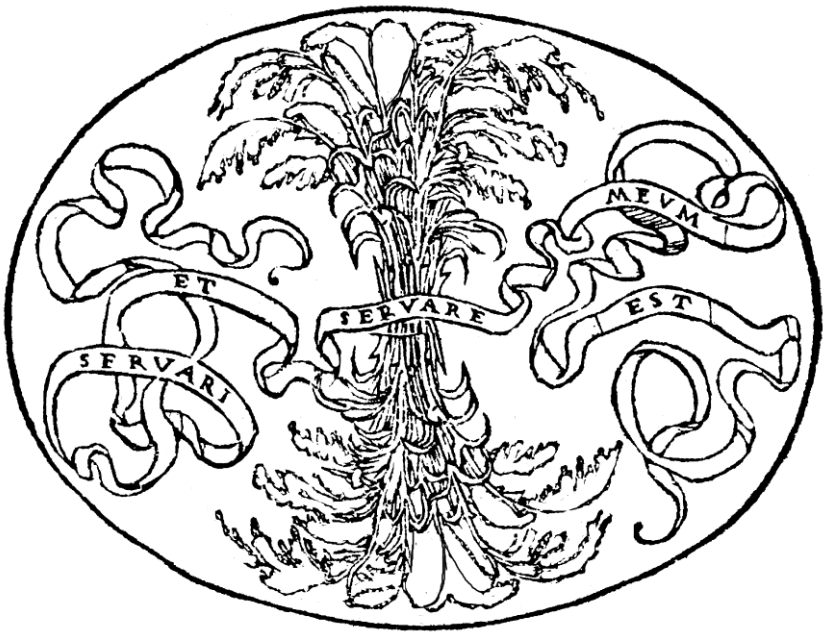
STUDI

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 *Vite* di Susinno

PAOLO RUSSO p. 123
Scultori e scultura nelle *Vite de' pittori messinesi*

CHIARA PIVA p. 162
La *Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore*:
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

EDITORIALE

Chi sia Francesco Susinno, oggi lo sanno ancora in pochi. E questo non perché resti arduo rintracciare notizie e documenti su questa figura di scrittore di cose d'arte e di pittore, non soltanto perché la duplice spada di Damocle della 'periferia' e della 'questione meridionale' ancora incomba sui fatti artistici siciliani, ma più semplicemente perché ben poco o per nulla il suo scritto è stato studiato quale fonte per la storia dell'arte.

Dopo la completa ed esaustiva, ma ormai datata, introduzione di Valentino Martinelli all'edizione del 1960 del manoscritto *Le vite de' pittori messinesi, e di altri che fiorirono in Messina, istoria nella quale vengono descritte le opere insigni, le patrie, i costumi ed i ritratti loro da Francesco Susinno pittore*, datato 1724, ritrovato presso il Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basilea, dove ancora oggi è conservato (ms. A45), Susinno non è stato più oggetto di nessuna indagine specifica, sebbene si possano annoverare numerosi riferimenti al testo e – sulle dita di una mano – qualche contributo marginale.

Certo la fonte, a partire da quel 1960, è stata utilizzata. La preziosa miniera di notizie che Susinno forniva agli studiosi è confluita nelle ricostruzioni dei cataloghi delle opere degli artisti siciliani; con acribia il suo scritto è stato consultato alla ricerca di questo o quel nome; meticolosamente è stata valutata l'attendibilità delle sue attribuzioni nel tentativo di rintracciare opere da ricondurre a questo o quell'artista; con più attenzione è stato letto e riletto per le vicende riguardanti gli artisti, siciliani e non, di un certo spessore, da Antonello a Polidoro, da Caravaggio a Scilla; scrupolosamente è stato sfogliato alla ricerca dei comprimari e di quella gran messe di artisti che avevano ottenuto una biografia o anche una semplice citazione solo e soltanto nello scritto del messinese. Ma un uso esclusivamente strumentale di una fonte scritta non si approssima nemmeno lontanamente allo studio della fonte in quanto tale. Per quanto vantaggioso, lo spoglio delle notizie riportate e la loro verifica può al massimo dirci qualcosa sulla sua attendibilità, ben poco altro su di essa.

Il vuoto creatosi intorno alle *Vite* di Susinno sorprende non poco e non solo per il lunghissimo lasso di anni trascorso dal suo rinvenimento a Basilea, ma soprattutto perché senza alcuna esitazione si può affermare che il manoscritto è il più rilevante testo di storiografia artistica siciliana, per approccio e per contenuti.

Nella penuria di scritti d'arte siciliani, dove solo a cercarli col lanternino si rintracciano sporadici e spesso generici commenti critici sulle opere e sull'attività degli artisti, dove sono più gli autori che si avvicinano al mondo dell'arte da letterati o da eruditi che da sapienti del mestiere, la raccolta di ottantuno biografie di Susinno, con artisti siciliani o attivi in Sicilia in un arco cronologico che va dal Quattrocento al primo Settecento e si sviluppa da Antonello da Messina a Filippo Tancredi, è già per i suoi contenuti e per il livello di approfondimento, come anche per la quantità di notizie e giudizi, un *unicum*. Dietro la dichiarata volontà di fare storia attraverso le biografie, di restituire dignità alla scuola pittorica messinese e di distinguere le diverse fasi di sviluppo della produzione pittorica locale, appare un autore che, sulla scia degli epigoni di Vasari, rientrando coerentemente nel variegato panorama della cosiddetta letteratura dei campanili, avanza la sua forse tardiva ma non attardata proposta per una storia dell'arte siciliana. E 1724 – piace ricordarlo – precede non poco il 1742 dell'avvio della pubblicazione della più nota fonte di letteratura biografica meridionale, le *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* di Bernardo De Dominici.

Nonostante tutto questo perdurava la condanna all'oblio.

Far riscoprire Susinno è sembrato allora un dovere. Sul finire del 2017, con un gruppo di ricerca costituitosi all'interno del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania e con la partecipazione di Giovanni Gallo, professore di Informatica presso il Dipartimento di Matematica e Informatica, ho proposto nell'ambito del piano di ricerca di

Ateneo (Prometeo Linea 3) il progetto *SusED – Susinno Edizione Digitale. Riscoperta, studio e fruibilità del manoscritto* Le vite de' pittori messinesi *(1724)*, che oltre allo studio del manoscritto nei suoi aspetti materiali e di contenuto, prevedeva la trascrizione integrale ed edizione digitale del testo che, grazie alla disponibilità dei responsabili, apparirà nella sezione *Ricerche* del sito della Fondazione Memofonte. I due momenti non sono stati concepiti come a sé stanti. L'analisi di una fonte da un lato e la sua digitalizzazione dall'altro corrono di pari passo, in un percorso in cui la seconda favorirà la prima, in cui la disponibilità on-line consentirà di indagare più a fondo il lavoro di Susinno e renderà la ricerca non solo più agevole ma anche più libera, rendendo immediatamente disponibile lo scritto a qualunque studioso, favorendone la conoscenza, suscitando intorno a esso curiosità, contribuendo – obiettivo principale e comune ai due momenti e a tutto il progetto – a farlo uscire da quella marginalità in cui ingiustamente è stato finora relegato.

Intanto il *Dizionario Biografico degli Italiani* proponeva la voce dedicata a Susinno (2019), una rinnovata riflessione sulle *Vite de' pittori messinesi* e sul loro autore, redatta da Rosanna De Gennaro, che prontamente, insieme ad altri studiosi, è stata coinvolta nell'iniziativa editoriale che ora vede la luce.

I contributi qui presentati indagano aspetti e temi diversi, che sono solo alcuni tra quelli individuati nel corso delle ricerche e ancora da approfondire: gli aggiornamenti sulla figura dell'autore pur tra tutti i vuoti documentari che la adombrano e sulle ancora in parte oscure vicende del manoscritto (Rosanna De Gennaro, Università di Napoli Federico II); gli approfondimenti su quel metodo di indagine diretta, o comunque stilistica e tecnica, delle opere ricordate e descritte da Francesco Susinno pittore e compilatore di inventari di collezioni (Barbara Mancuso, Università di Catania); il ruolo del viaggio nella formazione e nei percorsi degli artisti da commisurare alla prevalente sedentarietà dell'autore (Valter Pinto, Università di Catania); l'attenzione per la scultura, anche barocca e contemporanea, in una storia pittorica (Paolo Russo, Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Enna); gli atteggiamenti nei confronti del restauro che confluiscono nella *Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore* che chiude l'opera (Chiara Piva, Università di Roma Sapienza); i riscontri sulle fonti messinesi precedenti (Giampaolo Chillè, Università di Messina); le prime indagini sui ritratti a matita rossa e nera inseriti all'interno del manoscritto e sulla loro attribuzione a Susinno (Barbara Mancuso). Tutti temi che propongono una lettura ad ampio spettro del testo nei suoi nodi principali e che hanno consentito di riprendere le indagini sul metodo e sul lavoro di Susinno.

Se tanto è stato fatto, molto resta ancora da fare. Proprio gli studi condotti in questi ultimi anni hanno messo in evidenza un lavoro meticoloso da parte dell'autore di selezione e riuso, di ripresa o vero e proprio plagio, di numerose e diverse fonti: da Cennini, ad Alberti, a Leonardo, a Vasari, a Ridolfi, al veneziano Boschini e al toscano Baldinucci, al bolognese Malvasia, alle *Vite* genovesi di Soprani, a d'Engenio e Sarnelli per Napoli, alle più note *Vite* di Baglione e Bellori, ma anche a Sandrart e a Orlandi, o ancora al trattato di Ottonelli e Pietro da Cortona. Un vero e proprio collage di fonti diverse, talvolta non di prima mano e frequentemente non dichiarate, che richiede un'analisi filologica che è stata già avviata, che emerge in parte anche in alcuni dei contributi qui proposti e che esige un approfondimento per comprendere appieno le fonti della nostra fonte, l'origine delle notizie fornite, i testi che Susinno, accorto compilatore di una storia dell'arte messinese, teneva sul tavolino e soprattutto la maniera in cui li utilizzava.

Il progetto di ricerca non si arresta infatti a questi primi risultati e prevede un'edizione commentata delle singole *Vite* di Susinno all'interno della collana *Fonti per la storia dell'arte in Sicilia* da me diretta, il cui primo volume – *Caravaggio «gran naturalista» nelle* Vite *di Francesco Susinno* – è attualmente in corso di pubblicazione.

I progetti di ricerca giungono al termine ma la ricerca, per sua stessa natura, non ha fine. E questo è solo l'inizio.

FRANCESCO SUSINNO: UNA RIVISITAZIONE CON QUALCHE AGGIORNAMENTO

Nel 1960 veniva dato alle stampe a Firenze, per i tipi dell'editore Felice Le Monnier, il manoscritto *Le vite de' pittori messinesi* di Francesco Susinno (Fig. 1), riesumato da Valentino Martinelli nel Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basilea.

Solo allora il lavoro, datato 1724, entrò a far parte dell'olimpo della *Kunstliteratur*[1] in particolare di quel filone che, sul modello proposto da Giorgio Vasari, aveva dato il via alla celebrazione degli avvenimenti artistici sviluppatisi nei centri di più fervida attività – Roma, Venezia e Bologna –, sollecitando nel contempo la promozione di una storiografia che, improntata a istanze municipalistiche, puntava al riscatto di quanto si era prodotto anche nelle aree periferiche con il chiaro intento di preservare i fondamentali del patrimonio figurativo locale. E fu chiaro che, grazie a Francesco Susinno, pure Messina, come già Modena, Genova, Ferrara e Verona per merito rispettivamente di Lodovico Vedriani (1662), Raffaele Soprani (1674), Girolamo Baruffaldi (1697-1722 ca) e Bartolomeo dal Pozzo (1718), aveva potuto vantare, in anticipo su Perugia e Napoli[2], della sua storia artistica articolata attraverso le biografie di pittori e non, operosi in loco dal Quattrocento fino ai primi decenni del Settecento.

L'importanza del recupero del lavoro di Susinno è stata subito esaltata dalle recensioni di Ellis Waterhouse, di Alfred Moir e di Dante Bernini[3], nelle quali non si è trascurato altresì di rimarcare il contributo dato da Martinelli nella corposa *Introduzione* che accompagnava la pubblicazione del manoscritto: una sorta di prezioso viatico necessario per una piena valutazione del testo – dalla genesi fino alla sua dispersione –, nonché del profilo dell'autore ricostruito per la prima volta utilizzando le scarse notizie disponibili, rigorosamente lette nel contesto materiale e intellettuale in cui il biografo si trovò ad agire.

Di fatto, ancora a poco più di sessant'anni di distanza dall'edizione curata da Martinelli, si ha la convinzione che la testimonianza di Susinno è senza dubbio la voce narrante primaria per lo studio di artisti, alcuni tolti dall'oblio, legati alla città dello Stretto e di loro opere; cui consegue la spinta a un rinnovato incontro con il biografo alla luce delle significative, ancorché poche, tessere che nel frattempo si sono occasionalmente aggiunte.

Fonte principale sul biografo resta il lapidario medaglione riservatogli (ante 1780) da Caio Domenico Gallo, che nei suoi *Annali*, lo dice «sacerdote cappellano della chiesa di San Cristoforo; dopo il corso della filosofia applicossi in Roma ed in Napoli alla pittura. Adoperò il pennello unitamente colla penna nel descrivere la vita dei pittori scultori e architetti messinesi che non sono né pochi né di bassa gerarchia»[4].

Tale sommaria presentazione trova conferma nelle scarne allusioni autobiografiche qua e là riportate da Susinno nella sua unica opera pervenuta, ma sfortunatamente l'annalista – che con ogni probabilità ebbe modo di conoscere il più anziano don Francesco nel corso della catalogazione della pregevole raccolta di Vincenzo Di Giovanni duca di Saponara, nella quale

---

Questo contributo riprende, con l'aggiunta di precisazioni e note, un mio precedente lavoro: DE GENNARO 2019b. Colgo l'occasione per ringraziare Sebastiano Di Bella per l'amichevole aiuto datomi in occasione delle mie ricerche archivistiche a Messina.

[1] Così SCHLOSSER 1924.

[2] VEDRIANI 1662; SOPRANI 1674; BARUFFALDI 1844-1846; DAL POZZO 1718; Perugia avrà Lione Pascoli e Napoli Bernardo De Dominici. Cfr. PASCOLI 1732 e DE DOMINICI 1742-1745. Si veda anche MARTINELLI 1960, p. XLVI.

[3] WATERHOUSE 1962; MOIR 1962; BERNINI 1961.

[4] GALLO/VAYOLA 1877-1882, IV, p. 310; l'*ante quem* della menzione è il 1780, anno di morte dell'autore. Cfr. *infra*, nota 53; si veda anche MARTINELLI 1960, pp. XV-XVI.

furono entrambi impegnati in mesi diversi del 1731[5] – non fornisce alcun dato cronologico utile per meglio delineare il curriculum del biografo.

Per fissarne approssimativamente la data di nascita possiamo solo rifarci all'autoritratto a matita che accompagna il suo scritto (Fig. 2). A detta di Martinelli riflette «un uomo che di poco aveva passato i cinquant'anni: ha le guance sode, l'occhio vivo dallo sguardo penetrante e una vivacità di portamento nonostante una certa pinguedine d'uomo maturo»[6]. Ne è derivata l'opinione che, ritenendo il disegno eseguito in un momento prossimo alla conclusione delle *Vite*, vale a dire intorno al 1724, e ammettendo un pizzico di vanità – «se si sospetta non senza ragione ch'egli si sia un poco ringiovanito in quel ritratto di sé che apre l'opera» –, Susinno potrebbe essere nato tra il 1660 e il 1665 o, al più tardi, il 1670[7].

Riguardo alla sua attività di pittore, come egli si qualifica, nonché alla sua formazione filosofico-letteraria, implicitamente attestata dalla stesura delle *Vite*, allo stato attuale permangono indefiniti tempi e luoghi di quanto da lui stesso asserito: «sin dall'età fanciullesca venni assai inclinato alla considerazione delle nobili ed antiche pitture della mia città, e curioso di saperne la perfetta scienza»[8].

A ben vedere, le più antiche reminiscenze personali lo portano a figurare giovane a Napoli, forse intorno ai vent'anni e comunque prima del 1690, anno di morte di Francesco Di Maria, che sembra aver conosciuto di persona e di averne apprezzato comunque i lavori[9]. Ciò traspare tra le righe quando, per dar forza al fatto che a Roma sarebbero stati i bei modi del giovane Barbalonga a conquistare di primo acchito l'affermato Domenichino tanto da «portarselo in casa per allevarlo al par di una piantarella che per farla divenir adulta», scrive che una vicenda analoga «l'osservai in Francesco di Maria, pittore di credito, accademico romano, il quale adottossi un giovine palermitano a cui die' tutti gli averi suoi come se fusse un proprio figliuolo ed a ciò altro non lo trasse se non l'aver veduto giocare alla palla e con grazia il predetto giovane»[10]. E ancora, nel rimarcare l'impegno profuso da valenti artisti volti «a non dipingere pel suo secolo, ma per l'eternità», puntualizza che «in Napoli circa l'anno 1689 Francesco di Maria pittore celebre, nella solita mostra di quadri che fassi nell'ottava del SS. Sacramento vicino a S. Giacomo de' Spagnuoli, pose una tela di dieci palmi in altezza ed otto in larghezza. In essa vedeasi dipinta la caduta de' Giganti, tanto elaborata che per condurla a fine vi consumò sette anni»[11].

Pur lasciando aperta la possibilità che si tratti di ricordi lontani negli anni, condizionati da qualche approssimazione, le informazioni del biografo su Di Maria non mancano di attendibilità: in effetti fonti successive accennano all'adozione da parte del pittore napoletano di un tal «Pietro»; altrettanto i documenti confermano la sua iscrizione all'Accademia di San Luca; e, infine, in merito al dipinto con la *Caduta dei giganti* risulta che, solo un anno prima rispetto a quel «1689» da lui precisato, un dipinto di Di Maria di ugual soggetto e dalle dimensioni pressoché analoghe (13x9 palmi) entrò nella collezione londinese del V conte di Exeter, lasciando nell'ambiente partenopeo un'eco poetica in un componimento coevo di Andrea Perrucci[12]. A ciò si aggiunga che Susinno, in un altro dei suoi passaggi, facendo appello alla propria conoscenza dello stile del napoletano, si assume la responsabilità di restituirgli il dipinto con *S.*

[5] Il nome di Susinno compare nell'inventario della collezione del duca di Saponara datato 10 febbraio 1731 (cfr. *infra*, nota 56); quello di Gallo, peraltro «razional detentor di conti» presso lo stesso nobile, è in un altro del 15 ottobre 1731 (Archivio di Stato di Messina, Fondo Archivi Privati, notaio A. de Silvestro, 18, c. 370v); devo la conoscenza del secondo documento alla segnalazione di Sebastiano Di Bella. Notizie sull'annalista sono in CONTARINO 1998.

[6] MARTINELLI 1960, p. XXII.

[7] *Ibidem*.

[8] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 10.

[9] MARTINELLI 1960, pp. XXII-XXIII; DE GENNARO 2019b, p. 568.

[10] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 147.

[11] Ivi, p. 41.

[12] FIORILLO 1991; SRICCHIA SANTORO 2008, pp. 559-560, 580.

Gregorio già a Messina nella chiesa dell'Annunziata dei Teatini – da «alcuni» creduto «di Giovan Francesco Barbieri detto Guercin da Cento d'altri di Carlo Veneziano»[13] – collocandolo nella fase «della sua prima maniera» similmente alla pala dell'altar maggiore della chiesa dei padri cappuccini di Scilla, di cui non si conosce altro[14].

Ad anni successivi rimandano i rapidi appunti dell'autore inseriti nella cornice della vicina Catania, con qualche utile indicazione cronologica che fissa una sua sosta a prima che il terremoto dell'11 gennaio 1693 alterasse le fattezze della città con la perdita di lavori di Antonello Gagini, di Polidoro Caldara, di Antonino Barbalonga, di Giovanni Fulco e del poco noto Antonino Madiona, a ognuno dei quali Susinno riserva una 'vita'; precisando, non senza rimpianto, che «nel 1690» aveva avuto «non poca consolazione di rimirare» nella chiesa della Santissima Trinità gli affreschi realizzati intorno al 1630 dal catanese don Pietro La Badessa, in realtà non avulso dalla sua ricostruzione considerato che è «forse il migliore scolare di Cattalano l'Antico», lodato pittore nonché «cittadino messinese»[15].

Si tratta ancora una volta di un passaggio dalle diverse sfaccettature: da un lato strettamente connesso a una chiosa *ad annum* sull'autore, dall'altro inatteso per l'apprezzamento da inserire nel capitolo della fortuna critica di La Badessa (o Abbadessa) già celebrato dal compatriota padre Francesco Privitera nel suo «Annuario»[16]. Senza trascurare che nello stesso tempo Susinno, sostenendo di sfuggita *La Catania destrutta* di Domenico Guglielmini[17], trae occasione per affidare ai posteri un significativo spaccato del grave depauperamento causato dal sisma.

Anche per la trasferta a Roma, «capo delle città e patria della pittura», le pezze documentarie restano altrettanto lacunose e, per tentare di integrarle, bisogna ricorrere ancora una volta alle *Vite*. Riferimento importante lo troviamo dove Susinno, facendo brevissimamente presente che «tutte le tavole della basilica di San Pietro furono, a' tempo della mia dimora colà, pulite ed accomodate da Gioseffo Montano pesarese», lascia un indizio, non sfuggito a Martinelli, che vale la pena di essere ulteriormente riconsiderato[18].

Infatti gli interventi menzionati da Susinno, con velato orgoglio per aver avuto forse la possibilità di seguirli, o perlomeno di prendere immediata visione della loro ottima riuscita, richiamano i restauri delle «tavole della Basilica di San Pietro», celebrati e datati dai contemporanei al 1694[19]. Con l'ausilio di questa postilla cronologica, da intendere come un generico ancorché possibile punto di inizio della sua permanenza a Roma, si è spinti a credere che egli sia ivi rimasto per più anni, almeno sino al 1700, quando presenziò ai funerali di Agostino Scilla da lui descritti con dovizia di particolari[20]. Il rilievo non è di poco conto poiché consente di leggere la fatica letteraria del biografo quale frutto maturato in conseguenza di una sua prolungata partecipazione ai dibattiti allora in corso, e di contestualizzare le dinamiche che

[13] Forse Carlo Saraceni; Ciro Fiorillo lo chiama «Carletto Caliari». Cfr. FIORILLO 1984, pp. 33-34.

[14] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 214. Benché non abbia intenzione di tratteggiare la figura di Francesco Di Maria, Susinno offre comunque spunti validi per un suo primo medaglione biografico, in anticipo sulla dettagliata *Vita* che gli dedicherà Bernardo De Dominici (cfr. DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO–ZEZZA 2003-2014, III, pp. 557-582). Un accenno circa l'attenzione riservata dal messinese a Di Maria è anche in FIORILLO 1984, pp. 33-34, e FIORILLO 1991, p. 82.

[15] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 153, 230.

[16] *Ibidem*; PRIVITERA 1690, p. 214; cfr. anche MANCUSO 2011, pp. 167-175.

[17] GUGLIELMINI 1695; SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 85.

[18] MARTINELLI 1960, pp. XXIII, 293; DE GENNARO 2019b, p. 568.

[19] BUONANNI 1696, pp. 118-119; DE GENNARO 2019b, p. 568, dove il titolo del testo di Buonanni, per mero errore materiale, è inesatto (si veda *infra* la corretta indicazione in 'Bibliografia a stampa').

[20] MARTINELLI 1960, pp. XXIII-XXIV, 243-244. Floriana Giallombardo mette in forse la presenza di Susinno al funerale di Agostino Scilla, perché a suo avviso il biografo avrebbe potuto ricavare la cronistoria riportata nelle *Vite* da carte fornitegli da familiari del pittore, primo fra tutti il figlio Saverio. Cfr. GIALLOMBARDO 2016, pp. 24, 617-618, nota 200, e *infra*, note 64, 66.

lo hanno portato a esprimersi secondo i dettami di una ben definita «educazione artistica informata alla poetica del classicismo marattesco»[21].

Siamo nell'ultimo decennio del XVII secolo e già da tempo era attivo nella città capitolina un nutrito gruppo di rappresentanti del mondo scientifico e artistico siciliano, alcuni dei quali avevano avuto la possibilità di essere introdotti nel prestigioso entourage di Cristina di Svezia, riconosciuta non a caso, nello stesso capoluogo peloritano, come «protettrice dei letterati e precisamente dei messinesi di cui la sua corte era piena»[22].

In questo scenario spiccava la figura di Agostino Scilla che – è ormai accertato –, a partire da un suo giovanile soggiorno romano svoltosi dal 1646 al 1652, trovò larga accoglienza in qualità di artista, di scienziato e di trattatista nei circoli patrocinati prima da Cassiano dal Pozzo e poi dalla potente Cristina, circostanza che senza dubbio lo facilitò nel momento in cui si trasferì definitivamente a Roma nel 1678, per sfuggire alla violenta rivolta antispagnola sviluppatasi a Messina[23]. Specchio della posizione acquisita, grazie ai rapporti con le forze culturali romane, primo fra tutti Giovan Pietro Bellori, diventò la sua abitazione nel Palazzo Montecatini, al Rione Trevi, sede di un «bellissimo studio di medaglie antiche et intagli e, in particolare, conchiglie e cose marine»[24], già segnalata nel 1681 dal gesuita Filippo Buonanni nel suo lavoro rivolto ai «curiosi delle opere della natura»[25], e tra «le magnificenze» nella guida del 1687 di *Roma sacra antica, e moderna*[26].

È lecito immaginare che echi della fama di Agostino si siano propagati in tempo reale a Messina – dove peraltro era rimasto il figlio Giuseppe[27], religioso gesuita – e quindi a don Francesco Susinno, stimolando il desiderio di questi di conoscere quel tanto rinomato «studio» di curiosità che qualche decennio dopo avrebbe definito «museo in Roma […] stimato unico»[28], facendo affidamento sulla disponibilità del proprietario verso i conterranei[29]. In tal prospettiva un primo potenziale interlocutore e informatore sarà stato forse il figlio di Agostino, Saverio, anch'egli a Roma e a sua volta pittore nonché futuro teorico di numismatica, attraverso cui si sa che Susinno ebbe modo di visionare alcuni «disegni in carta turchina disegnati con acquarello di fumo e lumeggiati di biacca» in attesa «dicesi che si manderanno alla stampa» come pure l'«opera eruditissima» sulle monete lasciata manoscritta dal padre[30]. Un motivo in più per credere che un'amicizia tra i due, pressoché coetanei, abbia verosimilmente avuto inizio durante gli ultimi anni di vita di Agostino quando, nonostante le malferme condizioni di salute del pittore-filosofo, la frequentazione di Palazzo Montecatini rappresentava ancora per il biografo una opportunità di sicuro vantaggiosa per mutuare idee e incontrare personaggi che lo avrebbero poi accompagnato per sempre.

---

[21] MARTINELLI 1960, p. XXXIII.

[22] GALLO/VAYOLA 1877-1882, IV, p. 79.

[23] HYERACE 2007, p. 156.

[24] *ROMA SACRA* 1687, pp. 63-64, dove la raccolta, in linea con una prassi grafica dell'umanesimo, viene detta del pittore Agostino «Silla». Cfr. DI BELLA 1998, p. 25, nota 11, e HYERACE 2007, p. 165, nota 7. Precisazioni sulla frequentazione tra il messinese e Giovan Pietro Bellori, già supposta da HYERACE 2001, p. 58, nota 24, sono in CARPITA 2006, pp. 355-356. Una messa a fuoco dell'accoglienza riservata a Scilla da eminenti personaggi del suo tempo è in GIALLOMBARDO 2016, pp. 88-101.

[25] BUONANNI 1681, pp. 130-131; HYERACE 2001, p. 58.

[26] Si veda *supra*, nota 24. In merito alla figura di Scilla nelle vesti di archeologo-collezionista, alle aperture di Sebastiano Di Bella e di Luigi Hyerace, sono seguiti i contributi di Maria Barbara Guerrieri Borsoi e Floriana Giallombardo. Cfr. DI BELLA 1998; 2001, pp. 61-66; HYERACE 2001, pp. 55-60; GUERRIERI BORSOI 2014, pp. 109-111, 116; GIALLOMBARDO 2016. Per un inquadramento del pittore si rimanda da ultimo alla voce biografica di HYERACE 2018.

[27] DI BELLA 1998, p. 35, nota 17; GIALLOMBARDO 2016, pp. 42, 44, nota 160; pp. 88-89.

[28] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 241.

[29] Così come lasciano supporre alcuni accenni fatti dallo stesso Susinno, in particolare nelle *Vite* di Antonino La Falce e di Emanuele da Como. Cfr. SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 247, 251.

[30] Ivi, pp. 240-241. Si vedano anche HYERACE 2007, pp. 160-163, 165, nota 3; GIALLOMBARDO 2016, p. 24, nota 86.

Primo fra tutti Carlo Maratti presso la cui residenza Susinno ricorda di aver «veduto due stanze di quadri che doveansi accommodare»[31]: l'ostentata familiarità con il marchigiano – già additata da Martinelli – si può giustificare appieno tenendo presente come *trait d'union* proprio Agostino Scilla che «da giovinetto era stato scolaro d'Andrea Sacchi col Cav. Maratti a Roma»[32]. Del rapporto di reciproca stima rafforzatosi nel tempo anche sotto l'egida di Bellori, si fa a suo modo testimone lo stesso Susinno allorché, con una punta di enfasi, racconta che alla morte di Agostino, l'illustre maestro, all'epoca Principe perpetuo dell'Accademia di San Luca, «pianse a singhiozzi la perdita che fece l'arte d'un tal'uomo»[33].

Intorno a Carlo Maratti, primo pittore della città papale e protagonista indiscusso nell'ambito della conservazione, nelle pagine del biografo ruota una eletta cerchia di artisti e di restauratori accomunati tutti dalla diligenza volta a salvaguardare il patrimonio artistico secondo i precetti del «Bello ideale» codificati da Bellori e di cui Susinno si fa convinto portavoce[34]. Si spiegano così le sollecitazioni a seguire le orme del siciliano Giacinto Calandrucci, allievo e collaboratore di Maratti, espresse, nella *Vita* di Alfonso Franco e ancora nella *Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore*: «Non sariano vissute a' giorni nostri le ammirabili fatiche del maestro universale [Raffaello], come dir vogliamo le Loggie e Stanze del Vaticano, perché furono avvivate ne' colori e ristabilite co' chiodi nelle pareti da Giacinto Calendrucci, pittore palermitano»[35].

Al di là dello scontato compiacimento per i traguardi raggiunti da un corregionale, la segnalazione dei restauri di originali più che mai autorevoli sembra alludere non tanto a informazioni di seconda mano, quanto a esiti constatati *de visu*. Ugualmente il fugace omaggio al francese Nicola Dorigny, agli occhi del biografo meritevole di lode per aver divulgato «da per tutto» con le sue incisioni «le belle opere di Carlo Maratta» e «in ultimo la gran carta in due fogli di Raffaello della Trasfigurazione in San Pietro in Montorio», fa pensare a un'esperienza dibattuta sul campo circa l'allora crescente diffusione delle stampe[36].

Le citazioni si riferiscono a fatti di attualità artistica ben documentati di cui avvalersi, con la dovuta cautela, come possibili *post quem* per la partenza del biografo da Roma: il 1702 è la data conclusiva degli interventi di Calandrucci in Vaticano, il 1705 è sulla «gran carta di Raffaello» di Nicola Dorigny.

Subito dopo, nei documenti rintracciati da Sebastiano Di Bella, Susinno compare a Messina nelle vesti di perito di pittura, allorquando il 18 maggio 1706 valuta i beni di Arena Pellegrino e il 29 aprile 1709 altri di casa Cianciolo[37].

È verosimile che negli stessi anni egli abbia anche avviato la sua opera letteraria per la quale resta ancora difficile inquadrare basi e metodo di lavoro a causa del mancato rinvenimento di un qualsiasi materiale preparatorio. Di certo si è mosso spinto dall'esigenza di tutelare le «diverse memorie rimarcabili» della città dello Stretto sulla falsa riga del «buono esempio» offerto da quasi due secoli da Vasari e raccolto da «diversi altri» dentro e fuori d'Italia, incluso il restauratore marchigiano Giuseppe Montano, a lui noto, che forse sapeva intento alla stesura

31 MARTINELLI 1960, pp. XXIII, 292; cfr. anche RAFFA 1999, p. 29.
32 In tal modo annota il collezionista Sebastiano Resta. Cfr. NICODEMI 1956, p. 281, e HYERACE 2007, p. 159, nota 17.
33 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 244. Non è da escludere che l'assiduità tra i due artisti abbia anche favorito l'ingresso nella bottega dell'autorevole Maratti di giovani pittori messinesi, tra questi gli stessi Giacinto Calandrucci, Placido Celi e Filippo Tancredi. Cfr. ivi, pp. 248, 277.
34 MARTINELLI 1960, pp. XXXIII, 68, 140, 292; RAFFA 1999, p. 29.
35 SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 47-48, 293.
36 Ivi, p. 245; in particolare l'intervento di Nicola Dorigny torna in mente a Susinno quando si rammarica del fatto che il messinese Giuseppe Balestriero avrebbe potuto valorizzare meglio il suo «buon talento» per immortalare non solo le «opere del maestro [Scilla] ma anche [le] altre rare della [sua] patria».
37 DI BELLA 1997, p. 15, nota 7; p. 64, nota 40; p. 87.

delle *Vite de' pittori pesaresi*[38]. D'altronde i tempi erano maturi per «secondare i saggi consigli di alcuni buoni amici»[39], lasciati sfortunatamente anonimi, e dar vita alla «genealogia de' pittori messinesi», non foss'altro perché alcuni (Antonello e Barbalonga) erano stati già celebrati dai 'forestieri' (Giorgio Vasari, Giovan Pietro Bellori, Giovan Battista Passeri), cui stava altresì per aggiungersi Nicola Pio indaffarato nella raccolta di materiali per la biografia di Agostino Scilla[40].

Per tracciare la storia degli artisti fu fondamentale la conoscenza diretta delle loro opere imperniata soprattutto su una serie di sopralluoghi di verifica effettuati da Susinno nella vicina Calabria, a Siracusa, a Palermo e in altri centri dell'isola[41], e lo scambio di notizie con persone o amici che potevano agevolare la difficile ricostruzione di fatti svoltisi in ambiti più lontani. In questo contesto va letto il credito dato a «monsù Iacopo Olandese pittore di bambocciate, e Gasparo degli Occhiali Fiamengo pittore di prospettive», latori del contenuto di un fantomatico documento da loro compulsato nell'«Archivio di Brugge» riguardante Antonello da Messina[42]. Purtroppo, mentre i «due uomini celebri ed oltramontani» sono identificabili, il primo verosimilmente nella persona di Jacob van Staveren e il secondo in Gaspare van Wittel o Vanvitelli, registrati più o meno stabilmente a Roma negli ultimi decenni del XVII secolo, del tutto inattendibile e non altrimenti verificabile rimane il referto da loro fornito, che piuttosto affonda le radici nel leggendario racconto vasariano dell'incontro tra l'anziano Jan van Eyck e il giovane Antonello da Messina, ormai smentito da riscontri cronologici riguardanti il percorso dei due pittori.

Altresì spiace e disorienta, a fronte di tante carte aggiuntesi inaspettatamente nel tempo, non averne rintracciata alcuna sui rapporti, magari epistolari, intrattenuti dal biografo, ad esempio, con Antonio Pellegrino Orlandi, ritenuto «scrittore a noi vicinissimo»[43]. Una qualche pista invece si può seguire allorché Susinno ringrazia «don Saverio Bottone uomo di lettere e versato quasi in ogni genere di linguaggio» per l'aiuto datogli nella traduzione dall'olandese di una «scrittura» riguardante il pittore fiammingo Abraham Casembrot[44]. Si tratta di un conterraneo di spicco, forse incrociato a Roma in casa di Agostino Scilla con il quale peraltro aveva in comune un passato vissuto al seguito di Cristina di Svezia, nonché l'interesse per i reperti da *Wunderkammer*. Più precisamente, stando a Gallo, anche Bottone possedeva a Messina una «peregrina raccolta di varie antichità e di rare produzioni della natura degne di un museo unite» a una «libreria di scelti ed eruditissimi libri»[45] che pensiamo frequentata dal medesimo Susinno per la ricerca di fonti storico-artistiche e letterarie a lui necessarie. Sicché si può meglio comprendere la facilità da lui manifestata nell'utilizzare testi certamente di nicchia, vedi gli scritti sui «grand'uomini fiamminghi» di Domenico Lampsonio «stampati in Anversa appresso la vedova di Girolamo Cocco nel 1572»[46].

Nel 1724 le *Vite*, nella redazione conservata a Basilea, erano pronte per essere avviate alle stampe, con aggiornamenti fatti fino all'ultimo[47], e rifinite in ogni dettaglio: dal frontespizio, agli

[38] Si tratta di uno scritto mai pubblicato ma annunciato dai contemporanei (BOSCHINI 1674, p.n.n.; MALVASIA 1678, II, p. 447; ORLANDI 1704, p. 396) e di cui il biografo messinese poteva essere direttamente o indirettamente al corrente. Cfr. MARTINELLI 1960, p. XXXIII, e DE GENNARO 2019b, p. 568.
[39] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 10.
[40] Anche le *Vite* di Nicola Pio, pur esse rimaste manoscritte, portano la data del 1724. Cfr. *infra*, nota 66.
[41] MARTINELLI 1960, p. XXII.
[42] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 23-24.
[43] Ivi, p. 14.
[44] Ivi, p. 161.
[45] GALLO/VAYOLA 1877-1882, IV, p. 80; si veda anche ABBATE 2001, pp. 38-40.
[46] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 32.
[47] A c. 265v (ivi, p. 262), nel ricordare i «nobili disegni a penna» del pittore Giacomo Messina, Susinno puntualizza: «l'anno 1723 ho veduto in una mostra una Città di Messina a penna […], cosa maravigliosissima in tal genere»; a c. 137 (ivi, p. 128) sente la necessità di integrare la *Vita* di Simone Gullì attraverso un tassello cartaceo sovrapposto, con la notizia che nel 1724 il gesuita Salvatore Costa portava a compimento i lavori della Casa Professa dei padri gesuiti progettata dall'architetto (Fig. 3).

indici, ai due *imprimatur* delle autorità ecclesiastiche[48].

La città peloritana aveva alfine la sua *Storia pittorica*[49], messa in scena attraverso la sequenza temporale di ottantuno biografie di artisti alcuni opportunamente effigiati e, differentemente da quanto annunciato nel titolo, non solo isolani e pittori, ma anche scultori e architetti, attivi dal XV fino ai primi decenni del XVIII secolo. Attraverso i loro profili e il catalogo delle opere di ognuno vi prendeva corpo il ritratto di una città in continuo e costante aggiornamento, favorito ora dai viaggi, talvolta promossi dalla politica illuminata del Senato cittadino a beneficio degli artisti locali, ora dalla pronta accoglienza riservata a personalità del calibro di Polidoro Caldara, o addirittura di Michelangelo da Caravaggio, meritevoli a ragione, per l'impronta lasciata nella storia dell'arte cittadina, di una biografia di 'adozione', assieme ad altri forestieri più o meno di spicco[50]. E va da sé che il tutto si innestava, diremmo con Martinelli, sulla «poetica del classicismo […] ch'era consolidato a Roma»[51]; compresa la *Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore* inserita a mo' di appendice alle *Vite*: un vero e proprio manifesto sulle più aggiornate teorie della conservazione dei dipinti attraverso cui il biografo, con una punta di orgoglio, faceva sfoggio delle proprie conoscenze maturate sapientemente all'ombra di Carlo Maratti[52].

Non si conoscono i motivi della mancata pubblicazione dell'opera «che venne forse giudicata, per la sua mole e per la sua natura, una spesa improduttiva»[53].

Sugli impegni successivi di Susinno, i dati recuperati negli ultimi decenni grazie a Sebastiano Di Bella aggiungono solo una marginale traccia circa l'attività di artista di cui il biografo si fregia nelle *Vite*, visto che nel 1724 sarebbe subentrato a Giovanni Tuccari per un «quatrum in fresco» nell'oratorio della Candelora[54], e confermano il suo ruolo di esperto di pittura in un paio di occasioni due anni a seguire[55]. Allo stato corrente la scarna cronologia del biografo si ferma al 10 febbraio del 1731 quando cura l'*expertise* della ricca raccolta messinese di Vincenzo di Giovanni duca di Saponara[56].

Inopinatamente, subito dopo, ha inizio la fortuna letteraria del suo scritto giunto a noi, già nel 1733 utilizzato dallo storico Filippo Giacomo d'Arrigo per contrastare la nobiltà della città di Palermo e per «difendere e sostenere le glorie della sua patria [Messina]» anche in seno alle arti liberali[57]. Lo storico d'Arrigo non precisa dove ha consultato il testo, a differenza del messinese Caio Domenico Gallo e dell'archeologo lombardo Giuseppe Allegranza i quali, a distanza di circa vent'anni, più o meno contemporaneamente, lo indicano in possesso di

[48] L'autorizzazione delle autorità ecclesiastiche è datata «Messanae Octavo Idus Iunij 1724» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 296).
[49] La «*Storia pittorica* o vero le *Vite de' pittori messinesi*» era forse il titolo originario dell'opera. Cfr. MARTINELLI 1960, p. XXXV.
[50] DE GENNARO 2019b, pp. 568-569.
[51] MARTINELLI 1960, pp. XXXII-XXXIII.
[52] Ivi, pp. XXIII, 289-295; RAFFA 1999, p. 29.
[53] Valentino Martinelli rileva che la cattiva sorte delle *Vite* si accomuna a quella di altri testi più o meno coevi che per motivi «politici» o per mutamenti di gusto sono rimasti in attesa di essere pubblicati (MARTINELLI 1960, p. XLV, nota 37); a tal proposito possiamo segnalare che un insuccesso analogo toccò al terzo e al quarto tomo degli *Annali* di Gallo, i quali videro la luce solo dopo la morte del loro autore. Cfr. CONTARINO 1998, p. 707.
[54] Del dipinto non si hanno altre notizie. Cfr. DI BELLA 2007, pp. 16-17.
[55] Il 14 agosto del 1726 firma l'inventario dei dipinti di Raimondo Moncada principe di Monforte (cfr. DI BELLA 1984, pp. 26-32) (Fig. 4) e il 20 dicembre dello stesso anno esprime la propria valutazione circa la *Probatica piscina* di Rodriguez, contesa tra la Confraternita dei medici e speziali e i padri crociferi della chiesa dei Santi Pietro e Paolo dei Pisani di Messina (cfr. DI BELLA 2019). Per un riepilogo con bibliografia si veda DE GENNARO 2019b, pp. 568-569.
[56] Nel 1731 risulta impegnato, assieme ai pittori Antonino Filocamo e Pietro Cirino, nella stima della ricca raccolta messinese di Vincenzo di Giovanni duca di Saponara. Cfr. DI BELLA 1997, pp. 27, 64, 88, e *supra*, nota 5.
[57] D'ARRIGO 1733, p. 189; ma anche implicitamente MINACCIATO 1755, p. 38.

«Luciano Foti messinese, dilettante delle più rare antichità»[58]. In particolare, con l'ausilio dello scritto di Allegranza, sfuggito alla sì tanto puntuale ricostruzione di Martinelli e portato all'attenzione solo nel 2007 da Luigi Hyerace, si può meglio riaffermare che l'«opera ms. del fu sacerdote Francesco Susinno» nel 1750 si trovava presso Foti[59]. Allegranza, infatti, la ricorda in una lettera scritta da Messina il 30 dicembre di quell'anno, poi pubblicata nel 1755 nel «Giornale de' Letterati», e ne fornisce una puntuale descrizione aggiungendo alcuni più espliciti dettagli che vanno a sommarsi agli altri lasciati da Gallo. Cosicché si ha contezza del numero delle pagine dell'opera (367) e del suo contenuto, riassunto sotto forma di indice, con l'«Argomento della storia» che precede le *Vite* (da Antonello d'Antonio fino a Filippo Tancredi), e la «lettera all'anonimo» su «quanto giovevole e lodevole cosa sia il rimettere le antiche pitture…» posta alla fine, da pagina «361» a pagina «367»[60].

In realtà ciò che preme all'archeologo è smentire la presunta prosapia pittorica di «antichissimi Antonelli» proposta in apertura al lettore e che avrebbe avuto per capostipite l'autore della tavola nel monastero di San Gregorio, firmata e datata, secondo il biografo, 1073. Fu proprio il cenno a quel poco credibile antesignano messinese di Cimabue a sollecitare Allegranza, da attento epigrafista qual era, a esaminare *de visu* l'iscrizione e correggere l'anno in 1473[61]. E per di più – quasi a voler sminuire l'operato di Susinno – a inserire la nota del tutto inedita: «mi fu detto che per la maggior parte di questa sua Storia siasi servito di vari mss. di Agostino Scilla cui avrebbe fatto gran torto in non menzionarli mai»[62].

È verosimile che il «mi fu detto» sottintenda il nome dell'antiquario Luciano Foti con cui il lombardo intrattenne uno stretto rapporto di amicizia e di collaborazione[63] e quindi che sia stato lui all'origine della diceria, magari millantando una conoscenza personale con il maturo Susinno. Alla supposta quanto intrigante possibilità fa però da contraltare il fatto non trascurabile che, nel momento in cui le *Vite* nel 1724 stavano per essere pubblicate, erano ancora attivi a Roma Saverio Scilla e, a Messina, il fratello Giuseppe che direttamente o indirettamente

[58] GALLO/VAYOLA 1877-1882, IV, p. 310. Benché la testimonianza di Gallo si legga nel quarto tomo edito postumo, essa si deve far risalire verosimilmente agli anni Quaranta del Settecento e comunque *ante* il 1755, data di pubblicazione del primo tomo della sua opera, quando l'autore ricorda il manoscritto di Susinno. Cfr. MARTINELLI 1960, p. XVI.

[59] ALLEGRANZA 1755, p. 8; HYERACE 2007, p. 165, nota 3; e più di recente BRUZZESE 2017, p. 384, nota 32.

[60] Allegranza peraltro non trascura di segnalare che l'«opera ms. […] È dedicata a questo illustrissimo Senato, e fu già approvata, come ivi apparisce, per la stampa» (ALLEGRANZA 1755, pp. 8-9). Cfr. anche BRUZZESE 2017, p. 384, nota 32.

[61] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 11-12. È difficile accettare, se non nell'ottica della polemica antivasariana, la 'svista' di Susinno – pittore-restauratore ed esperto conoscitore di opere pittoriche, prima che biografo – nel trascrivere l'iscrizione, tuttora ben leggibile, presente sul dipinto di Antonello, già nel monastero di San Gregorio (oggi nel Museo regionale); un'altra verosimile posizione municipalistica di Susinno è stata riscontrata a proposito dei mosaici della cattedrale peloritana. Cfr. DE GENNARO 2019a, pp. 165-169. A parte Minacciato che curiosamente rimanda a un «1173» (MINACCIATO 1755, p. 38), l'intervento di Allegranza sulla tavola non passò inosservato a Messina, tant'è che nelle vite di Hackert e Grano (cfr. HACKERT–GRANO/MOLONIA 2000, pp. 38-47) l'opera viene sottaciuta, anche se la genealogia degli Antonelli continua a essere comunque anticipata al 1267. Giuseppe Grosso Cacopardo, invece, nel dare la giusta lettura della data, rinvia in nota al «Giornale de' Letterati stampato in Roma nel 1755». Cfr. *supra* nota 60; ALLEGRANZA 1755, pp. 8-9; GROSSO CACOPARDO 1821, p. 15, nota 1; e anche BRUZZESE 2017, pp. 384-385.

[62] ALLEGRANZA 1755, p. 9; HYERACE 2007, p. 165, nota 3; GIALLOMBARDO 2016, p. 51, nota 185.

[63] Una conferma dello stretto rapporto tra i due è allorquando Allegranza, nel comunicare a Luciano Foti le proprie impressioni sulla identificazione di una «statua» che l'antiquario aveva rintracciato a Messina e che aveva in animo di donare alla Biblioteca pubblica, stila un'iscrizione d'occasione: «[…] D. Lucianus Photius Antiquarius Messanensis Civis Patriae Amantissimus Aeternum Conservandas Heic Ex Dono A. Aer Vulg. MIↃ CCL» (ALLEGRANZA 1755, pp. 13-18, e 1781, pp. 253-257). Notizie sul pittore-collezionista Luciano Foti (Messina, 1694 - ivi, 1779), ricordato da Lanzi nel 1792 come «pubblico antiquario» e «copista egregio di qualsivoglia mano» (LANZI/CAPUCCI 1968-1974, I, p. 484), sono in BARBERA 1997.

avrebbero potuto smascherare il plagio del biografo ai danni del padre[64]. Altrettanto della dubbia autografia delle *Vite* se ne sarebbe potuto accorgere Gallo che aveva avuto modo di incrociare il biografo nel palazzo del duca di Saponara e di raccogliere informazioni sulla sua impresa letteraria. Al contrario l'annalista inserisce Susinno senza riserve tra gli «uomini illustri» del suo tempo in quanto meritevole di aver adoperato la «penna nel descrivere la Vita dei pittori, scultori ed architetti messinesi che non sono né pochi né di bassa gerarchia»[65].

Viene perciò da pensare che il tentativo di discreditare il biografo, anche se per ora difficile da respingere, faccia capo al supposto e mai dichiarato rapporto di familiarità da lui stretto a Roma con l'ormai leggendario pittore-filosofo Agostino Scilla, e al fatto che egli per la sua biografia si sia servito senza dubbio di materiale fornitogli dai figli, a loro volta interessati a glorificare la memoria del padre attraverso un monumento letterario[66].

In seguito null'altro è riportato su Susinno. Il suo scritto, uscito dall'ombra attraverso le parole del Gallo, è stato considerato smarrito fino al ritrovamento effettuato nel 1960 da Martinelli il quale raccolse con prontezza quanto rilevato incidentalmente da Kurz nel 1956 circa la presenza delle *Vite* di «Susini» nel Kunstmuseum di Basilea[67]. Sulla scorta di ciò, con riscontri fatti a ritroso, lo studioso poté accertare che, già nel secondo decennio dell'Ottocento, Füssli collocava il manoscritto nella biblioteca di Achille Ryhiner sin dal 1763[68]. Ryhiner, instancabile viaggiatore che di passaggio a Messina e «attratto dalla ricca messe di notizie raccolte […], se non di più, dai bei disegni originali che lo decorano»[69], l'acquistò per sé.

Nel tirare le fila della ricostruzione, la sorpresa maggiore per Martinelli fu forse l'accorgersi che Gallo rinviava a una numerazione dei fogli che non corrispondeva a quella del testo di Ryhiner[70]. In forza dei rilievi fatti lo studioso ipotizzò che nel XVII secolo circolassero due versioni: una esportata a Basilea, e un'altra precedente, forse preparatoria, identificabile con quella vista presso Foti dall'annalista e, sappiamo ora, anche da Allegranza; probabilmente la stessa ancora in circolazione nel 1792, quando fu utilizzata da Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano[71].

Mentre quest'ultima, andata dispersa, resta tuttora da rintracciare[72], in merito al passaggio di mano dell'esemplare pervenuto si può puntualizzare che la sosta del collezionista svizzero

[64] Per Saverio (Messina, 1673 - Roma, 1748) si veda in particolare DI BELLA 1998; e per Giuseppe (Messina, ? - ivi, 1739) ivi, p. 35. Hyerace ipotizza che Giuseppe fosse in possesso di una consistente quantità di carte lasciategli dal padre nel 1678 al momento della perigliosa fuga da Messina, e in particolare che tra queste ci fossero anche «appunti di Agostino sui pittori messinesi e che ad essi faccia riferimento il padre domenicano e archeologo Giuseppe Allegranza» (HYERACE 2007, p. 165, nota 3).

[65] GALLO/VAYOLA 1877-1882, IV, p. 310.

[66] Nel progetto di assegnare ad Agostino un posto tra i biografati è soprattutto il figlio Saverio a svolgere il ruolo principale. Con lui, non a caso, entra in contatto Nicola Pio – impegnato, in contemporanea con Susinno, ne *Le vite di pittori scultori et architetti* rimaste manoscritte e pubblicate nel 1977 – per avere notizie e ritratto del genitore da inserire nel suo lavoro (PIO/ENGGASS–ENGGASS 1977, p. 129; sul ritratto si veda CLARK 1967, p. 22; HYERACE 2007, pp. 160-161, 167, nota 32; GIALLOMBARDO 2016, p. 24, nota 86). Giallombardo assegna a Saverio la biografia inserita in coda al testo lasciato incompiuto dal padre *De' discorsi sopra alcune medaglie delle siciliane città di Agostino Scilla pittore*, oggi di proprietà privata, facendo l'ipotesi che dovesse rappresentare il «canovaccio di base» a uso sia di Nicola Pio sia di Francesco Susinno (cfr. GIALLOMBARDO 2016, pp. 370, 617-624); in particolare di questa si sarebbe avvalso il biografo messinese, precisamente nella «parte finale, dove ricopia l'elenco dei presenti ai funerali di Agostino» (ivi, p. 619).

[67] KURZ 1956, p. 709; MARTINELLI 1960, pp. XVI-XVII.

[68] Si veda FÜSSLI 1814, p. 1792; per una sintesi circa la diversa fortuna goduta tra Otto e Novecento dalla «voce» curata da Füssli presso gli studiosi d'Oltralpe e quelli italiani, si rimanda a MARTINELLI 1960, pp. XVI-XVII.

[69] Ivi, p. XVII. Non sembra irrilevante sottolineare la comune frequentazione di Winckelmann da parte di Allegranza (cfr. CAFFI 1834-1845, p. 69) e di Ryhiner (cfr. da ultimo PFISTERER 2018, p. 263).

[70] MARTINELLI 1960, pp. XVII-XVIII; BRUZZESE 2017, p. 384, nota 32.

[71] MARTINELLI 1960, pp. XLVIII-L; HACKERT–GRANO/MOLONIA 2000.

[72] Gabriele Mandel e, sulla scia di questi, Francesca Valdinoci hanno indicato genericamente la presenza di un manoscritto di Susinno nella non meglio precisata «Biblioteca di San Gennaro a Napoli» (MANDEL 1967, p. 90, n. 20; VALDINOCI 2010, p. 148).

nella città peloritana cade intorno al 1758 e, comunque, prima del 24 novembre 1760 quando risulta rientrato nella sua città[73]. E se di nessun aiuto è il *Journal de Voyage* da lui tenuto, mancante di resoconti sulla permanenza siciliana[74], alcuni dati si possono oggi desumere dal *Portefeuille VIII.e*, finora il solo noto dell'*Essai d'un catalogue raisonné de mes desseins* (Fig. 5) che, rimasto inedito e passato in tempi recenti dal mercato antiquario, è stato illustrato nelle principali peculiarità da Pfisterer nel 2018[75]. Da esso emerge che gran parte delle annotazioni fanno capo alle *Vite*, utilizzate da Ryhiner a mo' di strumento di lavoro utile per la catalogazione dei disegni acquistati a Messina. Nella prima parte del volume l'autore riassume, nei passaggi essenziali, le biografie di dodici artisti messinesi, selezionati senza alcuna palese motivazione, fatta eccezione per Andrea Suppa (Figg. 6, 8-9), a cui riserva una speciale attenzione forse perché giudicato dalla fonte susinniana stimato disegnatore[76]; nella seconda stende una sorta di schedatura di ventinove disegni in suo possesso, di cronologia e di ambiti differenti, presentati senza alcun ordine apparente[77]. Va evidenziato inoltre che egli integra talvolta le sue chiose con fugaci richiami di carattere autobiografico finora non considerati, i quali, sebbene non ci restituiscano i fatti nel loro senso più compiuto, costituiscono un prezioso filo d'Arianna nelle vicende legate al lavoro di Susinno.

Ryhiner infatti non specifica dove ha acquistato il manoscritto, ma dai suoi ricordi riaffiora il nome di Luciano Foti presso il quale ha scovato dei «bons dessein» e che, probabilmente, è l'ignoto «cicerone» da lui citato più volte a proposito del tour fatto per le chiese della città o per ragguagli ricevuti su artisti messinesi, nonché il misterioso interlocutore che postilla di voler contattare, per dubbi sorti al rientro dal viaggio, durante il riordino di alcuni fogli[78]. A ragione si

[73] STAEHELIN 1978, p. 254; PFISTERER 2018, pp. 263-264.

[74] STAEHELIN 1978, p. 254, nota 15.

[75] RYHINER ms. 1785; PFISTERER 2018. Dell'esistenza di un successivo volume del *Portefeuille VIII.e* sappiamo da un appunto sciolto, scritto da Ryhiner, inserito tra il foglio 152 e il ritratto di Barbalonga (c. 153) nelle *Vite* di Susinno: «Le Portrait de Barbalonga doit être mise a la tête du dernier volume Portefeuille IX»; il collezionista si soffermerà peraltro sullo stesso pittore – con una sintesi della biografia tratta da Susinno, corredata da un elenco dei suoi dipinti – nel *Portefeuille* pervenuto. Si veda *infra*, nota 77, e Fig. 11.

[76] Si tratta delle *Vite* di Andrea Suppa, Salvatore di Antonio, Pietro Oliva, Giovanni Borghese, Alfonso Lazzaro, Natale Masaccio, Giulio Scalzo, Francesco Cumandeo, Vincenzo Tudisco, Antonino Pulegio, Gaspare Camarda, Salvatore Mittica. Quella di Suppa posta in apertura si distingue per essere l'unica con ritratto, nel caso specifico copia fedele eseguita da Maximilian Neustock (o Neustuck o Neustück, 1756-1834) da quello presente nel manoscritto di Susinno (Figg. 6-7); e per la trascrizione di un brano sottolineato in parte a matita ne *Le vite de' pittori messinesi*, forse dallo stesso Ryhiner, laddove si legge: «[il pittore] Fu oltremodo studioso che dalle straordinarie sue fatiche in disegnare di acquarello d'inchiostro mesticato con lapis rosso, se ne ritrovano fasci appresso a' curiosi. Raffaello e tutti e tre li Caracci furono i suoi diletti: dalle stampe de' quali tanto possesso pigliò nel disegnare, che arrivava a mente a disegnare alcune opere de' sudetti, come se presenti le avesse. Da ciò ne seguì che ritenne lo ideizzare di quel sovrano artefice» (RYHINER ms. 1785, cc. 5v-6; e SUSINNO ms. 1724, c. 226, Figg. 9-10).

[77] I ventinove disegni si riferiscono ad artisti italiani e non (cfr. PFISTERER 2018, pp. 274-276), e sono commentati dal collezionista con note storico-artistiche e talvolta con precisazioni bibliografiche. Per le annotazioni riguardanti più specificamente il soggiorno messinese di Ryhiner si segnalano le 'schede': «N°11-N°12», «Païsages» di Jean Guillaume Baur che il collezionista dice «trouvés chez Foeti à Messine» e per i quali non esclude una provenienza dalla raccolta di Agostino Scilla, a lui nota indirettamente attraverso il *corpus* che passò ad arricchire il famoso gabinetto di Crozat (RYHINER ms. 1785, pp. 41, 49-50); «N°14», «Dessein charmant» di Giovan Battista Piazzetta indicato tra i primi acquisti fatti a Messina e per il quale aggiunge che al suo rientro nel 1760 ne ha fatto dono all'amico «M. De Mechel» (ivi, pp. 58-59); «N°16», «un très beau dessein» raffigurante una scena biblica di Placido Campolo pittore, a proposito del quale si rammarica che Susinno, poiché parla solo di pittori morti, non gli abbia dedicato una biografia, e che egli non abbia chiesto notizie a sufficienza al suo «Cicerone pittore… bon connoisseur» messinese (ivi, p. 71); «N°17-N°18», «Deux très jolis petits desseins» raffiguranti un *Pastore seduto* forse con zampogna e un *Ragazzo nudo che volteggia in aria* di Antonello Riccio (ivi, pp. 73-75); «N°21-N°22», due paesaggi di Giovan Francesco Grimaldi «dit communemènt le Bolognese», portati da Messina (ivi, pp. 102, 106); «N°23-N°24», due disegni riferiti a Francesco Solimena, uno con scena religiosa («J'ai trouvé ce dessein à Messine», ivi, p. 108) e l'altro con l'*Allegoria della pittura coronata dalla fama*; «N°27-N°28», due disegni con il *Battesimo di Cristo* e il *Sogno di Giacobbe* di Antonio Barbalonga provenienti «de mon broccanteur et cicerone de Messine» (ivi, p. 136).

[78] Per queste note di Ryhiner si veda *supra*, nota 77.

può quindi dare per scontato quanto, forse precisato in uno degli altri volumi andati dispersi dell'*Essai d'un catalogue raisonné*, non si legge nel *Portefeuille VIII.e*, ossia che dallo stesso Foti il collezionista abbia comprato anche le *Vite*[79].

Cosicché, discostandoci marginalmente dalla conclusione di Martinelli, si è spinti a immaginare che Luciano Foti, noto per aver speso tutta la vita a raccogliere patrie memorie, alla morte di Susinno abbia puntato a 'salvare' la versione definitiva delle *Vite*, vanamente in attesa di essere data alle stampe, e che nel contempo, da «copista egregio di qualsivoglia mano», per meglio preservarla ne abbia fatto di suo pugno una redazione pressoché fedele, finanche negli *imprimatur*[80], da tenere a disposizione dei curiosi ricercatori della storia locale. Una accortezza che gli avrà reso meno doloroso rinunciare all'originale 'spuntato' dall'esigente Achille Ryhiner, proiettandolo inconsapevolmente verso la pubblicazione che sarebbe avvenuta a più di due secoli di distanza.

[79] Mentre Martinelli lascia un 'sospeso' sull'argomento, Gioacchino Barbera dà per certo il passaggio diretto del manoscritto da Foti a Ryhiner. Cfr. MARTINELLI 1960, p. XVII, e BARBERA 1997, p. 514.

[80] Martinelli ha supposto che la seconda versione non pervenuta fosse una «redazione anteriore», già coi ritratti degli artisti poi «ritagliati» per essere utilizzati «nell'ultima redazione definitiva», quella cioè di Basilea (MARTINELLI 1960, pp. XVIII-XX). Resta da considerare che Allegranza, nella sua pur puntuale descrizione del testo (*imprimatur* compreso), non fa alcun cenno a ritratti (ALLEGRANZA 1755, pp. 8-9), a differenza di Gallo che sembra voler distinguere un «manoscritto originale, coi ritratti d'ognun di loro delineati assai bene colla penna e col lapis» da quello citato più volte nei suoi *Annali* e caratterizzato da una differente numerazione dei fogli, entrambi menzionati come in possesso di Luciano Foti (GALLO/VAYOLA 1877-1882, IV, p. 310). Cfr. anche *supra*, nota 60.

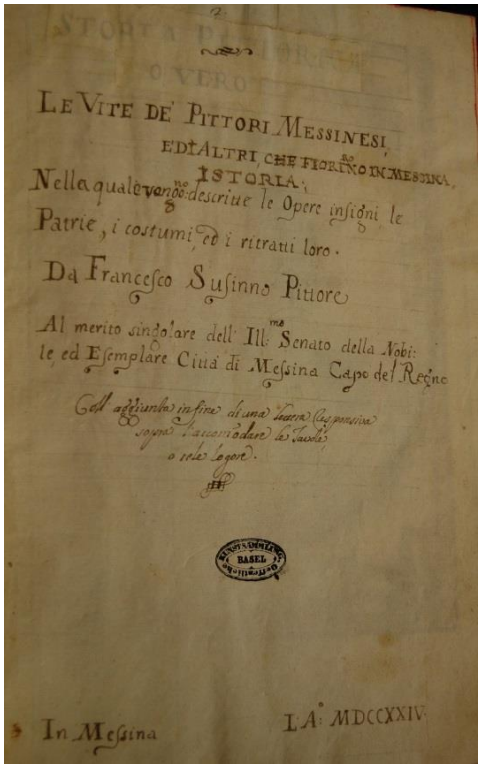

LE VITE DE' PITTORI MESSINESI
ED'ALTRI, CHE FIORINO IN MESSINA
ISTORIA;
Nella quale vengono descritte le Opere insigni le Patrie, i costumi, ed i ritratti loro.
Da Francesco Susinno Pittore
Al merito singolare dell' Ill.mo Senato della Nobile, ed Esemplare Città di Messina Capo del Regno
In Messina
L'A.o MDCCXXIV

Fig. 1: Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, frontespizio (SUSINNO ms. 1724, c. 2)

Fig. 2: Francesco Susinno, *Autoritratto*, matita rossa e matita nera su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso (SUSINNO ms. 1724, c. 3; Z.618.1) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

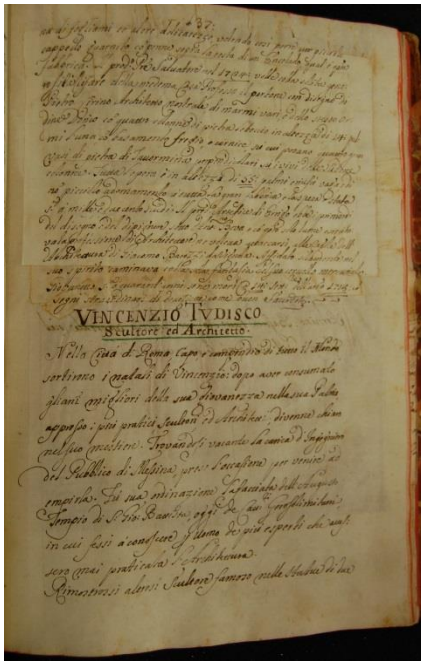

VINCENZIO TVDISCO
Scultore ed Architetto

Fig. 3: Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, ultimo foglio della «Vita di Simone Gullì» (SUSINNO ms. 1724, c. 137)

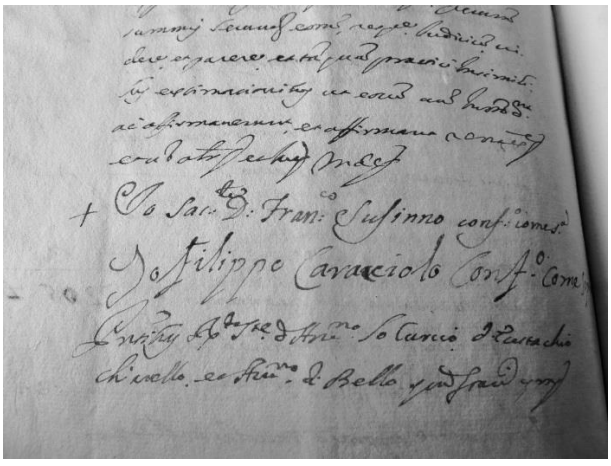


Fig. 4: Inventario dei beni di Raimondo Moncada principe di Monforte, 1726, particolare con la firma di Francesco Susinno. Messina, ASM, Fondo AP, notaio F. Costa, 158, c. 475v

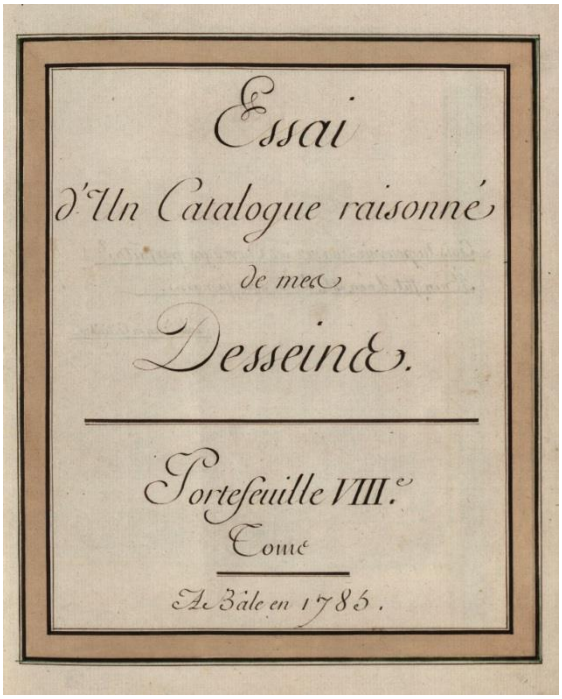
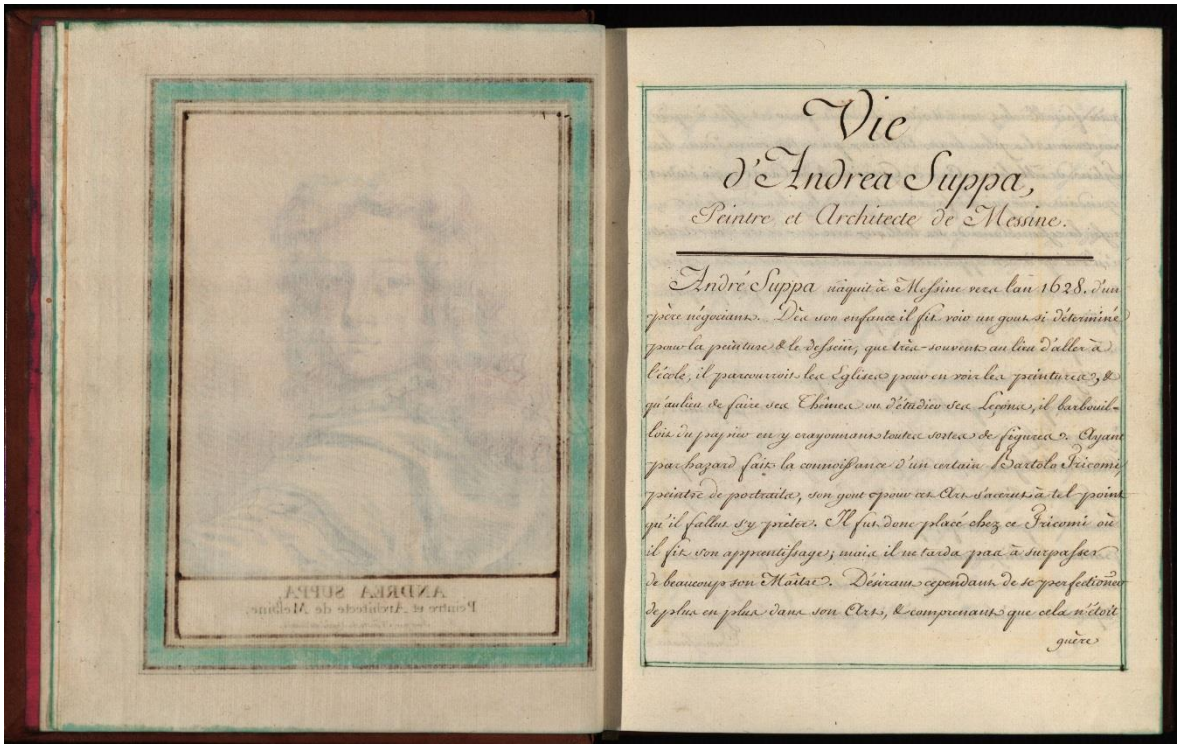


Fig. 5: Achille Ryhiner, *Essai d'un catalogue raisonné de mes desseins*, frontespizio (RYHINER ms. 1785, c. Ib)

Fig. 6: Maximilian Neustock, *Ritratto di Andrea Suppa* (RYHINER ms. 1785, c. 1)

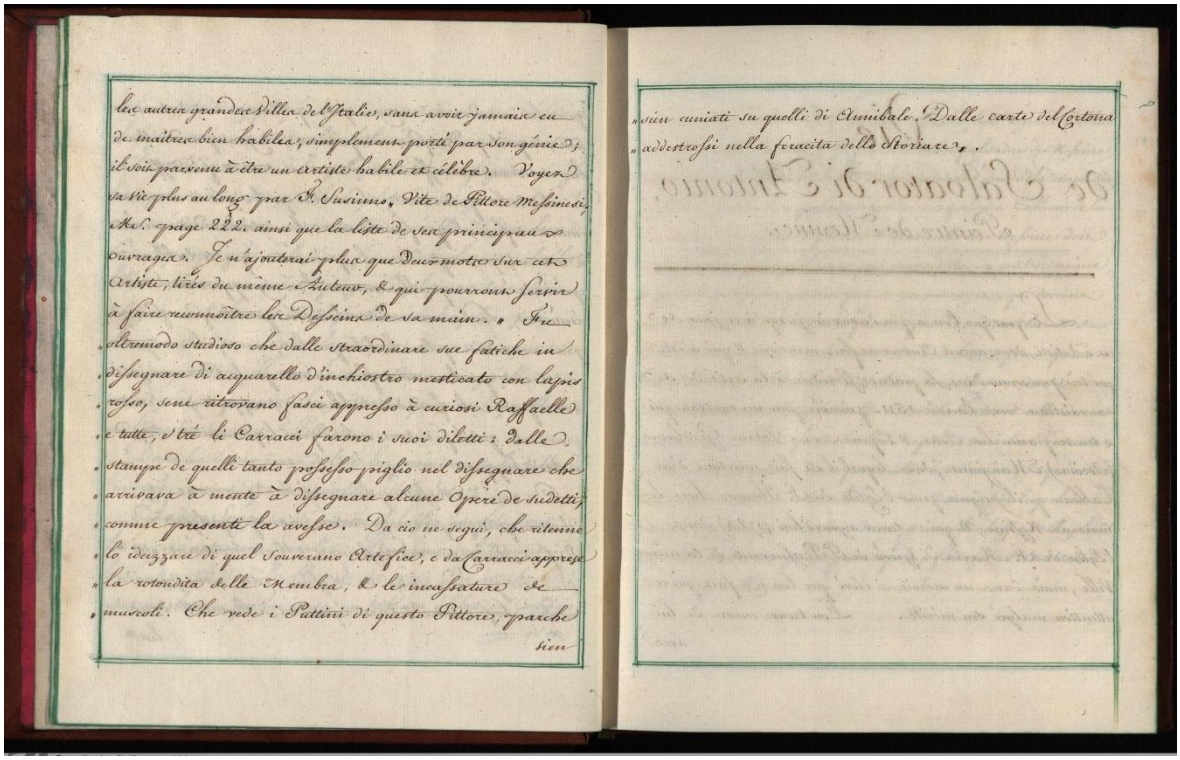
Fig. 7: Francesco Susinno, *Ritratto di Andrea Suppa*, matita rossa su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso (SUSINNO ms. 1724, c. 221v; Z.618.17) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)



Vie
d'Andrea Suppa,
Peintre et Architecte de Messine.

André Suppa naquit à Messine vers l'an 1628. d'un père négociant. Dès son enfance il fit voir un gout si déterminé pour la peinture & le dessein, que très-souvent au lieu d'aller à l'école, il parcourroit les Eglises pour en voir les peintures, & qu'au lieu de faire ses Thèmes ou d'étudier ses Leçons, il barbouilloit du papier en y crayonnant toutes sortes de figures. Ayant par hazard fait la connoissance d'un certain Bartolo Tricomi, peintre de portraits, son gout pour cet Art s'accrut à tel point qu'il fallut s'y prêter. Il fut donc placé chez ce Tricomi où il fit son apprentissage; mais il ne tarda pas à surpasser de beaucoup son Maître. Désirant cependant de se perfectionner de plus en plus dans son Art, & comprenant que cela n'étoit guère

Fig. 8: Achille Ryhiner, *Essai d'un catalogue raisonné de mes desseins*, «Vie d'Andrea Suppa, peintre et architecte de Messina» (RYHINER ms. 1785, cc. 1v-2)



les autres grandes Villes de l'Italie, sans avoir jamais eu de maitres bien habiles, simplement porté par son génie; il soit parvenu à être un artiste habile et célèbre. Voyez sa Vie plus au long par F. Susinno, Vite de Pittore Messinesi, MS. page 222. ainsi que la liste de ses principaux ouvrages. Je n'ajouterai plus que deux mots sur cet Artiste, tirés du même Auteur, & qui pourront servir à faire reconnoître les Desseins de sa main. „ Fu „ oltremodo studioso che dalle straordinare sue fatiche in „ dissegnare di acquarello d'inchiostro mesticato con lapis „ rosso, sene ritrovano fasci appresso à curiosi Raffaelle „ e tutte, e tré li Carracci farono i suoi diletti: dalle „ stampe de quelli tanto possesso piglio nel dissegnare che „ arrivava à mente à dissegnare alcune Opere de sudetti, „ comme presenti la avesse. Da cio ne segui, che ritenne „ lo ideizzare di quel Souverano Artefice, e da Carracci apprese „ la rotondita delle Membra, & le incassature de „ muscoli. Che vede i Puttini di questo Pittore, parche sien

„ sien cuniati su quelli di Annibale. Dalle carte del Cortona „ addestrossi nella feracita dello Storiare „.

Fig. 9: Achille Ryhiner, *Essai d'un catalogue raisonné de mes desseins*, «Vie d'Andrea Suppa, peintre et architecte de Messina» (RYHINER ms. 1785, cc. 5v-6)

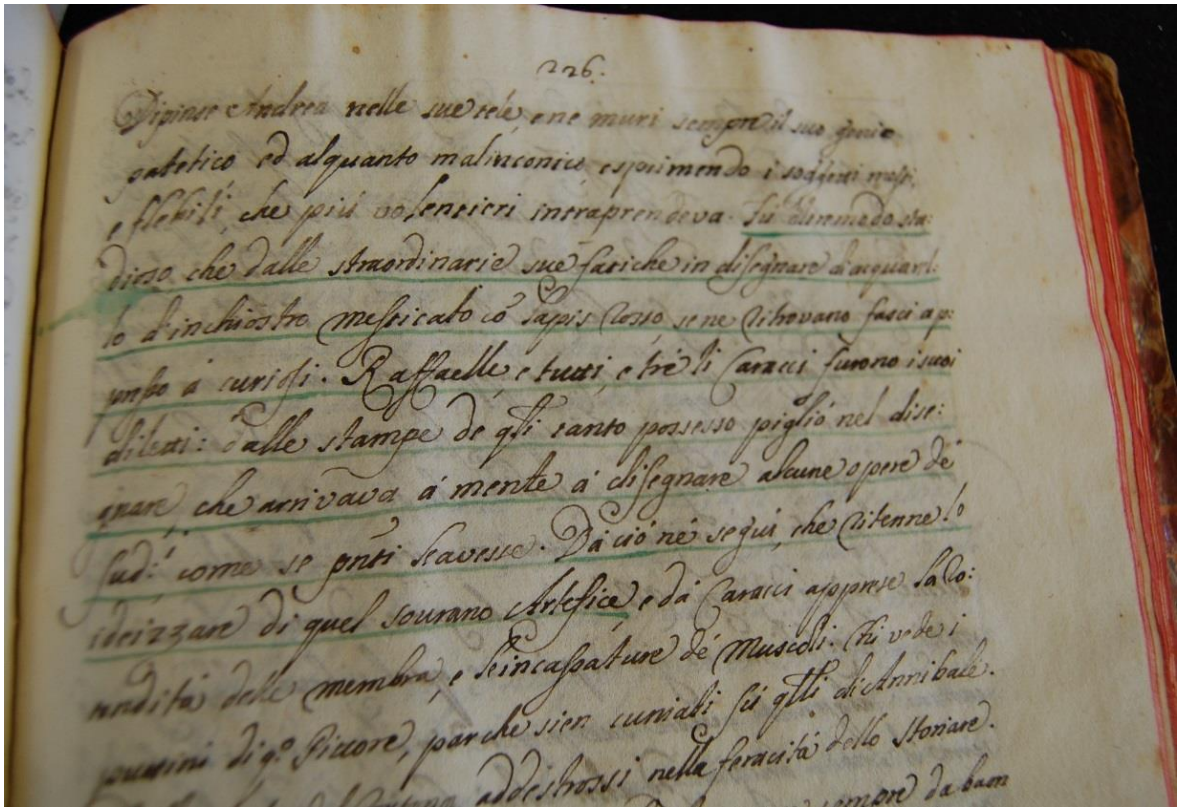


Fig. 10: Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, «Vita d'Andrea Suppa» (SUSINNO ms. 1724, c. 226)

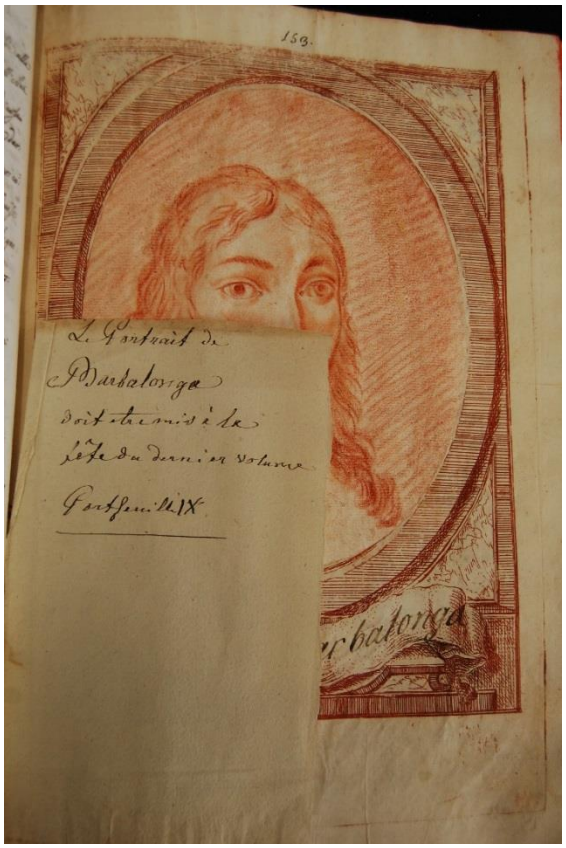


Fig. 11: Appunto di Achille Ryhiner (?) su foglietto sciolto tra le cc. 152v e 153 (con ritratto di Barbalonga) delle *Vite de' pittori messinesi* (SUSINNO ms. 1724)

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivio di Stato di Messina, Fondo Archivi Privati, notaio A. de Silvestro, 18

BIBLIOGRAFIA MANOSCRITTA

RYHINER ms. 1785
A. RYHINER, *Essai d'un catalogue raisonné de mes desseins*, *Portefeuille VIII.e*, ms. 1785 (consultabile on-line http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:255-dtl-0000003535).

SUSINNO ms. 1724
F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi, e di altri che fiorirono in Messina, istoria nella quale vengono descritte le opere insigni, le patrie, i costumi ed i ritratti loro* […] *Coll'aggiunta infine di una Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole, o tele logore*, ms. 1724, Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basilea, A45.

BIBLIOGRAFIA A STAMPA

ABBATE 2001
V. ABBATE, *Wunderkammer e meraviglie di Sicilia*, in *WUNDERKAMMER SICILIANA* 2001, pp. 17-47.

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

ALLEGRANZA 1781
G. ALLEGRANZA, *Sopra di una statua che si vorrebbe per Saturno al Sig. D. Luciano Foti*, in G. Allegranza, *Opuscoli eruditi latini ed italiani* […], Cremona 1781, pp. 253-257.

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

BARUFFALDI 1844-1846
G. BARUFFALDI, *Vite de' pittori e scultori ferraresi* (ms. 1697-1722 ca), I-II, Ferrara 1844-1846.

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

BOSCHINI 1674
M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674.

BRUZZESE 2017
S. BRUZZESE, *Su Giuseppe Allegranza (1713-1786): studi e curiosità di un erudito milanese*, in *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento*, atti del convegno (Milano 5-6 giugno 2014), a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano 2017, pp. 379-393.

BUONANNI 1681
F. BUONANNI, *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservation' delle chiocciole proposta a' curiosi delle opere della natura*, Roma 1681.

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

CAFFI 1834-1845
M. CAFFI, *Allegranza Giuseppe*, voce in *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de' contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, a cura di E. De Tipaldo, I-X, Venezia 1834-1845, IV, pp. 69-72.

CARPITA 2006
V. CARPITA, *Agostino Scilla (1629-1700) e Pietro Santi Bartoli (1635-1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche. Rendiconti», s. 9, 3, XVII, 2006, pp. 307-384.

CLARK 1967
V. CLARK, *The Portraits of Artists Drawn for Nicola Pio*, «Master Drawings», 1, 1967, pp. 3-23.

CONTARINO 1998
R. CONTARINO, *Gallo Caio Domenico*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma 1998, pp. 706-707.

D'ARRIGO 1733
F.G. D'ARRIGO, *La verità svelata nel dritto restituito a chi si deve, overo prerogative, e privilegj della nobile, esemplare città di Messina capitale del Regno di Sicilia*, Venezia 1733.

DAL POZZO 1718
B. DAL POZZO, *Le vite de' pittori, degli scultori, et architetti veronesi*, Verona 1718.

DE DOMINICI 1742-1745
B. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745.

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

DE GENNARO 2019a
R. DE GENNARO, *Intorno a una nota sulla «grande opera di musaico» della Cattedrale di Messina «condotta* […]*, come dicesi, con disegni di Pietro Laurati pittore sanese»*, in *Inedita mediævalia. Scritti in onore di Francesco Aceto*, a cura di F. Caglioti, V. Lucherini, Roma 2019, pp. 165-172.

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

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

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

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

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

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

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

FIORILLO 1991
C. FIORILLO, *Di Maria Francesco*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XL, Roma 1991, pp. 81-84.

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

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

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

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

GUERRIERI BORSOI 2014
M.B. GUERRIERI BORSOI, *Raccogliere "curiosità" nella Roma barocca. Il Museo Magnini Rolandi e altre collezioni tra natura e arte*, Roma 2014.

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

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.

HYERACE 2001
L. HYERACE, *Agostino Scilla collezionista: le raccolte di monete, medaglie, disegni e anticaglie*, in *WUNDERKAMMER SICILIANA* 2001, pp. 55-60.

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

HYERACE 2018
L. HYERACE, *Scilla Agostino*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCI, Roma 2018, pp. 559-563.

KURZ 1956
O. KURZ, *Aggiunte*, in J. von Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, seconda edizione italiana aggiornata da O. Kurz, Firenze 1956, pp. 606-709.

LANZI/CAPUCCI 1968-1974
L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo* (Bassano 1795-1796), a cura di M. CAPUCCI, I-III, Firenze 1968-1974.

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

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

MANDEL 1967
G. MANDEL, *L'opera completa di Antonello da Messina*, Milano 1967.

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

MOIR 1962
A. MOIR, [Recensione a] *Francesco Susinno,* Le Vite de' pittori messinesi*, ed. Valentino Martinelli, Florence, Casa editrice Felice Le Monnier, 1960. Pp. 391, 24 pls. L. 3500. (Vol. I, Pubblicazioni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Messina.)*, «The Art Bulletin», 2, 1962, pp. 149-150.

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

NICODEMI 1956
G. NICODEMI, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario Pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di Mons. Angelo Mercati Prefetto dell'Archivio Vaticano*, Milano 1956, pp. 263-326.

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

PASCOLI 1732
L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti perugini*, Roma 1732.

PFISTERER 2018
U. PFISTERER, *Der Katalog als Dialog, Achilles Ryhiner-Delons.* Essai d'un catalogue de mes desseins *von 1785*, «Kunstchronik», 5, 2018, pp. 261-277.

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

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

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

ROMA SACRA 1687
Roma sacra antica, e moderna figurata, e divisa in tre parti […], a cura di G.B. Molo, Roma 1687.

SCHLOSSER 1924
J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924.

SOPRANI 1674
R. SOPRANI, *Le vite de pittori, scoltori, et architetti genovesi e de' forastieri, che in Genova operarono*, Genova 1674.

SRICCHIA SANTORO 2008
F. SRICCHIA SANTORO, *Commento alla* «Vita di Francesco Di Maria, pittore», in DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO–ZEZZA 2003-2014, III(2008), pp. 557-582.

STAEHELIN 1978
M. STAEHELIN, *Giuseppe Tartini über seine künstlerische Entwicklung. Ein unbekanntes Selbstzeugnis*, «Archiv für Musikwissenschaft», 4, 1978, pp. 251-274.

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

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

VEDRIANI 1662
L. VEDRIANI, *Raccolta de' pittori, scultori, et architetti modonesi più celebri*, Modena 1662.

WATERHOUSE 1962
E. WATERHOUSE, [Recensione a] *Le Vite de' Pittori Messinesi di Francesco Susinno*. Testo introduzione e note bibliografiche a cura di Valentino Martinelli, «The Burlington Magazine», 694, 1962, pp. 39-40.

WUNDERKAMMER SICILIANA 2001
Wunderkammer siciliana. Alle origini del museo perduto, catalogo della mostra, a cura di V. Abbate, Napoli 2001.

ABSTRACT

Il lavoro ripercorre le fasi della fortuna critica di Francesco Susinno, autore delle *Vite de' pittori messinesi* (1724), rimaste manoscritte sino al 1960, quando furono riesumate e pubblicate da Valentino Martinelli.

Il tuttora lacunoso profilo del biografo-pittore messinese viene integrato alla luce delle significative, ancorché scarse, tessere che nel frattempo si sono occasionalmente aggiunte e che aiutano a delinearne meglio il curriculum formativo nonché gli interessi.

In particolare si argomenta circa la genesi e le vicende alle quali andò incontro il suo finora unico lavoro a noi noto, che deve a un viaggiatore-collezionista svizzero, Achille Ryhiner, l'aver creato inconsapevolmente i presupposti che ne hanno favorito la pubblicazione anche se a distanza di ben più di due secoli dagli *imprimatur* ricevuti.

The work traces the phases of critical fortune of Francesco Susinno, author of *Vite de' pittori messinesi* (1724), which remained manuscript until 1960, when they were brought to light and published by Valentino Martinelli.

The still incomplete profile of the biographer-painter from Messina is integrated in the light of the significant, although few, pieces that in the meantime have occasionally been added and that help us to better outline his educational and formative curriculum as well as his interests.

In particular it discusses the genesis and the subsequent events that his only work known to us went through, which owes to a Swiss traveller-collector, Achille Ryhiner, the unwitting creation of the presuppositions that favoured the publication notwithstanding a time lapse of over two centuries since the *imprimatur* received.

SUSINNO CONOSCITORE TRA STORIOGRAFIA E COLLEZIONISMO

1. Un pittore conoscitore

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

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

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

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

> Voi svelate di glorie alti spettacoli
> Or che la fida penna mamertina
> d'un pittore trascrive i vostri oracoli[2].

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

La percezione di quanti vennero, direttamente o indirettamente, in contatto con il manoscritto non è diversa. Il primo, seppure il meno deciso, è Caio Domenico Gallo, prima fonte storiografica a delineare la figura di Susinno[4]. Sebbene, nel breve profilo che l'autore ne traccia, Susinno sia anche colui che «applicossi in Roma ed in Napoli alla pittura» e colui che

[1] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 291 (c. 291).
[2] Ivi, p. 6 (c. 5).
[3] Ivi, p. 15 (c. 24v).
[4] MARTINELLI 1960, pp. XV-XVI.

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

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

> E ben si conveniva che a tale bisogna si applicassero ingegni, non che solo intendenti dell'arte, ma nativi del luogo, per iscriverne con più conoscenza, con più adeguatezza, con più possesso delle materie. Si accinse a ciò tra i primi un Franc. Susino, che storionne di professione, conducendone il racconto fino agl'inizi del secolo valicato[12].

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

[6] Ivi, II, p. 350.

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

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

[9] WAAGEN 1822, pp. 110-111.

[10] GROSSO CACOPARDO 1821, p. XXXIII.

[11] DI MARZO 1899, p. 19.

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

Intanto a Susinno era dedicata una voce in quanto «Maler von Messina», prima ancora che autore delle *Vite*, nell'aggiornamento del *Künstler-Lexikon* di Nagler[13], con rinvio al più antico volume di Füssli da cui erano tratte le notizie e in cui il messinese era definito allo stesso modo[14].

Pressoché tutti ne mettevano in luce un ruolo, quello di pittore, del quale ben poca traccia oggi rimane: non una pittura è stata finora rintracciata di colui che si proclamava orgogliosamente pittore e che pure inseriva la serie dei ritratti di artisti all'interno del suo scritto[15]; nessuna notizia la storiografia artistica messinese tramanda su opere da lui realizzate. Tale perdita, soprattutto di memoria, lamentava già Giuseppe Bertini nel 1823 quando, nel recensire le *Memorie* di Grosso Cacopardo, rimproverava l'assenza di ogni pur minimo cenno all'attività del misconosciuto pittore:

> *Francesco Susino*, se non per grande bravura nel dipingere, almeno per altre sue pregiabili qualità, meritava veramente che l'A. gli desse luogo nel ruolo dei pittori messinesi di quest'epoca. Sul cadere del diciassettesimo secolo avea egli nome di valente nella cognizione, e nel ristauro delle vecchie pitture, e si rese ancora più benemerito della patria, e dell'arte raccogliendo con diligenza le notizie degli antichi professori suoi compatrioti[16].

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

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

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

---

[13] NAGLER 1848.

[14] FÜSSLI 1814.

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

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

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

[18] GALLO 1755, p. 179.

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

testimonianza di un Susinno pittore[20] e le notizie – come quella del finora trascurato Bertini – sulla sua attività di pittore-restauratore[21], ben documentata dalla finale *Lettera responsiva*, un testo particolarmente esplicito sulla viva attenzione per le tecniche artistiche e per lo stato di conservazione delle opere, che emerge anche dalle biografie.

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

Ed è proprio all'occhio che Susinno si affidava.

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

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

> Quanto si voglia eccellente sia stimata una pittura allorché sotto il severo giudizio d'occhio maestro venga costituita, se per copia riconoscesi, il di lei maggior pregio in un tratto ed in un baleno si diminuisce e si perde con ammirazione del volgo, che delle cose la cagione rinvenir mai non seppe[27].

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

[20] MARTINELLI 1960, p. LIII; BARBERA 1993.
[21] Si vedano anche MARTINELLI 1960, p. LIX, e DE GENNARO 2019, voce, quest'ultima, in cui l'autrice sottolinea il legame di Susinno con il mondo del restauro e in particolare di quei pittori-restauratori con i quali aveva stretto contatti, da Giuseppe Montano a Roma a Luciano Foti a Messina.
[22] MARTINELLI 1960, p. XXVI.
[23] MARABOTTINI 1977, p. 11.
[24] Ivi, p. 13. Marabottini fa esplicito riferimento a una «superiorità indiscutibile» del messinese in tal senso. Per un più approfondito confronto tra le *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani* (MONGITORE/NATOLI 1977), appunti manoscritti redatti dal canonico Mongitore tra il 1719 e il 1743, data della sua morte, e lo scritto di Susinno rinvio a MANCUSO 2022c.
[25] GRASSI 1997, pp. 61-62.
[26] DE GENNARO 2019. Si veda inoltre PINTO [2009], p. 179 – che evidenzia come Susinno si fondi «sulle capacità di analisi formale e stilistica e su puntuali annotazioni tecniche» – e il sintetico riferimento al «perspicace occhio critico, non comune nell'ambito siciliano contemporaneo, certamente dovuto anche alla sua attività di pittore» in CINÀ 2003, p. 85, nota 11.
[27] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 9 (c. 19).

pur nella generale rivalutazione della copia, che condensava in sé la duplice sapienza del maestro che aveva realizzato l'originale e di colui che ne riproduceva i modi, avvertiva la necessità di saper riconoscere l'una e l'altro[28]. L'assunto si sarebbe rivelato ancora valido alla metà del Settecento quando il pittore Pietro Maria Guarienti premette alla sua riedizione dell'*Abecedario* di Orlandi una dedica *Al lettore* in cui si dilunga sull'importanza della copia, ma al contempo sulla necessità del riconoscimento della stessa proprio attraverso l'«occhio»:

> il bravo intendente la copia dall'originale deve distinguere, quando ogni altro lume mancasse, per quella essenziale importantissima ragione, che in qualche parte della copia anche eccellentemente fatta il proprio particolare carattere di chi l'ha fatta da chi ha buon occhio necessariamente si scorge[29].

In tutto il testo di Susinno questa si rivela un'esigenza primaria in concreto oltre che in linea teorica e l'occhio, come annunciato dall'autore in premessa, ne è il mezzo principale. Il caso più esplicito è quello di Pietro Sollima, pittore attivo alla metà del Seicento ma noto solo quale copista di Dürer sia attraverso la biografia di Susinno che grazie agli inventari di casa Ruffo[30], la cui abilità metteva alla prova l'occhio più esperto:

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

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

> Nelle opere di quello poi evvi un non so ché di spirito e di movenza alquanto maggiore, che *l'occhio soprafino ed esperto di una qualche aquila dell'arte* può solamente scernerlo senza abbagliarsi: e questo è quel tanto che lo conferma maestro. Mi ricordo che il signor Carlo Maratta principe de' pittori del nostro secolo, soleva dire che la differenza tra il buono e l'ottimo è picciola, ma insieme di molto pregio. Per cagion di essempio, che differenza fa un idiota tra un diamante ed una lucidissima pasta? Il solo gioelliere discifra di quello il caratto e di questa palesa l'inganno[32].

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

[28] Per una approfondita analisi del rapporto copia/originale nel Settecento si veda PERINI FOLESANI 1991.
[29] La citazione è tratta da P. Guarienti, *Al lettore*, in ORLANDI 1753, p.n.n.
[30] RUFFO 1916, pp. 30, 36, 42; DE GENNARO 2003, p. 77, n. 352, e p. 116, n. 525.
[31] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 145 (c. 152v). Il corsivo, come nelle citazioni che seguono, è mio. Sulla biografia di Pietro Sollima, analizzata in rapporto agli interessi per l'arte fiamminga, rinvio a MANCUSO 2022a.
[32] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 68 (c. 76).
[33] Ivi, p. 66 (c. 74).

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

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

La lunga citazione si rende necessaria per comprendere a pieno non semplicemente il ruolo dell'occhio, ma la netta contrapposizione tra «occhio maestro» e «occhio d'ignorante», tra esperto e «volgo inesperto»: una disputa che richiamava dibattiti di lungo periodo, affermatisi se non dai tempi di Vasari certo nel corso del Seicento, ma nutriti proprio in quei decenni dalla fortuna e dalle polemiche che avevano mosso le *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) di Jean-Baptiste Dubos, assertore del valore del giudizio più libero e disinteressato di un osservatore qualunque[35]. Per Susinno, che a differenza dell'abate francese si concentra su questioni attributive, l'occhio deve essere invece quello del conoscitore, meglio se anche pittore. Non è un caso che il contrasto emerga proprio riguardo ad Alonso Franco, una riscoperta di Susinno, e ritorni poi su Polidoro e la sua scuola, ambito in cui per la prima volta si prova a proporre una ricognizione delle opere originali del maestro e di quelle degli allievi e seguaci, e ricorra ancora su Pietro Sollima, sul quale Susinno è il primo a fornire qualche notizia.

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

> Nobil germoglio della scuola polidoresca fu il Vignerio, il quale così da presso si mise ad imitare lo stile del precettore, che coll'andar degli anni fe' si che più non si distinguessero *dagl'occhi de' pratici* quali fossero per avventura le tele e tavole dello scolaro, quali del maestro[36].

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

---

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

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

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

[37] *Ibidem* (c. 81).

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

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

> La numerosità delle pitture che uscì dalla stanza di Alonzo diminuisce alquanto appresso gl'inesperti e poco intendenti l'altezza del suo caratto, perché non ben conosciute né distinte dagli originali, le attribuiscono *ad occhi chiusi* al fonte tutto chiarissimo[40].

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

> È da sapersi che nel fine dell'anno 1721 fu la stessa tela ingrandita in larghezza ed in altezza. Dubito che col girar degl'anni non venisse a minuirsi dell'autore il pregio colla scordanza del semplice fatto. Ben' è vero che *vedesi ad occhi serrati* la differenza della maniera di chi l'ha ripigliata, vaglia la verità con somma discrezione[41].

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

> Come tale io pretendo saper giudicare quelle cose che caddono sotto il *sindacato dell'occhio*, perché le posso maneggiare con verità a differenza di coloro che solamente le discorrono e vanno speculando in aria su la materia presente, sempre però alla cieca[43].

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

---

[39] L'espressione ricorre, per esempio, nella biografia di Cesare di Napoli, al quale, con l'orgoglio di chi è cosciente di modificare la percezione dei fatti artistici, sono attribuite pitture che si credevano di Deodato Guinaccia. Scriveva Susinno: «La scienza specifica della prenarrata pittura della Presentazione […] è stata la lumiera che quasi *ad occhi serrati* ci ha fatto venire nella presente cognizione di non poter essere alcun altro l'artefice se non Cesare», per concludere: «e per l'avvenire è già sciolta la dubietà che sieno manifatture di Cesare, e non di Teodato» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 79, c. 87v).
[40] Ivi, p. 134 (c. 143v).
[41] Ivi, p. 190 (c. 201).
[42] Ivi, p. 289 (c. 289).
[43] *Ibidem*.
[44] Ivi, p. 294 (c. 293v).
[45] *Ibidem* (c. 294).

Non sorprende a questo punto che la chiusa di tutta l'opera, in coda alla *Lettera responsiva*, proprio prima della parola «FINE», sia un motto che, sebbene del tutto trascurato, non solo riassume quanto emerge dalle ultime pagine del manoscritto ma si ricollega all'assunto della frase iniziale dell'*Argomento della storia al lettore* e alla più volte ribadita fiducia nell'«occhio maestro»: «*Foelices future artes, si soli de iis artifices iudicarent*», attribuito a «Fab: Max: pic:»[46]. Con qualche imprecisione, che sovente si rintraccia in citazioni e referenze autoriali riportate da Susinno, le *Vite* si concludevano con il detto attribuito a Fabio Quinto Pittore, ricorrente nella letteratura cinquecentesca dove era più correttamente riportato: «*Foelices fore artes si de iis soli artifices iudicarent*»[47]. La sentenza nella formulazione del manoscritto non è però il frutto di un semplice errore quanto piuttosto di un plagio, persino per la sua collocazione a chiusa dello scritto, proprio prima del «FINE», dalle pagine delle *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice* di Vincenzo Vittoria che chiudeva allo stesso modo[48]. Al di là di questioni filologiche sulle fonti di Susinno e sul tipo di utilizzo che l'autore ne abbia fatto, la chiusa costituisce una decisiva dimostrazione che il giudizio sulle arti debba essere prerogativa degli artisti. Per restituire loro tale ruolo Susinno si affida anche all'autorità degli antichi, scegliendo peraltro – copiando da Vittoria in realtà – il motto di un antico pittore.

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

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

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

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

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

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

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

[51] CELIO 1638, p. 8.

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

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

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

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

> Ebbe […] una memoria felicissima de' fatti illustri, così degli antichi pittori, come de' più recenti. Si rese perciò così erudito e singolare in conoscere le passate maniere e discernerne in esse gli originali dalle copie, che correvasi all'oracolo de' suoi detti in alcune controversie pittoresche[54].

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

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

Per Martinelli Susinno è quasi sempre «testimone di veduta», e dove non vede lo precisa con l'espressione «per relazione»[59]. La questione è di estrema importanza non solo per misurare il contatto instaurato con le opere da uno storiografo di primo Settecento ma per l'evidente relazione che si instaura con quanto affermato in prima persona da Vasari, che su questo presupposto aveva fondato la sua storia dell'arte che era – è bene sempre ricordarlo – la «prima storia visiva»[60]: «ho pur sempre voluto riscontrar l'opere con la veduta, la quale per la lunga pratica […] riconosce le varie maniere degli artefici»[61]. Ma l'affermazione di Martinelli è valida solo in parte, perché non sempre Susinno ha visto ciò che richiama[62] e non sempre, pur dove certamente non ha visto con i suoi occhi, compare la precisazione «per relazione», opportunamente inserita per contro nella *Vita d'Antonio Gagino scultore, cittadino messinese*, dove appare proprio in contrapposizione con l'espressione «testimone di veduta», con l'autore che chiarisce in prima persona: «e tutto ciò io lo rapporto non come testimone di veduta, ma per

[54] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 126 (c. 135).
[55] *Ibidem*.
[56] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 223-224 (c. 231).
[57] Ivi, p. 240 (c. 247).
[58] La citazione è tratta dalla dedica di P. Guarienti, *Al lettore*, in ORLANDI 1753, p.n.n. Il testo è riportato in PERINI FOLESANI 1991, p. 193, e SPARTI 2008, p. 65.
[59] MARTINELLI 1960, p. XXVI.
[60] BAROCCHI 1979, p. 5.
[61] VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 411.
[62] Si rinvia ai contributi di Valter Pinto e Chiara Piva in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

relazione»[63]. Il passo si inserisce nel racconto sul luogo di sepoltura dello scultore, dove Susinno riprendeva – o meglio copiava, come anche in molti altri passi della *Vita* – quanto già proposto nel seicentesco *Il Gagino redivivo* di Vincenzo Auria[64]. Che faccia riferimento al passo o all'insieme delle notizie biografiche riportate, nel rimandare esplicitamente a una fonte Susinno sembra aver chiara la differenza che intercorre tra scrivere da «testimone di veduta» e scrivere «per relazione», tanto da non descrivere le sculture non vedute per soffermarsi esclusivamente su quelle messinesi, con osservazioni anche stilistiche[65]. Anche questa sua reticenza sulle opere non viste lo conferma conoscitore.

In verità «testimone di veduta» è per Susinno un'espressione che tende principalmente a ratificare un dato e viene utilizzata nei contesti più disparati, sempre con riferimento a evidenze materiali o documentarie, come nella leggenda di Antonello che avrebbe costretto van Eyck attraverso un tribunale fiammingo a trasmettergli i segreti della pittura a olio, dimostrata da carte dell'«Archivio di Bruggia» che alcuni pittori di stanza nelle Fiandre avrebbero verificato da «testimoni di veduta di tutto ciò»[66], o con riferimento a una contemporaneità ai fatti, nel riportare «da un manuscritto del padre Samperi» l'attribuzione di una tavola a Giovanni Simone Comandé con la convinzione che il gesuita «non poteva sbagliare, come testimonio forse di veduta»[67]. Lo stesso Susinno si autodichiara testimone in circostanze simili, che nulla hanno a che fare con il vasariano riconoscere le diverse maniere[68], ma all'entrare nel monastero di San Gregorio quale «testimonio di veduta» le cose cambiano: Susinno mette in rilievo la necessità di recarsi in presenza delle opere per chi ha da comprendere i fatti artistici, nel pieno dell'entusiasmo per la scoperta di un'opera per nulla nota, proprio perché sottratta alla vista, qual era l'*Ultima cena* di Stefano Giordano, allievo di Polidoro.

> Dentro il Monistero di S. Gregorio di Suore di S. Benedetto sta questa maravigliosa pittura, alla quale per farmi *testimonio di veduta* ne fui introdotto. Alla cui vista, confesso il vero, restai quasi incantato e come se rinvenuto avessi una gioia […] esultai ancor io pel giubilo, ed in attestazione di ciò cerco darne a' professori una grata notizia con mostrargli di un dimenticato pittore la perizia, il cui nome dee stare alla luce de' secoli, e non già come è stato sinora involto nelle tenebre della dimenticanza[69].

Una volta entrato, dati e descrizione sono da «testimonio di veduta»: misure puntualissime delle diverse parti che costituiscono l'opera, corredata da due sportelli laterali[70]; descrizione ammirata («Le movenze delle figure, la varietà delle ciere degli apostoli e di Giesù Cristo, par che fussero cuniate su quelle di Polidoro») e accompagnata dalla trascrizione della lunga «soscrizione, scritta a caratteri romani» – uno dei vari casi in cui Susinno rileva le firme – e da altra iscrizione con data; indicazioni sullo stato di conservazione dell'opera che si presenta

[63] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 86 (c. 95v).
[64] Si vedano AURIA 1698, pp. 20-21, e SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 86-87 (c. 95v), per un confronto che ho più estesamente trattato in MANCUSO 2017, pp. 60-61.
[65] MANCUSO 2017, p. 61.
[66] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 24 (c. 33). I pittori da cui Susinno asserisce di avere avuto la notizia sono indicati (c. 32v) come «due uomini celebri ed oltramontani pittori, cioè monsù Iacopo Olandese pittore di bambocciate, e […] Gasparo degli Occhiali Fiamengo pittore di prospettive», o Gaspar van Wittel.
[67] Ivi, p. 123 (c. 132).
[68] «Io son testimonio di veduta, di essersi a' giorni miei cancellata da molte pitture la soscrizione e vendute a' foristieri (antiquari che vanno girando pel mondo) per opere di Polidoro maestro» (ivi, p. 68, c. 76).
[69] Ivi, p. 70 (cc. 77-77v). Il passo è ripreso anche in MARTINELLI 1960, p. XXX, nota 29. L'opera è oggi conservata presso il Museo regionale di Messina.
[70] «Opera veramente senza pari, non solo per l'artificio pittoresco ma anche per la grandiosità di trentadue palmi in larghezza e dieci in altezza, a libro sopra tela. Il solo vano di mezo si è di palmi sedici, colle due portelle otto ed otto che apertamente montano a trentadue palmi» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 70, c. 77v).

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

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

> La qual pittura credono alcuni di Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento, d'altri di Carlo Veneziano. Io però sarei di opinione che fosse di Ciccio di Maria napolitano della sua prima maniera, e ciò apertamente conoscesi da una tela del sudetto di Maria nella vicina città di Scilla in Calabria all'altare maggiore de' Padri Cappuccini[72].

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

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

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

[71] Ivi, pp. 70-71 (c. 78). Susinno, alla costante ricerca di autografie e attribuzioni corrette, concluderà: «La presente dilucidazione io stimo che sarà lumiera sufficiente per discifrare fra le molte opere della scuola polidoresca, esistenti in Messina, le manifatture di questo messinese dipintore Stefano Giordano, colla speciale notizia, per non confondersi col proprio maestro» (ivi, pp. 72-73, c. 80).
[72] Ivi, p. 214 (cc. 222v-223).
[73] MARTINELLI 1960, p. XXX.
[74] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 99 (c. 106v).
[75] Ivi, p. 286 (c. 286v).
[76] Ivi, p. 185 (c. 196).

loro»[77]. Ma in molte delle biografie tutta la struttura del discorso è affidata a una mappa di 'vedesi', in cui si rincorrono le indicazioni dei luoghi, seguite dall'individuazione dell'opera e dal commento a quanto si può vedere. La *Vita di Teodato Guinaccia* – ma non è il solo caso – si compone così di un *incipit*, della precisazione sulla provenienza dell'artista («Nella città di Napoli nacque alla luce del mondo costui»[78]), di una sintetica e ancora generica definizione del fare del pittore («Fu meritamente stimato al par di quello [Polidoro], e per il buon disegno ed altresì per l'incomparabile bellezza del suo colorito»[79]) e dell'elenco delle opere («veritiere testimonianze di tutto ciò sono le sue tavole, vere panegiriste del suo merito»[80]) affidato a una indispensabile topografia di chiese e conventi puntualmente precisata in un'anafora di «nel», «nella», «nello»[81]. La mappa dei luoghi si infittisce in quell'interessantissimo *unicum*, o «appendice d'eccezione»[82], che è il «Catalogo dell'opere del Rodriguez»[83] che chiude la *Vita* dedicata all'artista, che Martinelli non esita a paragonare all'elenco delle sculture di Bernini proposto negli scritti di Baldinucci[84], con l'esplicito intento di affidare alle opere la ricostruzione dell'attività dell'artista che, pur in mancanza di un elenco sintetico finale, caratterizza tutte le biografie di una certa consistenza, da quella dedicata a Filippo Paladini, a quella di Antonio Catalano il Giovane, all'ultima destinata a Filippo Tancredi, tutte fondate e interamente costruite su un catalogo ragionato delle opere, come nessun vero storico dell'arte dopo Vasari poteva esimersi dal fare.

3. Maniere, scuole, stili

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

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

[77] «Addunque solo mi rimane che a pro e diletto de' curiosi trascriva qui le sue dipinture, per altro delle più belle ed insigni che ritrovansi nella di lui patria: in esse spiegherassi la maniera e la eccellenza loro, che serviranno di scorta nel tempo stesso a meglio proseguire la incominciata storia di Alfonzo Franco» (ivi, p. 46, c. 55).
[78] Ivi, p. 66 (c. 74).
[79] *Ibidem*.
[80] *Ibidem*.
[81] «Nella chiesa di Giesù e Maria del Casalotto di S. Filippo quattro miglia lontano da Messina […] nella Cappella del SS. Nome di Giesù nel Tempio di S. Girolamo de' Padri Predicatori […] Nella chiesa de' Funari […] Nell'Arciconfraternita della SS.ma Trinità […] In S. Francesco di Assisi de' P. P. Conventuali Minori […] Nella gran basilica de' Padri Basiliani […] sotto titolo del SS. Salvatore nella riviera del Faro […] Nell'oratorio di S. Basilio sotto titolo degli Azzurri […] nella chiesa delle Monache dette di Basicò» (ivi, pp. 66-67, cc. 74-75v).
[82] MARTINELLI 1960, p. XXXIX.
[83] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 141-142 (cc. 150-151).
[84] MARTINELLI 1960, p. XXXIX.
[85] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 19 (c. 28v).
[86] Ivi, p. 74 (c. 81v).
[87] Ivi, p. 76 (c. 85).
[88] Ivi, p. 88 (c. 97).
[89] Ivi, p. 103 (c. 110v).

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

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

> Per intelligenza della storia, veniamo per prima alla maniera che praticava. Ebbe Giovanni una gran maniera (e così può dirsi) imperciocché atteggiava spiritosamente. Nel suo disegnare ritrovasi un gusto carraccesco, sodo e tondeggiante; abbondò in far le figure carnose, niente occorrendo macilente e magre: tutto ciò fu effetto del suo stile, il quale tirava alquanto a quello d'Enrigo Golzio olandese; formava le sue mani tortuose ma belle. La sua maniera non può dirsi caricata […]. Ritenne assai del Massimo [Stanzione] nel grandioso operare, ma egli pare più tosto scolare di Andrea Camassei, che del sudetto Massimo. Il suo dipignere a fresco fu maraviglioso, usava di accrescere forza e rilievo coi colori così ben temperati fra di loro che le sue pitture a fresco diconsi una musica piena, quando dalla contrarietà de' tuoni se ne forma l'armonia. In far putti a' tempi suoi non ebbe pari: le sue tele dipinte a olio, sono scolorate perché usava pochi colori, ed il tempo edace gliel'ha rosi e consunti[92].

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

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

[90] Ivi, p. 176 (c. 185v).
[91] Ivi, p. 226 (c. 234).
[92] Ivi, p. 227 (cc. 234v-235).
[93] Ivi, p. 263 (c. 267v).
[94] Ivi, p. 43 (c. 50v); l'espressione «grande maniera» ricorre, sempre a proposito di Raffaello, ivi, p. 74 (c. 81v).
[95] Ivi, p. 122 (c. 131).
[96] Ivi, p. 98 (c. 105v).
[97] *Ibidem* (c. 106).
[98] Ivi, p. 206 (c. 214v).
[99] Ivi, p. 248 (c. 253).

lemmi del *Vocabolario* baldinucciano, con il ricorrere di «maniera forte, o gagliarda»[100] a spiegare Caravaggio e alcune opere di Giovanni Simone Comandé e di Placido Celi[101]; «maniera ideale»[102] attribuita a Scilla[103]; «maniera risentita»[104] propria ancora una volta di Caravaggio, ma anche di Vignerio[105]; «maniera secca»[106] attribuita con sfumature differenti a Mariano Riccio, a Lazzaro Calamech, al primo Caravaggio e al primo Scilla[107]; «maniera svelta»[108] riconosciuta a Catalano il Vecchio e ripresa da Raffaello[109].

Spiegando i caratteri dell'operare di ciascun artista, Susinno utilizza i più vari sinonimi del termine maniera, tra cui usa spesso 'andare', inteso figurativamente come modo in cui si muove la mano di un pittore e come risultato del suo lavoro. Così «nelle fatture di Mariano Riccio osservasi l'andare polidoresco, ma caricato, che pende assai alla secca maniera»[110]; in un'opera di Antonello Riccio si può riconoscere «una delle più rare pitture che ritrovansi in Messina non solo per la grandezza della tavola e bellezza dell'artificio, ma altresì per una certa numerosità di figure sull'andare di Polidoro»[111]; mentre compaiono anche l'«andare» di Catalano l'Antico[112], di Guido Reni[113], del Domenichino[114] e l'«andare grandioso di Giovanni Lanfranco parmeggiano»[115].

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

[100] BALDINUCCI 1681b, p. 88.
[101] Su Caravaggio si veda SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 108, 112 (cc. 116v, 120); per le «opere gagliarde e piene di forza» di Comandé, ivi, p. 122 (c. 130v); per «la maniera […] in ver bella, soda, e gagliarda, con forza d'oscuri» di Placido Celi, ivi, p. 248 (c. 253v).
[102] BALDINUCCI 1681b, p. 88.
[103] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 236 (cc. 243-243v).
[104] BALDINUCCI 1681b, p. 89.
[105] Per Caravaggio, SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 108 (c. 116); per il modo di Vignerio «forte e risentito», ivi, p. 74 (c. 81v). L'espressione ritorna anche a proposito dell'antica scuola di Atene «risentita e forte», richiamata nell'*incipit* della *Vita di Domenico Maroli* (ivi, p. 203, c. 213).
[106] BALDINUCCI 1681b, p. 89.
[107] Su Riccio si veda SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 52 (c. 61); su Calamech ivi, p. 96 (c. 104); su Caravaggio ivi, pp. 108, 112 (cc. 117, 120); su Scilla ivi, p. 235 (c. 242v).
[108] BALDINUCCI 1681b, p. 89.
[109] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 100 (c. 107v). All'interesse per le maniere individuali in Susinno fa riferimento anche la recensione di BERNINI 1961.
[110] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 52 (c. 61).
[111] Ivi, p. 77 (c. 85v).
[112] Ivi, p. 169 (c. 178v), *Gaspare Camarda*.
[113] Ivi, p. 171 (c. 180v), *Padre Feliciano di Messina cappuccino*.
[114] Ivi, p. 285 (c. 285v), *Vita di Filippo Tancredi*.
[115] Ivi, p. 283 (c. 284), *Vita di Filippo Tancredi*.
[116] Ivi, p. 23 (c. 32v).
[117] Ivi, p. 108 (c. 117).
[118] Ivi, p. 114 (c. 122). Sulla *Vita* dedicata al pittore e sulle fonti utilizzate si vedano NATOLI 1966-1968; VALDINOCI 2010; MANCUSO 2022b.

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

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

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

> La maniera di questo celebre artefice fu mai sempre secondo il gusto caravaggesco e die' più nell'oscuro che nel vago colorire; ma quantunque oscuro fu tenero oltremodo e i contorni ne' suoi dipinti tondeggiano assai bene ed hanno del grande stile e maestrevole. Quasi sempre usò mettere poca massa di colori e per questo la sua maniera riusciva sfumata: ben è vero che nelle sue figure vedesi un ottimo rilievo[129].

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

[119] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 249 (c. 253v).
[120] Ivi, p. 60 (cc. 68v-69).
[121] Ivi, p. 235 (c. 242v).
[122] Ivi, p. 46 (c. 55).
[123] Ivi, p. 49 (c. 58).
[124] Ivi, p. 123 (c. 132).
[125] Ivi, p. 191 (c. 201v).
[126] Ivi, p. 23 (c. 32).
[127] Ivi, p. 49 (c. 58).
[128] Ivi, p. 116 (c. 123v).
[129] Ivi, p. 119 (c. 127). Per l'importanza del passo ai fini della comprensione dei modi del pittore si veda D. SPAGNOLO 2004. Un primo studio della biografia di Minniti di Susinno è in AGNELLO 1964.
[130] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 68 (c. 76).

connotazione di stile ha senza dubbio la «maniera de' pittori greci»[131] con cui Susinno individua l'arte bizantina o più in generale quella precedente la rinascita giottesca, come accadeva già in Vasari e più tardi in padre Sebastiano Resta[132]. E dall'ammirato Vasari Susinno riprende la più fortunata definizione di maniera quando, nella *Vita di Girolamo Alibrando*, spiega che il pittore «Andava in traccia della maniera moderna»[133], bene individuando principalmente in Leonardo e Raffaello i fautori di una svolta.

Il termine 'stile' sembra utilizzato senza troppo differenziarsi da 'maniera'[134]. Ricorre frequente lo «stile polidoresco»[135] – o «grandioso stile di Polidoro»[136] o «stile del gran Polidoro»[137] ma anche «dipigner risoluto e polidoresco»[138], «spirito polidoresco»[139] o «praticare polidoresco»[140] – ma compare anche lo «stile guidesco»[141] e lo «stile cortonesco»[142], analogo a «maniera cortonesca»[143]. Al di là dell'uso dei termini, il caso Polidoro aiuta a comprendere meglio quanto Susinno avesse compreso lo stile dell'artista, in bilico tra classicismo e intensa espressività[144], che a confronto col maestro Raffaello si mostrava «più ferace, e di uno spirito sommo»[145], essendo «ferace inventore» di scene di intenso naturalismo che «dimostrano la verità degli accidenti, come se fussero nello stato presente»[146]. Anche in questi casi il fine ultimo della individuazione di uno stile è l'attribuzione. Nella biografia di Stefano Giordano, dopo essersi soffermato su alcune opere firmate, Susinno aggiunge, «per offerire ai curiosi un qualche altro maggior lume di questo famoso dipintore», un'altra tavola che «è altresì dell'istesso», precisando: «Si è potuta dare questa speciale notizia a cagione che il presente lavorio è totalmente portato sul medesimo stile delle predette tavole»[147].

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

131 Ivi, p. 12 (c. 21v).
132 Sulla ripresa del termine da Vasari si vedano MANCUSO [2009], p. 187, e MANCUSO 2012, pp. 89-90; sull'uso di 'greco' e 'grecanico' in Resta si veda BROVADAN 2020.
133 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 37 (c. 45v). Sulla valenza anche cronologica data all'espressione nel testo di Susinno e su Alibrandi come momento di apertura di una nuova fase della pittura messinese si vedano PINTO [2009], in particolare p. 181, e PINTO 2011, p. 305.
134 Martinelli suggeriva una sottile distinzione nell'uso dei due termini da parte di Susinno, che attribuiva a suo avviso una valenza esclusivamente tecnica al termine 'maniera' e un riferimento alla «forma pittorica» quale esito di un processo creativo alla parola 'stile' (MARTINELLI 1960, p. XXVIII).
135 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 69 (c. 76v), *Alfonzo Lazzaro.*
136 Ivi, p. 72 (c. 79v).
137 Ivi, p. 74 (c. 81v).
138 Ivi, p. 60 (c. 68).
139 Ivi, p. 67 (c. 75).
140 Ivi, p. 122 (c. 131).
141 Ivi, p. 172 (c. 181).
142 Ivi, p. 223 (c. 230).
143 Ivi, p. 194 (c. 205).
144 Sulla posizione autonoma di Polidoro nella scuola di Raffaello e rispetto al maestro si vedano le osservazioni di Barbara Agosti e Ippolita Di Majo nell'*Introduzione* a D'ALIBRANDO/AGOSTI–ALFANO–DI MAJO 1999, in particolare pp. XVI-XVII, XXI-XXVIII, richiamate in GENOVESE 2011, p. 450; si veda inoltre quanto già in BOREA 1961(1962).
145 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 56 (c. 65v), in riferimento al confronto tra le tavole con l'*Andata al Calvario* dei due artisti.
146 Ivi, rispettivamente alle pp. 60 e 65 (cc. 68 e 73v).
147 Ivi, p. 72 (c. 79v).
148 Ivi, pp. 63, 99, 102 (cc. 72, 106v, 109v).
149 Ivi, p. 147 (c. 156v).
150 Ivi, p. 186 (c. 196v).
151 Ivi, p. 227 (c. 234v).
152 MARTINELLI 1960, p. XXX; SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 119 (c. 127).

individuabile nelle opere di Mario Minniti, ma anche di Alonzo Rodriguez e di Andrea Suppa, precisando anche, a proposito di Francesco Nicola Maffei pittore, «del suo dipignere gustoso e caravaggesco, attaccato al naturale, sapendo contrafare assai bene la carne con gran massa di colori»[153]; o ancora, in ambito scultoreo, il «gusto mirabile del cavalier Bernino»[154] cui si ispirano le opere di Vincenzo Tudisco. Il termine è usato anche per rinviare ai modi di Raffaello, con «un gusto antico raffaellesco, con panni attaccati al nudo e secchi»[155], o per riprendere la definizione di 'statuino', che non poche polemiche aveva comportato nella definizione dello stile di Annibale Carracci a Roma proposta da Malvasia[156] e che in Susinno ricorre in un pertinente confronto di stili tra allievo e maestro e tra pittura e scultura:

> Per erudizione de' curiosi si dà la notizia che le opere di questo Lazzaro Calamech confondonsi co' dipinti del su descritto maestro Mariano Riccio pittor messinese, e par che amendue fossero stati prima scultori e poi dipintori, per il loro gusto secco e statuino[157].

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

> stabilirono amendue esercitarsi in pubbliche tavole, condotte però con disuguali regole, imperciocché Luigi seguiva la maniera raffaellesca, dilettandosi di chiari scuri sul gusto di Polidoro che in un tal genere riuscì eccellentissimo; Alonzo al contrario seguiva il naturale, tirando da quello tutte le sue idee. Insorta adunque per la diversissima maniera tra loro pittoresca contesa, tacciavansi l'uno coll'altro, imperciocché Alonzo biasimava dell'antichità le seccaggini, Luigi chiamava il fratello schiavo del naturale, senza il cui appoggio non sapesse dar passo[158].

Maniere che Susinno riesce non solo a riconoscere come «diversissime» ma anche ad apprezzare obiettivamente, come rivela la sua assoluta stima per le opere dello stesso Alonso Rodriguez «prencipe de' messinesi pittori»[159], un rompicapo per quanti continuano, sulla base di poche massime, ad appiattire le *Vite* di Susinno sul classicismo belloriano, senza considerare come con atteggiamento da conoscitore l'autore si limiti a una valutazione, senza pregiudizi se non quello del consueto campanilismo, dell'abilità dell'artista e della qualità delle sue pitture[160]. Tra obiettività e campanilismo Susinno si muove anche nel mettere a paragone i modi di Antonio Catalano il Vecchio – uno dei migliori artisti attivi a Messina per l'autore – e quelli di Caravaggio, confronto sagacemente affidato a uno dei motti fatti pronunciare dal lombardo in Sicilia, durante una visita presso una chiesa messinese in cui una pala del toscano Paladini è prontamente apprezzata a discapito di quelle di Catalano:

> La satirica lode [di Caravaggio] fu questa: Or questo è quadro e l'altre tele son carte da giuoco, intendendo così rovesciare la vaghezza del Cattalani, perché il Caravaggio valevasi di quell'ombre gagliarde che nel Cattalani non s'osservano, essendo un altro stile oppostissimo: uno troppo delicato e dolce, e l'altro troppo aspro e fiero[161].

---

153 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 178 (c. 188).
154 Ivi, p. 129 (c. 137v).
155 Ivi, p. 235 (c. 242), *Agostino Scilla, pittore, filosofo messinese.*
156 Susinno potrebbe avere ripreso l'espressione sia direttamente da MALVASIA 1678, I, pp. 359, 484, sia da Bellori che contesta ovviamente il bolognese per esempio in BELLORI/BOREA 2009, pp. 626-627, 633.
157 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 96 (c. 104).
158 Ivi, pp. 131-132 (c. 141).
159 Ivi, p. 129 (c. 139).
160 Il «Catalogo dell'opere del Rodriguez» è ivi, pp. 141-142 (cc. 150-151). A proposito del giudizio estremamente positivo sul pittore caravaggesco e del controverso rapporto di Susinno con Bellori si rinvia a MANCUSO 2022b.
161 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 112 (c. 120).

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

Al di là dei confronti tra opere e pittori, in pieno accordo con quella ricerca di filiazioni che caratterizza l'approccio dei conoscitori, la maniera dei maestri è sempre ripresa da discepoli e seguaci: così nell'elenco di pittori fiamminghi che Susinno stila – traendolo da Domenico Lampsonio[163] – nella vita di Salvo d'Antonio, compaiono «Girolamo Cook detto Cocco Fiamengo con maniera simile al Durero» o «Giovanni Vanenumbrachen [van Houbracken] chiamato in Messina il Fiamengo: fu questi un allievo il più valoroso del Rubens […] lasciò memorie famosissime del suo pennello sul gusto e maniera vigorosa del maestro»[164]; mentre Girolamo Alibrandi è attratto da «alcune pitture di Lionardo da Vinci: onde con più esattezza cercava accostarsi a quella maniera per altro difficile»[165]; Mariano Riccio «talmente avanzossi sotto la direzione di Polidoro (nella cui maniera s'è quasi inviscerato)»[166]; Antonino Pulegio, allievo di Casembrot, «fu simile alla maniera del maestro in far vedute di marine con vascelli e galere, paesi con figurine di pastori e pastorelle con animali vari»[167]; Antonio Catalano il Giovane sceglie di seguire uno dei suoi maestri tanto che «la maniera però sua tira assai alla maniera di Giovanni Simone [Comandé] e niente alla tanto delicata maniera del padre nell'unione de' colori»[168]; Pier Francesco Ferrante «seguiva […] la maniera del suo maestro con un tingere facile, dolce e chiaro» e risultava pertanto «uniforme alla maniera grande di Guido [Reni] suo maestro»[169]; e fra Emanuele da Como palesava la sua discendenza da Agostino Scilla perché «la maniera sua tira molto alla scillesca. Vaglia però la verità, più tenera e più morbida»[170]. E l'elenco potrebbe continuare.

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

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

[162] «Tutte le di lui tele sono vaghe ed amene, e siccome allettano l'occhio degl'inesperti tratti dall'amenità, altresì dilettano i professori conoscenti della loro maestrevole eccellenza. Fra Mattia Preti spesso visitava questa pittura pel diletto che ne ritraeva l'animo suo, e con tutto ciò che la maniera dello stesso Mattia fusse oppostissima e lontana dalla leggiadria, delicatezza e sfumatezza, perché le opere sue caricò con forza per dargli maggior rilievo, non lasciò per questo qualificarla per opera degna di lode» (ivi, p. 98, c. 106).
[163] Sull'importanza della ripresa di una fonte così poco diffusa da parte di Susinno si veda PINTO 2022.
[164] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 33-34 (c. 42).
[165] Ivi, p. 37 (c. 45v).
[166] Ivi, pp. 51-52 (c. 60).
[167] Ivi, p. 174 (c. 184).
[168] Ivi, p. 184 (c. 195v).
[169] Ivi, p. 202 (cc. 210v-211).
[170] Ivi, p. 251 (c. 256).
[171] Ivi, p. 246 (c. 251v).

caravaggeschi di belloriana memoria si aggiungono anche i siciliani[172]; la *Vita d'Antonino Barbalonga ed Alberti* termina con l'elenco di «alcuni scolaj degni di lode», che a parte «quattro come Domenico Marolì, Agostino Scilla, Onofrio Gabriele ed Antonino Cattalani detto il Giovine»[173], cui Susinno dedicherà una specifica biografia, sono Bartolomeo Tricomi, Giacomo Tartaro, Francesco Di Giovanni e Antonino Gaetano, di cui possediamo essenzialmente le poche notizie riportate da Susinno[174]; quella di Agostino Scilla è seguita da brevi biografie degli allievi: dal fratello Giacinto, a Giuseppe Balestriero, Antonino Madiona, Cristoforo Lo Monaco, Antonino La Falce, Giuseppe di Paola, Placido Celi, Luca Villamaci[175].

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

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

[172] «Que' che diedero ad imitare la sua maniera furono non pochi, come il Guercino da Cento, Bartolomeo Manfredi nativo di Mantova, Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto, il quale per rendersi inventore di cosa se ne fece su quella maniera forte una sua tutta di trattoni, Gherardo Honthorst nato in Utrecht, Valentino nativo di Brié francese, città poco distante da Parigi, Carlo Saracino, Mario Minnitti siracusano, seguendo lo stile del Caravaggio con maniera vigorosa e tinta, avanzossi più d'ogn'altro naturalista nella disposizione delle figure; Alonzo Rodriquez, Andrea Suppa, amendue messinesi pittori, li quali assai si compiacquero delle opere del famoso Caravaggio» (ivi, p. 116, cc. 123v-124).
[173] Ivi, p. 159 (c. 167v).
[174] Ivi, pp. 159-160 (cc. 167v-168v).
[175] Ivi, pp. 244-251 (cc. 250v-255v).
[176] Ivi, p. 236 (cc. 243-243v).
[177] Ivi, p. 104 (c. 111).
[178] Ivi, pp. 107 e 134 (c. 115v e 143v).
[179] Ivi, p. 108 (c. 116v).
[180] Ivi, p. 248 (c. 253v).
[181] «Imparò in quel mentre a far fogliami arabescate ed intagli e cartelle sull'andare romano» (ivi, p. 258, c. 262v, *Giuseppe Egitto*).
[182] Ivi, p. 236 (c. 243), *Agostino Scilla.*
[183] Ivi, p. 53 (c. 63).
[184] Ivi, p. 65 (c. 74).
[185] Ivi, p. 160 (c. 170).
[186] Ivi, p. 103 (c. 110v).
[187] Ivi, p. 106 (c. 115).

Minniti pittore siracusano[188], ma anche la ridondante connotazione di messinese, da Antonello «pittore e cittadino messinese»[189] – come Girolamo Alibrandi, Antonello Riccio, Catalano il Vecchio, Comandé, Marolì e altri fino al conclusivo Filippo Tancredi – ad Alfonso Franco, Salvo d'Antonio, Stefano Giordano, Iacopo Vignerio e molti a seguire, tutti con sottotitolo alla vita «messinese pittore», ben enfatizzato persino nel poco noto – e assolutamente sconosciuto a Susinno che semplicemente lo rintraccia in Malvasia – *Giovanni Borghesi da Messina*[190] o anche nella *Vita d'Antonio Gagino scultore, cittadino messinese*[191], che messinese non era. Era una viva sensibilità al criterio della patria, emerso già nelle titolazioni delle *Vite* di Vasari e poi presente sin dagli inizi del Seicento e prima ancora di una chiara definizione delle scuole pittoriche italiane[192], che in Susinno nasconde ovviamente, oltre che sfumature campanilistiche rispetto ai numerosi messinesi, un nesso tra provenienza geografica e scelte stilistiche e comunque una concezione di pluralità di scuole pittoriche italiane.

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

> Si discoperse in quella tavola una nuova maniera ed un modo non usitato di colorire, sì per la freschezza dell'impasto come per l'unione de' colori. Invenzione molto dissimile dell'uso della tempera fin allora praticato, che per la sua languidezza non dava quella perfezione alle figure, né quella vivezza alle carnagioni[195].

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

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

---

188 Ivi, p. 116 (c. 124v).
189 Ivi, p. 17 (c. 26v).
190 Ivi, p. 53 (c. 61). Per riferimenti al pittore e alle notizie riportate in Susinno si veda Valter Pinto in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».
191 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 81 (c. 90), su cui rinvio a MANCUSO 2017, pp. 59-64.
192 Il pensiero corre al bresciano Giulio Cesare Gigli e alla sua *Pittura Trionfante* (Venezia 1615) che Silvia Ginzburg ha definito «un tentativo […] di descrivere la geografia artistica dell'Italia tra Cinque e Seicento; […] un documento estremamente prezioso dello stato della coscienza regionale a quella data» (GIGLI/AGOSTI–GINZBURG 1996, p. 10), ma che non fa mai riferimento a un sistema di scuole, bensì, in maniera meno stringente, alle patrie degli artisti; su questi aspetti si veda M. SPAGNOLO 1996, p. 70.
193 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 144 (c. 152v), a proposito di Pietro Sollima, e p. 166 (c. 176), a proposito di Giovanni van Houbraken.
194 Ivi, p. 145 (c. 152v). La precisazione si rintraccia nella biografia di Sollima, per metà dedicata a Dürer con notizie ricalcate su ORLANDI 1704, dove in contrapposizione all'arte d'oltralpe compare anche l'espressione «modo italiano». Sulla perspicace analisi di Susinno e sulle notizie relative ai pittori olandesi e fiamminghi si veda MANCUSO 2022a. Sono presenti nel manoscritto la *Vita di Abramo Casembrot, olandese* e la *Vita di Giovanni, Ettore e Nicolino van Houbrachen pittori*. Cfr. SUSINNO/MARTINELLI 1960, rispettivamente pp. 160-165 (cc. 170-174v) e 165-167 (cc. 175-177v).
195 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 21 (c. 30).
196 Ivi, p. 35 (c. 43).

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

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

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

> Intanto noi sappiamo accertatamente di esse [serie] il loro discorrere, in quanto che le troviamo connesse a quell'altre, che a queste opere precedettero, tirando la loro origine dalle quattro scuole antiche della Grecia: cioè Atene, Corinto, Rodi e Sicione, alle quali poi successero in Italia Firenze, Roma, Venezia e Bologna. Con questo metodo ho scritto la presente operetta, volendo con ciò quasi porgere a' curiosi un filo sicuro per camminar con certezza nella presente storia[201].

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

---

197 Ivi, p. 13 (c. 22v).
198 Ivi, p. 35 (c. 42v). Per Vasari era sinonimo di maniera «goffa» e «rozza», come emerge in VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, III, p. 10. Per l'accezione negativa del termine 'greco' in Resta si veda BROVADAN 2020, p. 41.
199 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 155 (c. 163v).
200 Ivi, p. 99 (c. 107).
201 Ivi, pp. 13-14 (cc. 23-23v).
202 Ivi, p. 13 (c. 22v).
203 *Ibidem* (c. 23).
204 BALDINUCCI 1681-1728, *L'Autore a chi legge*, I, p.n.n. Fa eco Susinno che afferma di aver composto una compendiaria storia della pittura «da tre secoli infino al presente, per quello che tocca alle cose di Messina. Lasciando ad altri in appresso aperta la strada di trascrivere le glorie di non pochi pittori viventi» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 16, c. 26). Il termine 'serie' ebbe una qualche fortuna già al tempo, tanto da entrare nel titolo di una delle tardive reazioni locali a Vasari: la *Serie dei pittori veronesi* del pittore Giambettino Cignaroli, nella raccolta di Giovanni Battista Biancolini (Verona 1749).

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

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

Tale concezione era propria di tanta letteratura tardo-seicentesca: tralasciando Bellori che nelle sue *Vite* usa il vocabolo 'scuola' più a indicare per esempio la prediletta bottega dei Carracci che non con esplicite connotazioni geografiche, anche Malvasia rimane ancorato alla duplice valenza del termine e, pur ben conscio dell'esistenza di uno stile sovraindividuale, ne mantiene un uso che predilige il riferimento alla scuola di un maestro, come fa persino Baldinucci che nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* inserisce il lemma «scolare»[207], e non scuola, e nelle *Notizie de' professori del disegno* concepisce in prima istanza la scuola come luogo del tramandarsi di una maniera dal maestro all'allievo[208].

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

> Federico Barocci da Urbino, nell'eccellente maniera di cui fece tal profitto che lo rassomigliò in tutte le qualità, come a dire nella sfumazione e soavità de' colori, nelle idee, modo di storiare, nelle azzioni pure e naturali, nella graziosità de' putti colle bocche ridenti, ne' visi delle donne dolci e sopramodo adorne di ogni beltà[209].

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

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

[205] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 97, 277 (cc. 105, 280).
[206] Ivi, p. 16 (c. 26).
[207] BALDINUCCI 1681b, p. 148.
[208] Per una buona sintesi dell'uso del termine nella storiografia seicentesca si veda PASTRES 2012, in particolare, su Malvasia e Baldinucci, pp. 193-194. Il contributo è in larga parte riproposto in PASTRES 2018.
[209] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 98 (c. 105v).

> lavorata dal sudetto Guercino, io senza passion veruna avrei giurato che fosse di mano di questo messinese artefice[210].

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

4. L'interesse per la tecnica

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

> Dipigneva quasi giuocando; disegnava le gran storie coll'unghia del dito, graffiando in tal guisa la tela, e questo era il suo gesto che rendeva visibili le sue prime idee, poi tosto dava di piglio a' pennelli, e senza altro apparecchio dipigneva alla prima e con finitezza, quindi in poche ore finiva delle gran tele abbozzate, perché gli dava alcuni oscuri di nero di spalto ed altri piccioli tocchi. Il tempo ha caricato alquanto i contorni delle sue figure e perciò vedonsi forti un poco; ed ancorché negli atteggiamenti fossero molto vivaci, non per questo non ebbero la sua morbidezza[212].

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

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

> faceva l'arricciato della calcina grosso mesticato con sterco di cavallo, quindi con mistura di pece greca e mastice, insieme fuse al fuoco e date nelle mura, che facevale poi spianare con una mescola da calcina fatta rovente al fuoco. Onde hanno potuto queste sue cose conservare benissimo il colore e reggere all'umido. La stessa mistura serve per lavorare sopra pietre, vari marmi e lastre durissime[213].

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

Il terzo esempio riportato da Martinelli, dopo alcuni cenni ad aspetti tecnici diffusamente richiamati in tutto il testo[214], è relativo a Filippo Tancredi, la cui *Vita* è

---

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

[211] MARTINELLI 1960, p. XXVI.

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

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

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

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

> Dei gran lavori faceva le macchie colorite: altre volte disegni d'acquarello; né dell'opere faceva i cartoni intieri ma alcuni pezzi con quattro segni di carbone sprezzati, e molte volte appena li faceva. Riuscì nel dipignere nelle volte e soleva dire che la distanza gli dava una bella vernice ai suoi lavori. Correva voce che avesse vari secreti in dipignere così vago e fresco. Egli però lavorava a vero fresco, con semplici terre e calce di Palermo, ch'è crassa e pastosa al par della biacca, affermando che il solo secreto si era questo che non tormentava il colore. […] L'opere sue paiono formate ad un corso di pennello, non apparendo niun segno di costure come se fossero state fatte in sol giorno. Fu singolare nel panneggiare con piegature naturali, semplici, ammaccati senz'asprezza o affettazione, che tutte le vedea sul manichino dal vero. Portato dalla natural furia del suo felice pennello, non si fermò mai nella correzzione d'un buon disegno, né tampoco nell'espressione degli affetti e passioni […]. Li suoi dipinti son dolci e teneri, e pure appaiono vigorosi con forza e rilievo, con maraviglioso concerto di colori cangianti, ben composti fra di loro, che da' pittori intendenti chiamasi artifiziosa musica, piena e strepitosa, quando tutti i toni contrari formano l'armonia[215].

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

Lo stesso nella descrizione della pratica della pittura su tela:

> La maniera di Filippo in olio fu parimente vaga, sfumata, finita dolce e gustosa. Egli però dipigneva con cinque soli colori, cioè biacca, terra gialla, terra rossa, alacca e terra nera la quale maneggiavala cosi discretamente che pareva di mettere azzuro e non nero; nel finire usava alacche fini, azzurro, giallo santo; fu sua special grazia maneggiare l'indaco, che faceva apparirlo azzurro, in fare campi d'aria pavonazzi, verde composto coll'indaco e giallo santo. Le carnaggioni sue pastose, dilicate e squisite: le teste delle donne, al sommo vezzose e ridenti, che vedevale dai rilievi e dal naturale; li suoi putti furono di bel gusto, all'andare del Domenichino, bene impastati con masse di colori. Finiva le sue tele più con le dita che coi pennelli, i suoi panni bianchi erano teneri e belli; fu geniale a' panni d'alacca fina ed a' panni gialli[216].

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

Anche se talvolta in maniera non del tutto coerente, Susinno non perde occasione per inserire stralci che sembrano ripresi da un trattato tecnico, come accade nella *Vita* di Barbalonga dove, in una delle sue consuete digressioni motivata solo dall'avere ritrovato un tondo in ceramica nella stessa chiesa in cui era custodita un'opera del pittore, inserisce una breve ma puntuale spiegazione della tecnica della terracotta invetriata, non a caso ricopiata da Vasari, puntualmente citato nella nota a margine[218].

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

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

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

[217] NOVA 2016, p. 117.

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

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

> Domenico però non si servì mai di vari colori, come se dir vogliamo terre bruggiate, vari neri e cose consimili più tosto sofistiche che giovevoli: adoprava solo i correnti ed i più comunali, spesso servendosi nel tignere le carnaggioni del giallo santo, il quale gli era così familiare che parevagli di non sapere né poter dipignere senza di un tal colore[219].

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

> Il tempo ha caricato alquanto queste sue pitture in olio, credo per l'uso della terra d'ombra brugiata ed altri colori brugiati i quali col tempo molto danneggiano e deonsi fuggire. Andrea fuggì in lavorare in olio affatto l'uso della terra rossa, valendosi del solo cinabro, il quale fa lo stesso effetto quando non è misticato colla terra rossa che lo addolcisce assai[220].

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

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

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

> La maniera sua veniva praticata con faciltà da' suoi scolari, e specialmente nell'abbozzare imperciocché abbozzava i suoi lavori assai sporchi. Non lavava mai i pennelli per avere così non mai le tinte schiette, sempre le voleva lorde e rotte di tinta varia per fare armonia[224].

---

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

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

[220] Ivi, p. 218 (c. 226v).

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

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

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

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

E ancora:

> Fu perciò nimicissimo del cinabrio, valevasi della terra rossa che fa le tinte tenere e soavi. Dava un documento a' suoi scolari: che i colori posti su la tela non li tormentassero, ma che solamente ne' contorni cercassero di unirli, lasciandoli di dentro nell'occorsa casualità e furore dei pennelli[225].

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

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

Anche qualora le sue considerazioni critico-stilistiche fossero fondate su osservazioni tecniche tratte, come frequentemente accade, da altre fonti, l'uso peculiare delle espressioni riprese restituisce a Susinno tutto il merito del suo risoluto volgersi a un'analisi tecnico-stilistica. Ne è prova il ricorso nella *Vita* di Caravaggio non solo alla belloriana «maniera secca», traslata però ad alcune delle opere del periodo siciliano, ma soprattutto alla ripresa dell'unica critica stilistica presente nella nota di Orlandi sul pittore lombardo, con riferimento a «quel gran tignere di macchia, e furbesco, che non lasciava trovare conto del buon contorno»[232]. Susinno ripropone pedissequamente la frase, pur snellendola dell'accento negativo che risuona nella formulazione di Orlandi, tutta tesa a evidenziare la mancanza del disegno, e la applica alle opere messinesi, dove è utilizzata per segnare le differenze di stile che intercorrono tra la *Resurrezione di Lazzaro* e l'*Adorazione dei pastori* in cui «questo gran naturalista fuggì quel tingere di macchia, furbesco, ma rimostrossi naturale senza quella fierezza d'ombre»[233]. Il termine 'macchia', «parola preziosa» secondo Roberto Longhi, che «nella critica del Settecento e in tema caravaggesco fu una parola "progressiva"»[234], aveva avuto una certa fortuna da Malvasia a Baldinucci[235], per il quale indicava una pittura realizzata «con

[225] *Ibidem* (cc. 260v-261).
[226] Ivi, p. 51 (c. 59), *Vita d'Alonzo Franco*.
[227] *Ibidem* (cc. 59-59v).
[228] Ivi, p. 250 (c. 255), *Luca Villamaci*.
[229] Ivi, p. 243 (c. 249v).
[230] Ivi, p. 151 (c. 159v).
[231] Ivi, p. 281 (c. 283).
[232] ORLANDI 1704, p. 286. La frase è già stata richiamata in MANCUSO 2016, p. 178.
[233] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 113 (cc. 121-121v). Sull'uso del termine 'naturalista' in Susinno si rimanda a MANCUSO 2022b; per la ricorrenza del termine in Resta e nella storiografia artistica tra Sei e Settecento si veda OCCHIPINTI 2020.
[234] LONGHI 1968, p. 48.
[235] Si veda DELLE FAVE 2020 in cui si analizza l'uso del termine negli scritti di padre Sebastiano Resta. L'espressione ricorre anche nelle *Vite* di Nicola Pio: ulteriore coincidenza nella coincidenza cronologica di un manoscritto che come quello di Susinno è datato 1724. Pio richiamava, senza dubbio sulla base di Orlandi,

istraordinaria facilità, e con un tale accordamento, e freschezza, senza molta matita o colore»[236] che faceva uso di «certi colpi che noi diremmo disprezzati e quasi gettati a caso […] i quali veduti in dovuta distanza fanno conoscere in un tempo stesso e l'intenzione del pittore ed una maravigliosa imitazione del vero»[237]. Tutte le componenti della pittura più sommaria e veloce dell'ultimo Caravaggio erano condensate nel termine 'macchia' che Susinno non casualmente ma anzi con molta accortezza utilizza proprio per le opere siciliane e per di più a individuare modi differenti nelle due grandi tele messinesi, dimostrando la sua piena capacità di percepire anche tenui dissomiglianze tecnico-stilistiche tra opere coeve[238].

Per il panorama siciliano si tratta di un *unicum*. In nessuna delle sparute fonti della storiografia artistica siciliana si rintraccia un'attenzione simile agli aspetti stilistici e formali, alla prospettiva di una storia costruita su filiazioni e confronti, alla definizione dei modi e delle maniere, alla lettura tecnico-stilistica dei manufatti. Gli sforzi volti a riconoscere in figure quali padre Fedele da San Biagio un ruolo di conoscitore[239] con molti stenti riescono a delinearne un profilo che possa adattarsi a tali interessi; meno che mai ciò vale, come già accennato, per un Mongitore, segregato nella sua erudizione storica.

Il rammarico che sembra manifestare Martinelli per la mancanza di una vera e propria teoria dell'arte in Susinno[240] non appare per nulla un aspetto problematico e rivela anzi un autore concretamente impegnato nella lettura materiale – e con pochi pregiudizi teorici – della qualità delle opere che descrive. Anche il suo disinteresse a «celebrare i valori mentali ("significati") del linguaggio figurativo»[241] conduce nella stessa direzione e lo distanzia da un precedente come Bellori al quale peraltro è stato con decisione accostato. Se è rintracciabile nel testo di Susinno una tensione verso il bello ideale e il classicismo belloriano[242], sono evidenti elementi che lo allontanano da quel modello. Il suo atteggiamento di apertura alle diverse tendenze dell'arte, compreso il naturalismo caravaggesco o gli esiti barocchi, diventa una presa di distanza dal pantheon belloriano[243], pur nella piena ammirazione per Maratta[244], così come la sua speciale propensione a offrire *ekphrasis* concentrate su una lettura tecnico-stilistica esclude ogni pur remota possibilità di prediligere i soggetti alla descrizione delle maniere, come spesso aveva fatto Bellori, fondando peraltro frequentemente le sue descrizioni

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

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

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

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

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

[240] MARTINELLI 1960, p. XXXI.

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

[242] MARTINELLI 1960, p. XXXII.

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

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

sulle riproduzioni a stampa[245]. Il classicismo belloriano, così ridimensionato, sembra solo un substrato, che non impedisce il libero attecchire di una cultura da conoscitore, di una obiettiva valutazione dell'operare degli artisti, di una attenzione specialissima a materiali e colori, tecniche e soluzioni formali, maniere del dipingere ed espedienti di realizzazione, o anche aneddoti sul modo di operare degli artisti.

Non vi è dubbio che in tutto questo abbia avuto un ruolo non marginale l'impegno profuso da Susinno nella compilazione di inventari di collezioni e perizie artistiche, che getta nuova luce sullo strettissimo e innegabile legame tra collezionismo e storiografia[246].

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

I rapporti che Susinno intrattenne con il vivace ambiente dei collezionisti messinesi sono noti da tempo, proprio grazie a quanto emerge dalle sue pagine manoscritte. I nomi di Antonino Galletti, Carlo Scattareggia, «Cristoforo Camberlaime»[247], tutti attivi nel mercato di opere d'arte in città, sono ricavati già da Martinelli e indicati come un piccolo insieme di «pochi nomi di "personaggi curiosi" fra i tanti informatori di diversa natura ed origine, di cui fa cenno»[248]. Anche nell'aneddotica che intercala le notizie biografiche, Susinno indugia spesso su episodi che riguardano il mercato e non solo siciliano, come quando racconta di un ritratto di Agostino Scilla che un noto mercante d'arte romano deteneva ritenendolo di Andrea Sacchi, finché il pittore siciliano non ne rivendicò giocosamente la paternità. Era «un certo mercatante di quadri antichi, detto Carlo dagli Occhiali, di cui valevansi i più sperimentati pittori di quella città per intendere gli oracoli della di lui espertezza in discifrarne le verità delle maniere de' pittori passati»[249], personaggio oggi identificato con Carlo Antonio Galliani, collezionista e mercante, nonché pittore, in rapporto con padre Resta e con Carlo Maratta[250]. Le notizie provenienti dal mondo del mercato messinese di opere d'arte, all'autore evidentemente ben noto, vivacizzano il racconto delle *Vite* rispecchiando la fortuna di un artista anche in termini economici, con prezzi e stime; con gli acquisti da parte di astuti mercanti delle opere di Polidoro[251]; con le pitture di Minniti «pagate a prezzi vantaggiosi e di buon animo»[252]; con Paolo Albertoni «in cerca di comprar quadri antichi, de' quali gliene fu fatta un'offerta copiosa» al «prezzo di quelli dieci mila scudi»[253] di cui il pittore si lamentò per avervi ritrovato solo un dipinto del Domenichino che era invece – Susinno ci tiene a precisarlo – un'opera di Barbalonga; con un Francesco Morrione «introdotto da Agostino Scilla nella Galleria di don

245 BOREA 1992, pp. 270-272.
246 Rimane illuminante in tal senso BAROCCHI 1979.
247 SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 62 (c. 70v), 141 (c. 150).
248 MARTINELLI 1960, p. XLIV.
249 «In Roma […] Carlo dagli Occhiali […] comprò un ritratto come per mano del dianzi descritto maestro Andrea Sacchi […] aspettando l'occasione per farne il debito spaccio. Informatosi il sudetto degli Occhiali, fu visitato da Agostino come suo confidente, e vedendo in casa d'un tal virtuoso il sudetto ritratto fatto in Messina in tempo di guerra per il cognato del re di Danimarca allora capitano d'una nave francese, rallegrossi perciò col mentovato mercatante d'aver avuta ancor esso la sorte che qualche sua operuccia fosse accolta nella sua casa in mezo a' pittori d'alto caratto. Attonito risposegli quello non aver cosa di sua mano, con qualche corteggiana ceremonia. Al che soggiugnendogli Agostino che quel ritratto era stato fatto nella patria sua e che per aver colpito nel genio del sudetto signore in vestirlo volle regalarlo così: forzato più volte il pittore a dire ciò che volesse di mercede, sempre rispose che gli bastava la grazia d'avere servito un signore suo pari. […] A tali ragioni ne restò disingannato e parimente convinto Carlo degli Occhiali che celebrò il merito di questo artefice» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 242, cc. 249-249v).
250 Su Carlo degli Occhiali si vedano WARWICK 2000, pp. 42, 211, nota 86; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2009, pp. 263-265, nota 20; COEN 2010, I, pp. 45-48, II, pp. 337-349; BARTONI 2012, pp. 445-446.
251 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 59 (c. 67).
252 Ivi, p. 117 (c. 125v).
253 Ivi, p. 157 (c. 166).

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

Emergono poi nel testo, numerosi, i collezionisti messinesi: «i nomi ricorrenti del conte Adonnino, del Grosso, del Natali, del duca di Cesarò e del principe Ruffo, del principe di Palizzi e del conte di Bisignano ci dicono quali nobili collezionisti frequentasse vantaggiosamente»[258] e sono anche in questo caso, pur aggiungendo gli Stagno, i Moncada, i Falvetti, i Di Giovanni[259], solo alcuni dei personaggi che affiorano tra le righe del manoscritto presso le cui collezioni l'autore vede pitture e disegni. L'elenco infatti non tiene conto dei numerosi passi in cui Susinno fa più generico riferimento alle «case de' particolari»[260] in cui, senza specificare i nomi dei proprietari, vede alcune delle pitture di cui tratta. È qui che si conservano molte opere di Minniti, di Giovanni Simone Comandé, di Barbalonga non solo a Messina, ma anche «tanto in Palermo quanto in Ispagna»[261], di Casembrot, di Giovanni van Houbraken, di Placido Campagna, di Marolì, di Nunzio Rossi, di Scilla, nonché dello stesso Antonello da Messina che fece «operette bellissime, come Madonnine con putti molto al naturale, altre Madonne divote, ed altre conette a libro, quali conservansi nelle case de' particolari, da presenti pittori ingiustamente credute opere di Alberto Durero e Luca di Leida o di Olanda»[262]. Spesso Susinno fa riferimento ai «particolari» per offrire chiarimenti sulle opere che descrive in chiese e luoghi pubblici, come quando per una qui già ricordata pala

[254] Ivi, p. 203 (c. 211v).
[255] Ivi, p. 286 (c. 286v).
[256] Ivi, pp. 30-31 (c. 39).
[257] Ivi, p. 31 (c. 40).
[258] MARTINELLI 1960, p. XLIV.
[259] Indicati, insieme ai Bisignano, in DI BELLA 1997, p. 21 e nota 16. Sulla collezione Adonnino si veda SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 24-25 (c. 33v), 62 (c. 70), 114 (c. 122), 167 (c. 176v), 271 (c. 273v); sulla collezione Bisignano ivi, p. 276 (c. 279v); sulla collezione Stagno, in cui Susinno riconosce una *Natività* di Polidoro, ivi, p. 61 (c. 70); sulla collezione Moncada, con generico riferimento in realtà a un principe di Calvaruso, ivi, p. 167 (c. 176v); sui Falvetti ivi, p. 255 (c. 259), in cui è citato un «dottor di leggi ed antiquario di medaglie don Vespesiano Falvetti»; sulla collezione Di Giovanni cfr. *infra*. I collezionisti che compaiono nelle *Vite* sono ricordati anche in PUGLIATTI 1989, e riproposti con minime varianti in PUGLIATTI 1993, pp. 104-105.
[260] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 19 (c. 29) (Antonello); il riferimento ai «particolari» compare anche ivi, pp. 31 (c. 40) (Salvo d'Antonio), 61 (c. 70) (Polidoro), 119 (c. 127v) (Minniti), 123 (c. 131v) (Comandé), 154 (c. 162v) (Barbalonga), 162 (c. 172) (Casembrot), 165 (c. 175v) (Giovanni van Houbraken), 168 (c. 178) (Francesco e Stefano Cardillo), 200 (c. 209) (Placido Campagna), 208 (c. 216v) (Domenico Marolì), 233 (c. 240v) (Nunzio Russo), 237 (c. 244v) (Agostino Scilla), 253 (c. 257v) (Pio Fabio Paolini).
[261] Ivi, p. 154 (c. 162v).
[262] Ivi, p. 19 (c. 29).

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

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

> Dilettossi aver un studio famoso di disegni di Polidoro e di altri, carte antiche di Marc'Antonio che poi lasciò al figlio, nella cui morte arricchironsi vari pittori, e quasi tutti que' disegni del su mentovato Polidoro uscirono da Messina[268].

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

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

> In questo altresì andorno falliti i suoi desideri, poiché occultandosi la carta con varie maniere, né sapendosi per allora il certo padrone, mi riuscì finalmente liberarmi da tale briga, restando in poter mio la più bella memoria di questo infelicissimo virtuoso[271].

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

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

[263] Ivi, p. 185 (c. 196).
[264] Ivi, p. 275 (c. 278v). Sulla raccolta si veda almeno DE GENNARO 2003.
[265] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 237 (c. 244v).
[266] Ivi, p. 224 (c. 231).
[267] Ivi, p. 200 (c. 209).
[268] Ivi, p. 102 (c. 109v).
[269] Ivi, p. 212 (c. 220).
[270] Ivi, p. 63 (c. 72). Il passo è ricordato in LEONE DE CASTRIS 2001, p. 430, nota 16, ma il disegno non è stato rintracciato.
[271] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 64 (c. 72v). Per le notizie fornite da Susinno sulle spoliazioni di opere d'arte a Messina a opera dei viceré si veda MARABOTTINI 2001, pp. 436-438.

> questa gran pittura è in Ispagna, perché fu regalata al duca di Osseda da don Placido Ruffo, figlio primogenito del sudetto signore e principe della Scaletta[272].

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

> un tale Ettore Vanactoven […] Era questi in quel tempo stimato il più ricco mercante ed uomo di un gusto molto delicato, basta sol dire che fe' venire apposta da Palermo Antonio Van Eix [Dyck] per farsi fare dui ritratti, uno per sé e l'altro per la moglie, in mezze figure. Quali ritratti il marchese di Pintidattilo, genero del predetto Ettore Vanactoven, ultimamente lì regalò al marchese del Carpio, allorché venne da Roma al governo del regno di Napoli[273].

Non identificati i ritratti nella ricca collezione del marchese del Carpio, rintracciato qualche legame tra l'ambiente collezionistico messinese e van Achthoven[274], quel che è più rilevante è l'attenzione che Susinno riserva ad alcune figure di mercanti, di cui loda anche il gusto raffinato. Lo stesso fa con un non ancora identificato «irlandese pittor di ritratti, chiamato Cristoforo Camberlaime, abitante da più tempo in Messina, la cui professione si è accomodare quadri antichi e disfatti»[275], «che dilettasi di accomodatore»[276] di dipinti da restaurare e che è richiamato anche tra i pittori-restauratori citati nella *Lettera responsiva*:

> In Messina ha più d'anni venti che dimora un tal Cristoforo Camberlajme, irlandese di nazione, pittore di ritratti, il quale si porta assai bene in tal mestiere, e per brevità si tralascia di riferire le non poche tavole e tele dallo stesso richiamate alla vita[277].

Se a Susinno è certo noto in quanto pittore-restauratore, l'irlandese era anche ben inserito nell'ambiente del mercato dell'arte locale, chiamato nel 1706 non solo ad «accomodare» alcuni dipinti appartenenti alla collezione di Vespasiano Falvetti, ma anche a venderli[278].

A ricercare riferimenti alle collezioni, le informazioni fornite da Susinno risultano preziose e talvolta più approfondite di quanto sia ricavabile dagli inventari. È il caso della ricca pinacoteca del conte Giovanni Battista Adonnino, il cui inventario del 1708, stilato dal pittore Filippo Tancredi e da Giuseppe Vito, risulta composto da un centinaio di dipinti[279]. Mentre gli

---

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

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

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

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

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

[277] Ivi, p. 295 (c. 294v).

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

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

inventari di casa Adonnino, come consueto, riportano il soggetto dell'opera, le dimensioni e la stima, Susinno nelle *Vite* fornisce le attribuzioni. Ad Antonello suggerisce di ricondurre un piccolo dittico, una «tavola a libro picciola […] appresso del conte Adonnino, ed in mezo a molte squisite pitture ella fa una gran comparsa»[280], che non è facile individuare tra le varie tavole più antiche o dittici che compaiono negli inventari[281]. Le più note tra le «molte squisite pitture» viste in casa Adonnino sono descritte a seguito della individuazione ammirata di una *Natività* di Polidoro[282]:

> Ha parimente il conte Adonnino una tavola col Natale di Cristo, copiosa di figure, ed è il più erudito pensiero che ritrovasi in casa di particolari. Ella però in concorrenza di molte famose pitture che veggonsi nella stanza di questo cavaliere, come una gran tela di S. Mercurio del Cortona, due mezze figure del Caravaggio, di Francesco Solimene, del Barbalonga, di Nicolino Van Eumbrachen [Houbraken] messinese ed altri molti gravi autori, ma ne gode sempre il primato Polidoro nella stima, perché gli si dee nel merito[283].

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

> Appresso al signor conte Adonnino sonovi dello stesso pittore due mezze figure in tele d'imperadori, rappresentanti amendue S. Girolamo, uno del buon gusto, che sta in atto di scrivere colla penna in mano, in profilo assai naturale; l'altro di maniera secca, che tiene nelle mani e medita un teschio di morte. Nel discernere di queste tele del Caravaggio il valore, vedesi la varietà della sua maniera, sempre diversa, mentre una è secca e l'altra buona senza quelle ombre[285].

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

Il dialogo si fa però più serrato quando è lo stesso Susinno a compilare inventari di collezioni. Sembra anzi, a considerare le date, che la sua attività di stimatore e compilatore di inventari delle maggiori collezioni cittadine, inizi con qualche anticipo sulla scrittura delle *Vite*, con la stesura di un inventario di dipinti di Caterina Arena e Pellegrino del 1706, seguito nel 1709 da quello dei fratelli Cianciolo, e prosegua anche dopo la stesura dell'opera, con gli inventari Moncada e Di Giovanni, rispettivamente del 1726 e 1731[287].

---

[280] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 24-25 (c. 33v).
[281] Per l'ipotesi di identificazione dell'opera citata da Susinno con un trittico valutato nell'inventario la cifra consistente di 40 onze si veda DI BELLA 1997, p. 66.
[282] Il dipinto è inserito in un elenco di opere non rintracciate in LEONE DE CASTRIS 2001, p. 461, nota 20 (n. 1).
[283] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 62 (cc. 70-70v).
[284] Ivi, p. 167 (c. 176v).
[285] Ivi, p. 114 (c. 122).
[286] DI BELLA 1997, pp. 52, 69.
[287] Sulla base dei rinvenimenti documentari di Sebastiano Di Bella, citato nelle note che seguono, anche Rosanna De Gennaro definisce Susinno «perito di pittura» (DE GENNARO 2019, p. 568).

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

Nel 1709 Susinno è chiamato a compilare l'inventario dei dipinti dei fratelli Alessandro e Francesco Cianciolo[292], a seguito di una lunga controversia fra le due sorelle Agata e Violante che ne ereditavano i beni. Il 29 aprile 1709 «il R[everen]do Sac[cerdo]te d[on] Fran[ces]co Susino e Fran[ces]co Iaconissa Pitturi» si presentano dal notaio quali «esperti estimaturi eletti» rispettivamente da Domenico Cianciolo e Cesare Cicala e dichiarano di «havere unitamente secondo d[ett]a loro professione stimato et apprezzato li infra[scri]tti quadri»[293] in possesso di diversi eredi. Come di consueto, l'inventario presenta il soggetto delle opere, quasi sempre le misure e le immancabili indicazioni sulle cornici oltre che la stima, ma nessuna ulteriore significativa annotazione. Tra i numerosissimi paesaggi e qualche santo[294], spiccano solo una

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

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

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

291 Ivi, c. 352.

292 DI BELLA 1997, p. 15, nota 7.

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

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

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

> Io mi do a credere che un sì fatto pittore sempre desse qualche osso da rodere ad Abramo, perché non ostentò qualità di prezzi ed al mercato ognun corre. In confermazion di ciò soggiungo che le sue pitture passassero allora per molte vaghe, perché in oggi le vedo appresso i migliori che l'hanno in sommo concetto, ma non son tali[301].

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

---

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

[295] Ivi, c. 836v.

[296] Ivi, c. 837.

[297] Ivi, c. 836v.

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

[299] INVENTARIO CIANCIOLO 1709, c. 836.

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

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

> Fu questi [Iacino] un artiero che ne' suoi lavori vi affollava un numero ineffabile di figurine, come può costumarsi in accidenti di battaglie, martiri, uscita del popolo d'Isdraele dall'Egitto ed altri fatti della sagra scrittura. Cercò questi col suo prontissimo e felice operare sempre anteporsi ad Abramo, aiutandosi più con le ciarle che col sapere e colle opere di rimostrarsi superiore. Io confesso esser le tele del Iacino maravigliose nella feracità delle figurine perché ragionevoli, ma non tanto eccellenti come quelle di Abramo, di uno spirito sommo. In Antonino Iacino s'ammira l'ingegno, le invenzioni, la faciltà e la feracità fertilissima delle figure[302].

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

Nelle *Vite* entrano gli artisti, anche misconosciuti, che Susinno incontra stimando, ma non sempre entrano i proprietari delle opere, solo genericamente indicati o celati dietro a quei «particolari» che tanto frequentemente ricorrono nel testo. I Moncada, ramo di una famiglia ben più nota delle precedenti, per i quali Susinno lavora appena conclusa la stesura delle *Vite*, non sono mai esplicitamente ricordati nel testo, se non si vuole identificare il generico principe di Calvaruso che compare nella *Vita* dei fratelli van Houbraken con un esponente del casato[304]. Eppure nell'agosto del 1726 Susinno è chiamato alla revisione dell'inventario ereditario, redatto per volere di Pietro Moncada nel 1706, dei beni di Antonio Moncada, sulla cui eredità le parti avverse sono Raimondo Moncada e Francesco Campolo con la moglie Alfonsina Campolo e Moncada, marchesi di San Teodoro[305].

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

[302] Ivi, p. 163 (c. 172v).
[303] *Ibidem* (c. 173).
[304] DI BELLA 1997, p. 21, nota 16, in cui è dubitativamente proposta l'ipotesi di identificazione con Antonio Moncada.
[305] INVENTARIO MONCADA 1726. Il documento, parzialmente trascritto in ARDIZZONE GULLO 2008, pp. 378-380, è stato rintracciato in DI BELLA 1984, dove è riferito a Raimondo Moncada (ivi, p. 26) e messo in relazione con altri inventari messinesi in DI BELLA 1997, che lo cita a proposito di tre ritratti (ivi, pp. 41, 43). Intendendo sempre nell'*INVENTARIO* MONCADA 1726, quello dei dipinti è alle cc. 474-475v; tra gli altri beni (ivi, cc. 468-473v) sono elencati anche «sei capizzali di diversi figure cioè due di pal[mi] due, et un mezo di vetri uno con l'Imagine di S. Fran[ces]co di Paola, altro dell'Immacolata Conceptione con cornici negri, due di pal[mi] uno sopra landa, e l'altro di pietra con l'Imagine uno della Madonna d'Egitto, e l'altro di Christo apparente alla Maddalena con cornice negra di piro, altro di pal[mi] tre, e largo due con Imagine di S. Giovanne d'argento fiorito di fiori di smalto con suo cristallo d'innante» (ivi, c. 470v) e «una carta con mappamondo con cornicetta di mistura d'oro di pal[mi] sei e cinque» (ivi, c. 472), ricordata tra le carte geografiche presenti nelle collezioni messinesi in DI BELLA 1997, p. 46, nell'inventario accompagnata da «altre tre carte», tutti oggetti stimati da Filippo Caracciolo (INVENTARIO MONCADA, c. 473).
[306] INVENTARIO MONCADA 1726, c. 467.
[307] Ivi, c. 467v.
[308] Ivi, c. 474.
[309] Ivi, c. 475.

Giacobbe per onze centoventi d[ic]o 120»[310], e prosegue, dopo due ritratti[311], con «tre quadri consimili di pal[mi] 5: e 4: di Cavalier Mattia cioè Christo nel deserto, la Visita di Maria Vergine e S[an]ta Elisabetta e S. Gio[vanni] Batt[ist]a meze figure p[er] onze quindici d[ic]o 15. Item altri due quadri dello stesso Mattia di pal[mi] 5: e 4: per traverso cioè uno Elia e l'altro Agar con Ismaele p[er] onze dieci d[ic]o 10»[312]. Le numerose opere di Mattia Preti – ben nove – sono tutte identificate e per la maggior parte lautamente valutate, soprattutto le quattro tele di grandi dimensioni che raggiungevano la stima di 30 onze[313]. Ciò non contraddice le sintetiche e aneddotiche note che sono riferite al pittore nell'opera di Susinno. La concisa definizione di «Caravaggio del secolo passato»[314] fa comprendere non soltanto la stima che Susinno doveva avere del «virtuoso» pittore dal «forte e risoluto colore»[315], o almeno la capacità di comprenderne gli orientamenti, ma anche l'attitudine a riconoscerne la raggiunta notorietà. Da Malta, come le opere di Preti, dovevano provenire anche i «due Ritratti di Gran Maestri cioè uno di Canisa [sic] e l'altro Vignacort»[316] valutati soltanto 2 onze, seguiti nell'inventario dall'altra opera per la quale Susinno propone un'attribuzione: un «quadro dell'Ambasciaria che fece la Città di Messina alla Vergine di Cattalani il Giovine p[er] onze cinque»[317], dove l'assenza di indicazione di misure non consente di valutarne la stima. L'apprezzamento di Susinno per Catalano il Giovane e per «la naturalezza sua tutta spirito, non solo nelle movenze, ma altresì ne' colori tutti risoluzione e di un impasto gustoso» emerge dalla biografia a lui dedicata e dall'appellativo di «maestro felicissimo» sebbene «tutto di fantasia e manierista»[318]. Gli altri dipinti non sono ricondotti ad autori, ma individuati solo per soggetto con indicazioni di misure e perlopiù corredati da indicazioni sulle cornici come consueto negli inventari: dopo alcuni santi, qualche ritratto e varie opere di pittura sacra, generalmente di stima alquanto contenuta[319], compaiono i «Quadri mancanti all'Inventario» che raggiungono stime più alte nel caso di un'opera con tutta evidenza più antica, «un quadro sopra a tavola della Natività di Cristo di pal[mi] 6 e 4 con cornice dorata per onze otto»[320] e di «un quadro dell'Istoria di Lot di pal[mi] otto e sei con cornice all'antica dorata e liscia per onze sei»[321].

[310] Ivi, c. 474.
[311] Si tratta di «un Ritratto di Giovanne di Giovanne» e «un Ritratto del cavalier d[on] Raimondo Moncada» (ivi, c. 474), ricordati in DI BELLA 1997, p. 41.
[312] INVENTARIO MONCADA 1726, c. 474v.
[313] DI BELLA 1997, p. 79.
[314] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 111 (c. 119).
[315] Ivi, p. 246 (c. 251v).
[316] INVENTARIO MONCADA 1726, c. 474v. I due ritratti sono ricordati e identificati con Gregorio Carafa e Alof de Wignacourt in DI BELLA 1997, p. 43. Se il primo è identificabile con Carafa, è più probabile che il secondo possa riferirsi a Adrien de Wignacourt, successore di Carafa.
[317] INVENTARIO MONCADA 1726, c. 474v. L'opera è citata in DI BELLA 1997, p. 70, che ne annota anche la buona valutazione.
[318] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 185 (c. 195v).
[319] Si tratta di un S. Sebastiano; un S. Giovanni Battista; quadretti ovali con fiori; «un Ritratto di S. Dom[enic]o in Suriano»; un «Ritratto in piede di d. Raimondo figliolo» ricordato in DI BELLA 1997, p. 41; «un quadro di Esaù e Giacob»; «un quadro di pal[mi] 4 e 3 traverso d'una donna con la spada in mano» (INVENTARIO MONCADA 1726, c. 474v); «un filosofo»; «un martirio di S. Caterina»; «due ritratti in piedi»; «un quadro del S[antissi]mo Crocefisso» e un altro «del S[antissi]mo Crocefisso con varij puttini con un sacerdote in atto di celebrare la messa» che raggiunge le 3 onze per la sua grandezza; «un quadro di S. Fran[ces]co di Paula»; «un quadro della Concezione»; «dodici Ritratti di dame Romane con cornici dorate»; «un quadro vecchio detto Esaù con Giacob con cornice dorata» (ivi, c. 475).
[320] INVENTARIO MONCADA 1726, c. 475, dove compaiono anche: «tre quadri di Battaglia»; «n[umenr]o novi quadri» senza altre indicazioni e di poco valore; «quadretti di fiori»; «quadri n[umer]o 21 di pal[mi] uno e mezzo per onze tre e tarì quindici» non altrimenti precisati perché di scarso valore; e «un quadro della Natività piccolo».
[321] Ivi, c. 475v, seguito da «tre capizzali» valutati 3 onze che concludono l'elenco.

Sul finire dello stesso 1726 Susinno risponde alla richiesta da parte della confraternita dei medici e speziali di una stima della *Probatica piscina* di Alonso Rodriguez, a chiusura di una lunga disputa giuridica sulla proprietà di un insieme di beni conservati nella chiesa dei padri crociferi dedicata ai Santi Pietro e Paolo dei Pisani, che comprendeva anche la grande pittura del messinese. In quell'occasione Susinno presenta una relazione sull'opera che è apparsa alquanto sintetica[322], ma che propone osservazioni stilistiche sul lavoro dell'ammiratissimo Rodriguez: «ben è vero, che il suo intrinseco valore sia ineffabile non solo per la bellezza del composto copioso di figure ben disegnate, e ben ideizzate, ma altresì colorite sul gusto del Caravagio»[323]. Oltre che sui caratteri formali, persino una stima per Susinno si fondava sulle filiazioni e sulla ripresa di modelli. Il valore attribuito all'opera giungeva, tra qualche apprezzamento e il richiamo a Caravaggio, a ben 1000 onze, una cifra notevole intorno alla quale si orientarono i successivi due stimatori chiamati dai confrati ma dalla quale ben si distanziava il parere reso nel 1727 da Cristoforo Chamberlain – ben noto a Susinno come Camberlaime – assestato sulle 105 onze[324]. Nella parzialità delle stime sia dell'una che dell'altra parte, per definire il valore dell'opera, i giudici dovettero rivolgersi a un perito estraneo alle parti che suggerì comunque una stima di 800 onze, ben più prossima alla cifra proposta da Susinno che non a quella della parte avversa, a confermare che il prezzo elevato dell'opera di Rodriguez stabilito da Susinno non era certo una scelta di favore per la confraternita dei Santi Cosma e Damiano ma doveva piuttosto legarsi alla profonda ammirazione dimostrata da Susinno per il pittore anche nel suo scritto, a quelle date ormai confezionato. Qui, in una perfetta corrispondenza tra stima e scritto storiografico, la *Probatica piscina* di Rodriguez si era ormai affermata quale una delle opere più ammirate ed era stata selezionata a rappresentare la grandezza della scuola messinese: «la città di Messina rendesi gloriosa per quattro opere maravigliose» scrive Susinno, per accostare poi a tre pitture di Girolamo Alibrandi, di Polidoro e di Cesare da Sesto – in questo ordine elencati – una quarta: «la gran tela di Alonzo Rodriquez, un tempo nell'Oratorio de' Medici, oggidì nella Chiesa de' P.P. Ministri degl'Infermi, detti Crociferi»[325]. E nella biografia del pittore i caratteri enucleati saranno gli stessi riproposti nella *Relazione*: l'opera era lungamente descritta, «ricca di molte figure, tutte tratte dal naturale, in azzioni vivaci rappresentanti que' languidi colà congregati per tuffarsi in quell'acque salutevoli»; il Cristo era «nobilmente dipinto»; «nel gruppo degli apostoli […] spiccano quasi deificate le idee»; «tutto il vano dell'opera viene occupato di molti infermi, di teste numero 24, in vari gradini»; «Il tutto di questa storia è compiuto colla perfezione dell'arte, concorrendovi tutto il maraviglioso che può riunirsi in questa facultà. La sua venustà vien decantata per uno de' pregi maggiori della nostra patria e forse è una delle più rare pitture che si veggono in Italia», quasi una scuola del mondo verso cui accorrevano «molti giovani che la studiano», per provare le «composizioni di molte figure, le quali riposano assai bene insù li loro piani»[326]. Il confronto con Caravaggio, proposto nella *Relazione*, nelle *Vite* era in presenza, dato che «nella stessa chiesa dei suddetti Padri Crociferi, vedesi nell'altare maggiore la tanto decantata tela del risorgimento di Lazzaro del Caravaggio, e pure resta all'indietro in tutte le sue parti, fuorchè in una certa freschezza di colore in cui il Caravaggio fu inarrivabile ed unico»[327].

322 DI BELLA 2019, p. 95, in cui è riportata la *Relazione* di Francesco Susinno del 20 dicembre 1726 (Archivio di Stato di Messina, Fondo Corporazioni religiose soppresse 2, cc. 293-293v).
323 *Ibidem*.
324 Ivi, p. 96.
325 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 41 (c. 49).
326 Ivi, p. 133 (c. 142v).
327 Ivi, p. 134 (c. 143).

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

Quando nel 1731, insieme ad altri due pittori, Antonio Filocamo e Pietro Cirino[328], Susinno si accinge a compilare l'inventario della pinacoteca di Vincenzo Di Giovanni, duca di Saponara[329], lo scenario che si apre davanti ai suoi occhi è ben più ricco di quelli incontrati prima. A differenza dei precedenti, anche il documento è subito apparso «un raro esempio di precisione attributiva»[330] e si rivela alquanto dettagliato nonché denso di spunti.

La residenza di famiglia e in particolare gli affreschi di tema mitologico del salone di casa Di Giovanni attribuiti al contemporaneo Filippo Tancredi, altro perito e stimatore di opere d'arte[331], risultano già noti a Susinno e descritti al tempo della stesura della *Vita* dedicata al pittore[332], dove comparivano anche alcune notizie su Pietro Cirino, suo collaboratore oltre che compilatore dell'inventario insieme a Susinno[333]. La collezione aveva invece origini più antiche, che risalivano almeno al Seicento, come documenta lo stesso Susinno facendo riferimento nelle *Vite* a vari esponenti della famiglia Di Giovanni del secolo precedente e come documentano anche le carte d'archivio. Al 1703 risale infatti l'inventario testamentario di Domenico Di Giovanni, padre di Vincenzo, in cui compaiono ben centotrenta dipinti in larga parte confluiti nella collezione stimata nel 1731 e frattanto arricchita fino a raggiungere il consistente numero di 323 quadri[334].

Le numerose opere di Mattia Preti, che ammontano a quattordici, comparivano già nell'inventario testamentario di Domenico[335] e confermano l'apprezzamento del pittore da parte dei collezionisti messinesi, già emerso nell'inventario Moncada, nonché i rapporti della famiglia con l'isola di Malta; sono tutti lautamente valutati e uno raggiunge addirittura la stima di quasi 300 onze, una cifra davvero esorbitante[336].

---

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

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

330 DI BELLA 1997, p. 7.

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

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

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

334 DI BELLA 1997, pp. 18, 88.

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

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

Tra i membri della famiglia ricordati nelle *Vite* uno era «un ottimo cavaliere, don Palamede di Giovanni»[337], contemporaneo nonché protettore di Domenico Marolì, insieme al figlio Francesco Di Giovanni che, intorno al 1660, convinse il pittore, di cui divenne amico a Venezia, a rientrare a Messina[338]. Si può supporre peraltro che quest'ultimo fosse lo stesso Francesco Di Giovanni cui Susinno dedica una brevissima biografia tra gli «scolaj degni di lode»[339] del Barbalonga che «nacque da nobile stirpe, cercò dal Barbalonga il disegno, ed averebbe fatta migliore riuscita se la morte invidiosa non l'avesse dal mondo rubbato sul fior degl'anni»[340]. Sarà per le vicende narrate da Susinno, che illuminano i rapporti tra Marolì e i Di Giovanni, che molte opere del pittore sono individuate tra i dipinti inventariati: «Due Marine di Domenico Marolì di pal[mi] 4 e 5 ½ stimate per legname e doratura di cornice onze 4 tutti li dui per pittura onze 10»[341]; «Un quadro di Domenico Marolì con l'hystoria d'Alessandro Magno con la moglie di Dario, e figli di pal[mi] 12 e 9 ½»[342] la cui pittura è stimata ben 40 onze, come «Un quadro di pal[mi] deci, e novi, e mezzo di mano di Marolì con il ratto delli Sabini»[343]; e ancora «Dui quadri uguali di Marolì di tempeste con cornice liscia dorati di palmi 6 e 4 per pittura onze 10»[344]. Questi ultimi dipinti trovano un riferimento palese nella *Vita di Domenico Marolì*:

> Commendabile è altresì questo felice artefice nelle rappresentazioni delle tempeste di mare che sono stimabilissime, non solo per l'amenità come sono dipinte, ma altresì per la stravaganza de' vascelli e galee in atto di sprofondarsi. A' tempi suoi ed in appresso non vi è stato tra' messinesi chi le agguagliasse, non dico superasse, mentre in questo genere è cosa mirabile come seppe costui mettere sotto gli occhi de' terribilissimi marosi i perigli[345].

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

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

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

338 Ivi, p. 206 (c. 215).

339 Ivi, p. 159 (c. 167v).

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

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

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

343 Ivi, c. 302v.

344 Ivi, c. 340.

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

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

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

> Circa l'anno 1686 il commendator don Andrea di Giovanni seniore, al girar ch'egli fece l'Italia, ritrovollo accreditato in quella per la sua virtù, al sommo godendo che facesse onore a sé ed alla patria. Lo stesso signore volle due tele di detto dipintore, fatte con gran studio, che portolle in Messina. In esse Giulio fece prospettive di anticaglie rotte, molto ben intese, con sassi ed acque ben contrafatte, con que' lippi erbosi che fannosi su le pietre, con figurine che disegnano que' frantumi antichi, sul gusto di Salvator Rosa. Dalle predette manifatture si conosce apertamente a quale altezza sia salito in far la sua professione di paesi, che colà agiatamente proseguisce, come ci ha riferito un signore di merito e prerogative singolari[348].

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

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

> Collo spesso copiare l'opere del Maratta acquistossi una graziosa maniera di colore, come vedesi in fra l'altre in una copia del presepio dello stesso maestro, che sta esposto nella chiesa di S. Giuseppe in carcere de' Falegnami. Questa copia Placido la fece a petizione di Agostino Scilla, non so poi e perché mandolla in Messina, e ritrovasi appresso il signor duca di Saponara[350].

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

[347] SUSINNO/MARTINELLI, p. 62 (c. 70v). Il riferimento di Susinno è segnalato in un elenco di opere citate dalle fonti e non rintracciate in LEONE DE CASTRIS 2001, p. 461, nota 20 (n. 9).
[348] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 180 (c. 189v).
[349] INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 336.
[350] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 248 (c. 253v).
[351] INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 341v. L'opera è erroneamente ritenuta copia da un originale di Carlo Maria Morandi in DI BELLA 1997, p. 51.
[352] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 255 (c. 259).

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

Al di là delle coincidenze puntuali fra il testo e l'inventario, è nell'approccio che è possibile valutare sia l'atteggiamento di Susinno di fronte alle pitture sia i riflessi di questo atteggiamento nelle *Vite*. Benché ampio spazio, come in tutti gli inventari, sia riservato alle cornici spesso di complessa lavorazione e conseguentemente di notevole valore[354], un interesse precipuo per l'individuazione di pittori e scuole sembra imporsi nel documento, a conferma di un esercizio attribuzionistico consueto per Susinno. Numerosissimi sono i dipinti ricondotti a un autore, vuoi perché noto ai proprietari, vuoi perché firmato, come quello di Giovanni Buonconsiglio detto il Marescalco[355], vuoi perché riconosciuto dai pittori stimatori.

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

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

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

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

356 INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 275v.

357 Ivi, cc. 244v-245.

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

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

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

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

Mentre i dipinti di «mano di» Tuccari, probabilmente Giovanni[369], per motivi cronologici non trovano riscontro nelle *Vite*, il «quadro di palmi 8 e 6 di mano di Placido Vito con l'«hystoria di Salomone che adora l'Idolo con cornice dorata intagliata a petto di pernice per pittura onze 5»[370] è ricondotto a un artista già noto a Susinno, soltanto citato, sempre per ragioni di cronologia, quale figlio di un seguace di Luigi Rodriguez, Michelangelo Vito[371].

---

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

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

362 INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 243v.

363 Ivi, c. 245v.

364 Ivi, c. 351.

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

366 INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 338v.

367 Ivi, c. 340.

368 Ivi, c. 342.

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

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

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

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

> don Pietro dell'Aquila artefice rinomato da per tutto, delle cui carte intagliate all'acqua forte diceva Agostino Scilla a que' virtuosi di Roma che col tempo saranno assai più stimate di quelle di Marc'Antonio, e parimente di esso scrive Filippo Baldinucci nelle Vite de' professori del disegno, nel proemio dell'opera[375].

Allo stesso modo gli artisti più noti, riconosciuti quali grandi maestri nelle *Vite*, hanno un certo rilievo nell'inventario, dove compaiono «un quadro ovato con la figura del Ganimede con cornice di pero negro con dui perfili dorati e cimasa sopra e sotto e dui mezzi dorati di mano di Tiziano per pittura onze 50»[376], stima coerente con la grandezza riconosciuta da Susinno «al famoso Tiziano da Cadore»[377], e «una Madonnina di mano di Carlo Maratti con libro in mano che legge di palmo uno, e 1 ½ liscia di cornice con suoi intagli per pittura onze 25»[378], stima coerente con le diffuse lodi del pittore nello scritto di Susinno[379]. L'opera di Maratta è molto più apprezzata di dipinti di maggiori dimensioni evidentemente non compresi da Susinno e dai colleghi, tra cui «un quadro di mezza figura di S. Geronimo di mano di Domenico Greco spagnolo di palmi 2 e 2 ½»[380] la cui pittura è stimata solo 6 onze. Maggiori i valori assegnati alle pitture «di mano di» Giovanni Buonconsiglio, Andrea Sacchi, Jacopo Bassano, Massimo Stanzione[381] – secondo Susinno «veramente Massimo tra' dipintori di quella gran città»[382] di Napoli – e dei pittori stranieri, da Luca di Leida a van Dyck[383].

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

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

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

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

374 INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 335.

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

376 INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 334v.

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

378 INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 306.

379 MARTINELLI 1960, p. XXIII.

380 INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 341.

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

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

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

384 Ivi, c. 348.

Battista Durante, pittore borgognone della Franca Contea ed abitante in Messina»[385] ricordato quale maestro di Francesco Iaconissa, mentre «un paese di Giardino con sua veduta d'altri animali di mano di Monsig[no]r Rinaldi […] per pittura onze 8» con «un altro paesaggio uguale di decta mano di decta misura, pittura onze 8»[386] sono da restituire a Rinaldo della Montagna, il «monsù Rinaldo, quello artefice appunto cui Guido Reni tanto celebrava in queste fortune di mare»[387] citato da Susinno, riprendendo Malvasia. Non compare invece il Ludovico Agricola, cui sono ricondotte nell'inventario ben sette opere[388], da identificare con Cristoph Ludwig Agricola, pittore tedesco documentato a Napoli, mentre sconosciuti rimangono un Domenico Ercole e un Giuseppe Subba[389].

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

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

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

386 INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 340v.

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

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

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

390 INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 338v.

391 Ivi, cc. 340v-341. Nell'inventario compare anche «un quadretto di pal[mi] 2 ½ e 1 ½ dipinto sopra tavola con l'effigie di n[ost]ro Sig[nor]e che va al sepolcro della scola di Polidoro con cornice negra con due perfili, ed una cimasola dorati per pittura onze 8» (ivi, c. 274v).

392 Ivi, c. 341.

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

attribuito a Polidoro e, per contro, esclude una tavola da attribuire piuttosto a un allievo di quest'ultimo, per precisare anche che «con tutto che paia ch'egli imitasse gli ordini de' Presepi di Polidoro, sparsi da per tutto, non di meno chi ben vi ferma attentamente l'occhio non vi ritrova cosa che particolarmente si possa dir simile»[394]. E fermando l'occhio su «un quadro del Cenacolo di palmi 2 e 2 […] di mano d'Antonino Rizzo»[395] e su una tavola con l'«Adorazione delli Maggi senza cornice d'Antonello Rizzo di pal[mi] 4 e 5»[396] Susinno deve aver riconosciuto la mano dell'artista, che non ritrova invece nel «quadretto della Natività di nostro Sig[nor]e Giesù Christo di pal[mi] 2 e 2 con sua cornice intagliata con un rabisco nel mezzo per pittura onze 3 […] della scola d'Antonio Rizzo»[397]. Le stime di 8 e 12 onze per la sola pittura delle due opere di Riccio non fanno che confermare la paternità di un pittore che «meritamente vien registrato tra' grandi artefici»[398] della scuola messinese, valutato lautamente anche per «un quadro con figura di Venere e Marte a sedere con dui amorini a canto di mano d'Antonello Rizzo di palmi 3 e ½ e 4 Copia di Raffaele sopra tavola per pittura onze 8»[399], sebbene si trattasse di una copia.

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

All'attenzione per le attribuzioni e l'individuazione delle diverse mani dei pittori si accosta una ancora più interessante volontà di indicare le diverse scuole e maniere. Quella che troppe volte è apparsa una carenza dei compilatori, incapaci di precisare un autore ma pronti a individuare più genericamente una scuola pittorica, è al contrario una grande virtù di quanti, pur di fronte a opere non identificate e non note, di autore sconosciuto e non documentato, si cimentavano con ragionamenti attributivi e pervenivano all'individuazione di un ambito. L'inventario Di Giovanni brulica di questo tipo di indicazioni e rivela un gruppo di esperti conoscitori che ben definisce ciò che ha sotto gli occhi. Molte sono le opere ricondotte a una maniera geograficamente definita talvolta in modo generico (come accade nel caso di «un quadro di tempesta patita di mano forastiera»[401] e di «un quadro di S. Geronimo sopra tavola con cornice d'ebano violato di palmi 3 e 2 ½ di mano oltremontana»[402]), talvolta in modo più puntuale (nell'individuare ad esempio le numerosissime pitture di «scola fiaminga» o «di mano

394 Ivi, p. 77 (c. 85).
395 INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 305v.
396 Ivi, c. 272v.
397 Ivi, c. 243v.
398 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 75 (c. 83v).
399 INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, cc. 341v-342.
400 «Un quadro con figura istoriata di Salomone di pal[mi] 9 ½ e 7 di mano ordinaria per pittura onze 4 per cornice dorata per oro, e legname onze 2.12» (ivi, c. 245); «un quadro all'antica della Natività fatto a libro sopra tavola di mano ordinaria per pittura onze 6» (ivi, c. 246); «dui quadri uguali con le figure uno di S. Ignatio, e l'altro di S. Francesco Saverio di mano ordinaria di palmi setti, e quattro […] per pittura onze 6» (ivi, c. 305); «un quadro grande del Santissimo Rosario di pal[mi] 9 e 6 di mano ordinaria pittura onze 3» e «un quadro di S. Dom[enic]o Suriano di palmi 7 e 4 con sua cornice dorata di mano ordinaria per pittura onze 1 per legname, e doratura onze 3» (ivi, c. 343); «un quadro della Stragge delli Innocenti di palmi 3 e 2 con cornice dorata d'oro fino di mano ordinaria per pittura onze 1» (ivi, c. 345); «tre quadretti ottangolati uno con figura di Santa Lucia, e dui di palmo 1 e ¾ con due teste con cornici liscie dorate di mano ordinaria per pittura onze 2» (ivi, cc. 345-345v); «un quadro dell'Ambasceria della Sacra Lettera di palmi 7 e 5 con cornice […] di mano ordinaria per pittura onze 1.10» (ivi, cc. 345v-346); «un quadro della Sacra Lettera di palmi 4 e 3 senza cornice di mano ordinaria [tarì] 15» (ivi, c. 348).
401 Ivi, c. 346v.
402 Ivi, c. 345.

fiaminga»[403] e quelle, altresì numerose, di «maniera venetiana»[404], perlopiù di buon prezzo, accanto alle quali compaiono pure una «di mano napolitana»[405] e una «di maniera francesa»[406]).

Come già nelle *Vite*, le maniere sono in primo luogo però quelle dei maggiori maestri, puntualmente individuate nei «dui quadri di pa[l]mi 3.4 con le figure uno con figura di S. Geronimo sopra tavola per pittura onze 25 e l'altro con figura di nostra Sig[nor]a con il bambino lattante per pittura onze 3 della maniera di Luca d'Olanda […] tutti due in tutto onze 35.6»[407]; «un quadro della maniera del Cavalier Massimo di pal[mi] 8 e 6.2 con l'istoria di Loth con sua cornice dorata per pittura onze 12»[408]; «un paesaggio con dui figure ed un cavallo con sua cornice negra di palmi tre con dui perfili dorati di maniera del Bassano pittura onze 10»[409]; «un paese di maniera di Posino di pal[mi] 2 ½ […] pittura onze cinque»[410]. Valutazioni ingenti spettavano alla scuola di Raffaello, in tutta coerenza con l'ammirazione per il pittore e per i suoi allievi, con «un quadro della Natività di nostro Signore Giesù Christo di palmi 6.X e 4 con sua cornice dorata a petto di pernice della scola di Raffaele per pittura onze 50» e «un quadro di S. Geronimo sopra tavola di palmi 6 ½ e 4 ½ della scola di Raffaele […] per pittura onze 50»[411], mentre più contenute erano le stime delle opere della «scola del Spagnoletto» e della «scola di Guido», valutate per la pittura solo 5 onze, o della «scola del Morande»[412], il «Giovanni Maria Morandi fiorentino»[413] che compare nella *Vita* di Agostino Scilla e in quella di Placido Celi[414], tutte stime superate da quella assegnata a «un quadro con la figura di Giesù

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

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

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

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

[407] Ivi, cc. 335-335v.

[408] Ivi, c. 274v.

[409] Ivi, c. 339.

[410] Ivi, c. 342v.

[411] Ivi, c. 335.

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

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

[414] Ivi, p. 248 (c. 253).

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

Meno evidente, nello scarno linguaggio notarile, è l'interesse per le tecniche tanto forte nelle *Vite*, limitato nell'inventario alla consueta cura dei compilatori nel registrare i diversi supporti, con la presenza di pitture su tavola[417] e, più raramente, su lavagna[418] e su rame[419], con la sola eccezione di «un quadro di pal[mi] 1 ¼ con la figura di S. Anna, e Maria Sanctissima di Chiaro oscuro»[420]. Una pletora di opere resta invece nell'anonimato dei soli soggetti[421], corredati dalle misure oltre che da puntuali indicazioni sulle cornici.

415 INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 339v. L'opera raggiungeva una stima complessiva di poco più di 11 onze.
416 Ivi, c. 344.
417 Oltre a quelli già ricordati comparivano «una figura di S. Maria Maddalena sopra Tavola» (ivi, c. 244); «dui angioli sopra tavola», «un quadro di frutti con un agnello», una «figura di nostra Signora con il Bambino in braccia sopra tavola» (ivi, c. 304).
418 «Dui quadri uguali sopra lavagna di Genova, uno con figura di S. Bartolomeo e l'altro di S. Geronimo di pal[mi] 2 e 2» (ivi, c. 246); «dui quadretti uguali sopra lavagna di pal[mi] 1 ½ e 1» (ivi, c. 273); «altri dui quadri sopra lavagna di Genova uno con San Geronimo, e l'altro di S. Fran[ces]co di palmi 2 e 1 ½» e «dui quadri uguali con battaglia sopra Pietra lavagna» (ivi, c. 347); «un quadro sopra lavagna della Pietà di palmi 2 e 1 ½» e «un altro uguale con la figura della Madonna, e S. Elisabetta sopra lavagna» (ivi, c. 350).
419 «Un quadro di Capezzale in ottangolo sopra rame con la figura di S. Fara» (ivi, c. 275).
420 Ivi, c. 274.
421 «Dui quadri seu paesaggi uno con vascello incendiato, e l'altro di terra» (ivi, c. 243); «un quadro di pal[mi] 6 e 5 dell'Annunciatione delli Pastori», «un quadretto di S. Maria Magdalena» (ivi, c. 244); un «Ecce Homo», una «Giuditta», «dui paesaggi» e «otto quadri di Città, e Campagna con battaglie a traverso» (ivi, c. 244v); «dui quadri in mezza figura eguali con l'effigie di Christo, e l'altro di Maria Santissima», «un Sant'Agostino» e una «mezza figura di S. Francesco di Paula» (ivi, c. 245v); «due paesaggi lunghi» (ivi, c. 246); «un quadro della Natività» (ivi, c. 246v); «ritratti n. 10 della famiglia austriaca» (ivi, c. 272); «la figura del Santissimo Rosario» (ivi, c. 272v); «un quadro con sua Donna con suo puttino confitti [?]», «altra uguale d'una Santa Vergine», «altro con l'istoria della vendita di Giuseppe Giusto» e «l'Imagine della Sanctissima Concett[ion]e di Maria» (ivi, c. 273v); «un quadro della Fucina di Vulcano», uno «vecchio con l'Imagine di n[ost]ra Sig[nor]a Santa Catarina», uno «con il bagno di Diana» (ivi, c. 274); «un ritratto di Vittorio Amedeo a cavallo» (ivi, c. 274v); «un Paese», «dui quadri di palmi 6 e 5 con scherzo di puttini» e «Un quadretto di S. Anna nostra Signora, ed il Bambino» (ivi, c. 275v); «un quadro di pal[mi] 6 e 5 di S. Francesco Saverio, e S. Ignatio», uno «a traverso di S. Giuseppe che dorme», «un ritratto del Conte Ruggeri a cavallo», «un quadro di David in mezza figura» (ivi, c. 276); «un ritratto con cristallo inn[ant]e d'un cavalier di Malta» (ivi, c. 303); un «Martirio di San Placido» (ivi, c. 303v); «un quadro di frutti con un agnello» (ivi, c. 304); «un paesaggio di pal[mi] 9 e 6 con figurine a cavallo», «altro quadro uguale con assedio», «un quadro del Sanctissimo Rosario», una «Giuditta» (ivi, c. 304v); «un quadro d'animali», «un quadro di palmi 7 e 5 di Giob», «ritratti n. 5» (ivi, c. 305); «un quadro della cena», uno con «accampamento di soldati con padiglioni» (ivi, c. 305v); «dui quadri uno di fiori, e frutti, e l'altro paesaggio», una «menza figura […] che sona la brogna», «un quadro di nostro Signore al sepolcro» (ivi, c. 306); un «S. Filippo Neri», «dui quadri in ottangolo con la Fucina di Vulcano», «un quadretto di S. Francesco di Paula», «dui quadri di città assediata» (ivi, c. 306v); uno «con figura di caccia» (ivi, c. 307); «un ritratto di mezza figura di donna vestita alla fiaminga» (ivi, c. 336v); «dui ritratti con personaggi di casa», «l'istoria d'un sacrificio di Senofonte» (ivi, c. 339); «dui ritratti d'un cardinale, uno e l'altro d'un cavaliere» (ivi, c. 339v); «dui paesaggi» e «dui quadri di prospettiva» (ivi, c. 343); un «trionfo di puttini» (ivi, c. 343v); una «Liberactione de Padri Santi dal Limbo», «dui quadri con figure una con croce alla mano, l'altra con vaso in mano uguali» e «un quadro con l'Imagine di Christo con croce in collo» (ivi, c. 344); un «S. Geronimo» e un «S. Francesco nell'Eremo» (ivi, c. 344v); «un ritratto vecchio d'un moribondo», «menza figura di nostra Signora col bambino» (ivi, c. 345); «un quadro con figura della Beata Ippolita di Casa Giovanne», «mezza figura di S. Pietro ad Vincola» (ivi, c. 345v); «mezza figura dell'Ecce Homo», «un quadretto senza cornice di due ritrattini di figlioli», «dui quadri in 12angoli di figurine di Giacob, e Noé» (ivi, c. 346); una «nostra Signora contemplativa», un «quadro vecchio con l'Istoria di Giuseppe Giusto», «una Madonna con Bambino, e S. Giov[ann]e» (ivi, c. 346v); «dui quadri piccoli uno con l'effigie di S. Giuseppe e l'altro S. Francesco» (ivi, c. 347); una «S. Cecilia» e uno «Sponsalitio di nostra Sig[nor]a» (ivi, c. 347v); «un quadro di S. Ignatio e S. Fran[ces]co Saverio», «due Sante vergini» (ivi, c. 348); una «nostra Signora con S. Placido, e S. Agata», «dui quadri di frutti laceri», una «Pietà» e due battaglie (ivi, c. 349); «un quadro di frutti», uno «di Convito delli dei», uno con «Grastone di fiori» (ivi, c. 349v);

Numerose e talvolta ben valutate sono le copie, che rispondono da un lato alla stessa necessità di distinzione tra copia e originale che bene emerge nelle *Vite* ma rivelano dall'altro, in virtù delle stime, il pieno apprezzamento che anche una copia poteva raggiungere. Non si spiegherebbe altrimenti la congrua valutazione di «un quadro con figura d'un Christo con la croce in mano copia di Guido Reni di palmi 9 e 6 ½ con sua cornice intagliata per pittura onze 10»[422], da legare all'ammirazione per l'originale e alle grandi dimensioni del dipinto, né delle copie da Mattia Preti, talvolta apprezzate tanto quanto un suo originale, dato che un *S. Girolamo* del calabrese era stato valutato 8 onze e due copie di dimensioni di poco superiori 7 onze ciascuna[423]. Tra le copie dai più noti artisti italiani, accanto al già citato Maratta, compariva anche il Sassoferrato con «una Madonna col Bambino lattante copia di Ferrato con cornice di pero liscia, e cristallo [onze] 6» e «una Madonna Addolorata copia come sopra [onze] 4»[424]. Di copie ben apprezzate, soprattutto da opere romane, se ne rintracciano diverse anche nelle *Vite*, talvolta tanto pregevoli da ingenerare dubbi, come accade davanti alla «gran tela di S. Michele, copia di quello che conservano i padri cappuccini di Roma», originale di Guido Reni ripreso da Domenico Guargena, che spinge l'autore ad aggiungere che «chi ha veduto quello di Roma non sa staccare l'occhio da questa copia, considerandone la maestria così nobile, risoluta e franca che se non si sapesse la storia, darebbe molto a dubitare»[425].

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

> vero fonte, da cui come ruscello la copia si dirama: ma quantunque il rivolo sia limpido e chiaro, la chiarezza e la limpidezza del fonte conseguisce giammai […] e della stessa guisa una copia ancorché in sommo grado dilettevole agli occhi nostri, tutto che vaga e bella in eccesso ella ci sembri, colla vaghezza e colla bellezza d'un originale non fia che mai si metta in paragone[426].

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

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

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

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

[424] Ivi, c. 344v.

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

[426] Ivi, p. 9 (c. 19).

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

[428] Ivi, c. 344.

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

dell'infractione panis copia di Caravaggio di palmi 8 e 6 con sua cornice dorata con fogli di lauro trasforata per pittura onze 12»[430], seguito per valore da «una copia della Natività del quadro delli capuccini di pal[mi] 10 e 8 senza cornice per pittura [onze] 6»[431], di cui sembra superfluo ai compilatori specificare l'autore data la notorietà dell'*Adorazione dei pastori* di Messina. Sorprende che le due copie superino per stima del lavoro pittorico un originale dello stesso artista, individuato nel «quadro di palmi 5 ½ e 4 con sua menza figura di S. Geronimo del Carvagio per legname onze 2.12 doratura onze 3 pittura onze 1»[432]. Per quanto la valutazione complessiva superi le 6 onze, l'attribuzione di un valore tanto basso alla pittura sorprende, tanto da far sospettare che anche in questo caso si tratti di una copia, per un errore di trascrizione non precisata, la cui stima risulta pari a quella di un'altra copia, evidentemente di pittura corrente, che raffigurava «la Madonna, e bambino in braccia con cornice di pero negra con perfilo dorato copia di Caravaggio per pittura onze 1»[433]. Più interessante il «quadro di S. Geronimo con una testa di morte in mano di palmi 4 e 5 con cornice liscia dorata copia del Caravaggio per pittura onze 2»[434], che riprendeva probabilmente uno dei due S. Girolamo di casa Adonnino, quello definito nelle *Vite* «di maniera secca, che tiene nelle mani e medita un teschio di morte»[435], prova per Susinno della coesistenza di diverse maniere nella produzione del pittore. Il riconoscimento dell'opera nell'inventario dimostra non solo la piena cognizione dei beni dei diversi collezionisti messinesi ma anche il legame costante con le notizie riportate nelle *Vite*. Il consistente numero di copie da Caravaggio dell'inventario Di Giovanni trova peraltro conferme nel testo, con Alonso Rodriguez che «Replicava alcune pitture de' gran maestri, che ritrovansi in Messina, e con ansia maggiore le pitture del Caravaggio»[436] e Andrea Suppa che aveva copiato, oltre alle pitture di Guercino, «tutte le opere del Caravaggio», tanto da indurre Susinno – sempre attento alla corretta attribuzione delle opere – ad avvertire: «Oggidì le copie di sì buon giovane fa di mestieri considerarle per non incorrere in qualche abbaglio, come si suole»[437]. A confermare infine che nel collezionismo, e non solo messinese, il problema era sostanziale compaiono nell'inventario Di Giovanni varie copie di note pitture messinesi[438] e ben più numerose pitture riconosciute come tali senza altre indicazioni[439]. Sembra scontato che chi come Susinno dovesse porsi per professione interrogativi sull'autografia e sullo *status* dei dipinti da inventariare facesse confluire anche nelle *Vite* considerazioni dello stesso tenore. Del resto è proprio all'esperienza, che deve essere quella del conoscitore e del perito, abituato a vedere e conoscere le maniere, che Susinno si affida anche nelle *Vite*. Nel dirimere confusioni attributive, esplicitamente afferma: «l'esperienza rende visibile che alcuni lavori del Cumandeo sieno stimati del Cattalani, perché coincidono

430 INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 337v; la stima complessiva è di 16 onze e 14 tarì.
431 Ivi, c. 305v.
432 Ivi, c. 343.
433 Ivi, cc. 304v-305.
434 Ivi, c. 346.
435 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 114 (c. 122). Sulle due opere, riportate in DI BELLA 1997, p. 77, cfr. *supra*.
436 Ivi, p. 134 (c. 143v).
437 Ivi, p. 214 (c. 223).
438 «Una copia della Madonna della Pietà dell'Ospedale senza cornice di pal[mi] 10 e 7 per pittura onze 3» (INVENTARIO DI GIOVANNI 1731, c. 244); «un quadro della Natività di nostro Signore di palmi 4 e 3 con cornice dorata copia di Quagliata per pittura tarì 24» (ivi, c. 348v); «una copia di S. Maria Maddalena di Barbalonga senza cornice di palmi 6 ½ e 5 [onze] 1» (ivi, c. 349).
439 «Un quadro della Regina Saba copia di pal[mi] 9 ½ e 7 di mano ordinaria per pittura onze 6» (ivi, c. 245); «Copia del ritratto di S. Francesco di Paula di pal[mi] 8 e 4 con sua cornice liscia dorata per pittura onze 4» (ivi, c. 273); «un quadro di S. Filippo Neri di palmi 8 e 5 con cornice intagliata dorato con otto imposte dorate Copia, per pittura onze 6» (ivi, c. 340); «due copie ovate di funerale una con la figura di nostra Signora del Sanctissimo Rosario, e l'altra della Sacra Famiglia senza cornici [onze] 2» (ivi, cc. 346-346v); «una battaglia di mare senza cornice copia di palmi 9.2 e 6 [onze] 1» (ivi, c. 348v); «un S. Bartolomeo di pal[mi] 8 e 5 copia senza cornice [onze] 1» (ivi, c. 349); «un ovato senza cornice sopra Tavola con figura di Pallade copia [onze] 1» (ivi, cc. 349-349v).

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

> E perché in amendue le riferite cone, cioè la sopradetta di S. Niccola e la presente, riscontrasi la stessa maniera di un medesimo artefice, mi si porge perciò qualche cognettura. […] ne deduco che non solo la cona di S. Maria di Giesù fosse stata lavorata dal sudetto Antonello, ma altresì quella di S. Niccola, per essere ambidue dello stesso stile e maniera, come cel conferma l'esperienza[441].

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

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

[440] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 123 (c. 131v).
[441] Ivi, pp. 120-121 (cc. 128-128v), *Mario Minnitti pittore siracusano*.
[442] Ivi, p. 31 (c. 39v).
[443] Ivi, p. 11 (c. 21). Il riferimento è però a un *S. Placido* perduto, allora nel Duomo di Messina, che Susinno data 1276 e che ritiene realizzato da uno degli Antonelli di quella stirpe di sua invenzione, predecessori di Antonello da Messina.

FONTI ARCHIVISTICHE

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA MANOSCRITTA

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

BIBLIOGRAFIA A STAMPA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

GRASSI 2017
M. GRASSI, *La collezione della famiglia Di Giovanni, Duchi di Saponara*, in *Sicilia millenaria. Dalla microstoria alla dimensione mediterranea*, atti del II convegno internazionale (Santa Lucia del Mela

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MOANT 1989
MOANT. II[a] Mostra Nazionale dell'Antiquariato, catalogo della mostra, Messina 1989.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SPAGNOLO 2008
M. SPAGNOLO, *Ragionare e cicalare d'arte a Firenze nel Cinquecento: tracce di un dibattito fra artisti e letterati*, in *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABSTRACT

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

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

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

> Addunque portatosi Alonzo [Rodriguez] in Messina, diessi a conoscere per un raffinato pittore nell'espressioni dell'arte, dando chiari essempi a' studiosi principianti che se bramano conseguire simili pregi in questa difficilissima facoltà, bisogna allontanarsi dal patrio nido e respirare le aure dell'accademie italiane. L'acque del mare allorché lasciano il materno lor seno col passar per le porosità della terra, canali segreti pei quali quasi distillandosi lasciano per la strada tutto delle amarezze il disgustoso, sgorgando o da un fonte o da un rio, se ne ritornano al mare più che soavi, dolci e cristalline. In simil guisa riuscì ad Alonzo che con la peregrinazione di molte città acquistossi tutto il bello ed il perfetto che può rendere riguardevole un pittore[1].

Si può cominciare da quest'elogio del viaggio, da questa dichiarazione di necessità di superamento dei limiti locali, da questa coscienza della obbligatorietà della contaminazione con esperienze diverse per accedere a una migliore conoscenza, l'esame del rapporto che il biografo e pittore messinese Francesco Susinno ha con il movimento, con altri luoghi oltre la sua Messina. I protagonisti delle *Vite de' pittori messinesi* sono per la gran parte, e comunque per una significativa fase della loro formazione, dei gran viaggiatori. Seguendo il racconto di Giorgio Vasari[2], anche Susinno tratteggia per Antonello da Messina un itinerario di formazione tra Roma e Palermo; un soggiorno a Napoli dove entra in contatto con «una vaga tavola istoriata con varie figure» realizzata in «una nova maniera ed un modo non usitato di colorire, sì per la freschezza dell'impasto come per l'unione de' colori»[3]; il viaggio in Fiandra alla scoperta della pittura a olio che, allontanandosi dall'essenziale racconto vasariano, amplifica e colorisce di aneddoti e problematiche testimonianze[4]; per terminare, dopo una breve tappa in patria poiché «quel suo genio volante, non mai stanco e sempre vago di novità, non potea restringersi in un sol luogo»[5], con l'andata a Venezia dove, come Vasari, anche Susinno riteneva che Antonello fosse morto. Ma il grande pittore messinese del Quattrocento è solo il primo di una serie di viaggiatori o almeno di artisti che non hanno limitato la loro conoscenza a quanto la loro città poteva offrire.

Finite le pagine dedicate ad Antonello e a quegli artisti che nella confusa ricostruzione dei suoi congiunti, sono da Susinno a lui direttamente collegati, «Salvatore di Antonio»[6] e Pietro Oliva[7], inframezzate dalla «distinta notizia di que' grand'uomini fiamenghi che fiorirono in questa professione» ricavata dalle *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies* di Dominique Lampson[8], pubblicate ad Anversa nel 1572[9], tocca a Girolamo Alibrandi interpretare il ruolo del giovane «mandato da' suoi a girar l'Italia, per procacciarsi così col suo raro talento quelle virtù che abbelliscono sole un animo nobile»[10]. Ma quella che incomincia solo come una trasferta a Venezia alla ricerca di Antonello di Messina, «a cui palesò l'Alibrando che li saria stato molto a cuore imparar la professione di dipintore alla quale egli

[1] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 132-133 (cc. 141v-142).
[2] VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, III, *Testo*, pp. 301-310.
[3] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 21 (c. 30).
[4] PINTO 2022b.
[5] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 25 (cc. 33v-34).
[6] Ivi, pp. 29-34 (cc. 38-41).
[7] Ivi, pp. 34-35 (cc. 42v-43).
[8] Su Dominique Lampson, oltre a PURAYE 1950 e a *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, in particolare pp. 7-18, è ora utile C. Nativel, *Introduction*, in LAMPSON/NATIVEL 2018, in particolare pp. 10-34.
[9] Per le *Effigies*, LAMPSON 1572, oltre quanto indicato nella nota precedente, si vedano LAMPSON/PURAYE 1956 e *DA VAN EYCK A BRUEGHEL* 2001, pp. 61-111; si veda anche PINTO 2022a.
[10] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 37 (c. 45).

molto sentivasi inclinato»[11], un espediente per mettere in diretta relazione due diverse generazioni artistiche, per dipanare un racconto storico senza soluzione di continuità, per individuare in Antonello da Messina e nella sua opera una sorta di antefatto di «questa nuova maniera, veramente degnissima, pervenuta anche sin a' dì nostri»[12], diventa poi un itinerario «quasi per tutte le città della Lombardia [dove] fece de' gran viaggi, e seppe colla sottigliezza della sua mente da tutte le pitture che vide ed osservò in que' paesi, cavarne un complesso a suo pro e vantaggio»[13]: un vero e proprio viaggio di formazione «in traccia della maniera moderna, spicciata da tritarie»[14], che gli permette di entrare in rapporto con Leonardo da Vinci e Correggio, oltre che stringere un vero e proprio sodalizio con Giorgione, per poi, «scorsa dunque da Girolamo l'Italia e la Lombardia»[15], rientrare a Messina. Si noti, in margine, che in questo caso Susinno fa coincidere l'Italia solo con Venezia, non segnalando esplicitamente altre tappe di Alibrandi oltre Venezia, appunto, e Milano e che uno stesso primo contatto con opere di Leonardo, forse ritratti[16], è ambientato dal biografo settecentesco proprio nella città lagunare:

> Le opere quindi che al sommo piacquero a Girolamo furono alcune pitture di Lionardo da Vinci: onde con più esattezza cercava accostarsi a quella maniera per altro difficile. Ben è vero che operava egli con più che ordinaria destrezza e felicità, scegliendo da quelle bellissime pitture che si ritrovavano in Venezia, tutto ciò che di bello e di vario scorgevasi in esse[17].

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

> L'emulazione, che al dir del savio è l'arma più possente ad espugnare i virtuosi, vinse altresì il cuor di Girolamo, e dove per consolare i suoi, dove per conoscere questo decantato artiere, alla fine s'indusse a riveder la patria, come seguì circa il 1514[18].

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

[11] *Ibidem*.
[12] Ivi, p. 37 (c. 45v); si veda anche PINTO [2009].
[13] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 38 (c. 46).
[14] Ivi, p. 37 (c. 45v).
[15] Ivi, p. 40 (c. 47v).
[16] Si può proporre questa ipotesi perché questo passo è incastonato nel racconto di Susinno dell'avvio alla pittura di Alibrandi sotto la guida di Antonello a Venezia quando «veniva Girolamo proposto dal maestro per far ritratti a vari gentil'uomini veneti; ed ancorché egli fosse ancor giovane, riusciva in questo assai singolare, e faceva de' grossi guadagni» (ivi, p. 38, c. 45v).
[17] Ivi, p. 37 (c. 45v).
[18] Ivi, p. 40 (c. 48).
[19] Ivi, p. 46 (c. 55).
[20] Ivi, p. 45 (c. 54). Lo stesso Susinno poco più avanti richiama il passo di Vasari nella «Vita d'Andrea di Cione Orgagna»: «Il quale usò nelle sue pitture dire: Fece Andrea di Cione scultore, e nelle sculture: Fece Andrea di Cione pittore, volendo che la pittura si sapesse nella scultura e la scultura nella pittura» (VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, II, *Testo*, pp. 217-227, in particolare p. 224 per la citazione).
[21] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 46 (c. 55).

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

> La città dove di proposito s'avesse applicato questo giovane alla pittura, credo che fosse stata senza alcun dubio la scuola delle virtù Roma, il che conoscesi aperto dalle sue segnalate opere che si accordano allo stile di Vincenzo d'Imola [sic] detto lo Romano[22], ed a quello parimente di Polidoro. Infatti col riandar degli anni molte sue tavole si sono attribuite ed attribuisconsi ai mentovati pittori e scolari di Raffaello, onde par cosa molto verisimile che costui avesse appreso in quella magnifica scuola dell'unico maestro i principali documenti dell'arte[23].

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

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

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

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

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

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

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

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

Eppure, Susinno non ha dubbi, con decisione afferma che

> dalla prosapia di Antonello, come da fonte purissimo diramatisi molti soggetti virtuosi, da lui dipendenti nel sangue e di lui seguaci nel merito, mantennero la riputazione della loro famiglia con opere degne della nobile pittorica professione[28];

ma a parte Salvo d'Antonio, genericamente ricordato come della «stessa famiglia di Antonio»[29], di «quella pianta feconda d'uomini illustri che soleva egli promovere col suo zelo e formare co' suoi insegnamenti» e che «Diede egli al mondo più allievi che immagini, glorioso non men pe'i dipintori che fece, che per le tavole che dipinse»[30], di una scuola formata da congiunti e allievi di Antonello da Messina, della sua bottega, nelle *Vite* di Susinno non si trova traccia. Menzionato come padre di Antonello, il figlio Iacobello non ha una propria biografia e non gli vengono riconosciute opere, così come sono del tutto assenti nelle pagine del biografo settecentesco sia il fratello Giordano che i due nipoti Pietro e Antonio De Saliba. Un'assenza ingombrante, soprattutto quest'ultima, vista la prolificità e la lunga operosità del più giovane dei familiari di Antonello da Messina, il nipote Antonio, pressoché ininterrottamente documentato dal 1497 al 1535 in Sicilia ma già, tredicenne, entrato nel 1480 nella bottega del cugino Iacobello, da poco titolare, dopo la morte del padre nel 1479, dell'azienda di famiglia[31]. Di fatto il solo allievo diretto di Antonello nella ricostruzione di Susinno e al quale dedica una vita è Girolamo Alibrandi che, tuttavia, a sua volta non ha allievi a detta dello stesso biografo messinese.

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

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

[26] Ivi, pp. 34-35 (c. 42v); si veda anche PINTO 2022a.
[27] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 30 (c. 38v).
[28] Ivi, pp. 29-30 (c. 38).
[29] Ivi, p. 30 (c. 38v).
[30] Ivi, p. 28 (c. 37).
[31] Nella farraginosa, confusa e spesso ripetitiva bibliografia sul seguito di Antonello da Messina, fa eccezione il capitolo finale, *Dopo Antonello. Da Jacobello ai Giuffré*, della monografia di Fiorella Sricchia Santoro, con una coerente messa a punto dei problemi connessi a un contesto di artisti con problematiche opere certe ma spesso meccanicamente riproposte, poche opere di notevole interesse ma di discussa attribuzione, un discreto numero di documenti in genere non più controllabili e relativi a opere non pervenute. Cfr. SRICCHIA SANTORO 2017, pp. 251-347.
[32] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 12 (c. 22).

> scrivesse, non potettono essere almanco per quella via conosciute da' posteri, vennero ancora a essere incogniti gli artefici di quelle[33].

O ancora una volta, ma in questo caso in sintonia superficiale con Vasari – «perché le maniere de' pittori di que' tempi non possono agl'artefici per lo più gran giovamento arrecare»[34] – effetto di una sostanziale incomprensione, giustificabile per il tempo, della pittura dei primitivi? In entrambi i casi, di fatto, nel racconto di Susinno non trova posto la menzione di opere che senz'altro doveva conoscere e di artisti che di lì a poco avrebbero incominciato a essere segnalati anche nella loro identità anagrafica[35].

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

Intorno alla figura di Polidoro da Caravaggio, Susinno allestisce una vera e propria scuola di pittura a Messina composta, oltre che da Mariano Riccio, da Alfonzo Lazzaro, Stefano Giordano, Iacopo Vignerio e che prosegue poi con Antonello Riccio – figlio di Mariano –, Cesare di Napoli e soprattutto con il napoletano Deodato Guinaccia che si sarebbe addirittura aggregato «nel passaggio che fecero Polidoro e Vincenzio detto il Pellegrino», in fuga dal sacco di Roma, a Napoli «in Messina circa l'anno 1529, con essi loro si congiunse, tratto dell'eccellente perizia de' sudetti scolaj di Raffaello»[38]. Un anacronismo, quest'ultimo, un mettere insieme personalità di periodi diversi, che rivela ulteriormente la confusa ricostruzione delle vicende più lontane della pittura messinese da parte del biografo settecentesco. Nella fantasiosa successione dei fatti impostata da Susinno, questi pone la biografia del «pittore napolitano» Guinaccia immediatamente dopo quella del lombardo Polidoro da Caravaggio e gli attribuisce un ruolo semmai spettante ad altri[39]. Ma comunque con queste coordinate tutta la pittura del Cinquecento a Messina vede come protagonisti artisti provenienti da fuori o la

[33] VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, II, *Testo*, p. 13; si veda anche PREVITALI 1989, p. 12.
[34] VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, II, *Testo*, p. 84.
[35] Si veda ad esempio NATOLI RUFFO 1755, p. 39: «Nel 1500 mentre ancora altrove continuava il pessimo stile, si dipingeva con proprietà in Messina. Evvi in una vicina Popolazione della Pistunina nella Sagristia della Parrocchiale una Tavola della S. Vergine a sedere col Bambino sul grembo in mediocre Paese pinta molto aggiustatamente, e porta l'Epoca, e l'autore in una cartella ivi situata, che dice Antonellus Resaliba pinxit anno MCCCCCVIII».
[36] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 51 (c. 60).
[37] *Ibidem*.
[38] Ivi, p. 66 (c. 74).
[39] Sulla base di SAMPERI 1644, p. 607, Susinno crede lasciata incompiuta da Polidoro alla sua morte l'*Adorazione dei pastori* del Museo regionale di Messina, proveniente dalla chiesa della Madonna dell'Altobasso, e sempre parafrasando Samperi la dice «quindi ripigliata con la grazia possibile e secondo il gusto polidoresco da un tal Teodato, napolitano di patria, di cui faronne il meritato racconto» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 63, c. 72). L'opera fu in realtà commissionata nel 1534, quasi dieci anni prima della morte di Polidoro (1543), e comunque realizzata, seppur non immediatamente, intorno al 1535-1536, con l'intervento di Stefano Giordano. Cfr. LEONE DE CASTRIS 2001, pp. 413-421. In margine è da ricordare che Vasari ambienta la morte di Polidoro in un contesto che lo vede deciso a tornare a Roma: per questo «levò del banco una buona quantità di danari ch'egli aveva», provocando la cupidigia di «un garzone di quel paese, il quale portava maggiore amore a' danari di Polidoro che a lui», tanto che nottetempo lo uccise (VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, IV, *Testo*, p. 468. Per evidenti intenzioni filopatrie, Samperi fa diventare il garzone «un carissimo suo discepolo di nazione calabrese» (SAMPERI 1644, p. 607); Susinno poi, forse per rendere maggiormente credibile il racconto, dà anche un nome all'assassino, «Tonno», ma per difesa corporativa non lo dice né garzone né tantomeno discepolo e lo appella semplicemente come «un suo servo» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 63, c. 70).

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

Esemplare in questo senso la ricostruzione che Susinno fa della figura di «Antonio Cattalani detto l'antico pittore, cittadino messinese»: dapprima calzolaio, mestiere di famiglia, e per questo entrato in contatto con Guinaccia – che «cercava però quegli con carità distornarlo dall'impresa del disegno, al quale si mostrava inclinato» ma al tempo stesso lasciava che frequentasse la sua bottega «perché gli macinava volontariamente i colori» – grazie all'incontro a Messina con un padre gesuita a sua volta pittore, che «portollo nel suo ritorno con esso sé a Roma […] quella gran scuola dell'universo», dove «stimò quivi mettere i suoi pensieri per l'incominciata impresa, animandosi virilmente così: *Disegnare l'opere di Raffaello / ed imitare del Barrocci le colorite tele*», entrando proprio nella bottega di Barocci[40].

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

> Antonio Gaggino [scultore, cittadino messinese], che desioso di seguire l'arte paterna [Domenico scultore di nazione lombarda], dopo avere appreso sotto la guida del genitore i primordi della scultura, volle passar in Roma scuola di virtù, così per ammirare in quella reggia del mondo le opere de' più eccellenti maestri della scultura, ivi molto copiose, come per perfezionarsi nell'arte[42];

anche il toscano Montanini diventa messinese ma con Montorsoli «giunse del mese di settembre l'anno 1547»[43] da Roma senza che prima di allora si abbiano altre notizie su di lui. Così come non da Roma ma dalla Toscana arrivano a Messina Andrea e Lazzaro Calamech e senza far troppa chiarezza sulla provenienza ma comunque da fuori Giulio Scalzo[44]. L'unica eccezione nel racconto di Susinno dedicato agli scultori è rappresentata dal messinese Rinaldo Bonanno che, nonostante «può alcuno promettersi condegno l'applauso, se nelle gran cittadi non viene accolto, facendo in quelle continovato soggiorno»[45], senza muoversi da Messina, ma grazie alla presenza in città di Montorsoli e Montanini, «arrivò ad avvivare i marmi con farli divenire figure che spirano»[46].

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

[40] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 96-97 (cc. 104v-105).
[41] Ivi, p. 80 (c. 89).
[42] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 81, 85 (cc. 90, 94). Per un'analisi dettagliata della *Vita di Antonio Gagino* scritta da Francesco Susinno e la sua dipendenza da *Il Gagino redivivo* di Vincenzo Auria, 1698, si veda MANCUSO 2017, in particolare pp. 59-62; a questo stesso testo più in generale si rinvia anche per le considerazioni sulle biografie dedicate ad altri scultori da parte di Susinno. Cfr. ivi, pp. 55-64 e *passim*.
[43] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 88 (cc. 96-96v).
[44] Ivi, pp. 93-96 (cc. 101v-104).
[45] Ivi, p. 90 (c. 98v).
[46] Ivi, p. 92 (c. 100v).
[47] Ivi, p. 105 (cc. 112-122v).
[48] Ivi, p. 110 (c. 118v).

> trasportossi a Roma asilo di sicurezza. In essa, astretto dalla necessità e dal trovarsi introdotto nel disegno, accomodossi con un siciliano pittore che vendeva quadri a dozzina, e nella stessa bottega strinse amistà col Caravaggio, ambi giornalieri di quel grossolano artiere[49].

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

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

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

Insomma per il biografo messinese sembra davvero connaturata alla stessa possibilità di affermazione nell'arte la necessità di viaggiare, di conoscere, di accedere alle maggiori scuole di pittura – Venezia e Roma ovviamente, ma anche Bologna e Napoli – e questo senza, mi sembra, necessariamente entrare in contraddizione con gli assunti campanilistici che pure percorrono tutta la sua opera. Del resto, se lo storiografo Susinno sente di dover rivendicare un'antichissima e per ciò stesso nobile scuola di pittura alla sua patria, arrivando finanche a leggere 1073 in luogo di 1473 sul polittico di San Gregorio di Antonello da Messina, il pittore Susinno sa bene che al suo tempo è nella plurale scena artistica romana, erede di Raffaello e Annibale Carracci, di Poussin e Pietro da Cortona, di Bernini e poi Maratti, che è più vivace il dibattito artistico, maggiori sono le opportunità di accrescere un bagaglio di soluzioni formali[55].

[49] Ivi, p. 117 (c. 124v).
[50] Ivi, p. 146 (c. 155).
[51] Ivi, p. 189 (c. 199v).
[52] Ivi, p. 189 (c. 200).
[53] Ivi, p. 244 (c. 250).
[54] Ivi, p. 213 (c. 222). Nella stessa biografia dedicata a Suppa il concetto viene ribadito, attribuendolo a Giovanni Battista Quagliata: «Asserendo altresì non saper capire come fosse possibile che questi [Suppa] potesse tener indietro li suoi contemporanei e provetti, senza aver mai respirato aere straniere, come di Roma, Firenze, Venezia e Bologna» (ivi, p. 218, c. 225v).
[55] Sull'attrazione esercitata da Roma nei confronti degli artisti siciliani si veda almeno BARBERA 2018.

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

Proprio in questa città l'intesa fra i due fratelli si sarebbe incrinata perché «Luigi seguiva la maniera raffaellesca, dilettandosi di chiari scuri sul gusto di Polidoro che in un tal genere riuscì eccellentissimo: Alonzo al contrario seguiva il naturale, tirando da quello tutte le sue idee»; una «diversissima maniera» che porta i due ad accusarsi reciprocamente perché «Alonzo biasimava dell'antichità le seccaggini, Luigi chiamava il fratello schiavo del naturale, senza il cui appoggio non sapesse dar passo»; fino a che «cedé Alonzo il campo al fratello maggiore ed imbarcatosi verso la patria, restò nella bella Partenope il solo Luigi»[58].

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

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

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

[58] Ivi, pp. 131-132 (c. 141).

[59] MARTINELLI 1960, pp. XXXII-XXXIII.

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

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

> nella chiesa di S. Gioseffo de' Legnaiuoli è rimasta del suo chiaro nome [Alfonso Lazzaro] degna memoria. Si è tutto il fregio della sudetta chiesa ripartito in trentatre tavole di quattro e tre palmi di varie storie di S. Giuseppe e della vita di Gesù Cristo, le quali nell'anno 1716 furono staccate dal loro sito, per essere alquanto logore dal tempo e potersi insieme accommodare. In esse vedesi lo stile polidoresco, ben è vero non così corretto ma però maneggiate ne' colori con felicità e pratica […] Le sudette tavole logore non si rimetteranno al proprio sito, attesa la ricerca de' curiosi, a cagione che corrono col nome specioso di Polidoro. La verità si è che costui approssimossi di molto allo stile di quel gran precettore[61].

O addirittura a imbastire su esili tracce una non biografia:

> L'esser stato Giovanni Borghesi da Messina scolajo del su mentovato Lorenzo Costa, senza esser stata spiegata qualche sua specialità nella pittura, credo che sarebbe bastante a dichiararlo esimio nella professione, per onore della nostra Trinacria[62],

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

> una tavola di una mezza figura della Vergine col Bambino in seno, con a canto due ritrattini per parte. È tale la bellezza di questa tavola che vien creduta di mano del divino Raffaello. Ella però è sottoscritta dall'autore LAURENTIUS COSTA 1495[64].

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

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

[61] Ivi, p. 69 (c. 76v).
[62] Ivi, p. 53 (c. 61v). Susinno rinvia esplicitamente alla «Felsina, par. II, fol. 60», come annota in margine, dove trova questo elenco: «Lorenzo Gandolfi, Zuane da Milano, Francesco Bandinelli da Imola, Giovanni Borghesi da Messina, Giminiano da Modona, Bartolomeo da Forlì, Zuan Maria da Castelfranco, Zuan Emilio da Modona, Zuan da Pavia, Alessandro da Carpi, Niccola Pirogentili da Città di Castello, Nicoluccio Calabrese, Lodovico da Parma, Lodovico Mazzolini ferrarese, Giovanni da S. Giovanni (castello nel Bolognese), Trich Trach, Zanobio Panigo [sic], Guido Ruggeri, Virgilio Bruni, il Zardo, il Bucchini, Giacomo Ruffi, Annibale dall'Er ed altri» (MALVASIA 1678, I, p. 60), ma equivoca e li ritiene allievi di Lorenzo Costa, mentre Malvasia in realtà li elenca, dopo aver dato notizia di Costa e insieme a questi, fra gli allievi di Francesco Francia. Susinno potrebbe essere stato indotto in errore per questo da ORLANDI 1704, p. 263.
[63] In tutto il testo di Susinno, questo è l'unico luogo dove compare il nome di Simone Foti, da identificare probabilmente con il Simone Foti e Marullo che nel 1727 acquista il feudo di Inardo o San Leonardo, divenendone il primo marchese. Cfr. EMANUELE GAETANI 1754-1759, II, t. 2, p. 599. Se questa identificazione è corretta, non sembrerebbero esserci rapporti di parentela diretta né con Domenico e Giuseppe Foti (le cui collezioni sono segnalate in DI BELLA 1997, pp. 23, 57, 78) né con Luciano Foti, «dipintore e dilettante d'antichità», nonché possessore alla metà del Settecento del manoscritto delle *Vite* di Susinno. Cfr. MARTINELLI 1960, pp. XV-XVI; BARBERA 1997.
[64] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 53 (c. 61).
[65] *Ibidem*.

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

> Cesare Eugenio nella Napoli sagra scrive che nella chiesa di S. Lorenzo vi sono altre pitture con le seguenti parole registrate nel foglio 104: *Quivi anco è un principalissimo e nobilissimo refettorio, nella cui volta il conte d'Olivares viceré di Napoli fe' da Luigi Rodriquez eccellente pittore siciliano dipignere le dodici provincie del regno di Napoli ed altre belle pitture*: da tutto ciò conoscesi il tempo in cui colà dimorò quest'artefice, poiché il conte di Olivares governò il regno di Napoli nel 1595 sino al 1599, come sta registrato in Domenico Antonio Parrino nella serie de' viceré di Napoli, dove così dice del conte di Olivares: *Fabricatosi poscia il refettorio nel Convento di S. Lorenzo, dove suol congregarsi il general parlamento, volle il conte che s'abbellisse dal rinomato pennello di Luigi Rodriquez siciliano, il quale vi dipinse le dodici provincie del regno*; lo stesso scrittore Parrino nelle vedute di Napoli fa specificata contezza di varie sue pitture che veggonsi nella predetta città di Napoli, e particolarmente ne' fogli 85, 103, 107, 108, 117, 179, 238, 251, 344, 376[67].

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

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

---

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

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

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

[69] MARTINELLI 1960, p. XXIV.

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

> li dui fonti specialmente di fra Giovanni Agnolo [Montorsoli], uno nella piazza del Duomo e l'altro nel Teatro della Marina [a Messina], sono così speciosi che nella reggia del mondo, Roma, non ne ho veduto superiori nell'artificio[70];

o ancora

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

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

> Mi ricordo che il signor Carlo Maratta principe de' pittori del nostro secolo, soleva dire che la differenza tra il buono e l'ottimo è picciola, ma insieme di molto pregio. Per cagion di essempio, che differenza fa un idiota tra un diamante ed una lucidissima pasta? il solo gioelliere [sic] discifra di quello il caratto e di questa palesa l'inganno[72].

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

> La Santa Teresa in S. Giuseppe alle fratte, collocata sopra la porta del monistero, opera di Andrea Sacchi, fu *ultimamente* ritoccata da Carlo Maratti per avere patito: appresso allo stesso artefice ho veduto due stanze di quadri che doveansi accommodare[73].

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

[70] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 86 (c. 95).
[71] Ivi, pp. 138-139 (c. 148).
[72] Ivi, p. 68 (c. 76). Lo stesso aneddoto, ma senza un così deciso protagonismo del biografo messinese, era già stato evocato in precedenza: «Se del diamante vagheggia occhio maestro le bellezze, in un tratto ne scopre tutti i suoi vanti ed i pregi: se però da occhio d'ignorante volgo vien considerato, appena si discerne la nobiltà di quella gioia reina tra le gemme, anzi rimane confusa col berillo, incapace di mettersi a paragone col diamante. Similitudine è questa spesso addotta dall'unico Raffaello de' mi' tempi Carlo Maratta, volendo con ciò dar a divedere che tra l'ottimo e il buono della pittura appena fa differenza il volgo inesperto. Solo l'accorto e saggio maestro in tal mestiere ne accerta i vanti, e ne annovera i caratti della perfezione» (ivi, p. 45, c. 54).
[73] Ivi, p. 292 (c. 291v). Il corsivo è mio.

opera di Andrea Sacchi, che havendo patito fu ritoccata *ultimamente* da Carlo Maratti»[74]. Come si vede, però, il lettore è indotto a credere che le due parti siano naturalmente e cronologicamente connesse laddove il soggiorno di Susinno a Roma è generalmente collocato alla fine del secolo, almeno vent'anni dopo l'edizione 1674 di Titi. Insomma, con le dovute cautele, si può sottolineare che si passa da una notizia indiretta a una presunta testimonianza oculare e in margine si può anche notare che il dipinto di Sacchi nel monastero di San Giuseppe a Capo le Case era un affresco, un altro slittamento logico del quale non si può sapere quanto Susinno fosse effettivamente cosciente.

Valentino Martinelli nel 1960 proponeva di collocare il soggiorno a Roma di Susinno nei «primi anni del Settecento, se non proprio nell'anno giubilare 1700», sia per la circostanza sacra che doveva essere «particolarmente propizia per un viaggio da Messina a Roma per un giovane sacerdote», sia perché il racconto che Susinno fa dei funerali di Agostino Scilla sembra a Martinelli essere «non sulla base d'una relazione scritta, ma come ricordo d'una cosa memorabile a cui aveva presenziato»[75]. Un riferimento esplicito al periodo della permanenza a Roma ci è poi fornito proprio da Susinno quando, come lo stesso Martinelli segnala, scrive «tutte le tavole della basilica di S. Pietro furono, a' tempo della mia dimora colà, pulite ed accomodate da Gioseffo Montano pesarese»[76]. Un'indicazione così precisa che ha indotto in seguito Rosanna De Gennaro a meglio circostanziare il racconto del biografo: «Il passaggio a Roma, invece, dovrebbe collocarsi in concomitanza con il restauro delle "tavole della Basilica di San Pietro" che le fonti dicono avviato nel 1694 da Giuseppe Montano (F. Buonanni, *Pontificum Romanorum numismata templi Vaticani fabricam chronologicam indicantia*, Roma 1696, pp. 118 s.)» e potrebbe essere durato fino a una data da individuare fra la conclusione dei restauri nelle Stanze vaticane, 1702, «se si considera frutto di una valutazione personale il plauso al palermitano Giacinto Calandrucci» e il 18 maggio 1706 quando Susinno è documentato in Sicilia[77].

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

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

[75] MARTINELLI 1960, pp. XXIII-XXIV.

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

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

di Roma e del suo distretto[78]. E appena un mese prima di queste dimissioni Giuseppe Montano era stato incaricato dei restauri dei dipinti in San Pietro: «& assignandi scuta duodecim quolibet mense illius vita durante»[79]. Una congiuntura che immetterebbe immediatamente il sacerdote messinese nella cerchia classicista alla quale tanto nel corso della sua opera fa mostra di aderire e che inoltre lo collegherebbe con un altro «pittore e storico delle arti della sua terra, proprio come il Susinno»[80]. Giuseppe Montano è infatti ricordato dalle fonti e da Martinelli come autore di un perduto manoscritto delle *Vite de' pittori pesaresi*, del quale tuttavia è bene sottolineare che Susinno non fa alcun cenno, ricordandolo solo come restauratore:

> In Italia si trovano particolari professori che vivono con tale esercizio [il restauro dei dipinti], de' quali ne fa ricordanza l'Orlandi nel suo Abbecedario Pittorico, come di Giulio Valeriani, del su descritto Gioseffo Montano da Pesaro ed altri[81];

pur avendone certamente notizia almeno da Orlandi che scrive:

> Gioseffo Montano nato in Pesaro l'anno 1641. Dalla natura inclinato alla pittura, cercò il disegno dalle più belle opere dei suoi contorni, cioè da Bologna, da Parma e da Roma; onde da sé si può dire, che Pittore sia comparso: fra le rare doti di questo Virtuoso, è ammirabile quella d'acquistare i quadri perduti con tale artificio, e maestria, che pare che facci risorgere i Pittori, che li dipinsero a rinnovarli, che però con Pontificio diploma resta salariato in vita, per assistere alle opere del Vaticano, e tenerle lontane dalle ingiurie del tempo e conservarle. Si diletta di poesia, ed in quella tende all'eroico. Scrive le Vite de' pesaresi pittori, e di tutto lo stato di Urbino, con promessa di darle alla luce. Il suo nome è celebrato nelle stampe del Cav: Fontana, dal Padre Pozzi, e dal Bonanni nella sua Storia Vaticana, a fol. 117[82];

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

Rilevato questo inspiegabile silenzio sull'impegno storiografico di Montano, di antica data visto che era già annunciato almeno da Malvasia nel 1678[84] e che potrebbe averlo impegnato per tutta la vita se va identificato con quel

> Trattato, in cui paragonando i Poeti co' Pittori, ed in ognuno di questi riscontrando gli stili, e i caratteri di alcuno di quelli, veniva a discoprire de' bei lumi d'ambedue l'arti, e con nuova, e pellegrina invenzione introdurci nel più riposto delle loro perfezioni, e finalmente a farci conoscere nelle tavole de' buoni Pittori, la bellezza de' buoni Poeti, e in quelle de' cattivi, la deformità degli scempiati […] Questa Opera, siccome ei mi diceva, l'andava lavorando ne' tempi avanzati; ma alla fine, grave d'età, facendo ritorno in Pesaro, quivi finì di vivere, senza compierla, come crediamo[85].

---

[78] MONTANARI 2009, p. 685, al quale si rinvia anche per la citazione dalla lettera, datata 8 novembre 1695, del «non meglio identificato "prieur Michel"» all'abate Claude Nicaise.
[79] BUONANNI 1696, p. 119.
[80] MARTINELLI 1960, p. XXIII.
[81] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 295 (c. 294v).
[82] ORLANDI 1704, p. 187. Susinno avrebbe potuto avere a disposizione anche la seconda edizione dell'*Abcedario* di Orlandi, 1719, che peraltro in questo caso non differisce (cfr. ORLANDI 1719, p. 201).
[83] ORLANDI 1704, pp. 390, 396.
[84] MALVASIA 1678, II, pp. 374, 382.
[85] *NOTIZIE ISTORICHE DEGLI ARCADI* 1720-1721, III, p. 64. Il medaglione biografico è datato e firmato: «27. d'Ottobre l'anno 1719. *Alfesibeo Cario Cust. Gen. d'Arcadia*». Alfesibeo Cario è il nome in Arcadia di Giovan Mario

Constatato altresì che in tutte le *Vite* di Susinno non ci sono riferimenti all'Accademia d'Arcadia, a Giovan Mario Crescimbeni, a Giovan Vincenzo Gravina, al potente cardinale e arcade Pietro Ottoboni, con la quale e con i quali invece erano strettissimi i rapporti di Montano, ovviamente, ma anche di Carlo Maratti, solo dal 1704 accolto in Arcadia col nome di Disfilo Coriteo ma da subito legatissimo a quell'ambiente, «primo dipintore d'Arcadia e per avventura anche di tutta l'Europa» avrebbe sentenziato Crescimbeni[86].

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

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

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

Tanto più che anche il passo relativo ai funerali di Agostino Scilla per Martinelli resoconto di una partecipazione diretta, è sovrapponibile, almeno per i dati oggettivi, al resoconto che di quel funerale si trova in calce al *De' discorsi sopra alcune medaglie delle siciliane città di Agostino Scilla pittore*, un'opera incompiuta e manoscritta che, agli inizi del Settecento, doveva essere nelle mani di Saverio, figlio di Agostino, che ne dovrebbe aver curato la legatura e si crede ne abbia approntato l'indice e una breve biografia del padre[89].

In Susinno si legge:

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

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

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

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

[88] ORLANDI 1704, p. 187.

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

Signor Giuseppe Ghezzi secretario.
Signor Lorenzo Ottoni camerlengo.
Signor Pietro Lucatelli deputato della festa di S. Martina.
Signor Giovanni Amerano.
Signor Domenico Roberti stimatore.
Pier Francesco Garoli custode.
Monsù Francesco Bonavilla stimatore.
Don Filippo Luzi proveditore.
Signor Giovanni Battista Lenardi.
Signor Giuseppe Chiari.
Signor Ventura Lamberti.
Signor Benedetto Luti.
Signor Lorenzo Nelli secondo custode, e
Signor monsù Teodone stimatore della scultura.
Conchiuso il solenne suo funerale, allor sì più che mai si viddero gli spettatori, siccome quando ecclissasi la gran lumiera del sole. Dopo la morte d'un pittor sì eminente, vero Proteo della pittura, cominciossi a conoscere assai meglio ed a venerarsi assai più di prima, perché cessò l'emulazione. Per sua bastante gloria il pittor de' pittori della nostra stagione Carlo Maratta pianse a singhiozzi la perdita che fece l'arte d'un tal'uomo, come degno di sempre vivere per essemplare della gioventù studiosa[90].

Nel manoscritto di Scilla si legge:

Doppo lunghissima Infermità munito de SS Sagramenti passò a miglior vita l'ultimo di Maggio dell'Anno S.o 1700 in età d'anni 71 in circa e fu sepellito in S.a Maria in Aquiro.
Fu onorato il suo funerale dall'intervento delli qui notati Academici in no di 18.
M.S. Cavalier Carlo Maratti, principe dell'Accademia
M.S. Cavalier Carlo Fontana e
Sig Cavalier Francesco Fontana Consiglieri
Sig. Lazaro Baldi rettore
Sig. Giuseppe Ghezzi Segretario
Sig. Lorenzo Ottoni Camerlengo
Sign. Pietro Lucatelli deputato della festa di S.a Martina
Sig. Giovanni Amerano
Sig. Domenico Roberti stimatore
Sig. Pierfran.co Gardi custode
Monsù Francesco Bonavilla Stimatore
D. Filippo Lutii proveditore
Sig. Giovan Battista Lenardi
Sig. Gioseppe Chiari
Sig. Ventura Lamberti
Sign. Benedetto Luti
Sig. Lorenzo Stelli secondo custode e
Monsù Feudone stimatore della scultura[91].

Considerando che già Giuseppe Allegranza nel 1755 sosteneva che Susinno «per la maggior parte di questa sua Storia siasi servito di varj MSS. di Agostino Scilla, cui avrebbe fatto gran torto in non menzionarli mai»[92], il sospetto che ancora una volta il sacerdote messinese aggiunga note di colore su un testo di altri è legittimo[93], rendendo in ogni caso

[90] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 243-244 (cc. 249v-250).
[91] Trascritto in GIALLOMBARDO 2016, pp. 622-623.
[92] ALLEGRANZA 1755, p. 9; si veda anche HYERACE 2007, p. 165, nota 3.
[93] Che l'elenco degli accademici presenti al funerale redatto da Susinno dipenda da notizie avute dai familiari di Scilla è anche l'opinione di GIALLOMBARDO 2016, p. 24, nota 86.

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

> Ultimamente, in conferma di quanto scrivo, in Roma circa l'anno 1690, Carlo Maratta vide due putti significanti l'Amor divino e profano, in due tele d'imperatori, e glieli mostrò don Giacomo Messina Giustiniani, cavalier messinese, e sommamente glieli lodò[94];

o ancora, andando più indietro nel tempo: «Quali ritratti il marchese di Pintidattilo, genero del predetto Ettore Vanactoven, ultimamente li regalò al marchese del Carpio, allorché venne da Roma al governo del regno di Napoli»[95], trasferimento avvenuto nel 1683.

Anche sui tempi e i modi del soggiorno napoletano è lecito nutrire dei dubbi: in primo luogo dobbiamo tenere presente quanto ricordato da Caio Domenico Gallo nei suoi *Annali*: «dopo il corso della filosofia applicossi in Roma ed in Napoli alla pittura»[96] e quindi come interpretato da Martinelli dobbiamo ritenere il soggiorno effettuato quando ormai era già sacerdote[97]. Abbiamo inoltre già visto come Susinno si affidi alla periegesi napoletana per descrivere le opere di Luigi Rodriguez, ma è anche vero che in due occasioni, e sempre in riferimento a Francesco Di Maria, il biografo sembra attingere a ricordi personali, diretti:

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

e, in precedenza,

> In Napoli circa l'anno 1689 Francesco di Maria pittore celebre, nella solita mostra di quadri che fassi nell'ottava del SS. Sacramento vicino a S. Giacomo de' Spagnuoli, pose una tela di dieci palmi in altezza ed otto in larghezza. In essa vedeasi dipinta la caduta de' Giganti, tanto elaborata che per condurla a fine vi consumò sette anni[98].

Essendo morto Francesco Di Maria il 24 maggio 1690[99], va da sé che un eventuale incontro deve essere stato anteriore a quella data. Dalle testimonianze che abbiamo sulla festa dei Quattro altari, particolarmente sentita al tempo a Napoli e nella quale era d'uso, oltre l'allestimento dei quattro altari propriamente detti, anche un'esposizione di quadri, possiamo evincere che effettivamente nel 1689 la festa si tenne ma, forse perché nell'anno precedente a causa del terremoto non c'era stata e la tensione doveva essere alta, le cronache del tempo ricordano solo incidenti e non fanno minimo cenno agli addobbi o a dipinti[100]. Per contro abbiamo la certezza di almeno una partecipazione nel 1668 di Francesco Di Maria, e proprio

[94] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 48, 140, 166 (cc. 57, 149, 175v).
[95] Ivi, p. 166 (c. 175v).
[96] GALLO/VAYOLA 1877-1882, IV, p. 310.
[97] MARTINELLI 1960, p. XXIII.
[98] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 41, 147 (cc. 48v-49, 155v-156).
[99] La data è documentata ed è indicata anche in DE DOMINICI/SRICCHIA SANTORO–ZEZZA 2003-2014, III, p. 562, nota 2 (nota di F. Sricchia Santoro); pp. 574, 582; il documento è stato pubblicato in FIORILLO 1984, p. 50.
[100] CONFUORTO/NICOLINI 1930-1931, I, pp. 265-266. Per la festa dei Quattro altari si veda ANTONELLI 1997-1998(2000); per la celebre esposizione del 1684 si vedano LATTUADA 1997 e SCAVIZZI 2017, pp. 157-159.

con un quadro per uno degli altari: «Cristo Gesù in aria col SS. Sacramento nelle mani, ed al di sotto genuflesso in atto di adorarlo il giovane Re Cattolico Carlo II, vestito del manto reale»[101]; un'opera che dovette avere un notevole successo, tanto da essere riutilizzata nella festa del 1674[102]. Ovviamente il silenzio dei documenti non ci può far escludere che Di Maria abbia partecipato anche in altri anni e magari proprio nel 1689, ma stranamente con la stessa iconografia indicata da Susinno, una *Caduta dei giganti*, sappiamo che effettivamente Di Maria aveva fatto un quadro per il quale, insieme ad altri due, riceveva un primo pagamento il 26 marzo 1685 e un secondo il 13 agosto dello stesso anno dal console inglese a Napoli, George Davies, per conto di John Cecil, V conte di Exeter, dipinti poi registrati nell'inventario di Burghley House del 1688[103]. Probabilmente proprio per questo dipinto veniva elaborato da Andrea Perrucci un sonetto nel suo *Idee delle Muse*, stampato a Napoli nel 1695 ma con al suo interno liriche composte in varie occasioni, nella sezione dedicata a Tersicore dove trovavano posto anche un'altra poesia intitolata alla cupola della chiesa di San Luigi di Palazzo, affrescata nei primi anni Ottanta dallo stesso Di Maria, e una «Per li quadri di Erbe, Frutti, Fiori, Pesci, e Figure, de' cinque famosi Pennelli de' Sig. Francesco la Questa, Gio. Battista Roppoli, Abram Brughel, e Luca Giordano»[104], da mettere senz'altro in relazione con la festa dei Quattro altari del 1684, fortemente voluta e promossa dal viceré del Carpio, «onde fu allora più bella la mostra che fecero questi quadri che i medesimi 4 altari, che sogliono esser famosi in quella giornata per la magnificenza e per la copia maravigliosa di argenti»[105].

In una di queste esposizioni a fini commerciali, stando sempre a De Dominici, Francesco Di Maria avrebbe esposto un *Seneca morente* «nel quale aveva consumato gran tempo in far disegni e bozzetti», accanto al quale nella bottega di Andrea Cautiero, «maestro indoratore» e rivenditore di dipinti, sarebbe apparso un dipinto con lo stesso tema preparato nel solo «spazio d'un giorno ed una notte» da Luca Giordano[106]: un episodio, non l'unico, che nelle pagine di De Dominici vede la contrapposizione fra la celeberrima prestezza di Luca e la altrettanto nota inclinazione all'indugio, alla lunghezza, «alla fatica, allo stento»[107] di Francesco Di Maria. Oggi non sono noti esemplari del *Seneca* di Francesco Di Maria[108], mentre con questo soggetto si conoscono almeno sette dipinti di Luca Giordano, fra i quali uno dal 1688 a Burghley House in seguito all'acquisto fattone dal conte di Exeter nel 1683[109]. E proprio nello stesso anno, ma in una diversa occasione e tramite un diverso intermediario, lo stesso conte pagava due dipinti a Francesco Di Maria «e per esso a Pietro Di Maria»[110], il figlio adottivo di Francesco, evidentemente già adulto e, come sappiamo dai documenti e dalle fonti, già

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

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

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

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

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

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

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

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

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

110 D'ADDOSIO 1913, p. 251.

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

> Lasciò Francesco erede di ogni sua facoltà Pietro adottato da lui qual suo figliuolo, avendo scorto in esso un'indole perspicace e modesta, e fu ancora l'unico discepolo ch'egli fece, ma non riuscì gran cosa nella pittura, poiché con i comodi lasciatigli dal Maria attese a vivere agiatamente col suo figliuolo Salvatore, che essendo dottor di legge fu fatto eletto del popolo napoletano, ed indi presidente della Regia Camera della Summaria. Attese Pietro a far negozio di azzurro oltramarino, ed era tanto il credito ch'egli avea, che guadagnò gran danari anche con tale industria. Molti anche ne guadagnò con vendere buona parte de' disegni di Francesco suo adottivo padre, che furon comperati da' forestieri[111].

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

> [Andrea Suppa] Fermavasi vieppiù nella considerazione di una tela famosa nella chiesa de' padri Teatini, rappresentante S. Gregorio taumaturgo adorante la Vergine assistita dall'evangelista S. Giovanni, il quale gli spiega al santo il misterio della SS.ma Trinità, in una carta sostenuta da due puttini, in questa guisa scritta: PATER VERBI VIVENTIS SAPIENTIAE SUBSISTENTIS. La qual pittura credono alcuni di Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento, d'altri di Carlo Veneziano. Io però sarei di opinione che fosse di Ciccio di Maria napolitano della sua prima maniera, e ciò apertamente conoscesi da una tela del sudetto di Maria nella vicina città di Scilla in Calabria all'altare maggiore de' Padri Capuccini[112].

Dove, come si vede, Susinno non attinge a ricordi di opere napoletane per proporre questa attribuzione, oggi non verificabile, che del resto poteva avere senso solo come confronto visivo, visto che i lettori a cui si rivolgeva il biografo non avevano alcuna possibilità di farsi un'idea di chi fosse Francesco «Ciccio» Di Maria, atteso che un primo cenno biografico a stampa sarebbe stato pubblicato solo nel 1731 nelle *Giunte* di Antonio Roviglione all'*Abcedario* di Orlandi[113].

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

---

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

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

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

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

> [Giovanni Fulco] passò nella città di Catania e per curiosità della medesima e per ammirare le pitture di don Pietro La Badessa, pittore catanese, di cui ne scrisse il padre Francesco Privitera suo compatriotta nel suo Annuario[114]. Circa l'anno 1630 la chiesa della SS.ma Trinità fu abbellita dal pennello del riferito artefice ed io nel 1690 ebbi non poca consolazione in rimirare quelle bellezze dell'arte[115].

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

> Circa l'An. 1630. La sudetta Chiesa della SS. Trinità fu in più nobil forma eretta, abellita, & adorna col stucco Reale adorato per mano di Calogero Calamaro di Nicosia peritissimo in detto Ministerio, e poi col pennello di D. Pietro Abatessa[116].

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

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

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

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

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

[114] Nota marginale: «Fol. 214» (SUSINNO ms. 1724, c. 237v).
[115] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 230 (c. 237v).
[116] PRIVITERA 1690, p. 214.
[117] Anche in questo caso con il rinvio in nota marginale a: «Privitera, Annuario catanese, fol. 214» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 153, c. 162).
[118] *Ibidem*.

> ha potuto godere della visione dei dipinti, relegando a sintetica citazione, concentrata esclusivamente sul soggetto e presentata senza una qualsivoglia connotazione stilistica del manufatto, quanto con ogni probabilità non ha potuto vedere, generalmente fuor di Messina[119].

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

Proprio una commistione di possibili vaghi ricordi personali, uso delle fonti a stampa, in specie Guglielmini e Francesco Privitera, e testimonianze orali sembra essere alla base delle notizie che dalle *Vite* si possono avere su Catania, almeno su quella seicentesca. Con la conseguenza che, da Filippo Paladini a Giuseppe Egitto, da Antonino Barbalonga ad Antonino Madiona, ai forestieri Paolo Albertoni e Pio Fabio Paolini, le pagine di Susinno, anche per la episodicità e frammentarietà della letteratura locale, finiscono per costituire una sponda indispensabile per le ricostruzioni della vicenda artistica della città[122].

Nessuna annotazione personale emerge invece per le poche occorrenze, tutte seicentesche, di opere a Siracusa. Nonostante fra queste ci siano gli affreschi per la cappella del Sacramento in Duomo di Agostino Scilla, la menzione che Susinno ne fa è così frettolosa e laconica da far sospettare che allo scopo potesse essere bastato poco più di quanto poteva aver saputo da Saverio Scilla[123]. Allo scarno e sommario referto di Saverio, Susinno infatti aggiunge il soggetto, «alcune storie del Vecchio Testamento, alludenti al pane eucharistico», e un'annotazione sullo stato di conservazione, «ben è vero che oggi dì ritrovansi tutte fiaccate dal tremuoto»[124], che sembrerebbero o frutto di una presa di contatto diretta con l'opera o dovute a un'integrazione per merito di un informatore. Uno stato di fatto, quello dell'affresco, che fissa l'osservazione, diretta o mediata che sia, dopo il terremoto del 1693 e prima del 1711, quando a opera di Sofio Ferreri gli affreschi vennero restaurati[125]. A confermare questo periodo si può anche notare che Susinno ricorda anche una tela di Scilla «per il Duomo di

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

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

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

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

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

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

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

Siragusa», replica di un'*Immacolata Concezione*, fatta per la chiesa di Santa Chiara di Messina, «non potendo effettuare un'idea migliore di pensiero»[126]. In realtà l'*Immacolata* non era però stata fatta da Scilla per il Duomo ma per l'altare maggiore della chiesa del monastero di Santa Maria a Siracusa, dove si trovava ancora nell'aprile del 1693, quando le monache effettuano dei pagamenti per, fra l'altro, «levare il quadro dell'Immacolata Concetione e sua cornice de l'altare maggiore» e portarlo in qualche ambiente di pertinenza dell'Arcivescovato dove erano ospitate e dove la tela ancora nel 1706 sarebbe rimasta per il prolungarsi dei lavori di restauro della chiesa[127]. Di nuovo sembrerebbe che al momento di scrivere Susinno mescoli informazioni ricevute da informatori con pur possibili confusi ricordi personali ma magari anche testimonianze persistenti negli ambienti artistici messinesi, visto che allievi di Scilla come il sacerdote e pittore Giuseppe Balestriero, ad esempio, era ancora vivo mentre presumibilmente Susinno già attendeva alle sue *Vite*[128].

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

Né con il *Seppellimento di S. Lucia* di Caravaggio, a ben vedere, le cose cambiano di molto. Poiché se è vero che Susinno appare «circostanziato e ricco di notizie»[132], è altresì vero che del suo lungo racconto si può notare in primo luogo che è lecito dubitare del ruolo che avrebbe avuto Minniti nella commissione[133] e che anche la apparentemente dettagliata descrizione del dipinto

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

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

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

[129] SPAGNOLO 2010, p. 664.

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

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

[132] BARBERA 2001, p. 106.

[133] Si veda quanto argomentato da Barbera in BARBERA–SPAGNOLO 2004, p. 81.

> In questa gran tela il dipintore fece il cadavere della martire disteso in terra, mentre il vescovo con il popolo viene per sepellirlo e due facchini, figure principali dell'opera, una di una parte ed una dall'altra, con pale in azzione che fanno un fosso acciò in esso lo collochino[134]

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

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

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

> Servivasi il Caravaggio di vari neri per dar rilievo alle sue figure e particolarmente a' corpi ignudi, acciò tondeggiassero: non trovasi che usasse mai cinabri a lacche fine, azzurri ed altri molto bellissimi colori che sono stati introdotti e praticati dalla scuola de' pittori veneti nelle loro figure. Nelle sue spaziose tele non viddesi mai aria turchina, ma il campo tutto nero, restringendo in poche tinte la forza del lume[138]

è evidentemente dipendente da:

> Non si trova però che egli usasse cinabri né azzurri nelle sue figure; e se pure tal volta li avesse adoperati, li ammorzava, dicendo ch'erano il veleno delle tinte; non dirò dell'aria turchina e chiara, che egli non colorí mai nell'istorie, anzi usò sempre il campo e 'l fondo nero; e 'l nero nelle carni, restringendo in poche parti la forza del lume[139].

Sembra quasi che Susinno voglia ribaltare quanto fatto da Filippo Baldinucci che nelle sue *Notizie*, dopo aver segnalato il *Seppellimento di S. Lucia* di Siracusa, scrive: «Da Messina se n'andò in Palermo, e quivi per la compagnia di S. Lorenzo dipinse la tavola della natività del Signore con alcuni santi»[140], senza far cenno alle opere messinesi pur descritte da Bellori[141].

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

134 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 110 (c. 118v).
135 *Ibidem*.
136 Ivi, p. 115 (c. 123).
137 BELLORI/BOREA 1976, p. 228.
138 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 108 (c. 116v).
139 BELLORI/BOREA 1976, p. 229.
140 BALDINUCCI/RANALLI 1845-1847, III, pp. 686-687.
141 BELLORI/BOREA 1976, p. 227. In margine si può notare che Giovanni Baglione allude solo ad «alcune cose in Palermo», fatte da Caravaggio durante quello che per lui è solo un passaggio nella fuga da Malta verso Napoli del pittore lombardo, senza menzionare né Siracusa né Messina (BAGLIONE 1642, p. 138).
142 SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 113-114 (cc. 121-121v).

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

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

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

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

Ovviamente solo un'edizione commentata del testo nella sua integralità potrà meglio precisare altri debiti storiografici del biografo e viceversa non prevedibili analisi dirette di opere lontane dallo stretto; provare a risolvere i quesiti che ancora si pongono quando ci si imbatte in biografie come quella di Filippo Paladini, nella quale contemporaneamente si può incontrare una problematica ascrizione al pittore fiorentino di una *Madonna dell'Itria*, in realtà firmata e datata da Alessandro Allori, frettolosamente elencata fra le opere «in Messina» e una apparentemente dettagliata ma altrettanto problematica descrizione della *Deposizione* di Mineo, «gran tela di 30 palmi in circa»[145]. In realtà la firma e la data sulla *Madonna dell'Itria*, oggi al Museo regionale di Messina, furono rilevate da un restauro del 1845 circa e rese note da Giuseppe Grosso Cacopardo nel 1846[146]: non sappiamo quindi al tempo di Susinno se l'iscrizione sul dipinto fosse o meno visibile, se ricondurre il riferimento del biografo settecentesco a Paladini nell'ambito degli errori di attribuzione 'intelligenti', visti «i legami culturali con la città [Firenze] in cui si era formato: probabilmente in prossimità se non nella bottega dell'Allori, della cui pittura ripetutamente rivela influenze»[147] o a una visione superficiale dell'opera. Per la *Deposizione* della chiesa di San Tommaso o del Collegio di Mineo e proveniente dalla chiesa dei Cappuccini, si deve notare che misura in realtà 294x215 cm, dimensioni ben lontane dall'altezza di circa 750 cm indicata da Susinno, anche considerando che già nell'Ottocento Carmelo La Farina lamentava che «trovandosi alquanto patita nelle estremità, quei religiosi togliendone fratescamente tutto ciò che sembrò loro non buono, ne ridussero le dimensioni»[148]. Notato che La Farina affermava che la tela «portava l'altezza di *palmi 30*»[149], la coincidenza di misure impone o che La Farina dipenda da Susinno, e si

[143] MANCUSO 2017, pp. 59-62, anche per le citazioni da Susinno e i rinvii ad AURIA 1698.
[144] MANCUSO 2017, p. 61.
[145] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 103-106, citazioni a p. 105 (cc. 110v-113v, citazioni alle cc. 112, 113).
[146] PUGLIATTI 1985.
[147] M.G. Paolini in PAOLINI–BERNINI 1990, p. 112.
[148] LA FARINA/MOLONIA 2004, p. 189, che ripubblica la *Lettera XVI. Memorie del dipintor da Firenze Filippo Paladini*, apparsa in «Il Faro. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti», IV, t. II, n. 8, 1836, pp. 65-77.
[149] *Ibidem*. Il corsivo è mio.

rafforzerebbe quindi la traccia che vuole presente ancora a Messina nella prima metà del XIX secolo una copia diversa da quella di Basilea del manoscritto delle *Vite*[150], o che sia Susinno che un secolo dopo La Farina attingano da una fonte comune non identificata. Questa seconda ipotesi sembra essere percorribile alla luce delle ricerche di Paolo Russo che, in quella che può essere considerata la monografia di riferimento sul pittore fiorentino-siciliano e la sua attività nella Sicilia centro meridionale, mette insieme una interessante rassegna di fonti – da Paruta a Carrera, da Cagliola a Lauretta – precedenti la biografia di Susinno e per lo più restate manoscritte, segnale ulteriore della fama precoce del pittore e della circolazione di informazioni anche attraverso canali non sempre esplorati[151].

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

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

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

> Dentro il Monistero di S. Gregorio di Suore di S. Benedetto sta questa maravigliosa pittura, alla quale per farmi *testimonio di veduta* ne fui introdotto. Alla cui vista, confesso il vero, restai quasi incantato e come se rinvenuto avessi una gioia, qual è in vero quella pittura […] ed in attestazione di ciò cerco darne a' professori una grata notizia con mostrargli di un dimenticato pittore la perizia, il cui nome dee stare alla luce de' secoli, e non già come è stato sinora involto nelle tenebre della dimenticanza[156].

[150] PINTO 2019, p. 223, nota 8.
[151] RUSSO 2012, in particolare pp. 23-26, 44-45.
[152] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 105 (c. 112).
[153] GROSSO CACOPARDO 1821, p. 73. Grosso Cacopardo dichiara nella stessa pagina per un'altra notizia su Paladini il debito con Hackert che si limita però a citare esplicitamente solo le opere messinesi dell'artista fiorentino.
[154] LA FARINA/MOLONIA 2004, p. 190.
[155] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 68 (c. 76). Il corsivo è mio.
[156] Ivi, p. 70 (c. 77). Il corsivo è mio.

Soprattutto in questo secondo caso la testimonianza si evolve in una descrizione dettagliata dell'opera, l'*Ultima cena*, arricchita da dati tecnici – «di trentadue palmi in larghezza e dieci in altezza, a libro sopra tela. Il solo vano di mezo si è di palmi sedici, colle due portelle otto ed otto che apertamente montano a trentadue palmi» –, annotazioni di stile – «Le movenze delle figure, la varietà delle ciere degli apostoli e di Giesù Cristo, par che fussero cuniate su quelle di Polidoro» –, trascrizione delle iscrizioni correlate con conseguenti ricostruzioni della provenienza – «Dalla predetta soscrizione si deduce che il luogo ove conservasi questa sacra pittura era stato in que' tempi lo Spedale di S. Angelo della Caperrina» –, oltre che della data di esecuzione in due tempi e del nome dell'autore – «Opus pium et exemplar effectum est anno MDXXXVIII Pictor vero Stephanus de Iordano messanensis» e «Anno Domini 1540 magister Stephanus Iordanus messanensis hoc utrumque opus perfecit»[157]. Un percorso di analisi, dal metodo ineccepibile, che dal rigore della ricostruzione accede a ulteriore conoscenza: «Giunsemi un tal pittore non solo nuovo alla mente, ma altresì alla veduta, senza che né mai l'avessi udito nominare a' miei giorni in qualche pittoresco progetto»[158]. Insomma, un procedimento che, limitando al minimo ogni elemento di contenuto, arrivando forse anche a equivocare l'identificazione dei santi nella portella destra[159], ingaggiando una serrata analisi dei dati materiali e del linguaggio specifico del dipinto, perviene a collocare nello spazio e nel tempo l'opera, a fare appunto storia.

Perché questo accada, sembra che Susinno debba non solo aver visto direttamente le opere ma anche che a esse abbia avuto ulteriori possibilità di accesso. Forse non è un caso che nella quasi totalità dei casi il biografo, che pure sappiamo aveva professionalmente conoscenza delle collezioni private messinesi[160], concentri la sua attenzione su opere 'pubbliche' e sarebbe interessante provare a ricostruire i percorsi nella sua città, a rimettere insieme i taccuini che doveva utilizzare nelle sue ispezioni. Appunti che talvolta emergono proponendo fuori contesto opere di artisti diversi da quelli di cui sta parlando, facendo prevalere la vicinanza fisica, le epifanie degli itinerari[161], sulla coerenza biografica e anche temporale:

> Per erudizione maggiore della storia dee sapersi che, dirimpetto alla tela di S. Ignazio del Minnitti, sta un'antica cona di S. Niccola con all'intorno otto storiette di picciole figurine […] Ella si è una pittura famosa della città di Messina non tanto per l'artificio, quanto per essere stata lavorata in quella stagione nella quale l'arte non si era così avanzata[162].

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

157 *Ibidem*.

158 Ivi, pp. 70-71 (cc. 77v-78v).

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

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

161 EMILIANI 1979, p. 142.

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

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

> Nel Casale di Giampilero, territorio della Scaletta distante da Messina dodici miglia, evvi nella chiesa maggiore una gran tela di Teodato [Guinaccia], cioè la Madonna della Pietà col Cristo morto in seno ed alcuni putti piagnenti sparsi nell'aria, figure al naturale: questa forsi è una delle forti manifatture di un tale artiere[163].

Bastano pochi chilometri a sud di Messina perché Susinno mostri di affidarsi alla fama, indulga all'aneddoto – il passo citato prosegue con un racconto esemplare di miracolosa punizione divina di un atto sacrilego – e finisca per far confusione, sviato forse anche dalla esistenza a Messina nell'oratorio di San Basilio di una *Pietà* proprio di Guinaccia nota anche grazie a un'incisione contenuta nell'*Iconologia* di Placido Samperi[164]. Che in qualche modo proprio quest'ultima possa essere stata utilizzata come modello iconografico di riferimento per il dipinto di Giampilieri non può che confermare la mancanza da parte di Susinno di conoscenza diretta dell'opera evidentemente seicentesca e che già localmente, come testimoniato da una *Narrazione del fatto miracoloso accaduto nella chiesa parrocchiale del casale di Gio. Pileri* del 1675, veniva detto «di quel famoso e celebre pittore Barbalonga», dando un possibile riferimento se non di mano almeno di ambito cronologico[165].

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

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

[163] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 68 (c. 76).
[164] «Nel sontuoso Oratorio della Nobilissima Compagnia di S. Basilio, volgarmente degli Azzurri appellata, si honora la bellissima Imagine di Nostra Signora della Pietà, titolo di questo luogo nella sua prima fondatione, opera del famoso Dipintore Teodato, nella quale chi, con occhio pietoso, rimira la dolente Genitrice Maria col Figliuolo Giesù deposto dalla Croce nelle sue braccia, non può, se non hà cuore di macigno, non moversi à compianto, così al vivo stà in quel Quadro espresso questo così pietoso misterio» (SAMPERI 1644, p. 504; l'incisione è fra le pp. 510-511); sul dipinto si veda CAMPAGNA CICALA 1988, pp. 67-69.
[165] GIACOBBE 2011, pp. 95-103.
[166] MAUCERI 1957.

BIBLIOGRAFIA MANOSCRITTA

SUSINNO ms. 1724
F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi, e di altri che fiorirono in Messina, istoria nella quale vengono descritte le opere insigni, le patrie, i costumi ed i ritratti loro* […] *Coll'aggiunta infine di una Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole, o tele logore*, ms. 1724, Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basilea, A45.

BIBLIOGRAFIA A STAMPA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DALLA TARDA MANIERA AL ROCOCÒ IN SICILIA 2019
Dalla tarda Maniera al Rococò in Sicilia. Scritti in onore di Elvira Natoli, a cura di E. Ascenti, G. Barbera, Messina 2019.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LAMPSON 1572
D. LAMPSON, *Pictorum aliquot celebrium Germaniæ inferioris effigies. Eorum nempe qui vita suncti hac præstantiss. arte immortalitatis nomen sibi compararunt*, Anversa 1572.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MONTANARI 2009
T. MONTANARI, *Bellori trent'anni dopo*, in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di E. Borea, introduzione di G. Previtali, postfazione di T. Montanari, I-II, Torino 2009 (edizione originale Torino 1976), II, pp. 657-729.

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

NOTIZIE ISTORICHE DEGLI ARCADI 1720-1721
Notizie istoriche degli arcadi morti, I-III, Roma 1720-1721.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ABSTRACT

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

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

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 stampa[5].

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'opera[8].

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 complessiva[10]. 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 moderna[11]. 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 messinesi[12].

[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 Cacopardo 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 secolo[15]. 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 Mazzolo[16]. Quest'ultimo, a Messina dal 4 giugno del 1512, vi aveva impiantato una fiorente bottega, raccogliendo vasto consenso e pubblico apprezzamento[17]. 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 bottega[18].

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 tardi[19]. 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 pittore[20].

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 Samperi[21].

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 ampio[22]. Così come la *Vita* di Antonello Gagini calca i passi dell'opera pubblicata qualche anno prima dall'erudito palermitano suo contemporaneo Vincenzo Auria[23].

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 maestro[24], intendendo con ciò risarcire «un tal artefice di quella lode che in verità guadagnossi», spiega il biografo[25]. Intendimento questo proprio del conoscitore, è stato acutamente osservato[26]. 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'antico[28].

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 Montevergine (1561) e il monastero di Santa Caterina Valverde (1563), delle quali oggi sopravvivono poveri resti al Museo regionale[29]. 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 compagni[30].

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 Buonfiglio[31]. 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 grottische 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 scultura[33].

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 1564[34]. 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 Reale[35].

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 metodo[36]. 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 Seicento[37]. Benché Buonfiglio lo avesse definito «scultore e architetto fiorentino», segnalando la statua di *S. Giacomo maggiore* per l'*Apostolato* del Duomo messinese[38], 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 pergamo 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 genìa 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 scarne 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 ricordato[40]. Dell'unica prova di scultura nota Susinno evidenzia i caratteri ancora tardomanieristi, nel mosso costrutto che anima la statua dell'apostolo, dall'empito interiore all'esteriore paludamento[41].

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 Messina[42]. 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 medicei[43]. 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 Masuccio[44].

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 Montanini[45]. Le statue, firmate e datate 1633, oggi perdute, sono note grazie alla riproduzione fotografica precedente al ripristino postbellico del Duomo[46]. In esse lo scultore da 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 Barocco[47].

---

[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'azzione 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 costruttivo[48]. 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 1671[51]. 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 Gullì, 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 Trenta[52].

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'ingegniero, 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 regionale[55]. 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.

Seicento[56]. 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 Condrò (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 Condrò[58]. 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 perdute[59]. In qualità di architetto (perché anche «dilettossi dell'architettura») Susinno ne ricorda la collaborazione con Gallo, nel Duomo, e con Mangani, autore degli stucchi, nella chiesa dei Teatini[60]. La morte lo colse prematuramente, «appena compiuti 53 anni, correndo il 1669», dal che se ne evince la nascita nel 1616[61]. Fu sepolto nella chiesa di San Giuseppe, sede della confraternita dei legnaioli alla quale lo scultore risultava iscritto[62]. Condrò 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 esistenti[63].

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.confraternitasangiuseppealpalazzo.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 stile[66]. 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 gloria[68]. Giunse a Messina, preceduto dalla «fama del suo felice operare», nel sesto decennio del secolo (nel 1653 o nel 1657), chiamatovi 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 Duomo[69]. 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 messinese[70].

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 Gullì e distrutto dall'incendio del 1943, oggi custodita nel Tesoro[71]. La sua opera fu assai ricercata anche dai facoltosi committenti privati, tra cui spicca il nome di don Antonio Ruffo primo principe della Scaletta[72].

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 maraviglia conclusi»), quest'ultima con «gli adornamenti» del già citato Giovanni Andrea Gallo, con cui l'artista aveva collaborato nel cantiere calabrese di Fanzago[73].

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 pilastroni 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.

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 Condrò[78].

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 messinese[79].

Luca Villamaci (1652 - post 1678), scrive Susinno, fiorì nella scuola di Agostino Scilla, dove si impratichì nel disegno; lasciato quindi «l'ematitatojo, 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 Duquesnoy[80]. 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 Gagini[81]. 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 spezialmente 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' posteri 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 «ingegniere 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 segnale 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 ricercato[87].

Ben presto avvertì la necessità di elevarsi nell'istruzione, e si applicò nello studio dell'architettura, intuendo, come sentenzia 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 biografico[89]) 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 risultato[91]. 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 stucco[92].

---

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 Stretto[93]. 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 gloria[95].

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'invenzioni[99]. A Messina, dove intraprese l'attività di cesellatore, entrò in contatto con la bottega dei Juvarra (rapporti oggi accertati dai documenti[100]) 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 parocchiale 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 Innocenzo 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 distintesi nella lavorazione dei marmi mischi e dell'intaglio in pietra[104].

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 lapicidi e stuccatori che si trasferirono a Catania dopo il terremoto del 1693, partecipando all'opera di ricostruzione. Cfr. ivi, pp. 68, 74.

digressione[105]. 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 Alì 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 privata[107]. 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 dell'arcivescovo Giuseppe Cicala e Statella[108].

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 documenti[109]. 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 espormi 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 Alì 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 Condrò), 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 carnosi 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 «cosi 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 pittori[114] 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 pioggie, 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 moderna[117]. 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 secolo[119].

Per quanto si rinvengano 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 Bernini[122]. 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 sì 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 secolo[123]. Vi era propugnato l'ideale classicista nella scultura e anticipato il motivo della selezione delle forme più belle: posto che «la scoltura 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 contemporanea[125].

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 Susinno[126]. 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 delli splendori del Buonaruota», ovvero di quel «Divin Scultore», qui compreso nel «cerchio d'oro di huomini illustri nella Scoltura»[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 Bernini[129]. 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 industre – 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 artifizio 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 Borboni[130], è per Susinno, non solo specchio della «magnificenza antica», ma centro vitale di aggregazione e luogo di formazione ed elaborazione artistica[131]. È a Roma (che fu «reggia di maraviglie» 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 Cinquecento[135]; ed è qui (a «Roma sacrosanta reggia» e «virtuosissima città») che appresero i rudimenti dell'arte gli architetti messinesi Natale Masuccio e Simone Gullì, tra Cinque e Seicento[136]. 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 giovanezza […] 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 Mangani[138], tale è ancora considerata ai tempi dell'autore: «nobil compendio di tutto il mondo» (citando ancora Borboni) e «reggia di maraviglie»[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 descrizione[140]. 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 maraviglie» (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 evidenziato[144].

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 Bellori[146].

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 topici 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 applicazione[147]), rivisitati al lume proiettato dalla letteratura seicentesca, con i cui argomenti, seppure in forma frammentaria e puntiforme, si riscontrano parentele nei diversi passi del testo[148]. Ma vediamone 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 maraviglia 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 intellettiva»), 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 «la maraviglia è scaturiggine 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 «costanzia» e «perseveranza e pazienza di più anni» secondo quanto scrive Francesco Da Sangallo allo stesso Varchi (ivi, I, p. 513), ovvero «la 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 maraviglioso 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 'naturalezza', 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 pietra[154]; 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 marmi[156]. 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 scultura[158].

Non rinuncia l'autore a richiamare il motivo delle 'statue parlanti'. Se Giulio Scalzo nel suo apostolo Giacomo creò «un simolacro 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 «faciltà 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» (WITTKOWER 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 correlati[164]. Si tratta di un mutuo rapporto, per così dire palindromico, in cui l'uno e 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 congèneri 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 barocca[165]. 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 simolacro 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 «scolpì 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 Tudisco; mentre Francesco Condrò «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 si 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 poesia[170]. E Bellori, a proposito dei putti di Duquesnoy, studiati da Tiziano e dal vero, affermava che egli «venne ad ammollire 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 difficultà 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 Tudisco 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 carco 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 caminare 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 allievi[178].

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 Cinquecento[179], 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 invenzione[181]. 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 «indrizzato […] dalla savia madre al disegno». Non da meno Francesco Condrò «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 quello esse cose apparire»), oltre che come progetto (invenzione) è atto pratico: «componimento di linee e d'ombre, che dimostra quello che s'à 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 perdimostrazione 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 storico[186]. 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 aneddotico si intreccia alla descrizione dell'aspetto fisico, del carattere e della condizione umana, come già nelle *Vite* di Bellori, ma senza la schematicità di questi[188]. 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], sentenzia 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'impresa[191]. 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 Masaniello[193]. Ma il richiamo più pressante ai «rumori della guerra» è quello della rivolta antispagnola di Messina dell'ottavo decennio del Seicento[194]. 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 anni[197].

«La guerra si è una fiera micidiale delle nobili professioni», commenta amaramente Susinno[198]. 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 città[199].

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 Albertoni[201].

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 ingegniere 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 Marolì, 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.

avvii 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'ammodernamento 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 cittadino[206].

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 marmorari[207]. 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 effimeri[208]. 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 spagnola[209], ricorda loro il sostegno «de' vostri gloriosi predecessori» accordato alle arti[210]. 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'intransingente conte di Santistevan nel 1679 in conseguenza della rivolta antispagnola di Messina (cfr. BOTTARI 2005, p. 89), il «Senato» e i «Senatori» erano stati ristabiliti sotto il governo sabaudo 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*, «Archivi», 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 scoltura 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*, catalofo 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 Elvira 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, *Susinno 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 Scoltura 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 Viceregno 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 "argentiere, 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 Citti 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 "Osservationi della scultura antica" di Orfeo Boselli. Un inedito trattato del Seicento e la teoria della scoltura 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 Nobilissimæ Artis Pictoriæ*, 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.

LA *LETTERA RESPONSIVA SOPRA L'ACCOMODARE LE TAVOLE O TELE LOGORE*: UN NODO DA SCIOGLIERE PER FRANCESCO SUSINNO

A rileggere la *Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore* di Francesco Susinno appare con evidenza come il «gordio nodo»[1], che l'autore nell'esordio afferma di voler sciogliere, costituisca lo scopo ultimo dell'inserimento di questo testo al termine del manoscritto delle *Vite*, ben più che le indicazioni pratiche o le notizie sui restauri che dissemina sapientemente all'interno del discorso[2].

La nota difficoltà di ricostruire la biografia di Susinno ancorandola a cronologie e spostamenti geografici documentati rende la lettura della *Lettera* più complessa, d'altra parte i riferimenti polemici al dibattito dell'epoca intorno ai problemi di restauro possono arricchire il profilo culturale e il posizionamento critico del suo autore.

È interessante seguire il filo dell'argomentare di Susinno su questo tema perché, come si vedrà, è costruito con una significativa sapienza retorica, che conduce il lettore a prendere posizione nel dibattito teorico assai più che fornire conoscenze tecniche in materia.

Nei primi due periodi del testo si giocano già quasi tutti i contenuti della lettera e si delineano chiaramente i contorni di uno schieramento che per Susinno sembra avere ancora i toni della polemica ideologica.

La dedica «Al Signor N.» fa pensare all'espediente a cui di frequenza si ricorreva per simulare un dibattito erudito in corso, così come avveniva nei periodici e nelle gazzette specializzate, dove intitolazioni a personaggi anonimi costituivano una delle basi del fiorire di un'epistolografia artistica edita a stampa nel Settecento[3]. In assenza di notizie biografiche più precise, non si può d'altra parte escludere la presenza di un interlocutore reale; in questo caso credo che il corrispondente andrebbe ricercato tra i collezionisti per i quali Susinno spese le sue competenze come perito nella stima di dipinti[4].

È in ogni caso a quel mondo di collezionisti e conoscitori che l'autore della *Lettera* sembra fare riferimento durante tutto il suo argomentare.

Tra le righe Susinno non manca di esibire le sue competenze tecniche, acquisite con l'esperienza, ben chiare fin dall'inizio del testo, dove precisa come la questione da risolvere sia triplice: «sapere se sia bene o no l'accomodare quelle tele dipinte già divenute logore, l'oscure per la succidità polirle, le subolite e fiaccate rassettarle»[5]. Presentati nell'ordine inverso rispetto alla pratica materiale, consolidamento, pulitura e ritocco sono efficacemente evocati come tre momenti distinti e ugualmente problematici, rispetto ai quali l'interlocutore anonimo avrebbe richiesto chiarimenti. Ma è «l'accanita invidia verso tal uso» a rappresentare la principale motivazione della missiva, che sembra dunque rispondere essenzialmente a un clima polemico, rievocato più volte lungo tutto il testo; una tensione ideale che si può ricondurre a quello che Francesco Abbate aveva definito il contrapporsi tra «cultura laica e cultura controriformistica»

[1] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 289 (c. 289).

[2] Preliminari considerazioni sulla *Lettera* si trovano in MARTINELLI 1960, pp. LIX-LX, e RAFFA 1999. Il testo era invece sfuggito anche all'ultima edizione aggiornata della storia del restauro di Alessandro Conti (CONTI 2009).

[3] PERINI FOLESANI 1984; ROLFI OŽVALD 2012; DELORENZI 2018; *TRAVELLING CHRONICLES* 2018. Conferma che fosse un espediente per indicare un interlocutore anonimo viene dalla recensione contenuta in ALLEGRANZA 1755, pp. 8-9, che riferisce di aver visto il manoscritto di Susinno presso Luciano Foti e definisce la *Lettera responsiva* «una Lettera all'Anonimo» commentando: «Questa Lettera è sufficientemente erudita; ma l'Autore è sempre asiatico, e men pulito, e piaccia a Dio esatto, nello scrivere» (ivi, p. 9).

[4] Susinno è attestato per la stima della collezione Arena Pellegrino (18 maggio 1706), per quella di casa Cianciolo (29 aprile 1709) e per aver curato l'inventario della raccolta di Vincenzo di Giovanni duca di Saponara; cfr. DI BELLA 1997, pp. 15, 27, 87-88, e il contributo di Barbara Mancuso in questo stesso volume.

[5] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 289 (c. 289).

nel mondo del restauro, quando invitava a valutare gli elementi ideologici che condizionarono le posizioni su questi temi tra Cinquecento e Seicento[6].

A conferma degli accenti decisamente polemici che ancora sembrano muovere Susinno verso chi negava l'utilità del restauro, infatti, si legge: «Discorrono questi con poco lume nell'ingegno e poca sperienza nell'arte, latrando vieppiù contro qualcheduno che si esercita con discrezione in questo mestiere d'accommodamento»[7].

Si può intravedere dietro questa accusa una figura come quella di Gaspare Celio che nella sua *Memoria* non aveva risparmiato stoccate aspre e altrettanto sferzanti nei confronti dei restauratori. Nel caso di una pittura a olio di Giulio Romano nella chiesa di Santa Maria dell'Anima, danneggiata dalla piena del Tevere all'epoca di Clemente VIII, aveva per esempio commentato: «doppo non solo racconciarono il guasto, ma guastarono quello, che non haveva tocco il fiume»[8]; o a proposito degli affreschi nella cappella di San Giacomo della chiesa degli Spagnoli scriveva: «le pitture furono guaste con pretesto di rinnovarlo. Il che è errore grandissimo»; o ancora chiosava: «è stato ritocco, che vuol dir guasto»[9].

Se le posizioni di Celio all'inizio del Settecento stavano diluendo nella distanza il loro portato polemico, dietro il profilo di chi «con poco lume nell'ingegno e poca sperienza nell'arte» condannava il restauro, Susinno potrebbe celare un riferimento anche alle posizioni di Filippo Baldinucci. Un velato accento polemico verso il senso di superiorità dei toscani in materia d'arte sembra emergere anche nell'*Argomento della storia al lettore* dove retoricamente il messinese si giustifica in anticipo per il lessico dei suoi scritti, citando al confronto il *Vocabolario* della Crusca e quello di Baldinucci[10].

Nel *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* del 1681 lo storiografo fiorentino aveva sintetizzato alcune questioni relative al dibattito sul restauro; alla voce «Rifiorire» aveva scritto:

> Quasi di nuovo fiorire; termine volgarissimo, con che usa la minuta gente esprimere quella sua insopportabile sciocchezza, di far talvolta ricoprir di nuovo colore, anche per mano di Maestro imperito, qualche antica pittura, che in processo di tempo sia alquanto annerita, con che toglie, non solo il bello della Pittura, ma eziandio l'apprezzabile dell'antichità. Direbbesi restaurare, o resarcire, o ridurre a bene essere, il raccomodare che si fa qualche volta alcuna piccola parte di pittura anche d'eccellente Maestro, che in alcun luogo fusse scrostata o altrimenti guasta, perchè riesce facile a maestra mano; e alla pittura non pare che altro si tolga che quel difetto, che quantunque piccolo, par che le dia molta disgrazia e discredito[11].

---

[6] ABBATE 1965, pp. 38-39.

[7] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 289 (c. 289).

[8] CELIO 1638, p. 48; aspra critica aveva riservato anche al sacrestano che aveva lavato il profeta Isaia affrescato da Raffaello nella chiesa di Sant'Agostino a Roma: «Il Profeta nel pelastro, dipinto a secco, di Raffaello Santio, fù guasto a tempo di Paolo IV volendolo lavare il Sacristano, e dopo ritoccato da N. detto Braghettone perché ricoperse l'osceno alle figure del giuditio del buonarroti, per ordine del detto pontefice, e consenso di esso Buonarroti» (ivi, p. 16). Cfr. E. Zocca, *Introduzione*, in CELIO/ZOCCA 1967, pp. V-XIV.

[9] CELIO 1638, rispettivamente pp. 33 e 126. Ulteriori esempi tratti dal testo di Celio sono in ABBATE 1965, pp. 46-47.

[10] Si veda in particolare SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 15 (cc. 24v-25), dove scrive: «Voglio di più presumere di dover essere giustificato circa la frase della lingua, essendo nato in Sicilia termine d'Italia, distante dalla corte onde il mio stile fia degno di scusa, se non sonerà armonioso alle altrui orecchie. Egli è pur vero che la nostra Sicilia fu la madre della lingua italiana, oggidì corrotta dalle varie nazioni in essa annidate. In que' tempi chiamavansi componimenti italiani i componimenti siciliani. Molte voci pittoriche ancora non si trovano nella Crusca per quegli stessi che in Firenze o Siena abbiano avuto la sorte di nascere per la buona lingua, ma bensì nel Vocabolario di Filippo Baldinucci. Io, per dirla, con schiettezza, ho cercato di spiegare i miei concetti al meglio che ho potuto, con adempiere il fine più massiccio della storia, cioè porgere al lettore ciò che al dir di Tacito tanto adorna e nobilita la storia, cioè: Clarorum virorum facta: Vite di pittori illustri». Un riferimento potrebbe essere anche nelle righe successive l'accusa a chi parlava d'arte senza averne esperienza diretta, «coloro che solamente le discorrono e vanno speculando in aria su la materia presente, sempre però alla cieca».

[11] BALDINUCCI 1681, *ad vocem*.

Lo stesso Baldinucci ricordava il dibattito in corso su questi temi:

> Molti però non del tutto imperiti dell'Arte, sono stati di parere, che l'ottime pitture né punto né poco si ritocchino, anche da chi si sia; perchè essendo assai difficile, che o poco o molto, o subito o in tempo, non si riconosca la restaurazione per piccola che sia; è anche vero che la pittura, che non schietta, va sempre accompagnata con gran discredito[12].

Nel ragionamento di Baldinucci la principale operazione da biasimare era la pulitura che rischiava sempre di compromettere «i velamenti, le mezze tinte, e ancora i ritocchi, che sono gli ultimi colpi, ove consiste gran parte di lor perfezzione»[13].

A chi negava l'opportunità dei restauri, Susinno contrappone specularmente due argomentazioni: la necessità morale della conservazione delle opere d'arte, secondo una tradizione storiografica ben individuabile, e la competenza dell'occhio, tema cruciale nel dibattito durante il Settecento.

Su questo fronte rivendicando la propria esperienza come pittore, Susinno ribadisce «pretendo saper giudicare quelle cose che caddono sotto il sindacato dell'occhio, perché le posso maneggiare con verità a differenza di coloro che solamente le discorrono e vanno speculando in aria su la materia presente, sempre però alla cieca»[14]. La lettera qui riprende un *topos* retorico della critica d'arte, la questione della legittimità del giudizio come esclusiva degli artisti, ma lo sposta sul piano del restauro, aprendo un tema che avrà grande fortuna durante tutto il Settecento, proprio in parallelo alla formazione del mestiere del restauratore. Ai dubbi, retorici o reali, mossi dal suo interlocutore «dal parere di alcuni pittori volgari», Susinno contrappone infatti la consapevolezza che il restauro non fosse «arte da tutti».

Unito alla rivendicazione di una competenza specifica, Susinno accosta una serie di argomentazioni di tipo ideologico in difesa dell'attività dei restauratori: prima di tutto un riferimento al *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* del cardinale Paleotti, evocato ma mai nominato. Susinno contro chi nega la necessità dei restauri invoca un principio etico: «Se costoro sapessero a che giovano all'universale del mondo le immagini»; qui gli interlocutori dell'epoca avrebbero facilmente colto l'allusione agli enunciati di Paleotti, in particolare nei capitoli intitolati *Perché siano state introdotte le imagini sacre nel popolo cristiano* o *Che le imagini cristiane servono grandemente per ammaestrare il popolo al ben vivere*[15]. Non si deve dimenticare che il cardinale, che raccoglieva nel suo testo molte delle indicazioni provenienti dal Concilio di Trento sul decoro dei luoghi di culto e dei loro arredi, aveva progettato senza mai scriverlo un capitolo

[12] *Ibidem*.

[13] *Ibidem*, dove Baldinucci aggiunge: «Sotto questo termine rifiorire, intendono anche gl'ignoranti, il lavare l'antiche pitture; il che fanno alcuna volta con tanta indiscretezza, che più non farebbono nel dirozzare un marmo; e non considerano, che non sapendosi bene spesso qual sia il composto delle mestiche, o imprimiture, e quali siano i colori adoprati dagli Artefici (perché più assai sopportano il ranno, o altra materia men forte le terre naturali, che i colori artificiali) non solo mettono esse pitture in pericolo di mandar dietro alla lavatura, i velamenti, le mezze tinte, e ancora i ritocchi, che sono gli ultimi colpi, ove consiste gran parte di lor perfezzione; ma anche di scrostarsi tutte a un tratto».

[14] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 289 (c. 289). Riferisce di Susinno come pittore Caio Domenico Gallo negli *Annali della Città di Messina*, dove scriveva: «applicossi in Roma e in Napoli alla pittura. Adoprò il pennello unitamente colla penna per descrivere la vita de' Pittori, Scultori ed Architetti Messinesi»; trascritto in MARTINELLI 1960, pp. XV-XVI.

[15] Si veda PALEOTTI 1582, Libro Secondo, cap. XVIII, dove scriveva: «Niuno veramente più facile, più ispedito e più proporzionato universalmente a tutti, che l'uso delle sacre imagini. […] atteso che il popolo minuto le cose che i dotti leggono sui libri, egli le intende dalla pittura, o almeno dalle pitture piglia occasione di domandarne i più savii et intenderle da loro […] Quanto alla volontà, non è dubbio che il vedere le imagini piamente fatte accresce i desiderii buoni, fa abborrire il peccato, eccitando in noi pietosa voglia d'imitare la vita di quei gloriosi santi che veggiamo rappresentati»; si vedano anche i capp. XIX-XXIII. Cfr. P. Barocchi, *Nota critica*, in *TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1960-1962, II, in particolare pp. 539-543; sul ruolo del Concilio di Trento e di Paleotti nella storia del restauro si veda CONTI 2009, pp. 51-52.

dedicato a *Delle imagini antiche, cancellate dal tempo et oscurate, quello che intorno ad esse si dovria osservare*[16]. Su questo tema i riferimenti culturali di Susinno potevano comprendere anche un testo come quello di Giovanni Molano, che ricordava la necessità di conservare le immagini sacre in buono stato, senza lacune o sporcizia, così come si conservavano i testi sacri[17].

Che questo fosse l'orizzonte culturale è confermato dalla citazione successiva dove, per screditare la «maledicenza» contro il restauro, Susinno raccomanda di leggere «l'opera di un teologo e pittore offerta nel 1652 agli accademici del Disegno di Fiorenza ed altre città cristiane», esplicito riferimento al trattato di Giandomenico Ottonelli e Pietro da Cortona, dove il tema della conservazione delle pitture sacre veniva ripreso in termini molto simili a Paleotti[18].

In due casi nelle *Vite* Susinno utilizza il verbo «accomodare» nell'accezione pienamente positiva del suo lessico: per una tela con *Presepe* della collezione Natali, restaurato dalla «medica mano d'un pittore nostrale», e per un dipinto di Antonio Catalano nella cappella dei Crociferi di Messina; in entrambi i casi non è specificato il nome del restauratore, ma nel primo è lodato il recupero della leggibilità del dipinto, mentre nel secondo l'intervento è giustificato per la salvaguardia della memoria di un artista pregevole[19].

Seppure nelle argomentazioni di Susinno restano vivi i riferimenti alle teorie della Controriforma, la prospettiva del discorso è allargata e le qualità educative delle immagini virano verso l'utilità del bello: la pittura «diletta l'occhio colla bellezza de' colori, aguzza l'ingegno con l'artificio; ricrea la rimembranza colle storie del passato e così s'erudiscono i spettatori colla rappresentazione di que' fatti che in essa si vedono, o sacri, o storici, o poetici»[20].

Il paragone con la scrittura, già presente in Molano[21], serve nella *Lettera* anche per ribadire la peculiarità dell'arte pittorica, che si esprime «con la materia de' colori e l'eseguisce sopra fragilissime tele o tavole»; questo richiamo agli aspetti materiali dell'arte risulta funzionale a ricordare la fragilità delle opere per loro stessa natura soggette «non solo all'insaziabile voracità del tempo, ma di più a molti altri accidenti, quali sono il fumo che oscurandole l'adombra, l'umido che le subolisce, la polve che pian piano le cuopre, e pel colmo de' mali l'incaute mani che per nettarle crudelmente le feriscono»[22]. È questo uno dei passaggi in cui Susinno sembra dispiegare maggiormente le sue competenze pratiche, illustrando le principali cause di degrado dei dipinti e le rispettive conseguenze: il fumo che annerisce, l'umidità che causa sollevamenti della pellicola pittorica, la polvere che offusca e in ultimo le «incaute mani», che con puliture aggressive possono danneggiarle irrimediabilmente. Poco più avanti nella *Lettera* mette invece in chiaro possibili rimedi che un «avveduto artiere» può mettere in campo per ciascun tipo di degrado:

> sgombrare la caligine del fumo, togliere l'umido inserito qualche volta nell'apparecchio di sotto che rende gonfia la tela o tavola che fosse, scuotere la polve, che essendo di qualità nitrosa non solo copre le tele ma altresì rode molti colori gentili e per ultimo far rivivere i colori languidi ed inariditi[23].

[16] PALEOTTI 1582, Libro Quinto, cap. XVIIII.
[17] MOLANO 1594, Libro Secondo, cap. XLIII, *Imagines a nimia vetustate, situ ac sordibus, conservandas esse*.
[18] OTTONELLI–BERRETTINI 1652. Si veda CASALE 1973, in particolare pp. XIX-XX, per la dipendenza dal testo di Paleotti; CASALE 1976; SALVIUCCI INSOLERA 2016. La definizione del testo Ottonelli Berrettini data da Susinno è una citazione letterale da Pellegrino Orlandi; sul rapporto della *Lettera* e Orlandi si veda più oltre.
[19] Si vedano rispettivamente SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 61-62 e 186 (cc. 70 e 197).
[20] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 289 (c. 289v).
[21] Molano aveva scritto un paragrafo intitolato *Quod in libris prohibetur, prohibendum etiam esse in picturis, quae sunt idiotarum libri*; sulla necessità di venerare e conservare le immagini sacre così come si conservavano i sacri testi; MOLANO 1594, Libro Secondo, cap. II, pp. 31-32.
[22] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 290 (c. 290).
[23] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 291 (c. 290v).

Con un riferimento tanto criptico quanto significativo alle pratiche in uso «nelle migliori città di Europa», Susinno così risolve senza veramente affrontarlo il delicato problema delle puliture sollevato da Baldinucci. Senza lasciare spazio a dubbi o polemiche sentenzia: «Non si aggiunge né si toglie cosa veruna in pulire una pittura: solamente di succida, com'ella si trova, si restituisce alla sua primiera bellezza»[24].

Allo stesso modo liquida dubbi e perplessità sui rimedi contro umidità e nerofumo, così come sulla necessità dei ritocchi pittorici:

> essendo franto un quadro, gli fa mestieri il rifacimento di tal frattura, addunque tutto ciò non deesi credere pregiudizievole. Ogni artefice avveduto conoscerà nella qualità del tutto il meno che deve imitare, e l'opera stessa servirà di lumiera per insegnarli il modo del tingere e l'andare de' contorni[25].

Nell'insieme dell'argomentare si tratta di sporadici inserti di natura tecnica, che sembrano volutamente sorvolare sugli aspetti problematici di simili operazioni, con tanta genericità da far apparire queste considerazioni non tanto discussioni di carattere metodologico, quanto piuttosto sapienti ammiccamenti per accreditarsi come conoscitore e restauratore a favore dei suoi interlocutori collezionisti. A questi è chiaramente riferito anche il passaggio in cui Susinno ricorda le conseguenze della trascuratezza nella manutenzione delle opere, quando gli «adornamenti divengono sfregi delle stanze», mentre ritratti e allegorie si fanno illeggibili, perdendo così anche la memoria degli effigiati[26].

La *Lettera* in alcuni passaggi dispiega una buona padronanza nel lessico del restauro, ma centro del discorso restano gli ammonimenti morali. La necessità di restaurare torna questione etica nella citazione del cardinal Baronio, per altro trascritta in modo errato perché ripresa proprio dal trattato di Ottonelli[27]. Susinno qui ribadisce nuovamente come mantenere un buono stato di conservazione ai dipinti sia argomento di decoro, indispensabile «Perché tutta volta che vedrassi questa maestà in Gesù Cristo e bellezza in Maria Vergine, vieppiù ci inciteremo all'orazione ed a' prieghi per le nostre colpe»[28].

La parte centrale del discorso è occupata dalla citazione di una serie di restauri, presentati come esempi di buona pratica; nella maggior parte dei casi, come si vedrà, si tratta di citazioni riprese dalla storiografia artistica, con un'aderenza quasi letterale alle fonti utilizzate, che trasformano i riferimenti alla contemporaneità e all'esperienza autobiografica in abili allusioni dal carattere autopromozionale.

Non a caso il primo esempio riportato è l'intervento di Daniele da Volterra sul *Giudizio* di Michelangelo, emblema più noto dei provvedimenti condizionati dai precetti del Concilio di Trento[29].

Segue strategicamente la notizia del restauro di un'opera di Raffaello: Susinno riferisce un episodio, già noto dalle fonti, a proposito del restauro di Scipione Pulzone sulla tavola di proprietà dell'Accademia di San Luca a Roma. La notizia del restauro cinquecentesco, che ha trovato conferma negli interventi di epoca moderna[30], era riportata da Baglione nella *Vita* di

[24] *Ibidem* (c. 291).
[25] *Ibidem*.
[26] L'abilità retorica di Susinno si esprime in questi passaggi più letterari: «O se fuser capaci di poter piagnere la loro aventura molte sudate fatighe d'uomini illustri, che per essersene trascurato il riparo si sono perdute, annichilandosi per tal rovina al mondo il meglio delle opere antiche. Quanti ritratti d'uomini in virtù semidei, sfigurati dalla sporcitie su de' colori, sono presi per guidoni, perdendosi del loro merito la rimembranza e parimente dell'artefice il pregio singolare» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 291, cc. 290v-291).
[27] OTTONELLI–BERRETTINI 1652, p. 34.
[28] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 290 (c. 290).
[29] Su questo intervento e le sue implicazioni materiali verificate durante l'ultimo restauro si veda MANCINELLI 2003, pp. 49-52.
[30] Su questa vicenda WAŹBIŃSKI 1985; PUPILLO 1998(1999); PUPILLO 2013; VENTRA 2015.

Federico Zuccari, che la riferiva essenzialmente per rilevare la competizione tra i due artisti, tanto che per questo motivo «vennero alle mani»[31]. Susinno viceversa riporta una versione meno conflittuale dell'avvenimento quando precisa che Zuccari avendo visto l'opera restaurata da Pulzone «indicibilmente godette»[32]. Non è chiara la fonte del messinese, ma l'interpretazione di questo passo della *Lettera* non lascia dubbi, perché Susinno ripete la notizia nella *Vita d'Alfonzo Franco*, dove scrive: «Inoltre dovendosi acconciare la tavola di S. Luca di Raffaello Sanzio da Urbino, nell'Accademia de' pittori, fu a ciò preferito un ritrattista detto Scipione Pulzone di Gaeta, e posposto un Federico Zuccaro, miglior professore di quello che era il Gaetano, anzi in vedendola bene accomodata, spogliossi della propria passione e non poco godé della riacquistata bellezza di quella pittura»[33]. Le fonti di Susinno sul *S. Luca* in ogni caso dovevano essere essenzialmente bibliografiche, anche perché pare ignorare il fatto che nel 1707 il dipinto fu nuovamente restaurato sotto la direzione di Carlo Maratti da uno dei suoi allievi, dopo un dibattito che aveva coinvolto molti pittori dell'ambiente accademico[34].

Perifrasi di un testo seicentesco risulta anche la notizia del restauro di Maratti alla *S. Teresa* di Andrea Sacchi nella chiesa di San Giuseppe a Capo le Case. Susinno cita correttamente la sua fonte di informazione, lo *Studio di pittura, scoltura, et architettura* di Filippo Titi del 1674, ma ne ripete anche l'avverbio «ultimamente», che riferito a una notizia databile circa cinquanta anni prima svela tutta la sua artificiosità retorica[35].

Così anche la frase successiva dedicata a Maratti, «appresso allo stesso artefice ho veduto due stanze di quadri che doveansi accommodare», appare come un accorgimento per accreditarsi quale testimone oculare dell'attività di restauratore del celebre pittore. Di Maratti la *Lettera* ricorda anche che aveva «rinfrescate e ritinte» le logge di Raffaello nella Villa Farnesina[36]. In assenza di riscontri materiali sulle date del soggiorno romano di Susinno, collocato intorno al maggio 1700 in base alla minuziosa descrizione del funerale di Agostino Scilla inserita nella *Vita* a lui dedicata, non si può escludere che il messinese effettivamente avesse visitato lo studio di Maratti osservandovi diversi quadri da restaurare[37]. D'altra parte i meriti del «pittore de' pittori della nostra stagione» nel restauro di celebri capolavori erano stati magnificati da Bellori nella *Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, stampata nel 1695, dove era inserita la descrizione *Della riparazione della galleria del Carracci nel Palazzo Farnese, e della loggia di Rafaëlle alla Lungara*. Il testo, che descrive minuziosamente la tecnica praticata da Giovanni Francesco Rossi con l'inserimento dei perni a T o a L nell'affresco per consolidare la pellicola pittorica, è anche un manifesto a favore del restauro mimetico:

---

[31] Giovanni Baglione nella *Vita di Federigo Zucchero* (BAGLIONE 1642, pp. 121-125) riferiva che Scipione Pulzone avesse collocato un cartiglio con il proprio nome sotto il dipinto di Raffaello, per ricordare il suo intervento e per questo Zuccari «notando la presuntione di Scipione, Gaetano, gli guastò la carta, il nome, e gli disse molte ingiurie, s' che vennero alle mani» (ivi, p. 124). L'esame radiografico in occasione dell'ultimo restauro ha evidenziato la presenza sotto la pellicola pittorica di un cartiglio dipinto e cancellato da un segno a croce, cosa che confermerebbe l'episodio narrato da Baglione. Cfr. CELLINI 1958.

[32] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 291 (c. 291v).

[33] Ivi, p. 48 (c. 56v).

[34] VENTRA 2015, p. 174.

[35] Vale la pena confrontare i due passaggi per comprendere come Susinno utilizzi questa fonte. Scrive infatti: «La Santa Teresa in S. Giuseppe alle fratte, collocata sopra la porta del monistero, opera di Andrea Sacchi (1) [Abb. Titi, fol. 373], fu ultimamente ritoccata da Carlo Maratti per avere patito: appresso allo stesso artefice ho veduto due stanze di quadri che doveansi accommodare», (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 292, c. 291v). Titi riportava «la Santa Teresa sopra la porta del Monastero è opera d'Andrea Sacchi, che havendo patito fu ritoccata ultimamente da Carlo Maratti» (TITI 1674, p. 373).

[36] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 293 (c. 293).

[37] Nella biografia dedicata ad *Agostino Scilla* è descritto in modo molto puntuale il funerale avvenuto il 31 maggio 1700, compresa l'indicazione degli accademici presenti. Cfr. SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 242-244 (c. 249v-250). Sulla datazione del soggiorno romano si veda MARTINELLI 1960, p. XXIII.

> La superstizione di alcuni, che consentono piuttosto alla caduta totale di una pittura egregia, che à mettervi un puntino di mano altrui, benché perito, & eccellente, è certo un inganno commune à credere che non si possa fare altro, che attendere à conservare al meglio, che si può gli avanzi del tempo, e le venerate reliquie di così mirabili lavori[38].

Susinno nella *Lettera* aggiunge la notizia del restauro di Maratti su una tavola con la *Pietà* di Michelangelo per incarico della regina Cristina di Svezia. Anche in questo caso non è certa l'attendibilità dell'informazione, considerato che le fonti dell'epoca abbondano di riferimenti all'attività come restauratore del Principe dell'Accademia di San Luca, ben oltre i celebrati esempi riferiti da Bellori: nella *Roma sacra, e moderna* Francesco Posterla, per esempio, riferiva dei suoi interventi nella volta della Sistina fatta «ripulire, ristaurare e risarcire», insieme a quello di una *Venere* ad affresco in Palazzo Barberini «accomodata dal celebre cavaliere»[39].

La *Lettera* di Susinno riprende da Carlo Ridolfi, appositamente citato nel manoscritto, la notizia del restauro del ravennate Matteo Ingoli sull'*Annunciata* di Pordenone[40], mentre ancora più fedele alla fonte storiografica è la notizia dell'intervento di Francesco Spezzino sulla tavola, allora attribuita a Raffaello, con la *Lapidazione di S. Stefano* nella omonima chiesa genovese, notizia che Susinno recupera nelle *Vite* di Raffaele Soprani[41]. A commento dell'episodio chiosa lodando le capacità mimetiche del restauratore, già segnalate da Soprani, evidenziando una

[38] BELLORI 1695, pp. 81-86, in particolare p. 84. Allo stesso Rossi Bellori (ivi, p. 83) attribuisce anche un «suo particolare segreto» per la pulitura degli affreschi dalle efflorescenze saline. Cfr. DE MARCHI 1990 e ZANARDI 2007, pp. 218-219.

[39] Si veda POSTERLA 1707, p. 41, che nel capitolo dedicato alla Cappella di Sisto IV scrive: «Tutte le dette famose pitture d'ordine del Sommo Pontefice Clemente XI Amatore e Promotore di così nobili studii si son fatte ripulire, ristaurare e risarcire dal singolarissimo pennello del Signor Carlo Maratti». La notizia è ribadita e precisata poco oltre: «Veggonsi al presente ridotti in pristina forma anche gli appartamenti dietro il Nicchione di Belvedere, vedendovisi risarcire tutte le Stanze, ravvivate tutte le Pitture, & accresciuti gl'ornati al gran Nicchione, al prospetto di esso, alle Loggie e al suo Giardino. Si veggono altresì ristaurate le Pitture de' più celebri Pittori poste nell'Appartamento Vecchio, e scoperte le gran pitture del Gran Michel'Angelo nella cappella di Sisto sotto la cura, direzzione, e diligenza del Nobilissimo Pennello del non mai abbastanza lodato Cavalieri Carlo Maratti» (ivi, p. 57). A proposito di Palazzo Barberini alle Quattro Fontane descrive: «una Venere giacente servita da alcuni Amorini, similmente a fresco, & antica, accomodata dal celebre cavaliere Carlo Maratti» (ivi, p. 320). Quest'ultima notizia è ripresa per esempio in DUBOS 1719, I, p. 342. Per l'intervento di Maratti alla Sistina cfr. DE STROBEL 1990.

[40] In questo caso dal confronto tra i due testi si comprende come Susinno avesse rielaborato la fonte bibliografica quando scrive: «L'Annunziata del Pordenone a Venezia, dipinta nel capitello della casa di Martino d'Anna [Ridolfi, p. I, fol. 102], mercante fiamingho in Venezia, fu ritoccata da Matteo Ingoli detto Ravennate, seguace del fare dilicato del Palma il Giovane» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 292, c. 291v). Carlo Ridolfi invece riportava: «condotto da Martino, d'Anna mercante Fiamingo à Venetia, gli dipinse l'aspetto della sua casa a San Benedetto, […] nel capitello posto nell'angolo della medesima casa colorì l'Annuntiata, la quale essendosi guasta, fù ritoccata da Matteo Ingoli, già non molto tempo» (RIDOLFI 1648, I, p. 102). Torna poi sull'argomento nella *Vita di Matteo Ingoli* (ivi, pp. 252-256): in particolare a p. 254 scrive: «Ristorò il capitello sul cantone di casa Viara a San Benedetto, dipinto prima (come si disse) dal Pordenone, essendo guasto dal tempo, e vi fece nella volta i Dottori di Santa Chiesa con la materia predetta». Sull'opera si veda DE MARIA 2004 e POLATI 2011(2013).

[41] Anche in questo caso il confronto tra il testo di Susinno e la sua fonte bibliografica risulta significativo per comprendere il suo metodo. Scrive Susinno: «la tavola di S. Stefano del grazioso e non mai bastevolmente lodato Raffaello nella città di Genova [Soprani, fol. 34] fu nel 1575 ferita con una palla di moschetto e volendo i religiosi benedettini bianchi ovver olivetani chiamati di quel monistero dargli riparo (allettati dalla fama de' pennelli di Francesco Spezzino pittor genovese, da per tutto risonante) a ciò fra tutti gl'altri l'elessero, e sì delicatamente adoprossi in tal accomodo e colla sua perizia talmente fu rifatta la mancanza che non è occhio sì perspicace che possa accorgersi del fatto e distinguere dagli antichi i nuovi pennelleggiamenti della destra di Francesco» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 292, cc. 291v-292). Nella *Vita di Francesco Spezzino* Raffaele Soprani scrive: «volendo i religiosi di quel Monastero dar opportuno rimedio (allettati dalla buona fama, che de' Pennelli dello Spezzino da per tutto già risuonava) à tal magistero fra tutti gli altri l'elessero, il quale tanto delicatamente s'adoperò in quel lavoro, e dall'Arte sua ne fù talmente rassettato il difetto, che non v'è occhio sì perspicace, che possa in modo alcuno accorgersi del fatto, ò distinguere dalle antiche, le novelle pennellate dell'ingegnosa mano di Francesco» (SOPRANI 1674, p. 34).

questione che per tutto il Settecento rappresenterà uno dei caratteri imprescindibili di ogni restauro integrativo: «colla sua perizia talmente fu rifatta la mancanza che non è occhio sì perspicace che possa accorgersi del fatto e distinguere dagli antichi i nuovi pennelleggiamenti della destra di Francesco»[42].

Citazioni letterali di fonti seicentesche sono anche il riferimento all'attività come restauratore di Polidoro da Caravaggio, ripresa fedelmente da Francesco Domenico Bisagno[43], e quella del restauro di un mosaico pavimentale da parte di Marcello Provenzale, con il consueto riferimento alle sue qualità mimetiche, tratta quasi senza varianti da Giovanni Baglione[44]. Dalla stessa fonte Susinno riprende inoltre la notizia del restauro delle gambe dell'*Ercole Farnese* realizzato da Guglielmo della Porta e rimaste sulla scultura anche dopo il ritrovamento di quelle antiche per volere di Michelangelo[45].

In questo insieme di rimandi dalla letteratura Susinno dimostra di avere un legame privilegiato con l'*Abcedario pittorico* di Pellegrino Orlandi, suo coetaneo, che pochi anni prima aveva concluso la seconda edizione della sua opera, definito nella *Lettera* «scrittore a noi vicinissimo»[46]. L'*Abcedario*, prontuario tascabile con notizie compendiarie per una grandissima quantità di artisti, era presto diventato un testo imprescindibile nel mondo dei collezionisti e Orlandi sembra rispecchiare a distanza il profilo di Susinno: frate carmelitano, accademico legato agli artisti contemporanei, mercante e intermediario al servizio dei collezionisti, per il quale l'attività storiografica rappresenta lo strumento principale per accreditarsi nel mondo dei conoscitori[47].

---

42 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 292 (cc. 291v-292). L'impossibilità di distinguere le integrazioni dalle parti antiche come un valore positivo degli interventi di restauro era stata più volte ribadita da Bellori. Cfr. BELLORI 1695, p. 85.

43 Il testo di Susinno riporta: «Riferisce il cavalier Bisagni nella sua operetta del Trattato della pittura [fol. 45], che Polidoro in Messina era così amante dell'antichità, che d'ogni pezzo di storia di figure, di teste, d'animali o di qualsifosse altro che lui ritrovava guasto o fracassato, la riduceva con modo non ordinario ottimamente a fine» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 292, c. 292). Mentre Francesco Domenico Bisagno riportava: «tutto rivolto allo imitare le antichità predette, veniva da se componendo facilmente qual più copiosa materia gli piacesse perché n'era possessore talmente, che di ogni pezzo d'historia di figure, di teste d'animali, o di qual si fosse altro, che lui ritrovava guasto, e fracassato, lo riduceva con modo non ordinario ottimamente à fine» (BISAGNO 1642, p. 45).

44 Susinno scrive: «Inoltre racconta il cavalier Baglioni [fol. 360] nella vita di Marcello Provenzale da Cento che in una cava a S. Pudenziana, ov'era anticamente il Vico Patrizio, fu ritrovato un bel pavimento di mosaico del tempo dell'impero romano, eccellentemente operato, fino e con grandissima diligenza composto ed unito, cosa maravigliosa a vederlo; e non essendo conosciuto da que' villani che lavoravano, tutto fu rovinato e così franto che a fatica un pezzo per avventura n'avanzò, il quale fu donato ad Alessandro Peretti, cardinal Montalto. E perché vi mancava un non so che per aggiustar quella parte, né ritrovassi veruno che gli bastasse l'animo d'accomodarlo, solamente il sudetto Marcello vi si mise d'intorno e così egregiamente l'accomodò che il moderno dall'antico non si conosceva, ed assai credito ed onore acquistossi» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 293, cc. 292v-293). Mentre Giovanni Baglione riportava: «essendo stato ritrovato in una cava a s. Pudenziana, ov'era anticamente il vico Patritio, un bel pavimento di Musaico del tempo dell'Imperio Romano, eccellentemente operato, fino e con grandissima diligenza composto & unito, cosa maravigliosa a vederlo; e non essendo conosciuto da que' Villani che lavoravano, tutto fu rovinato e così franto, che a fatica un pezzo per avventura n'avanzò, il quale fu donato ad Alessandro Peretti Cardinal Montalto, e perché vi mancava un non so che, per aggiustar quella parte, né ritrovossi veruno che gli bastasse l'animo d'accomodarlo, solo Marcello vi si mise d'intorno, e così egregiamente lo fece, che il moderno dall'antico non si conosceva, & assai credito & onore acquistossi» (BAGLIONE 1642, p. 350, non 360 come indicato nel manoscritto). Su questo aspetto dell'attività di Provenzale si veda FIORE 2010.

45 Si veda BAGLIONE 1642, p. 151, da cui Susinno si distacca leggermente. Sul restauro dell'*Ercole Farnese* si veda PRISCO 2007, in particolare pp. 94-96.

46 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 14 (c. 24).

47 Pellegrino Orlandi (Bologna, 1670 - ivi, 1727) doveva essere sostanzialmente coetaneo di Susinno. La prima edizione dell'*Abcedario pittorico* risale al 1704, ma viene stampata in sole 500 copie, motivo per cui nel 1719 l'autore ne cura una seconda edizione, dedicata a Pierre Crozat. Cfr. ORLANDI 1704 e 1719; MAGRINI 1994, p. 277; PERINI FOLESANI 2013.

Non stupisce quindi che Susinno, così come nelle *Vite*, anche nella *Lettera* riutilizzi quasi senza variarlo il testo di Orlandi per riferire dell'attività del pesarese Gioseffo Montano come restauratore delle tavole della basilica di San Pietro[48].

Il confronto puntuale tra le fonti seicentesche e il testo di Susinno in ogni caso rende la misura del suo metodo, una colta collazione di scritti precedenti puntualmente segnalati nel testo.

In soli tre casi, relativi ad artisti siciliani, la *Lettera* sembra invece fare riferimento all'esperienza diretta dell'autore.

Prima di tutto il restauro di Agostino Scilla sulla *Adorazione dei Magi* di Vincenzo da Pavia, che il pittore messinese aveva fatto acquistare a don Antonio Ruffo presso i Padri Teatini dell'Annunziata per allestirlo nella sua ricca galleria di dipinti, fatto confermato dalle fonti di archivio[49].

Di più complessa interpretazione è invece la notizia relativa all'intervento del palermitano Giacinto Calandrucci nelle Logge e nelle Stanze del Vaticano «avvivate ne' colori e ristabilite co' chiodi nelle pareti»[50]. La tecnica citata da Susinno corrisponde a quanto Bellori aveva descritto in merito all'intervento di Maratti nella Galleria dei Carracci di Palazzo Farnese, ma in quella fonte non compariva il nome di Calandrucci, che era semplicemente citato da Bellori nella vita del maestro come uno dei suoi collaboratori[51].

Per l'intervento di inizio Settecento sulle Stanze Vaticane la fonte principale sono le *Memorie de' risarcimenti fatti nelle stanze dipinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano* attribuite a Bartolomeo Urbani e riportate nella *Vita di Maratti* di Bellori. Qui, insieme a Urbani, sono citati come collaboratori nel restauro Pietro de Pietri, Andrea Procaccini, Domenico Paradisi, Domenico Belletti e Pietro Tosini, specialista nella pulitura con «vin greco», mentre non compare Calandrucci[52]. Anche nei mandati di pagamento di quell'intervento, condotto tra marzo 1702 e luglio 1703, il nome del palermitano non è attestato, ma sono sostanzialmente confermati i contributi degli aiutanti citati da Urbani[53]. Seppure non si possa escludere un

[48] Scrive Susinno: «A Roma capo delle città e patria della pittura, perché madre de' virtuosi pittori, tutto ciò ce lo insegna perché tutte le tavole della basilica di S. Pietro furono, a' tempo della mia dimora colà, pulite ed accomodate da Gioseffo Montano pesarese. Fu dote speziale di questo virtuoso acquistare i quadri perduti e con maestria ammirabile rinovarli. Stava salariato in vita per assistere all'opere del Vaticano ed allontanarle dall'ingiurie del tempo» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 293, c. 293). Orlandi invece riferiva: «Fra le rare doti di questo Virtuoso è ammirabile quella d'acquistare i quadri perduti con tale artificio, e maestria, che par facci risorgere i Pittori che li dipinsero, a rinovarli, che però con pontificio diploma resta salariato in vita, per assistere all'opere del Vaticano, e tenerle lontane dalle ingiurie del tempo, e conservarle» (ORLANDI 1719, pp. 201, 265).

[49] Il dipinto è venduto ad Antonio Ruffo dai Padri Teatini il 20 aprile 1672 con l'intermediazione di Agostino Scilla; Susinno dimostra in questo passo di essere al corrente anche degli spostamenti successivi della tela. Cfr. SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 292 (c. 292). Si veda inoltre RUFFO 1916, fasc. 9-10, in particolare p. 311 con la trascrizione di un appunto di Antonio Ruffo. Sulla collezione si vedano DE GENNARO 1997(1998); DE GENNARO 2003; CALABRESE 2009.

[50] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 293 (c. 293).

[51] La tecnica dei chiodi è dettagliatamente descritta da BELLORI 1695, p. 82; i nomi dei suoi aiutanti sono a p. 85. Calandrucci nella *Vita di Carlo Maratti* di Bellori è citato tra i «molti uomini insigni» che uscirono dalla scuola di Maratti; LIONI 1731, p. 251.

[52] B. Urbani, *Memorie de' risarcimenti fatti nelle stanze dipinte da Raffaello d'Urbino nel Palazzo Vaticano dal Cavaliere Carlo Maratti d'ordine di N.S. Clemente XI à quali fu dato principio nel mese di Marzo 1702, e furono terminati nel mese di Luglio 1703*, in LIONI 1731, pp. 237-246 (in particolare pp. 237, 240-241, 243-244). Il testo, che è contenuto all'interno della biografia di Maratti scritta da Bellori, oltre ai nomi citati fa riferimento anche a «quattro giovani della sua scuola giudicati capaci di eseguire la sua volontà». Lione Pascoli nella *Vita di Carlo Maratti* accenna al restauro delle *Stanze* ricordando Tosini, de' Pietri e Procaccini insieme a «due altri suoi scolari» (PASCOLI 1730-1736, I, pp. 141-148); d'altra parte nella lunga biografia dedicata a Calandrucci non parla del restauro delle Stanze né di questa sua attività. Cfr. ivi, II, pp. 308-317.

[53] I mandati di pagamento sono conservati presso l'Archivio Storico Vaticano. Cfr. DE MARCHI 1990, in particolare Appendice I, p. 278 dove sono citati Domenico Paradisi, Domenico Belletti, Andrea Procaccini,

passaggio di Calandrucci sul cantiere delle Stanze Vaticane, il palermitano non sembra aver avuto un ruolo consistente in quel restauro e la notizia riferita da Susinno appare quindi più una strategica nobilitazione del ruolo del pittore siciliano, cui lo storiografo messinese attribuisce la sopravvivenza stessa delle «ammirabile fatiche del maestro universale»[54].

Gli studi contemporanei non sembrano aver dato particolare credito alla notizia riferita da Susinno nella *Lettera*[55] e ripetuta nella *Vita d'Alfonzo Franco*, dove lo stesso intervento di Calandrucci sulle Stanze Vaticane è ricordato nel contesto di un altro appassionato richiamo alla necessità dei restauri, contro «l'indiscreto zelo di alcuni si è avanzato sino a recarsi scrupulo il toccare una di sì fatte antiche e smorte tavole, come se fosser sacre reliquie, lasciandosi ogni dì vieppiù perdere a bella posta le opere più riguardevoli di Messina»[56]. Anche in questo passaggio la necessità della conservazione e del restauro delle opere messinesi assume una valenza ideologica, che incrocia l'esigenza di non presentare nei luoghi di culto «tavole incadaverite e tarlate», considerando il valore educativo delle immagini sacre[57]. Nuovamente Susinno rivendica il bisogno di restauratori specializzati quando ricorda che: «è cosa lodevolissima il ristorarsi le sacre tavole logore dal tempo, convien nulla di meno adoprarvisi mano maestra, altrimenti rimarranno non guarite, ma vieppiù scontraffatte»[58].

Tra gli specialisti del restauro attivi a Messina Susinno ricorda infine «Cristoforo Camberlajme, irlandese di nazione, pittore di ritratti, il quale si porta assai bene in tal mestiere, e per brevità si tralascia di riferire le non poche tavole e tele dallo stesso richiamate alla vita»[59]. In questo caso si tratta probabilmente di una notizia di prima mano; Susinno nelle *Vite* riferisce altri due restauri condotti dallo stesso artista «la cui professione si è accomodare quadri antichi e disfatti»: un intervento su una tela con la *Trasfigurazione* di Polidoro da Caravaggio e uno sulla pala d'altare con *S. Agostino* di Alonzo Rodriguez[60].

Appare quindi evidente come grazie a questa sequenza di casi illustri, i restauri condotti in Sicilia vengano inseriti in una filiera di alto livello, con l'effetto implicito di innalzarne il calore agli occhi degli interlocutori. Al termine di questa ampia casistica, infatti, nelle ultime quattro pagine del manoscritto Susinno riprende i toni generali della polemica da cui aveva preso esordio la *Lettera*. L'obiettivo è reagire alla «sentenza d'un Mida, di cui ne resta l'appello al tribunale del buon giudizio»[61] che negava la possibilità di intervenire con il restauro.

Il confronto con quanto avveniva sulle sculture antiche, già proposto dallo stesso Bellori, è utile a Susinno per avvalorare la necessità degli interventi ed evitare che i dipinti venissero trattati come «sagre reliquie d'ossa consunte dal tempo, o veramente medaglie antiche la cui estimazione sta fondata nell'essere rosicate e rugginite»[62].

Michelangelo Cerruti, Paolo Melchiorri, Pietro de Pietri, Bartolomeo Urbani, Pietro Tosini; ugualmente nei documenti pubblicati in CICERCHIA–DE STROBEL 1986 non compare Calandrucci.

[54] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 293 (c. 293).

[55] SCHULTZE 1973; DESMAS 2001; ROETTGEN 2016.

[56] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 48 (cc. 56-56v). Richiamando la necessità di restaurare un'opera di Alfonso Franco, Susinno ribadisce la differenza tra artista e restauratore, quando precisa: «perché non devonsi dall'intutto rifare, ma solamente aggiustare quelle mancanze; ed a mio credere, se a ciò fare ogni mastro è buono, anche uno scolajo, purché sappia ben imitare, si è parimenti ottimo: essendo il pregio proprio di quello l'inventare, di questi con diligenza imitare» (*ibidem*).

[57] Ivi, c. 56v.

[58] *Ibidem*.

[59] Ivi, c. 294v. La notizia sembra confermata dalle fonti che attestano il pittore come restauratore per il collezionista Vespasiano Falvetti. Cfr. DI BELLA 1997, pp. 66-67, e RAFFA 1999, p. 30.

[60] Rispettivamente SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 62 (c. 70v), dove precisa «la cui professione si è accomodare quadri antichi e disfatti», e ivi, p. 141 (c. 150), dove invece scrive «dilettasi di accomodatore».

[61] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 295 (cc. 294-294v).

[62] Ivi, p. 294 (c. 294). Anche Bellori aveva difeso la necessità del restauro degli affreschi richiamando l'attività di integrazione delle sculture antiche: «È però vero che i Posteri non saranno del sentimento de' scrupolosi moderni, perché se giungeranno a' tempi loro appena gli embrioni di quei parti, che sapranno esser stati a' nostri dì, o poco avanti così perfetti, ci riprenderanno di poca carità, e forse d'ingiustizia, che si sia negato di fare alla

La necessità di costruire il discorso sull'arte basandosi su opere in buone condizioni di conservazione, piuttosto che «stracci appesi sopra telaj ancor tarlati», è uno degli elementi cruciali della parte finale del ragionamento, che nuovamente sembra indirizzato essenzialmente a collezionisti e conoscitori, ai quali Susinno ricorda l'importanza di ragionare su dipinti restaurati affinché «non solo l'occhio maestro de' professori non stenterebbe a conoscere l'artificio loro, ma altresì lo sguardo volgare vagheggerebbe distinto il loro bello»[63].

Il problema eventualmente, conclude Susinno, riguarda la scelta dei restauratori, che non possono essere pittori qualsiasi, ma «particolari professori che vivono con tale esercizio»[64], specialisti dotati essenzialmente nell'imitazione delle maniere altrui.

L'ultimo richiamo a «Molti scrittori francesi ne' loro libri insegnano molti segreti su la materia presente», risulta particolarmente criptico, anche considerando che Susinno precisa come «dalle città principali se ne tramandano a noi le notizie colla chiara luce della stampa»[65]. Il messinese potrebbe fare riferimento alla consuetudine dei reali francesi di dare precisi incarichi nella salvaguardia delle loro collezioni ai pittori di corte come Antoine Paillet o Charles Le Brun, ma non è chiaro a quali trattati a stampa sul restauro possa fare riferimento a quelle date[66]. In ogni caso il richiamo al contesto internazionale agisce da monito erudito funzionale a elevare il campo di discussione da un piano pratico a uno teorico.

Il «non piccolo impaccio per la diversità de' pareri», con cui Susinno aveva iniziato il suo ragionamento, diventa alla fine della *Lettera* un'accorata difesa contro «l'invidia colla sua nera facella» di chi «né potendolo filosofare come ignara ne sparla per sola rabbia»[67]. Un simile riferimento a un clima teso di polemiche farebbe pensare a qualche episodio preciso che potrebbe aver coinvolto Susinno stesso, implicando uno dei collezionisti o committenti con in quali intratteneva rapporti; in assenza di riscontri puntuali sulle sue vicende biografiche, si può in ogni caso leggere dietro l'intero ragionamento della *Lettera* il riaccendersi del dibattito in seguito alle polemiche sugli interventi di Maratti alla Loggia Farnesina e nelle Stanze Vaticane[68].

Una delle figure che potrebbe aver sollevato perplessità nel mondo dei conoscitori alle date della *Lettera* è senza dubbio Jonathan Richardson, una voce molto nota nei primi decenni del secolo grazie alla diffusione dei suoi scritti, programmaticamente indirizzati ai conoscitori e pubblicati in formato tascabile in più lingue. Nel suo *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures* Richardson, che pure era collezionista ed estimatore di Maratti, si scagliava contro il restauro della Farnesina con parole particolarmente sferzanti:

> This celebrated Work undoubtedly Red, and Bricky, Hard, and without Harmony, and consequently not very agreable at First; and having been much Decay'd, it was Retouch'd, and in many parts entirely gone over by *Carlo Marat*; who tho' a very admirable Master, has not only not restored *Raffaele* injur'd by Time, but Injur'd him more than Tima had done, or could have done. Whether what Carlo did is not what it was when first done, but that the Colours are

Pittura quella cortesia, che s'usa verso la Scoltura, la quale vede frequentemente ristorate le sue statue col rifecimento delle gambe, o delle braccia, e talvolta della testa per sostenere il massiccio, ed il resto della figura» (BELLORI 1695, p. 201).

63 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 294 (c. 294).

64 Ivi, p. 295 (c. 294v).

65 *Ibidem*.

66 Susinno potrebbe essere stato al corrente delle discussioni intorno alla foderatura e al trasporto in corso in Francia, ma non è facile comprendere a quali testi editi a stampa faccia riferimento. Potrebbe aver recuperato notizie di seconda mano, per esempio, sull'attività di Antoine Paillet nominato nel 1699 primo Conservatore con il compito di occuparsi delle collezioni reali e l'incarico allora definito di 'nettoyement'. Cfr. BREJON DE LAVERGNÉE 1987. Il dibattito teorico in Francia si intensifica negli anni successivi a Susinno. Cfr. ÉMILE-MÂLE 2008; ÉTIENNE 2012; MASSING 2012.

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

68 DE MARCHI 1990, pp. 279-281, e ZANARDI 2007, pp. 238-261.

> starv'd, or otherwise alter'd, or whether he fail'd in his Judgment, or in the Execution, certain it is, that what with the Harth, the Bricky, Thick, Heavy Colouring of the Old, and the Fierce Blue of the New Skies, which is the general ground of the Figures, both of the Larger, and the Letter Pictures, together with the Glaring Retouchings, or Painting upon throughout, which appears not unlike the White Heightnings upon a new Drawing, this whole Work as it not stands, is far from answering the Idea one is apt to form of it from the Name of Raffaele, from its Own great Fame, and from the Prints. On the contrary one is Disappointed and Grieved[69].

Qualche anno dopo la stesura del testo di Susinno il problema era ancora ben evidente a Giovanni Gaetano Bottari che, simulando il ritrovamento di un manoscritto anonimo, metteva in scena una conversazione proprio tra Bellori e Maratti, al centro dei suoi *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*[70]. Il quinto di quei ragionamenti faceva esplicito riferimento al clima di controversie vivaci intorno al tema del restauro che, complice della finzione letteraria, l'autore intendeva di fatto ridiscutere: dopo aver messo in bocca a Maratti una descrizione del pessimo stato di conservazione in cui versavano al tempo la Cappella Sistina e le Stanze Vaticane[71], stigmatizzando i collezionisti e i committenti che non si occupavano di conservare le proprie opere, Bottari faceva pronunciare a Maratti un'appassionata descrizione del clima di tensione nel quale aveva dovuto intraprendere i restauri su Raffaello: «per l'opposizioni ridicolose, che facevano i Ministri e i principali della Corte per mostrarsi intelligenti; e perché erano creduti tali, benché dal loro ragionare apparisse la loro imperizia, mentre che pensavano di fare vedere la loro intelligenza»; in quel contesto Bottari celebrava l'iniziativa di papa Clemente XI:

> non dando retta alle chiacchiere, volle, che io mettessi mano all'opera, e me ne diede tutto il comodo, e poi mi difese, e mi sostenne contra i pubblici, e universali clamori, che si suscitarono per ogni angolo di Roma dall'ignaro volgo. […] l'opera appena cominciata rimaneva sospesa, e io rovinato, e screditato per sempre, se il Papa non veniva in persona a vedere quello, che io aveva fatto, né il vedere da sé serviva a nulla, se egli non fosse stato intelligente, come egli è: e quei veri miracoli della nostra professione perivano miseramente, prima per colpa della somma trascuraggine de' passati, e poi della falsa perizia de' pretesi intelligenti, e de' Signori di buon gusto[72].

Il dialogo proseguiva attribuendo proprio a Maratti il riconoscimento della necessità di trovare una via intermedia nelle scelte di restauro, contraria all'abbandono senza alcuna manutenzione, ma anche alle puliture troppo aggressive o alle ridipinture di «qualche artefice ignorantello», mentre nella conclusione del discorso il pittore presentava a Bellori il testo di Celio, leggendogli qualche estratto[73].

---

[69] RICHARDSON 1722, p. 120. Su Richardson si vedano GIBSON-WOOD 1984 e 2000.

[70] BOTTARI 1754, *Avviso ai lettori*, pp. III-IV. Nonostante la data della stampa, i *Dialoghi* risultano con ogni probabilità composti venti anni prima. Cfr. PROCACCI 1955 e ZANARDI 2007, pp. 238-245.

[71] Sollecitato da Bellori, Maratti descrive lo stato di conservazione delle pitture delle Stanze Vaticane prima del restauro: «M: Non è vicino a perdersi la più dotta, e meravigliosa pittura che sia al mondo, e che si può dire la maestra di tutti i grand'uomini, e dico, il Giudizio stupendissimo di Michelangelo, che quasi non si vede più, tanto è annegrito e in parte guasto, e ritocco? E i due gran quadri del medesimo, ch'erano nella Cappella Paolina, uno della crocifissione di San Pietro, e l'altro della conversione di San Paolo, non sono tutti malconci, a guasti in guisa, che non è da farne quasi più conto? Ed ecco dunque che né la bellezza, né la perfezione, né il nome, quanto si sia glorioso di nessun artefice, salva le sue opere o dall'ignoranza, o dalla negligenza, o dalla saccenterìa di coloro che le posseggono, e per poca cura le lasciano andar male, o le mandan male con pretendere di saperle conservare, oppure le disprezzano o le distruggono per cavarsi qualche matto capriccio, che a loro per altro parrà un bel pensiero, e peregrino» (BOTTARI 1754, pp. 225-226); e ancora «Erano in peggio stato assai, e le pitture, ch'erano sopra i cammini erano per di più inverniciate di nero di fumo, ch'era una maraviglia, e nell'ultima stanza erano state fino smorzate le torce in quei bellissimi chiari scuri che rappresentano varie grottesche» (ivi, p. 229).

[72] Ivi, pp. 230-232.

[73] Ivi, p. 240.

La *Lettera* di Susinno pertanto da un lato dimostra l'aderenza alle idee di Bellori anche dal punto di vista del restauro, seppure si trascina il retaggio della cultura controriformista sul decoro delle immagini sacre come movente per questa attività; dall'altro comprova l'aggiornamento dello storiografo del fermento che le questioni sulla conservazione delle opere d'arte andavano muovendo nel mondo dei conoscitori in parallelo alla affermazione delle reciproche competenze. Durante il Settecento il dibattito scioglierà progressivamente il nodo sulla legittimità degli interventi, per spostare sensibilmente il suo centro sul discrimine segnato dalla differenza tra restauratori specialisti e artisti che restauratori non potevano essere, così come testimoniano le posizioni di Luigi Crespi o gli assunti teorici sul restauro della scultura antica di Bartolomeo Cavaceppi[74].

[74] Dopo Bottari anche Luigi Crespi criticherà questo restauro, in forte polemica con Bellori e con accenti antiromani, ancora condizionati dalle posizioni di Malvasia. Cfr. ZANARDI 2007, pp. 249-261, e PERINI FOLESANI 2019. Per le posizioni teoriche di Cavaceppi si veda MEYER–PIVA 2011, pp. 11-54.

BIBLIOGRAFIA

ABBATE 1965
F. ABBATE, *Idee cinquecentesche e seicentesche sul restauro, Molano, Marino, Celio, Baldinucci*, «Paragone», 181, 1965, pp. 38-51.

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

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.

BELLORI 1695
G.P. BELLORI, *Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma 1695.

BISAGNO 1642
F.D. BISAGNO, *Trattato della pittura. Fondato nell'auttorità di molti Eccellenti in questa Professione. Fatto a commune beneficio de' Virtuosi*, Venezia 1642.

BOTTARI 1754
G.G. BOTTARI, *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*, Lucca 1754.

BREJON DE LAVERGNÉE 1987
A. BREJON DE LAVERGNÉE, *Introduction*, in A. Brejon de Lavergnée, *L'inventaire Le Brun de 1683. La collection des tableaux de Louis XIV*, Parigi 1987, pp. 15-50.

CALABRESE 2009
M.C. CALABRESE, *Scienza e collezionismo nel Seicento meridionale: il caso Ruffo*, in *Oggetti, uomini, idee. Percorsi multidisciplinari per la storia del collezionismo*, atti della tavola rotonda (Catania 4 dicembre 2006), a cura di G. Giarrizzo, S. Pafumi, Pisa-Roma 2009, pp. 71-86.

CASALE 1973
V. CASALE, *Ragione teologica e poetica barocca*, in G.D. Ottonelli, P. da Cortona, *Il Trattato della Pittura e Scultura* (Firenze 1652), a cura di V. Casale, Treviso 1973, pp. XV-CXXVII.

CASALE 1976
V. CASALE, *Trattato della pittura e scultura, opera stampata ad istanza del Sr. Pietro da Cortona*, «Paragone», 313, 1976, pp. 67-99.

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

CELIO/ZOCCA 1967
G. CELIO, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma* (Napoli 1638), introduzione e commento critico a cura di E. ZOCCA, Milano 1967.

CELLINI 1958
P. CELLINI, *Il restauro del S. Luca di Raffaello*, «Bollettino d'Arte», s. 4, 3, 1958, pp. 250-262.

CICERCHIA–DE STROBEL 1986
E. CICERCHIA, A.M. DE STROBEL, *Documenti inediti dell'Archivio Segreto Vaticano sui restauri delle Stanze di Raffaello e della Cappella Sistina nel Settecento*, «Bollettino. Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie», 6, 1986, pp. 105-152.

CONTI 2009
A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, postfazione di M. Ferretti, Milano 2009 (edizione originale Milano 1973).

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

DELORENZI 2018
P. DELORENZI, *L'informazione artistica nelle gazzette veneziane del Settecento*, in *Arte e cultura fra classicismo e lumi. Omaggio a Winckelmann*, a cura di I. Balestreri, L. Facchin, Milano 2018, pp. 471-487.

DE MARCHI 1990
A.G. DE MARCHI, *Il restauro marattesco delle Stanze: aspetti tecnici e storico-critici*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», s. 3, XIII, 1990, pp. 265-281.

DE MARIA 2004
B. DE MARIA, *The Patron for Pordenone's Frescoes on Palazzo Talenti d'Anna, Venice*, «The Burlington Magazine», 1217, 2004, pp. 548-549.

DESMAS 2001
A.-L. DESMAS, *L'universo artistico di un allievo di Maratti: lo studio Calandrucci e le sue raccolte descritti da un nuovo inventario*, «Bollettino d'Arte», s. 6, 118, 2001, pp. 79-121.

DE STROBEL 1990
A.M. DE STROBEL, *Documenti sugli interventi di restauro e manutenzione del Settecento*, in *MICHELANGELO E LA SISTINA* 1990, pp. 289-298.

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

DUBOS 1719
J.-B. DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, I-II, Parigi 1719.

ÉMILE-MÂLE 2008
G. ÉMILE-MÂLE, *Pour une histoire de la restauration des peintures en France*, scritti raccolti da S. Bergeon Langle, coordinamento scientifico di G. Toscano, Parigi 2008.

ÉTIENNE 2012
N. ÉTIENNE, *La restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratiques et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, prefazione di M. Natale, postfazione di D. Poulot, Rennes 2012.

FIORE 2010
C. FIORE, *Marcello Provenzale e l'arte del mosaico*, Cento 2010.

GIBSON-WOOD 1984
C. GIBSON-WOOD, *Jonathan Richardson and the rationalization of connoisseurship*, «Art History», 1, 1984, pp. 38-56.

GIBSON-WOOD 2000
C. GIBSON-WOOD, *Jonathan Richardson. Art Theorist of the English Enlightenment*, New Haven-Londra 2000.

LIONI 1731
O. LIONI, *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII disegnati, ed intagliati in rame* […] *con le Vite de' medesimi tratte da varj Autori, accresciute d'Annotazioni, si è aggiunta la Vita di Carlo Maratti scritta da Gio. Pietro Bellori fin all'anno 1689 e terminata da altri, non più stampata* […], Roma 1731.

MAGRINI 1994
M. MAGRINI, *Giunte all'Abecedario pittorico di Pellegrino Antonio Orlandi compilate dal Conte Giacomo Carrara*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 19, 1994, pp. 275-318.

MANCINELLI 2003
F. MANCINELLI, *Il Giudizio universale. La storia, la tecnica esecutiva, gli interventi di restauro e censura*, in *La Sistina e Michelangelo. Storia e fortuna di un capolavoro*, catalogo della mostra, a cura di F. Buranelli, A.M. De Strobel, G. Gentili, Cinisello Balsamo 2003, pp. 43-55.

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

MASSING 2012
A. MASSING, *Painting Restoration before* La Restauration. *The Origins of the Profession in France*, Cambridge-Londra-Turnhout 2012.

MEYER–PIVA 2011
S.A. MEYER, C. PIVA, *L'arte di ben restaurare. La* Raccolta d'antiche statue *(1768-1772) di Bartolomeo Cavaceppi*, Firenze 2011.

MICHELANGELO E LA SISTINA 1990
Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito, catalogo della mostra, a cura di F. Mancinelli, Roma 1990.

MOLANO 1594
G. MOLANO, *De Historia SS. Imaginum et Picturarum pro vero earum usu contra abusus, libri quatuor*, Lovanio 1594.

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

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

OTTONELLI–BERRETTINI 1652
G.D. OTTONELLI, P. BERRETTINI, *Trattato della pittura, e scultura, uso, et abuso loro. Composto da un theologo, e da un pittore, per offerirlo a' signori accademici del disegno di Fiorenza, e d'altre città christiane. In cui si risolvono molti casi di coscienza intorno al fare, e tenere l'immagini sacre, e profane*, Firenze 1652.

PALEOTTI 1582
G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane diviso in cinque libri*, Bologna 1582.

PASCOLI 1730-1736
L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, I-II, Roma 1730-1736.

PERINI FOLESANI 1984
G. PERINI FOLESANI, *Nuove fonti per la* Kunstliteratur *settecentesca in Italia: i giornali letterari*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, 2, XIV, 1984, pp. 797-827.

PERINI FOLESANI 2013
G. PERINI FOLESANI, *Orlandi Pellegrino Antonio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIX, Roma 2013, pp. 518-521

PERINI FOLESANI 2019
G. PERINI FOLESANI, *Luigi Crespi. Storiografo, mercante e artista attraverso l'epistolario*, Firenze 2019.

POLATI 2011(2013)
A. POLATI, *Inediti di Matteo Ingoli, dalla bottega dei Caliari alle collezioni medicee*, «Arte Veneta», 68, 2011(2013), pp. 245-250.

POSTERLA 1707
F. POSTERLA, *Roma sacra, e moderna. Abellita di nuove figure di rame* […], Roma 1707.

PRISCO 2007
G. PRISCO, *«la più bella cosa di cristianità»: i restauri alla collezione Farnese di sculture*, in *Le sculture Farnese. Storia e documenti*, a cura di C. Gasparri, Napoli 2007, pp. 81-133.

PROCACCI 1955
U. PROCACCI, *Di uno scritto di Giovanni Bottari sulla conservazione e il restauro delle opere d'arte*, «Rivista d'arte», s. 3, 5, XXX, 1955, pp. 229-249.

PUPILLO 1998(1999)
M. PUPILLO, *Una nota su Scipione Pulzone e l'Accademia di San Luca*, «Alma Roma», n.s., 1, V, 1998(1999), pp. 3-18.

PUPILLO 2013
M. PUPILLO, *Il talento e la reputazione. Scipione Pulzone fuori e dentro l'Accademia*, in *Scipione Pulzone. Da Gaeta a Roma alle Corti europee*, catalogo della mostra, a cura di A. Acconci, A. Zuccari, Roma 2013, pp. 165-173.

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

RICHARDSON 1722
J. RICHARDSON, *An Account of Some of the Statues, Bas-reliefs, Drawings and Pictures, in Italy, France &c. with Remarks*, Londra 1722.

RIDOLFI 1648
C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte overo Le vite degli illustri pittori veneti, e dello Stato*, I-II, Venezia 1648.

ROETTGEN 2016
S. ROETTGEN, *Allievi, seguaci, imitatori e avversari. L'impronta marattesca nella pittura romana del Settecento e il suo tramonto*, in *Maratti e la sua fortuna*, atti delle giornate di studio internazionali (Roma 12-13 maggio 2014), a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prosperi Valenti Rodinò, Roma 2016, pp. 11-25.

ROLFI OŽVALD 2012
S. ROLFI OŽVALD, *"Agli Amatori delle belle arti Gli Autori". Il laboratorio dei periodici a Roma tra Settecento e Ottocento*, Roma 2012.

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

SALVIUCCI INSOLERA 2016
L. SALVIUCCI INSOLERA, *L'arte sacra nella metà del Seicento: norme e indicazioni. La bolla di Urbano VIII e il* Trattato della pittura e scultura *di Giandomenico Ottonelli SJ e Pietro da Cortona*, «Archivio italiano per la storia della pietà», 29, 2016, pp. 173-191.

SCHULTZE 1973
F. SCHULTZE, *Appunti su Giacinto Calandrucci*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 3, 1, III, 1973, pp. 213-219.

SOPRANI 1674
R. SOPRANI, *Le vite de pittori, scoltori, et architetti genovesi e de' forastieri, che in Genova operarono*, Genova 1674.

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

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

TRATTATI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1960-1962
Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma, a cura di P. Barocchi, I-III, Bari 1960-1962.

TRAVELLING CHRONICLES 2018
Travelling Chronicles. News and Newspapers from the Early Modern Period to the Eighteenth Century, a cura di S. Gøril Brandtzæg, P. Goring, C. Watson, Leida-Boston 2018.

VENTRA 2015
S. VENTRA, *Il* San Luca *'di Raffaello'. Vicende e restauri tra Cinquecento e Novecento*, «Ricerche di storia dell'arte», 116-117, 2015, pp. 170-183.

WAŹBIŃSKI 1985
Z. WAŹBIŃSKI, San Luca che dipinge la Madonna *all'Accademia di Roma: un «pastiche» zuccariano nella maniera di Raffaello?*, «Artibus et Historiae», 12, 1985, pp. 27-37.

ZANARDI 2007
B. ZANARDI, *Bellori, Maratti, Bottari e Crespi intorno al restauro. Modelli antichi e pratica di lavoro nel cantiere di Raffaello alla Farnesina*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche. Rendiconti», s. 9, 2, XVIII, 2007, pp. 205-286.

ABSTRACT

Il contributo analizza la *Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore* di Francesco Susinno dal punto di vista dei contenuti e del lessico, mettendo in evidenza le sue implicazioni teoriche e lo stretto legame con il dibattito sul restauro dell'epoca animato da conoscitori e collezionisti. Susinno, che recupera con sapienza buona parte della letteratura sull'argomento, dimostra una buona competenza pratica su di esso, ma soprattutto appare nettamente schierato a favore degli interventi di restauro, dimostrando accenti polemici e richiamando temi ideologici dell'epoca della Controriforma.

This contribution analyzes the *Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore* by Francesco Susinno, highlighting its theoretical implications and connections with the debate on the restoration animated by connoisseurs and collectors. Susinno wisely quotes the literature on the subject and demonstrates good practical competence, but above all he appears definitely in favor of restoration interventions, demonstrating polemical accents and refering to ideological themes of the Counter-Reformation era.

«QUASI DEL PURO NIENTE». OSSERVAZIONI INTORNO ALLE FONTI MESSINESI DI SUSINNO

> E vagliami il vero, dirò senza ostentazione del fatto, ma con termini corrispondenti alla verità, che la maggior parte delle presenti notizie io le ho tratte quasi del puro niente, imperciocché i nostri pittori messinesi, e letterati non si sono giammai preso l'illustre e profittevole impaccio di compilarne qualche storia speciale, quandocché la storia presente avrebbe apportato a posteri grandissimo benefizio; perché questa o le opere memorande in guerra, o in pace, o il raguaglio delle arti liberali ci accenni; sempre è quel di essa, qual la descrive il romano Cicerone: testimonio de tempi, memoria della vita, e maestra della verità[1].

Così scrive Francesco Susinno nella premessa alle *Vite de' pittori messinesi* – o più precisamente in quello che egli definisce *Argomento della storia al lettore* – riferendosi alle fonti utilizzate per la stesura del volume, e tanto si può rilevare da un'attenta lettura di esso, nonché da un'indagine analitica delle edizioni peloritane dei secoli XVI e XVII[2] ivi menzionate.

Come osserva Valentino Martinelli nell'introduzione alle *Vite* – il cui manoscritto (1724) a lungo considerato perduto è stato da lui rintracciato al Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basilea – sono esigue le informazioni che Susinno poté trarre da scritti di autori messinesi o editi nella città dello Stretto in anni precedenti[3], giacché in essi eventuali questioni di natura storico-artistica sono affrontate solo in maniera marginale e sintetica. Ciò malgrado, tali lavori presentano una singolare rilevanza sia, nello specifico, in relazione all'opera di Susinno, sia per il loro fornire notizie su diversi artisti e su molti dipinti, sculture e architetture dei quali disastrosi eventi tellurici e bellici hanno cancellato traccia. Su queste fonti peculiari intendo soffermarmi nel presente contributo non senza ricordare, tuttavia, che ogni pagina delle *Vite* trasuda rimandi e riferimenti alle opere di molti autori di epoche diverse, dai testi classici di Virgilio, Orazio, Tacito e Seneca, a quelli specialistici di Vasari[4], Bellori, Baldinucci e Orlandi; dagli studi agiografici di Lorenz Sauer e Guillaume Gumppenberg ai componimenti letterari di Giambattista Marino e Antonino Mirello Mora, sino alle ricostruzioni storiche dei siciliani Tommaso Fazello, Domenico Guglielmini e Francesco Privitera.

Sacerdote, pittore, restauratore, Francesco Susinno fu senza dubbio uomo di ampia cultura umanistica di tradizione classicista[5], filosofica, letteraria e artistica in particolare[6], e anche storico nell'accezione moderna del termine – per quanto naturalmente possibile ai suoi tempi – perché incline a indagare, ricostruire e interpretare la materia delle sue ricerche in maniera tendenzialmente obiettiva e imparziale, rifuggendo da polemiche campanilistiche e generalmente anche da compiacenti sopravvalutazioni municipalistiche, ma non da un'incondizionata fiducia nelle sue fonti e da una controllata esibizione di erudizione, nonché da un certo gusto per la citazione dotta, specialmente in lingua latina[7].

---

[1] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 10.

[2] In merito a esse si vedano LIPARI 1982 e 1990a; *CATALOGO DELLE EDIZIONI MESSINESI* 1997; *EDIZIONI MESSINESI* 2013.

[3] MARTINELLI 1960, pp. LVII-XLVIII.

[4] Le *Vite* di Vasari furono per Susinno ben più di una semplice fonte, come si evince chiaramente dalle sue stesse parole. Scrive infatti: «molto deesi da tutti gli artefici del disegno allo scrittore e pittore Giorgio Vasari di Arezzo, per essere stato egli tra secoli a noi più vicini il primo a registrare de pittori le vite […] io per li pittori siciliani vengo ora da buono esempio del precitato Vasari guidato» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 10).

[5] Per un accurato profilo del biografo si veda DE GENNARO 2019, voce a cui si rimanda per la bibliografia precedente.

[6] Gli studi filosofici di Susinno sono ricordati per la prima volta in GALLO/VAYOLA 1877-1882, IV, p. 310.

[7] Come è già stato osservato in MARTINELLI 1960, pp. XLI-XLIII.

Intendendo redigere la *Storia pittorica o vero le Vite de' pittori messinesi*, Susinno dovette fare i conti, come si è detto, con dati inadeguati e assenza di fonti locali specifiche, e procedere alla lettura di un gran numero di volumi, a stampa e manoscritti, riguardanti questioni storiche e religiose della città dello Stretto, con l'intento di rinvenire informazioni su artisti e opere d'arte.

Benché nelle *Vite* egli si limiti a citare gli studi di Francesco e Silvestro Maurolico, di Cola Giacomo d'Alibrando e di Placido Samperi, indicando occasionalmente anche quelli di altri autori come Francesco Bisagno e Cesare Lanza, è indubbio che conoscesse perfettamente anche la produzione letteraria di Filippo Gotho, Giuseppe d'Ambrosio, Alberto Guazzi, Placido Reina, Domenico Argananzio e, soprattutto, la *Messina città nobilissima* di Giuseppe Buonfiglio Costanzo dalla quale, senza menzionarla, non mancò di desumere ragguagli di vario genere, come talvolta è possibile dedurre in maniera inequivocabile. Si tratta di scritti profondamente differenti l'uno dall'altro, tutti di indiscussa rilevanza per la storia peloritana, ma nessuno, tuttavia, di argomento storico-artistico, o redatto da autori con interessi specifici in tale ambito, utilizzati da Susinno secondo modalità operative ponderate, sia pure non sempre critiche, in linea con le tendenze della storiografia del tempo.

I testi messinesi più antichi ai quali l'autore attinse per ricavare indicazioni utili alle *Vite*, o a cui in esse fa riferimento, sono alcuni componimenti di Francesco Maurolico[8]. Si tratta di contributi 'minori' rispetto alla più nota e rilevante produzione a cui è legata la fama del celebre scienziato, quasi dei veri e propri *divertissement*, condotti tuttavia con metodo rigoroso, nel solco dell'illustre tradizione di studi inaugurata a Messina negli ultimi decenni del Quattrocento da Costantino Lascaris, i cui insegnamenti giunsero a Maurolico attraverso le lezioni del padre che del celebre grecista fu allievo[9]. Al di là di una fugace allusione alla *Vita beatae Eustochii*[10], in relazione alla figura della religiosa[11] – segnalando gli interventi di Nicola Francesco Maffei alla chiesa di Montevergine, ove tutt'oggi riposano le spoglie della santa[12] – Susinno ripropone nel suo volume un brano del *Sicanicarum rerum compendium* e un sonetto tratto dalle *Rime*, lavori entrambi stampati a Messina da Petruccio Spira rispettivamente nel 1562 e nel 1552.

Il *Compendium* mauroliciano vide la luce quattro anni dopo la prima edizione del *De rebus Siculis decades libri duo* del domenicano Tommaso Fazello[13], importante opera di storiografia siciliana orientata a celebrare la grandezza e la potenza di Palermo e a minare le prerogative politiche della città di Messina, sua antagonista[14]. Rispetto a tale pubblicazione – per richiesta del Senato messinese che ne fu committente – il volume intendeva offrire una lettura diversa delle vicende storiche siciliane atta a ristabilire il primato peloritano nell'agone delle città dell'isola e arginare il diffondersi del protagonismo assoluto di Palermo nell'immaginario collettivo; obiettivo raggiunto dall'autore senza lasciarsi impegolare in provinciali dispute campanilistiche dalle quali egli stesso si dichiarò estraneo, precisando nell'*Introductio ad lectorem* di avere redatto il *Compendium* per amore di verità scientifica e non per spirito municipalista[15]. Del volume di Maurolico, che sintetizza le vicende siciliane *ab ovo usque ad mala*, dal diluvio

[8] Per un profilo dello scienziato si veda MOSCHEO 2008, con bibliografia precedente.
[9] Su Lascaris e la sua scuola messinese si vedano MOSCHEO 1987; MOSCHEO 1988; TRAMONTANA 2013; RUSSO 2003-2004; ESPRO 2016.
[10] L'opera fu pubblicata postuma in GAETANI 1657, II, pp. 258-265. Cfr. MOSCHEO 1994.
[11] In merito a quest'ultima Susinno ricorda anche gli scritti del cavaliere messinese Cesare Lanza (LANZA 1667) e del gesuita palermitano Giuseppe Porticaro (PORTICARO 1688).
[12] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 177. Per un breve profilo dello scultore-architetto si veda COSENTINO 2006, pp. 206-208.
[13] Su tale opera e il suo autore si vedano gli atti del *CONVEGNO DI STUDI IN ONORE DI TOMMASO FAZELLO* 2003. La faziosità di Fazello è evidenziata dallo stesso Susinno, che non esita a definire il domenicano «scrittore parzialissimo della città di Palermo» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 85).
[14] MOSCHEO 2019, p. XXV.
[15] MAUROLICO 1562, pp.n.nn.

universale al XVI secolo[16], Susinno ripropone, mantenendo l'originale lingua latina, il significativo cenno ad Antonello da Messina[17] che, nella sua essenzialità, sembrerebbe conservare memoria di un'epigrafe[18]. Verosimile è, però, che si tratti di una citazione indiretta, tratta cioè da un testo secondario, identificabile nella *Messana illustrata* di Placido Samperi, fonte capitale delle *Vite*, sulla quale ci si soffermerà più avanti. Certamente legata a una conoscenza indiretta è, invece, la riproposizione di un sonetto di Maurolico dedicato all'*Andata al Calvario* di Polidoro da Caravaggio[19], già nella chiesa della Santissima Annunziata dei Catalani e oggi al Museo di Capodimonte[20], pala sulla quale il biografo si sofferma ampiamente[21], considerandola un «miracolo […] di pittura»[22] e motivo di gloria per la città di Messina, assieme alla *Presentazione al Tempio* di Girolamo Alibrandi, all'*Adorazione dei Magi* di Cesare da Sesto e alla *Probatica Piscina* di Alonzo Rodriquez[23], formulando così un suo canone della pittura a Messina in età moderna[24]. Il componimento, infatti, quantunque incluso nelle *Rime* – raccolta di versi di vario metro influenzata, secondo i canoni formali fissati da Pietro Bembo, dalla lirica petrarchesca ma ricca anche di suggestioni dantesche –, era già stato pubblicato da Maurolico a conclusione de *Il Spasmo di Maria Vergine* del sacerdote messinese Cola Giacomo d'Alibrando, edito a Messina nel 1534 da Petruccio Spira e Giandomenico Morabito[25], e di singolare rilevanza per la conoscenza delle vicende che condussero alla realizzazione dell'*Andata al Calvario* di Polidoro e, più in generale, per l'attività messinese del pittore. Di tale poemetto, composto da settantasei stanze in ottave, Susinno riporta alcuni versi particolarmente evocativi[26] nei quali sono celebrati l'abilità del lombardo a imitare la natura e secondo un noto *topos* a superarla, e la viva commozione di quanti assistettero allo svelamento del quadro e alla sua presentazione al termine della processione con la quale fu condotto nella chiesa dei Catalani[27].

Nessun rimando specifico si riscontra, invece, nelle pagine di Susinno a un altro componimento di d'Alibrando: *Il triompho il qual fece Messina nella Intrata del Imperator Carlo V*, edito da Petruccio Spira nel 1535. Indiscutibile è, però, che il biografo dovesse conoscerlo e che da esso dovette apprendere alcune informazioni relative al trionfale ingresso di Carlo V a Messina[28], il 21 ottobre del 1535, a partire dall'incarico conferito dal Senato messinese a

16 Sulle fonti utilizzate da Maurolico per la stesura dell'opera si vedano LABATE 1898-1899 e GIUNTA 1906.

17 «Antonellus messanensis ex Antoniorum familia pictor egregius veras rerum, vivasque pene animalium reddebat effigies. Ob mirum vir hic ingenium Venetijs aliquot annis publice conductus vixit. Mediolani quoqe fuit percelebris. Quin etiam figuras opere glutinato compaginabat. Talia construxisse fertur Panormi duas, senis unam, alteram anus faciem, ambas rugosas, cachinnantes; et invicem sibi cachinnum miro, mutuosque gestu provocantes, adeo ut inspectoribus risum cum admiratione moverent» (MAUROLICO 1562, p. 186). Tale testo è riportato da Susinno quasi alla lettera, indicando con una certa precisione anche l'opera dalla quale è tratto (Cfr. SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 20).

18 Come osservato in SRICCHIA SANTORO 2017, p. 14.

19 MAUROLICO 1552, pp. 50-51, e SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 57.

20 Sul quadro si vedano LEONE DE CASTRIS 2001, pp. 343-355, e DE MARCHI 2014, pp. 119-126.

21 SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 56-58.

22 Ivi, p. 57.

23 Ivi, p. 41. Perduta tra le macerie del terremoto del 1908 l'opera di Rodriquez, si conserva ancor oggi, seppur gravemente danneggiata, soltanto la grande pala di Alibrandi. Alla fine del Settecento, infatti, in seguito alla soppressione dell'ordine gesuita, la tavola di Cesare da Sesto fu trasferita a Napoli, dove tutt'oggi si conserva al Museo di Capodimonte.

24 Come osservato in PINTO [2009], pp. 180-181.

25 Sull'opera si vedano D'ALIBRANDO/AGOSTI–ALFANO–DI MAJO 1999 e LORENZINI 2002.

26 Si tratta della X e XIX stanza, nonché dei primi quattro versi e mezzo della XX. La presenza di questi ultimi conferma la conoscenza diretta dell'opera da parte di Susinno, dal momento che le prime due stanze sono riportate anche in SAMPERI 1742, p. 616.

27 D'ALIBRANDO/AGOSTI–ALFANO–DI MAJO 1999, pp. 9, 12-13, e SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 56-57.

28 Noto a Susinno era, naturalmente, quanto accennato in VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, IV, pp. 467-468. Incerta è invece la conoscenza di altri testi sull'argomento, a cominciare da SALA 1535 e GUAZZO 1546, pp. 183-187.

Polidoro da Caravaggio e a Francesco Maurolico[29] di approntare, per l'occasione, 'machine' e apparati festivi di varia tipologia[30].

Benché nelle *Vite* non si rinvenga, esplicitamente, alcun rimando alla *Messina città nobilissima* di Giuseppe Buonfiglio Costanzo, è irrefutabile che il testo fosse ben conosciuto da Susinno, stante la diffusione e la rilevanza che ha avuto sin dalla pubblicazione a Venezia nel 1606, per i tipi di Giovanni Antonio e Giacomo de' Franceschi, e il suo costituire una tappa letteraria obbligata per chiunque si sia accinto in passato, o si accinga tutt'oggi, allo studio di qualsiasi vicenda messinese di età medievale e moderna. Del resto, che il volume abbia incontrato ampia fortuna è dimostrato dal fatto che nel 1721 Pietro Vander, presso Leida, ne diede alle stampe una traduzione in lingua latina effettuata da Johann Lorenz von Mosheim che fu inclusa nel *Thesaurus antiquitatum et historiarum nobilissimarum insularum Siciliae* (IX, coll. 1-120) di Johann Georg Graeve e Pieter Burman, col titolo *Messanae urbis nobilissimae descriptio, octo libris comprehensa*; e ancora, dalla decisione di Michele Chiaramonte e degli eredi D'Amico, tipografi, di pubblicare una nuova edizione nel 1738, a Messina, con parziali modifiche dei caratteri tipografici e, conseguentemente, dell'impaginazione[31]. Il volume di Buonfiglio Costanzo costituisce la prima guida della città dello Stretto; una guida destinata a un pubblico eterogeneo, forestiero e non, certamente composto da ferventi cattolici interessati, oltre alla storia della città e ai suoi monumenti, anche alle tante reliquie possedute da chiese e da monasteri sulle quali l'autore si sofferma costantemente, con l'immaginabile plauso dei Riformatori dello Studio di Padova, che avevano dichiarato il testo idoneo alla stampa. In esso, come si legge sul frontespizio, «si contengono i suoi primi fondatori, sito, edificij sacri, et publichi, porto, fortezze, strade, piazze, fonti, venute di Principi, funerali, feste sacre, secolari, usi, armamento, et della dignità sacra et secolare, con altre cose notabili et degne di memoria». È stato osservato da Martinelli che dalla *Messina città nobilissima* Susinno si limitò a dedurre, essenzialmente, «notizie storico-antiquarie» su vari edifici religiosi, su antiche congregazioni e confraternite, su feste locali e famiglie illustri, e su alcune sculture cinquecentesche (statue e monumenti funebri[32]) presenti nella cattedrale, eseguite da Giovanni Angelo Montorsoli, Martino Montanini, Andrea Calamecca e Rinaldo Bonanno[33]. Un'attenta rilettura delle *Vite*, tuttavia, impone oggi una diversa valutazione, giacché non si riducono soltanto a questi i debiti del biografo degli artisti messinesi nei confronti del testo. Della *Messina città nobilissima* egli ignorò parti in cui in maniera particolareggiata sono trattate alcune opere d'arte, come la descrizione della *Fontana di Orione* di Montorsoli, capolavoro assoluto del Cinquecento, «tenuta da gl'intendenti per una delle cose segnalate del mondo»[34], e anche le trascrizioni di svariate epigrafi di monumenti funebri o celebrativi, come si evince, ad esempio, dalla versione proposta dell'epitaffio presente sul perduto *Monumento funebre di mons. Giovanni Retana*, che

[29] Lo stesso Maurolico fu autore di una cronaca in latino, mai data alle stampe e oggi perduta, delle celebrazioni tenutesi in tutta la Sicilia in onore di Carlo V dopo la vittoria in Africa. Cfr. MOSCHEO 2019, p. XXXV.

[30] Su tali opere, parzialmente note attraverso alcuni disegni già al Kunstgewerbemuseum di Berlino e altri oggi al Kupferstichkabinett degli Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz della stessa città, si veda LEONE DE CASTRIS 2001, pp. 375-376, 383.

[31] BRUNO 1976, pp. VIII-XI.

[32] Moltissimi sono i sepolcri segnalati da Buonfiglio Costanzo. Di ciascuno di essi, tuttavia, lo storico si limita a riportare i testi delle relative epigrafi senza compiere, salvo eccezioni, alcun tipo di descrizione o renderne noti gli artefici.

[33] MARTINELLI 1960, p. XLVII. Si tratta delle statue più antiche dell'*Apostolato* e del *Monumento funebre dell'arcivescovo Retana*, tutti andati perduti. Cfr. BUONFIGLIO COSTANZO/BRUNO 1976, pp. 13v-14. Sulla distruzione di tali opere si vedano CHILLÈ 2017a e 2017b.

[34] BUONFIGLIO COSTANZO/BRUNO 1976, p. 8. Marginale è l'attenzione dedicata da Susinno a Montorsoli. Diversamente da quanto fa per Martino Montanini e Andrea Calamecca, non ne redige la biografia ma per essa rimanda a quanto già scritto da Vasari. Occhieggiando a Buonfiglio Costanzo, accenna appena alla *Fontana di Orione* e, associandola alla *Fontana di Nettuno*, dichiara essere entrambe «così speciosi che nella reggia del mondo, Roma, non ne ho veduti superiori nell'artificio» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 86).

mostra parziali differenze rispetto a quella annotata dallo storico[35]. La manifesta familiarità con i singoli manufatti artistici descritti o menzionati e la loro possibile analisi autoptica, accompagnate da una solida conoscenza delle diverse scuole e maniere pittoriche non solo locali, del resto consentivano a Susinno di svincolarsi dalla pedissequa reiterazione di quanto scritto da altri e, talvolta, di correggere sviste ed errori. È così che nessun cenno si rinviene nelle *Vite* alla «palla dell'altare maggiore già posta in San Nicola il vecchio, della *Presentazione del Signore*, opra tra le illustri et singolari di Polidoro»[36] rammentata da Buonfiglio Costanzo nella chiesa di San Nicolò dei Gentiluomini annessa alla Casa Professa dei padri gesuiti, e in tempi recenti posta in relazione con una *Circoncisione* a penna, inchiostro bruno, acquarello e biacca del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi[37]. Sull'altar maggiore della chiesa indicata, infatti, non era una pala di Polidoro ma la celebre *Adorazione dei Magi* di Cesare da Sesto[38], ricordata costantemente dalla letteratura municipalistica sei e settecentesca, e dallo stesso Susinno, senza mai alcun riferimento a pale precedenti e a eventuali sostituzioni[39]. Le stesse vicende storiche della chiesa di San Nicolò, per quanto complesse, non lasciano alcun appiglio all'idea di una possibile perdita del dipinto polidoresco in anni immediatamente successivi alla pubblicazione dell'opera di Buonfiglio Costanzo o comunque precedenti all'esecuzione della *Presentazione al Tempio* di Giuseppe Catalano[40], oggi al Museo regionale di Messina (d'ora in poi MuMe), firmata e datata 1636[41], dipinto la cui presenza all'interno dell'edificio religioso si giustifica, naturalmente, solo con l'assenza di un altro di analogo soggetto.

Al testo di Buonfiglio Costanzo, e come si vedrà anche a quelli di Placido Samperi, Susinno si attenne strettamente, in alcuni casi senza discostarsi, soprattutto quando, in assenza di ulteriori dati, si trovò a trattare di personaggi o di testimonianze artistiche cronologicamente molto antecedenti agli anni in cui visse. Esemplificativo è quanto scrive in merito alla torre campanaria della cattedrale di Messina e al presunto intervento su di essa compiuto da Martino Montanini – in seguito alla distruzione, a causa di un fulmine, della parte sommitale, il 21 ottobre del 1559 – che risulta palesemente ripreso dalla *Messina città nobilissima*, in alcuni punti al limite della citazione testuale, al pari delle informazioni riportate su una perduta fontana dello stesso Montanini con *Mercurio che recide la testa di Argo*, un tempo nei giardini dell'arcivescovado[42].

Dalla *Messina città nobilissima*, inoltre, Susinno poté trarre le segnalazioni di alcune pale d'altare sparse nelle chiese cittadine[43], nonché occasionali e laconiche note su alcuni artisti[44] e

35 CHILLÈ 2015, pp. 48-49.
36 BUONFIGLIO COSTANZO/BRUNO 1976, p. 25v.
37 LEONE DE CASTRIS 2001, pp. 334-335, 327, fig. 369.
38 CARMINATI 1994, pp. 194-200, e E. De Castro, scheda n. 2, in *VINCENZO DEGLI AZANI DA PAVIA* 1999, pp. 251-252.
39 MAUROLICO 1613, p. 407; SAMPERI/LIPARI–PISPISA–MOLONIA 1990, I, p. 200; SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 39; GALLO/VAYOLA 1877-1882, I, p. 207.
40 CHILLÈ 2007.
41 G. Chillè, scheda *Giuseppe Catalano (Messina, sec. XVII).* Presentazione al Tempio, in *UN MUSEO IMMAGINARIO* 2009, pp. 87-88.
42 BUONFIGLIO COSTANZO/BRUNO 1976, pp. 10v, 15v, e SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 89. Diversamente da quanto asserito da Buonfiglio Costanzo, tuttavia, a progettare la copertura della torre campanaria dopo la sua distruzione non fu Martino Montanini ma Andrea Calamecca, come inequivocabilmente si evince da un documento del 1586. Cfr. PUZZOLO SIGILLO 1929.
43 È il caso, limitandosi alle opere delle quali è precisato l'artefice, della *S. Maria degli Angioli* di Antonio Catalano l'Antico, nella chiesa di Santa Chiara (oggi al MuMe); della «artificiosa palla» dell'altar maggiore della chiesa di San Girolamo di Deodato Guinaccia (distrutta probabilmente tra le macerie del terremoto del 1783); del «Christo risuscitato» dello stesso Guinaccia nella chiesa di San Gregorio (oggi al MuMe); della «Natività del Signore» di Antonello Riccio, nella chiesa di San Domenico (perduta in seguito a un incendio divampato durante i moti rivoluzionari del 1848); della «Disputa de' Dottori con Christo fanciullo» di Alfonso Franco (venduta prima del 1826) e della «Nostra Signora della Pietà» di Lorenzo Calamecca (oggi al MuMe), ambedue già nella chiesa di Sant'Agostino; e infine dell'*Annunciata* di Polidoro da Caravaggio nell'Oratorio di Santa Maria dell'Alto «detto il

anche un primo, brevissimo elenco di pittori attivi a Messina nei secoli XV e XVI. A conclusione del libro VII, infatti, l'autore, nell'annotare i nomi degli «huomini illustri per arme, lettere, et per altre buone arti, et di quegli ancora pervenuti in degnità grandi», «tacendo de' vivi», inserisce anche quelli di sei pittori: «Polidoro famoso et illustre pittore. Antonello da Messina primo inventore del colorito à oglio. L'Alibrando et l'Argentero ambi famosi. Theodato et Antonio Catalano»[45]. Susinno non reperì, invece, alcuna lista di scultori o di architetti sebbene lo storiografo nomini questi ultimi ripetutamente nel suo volume in relazione alla fondazione o alla progettazione di diversi edifici innalzati nel Cinquecento[46]. Di Andrea Calamecca, ad esempio, ricorda i progetti delle chiese di San Gregorio e di San Giuliano, quello del Noviziato dei padri gesuiti sulla collina del Tirone, quello del Palazzo Senatorio, nonché l'intervento effettuato nell'ambito dei lavori di costruzione del Grande Ospedale, già intrapresi nel 1542 da Antonio Ferramolino e Giovanni del Mastro[47] e portati a compimento da Curzio Zaccarella[48], e, naturalmente, l'esecuzione della statua enea di *Don Giovanni d'Austria*[49], alla quale, perduto il simulacro di *S. Andrea* dell'*Apostolato* della cattedrale di Messina, è ancorata oggi la fama dello scultore, poiché la statuaria marmorea documentata palesa qualità discutibili, probabilmente connesse a un ampio intervento della bottega[50].

È impossibile, chiaramente, in questa sede esaminare o, anche soltanto, segnalare le singole notizie fornite da Buonfiglio Costanzo su scultori e architetti; tuttavia non si può sottacere il suo significativo silenzio su Antonello Gagini e, soprattutto, quello sui comprimari della scultura messinese del tardo Rinascimento: Antonello Freri[51] e Giovan Battista Mazzolo[52], in seguito ignorati anche da Susinno e riscoperti soltanto nell'Ottocento grazie alla straordinaria attività di ricerca archivistica condotta da Gioacchino Di Marzo, i cui esiti furono tradotti nella sua monumentale opera in due tomi *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, pubblicata dalla Tipografia del Giornale di Sicilia negli anni 1880-1883.

Se molteplici furono i dati che Susinno poté ricavare dalla *Messina città nobilissima*, assai limitate furono, invece, le notizie che rintracciò nell'*Historia sagra intitolata Mare oceano di tutte le religioni del mondo* di Silvestro Maurolico[53], edita a Messina nel 1613 per i tipi di Pietro Brea. Il

picciolo» e del famoso *Spasimo* dello stesso pittore nella chiesa della Santissima Annunziata dei Catalani (oggi al Museo di Capodimonte). Cfr. BUONFIGLIO COSTANZO/BRUNO 1976, pp. 19v, 20v, 23, 26-26v, 32v, e CHILLEMI 2014, pp. 46, 128, 184, 193, 206, 224. È da identificare con l'*Adorazione dei pastori* oggi al MuMe l'*Annunciata* di Polidoro ricordata da Buonfiglio Costanzo nell'Oratorio di Santa Maria dell'Alto, diversamente da quanto riportato in LEONE DE CASTRIS 2001, pp. 326, 340, nota 6.

44 Esemplificativo può considerarsi il caso del pittore Cardillo – da identificare con Francesco Cardillo, padre del più famoso Stefano (cfr. PUGLIATTI 1993, pp. 168-170) – che Buonfiglio Costanzo informa risiedere nella contrada «detta le Carrara» ed essere «famoso pittore, et tra singolari nel ritrahere al naturale» (BUONFIGLIO COSTANZO/BRUNO 1976, p. 18), specialità, questa, segnalata successivamente anche da Susinno (cfr. SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 168); e ancora, quello di Polidoro da Caravaggio, che riferisce essere stato sepolto nella chiesa del Carmine, dove già al tempo non era più alcuna traccia del sepolcro essendo stato eliminato dai frati assieme a quelli di Costantino Lascaris e Tomaso Caloria (cfr. BUONFIGLIO COSTANZO/BRUNO 1976, p. 32v).

45 BUONFIGLIO COSTANZO/BRUNO 1976, p. 54v. Nessun altro accenno si rinviene nel testo in merito ad Antonello, alle sue opere o al suo seguito, prova del fatto che il pittore, a distanza di circa centotrent'anni dalla scomparsa, era caduto nell'oblio. Cfr. SRICCHIA SANTORO 2017, p. 13.

46 Si veda in merito MANCUSO 2017, pp. 30-33.

47 I due architetti sono ricordati da Buonfiglio Costanzo rispettivamente come Sferramolino e Giovanni da Carrara. Col nome di Sferrandino, in seguito, il primo sarà menzionato in SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 175.

48 ARICÒ 2013, pp. 25-26, 86-87, 122-127.

49 BUONFIGLIO COSTANZO/BRUNO 1976, pp. 23, 24v, 27, 35v, 36v, 37.

50 CHILLÈ 2020, p. 412.

51 Sullo scultore messinese si veda in ultimo CHILLÈ 2016.

52 Vasta è la bibliografia prodotta nell'ultimo ventennio su Mazzolo. Una sintesi – a partire dai fondamentali chiarimenti espressi in CAGLIOTI 2002 e CAGLIOTI 2003 – si rintraccia in FAENZA 2018.

53 Nipote *ex fratre* di Francesco Maurolico, Silvestro Maurolico fu abate commendatario del monastero di rito greco di Santa Maria di Gala e, successivamente, di quello cistercense di Roccamadore, entrambi nel messinese,

testo è espressamente citato[54] in relazione al perduto *S. Nicola in cattedra* di Antonello da Messina, già nella menzionata chiesa di San Nicolò dei Gentiluomini[55]. Ricordando che il volto del santo, secondo la tradizione, era stato «miracolosamente dipinto»[56], Susinno ripropone, *sic et simpliciter*, quanto riportato dal dotto abate e cioè che, essendo l'autore del dipinto – del quale è taciuto il nome – «irresoluto, e perplesso […] di che fattezze, e somiglio incarnar gli dovesse il sagro volto, gli apparve l'istesso in sogno con dire eccomi io son quel desso, pingemi in cotal guisa»[57], utilizzando un fortunato *topos* letterario. In realtà, non mancano nel testo di Maurolico occasionali notizie su pale e artisti attivi a Messina, da «l'Adorazione de' tre Magi Sabei di mano di Cesare di Milano stimata da periti la miglior gioia d'Europa in simigliante soggetto»[58] alla *Resurrezione di Lazzaro* di Caravaggio[59]; tuttavia, è plausibile che essi, anche in questo caso, siano stati recepiti da Susinno, più che in maniera diretta, in modo indiretto, ossia, ancora una volta, attraverso gli scritti di Placido Samperi.

Si tratta dell'*Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Protettrice di Messina*, edita dallo stampatore camerale Giacomo Mattei nel 1644[60], e della *Messana S.P.Q.R. regumque decreto nobilis exemplaris et regni Siciliae caput duodecim titulis illustrata*, comunemente nota come *Messana illustrata*, data alle stampe soltanto nel 1742[61] per via della scomparsa dell'autore il 20 agosto del 1654[62], ma ampiamente circolante in diverse copie[63] sin dalla sua composizione, in forma manoscritta, come confermano alcune lettere del 1658 di un interessante carteggio tra il dotto prelato Leone Allacci, primo custode della Biblioteca Vaticana, e l'erudito messinese Giovanni Ventimiglia[64], nonché le numerose citazioni di vari autori.

L'*Iconologia* fu per il biografo fonte inesauribile di preziose e diversificate informazioni. Contrariamente a quanto sostenuto da Martinelli, infatti, dalla «monumentale congerie di indicazioni iconografiche, storiche e liturgiche» in essa presenti, Susinno non si limitò a desumere soltanto «qualche spunto per antiche pitture messinesi»[65] ma trasse i nomi degli artefici di alcuni dipinti e dei progettisti di taluni edifici religiosi, assieme a date e dati di vario genere utili a comprendere le vicende delle singole opere, a partire dalla loro esatta collocazione e dai nomi di committenti e donatori. Per quanto Susinno accenni all'*Iconologia* solo quattro volte nelle *Vite* – in merito alla *Dormitio Virginis* di Salvo d'Antonio già nella

nonché, per qualche tempo, bibliotecario della Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial che contribuì ad arricchire di preziosi codici greci e latini di provenienza messinese e siciliana. Cfr. MOSCHEO 1977, p. 14.

[54] Seppur indicando erroneamente l'autore come Silvio e non come Silvestro. Cfr. SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 120.

[55] CHILLÈ 2011, p. 124; SRICCHIA SANTORO 2017, pp. 107-118.

[56] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 120.

[57] MAUROLICO 1613, p. 407.

[58] *Ibidem*.

[59] *Ibidem*. Sul dipinto si rimanda in ultimo a BARBERA 2010 e JORIO–VODRET 2018, pp. 149-150.

[60] LIPARI 2000.

[61] La pubblicazione dell'opera ebbe luogo in occasione delle feste secolari celebrate in onore della Madonna della Lettera nel 1742. Per ragioni verosimilmente di tempi, il primo volume fu pubblicato da Placido Grillo, «Stampatore Camerale Arcivescovile», cui si deve anche la prima ristampa dell'*Iconologia* di Samperi, nel 1739; il secondo volume, invece, fu dato alle stampe per i tipi di Giuseppe Maffei. Cfr. CHILLÈ 2013a, pp. 351-352, e LIPARI 2017, p. V.

[62] CHILLÈ 2017c, p. 109.

[63] La Biblioteca Regionale Universitaria 'Giacomo Longo' di Messina conserva un esemplare completo in due tomi (F.V. 136-37) e due privi della prima parte (F.V. 138 e F.V. 295, quest'ultimo verosimilmente utilizzato per l'edizione a stampa); la Biblioteca del Museo regionale della stessa città, invece, un esemplare in un unico volume donato nel 1808 da Placido Arenaprimo (ms. 4). Cfr. LIPARI 2017, p. VIII.

[64] LIPARI 1990b, pp. 53, 57-58.

[65] MARTINELLI 1960, p. XLVII.

cattedrale[66], alla *Madonna della Carità* di Mariano Riccio, già nella chiesa di Santa Maria Maddalena delle Ree Pentite[67], all'erezione della chiesa di Santa Maria di Gesù Inferiore e alla figura di padre Antonio Fermo, fondatore della Congregazione di Gesù e Maria[68] –, sono molteplici, in realtà, le annotazioni di interesse storico-artistico in cui in essa si imbatté, seppur disseminate tra pagine e pagine di notizie storiche o connesse a questioni e pratiche devozionali.

Corredata da un ricco apparato di incisioni raffiguranti immagini mariane sparse nelle varie chiese di Messina e di epoche diverse, oggi prezioso documento per la conoscenza di una moltitudine di manufatti artistici andati perduti o distrutti nel tempo, l'*Iconologia* offrì a Susinno anche una significativa selezione di dipinti e di qualche scultura la cui rilevanza oltrepassava quella meramente cultuale evidenziata da Samperi, e di suo esclusivo interesse, poiché comprendeva i capolavori di alcuni degli artisti più rilevanti attivi a Messina nel Cinquecento e nella prima metà del Seicento: dall'*Andata al Calvario* di Polidoro all'*Adorazione dei pastori* di Caravaggio[69].

Il gesuita ricorda nell'*Iconologia* vari pittori, scultori e architetti, riprendendo parzialmente quanto già scritto da Buonfiglio Costanzo, a cominciare dal suo elenco di *Illustri Pittori*[70] e dalla scelta, di fatto solo programmatica, di tralasciare «molti, che al presente vivono, che non sono in questa parte inferiori à gli antichi»[71], scelta in seguito realmente adottata da Susinno.

Se di Antonello da Messina si limita a rimembrare i rapporti con Milano e Venezia, la presunta invenzione della pittura a olio e la qualità straordinaria delle sue tavole[72], senza tuttavia indicarne alcuna, a ulteriore riprova che del pittore si era completamente persa memoria in città[73], di altri artisti fornisce piccoli elementi utili ad abbozzarne la personalità. Un caso a sé stante è quello di Polidoro, autore «d'opere così nel colorito, come nel disegno artificiosissime»[74], del quale Samperi indica un discreto numero di dipinti[75]: la *Madonna dello Spasmo* nella chiesa della Santissima Annunziata dei Catalani[76]; la grande tela con l'*Andata al sepolcro*, che ricopriva la *Purificazion*e di Girolamo Alibrandi nella chiesa della Candelora[77]; un affresco con la *Deposizione dalla croce* nel refettorio del convento dei frati carmelitani e alcune 'immagini' «di molta stima» nella chiesa annessa[78]; la *Natività* della chiesa di Santa Maria dell'Altobasso[79]; una *Madonna del Rosario* nella chiesa di San Domenico; un *S. Giuseppe con Gesù*

[66] Distrutta dal terremoto del 1908, la pala è nota attraverso una riproduzione fotografica e un'incisione presente nell'*Iconologia* di Samperi. Nei depositi del MuMe si conserva un frammento dell'opera con la firma del pittore. Cfr. SRICCHIA SANTORO 2017, pp. 304-309.

[67] Riprendendo alla lettera le parole di Samperi, Susinno definisce il dipinto, oggi al MuMe, «opera singolare e per quel che si vede fiaminga e di qualche antichità» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 52). Sull'opera si veda in ultimo HYERACE 2016.

[68] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 30, 52, 120, 169. A eccezione del primo caso, il biografo cita sempre espressamente e correttamente la pagina dell'*Iconologia* alla quale fa riferimento.

[69] In merito si vedano LIPARI 2000; GIACOBBE 2008; MANGIOLA 2009.

[70] BUONFIGLIO COSTANZO/BRUNO 1976, p. 54v.

[71] SAMPERI/LIPARI–PISPISA–MOLONIA 1990, I, p. 41.

[72] In merito a esse precisa che «molti, anche Professori di quell'Arte, in vederle s'ingannavano negli occhi, se le cose fossero state fatte vere, ò dipinte» (*ibidem*).

[73] Una conferma aggiuntiva si evince dalla mancata segnalazione da parte di Samperi finanche del *S. Nicola in cattedra* conservato proprio nella chiesa della Casa Professa dei padri gesuiti, dove il religioso esercitò per ben ventisette anni il ministero di confessore. Cfr. CHILLÈ 2017c, p. 108.

[74] SAMPERI/LIPARI–PISPISA–MOLONIA 1990, I, p. 41.

[75] Di seguito riportati mantenendo il titolo assegnato da Samperi.

[76] SAMPERI/LIPARI–PISPISA–MOLONIA 1990, II, p. 617.

[77] Ivi, II, p. 466.

[78] Ivi, I, pp. 182-183.

[79] Ivi, II, p. 607. Sulla scorta del racconto del gesuita, anche Susinno riferisce che il dipinto, rimasto incompleto a causa della morte del pittore per mano di un suo allievo, fu portato a termine da Deodato Guinaccia.

fanciullo nella chiesa intitolata al santo[80]. Significativo, ma parimenti eccezionale, è in parte anche il caso di Andrea Calamecca, «nobilissimo architetto fiorentino»[81], di cui ricorda il progetto della chiesa della Casa Professa, quello della chiesa di Santa Barbara[82], la statua di *Don Giovanni d'Austria*[83] e il *Monumento funebre di Visconte Cicala*[84], e ne inquadra indirettamente anche la cultura artistica, precisando esser egli «compagno di Michel'Angiolo Buonaruota»[85], dando prova però di non conoscere le *Vite* vasariane, dove il carrarese è puntualmente identificato come accademico di Bartolomeo Ammannati[86].

Diversamente da Susinno, come si è detto, Samperi non manca di rammentare artisti a lui cronologicamente più prossimi o contemporanei, in relazione a particolari immagini mariane o al loro culto, segnalando di fatto al biografo opere e personaggi meritevoli di attenzione. Disquisendo sempre della moltitudine di effigi dedicate a Maria presenti nelle chiese messinesi rammenta, ad esempio, Antonio Catalano il Giovane[87] quale autore della *Madonna della Lettera* già nella chiesa del monastero di San Paolo e oggi al MuMe[88], e Antonio Barbalonga, «famoso dipintore», quale artefice del quadro di analogo soggetto, un tempo nella cappella del Palazzo del Senato, che definisce, con entusiasmo ed enfasi, «à meraviglia ingegnoso, e bello, e di molta lode appreso gl'intendenti», precisando che di esso erano state tratte numerose copie, anche a rilievo[89]. Per ragioni tutt'altro che artistiche menziona, invece, Andrea Quagliata. Trattando dei «moderni favori conceduti a diverse persone dalla Beata Vergine di Mont'Alto», riferisce, infatti, un episodio miracoloso occorso al figlio del pittore, ancora in fasce «molto travagliato di mal di pietra»[90]. Ragioni meramente agiografiche sottendono anche l'ampio racconto dell'esecuzione della *Madonna di Monte Santo* da parte di Giovan Simone Comandè[91], del quale Susinno compirà una vera e propria parafrasi nella *Vita* dedicata al pittore, senza tuttavia citare la sua fonte[92].

Tace Samperi sugli autori dei tanti simulacri marmorei della Vergine, in massima parte cinquecenteschi, che albergavano sugli altari di molte chiese cittadine, limitandosi appena a segnalarli, omettendo persino i nomi di Antonello Gagini e di Giovanni Angelo Montorsoli, contribuendo così a creare un vuoto di conoscenze sulla scultura e sugli scultori operanti a Messina, in parte oggi colmato grazie alle straordinarie ricerche effettuate nella seconda metà dell'Ottocento da Gioacchino Di Marzo. Costituisce un'eccezione il marginale cenno al già ricordato scultore carrarese Giovan Battista Mazzolo, figura di spicco dell'ambiente artistico peloritano della prima metà del Cinquecento e per circa tre decenni a capo della più prospera

Diversamente da Samperi e da quanto riportato nella *Vita* di Polidoro tracciata da Vasari, invece, il biografo specifica il nome dell'assassino: «Tonno, di nazione Calabrese» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 63).

80 SAMPERI/LIPARI–PISPISA–MOLONIA 1990, II, p. 633.

81 Ivi, I, p. 198.

82 Ivi, II, p. 424.

83 Ivi, II, p. 637.

84 Ivi, I, p. 229.

85 Ivi, I, p. 198.

86 VASARI/BETTARINI–BAROCCHI 1966-1987, VI, p. 874.

87 Il gesuita, in realtà, per identificare il pittore e distinguerlo dal padre, Antonio Catalano l'Antico, non utilizza alcun appellativo. Differenzia i due chiamando Antonio il genitore (ivi, II, p. 452), e Antonino il figlio.

88 Del dipinto è, nell'*Iconologia*, anche una riproduzione a incisione, priva di firme, contrassegnata con il n. 46, inserita nell'edizione del 1644 tra le pp. 340 e 341. In relazione alle notizie riportate sul quadro si deduce che esso fu eseguito nel 1629 – come conferma la data apposta sulla tela assieme alla firma – su commissione della badessa del monastero di San Paolo, suor Domitilla Marullo, informazioni, queste, in seguito taciute da Susinno. Interessanti osservazioni critiche sono state espresse in PUGLIATTI 1984, p. 74; una breve scheda dell'opera è in CAMPAGNA CICALA 1992, pp. 108-110.

89 SAMPERI/LIPARI–PISPISA–MOLONIA 1990, I, p. 137.

90 Ivi, II, p. 393.

91 Ivi, I, pp. 292-293.

92 SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 124-125.

bottega di scultura della Sicilia orientale[93]. Si tratta, in realtà, di una citazione involontaria, funzionale alla descrizione di un perduto dipinto raffigurante la *Madonna della Pace*. In merito a tale effige, infatti, il gesuita precisa che era posta entro una cornice marmorea – oggi nei depositi del MuMe – recante l'iscrizione «D.O.M. / CHRISTO SALVATORI, EIUSQUE MATRI BEATISSIMAE, BAPTISTA MAZZOLO SCULPSIT DICAVITQUE MENSE / IUNIO ANNO MDXXXVI»[94]. La mancanza di qualsiasi commento o allusione alla figura di Mazzolo, che l'epigrafe qualifica non solo come artefice ma anche come donatore, non lascia chiaramente alcun dubbio sul fatto che Samperi ignorasse totalmente chi fosse, non avendo trovato alcuna traccia nelle fonti consultate. Sul suo esempio, anche Susinno e in seguito Caio Domenico Gallo taceranno del tutto, nei rispettivi scritti, il nome dello scultore, contribuendo a stendere su di lui un velo d'oblio che sarà squarciato soltanto nella prima metà dell'Ottocento da Carmelo La Farina[95].

Prescindendo da ulteriori riferimenti a singole personalità o, di contro, da inspiegabili silenzi, va ancora osservato che nell'*Iconologia* Susinno rinvenne una significativa messe di notizie relative alle architetture di tanti edifici religiosi, e talvolta anche civili, alla quale non mancò di attingere nella stesura delle *Vite*. Vera e propria guida alla Messina barocca, l'opera di Samperi si configura, infatti, come testimonianza di fondamentale rilevanza per la ricostruzione dell'assetto urbanistico della città precedente al disastroso sisma del 1783. Interessanti sono, altresì, i dati che Susinno vi reperì relativamente a vari restauri[96], come quello assai maldestro effettuato sulla *Madonna della Misericordia* già nella chiesa di San Michele[97] e quello ben riuscito effettuato dal pittore Paolo da Savoca, ignoto agli studi, su una vecchia tavola con la *Madonna della Lettera*, un tempo nella chiesa di San Nicolò dei Greci[98]; nonché i dati relativi al 'miracoloso' stacco del mosaico della *Madonna della Ciambretta* oggi al MuMe[99].

Strumento imprescindibile per la conoscenza e la comprensione della storia artistica, religiosa e sociale peloritana, l'*Iconologia* fu considerata da Susinno fonte autorevole e sicura, e come tale utilizzata. Un approccio ancor più deferente manifestò nei confronti della *Messana illustrata* dello stesso Samperi, riconoscendole una valenza quasi documentaria, di fatto ben lontana da quella che in realtà è possibile attribuirle[100], mancando, il suo autore, di una solida preparazione storica e di spiccate capacità di analisi e di critica, come si evince dalle osservazioni mosse al testo nel febbraio del 1654 dai *revisores generales* della Compagnia di Gesù che, *collegialiter*, espressero parere favorevole alla stampa del primo volume, previa correzione di una serie di contenuti errati e «vicia contra congruam latinitatem quibus abundat»[101].

Scritto di considerevole impegno ed erudizione, la *Messana illustrata*, costituisce uno degli esempi più complessi di componimento municipalistico e apologetico. Il testo contiene, oltre a una mole straordinaria di informazioni sparse, relative a monumenti di vario genere, edifici, dipinti ed epigrafi, due interessantissimi paragrafi nel sesto libro del primo volume, nei quali sono tracciati in ordine alfabetico dei brevissimi profili di coloro «qui pictura excelluere» e dei

93 CHILLÈ 2020, pp. 408-409.
94 SAMPERI/LIPARI–PISPISA–MOLONIA 1990, II, p. 580.
95 LA FARINA 1835, contributo oggi confluito in LA FARINA/MOLONIA 2004, pp. 151-154.
96 Come non manca di essere segnalato in PISPISA 1990, p. LXXXVI.
97 Scriveva in merito il gesuita: «Il Quadro è antichissimo maltrattato dal tempo, ma molto più da poco perito dipintore, che l'ha modernamente ritoccato» (SAMPERI/LIPARI–PISPISA–MOLONIA 1990, II, p. 331). Vittime di un restauro inadeguato ricorda essere state, nella chiesa del monastero del Santissimo Salvatore, anche le 'immagini' della Madonna della Romanella, del SS. Salvatore e di S. Nicola di Myra. Cfr. ivi, p. 589.
98 Ivi, p. 539.
99 Ivi, p. 412. Sull'opera si veda CAMPAGNA CICALA 2017.
100 Come specificato in TRAMONTANA 2010, p. 65, e in CHILLÈ 2013a, p. 350.
101 Archivum Romanum Societatis Iesu, Fondo Gesuitico 668, c. 36.

«architectura et sculptura viri celeberrimi», nativi o attivi a Messina, in qualche caso ancora vivi al tempo della redazione della stessa *Messana illustrata*[102].

Sebbene oltremodo stringati ed essenziali e ben lontani dal potersi considerare delle biografie, tali profili costituiscono la prima testimonianza nella storiografia siciliana di un genere, quello della biografia d'artista, che sino alla redazione delle *Vite* di Susinno non ebbe nell'isola alcuna fortuna, diversamente da quanto avvenne nel resto della penisola italiana dove, dopo il successo delle *Vite* di Giorgio Vasari, in molti si dedicarono alla compilazione di biografie di artisti appartenenti a diverse realtà territoriali, da Raffaello Soprani a Carlo Cesare Malvasia.

I pittori presi in esame nella *Messana illustrata*, anzi 'dipinti', dal momento che per traslato Samperi fa uso del termine *appingam*, sono Aloisio Rodriguez, Alonzo Rodriguez, Alfonso Lazzaro, Antonello, Antonio Catalano e i figli Antonino e Giuseppe, Antonello Riccio, Antonio Barbalonga, Cesare da Sesto, Francesco Marquett, Francesco Bisagno, Francesco e Stefano Cardillo, Gaspare Camarda, Jacopo Vignerio, Giovan Simone e Francesco Comandè, Girolamo Alibrandi, Lazzaro Calamecca, Mariano Riccio, Caravaggio, Mario Minniti, Placido Saltalamacchia, Pietro Sollima, Polidoro da Caravaggio, Salvatore Mittica, Deodato Guinaccia e Alfonso Franco. I *viri celeberrimi* nel campo dell'architettura e della scultura sono, invece, Andrea Calamecca, Antonello Gagini, Bonaccorso da Messina, Fabrizio Mora, Francesco e Curzio Zaccarella, Jacopo del Duca, Giovanni Angelo Montorsoli, Giovanni e Nicola Francesco Maffei, Lorenzo Calamecca, Martino Montanini, Natale Masuccio, Rinaldo Bonanno e Simone Gullì[103].

A eccezione di Francesco Marquett, Lorenzo Calamecca e Bonaccorso da Messina, quest'ultimo già ricordato nell'*Iconologia*, tutti i personaggi tratteggiati nella *Messana illustrata* sono stati oggetto dell'attenzione di Susinno, non sempre, tuttavia, attraverso una singola biografia. Quanto la traccia offerta da Samperi abbia influenzato la stesura delle *Vite* si evince in maniera inequivocabile dalla loro lettura. Sebbene, infatti, Susinno abbia sviluppato e argomentato le essenziali notizie tramandate dal gesuita in maniera straordinaria, articolandole diacronicamente e ponendo in relazione tra loro i singoli artisti, la memoria di esse emerge in maniera costante non solo in ciò che egli scrive ma anche nelle sue omissioni, a cominciare dal mancato cenno a importanti scultori e architetti sui quali la *Messana illustrata* tace[104].

Quantunque la mancanza di un particolare interesse per la scultura induca talvolta Susinno a reiterare errori altrui, o a cadere nell'aneddotica farlocca[105], in generale il suo atteggiamento nei confronti di quanto riportato da Samperi non fu di passiva condiscendenza, bensì, da conoscitore e tecnico dell'arte, spesso imprescindibilmente critico, come tante volte si può apprezzare da quanto afferma in merito a pittori e pitture, cogliendo appieno i caratteri distintivi dei singoli manufatti e la cultura artistica dei vari artefici, e distinguendo altresì la mano del maestro da quelle dei seguaci.

È così che, rettificando un grossolano quanto incomprensibile errore compiuto da Samperi[106], in seguito radicatosi nella storiografia artistica come solo gli errori sanno fare, Susinno identifica correttamente in un unico personaggio le figure di Lorenzo e di Lazzaro

[102] Tra i vivi era, certamente, l'architetto Simone Gullì, retribuito nel 1655 per aver progettato la decorazione delle cappelle della chiesa di San Nicolò dei Gentiluomini. Cfr. CHILLÈ 2013b, p. 679.
[103] SAMPERI 1742, pp. 610-624.
[104] L'apporto di Samperi alla conoscenza degli scultori del Cinquecento è stato indagato in MANCUSO 2017, pp. 33-36. L'omessa menzione nella sua opera di importanti architetti attivi a Messina nel XVI e nel XVII secolo è stata segnalata, invece, in ARICÒ 1999, p. 172.
[105] Esemplificativo è il caso di Andrea Calamecca del quale, ignorando lo svolgimento dell'importante ruolo di ingegnere della città, Susinno anticipa la morte ponendola in relazione alla cattiva fusione del *Don Giovanni d'Austria*. Cfr. SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 95.
[106] Incomprensibile nella misura in cui Lazzaro Calamecca non poteva essere ignoto a Samperi essendo venuto a mancare nel 1627.

Calamecca (celebrate nella *Messana illustrata*), pur assegnandogli erroneamente il nome di Lazzaro e non quello di Lorenzo[107], benché già nel 1606 Buonfiglio Costanzo indicasse quest'ultimo, suo contemporaneo, quale «pittore et scultore Messinese» autore della pala «di Nostra Signora della pietà» nella chiesa di Sant'Agostino[108].

Notizie puntuali e attendibili Susinno reperì nei profili di alcuni pittori contemporanei a Samperi, in particolar modo in quelli di Mario Minniti e di Antonio Barbalonga. Ambedue gli artisti, infatti, avevano lavorato per la chiesa della Casa Professa di Messina[109] ed è pertanto naturale immaginare che fossero, al gesuita, personalmente noti, soprattutto Barbalonga che, come informa proprio Susinno, «in riguardo alle virtù morali fu aggregato […] nella scuola secreta de' Padri Giesuiti, nella loro Casa Professa, consistente in trenta tre qualificati soggetti»[110]. Sull'allievo e collaboratore di Domenichino, Samperi si sofferma più che su altri pittori, rammentandone l'attività romana – in particolar modo quella di ritrattista – e i dipinti più rilevanti presenti a Messina[111], accennando anche alla devozione mariana del pittore e a una presunta miracolosa guarigione[112] sulla quale non mancherà traccia anche nelle *Vite*[113]. Ancora tra i contemporanei Samperi cita Pietro Sollima, «pictor messanensis eximio studio solertiaque»[114], cogliendone alcune peculiarità stilistiche, in seguito precisate succintamente da Susinno e pienamente confermate dall'unico quadro di sua mano a oggi conosciuto: l'*Albero del Rosario* del MuMe, a lui ricondotto sulla scorta della lettura parziale della firma[115].

Impossibile, naturalmente, è dare atto in questa sede dei tanti debiti di Susinno nei confronti della *Messana illustrata*, nonostante a essa egli rimandi, espressamente, soltanto in quattro occasioni: in relazione alle pitture palermitane dell'oscuro Alfonso Lazzaro[116]; a quelle di Jacopo Vignerio[117]; all'*Adorazione dei Magi* di Giovan Simone Comandè[118] e alla figura di Giuseppe Catalano[119], altro figlio di Catalano l'Antico. Tali rimandi, nient'affatto casuali, sono compiuti ora per corroborare le proprie asserzioni, ora per ricordare dipinti non più esistenti o non reperiti, talvolta riportando testualmente le parole di Samperi[120], come nel caso di Giuseppe Catalano, indicato quale «pittore di cose picciole»[121], parafrasando l'espressione latina «in exiguis operibus summam artem ostentabat»[122].

Fonte certamente minore rispetto a quelle sin qui prese in esame, poco originale ma non priva di interesse – messinese non per edizione o per tema ma per le origini del suo autore, luogotenente del priorato gerosolimitano di Messina[123] – fu per Susinno il *Trattato della pittura. Fondato nell'auttorità di molti Eccellenti in questa Professione. Fatto à commune beneficio de' Virtuosi* del

[107] Sulla questione si veda CHILLÈ 2013a, p. 350.
[108] BUONFIGLIO COSTANZO/BRUNO 1976, p. 26v.
[109] CHILLÈ 2011, p. 132.
[110] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 151.
[111] Per il periodo romano del pittore si vedano CAMPAGNA CICALA 2007 e ITALIANO 2008; per quello messinese HYERACE 2007.
[112] SAMPERI 1742, p. 613.
[113] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 158.
[114] SAMPERI 1742, p. 615.
[115] CHILLÈ 2021, p. 70.
[116] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 69.
[117] Il nome del gesuita in quest'occasione è riportato ben due volte. Cfr. SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 74. La doppia menzione è altresì accompagnata dalla citazione «Iacobus Vignerius magni Polidori discipulus tria ad perpetuam sui memoriam tabularum reliquit monumenta», tratta da SAMPERI 1742, p. 614.
[118] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 123.
[119] Ivi, p. 187.
[120] Inesatto è quanto asserisce Martinelli in relazione al riferimento di Susinno a Samperi scrivendo di Salvo d'Antonio. Cfr. MARTINELLI 1960, p. XLVIII. Il testo al quale il biografo allude attraverso una metonimia, indicando il nome dell'autore, deve infatti identificarsi nell'*Iconologia* e non nella *Messana illustrata*.
[121] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 102, 187.
[122] SAMPERI 1742, p. 612.
[123] D'AVENIA 2009, pp. 215, 229.

cavaliere Francesco Domenico Bisagno, edito a Venezia nel 1642 per i tipi Giunti[124]. A tale volume è fatto espresso riferimento nella *Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore*[125], breve componimento che accompagna e conclude le biografie dei pittori che compongono le *Vite* e che, come recentemente ha osservato Rosanna De Gennaro, può considerarsi «una sorta di manifesto sulle teorie della conservazione dei dipinti attraverso cui Susinno, nell'esprimere le proprie conoscenze nel campo, si conferma aggiornato sul dibattito allora in corso, che aveva come portavoce autorevole Bellori, e protagonista Carlo Maratti»[126]. Testo di carattere accademico, che attende tutt'oggi di essere adeguatamente studiato, il *Trattato della pittura* affronta alcuni dei temi più dibattuti dalla trattatistica di età medievale e moderna: dai rapporti tra pittura e scultura alla superiorità dell'una sull'altra, dalle proporzioni del corpo umano ai diversi tipi di colori, dalle regole da seguire nel dipingere specifici soggetti alle «significazioni de' gesti e atti delle membra»[127]. È tuttavia in relazione alla propensione di Polidoro a restaurare l'antico che esso è menzionato da Susinno, riproponendo, per di più, le parole dell'autore quasi alla lettera[128]. A quest'ultimo, va osservato, il biografo non dedica alcuno spazio nelle *Vite*[129] benché Samperi non manchi di definirlo «in perscrutandis Picturae arcanis, legibusque studiosissimus»[130] e gli dedichi un breve profilo nella *Messana illustrata*.

Un discorso a sé stante andrebbe compiuto, naturalmente, in merito alle fonti documentarie consultate e, solo occasionalmente, rese note da Susinno, la cui portata resta a oggi sottovalutata, anche se immantinente apprezzabile. All'accurata analisi di un numero sterminato di opere d'arte, con duplice occhio di tecnico della pittura e di storico, e all'attenta conoscenza della scarna letteratura sulla materia del suo studio, Susinno, infatti, accompagnò un'ampia e articolata indagine archivistica che gli permise di precisare alcuni dati cronologici relativi ai singoli artisti, a cominciare da talune date di nascita e di morte, e soprattutto di rintracciare alcuni atti che, sebbene non sia realistico immaginare quale risultato di un metodico spoglio d'archivio, non è possibile ricondurre a casuali ritrovamenti fortuiti o a indagini estemporanee. Paradigmatico è, a tal proposito, il caso del testamento di Antonello da Messina che Susinno puntualizza essere stato redatto dal notaio Antonio Mangianti il 14 febbraio del 1479[131], quasi due secoli prima che fosse ritrovato e pubblicato da Gaetano La Corte Cailler e poco dopo, in maniera più corretta, da Gioacchino Di Marzo[132]. Di portata differente, ma non priva di significato, è la segnalazione dell'atto di allogazione a Girolamo Alibrandi della *Presentazione al Tempio* da parte della confraternita della Candelora, rogato dal notaio Berto Alibrando il 22 febbraio del 1517, dal quale «apparisce il nostro Girolamo non solamente per uno dei confrati di quella illustrissima confraternita, ma altresì per uno de' cinque maestri che governavano allora»[133] la chiesa di Santa Maria dell'Agonia dei

[124] Privo di originalità e impostato sull'autorità delle opere di Vasari e Lomazzo (cfr. GRASSI 1973, p. 37), il testo «è una testimonianza (un po' tardiva) del risoluto allontanamento dal manierismo, ed ha qualche importanza solo per le sue notizie tecniche e d'altro genere attinte a fonti più antiche d'ogni sorta» (SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1956, p. 615).

[125] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 292. Sui contenuti della lettera si vedano RAFFA 1999 e il contributo di Chiara Piva in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

[126] DE GENNARO 2019, p. 569.

[127] BISAGNO 1642, p. 216.

[128] Ivi, p. 45; SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 292.

[129] A Francesco Bisagno non mancano, invece, di far cenno altri storiografi del Sette e Ottocento. Cfr. GALLO/VAYOLA 1877-1882, III, p. 382; GROSSO CACOPARDO 1821, pp. 124-125.

[130] SAMPERI 1742, p. 613.

[131] A essere indicata dal biografo è, in realtà, la data indizionale riportata sul testamento e cioè il 14 febbraio 1478, XII indizione. Cfr. SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 17, 120-121.

[132] LA CORTE CAILLER 1903, pp. 99-104; DI MARZO 1905, pp. 124-135.

[133] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 36. Facendo riferimento, anche in questo caso, all'anno indizionale segnato sull'atto, Susinno riporta la data del 22 febbraio 1516, V indizione.

Disciplinanti[134]. E ancora: la notizia della presenza, tra gli atti del notaio Girolamo Mangianti, del contratto di commissione a Salvo d'Antonio, nel 1511, di una pala per la chiesa di San Tommaso fuori le mura[135]; l'individuazione tra i volumi del notaio Antonino Mangianti della commissione a Pietro Oliva di un trittico con l'adorazione dei Magi, S. Barbara e «un'altra santa senza veruna insegna per nominarla qual fosse»[136] per la chiesa del monastero del Santissimo Salvatore in Lingua Phari; come anche la segnalazione dell'inventario dei beni del pittore Antonio Barbalonga, redatto tre giorni dopo la morte di questi e datato 5 novembre 1649, tra gli atti del notaio Giuseppe Tomasello[137]. Documenti tutti andati, in seguito, dispersi o distrutti, la cui segnalazione, tuttavia, oltre a tradire il *modus operandi* adottato da Susinno nella ricerca, costituisce, di fatto, anche una significativa lezione di metodo.

[134] Una trascrizione settecentesca dell'atto è pubblicata in DI BELLA 2017, pp. 215-216.
[135] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 31-32. Rinvenuto agli inizi del Novecento da Gioacchino Di Marzo, il contratto consentiva allo studioso di precisare che si trattava di una *Incredulità di S. Tommaso*, già al tempo perduta. Cfr. DI MARZO 1903, pp. 101-104, e SRICCHIA SANTORO 2017, p. 305.
[136] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 34.
[137] Ivi, p. 148. Da segnalare è anche la conoscenza da parte di Susinno del testamento del pittore, come già rilevato in MOLONIA–DE GENNARO 1983-1984, p. 22.

FONTI ARCHIVISTICHE

Archivum Romanum Societatis Iesu, Fondo Gesuitico 668.

BIBLIOGRAFIA

ARICÒ 1999
N. ARICÒ, *Un'opera postuma di Jacopo Del Duca: il Teatro Marittimo di Messina*, in *L'urbanistica del Cinquecento in Sicilia*, (*Storia dell'urbanistica/Sicilia*; 3), atti del convegno (Roma 30-31 ottobre 1997), a cura di A. Casamento, E. Guidoni, Roma 1999, pp. 172-193.

ARICÒ 2013
N. ARICÒ, *Una città in architettura. Le incisioni di Francesco Sicuro per Messina*, Palermo 2013.

BARBERA 2010
G. BARBERA, *Il "Presepe" di Messina*, in *L'Adorazione dei pastori restaurata e le «osservazioni» del Caravaggio in Sicilia*, a cura di G. Barbera, D. Spagnolo, Messina 2010, pp. 11-13.

BISAGNO 1642
F. BISAGNO, *Trattato della pittura. Fondato nell'auttorità di molti Eccellenti in questa Professione. Fatto a commune beneficio de' Virtuosi*, Venezia 1642.

BRUNO 1976
P. BRUNO, *Introduzione*, in BUONFIGLIO COSTANZO/BRUNO 1976, pp. VII-XV.

BUONFIGLIO COSTANZO/BRUNO 1976
G. BUONFIGLIO COSTANZO, *Messina città nobilissima* (Venezia 1606), a cura di P. BRUNO, Messina 1976 (riproduzione anastatica dell'edizone 1738).

CAGLIOTI 2002
F. CAGLIOTI, *La scultura del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento*, in *Storia della Calabria nel Rinascimento. Le arti nella storia*, a cura di S. Valtieri, Roma 2002, pp. 977-1042.

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 dal XV al XX secolo*, a cura di G. Barbera, «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 13, 2003, pp. 37-60.

CAMPAGNA CICALA 1992
F. CAMPAGNA CICALA, *Messina. Museo Regionale*, introduzione di F. Zeri, Palermo 1992.

CAMPAGNA CICALA 2007
F. CAMPAGNA CICALA, *Gli anni romani di Antonino Barbalonga Alberti*, «Messenion d'oro», n.s., 14, 2007, pp. 18-25.

CAMPAGNA CICALA 2017
F. CAMPAGNA CICALA, *Madonna col Bambino detta della Ciambretta*, in *San Gregorio: una chiesa messinese scomparsa*, a cura di G. Molonia, Messina 2017, pp. 73-75.

CARMINATI 1994
M. CARMINATI, *Cesare da Sesto 1477-1523*, Milano 1994.

CATALOGO DELLE EDIZIONI MESSINESI 1997
Catalogo delle edizioni messinesi dei secoli XV-XVIII, a cura di M.T. Rodriquez, Palermo 1997.

CHILLÈ 2007
G. CHILLÈ, *Tra assenza e presenza. L'antica chiesa di San Nicolò dei Gentiluomini e la Compagnia di Gesù a Messina. Note storiche e documenti inediti*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Teresa Pugliatti*, a cura di G. Bongiovanni, Roma 2007, pp. 51-57.

CHILLÈ 2011
G. CHILLÈ, *«Curiosa et sumptuosa». La chiesa gesuita di San Nicolò al Corso a Messina*, in *San Nicola nel Valdemone tra memoria e devozione*, atti del convegno di studi (Messina 4 dicembre 2010), a cura di C. Micalizzi, D. Macris, Messina 2011, pp. 123-141.

CHILLÈ 2013a
G. CHILLÈ, *Artisti ed opere d'arte a Messina nelle pagine della* Messana illustrata *di Placido Samperi*, in *IN NOBILI CIVITATE MESSANAE* 2013, pp. 349-385.

CHILLÈ 2013b
G. CHILLÈ, *Frammenti e documenti: note sulla decorazione marmorea della perduta chiesa gesuita di San Nicolò a Messina*, in *Cinquantacinque racconti per i Dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Soveria Mannelli 2013, pp. 677-688.

CHILLÈ 2015
G. CHILLÈ, Conforme al disigno fatto per ditto mastro de Bonanno. *Genesi e storia di un monumento cinquecentesco della cattedrale di Messina*, in U' ben s'impingua, se non si vaneggia. *Per P. Fiorenzo Fiore*, a cura di G. Lipari, Messina 2015, pp. 25-49.

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.

CHILLÈ 2017a
G. CHILLÈ, *Apostolato*, in CHILLÈ–MELLUSI 2017, pp. 31-42.

CHILLÈ 2017b
G. CHILLÈ, *La distruzione del patrimonio artistico della cattedrale di Messina durante e dopo il secondo conflitto mondiale*, in CHILLE–MELLUSI 2017, pp. 17-24.

CHILLÈ 2017c
G. CHILLÈ, *Samperi Placido*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XC, Roma 2017, pp. 108-110.

CHILLÈ 2020
G. CHILLÈ, *Dalla Toscana alla Sicilia. Commerci e culture artistiche a Messina nel Cinquecento*, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, atti dell'IX Congresso dell'Associazione Italiana di Storia Urbana (Bologna 11-14 settembre 2019), a cura di M. Pretelli, I. Tolic, R. Tamborrino, Torino 2020, pp. 403-415.

CHILLÈ 2021
G. CHILLÈ, *Per un profilo del ritratto a Messina dal XV al XIX secolo*, in *Nobilitas splendore. Storia della Prima e Nobile Arciconfraternita degli Azzurri di Messina attraverso le sue preziose collezioni (1541-2021)*, a cura di B. Galletti di Santa Rosalia, G.F. D'Amico, Caltanissetta 2021, pp. 67-75.

CHILLÈ–MELLUSI 2017
G. CHILLÈ, G.G. MELLUSI, *Le distruzioni della cattedrale di Messina nella collezione fotografica di Arturo Papali*, Messina 2017.

CHILLEMI 2014
F. CHILLEMI, *Messina. Un centro storico distrutto*, prefazione di G. Molonia, Messina 2014.

CONVEGNO DI STUDI IN ONORE DI TOMMASO FAZELLO 2003
Convegno di studi in onore di Tommaso Fazello per il quinto centenario della nascita, atti del convegno (Sciacca 12-13 dicembre 1998), a cura di N. Allegro, Sciacca 2003.

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

D'ALIBRANDO/AGOSTI–ALFANO–DI MAJO 1999
C.G. D'ALIBRANDO, *Il Spasmo di Maria Vergine. Ottave per un dipinto di Polidoro da Caravaggio a Messina* (Messina 1534), a cura di B. AGOSTI, G. ALFANO, I. DI MAJO, con un saggio di S. Ginzburg, Napoli 1999.

D'AVENIA 2009
F. D'AVENIA, *Nobiltà allo specchio. Ordine di Malta e mobilità sociale nella Sicilia moderna*, Palermo 2009.

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

DE MARCHI 2014
A. DE MARCHI, *Raffaello, Polidoro e lo* Spasimo di Sicilia*: un caso di scuola*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, II. *Immagine, memoria, materia*, a cura di G. Bordi, I. Carlettini *et alii*, Roma 2014, pp. 119-126.

DI BELLA 2017
S. DI BELLA, *Il contratto di commissione della* Presentazione di Gesù al Tempio *di Girolamo Alibrandi*, «Archivio Storico Messinese», 98, 2017, pp. 211-216.

DI MARZO 1903
G. DI MARZO, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti. Studi e documenti*, Palermo 1903.

DI MARZO 1905
G. DI MARZO, *Nuovi studi ed appunti su Antonello da Messina con 25 documenti*, Messina 1905.

EDIZIONI MESSINESI 2013
Edizioni messinesi dei secoli XVI-XVIII possedute dalla Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, a cura di A. Falletta, T. Faraone, presentazione di R. Di Natale, Palermo 2013.

ESPRO 2016
M. ESPRO, *Costantino Lascaris e i Presti messinesi*, Messina 2016.

FAENZA 2018
P. FAENZA, *Su Giovambattista Mazzolo e su una sua inedita scultura dell'antica matrice di Gioia Tauro*, «Esperide», 21-22, 2018, pp. 24-48.

GAETANI 1657
O. GAETANI, *Vitae Sanctorum Siculorum* […], I-II, Panormi 1657.

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

GIACOBBE 2008
L. GIACOBBE, *Il Priorato di San Giovanni dell'antiporta dell'*Iconologia *di Placido Samperi*, in *Frammenti e memorie dell'Ordine di Malta nel Valdemone*, a cura di C. Ciolino, Messina 2008, pp. 187-189.

GIUNTA 1906
A. GIUNTA, *Questioni mauroliciane*, Licata 1906.

GRASSI 1973
L. GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, II, t. 1. *L'età Moderna: il Seicento*, Roma 1973.

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

GUAZZO 1546
M. GUAZZO, *Historie di tutti i fatti degni di memoria nel mondo successi dell'anno MDXXIIII sino a questo presente* […], Venezia 1546.

HYERACE 2007
L. HYERACE, *Sull'attività messinese di Antonio Barbalonga Alberti*, «Messenion d'oro», n.s., 14, 2007, pp. 26-32.

HYERACE 2016
L. HYERACE, *Riccio Mariano*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII, Roma 2016, pp. 352-355.

IN NOBILI CIVITATE MESSANAE 2013
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.

ITALIANO 2008
A. ITALIANO, *Gli anni di Antonino Barbalonga Alberti a Roma*, «Commentari d'Arte», 39-40, 2008, pp. 61-72.

JORIO–VODRET 2018
P. JORIO, R. VODRET, *Luoghi e misteri di Caravaggio*, Milano 2018.

LABATE 1898-1899
V. LABATE, *Le fonti del 'Sicanicarum rerum compendium'*, «Atti della Reale Accademia Peloritana», 13, 1898-1899, pp. 53-83.

LA CORTE CAILLER 1903
G. LA CORTE CAILLER, *Antonello da Messina. Studi e ricerche con documenti inediti*, Messina 1903.

LA FARINA 1835
C. LA FARINA, *Si producono per la prima volta talune statue di Gio. Battista Mazzolo, scultore messinese, e si corregge un trascorso del Vasari nella vita del Frate Montorsoli*, «Lo Spettatore Zancleo», 29, 1835, pp. 228-231.

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

LANZA 1667
C. LANZA, *Vita della b. Eustochia della città di Messina*, Napoli 1667.

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

LIPARI 1982
G. LIPARI, *Per una storia della cultura letteraria a Messina. (Dagli Svevi alla rivolta antispagnola del 1674-78)*, «Archivio Storico Messinese», s. 3, XXXIII, 1982, pp. 65-187.

LIPARI 1990a
G. LIPARI, *Gli annali dei tipografi messinesi del Seicento*, Messina 1990.

LIPARI 1990b
G. LIPARI, *Il carteggio Ventimiglia-Allacci. Una vicenda editoriale del '600*, Messina 1990.

LIPARI 2000
G. LIPARI, *Ancora sull'Iconologia di Placido Samperi*, in *Monumenta Humanitatis. Studi in onore di Gianvito Resta*, I-III, Messina 2000, II, pp. 211-218.

LIPARI 2017
G. LIPARI, *La vicenda editoriale della Messana illustrata*, in P. Samperi, *Messina illustrata in dodici libri*, prima traduzione dal latino e note bibliografiche di F. Irrera, G. Puzzello, saggi introduttivi di G. Lipari, G. Pavone, I-II, Messina 2017, I, pp. V-IX.

LORENZINI 2002
L. LORENZINI, *Polidoro da Caravaggio e Nicola Alibrando. La bottega dell'artista e il trionfo della lirica*, «La parola del testo», 6, 2002, pp. 359-370.

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

MANGIOLA 2009
F. MANGIOLA, *L'arte incisoria a Messina nel Seicento: il caso dell'Iconologia di Placido Samperi*, «Grafica d'arte», 79, 2009, pp. 12-17.

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

MAUROLICO 1552
F. MAUROLICO, *Rime*, Messina 1552.

MAUROLICO 1562
F. MAUROLICO, *Sicanicarum rerum compendium*, Messina 1562.

MAUROLICO 1613
S. MAUROLICO, *Historia sagra intitolata Mare oceano di tutte le religioni del mondo*, Messina 1613.

MOLONIA–DE GENNARO 1983-1984
G. MOLONIA, R. DE GENNARO, *Una nota inedita di Gaetano La Corte Cailler sul pittore Antonio Barbalonga Alberti*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina», 7-8, 1983-1984, pp. 21-32.

MOSCHEO 1977
R. MOSCHEO, *Scienza e cultura a Messina fra '500 e '600: vicende e dispersione finale dei manoscritti autografi di Francesco Maurolico (1494 - 1575)*, «Archivio Storico Messinese», 35, 1977, pp. 5-83.

MOSCHEO 1987
R. MOSCHEO, *L'insegnamento del greco a Messina 'dopo' Costantino Lascaris (note in margine ad una pergamena inedita)*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 5, 1987, pp. 537-550.

MOSCHEO 1988
R. MOSCHEO, *Scienza e cultura a Messina tra '400 e '500: eredità del Lascaris e «filologia» mauroliciana*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 6, 1988, pp. 595-632.

MOSCHEO 1994
R. MOSCHEO, *Religiosità e cultura nella Messina del '500. Maurolico biografo di S. Eustochia*, in G. Miligi, *Francescanesimo al femminile. Chiara d'Assisi ed Eustochia da Messina*, Messina 1994, pp. 115-140.

MOSCHEO 2008
R. MOSCHEO, *Maurolico Francesco*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, Roma 2008, pp. 404-411.

MOSCHEO 2019
R. MOSCHEO, *Francesco Maurolico umanista e scienziato: uno storico "vero" di Sicilia*, in F. Maurolico, *Compendio di storia della Sicilia*, a cura di F. Irrera, G. Puzzello, saggi introduttivi di G. Lipari, R. Moscheo, Gioiosa Marea 2019, pp. XXV-XLIII.

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

PISPISA 1990
E. PISPISA, *L'*Iconologia *specchio della Messina barocca*, in SAMPERI/LIPARI–PISPISA–MOLONIA 1990, I, pp. LXVII-LXXXVII.

PORTICARO 1688
G. PORTICARO, *Delle vite de' santi siciliani parte prima*, Palermo 1688.

PUGLIATTI 1984
T. PUGLIATTI, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento*, in *Cultura Arte e Società a Messina nel Seicento*, atti delle giornate di studi (Messina-Gesso 29-30 ottobre 1983), a cura di G. Barbera, Messina 1984, pp. 71-94.

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

PUZZOLO SIGILLO 1929
D. PUZZOLO SIGILLO, *Il più antico campanone del Duomo (Notizie e documenti inediti)*, «La Gazzetta. Eco della Sicilia e delle Calabrie», 25 aprile 1929, p. 7.

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

RUSSO 2003-2004
A. RUSSO, *Costantino Lascaris tra fama e oblio nel Cinquecento messinese*, «Archivio Storico Messinese», 84-85, 2003-2004, pp. 5-87.

SALA 1535
A. SALA, *La triomphale entrata di Carlo imperatore Augusto in la inclita città di Napoli, & di Messina, con il significato delli archi triomphali, & dele figure antiche in prosa & versi latini*, s.l. [Roma] 1535.

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

SAMPERI/LIPARI–PISPISA–MOLONIA 1990
P. SAMPERI, *Iconologia della gloriosa Vergine madre di Dio Maria protettrice di Messina* (Messina 1644), introduzioni di G. LIPARI, E. PISPISA, G. MOLONIA, I-II, Messina 1990 (riproduzione anastatica).

SCHLOSSER MAGNINO/KURZ 1956
J. VON SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, seconda edizione italiana aggiornata da O. KURZ, Firenze 1956 (edizione originale *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, Vienna 1924; prima edizione italiana Firenze 1935).

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

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

TRAMONTANA 2010
S. TRAMONTANA, *Gli osservanti a Messina. Qualche riflessione sulla fondazione di un convento e di una chiesa nel secolo XV*, «Mediterranea. Ricerche storiche», 7, 2010, pp. 55-86.

TRAMONTANA 2013
A. TRAMONTANA, *L'eredità di Costantino Lascari a Messina nel primo '500*, in *IN NOBILI CIVITATE MESSANAE* 2013, pp. 121-163.

UN MUSEO IMMAGINARIO 2009
Un museo immaginario. Schede dedicate a Francesca Campagna Cicala, a cura di G. Barbera, Messina 2009.

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

VINCENZO DEGLI AZANI DA PAVIA 1999
Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V, catalogo della mostra, a cura di T. Viscuso, Palermo 1999.

ABSTRACT

Il contributo prende in esame le fonti peloritane delle *Vite de' pittori messinesi* di Francesco Susinno, fondamentale testo di storiografia artistica della prima metà del Settecento, allo scopo di indagare il loro reale apporto all'elaborazione dell'opera. Esigue sono le informazioni che il biografo poté trarre dagli scritti messinesi delle età precedenti. Si tratta, infatti, di testi di carattere municipalistico, odeporico e devozionale nei quali eventuali questioni di natura storico-artistica sono affrontate solo in maniera marginale e sintetica. Malgrado ciò essi rivestono una singolare rilevanza poiché forniscono notizie su diversi artisti e su molte opere d'arte in seguito distrutte da disastrosi eventi tellurici e bellici.

The paper focuses on the local *peloritane* sources of Francesco Susinno's *Vite de' pittori messinesi*, a fundamental text of art historiography in the first half of the 18th century, in order to investigate their real contribution to the production of this work. The data that the biographer could draw from the writings of Messina in the previous ages are modest. These are, in fact, texts of local perspective, voyage diary and devotional nature in which possible historical-artistic issues are discussed only marginally and synthetically. However, they are particularly important because they provide news about different artists and many artworks later destroyed by terrible events such as earthquakes and wars.

I RITRATTI DEI PITTORI NEL MANOSCRITTO DI SUSINNO A BASILEA: PRIME INDAGINI

Le copie «in fogli reali di matita rosso e negro dai freschi del famoso Annibal Carracci: operette così polite che sarieno degne di porsi sotto cristalli in nobili gabinetti»[1] cui, fra numerosi altri richiami a disegni di ogni genere e artista, fa riferimento Francesco Susinno[2] nel manoscritto *Le vite de' pittori messinesi* del 1724 dimostrano l'indubbio valore che l'autore attribuisce al disegno come forma autonoma di espressione artistica.

Anche a livello teorico il disegno è nel suo scritto fondamento delle arti, sulla scia di una lunga tradizione che fa asserire che «La pittura è un'arte che, per mezo del disegno e del colorito, imita sopra una superficie piana tutti gli oggetti che se le rappresentano»[3] e che consente di insistere su una concezione del disegno come padre di tutte le arti. In un tardivo paragone delle arti, Susinno presenta la «statuaria, 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»[4] e , in altro passo, ne spiega meglio la motivazione: «perché procedendo queste belle arti da un solo fonte e principio; forza si è che chi possiede ottimo gusto nel principale ch'è il disegno, abbialo ancora in ognuna di quelle cose che ad esso appartengono e dallo stesso parimente scorrono»[5].

Senza troppa sorpresa, si rintraccia anche un livello più 'pratico' in cui il disegno non solo è concepito come fare artistico in tutte le sue peculiarità tecniche[6], ma è il caposaldo della formazione degli artisti: tutti – pittori, scultori e architetti indifferentemente – nella narrazione delle *Vite* sono cresciuti nell'esercizio del disegno, sulla scorta di una concezione ben salda almeno a partire da Vasari[7]. Gli esempi riguardano pressoché tutti gli artisti citati, da Girolamo Alibrandi, «instradatosi prima nel buon disegno, ch'è il fondamento di quest'arte»[8], a Polidoro da Caravaggio che «incominciò a disegnare […] per vieppiù inoltrarsi nella nova professione»[9], al toscano Filippo Paladini che si esercitava sui disegni di Raffaello e «Travagliossi egli molto in gioventù, acciò si affrancasse in disegnare fondatamente»[10], fino allo sconosciuto Mario

Desidero ringraziare, per la cortesia e la piena disponibilità dimostrate, Iris Müller e Annika Baer, responsabili della sala studio del Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basilea.

[1] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 200 (c. 209).
[2] Sull'autore si veda DE GENNARO 2019.
[3] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 213 (c. 222), *Vita d'Andrea Suppa*. A dimostrazione della sua ampia diffusione sul finire del Seicento, la stessa «Definizione della pittura» è rintracciabile ne *L'idée du peintre parfait*, nel libro I dell'*Abrégé de la vie des peintres* di Roger de Piles (1699). Nella traduzione italiana dell'opera ricorre: «la quale [pittura] vien definita un'arte che per mezzo del disegno e del colore imita sopra una superficie piana gli obbiettivi visibili d'ogni sorte» (DE PILES 1772, p. 5). Sul testo di de Piles e i suoi rapporti con la storiografia italiana si vedano almeno PERINI FOLESANI 2016 e LO NOSTRO 2016.
[4] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 292 (c. 292, *Lettera responsiva sopra l'accomodar le tavole o tele logore*).
[5] Ivi, p. 196 (c. 206). In diversi passi si evince però come il colore insieme al disegno sia fondamento della pittura: «Disegno e colore sono due cose che si danno l'un l'altro la mano. Il disegno può dirsi lo spirito, il colore il corpo. Che movenze può fare il corpo senza lo spirito? Quali operazioni lo spirito senza il corpo? Convien che caminino di egual passo, altrimenti chi non li possiede amendue è d'uopo che zoppichi, mentre con un sol piede camina» (ivi, p. 225, cc. 232-232v). Costantemente apprezzata è «la forza del buon disegno, senza cui ogni pittura può dirsi vacillante e smorta» (ivi, p. 197, c. 206v).
[6] Per i numerosi passi in cui Susinno indugia in descrizioni di disegni con estrema attenzione a tecnica e stile cfr. *infra*.
[7] Sulla pratica del disegno come elemento di valutazione degli artisti in Vasari si veda MONBEIG GOGUEL 2013.
[8] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 37 (c. 45).
[9] Ivi, p. 55 (c. 64v).
[10] Ivi, p. 104 (c. 111v).

Fermo che «Divenne collo spessissimo disegnare felice nell'inventare»[11] o al pittore di origini friulane Pio Fabio Paolini, cosciente che poche cose «portano i professori alla perfezzione dell'arte» e la più importante è «lo disegnar di continuo»[12].

Su questi presupposti sono da riguardare i ritratti che corredano alcune delle biografie inserite nel manoscritto oggi presso il Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basilea.

Nell'ambito della scarna bibliografia sul testo di Susinno, i disegni non sono mai stati studiati in maniera specifica, sebbene lo stesso Martinelli, curatore della prima edizione a stampa del manoscritto nel 1960, abbia loro dedicato ampia attenzione[13]. Il suo studio rimane il solo a fare riferimento ai disegni individuati in numero di ventuno; considerati doppiamente preziosi perché unici testimoni dell'attività di pittore di Susinno[14] documentata dalle fonti d'archivio[15] ma non da manufatti, sfortunatamente non rinvenuti; presentati come

> una bella galleria di ritratti tutti, tranne quattro, inseriti in un ovale chiuso in una riquadratura architettonica a penna sul cui basamento si svolge un cartiglio che reca il nome dell'artista effigiato; il tutto tratteggiato a penna con accenno di decorazione a finto marmo negli spicchi. […] i ritratti, disegnati originariamente dal Susinno su fogli di carta di grana grossa quadrata o rettangolare, sono stati poi sagomati o ritagliati in forma ovale e chiusi quindi nell'apposita incorniciatura fatta a penna a mo' di passe-partout che non sembra della stessa mano dell'autore dei ritratti[16].

La pur semplice descrizione necessita di chiose poiché, a una osservazione diretta dei fogli presso il Kupferstichkabinett di Basilea, è emerso che i disegni sono stati realizzati a matita rossa e in parte ripresi a matita nera; che le inquadrature architettoniche sono a stampa e non a penna come rilevato da Martinelli, con l'unica eccezione della cornice del ritratto di Antonio Catalano il Giovane, mancante e tracciata a matita rossa e nera; che il ritratto di Abraham Casembrot (Fig. 13) non è un disegno ma un'incisione; che nel numero è compresa anche una cornice vuota (Fig. 20).

I diciannove disegni[17] – escludendo l'incisione e la cornice vuota – propongono i ritratti dello stesso autore (Fig. 1), di un personaggio non ancora definitivamente identificato (Fig. 2) e di alcuni dei pittori le cui biografie sono presenti nelle *Vite*: Antonello da Messina (Fig. 3); Girolamo Alibrandi (Fig. 4); Alfonso Franco (Fig. 5); Polidoro da Caravaggio (Fig. 6); Antonello Riccio (Fig. 7); Antonio Catalano il Vecchio (Fig. 8); Caravaggio (Fig. 9); Giovanni Simone Comandé (Fig. 10); Alonso Rodriguez (Fig. 11); Antonio Barbalonga (Fig. 12); Filippo Giannetti (Fig. 14); Antonio Catalano il Giovane (Fig. 15); Domenico Marolì (Fig. 16); Andrea Suppa (Fig. 17); Giovanni Fulco (Fig. 18); Agostino Scilla (Fig. 19); Filippo Tancredi (Fig. 21). Dall'artista con cui si aprono le *Vite*, con la prima biografia dedicata ad Antonello, a quello

[11] Ivi, p. 225 (c. 232).

[12] Ivi, p. 252 (c. 257). L'apprezzamento e l'interesse di Susinno per la pratica del disegno sono palesi anche nei richiami all'ammirato «Niccola Dorigny francese, ottimo disegnatore ed intagliatore» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 212, cc. 220-220v). L'artista è ricordato anche nel paragrafo dedicato a Giuseppe Balestriero, promettente disegnatore, che «se si fosse applicato all'intaglio dell'acqua forte, avrebbe fatta una gran riuscita, come fece quel gran disegnatore de' nostri tempi Niccola Dorigny francese. Averebbe così posto in chiaro col suo buon talento non solo le opere del maestro [Agostino Scilla], ma altre cose rare della patria, appunto come il sudetto Dorigny ha fatto che si diramassero da per tutto le belle opere di Carlo Maratta, ed in ultimo la gran carta in due fogli di Raffaello della Trasfigurazione in S. Pietro Montorio» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 245, c. 251).

[13] MARTINELLI 1960, pp. XIX-XX, LIII-LIX.

[14] Ivi, p. LIII; ripreso anche in BERNINI 1961; i disegni sono ricordati anche nelle recensioni all'edizione curata da Martinelli di WATERHOUSE 1962, che li definisce «of very slender merit» (ivi, p. 39) e MOIR 1962, p. 149.

[15] DI BELLA 2007 e 2019.

[16] MARTINELLI 1960, p. LIII.

[17] I disegni, la cornice e l'incisione sono di dominio pubblico sul catalogo on-line del Kunstmuseum di Basilea (http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch).

dell'ultima, destinata a Tancredi, il manoscritto presenta una selezione di ritratti che, a partire dalle fonti antiche, sono stati considerati di mano dello stesso Susinno e ricordati quale pregevole complemento dello scritto.

A farvi riferimento è per primo Caio Domenico Gallo – avido lettore delle notizie riportate da Susinno, disinvolto nel farle prontamente confluire nei suoi *Annali* – il quale nel secondo Settecento precisa che l'autore «adoprò il pennello unitamente con la penna per descrivere la Vita dei Pittori, Scultori ed Architetti messinesi» e rinvia al «suo manoscritto originale, coi ritratti d'ognun di loro delineati assai bene colla penna e col lapis»[18], instaurando un incisivo parallelo tra lo strumento dello scrittore e quello del disegnatore. La testimonianza da un lato è problematica per quell'«ognun di loro» che presupporrebbe un gran numero di ritratti di artisti, mentre solo poche delle ottantuno biografie ne sono corredate, dall'altro ha posto un problema di interpretazione. La notizia sarà infatti pedissequamente ripresa ma fraintesa da Gaetano La Corte Cailler: «il P. Francesco Susino, si occupava dei soli pittori, e compilava un volume, corredandolo di ritratti a penna e a lapis»[19]. Ai primi del Novecento, quando il manoscritto non era più a Messina, la penna è diventata lo strumento del disegnatore, pur non essendo utilizzata se non per i nomi degli artisti, segnati con inchiostro nero entro i cartigli delle cornici. Correttamente invece si era espresso nell'Ottocento, quanto alla tecnica utilizzata, il palermitano Agostino Gallo nel suo breve accenno a Susinno, inserito nei suoi manoscritti in quanto pittore che pure «avea scritto *Le vite de' pittori messinesi* ed avea ornato quest'opera de' ritratti de' pittori, di cui ne scrivea le vite egregiamente disegnate a lapis di sua mano»[20].

È lo stesso Susinno però che, come su altre questioni è accaduto, costituisce la fonte più preziosa su sé stesso e sul suo manoscritto. A parte il sottotitolo – *Istoria nella quale vengono descritte le opere insigni, le patrie, i costumi ed i ritratti loro* – in cui il richiamo ai ritratti è una chiara dimostrazione del rilievo che veniva loro attribuito, un lungo passo dell'*Argomento della storia al lettore* spiega non solo uno dei motivi che lo spingono a scrivere ma anche il ruolo affidato ai disegni:

> Io, per dirla con schiettezza, ho cercato di spiegare i miei concetti al meglio che ho potuto, con adempiere il fine più massiccio della storia, cioè porgere al lettore ciò che al dir di Tacito tanto adorna e nobilita la storia, cioè: *Clarorum virorum facta*: Vite di pittori illustri. Chi ha osservato tutte le gallerie reali di Roma, di Venezia, di Spagna e del gran duca, l'averà vedute piene di ritratti di tali virtuosi, a confusione delle professioni non men nobili di questa chiarissima disciplina. Le anticamere riguardevoli d'Italia, Fiandra, Germania, Francia, recano a loro maggior gloria e pregio il vedersi abbellite de' ritratti di Michelagnolo, Raffaello, Polidoro, Tiziano, Andrea del Sarto, Caravaggio, Antonio Van Eeik [van Dyck] ed infiniti altri. Noi non potendo per la nostra condizione rendere visibili a tutti così doviziosi tesori, procureremo in questa nostra opera di alcuni di essi, almeno de' nostri, render visibili le geste più gloriose ed additarne in quanto possiamo colla idea della loro mente anche quella de' loro volti, rappresentandone la fisonomia[21].

I ritratti sono cioè componente essenziale dell'opera nell'intento di recuperare e presentare al lettore le notizie sugli artisti messinesi; sono essi stessi un documento utile a ricostruire una storia e contribuiscono insieme al testo a mettere in valore i pittori siciliani; sembrano avere il ruolo di restituire – in mancanza delle grandi gallerie europee con pitture e ritratti dei più noti artisti – dignità alla produzione artistica siciliana; sono strumenti della

[18] GALLO/VAYOLA 1877-1882, IV, p. 310. Sui rapporti tra 'penna' e 'pennello', in particolare nel contesto seicentesco, si rimanda a ROSSI 2002.
[19] LA CORTE CAILLER 1905, p. 66.
[20] GALLO 2003, p. 114.
[21] SUSINNO/MARTINELLI 1960, pp. 15-16 (c. 25).

memoria e tramandano la fama dell'artista, come già nella concezione albertiana e vasariana[22]. L'accento patriottico di Susinno si fa palese nel riferimento ai «nostri»: gli artisti messinesi o attivi a Messina sui quali Susinno rivendica di avere per primo raccolto «quasi dal puro niente»[23] le sue notizie.

La presenza dei ritratti è senza dubbio motivata dalla volontà di Susinno di adeguarsi alla tradizione secondo cui, da Vasari[24], attraverso Ridolfi, Soprani, Malvasia e Bellori, molte biografie artistiche erano corredate dalle effigi degli artisti[25]. Susinno riprende senz'altro Vasari ma al contempo se ne discosta per avere operato una selezione di soli diciotto ritratti degli artisti cui dedica una vita, che Martinelli ha voluto leggere come una vera e propria «indicazione di carattere storiografico»[26] implicita nella scelta dei più significativi pittori della storia dell'arte messinese. Non si comprenderebbe però, a seguire tale assunto, la presenza del ritratto di Filippo Giannetti che, pur nella piena ammirazione di Susinno, non è certo da annoverare tra i maggiori artisti peloritani e non sarebbe giustificabile di contro l'assenza di quello di Giovanni Quagliata o Onofrio Gabrieli, altrettanto ammirati e senza dubbio ben più incisivi nell'affermarsi di una scuola pittorica messinese.

Pur nell'impossibilità di dedurne di più al momento, non è da sottovalutare che lo stesso Susinno fa riferimento ai «volti» e alle «fisionomie» dei «nostri» artisti e non di alcuni di essi, non consentendo di escludere del tutto la possibilità che le *Vite* prevedessero più ritratti, come sembra suggerire anche Caio Domenico Gallo. Non è facile stabilire insomma, in mancanza di altri dati, se ci sia stata una volontà di selezione, se invece i ritratti non presenti sono andati dispersi o se non si tratti semplicemente di una serie rimasta incompleta.

Ancora una volta è lo stesso manoscritto a confermarsi preziosa fonte per verificare quali ritratti fossero senza dubbio previsti. Susinno propone infatti frequenti riferimenti ai singoli disegni, ristabilendo quella simmetria vasariana tra biografie e ritratti pur contraddetta dal ridotto numero di questi rispetto alla quantità di medaglioni biografici. Sono dodici i ritratti – compresa l'incisione dedicata a Casembrot – a essere richiamati nel testo, nella maggior parte dei casi per indicare il modello da cui sono stati tratti e talvolta per asserire la corrispondenza tra fisionomia e carattere dell'artista, *topos* che continuava a mantenersi vitale nella storiografia artistica del periodo. Così «il ritratto dell'Argentiere» Alfonso Franco è stato rintracciato «in uno de' dottori figurati nell'opera stessa», che era un perduto *Gesù fra i dottori* nella chiesa di Sant'Agostino a Messina, ed è stato ricavato «con ogni accuratezza, non solo per corrispondere al debito impegno, ma per altresì dilettare con tutte le veritiere notizie»[27]; dalle

[22] NOVA 2016, pp. 136-139.

[23] «che la maggior parte delle presenti notizie io le ho tratte quasi del puro niente» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 10). Sul manoscritto (SUSINNO ms. 1724, c. 20v) si legge «dal puro niente».

[24] Sui ritratti nelle *Vite* di Vasari si vedano PRINZ 1963; COLLOBI RAGGHIANTI 1971; BAROCCHI 1979, pp. 15-16; HOPE 1985; POSSELT 2013; NOVA 2016; MORETTI–ROBERTS 2018. Sulla concezione del ritratto in Vasari e Borghini e sulla ripresa di assunti pliniani si rimanda a CARRARA 2000.

[25] Oltre che di Vasari e Bellori, tralasciando i debiti con ORLANDI 1704, Susinno rivela una conoscenza, diretta o indiretta, degli altri autori qui elencati e in particolare di Carlo Ridolfi, le cui *Maraviglie dell'arte* (1648) non solo sono citate nelle note a margine ma sono persino riprese nel sottotitolo che nel veneziano recita *Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro* e in Susinno diventa *Istoria nella quale vengono descritte le opere insigni, le patrie, i costumi ed i ritratti loro*. Non sembra da trascurare allora, a proposito dei ritratti, che nell'impostazione delle cornici architettoniche in cui sono inseriti i disegni Susinno potesse tenere presente quella che incornicia nell'opera di Ridolfi il ritratto dell'autore (RIDOLFI 1648, I, p.n.n.), posto entro un ovale, di tre quarti, con lineari e sobri finti rilievi angolari, con cartiglio sottostante contornato da cartocci ben più complessi della soluzione che adotta il messinese. Su Ridolfi si veda SOHM 2000-2001. Ampia era comunque la diffusione di modelli simili nelle serie di artisti illustri del secondo Seicento, su cui si veda, per una sintesi del panorama europeo, CASINI 2004, pp. 122-131.

[26] MARTINELLI 1960, p. LIV.

[27] «Nelle idee scorgonsi delle maniere graziose, ed in una infra le altre ch'è il ritratto dell'Argentiere in uno de' dottori figurati nell'opera stessa; è stata ricavata con ogni accuratezza, non solo per corrispondere al debito impegno, ma per altresì dilettare con tutte le veritiere notizie» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 49, c. 58v).

Storie di S. Filippo Neri «s'è cavato lo ritratto di Alonzo»[28] Rodriguez; «da un picciolo ritrattino, formato dallo stesso allo specchio, non più grande di mezo scudo, miniato su carta pecora, così ben maneggiato che rassembra di smalto fatto in Francia»[29] quello di Casembrot; da un «ritratto […] cavato al meglio che si è potuto dal suo cadavero, mentre in vita per l'umiltà sua nol permise giamai»[30] quello di Comandé; mentre «il ritratto di Antonino [Barbalonga] il fece costui [Bartolomeo Tricomi, allievo del pittore e ritrattista] doppo morte»[31], quello di Giannetti «è stato fatto in Napoli da mano dotta»[32], quello di Tancredi «formato di propria mano dallo specchio, poco prima del suo morire»[33].

La corrispondenza con la personalità dell'artista emerge invece in Catalano l'Antico che «fu un uomo vivacissimo ed allegro, come lo manifestano i di lui lavori che sono dell'allegrezza e del brio gli essempi, come meglio si può vedere dalla effigie sua»[34] e in Antonello Riccio: «Fu questo pittore un uomo malinconico, di cervello bisbetico, dedito alle vendette, come nello suo ritratto vedesi cruccioso, mesto con ciglio torbido»[35] e «Il suo ritratto si è cavato dalla predetta pittura della Natività [nella cappella maggiore di San Domenico dei Padri Predicatori] imperciocché vedesi egli ritrattato di sua mano in mezzo a' pastori adoranti»[36].

Il *topos* della corrispondenza fra tratti fisici e dimensione interiore dei personaggi ritratti Susinno lo acquisisce dai classici ma certo con la mediazione della storiografia cinquecentesca e vasariana in particolare. E qui pare interessante richiamare un brano apparentemente poco significativo, che sa di facezia ma che trova appiglio proprio in quelle fonti. Racconta Susinno che Catalano il Giovane, abile ritrattista, «soleva tenere nella stanza dove lavorava de' suoi scolai ritratti, per farne mostra. Ad ognuno degli stessi faceva i pronostici sulla loro fisionomia, ed in appresso se ne verificavano i vaticini»[37]. La storiella trova riscontro nella lettera di Giovanni Battista Adriani inserita nelle *Vite* di Vasari in cui l'eccellenza dei ritratti di Apelle consentiva di indovinare il passato e predire il futuro degli effigiati solo attraverso le loro fisionomie[38].

Individuazione del modello iconografico e descrizione accurata si conciliano nel caso del ritratto di Alibrandi:

> Veniva Girolamo proposto dal maestro per far ritratti a veri gentil'uomini veneti; ed ancorché egli fosse ancor giovane, riusciva in questo assai singolare, e faceva de' grossi guadagni, di cui bona parte spendeva in abiti superbi, come puossi vedere dal suo ritratto nel quale osservasi che vestiva alla veneziana, con berrettone di velluto a color cremesi e con un gran gioiello attaccato al medesimo. Questo ritratto di Girolamo è posto di sua mano in una opera celebratissima[39].

[28] «Appresso a' P.P. dell'Oratorio in una loro cappella la Madonna della Vittoria colli Santi Giovanni Battista e S. Niccola in pie'. Altre due tele de' fatti di S. Filippo Neri: in una quando il santo padre risana un infermo figliuolo del pittore, dalla qual pittura s'è cavato lo ritratto di Alonzo; nell'altra quando il cardinal Carlo Borromeo in ginocchio bacia la mano al santo padre» (ivi, p. 142, c. 150v).
[29] Ivi, p. 164 (c. 174).
[30] Ivi, p. 126 (c. 134)
[31] Ivi, p. 159 (c. 167v).
[32] Ivi, p. 173 (c. 183v).
[33] «Fu di bell'aspetto, come vedesi dal suo ritratto formato di propria mano dallo specchio, poco prima del suo morire. Mai non gli comparve in fronte la sua età. Al che aggiungendosi la sua naturale agilità, faceva credersi giovane, perché quantunque avanzato in età saliva sui ponti come un uccello. Anzi dipinse sino a gli ultimi momenti, sempre terminando l'opere sue col fiato e con velocità inaudita» (ivi, pp. 286-287, c. 287).
[34] Ivi, p. 101 (c. 109).
[35] Ivi, p. 77 (c. 86).
[36] *Ibidem* (c. 85v).
[37] Ivi, p. 186 (c. 197).
[38] Sulla lettera e i rapporti con la concezione del ritratto in Vasari si veda NOVA 2016, pp. 136-137.
[39] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 38 (cc. 45v-46).

Fonte del disegno è la *Presentazione della Vergine al Tempio* della chiesa della Candelora, oggi al Museo regionale di Messina, in cui, tra altre figure, dove ora spicca purtroppo un'ampia lacuna, Susinno individuava «il ritratto dell'autore parlante, testa al naturale, vivace e piena di gran spirito, come s'è detto in sul principio del presente discorso, con un gran cameo alla berretta come si costumava allora»[40].

Sintetico e ambiguo è invece il riferimento al ritratto di Polidoro, che compare nel richiamo alla donna messinese «da lui teneramente amata, ch'era stata sempre la remora che lo trattenne fermo in Messina: ed appresso a questa donna ritrovossi il suo ritratto il quale a' dì nostri corre col nome di altro personaggio»[41].

La puntualità con cui Susinno indica le fonti dei suoi ritratti, insieme alla più esplicita precisazione sulla fisionomia di Alfonso Franco «per altresì dilettare con tutte le veritiere notizie»[42], riconduce da un canto a una delle esigenze di tutti gli autori di biografie, sempre pronti a difendere le loro immagini come le vere effigi degli artisti, ma si lega dall'altro alla volontà dell'autore, già rilevata nel passo dell'*Argomento della storia al lettore*, di dare altresì agli apparati iconografici, come alle sue notizie, una certezza di verità. I ritratti sono anch'essi, come scrive il biografo a proposito dell'Argentiere, «veritiere notizie»; contribuiscono alla attendibilità dello scritto e rafforzano pertanto quel vero che è il nodo del lavoro dello storico, contribuendo al fine dell'opera tutta: «scrivere una storia veridica»[43]. Del resto un parallelo tra il fare ritratti e il fare storia, fondato proprio sul tratto comune della veridicità, era stato proposto con determinazione da una fonte ben nota a Susinno, il cardinale Gabriele Paleotti, che rammentava «al pittore che egli, nel fare ritratti, non si scosti punto dalla verità, servando in questo la regola dell'istorico, che narra il fatto come è stato, e non dell'oratore, che spesso amplifica et estenua le cose»[44].

In tale contesto si può certo individuare la ripresa da parte di Susinno del paradigma vasariano del ritratto come documento storico[45], ma si può anche interpretare il suo distacco dai modelli proposti dall'aretino per gli unici due artisti che godevano di un medaglione biografico e di conseguenza di un ritratto nelle *Vite* del 1568: Antonello da Messina e Polidoro da Caravaggio. Sarebbe parso scontato che Susinno riprendesse le raffigurazioni dei due pittori dalla fonte vasariana[46], certo apprezzata, e invece, sebbene qualche affinità abbiano voluto rintracciare alcuni studiosi, sia Antonello che Polidoro si presentano in Susinno in immagini nuove. Il ritratto di Antonello (Fig. 3), che manca purtroppo di ogni riferimento nel testo, è un vivace ritratto – adatto a colui che è definito uno «spiritoso pittore»[47], «così vivace che lampeggiandoli nel sembiante un non so ché di spiritosa efficacia»[48] – con impostazione del busto frontale e della testa di tre quarti, ben diverso dal profilo perfetto che appare in Vasari. Per nulla vi si riconosce un «rifacimento tipicamente rococò dell'incisione nella edizione principe delle "Vite" vasariane»[49], cui lo accomuna solo una generica somiglianza fisionomica e qualche similitudine nell'abbigliamento e nella mossa capigliatura.

[40] Ivi, p. 42 (c. 50).
[41] Ivi, p. 63 (cc. 71-71v). Sul ritratto cfr. *infra.*
[42] Ivi, p. 49 (c. 58v).
[43] Ivi, p. 10 (c. 20v).
[44] G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, III, p. 2728.
[45] HOPE 1985.
[46] Si noti che persino Malvasia, giunto a Francia e ai pittori le cui biografie erano presenti in Vasari, aveva fatto ricorso ai ritratti delle *Vite* del 1568.
[47] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 17 (c. 26v).
[48] Ivi, p. 22 (c. 31v).
[49] MARTINELLI 1960, p. LIV.

Anche il Polidoro vasariano e il Polidoro susinniano (Fig. 6) non rivelano che vaghe affinità nella fisionomia di un uomo barbuto, comune a tutti i ritratti di Polidoro[50]. Per quanto Martinelli vi rintracci una ispirazione vasariana[51], Susinno sembra rivendicare la scoperta, tutta messinese, di un nuovo e 'veridico' ritratto non ancora riconosciuto come Polidoro: è il consueto atteggiamento di un autore che costantemente e orgogliosamente, di fronte alle notizie delle fonti nazionali sui pittori messinesi così come di fronte alle correnti errate attribuzioni delle opere, reclama la necessità di correggere inesattezze e sbagli e riserva a sé stesso tale ruolo: «Non presumo di non potere errare, solo mi persuado poter sapere le cose della mia città più che un altro scrittore straniero»[52]. La nuova immagine di Polidoro tratta da un riscoperto ritratto dell'artista – vero o presunto, non rintracciato – vuole essere un'altra delle «veritiere notizie»[53] per la «storia veridica»[54] dei pittori messinesi.

In senso più lato l'esigenza di veridicità era insita già nel genere. Susinno pare accogliere tutti i *topoi* che giungevano dalla letteratura antica e dalla storiografia cinquecentesca sulla verosimiglianza dei ritratti, che devono riprodurre senza abbellire il dato di natura. Per questo tutte le volte che ricorda bei ritratti realizzati dai diversi artisti ne loda quello che nella *Vita* di Catalano il Vecchio definisce il «simiglio»[55], apprezzandoli in quanto «somiglianti»[56], «simili»[57], «verisimili»[58] o «similissimi»[59] nel caso del Caravaggio milanese. Anzi è proprio nella biografia dedicata all'artista che è costretto, più per giustificare l'approccio di Caravaggio al naturale che non per dare una definizione del genere, a puntualizzare: «un savio antico disse: I ritratti non sono buoni se sono migliori dell'originale»[60].

Che la somiglianza fisionomica sia immancabile attributo di un buon ritratto emerge anche da altri passi, come quello in cui Susinno, con la ripresa di un episodio che lo stesso Vasari aveva utilizzato nella sua risposta a Benedetto Varchi sul paragone tra pittura e scultura, loda la capacità di eguagliare il vero dei ritratti di Barbalonga, peraltro apprezzato anche per quel «miracolo de' ritratti, perché la pelle della testa e delle mani par che il pittore avessele rubbate alla natura e postele su la tela»[61] che era il dipinto, oggi al Museo regionale di Messina, raffigurante lo zio dell'artista, Francesco Maria Alberti:

> Appresso i signori di Bisignano vedesi il ritratto di don Francesco Bisignano, assai vivace: in conferma di ciò basterà sol dire che trovandosi la presente tela non ancor posta sul muro, occorse che uno schiavo portando al mentovato signore un regalo de' primi fichi, con giubilo si accostasse al dipinto signore, restando nell'istesso tempo deluso, non ingannato dalla vivacità di tal lavoro. Raccontasi un simil fatto della perizia di Tiziano da Cadore, allorché fece il ritratto di

[50] Il ritratto di Polidoro di Susinno, che si ipotizza tratto da un originale perduto, è ricordato in MARABOTTINI 1969, I, p. 282. Sui presunti autoritratti di Polidoro, uno dei quali riconosciuto come tale da Francisco de Hollanda, si veda LEONE DE CASTRIS 2001, pp. 9, 23, nota 8. Sui disegni di Polidoro in possesso dell'artista portoghese si veda FRANKLIN 2000; sui disegni siciliani FRANKLIN 2010.
[51] MARTINELLI 1960, p. LV.
[52] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 14 (c. 24).
[53] Ivi, p. 49 (c. 58v).
[54] Ivi, p. 10 (c. 20v).
[55] «Chiarissimo altresì si rendette Antonio in far de' ritratti, sì per la vaghezza de' suoi colori vivaci e del simiglio, come anche per la maestria e perfezione» (ivi, p. 100, c. 108).
[56] Ivi, p. 246 (c. 251v): *Antonino Madiona*.
[57] Ivi, p. 286 (c. 286v): *Vita di Filippo Tancredi*.
[58] Ivi, p. 186 (c. 197): *Vita d'Antonino Cattalani detto il Giovane*.
[59] Ivi, p. 107 (c. 115v): *Vita di Michelagnolo Morigi pittore da Caravaggio*.
[60] Ivi, p. 107 (c. 116). È probabile che Susinno mantenga quella distinzione tra ritrarre e imitare (su cui si rimanda a POMMIER 2003, pp. 125-137) che proveniva dalla storiografia cinquecentesca e che consentiva di contemplare il ritrarre esattamente e senza miglioramenti accanto all'imitazione di una natura emendata.
[61] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 154 (c. 163).

> Paolo III: ed avendolo posto al sole per vernicarsi, fu da molti allorché passavano, riverentemente adorato, inchinandolo come vivo pontefice[62].

Il passo era derivato, con la ripresa delle stesse parole ed espressioni, e con l'aggiunta del nome del pittore che volutamente mancava nella fonte ma era stata già palesato da altri scrittori, da un brano della lettera di Vasari a Varchi del 1547:

> Appresso il ritrarre persone vive di naturale, somigliando, dove aviamo visto ingannar molti occhi a' di nostri: come nel ritratto di papa Paolo terzo, messo per vernicarsi in su un terrazzo al sole, il quale da molti che passavano veduto, credendolo vivo gli facevon di capo[63].

La lode della capacità di inganno del ritratto era un tema ricorrente della letteratura antica, dalla quale Susinno riprendeva altri episodi come quello del cavallo di Alessandro Magno, celebrazione della capacità di mimesi della pittura alla stregua dell'uva di Zeusi e del panno di Apelle ma attraverso il ritratto, perché

> alla commozione dell'animo, fa di mestieri una bella e squisita pittura, osservata non solo dai ragionevoli, ma degli stessi bruti, come viddesi nel bucefalo del grande Alessandro, che in vedendo il ritratto del suo dipinto signore, inchinossi ossequioso e riverente, come l'era in uso pratticare all'originale[64].

L'interesse per la ritrattistica non emerge nel testo soltanto attraverso saltuari richiami alle fonti antiche e moderne ma si fa storia. Nel ricostruire i percorsi dei pittori messinesi una speciale attenzione è dedicata da Susinno alla realizzazione di ritratti, anche laddove è oggi difficilmente immaginabile e ricostruibile una specifica attività di ritrattista dei pittori che l'autore ricorda come tali. Se non può sorprendere infatti il richiamo ai «belli e verisimili ritratti a molti signori veneti»[65] realizzati da Antonello ed è magari probabile che Girolamo Alibrandi si impegnasse «a far ritratti a vari gentil'uomini veneti»[66] sebbene non ne sia pervenuto nessuno, se ancora è nota l'abilità di Barbalonga, «uno dei più accertati ritrattisti in Italia»[67], meno scontato sembra il richiamo all'attività ritrattistica di Catalano il Vecchio, benché «chiarissimo altresì si rendette Antonio in far de' ritratti, sì per la vaghezza de' suoi colori vivaci e del simiglio, come anche per la maestria e perfezione»[68]; di Casembrot, «buon maestro in far somiglianti ritratti»[69]; o di Pio Fabio Paolini, «buon ritrattista»[70]. Non poche sono le figure di pittori essenzialmente ritrattisti, spesso del tutto sconosciuti come «un pittore di ritratti prete palermitano, nominato Giovanni Battista Schipano»[71]; o «un irlandese pittor di ritratti, chiamato Cristoforo Camberlaime, abitante da più tempo in Messina»[72]; o il fantomatico Francesco Cardillo, padre di Stefano, che «fiorì ne' ritratti e n'è scesa fino a noi la bona fama del suo felice operare in tal genere»[73]; o ancora Francesco Iaconissa che «acquistò

[62] *Ibidem*.
[63] *Lettere di artisti a Benedetto Varchi*, in *SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO* 1971-1977, I, p. 497.
[64] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 50 (c. 59).
[65] Ivi, p. 25 (c. 34).
[66] Ivi, p. 38 (c. 45v).
[67] Ivi, p. 148 (c. 157), a proposito di un ritratto di Urbano VIII uscito dalla bottega del Domenichino, nella quale Barbalonga si formò e «inoltrossi nella carriera di far verissimili ritratti a molti signori» (ivi, p. 148, c. 156v, ma si veda anche ivi, p. 149, cc. 158-158v) realizzati non solo a Roma, ma anche a Messina e «tanto in Palermo quanto in Ispagna» (ivi, p. 154, c. 162v). Altri ritratti sono citati ivi, p. 154 (cc. 163-163v).
[68] Ivi, p. 100 (c. 108).
[69] Ivi, p. 162 (c. 172).
[70] Ivi, p. 252 (c. 257). Un elenco di ritratti messinesi del pittore è ivi, pp. 154-155 (c. 259).
[71] Ivi, p. 59 (c. 67v).
[72] Ivi, p. 62 (c. 70v); si veda anche ivi, p. 295 (c. 294v).
[73] Ivi, p. 168 (c. 177v).

credito e nome in fare ritratti somigliantissimi» tanto che «si fermò in lavorare solamente ritratti»[74]. Sono poi ricordati Placido Saltamacchi, che «fu pittore di ritratti»[75]; Bartolomeo Tricomi «buon pittore di ritratti»[76]; Mario Fermo «pittor di ritratti»[77] e Pier Francesco Ferrante[78], mentre sono elencati ritratti dei più noti Catalano il Giovane, Quagliata[79], Marolì[80], Scilla[81], Antonio Madiona[82] e Filippo Tancredi[83] come anche frequenti sono i richiami ai più celebri ritrattisti, da Tiziano[84] a «un ritrattista detto Scipione Pulzone di Gaeta»[85], da Caravaggio che «avanzossi a tal segno che giunse a far ritratti similissimi e belli, nel che resesi glorioso nella città di Milano»[86] a van Dyck[87]. Emerge insomma una attenzione precipua di Susinno per questo specifico genere, se non una predilezione, che non può essere disgiunta dalla sua attività di pittore e dall'analisi dei ritratti inseriti nel manoscritto.

Recuperando le fila di quest'ultima, gli assunti di Susinno e la puntualità con cui specifica sovente le fonti dei ritratti per attestarne la veridicità potrebbero indurre a ritenere che in assenza di una attendibile raffigurazione del volto del pittore l'autore preferisse non inserirne il ritratto, ma non sembra che così sia stato, poiché le sembianze di alcuni artisti non raffigurati nelle *Vite* risultano note a Susinno, che non solo dichiarava di conoscere l'autoritratto di Antonello Gagini nella gran Tribuna della Cattedrale di Palermo[88] ma anche quello presunto del toscano Filippo Paladini nella *Pietà* di Mineo dove «fece il pittore il suo ritratto dal quale conoscesi che fu un uomo ardito e bravo, come dimostrossi in tutto il suo operato»[89]. Neppure è consentito pensare che la distanza geografica di questi modelli gli impedisse di riprodurli, dato che noto a Susinno era pure il presunto ritratto di Quagliata, presente nella messinese – perciò ben a portata di mano – *Ambasceria della Vergine*, oggi perduta, dove «vedesi affacciato il ritratto dell'autore»[90].

Alcuni dei ritratti inseriti tra le carte del manoscritto non sono invece richiamati nel testo: accade per Antonello, per Caravaggio, le cui sembianze sono riprese dalle *Vite* di Bellori[91], e per Catalano il Giovane, Marolì, Suppa, Fulco e Scilla, il cui ritratto deriva da un modello di Saverio Scilla – in tutto simile a quello custodito presso l'Accademia di San Luca a Roma – ripreso negli stessi anni da un altro biografo dell'artista, Nicola Pio, che lasciava manoscritte, con data 1724, le sue *Vite di pittori scultori et architetti*[92].

[74] Ivi, p. 261 (c. 264v).
[75] Ivi, p. 144 (c. 152).
[76] Ivi, p. 159 (c. 167v); richiamato anche come «Bartolo Tricomi pittor messinese di ritratti» (ivi, p. 213, c. 222v).
[77] Ivi, p. 225 (c. 232).
[78] Ivi, p. 202 (c. 210v).
[79] Un breve elenco di ritratti del pittore è ivi, p. 195 (c. 205v).
[80] Ivi, p. 207 (c. 216).
[81] Ivi, pp. 240, 242 (cc. 247, 249).
[82] Ivi, p. 246 (c. 251v).
[83] Ivi, p. 286 (cc. 286v-287).
[84] «un Tiziano da Cadore non poteva far cosa migliore in genere di ritratti» (ivi, p. 100, c. 108).
[85] Ivi, p. 48 (c. 56v); ma si veda anche ivi, p. 291 (c. 291v).
[86] Ivi, p. 107 (c. 115v), dove non mancano i richiami ai ritratti di Alof de Wignacourt (ivi, p. 109, c. 118).
[87] Il pittore è riportato come «Van Eix» (ivi, p. 164, c. 175v).
[88] Ivi, p. 83 (c. 92v).
[89] «A' Padri Capuccini della città di Mineo lavorò la gran tela di 30 palmi in circa, col Cristo morto, le Marie addolorate ad altri santi discepoli, nel cui numero fece il pittore il suo ritratto dal quale conoscesi che fu un uomo ardito e bravo, come dimostrossi in tutto il suo operato» (ivi, p. 105, c. 112). Il riferimento è alla pala d'altare della chiesa di San Tommaso o del Collegio.
[90] Ivi, p. 194 (c. 204v). Sul riferimento al ritratto di Quagliata cfr. *infra*.
[91] BELLORI/BOREA 2009, I, p. 210.
[92] Sul ritratto di Scilla, i suoi modelli e le sue versioni si veda PISTONE NASCONE 2020. Le *Vite* di Nicola Pio sono consultabili nell'edizione PIO/C. ENGGASS–R. ENGGASS 1977; sui ritratti raccolti da Pio si veda CLARK 1967.

Ben più interessante si rivela la circostanza opposta di un unico ritratto richiamato nel testo ma non rintracciato. È quello di Nicola Francesco Maffei, che «fu uomo di bravura e perciò animosissimo nell'imprendere cose ardue e difficili. Ben è vero di picciola statura, seccarello, come vedesi dal suo ritratto, vestiva alla spagnuola secondo l'uso di que' tempi»[93]. I termini in cui Susinno vi fa riferimento non lasciano dubbi sull'intenzione di inserire il ritratto nelle *Vite*. Il fatto che si tratti dell'unica occorrenza in cui un ritratto citato risulti mancante induce a ritenere alquanto probabile che Maffei possa identificarsi nel solo ritratto non riconosciuto incluso tra le carte iniziali del manoscritto, senza cornice e senza cartiglio (Fig. 2). Il solo dato che Susinno aggiunge sull'aspetto dell'artista, «di picciola statura, seccarello», non contraddice la possibile identificazione, solo apparentemente smentita dall'aggiunta sulla moda alla spagnola che non sembra riferita però al ritratto e all'abbigliamento che vi compare ma alle consuetudini dell'affermato e versatile artista, pittore, scultore e architetto del Senato messinese, che per tale ragione poteva presentarsi ammantato[94].

In realtà il *rebus* dell'identificazione è abbastanza più intricato. Martinelli ha dubitativamente proposto di collegare l'ignoto personaggio a Domenico Bruno, autore di uno dei sonetti che aprono l'opera[95], con un'ipotesi che appare però alquanto azzardata visto che le *Vite* presentano, come era generalmente d'uso, soltanto ritratti di artisti, compreso quello dello stesso Susinno che in tal modo si presenta non solo nel ruolo di autore ma anche in quello di pittore rivendicato nel testo. L'inserimento di una cornice vuota – l'unica nel manoscritto – a precedere la *Vita* di Onofrio Gabrieli potrebbe indurre a pensare che fosse previsto il ritratto dell'artista[96], ma non un cenno alla sua presenza si rintraccia all'interno della biografia. A rendere ancora più complessa la questione, il foglio sul quale è incollato il ritratto di ignoto riporta sul retro la scritta «vraisemblablement de Giovanni Quagliata» che non può ascriversi al compilatore del manoscritto ma che corrisponde, per inchiostro e grafia, oltre che per registro linguistico, alla nota di possesso «Apartienne à me Achille Ryhiner» che si rintraccia su una delle prime carte[97]. Evidentemente il possessore dell'opera, forse proprio per avere colto nello stesso scritto di Susinno il riferimento a un ritratto dell'artista, riteneva probabile che si trattasse del ritratto di Quagliata. Complesse sono le verifiche sulla perduta *Ambasceria dei messinesi alla Vergine*, scena degli affreschi commissionati al pittore nel 1665 ma distrutti durante i bombardamenti del 1943 e noti soltanto attraverso antiche fotografie[98], in cui Susinno dichiara di riconoscere «affacciato il ritratto dell'autore»[99], e forse ancor più rischioso sarebbe procedere individuando somiglianze fisionomiche con una testa che fa capolino al margine sinistro del riquadro dell'affresco. Del resto altri ritratti, in parte già ricordati, sono citati nelle *Vite* senza alcuna corrispondenza con i disegni, per cui nulla induce a prediligere l'identificazione ipotizzata da Ryhiner.

[93] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 178 (c. 187v).
[94] Precisazioni sulla maniera di vestire dell'artista, che riconducono inequivocabilmente alla moda alla spagnola ma fanno riferimento all'uso del mantello, sono proposte anche in altro passo di SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 178 (c. 188), nella descrizione dei tratti caratteriali e della persona che l'autore inserisce in coda alla maggior parte delle sue biografie: «Dipigneva vestito col collare, con i polsi e guanti alle mani, con i zoccoli ai piedi, con il ferriuolo in dosso, come se avesse allora da ricevere qualche signore».
[95] MARTINELLI 1960, p. LIII.
[96] Una ricognizione condotta sui ritratti di Basilea ha fatto propendere Eugenio Campo a identificare l'ignoto personaggio con Onofrio Gabrieli, sulla base della collocazione della cornice vuota nel manoscritto e di riscontri sulla ipotetica fisionomia dell'artista. Ringrazio l'ingegnere Campo per avere voluto condividere le sue ricerche e le sue conclusioni.
[97] MARTINELLI 1960, p. XVII.
[98] In DE GENNARO 1985, p. 37, figg. 18-19.
[99] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 194 (c. 204v).

La collocazione del ritratto al di fuori del susseguirsi delle biografie sarà stato uno dei motivi per cui Martinelli ha ipotizzato, ma entro parentesi e con un «forse»[100], di identificare il ritratto con un personaggio estraneo al dispiegarsi della storia pittorica proposta nelle *Vite*. Ma fino a che punto è possibile accogliere l'idea che la collocazione dei disegni fra le carte del manoscritto corrisponda alla originaria loro disposizione e che questa sia attribuibile a Susinno stesso? La faccenda si fa qui più delicata perché si lega indissolubilmente alle vicende storiche, alquanto articolate e ancora da chiarire in molti passaggi, del manoscritto stesso. Prima di affrontare la questione ritratti, sarebbe necessario stabilire se, come ha ipotizzato Martinelli e come si è continuato a ritenere[101], davvero esistessero a Messina due diversi manoscritti: un originale più antico, peraltro visto da Gallo con segnalazioni di carte che non corrispondono alla composizione e numerazione del manoscritto di Basilea[102] e con un numero di fogli complessivo (367 cc.) documentato da Allegranza alla metà del secolo[103]; e una versione definitiva, pronta per la stampa e corredata dagli *imprimatur*, di consistenza diversa (295 cc. numerate), giunta attraverso Achille Ryhiner, che ne risulta il possessore già prima del 1763, a Basilea[104]. Tale ricostruzione avrebbe conseguenze rilevanti anche rispetto ai disegni che sarebbero stati espunti, almeno in parte, dal manoscritto precedente per essere inseriti in quello rintracciato a Basilea[105]. Lo dimostrerebbe anche il ritratto di Suppa (Fig. 17), che riporta sulla carta del disegno il numero 139 accompagnato da una scrittura che si sviluppa ai due lati del busto dell'artista, dove sembra di poter leggere parti delle parole «[c]ento» a sinistra e «trentano[ve]» a destra[106], non coerente con la numerazione del foglio su cui è incollato (c. 221).

Non è facile, al momento, stabilire se credere all'esistenza dei due manoscritti o se non sia più probabile che un unico manoscritto sia stato manomesso e ricomposto, in qualche momento della vicenda. Quel che è certo è che un manoscritto, in carte sciolte in origine, sia stato rilegato a Basilea: ne è convinto lo stesso Martinelli, anche sulla base di alcuni fogli la cui filigrana presenta lo stemma della città svizzera[107].

Il dato non è di poco rilievo, soprattutto se accostato a nuovi elementi che emergono dall'osservazione diretta del manoscritto.

Ad aprire una nuova prospettiva sono i primi due ritratti che accompagnano – per la precisione precedono – le biografie di Antonello e di Alibrandi (Figg. 3-4). I disegni sono in

[100] «il ritratto di un autorevole personaggio dell'epoca (forse il Domenico Bruno del sonetto augurale), privo dell'incorniciatura e del cartiglio» (MARTINELLI 1960, p. LIII). Nella ipotetica proposta di Martinelli ha forse influito anche la prossimità del ritratto al sonetto «Del sig. Domenico Bruno a Francesco Susinno scrittore delle Vite de' Pittori di Messina» (c. 5v). Si segnala che tra quest'ultimo e il ritratto (c. 7) si frappone un foglio bianco.

[101] DE GENNARO 2019; VALDINOCI 2010, p. 148. Francesca Valdinoci in una breve presentazione di Susinno e della sua biografia di Caravaggio ha indicato, ma senza adeguati riferimenti, la presenza a Napoli dell'ipotetico manoscritto originario di Susinno, notizia probabilmente ripresa da un altrettanto non motivato cenno in MANDEL 1967, p. 90, nota 20.

[102] MARTINELLI 1960, p. XVIII.

[103] ALLEGRANZA 1755, pp. 8-9.

[104] FÜSSLI 1814; MARTINELLI 1960, pp. XVII-XVIII. Sull'ipotesi, sul passaggio a Ryhiner e sulle testimonianze offerte da Allegranza e Gallo rinvio al contributo di Rosanna De Gennaro in questo stesso numero di «Studi di Memofonte».

[105] MARTINELLI 1960, pp. XIX-XX.

[106] Ivi, p. XIX. Si noti però che la collocazione di Suppa intorno alla c. 139 non sarebbe coerente con lo sviluppo storico delle arti a Messina in un manoscritto di 367 cc. in cui alle cc. 361-367 era la *Lettera responsiva*, come documenta ALLEGRANZA 1755, pp. 8-9.

[107] MARTINELLI 1960, p. XIX, nota 19. Lo studioso aggiunge che i fogli non presentano segni di una rilegatura precedente. I fogli con filigrana di Basilea costituiscono le prime e ultime pagine del volume rilegato, mentre le filigrane presenti sugli altri fogli presentano un più complesso schema, ancora da approfondire, in cui si rileva anche uno scudo crociato da ricondurre probabilmente allo stemma della città di Messina. La filigrana è ben visibile sul recto del foglio in cui è stato realizzato il ritratto di Catalano il Giovane (c. 194v) che, a differenza degli altri, non è incollato ma disegnato direttamente sul foglio del manoscritto.

entrambi i casi – uniche eccezioni nel manoscritto – incollati sulla metà inferiore di fogli occupati dalla scrittura nella parte superiore; mancano della cornice architettonica entro cui sono inseriti gli altri ritratti; sono corredati solo dal cartiglio a stampa – lo stesso che è presente nelle altre cornici – con i nomi dei pittori scritti a mano a inchiostro nero, che è stato ritagliato e incollato sopra il disegno. Differenti sono i formati della carta disegnata – Antonello appare su un ritaglio ovale, Alibrandi su uno rettangolare – che è stata incollata in modo da coprire leggermente piccole porzioni della scrittura della metà superiore della pagina, in parte ripresa con il completamento delle lettere e dei segni parzialmente coperti. Dirimente è però un altro dettaglio: in entrambi i casi il margine inferiore della carta su cui è stampato il cartiglio fuoriesce di qualche millimetro rispetto al taglio in piede e non presenta le tracce di colore rosso dato sopra i tre tagli del libro, presenti invece negli altri fogli del manoscritto o anche sui tagli superiore e anteriore delle due carte in esame. Ciò dimostra che i due disegni – o almeno i cartigli a stampa – devono essere stati incollati a rilegatura avvenuta.

Senza voler trarre ulteriori conclusioni, la circostanza documenta l'apporto di qualche modifica al manoscritto originario, dei rimaneggiamenti avvenuti nel corso del tempo e persino quando le carte messinesi erano ormai in possesso di Ryhner, il quale peraltro sembrerebbe essersi chiesto – la scritta di suo pugno lo documenta – dove doveva essere collocato il ritratto di ignoto. Non sorprende del resto l'interesse per i disegni da parte del collezionista Ryhiner che avrà acquisito *Le vite de' pittori messinesi* a Messina, prima del 1760 quando è ormai documentato a Basilea, «attratto dalla ricca messe di notizie raccolte nel manoscritto quanto, se non di più, dai bei disegni originali che lo decorano»[108].

Le difformità nella disposizione dei disegni confermano l'ipotesi di modifiche subite nel tempo o comunque di un non ancora chiaro progetto di inserimento dei ritratti. Questi ultimi, *incipit* delle singole biografie, sono in genere posti sul recto dei fogli, il cui verso resta bianco per proseguire con il foglio successivo dove è l'avvio della vita dell'artista, ma non sono poche le eccezioni alla regola: il ritratto di Antonio Catalano il Giovane (Fig. 15) manca della cornice a stampa, sostituita da una più schematica cornice a matita nera e rossa; il ritratto di Scilla, regolarmente sul recto del foglio, reca però la scrittura sul verso; ben tre ritratti, quelli di Caravaggio, Catalano il Giovane e Suppa, senza alcuna motivazione manifesta, non sono stati incollati sul recto ma sul verso[109]; il ritratto di Catalano il Vecchio è su un foglio aggiunto, non numerato[110], di larghezza inferiore rispetto agli altri fogli del manoscritto, senza il necessario spazio per la rilegatura. Tali difformità indurrebbero a ritenere che non ci sia stata una pianificazione preliminare e chiara della loro dislocazione ma che in parte siano stati inseriti man mano nello spazio rimanente (Antonello e Alibrandi[111]) o addirittura aggiunti quando, a compilazione avvenuta, il susseguirsi delle carte non lasciava spazio per un ritratto (Catalano il Vecchio).

A ciò si aggiunga l'irregolarità del formato del ritratto di Caravaggio, di dimensioni notevolmente inferiori a quelle dell'ovale destinato a ospitarlo[112]; l'opposta circostanza della dimensione maggiore del ritratto di ignoto, senza cornice né cartiglio, rispetto alla misura consueta dell'ovale[113]; l'inserimento del ritratto di Casembrot già inciso, che si deve presumere sia il solo giunto alla sua versione finale, quella a stampa appunto, pur non del tutto

[108] Ivi, p. XVII.

[109] In tutti e tre i casi ciò accade senza un motivo evidente, visto che i fogli sul cui verso sono incollati i ritratti (c. 114v per Caravaggio; c. 194v per Catalano il Giovane; c. 221v per Andrea Suppa) restano vuoti sul recto.

[110] Il ritratto di Catalano il Vecchio è tra le cc. 104v e 105.

[111] L'inserimento su mezza pagina a precedere l'avvio della vita potrebbe in realtà rinviare a precedenti ben illustri e al modello vasariano in particolare, ma la scelta è contraddetta nella disposizione di tutti gli altri ritratti nel manoscritto.

[112] L'ovale del disegno con il ritratto di Caravaggio misura cm 11,6x10 e risulta inferiore alla misura di cm 17 ca (con variazioni da 16,7 a 16,9 cm)x13 ca (con variazioni da 12,8 a 13,4 cm).

[113] L'ovale del disegno con il ritratto di ignoto misura cm 20,5x15,6.

soddisfacente; la presenza di una cornice vuota che dobbiamo immaginare riempita nella versione a stampa, senza supporre soluzioni analoghe a quelle già adottate da Vasari e riprese anche da Sandrart di voluta messa in evidenza dell'assenza di un ritratto[114]: una serie di anomalie che denunciano una organizzazione ancora *in fieri* dei disegni del manoscritto.

Gli stessi ritratti presentano del resto, a conferma di quanto ipotizzato finora, una certa disomogeneità anche a livello di fattura: se quello di Susinno (Fig. 1) si presenta compiutamente lavorato, il ritratto di Barbalonga (Fig. 12) è con tutta evidenza non finito, mancando del busto lasciato in bianco, mentre quello di Filippo Giannetti (Fig. 14) presenta incongruenze tra il volto e l'abito, appena tracciato con leggeri tratti. Non tutti i disegni sembrano pertanto definitivi e pronti per la stampa, come doveva essere invece il manoscritto.

Anche l'uso delle due matite non brilla per coerenza, sia perché ben otto ritratti – il personaggio ignoto (Fig. 2); Alonso Franco (Fig. 5); Polidoro (Fig. 6); Caravaggio (Fig. 9); Barbalonga (Fig. 12); Giannetti (Fig. 14); Suppa (Fig. 17); Tancredi (Fig. 21) – sono realizzati esclusivamente a matita rossa, sia perché sugli altri l'utilizzo della matita nera non appare sempre appropriato e integrato con l'altro strumento, ma quasi giustapposto e 'aggiunto': ciò accade, per esempio, nel ritratto di Catalano il Giovane (Fig. 15), in particolare nella soluzione adottata per la resa dei capelli. La scelta risulta per contro ben fondata su una lunga tradizione dell'uso combinato delle due matite, che per il ritratto ha i suoi punti fermi alla metà del Seicento nell'attività grafica di Bernini[115] o di Ottavio Leoni e che trova almeno un riscontro nello scritto di Susinno con il richiamo ai «fogli reali di matita rosso e negro dai freschi del famoso Annibal Carracci»[116], qui ricordati in *incipit*, ricondotti al messinese Placido Campagna.

Le discontinuità evidenziate su più piani emergono anche a livello stilistico.

Già Martinelli notava come i ritratti si presentassero «diversi per qualità e tipo ma sempre di corretta fattura»[117] e propendeva ad apprezzare maggiormente l'autoritratto di Susinno e il ritratto di Tancredi (Figg. 1, 21), i due che secondo lo studioso erano «artisticamente notevoli», nonché «le due sole teste fatte dall'artista dal vero»[118]. Certo, con una impostazione metodologica non proprio corretta, Martinelli affidava esclusivamente ai disegni nel manoscritto l'intera ricostruzione della fisionomia di Susinno pittore, un «disegnatore [che] si rivela subito qualcosa di più di un semplice dilettante» sebbene materialmente documentato solo da questi fogli: «In mancanza di tele od affreschi – aggiungeva Martinelli –, questi disegni nella loro varietà, se attentamente osservati, permettono di ricostruire per induzione quella che fu, con ogni probabilità, la natura del Susinno pittore»[119].

La lettura troppo fiduciosa dello studioso, che pure si rende conto delle diversità tra un disegno e l'altro, non basta a far ritenere che sulla base dei disegni si possa giungere a dedurre i tratti dell'attività pittorica di Susinno[120], in mancanza di opere superstiti. Al più è possibile, ancora una volta attraverso il testo, oltre che grazie ai disegni, riconoscere a Susinno una certa perizia e comunque una adeguata formazione accademica nell'ambito del disegno.

Tra le carte del manoscritto i riferimenti ai disegni sono molteplici e non vale enumerare le ricorrenze, quanto piuttosto è utile mettere in evidenza come Susinno, anche rispetto a questo procedimento, sia puntualissimo nell'indicare materiali e strumenti usati dagli artisti, nel

114 SIMONATO 2010, p. 277.

115 Sull'attività grafica di Bernini si veda almeno HARRIS 2007. Come nei ritratti disegnati berniniani Susinno concentra l'attenzione sui volti e lascia spalle e torso, con abiti e altri dettagli, appena accennati. Si vedano per esempio il ritratto di ignoto di Francoforte del 1635 circa, quello di Sisinio Poli o il ritratto di ignoto di Windsor Castle, rispettivamente alle schede 27, 28 e 29, ivi, pp. 188-193.

116 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 200 (c. 209).

117 MARTINELLI 1960, p. LIII.

118 Ivi, p. LIV.

119 Ivi, p. LIII.

120 Sulla scorta di Martinelli, altri studiosi hanno auspicato uno studio più attento dei ritratti di Susinno «per ricucire la fisionomia del Susinno artista», come precisato in BARBERA 1993.

fornire chiarimenti sulla specificità del disegno e nel distinguerne le diverse tipologie, dimostrando apertamente la sua personale 'pratica' del disegno. Elenca «nobili disegni a penna, così sopra carte come pergamene»[121] e «disegni nobilissimi su carta turchina con acquarello di fumo, contornati di penna con chiari di biacca, […] su carta tinta coll'indaco, colli scuri dello stesso colore e con chiari parimente di biacca»[122] e ancora «ischizzi, al più con quattro colpi di penna, quindi con acquarello»[123]. Racconta di chi sulla tela «abbozzava di chiaro scuro con biacca e carbone»[124]; di chi non «faceva i cartoni intieri ma alcuni pezzi con quattro segni di carbone sprezzati»[125]; di chi «non usciva mai di casa sua senza portare in saccoccia un libro di memoria col toccalapis»[126]; di chi studiava «disegnando dalle carte di Raffaello di lapis nero»[127]; di chi «in quattro colpi di lapis posti a suo luogo vi metteva più di quel che l'occhio vede nel naturale» e fu «così felice in fare col solo lapis queste figure dal nudo che paiono dipinte» [128]; o ancora di chi «ben tosto die' di piglio al matitatoio, quindi alla penna, compose una lotta di tre mastini arrabbiati, sì ben atteggiata ed ombreggiata d'inchiostro e lumeggiata con biacca, che cagionò ammirazion e stupore grande nel precettore»[129], suggerendo persino il processo di lavorazione del disegno. Individua disegni preparatori riportati su tela col metodo della quadrettatura («di qualunque opera costumava far disegno di acquarello finito, che il faceva trasportare da' suoi giovani con la craticola»[130]); rimanda al «disegnare di acquarello d'inchiostro mesticato con lapis rosso»[131]; offre pure embrionali definizioni degli strumenti quando scrive del «disegnare in ematita, cioè lapis rosso (ematitos parola greca che vuol dire color di sangue)»[132].

Del resto Susinno dichiara di possedere un «picciolo studio di disegni»[133] e ricorda in più passi le raccolte grafiche di proprietà di altri artisti[134] e di qualche collezionista, confermando una dimestichezza di conoscitore oltre che di pittore, se le due dimensioni possono essere distinte[135].

A tanta esperienza si contrappone però un risultato non uniforme nei ritratti nel loro insieme. Se alcuni rivelano già a un primo sguardo una mano comune, altri appaiono di resa diversa o per fattura ben più raffinata – è il caso di Andrea Suppa (Fig. 17) – o per esiti meno apprezzabili e più grossolani, che indurrebbero di primo acchito a dubitare di alcuni disegni, quali le raffigurazioni di Comandé (Fig. 10); Barbalonga (Fig. 12); Catalano il Giovane (Fig.

121 SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 262 (c. 265v).
122 Ivi, p. 99 (cc. 106v-107): *Vita d'Antonio Cattalani detto l'Antico*.
123 Ivi, p. 231 (c. 238v): *Giovanni Fulco*.
124 Ivi, p. 263 (c. 268): *Vita di Onofrio Gabriele*.
125 Ivi, p. 283 (c. 284): *Vita di Filippo Tancredi*.
126 Ivi, p. 163 (cc. 173-173v): *Vita di Abramo Casembrot*.
127 Ivi, p. 171 (c. 180): *Padre Feliciano di Messina*.
128 Ivi, p. 147 (c. 156): *Vita d'Antonino Barbalonga*.
129 Ivi, p. 212 (c. 220): *Antonio D'Anselmo*.
130 Ivi, p. 151 (c. 159v): *Vita d'Antonino Barbalonga*.
131 Ivi, p. 218 (c. 226): *Vita d'Andrea Suppa*.
132 Ivi, p. 245 (c. 251): *Giuseppe Balestriero*.
133 Il riferimento, che compare nella *Vita* di Deodato Guinaccia, è a una «carta» di Polidoro, «un gran disegno di acquarello d'indaco, compiuto al maggior segno che ancora conservasi ben custodito e colla dovuta venerazione nel mio picciolo studio di disegni» (ivi, p. 63, c. 72).
134 Ne sono esempi la collezione di disegni di Antonio Catalano il Vecchio, uno «studio famoso di disegni di Polidoro e di altri, carte antiche di Marc'Antonio che poi lasciò al figlio, nella cui morte arricchironsi vari pittori, e quasi tutti que' disegni del su mentovato Polidoro uscirono da Messina» (ivi, p. 102, c. 109v); su cui si veda LEONE DE CASTRIS 2001, p. 26, nota 44); quella di Antonino Bova, «un famoso studio che avea di disegni e stampe, così antiche come moderne» (SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 224, c. 231); o ancora «la raccolta di vari disegni che avea Filippo Tancredi pittor messinese» (ivi, p. 200, c. 209).
135 Per questo aspetto e sui rapporti con gli ambienti del collezionismo, rinvio al mio contributo *Susinno conoscitore tra storiografia e collezionismo* in questo stesso numero di «Studi di Memofonte». Sull'approccio di conoscitore di Susinno si veda anche MANCUSO 2017, pp. 55-64.

15); Marolì (Fig. 16) e Fulco[136] (Fig. 18). Ancora Martinelli ha spiegato tali contraddizioni come condizionamenti dettati dal modello di volta in volta utilizzato, considerando i ritratti prove del lavoro «di un disegnatore come il Susinno che pure si rivela artista duttile e assai versatile, capace di imitare le più diverse maniere»[137].

La chiave di lettura non è da rigettare, soprattutto se si procede a una analisi meno superficiale dei modi del disegnatore, che evidenzia tratti comuni presenti indifferentemente sia nei disegni più riusciti che in quelli che rivelano una minore abilità.

Quasi tutti i ritratti sono accomunati dall'uso di una linea discontinua, più o meno marcata, che riprende i contorni dei volti e ne definisce l'ovale e dalla pratica di sfumare la matita rossa per ottenere un'ampia gamma di gradazioni chiaroscurali e produrre diversi gradi di ombreggiatura. Sono poi una serie di particolari 'morelliani' che evidenziano affinità nella puntuale definizione dell'angolo palpebrale interno degli occhi, il cui disegno appare sempre accentuato, a eccezione dell'autoritratto; la forma delle orecchie, in particolare confrontando quelle dei ritratti di Antonello Riccio (Fig. 7) e Alonso Franco (Fig. 5); le incertezze nella resa dei nasi di tre quarti, evidenti nell'autoritratto (Fig. 1) e in Alibrandi (Fig. 4), Scilla (Fig. 19), Tancredi (Fig. 21) e persino Suppa (Fig. 17); la presenza di una forte ombreggiatura a segnare lo stacco tra labro superiore e inferiore, sempre accentuato da tratti incisivi di matita rossa e talvolta anche da lievi tracce di matita nera, come accade nell'autoritratto e nel ritratto di Catalano il Vecchio (Fig. 8), ma anche in quello di Catalano il Giovane (Fig. 15).

Proprio nel ritratto di Catalano l'antico (Fig. 8) un uso sapiente delle due matite dimostra che il disegnatore ha saputo utilizzare il mezzo in tutta la sua versatilità, ponendo sulla carta tratti più grossi e densi simili a quelli del pastello, altri larghi ma asciutti con una resa analoga al carboncino e segni meno estesi, ma sottili e duri con un effetto più grafico. La stessa pratica, sebbene il risultato non sia altrettanto convincente, è visibile per esempio nel ritratto di Giovanni Simone Comandé (Fig. 10). Il confronto tra i due ritratti, proprio per il divario che sembrano imporre, si presta anzi a verificare la tesi di un'attribuzione a una sola mano. A parte elementi comuni già enucleati, in entrambi i disegni da un lato tratti molto sottili segnano le rughe tra le sopracciglia o poco più in alto, dall'altro analoga appare la maniera di individuare le ombre su una delle palpebre attraverso fitti tratti paralleli. Ancora a voler mettere a paragone il problematico ritratto di Comandé con uno dei più apprezzati da Martinelli, quello di Tancredi (Fig. 21), quasi sovrapponibili risultano gli occhi, con la linea della palpebra ben segnata che arrotonda l'occhio sinistro e allunga il destro attraverso due linee inclinate parallele che al termine risalgono verso l'alto. Lo stesso può dirsi per i ritratti di Polidoro (Fig. 6) e di Giovanni Fulco (Fig. 18), ben diversi tra loro, eppure fondati su uno

[136] Il tentativo di affidarsi al manoscritto e verificare se i ritratti presenti ma non citati nel testo potessero costituire un gruppo omogeneo di disegni spuri non ha aperto buone tracce di lettura perché tra questi compaiono fogli non omogenei tra loro: Antonello, Caravaggio, Catalano il Giovane, Marolì, Fulco, Scilla e Suppa. Anche il tentativo di individuare in alcuni riferimenti di Susinno stesso il rinvio a disegni realizzati da altri artisti non ha dato un buon esito. La cosa accadeva frequentemente: il già ricordato Nicola Pio aveva raccolto autoritratti realizzati dai maggiori artisti romani o disegni di loro allievi e seguaci per corredare delle effigi dei pittori le sue *Vite* e dichiaratamente, anzi orgogliosamente, aveva fatto riferimento agli autori: per questo i ritratti oggi custoditi a Stoccolma appaiono assolutamente disorganici per impostazione, inquadratura e fattura. Susinno, che pure non afferma mai apertamente di avere egli stesso realizzato i ritratti, in genere utilizza l'espressione «si è cavato» con un impersonale che può intendersi come riferito a sé stesso: ciò accade per i ritratti di Alibrandi, di Rodriguez e di Casembrot. In merito al ritratto di Comandé, invece, che «fu cavato al meglio che si è potuto dal suo cadavero» usa un tempo diverso, essendo scomparso il pittore nel IV decennio del XVII secolo, quando Susinno non avrebbe potuto realizzarne un ritratto. Solo in pochi passi già citati fa invece riferimento alla «mano» di altri autori, con Filippo Giannetti («Il suo ritratto è stato fatto in Napoli da mano dotta») e Filippo Tancredi («come vedesi dal suo ritratto formato di propria mano dallo specchio»), mentre attribuisce il ritratto di Barbalonga al suo allievo Bartolomeo Tricomi («Il ritratto di Antonino il fece costui doppo morte»). Si deve presumere che Susinno faccia riferimento al modello e non al disegno allegato.

[137] MARTINELLI 1960, p. LVII.

stesso impianto degli occhi, con le palpebre superiori ampie e quelle inferiori sporgenti ed evidenziate dal chiaroscuro, e dei nasi, segnati da una linea di profilo debole che si perde quasi nel chiaro delle illuminazioni e accomunati dall'andamento dei tratti che definiscono le narici, pur con le insicurezze comuni anche a molti degli altri disegni. La stessa soluzione, per risolvere la forma del naso, sembra adottata in altri due ritratti ben distanti in quanto a esito finale: quello di Catalano il Vecchio (Fig. 8) e quello di Filippo Giannetti (Fig. 14), nei quali una curva dall'identico andamento definisce la narice destra per chiudersi in un'intensificazione del tratto che segna l'ombra in corrispondenza dell'angolo naso-labiale. Persino un ritratto apparentemente distante dagli altri – e non solo per formato – come quello di Caravaggio (Fig. 9), paradossalmente – vista la fonte belloriana a stampa – meno affidato all'incisività della linea disegnativa, trova consonanze con gli altri disegni: con l'Antonello di Susinno (Fig. 3) per l'analogo trattamento dei capelli e delle sopracciglia, con Filippo Giannetti (Fig. 14) per la maniera in cui sono risolte le labbra.

Ad accomunare poi molti dei disegni sono alcune incertezze evidenti, oltre che nella soluzione della forma dei nasi tendenti al tre quarti, anche nella difficoltà a individuare l'asse su cui collocare gli occhi e a orientare lo sguardo definendo in maniera coerente la posizione delle due pupille, facilmente percepibile in Tancredi (Fig. 21) o anche in Marolì (Fig. 16) e Catalano il Giovane (Fig. 15).

Evitando scorrette impostazioni di metodo che vedono in ogni caduta di qualità la prova inconfutabile dell'assenza della mano dell'artista; prevedendo piuttosto la possibilità che uno stesso disegnatore possa raggiungere risultati non del tutto coerenti fra loro senza dover ricorrere necessariamente a ipotizzare la presenza di altre mani e di allievi; considerando quei tratti comuni a tutti i disegni, si può ben ammettere che questi possano essere ricondotti alla mano dell'autore che, lasciando in gradi di compimento non uniformi i suoi ritratti, provvedeva a illustrare la sua opera. Alcuni disegni compaiono ancora in uno stato di prima composizione, non di bozzetto ma di fase di realizzazione ancora non matura, con molte parti in pochi casi già indicati ancora da definire, in altri ancora da lavorare, in modo da attenuare certe durezze. Utile a comprendere gli scarti è anche l'idea sopra richiamata di Martinelli secondo cui la fonte iconografica, di volta in volta ben differente per stile, per epoca o anche – come precisa lo stesso Susinno – per tipologia (pale d'altare, affreschi, quadri, miniature), abbia potuto condizionare la resa dei disegni. Un corredo iconografico alquanto difforme ci pone comunque davanti a un artista se non dilettante certo dalle virtù contenute, come dimostra anche la non attestata notorietà di Susinno pittore nelle fonti siciliane.

L'eccezione a questo punto sembra essere costituita non da disegni di qualità tecnica inferiore e impostazione più incerta, ma dal ritratto di Suppa (Fig. 17) che si rivela alquanto più raffinato, affidato come è a un'elegante e più sicura linea disegnativa dal tratto sottile e a una modulazione delle ombre fondata non solo sullo sfregamento della matita rossa ma anche su un tratteggio incrociato – ben evidente sotto il mento e nelle pieghe dell'abito – che non si ritrova negli altri disegni, in cui gli scuri sono affidati alla giustapposizione di linee parallele. Eppure evidenti insicurezze nella resa del naso avvicinano il disegno al ritratto di Tancredi (Fig. 21), con la scorrettezza anatomica della narice destra che scende in maniera non naturale.

Del resto le definizioni di Susinno, tralasciando quelle di impostazione più teorica richiamate in *incipit*, si orientano verso espressioni come «disegno (acquistasi questo con sporcare gran copia di carta nella gioventù)»[138] e propongono precisazioni del tenore «il disegno però acquistasi coll'esperimento dal vero o diciam naturale, a costo di non ordinari stenti»[139]: la serie di Susinno mostra tutta la fatica della pratica del disegno, tra tentativi riusciti e non.

[138] SUSINNO/MARTINELLI 1960, p. 276 (c. 278v): *Vita di Filippo Tancredi*.
[139] Ivi, p. 205 (c. 214): *Vita di Domenico Marolì*.

Fig. 1: Francesco Susinno, *Autoritratto*, matita rossa e matita nera su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Francesco Susinno.» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 3; Z.618.1) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 2: Francesco Susinno, *Ritratto di ignoto* (*Francesco Nicola Maffei*?), matita rossa su carta incollata su foglio (SUSINNO ms. 1724, c. 7; Z.618.2) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 3: Francesco Susinno, *Ritratto di Antonello da Messina*, matita rossa e matita nera su carta incollata su foglio, parzialmente coperta da cartiglio inciso a inchiostro rosso, iscrizione «Antonello, d'Antonio» a inchiostro nero entro cartiglio (SUSINNO ms. 1724, c. 26; Z.618.3) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 4: Francesco Susinno, *Ritratto di Girolamo Alibrandi*, matita rossa e matita nera su carta incollata su foglio, parzialmente coperta da cartiglio inciso a inchiostro rosso, iscrizione «Girolamo Alibrando.» a inchiostro nero entro cartiglio (SUSINNO ms. 1724, c. 43; Z.618.4) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 5: Francesco Susinno, *Ritratto di Alfonso Franco*, matita rossa su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Alfonzo Franco.» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 53; Z.618.5) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 6: Francesco Susinno, *Ritratto di Polidoro da Caravaggio*, matita rossa su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Polidoro. Caldara» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 62; Z.618.6) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 7: Francesco Susinno, *Ritratto di Antonello Riccio*, matita rossa e matita nera su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Antonello Riccio.» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 82; Z.618.7) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 8: Francesco Susinno, *Ritratto di Antonio Catalano il Vecchio*, matita rossa e matita nera su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Antonio Cattalani / detto l'antico.» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, tra c. 104 e c. 105; Z.618.8) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 9: Francesco Susinno, *Ritratto di Caravaggio*, matita rossa su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Michel Agnolo Morigi / da Caravaggio.» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 114v; Z.618.9) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 10: Francesco Susinno, *Ritratto di Giovanni Simone Comandé*, matita rossa e matita nera su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Gio Simone Cumandeo.» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 129; Z.618.10) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 11: Francesco Susinno, *Ritratto di Alonso Rodriguez*, matita rossa su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Alonzo Rodriquez» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 138; Z.618.11) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 12: Francesco Susinno, *Ritratto di Antonio Barbalonga*, matita rossa su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Antonino Barbalonga» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 153; Z.618.12) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 13: Francesco Susinno, *Ritratto di Abraham Casembrot*, incisione a inchiostro rosso entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Abramo Casembrot» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 169; Z.618.13) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 14: Francesco Susinno, *Ritratto di Filippo Giannetti*, matita rossa su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Filippo Giannetti» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 182; Z.618.14) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 15: Francesco Susinno, *Ritratto di Antonio Catalano il Giovane*, matita rossa e matita nera su carta, iscrizione «Antonino Cattalani detto il Giovine.» a inchiostro nero (SUSINNO ms. 1724, c. 194v; Z.618.15) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 16: Francesco Susinno, *Ritratto di Domenico Marolì*, matita rossa e matita nera su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Domenico Maroli.» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 212; Z.618.16) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 17: Francesco Susinno, *Ritratto di Andrea Suppa*, matita rossa su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizioni «139.»; «[c]ento»; «trentano[ve]» a inchiostro nero sulla carta del disegno; «Andrea Suppa» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 221v; Z.618.17) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 18: Francesco Susinno, *Ritratto di Giovanni Fulco*, matita rossa e matita nera su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Giovanni Fulco.» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 233; Z.618.18) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 19: Francesco Susinno, *Ritratto di Agostino Scilla*, matita rossa e matita nera su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso con parte sovrapposta alla cornice, iscrizione «Agostino Scilla.» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 241; Z.618.19) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

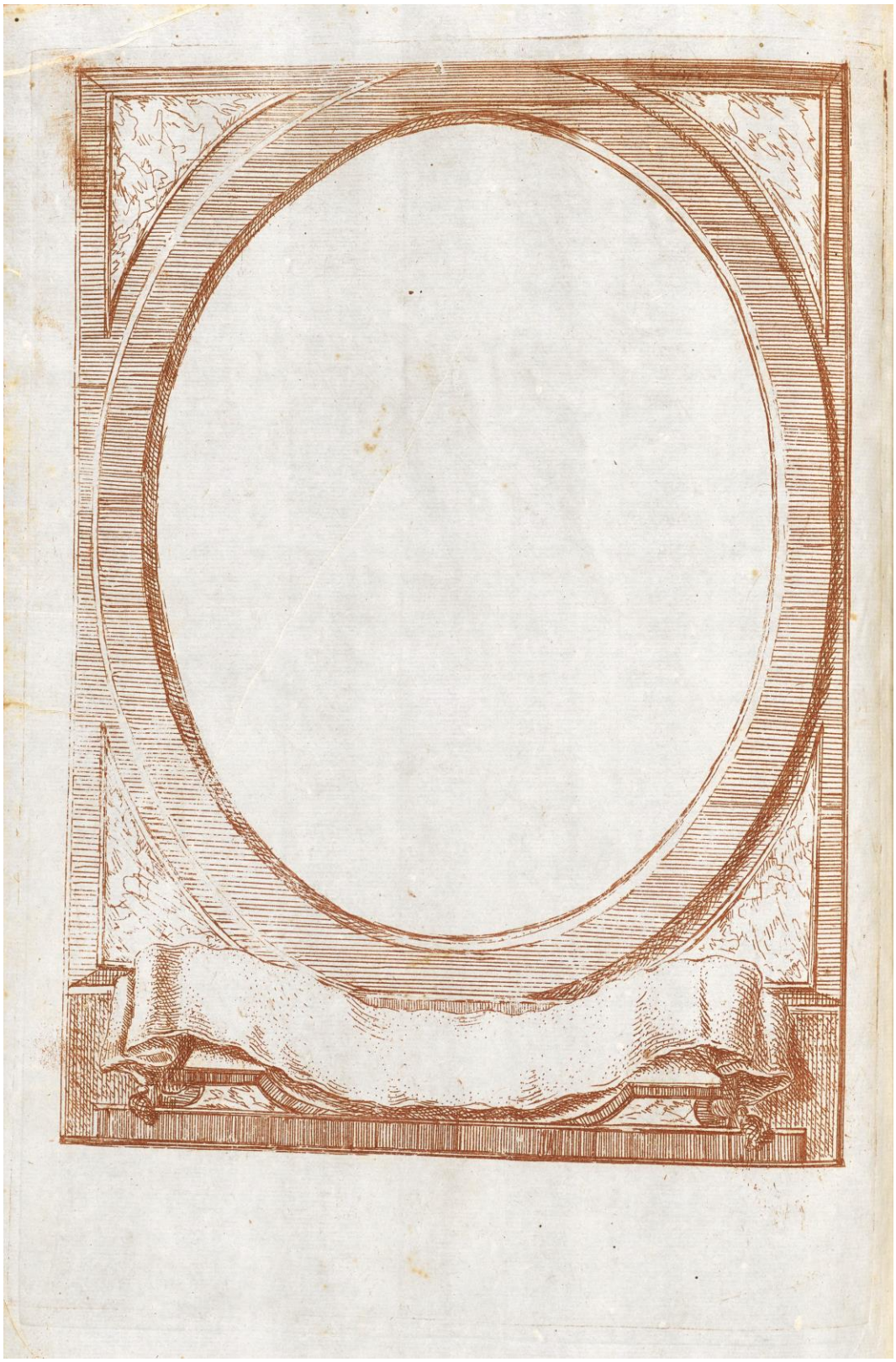


Fig. 20: Francesco Susinno, *Cornice*, incisione a inchiostro rosso (SUSINNO ms. 1724, c. 266v; Z.618.20) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

Fig. 21: Francesco Susinno, *Ritratto di Filippo Tancredi*, matita rossa su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizioni «Filippo Tancredi» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 277; Z.618.21) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)

BIBLIOGRAFIA MANOSCRITTA

SUSINNO ms. 1724
F. SUSINNO, *Le vite de' pittori messinesi, e di altri che fiorirono in Messina, istoria nella quale vengono descritte le opere insigni, le patrie, i costumi ed i ritratti loro* […] *Coll'aggiunta infine di una Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole, o tele logore*, ms. 1724, Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basilea, A45.

BIBLIOGRAFIA A STAMPA

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

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

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

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

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

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

CASINI 2004
T. CASINI, *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze 2004.

CLARK 1967
V. CLARK, *The Portraits of Artists Drawn for Nicola Pio*, «Master Drawings», 1, 1967, pp. 3-23.

COLLOBI RAGGHIANTI 1971
L. COLLOBI RAGGHIANTI, *Il* Libro de' disegni *ed i ritratti per le* Vite *del Vasari*, «Critica d'Arte», s. 3, 117, XVIII, 1971, pp. 37-59.

DE GENNARO 1985
R. DE GENNARO, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, «Prospettiva», 43, 1985, pp. 26-42.

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

DE PILES 1772
R. DE PILES, *L'idea del perfetto pittore per servire di regola nel giudicio, che si deve formare intorno alle opere de' pittori*, Venezia 1772 (edizione originale Parigi 1699).

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

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

FRANKLIN 2000
D. FRANKLIN, *Francisco de Holanda's Collection of Drawings by Polidoro da Caravaggio*, «Apollo», n.s., 457, 2000, pp. 12-21.

FRANKLIN 2010
D. FRANKLIN, *Some New Drawings by Polidoro da Caravaggio from His Sicilian Period*, «Master Drawings», 2, 2010, pp. 155-162.

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

GALLO 2003
A. GALLO, *Parte prima delle notizie di pittori e musaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia (Ms. XV.H.18.)*, trascrizione e note di M.M. Milazzo, G. Sinagra, Palermo 2003.

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

HARRIS 2007
A.S. HARRIS, *I disegni di ritratto di Gian Lorenzo Bernini*, in *Bernini pittore*, catalogo della mostra, a cura di T. Montanari, Cinisello Balsamo 2007, pp. 172-181.

HOPE 1985
D. HOPE, *Historical Portraits in the* Lives *and in the Frescoes of Giorgio Vasari*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno di studi (Arezzo 8-10 ottobre 1981) a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 321-338.

LA CORTE CAILLER 1905
G. LA CORTE CAILLER, *La pittura in Messina nel Quattrocento (da documenti in maggior parte inediti)*, «Archivio Storico Messinese», 1-2, 1905, pp. 66-101.

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

LO NOSTRO 2016
G. LO NOSTRO, *Da Vasari a Roger de Piles. Il paradigma vasariano nella storiografia artistica francese tra il XVII e il XVIII secolo*, in *Vasari als Paradigma. Rezeption, Kritik, Perspektiven / The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives*, atti del convegno (Firenze 14-16 febbraio 2014), a cura di F. Jonietz, A. Nova, Venezia 2016, pp. 265-273.

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

MANDEL 1967
G. MANDEL, *L'opera completa di Antonello da Messina*, Milano 1967.

MARABOTTINI 1969
A. MARABOTTINI, *Polidoro da Caravaggio*, I-II, Roma 1969.

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

MOIR 1962
A. MOIR, [Recensione a] *Francesco Susinno,* Le Vite de' pittori messinesi*, ed. Valentino Martinelli, Florence, Casa editrice Felice Le Monnier, 1960. Pp. 391, 24 pls. L. 3500. (Vol. I, Pubblicazioni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Messina.)*, «The Art Bulletin», 2, 1962, pp. 149-150.

MONBEIG GOGUEL 2013
C. MONBEIG GOGUEL, *«Il disegno che è disegno nostro». Vasari e la pratica del disegno nelle* Vite*, con una proposta per Agnolo di Donnino e il ritratto di Benedetto da Rovezzano*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle* Vite *del 1550*, atti del convegno (Firenze 26-28 aprile 2012), a cura di B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova, Venezia 2013, pp. 341-358.

MORETTI–ROBERTS 2018
L. MORETTI, S. ROBERTS, *From the* Vite *or the* Ritratti*? Previously Unknown Portraits from Vasari's* Libro de' Disegni, «I Tatti. Studies in the Italian Renaissance», 1, 2018, pp. 105-136.

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

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

PERINI FOLESANI 2016
G. PERINI FOLESANI, *A proposito di Roger de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito* (*Dialogue sur le coloris*, Parigi 1673), a cura di G. Perini Folesani, S. Costa, Firenze 2016, pp. 1-136.

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

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

POMMIER 2003
E. POMMIER, *Il ritratto. Storia e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*, Torino 2003 (edizione originale *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Parigi 1998).

POSSELT 2013
C. POSSELT, *Das Porträt in den Viten Vasaris. Kunsttheorie, Rhetorik und Gattungsgeschichte*, Colonia 2013.

PRINZ 1963
W. PRINZ, *La seconda edizione del Vasari e la comparsa di* Vite *artistiche con ritratti*, «Il Vasari», n.s., 1, 1963, pp. 1-14.

RIDOLFI 1648
C. RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte overo Le vite degli illustri pittori veneti, e dello Stato*, I-II, Venezia 1648.

ROSSI 2002
M. ROSSI, *Ultimi ragguagli di Parnaso. Un percorso tra gli studi seicenteschi sui rapporti penna-pennello*, «Studiolo», 1, 2002, pp. 221-241.

SCRITTI D'ARTE DEL CINQUECENTO 1971-1977
Scritti d'arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, I-III, Milano-Napoli 1971-1977.

SIMONATO 2010
L. SIMONATO, *Dalle* Vite *di Vasari all'*Academie *di Sandrart: fonti e modelli per i ritratti della* Teutsche Academie, in *Le* Vite *del Vasari. Genesi, topoi, ricezione* / *Die* Vite *Vasaris. Entstehung, Topoi, Rezeption*, atti del convegno (Firenze 13-17 febbraio 2008), a cura di K. Burzer, C. Davis *et alii*, Venezia 2010, pp. 271-292.

SOHM 2000-2001
P. SOHM, *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di M. Lucco, I-II, Milano 2000-2001, II, pp. 725-756.

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

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

WATERHOUSE 1962
E. WATERHOUSE, [Recensione a] *Le Vite de' Pittori Messinesi di Francesco Susinno*. Testo introduzione e note bibliografiche a cura di Valentino Martinelli, «The Burlington Magazine», 694, 1962, pp. 39-40.

ABSTRACT

Una necessaria riflessione sui ritratti di artisti realizzati a matita rossa e nera e inseriti nel manoscritto *Le vite de' pittori messinesi* di Francesco Susinno è proposta in queste pagine in cui si analizzano, attraverso la preziosa fonte che è il testo stesso, le posizioni dell'autore nei confronti del disegno e della ritrattistica e il ruolo di documenti storici affidato ai ritratti. L'analisi diretta del volume presso il Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basilea ha consentito anche di affrontare una serie di problematiche legate alla collocazione dei disegni tra le carte del manoscritto e alla loro autografia.

These pages offer a reflection about the portraits of artists in red and black chalk included in Francesco Susinno's manuscript *Le vite de' pittori messinesi* and analyse, through the precious source that the text itself is, the author's views on drawing and portraiture and the role of the portraits as historical documents. The study of the original volume at the Kupferstichkabinett of the Kunstmuseum in Basel permits us to deal with a series of questions too, concerning the position of the drawings among the manuscript pages and their autography.