

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 26/2021



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

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

A cura di

Barbara Mancuso

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

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

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

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

a cura di Barbara Mancuso

Progetto di ricerca

SusED – Susinno Edizione Digitale

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

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

Università di Catania

Principal Investigator

Barbara Mancuso

INDICE

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

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

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 sariano degne di porsi sotto cristalli in nobili gabinetti»¹ cui, fra numerosi altri richiami a disegni di ogni genere e artista, fa riferimento Francesco Susinno² 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 mezzo 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, abbia 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 tecniche⁶, 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 Vasari⁷. 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: «da 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 equal 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 perfezione 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 scarsa 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 attenzione¹³. 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 Susinno¹⁴ documentata dalle fonti d'archivio¹⁵ 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 ritratti¹⁶.

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 disegni¹⁷ – 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 Dyck [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 fisionomia²¹.

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 vasariana²². 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 Vasari²⁴, attraverso Ridolfi, Soprani, Malvasia e Bellori, molte biografie artistiche erano corredate dalle effigi degli artisti²⁵. 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 dilettere 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 RAGGHIANI 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 dilettere 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 essempli, 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 crucciato, 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 fisionomie³⁸.

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 celebratissima³⁹.

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 trattene fermo in Messina: ed appresso a questa donna ritrovossi il suo ritratto il quale a' di 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 dilettere 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 storico⁴⁵, 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 vasariana⁴⁶, 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 mosca 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 Polidoro⁵⁰. Per quanto Martinelli vi rintracci una ispirazione vasariana⁵¹, 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 pontefice⁶².

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 palesata 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 capo⁶³.

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 praticare all'originale⁶⁴.

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 «fiori 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 verisimili 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 Spagna» (*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 Ferrante⁷⁸, mentre sono elencati ritratti dei più noti Catalano il Giovane, Quagliata⁷⁹, Maroli⁸⁰, Scilla⁸¹, Antonio Madiona⁸² e Filippo Tancredi⁸³ come anche frequenti sono i richiami ai più celebri ritrattisti, da Tiziano⁸⁴ 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 Dyck⁸⁷. 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 Palermo⁸⁸ 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 Bellori⁹¹, e per Catalano il Giovane, Maroli, 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 ammantato⁹⁴.

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'opera⁹⁵, 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'artista⁹⁶, 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 carte⁹⁷. 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 perdita *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 fotografie⁹⁸, 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 ritenere¹⁰¹, 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 Basilea¹⁰² e con un numero di fogli complessivo (367 cc.) documentato da Allegranza alla metà del secolo¹⁰³; 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 Basilea¹⁰⁴. 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 Basilea¹⁰⁵. 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 destra¹⁰⁶, 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 svizzera¹⁰⁷.

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 FÜSSLER 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 Ryhner 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 verso¹⁰⁹; il ritratto di Catalano il Vecchio è su un foglio aggiunto, non numerato¹¹⁰, 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 Alibrandi¹¹¹) 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 ospitarlo¹¹²; l'opposta circostanza della dimensione maggiore del ritratto di ignoto, senza cornice né cartiglio, rispetto alla misura consueta dell'ovale¹¹³; 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 ritratto¹¹⁴: 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 Bernini¹¹⁵ 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 Susinno¹²⁰, 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 tocalapis»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 artisti¹³⁴ e di qualche collezionista, confermando una dimestichezza di conoscitore oltre che di pittore, se le due dimensioni possono essere distinte¹³⁵.

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 Fulco¹³⁶ (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 doppio 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 durezza. 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 Cattalanesi / detto l'antico.» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, tra c. 104 e c. 105; Z.618.8) (Bildraten 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*)

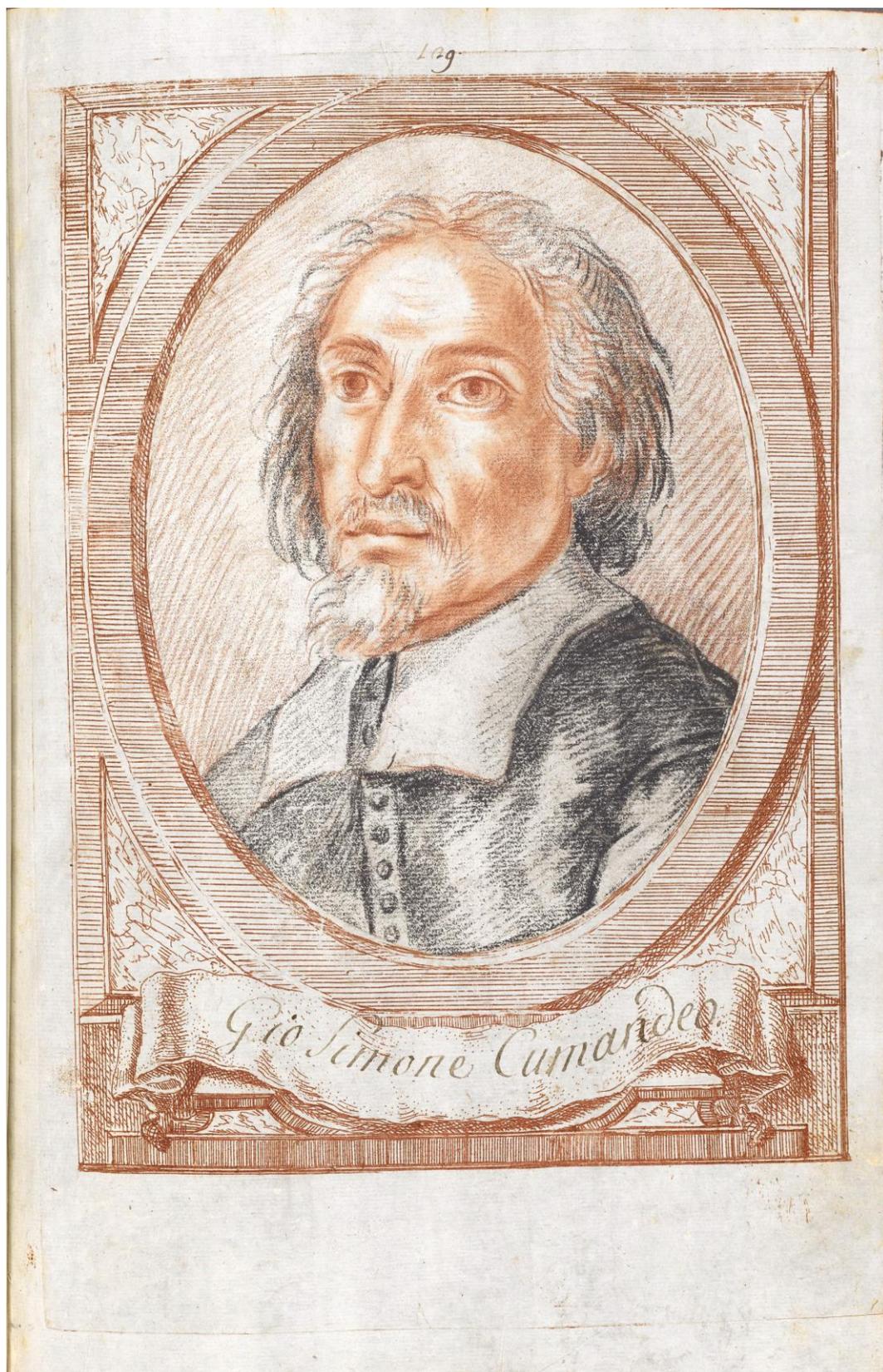


Fig. 10: Francesco Susinno, *Ritratto di Giovanni Simone Comandé*, matita rossa e matita nera su carta incollata entro cornice incisa a inchiostro rosso, iscrizione «Gio Simone Comandeo.» a inchiostro nero entro il cartiglio della cornice incisa (SUSINNO ms. 1724, c. 129; Z.618.10) (Bildaten gemeinfrei - 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 Antonino 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 «Antonio Catalani 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 Maroli*, 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) (Bildraten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel)

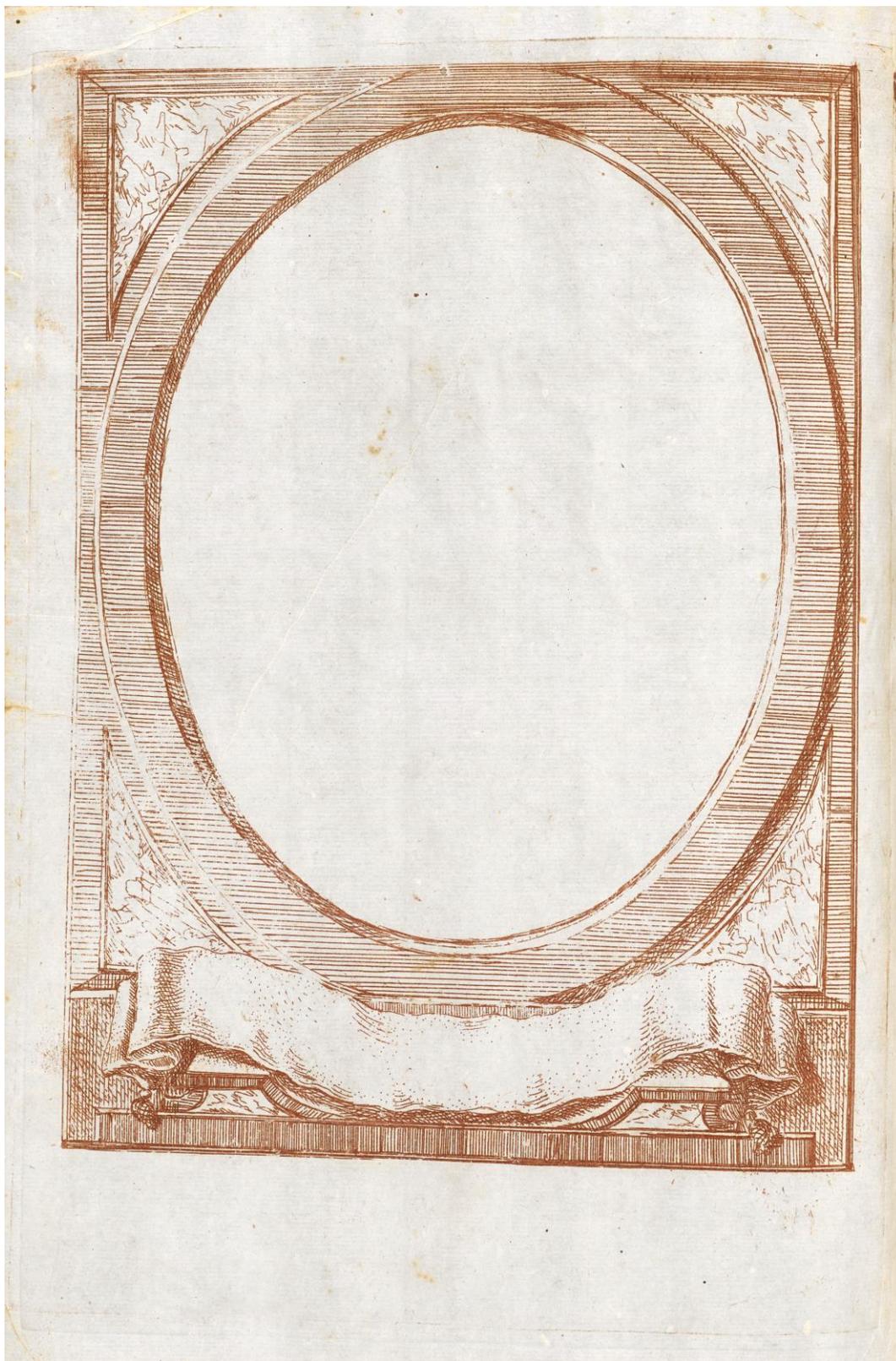


Fig. 20: Francesco Susinno, *Cornice*, incisione a inchiostro rosso (SUSINNO ms. 1724, c. 266v; Z.618.20) (*Bilddaten gemeinfrei - Kunstmuseum Basel*)



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) (Bildaten 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

ALLEGGRANZA 1755

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

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 RAGGHIANI 1971

L. COLLOBI RAGGHIANI, *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 giudizio, 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 Probativa 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 ovvero 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. Genesis, 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 Michelagnolo 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.