel racconto di Susinno, fra gli altri: Antonino Barbalonga Alberti, Nicola Francesco Maffei, Giovanni Quagliata, Agostino Scilla, Antonino Madiona, Placido Celi, Onofrio Gabriele. E da Roma arrivano anche quegli artisti forestieri che decidono di stabilirsi a Messina: l'olandese Abraham Casembrot, l'anversano Jan van Houbraken, l'udinese Pio Fabio Paolini.

Sono pochi, a parte allievi e comprimari ai quali sono riservate poche notizie essenziali per ricordarne il nome e qualche opera, quei pittori che raggiungono una certa notorietà e ai quali Susinno dedica delle biografie significative che non abbiano fatto soggiorni determinanti fuori Messina, che non abbiano conosciuto una stagione di viaggi o almeno un soggiorno a Roma: Antonino Catalano il giovane, Antonino Bova, Andrea Suppa – che «mai non uscì dalle mura della sua città, eppure nel suo dipignere osservasi del pellegrino assai»⁵⁴ – i principali.

Insomma per il biografo messinese sembra davvero connaturata alla stessa possibilità di affermazione nell'arte la necessità di viaggiare, di conoscere, di accedere alle maggiori scuole di pittura – Venezia e Roma ovviamente, ma anche Bologna e Napoli – e questo senza, mi sembra, necessariamente entrare in contraddizione con gli assunti campanilistici che pure percorrono tutta la sua opera. Del resto, se lo storiografo Susinno sente di dover rivendicare un'antichissima e per ciò stesso nobile scuola di pittura alla sua patria, arrivando finanche a leggere 1073 in luogo di 1473 sul polittico di San Gregorio di Antonello da Messina, il pittore Susinno sa bene che al suo tempo è nella plurale scena artistica romana, erede di Raffaello e Annibale Carracci, di Poussin e Pietro da Cortona, di Bernini e poi Maratti, che è più vivace il dibattito artistico, maggiori sono le opportunità di accrescere un bagaglio di soluzioni formali⁵⁵.

⁴⁹ Ivi, p. 117 (c. 124v).

⁵⁰ Ivi, p. 146 (c. 155).

⁵¹ Ivi, p. 189 (c. 199v).

⁵² Ivi, p. 189 (c. 200).

⁵³ Ivi, p. 244 (c. 250).

⁵⁴ Ivi, p. 213 (c. 222). Nella stessa biografia dedicata a Suppa il concetto viene ribadito, attribuendolo a Giovanni Battista Quagliata: «Asserendo altresì non saper capire come fosse possibile che questi [Suppa] potesse tener indietro li suoi contemporanei e provetti, senza aver mai respirato aere straniere, come di Roma, Firenze, Venezia e Bologna» (ivi, p. 218, c. 225v).

⁵⁵ Sull'attrazione esercitata da Roma nei confronti degli artisti siciliani si veda almeno BARBERA 2018.

La biografia dedicata ad Alonso Rodriguez, «prencipe de' messinesi pittori»⁵⁶, si presta a essere utilizzata come esemplare della convinzione – viaggiare per conoscere le altre scuole pittoriche – che il biografo settecentesco non perde occasione di ribadire ma anche della propensione alla contaminazione, all'ibridazione culturale e anche personale che Susinno mostra come vantaggiosa, come ulteriore opportunità. Per il biografo Rodriguez è un messinese ma oriundo spagnolo – il padre era di León – che viene avviato alla pittura, insieme a due fratelli Luigi e Antonio, a Messina nella bottega di Giovanni Simone Comandè e dal maestro incitato a «far l'acquisto di maggior perfezione nelle scuole italiane». Per questo «Luigi andò a Roma, Antonio fatto prete trasferissi a Palermo; Alonzo fece vela per Venezia» e dei tre fratelli, non è certo un caso, quello «non ad altro valevole se non che alle copie» è proprio l'unico a non aver lasciato l'isola, laddove il più bravo agli occhi di Susinno è invece Alonso che, dopo un soggiorno utile e movimentato a Venezia, raggiunge il fratello Luigi a Roma, «essendo più che vero che a chi vuole avanzarsi nello studio della pittura fagli di mestiere che ricorra all'antichità di marmi e delle tavole, perché in esse scorgesi la perfezione. In questi sodi sperimenti acquistaroni i nostri illustri messinesi molti rari talenti» per poi, una volta completata la loro formazione, «passare nella grandiosa città di Napoli»⁵⁷.

Proprio in questa città l'intesa fra i due fratelli si sarebbe incrinata perché «Luigi seguiva la maniera raffaellesca, dilettrandosi 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»; una «diversissima maniera» che porta i due ad accusarsi reciprocamente perché «Alonzo biasimava dell'antichità le seccaggini, Luigi chiamava il fratello schiavo del naturale, senza il cui appoggio non sapesse dar passo»; fino a che «cedé Alonzo il campo al fratello maggiore ed imbarcatosi verso la patria, restò nella bella Partenope il solo Luigi»⁵⁸.

La preferenza, il primato accordato ad Alonso Rodriguez da parte di Susinno potrebbe certo essere semplicemente dettato proprio dal fatto che, al contrario del fratello, si stabilisce infine definitivamente a Messina. Ma anche questa scelta, pur tenendo presente l'assunto campanilistico che sottotraccia percorre *Le vite de' pittori messinesi*, in realtà sembrerebbe in contraddizione con i modelli storiografici di riferimento ostentati da Susinno. Il «convinto assertore in terra di Sicilia di quei canoni belloriani del “bello ideale” di discendenza raffaellesca», secondo Valentino Martinelli, conseguenza a suo dire «d'una educazione artistica tutta informata alla poetica del classicismo marattesco che s'era consolidato a Roma sulle teorie classiciste del Bellori, di cui il Susinno, scrittore e pittore si fece banditore a Messina»⁵⁹, dopo un tipico omaggio alla possibilità a Roma di confrontarsi con modelli antichi, propende alla fine nettamente per il naturalista Alonso a scapito del, a suo dire, classicista Luigi, «chiamato volgarmente di Napoli lo Raffaello», che «fiorì [...] con grido di buon pittore» e al quale non dedica una biografia ma solo poche righe, incastonate in quella di Alonso, peraltro desunte da fonti napoletane – Pompeo Sarnelli, Cesare D'Engenio, Domenico Antonio Parrino – perché gli «pare superfluo il farne altra ricordanza, giacché per le sue prerogative viverà perpetuamente anche mercé ai scrittori napoletani»⁶⁰.

⁵⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 129 (c. 139). Per meglio comprendere la definizione di principe dei pittori messinesi si può ricordare che Susinno indica proprio un'opera di Rodriguez, una *Probatica piscina* per l'oratorio dei Santi Cosimo e Damiano andata distrutta nel terremoto del 1908, fra le «quattro opere meravigliose, cioè tre tavole ed una tela» che rendono gloriosa Messina (ivi, p. 41, c. 49). Rodriguez fa quindi parte del canone della pittura a Messina per Susinno, insieme a Cesare da Sesto, Girolamo Alibrandi e Polidoro da Caravaggio. Su questo si rimanda a PINTO [2009].

⁵⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 129-131 (cc. 139-140v).

⁵⁸ Ivi, pp. 131-132 (c. 141).

⁵⁹ MARTINELLI 1960, pp. XXXII-XXXIII.

⁶⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 132 (cc. 141-141v).

Una singolare sintesi, una reticenza inimmaginabile da parte di un biografo pronto a comporre medaglie autonomi per artisti di cui sa poco e niente ma per le cui opere non esita a dare testimonianze dirette:

nella chiesa di S. Gioseffo de' Legnaiuoli è rimasta del suo chiaro nome [Alfonso Lazzaro] degna memoria. Si è tutto il fregio della sudetta chiesa ripartito in trentatre tavole di quattro e tre palmi di varie storie di S. Giuseppe e della vita di Gesù Cristo, le quali nell'anno 1716 furono staccate dal loro sito, per essere alquanto logore dal tempo e potersi insieme accommodare. In esse vedesi lo stile polidoresco, ben è vero non così corretto ma però maneggiate ne' colori con felicità e pratica [...] Le sudette tavole logore non si rimetteranno al proprio sito, attesa la ricerca de' curiosi, a cagione che corrono col nome specioso di Polidoro. La verità si è che costui approssimossi di molto allo stile di quel gran precettore⁶¹.

O addirittura a imbastire su esili tracce una non biografia:

L'esser stato Giovanni Borghesi da Messina scolajo del su mentovato Lorenzo Costa, senza esser stata spiegata qualche sua specialità nella pittura, credo che sarebbe bastante a dichiararlo esimio nella professione, per onore della nostra Trinacria⁶²,

forse solo per poter rendere omaggio a un concittadino e collezionista, il «S.r D. Simone Foti»⁶³, possessore di

una tavola di una mezza figura della Vergine col Bambino in seno, con a canto due ritrattini per parte. È tale la bellezza di questa tavola che vien creduta di mano del divino Raffaello. Ella però è sottoscritta dall'autore LAURENTIUS COSTA 1495⁶⁴.

Insomma, Susinno arriva a parlare di un artista messinese che non conosce e del quale non indica nemmeno un'opera, Giovanni Borghesi, e tuttavia si fa testimone di una tavola del presunto maestro di questi, del quale ha comunque notizie sommarie – «scrive il Vasari di esser ferrarese e scolajo di Filippo Benozzi. Il Bumaldi e la Felsina vogliono che fosse bolognese e scolajo di Francesco Francia»⁶⁵ – solo perché è a Messina, la conosce direttamente.

È naturale a questo punto chiedersi se la laconicità, il ricorso agli scrittori napoletani, la mancanza di qualsiasi apprezzamento diretto, nel caso di Luigi Rodriguez non sia conseguenza di una conoscenza solo mediata delle sue opere, di un'ulteriore dimostrazione della cura

⁶¹ Ivi, p. 69 (c. 76v).

⁶² Ivi, p. 53 (c. 61v). Susinno rinvia esplicitamente alla «Felsina, par. II, fol. 60», come annota in margine, dove trova questo elenco: «Lorenzo Gandolfi, Zuane da Milano, Francesco Bandinelli da Imola, Giovanni Borghesi da Messina, Giminiano da Modona, Bartolomeo da Forlì, Zuan Maria da Castelfranco, Zuan Emilio da Modona, Zuan da Pavia, Alessandro da Carpi, Niccola Pirogentili da Città di Castello, Nicoluccio Calabrese, Lodovico da Parma, Lodovico Mazzolini ferrarese, Giovanni da S. Giovanni (castello nel Bolognese), Trich Trach, Zanobio Panigo [sic], Guido Ruggeri, Virgilio Bruni, il Zardo, il Bucchini, Giacomo Ruffi, Annibale dall'Er ed altri» (MALVASIA 1678, I, p. 60), ma equivoca e li ritiene allievi di Lorenzo Costa, mentre Malvasia in realtà li elenca, dopo aver dato notizia di Costa e insieme a questi, fra gli allievi di Francesco Francia. Susinno potrebbe essere stato indotto in errore per questo da ORLANDI 1704, p. 263.

⁶³ In tutto il testo di Susinno, questo è l'unico luogo dove compare il nome di Simone Foti, da identificare probabilmente con il Simone Foti e Marullo che nel 1727 acquista il feudo di Inardo o San Leonardo, divenendone il primo marchese. Cfr. EMANUELE GAETANI 1754-1759, II, t. 2, p. 599. Se questa identificazione è corretta, non sembrerebbero esserci rapporti di parentela diretta né con Domenico e Giuseppe Foti (le cui collezioni sono segnalate in DI BELLA 1997, pp. 23, 57, 78) né con Luciano Foti, «dipintore e dilettante d'antichità», nonché possessore alla metà del Settecento del manoscritto delle *Vite* di Susinno. Cfr. MARTINELLI 1960, pp. XV-XVI; BARBERA 1997.

⁶⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 53 (c. 61).

⁶⁵ *Ibidem*.

storiografica da parte di un autore che ostenta nel proprio testo in più passi lo «scrupolo di ricercatore d'archivio» e che proprio in questo brano arriva alla «citazione a piedi pagina»⁶⁶:

Cesare Eugenio nella Napoli sagra scrive che nella chiesa di S. Lorenzo vi sono altre pitture con le seguenti parole registrate nel foglio 104: *Qui vi anco è un principalissimo e nobilissimo refettorio, nella cui volta il conte d'Olivares viceré di Napoli fe' da Luigi Rodriguez eccellente pittore siciliano dipignere le dodici provincie del regno di Napoli ed altre belle pitture*: da tutto ciò conoscesi il tempo in cui colà dimorò quest'artefice, poiché il conte di Olivares governò il regno di Napoli nel 1595 sino al 1599, come sta registrato in Domenico Antonio Parrino nella serie de' viceré di Napoli, dove così dice del conte di Olivares: *Fabricatosi poscia il refettorio nel Convento di S. Lorenzo, dove suol congregarsi il general parlamento, volle il conte che s'abbellisse dal rinomato pennello di Luigi Rodriguez siciliano, il quale vi dipinse le dodici provincie del regno*; lo stesso scrittore Parrino nelle vedute di Napoli fa specificata contezza di varie sue pitture che veggonsi nella predetta città di Napoli, e particolarmente ne' fogli 85, 103, 107, 108, 117, 179, 238, 251, 344, 376⁶⁷.

Sembrerebbe naturale, e forse anche ovvio, dare per scontato, vista la scelta dei verbi, la costruzione delle frasi – è D'Engenio che «scrive», Parrino che «fa specificata contezza» – che Susinno non conosca le opere napoletane di Luigi Rodriguez. In effetti in un solo passaggio il biografo messinese usa il suo consueto modo di presentare le opere: «Nella chiesa dello Spirito Santo vi è un padiglione e le figure a fresco nella volta di una cappella»; ma a parte il fatto che immediatamente dopo aggiunge «come scrive Pompeo Sarnelli nella Guida de' forastieri per Napoli», la genericità e asetticità del riferimento sembrano essere ulteriore conferma dell'approccio solo librario a queste opere. Almeno la seconda delle quali, la decorazione ad affresco della cappella Riccardo, meriterà una dettagliata descrizione da parte di Bernardo De Dominicis che «per detto del nostro celebre F[r]ancesco Solimena, oltre il giudizio di altri buoni pittori» la ascrive addirittura al Cavalier d'Arpino, dicendo inoltre che «certamente è ella delle più belle che siano uscite da' suoi pennelli»⁶⁸.

Eppure Francesco Susinno a Napoli era stato o, almeno, questo è quello che da quando sono state pubblicate le *Vite* nel 1960 si crede: «Restano accertati i suoi viaggi di studio in diverse città della Sicilia (a Catania fin dal 1690) e probabilmente in Calabria, sono provati la sua presenza a Napoli e un suo prolungato soggiorno romano»⁶⁹. Così, perentoriamente, Martinelli riassume un dettagliato esame svolto nelle pagine immediatamente precedenti e teso a trarre dalle fonti disponibili, a cominciare dallo stesso manoscritto delle *Vite*, notizie sulla vita del biografo.

⁶⁶ Le citazioni sono da BOLOGNA 1958, p. 159. In questa sede Ferdinando Bologna, sulla scia delle aperture di Roberto Longhi, dava avvio alla rivalutazione del «falsario» Bernardo De Dominicis: «La critica napoletana che continua a baloccarsi con l'idea di un De Dominicis inventore di fole e falsario, s'è lasciata sfuggire completamente la possibilità di apprezzarne i meriti dov'erano; e certo, finché si continuerà a chiedere a questo storico, all'infuori del ricordo dei giorni che anch'egli visse esattezza d'informazione filologica, scrupolo di ricercatore d'archivio e magari citazione a piedi pagina, non c'è da aspettarsi che dal suo libro vengano molti lumi. Ma quando ci si proverà ad intendere che spesso quelle invenzioni ed apologhi sono in un certo senso allegorie psicologiche dello stile dell'artista di cui lo scrittore sta parlando, e quando soprattutto ci si deciderà ad ascoltare la voce quando reagisce di prima al cospetto dell'opera d'arte, allora il De Dominicis non potrà non riprendere quota rapidamente nella stima della critica moderna» (ivi, pp. 158-159).

⁶⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 132 (cc. 141-141v).

⁶⁸ DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2003-2014, II, pp. 959-960, citazione a p. 959. I dipinti sono documentati a Rodriguez che riceve il 9 dicembre 1606 «ducati otto [...] per final pagamento di tutte le pitture quali ha fatto a fresco nella sua cappella, quale sta nella chiesa dello Spirito Santo» da Fabio Riccardo (GIANNATTASIO 2002, p. 71, nota 16); si veda anche DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2003-2014, III, p. 49, nota 18 (nota di R. De Gennaro).

⁶⁹ MARTINELLI 1960, p. XXIV.

Che Susinno sia stato a Roma emerge in modo chiaro dalla lettura delle *Vite*. In varie occasioni, come è stato rilevato, è infatti ostentata la propria conoscenza diretta di luoghi e personaggi attivi a Roma:

li dui fonti specialmente di fra Giovanni Agnolo [Montorsoli], uno nella piazza del Duomo e l'altro nel Teatro della Marina [a Messina], sono così speciosi che nella reggia del mondo, Roma, non ne ho veduto superiori nell'artificio⁷⁰;

o ancora

la tela di Santa Petronilla in S. Pietro di Roma, se non avessi saputo per indubitato che fosse stata lavorata dal sudetto Guercino, io senza passion veruna avrei giurato che fosse di mano di questo messinese artefice [Alonso Rodriguez]⁷¹.

Ma tralasciando questi esempi in genere trascurati, è soprattutto il rapporto con Maratti che è normalmente evocato a testimoniare la consuetudine di Susinno con l'ambiente romano:

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 esempio, che differenza fa un idiota tra un diamante ed una lucidissima pasta? il solo gioielliere [sic] discifra di quello il caratto e di questa palesa l'inganno⁷².

Come un attore che infrange la quarta parete, Susinno passa dall'impersonale «si vede», «osservasi», «vi è», di cui è infarcita la sua «Storia pittorica», al verbo coniugato in prima persona, «mi ricordo», e consolida il suo racconto con la forza della testimonianza diretta. Se con la sprezzatura di chi espone fatti il suo testo può essere popolato di prove oggettive, «si vede» appunto, l'uso moderato di una diretta entrata in scena promuove automaticamente il suo racconto alla dimensione della verità testimoniale. Un meccanismo di auto ratificazione che sussume le «prove di fatto» dell'oggettività periegetica nell'ambizione del racconto storico. E tuttavia, un meccanismo che sottoposto a un'analisi appena più attenta mostra delle incongruenze. Si prenda, ad esempio, un passo come questo introdotto dalla annotazione in margine «Abb. Titi, fol. 373:»

La Santa Teresa in S. Giuseppe alle fratte, collocata sopra la porta del monistero, opera di Andrea Sacchi, fu *ultimamente* ritoccata da Carlo Maratti per avere patito: appresso allo stesso artefice ho veduto due stanze di quadri che doveansi accommodare⁷³.

La perfetta coerenza del periodo può far trascurare che la prima parte del testo dipende pressoché alla lettera dall'edizione 1674 dello *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle Chiese di Roma* di Filippo Titi dove, a pagina 373, si legge: «da S. Teresa sopra la Porta del Monastero è

⁷⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 86 (c. 95).

⁷¹ Ivi, pp. 138-139 (c. 148).

⁷² Ivi, p. 68 (c. 76). Lo stesso aneddoto, ma senza un così deciso protagonismo del biografo messinese, era già stato evocato in precedenza: «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 dividere 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» (ivi, p. 45, c. 54).

⁷³ Ivi, p. 292 (c. 291v). Il corsivo è mio.

opera di Andrea Sacchi, che havendo patito fu ritoccata *ultimamente* da Carlo Maratti⁷⁴. Come si vede, però, il lettore è indotto a credere che le due parti siano naturalmente e cronologicamente connesse laddove il soggiorno di Susinno a Roma è generalmente collocato alla fine del secolo, almeno vent'anni dopo l'edizione 1674 di Titi. Insomma, con le dovute cautele, si può sottolineare che si passa da una notizia indiretta a una presunta testimonianza oculare e in margine si può anche notare che il dipinto di Sacchi nel monastero di San Giuseppe a Capo le Case era un affresco, un altro slittamento logico del quale non si può sapere quanto Susinno fosse effettivamente cosciente.

Valentino Martinelli nel 1960 proponeva di collocare il soggiorno a Roma di Susinno nei «primi anni del Settecento, se non proprio nell'anno giubilare 1700», sia per la circostanza sacra che doveva essere «particolarmente propizia per un viaggio da Messina a Roma per un giovane sacerdote», sia perché il racconto che Susinno fa dei funerali di Agostino Scilla sembra a Martinelli essere «non sulla base d'una relazione scritta, ma come ricordo d'una cosa memorabile a cui aveva presenziato»⁷⁵. Un riferimento esplicito al periodo della permanenza a Roma ci è poi fornito proprio da Susinno quando, come lo stesso Martinelli segnala, scrive «tutte le tavole della basilica di S. Pietro furono, a' tempo della mia dimora colà, pulite ed accomodate da Gioseffo Montano pesarese»⁷⁶. Un'indicazione così precisa che ha indotto in seguito Rosanna De Gennaro a meglio circostanziare il racconto del biografo: «Il passaggio a Roma, invece, dovrebbe collocarsi in concomitanza con il restauro delle “tavole della Basilica di San Pietro” che le fonti dicono avviato nel 1694 da Giuseppe Montano (F. Buonanni, *Pontificum Romanorum numismata templi Vaticani fabricam chronologicam indicantia*, Roma 1696, pp. 118 s.)» e potrebbe essere durato fino a una data da individuare fra la conclusione dei restauri nelle Stanze vaticane, 1702, «se si considera frutto di una valutazione personale il plauso al palermitano Giacinto Calandrucci» e il 18 maggio 1706 quando Susinno è documentato in Sicilia⁷⁷.

La possibilità che Susinno fosse a Roma alla metà degli anni Novanta è indubbiamente particolarmente attraente: per quanto ormai non uscisse più di casa – «des mains luy tremblent, les jambes grosses comme les cuisses, et comme petrifiées pour leur dureté», impegnato a scrivere la biografia dell'amico Carlo Maratti – era ancora vivo Giovan Pietro Bellori, che proprio nel 1694 si era dimesso dalla più che ventennale carica di Commissario delle antichità

⁷⁴ TITI 1674, p. 376, il corsivo è mio. Susinno fa riferimento esplicito alla guida di Titi in altre due occasioni. La prima nella biografia di Barbalonga Alberti – «Delle prenarrate pitture [nella chiesa di San Silvestro a Monte Cavallo] ne fanno bella ricordanza l'abbate Filippo Titi nello Studio di Pittura, Scultura ed Architettura [in margine: «fol: 322:»], e Giovanni Pietro Bellorio, dicendo che Antonino da Messina imitò molto bene il Domenichino, in particolare ne' puttini» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 148, cc. 156v-157) – corrisponde a: «il Quadro dipinto da Antonino da Messina tenuto in buon conto, havendo imitato assai bene il Domenichino suo maestro, particolarmente nelli puttini» (TITI 1674, p. 322). La seconda, nella biografia dedicata a Giovanni Battista Quagliata, «Il suo spirito tale fu che comparve nell'alma città (giovanello che non arrivava all'ventiquattro anni) con un'opera che ha del buono, ed è il quadro della Predicazione di S. Francesco Saverio con le due tele a' fianchi, nella prima cappella a mano destra nella chiesa di S. Maria di Costantinopoli de' siciliani e catalani [in margine: «Abbate Titi fol: 300:»]» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 188, cc. 199-199v). Il riferimento è a «La prima cappella a mano destra col Quadro di S. Francesco Xaverio, che predica, & altre pitture la colori Gio: Quagliata», ma curiosamente in questo caso l'edizione utilizzata da Susinno dovrebbe essere TITI/POSTERLA 1708, p. 300, con appunto le aggiunte di Francesco Posterla, poiché nell'edizione del 1674 la menzione della cappella e di Quagliata è in una pagina diversa (cfr. TITI 1674, p. 361).

⁷⁵ MARTINELLI 1960, pp. XXIII-XXIV.

⁷⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 293 (c. 293); si veda anche MARTINELLI 1960, p. XXIII.

⁷⁷ DE GENNARO 2019, p. 568. Susinno parla dei restauri di Calandrucci due volte: «Ed a' di nostri le Loggie del Vaticano sono state avvivate nei colori e rassetate e ristabilite su le pareti da Giacinto Calandrucci pittore palermitano» e poi «le loggie e stanze del Vaticano, perché furono avvivate ne' colori e ristabilite co' chiodi nelle pareti da Giacinto Calandrucci, pittore palermitano» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, rispettivamente pp. 48 e 293, cc. 56v e 293).

di Roma e del suo distretto⁷⁸. E appena un mese prima di queste dimissioni Giuseppe Montano era stato incaricato dei restauri dei dipinti in San Pietro: «& assignandi scuta duodecim quolibet mense illius vita durante»⁷⁹. Una congiuntura che immetterebbe immediatamente il sacerdote messinese nella cerchia classicista alla quale tanto nel corso della sua opera fa mostra di aderire e che inoltre lo collegherebbe con un altro «pittore e storico delle arti della sua terra, proprio come il Susinno»⁸⁰. Giuseppe Montano è infatti ricordato dalle fonti e da Martinelli come autore di un perduto manoscritto delle *Vite de' pittori pesaresi*, del quale tuttavia è bene sottolineare che Susinno non fa alcun cenno, ricordandolo solo come restauratore:

In Italia si trovano particolari professori che vivono con tale esercizio [il restauro dei dipinti], de' quali ne fa ricordanza l'Orlandi nel suo Abbecedario Pittorico, come di Giulio Valeriani, del su descritto Gioseffo Montano da Pesaro ed altri⁸¹;

pur avendone certamente notizia almeno da Orlandi che scrive:

Gioseffo Montano nato in Pesaro l'anno 1641. Dalla natura inclinato alla pittura, cercò il disegno dalle più belle opere dei suoi contorni, cioè da Bologna, da Parma e da Roma; onde da sé si può dire, che Pittore sia comparso: fra le rare doti di questo Virtuoso, è ammirabile quella d'acquistare i quadri perduti con tale artificio, e maestria, che pare che facci risorgere i Pittori, che li dipinsero a rinnovarli, che però con Pontificio diploma resta salariato in vita, per assistere alle opere del Vaticano, e tenerle lontane dalle ingiurie del tempo e conservarle. Si diletta di poesia, ed in quella tende all'eroico. Scrive le Vite de' pesaresi pittori, e di tutto lo stato di Urbino, con promessa di darle alla luce. Il suo nome è celebrato nelle stampe del Cav: Fontana, dal Padre Pozzi, e dal Bonanni nella sua Storia Vaticana, a fol. 117⁸²;

inserendo inoltre la notizia dell'impresa biografica anche nella «Tavola II. In cui sono descritti i Libri, che trattano de' Pittori», dove si legge: «Montani. Vite de' Pittori Pesaresi, e di tutto lo Stato d'Urbino: *libro promesso alle stampe da Gioseffo Montani, Pittore Pesarese, che vive in Roma*»⁸³.

Rilevato questo inspiegabile silenzio sull'impegno storiografico di Montano, di antica data visto che era già annunciato almeno da Malvasia nel 1678⁸⁴ e che potrebbe averlo impegnato per tutta la vita se va identificato con quel

Trattato, in cui paragonando i Poeti co' Pittori, ed in ognuno di questi riscontrando gli stili, e i caratteri di alcuno di quelli, veniva a scoprire de' bei lumi d'ambidue l'arti, e con nuova, e pellegrina invenzione introdurci nel più riposto delle loro perfezioni, e finalmente a farci conoscere nelle tavole de' buoni Pittori, la bellezza de' buoni Poeti, e in quelle de' cattivi, la deformità degli scempiati [...] Questa Opera, siccome ei mi diceva, l'andava lavorando ne' tempi avanzati; ma alla fine, grave d'età, facendo ritorno in Pesaro, quivi finì di vivere, senza compierla, come crediamo⁸⁵.

⁷⁸ MONTANARI 2009, p. 685, al quale si rinvia anche per la citazione dalla lettera, datata 8 novembre 1695, del «non meglio identificato "prieur Michel"» all'abate Claude Nicaise.

⁷⁹ BUONANNI 1696, p. 119.

⁸⁰ MARTINELLI 1960, p. XXIII.

⁸¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 295 (c. 294v).

⁸² ORLANDI 1704, p. 187. Susinno avrebbe potuto avere a disposizione anche la seconda edizione dell'*Abcedario* di Orlandi, 1719, che peraltro in questo caso non differisce (cfr. ORLANDI 1719, p. 201).

⁸³ ORLANDI 1704, pp. 390, 396.

⁸⁴ MALVASIA 1678, II, pp. 374, 382.

⁸⁵ NOTIZIE ISTORICHE DEGLI ARCADII 1720-1721, III, p. 64. Il medaglione biografico è datato e firmato: «27. d'Ottobre l'anno 1719. *Alfésibeo Cario Cust. Gen. d'Arcadia*». Alfesibeo Cario è il nome in Arcadia di Giovan Mario

Constatato altresì che in tutte le *Vite* di Susinno non ci sono riferimenti all'Accademia d'Arcadia, a Giovan Mario Crescimbeni, a Giovan Vincenzo Gravina, al potente cardinale e arcade Pietro Ottoboni, con la quale e con i quali invece erano strettissimi i rapporti di Montano, ovviamente, ma anche di Carlo Maratti, solo dal 1704 accolto in Arcadia col nome di Disfilo Coriteo ma da subito legatissimo a quell'ambiente, «primo dipintore d'Arcadia e per avventura anche di tutta l'Europa» avrebbe sentenziato Crescimbeni⁸⁶.

È difficilmente sottovalutabile che Susinno riassume, per non dire altro, Orlandi quando scrive: «Fu dote speciale di questo virtuoso acquistare i quadri perduti e con maestria ammirabile rinnovarli. Stava salariato in vita per assistere all'opere del Vaticano ed allontanarle dall'ingiurie del tempo»⁸⁷. Si riveda il testo di Orlandi, con in corsivo evidenziate le parole in comune fra i due testi:

fra le rare *doti di questo Virtuoso*, è *ammirabile* quella d'*acquistare i quadri perduti* con tale artificio, e *maestria*, che pare che facci risorgere i Pittori, che li dipinsero a *rinnovarli*, che però con Pontificio diploma resta *salariato in vita, per assistere alle opere del Vaticano, e tenerle lontane dalle ingiurie del tempo e conservarle*⁸⁸.

Certo, al tempo di Susinno il concetto di plagio era molto diverso dal nostro, ma come si vede è riproposto lo stesso meccanismo già evidenziato prima: sovrapporre un ricordo personale a una notizia reperita in un testo altrui. Con la conseguenza che quanto meno la possibilità di ancorare il soggiorno di Susinno a Roma a una data viene messo in forse.

Tanto più che anche il passo relativo ai funerali di Agostino Scilla per Martinelli resoconto di una partecipazione diretta, è sovrapponibile, almeno per i dati oggettivi, al resoconto che di quel funerale si trova in calce al *De' discorsi sopra alcune medaglie delle siciliane città di Agostino Scilla pittore*, un'opera incompiuta e manoscritta che, agli inizi del Settecento, doveva essere nelle mani di Saverio, figlio di Agostino, che ne dovrebbe aver curato la legatura e si crede ne abbia approntato l'indice e una breve biografia del padre⁸⁹.

In Susinno si legge:

Accadé il suo transito felice nell'ultimo giorno di maggio dell'anno santo 1700 in età d'anni 71 in circa, e fu decentemente esposto nella Chiesa di S. Maria in Aquiro detta altrimenti Santa Elisabetta nella piazza Capranica per le esequie e vi concorsero molti signori oltre al numero de' pittori che a gara facevan encomi de' meriti singolari d'un tal virtuoso; furono specialmente onorate l'esequie coll'intervento degl'infrascritti accademici:

Signor cavalier Carlo Maratta prencipe dell'Accademia.

Signor cavalier Carlo Fontana,

e signor cavalier Francesco Fontana consiglieri.

Signor Lazzaro Baldi rettore.

Crescimbeni, e Giuseppe Montano era arcade dai «primi giorni della sua fondazione [con] il nome di Mopso Creopolita». Si veda anche PERINI FOLESANI 1990, pp. 411-412.

⁸⁶ CRESCIMBENI 1708, p. 132. Per Maratti arcade si vedano almeno CRACOLICI 2015 e CRACOLICI 2018. In margine si può notare che tra i figli di Agostino Scilla, oltre il più noto Saverio, è ricordato un Giovanni, medico (cfr. DI BELLA 1998, pp. 35-36, nota 21), che credo possa essere identificato con «Sicano Busagio. Dott. Gio. Scilla Messinese», ammesso in Arcadia il «13 maggio 1691» (CRESCIMBENI 1711, p. 332). Nelle *Vite* non è mai citato esplicitamente ed è di difficile valutazione il passo nella biografia di Agostino Scilla: «Ne avea uno, il più leggiadro d'aspetto fra tutti gli altri, ed egli diceva di non amarlo perché non gli pareva di buon ingegno» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 241, c. 248), passo che, escludendo Saverio e Giuseppe gesuita rimasto a Messina, potrebbe riferirsi sia appunto a Giovanni sia a Carlo, archivista del cardinale Giuseppe Imperiale. Cfr. DI BELLA 1998, p. 35, nota 18.

⁸⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 293 (c. 293).

⁸⁸ ORLANDI 1704, p. 187.

⁸⁹ Si rimanda a GIALLOMBARDO 2016, pp. 24-25, 369-371, 617-623, anche per la bibliografia precedente. Sui rapporti fra Saverio Scilla e Francesco Susinno si veda anche PISTONE NASCONE 2020.

Signor Giuseppe Ghezzi segretario.
Signor Lorenzo Ottoni camerlengo.
Signor Pietro Lucatelli deputato della festa di S. Martina.
Signor Giovanni Amerano.
Signor Domenico Roberti stimatore.
Pier Francesco Garoli custode.
Monsù Francesco Bonavilla stimatore.
Don Filippo Luzi provveditore.
Signor Giovanni Battista Lenardi.
Signor Giuseppe Chiari.
Signor Ventura Lamberti.
Signor Benedetto Luti.
Signor Lorenzo Nelli secondo custode, e
Signor monsù Teodone stimatore della scultura.

Conchiuso il solenne suo funerale, allor si più che mai si viddero gli spettatori, siccome quando eclissasi la gran lumiera del sole. Dopo la morte d'un pittor sì eminente, vero Proteo della pittura, cominciassi a conoscere assai meglio ed a venerarsi assai più di prima, perché cessò l'emulazione. Per sua bastante gloria il pittor de' pittori della nostra stagione Carlo Maratta pianse a singhiozzi la perdita che fece l'arte d'un tal'uomo, come degno di sempre vivere per esemplare della gioventù studiosa⁹⁰.

Nel manoscritto di Scilla si legge:

Doppo lunghissima Infermità munito de SS Sagramenti passò a miglior vita l'ultimo di Maggio dell'Anno S.o 1700 in età d'anni 71 in circa e fu seppellito in S.a Maria in Aquiro.
Fu onorato il suo funerale dall'intervento delli qui notati Accademici in no di 18.
M.S. Cavalier Carlo Maratti, principe dell'Accademia
M.S. Cavalier Carlo Fontana e
Sig Cavalier Francesco Fontana Consiglieri
Sig. Lazaro Baldi rettore
Sig. Giuseppe Ghezzi Segretario
Sig. Lorenzo Ottoni Camerlengo
Sign. Pietro Lucatelli deputato della festa di S.a Martina
Sig. Giovanni Amerano
Sig. Domenico Roberti stimatore
Sig. Pierfran.co Gardi custode
Monsù Francesco Bonavilla Stimatore
D. Filippo Luti provveditore
Sig. Giovan Battista Lenardi
Sig. Gioseppe Chiari
Sig. Ventura Lamberti
Sign. Benedetto Luti
Sig. Lorenzo Stelli secondo custode e
Monsù Feudone stimatore della scultura⁹¹.

Considerando che già Giuseppe Allegranza nel 1755 sosteneva che Susinno «per la maggior parte di questa sua Storia siasi servito di varj MSS. di Agostino Scilla, cui avrebbe fatto gran torto in non menzionarli mai»⁹², il sospetto che ancora una volta il sacerdote messinese aggiunga note di colore su un testo di altri è legittimo⁹³, rendendo in ogni caso

⁹⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 243-244 (cc. 249v-250).

⁹¹ Trascritto in GIALLOMBARDO 2016, pp. 622-623.

⁹² ALLEGGRANZA 1755, p. 9; si veda anche HYERACE 2007, p. 165, nota 3.

⁹³ Che l'elenco degli accademici presenti al funerale redatto da Susinno dipenda da notizie avute dai familiari di Scilla è anche l'opinione di GIALLOMBARDO 2016, p. 24, nota 86.

problematica la possibilità che da questo passo si possa dedurre un'indicazione sui tempi del soggiorno romano di Susinno. Insomma, non c'è motivo di dubitare che Susinno sia stato a Roma, ma non abbiamo in realtà veri elementi per sostenere che questo soggiorno sia stato lungo e non possiamo neanche ancorarlo con sicurezza a nessuna data. Del resto, i riferimenti cronologici sparsi per le *Vite* sono sempre da valutare volta per volta; basti pensare all'uso che fa Susinno dell'avverbio 'ultimamente': «si è ultimamente l'anno 1722», a proposito del restauro di una tavola di Alfonso Franco nella chiesa di San Francesco di Paola, ma anche:

Ultimamente, in conferma di quanto scrivo, in Roma circa l'anno 1690, Carlo Maratta vide due putti significanti l'Amor divino e profano, in due tele d'imperatori, e glieli mostrò don Giacomo Messina Giustiniani, cavalier messinese, e sommamente glieli lodò⁹⁴;

o ancora, andando più indietro nel tempo: «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 Napoli»⁹⁵, trasferimento avvenuto nel 1683.

Anche sui tempi e i modi del soggiorno napoletano è lecito nutrire dei dubbi: in primo luogo dobbiamo tenere presente quanto ricordato da Caio Domenico Gallo nei suoi *Annali*: «dopo il corso della filosofia applicossi in Roma ed in Napoli alla pittura»⁹⁶ e quindi come interpretato da Martinelli dobbiamo ritenere il soggiorno effettuato quando ormai era già sacerdote⁹⁷. Abbiamo inoltre già visto come Susinno si affidi alla periegesi napoletana per descrivere le opere di Luigi Rodriguez, ma è anche vero che in due occasioni, e sempre in riferimento a Francesco Di Maria, il biografo sembra attingere a ricordi personali, diretti:

L'osservai nella città di Napoli in Francesco di Maria, pittore di credito, accademico romano, il quale adottossi un giovine palermitano a cui die' tutti gli averi suoi come se fusse un proprio figliuolo, ed a ciò altro non lo trasse se non l'aver veduto giocare alla palla e con grazia il predetto giovane

e, in precedenza,

In Napoli circa l'anno 1689 Francesco di Maria pittore celebre, nella solita mostra di quadri che fassi nell'ottava del SS. Sacramento vicino a S. Giacomo de' Spagnuoli, pose una tela di dieci palmi in altezza ed otto in larghezza. In essa vedeasi dipinta la caduta de' Giganti, tanto elaborata che per condurla a fine vi consumò sette anni⁹⁸.

Essendo morto Francesco Di Maria il 24 maggio 1690⁹⁹, va da sé che un eventuale incontro deve essere stato anteriore a quella data. Dalle testimonianze che abbiamo sulla festa dei Quattro altari, particolarmente sentita al tempo a Napoli e nella quale era d'uso, oltre l'allestimento dei quattro altari propriamente detti, anche un'esposizione di quadri, possiamo evincere che effettivamente nel 1689 la festa si tenne ma, forse perché nell'anno precedente a causa del terremoto non c'era stata e la tensione doveva essere alta, le cronache del tempo ricordano solo incidenti e non fanno minimo cenno agli addobbi o a dipinti¹⁰⁰. Per contro abbiamo la certezza di almeno una partecipazione nel 1668 di Francesco Di Maria, e proprio

⁹⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 48, 140, 166 (cc. 57, 149, 175v).

⁹⁵ Ivi, p. 166 (c. 175v).

⁹⁶ GALLO/VAYOLA 1877-1882, IV, p. 310.

⁹⁷ MARTINELLI 1960, p. XXIII.

⁹⁸ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 41, 147 (cc. 48v-49, 155v-156).

⁹⁹ La data è documentata ed è indicata anche in DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2003-2014, III, p. 562, nota 2 (nota di F. Sricchia Santoro); pp. 574, 582; il documento è stato pubblicato in FIORILLO 1984, p. 50.

¹⁰⁰ CONFUORTO/NICOLINI 1930-1931, I, pp. 265-266. Per la festa dei Quattro altari si veda ANTONELLI 1997-1998(2000); per la celebre esposizione del 1684 si vedano LATTUADA 1997 e SCAVIZZI 2017, pp. 157-159.

con un quadro per uno degli altari: «Cristo Gesù in aria col SS. Sacramento nelle mani, ed al di sotto genuflesso in atto di adorarlo il giovane Re Cattolico Carlo II, vestito del manto reale»¹⁰¹; un'opera che dovette avere un notevole successo, tanto da essere riutilizzata nella festa del 1674¹⁰². Ovviamente il silenzio dei documenti non ci può far escludere che Di Maria abbia partecipato anche in altri anni e magari proprio nel 1689, ma stranamente con la stessa iconografia indicata da Susinno, una *Caduta dei giganti*, sappiamo che effettivamente Di Maria aveva fatto un quadro per il quale, insieme ad altri due, riceveva un primo pagamento il 26 marzo 1685 e un secondo il 13 agosto dello stesso anno dal console inglese a Napoli, George Davies, per conto di John Cecil, V conte di Exeter, dipinti poi registrati nell'inventario di Burghley House del 1688¹⁰³. Probabilmente proprio per questo dipinto veniva elaborato da Andrea Perrucci un sonetto nel suo *Idee delle Muse*, stampato a Napoli nel 1695 ma con al suo interno liriche composte in varie occasioni, nella sezione dedicata a Tersicore dove trovavano posto anche un'altra poesia intitolata alla cupola della chiesa di San Luigi di Palazzo, affrescata nei primi anni Ottanta dallo stesso Di Maria, e una «Per li quadri di Erbe, Frutti, Fiori, Pesci, e Figure, de' cinque famosi Pennelli de' Sig. Francesco la Questa, Gio. Battista Roppoli, Abram Brughel, e Luca Giordano»¹⁰⁴, da mettere senz'altro in relazione con la festa dei Quattro altari del 1684, fortemente voluta e promossa dal viceré del Carpio, «onde fu allora più bella la mostra che fecero questi quadri che i medesimi 4 altari, che sogliono esser famosi in quella giornata per la magnificenza e per la copia maravigliosa di argenti»¹⁰⁵.

In una di queste esposizioni a fini commerciali, stando sempre a De Dominicis, Francesco Di Maria avrebbe esposto un *Seneca morente* «nel quale aveva consumato gran tempo in far disegni e bozzetti», accanto al quale nella bottega di Andrea Cautiero, «maestro indoratore» e rivenditore di dipinti, sarebbe apparso un dipinto con lo stesso tema preparato nel solo «spazio d'un giorno ed una notte» da Luca Giordano¹⁰⁶: un episodio, non l'unico, che nelle pagine di De Dominicis vede la contrapposizione fra la celeberrima prestezza di Luca e la altrettanto nota inclinazione all'indugio, alla lunghezza, «alla fatica, allo stento»¹⁰⁷ di Francesco Di Maria. Oggi non sono noti esemplari del *Seneca* di Francesco Di Maria¹⁰⁸, mentre con questo soggetto si conoscono almeno sette dipinti di Luca Giordano, fra i quali uno dal 1688 a Burghley House in seguito all'acquisto fattone dal conte di Exeter nel 1683¹⁰⁹. E proprio nello stesso anno, ma in una diversa occasione e tramite un diverso intermediario, lo stesso conte pagava due dipinti a Francesco Di Maria «e per esso a Pietro Di Maria»¹¹⁰, il figlio adottivo di Francesco, evidentemente già adulto e, come sappiamo dai documenti e dalle fonti, già

¹⁰¹ La descrizione è tratta da una *Cronistoria del R. Convento del Carmine Maggiore di Napoli*, manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli citato in FILANGIERI 1883-1891, III (1885), p. 411.

¹⁰² LEARDI 2016-2017, pp. 157-158, anche per la trascrizione di un'altra fonte con una descrizione più dettagliata del dipinto.

¹⁰³ DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2003-2014, III, p. 580, nota 40 (nota di F. Sricchia Santoro). Il fatto che le misure del dipinto indicate da Susinno, «dieci palmi in altezza ed otto in larghezza», non coincidano perfettamente con quelle indicate nel documento di commissione, «di palmi 13 e 9 in circa», non mi sembra possa essere d'ostacolo per l'identificazione; per il documento si veda D'ADDOSIO 1913, p. 251.

¹⁰⁴ PERRUCCI 1695, p. 253; si veda anche ivi, pp. 282-283. Su Perrucci si veda COTTICELLI 2015, anche per la bibliografia citata, da integrare con PINTO 1997, *passim*, per alcune annotazioni sui rapporti con Celano e Parrino.

¹⁰⁵ DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2003-2014, III, p. 843; si rimanda anche a LATTUADA 1997; ANTONELLI 1997-1998(2000).

¹⁰⁶ DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2003-2014, III, pp. 568-569, 574-575, con note (di F. Sricchia Santoro); pp. 769-770, 822-823, con note (di V. Pinto), anche per la bibliografia in esse contenuta.

¹⁰⁷ A. Roviglione, in ORLANDI 1733, p. 449.

¹⁰⁸ DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2003-2014, III, p. 574, nota 29 (nota di F. Sricchia Santoro), per due riferimenti in inventari di collezioni napoletane del tempo.

¹⁰⁹ DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO-ZEZZA 2003-2014, III, pp. 822-823, nota 246 (nota di V. Pinto), da integrare con BRIGSTOCKE-SOMERVILLE 1995, pp. 90-91; O. Ferrari, scheda A0138, in FERRARI-SCAVIZZI 2003, p. 62.

¹¹⁰ D'ADDOSIO 1913, p. 251.

coinvolto in quelle attività commerciali per le quali verrà poi soprattutto ricordato, come testimoniato nella breve nota biografica a lui dedicata da Bernardo De Dominici, che a Pietro doveva anche le notizie sul padre Francesco:

Lasciò Francesco erede di ogni sua facoltà Pietro adottato da lui qual suo figliuolo, avendo scorto in esso un'indole perspicace e modesta, e fu ancora l'unico discepolo ch'egli fece, ma non riuscì gran cosa nella pittura, poiché con i comodi lasciategli dal Maria attese a vivere agiatamente col suo figliuolo Salvatore, che essendo dottor di legge fu fatto eletto del popolo napoletano, ed indi presidente della Regia Camera della Summaria. Attese Pietro a far negozio di azzurro ultramarino, ed era tanto il credito ch'egli avea, che guadagnò gran danari anche con tale industria. Molti anche ne guadagnò con vendere buona parte de' disegni di Francesco suo adottivo padre, che furon comperati da' forestieri¹¹¹.

Insomma, per far coincidere il racconto di Susinno con quanto sappiamo effettivamente accaduto o possiamo con buon margine ricostruire, dovremmo situare al 1685, o poco dopo, quando Pietro Di Maria era comunque già sicuramente adulto, l'incontro con Francesco Di Maria del sacerdote, quindi almeno venticinquenne, messinese. Ancora una volta prevale il sospetto che Susinno mescoli notizie apprese *de relato* con annotazioni di colore per rendere vissuta una storia altrimenti solo ricostruita attraverso fonti letterarie e forse orali. Sospetto che trova, mi sembra, un ulteriore riscontro in un altro passo delle *Vite*:

[Andrea Suppa] Fermavasi vieppiù nella considerazione di una tela famosa nella chiesa de' padri Teatini, rappresentante S. Gregorio taumaturgo adorante la Vergine assistita dall'evangelista S. Giovanni, il quale gli spiega al santo il misterio della SS.ma Trinità, in una carta sostenuta da due puttini, in questa guisa scritta: PATER VERBI VIVENTIS SAPIENTIAE SUBSISTENTIS. 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 Capuccini¹¹².

Dove, come si vede, Susinno non attinge a ricordi di opere napoletane per proporre questa attribuzione, oggi non verificabile, che del resto poteva avere senso solo come confronto visivo, visto che i lettori a cui si rivolgeva il biografo non avevano alcuna possibilità di farsi un'idea di chi fosse Francesco «Ciccio» Di Maria, atteso che un primo cenno biografico a stampa sarebbe stato pubblicato solo nel 1731 nelle *Giunte* di Antonio Roviglione all'*Abecedario* di Orlandi¹¹³.

Con l'indicazione del dipinto nella chiesa di Scilla sulla costa calabra, ci avviciniamo alla questione relativa alle perlustrazioni che un «testimonio di veduta» – come ama definirsi

¹¹¹ DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO–ZEZZA 2003-2014, II, p. 978, III, pp. 582, 1280; per i documenti, oltre D'ADDOSIO 1913, p. 251, si veda PAGANO DE DIVITTIS 1982. La conferma delle cariche di Salvatore si trova in un «Catalogo degli Eletti del Popolo della città di Napoli che furono dopo l'anno 1592» pubblicato in calce al VI volume della terza edizione dell'*Historia* di Giovanni Antonio Summonte: «Il Dott. Salvatore di Maria, eletto nell'anno 1722 poi creato Presidente della Reg. Camera togato» (SUMMONTE 1748-1750, VI, p. 48).

¹¹² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 214 (cc. 222v-223).

¹¹³ A. Roviglione, in ORLANDI 1731, pp. 448-449. Come dichiarato nella stessa scheda, Roviglione dipende in buona parte da De Dominici: il rinvio è a «Dominici vita Giord. num. 12», cioè DE DOMINICI 1729, p. 12, ma in realtà lo stesso brano era già presente nella biografia dedominiciana di Luca Giordano pubblicata in calce a BELLORI 1728, p. 313, e anche nelle notizie inviate fra il 1725 e il 1726 da De Dominici a Francesco Saverio Baldinucci che, nella sua biografia di Giordano, redatta fra il 1726 e il 1730 e rimasta manoscritta, cita Di Maria come «un tal Francesco Di Maria», indizio di una notorietà quanto meno relativa del pittore napoletano. Cfr. ZIBALDONE BALDINUCCIANO 1980-1981, I, pp. 357-359, II, p. 423. Per le varie edizioni della biografia dedicata a Giordano da De Dominici e la data di quella di Di Maria, si vedano almeno PINTO 2000; ZEZZA 2014, pp. 30-32 e la nota bibliografica in DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO–ZEZZA 2003-2014, IV, pp. 117-118.

Susinno – deve aver fatto alla ricerca di opere e notizie per le sue *Vite*, della conoscenza effettiva che doveva avere dei suoi territori, della Sicilia. Anche in questo caso abbiamo un'indicazione cronologica generalmente messa in relazione con un suo soggiorno fuori Messina:

[Giovanni Fulco] passò nella città di Catania e per curiosità della medesima e per ammirare le pitture di don Pietro La Badessa, pittore catanese, di cui ne scrisse il padre Francesco Privitera suo compatriotta nel suo Annuario¹¹⁴. Circa l'anno 1630 la chiesa della SS.ma Trinità fu abbellita dal pennello del riferito artefice ed io nel 1690 ebbi non poca consolazione in rimirare quelle bellezze dell'arte¹¹⁵.

È tuttavia da notare che nel testo di Privitera a cui rinvia Susinno si legge:

Circa l'An. 1630. La sudetta Chiesa della SS. Trinità fu in più nobile forma eretta, abbellita, & adorna col stucco Reale adorato per mano di Calogero Calamaro di Nicosia peritissimo in detto Ministerio, e poi col pennello di D. Pietro Abatessa¹¹⁶.

Ancora una volta nelle parole del biografo messinese riscontriamo una ripresa letterale di una fonte scritta con una aggiunta personale e una data che significativamente coincide proprio con quella del testo che sta citando. Una data che peraltro comporterebbe di conseguenza la separazione del soggiorno a Napoli, ante 1690, da quello a Roma, post 1694: un dinamismo che non sembra però trovare conferma nelle pagine delle *Vite*.

Susinno ricorda gli stessi dipinti nella chiesa della Trinità di Catania anche nel corso della biografia di Antonino Barbalonga Alberti: «Si persero molte belle pitture del prenarrato La Badessa e specialmente tutti li freschi famosi nella chiesa della SS.ma Trinità, sul gusto vago e delicato del predetto Cattalano, abbellita nell'anno 1630»¹¹⁷. Questa annotazione è posta al termine di un passo sulle opere del pittore messinese per Catania:

Nell'eccidio lagrimevole dell'infelice Trinacria, scossa da fondamenti con il tremuoto, caddero con le città molti tempi ed in essi molte preziose pitture. Particolarmente in Catania si ridusse in pezzi la grandiosa tela del Barbalonga posta nella chiesa di S. Placido, rappresentandosi in essa l'Assunzione di Nostra Donna, una delle opere sue più segnalate. Le figure erano più grandi del naturale, come gli apostoli in azioni concettose. La Vergine salendo al Cielo veniva incontrata nella gloria dal patriarca S. Giuseppe suo fedelissimo sposo, concetto molto devoto e tenero. Nella predetta strage di Catania rimase illesa la gran tela di S. Giuliano vescovo nel Monistero di monache, dedicato al nome glorioso del medesimo: dipinto a sedere in bella architettura con vari putti, di qual pregio sia questa pittura di Antonino lo testimonia un'altra riguardevole tela all'incontro di S. Antonio abate, di mano del celebre don Pietro La Badessa, pittore catanese (forse il migliore scolare di Cattalano l'Antico)¹¹⁸.

Già Barbara Mancuso, commentando questo brano e in particolare il dipinto raffigurante S. Giuliano, sottolineava:

La succinta descrizione di Susinno, che sintetizza i caratteri essenziali dell'iconografia, non sembrerebbe fondata sull'osservazione diretta dell'opera, ipotizzabile invece per l'*Assunzione*, più lungamente e dettagliatamente descritta come l'autore si concede nel suo testo soltanto quando

¹¹⁴ Nota marginale: «Fol. 214» (SUSINNO ms. 1724, c. 237v).

¹¹⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 230 (c. 237v).

¹¹⁶ PRIVITERA 1690, p. 214.

¹¹⁷ Anche in questo caso con il rinvio in nota marginale a: «Privitera, Annuario catanese, fol. 214» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 153, c. 162).

¹¹⁸ *Ibidem*.

ha potuto godere della visione dei dipinti, relegando a sintetica citazione, concentrata esclusivamente sul soggetto e presentata senza una qualsivoglia connotazione stilistica del manufatto, quanto con ogni probabilità non ha potuto vedere, generalmente fuor di Messina¹¹⁹.

Conclusione con la quale non si può che concordare anche perché per l'*Assunzione* catanese di Barbalonga, come già rilevato, Susinno non ha neanche a disposizione una descrizione dettagliata vista «la laconicità della sua principale fonte sulla città etnea, Guglielmini»¹²⁰. Avvertendo tuttavia che si trattava, a detta del biografo, di «una delle opere sue più segnalate» oltre che dal soggetto poco frequente, lasciando quindi aperto, mi pare, lo spazio ancora una volta a una conoscenza di seconda mano. O inducendo il sospetto che si tratti di un ricordo lontano, di una visione dell'opera risalente a un tempo nel quale il contatto con i dipinti era magari dovuto più a ragioni di fede che a interessi specifici, a quando ancora attendeva alla propria formazione sacerdotale, prima di «applic[arsi] in Roma ed in Napoli alla pittura»¹²¹.

Proprio una commistione di possibili vaghi ricordi personali, uso delle fonti a stampa, in specie Guglielmini e Francesco Privitera, e testimonianze orali sembra essere alla base delle notizie che dalle *Vite* si possono avere su Catania, almeno su quella seicentesca. Con la conseguenza che, da Filippo Paladini a Giuseppe Egitto, da Antonino Barbalonga ad Antonino Madiona, ai forestieri Paolo Albertoni e Pio Fabio Paolini, le pagine di Susinno, anche per la episodicità e frammentarietà della letteratura locale, finiscono per costituire una sponda indispensabile per le ricostruzioni della vicenda artistica della città¹²².

Nessuna annotazione personale emerge invece per le poche occorrenze, tutte seicentesche, di opere a Siracusa. Nonostante fra queste ci siano gli affreschi per la cappella del Sacramento in Duomo di Agostino Scilla, la menzione che Susinno ne fa è così frettolosa e laconica da far sospettare che allo scopo potesse essere bastato poco più di quanto poteva aver saputo da Saverio Scilla¹²³. Allo scarno e sommario referto di Saverio, Susinno infatti aggiunge il soggetto, «alcune storie del Vecchio Testamento, alludenti al pane eucaristico», e un'annotazione sullo stato di conservazione, «ben è vero che oggi di ritrovarsi tutte fiaccate dal tremuoto»¹²⁴, che sembrerebbero o frutto di una presa di contatto diretta con l'opera o dovute a un'integrazione per merito di un informatore. Uno stato di fatto, quello dell'affresco, che fissa l'osservazione, diretta o mediata che sia, dopo il terremoto del 1693 e prima del 1711, quando a opera di Sofio Ferreri gli affreschi vennero restaurati¹²⁵. A confermare questo periodo si può anche notare che Susinno ricorda anche una tela di Scilla «per il Duomo di

¹¹⁹ MANCUSO 2011, pp. 80-82, citazione a p. 82.

¹²⁰ Ivi, p. 81; in GUGLIELMINI 1695, pp. 64-65: «monastero di S. Placido [...] e la chiesa non era a nessuna inferiore, che fra le spese di gran prezzo, ammiravasi un quadro all'altar maggiore dell'assunta della Vergine con gli Apostoli di mano di Barba lunga Messinese che come discepolo del Domenichini, non fu secondo al Maestro».

¹²¹ GALLO/VAYOLA 1877-1882, IV, p. 310.

¹²² MANCUSO 2011, cui si rinvia per la discussione delle singole occorrenze su Catania nel testo di Susinno. Per il Cinquecento Susinno indica una «porta intagliata» nel convento di San Francesco e una «statua della Vergine col Bambino» nel convento di Santa Maria di Gesù nella *Vita* di Antonello Gagini, dichiarando esplicitamente di dipendere da Guglielmini, e «la gran tavola di S. Giacomo apostolo, colla vita intorno di piccole storiette, secondo l'uso di que' tempi, e si conservava nella chiesa de' P.P. Minori di S. Francesco» nella *Vita* di Polidoro da Caravaggio, dove l'annotazione sulla perdita dell'opera in seguito al terremoto può far pensare ancora una volta a Guglielmini come fonte, tenendo tuttavia presente che questi non fa nessun riferimento alle «piccole storiette» segnalate da Susinno. Cfr. SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 85, 61 (cc. 93v, 69v), e GUGLIELMINI 1695, pp. 77, 75.

¹²³ Nella biografia di Agostino Scilla probabilmente scritta dal figlio Saverio si legge: «nel domo di Siracusa dipinse a fresco la Cappella del SS.mo Sacramento e vi fece il quadro dell'Altare», trascritto in GIALLOMBARDO 2016, p. 620. Per i debiti di Susinno con Saverio Scilla cfr. *supra*, in particolare note 89, 92 e 93.

¹²⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 237 (c. 244v).

¹²⁵ Per il restauro del 1711 si vedano AGNELLO 1927, p. 6, e HYERACE 1996, pp. 70-72.

Siragusa», replica di un'*Immacolata Concezione*, fatta per la chiesa di Santa Chiara di Messina, «non potendo effettuare un'idea migliore di pensiero»¹²⁶. In realtà l'*Immacolata* non era però stata fatta da Scilla per il Duomo ma per l'altare maggiore della chiesa del monastero di Santa Maria a Siracusa, dove si trovava ancora nell'aprile del 1693, quando le monache effettuano dei pagamenti per, fra l'altro, «levare il quadro dell'*Immacolata Concezione* e sua cornice de l'altare maggiore» e portarlo in qualche ambiente di pertinenza dell'Arcivescovato dove erano ospitate e dove la tela ancora nel 1706 sarebbe rimasta per il prolungarsi dei lavori di restauro della chiesa¹²⁷. Di nuovo sembrerebbe che al momento di scrivere Susinno mescoli informazioni ricevute da informatori con pur possibili confusi ricordi personali ma magari anche testimonianze persistenti negli ambienti artistici messinesi, visto che allievi di Scilla come il sacerdote e pittore Giuseppe Balestriero, ad esempio, era ancora vivo mentre presumibilmente Susinno già attendeva alle sue *Vite*¹²⁸.

D'altronde anche se si passa a considerare la biografia del pittore siracusano Mario Minniti si deve constatare che, per quanto si sia «rivelata attendibile sulle frequenti permanenze a Messina, [...] sui rapporti con l'isola di Malta e con i cavalieri gerosolimitani, e infine per il catalogo delle opere»¹²⁹, Susinno è particolarmente disinformato sui dipinti fatti per Siracusa: l'unico citato è infatti un'«Assunzione di Nostra Donna» che, nel racconto del biografo, Minniti avrebbe dipinto rientrato a Siracusa quando «per un omicidio casualmente commesso non poteva andar libero» ed era «rifugiato nel convento de' Padri Carmelitani»¹³⁰. Una biografia nella quale, come è stato notato, «le vicende del pittore sono rese più intriganti con il racconto di disavventure, un omicidio, fughe, prigionie ed infine la grazia, in curiosa analogia con le vicende, reali, del Caravaggio»¹³¹, ma anche costruita, a parte l'*Assunzione* siracusana, solo ed esclusivamente su opere messinesi.

Né con il *Seppellimento di S. Lucia* di Caravaggio, a ben vedere, le cose cambiano di molto. Poiché se è vero che Susinno appare «circostanziato e ricco di notizie»¹³², è altresì vero che del suo lungo racconto si può notare in primo luogo che è lecito dubitare del ruolo che avrebbe avuto Minniti nella commissione¹³³ e che anche la apparentemente dettagliata descrizione del dipinto

¹²⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 239 (c. 246). Si deve a Luigi Hyerace il chiarimento che Susinno non si riferiva, come precedentemente creduto, al dipinto dell'altare maggiore del Duomo di Siracusa, una *Natività della Vergine* da Hyerace stesso attribuita quindi a Giacinto Brandi, ma all'*Immacolata Concezione* per la chiesa di Santa Maria (cfr. HYERACE 1996, pp. 78-81); lo stesso Hyerace ha in seguito dato credito alla precedenza dell'*Immacolata* messinese su quella siracusana (cfr. HYERACE 2019, pp. 118, 121, nota 13). Va notato che recentemente un altro studioso, Enrico Gullo, è ritornato sulla questione e ha invece riproposto l'idea che Susinno, anche sulla base delle informazioni avute da Saverio Scilla, faccia confusamente riferimento proprio alla *Natività della Vergine* per il Duomo. Cfr. GULLO 2019.

¹²⁷ PISTONE NASCONE 2016-2017, pp. 192-195; in questa sede lo studioso ipotizza che Susinno dica l'*Immacolata* in Duomo proprio per queste circostanze.

¹²⁸ «Partitosi da Messina il maestro non ebbe spirito di seguirlo, ma per l'indole sua mansueta e per le sue dovizie fecesi sacerdote l'anno 1679. Ridottosi a' nostri giorni vecchio sopra a settanta anni, ancor dipigneva per solo suo sollazzo e divertimento con esemplarità di vita. E correndo il 1719 se ne morì a' 23 ottobre» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 245, c. 251).

¹²⁹ SPAGNOLO 2010, p. 664.

¹³⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 117 (c. 125). Nella chiesa di San Pietro al Carmine non si conserva oggi una tela con questo soggetto; Francesca Campagna Cicala ha proposto di riconoscere il dipinto riferito da Susinno in una «Assunta» o «Immacolata» esistente nella chiesa di San Filippo Neri» di Siracusa senza tuttavia dimostrarne la provenienza dal complesso carmelitano. Questa *Immacolata Concezione* è stata poi comunque attribuita da Donatella Spagnolo a Giuseppe Reati, mediocre allievo di Minniti. Cfr. CAMPAGNA CICALA 1983, p. 52, nota 13; D. Spagnolo, scheda *Giuseppe Reati, Immacolata Concezione, Madonna del Carmine tra sant'Agata e san Carlo Borromeo*, in *OPERE D'ARTE RESTAURATE* 1994, pp. 49-51.

¹³¹ SPAGNOLO 2001, p. 45; si veda anche SPAGNOLO 2004, p. 15.

¹³² BARBERA 2001, p. 106.

¹³³ Si veda quanto argomentato da Barbera in BARBERA-SPAGNOLO 2004, p. 81.

In questa gran tela il dipintore fece il cadavere della martire disteso in terra, mentre il vescovo con il popolo viene per seppellirlo e due facchini, figure principali dell'opera, una di una parte ed una dall'altra, con pale in azzione che fanno un fosso acciò in esso lo collochino¹³⁴

potrebbe essere stata frutto non di una visione diretta visto che «Riuscì di tal gradimento questa gran tela che comunemente vien celebrata, ed è tale di questa dipintura il meritato concetto che in Messina ed altresì in tutte le città del regno se ne veggono molte copie»¹³⁵.

Anche di Caravaggio Susinno ha una conoscenza 'messinocentrica': «Fugiasco se ne passò in Palermo ed in quella città lasciò altresì opere lodevoli»¹³⁶. Un passo di una genericità che colpisce non tanto per la mancata citazione della *Natività* per l'oratorio di San Lorenzo, un silenzio che legittima sospetti, quanto perché nell'economia di una biografia in gran parte debitrice di quella pubblicata da Giovan Pietro Bellori espunge dal suo testo proprio la notizia sul quadro palermitano: «per l'Oratorio della Compagnia di San Lorenzo fece un'altra Natività; la Vergine che contempla il nato Bambino, con San Francesco e San Lorenzo, vi è San Giuseppe a sedere ed un angelo in aria, diffondendosi nella notte i lumi fra l'ombra»¹³⁷.

Eppure, Susinno in questa biografia arriva a parafrasare Bellori anche negli aspetti più tecnici, dove meno ce lo aspetteremmo:

Servivasi il Caravaggio di vari neri per dar rilievo alle sue figure e particolarmente a' corpi ignudi, acciò tondeggiassero: non trovasi che usasse mai cinabri a lacche fine, azzurri ed altri molto bellissimi colori che sono stati introdotti e praticati dalla scuola de' pittori veneti nelle loro figure. Nelle sue spaziose tele non viddesi mai aria turchina, ma il campo tutto nero, restringendo in poche tinte la forza del lume¹³⁸

è evidentemente dipendente da:

Non si trova però che egli usasse cinabri né azzurri nelle sue figure; e se pure tal volta li avesse adoperati, li ammorzava, dicendo ch'erano il veleno delle tinte; non dirò dell'aria turchina e chiara, che egli non colori mai nell'istorie, anzi usò sempre il campo e 'l fondo nero; e 'l nero nelle carni, restringendo in poche parti la forza del lume¹³⁹.

Sembra quasi che Susinno voglia ribaltare quanto fatto da Filippo Baldinucci che nelle sue *Notizie*, dopo aver segnalato il *Seppellimento di S. Lucia* di Siracusa, scrive: «Da Messina se n'andò in Palermo, e quivi per la compagnia di S. Lorenzo dipinse la tavola della natività del Signore con alcuni santi»¹⁴⁰, senza far cenno alle opere messinesi pur descritte da Bellori¹⁴¹.

Non è facile capire il motivo del silenzio di Susinno. Si potrebbe pensare a una sorta di orgoglio campanilistico che lo induce a rivendicare solo alla propria città una *Natività*, quella da lui lungamente descritta nella «Chiesa de' Padri Capuccini», che solennemente può «con verità affermare esser questa l'unica e più maestrevole pittura del Caravaggio»¹⁴². Oppure si deve pensare a una mancanza di conoscenza diretta dell'opera palermitana che lo trattiene dal seguire il referto belloriano, ma questa ipotesi è tuttavia in contraddizione con il *modus operandi*

¹³⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 110 (c. 118v).

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ Ivi, p. 115 (c. 123).

¹³⁷ BELLORI/BOREA 1976, p. 228.

¹³⁸ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 108 (c. 116v).

¹³⁹ BELLORI/BOREA 1976, p. 229.

¹⁴⁰ BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847, III, pp. 686-687.

¹⁴¹ BELLORI/BOREA 1976, p. 227. In margine si può notare che Giovanni Baglione allude solo ad «alcune cose in Palermo», fatte da Caravaggio durante quello che per lui è solo un passaggio nella fuga da Malta verso Napoli del pittore lombardo, senza menzionare né Siracusa né Messina (BAGLIONE 1642, p. 138).

¹⁴² SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 113-114 (cc. 121-121v).

di Susinno che non esita come abbiamo visto ad appropriarsi di altrui descrizioni e spesso senza neanche dichiarare la fonte.

Proprio questo metodo, e proprio per opere palermitane, è alla base di gran parte della biografia di Antonello Gagini dove, pur riconoscendo di scrivere «non come testimonio di veduta, ma per relazione», Susinno «integralmente» riprende «la descrizione della Tribuna della Cattedrale di Palermo, con l'elencazione di tutte le statue ricalcata» su quanto trovato ne *Il Gagini redivivo* di Vincenzo Auria, «aggiungendo una notazione di non poco conto, probabilmente desunta dall'osservazione di altri rilievi di Antonello, sulle piccole storie sui basamenti delle statue» di natura tecnica: «le predette figurine sono portate con più felicità che se fosser fatte di cera, né forse potriansi così delicatamente lavorare»¹⁴³. Ma tralasciando altre annotazioni possibili e rinviando a quanto già esaurientemente messo in evidenza da Barbara Mancuso, ai fini di queste righe è utile ancora riportare una sua riflessione sulla *Vita* di Gagini:

Eccezion fatta per la Tribuna, nel dettaglio descritta, ma solo a livello di struttura e iconografia, sulla scorta del testo di Auria, le altre opere sono solo ricordate con la loro collocazione e nessuna presenta particolari approfondimenti stilistici. La sola sulla quale in tal senso Susinno si dilunga, da buon conoscitore, è quella di cui è «testimonio di veduta», viceversa appena ricordata nel testo di Auria: il San Giovanni Battista della Cattedrale [di Messina]¹⁴⁴.

Ecco, in poche righe, una chiara sintesi di quanto abbiamo finora rilevato del metodo di Susinno: utilizzo di una fonte o di informazioni altrimenti reperite per le opere fuori Messina, approfondimenti di stile e annotazioni tecniche per quelle cittadine.

Ovviamente solo un'edizione commentata del testo nella sua integralità potrà meglio precisare altri debiti storiografici del biografo e viceversa non prevedibili analisi dirette di opere lontane dallo stretto; provare a risolvere i quesiti che ancora si pongono quando ci si imbatte in biografie come quella di Filippo Paladini, nella quale contemporaneamente si può incontrare una problematica ascrizione al pittore fiorentino di una *Madonna dell'Itria*, in realtà firmata e datata da Alessandro Allori, frettolosamente elencata fra le opere «in Messina» e una apparentemente dettagliata ma altrettanto problematica descrizione della *Deposizione* di Mineo, «gran tela di 30 palmi in circa»¹⁴⁵. In realtà la firma e la data sulla *Madonna dell'Itria*, oggi al Museo regionale di Messina, furono rilevate da un restauro del 1845 circa e rese note da Giuseppe Grosso Cacopardo nel 1846¹⁴⁶: non sappiamo quindi al tempo di Susinno se l'iscrizione sul dipinto fosse o meno visibile, se ricondurre il riferimento del biografo settecentesco a Paladini nell'ambito degli errori di attribuzione 'intelligenti', visti «i legami culturali con la città [Firenze] in cui si era formato: probabilmente in prossimità se non nella bottega dell'Allori, della cui pittura ripetutamente rivela influenze»¹⁴⁷ o a una visione superficiale dell'opera. Per la *Deposizione* della chiesa di San Tommaso o del Collegio di Mineo e proveniente dalla chiesa dei Cappuccini, si deve notare che misura in realtà 294x215 cm, dimensioni ben lontane dall'altezza di circa 750 cm indicata da Susinno, anche considerando che già nell'Ottocento Carmelo La Farina lamentava che «trovandosi alquanto patita nelle estremità, quei religiosi togliendone fratrescamente tutto ciò che sembrò loro non buono, ne ridussero le dimensioni»¹⁴⁸. Notato che La Farina affermava che la tela «portava l'altezza di palmi 30»¹⁴⁹, la coincidenza di misure impone o che La Farina dipenda da Susinno, e si

¹⁴³ MANCUSO 2017, pp. 59-62, anche per le citazioni da Susinno e i rinvii ad AURIA 1698.

¹⁴⁴ MANCUSO 2017, p. 61.

¹⁴⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 103-106, citazioni a p. 105 (cc. 110v-113v, citazioni alle cc. 112, 113).

¹⁴⁶ PUGLIATTI 1985.

¹⁴⁷ M.G. Paolini in PAOLINI-BERNINI 1990, p. 112.

¹⁴⁸ LA FARINA/MOLONIA 2004, p. 189, che ripubblica la *Lettera XVI. Memorie del dipintor da Firenze Filippo Paladini*, apparsa in «Il Faro. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti», IV, t. II, n. 8, 1836, pp. 65-77.

¹⁴⁹ *Ibidem*. Il corsivo è mio.

rafforzerebbe quindi la traccia che vuole presente ancora a Messina nella prima metà del XIX secolo una copia diversa da quella di Basilea del manoscritto delle *Vite*¹⁵⁰, o che sia Susinno che un secolo dopo La Farina attingano da una fonte comune non identificata. Questa seconda ipotesi sembra essere percorribile alla luce delle ricerche di Paolo Russo che, in quella che può essere considerata la monografia di riferimento sul pittore fiorentino-siciliano e la sua attività nella Sicilia centro meridionale, mette insieme una interessante rassegna di fonti – da Paruta a Carrera, da Cagliola a Lauretta – precedenti la biografia di Susinno e per lo più restite manoscritte, segnale ulteriore della fama precoce del pittore e della circolazione di informazioni anche attraverso canali non sempre esplorati¹⁵¹.

Sia che Susinno usasse vecchi taccuini di trasferte siciliane, sia che facesse ricorso ad appunti da manoscritti consultati, certo non sono poche le confusioni in cui incorre e altri indizi inducono a credere che la seconda ipotesi debba essere tenuta in particolare considerazione. Ad esempio, sempre nella biografia di Filippo Paladini il biografo, subito dopo aver fatto riferimento alla *Deposizione* per i «Padri Capuccini della città di Mineo», scrive: «A' Padri di S. Francesco della sudetta città lavorò due tele di altari amendue singolari, cioè una con S. Carlo Borromeo quando gli fu sparata l'archibugiata di lume di notte, e l'altra quando il serafico padre riceve le sagre stimmate»¹⁵².

Tuttavia entrambi i dipinti sono sì in una chiesa intitolata a S. Francesco ma non a Mineo bensì nella vicina Militello in Val di Catania. La cosa in sé potrebbe essere archiviata come una delle tante confusioni che possono capitare, se non fosse che circa cento anni dopo anche Giuseppe Grosso Cacopardo nelle sue *Memorie de' pittori messinesi* cita le due opere a «Vizzini ove lasciò [...] presso i francescani S. Carlo, che di notte è archibugiato, e S. Francesco che riceve le stimmate»¹⁵³, introducendo un ulteriore elemento di confusione. Di lì a poco La Farina le indicherà correttamente a Militello e del *S. Carlo* riporterà anche la firma e la data: «Filippo Paladino 1612»¹⁵⁴. Sembra quindi più di un'ipotesi che ancora nella prima metà dell'Ottocento a Messina circolasse un brogliaccio di appunti sulle opere nell'isola di Paladini, ma anche di altri artisti come Minniti ad esempio, una compilazione che tuttavia non necessariamente doveva essere stata esito di ispezioni dirette – la sinteticità delle descrizioni, anche se arricchite da generiche osservazioni, lo suggerisce – ma che poteva benissimo basarsi su varie tipologie di fonti scritte.

In almeno due passi Susinno si dichiara esplicitamente testimone diretto: «Io son *testimonio di veduta*, di essersi a' giorni miei cancellata da molte pitture la sottoscrizione e vendite a' foristieri (antiquari che vanno girando pel mondo) per opere di Polidoro maestro» nella biografia di Guinaccia, e poi in quella di «Stefano Giordano messinese pittore»¹⁵⁵:

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, qual è in vero quella pittura [...] 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 dimenticanza¹⁵⁶.

¹⁵⁰ PINTO 2019, p. 223, nota 8.

¹⁵¹ RUSSO 2012, in particolare pp. 23-26, 44-45.

¹⁵² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 105 (c. 112).

¹⁵³ GROSSO CACOPARDO 1821, p. 73. Grosso Cacopardo dichiara nella stessa pagina per un'altra notizia su Paladini il debito con Hackert che si limita però a citare esplicitamente solo le opere messinesi dell'artista fiorentino.

¹⁵⁴ LA FARINA/MOLONIA 2004, p. 190.

¹⁵⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 68 (c. 76). Il corsivo è mio.

¹⁵⁶ Ivi, p. 70 (c. 77). Il corsivo è mio.

Soprattutto in questo secondo caso la testimonianza si evolve in una descrizione dettagliata dell'opera, l'*Ultima cena*, arricchita da dati tecnici – «di trentadue palmi in larghezza e dieci in altezza, a libro sopra tela. Il solo vano di mezo si è di palmi sedici, colle due portelle otto ed otto che apertamente montano a trentadue palmi» –, annotazioni di stile – «Le movenze delle figure, la varietà delle ciere degli apostoli e di Giesù Cristo, par che fussero cuniate su quelle di Polidoro» –, trascrizione delle iscrizioni correlate con conseguenti ricostruzioni della provenienza – «Dalla predetta sottoscrizione si deduce che il luogo ove conservasi questa sacra pittura era stato in que' tempi lo Spedale di S. Angelo della Caperrina» –, oltre che della data di esecuzione in due tempi e del nome dell'autore – «Opus pium et exemplar effectum est anno MDXXXVIII Pictor vero Stephanus de Iordano messanensis» e «Anno Domini 1540 magister Stephanus Iordanus messanensis hoc utrumque opus perfecit»¹⁵⁷. Un percorso di analisi, dal metodo ineccepibile, che dal rigore della ricostruzione accede a ulteriore conoscenza: «Giunsemi un tal pittore non solo nuovo alla mente, ma altresì alla veduta, senza che né mai l'avessi udito nominare a' miei giorni in qualche pittoresco progetto»¹⁵⁸. Insomma, un procedimento che, limitando al minimo ogni elemento di contenuto, arrivando forse anche a equivocare l'identificazione dei santi nella portella destra¹⁵⁹, ingaggiando una serrata analisi dei dati materiali e del linguaggio specifico del dipinto, perviene a collocare nello spazio e nel tempo l'opera, a fare appunto storia.

Perché questo accada, sembra che Susinno debba non solo aver visto direttamente le opere ma anche che a esse abbia avuto ulteriori possibilità di accesso. Forse non è un caso che nella quasi totalità dei casi il biografo, che pure sappiamo aveva professionalmente conoscenza delle collezioni private messinesi¹⁶⁰, concentri la sua attenzione su opere 'pubbliche' e sarebbe interessante provare a ricostruire i percorsi nella sua città, a rimettere insieme i taccuini che doveva utilizzare nelle sue ispezioni. Appunti che talvolta emergono proponendo fuori contesto opere di artisti diversi da quelli di cui sta parlando, facendo prevalere la vicinanza fisica, le epifanie degli itinerari¹⁶¹, sulla coerenza biografica e anche temporale:

Per erudizione maggiore della storia dee sapersi che, dirimpetto alla tela di S. Ignazio del Minnitti, sta un'antica cona di S. Niccola con all'intorno otto storiette di picciole figurine [...] Ella si è una pittura famosa della città di Messina non tanto per l'artificio, quanto per essere stata lavorata in quella stagione nella quale l'arte non si era così avanzata¹⁶².

È quando ha a che fare con opere presenti nella città di Messina che Susinno dispiega le sue abilità descrittive, le sue competenze tecniche, le sue attitudini alla *connoisseurship*. Ma come abbiamo visto, a parte forse viaggi di non quantificabile durata e con probabili motivazioni non esclusivamente dettate da motivi artistici, anche il biografo messinese come il suo poco

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Ivi, pp. 70-71 (cc. 77v-78v).

¹⁵⁹ Susinno li indica come santi Luca e Marco evangelisti ma da La Farina in poi sono stati identificati nei santi Crispino e Crispiniano. Notando la presenza, a suo dire, di un toro ai piedi del santo di sinistra, Teresa Pugliatti è ritornata a proporre i nomi di Luca e Marco, senza tuttavia apportare elementi decisivi per il riconoscimento delle iconografie di entrambi i santi. Cfr. LA FARINA/MOLONIA 2004, pp. 149-150, e PUGLIATTI 1993, p. 141.

¹⁶⁰ Per l'attività di Susinno come esperto e perito d'arte si vedano DI BELLA 1984; DI BELLA 1997; DI BELLA 2019; e il contributo di Barbara Mancuso in questo volume di «Studi di Memofonte».

¹⁶¹ EMILIANI 1979, p. 142.

¹⁶² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 120 (c. 128). Anche in questo caso Susinno, nonostante sia all'interno della biografia di Minniti, intraprende una serrata discussione dell'opera, e attraverso il confronto con un altro dipinto perviene a una proposta attributiva, visto che «riscontrasi la stessa maniera di un medesimo artefice», per il quale, utilizzando fonti letterarie e documentarie, arriva anche a proporre l'identificazione con «Antonello di Antonio, avo di Antonello di Messina pittor celebre» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 120-121, cc. 128-128v). Per il perduto *S. Nicola in cattedra e storie della sua vita* si veda almeno SRICCHIA SANTORO 2017, pp. 107-118.

più giovane corrispettivo napoletano, Bernardo De Dominici, inclina decisamente alla sedentarietà.

Nel Casale di Giampilero, territorio della Scaletta distante da Messina dodici miglia, evvi nella chiesa maggiore una gran tela di Teodato [Guinaccia], cioè la Madonna della Pietà col Cristo morto in seno ed alcuni putti piagnenti sparsi nell'aria, figure al naturale: questa forse è una delle forti manifatture di un tale artiere¹⁶³.

Bastano pochi chilometri a sud di Messina perché Susinno mostri di affidarsi alla fama, indulga all'aneddoto – il passo citato prosegue con un racconto esemplare di miracolosa punizione divina di un atto sacrilego – e finisce per far confusione, sviato forse anche dalla esistenza a Messina nell'oratorio di San Basilio di una *Pietà* proprio di Guinaccia nota anche grazie a un'incisione contenuta nell'*Iconologia* di Placido Samperi¹⁶⁴. Che in qualche modo proprio quest'ultima possa essere stata utilizzata come modello iconografico di riferimento per il dipinto di Giampilieri non può che confermare la mancanza da parte di Susinno di conoscenza diretta dell'opera evidentemente seicentesca e che già localmente, come testimoniato da una *Narrazione del fatto miracoloso accaduto nella chiesa parrocchiale del casale di Gio. Pileri* del 1675, veniva detto «di quel famoso e celebre pittore Barbalonga», dando un possibile riferimento se non di mano almeno di ambito cronologico¹⁶⁵.

Anche i paraggi di Messina possono essere lontani. E del resto chi ricordi il racconto di Enrico Mauceri del ritrovamento dell'*Annunciazione* di Antonello da Messina («Nei primi di Dicembre 1897, mi recai a Palazzolo Acreide; gita lunga, in corriera a cavalli, che durava allora più di sei ore, con passeggeri pigiati come acciughe, cosa che rendeva più pesante e noioso il viaggio»¹⁶⁶) sa bene come anche le poche decine di chilometri fra Siracusa e la cittadina iblea imponessero faticosi percorsi ai viaggiatori in tempi decisamente a noi più vicini di quelli di Susinno.

Il sacerdote pittore Susinno aveva chiaro quanto fosse importante viaggiare per accrescere la propria cultura, quanto fosse più necessario che utile, allora come oggi, il confronto diretto con altre scuole e altri artisti e avrà forse anche rimpianto di non essere mai stato a Venezia, l'altro polo d'attrazione, oltre Roma, per tanti protagonisti delle sue *Vite*, a cominciare da Antonello da Messina; ma lo storiografo Susinno, al contrario dei suoi modelli, come ad esempio Vasari, e in sintonia con tanti suoi contemporanei, s'è detto di De Dominici, non sembra sentire la necessità di viaggiare e si contenta di essere «testimonio di veduta» per quelle opere che nei suoi percorsi cittadini ha visto e rivisto.

¹⁶³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 68 (c. 76).

¹⁶⁴ «Nel sontuoso Oratorio della Nobilissima Compagnia di S. Basilio, volgarmente degli Azzurri appellata, si honora la bellissima Imagine di Nostra Signora della Pietà, titolo di questo luogo nella sua prima fondazione, opera del famoso Dipintore Teodato, nella quale chi, con occhio pietoso, rimira la dolente Genitrice Maria col Figliuolo Giesù deposto dalla Croce nelle sue braccia, non può, se non hà cuore di macigno, non moversi à compianto, così al vivo stà in quel Quadro espresso questo così pietoso misterio» (SAMPERI 1644, p. 504; l'incisione è fra le pp. 510-511); sul dipinto si veda CAMPAGNA CICALA 1988, pp. 67-69.

¹⁶⁵ GIACOBBE 2011, pp. 95-103.

¹⁶⁶ MAUCERI 1957.

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, A45.

BIBLIOGRAFIA A STAMPA

ABBATE 2007

V. ABBATE, *Resta, Del Voglia e l'Oratorio palermitano*, in PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007a, pp. 38-45.

AGNELLO 1927

G. AGNELLO, *Il Duomo di Siracusa ed i suoi restauri. Discorso letto il 14 Gennaio 1927 nel Salone Torres del Palazzo Arcivescovile in Siracusa*, Milano 1927.

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.

ANTONELLI 1997-1998(2000)

A. ANTONELLI, *La Festa dei quattro altari a Napoli*, «Bollettino della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici», 1997-1998(2000), pp. 131-148.

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.

BAGLIONE 1642

G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII*, Roma 1642.

BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847

F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua* (Firenze 1681-1728), a cura di F. RANALLI, I-V, Firenze 1845-1847.

BARBERA 1997

G. BARBERA, *Foti Luciano*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIX, Roma 1997, pp. 514-515.

BARBERA 2001

G. BARBERA, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, Seppellimento di santa Lucia*, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra, a cura di V. Abbate, G. Barbera et alii, Venezia 2001, pp. 106-108.

BARBERA 2018

G. BARBERA, *Mobilità degli artisti*, in *DIZIONARIO PORTATILE 2018*, pp. 271-273.

BARBERA–SPAGNOLO 2004

G. BARBERA, D. SPAGNOLO, *Dal Seppellimento di santa Lucia alle storie della Passione: note sul soggiorno del Caravaggio a Siracusa e a Messina*, in *Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra, Napoli 2004, pp. 80-87.

BELLORI 1728

G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni, co' loro ritratti al naturale* [...]. *In questa seconda edizione accresciute colla vita, e ritratto del cavaliere d. Luca Giordano* (Roma 1672), Roma 1728.

BELLORI/BOREA 1976

G.P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di E. BOREA, introduzione di G. Previtali, Torino 1976.

BOLOGNA 1958

F. BOLOGNA, *Francesco Solimena*, Napoli 1958.

BRIGSTOCKE–SOMERVILLE 1995

H. BRIGSTOCKE, J. SOMERVILLE, *Italian Paintings from Burghley House*, Alexandria 1995.

BUONANNI 1696

F. BUONANNI, *Numismata summorum Pontificum templi Vaticani fabricam indicantia* [...], Roma 1696.

CAMPAGNA CICALA 1983

F. CAMPAGNA CICALA, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra, a cura di F. Campagna Cicala, G. Barbera, Messina 1983, pp. 13-59.

CAMPAGNA CICALA 1988

F. CAMPAGNA CICALA, *La Nobile Confraternita degli Azzurri: programmi, istruzioni e documenti figurativi*, in *Orafi e argentieri al Monte di Pietà. Artefici e botteghe messinesi del sec. XVII*, catalogo della mostra, a cura di C. Ciolino, Messina 1988, pp. 67-74.

CONFUORTO/NICOLINI 1930-1931

D. CONFUORTO, *Giornali di Napoli dal MDCLXXIX al MDCIC*, a cura di N. NICOLINI, I-II, Napoli 1930-1931.

COTTICELLI 2015

F. COTTICELLI, *Perrucci Andrea*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, 2015, pp. 474-477.

CRACOLICI 2015

S. CRACOLICI, *Su Carlo e Faustina Maratti: Disfilo e Aglauro in Arcadia*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle giornate di studio (Roma 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prospero Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma 2015, pp. 315-326.

CRACOLICI 2018

S. CRACOLICI, *Arcadia*, in *DIZIONARIO PORTATILE* 2018, pp. 25-29.

CRESCIMBENI 1708

G.M. CRESCIMBENI, *L'Arcadia del can. Gio. Mario Crescimbeni custode della medesima Arcadia, e accademico fiorentino*, Roma 1708.

CRESCIMBENI 1711

G.M. CRESCIMBENI, *L'Arcadia del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode della medesima Arcadia, di nuovo ampliata, e pubblicata d'ordine della Generale Adunanza degli Arcadi, colla giunta del Catalogo de' medesimi*, Roma 1711.

D'ADDOSIO 1913

G. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo* (III), «Archivio Storico per le Province Napoletane», 2, 1913, pp. 232-259.

DALLA TARDA MANIERA AL ROCOCÒ IN SICILIA 2019

Dalla tarda Maniera al Rococò in Sicilia. Scritti in onore di Elvira Natoli, a cura di E. Ascenti, G. Barbera, Messina 2019.

DA VAN EYCK A BRUEGHEL 2001

Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio, introduzione e note di G.C. Sciolla, C. Volpi, Torino 2001.

DE DOMINICI 1729

B. DE DOMINICI, *Vita del cavaliere d. Luca Giordano, pittore napoletano*, Napoli 1729.

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 2019

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

DI BELLA 1984

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

DI BELLA 1997

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

DI BELLA 1998

S. DI BELLA, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, «Archivio Storico Messinese», 76, 1998, pp. 21-57.

DI BELLA 2019

S. DI BELLA, *Una lunga lite per la Probatca Piscina di Alonzo Rodriguez*, in *DALLA TARDA MANIERA AL ROCOCÒ IN SICILIA* 2019, Messina 2019, pp. 93-97.

DIZIONARIO PORTATILE 2018

Dizionario portatile delle arti a Roma in età moderna. Liber amicorum per Liliana Barroero, a cura di G. Capitelli, C. Mazzarelli, S. Rolfi Ožvald, Roma 2018.

EMANUELE GAETANI 1754-1759

F.M. EMANUELE GAETANI, marchese di Villabianca, *Della Sicilia nobile*, I-IV, Palermo 1754-1759.

EMILIANI 1979

A. EMILIANI, *Materiali e istituzioni*, in *Storia dell'arte italiana, Parte prima: Materiali e problemi, I. Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino 1979, pp. 99-162.

FERRARI-SCAVIZZI 2003

O. FERRARI, G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. Nuove ricerche e inediti*, Napoli 2003.

FILANGIERI 1883-1891

G. FILANGIERI, *Documenti per la storia le arti e le industrie delle provincie napoletane*, I-VI, Napoli 1883-1891.

FIORILLO 1984

C. FIORILLO, *Francesco Di Maria* (II), «Napoli nobilissima», s. 3, fasc. I-II, 23, 1984, pp. 25-54.

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.

GIACOBBE 2011

L. GIACOBBE, *Pittura*, in *I tesori di Giampileri. La chiesa madre di San Nicola e il patrimonio figurativo del territorio*, a cura di L. Giacobbe, Messina 2011, pp. 87-137.

GIALLOMBARDO 2016

F. GIALLOMBARDO, *Agostino Scilla (1629-1700) e la cultura visuale della historia, fra antiquaria e storia naturale*, tesi di Dottorato in Studi Culturali Europei, Università degli Studi di Palermo, 2016 (consultabile on-line <http://iris.unipa.it/handle/10447/161767>).

GIANNATTASIO 2002

P. GIANNATTASIO, *La Santissima Trinità dei Cappuccini di Aversa e l'Immacolata Concezione di Fabrizio Santafede*, «Bollettino d'Arte», s. 6, 118, 2001 (2002), pp. 59-78.

GROSSO CACOPARDO 1821

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

GUGLIELMINI 1695

D. GUGLIELMINI [C. Muglielgini], *La Catania distrutta con la narrativa di tutte le città e terre danneggiate dal tremuoto nel 1693*, Palermo 1695.

GULLO 2019

E. GULLO, *Un'attribuzione controversa: la Natività della Vergine nell'altar maggiore del Duomo di Siracusa*, in *DALLA TARDA MANIERA AL ROCOCÒ IN SICILIA* 2019, pp. 109-115.

HYERACE 1996

L. HYERACE, *Gli affreschi di Agostino Scilla nella cappella del Sacramento del Duomo di Siracusa*, in *Da Antonello a Paladino. Pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra, a cura di G. Barbera, Siracusa 1996, pp. 70-81.

HYERACE 2007

L. HYERACE, *Ancora su Agostino Scilla, «Prospettiva»*, 126-127, 2007, pp. 156-168.

HYERACE 2019

L. HYERACE, *Riflessioni sul Sant'Ilarione in braccio alla Morte di Agostino Scilla*, in *DALLA TARDA MANIERA AL ROCOCÒ IN SICILIA* 2019, pp. 117-121.

LA FARINA/MOLONIA 2004

C. LA FARINA, *Intorno le Belle Arti, e gli artisti fioriti in varie epoche in Messina. Ricerche ordinate in più lettere*, a cura di G. MOLONIA, presentazione di G. Barbera, Messina 2004.

LAMPSON 1572

D. LAMPSON, *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies. Eorum nempe qui vita sancti hac praestantiss. arte immortalitatis nomen sibi compararunt*, Anversa 1572.

LAMPSON/NATIVEL 2018

D. LAMPSON, *Vie de Lambert Lombard (1565)*, introduzione, edizione e traduzione di C. NATIVEL, Ginevra 2018.

LAMPSON/PURAYE 1956

D. LAMPSON, *Les effigies des peintres célèbres des Pays-Bas (Anversa 1572)*, edizione critica di J. PURAYE, Bruxelles 1956.

LATTUADA 1997

R. LATTUADA, *Luca Giordano e i maestri napoletani di natura morta nelle tele per la Festa del Corpus Domini del 1684*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra, Napoli 1997, pp. 150-161.

LEARDI 2016-2017

R.C. LEARDI, *Francesco de Maria (1623 circa-1690). Catalogo critico delle opere*, tesi di Dottorato in Metodologie della Ricerca Archeologica e Storico-Artistica, Università degli Studi di Salerno, A.A. 2016-2017.

LEONE DE CASTRIS 2001

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

MALVASIA 1678

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

MANCUSO 2011

B. MANCUSO, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Catania 2011.

MANCUSO 2017

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

MARTINELLI 1960

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

MAUCERI 1957

E. MAUCERI, *Come fu rinvenuta l'Annunziata di Antonello*, «Brutium», 5-6, 1957, p. 9.

MONGITORE/NATOLI 1977

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

MONTANARI 2009

T. MONTANARI, *Bellori trent'anni dopo*, in 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), II, pp. 657-729.

NATOLI RUFFO 1755

G. NATOLI RUFFO [Minacciato], *Storia dell'illustrissima prim'Arciconfraternita di Nostra Signora del Rosario sotto il titolo de' SS. Apostoli Simone, e Giuda nel Real Convento di S. Girolamo de' PP. Predicatori della nobile fedelissima, ed esemplar città di Messina [...]*, Napoli 1755.

NOTIZIE ISTORICHE DEGLI ARCADI 1720-1721

Notizie istoriche degli arcadi morti, I-III, Roma 1720-1721.

OPERE D'ARTE RESTAURATE 1994

Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa, III. (1990-1992), a cura di G. Barbera, Siracusa 1994.

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 1719

P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura*, Bologna 1719.

ORLANDI 1731

P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest'ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di altri professori*, Firenze 1731.

ORLANDI 1733

P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico dall'autore ristampato, corretto, ed accresciuto di molti professori, e di altre notizie spettanti alla pittura, ed in quest'ultima impressione con nuova, e copiosa aggiunta di alcuni altri professori*, Napoli 1733.

PAGANO DE DIVITIIS 1982

G. PAGANO DE DIVITIIS, *I due Recco di Burghley House: osservazioni sul collezionismo inglese e sul mercato delle opere d'arte nella Napoli del Seicento*, «Prospettive settanta», 3-4, 1982, pp. 376-393.

PAOLINI–BERNINI 1990

M.G. PAOLINI, D. BERNINI, *Filippo Paladini*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra, a cura di V. Abbate, Milano 1990, pp. 112-121.

PERINI FOLESANI 1990

G. PERINI, *Malvasia's Connexions with France and Rome*, «The Burlington Magazine», 1047, 1990, pp. 410-412.

PERRUCCI 1695

A. PERRUCCI, *Idee delle Muse*, Napoli 1695.

PEZZUTO 2019

L. PEZZUTO, *Padre Resta e il Vicereame. Per una storia della pittura del primo Cinquecento a Napoli*, prefazione di S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2019.

PINTO 1997

V. PINTO, *Racconti di opere e racconti di uomini. La storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia. 1685-1700*, Pozzuoli 1997.

PINTO 2000

V. PINTO, *Le diverse ragioni delle opere d'arte*, «Rivista di estetica», n.s., 1, 2000, pp. 86-109.

PINTO [2009]

V. PINTO, «*In traccia della maniera moderna*». *La Vita di Girolamo Alibrando di Francesco Susinno*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di G. Barbera, M.C. Di Natale, [Roma 2009], pp. 179-184.

PINTO 2019

V. PINTO, *Le Vite di Francesco Susinno: appunti per una revisione*, in *DALLA TARDA MANIERA AL ROCOCÒ IN SICILIA 2019*, pp. 221-223.

PINTO 2022a

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 internazionale di studi (Roma 20-21 settembre 2018), a cura di G. Capitelli, Roma 2022 (in corso di stampa).

PINTO 2022b

V. PINTO, *La pittura fiamminga e Antonello da Messina nelle Vite di Francesco Susinno*, in *Corrispondenze e scambi tra il Mediterraneo e le Fiandre. La cultura artistica in Sicilia tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno (Caltagirone 25 ottobre 2019), 2022 (in corso di stampa).

PISTONE NASCONE 2016-2017

S. PISTONE NASCONE, *Agostino Scilla. Percorso artistico e contesti*, tesi di Dottorato in Studi sul Patrimonio Culturale, Università degli Studi di Catania, A.A. 2016-2017.

PISTONE NASCONE 2020

S. PISTONE NASCONE, *Ritratti di Agostino Scilla nella storiografia tra Sette e Ottocento*, «Studi di Storia dell'Arte», 31, 2020, pp. 193-202.

PREVITALI 1989

G. PREVITALI, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Torino 1989 (edizione originale 1964).

PRIVITERA 1690

F. PRIVITERA, *Epitome della vita, martirio, e miracoli dell'invitta, nobilissima, e generosa sposa di Giesù s. Agata vergine, e martire [...] Con l'aggiunta del annuario catanese per le notizie sacre, anco profane della città di Catania patria della Santa*, Catania 1690.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007a

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *I disegni del Codice Resta di Palermo*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2007.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007b

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Il Libro d'Arabeschi ovvero il Codice Resta della Biblioteca Comunale di Palermo*, in PROSPERI VALENTI RODINÒ 2007a, pp. 15-38.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2016

S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Padre Sebastiano Resta e il coinvolgimento degli Oratoriani nel panorama artistico romano nella seconda metà del Seicento*, in *San Camillo de Lellis e i suoi amici. Ordini religiosi e arte tra Rinascimento e Barocco*, a cura di L. Salviucci Insolera, E. Saporì, Soveria Mannelli 2016, pp. 203-218.

PUGLIATTI 1985

T. PUGLIATTI, *La Vergine Odigitria di Alessandro Allori. Vicenda critica e iconologica*, in *Scritti in onore di Vittorio di Paola*, Messina 1985, pp. 238-308.

PUGLIATTI 1993

T. PUGLIATTI, *Pittura del Cinquecento in Sicilia, I. La Sicilia orientale*, Napoli 1993.

PURAYE 1950

J. PURAYE, *Dominique Lampson humaniste. 1532-1599*, prefazione di M. Delcourt, Bruges 1950.

RESTA 1707

S. RESTA, *Indice del libro intitolato Parnaso de' Pittori. In cui si contengono varj Disegni originali raccolti in Roma da S.R.*, Perugia 1707.

RUSSO 2012

P. RUSSO, *“Un genio vagante... in giro nella Sicilia”. Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Caltanissetta 2012.

SAMPERI 1644

P. SAMPERI, *Iconologia della gloriosa Vergine madre di Dio Maria protettrice di Messina*, Messina 1644.

SCAVIZZI 2017

G. SCAVIZZI, *Luca Giordano. La vita e le opere*, Napoli 2017.

SPAGNOLO 2001

D. SPAGNOLO, *Da modello a pittore: una traccia per Mario Minniti*, in *Sulle orme di Caravaggio. Tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, G. Barbera et alii, Venezia 2001, pp. 45-64.

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.

SPAGNOLO 2010

D. SPAGNOLO, *Minniti Mario*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIV, Roma 2010, pp. 664-668.

SRICCHIA SANTORO 2017

F. SRICCHIA SANTORO, *Antonello. I suoi mondi, il suo seguito*, Firenze 2017.

SUMMONTE 1748-1750

G.A. SUMMONTE, *Historia della città e Regno di Napoli [...] ove si trattano le cose più notabili, accadute dalla sua edificazione fin' a tempi nostri [...] In questa terza edizione corretta, emendata, e di varie note accresciuta*, I-VI, Napoli 1748-1750.

SUSINNO/MARTINELLI 1960

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

TITI 1674

F. TITI, *Studio di pittura, scultura, et architettura, nelle Chiese di Roma*, Roma 1674.

TITI/POSTERLA 1708

F. TITI, *Nuovo studio di pittura, scultura, et architettura nelle chiese di Roma, palazzj Vaticano, di Monte Cavallo, & altri. [...] in cui si dà notizia di tutte l'opere de' professori delle virtù sudette, che si vedono nelle medesime chiese, e palazzj*, con aggiunte di F. POSTERLA, Roma 1708.

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.

ZEZZA 2014

A. ZEZZA, *Postfazione*, in DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO–ZEZZA 2003-2014, IV, pp. 7-109.

ZIBALDONE BALDINUCCIANO 1980-1981

Zibaldone Baldinucciano. Scritti di Filippo Baldinucci, Francesco Saverio Baldinucci, Luca Berrettini, Bernardo De Dominicis, Giovanni Camillo Sagrestani e altri, a cura di B. Santi, I-II, Firenze 1980-1981.

ABSTRACT

I protagonisti della «storia pittorica» messinese di Francesco Susinno sono, almeno in gioventù, dei gran viaggiatori. Seguendo l'esempio del più celebre di essi, Antonello da Messina, già per Vasari spintosi fino a Bruges, gli artisti messinesi sembrano avere ben chiara la necessità di approdare almeno a Roma, o Venezia, o Napoli per arricchire la propria formazione o migliorare il proprio operare. Ma Messina è anche meta di artisti che dai maggiori centri artistici italiani transitano o si stabiliscono in Sicilia: da Polidoro e Vincenzo da Pavia, a Paladini e Caravaggio, per limitarsi ai più noti. Di tutto ciò Susinno si fa convinto narratore e sostenitore, nelle sue pagine si trovano continue affermazioni in questo senso e del resto egli stesso aveva conosciuto un periodo giovanile di soggiorni a Napoli e Roma. Appare perciò singolare che le sue *Vite* siano essenzialmente incentrate sulle opere visibili a Messina, che al continuo viaggiare dei suoi eroi corrisponda una sua sostanziale stanzialità che lo fa essere poco informato anche di centri poco lontani dalla sua città, le cui opere d'arte o semplicemente trascura o cita attraverso testimonianze di seconda mano.

The artists in Francesco Susinno's Messina «storia pittorica» were great travelers, at least in their youth. Following the example of the most famous of them, Antonello da Messina, to whom Vasari attributed a trip to Bruges, the Messina artists seem to have had a clear need to make trips at least to Rome, or Venice, or Naples to enrich their education or improve their work. However, Messina was also a destination for artists who passed through or settled in Sicily from the major Italian artistic centers: from Polidoro and Vincenzo da Pavia to Paladini and Caravaggio, to name only a few of the most famous. Susinno is a convinced narrator and supporter of all this context, and in his pages, we find continuous affirmations to this respect, and after all he had experienced himself a youthful period of stays in Naples and Rome. Therefore, it appears peculiar that his *Vite* are essentially centered only on the art works which were visible in Messina, and that the continuous travelling of his heroes corresponds at the opposite to his own substantial stationary nature. This makes him little informed even about centers near his city, whose works of art are simply overlooked by him or mentioned through second-hand accounts.