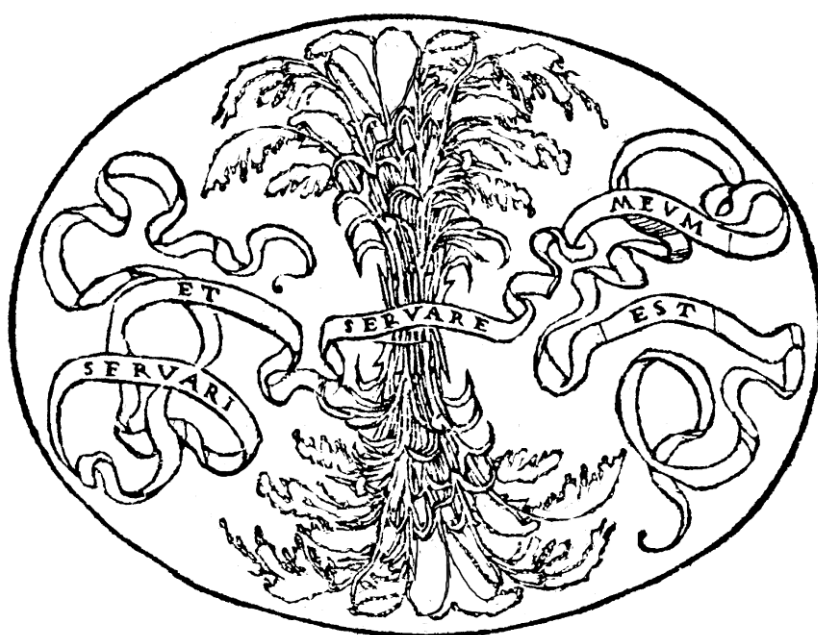


STUDI
DI
MEMOFONTE

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	

SCULTORI E SCULTURA NELLE *VITE DE' PITTORI MESSINESI*

Ma che ci azzecca la scultura nelle *Vite de' pittori messinesi*? che ci fanno quei medaglioni sugli scultori in una galleria di pittori? È ciò che si chiederà di primo acchito il lettore meno scaltrito che si accosta al libro di Susinno. E qual è, aggiungeremmo noi, il valore oggi, per la storiografia artistica non solo siciliana, dell'opera scritta dal sacerdote e pittore messinese al principio del diciottesimo secolo, sessant'anni dopo la sua prima e unica edizione a stampa a cura di Valentino Martinelli? È a questi due interrogativi che proveremo qui di seguito a rispondere, sia pure schematicamente.

1. *Il posto della scultura*

Innanzitutto, qualche dato quantitativo. Delle ottantasei biografie di artisti messinesi ovvero operosi nella città dello Stretto tra il XVI e il XVIII secolo, raccolte in ottantuno paragrafi, più di una decina, dodici per l'esattezza, sono dedicate a scultori nel senso più largo. Includendo con ciò, e non è di trascurabile rilievo, come vedremo, non soltanto scultori del marmo ma anche intagliatori stuccatori cesellatori ecc. Di pochi altri scultori e plasticatori, messinesi e non, è fatta segnalazione tra le righe della narrazione (dal 'marmoraro' Antonino Amato al 'crocifissaio' Santo Siracusa, al ceroplasta Giovanni Rosselli, all'architetto e 'marmoraro' napoletano Giovanni Andrea Gallo).

Quindi, all'interno delle *Vite*, nelle divaganti notazioni che punteggiano il testo, il periplo narrativo tocca in diverso modo e misura l'arte della scultura e i suoi artefici in una prospettiva più ampia di tempo e di luogo, dall'antichità all'epoca moderna (con Bernini, Algardi e Duquesnoy, tra gli altri).

È con le vite intitolate ad Antonello Gagini e agli scultori toscani del XVI secolo – scriveva Martinelli nella sua densa introduzione – che «s'apre nella "istoria pittorica" del Susinno una imprevista parentesi»¹; «dopo le "Vite" del Casembrot e di altri pittori olandesi e fiamminghi», lo studioso rilevava una seconda interruzione della serie dei pittori, per fare spazio alle biografie di alcuni scultori del Seicento (i Maffei, Condrò e Mangani)². Invero il posto della scultura a noi sembra meno schematicamente compartimentato nell'architettura del testo di quanto si sia indotti a credere. Piuttosto che suddivise entro due incidentali e autonome sequenze, le vite degli scultori sono intessute nella trama generale, con un che di funzionale. Succedono l'una all'altra a intervalli più o meno estesi, ora assecondando ora scandendo il regolare svolgimento cronologico della vicenda artistica della città di Messina.

Martinelli, inoltre, tralasciava di commentare la presenza di quegli «scultori di minor conto»³ attivi tra Sei e Settecento, intercalata alle dense e circostanziate biografie di un Agostino Scilla e di un Onofrio Gabrieli, fino alla *Vita* di Filippo Tancredi con cui si conclude l'opera: vite 'minuscole' che pure sono espressione pulsante del mondo artistico del tempo di Susinno.

Ma riordiniamo i fatti. Riallestendo l'impianto narrativo della storia partecipata dagli scultori, tra la metà del Cinquecento e i primi due decenni del Settecento, ci si accorge che proprio qui è dato rintracciare le ragioni inconfessate della loro presenza: nella dichiarata

¹ Si tratta di scultori e architetti a un tempo la cui presenza in città fu tale «da non poter essere taciuti nel corso di una trattazione dedicata in prevalenza ai pittori messinesi» (MARTINELLI 1960, pp. XXXVII-XXXVIII).

² Ivi, pp. XXXIX-XL.

³ Ivi, p. X. Su Martinelli, al tempo professore incaricato all'Università di Messina, con alle spalle poco più di un decennio di studi sull'arte del Seicento e la scultura del barocco (cfr. ora MARTINELLI 1995), vedi GALLAVOTTI CAVALLERO 2002.

volontà, cioè, di «proporre una storia»⁴. Prova indiziaria è rinvenibile nella originaria formulazione del titolo dell'opera che, come prontamente segnalato, fu all'ultimo momento modificato, nascondendo la parola iniziale «Storia» con una strisciolina di carta incollata su un frontespizio, in favore dell'intitolazione finale «Vite» ovvero *Vite de' pittori messinesi*, con cui il manoscritto era pronto per la stampa⁵.

Benché sin dalla dedicatoria dell'opera al Senato messinese, e nei versi che ne precedono la presentazione al lettore, sia dichiarato che questa è offerta alla memoria dei «Pittori», tesa a rievocare la gloria degli «Apelli» del «gran Peloro»⁶, nondimeno scopo dell'autore è «scrivere una storia veridica» da servire «a' posteri»⁷. Una storia per così dire 'esemplare', nel senso classico, ciceroniano; e anche l'opzione storiografica spinge nella stessa direzione: il modello della storiografia biografica vasariana anziché le più prossime *Vite* di Bellori, ma prive di quella successione cronologica funzionale al disegno storico dell'opera⁸.

Pur non facendo cenno alcuno alla scultura illustrando il suo programma, come osservato, l'intento storico dell'autore non sembra limitarsi alla sola pittura. Il suo sguardo è più profondo, l'angolazione più ampia. Nel tratteggiare la vicenda storica della pittura messinese «da tre secoli infino al presente»⁹, egli tende a una visione armonica e complessiva¹⁰. E così, via via che la trama si svolge «secondo l'ordine de' tempi», altri artisti oltre ai pittori entrano a farne parte, tra questi, appunto, gli scultori, quali elementi di un insieme coerente, espressione cioè della coralità della storia artistica a Messina in età moderna¹¹. Le loro vite si dispongono all'interno di un percorso storico unitario, il cui congegno narrativo è contrassegnato da ponderati incastri, frequenti anticipazioni e continui rimandi interni a ogni singola biografia, con costanti riferimenti al tempo presente, che è, come diremo, il vero obiettivo dell'autore.

2. *Gli assenti, i presenti*

La campata storica che accoglie la scultura è appena più breve di quella che riguarda i pittori (quest'ultima principia dalla metà del XV secolo, con la biografia di Antonello da Messina). A dare l'avvio è la *Vita di Antonio Gagino*, del quale si rivendicano i natali messinesi¹².

⁴ Così nella premessa *Argomento della storia al lettore* di SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 10 (c. 20).

⁵ MARTINELLI 1960, p. XXXV e tavv. II, III.

⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, rispettivamente pp. 5 e 6 (cc. 4 e 5).

⁷ Ivi, p. 11 (c. 20v).

⁸ Ivi, p. 10 (cc. 20-20v). Per visione della storia *magistra vitae* sul modello del «romano oratore Cicerone», si rimanda a SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1977, p. 306, e MARTINELLI 1960, pp. XL-XLVI.

⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 16 (c. 25v).

¹⁰ MARTINELLI 1960, p. XXXVIII; MANCUSO 2017, pp. 55-58. È significativo che nella prima divulgazione del manoscritto di Susinno alla fine del Settecento da parte di Gaetano Grano, poi ripresa e ampliata da Grosso Cacapardo nell'Ottocento, come osserva Barbara Mancuso (MANCUSO 2017, p. 58), siano state soppresse le biografie degli scultori (a eccezione di Luca Villamaci, citato quale allievo di Agostino Scilla; mentre Nicola Francesco Maffei è menzionato unicamente quale padre di Michele). Cfr. HACKERT-GRANO/MOLONIA 2000 e GROSSO CACOPARDO 1972. Sul rapporto tra l'opera di Susinno e le compilazioni successive, si vedano MARTINELLI 1960, pp. XLIX-LII, e, più in generale, DE GENNARO 2019b.

¹¹ Così Susinno: «secondo l'ordine de' tempi, perché altrimenti riuscirebbe un'opera molto confusa» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 13, c. 23); metodo storico ribadito poco più avanti: «con questo metodo ho scritto la presente operetta, volendo con ciò quasi porgere a' curiosi un filo sicuro per camminar con certezza nella presente storia. In primo luogo registrando la vita e le azzioni più cospicue di que' pittori insigni secondo l'ordine de' tempi, e collo stesso modo ho quindi descritti altri pittori minori» (ivi, p. 14, c. 23v).

¹² SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 81-87 (cc. 90-95v). La questione della città natale di Antonello Gagini che, come è noto, aveva animato un acceso dibattito tra gli eruditi, è riassunta da DI MARZO 1880-1883, I, pp. 163-165, sostenendone la nascita a Palermo, intorno al 1478, come si evince da un documento del 24 ottobre 1491 (ivi, I, p. 98, nota 1).

L'esordio della storia della scultura parrebbe così segnare il passo rispetto alle vite dei pittori, se non fosse che nel profilo biografico di Gagini, che segue la schiera dei pittori polidoreschi attivi nella seconda metà del XVI secolo e fino allo scadere del secolo, Susinno, sulla scorta di Auria, faccia terminare la vita dello scultore trentacinque anni dopo la sua morte accertata (avvenuta a Palermo nella primavera del 1536)¹³. Sicché la sua biografia si iscrive in quello stesso ordine temporale dei pittori che lo precedono, senza per ciò interrompere il regolare corso cronologico della narrazione.

A questo punto, dopo quella di Gagini, Susinno avrebbe volentieri inserito la vita di fra Giovanni Angelo Montorsoli, ma, spiega il biografo, «sarebbe un presumere di aggiungere più faville alla gran lumiera del sole» voler dire qualcosa in più di quanto già scritto dal Vasari, al quale si rimanda il «curioso lettore [...] per rendersene intieramente informato»¹⁴. Se meno stonata risuona così l'assenza del Montorsoli, potrebbe semmai colpire il silenzio su altri scultori originari di Messina o messinesi d'adozione, che in città hanno lasciato il segno, come il lombardo Pietro de Bonitate, contemporaneo di Antonello da Messina, impegnatosi nell'ottobre del 1468 a realizzare il completamento del portale del Duomo di Messina, lasciato interrotto da Antonio Baboccio da Piperno all'inizio del secondo decennio del XV secolo¹⁵. Ovvero il messinese Antonello Freri, scultore documentato dal 1495 al 1513, cui la storiografia artistica siciliana attribuirà il *Monumento funebre ad Angelo Balsamo*, già nella chiesa di San Francesco d'Assisi e oggi ricomposto nel Museo regionale, recentemente riassegnato al suo 'socio', il carrarese Giovambattista Mazzolo¹⁶. Quest'ultimo, a Messina dal 4 giugno del 1512, vi aveva impiantato una fiorente bottega, raccogliendo vasto consenso e pubblico apprezzamento¹⁷. Lo stesso dicasi del figlio, Giovandomenico Mazzolo, pienamente inserito nell'ambiente artistico cinquecentesco della città peloritana, dove giunse al seguito del padre, tenendo fin dagli anni Trenta una propria bottega¹⁸.

Non sappiamo dire se tali assenze corrispondano a una scelta storiografica consapevole, quanto piuttosto, come sembrerebbe, si debbano imputare a un difetto di notizie documentarie, colmato solo molto più tardi¹⁹. Al momento, dunque, non andiamo oltre la constatazione. E sta di fatto che le vicende della scultura a Messina proseguono, dopo Gagini, con i medaglioni dedicati a «Martino da Messina» e al suo allievo siciliano Rinaldo Bonanno, seguite dalle vite di Andrea Calamecca e del nipote Lazzaro, raccolte in un unico paragrafo, dove però quest'ultimo è ricordato unicamente per l'attività di pittore²⁰.

Né ritenne il biografo messinese di dover concedere più di una fuggevole menzione a Jacopo Del Duca. Del celebre architetto e scultore originario di Cefalù, ma di formazione e carriera romana cresciuta all'ombra di Michelangelo, che pure fu tra i protagonisti di quell'intensa stagione di rinnovamento artistico della città dello Stretto alla fine del secolo, dove peraltro concluse la propria vicenda professionale e umana (morendovi nel 1600),

¹³ Così Susinno: «sopra ai novanta terminò la vita in Palermo, nel 1571 a 17 novembre» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 86, c. 95); cfr. AURIA 1698, p. 20; quindi DI MARZO 1880-1883, I, pp. 428-432.

¹⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 87 (c. 96), nella *Vita* di Martino Montanini. Cfr. VASARI/MILANESI 1973, VI, pp. 629-660; per l'attività messinese, ivi, VI, pp. 647-652. Su Montorsoli a Messina, si rimanda in ultimo a MIGLIORATO 2014, con bibliografia precedente. Sul punto vedi anche MANCUSO 2017, pp. 58-59.

¹⁵ BELLINGHIERI 2009, con bibliografia precedente.

¹⁶ CAGLIOTI 2003, con bibliografia precedente. Si veda anche, sul Freri, CHILLÈ 2016.

¹⁷ DI MARZO 1880-1883, I, p. 756, e, più in generale, ivi, I, pp. 746-761, e ivi, II, pp. 425-435. Sullo scultore, in ultimo, MIGLIORATO 2010b, pp. 78-89, e CHILLÈ 2013-2014.

¹⁸ DI MARZO 1880-1883, I, p. 755, nota 6. Su Giovandomenico, più recentemente, si vedano MIGLIORATO 2010b, pp. 89-109, e CONIGLIO 2016(2017), con bibliografia precedente.

¹⁹ Il contratto di Pietro De Bonitate fu reso noto all'inizio del Novecento da LA CORTE CAILLER 1903b e da DI MARZO 1906, pp. 363-365; quanto al Freri, il suo nome fu sottratto dall'oblio solo nell'Ottocento dallo stesso Di Marzo, che pubblicò anche i documenti relativi al Mazzolo. Cfr. *supra*, note 15, 16.

²⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, rispettivamente alle pp. 81-87 (cc. 90-95v); 87-89 (cc. 96-98); 90-98 (cc. 98v-101); 93-96 (cc. 101v-104).

Susinno ricorda appena nel Duomo le cappelle di Federigo Spatafora e del Santissimo Sacramento, già segnalate da Buonfiglio e da Samperi²¹.

È stato puntualmente segnalato a tal proposito come per questa prima frazione della storia della scultura a Messina Susinno proceda sulle orme delle fonti locali del XVII secolo, inserendo quelle succinte notizie in un contesto discorsivo più ampio²². Così come la *Vita* di Antonello Gagini calca i passi dell'opera pubblicata qualche anno prima dall'erudito palermitano suo contemporaneo Vincenzo Auria²³.

Della decennale attività da Montanini spesa a Messina, dove giunse nel settembre del 1547 al seguito del Montorsoli – scrive Susinno sulla falsariga di Vasari –, l'autore avvisa il lettore di volersi limitare a riferire di «que' soli lavori che sono stati portati al loro fine dalla sola destra» dello scultore, discernendo da ciò che invece viene generalmente ricondotto alla «mano del frate», suo maestro²⁴, intendendo con ciò risarcire «un tal artefice di quella lode che in verità guadagnossi», spiega il biografo²⁵. Intendimento questo proprio del conoscitore, è stato acutamente osservato²⁶. Sono così restituite a Montanini il *S. Giovanni Evangelista* e il *S. Paolo*, facenti parte dell'*Apostolato* progettato per il Duomo da Montorsoli, cui Vasari assegnava entrambe le statue, e la perduta Fontana con *Mercurio che recide la testa di Argo*, che sorgeva «dietro al giardino dell'Arcivescovato»²⁷. Opere già riferite dal Buonfiglio al Montanini, e nelle quali, osserva Susinno, la scultura moderna da prova di poter gareggiare con l'antico²⁸.

Alla notizia di Buonfiglio sul *Monumento funebre dell'arcivescovo Retana* di Rinaldo Bonanno, Susinno aggiunge l'attribuzione proveniente da Samperi delle fontane che si ergevano presso il monastero di Montevegine (1561) e il monastero di Santa Caterina Valverde (1563), delle quali oggi sopravvivono poveri resti al Museo regionale²⁹. E non manca di segnalare i disegni forniti dallo scultore per gli apparati effimeri («archi trionfali») allestiti nell'estate del 1583 in occasione dei festeggiamenti per il ritrovamento dei sacri resti dei martiri S. Placido e compagni³⁰.

Nel ripercorrere l'attività di architetto e scultore del suocero e collaboratore di Bonanno, il carrarese Andrea Calamech, Susinno si mantiene sul sentiero tracciato da Buonfiglio³¹. Dello scultore menziona la statua di *S. Andrea apostolo* nel Duomo; il pergamo di marmo «tutto

²¹ «Giacomo Lo Duca siciliano e della città di Palermo» è citato dapprima nella biografia di Andrea Calamech, quindi, più genericamente, all'interno della *Vita* di Tancredi (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 94, c. 102v, e p. 282, c. 283). Cfr. BUONFIGLIO COSTANZO 1976, pp. 24-25, e SAMPERI 1742, I, p. 620. Sull'artista si veda PAOLINO 1990, I, in particolare pp. 31-43.

²² BUONFIGLIO COSTANZO 1976; SAMPERI 1742. Per Samperi, di cui Susinno conosceva il manoscritto tardo seicentesco, si veda MARTINELLI 1960, pp. XLVII-XLVIII. Su Samperi si veda anche CHILLÈ 2013.

²³ AURIA 1698. Cfr. MANCUSO 2017, p. 60, cui si rimanda per il commento sullo scultore.

²⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 88 (c. 96v).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ MANCUSO 2017, pp. 55 e sgg.

²⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 88-89 (cc. 97-97v). Sull'*Apostolato* si veda MIGLIORATO 2010a, in particolare pp. 308-309 e figg. 23, 33. La fontana già al tempo di Gioacchino Di Marzo, «assai guasta e malconcia», era stata rimossa e collocata «in un angolo di detta via dalla parte di Terranova» (DI MARZO 1880-1883, I, p. 783).

²⁸ «Da queste opere chiaramente si conclude che Martino nelle sue fatture non cedé a gli antichi fuorché nel tempo, imitandone con gran cura tutta l'arte» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 89, c. 97v). Cfr. BUONFIGLIO COSTANZO 1976, pp. 20, 27; si veda anche SAMPERI 1742, I, p. 623. Su Montanini si rimanda a MIGLIORATO 2010b, pp. 197-212, con bibliografia precedente.

²⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 90-92 (cc. 98v-100v). Cfr. BUONFIGLIO COSTANZO 1976, p. 26; SAMPERI 1742, I, p. 623. Si veda inoltre MIGLIORATO 2014, pp. 103-105, con bibliografia precedente, la quale sulla base della precoce cronologia riportata dal Buonfiglio e confermata dai documenti d'archivio, ripristina l'attribuzione vasariana al Montorsoli della prima delle due fontane (VASARI/MILANESI 1973, VI, p. 651), con la probabile collaborazione di Montanini.

³⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 92 (c. 100v). Per l'artista si veda MIGLIORATO 2010b, pp. 324-353, con bibliografia precedente.

³¹ Per l'attività di architetto si vedano SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 93-94 (cc. 101v-102); BUONFIGLIO COSTANZO 1976, pp. 31-32, 45, 48, 53, 69-72; MIGLIORATO 2010b, pp. 289-293.

intagliato di grottesche e figurine, con quattro gran teste di tutto rilievo nelle quattro facciate di marmo bianco»; il *Cristo Risorto* nella cappella Spadafora (dal Buonfiglio citato senza rivelarne l'autore) e «la gran statua di bronzo dorata in pie' del serenissimo don Giovanni di Austria», che si ergeva allora di fronte al Palazzo Reale, in ricordo della vittoria riportata dalle «armi cristiane [...] contro de' turchi, l'anno di Cristo 1571»³². A ciò aggiunge la segnalazione della statua processionale del «gran colosso di Cam, o ver Saturno, di legname, fondato di Messina, detto volgarmente il Gigante», denotando un'attenzione che va oltre i canoni accademici della scultura³³.

Di Lazzaro scultore, Susinno si limita a riportare l'attribuzione vasariana del gruppo di *Minerva che calpesta l'Invidia* realizzato ancor giovane («giovinetto di pochissima età», scriveva Vasari) per le esequie di Michelangelo, nel luglio del 1564³⁴. Appena un cenno, lo stesso già in Samperi, a Fabrizio Mora, «perfettissimo scultore», è contenuto nella *Vita* di Andrea Calamech, con l'attribuzione di una delle due *Vittorie* che decoravano l'ingresso del Palazzo Reale³⁵.

Su questa prima frazione della storia della scultura non ci tratteniamo oltre, rimandando all'ottimo studio di Barbara Mancuso, dove sono diffusamente trattati i diversi aspetti, con critica acuta e proprietà di metodo³⁶. Proseguiamo invece lungo lo svolgimento cronologico della «Istoria».

Alle vite del più celebre manipolo di scultori toscani, segue il ricordo di Giulio Scalzo, ovvero Giulio Lasso, nato tra il 1565 e il 1570, attivo fino al secondo decennio del Seicento³⁷. Benché Buonfiglio lo avesse definito «scultore e architetto fiorentino», segnalando la statua di *S. Giacomo maggiore* per l'*Apostolato* del Duomo messinese³⁸, Susinno, che non va oltre la citazione della statua dell'apostolo, riprende Baglione, come già Orlandi (seguito più tardi da

³² SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 94-95 (cc. 102-103); BUONFIGLIO COSTANZO 1976, pp. 24, 27, 71; SAMPERI 1742, I, p. 619. Sulla statua dell'apostolo, commissionagli nel 1580 (cfr. BOTTARI 1929, p. 56), che Milanesi dice essere in bronzo (cfr. VASARI/MILANESI 1973, VII, p. 302, nota 2), si veda MIGLIORATO 2010a, pp. 306-307 e figg. 28-29. Sul pergamino originario, distrutto durante l'ultima guerra, si rimanda a MIGLIORATO 2010b, pp. 238-239. Per la statua del *Cristo Risorto*, destinata nel progetto originario di Montorsoli a completamento dell'*Apostolato* (VASARI/MILANESI 1973, VII, p. 651), al modo dell'analogo progetto gaginiano della cattedrale di Palermo, e poi, alla fine del secolo, acquistata dal nobile Federico Spatafora per essere collocata nella propria cappella, si veda MIGLIORATO 2010a, pp. 307-308, fig. 31, che ne propone un'esecuzione tra il 1565 e il 1580. Sull'artista si veda MIGLIORATO 2010b pp. 222-296.

³³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 94-95 (cc. 102v-103). Cfr. SAMPERI 1742, I, p. 619. Si tratta del gigante *Grifone*, parte di una composizione polimaterica, in legno e cartapesta, a due figure colossali raffiguranti i fondatori della genia cittadina (*Mata* è l'altra statua), commissionata originariamente a Montanini. Le statue, anche in ragione del loro continuo utilizzo festivo, sono state oggetto nel tempo di ripetuti rifacimenti. Dell'intervento di Calamech resta oggi la testa lignea, per quanto ampiamente rimaneggiata. Cfr. MIGLIORATO 2012, pp. 391-394, con bibliografia precedente.

³⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 95 (c. 103v). Cfr. VASARI/MILANESI 1973, VII, pp. 296, 301-302. Cacopardo attribuiva a Lazzaro Calamech il gruppo marmoreo della *Visitazione*, oggi nell'omonima chiesa di Castanea delle Furie a Messina, siglato L. C. e datato 1604, seguito da Di Marzo con il riferimento a Lorenzo Calamech, cui Samperi attribuiva alcuni termini e una delle due *Vittorie* che decoravano il portone di Palazzo Reale, datata 1560, i cui frammenti sono oggi conservati al Museo regionale di Messina (SAMPERI 1742, I, p. 622). Per la identificazione dei due scultori e le relative attribuzioni si rimanda a MIGLIORATO 2005 e 2010b, pp. 300-321.

³⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 93 (c. 101v); SAMPERI 1742, I, p. 620. Le scarse notizie raccolte più recentemente da CORRAO 1994 sullo scultore non vanno oltre la menzione dell'opera predetta.

³⁶ MANCUSO 2017, pp. 55-64. Oltre alla messa a fuoco della figura di Susinno conoscitore, sono qui enucleati con acume interpretativo quei principali *topoi* tratti dalla tradizione storiografica, sui quali si tornerà più avanti. Una trattazione organica recente della scultura a Messina nel Cinquecento è in MIGLIORATO 2010b, con bibliografia precedente.

³⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 96 (c. 104).

³⁸ BUONFIGLIO COSTANZO 1976, p. 27.

Di Marzo)³⁹, e definisce l'artista «il Borgiani romano», fratello del pittore Orazio Borgianni e allievo di quel Ludovico Scalzo da cui «imparò l'intagliare i marmi» e assunse il soprannome col quale è qui ricordato⁴⁰. Dell'unica prova di scultura nota Susinno evidenzia i caratteri ancora tardomanieristi, nel mosso costruito che anima la statua dell'apostolo, dall'empito interiore all'esteriore paludamento⁴¹.

Con il sintetico medaglione dedicato a «Vincenzio Tudisco», ossia Vincenzo Tedeschi, incastonato fra la vita dell'architetto Simone Gullì e la densa biografia del pittore Alonzo Rodriguez, si apre dunque la vicenda della scultura del Seicento a Messina⁴². Susinno lo dice nato a Roma, e romano di formazione. Sappiamo oggi della sua discendenza da una famiglia di mercanti di marmi e lapicidi della Versilia, originari di Seravezza in provincia di Lucca, attivi in Toscana e a Roma nei cantieri medicei⁴³. Nella primavera del 1611 questi è già in Sicilia, a Palermo, impegnato nella decorazione scultorea del 'teatro urbano' dei Quattro Canti di piazza Vigliena, inscenato da Lasso; e di qui si trasferisce agli inizi degli anni Venti a Messina, per ricoprire la carica di ingegnere della città, subentrando a Natale Masuccio⁴⁴.

Delle due sole statue in marmo annotate dal biografo, realizzate prima del trasferimento a Palermo, nelle quali «rimostrossi altresì scultore famoso», vale a dire i due apostoli *Simone* e *Bartolomeo* appartenenti all'*Apostolato* del Duomo, Susinno aveva già fatto cenno nella *Vita* di Montanini⁴⁵. Le statue, firmate e datate 1633, oggi perdute, sono note grazie alla riproduzione fotografica precedente al ripristino postbellico del Duomo⁴⁶. In esse lo scultore dà prova della sua perizia, e Susinno sottolinea l'apprezzamento dei contemporanei («sono tenute le predette figure per bellissime»), evidenziandone la «nobile e gentile maniera» nella lavorazione del panneggio, la «venustà e leggiadria» del trattamento delle teste, che si distinguono per «delicatezza, morbidezza e diligenza», accomunando la sua alla maniera «mirabile» di Bernini, ciò che, a suo giudizio, sarà sufficiente «per renderlo immortale nel tempio dell'onore ne' secoli avvenire», inferendosene la stima della scultura del campione del Barocco⁴⁷.

³⁹ BAGLIONE 1642, pp. 140-143, in particolare p. 140; ORLANDI 1719, p. 264: autori citati nell'opera di Susinno; si veda anche DI MARZO 1880-1883, I, p. 796.

⁴⁰ E «romanus» egli si firma in un documento del 1612: la *Relazione* manoscritta del progetto del catafalco per le esequie di Margherita d'Austria regina di Spagna e moglie di Filippo III, conservata alla Biblioteca Comunale di Palermo, per la quale si vedano FANELLI 1998, con bibliografia precedente, e anche WETHEY 1971, che dà notizia del testamento del pittore, dove Giulio Lasso è detto «fratello uterino». Susinno tralascia di menzionare l'attività di architetto cui lo Scalzo deve la sua maggior reputazione (a dispensargli fama è soprattutto la nomina a Palermo di regio architetto impegnato, nel 1608, nella sistemazione della scenografica piazza dei Quattro Canti). Su Giulio Lasso architetto si rimanda a FAGIOLO-MADONNA 1981 e PRESCIA 1993, con bibliografia precedente.

⁴¹ «L'azione del santo apostolo è in tutto polidoresca, sì nello spirito come nel vestito» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 96, c. 104). Sulla statua di *S. Giacomo maggiore* si veda MIGLIORATO 2010a, pp. 310-311, fig. 36.

⁴² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 129 (cc. 137-137v).

⁴³ AGNELLO 1940; MAZZA 2002; TENERINI 2012. L'appellativo 'romano' è da riferirsi al luogo della sua formazione, maturata «nell'ambito della cultura controriformistica Sistina» (NATOLI 1971, p. 713) a contatto con scultori quali Camillo Mariani, Stefano Maderno e Nicolas Cordier.

⁴⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 129 (c. 137). A Messina è documentato già nel 1627, quale «ingegnere della città» (LA CORTE CAILLER 1903a, p. 226), ma la sua presenza in città risale a qualche anno prima, ed è forse legata, come suppone Natoli, all'arrivo delle maestranze romane chiamate da Simone Gullì intorno al 1622 per la costruzione del cosiddetto Teatro della Marina (NATOLI 1971, p. 713). Sappiamo che nel 1636 egli tornerà a Palermo, richiamatovi dall'allora viceré duca di Montalto, e l'anno successivo è eletto alla carica di architetto del Senato di Palermo (6 giugno 1637), carica che mantenne fino alla morte, nel 1643. Sua, ricorda Susinno, la perduta facciata della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, «oggi de' cavalieri gerosolimitani, in cui fessi a conoscere per uomo de' più esperti che avessero mai praticata l'architettura» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 129, c. 137).

⁴⁵ Ivi, p. 89 (c. 97).

⁴⁶ MUSOLINO 1989; MIGLIORATO 2010a, pp. 292-295, 311-312, e figg. 39-40. BOTTARI 1929, p. 56, cita i contratti per le statue dell'*Apostolato*, entrambi nel mese di aprile, uno del 1627, l'altro del 1630.

⁴⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 129 (cc. 137-137v). Sull'interesse di Susinno per Bernini cfr. *infra*.

Lo scultore, oggi inquadrato in un filone classicistico tardo cinquecentesco di ispirazione romana, è tra i protagonisti di quel rinnovamento artistico della città nei primi decenni del Seicento, caratterizzato da un pervasivo fervore costruttivo⁴⁸. Messina, «città ricca e potente», scriveva Maria Accascina, era allora «un enorme cantiere», in preda a un «furore edilizio»: ovunque, a ritmo incalzante si costruiva e si decorava «anno per anno una nuova chiesa, una fontana, un portale, un palazzo»; cantieri di lavoro fiorivano dappertutto, «non un muratore senza lavoro, non uno scalpellino»⁴⁹. Si spiega pertanto la nuova ondata migratoria, dopo quella registrata alla seconda metà del Cinquecento, di architetti e scultori, o meglio architetti-scultori, provenienti dal continente, e specificamente toscani, per lo più di formazione romana.

È dunque in questo stesso contesto, di cui Susinno più tardi raccoglierà gli echi, che si iscrivono la vita e l'opera di Nicolò Francesco Maffei, «pittore, scultore, architetto e cittadino messinese», figlio di Giovanni, architetto carrarese «di buon nome»⁵⁰, che fu a Messina all'inizio del Seicento con l'incarico di ingegnere del Senato. Nacque a Messina allo scadere del Cinquecento, o nel 1607, e qui morì nel 1671⁵¹. Dopo i primi insegnamenti offertigli dall'architetto Giovanni Simone Comandè, completò la sua formazione a Roma a spese del Senato, tra il secondo e il terzo decennio del secolo, alla scuola del Lanfranco («perché molto invaghissi del suo felice e franco colorire»), studiando al tempo stesso presso il concittadino Simone Gulli, il quale gli assicurò il proprio sostegno, «non da maestro, ma da padre amorevole», indirizzandolo nel disegno architettonico e nel «modellar di creta», per poi fare ritorno a Messina all'inizio degli anni Trenta⁵².

Sia pure incostante e spocchioso, scrive il biografo, fu d'ingegno poliedrico, capace di fare insieme «un poco il pittore, quando lo scultore di marmi, ora l'argentiero, e finalmente fermossi a fare l'architetto e l'ingegnere, seguendo così la professione del padre»⁵³. Susinno, che loda le potenzialità del pittore e le qualità dell'architetto, non di meno elogia la perizia tecnica dello scultore. Le due statue perdute degli apostoli *Tommaso* e *Giacomo minore* nel Duomo – egli afferma – «sono diligenti» e «di buon gusto»⁵⁴.

La storia della scultura di questi decenni è, per così dire, una storia 'fatta a pezzi' dagli eventi calamitosi e dai disastri bellici che, come è noto, hanno funestato la città di Messina. Le *disiecta membra* di quella che fu una ricca e fiorente civiltà artistica, come evidenziato da chi si è esercitato a indagarla, quando non giacciono sparute all'interno delle rare chiese sopravvissute, riposano frammentarie nel locale Museo regionale⁵⁵. All'interno di un quadro storico che permane gravemente mutilo e incompleto, in ultima istanza Vincenzo Tedeschi e Nicola Maffei hanno rappresentato, per chi come Susinno non ha assistito a quei catastrofici eventi, e pure tutt'oggi rappresentano i due principali punti di riferimento per la scultura a Messina nel

⁴⁸ NATOLI 1971, p. 713, che lo iscrive nella tradizione classicistica toscana e romana del Cinquecento, caratterizzata da «quella speciale arte 'senza tempo' diffusa in Sicilia nel primo Seicento»; e più recentemente ABBATE 2002, p. 164. Dello scultore, Elvira Natoli rende noti i due gruppi statuari raffiguranti la *Vergine col Bambino* sopravvissuti ai disastri naturali e bellici, e non menzionati da Susinno, rispettivamente conservati presso il Collegio Antoniano e la chiesa agostiniana dell'Annunziata (ma proveniente dalla chiesa di Santa Restituta): il primo firmato, l'altro attribuito; opere che la studiosa definisce «vicine stilisticamente alle due statue per il Duomo» (NATOLI 1971, pp. 713-715). Qui, sul lato opposto all'altare del Cristo Risorto di Jacopo del Duca, lo scultore aveva realizzato l'altare dell'Assunta con la relativa statua della Madonna (commissione del 7 marzo 1624). Cfr. BOTTARI 1929, pp. 45-46 e fig. 24, con la fotografia dell'opera prima della distruzione, e MIGLIORATO 2010a, p. 307, nota 59 e fig. 32.

⁴⁹ ACCASCINA 1956, in particolare pp. 40-41.

⁵⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 174-178 (cc. 184v-188).

⁵¹ COSENTINO 2006, con bibliografia precedente.

⁵² SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 174-175 (cc. 184v-185v).

⁵³ Ivi, pp. 175-176 (c. 185v).

⁵⁴ Ivi, p. 176 (c. 185v). MIGLIORATO 2010a, p. 312, figg. 42, 44-45, 47.

⁵⁵ ACCASCINA 1964; quindi NATOLI 1980; 1983-1984; 1992.

Seicento⁵⁶. Essi sono tra le isolate individualità su cui ancora oggi si imbastisce il tentativo di risarcire il tessuto lacerato della vicenda artistica seicentesca col filo delle testimonianze fotografiche, delle poche opere superstiti e dei tanti frammenti di decorazione scultorea conservati al Museo regionale.

Col Maffei si è dunque scollinata la metà del secolo. Due vite più avanti troviamo i profili biografici di Francesco Condò (Messina, 1616-1669), scultore in legno oltre che architetto, e del più celebre «scultore stuccatore e cisellatore» Innocenzo Mangani (Firenze, 1608 - Palmi, 1678)⁵⁷. Se col primo l'attenzione si posa su uno dei capitoli più fervidi e certamente meno frequentati della scultura del Settecento siciliano, l'intaglio in legno, colla densa biografia dell'altro l'accento si sposta sui fasti del Barocco.

Poco di più sappiamo aggiungere oggi a quanto è riportato da Susinno nella concisa biografia di Condò⁵⁸. Fin da giovane «applicossi al disegno sotto la cura di uno scultore di legname»; orfano, «per necessità di vivere», coltivò la sua abilità «d'intagliare fogliami e statue di legno, tanto che in quel tempo fu il migliore artefice di sì fatti lavori»; «maneggiava con facilità il legno come se fusse stata cera»; sono sue le «belle statue» che al tempo di Susinno potevano ammirarsi nella chiesa scomparsa di Gesù e Maria degli Argentieri: un *S. Antonio di Padova* e un *S. Calogero*, opere che dobbiamo dare per perdute⁵⁹. In qualità di architetto (perché anche «dilettosi dell'architettura») Susinno ne ricorda la collaborazione con Gallo, nel Duomo, e con Mangani, autore degli stucchi, nella chiesa dei Teatini⁶⁰. La morte lo colse prematuramente, «appena compiuti 53 anni, correndo il 1669», dal che se ne evince la nascita nel 1616⁶¹. Fu sepolto nella chiesa di San Giuseppe, sede della confraternita dei legnaioli alla quale lo scultore risultava iscritto⁶². Condò rappresenta pertanto una prima significativa apertura sul florido e multiforme universo artistico tra Sei e Settecento animato da scultori e intagliatori, senza distinzione alcuna, di larga mobilità, i cui nomi, quando recuperati dalle carte d'archivio, sono per lo più scompagnati dalle opere esistenti⁶³.

Più corposo è invece il profilo biografico di Innocenzo Mangani, commisurato allo spessore e alla notorietà del personaggio. Nacque a Firenze «da stirpe nobile, ma più nobile per le singolari doti che l'adornarono»⁶⁴. Il suo precoce talento lo condusse a Roma, dove attese alla prima formazione «sotto la guida» di François Duquesnoy, «uno di que' quattro

⁵⁶ Così come l'opera di Vincenzo Tedeschi, pur nella irriducibile frammentarietà delle nostre conoscenze, costituisce la «misura della situazione artistica della Messina del primo Seicento» (NATOLI 1971, p. 715), quel che resta dell'opera di Maffei reca i segni di quel «rapido mutare del gusto» registrato alla metà del secolo, quando ci si avvia al superamento della tenace tradizione tardo-cinquecentesca in direzione di un «moderato barocco» (NATOLI 1992, pp. 278, 280, già in NATOLI 1983-1984).

⁵⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 180-181 (cc. 190-190v), 181-184 (cc. 191-194v).

⁵⁸ Si rimanda a Luigi Sarullo in SARULLO/PATERA 1994, p. 69, che riporta, senza però citarlo, le notizie di Susinno; DI BELLA 2015, pp. 76-77, 367, doc. 5.

⁵⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 180 (c. 190). La chiesa sorgeva nella strada degli Orefici e Argentieri della contrada di S. Pietro alla Zecca. Cfr. GALLO 1756-1875, I, p. 135.

⁶⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 180-181 (cc. 190-192v).

⁶¹ Ivi, p. 181 (c. 190v).

⁶² *Da una relazione del dott. Marco Grassi presentata nella Chiesa di San Giuseppe in occasione della festa del Santo e della Notte della Cultura 2010*, in <http://www.confraternitasangiuseppalpalazzo.it/storia.html> <13 ottobre 2021>. La confraternita dei legnaioli, costituitasi nella seconda metà del Quattrocento e intitolata a S. Giuseppe, aveva sede nell'omonima chiesa, ricordata all'inizio del Seicento da BUONFIGLIO COSTANZO 1976, p. 20; fu quindi restaurata nel 1747, e nel 1775 il santo fu elevato a patrono della città. Cfr. CIOLINO 2012, pp. 379-380.

⁶³ La scultura lignea ha visto riaccendersi recentemente l'interesse della storiografia isolana e, sulla scia della pubblicistica nazionale, si è assistito a un fiorire di studi di diverso rango e diseguale valore. Tra le più recenti ricognizioni territoriali, che però non rilevano la presenza dello scultore messinese, CHILLÈ 2012; DI BELLA 2012; DI BELLA 1997a. Più in generale si veda *MANUFACERE ET SCOLPIRE* 2012; sulla fortuna della scultura in legno nel Settecento si veda invece RUSSO 2016.

⁶⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 181 (c. 191).

artefici insigni» che tenevano allora il campo, tutti impegnati alla metà del secolo a dotare i quattro «pilastroni della tribuna vaticana» di altrettante «statue di marmo di 22 palmi»⁶⁵.

Il secondo incontro determinante per la carriera dell'orafo-scultore fu a Napoli, alla fine del quinto decennio, con Cosimo Fanzago. Mangani seguì il celebre scultore in Calabria, nel cantiere della certosa di Santo Stefano del Bosco, dove collaborò alla realizzazione del ciborio dell'altare disegnato dal maestro d'origini lombarde, guadagnandosi l'alta considerazione dei contemporanei, per perizia tecnica e stile⁶⁶. Non solo, con pari merito s'applicò nella decorazione in stucco della cappella della Madonna, «nel qual genere fu unico»⁶⁷. Fu però la felice attività di fonditore in bronzo e argentiere a procacciargli maggiore gloria⁶⁸. Giunse a Messina, preceduto dalla «fama del suo felice operare», nel sesto decennio del secolo (nel 1653 o nel 1657), chiamato dal Senato e dalla Chiesa messinese. Qui fece «sei putti di tondo rilievo di bronzo in belle attitudini», destinati alla cappella di San Placido nella tribuna sinistra del Duomo⁶⁹. Per la stessa chiesa realizzò «un tosello di argento dorato, di un'architettura assai graziosa e nobile», opera dotata di un ingegnoso espediente per agevolarne la movimentazione in occasione dell'uso liturgico, e celebrata dal biografo messinese⁷⁰.

L'impresa di certo più nota è però la manta d'oro della *Madonna della Lettera* (commissionatagli nel 1653), che doveva essere collocata in Duomo, sotto il famoso baldacchino ideato da Simone Gulli e distrutto dall'incendio del 1943, oggi custodita nel Tesoro⁷¹. La sua opera fu assai ricercata anche dai facoltosi committenti privati, tra cui spicca il nome di don Antonio Ruffo primo principe della Scaletta⁷².

Nella città dello Stretto Mangani praticò con profitto l'arte dello stucco, portando a compimento le decorazioni della cappella del Santissimo Crocifisso nella chiesa dei Teatini («nella quale si vedono bei putti ed angeloni con bellissimi adornamenti»), dell'Oratorio dei Mercanti, e della chiesa di Gesù Maria delle Trombe («tutta [...] stuccata dallo stesso, con angeli, putti e bassi rilievi, nella volta a meraviglia conclusi»), quest'ultima con «gli adornamenti» del già citato Giovanni Andrea Gallo, con cui l'artista aveva collaborato nel cantiere calabrese di Fanzago⁷³.

L'eccezionale versatilità tecnica, tanto elogiata da Susinno, condusse non di meno l'artista a esercitare la scultura in marmo: nella chiesa della Santissima Annunziata dei Teatini

⁶⁵ *Ibidem*. Gli altri scultori sono Francesco Mochi, Andrea Bolgi e Gian Lorenzo Bernini, come sistematicamente riportato dai biografi sei e settecenteschi: cfr. BAGLIONE 1642, p. 179; BELLORI/BOREA 2009, I, p. 293; BALDINUCCI 1682, pp. 14-15; e infine, nella lezione più aderente al testo di Susinno, ORLANDI 1719, pp. 171-172, che a proposito di Mochi precisa «si dirà che fu uno di quei quattro Artefici, che lavorarono le statue di 22 Palmi nei pilastri della Tribuna Vaticana, avendo egli fatto la S. Veronica, Andrea Bolgi la S. Elena; Francesco du Quesnoy il S. Andrea Apostolo, e il Cav. Bernini il S. Longino». Per il riferimento alle fonti seicentesche si veda *infra*.

⁶⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 181-182 (c. 191v). Distrutta dal sisma del 1783 la chiesa originaria, soppressa la certosa nel 1807, nel 1836 l'altare venne ricomposto nella chiesa dell'Addolorata della certosa di Serra San Bruno. Cfr. PANARELLO 2012, pp. 15-137, 197-288.

⁶⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 182 (c. 191v).

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*. Cfr. MUSOLINO 2001, pp. 71-73, 123-134, e MUSOLINO 2003, con bibliografia precedente.

⁷⁰ «un picciolo argano si alza qualor debba servire per le funzioni, quali terminate, colla stessa facilità si riporta abbasso senza pericolo di alcun danno [...] a mio giudizio direi che tra la preziosità di vassellami di oro e di argento che conserva questa gran Protometropolitana, non vi sia cosa più preziosa di questo tosello» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 182, c. 192).

⁷¹ *Ibidem*. Cfr. BOTTARI 1929, pp. 67-72, e LARINÀ 2019.

⁷² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 183 (c. 193); ARENAPRIMO 1901; DE GENNARO 1997(1998); DE GENNARO 2019a. Sul collezionismo messinese si veda anche MOSCHELLA 1977.

⁷³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 182-183 (cc. 192-193). Sulla decorazione dell'Oratorio dei Mercanti, Susinno tornerà in termini elogiativi nella *Vita* di Andrea Suppa (ivi, p. 215, c. 224). Frammenti della decorazione della chiesa dell'Annunziata dei Teatini sono oggi al Museo regionale. Cfr. NATOLI 1983-1984, p. 41, e, più recentemente, DI BELLA 2015, pp. 72-91.

e eseguì il ritratto a mezza figura dell'arcivescovo Simone Carafa (morto nel 1676) parte del monumento funebre approntatovi da Gallo (frammenti oggi al Museo regionale di Messina)⁷⁴. Sempre a Mangani Susinno riconduce «le quattro fontane alla strada nuova» (all'incrocio cioè tra via Cardines e via Austria, oggi via I Settembre): la prima realizzata su invenzione del suocero Giacomo Calcagni, architetto romano, e «intieramente portata al suo fine dai ferri dello stesso artefice, con belle fantasie di mascheroni, pesci, cavalli marini, che buttano l'acqua, e tritoni che sonano la buccina»; la seconda, simile alla precedente, «finita ultimamente nel 1716 da un messinese intagliatore di marmi e pratico dell'architettura, Antonino Amato»; «l'altre due sono principiate aspettando la loro stagione, per dover essere terminate»⁷⁵.

L'artista lasciò Messina nel 1674, all'inizio dei moti antispagnoli, per tornare alla certosa calabrese. Placatisi gli eventi bellici, quattro anni dopo, mentre era in procinto di fare ritorno a Messina, morte lo colse. Fin qui, nel medaglione esemplare sbalzato da Susinno, l'opera di un artista poliedrico e raro: «Uomo di tal caratto, che vogliono passare de' secoli per potersene vedere un eguale, scultore felice, fonditore di bronzo ardito, stuccatore e cesellatore»⁷⁶.

C'è da osservare come nelle pagine di Susinno si colga in filigrana, nel rilievo assegnato alle descrizioni delle opere in stucco, quel significativo passaggio dalla «moda» dell'intarsio lapideo a marmi mischi all'affermazione del «nuovo gusto per la decorazione di stucco»⁷⁷, che divenne una delle espressioni più originali e fastose del perduto barocco messinese. A tale pratica decorativa Mangani arrecò un contributo innovativo in sodalizio con Gallo e Condro⁷⁸.

Le successive biografie, per quanto breve sia l'esposizione, dilatano nel senso appena indicato l'angolo visuale della storia delle arti plastiche a Messina. Sono queste le vite di Luca Villamaci, «scultore e plastico messinese», e di Giuseppe Egitto, stuccatore e intagliatore, anch'egli messinese⁷⁹.

Luca Villamaci (1652 - post 1678), scrive Susinno, fiorì nella scuola di Agostino Scilla, dove si impraticò nel disegno; lasciato quindi «l'ematitajo, o ver toccalapis», si diede «a modellare di creta puttini, bassi rilievi ed altre statuette capricciose», il cui stile emulava fino alla imitazione ingannevole quelli assai più celebri di Duquesnoy⁸⁰. Il suo esordio come scultore è folgorante. Appena ventiquattrenne scolpisce in marmo per il Duomo la statua del martire messinese *S. Vittorio Angelica*, capace di reggere il confronto colle altre più rinomate statue della chiesa, compreso il *S. Giovanni* di Gagini⁸¹. Come per gli scultori precedenti, anche di Villamaci Susinno rimarca la naturale predisposizione ad applicarsi con successo nei diversi

⁷⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 182-183 (c. 192v). L'originario aspetto è documentato da una fotografia precedente la sua distruzione pubblicata da ACCASCINA 1964, tav. XXXV, 1, p. 61. Cfr. NATOLI 1983-1984, pp. 41-44, che allo scultore riferisce altre opere adespote: la statua di *S. Alberto* nella chiesa del Carmine; le figure allegoriche della *Fede* e della *Speranza* (?), oggi al Museo regionale, giuntevi dalla chiesa dei Catalani o dalla Annunziata dei Teatini; si veda anche NATOLI 1992, pp. 281-283 e, per ulteriori attribuzioni, MIGLIORATO 2006.

⁷⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 183 (c. 192v). Parti delle fontane, seriamente danneggiate dal terremoto del 1908, si conservano presso il Museo regionale.

⁷⁶ Ivi, p. 184 (c. 195). Sull'artista si veda PANARELLO 2012, pp. 71-96, con bibliografia precedente.

⁷⁷ ACCASCINA 1956, pp. 46-49; si veda anche ACCASCINA 1964, pp. 30 e sgg.; una bibliografia essenziale sui marmi mischi è in RAFFA 2019, p. 156, nota 5. Va detto che la decorazione a marmi mischi non trova particolare attenzione nell'opera di Susinno, dove invece è diffusamente rilevata la decorazione di stucco. Si segnala, inoltre, la menzione della bottega dei Fraumeni, Giovan Battista e Andrea, tra le più attive al tempo di Susinno: SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 217 (c. 225v) (*Vita* di Andrea Suppa) e p. 255 (c. 259) (*Vita* di Pio Fabio Paolini). Sulla bottega si veda DI BELLA 2015, pp. 94-95, 97, 106-107.

⁷⁸ Si veda MALIGNAGGI 1981, p. 90, che parla di «tipologia decorativa dei Mangano-Gallo-Villamaci», relativamente ai nuovi «motivi figurativi a stucco» che rivestono l'architettura interna delle chiese. Sull'arte dello stucco a Messina si veda DI BELLA 2015.

⁷⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 250-251 (cc. 255-255v), 258-259 (cc. 262v-263v).

⁸⁰ Ivi, p. 250 (c. 255). La definizione della «ematita, cioè lapis rosso (ematitos parola greca che vuol dire color di sangue)», è nella *Vita* di Giuseppe Balestriero (ivi, p. 245, c. 251). Sul disegno, cfr. *infra*.

⁸¹ Ivi, pp. 250-252 (cc. 255-255v). Per il contratto di commissione, dell'11 agosto 1675, si veda ARENAPRIMO 1894; e anche BOTTARI 1929, pp. 46, 50, nota 24.

campi dell'arte scultorea. Così egli «dilettossi far crocifissi di stucco coloriti e specialmente pastori di due palmi e meno per la divozione del Presepio, e sono rarissimi»⁸². Genere, quello della scultura presepiale, dove eccelse, sicché nelle figure dei pastori «die' la norma a' posterì di non poter meglio farli, ma di seguirli»⁸³. Lasciò Messina per la Francia, a seguito degli avvenimenti bellici, e qui fu «impiegato a far certi gran vasi di creta cotta pel giardino di Versaglia», entrando nelle grazie del Re Sole, che lo nominò «ingegnere dell'arsenale della città di Marsiglia»; stipendiato della corte reale, «migliorò fortuna»⁸⁴, concludendo i suoi giorni in data imprecisata.

Poco più oltre la stringata biografia di Villamaci, si aggiunge il profilo biografico appena più esteso di Giuseppe Egitto (nato intorno alla metà del XVII secolo, e morto nel 1714), di cui Susinno, senza dismettere il tono agiografico, ci segnala le opere, riscattandolo dalla condizione di inferiorità che ne avrebbe decretato l'oblio. Povero, e benché desideroso «di darsi all'arti del disegno», scrive Susinno, cominciò da ragazzo a lavorare come muratore «in voltando calce e servendo ai maestri di fabbriche», sempre però coltivando il sogno «di sollevarsi a più nobile professione»⁸⁵. Il destino parve arridere al talento, quando un giorno lo scultore incontrò il pittore romano Paolo Albertone, di passaggio a Messina e diretto a Catania «per adornare il Monistero di S. Niccola», unendosi alla sua «comitiva»; qui, nella chiesa dei benedettini di San Nicolò l'Arena e in «altre chiese», Egitto si esercitò nell'arte dello stucco e «imparò in quel mentre a far fogliami arabescate ed intagli e cartelle sull'andare romano»⁸⁶. Fu quello l'inizio della sospirata carriera artistica. Rientrato in patria riscosse ammirazione e incarichi, introducendo nell'ambiente artistico locale una nuova tipologia di decorazione di stucco per la quale fu molto ricercato⁸⁷.

Ben presto avvertì la necessità di elevarsi nell'istruzione, e si applicò nello studio dell'architettura, intuendo, come sentenza Susinno, che «senza l'architettura un stuccatore è un artiere zoppicante perché cammina con un sol pie'»⁸⁸. Mercé il pittore udinese Pio Fabio Paolini (più volte citato nel volume e al quale Susinno dedica un esteso profilo biografico⁸⁹) ottenne la commissione di «due statue di stucco al naturale» raffiguranti sante francescane, destinate alla tribuna della chiesa non più esistente di Santa Chiara. Le statue, delle quali il pittore friulano fornì i modelli, furono eseguite da Egitto «con bona pratica», così che «riuscirono d'ottimo gusto»⁹⁰. Altre ancora ne lavorò, segnala genericamente il biografo, ma con scarso risultato⁹¹. Morì il «27 settembre del 1714», e fu sepolto nella chiesa della confraternita del Nome di Gesù che egli stesso aveva rivestito di una fitta decorazione in stucco⁹².

⁸² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 251 (c. 255v).

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*. Cfr. LA CORTE CAILLER 1902; e l'aggiornamento bio-bibliografico di Giovanni Molonia in HACKERT-GRANO/MOLONIA 2000, p. 132, nota 104.

⁸⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 258 (c. 262v). Di fatto la *Vita* di Susinno rappresenta la fonte principale per la conoscenza dello scultore (cfr. MUSOLINO 1994), che Maria Accascina elogiava come «bravo stuccatore» autore di fogliami e festoni di fiori a bassorilievo (ACCASCINA 1964, pp. 129-131).

⁸⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 258 (c. 262v).

⁸⁷ Così Susinno: «Lavorava festoni di fiori di basso rilievo, che paiono fatti di cera per la loro delicatezza e morbidezza, che dipinti non si ponno portar così teneri. Faceva belle idee di teste di serafini e putti di sua fantasia burnite, che sembrano di marmo, come puossi vedere da per tutto» (*ibidem*). Sullo scultore si veda anche DI BELLA 2015, pp. 111-112, 371, doc. 10; p. 372, doc. 12.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 258-259 (c. 263).

⁸⁹ *Ivi*, pp. 252-257 (cc. 257-261).

⁹⁰ *Ivi*, p. 259 (c. 263).

⁹¹ Susinno (*ivi*, p. 259, cc. 263-263v) accenna anche alla sua attività di progettazione di apparati effimeri (l'erezione in Duomo nell'agosto del 1712 su suo disegno del «gran catafalco per la morte del Duca di Borgogna») e di architetto (la nomina di «architetto militare» nel 1714).

⁹² *Ibidem*.

L'evidenza plastica delle realizzazioni di Domenico Melluso (1647-1709 circa), «uno dei migliori allievi sortito dalla scuola d'Innocenzio Mangani fiorentino», consentono in ultimo di annoverare questo notevole artista a pieno titolo nella storia della scultura, intesa nel senso più ampio, nella città dello Stretto⁹³. Nato a Messina «da stirpe d'argentieri», di fatto «nell'arte sua fu universale, sapendo dar di mano a qualunque benché arduo lavoro»; dal suo maestro apprese «a disegnare, modellare di creta, cesellare e gettare di bronzo»⁹⁴. Godette ai suoi tempi di una significativa notorietà, che la storia non può dirsi abbia mutato in vera gloria⁹⁵.

Fuggì in esilio da Messina a causa della rivolta antispagnola (1674-1678), trovando rifugio a Roma, dove «servì col suo buon talento a vari signori e varie chiese in vasellami d'oro e d'argento»⁹⁶. E soprattutto, qui «lavorò nella balaustrata della cappella di S. Ignazio», disegnata dal pittore, architetto e teorico della prospettiva, Andrea Pozzo (del quale Susinno menziona il celebre trattato fresco di stampa *Perspectiva pictorum et architectorum*, 1693 e 1700)⁹⁷. Non solo, col favore del padre gesuita nella città papale realizzò diversi altri lavori e, scrive Susinno, «saria stato abilissimo al par del suo maestro a far qualche gran statua di marmo, se l'occasione l'avesse portato»⁹⁸. Ma ciò non avvenne. Cosicché dopo l'indulto rientrò in patria, portandosi dietro un ricco repertorio di disegni e d'invenzioni⁹⁹. A Messina, dove intraprese l'attività di cesellatore, entrò in contatto con la bottega dei Juvarra (rapporti oggi accertati dai documenti¹⁰⁰) e la sua opera fu presto ammirata e ricercata. Delle diverse opere che gli vennero commissionate, Susinno menziona la monumentale croce per l'altare maggiore del Duomo di Messina, ancora esistente: «in altezza nove palmi in circa, con varie cose di getto, riportate di sopra e dorate»¹⁰¹. Ammalatosi, passò presto a miglior vita: aveva appena superato i sessanta quando, il «27 maggio 1709», ricorda il biografo, «fu esposto nella parrocchiale di S. Giacomo l'antivigilia del SS.mo Sacramento [...] con dolore della città che il perdette»¹⁰².

Con queste ultime vite, valicato l'ultimo quarto del Seicento, ci si è addentrati nel tempo presente dell'autore. Tra gli artefici suoi contemporanei un fuggevole cenno, contenuto all'interno della *Vita* di Innocenzio Mangani, è fatto ad Antonino Amato: «un messinese intagliatore di marmi e pratico dell'architettura», di cui ricorda, come sopra riportato, una delle quattro fontane «alla strada nuova» iniziata da Mangani e completata nel 1716, che «copiò così bene che appare di uno stesso virtuoso»¹⁰³. Sappiamo che lo scultore apparteneva a una famiglia di marmorari (il padre Giovanni Maria e i fratelli Pasquale, Tommaso e Biagio) che, con quella dei Blandamonte (Placido e i figli Andrea, Giacomo, Giovanni e Giuseppe), risultava tra le botteghe messinesi più avviate all'epoca, particolarmente distinte nella lavorazione dei marmi mischi e dell'intaglio in pietra¹⁰⁴.

Di questo variegato universo artistico, la cui visione reale, come è stato osservato, ci è oggi interdetta dalla perdita di atti notarili e testimonianze sensibili, a causa di quelle calamità naturali e disastri bellici prima rievocati, facevano parte anche numerose altre personalità cui Susinno, in osservanza del suo precetto di non scrivere degli artisti viventi, ritenne di non dovere dedicare un medaglione vero e proprio, limitandone il ricordo a una fugace

⁹³ Ivi, pp. 259-261 (cc. 263v-264v).

⁹⁴ Ivi, p. 260 (c. 263v).

⁹⁵ Sull'artista si veda MUSOLINO 2001, pp. 135-138.

⁹⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 260 (cc. 263v-264).

⁹⁷ *Ibidem* (c. 264). Cfr. MUSOLINO 2001 e ACCASCINA 1957, p. 155.

⁹⁸ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 260 (c. 264).

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ DI BELLA 1987, pp. 56, 58; per i rapporti fra Melluso e Pietro Juvarra si veda MUSOLINO 1997, pp. 253-254.

¹⁰¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 260 (c. 264). Cfr. MUSOLINO 2001, p. 138.

¹⁰² SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 260 (c. 264v).

¹⁰³ Ivi, p. 183 (c. 192v).

¹⁰⁴ DI BELLA 1981, 1993, pp. 114-118. ACCASCINA 1964, p. 49, ricordava Amato tra quei maestri lapidici e stuccatori che si trasferirono a Catania dopo il terremoto del 1693, partecipando all'opera di ricostruzione. Cfr. *ivi*, pp. 68, 74.

digressione¹⁰⁵. È il caso, ad esempio, del «nostrale scultore di legname, Santo Siracusa», autore di alcuni crocifissi per le chiese messinesi e dell'intaglio del coro della chiesa madre di Ali Superiore (realizzato nel 1725, con Alessandro Castrosceri e Alberto Orlando), e ricordato da Susinno all'interno della *Vita* di Calamech, per avere realizzato intorno al 1712 la «testa di legno» del mitico colosso portato in processione, «ch'è riuscita di buon gusto e di bella proporzione»¹⁰⁶. Mentre Giovanni Rosselli, menzionato nella *Vita* di Villamaci a proposito delle figure presepiali, è oggi ricordato tra i più importanti ceroplasti messinesi del Settecento, prosecutore di una radicata tradizione locale, del quale sono sopravvissute non poche composizioni del genere, conservate al Museo regionale di Messina o in collezione privata¹⁰⁷. Un nome, infine, che ritorna più volte è quello di Giovanni Andrea Gallo «napolitano e marmoraro», che è a Messina dal 1657, dove collabora con Mangani e altri scultori messinesi, contribuendo a quel processo di rinnovamento della cultura artistica locale in direzione barocca cui si è fatto cenno. A lui vengono ascritte, oltre alle opere già ricordate, le decorazioni in stucco dell'Oratorio dei Mercanti e del Duomo, commissionategli nel 1680 dall'arcivescovo Giuseppe Cicala e Statella¹⁰⁸.

3. *Il metodo, i temi, le idee*

Lasciamo ora la composizione generale delle *Vite*, per gettare uno sguardo alla sua struttura interna, al metodo critico dell'autore e a quella che, in senso alquanto limitato, possiamo definire la sua visione estetica, provando a isolare al suo interno i temi ermeneutici più evidenti.

Incardinata su un solido impianto narrativo, la raccolta di notizie riguardanti gli scultori che operarono a Messina si accompagna a una osservazione diretta delle opere da questi realizzate, quali fonti primarie. Le puntuali informazioni su queste ultime costituiscono il nocciolo tematico: dalla indicazione della loro ubicazione alla descrizione delle caratteristiche formali e tecniche, non esente da giudizio critico. L'approccio, come giustamente rilevato, è quello tipico del conoscitore, attività peraltro attestata dai documenti¹⁰⁹. E soprattutto è spia di una diuturna frequentazione di artisti e *ateliers*. Peculiari aspetti delle biografie degli scultori in

¹⁰⁵ Così Susinno nell'*Argomento della storia al lettore*: «Lasciando ad altri in appresso aperta la strada di trascrivere le glorie di non pochi pittori viventi, de' quali non è mia opera il trattarne [...] Onde, o caro lettore, sia meglio in quanto a' viventi lasciarli in silenzio, che esporli all'adulazione o alla invidia» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 16, c. 26).

¹⁰⁶ Ivi, p. 94 (c. 192v). I crocifissi del «famoso» scultore sono ricordati dall'annalista messinese Caio Domenico Gallo (GALLO 1756-1875, I, pp. 111, 141, chiese di Santa Caterina dei Bottegai e San Gioacchino) e dal poligrafo ottocentesco Agostino Gallo (GALLO/ANSELMO-ZIMMARDI 2004, pp. 214-215, chiese di Sant'Antonino, Purgatorio, San Gioacchino e Sant'Anna). Si veda anche Luigi Sarullo in SARULLO/PATERA 1994, p. 312. Per gli stalli del coro della basilica di Sant'Agata di Ali si veda DI BELLA 1994, pp. 57-64. Sull'intervento dello scultore relativo al gigante *Grifone*, si veda il contratto di esecuzione in legno di gelso bianco citato in DI BELLA 1997a, pp. 119-120. Dello scultore sappiamo anche che figurava tra gli esuli del conflitto franco-spagnolo. Cfr. ARENAPRIMO 1904, doc. XV, p. 135, doc. XV.

¹⁰⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 251 (c. 255v). Cfr. GRASSO-GULISANO 2011, pp. 88-98, con bibliografia precedente. Tra le opere attribuite all'artista, la *Natività* conservata al Museo regionale di Messina; quindi, individuate sul mercato antiquario, *Monaco morto* e *Pietà*, entrambe firmate; gli sono inoltre attribuite una *Natività* e un *Presepe*, in collezione privata (cfr. ivi, rispettivamente p. 92, fig. 40; p. 94, fig. 41; p. 97, figg. 43-44; p. 100, fig. 46, e pp. 101-103, figg. 47-48).

¹⁰⁸ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 215 (c. 224) (*Vita* di Andrea Suppa), 222 (c. 229v) (*Vita* di Antonino Bova). Per i lavori della tribuna del Duomo (*Vita* di Francesco Condò), il Monumento Carafa nella chiesa dei Teatini e le decorazioni della chiesa di Gesù Maria delle Trombe (*Vita* di Innocenzo Mangani), si veda ivi, pp. 181 (c. 190), pp. 182-183 (cc. 192v-193). Sullo scultore (1613 ca - 1661) si veda PANARELLO 2012, pp. 110-125, 153-166.

¹⁰⁹ Sul punto si veda MANCUSO 2017, pp. 62-64.

rapporto al contesto storico e all'ambiente sociale in cui essi operarono completano quindi l'esposizione.

Della statua di *S. Giovanni Battista* di Antonello Gagini nella principale chiesa di Messina, per esempio, Susinno indica la precisa ubicazione e annota con pignoleria d'antiquario le misure («ammirasi in una cappella a man destra nell'entrare che fassi»; quindi, «predetta figura è di dieci palmi in altezza»), prima di apprezzarne le qualità formali («che a' nostri giorni è stimata qual miracolo dell'arte, così per la bellezza della idea, delle mani e dei piedi assai carnosì e gentili, come parimente dei panni naturali senza veruna affettazione»)¹¹⁰. Allo stesso modo, l'autore indugia nella descrizione di «una statuetta di cinque palmi» scolpita da Montanini a decoro della fontana ubicata «dietro al giardino dell'Arcivescovato», raffigurante Mercurio che decapita Argo, la quale è «tanto graziosa la figura predetta e naturale nella movenza, nella vivacità e nella leggiadria, che pare impossibile a gli intendenti del disegno che non sia lavoro dell'antica età»¹¹¹. Non diversamente è condotta la descrizione delle statue «di marmo di tondo rilievo» degli apostoli *Simone e Bartolomeo* in Duomo di Vincenzo Tedeschi: «alte dieci palmi» e ubicate «nella parte destra della cattedrale», che «sono tenute le predette figure per bellissime, ben intese e di nobile e gentile maniera»¹¹². Ovvero la segnalazione dei «sei putti di tondo rilievo di bronzo» di Innocenzo Mangani «in belle attitudini, in altezza sopra di quattro palmi» ubicati nella cappella di San Placido «nella sinistra tribuna della Madre Chiesa», che sono «così ben gettati e con tal polizia rinettati»¹¹³. E potremmo continuare ancora, se il richiamo a una economia d'esposizione non ci inducesse a ritenere tali esempi sufficienti a confermare un procedimento espositivo condotto con sistema e rigore di metodo.

Le puntuali osservazioni sulla consistenza materiale e sulla tecnica esecutiva dei pittori¹¹⁴ si estendono alla scultura, appuntandosi sul modo di operare del singolo scultore, o sono volte, più in generale, a illustrare una tecnica artistica. Sorvolando al momento sulla lavorazione del marmo, si possono qui indicare ad esempio le notazioni sulla fusione in bronzo, a proposito delle opere citate di Mangani, ovvero la digressione sulla terracotta invetriata, contenuta all'interno della *Vita* di Antonio Barbalonga. Al riguardo, a completamento dell'attento esame del rilievo della *Madonna col Bambino* già nella chiesa di Santa Maria della Scala, condotto secondo i modi di «Luca della Robbia scultore fiorentino, inventore di questi lavori di terra cotta», Susinno si sofferma a illustrarne proprietà e procedimento tecnico: detta invenzione, osserva colla pedanteria dell'addetto ai lavori più che dell'intenditore, garantisce durabilità a questo genere di manufatti, consentendo di preservarli «dall'ingiurie del tempo e potersi riporre in que' luoghi dove son acque e per l'umido o altre cagioni non hanno luogo le pitture», come dimostra al presente l'opera messinese che «stette secoli alle piogge, ai giacci, ai venti, al sole sopra una porta della sagristia dello abbandonato tempio»¹¹⁵. Quindi, sulla scorta di Vasari, spiega: «la invenzione si è stata questa, dar loro una coperta di invetriato adosso, fatto con stagno, terra ghetta, antimonio ed altri minerali e misture cotte al fuoco di una fornace, e così faceva le opere di terra quasi eterne, e sembrano di marmo bianco lustrate»¹¹⁶.

¹¹⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 82 (c. 91).

¹¹¹ Ivi, p. 89 (c. 97v). Con identica minuzia descrittiva sono segnalate le opere di Bonanno: cfr. ivi, pp. 90-91 (cc. 99-99v).

¹¹² Ivi, p. 129 (cc. 137-137v).

¹¹³ Ivi, p. 182 (c. 191v).

¹¹⁴ MARTINELLI 1960, pp. XXVII-XXVIII.

¹¹⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 156 (c. 164v).

¹¹⁶ *Ibidem*. Per la citazione testuale di Vasari della ricetta della composizione della terracotta invetriata, si veda VASARI/MILANESI 1973, II, p. 173. L'opera, ricorda Susinno, proviene «dall'antico Tempio di S. Maria della Valle, quindi della Scala» fuori le mura, dove la vide all'inizio del secolo scorso LA GRASSA-PATTI 1903, pp. 44-46, accostandola ad Andrea della Robbia, con un riferimento al 1490 circa. Sopravvissuta al terremoto del 1908

D'altra parte, i luoghi tematici più frequenti nelle vite degli scultori pertengono ai motivi topici della tradizione letteraria sulla scultura, dall'antichità all'età moderna¹¹⁷. La frequentazione di tale ricco repertorio tematico va tuttavia riletta, a nostro avviso, attraverso la lente del quadro teorico rinnovato dal dibattito tardo seicentesco sulla scultura. Nelle pagine delle *Vite*, scritte agli inizi del Settecento, ma verosimilmente concepite qualche decennio addietro, si riverberano cioè i temi e i motivi che avevano animato quel «dibattito vivissimo tra gli scultori seicenteschi sugli antichi e sui moderni»¹¹⁸. Dibattito sviluppatosi nella seconda metà del Seicento, vale a dire negli anni appena precedenti o a stretto giro della presunta data di nascita del biografo, e ancora attuale nel periodo del suo soggiorno romano, intorno allo scadere del secolo¹¹⁹.

Per quanto si rinvergono diffusamente nel testo i riflessi dello scritto programmatico con cui Giovan Pietro Bellori marcò la propria militanza in favore del classicismo accademico (*L'Idea* del 1664), e vi siano per di più citate esplicitamente le *Vite* (1672), il pensiero critico di Susinno sulla scultura a noi pare, rispetto alla pittura, meno aderente al canone belloriano del 'bello ideale'¹²⁰, senza con ciò voler negare la sua frequentazione della «precettistica accademico-classicista»¹²¹. Dal nostro punto di vista, ad esempio, lo scrittore messinese non sembra condividere il pregiudizio dell'erudito e antiquario romano sulla componente 'naturale'. Così come la sua peculiare accezione della forma intimamente connessa ai mezzi espressivi che derivano dalla pratica, più che non a un processo mentale di selezione del bello, sposta l'attenzione dai valori contenutistici a quelli formali e tecnici. E, non da ultimo, egli si mostra chiaramente disallineato dal discredito di Bellori verso la scultura 'moderna'.

Nella sua scelta raccolta biografica di artisti, come è noto, Bellori aveva difatti relegato la rappresentanza degli scultori alla sola presenza di Duquesnoy e Algardi, «nelle cui mani fu restituito lo spirito ai marmi», escludendo Bernini¹²². A questo riguardo, prima ancora di Bellori, e sua probabile fonte, una voce significativa fu quella di Orfeo Boselli, la cui opera,

che distrusse la chiesa, è oggi conservata presso il locale Museo regionale, e ricondotta alla bottega di Andrea da GENTILINI 1992, I, p. 221.

¹¹⁷ Sono temi acutamente rilevati da MANCUSO 2017, relativamente alla prima frazione delle vite degli scultori cinquecenteschi, e che, senza soluzione di continuità, si estendono alla interpretazione della scultura successiva.

¹¹⁸ ANGELINI 1998, p. 318 e *passim*.

¹¹⁹ Nell'assoluta mancanza di notizie in merito, MARTINELLI 1960, pp. XXII-XXIV, ipotizzava la nascita di Susinno nel settimo decennio del secolo, sulla base dell'autoritratto inserito nelle *Vite* del 1724 dove mostrerebbe intorno ai cinquant'anni; si veda anche DE GENNARO 2019b, che avanza l'ipotesi di un soggiorno romano tra il 1694 e il 1702 circa. Tra il 1706 e il 1709 Susinno è documentato a Messina per la stima delle collezioni Arena e Cianciolo. Cfr. DI BELLA 1997b, p. 15, nota 7; p. 64, nota 40; p. 87, tab. V.

¹²⁰ Si veda MARTINELLI 1960, p. XXXIII, che lo dice «convinto assertore in terra di Sicilia di quei canoni belloriani del "bello ideale" di discendenza raffaellesca». Per la citazione e i riferimenti a Bellori, si veda, ad esempio, SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 148 (c. 157); e prima ancora a p. 134 (c. 143) (*Vita* di Alonso Rodriguez): «Ben è vero che il pregevole dell'arte non consiste in dipigner fresche e quasi vive le carnaggioni, ma si bene nella speciosità di una idea di testa, o di uomo o di donna che si fosse, rimostrandone le passioni». *L'Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*, come è noto, costituisce il discorso recitato dal Bellori nel 1664 all'Accademia di San Luca, inserito otto anni dopo quale premessa delle *Vite*. Vi è argomentata l'idea del bello, il precetto della imitazione delle belle forme che trascende e supera la natura imperfetta, emendandola e migliorandola, sulla base di un principio selettivo, su cui si veda almeno BELLORI/BOREA 2009, pp. 13-25. Su *L'Idea* e il suo rapporto con le *Vite*, si vedano: PREVITALI 2009; MONTANARI 2009, con bibliografia precedente; BAROCCHI 2000, pp. 60-61; CROPPER 2000, pp. 81-83. Per il diverso contesto storico in cui maturarono *L'Idea* e le *Vite*, e più in generale «sullo sfondo politico del dibattito» seicentesco sulla scultura, si veda ANGELINI 1998, pp. 276-277, 322-327.

¹²¹ GRASSI 1997, pp. 61, 63.

¹²² BELLORI/BOREA 2009, II, p. 399. È col primo di essi che la scultura, per il biografo romano, si avvicinò maggiormente al «risorgimento» dell'arte antica, pietra di paragone per l'arte della scultura (ivi, I, p. 287; ma anche ivi, I, pp. 14-16, 23). Nella biografia del secondo è fatta occasione per stigmatizzare il ritardo della scultura 'moderna' rispetto alla pittura, pur riconoscendo diritto di cittadinanza nel suo ristretto Parnaso dell'arte a quei due soli scultori (cfr. ivi, II, p. 399). Sull'esclusione di Bernini, si veda PREVITALI 2009, p. XXXIII.

risalente al sesto decennio, circolava allora in forma manoscritta, con un impatto incisivo e duraturo, ricopiata proprio nel XVIII secolo¹²³. Vi era propugnato l'ideale classicista nella scultura e anticipato il motivo della selezione delle forme più belle: posto che «la scultura è Arte imitatrice delle Cose maravigliose della Natura», allora «si deve imitare l'Antico», le cui opere «sono maravigliosissime»¹²⁴. Questo l'assunto dello scultore e restauratore romano, non esente da polemica verso la scultura contemporanea¹²⁵.

D'altro canto, quasi contestualmente, una netta apertura sulla scultura 'moderna' era stata espressa, appena qualche anno prima della famosa dissertazione di Bellori, da Giovan Andrea Borboni, autore anch'esso citato da Susinno¹²⁶. L'appassionato excursus sugli «Artefici Eccellenti in lavorar le Statue», dall'antico all'età moderna, delineato dal prete e teologo senese nel volume interamente dedicato alla scultura (*Delle statue*), stampato a Roma nel 1661, è coronato dalle lodi a Gian Lorenzo Bernini, nelle cui opere si rimirano «i riverberi dell splendore del Buonarroti», ovvero di quel «Divin Scultore», qui compreso nel «cerchio d'oro di huomini illustri nella Scultura»¹²⁷. Michelangelo e Bernini, dunque.

La posizione di Susinno in merito è sufficientemente chiara: nella sua opera l'«ingegno quasi divino del Bonaroti» è più volte evocato, trasparendovi l'ammirazione per «le sue maravigliose statue» (o come quando, nella *Vita* di Calamech, egli afferma che nell'opera di «Lo Duca, scolajo del Bonaroti [...] si scorge non so che di grandezza del suo gran maestro»)¹²⁸.

L'opera di Susinno tradisce dunque una certa familiarità letteraria con i testi che avevano alimentato quel vivace dibattito nell'epoca appena precedente, caratterizzati da una franca rivalutazione dell'arte moderna, con al centro Roma, e l'opera di Bernini¹²⁹. E allora, Roma, «Patria di tutte le Nationi; che però vien' a essere un nobil Compendio di tutto 'l Mondo»,

¹²³ Le *Osservazioni della scultura antica* di Orfeo Boselli, segnalate da PIACENTINI 1939, sono oggi note in quattro versioni. Ai due manoscritti pubblicati da Phoebe Dent Weil (BOSELLI/WEIL 1978) si sono aggiunti nel tempo quelli, incompleti, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (BOSELLI/TORRESI 1994). Il manoscritto conservato presso la Biblioteca Doria-Pamphilj costituisce una copia settecentesca della versione più completa e largamente autografa conservata nella Biblioteca Corsiniana; mentre il manoscritto ferrarese fu trascritto nel 1722 dallo scultore Agostino Cornacchini (cfr. FAGIOLO DELL'ARCO 1994, p. 8). Weil (WEIL 1978, p. XIV) propone la data 1657, sulla base di evidenze interne (benché sul frontespizio del manoscritto Doria-Pamphilj compaia la data 1650). Più recentemente (FORTUNATI 2000, p. 69) la redazione del testo è stata estesa fino al 1661.

¹²⁴ BOSELLI/WEIL 1978, cc. 2-3v. Aggiunge Boselli: «ritrarre il vero tal quale è non basta, per la ragione detta, di non essere totalmente perfetto, sicché conviene fare secondo l'Antico, il quale – quasi ape industrie – ha scelto da più vaghi fiori il mele di tutte le maraviglie: cioè ha redotto quel bello che in molti corpi era sparso, nella sua statua solamente ed ha con artificio fatto di più naturali un naturale perfetto» (ivi, c. 4). Sul principio dell'elezione «delle parti più eccellenti di qualunque cosa», si veda BELLORI/BOREA 2009, I, p. 17.

¹²⁵ BOSELLI/WEIL 1978, cc. 24, 47, 71, 98. Cfr. ANGELINI 1998, pp. 280-282. Sull'opera dello scultore si veda NERI 2008(2009). Al modello rappresentato dalla scultura antica egli contrapponeva un atteggiamento fortemente critico verso la scultura del proprio tempo, di cui si limitava a celebrare François Duquesnoy, suo maestro, scomparso nell'estate del 1643, non risparmiando critiche, più o meno velate, a Bernini. Per altro verso, la sua concezione tecnica e l'attenzione alla pratica operativa della scultura, che nel testo di Boselli rivestono particolare importanza, non mancano di trovare precisi addentellati con il pensiero di Susinno. Lo stesso può dirsi sul tema del restauro, qui considerato per la prima volta come professione autonoma e dotata di una propria dignità intellettuale. Al riguardo, si veda in questo stesso numero di «Studi di Memofonte» il saggio di Chiara Piva.

¹²⁶ BORBONI 1661; SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 88 (c. 96v). Sull'opera di Borboni si veda ANGELINI 1998, pp. 302-305.

¹²⁷ BORBONI 1661, pp. 53, 69, 80-81. Sul paragone Bernini-Michelangelo e l'apertura verso la scultura 'moderna', si vedano MONTANARI 1997(1998), p. 58, e NERI 2004(2005).

¹²⁸ SUSINNO/MARTINELLI 1960, nella *Vita* di Antonello Riccio, pp. 75 (c. 83), 94 (c. 102v).

¹²⁹ Parallelamente all'affermazione della cultura classicista accademica, come è stato ricostruito, durante il pontificato di Alessandro VII (1655-1667) si andava diffondendo una fiorente pubblicistica che, reagendo all'atteggiamento di dogmatica chiusura in difesa della tradizione e dell'antichità, esprimeva una rinnovata fiducia nell'arte della propria epoca, di cui era massima espressione l'opera di Bernini. Cfr. ANGELINI 1998, pp. 284-301.

come scrisse Borboni¹³⁰, è per Susinno, non solo specchio della «magnificenza antica», ma centro vitale di aggregazione e luogo di formazione ed elaborazione artistica¹³¹. È a Roma (che fu «reggia di meraviglie» e «scuola delle virtù»¹³²) che guardano i principali artisti e scultori messinesi dell'età moderna ricordati dallo scrittore messinese. Sarà quella la «scuola della virtù» e «reggia del mondo» dove «Antonio Gaggino [...] desioso di seguire l'arte paterna» volle recarsi, per ammirarvi «le opere de' eccellenti maestri della scultura, ivi molto copiose, come per perfezionarsi nell'arte»¹³³. Ed è sempre a Roma («reggia della virtù») che alla metà del Cinquecento «si spedirono persone [...] per accordare un qualche insigne architetto e statuario» cui affidare l'incarico di «adornare la città con lavori di marmo considerabili»¹³⁴. Roma, dunque (che è «delle virtù la reggia»), è anche il luogo dove ripara Filippo Paladini in fuga alla fine del Cinquecento¹³⁵; ed è qui (a «Roma sacrosanta reggia» e «virtuosissima città») che appresero i rudimenti dell'arte gli architetti messinesi Natale Masuccio e Simone Gulli, tra Cinque e Seicento¹³⁶. Ancora, è «nella città di Roma, capo e compendio di tutto il mondo» (citando Borboni) che secondo Susinno nacque Vincenzo Tedeschi, consumandovi «gli anni migliori della sua giovinezza [...] appresso i più pratici scultori ed architetti, divenne chiaro nel suo mestiere»¹³⁷. E Roma, infine, dove si formarono gli scultori che contribuirono al rinnovamento artistico a Messina nel Seicento, Nicolò Francesco Maffei e Innocenzo Mangani¹³⁸, tale è ancora considerata ai tempi dell'autore: «nobil compendio di tutto il mondo» (citando ancora Borboni) e «reggia di meraviglie»¹³⁹.

Roma è pertanto la ribalta dove va in scena la scultura 'moderna'. Gli scultori del Seicento romano, quelli che ne rappresentano, per così dire, l'avanguardia, sono puntualmente menzionati nell'opera di Susinno: Algardi, Duquesnoy, con più frequenza, e Bernini, tutti già scomparsi da qualche decennio, quando l'autore è ipotizzato fosse in città, ma delle cui opere il biografo messinese serbava ancora vivo il ricordo.

La testimonianza più vivida è nella *Vita* di Bonanno, dove, argomentando del monumento da questi scolpito in Duomo, il biografo ritiene di non poter non menzionare la «gran sepoltura di don Blasio Proto» ivi presente; la ritiene acquistata a Roma («come dicesi, era stato fatto per un qualche sommo pontefice») e di mano di Bernini e di Algardi, fornendone un'accurata descrizione¹⁴⁰. Poco più avanti, nella *Vita* di Vincenzo Tudisco, la maniera dello scultore è avvalorata dalla sua affinità al «gusto mirabile del cavaliere Bernino»¹⁴¹. Poi, nella *Vita* di Mangani, si fa cenno ai «quattro artefici insigni che nel 1640 lavorarono ne' pilastroni della tribuna vaticana»¹⁴². Sempre qui il riferimento alla scultura moderna coinvolge di necessità la figura di Cosimo Fanzago, «scultore ed architetto napolitano»¹⁴³. E si ricorderà

¹³⁰ BORBONI 1661, p. 87.

¹³¹ BARROERO 2000.

¹³² SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 19 (c. 28), 33 (c. 41v), 47 (c. 55v).

¹³³ Ivi, p. 81 (c. 90).

¹³⁴ Ivi, p. 88 (c. 96), nella *Vita* di Montanini.

¹³⁵ Ivi, p. 103 (c. 110v).

¹³⁶ Ivi, rispettivamente alle pp. 80 (c. 89) e 127 (c. 135v); si veda anche il passo su Giacinto Scilla: «in quella reggia di virtù Roma» (ivi, p. 244, c. 250v).

¹³⁷ Ivi, p. 129 (c. 137).

¹³⁸ Ivi, pp. 175 (cc. 185-185v), 181 (c. 191).

¹³⁹ Così nella *Vita* di Mario Fermo (morto nel 1694): «Roma, nobil compendio di tutto il mondo» (ivi, p. 226, c. 232v); e nella *Vita* di Filippo Tancredi: «Roma, reggia di meraviglie» (ivi, p. 277, c. 280).

¹⁴⁰ Ivi, p. 91 (cc. 99v-100). Si veda BOTTARI 1929, pp. 46, 50, nota 23, che lo dice eseguito a Roma nel 1646, e più recentemente MELLUSI 2017.

¹⁴¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 129 (c. 137).

¹⁴² Ivi, p. 181 (c. 191).

¹⁴³ *Ibidem*.

come nella modellazione dei «suoi puttini» Luca Villamaci emuli Duquesnoy, «in questo genere gran virtuoso», come già Bellori e poi Baldinucci avevano evidenziato¹⁴⁴.

Con Duquesnoy, a primeggiare nella trattazione storica di Susinno è dunque Bernini, del quale loda i «dotti scalpelli»¹⁴⁵, menzionandolo più volte nel testo. È allora il caso di ricordare, tra le fonti accessibili al tempo dello scrittore messinese, quegli scritti biografici sei e settecenteschi che riportavano in forma aneddotica i principi dell'estetica berniniana, nei quali si può pensare di ritrovare quei passaggi che contribuirono alla formazione del suo pensiero sulla scultura 'moderna' e che egli non poteva leggere in Bellori¹⁴⁶.

È in questo quadro di riferimento, mancando di fatto significative connessioni con la pressoché inesistente, a questa data, letteratura artistica locale, che va dunque interpretata la ripresa da parte di Susinno dei motivi tipici del discorso sulla scultura (dal paragone con l'antico, al rapporto dialettico tra arte e natura, alla verisimiglianza, alla 'difficoltà' dell'arte della scultura, caratterizzata, a differenza della pittura, dalla 'fatica' materiale e dalla lunga applicazione¹⁴⁷), rivisitati al lume proiettato dalla letteratura seicentesca, con i cui argomenti, seppure in forma frammentaria e puntiforme, si riscontrano parentele nei diversi passi del testo¹⁴⁸. Ma vediamo alcuni esempi.

Così come la figura, prima citata, del *Mercurio* di Martino Montanini appare «tanto graziosa [...] e naturale nella movenza, nella vivacità e nella leggiadria che pare impossibile agli intendenti del disegno che non sia lavoro dell'antica età», tant'è che può «osservarsi in essa un gusto antico dell'Apollinetto di Belvedere», allo stesso modo le piccole statue in bronzo del Mangani sono «rinettate a meraviglia e cesellate col fiato secondo la delicatezza degli antichi»¹⁴⁹. In particolare, la 'meraviglia', spiegherà più avanti l'autore, non è un fatto meramente «sensitivo», ch'è questo appagamento per il «volgo», ma un processo razionale («cognizione intellettuale»), sì ben compreso dai «savj»¹⁵⁰. È quanto analogamente asserito a suo tempo dal cardinale Sforza Pallavicino nelle sue *Considerazioni sopra l'arte dello stile, e del dialogo* (1646) dove aveva scritto: «il principal gusto dell'intelletto consiste nel meravigliarsi» e «da meraviglia è scaturigine d'ogni notabil gusto intellettuale, in quanto è sempre congiunta col sapere ciò che prima era ignoto»¹⁵¹.

¹⁴⁴ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 250 (c. 255); BELLORI/BOREA 2009, I, pp. 289, 299; BALDINUCCI 1681-1728, VI, p. 284. Sui modelli di Duquesnoy, si veda BOUDON-MACHUEL 2005, pp. 45-96.

¹⁴⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 156 (c. 164v), nella *Vita* di Barbalonga.

¹⁴⁶ Nel 1682 veniva data alle stampe la *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino*, morto due anni prima, scritta dal Baldinucci su richiesta della principessa Cristina di Svezia; quindi, nel 1713 (ma risalente al 1680 circa), la *Vita* scritta dal figlio dello scultore: BALDINUCCI 1682; BERNINI 1713. Cfr. MONTANARI 1998, pp. 385-425, e MONTANARI 2016, pp. 49-71. Si veda anche il *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* scritto da Paul Fréart de Chantelou (1665 e 1668-1671), edito alla fine dell'Ottocento. Cfr. DEL PESCO 2007. Sulla 'poetica' della scultura del Bernini, si vedano WITTKOWER 1966, pp. 35-37, e ANGELINI 1998, pp. 305-322.

¹⁴⁷ MANCUSO 2017, pp. 59-63.

¹⁴⁸ Per la tradizione letteraria si vedano, in forma esemplificativa, gli argomenti della disputa cinquecentesca sul primato delle arti (cfr. VARCHI-BORGHINI/BAROCCHI 1998) e in particolare le tesi della «artificiosa imitazione della natura» nella nota *Lezzione della maggioranza delle arti* (1549) di Benedetto Varchi (*SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1978, I, pp. 533, 535), già nel *Cortegiano* (1528) di Baldassar Castiglione (ivi, I, p. 489) e della specificità della scultura, che richiede «costanza» e «perseveranza e pazienza di più anni» secondo quanto scrive Francesco Da Sangallo allo stesso Varchi (ivi, I, p. 513), ovvero «da fatica e 'l tempo che necessariamente bisogna spendervi», cioè le «infinite fatiche e sudori» – come le definisce Varchi ancora nella *Lezzione* (ivi, I, p. 538) –, essendo questa innanzitutto «fatica corporale» (Francesco da Sangallo, ivi, I, p. 513; ma anche lo stesso Varchi, ivi, I, p. 537, e già Leonardo, *Codex Urbinas Latinus* 1270, ivi, I, pp. 475, 482).

¹⁴⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 89 (c. 97v), 182 (c. 191v).

¹⁵⁰ Ivi, p. 290 (c. 289v).

¹⁵¹ SFORZA PALLAVICINO 1646, pp. 137-139. Sulla figura del gesuita Pietro Sforza Pallavicino e il suo rapporto con la cultura artistica del suo tempo e con Bernini in ispecie, si veda MONTANARI 1997(1998).

Al modello dell'arte antica fa da contrappunto in Susinno l'imitazione della natura, l'assunto di un'«arte competitiva ed emula di natura»¹⁵². La mancata contraddizione tra modello vivo al naturale e studio dell'antico era del resto ben esemplificata nella scultura 'moderna' dall'opera di Bernini, il quale, racconta il figlio Domenico, sapeva «così bene senza affettazione imitare il più perfetto di essa natura, che lasciò in dubbio a chi volle considerarle, se maggiore in lui fosse e l'attitudine nell'arte, e la maestria nel celarla»; e al tempo stesso ricorda come «aprendosi in Roma un meraviglioso campo di coltivare i suoi Studii nella diligente osservazione delli preziosi avanzi dell'antica Scultura, non è credibile, con quanta assiduità ne frequentasse la scuola, e con quanto profitto ne apprendesse ancora i documenti»¹⁵³.

Per altro verso, la letteratura seicentesca aveva insistito nel rilevare il progresso della scultura verso una maggiore 'naturalizza', dissimulando le 'difficoltà' proprie di quest'arte, con l'imitazione del reale e la 'contraffazione' della consistenza materiale: lo scultore attraverso la propria destrezza, che è abilità tecnica e facilità d'esecuzione, è così capace di restituire la 'sensazione' di vita della pietra¹⁵⁴; arrivando a riconoscere alla scultura quello che era stato nella tradizione precedente il maggior vanto della «difficoltà dell'arte» della pittura nel «fare quello che non è»¹⁵⁵. A ciò aderente, la qualità della scultura, nel pensiero di Susinno, sembrerebbe stimarsi in proporzione alla sua approssimazione al vero. Il *topos* retorico di un naturalismo sempre più accentuato della scultura, che si spinge oltre la verosimiglianza, ha qui la sua espressione corrispondente nel motivo della 'animazione' dei marmi¹⁵⁶. Rinaldo Bonanno, ad esempio, diede dimostrazione della sua abilità nel «maneggiare i ferri» arrivando «ad avvivare i marmi con farli divenire figure che spirano»¹⁵⁷, con ciò emulando il mito di Deucalione, del quale, peraltro, è nota la fortuna nel Seicento, sotto il pontificato di Alessandro VII, quale allegoria della rinascita della scultura¹⁵⁸.

Non rinuncia l'autore a richiamare il motivo delle 'statue parlanti'. Se Giulio Scalzo nel suo apostolo Giacomo creò «un simulacro mutolo sì, ma poco men che parlante»¹⁵⁹; nella precedente *Vita* di Montanini, mobilitando le fonti seicentesche, è rievocata la colossale e prodigiosa 'statua vocale' di Mennone: le statue dello scultore toscano, scrive Susinno, al pari

¹⁵² Così nella *Vita* di Alonzo Rodriguez, SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 130 (c. 139).

¹⁵³ BERNINI 1713, p. 6. Con tenace applicazione, narra ancora il biografo, Bernini «quasi ogni mattina» si recava «al Palazzo Vaticano di S. Pietro, e quivi fin'al tramontar del Sole si tratteneva a disegnare hor una, hor l'altra di quelle maravigliose Statue, che l'antichità ha tramandato a Noi, e ci ha conservato il tempo in beneficio, e dote della Scultura» (ivi, p. 12).

¹⁵⁴ Delle sculture di Bernini, ad esempio, i primi biografi, in armonia con l'apprezzamento dei contemporanei, piuttosto che l'idea esaltano la forte suggestione naturalistica, in uno con il virtuosismo tecnico nella lavorazione del marmo, la resa tattile e la facilità di esecuzione (cfr. ANGELINI 1998, p. 306). Di «facilità e franchezza» nel maneggiare il marmo, scrive ad esempio BALDINUCCI 1682, p. 67. Per il ricorso ai termini di *facilità* (o *prestezza*) e *franchezza* nell'opera di Susinno, si veda per tutti l'elogio di Filippo Tancredi, la cui «facilità e franchezza» d'esecuzione gli guadagnò il soprannome di «Giordano della Sicilia» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 283, c. 284).

¹⁵⁵ B. Varchi, *Lezzione* [...], in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1978, I, p. 529.

¹⁵⁶ Il luogo comune della tradizione più antica delle «immagini vive», o delle «statue spiranti» (BETTINI 1984, p. 222) e dell'«artista creatore» (WITKOWER 1977, p. 46) trova il suo riferimento più noto nel mito ovidiano di Pigmalione, il quale aspira a «trasformare il freddo marmo in un corpo vivo» (GOMBRICH 1996, p. 115), anche se la statua che intaglia è invero di «niveum [...] ebur» (Ovidio, *Metamorfosi*, X, 245). Si veda anche DI STEFANO 2003, pp. 51-52. Sulla potenza «ingannevole» delle immagini si veda l'aneddoto vasariano del ritratto di Paolo III di Tiziano nella lettera a Benedetto Varchi (*SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1978, I, p. 497) riportato da Susinno nella *Vita* di Barbalonga, o i ripetuti riferimenti a Zeusi e Protogene, nelle vite di Caravaggio e di Giacinto Scilla, per cui si veda SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 112 (c. 120v), 154 (c. 163), 244 (c. 250v).

¹⁵⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 92 (c. 100v).

¹⁵⁸ Sul mito di Deucalione e Pirra si veda ANGELINI 1998, p. 285.

¹⁵⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 88 (cc. 96v-97).

di quelle antiche sono «mutole, senza senso perché di pietra, non sanno formare parole. Tanta è per la loro naturalezza che appajono parlanti»¹⁶⁰.

Topoi letterari, dunque, luoghi e figure della tradizione. Ma ciò che qui rileva non è il motivo topico in sé, quanto l'attitudine a vedere e comprendere le opere plastiche che trapela dalle righe dello scrittore messinese, legata alle categorie di pensiero e di sensibilità del Seicento. Ed è ben più che una consonanza di 'gusto'. Baldinucci, a proposito di Bernini, scriveva ad esempio che «i marmi mercé del di lui scalpello vivono, e parlano in Roma»¹⁶¹. E si ricorderà l'aneddoto del ritratto di Monsignor Montoya in San Giacomo degli Spagnoli, scolpito da Bernini «con tale spirito, e somiglianza» da non potersi distinguere «l'Originale, e la Copia», fino a dover riconoscere «che quella Statua non havea bisogno d'anima per parer viva»¹⁶².

È su questa falsariga che in Susinno la scultura, come la pittura, imita la «viva carne»¹⁶³. Si sottolinea la capacità illusionistica dell'artefice che è pari alla sua abilità tecnica nella trasformazione e animazione della muta materia. Il 'valore' della scultura, in altre parole, è determinato dalla qualità del lavoro speso per la sua produzione. Come osservato, stile e tecnica, aspetto formale e perizia esecutiva, nel giudizio critico di Susinno, sono intimamente correlati¹⁶⁴. Si tratta di un mutuo rapporto, per così dire palindromico, in cui l'uno è specchio dell'altra, e viceversa. La 'naturalezza', quale categoria estetica su cui si incardina ogni considerazione tecnica e stilistica sull'opera, risulta strettamente legata alla sua manifattura, al modo in cui essa è realizzata. Una visione difficile da intendere se si guarda con occhio diverso dal peculiare sguardo tecnico di Susinno, derivatogli dall'atteggiamento di conoscitore.

In questo ordine di idee va interpretato l'accento posto sul 'morbido' e sul 'carnoso' (e le espressioni congeneri di 'tenerezza', 'delicatezza', 'candore' ecc.) nella statuaria in marmo: una qualità formale, che è in ultima istanza il risultato del processo di lavorazione (la trasformazione del duro marmo in materia molle), che assurge a categoria estetica peculiare della sensibilità barocca¹⁶⁵. Di Gagini si apprezza quella abilità nel «togliere qualunque asprezza ne' fondi e ridurre morbida e cerosa qualunque durezza del marmo»; similmente degno di menzione è quello scultore che «tolse durezza al marmo»¹⁶⁶, ovvero Giulio Scalzo. Non solo, la

¹⁶⁰ *Ibidem*. Cfr. SANDRART 1683, pp. 48-49, e BORBONI 1661, pp. 2-3, 7, 56-57, 64. Si veda anche BELLORI/BOREA 2009, I, pp. 24-25, il quale, a proposito dell'«Idea», scriveva che essa genera «lo stupore de gli uomini verso le statue e le immagini», è quel «sole che dall'oriente inspira la statua di Mennone, fuoco che scalda in vita il simulacro di Prometeo». Sulla statua di Memnone, che si erge sulla piana di Tebe (invero opera dell'architetto Amenhotep del XIV sec. a.C.), si veda PETTORINO-GIANNINI 1999, pp. 37-72.

¹⁶¹ BALDINUCCI 1682, p. 2.

¹⁶² BERNINI 1713, p. 16. Si veda, ad esempio, sul tema del «ritratto parlante» («speaking likeness», così definito da Wittkower a proposito del celebre ritratto berniniano di Costanza Bonarelli. WITTKOWER 1966, p. 13), il catalogo della recente mostra fiorentina *I MARMI VIVI* 2009.

¹⁶³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 113 (c. 121v), 136 (c. 145v), 149 (c. 158), 176 (c. 186).

¹⁶⁴ MANCUSO 2017, pp. 59, 62-63.

¹⁶⁵ Sulla 'morbidezza' come categoria estetica, si veda ad esempio KINEW 2019. A proposito della 'tenerezza', Bellori riportava in calce alla *Vita* di Duquesnoy la lettera di Rubens allo scultore, di cui lodava la «bellezza» dei suoi putti, non sapendo dire «se li abbia scolpiti più tosto la natura che l'arte e 'l marmo si sia intenerito in vita» (BELLORI/BOREA 2009, I, p. 302). Per contro, scriveva Baldinucci su Bernini: «diede all'opere sue una tenerezza meravigliosa» (BALDINUCCI 1682, p. 67) che fece scuola. La sua figura di *S. Bibiana*, aggiungeva il figlio Domenico, «per la tenerezza, e per la devozione è un miracolo dell'Arte»; e «con ugual tenerezza» del gruppo statuario della *Verità disvelata dal Tempo* Bernini «scolpi la tanta rinomata Statua di Santa Teresa», nella chiesa romana della Madonna della Vittoria, che «a giudizio di tutti non gli uscì dalle mani Marmo lavorato con tenerezza, e disegno maggiore di questo» (BERNINI 1713, pp. 42, 83). Susinno impiega ricorrentemente, nelle annotazioni tecniche e stilistiche, l'aggettivo «tenero» e la sua forma sostantivata «tenerezza» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 119, c. 127; 190, c. 200v; 281, c. 283; 283, c. 284).

¹⁶⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 82-83 (c. 90v), 96 (c. 104). La morbidezza è tratto caratterizzante della «maniera tenuta da Martino nel far le statue», le quali «osservate in vicinanza compariscono sì morbide, quanto veramente dimostrano allorché nella debita distanza si osservano» (ivi, p. 88, c. 97). Si veda anche, a proposito di Rinaldo Bonanno, ivi, p. 92 (c. 100) e MANCUSO 2017, p. 59.

«morbidezza», con la «delicatezza», contraddistingue le statue degli apostoli scolpite da Vincenzo Tudiaco; mentre Francesco Condò «maneggiava con facilità il legno come se fusse stata cera»; così come i rilievi ornamentali di Giuseppe Egitto «paiono fatti di cera per la loro delicatezza e morbidezza, che dipinti non si ponno portar così teneri»¹⁶⁷. Di quest'ultimo, in particolare, il biografo loda la «somma abilità» nel contraffare la consistenza materiale dell'opera: «faceva belle idee di teste di serafini e putti di sua fantasia burnite, che sembrano di marmo»¹⁶⁸.

Del resto, il progresso della scultura moderna verso un maggiore naturalismo era stato rimarcato da Borboni, che osservava come «lo scarpello nulla cedendo a pennelli, sa anch'esso nel duro marmo fare i capelli piumosi, dare le arie alle faccie, esprimere in quelle tutti gli affetti, tesservi sopra, panneggiamenti sì fini, come se fossero sottilissime tele di Olanda»¹⁶⁹. Boselli, da parte sua, aveva parlato della «candidezza, et durezza de' Marmi» quali mezzi espressivi della scultura alla stregua dei colori per la pittura e delle parole per la poesia¹⁷⁰. E Bellori, a proposito dei putti di Duquesnoy, studiati da Tiziano e dal vero, affermava che egli «venne ad ammolire la durezza del marmo, sembrando essi più tosto di latte che di macigno»¹⁷¹. Ma è Bernini a rappresentare la pietra di paragone più utile. Tra gli aneddoti riportati nella sua biografia dal figlio, vi è l'arguta risposta a chi criticava la rappresentazione del ritratto equestre di Luigi XIV: «il pregio maggiore del suo Scalpello» era stato proprio quello di aver superato «la difficoltà di render' il Marmo pieghevole come la cera», rendendo «i sassi così ubbidienti alla mano, come se stati fossero di pasta»¹⁷².

Insieme alla resa delle 'carni' nella rappresentazione scultorea, altro *locus classicus* è il panneggio delle statue. È qui che lo scultore offre analoga dimostrazione di tutta la sua abilità nella imitazione della natura e nella 'contraffazione' della materia, senza soluzione di continuità nel giudizio di Susinno, dalla scultura cinquecentesca – di Gagini, ad esempio, oltremodo abile nel «fare panni ben ammaccati e sciolti», a imitazione della natura «sì ben portati che appaiono fatti di lino»¹⁷³ – alla scultura del Seicento, come nelle statue di Tudiaco che presentano «de' panni lavorati e finiti con tanta diligenza che appaiono di seta», alla maniera «del cavaliere Bernino»¹⁷⁴.

Tale virtuosismo esecutivo, espressione di un elevato sapere tecnico, al di là della vocazione e del talento, come si è accennato, è innanzitutto il frutto di assiduo studio e lavoro fisico. In questa prospettiva, nelle pagine di Susinno sul lavoro dello scultore più che la teoria accademica affiora la pratica della scultura. La scultura è un'arte difficile, la scultura «è fatica»¹⁷⁵, scrive nella *Vita* di Rinaldo Bonanno. La statuaria è ardua impresa «malagevole ed incerta» e, precisa, «a questa difficilissima facoltà non perviene se non quell'atleta che vi porta col nascere una proclività naturale»; solo può intraprenderla, commenta il biografo, quel giovane che è disposto a «sottomettersi allo in carico grave di tali fatiche e stenti che eccedono la credenza umana»: una strada lastricata di «sparsi copiosi sudori», e più d'un «valoroso ingegno» vi ha rinunciato; ma Bonanno «rivoltossi con tutta la faccia a seguire tanto laboriosa

¹⁶⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, rispettivamente alle pp. 129 (c. 137v), 180 (c. 190) e 258 (c. 262v).

¹⁶⁸ Ivi, p. 258 (c. 262v).

¹⁶⁹ BORBONI 1661, p. 6. La scultura antica è descritta da Borbone – come scrive ANGELINI 1998 (pp. 302-305, 318-319) – avendo sotto gli occhi la scultura di Bernini.

¹⁷⁰ BOSELLI/WEIL 1978, c. 2. Al «candidissimo marmo» della figura della *Giustizia* nel monumento funebre di Urbano VIII in San Pietro farà riferimento BALDINUCCI 1682, p. 17.

¹⁷¹ BELLORI/BOREA 2009, I, p. 299.

¹⁷² BERNINI 1713, p. 149. Si vedano anche BALDINUCCI 1682, pp. 67-68; ANGELINI 1998, pp. 311-315.

¹⁷³ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 82 (c. 90v).

¹⁷⁴ Ivi, p. 129 (c. 137v).

¹⁷⁵ «è fatica de' suoi scalpelli un basso rilievo al naturale di una Vergine» nella fontana di Montevergine (ivi, p. 92, c. 100). Sulla scultura e la «fatica del fare» si veda MANCUSO 2017, p. 63.

disciplina» e «l'amore interessato di poter un giorno divenire scultore, esortavalo a camminare nell'erta carriera»¹⁷⁶.

Quello della difficoltà inerente la pratica della scultura è un argomento per nulla estraneo al dibattito tardo seicentesco sulla scultura, anzi. Quale che fosse la materia utilizzata, aveva scritto Borboni, gli scultori da sempre «a forza di scarpelli sudarono a far veder comparire nelle Statue l'Arte emolatrice della Natura»¹⁷⁷. Scriveva del pari Domenico Bernini, a proposito dell'opera del padre: «quel suo indefesso operare [...] quel continuo lavoro in Marmo, in cui era così fisso, che sembrava anzi estatico, e in atto di mandar per gli occhi lo spirito per render vivi li Sassi, fu in lui gran causa di male»; e «alla dura fatica de' Marmi» si sottoposero anche i suoi allievi¹⁷⁸.

Per concludere su questo aspetto, che ci sembra essere centrale nell'opera di Susinno, in un'accezione segnatamente pragmatica si sviluppa anche la nozione del disegno, categoria anch'essa di antico conio. Il principio unificante del disegno che accomuna le arti rappresentava, come è noto, uno tra i temi più dibattuti nel Cinquecento¹⁷⁹, all'interno del quale anche Vasari nel Proemio delle *Vite*, così appassionatamente compulsate da Susinno, aveva espresso il suo pensiero: pittura e scultura, quali arti sorelle, hanno nel disegno un solo padre, esplicitando un sentire comune. Di ciò era pienamente avvertito Susinno, quando nella *Vita* di Quagliata ribadisce il disegno essere «fonte e principio» delle tre arti; e nella *Lettera responsiva* ribadisce il concetto: «la statuaria» è «come sorella della pittura, generata dal medesimo padre ch'è il disegno e nate in un sol parto e nello stesso tempo perché drizzate amendue ad un fine»¹⁸⁰.

Dell'importanza assegnata al disegno rintracciamo conferma diffusamente nel testo, dietro le frequenti notazioni che costellano le biografie degli scultori non meno di quelle dei pittori, dove il disegno è discusso nelle sue prerogative tecnica e strumentale, come invenzione¹⁸¹. Il disegno è legato alla attività mondana dello scultore, è parte del suo processo di formazione. E così, Giulio Scalzo dal fratello Orazio «imparò il disegno», allo stesso modo di Niccola Francesco Maffei, che fu presto «indirizzato [...] dalla savia madre al disegno». Non da meno Francesco Condò «da giovanetto per suo curioso diporto applicossi al disegno sotto la cura di uno scultore di legname», al pari di Luca Villamaci, che «desioso del disegno, ritrovollo nella scuola di Agostino Scilla ed infatti giunse a disegnare con gran spirito»¹⁸². Né l'indigenza giovanile poté frustrare la volontà di Giuseppe Egitto «di darsi all'arti del disegno», sicché questi, avutane l'occasione, nei cantieri catanesi capitanati dal pittore Pietro Albertone apprese a «disegnare per potere a suo tempo esprimere i suoi concetti»¹⁸³.

I disegni costituivano dunque il repertorio 'mobile' dell'artista: come per Domenico Melluso che di ritorno a Messina «portò seco [...] un altro fondo di disegno, tanto che potea chiamarsi un altro monsù la Potre per l'invenzioni»; ed egli «d'una semplice cosella faceva

¹⁷⁶ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 90 (c. 98v).

¹⁷⁷ BORBONI 1661, p. 25.

¹⁷⁸ BERNINI 1713, p. 48; per la «dura fatica de' marmi», cui si sottoposero sul suo esempio gli allievi, si rimanda a *ivi*, p. 114; per la sua «indefessa applicazione», invece *ivi*, p. 179. Si veda anche BALDINUCCI 1682, p. 65.

¹⁷⁹ Si veda ad esempio B. Varchi, *Lezzione* [...], in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1978, I, p. 535.

¹⁸⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 196 (c. 206), 292 (c. 292).

¹⁸¹ Si veda ad esempio in BALDINUCCI 1681, p. 51, la nozione di «disegno» come rappresentazione grafica dell'idea («un'apparente dimostrazione con linee di quelle cose, che prima l'uomo con l'animo aveva concepite, e nell'idea immaginate; al che s'avvezza la mano con lunga pratica, ad effetto di far con quelle esse cose apparire»), oltre che come progetto (invenzione) è atto pratico: «componimento di linee e d'ombre, che dimostra quello che s'ha da colorire, o in altro modo mettere in opera; e quello ancora che rappresenta l'opere fatte»; coincidente con l'azione del «disegnare»: «quelli studi che sopra carta, o altro, fannosi dai Principianti, e anche dai Maestri delle nostre Arti, pere istudio, o per dimostrazione de' concetti loro, prima di far l'opera».

¹⁸² SUSINNO/MARTINELLI 1960, rispettivamente pp. 96 (c. 104), 175 (c. 185), 180 (c. 190) e 250 (c. 255).

¹⁸³ *Ivi*, p. 258 (c. 262v).

molti disegnucci e differenti, così d'acquarello d'inchiostro con zafarano, come di creta»¹⁸⁴. Il disegno, infine, rappresenta il criterio comune di giudizio dell'opera degli scultori: delle opere dello stesso Melluso «ammirarsene il disegno, la gentilezza e la leggiadria»¹⁸⁵.

Ritornando alla struttura interna dell'opera, annotiamo altri due motivi non certo secondari, peraltro già evidenziati da Martinelli: l'aspetto umano e il contesto storico¹⁸⁶. La componente umana è annunciata dall'autore nella introduzione, citando Tacito, dal primo libro degli *Annales*, per rivendicare a sé stesso l'imparzialità dello storico: «ragionandosi dunque di dipintori, che alla fine furon uomini come gli altri, indifferentemente soggetti al bene e al male cioè alla scienza ed all'ignoranza, perciò capaci di critica; dirò con liberta di storico [...] e tutto quello chiudesi nelle opere loro di perfetto, affinché s'imiti, di manchevole ed imperfetto affinché si fugga»¹⁸⁷.

All'interno delle singole vite, ora più ora meno estesamente, il gusto aneddótico si intreccia alla descrizione dell'aspetto fisico, del carattere e della condizione umana, come già nelle *Vite* di Bellori, ma senza la schematicità di questi¹⁸⁸. Nicola Francesco Maffei, ad esempio, era «di picciola statura, seccarello, come vedesi dal suo ritratto, vestiva alla spagnuola secondo l'uso di que' tempi»; di temperamento instabile «egli fu incostantissimo e borioso, facendo un poco il pittore, quando lo scultore di marmi, ora l'argentiero, e finalmene fermossi a fare l'architetto e l'ingegniero, seguendo così la professione del padre»; dal «cervello stravolto e fantastico», come ricordava Barbalonga, e tuttavia «uomo di bravura e perciò animosissimo nell'imprendere cose ardue e difficili»; e ancora «fu cinico, riottoso, maledicente, e per la sua lingua temuto, sprezzava ognuno»¹⁸⁹.

Francesco Condro, invece, fu uomo «povero virtuoso», che morì in giovane età, cui non arrise la fortuna: «la virtù sola è lo scoglio immobile agl'urti della dispettosa fortuna»¹⁹⁰, sentenza il biografo messinese. L'artista dovette così contrastare l'invidia dei contemporanei, quando, nel 1663, pensò di aprire due grandi finestre nella tribuna del Duomo, salvo poi essere lodato per la buona riuscita dell'impresa¹⁹¹. Mentre Innocenzo Mangani, era «sopramodo spiritoso e vivace», egli «fu un uomo generosissimo, sprezzante del danaro, singolare in qualunque cosa imprendeva. Uomo di tal caratto, che vogliono passare de' secoli per potersene vedere un eguale, scultore felice, fonditore di bronzo ardito, stuccatore e cesellatore»¹⁹².

Nell'approssimarsi della narrazione ai tempi dell'autore, si osserva piuttosto un accentuarsi del riferimento al contesto storico in cui quegli scultori operarono: vite imprigionate in pezzi di realtà storica come insetti nell'ambra. Vite incalzate dagli eventi, scultori la cui esistenza è segnata dal conflitto politico ed economico che scuote il Seicento. Mangani, ad esempio, che «fu necessitato fuggire da Roma alla volta di Napoli per avere in un giovanile incontro ucciso un figliuolo naturale di un non so qual signore romano», s'imbatté

¹⁸⁴ Ivi, p. 260 (c. 264). Su questi aspetti nella scultura barocca si veda MONTAGU 1991, pp. 3-4, 77-90, 99-125.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ Le *Vite*, scriveva Martinelli, raccolgono «una cronistoria in cui ogni artista viene illustrato di per sé come uomo e come artista, e per quanto ha dato e ricevuto nel periodo artistico e storico in cui è ambientato» (MARTINELLI 1960, p. XLI), rilevando sottotraccia la suggestione per una storia del gusto.

¹⁸⁷ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 14 (cc. 23v-24).

¹⁸⁸ PREVITALI 2009, p. L.

¹⁸⁹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 175-178 (cc. 185v-188).

¹⁹⁰ Ivi, p. 180 (c. 190).

¹⁹¹ «Povero virtuoso ebbe a provare molti crepacuori in tal azzione azzardosa. Il senato al vedere tagliate quelle gran muraglie e vistane l'apertura, credette che gli rovinerebbe la chiesa, al rapporto forse delle voci o dell'invidia de' popolari. Al contrario l'impresa riuscì di molta lode a Francesco, perché restano assai bene illuminate le tribune e tutto il tempio» (*ibidem*).

¹⁹² Ivi, pp. 181 (c. 191), 184 (c. 194v).

nella rivolta napoletana antispagnola del 1647 capeggiata da Masaniello¹⁹³. Ma il richiamo più pressante ai «rumori della guerra» è quello della rivolta antispagnola di Messina dell'ottavo decennio del Seicento¹⁹⁴. Lo stesso Mangani «poco prima della guerra di Messina del 1674 passò [...] alla prefata certosa [di Santo Stefano al Bosco in Calabria]: in quel mentre seguirono i rumori ed egli rimase fuori la città, perché da per tutto si serrarono i passi, struggendosi di dolore, che non poteva passare alla sua casa, e per lo spazio di quattro anni gli parve stare in un penosissimo esilio»¹⁹⁵.

Furono sempre i moti del Settantaquattro a costringere alla fuga Luca Villamaci, il quale «per lo sgraziato evento della guerra, fuggì cogli altri Luca dalla patria, e portatosi coll'armata di Francia in Tolone», dove «migliorò fortuna»¹⁹⁶. Stessa sorte toccò a Melluso, cui «convenne uscire dalla patria pei rumori della guerra, perché l'arti nobili non affacciansi a fronte de' marziali rimbombi di Bellona», potendo rientrare in patria, come gli altri esuli suoi colleghi, solo «dopo l'indulto di Filippo V», già avanti negli anni¹⁹⁷.

«La guerra si è una fiera micidiale delle nobili professioni», commenta amaramente Susinno¹⁹⁸. E di fatto i «rumori del 1674» ebbero un effetto esiziale sul sistema artistico della città dello Stretto: «per la qual sciagura» furono «in Messina smarrite le arti lodevoli del disegno» spingendo molti artefici a fuggire dalla città¹⁹⁹.

Altro evento storico rievocato da Susinno è quello dell'«eccidio lagrimevole dell'infelice Trinacria, scossa da fondamenti con il tremuoto» della fine del Seicento, in cui «caddero con le città molti tempi»²⁰⁰, con il conseguente fenomeno della migrazione di molti artisti messinesi nelle città colpite dal sisma al tempo della ricostruzione, alla ricerca di nuove opportunità di lavoro: è ciò che accadde a Giuseppe Egitto, il quale, come già ricordato, da Messina si spostò a Catania al seguito della «comitiva» del pittore romano Paolo Albertoni²⁰¹.

Queste osservazioni ci conducono direttamente alla conclusione del nostro percorso.

4. *Le Vite oggi*

Nel paesaggio pressoché desertificato della letteratura artistica siciliana del primo Settecento la voce di Francesco Susinno reclama un ascolto quasi necessario per l'interpretazione storica e culturale del proprio tempo. Può dirsi che egli in certo qual modo

¹⁹³ «Accadute in quel mentre le scisme e fazioni popolari del 1647 e 48, fu per la vivezza dello ingegno suo fatto ingegnere de' fornelli da quel popolaccio contro i spagnuoli» (ivi, p. 181, c. 191). In quegli stessi anni analoga insurrezione si verificava a Palermo, con a capo Giuseppe Alessi. Sugli eventi citati si vedano, ad esempio, VILLARI 2012, pp. 301 e sgg., e PALERMO 2009.

¹⁹⁴ *LA RIVOLTA DI MESSINA* 1979. Per la sua considerazione in un quadro generale, all'interno del processo storico corrispondente alla fase declinante del governo politico della Sicilia spagnola, si veda GIARRIZZO 1998, pp. 145 e sgg.; più recentemente BOTTARI 2005.

¹⁹⁵ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 184 (c. 194v). Una volta «rassettate nel 1678 le faccende della guerra, e posatesi le armi, aperti i passi», egli progettò di rientrare a Messina, ma l'aggravarsi del «suo morbo cronico di calcoli» lo condusse alla morte.

¹⁹⁶ Ivi, p. 251 (c. 255v).

¹⁹⁷ Ivi, p. 260 (c. 264).

¹⁹⁸ Ivi, p. 213 (c. 220v), nella *Vita* di Giovanni Crucitta.

¹⁹⁹ Ivi, p. 211 (c. 219v). Espliciti richiami alle «sciagure della guerra» e alle «turbolenze» di quegli anni, nelle vite di Pietro Maroli, p. 211 (c. 219v); Antonio Anselmo, p. 212 (c. 220); Giovanni Fulco, p. 230 (c. 238); Giovanni Crucitta, p. 212 (c. 220v); Agostino Scilla, p. 240 (c. 247); Onofrio Gabriele, p. 272 (c. 274); e Filippo Tancredi, p. 275 (c. 278v). Sulle conseguenze della rivolta per le arti a Messina si veda MARABOTTINI 1979.

²⁰⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, nella *Vita* di Barbalonga, p. 153 (c. 162). Richiami alla «strage di Catania» (*ibidem*) ossia al «tremuoto seguito a 11 gennaio 1693», nelle vite di Polidoro da Caravaggio, p. 61 (c. 69v); Giovanni Fulco, p. 230 (c. 237v); Agostino Scilla, p. 237 (c. 244v); Antonino Madiona, p. 246 (c. 251v). Sugli eventi catastrofici di fine secolo si veda GIARRIZZO 1998, pp. 161-166; e anche MARABOTTINI 1979, p. 575.

²⁰¹ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 258 (c. 262v). Cfr. MANCUSO 2011, pp. 211-215.

avviò il discorso storico sulla scultura in Sicilia in età moderna, e sia pure limitatamente a Messina. Occorrerà attendere la fine del secolo successivo perché, con l'opera dell'abate Gioacchino Di Marzo (1839-1916), il tema assuma forma organica e consistenza storica, sia pure con una ridotta profondità di campo (entro e non oltre il XVII secolo)²⁰². Sappiamo anche che a stretto giro d'anni dalla redazione del manoscritto di Susinno, dall'altro capo dell'isola, un altro dotto ecclesiastico, Antonino Mongitore (Palermo, 1663-1743), tra i massimi eruditi e letterati dell'epoca, aveva abbozzato una storia delle arti in Sicilia comprensiva degli scultori, ricorrendo per Messina alle medesime fonti (dal Buonfiglio Costanzo al Samperi, e più in generale, Titi, Baldinucci e Orlandi)²⁰³. Sarebbe tuttavia riduttivo affermare che l'opera di Susinno sia per Messina ciò che per la Palermo settecentesca rappresenterebbe l'opera incompiuta di Mongitore, soprattutto perché quest'ultima risulta a ogni evidenza priva della visione organica, dell'intelligenza critica e delle conoscenze tecnico-professionali dell'autore delle *Vite*²⁰⁴.

Ora, non soltanto attraverso il dipanarsi delle biografie degli artisti messinesi e la loro scansione cronologica può ricostruirsi «l'evolversi del linguaggio figurativo locale»²⁰⁵, come pure si è evidenziato, ma via via che ci si addentra nella narrazione, procedendo di pagina in pagina (di vita in vita), e ci si approssima al tempo storico dell'autore, l'opera di Susinno assume il valore di fonte diretta, di cui serba l'immediatezza della testimonianza. Non sarà allora da misurare il suo valore attuale col metro delle singole informazioni biografiche e storiche, quanto per sé stessa, quale documento veritiero dell'epoca sua. Le vite degli scultori, anche le più remote, riattualizzate attraverso i continui riferimenti al presente e ai temi più dibattuti della scultura moderna, passate al vaglio del suo giudizio critico, risultano sempre più immerse in un contesto vivo. La storia si fa quadro vivente, non più una sopita rassegna retrospettiva delle glorie artistiche della città di Messina, bensì specchio animato dell'arte nella società messinese tra Sei e Settecento. Con lo sguardo dell'autore seguiamo l'esaurirsi della cultura manierista e l'affermarsi del nuovo corso delle arti plastiche del Seicento, contrassegnato dal rinnovato orientamento del gusto che avvicina Messina alle più aggiornate linee di tendenza dell'arte continentale, classiciste e barocche; assistiamo all'ammmodernamento del repertorio ornamentale; apprezziamo lo stretto legame tra scultura pittura e architettura. In pari misura le tante vite secondarie che s'accompagnano alle biografie maiuscole dei protagonisti di questa storia progressiva ne riflettono le manifestazioni artistiche e la visione estetica («non ci sono piccoli avvenimenti nell'umanità – scriveva Victor Hugo –, né piccole foglie nella vegetazione»).

Nella narrazione della moderna storiografia nella vicenda artistica e culturale messinese c'è un prima e un dopo, lo spartiacque è rappresentato dalla rivolta antispagnola del 1674-1678 (con la successiva restaurazione), che guasterà irrimediabilmente la civiltà artistica locale. C'è prima una fervida attività artistica, figlia di una prosperosa economia e di una intraprendente committenza; c'è una città-cantiere dove le iniziative costruttive e decorative si succedono con ritmo incalzante, e le arti si esprimono sodali in un fecondo intreccio. E c'è dopo il collasso del sistema e un declino ineluttabile, conseguenza dell'esodo di artisti e mecenati, della recessione economica e dell'impoverimento della committenza, dello spegnersi del patronato artistico e del depauperamento del patrimonio artistico cittadino²⁰⁶.

Questa profonda frattura, c'è da dire, si avverte meno nell'«Istoria» di Susinno, che sembra svolgersi senza manifesta soluzione di continuità (sebbene non manchino, come

²⁰² DI MARZO 1880-1883. Sul Di Marzo «vero storico» si veda LONGHI 1953, p. 4; e il commento di BOLOGNA 1982, pp. 178, 186.

²⁰³ MONGITORE/NATOLI 1977.

²⁰⁴ NATOLI 1977, pp. 19-22; MARABOTTINI 1977, p. 13.

²⁰⁵ DE GENNARO 2019b.

²⁰⁶ Si vedano ad esempio MALIGNAGGI 1981 e MARABOTTINI 1979.

abbiamo evidenziato, i continui accenni ai «rumori della guerra»), forse perché non ancora maturo il necessario distacco storico dell'autore dagli eventi narrati; ma più probabilmente, anticipando qui le nostre conclusioni, per ferma volontà dell'autore. Vi prevale un filo continuo, che si svolge pressoché ininterrotto da Antonello a Tuccari, e che, per restare al tema di questo contributo, da Gagini giunge fino a Melluso: una storia carica di passato ma protesa in avanti, coesa, la medesima di cui Susinno si sentiva partecipe, avvertendo la responsabilità della propria testimonianza (una storia 'esemplare'). Dalle pagine della sua opera affiora il senso di un processo vitale e continuo di rinnovamento della città successivo agli eventi bellici dell'ottavo decennio e al catastrofico terremoto dell'inizio del nono decennio del Seicento, caratterizzato dal prolifico concorso delle arti, di cui sono spia eloquente le poliedriche biografie degli scultori, volta a volta architetti-scultori e scultori-pittori, nonché, al contempo, intagliatori e stuccatori e argentieri e marmorari²⁰⁷. In particolare, dell'arte della scultura Susinno allarga la prospettiva, comprendendo i diversi generi dell'artigianato artistico, dall'intaglio del legno alla lavorazione dello stucco, dalla modellazione della cera all'incisione dei metalli e all'arte del cesello, fino agli allestimenti effimeri²⁰⁸. Le *Vite* ci dicono molto in tal senso sull'idea che avevano delle arti l'autore e i suoi contemporanei nel quadro dell'Italia dell'epoca; vi si rinvengono le tracce frammentarie ma autentiche, schegge per così dire ancora allo stato grezzo, non ancora raffinate in discorso critico unitario e organicamente concepito, della storia del gusto, della produzione e del mercato artistico e, non da ultimo, della cultura del restauro; ma anche il riflesso dello scenario politico e sociale, delle inquietudini della sua età.

Questo principio del 'testimone oculare', per dir così, ci spinge a compiere un ulteriore atto interpretativo, volgendo la nota dedicatoria al Senato in accorato appello. Susinno, da uomo del proprio tempo, rievocava in quella nota esplicativa la «favorevole promozione dell'antico Senato» a favore dello sviluppo delle arti a Messina, servendosi strumentalmente della narrazione storica di cui si sostanziano le sue *Vite*: con il senso dell'oggi, rivolto agli attuali magistrati della città, di recente reintegrati nelle loro prerogative dalla benigna munificenza del re Vittorio Amedeo di Savoia, dopo l'abolizione del Senato a seguito della dura repressione spagnola²⁰⁹, ricorda loro il sostegno «de' vostri gloriosi predecessori» accordato alle arti²¹⁰. È in virtù di tale pubblico patrocinio, scrive l'autore, che gli artisti messinesi «hanno eternato la loro patria e se stessi», potendo così gloriarsi d'aver vissuto in tempi «ne' quali il senato si adoperò di fomentare e nutrire la loro virtù»; e anche i contemporanei «al presente non vorrebbero manco vantarsi d'aver sortito nella vostra luminosa protezione quell'immortalità, che potrebbero giustamente sperare anzi dal vostro inclito patrocinio che da miei scritti»²¹¹.

Capovolgendo l'ordine del discorso, non è dunque irragionevole cogliere dietro la retorica di quelle poche righe d'occasione il preciso appello, di contenuto politico e sociale, al rinnovarsi di quell'«inclito patrocinio» del ceto dirigente, da cui dipende la rinascita artistica e culturale della città di Messina, dopo i tragici eventi che ne segnarono il corso nell'ultimo quarto del Seicento. Più in generale, dietro ogni disegno di gloria patria di cui è specchio la fioritura delle arti, sembra sostenere l'autore, c'è e deve esserci una netta volontà politica. In questo senso le *Vite* di Susinno assumono un colore di singolare attualità, vi si scorge un palpito patriottico precorritore dei tanti scritti di autori siciliani che verranno.

²⁰⁷ Su questo aspetto si veda NATOLI 1986, p. 814.

²⁰⁸ MALIGNAGGI 1981, pp. 81-84.

²⁰⁹ Aboliti dall'intransigente conte di Santistevan nel 1679 in conseguenza della rivolta antispannola di Messina (cfr. BOTTARI 2005, p. 89), il «Senato» e i «Senatori» erano stati ristabiliti sotto il governo sabauda nel 1714 (cfr. *IL REGNO DI VITTORIO AMEDEO II DI SAVOIA 1862-1866*, I, pp. 280-281, e *CAPITOLI E PRIVILEGI* 1937, p. 459, doc. CXXXIII), vale a dire negli anni appena precedenti la redazione del manoscritto di Susinno.

²¹⁰ SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 5 (c. 4).

²¹¹ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

ABBATE 2002

F. ABBATE, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, IV. *Il secolo d'oro*, Roma 2002.

ACCASCINA 1956

M. ACCASCINA, *La formazione artistica di Filippo Juvara*. (I) *L'architettura del '600 a Messina*, «Bollettino d'Arte», s. 4, 1, 1956, pp. 38-52.

ACCASCINA 1957

M. ACCASCINA, *La formazione artistica di Filippo Juvara*. (III) *La famiglia, l'ambiente, prime opere a Messina*, «Bollettino d'Arte», s. 4, 2, 1957, pp. 150-162.

ACCASCINA 1964

M. ACCASCINA, *Profilo dell'Architettura a Messina dal 1600 al 1800*, Roma 1964.

AGNELLO 1940

G. AGNELLO, *Gregorio Tedeschi scultore fiorentino del sec. XVII e la sua attività in Sicilia*, «Archivio», s. 2, 1, VII, 1940, pp. 180-197.

ANGELINI 1998

A. ANGELINI, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, con un saggio di T. Montanari, prefazione di P. Barocchi, Cinisello Balsamo-Siena 1998.

ARENAPRIMO 1894

G. ARENAPRIMO, *Una scultura di Luca Villamaci nel Duomo di Messina*, «Arte e Storia», 5, 1894, pp. 33-35.

ARENAPRIMO 1901

G. ARENAPRIMO, *Argenterie artistiche messinesi del secolo XVII*, Firenze 1901.

ARENAPRIMO 1904

G. ARENAPRIMO, *Gli esuli messinesi del 1678-1679. Notizie e documenti*, «Archivio Storico Messinese», 3-4, 1904, pp. 70-137.

ASPETTI DELLA SCULTURA A MESSINA 2003

Aspetti della scultura a Messina dal XV al XX secolo, a cura di G. Barbera, «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 13, Messina 2003.

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 1681

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

BALDINUCCI 1682

F. BALDINUCCI, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore*, Firenze 1682.

BALDINUCCI 1681-1728

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

BAROCCHI 2000

P. BAROCCHI, *Gli strumenti di Bellori*, in *L'IDEA DEL BELLO* 2000, I, pp. 55-80.

BARROERO 2000

L. BARROERO, *La Roma di Bellori: un "Natural ritratto della magnificenza antica"*, in *L'IDEA DEL BELLO* 2000, I, pp. 1-6.

BELLINGHIERI 2009

S. BELLINGHIERI, *Il Portale maggiore del Duomo di Messina: Storia e Iconografia*, Messina 2009.

BELLORI/BOREA 2009

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

BERNINI 1713

D. BERNINI, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma 1713.

BETTINI 1984

M. BETTINI, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I. *L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino 1984, pp. 119-267.

BOLOGNA 1982

F. BOLOGNA, *La coscienza storica dell'arte d'Italia. Introduzione alla "Storia dell'arte in Italia"*, Torino 1982.

BORBONI 1661

G.A. BORBONI, *Delle statue*, Roma 1661.

BOSELLI/TORRESI 1994

O. BOSELLI, *Osservazioni sulla scultura antica. I manoscritti di Firenze e di Ferrara* (1660 ca), a cura di A.P. TORRESI, prefazione di M. Fagiolo dell'Arco, Ferrara 1994.

BOSELLI/WEIL 1978

O. BOSELLI, *Osservazioni della scultura antica (dai manoscritti Corsini e Doria) e altri scritti* (1657-1661 ca) a cura di P.D. WEIL, Firenze 1978.

BOTTARI 1929

S. BOTTARI, *Il duomo di Messina*, Messina 1929.

BOTTARI 2005

S. BOTTARI, *Post res perditas. Messina 1678-1713*, prefazione di M. D'Angelo, Messina 2005.

BOUDON-MACHUEL 2005

M. BOUDON-MACHUEL, *François du Quesnoy. 1597-1643*, Parigi 2005.

BUONFIGLIO COSTANZO 1976

G. BUONFIGLIO COSTANZO, *Messina città nobilissima* (Venezia 1606), Sala Bolognese 1976 (riproduzione anastatica dell'edizione 1738).

CAGLIOTI 2003

F. CAGLIOTI, *Due opere di Giovambattista Mazzolo nel Museo Regionale di Messina (ed una d'Antonello Freri a Montebello Jonico)*, in *ASPETTI DELLA SCULTURA A MESSINA* 2003, pp. 37-60.

CAPITOLI E PRIVILEGI 1937

Capitoli e privilegi di Messina, a cura di C. Giardina, Palermo 1937.

CHILLÈ 2012

G. CHILLÈ, *Culture e sculture di legno nel messinese tra Rinascimento e tardo Barocco*, in *MANUFACERE ET SCOLPIRE* 2012, pp. 325-351.

CHILLÈ 2013

G. CHILLÈ, *Artisti ed opere d'arte a Messina nelle pagine della Messana illustrata di Placido Samperi*, in *In nobili civitate Messanae. Contributi alla storia dell'editoria e della circolazione del libro antico in Sicilia*, atti del seminario di studi (Montalbano Elicona 27-28 maggio 2011), a cura di G. Lipari, Messina 2013, pp. 349-385.

CHILLÈ 2013-2014

G. CHILLÈ, *Arte, documenti e toponimi: un'aggiunta al catalogo dello scultore carrarese Giovan Battista Mazzolo*, «Archivio Storico Messinese», 94-95, 2013-2014, pp. 247-260.

CHILLÈ 2016

G. CHILLÈ, *Antonello Freri sculptor messanensis del Rinascimento: aggiunte e documenti inediti*, in *Palazzo Ciampoli tra arte e storia. Testimonianze della cultura figurativa messinese dal XV al XVI secolo*, catalogo della mostra, a cura di G. Musolino, Soveria Mannelli 2016, pp. 528-549.

CIOLINO 2012

C. CIOLINO, *I mastri crocifissai messinesi*, in *MANUFACERE ET SCOLPIRE* 2012, pp. 367-383.

CONIGLIO 2016(2017)

P. CONIGLIO, *Aggiornamenti su Giovandomenico Mazzolo*, «Prospettiva», 161-162, 2016(2017), pp. 132-156, 198.

CORRAO 1994

E. CORRAO, *Mora Fabrizio*, voce in *SARULLO/PATERA* 1994, p. 236.

COSENTINO 2006

F. COSENTINO, *Maffei*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXVII, Roma 2006, pp. 206-209.

CROPPER 2000

E. CROPPER, *L'Idea di Bellori*, in *L'IDEA DEL BELLO* 2000, I, pp. 81-86.

DALLA TARDA MANIERA AL ROCOCÒ IN SICILIA 2019

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

DE GENNARO 1997(1998)

R. DE GENNARO, *Un inventario ritrovato della collezione di don Antonio Ruffo: precisazioni su Brueghel, Ribera e Savoldo*, «Prospettiva», 87-88, 1997(1998), pp. 168-174.

DE GENNARO 2019a

R. DE GENNARO, *Nota sulla dispersione della Galleria Ruffo con l'aggiunta di una lettera del 23 febbraio 1847*, in DALLA TARDA MANIERA AL ROCOCÒ IN SICILIA 2019, pp. 226-229

DE GENNARO 2019b

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

DEL PESCO 2007

D. DEL PESCO, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Napoli 2007.

DI BELLA 1981

S. DI BELLA, *Notizie dei marmorari messinesi (1700-1743)*, Messina 1981.

DI BELLA 1987

S. DI BELLA, *Argentieri messinesi del Seicento, da documenti notarili*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina», 11, 1987, pp. 53-62.

DI BELLA 1993

S. DI BELLA, *Scalpellini marmorari e "mazzunari" a Messina nel Seicento*, «Archivio Storico Messinese», 65, 1993, pp. 105-122.

DI BELLA 1994

S. DI BELLA, *Alì. La chiesa madre. La cultura artistica*, Messina 1994.

DI BELLA 1997a

S. DI BELLA, *Su alcuni intagliatori in legno a Messina nel secolo XVIII*, «Archivio Storico Messinese», 72, 1997, pp. 113-120.

DI BELLA 1997b

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

DI BELLA 2012

S. DI BELLA, *Intagliatori ed ebanisti dei secoli XVI e XVII fra Messina e i paesi dei Nebrodi*, in *MANUFACERE ET SCOLPIRE* 2012, pp. 353-365.

DI BELLA 2015

S. DI BELLA, *Gli stucchi delle chiese di Messina e della sua provincia (secoli XVII-XIX)*, Roma 2015.

DI MARZO 1880-1883

G. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI. Memorie storiche e documenti*, I-II, Palermo 1880-1883.

DI MARZO 1906

G. DI MARZO, *Nuovi documenti di Pietro di Bonate. Scultore lombardo in Sicilia nel Quattrocento*, in *Miscellanea di Archeologia, Storia e Filologia dedicata al Prof. Antonino Salinas nel XL anniversario del suo insegnamento accademico*, Palermo 1906, pp. 363-372.

DI STEFANO 2003

E. DI STEFANO, *Dal Medioevo al Seicento*, in *Estetica della Scultura*, a cura di L. Russo, Palermo 2003, pp. 47-89.

FAGIOLO DELL'ARCO 1994

M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La nobiltà della scultura. Orfeo Boselli e la cultura degli "antiquarii"*, in BOSELLI/TORRESI 1994, pp. 7-26.

FAGIOLO-MADONNA 1981

M. FAGIOLO, M.L. MADONNA, *Il Teatro del Sole. La rifondazione di Palermo nel Cinquecento e l'idea della città barocca*, Roma 1981, pp. 236-238.

FANELLI 1998

G. FANELLI, *I quattro canti di Palermo. Il cantiere barocco nella cultura architettonica ed urbanistica della capitale vicereale*, Palermo 1998.

FORTUNATI 2000

M.C. FORTUNATI, *Il trattato "Osservazioni della Scultura Antica" di Orfeo Boselli (1657-1661): per una rilettura*, «Storia dell'arte», 100, 2000, pp. 69-101.

GALLAVOTTI CAVALLERO 2002

D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Una vita di studio*, in *Raccolte della città di Perugia. Collezione Valentino Martinelli*, a cura di F.F. Mancini, Perugia 2002, pp. 31-36.

GALLO 1756-1875

C.D. GALLO, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia. Dal giorno di sua fondazione sino a tempi presenti*, I-IV, Messina 1756-1875.

GALLO/ANSELMO-ZIMMARDI 2004

A. GALLO, *Lavoro di Agostino Gallo sopra l'arte dell'incisione delle monete in Sicilia dall'epoca araba sino alla castigliana (Ms. XV.H.15., cc. 1r-45r). Notizie de' figularj degli scultori e fonditori e cisellatori siciliani ed esteri che son fioriti in Sicilia da più antichi tempi fino al 1846 raccolte con diligenza da Agostino Gallo da Palermo (Ms. XV.H.16., cc. 1r-25r; Ms. XV.H.15., cc. 62r-884r)*, trascrizione e note di A. ANSELMO, M.C. ZIMMARDI, VI, Palermo 2004 (fa parte di *I manoscritti di Agostino Gallo*, a cura di C. Pastena, I-VIII, Palermo 2000-2014).

GENTILINI 1992

G. GENTILINI, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, I-II, Firenze 1992.

GIARRIZZO 1998

G. GIARRIZZO, *La Sicilia dal Vicereame al Regno*, in *Storia della Sicilia*, IV. *L'Età Moderna fino all'Unità*, Roma 1998, pp. 11-207 (edizione originale Napoli 1978, pp. 3-181).

GOMBRICH 1996

E.H. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino 1996 (edizione originale *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York 1960).

GRASSI 1997

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

GRASSO–GULISANO 2011

S. GRASSO, M.C. GULISANO, *Mondi in miniatura. Le cere artistiche nella Sicilia del Settecento*, Palermo 2011.

GROSSO CACOPARDO 1972

G. GROSSO CACOPARDO, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX, ornate di ritratti*, Bologna 1972 (riproduzione anastatica; edizione originale Messina 1821).

HACKERT–GRANO/MOLONIA 2000

F. HACKERT, G. GRANO, *Memorie de' pittori messinesi* (Napoli 1792), premessa e note di G. MOLONIA, presentazione di F. Campagna Cicala, Messina 2000.

IL REGNO DI VITTORIO AMEDEO II DI SAVOIA 1862-1866

Il regno di Vittorio Amedeo II di Savoia nell'isola di Sicilia dall'anno MDCCXIII al MDCCXIX, a cura di V.E. Stellardi, I-III, Torino 1862-1866.

I MARMI VIVI 2009

I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco, catalogo della mostra, a cura di A. Bacchi, T. Montanari *et alii*, Firenze 2009.

KINEW 2019

S.K. KINEW, *La morbidezza in pietra. Il concetto di scultura nella Rosa da Lima di Melchiorre Cafà*, in *Gli allievi di Algardi. Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, a cura di A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato, Milano 2019, pp. 249-269.

LA CORTE CAILLER 1902

G. LA CORTE CAILLER, *Per Luca Villamaci*, «Archivio Storico Messinese», fasc. 3-4, II, 1902, pp. 135-136.

LA CORTE CAILLER 1903a

G. LA CORTE CAILLER, *La casa di Mario Giurba*, «Archivio Storico Messinese», fasc. 1-2, III, 1903, pp. 225-227.

LA CORTE CAILLER 1903b

G. LA CORTE CAILLER, *Per le decorazioni della porta del Duomo (un documento inedito su Pietro di Bontate)*, «Archivio Storico Messinese», fasc. 1-2, III, 1903, pp. 219-222.

LA GRASSA-PATTI 1903

F. LA GRASSA-PATTI, *Opere dei Della Robbia in Sicilia*, «L'Arte», fasc. 1-4, VI, 1903, pp. 37-47.

LARINÀ 2019

G. LARINÀ, *L'occasione di un restauro. La Manta d'oro della Madonna della Lettera: studi e approfondimenti documentari*, in *DALLA TARDA MANIERA AL ROCOCÒ IN SICILIA 2019*, pp. 132-135.

LA RIVOLTA DI MESSINA 1979

La rivolta di Messina (1674-78) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento, atti del convegno internazionale (Messina 10-12 ottobre 1975), a cura e con prefazione di S. Di Bella, Cosenza 1979.

L'IDEA DEL BELLO 2000

L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori, catalogo della mostra, a cura di E. Borea, C. Gasparri, I-II, Roma 2000.

LONGHI 1953

R. LONGHI, *Frammento siciliano*, «Paragone», 47, 1953, pp. 3-44.

MALIGNAGGI 1981

D. MALIGNAGGI, *Storia della scultura della seconda metà del Seicento e del Settecento*, in *Storia della Sicilia*, X, Napoli 1981, pp. 73-117.

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.

MANUFACERE ET SCOLPIRE 2012

Manufacere et scolpire in lignamine. Scultura e intaglio in legno in Sicilia tra Rinascimento e Barocco, a cura di T. Pugliatti, S. Rizzo, P. Russo, Catania 2012.

MARABOTTINI 1977

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

MARABOTTINI 1979

A. MARABOTTINI, *Arte, architettura e urbanistica a Messina prima e dopo la rivolta antispagnola*, in *LA RIVOLTA DI MESSINA 1979*, pp. 549-581.

MARTINELLI 1960

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

MARTINELLI 1995

V. MARTINELLI, *Gian Lorenzo Bernini e la sua cerchia. Studi e contributi (1950-1990)*, Napoli 1995.

MAZZA 2002

S. MAZZA, *Gregorio e Vincenzo Tedeschi nel Seicento siciliano*, «Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti. Classe di Lettere Filosofia e Belle Arti», 78, CCLXXIII, 2002, pp. 77-108.

MELLUSI 2017

G.G. MELLUSI, *Monumento funebre dell'arcivescovo Biagio Proto*, in G. Chillè, G.G. Mellusi, *Le distruzioni della cattedrale di Messina nella collezione fotografica di Arturo Papali*, Messina 2017, p. 57.

MIGLIORATO 2005

A. MIGLIORATO, *Un misterioso caso di sdoppiamento*, «Karta», I, 2005, p. 10.

MIGLIORATO 2006

A. MIGLIORATO, *Proposte per Innocenzo Mangani, capofila, della scultura barocca in Messina*, in *Ottant'anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, a cura di F. Abbate, I-II, Napoli 2006, II, pp. 445-464.

MIGLIORATO 2010a

A. MIGLIORATO, *Gli Apostoli del duomo di Messina. Giovanni Angelo Montorsoli*, in *Le cattedrali segni delle radici cristiane in Europa*, atti del I convegno (Orvieto 11-13 novembre 2005) / *Le cattedrali segni delle radici cristiane in Europa. Il ciclo scultoreo degli Apostoli e dell'Annunciazione nel Duomo di Orvieto*, atti del II convegno (Orvieto 16-17 novembre 2007), a cura di L. Andreani, A. Cannistrà, Orvieto 2010, pp. 289-313.

MIGLIORATO 2010b

A. MIGLIORATO, *Una maniera molto graziosa. Ricerche sulla scultura del Cinquecento nella Sicilia orientale e in Calabria*, Messina 2010.

MIGLIORATO 2012

A. MIGLIORATO, *Fra marmo e legno: tracce di un dialogo nella produzione scultorea del manierismo messinese*, in *MANUFACERE ET SCOLPIRE* 2012, pp. 391-403.

MIGLIORATO 2014

A. MIGLIORATO, *Nel segno di Michelangelo. La scultura di Giovan Angelo Montorsoli a Messina*, Palermo 2014.

MONGITORE/NATOLI 1977

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

MONTAGU 1991

J. MONTAGU, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Torino 1991.

MONTANARI 1997(1998)

T. MONTANARI, *Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino*, «Prospettiva», 87-88, 1997(1998), pp. 42-68.

MONTANARI 1998

T. MONTANARI, *Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana*, in A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, con un saggio di T. Montanari, prefazione di P. Barocchi, Siena 1998, pp. 328-477.

MONTANARI 2009

T. MONTANARI, *Bellori, trent'anni dopo*, in *BELLORI/BOREA* 2009, II, pp. 656-729.

MONTANARI 2016

T. MONTANARI, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino 2016.

MOSCHELLA 1977

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

MUSOLINO 1989

G. MUSOLINO, *Aspetti e problemi del patrimonio artistico. Sopravvivenze e ricostruzioni*, in *La trama culturale. Mostra sulla cultura e le ipotesi di ricostruzione della Messina del terremoto. Messina 1908-1988 Convegno Internazionale di Studio*, catalogo della mostra, a cura di F. Campagna, G. Campo, Messina 1989, pp. 84-86.

MUSOLINO 1994

G. MUSOLINO, *Egitto Giuseppe*, voce in SARULLO/PATERA 1994, p. 111.

MUSOLINO 1997

G. MUSOLINO, *Aspetti della produzione orafa messinese del Seicento: l'ambiente degli Juvarra*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di G. Barbera, T. Pugliatti, C. Zappia, Roma 1997, pp. 245-258.

MUSOLINO 2001

G. MUSOLINO, *Argentieri messinesi tra XVII e XVIII secolo*, Messina 2001.

MUSOLINO 2003

G. MUSOLINO, *La produzione artistica di Innocenzo Mangani "argenziere, scultore, architetto fiorentino"*, in *ASPETTI DELLA SCULTURA A MESSINA 2003*, pp. 165-176.

NATOLI 1971

E. NATOLI, *Intorno a due opere di Vincenzo Tedeschi*, in *Umanità e storia. Scritti in onore di Adelchi Attisani*, II. Letteratura e storia, Napoli 1971, pp. 711-715.

NATOLI 1977

E. NATOLI, *Introduzione*, in MONGITORE/NATOLI 1977, pp. 15-27.

NATOLI 1980

E. NATOLI, *Frammenti del Seicento Messinese*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina», 4, 1980, pp. 35-40.

NATOLI 1983-1984

E. NATOLI, *Sculture a Messina (1630-1676 ca)*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina», 7-8, 1983-1984, pp. 37-44.

NATOLI 1986

E. NATOLI, *La forma "assente": decorazione messinese del primo Settecento*, in *La Sicilia nel Settecento*, atti del convegno di studi (Messina 2-4 ottobre 1981), I-II, Messina 1986, II, pp. 813-820 (ripubblicato in *Per Città Siracusano. Studi sulla pittura del Settecento in Sicilia*, a cura di G. Barbera, Messina 2012, pp. 81-86).

NATOLI 1992

E. NATOLI, *Sculture a Messina tra classicismo e barocco*, in *Centri e periferie del Barocco*, III. *Barocco mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di M.L. Madonna, L. Trigilia, Roma 1992, pp. 275-287.

NERI 2004(2005)

E. NERI, *Bernini, Michelangelo e il Delle statue di Giovanni Andrea Borboni*, «Prospettiva», 113-114, 2004(2005), pp. 32-47.

NERI 2008(2009)

E. NERI, *Su Orfeo Boselli scultore-trattatista fra Roma e Parigi*, «Prospettiva», 132, 2008(2009), pp. 31-60.

ORLANDI 1719

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

PALERMO 2009

D. PALERMO, *Sicilia 1647. Voci, esempi, modelli di rivolta*, (*Quaderni Mediterranea. Ricerche storiche*; 9), Palermo 2009.

PANARELLO 2012

M. PANARELLO, *Fanzago e fanzaghiani in Calabria. Il circuito artistico nel Seicento tra Roma, Napoli e la Sicilia*, Soveria Mannelli 2012.

PAOLINO 1990

F. PAOLINO, *Giacomo Del Duca. Le opere siciliane*, presentazione di S. Benedetti, I-II, Messina 1990.

PETTORINO–GIANNINI 1999

M. PETTORINO, A. GIANNINI, *Le teste parlanti ovvero «Se le statue materiali con alcuno artificio possano parlare»*, Palermo 1999.

PIACENTINI 1939

M. PIACENTINI, *Le "Osservazioni della scultura antica" di Orfeo Boselli. Un inedito trattato del Seicento e la teoria della scultura dal Rinascimento al Barocco*, «Bollettino del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», fasc. 1-6, IX, 1939, pp. 5-35.

PRESCIA 1993

R. PRESCIA, *Lasso Giulio*, voce in L. Sarullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani*, I. *Architettura*, a cura di M.C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1993, pp. 252-254.

PREVITALI 2009

G. PREVITALI, *Introduzione*, in BELLORI/BOREA 2009, I, pp. IX-LX.

RAFFA 2019

A. RAFFA, *I marmi mischi: fasto e meraviglia nel Barocco messinese*, in *DALLA TARDA MANIERA AL ROCOCÒ IN SICILIA* 2019, pp. 153-156.

RUSSO 2016

P. RUSSO, *Scultura in legno nel Settecento*, in *Il Settecento e le arti. A Orietta Rossi Pinelli dagli allievi*, a cura di S. Cecchini, S.A. Meyer et alii, Roma 2016, pp. 289-293.

SAMPERI 1742

P. SAMPERI, *Messana S.P.Q.R. regumque decreto nobilis exemplaris et regni Siciliae caput, duodecim titulis illustrata*, I-II, Messina 1742.

SANDRART 1683

J. VON SANDRART, *Academia Nobilissima Artis Pictoria*, Norimberga 1683.

SARULLO/PATERA 1994

L. SARULLO, *Dizionario degli Artisti Siciliani*, III. *Scultura*, a cura di B. PATERA, Palermo 1994.

SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1977

J. VON SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, terza edizione italiana aggiornata da O. KURZ, Firenze 1977 (edizione originale *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924; prima edizione italiana Firenze 1935).

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1978

Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, I-III, Milano 1971-1978.

SFORZA PALLAVICINO 1646

P. SFORZA PALLAVICINO, *Considerazioni sopra l'arte dello stile, e del dialogo*, Roma 1646.

SUSINNO/MARTINELLI 1960

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

TENERINI 2012

A. TENERINI, *Da Seravezza a Palermo. Gregorio e Vincenzo Tedeschi architetti e scultori in Sicilia*, in *La Villa Medicea di Seravezza. La storia, il contesto, il restauro*, a cura di A. Tenerini, introduzione di E. Neri, Seravezza 2012, pp. 71-83.

VARCHI-BORGHINI/BAROCCHI 1998

B. VARCHI, V. BORGHINI, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, a cura di P. BAROCCHI, Livorno 1998.

VASARI/MILANESI 1973

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (Firenze 1568), in *Le Opere di Giorgio Vasari*, con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI, I-IX, Firenze 1973 (edizione originale Firenze 1878-1885).

VILLARI 2012

R. VILLARI, *Un sogno di libertà. Napoli nel declino di un impero 1585-1648*, Milano 2012.

WEIL 1978

P.D. WEIL, *Introduzione*, in BOSELLI/WEIL 1978, pp. I-XX.

WETHEY 1971

H.E. WETHEY, *Borgianni Orazio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XII, Roma 1971, pp. 744-747.

WITTKOWER 1966

R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, Londra 1966 (edizione originale Londra 1955).

WITTKOWER 1977

R. WITTKOWER, *Sculpture. Processes and Principles*, Londra 1977.

ABSTRACT

Il libro di Francesco Susinno è intitolato *Le vite de' pittori messinesi*, eppure gli scultori e la scultura vi occupano uno spazio significativo. Nelle intenzioni del suo autore vi sta la volontà di ricostruire una storia delle arti a Messina, comprensiva della scultura, in una larga accezione e in un ampio arco temporale (che va dal XVI al XVIII secolo).

Il saggio propone una disamina degli scultori presenti nella trattazione e dei principali temi affrontati relativamente alla scultura. Si evidenzia quindi come l'opera di Susinno costituisca un documento di grande interesse per la letteratura artistica in Sicilia all'inizio del Settecento, utile testimonianza altresì del contesto culturale e sociale di quel tempo.

Si suggerisce l'ipotesi, in conclusione, che tra gli scopi sottesi all'iniziativa editoriale delle *Vite* vi sia un esplicito richiamo all'attualità politica, volto a riaffermare il perduto e fecondo patrocinio delle arti del Senato messinese.

The book by Francesco Susinno is entitled *Le vite de' pittori messinesi*, yet sculptors and sculpture have a significant place in it. Its author wants to reconstruct a history of the arts in Messina including sculpture, in a broad meaning and over a long period of time from the 16th to the 18th century.

The present essay offer an overview of the sculptors mentioned in the book and of the main themes related to sculpture. Susinno's book is document of great interest for artistic literature in Sicily at the beginning of the 18th century, and it is also a useful testimony of the cultural and social context of that time.

In conclusion, it is assumed that among the aims of the editorial initiative of the *Vite* there is an explicit reference to recent political events, in order to claim the role of the Messina Senate in the patronage of the arts.