



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE

DOTTORATO DI RICERCA IN
STUDI SUL PATRIMONIO CULTURALE - XXIX CICLO

Teresa Maria Letizia Russo

GIOVANNI BATTISTA QUAGLIATA (1603 ca. - 1673).

**Un artista del barocco siciliano fra tardo
caravaggismo e classicismo**

COORDINATRICE

Chiar.ma Prof.ssa Grazia Pulvirenti

TUTOR

Chiar.mo Prof. Valter Pinto

TRIENNIO ACCADEMICO 2014 - 2016

INTRODUZIONE

Premessa

Esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. [...] A noi, come ad ogni generazione che fu prima di noi, è stata consegnata una *debole* forza messianica, a cui il passato ha diritto.

[...] In ogni epoca bisogna tentare di strappare nuovamente la trasmissione del passato al conformismo che è sul punto di soggiogarla. [...] Il dono di riattivare nel passato la scintilla della speranza è presente solo in *quello* storico che è compenetrato dall'idea che neppure i morti saranno al sicuro dal nemico, se vince.

Il materialista storico [...] fa saltar fuori una certa vita dalla sua epoca, una certa opera dal corpus delle opere di un autore. Il profitto del suo procedere consiste nel fatto che *in un'opera* è custodita e conservata tutta l'opera, *nell'opera* intera l'epoca e *nell'epoca* l'intero corso della storia. Il frutto nutriente di ciò che viene compreso storicamente ha al suo *interno*, come seme prezioso ma privo di sapore, il tempo.

Walter Benjamin,
Sul concetto di storia, 1942

Questo lavoro desidera recare il suo contributo alla conoscenza del nostro patrimonio storico-artistico indagando nuove possibilità e risorse, imboccando strade meno battute, oppure ancora facendo “saltar fuori”, fra le pieghe delle carte, una nuova “trasmissione del passato”.

Studiare sistematicamente “*un'opera*” in cui sia “custodita e conservata tutta l'opera” per alimentarne – oltre la salvaguardia, la manutenzione, la promozione – il desiderio stesso di salvaguardare: di conoscere e riconoscersi; e ricordare.

Il “profitto” consiste questa volta nel mostrare in che modo, fra i linguaggi codificati dalla tradizione, i gusti e le richieste dei committenti, e con il peso non indifferente esercitato dagli orientamenti artistici prevalenti, un messinese – Giovanni Battista Quagliata in Sicilia alla metà del Seicento – sia stato capace di armonizzare o innovare le diverse tendenze, portando a compimento la

sua originale proposta artistica. Divenendo anche un modello figurativo per la generazione successiva.

Tra gli obiettivi di questa ricerca vi è stato sin da principio quello di incoraggiare l'avvio di nuove, indispensabili quanto auspicate operazioni di restauro e valorizzazione delle opere interessate dalla mia ricerca. Una chiamata all'appello a cui ho avuto il privilegio di prendere parte, collaborando in prima persona alla messa in salvo 'corporea' e materiale di un'opera d'arte; immateriale, virtuale di altre; al ritrovamento fisico, o alla riscoperta critica di altre ancora¹.

Si dovranno poi, certamente mettere in conto le perdite irrimediabili di opere d'arte, le false piste, le ridipinture e i ritocchi – gli abbagli attributivi, ragionevoli motivati, o più semplicemente le ipotesi; ma non saranno da meno i ritorni, le 'riesumazioni' (digitali) del patrimonio e della memoria. E infine, anche, le tanto sospirate scoperte.

Nel corso degli anni '70 del Novecento, più di una volta in diverse circostanze Giovanni Previtali, occupandosi di bilanci storico-critici e di periodizzazioni in fatto d'arte, nell'Italia meridionale, e appellandosi al buon senso dei connazionali faceva riferimento – e affidamento – ad alcuni artisti, in modo particolare².

Fra le "colonne portanti", insieme con gli "assi" che Previtali teneva nel pugno, Quagliata ritorna. *Clarior*. E con lui almeno Rodriguez Minniti Carreca e Novelli, «per indicare solo qualche nome fra i tanti artisti di livello "nazionale" che in Sicilia hanno avuto la disgrazia di operare».

L'attenzione, l'interesse e le sollecitazioni di una critica che vuole essere di parte e profondamente essendolo, può perciò a buon diritto permettersi anche pochi ma significativi strali di pungente agguerrita ironia (contro «i superficiali giudizi negativi di chi l'arte meridionale non conosceva», contro un'ottica sempre pronta a ostentazioni e indefessi additamenti di "provincialismo"), per un manifesto che nella sua essenza è una pura "chiamata alle armi", della resistenza, al collasso delle opere.

¹ Per il primo di questi casi, mi riferisco al restauro della *Messa di San Gregorio* di Giovanni Battista Quagliata, 1639, olio su tela, 465×374 cm (inventario n° 4695; vecchio inventario n° 263) Messina, Museo Interdisciplinare Regionale Maria Accascina. Il progetto di restauro è stato ufficialmente approvato dalla Direttrice del Museo Regionale di Messina, dott.ssa Caterina Di Giacomo, in data 19/08/2014. La splendida tela, collocata in origine nella Chiesa di San Gioacchino, risultava ormai praticamente non più leggibile. L'intervento conservativo, realizzato ad opera della ditta Geraci è iniziato nel luglio 2014 ed è stato portato a termine nel corso dello stesso anno, come si vedrà meglio in seguito.

² Cfr. Giovanni Previtali, *Il Vasari e l'Italia meridionale*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976, p. 695 e, dello stesso autore, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima a cura di Giovanni Previtali, *Materiali e problemi*, vol. I *Questioni e metodi*, Torino 1979, p. 81. Nel 1979 Previtali affermava: l'Italia meridionale, nella prima metà del Seicento, è capace di «produrre autonomamente opere d'arte di buona levatura» (e citava perciò fra gli altri, a scopo esemplificativo, Giovanni Battista Quagliata); e poi ancora aggiungeva: il fatto fondamentale è che «in nessun caso, né in Italia settentrionale né in quella meridionale, la seconda metà del secolo è neppur lontanamente paragonabile alla prima» – anche se «per quanto riguarda Roma ed il Meridione, il momento di massimo cedimento sembra essere alquanto ritardato, al pari della successiva ripresa settecentesca». *Ibidem*.

Insomma, e alla nazione: prima di chiedere conto agli artisti, diamo conto di noi stessi.

Le opere d'arte «non importanti» giacciono infatti abbandonate, non vengono protette, non sono restaurate, non sono, nella maggior parte dei casi, nemmeno decentemente fotografate. Le loro condizioni di sporcizia, di decadenza fisica, le rendono [...] del tutto inappetibili ai palati viziati, drogati, dei critici assuefatti alle tele super-restaurate, splendenti, bene illuminate, presentate quotidianamente nella miriade di mostre che il mercato antiquario direttamente, o più spesso indirettamente, promuove³.

Ma veniamo adesso al triplice risveglio messinese di coscienze. Per Quagliata infatti, e nell'ordine: agli sgoccioli degli anni '80, in pieni anni '80 e all'inizio degli anni '90, due tesi di laurea ed il profilo di De Gennaro sono nati, in certo senso, anche dal "parto" della critica militante di Previtali: Concetta Rizzo, *Giovanni Battista Quagliata, pittore messinese (1606 – 1673)*, Università degli Studi di Messina, Facoltà di Magistero, Istituto di Storia dell'Arte, relatore Prof.ssa Fiorella Sricchia Santoro, a.a. 1978-1979; Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata, «Prospettiva»*, ottobre 1985; Carmela Maria Rizzo, *Giovan Battista Quagliata (1603 – 1673)*, Università degli Studi di Messina, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Lettere Moderne, relatore Prof.ssa Teresa Pugliatti, a.a. 1991-1992.

La critica, l'indagine storico-artistica "per verba" vorrei che fosse, essenzialmente metodologicamente figlia... di una «mano»; così era anche un particolare tipo di architettura concepita dal suo padre e inventore: organica.

Perché non lasciare che le pareti, i soffitti, i pavimenti siano "visti" come parti componenti l'uno dell'altro, e fare in modo che le loro superfici fluiscano l'una nell'altra? Ottenere la continuità nel tutto, eliminando tutte le sovrapposizioni [...]: il concetto che un intero edificio può "crescere" da determinate condizioni come una pianta cresce dal suolo, eppure essere libero di essere se stesso, di "vivere la propria vita secondo la natura dell'uomo". Nobile quanto un albero in seno alla natura, ma figlio dello spirito umano. [...]

Che cos'è a rendere espressiva la mano? Fluente linee continue e superfici continue che esprimono di continuo l'articolabile e articolata struttura della mano come un tutto. La linea è da noi concepita come linea della mano, i vari piani come le superfici della mano⁴.

³ Giovanni Previtali, *Il Vasari e l'Italia meridionale* cit., pp. 694-696.

⁴ Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, New York 1932 [trad. it. *Io e l'architettura*, traduzione di Bruno Oddera, vol. I, Milano 1955, pp. 228-229]; cfr. Emilio Battisti ed Ezio Bonfanti, *Architettura, urbanistica e disegno industriale*, vol. XXXIII, Milano 1967, p. 355.

Seguire, prendendone nota il germinare della storia (o della “mano”) in tutte le sue direzioni e coinvolgimenti; imprimerle una forma duratura, duttile, capace di seguire le necessità, la plasticità delle “linee” e dei “piani”, il loro dipiegarsi nello spazio e nel tempo.

PRIMA PARTE. ITINERARIO BIOGRAFICO E ARTISTICO

I. “Opacità” e ricerca

Laribus tuum miscet numen.
Agli dei Lari mescolerà la tua immagine.
Palazzo Giustiniani
Iscrizioni ornamentali, 1937

Per cominciare, adesso, e nell'intento di fare tanto della storia quanto della critica d'arte onesta, ho bisogno di prendere in prestito – e con gratitudine alla fine restituire, per muovere i miei passi più faticosi e più veri – le parole adoperate da Ginzburg nella sua *Microstoria: due o tre cose che so di lei*.

Vista attraverso gli occhi di Fabrizio del Dongo, la descrizione della battaglia di Waterloo che per suo tramite Stendhal ci consegna, reca con sé “gravidi e vivaci” i frutti del paradigma metodologico, e perciò del mestiere dello storico – così come lo intende uno dei nostri più grandi contemporanei...

Ginzburg: «I personaggi romanzeschi facevano emergere la penosa inadeguatezza con cui gli storici avevano affrontato l'evento storico per eccellenza (o presunto tale) [la battaglia]. Si trattava di una vera e propria sfida intellettuale».

Perché è qui – in un'ottica qualitativa e non quantitativa, che non rinuncia a «mettere in discussione gli strumenti di lavoro dello storico» – che secondo Ginzburg va cercata la specificità della microstoria italiana; e precisamente, in questa «scommessa conoscitiva».

L'analisi ravvicinata di una «documentazione circoscritta, legata a un individuo altrimenti ignoto», con tutte le lacune proprie della documentazione storica – dove le ipotesi, i dubbi e le incertezze diventano «parte della narrazione», per quanto la ricerca della verità diventa «parte

dell'esposizione della (necessariamente incompleta) verità raggiunta» – infatti, è basata sull'«acuta consapevolezza che tutte le fasi della ricerca sono *costruite*», e mai date⁵.

Dalla letteratura, l'insistenza sulla «precarietà» del nostro rapporto col passato; un passato che, «nonostante tutto, non è inattingibile».

È ancora una volta la microstoria che, prendendo in esame tanto «temi di importanza acquisita», quanto temi precedentemente ignorati o «relegati in ambiti ritenuti inferiori come la storia locale», col suo «sguardo ravvicinato» sulle cose ci consente di cogliere qualcosa che «sfugge alla visione d'insieme» (o macrostoria). Al contempo, mantenendo un braccio di ferro serrato con quest'ultima – la storia generale – la microstoria è capace di implicazioni, le più eterogenee: implicazioni che costituiscono al tempo stesso la sua massima difficoltà e la sua massima «ricchezza potenziale».

Gli anni Settanta hanno testimoniato la nascita, o almeno il battesimo, di un nuovo genere di storia, la «microstoria», che viene associata a un piccolo gruppo di ricercatori italiani, fra cui Carlo Ginzburg, Giovanni Levi ed Edoardo Grendi. [...]

In primo luogo la microstoria è stata una reazione a un certo stile di storia sociale, modellato su quello della storia economica, che prevedeva quindi l'impiego di metodi quantitativi e di descrizioni di tendenze generali, mentre erano scarsamente prese in considerazione la varietà e la specificità delle culture locali. [...] Inoltre la microstoria è nata dall'incontro con l'antropologia, che offriva un modello alternativo: quello di una ricerca allargata che, lasciando posto alla cultura, garantiva libertà dal determinismo economico e sociale e permetteva di mettere a fuoco gli individui, di scorgere i singoli volti entro una folla. Il microscopio offriva un'alternativa allettante al telescopio, permettendo agli individui concreti e alle esperienze locali di rientrare nella storia.

Infine la microstoria è stata una conseguenza della crescente disillusione nei confronti della cosiddetta «grande narrazione» [...]. C'è un ovvio parallelismo tra la critica che gli storici fanno di questa grande narrazione e quella del cosiddetto «canone», definito sulla base dei principali autori nella letteratura o dei grandi pittori nella storia dell'arte occidentale. Al fondo di queste critiche si può anche scorgere [...] un richiamo forte al valore delle culture regionali e delle conoscenze locali⁶.

La restituzione di un «cosmo». *Il cosmo di un mugnaio del '500: arte, maniera, metodo della critica sperimentale*. Ecco *Il formaggio e i vermi* (Torino 1976); ecco una risposta aperta, manifesta al rapporto tra «ipotesi di ricerca e strategie narrative»⁷.

⁵ Carlo Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano 2006, pp. 243, 252, 254, 256-257, 266. Altrove, a proposito delle fonti, lo storico torinese aveva scritto: «potremmo paragonarle a vetri deformanti. L'analisi della distorsione specifica di ogni fonte implica già un elemento costruttivo. Ma la costruzione [...] non è incompatibile con la prova; la proiezione del desiderio, senza cui non si dà ricerca, non è incompatibile con le smentite inflitte dal principio di realtà. La conoscenza (anche la conoscenza storica) è possibile». Cfr. *Idem, Introduzione, in Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano 2000, p. 49.

⁶ Peter Burke, *What is Cultural History?*, Cambridge 2008 [trad. it. *La storia culturale*, traduzione di Domenico Giusti, Bologna 2009, pp. 62-63].

⁷ Carlo Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei* cit., pp. 256, 258, 264, 266 e 268.

Fuori dal singolo caso o episodio comunque, per tutti, vige una regola di base, punto di partenza irrinunciabile e universale: nella ricerca come nella vita, «districare l'intreccio di vero, falso, finto» è la «trama» del nostro stare al mondo. Il vero è un «punto d'arrivo», non un punto di partenza⁸. La conoscenza del passato perciò, è per noi inevitabilmente «incerta, discontinua, lacunosa: basata su una massa di frammenti e di rovine»⁹.

Leggere la realtà bisogna, «a ritroso, partendo dalla sua opacità» (per quell'idea cara a Proust e che esprime pienamente un ideale, di ricerca, che ci sentiamo in dovere di sottoscrivere) e per evitare di rimanere «prigionieri degli schemi dell'intelligenza». Dalla parte di Ginzburg nel «gioco di scacchi della ricerca» della verità dove mentre le maestose torri disciplinari «procedono implacabilmente in linea retta», anche noi ci muoveremo per via di domande e risposte «formulate in forme narrative»: come il genere saggistico si muove, ossia, come il cavallo. «In maniera imprevedibile»¹⁰.

E tanto il messinese Quagliata quanto la sua opera, alla stregua di uno «scarto» o «spostamento laterale improvviso rispetto a una traiettoria data» – quella «mossa del cavallo» come elaborazione alternativa in seno alla lingua corrente barocca (la «traiettoria data») – sono capaci di introdurre uno «spostamento laterale improvviso» e dunque finalmente, fatalmente consegnare a noi la migliore opportunità di “strappare” il passato al conformismo che è (per lo meno) sul punto di offuscarlo.

Per scrivere la storia, e l'arte – come è stato osservato – da un punto di vista altro rispetto a quello del «vincitore di turno»¹¹.

E, vorrei aggiungere: a ben vedere, il “frutto nutriente” che ospita in grembo il “seme” del tempo non conosce per sé vinti, né vincitori.

⁸ *Idem*, *Introduzione*, in *Il filo e le tracce* cit., p. 13

⁹ *Idem*, *Descrizione e citazione*, in *Il filo e le tracce* cit., p. 38.

¹⁰ *Idem*, *Introduzione*, in *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Milano 2002, pp. 13-14.

¹¹ Cfr. Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, vol. I cit., pp. 322-323. L'ascolto diretto, supplementare e per così dire 'vis-à-vis', del pensiero di Peter Burke che ho fra gli altri avuto la fortuna di sperimentare il 23 novembre del 2016 presso il Coro di Notte dell'Università di Catania – la «Cenerentola delle discipline storiche», la storia culturale nelle mani dello studioso britannico mirava questa volta a gettar luce sull'esilio, *I fuoriusciti della storia della conoscenza (1500-2000)* – mi ha permesso di chiarire ulteriormente e di mettere ancor meglio a fuoco il significato della mia domanda, la ragione della mia ricerca, fin dentro al cuore di una storia... particolare. È possibile conoscere una determinata fisionomia di uomo e di artista quando gran parte dell'operato di questi è perduto, manomesso, distrutto? È possibile, attraverso la conoscenza di questo individuo 'salvare' un tempo ed un luogo, o parte di esso? Disperso, reduce? Aspettarsi esiti imprevisi, ribaltare la prospettiva; lavorare sulle potenzialità della contingenza: non arrendersi al “conformismo”. Indagini su di un pittore del Seicento. Indagini su di un'identità: *Giovanni Battista Quagliata (1603 ca. – 1673). Un artista del barocco siciliano tra tardo caravaggismo e classicismo*. Questa maieutica delle discipline, la storia culturale, il “gioco di scacchi della ricerca” del quale – come miniera inesauribile – siamo tutti chiamati eredi, costituisce io credo il luogo non luogo di ognuno, e lo riconosco come il terreno più adatto a coltivare questo che si può star certi sarà un appassionato esperimento su di una ennesima possibilità che è stata: è stata una “mossa del cavallo”, è stato uno “spostamento laterale improvviso”, che valeva la pena di essere “compreso”... “al suo interno”. Ci è stata offerta, e ci verrà offerta ancora, di continuo una grande opportunità: quella di una intelligenza, da trasmettere, e di una memoria, da salvare. Ivi, p. 7.

In definitiva, dunque, la ricerca coincide con il viaggio: un'arca moderna con rotta su noi stessi. Saranno perciò, soprattutto carte in viaggio per il mondo, mosse dal vento.

Questo è uno dei modi possibili di leggere la realtà (della ricerca...); certamente “a ritroso”, e partendo dalla sua iniziale “opacità”.



Giovanni Battista Quagliata. L. Guerrera incisore.
In: G. G. Cacopardo, *Memorie*, Messina 1821. BRUM, Rari B19

II. Vita di Giovanni Battista Quagliata, il “Cortona di Messina”

1.1 La famiglia Quagliata (fra dubbi, ipotesi e qualche certezza); l'avvio all'arte di Giovanni Battista

«Da anni inseguo un personaggio o forse un fantasma: il pittore messinese del 1600 Giambattista Quagliata».

Prendo in prestito le parole di chi, con il messinese del Seicento, rivelava qualcosa in più di una semplice ‘comunanza’ genetica¹²; prendo oggi in prestito il buon tripode su cui siede una Quagliata, per auspicio e per vessillo.

L'anno di nascita di quel messinese, «uomo manieroso e di gratissimo tratto», così come lo si ricava dalla nostra fonte più antica, e più completa, è il 1603¹³. Se questa data viene poi messa in

¹² Iana Quagliata, *Giambattista Quagliata, Pittore e Architetto del '600*, Monza 2006.

¹³ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi, e di altri che fiorirono in Messina* [ms. 1724], testo, introduzione e note bibliografiche a cura di Valentino Martinelli, Firenze 1960, pp. 188 e 198. Nella *Vita di Giovanni Quagliata pittore, architetto, e cittadino messinese* si legge: «Comparve nell'alma città (giovanetto che non arrivava alli ventiquattro anni)»;

relazione con l'altra – quell'approssimativo 1605 che si desume dagli Stati d'Anime dell'Archivio Storico del Vicariato, lo scarto ottenuto è minimo, accettabile, così come il margine di incertezza che ne risulta¹⁴.

Seguendo per un verso Susinno (Grano, Cacopardo) e per un'altro le giuste prudenti avvertenze espresse da una contemporanea (Percy), noi oggi cautamente lo diremo nato: intorno al 1603.

Giovanni Domenico Quagliata pittore romano, (che abitava in Messina) e Francesca Le Donne messinese, furono i genitori di Giovanni. Applicato dagli stessi allo studio delle lettere ed appena fattosi adulto, lasciò di poterle proseguire per la morte del padre come anche della madre. Di più un suo fratello maggiore, chiamato Andrea, pittore di professione, gli fe' dall'intutto abbandonare la scuola, perché il volle totalmente applicato al disegno appresso di sé, sotto la cui disciplina die' ben tosto saggio della futura riuscita. Impaziente lo stesso fratello di più aspettare, voleva che tirasse giù quadretti, acciò servisse così al sostentamento della loro famiglia¹⁵.

Nell'iniziale avvio allo “studio delle lettere” e dunque al disegno, e nel successivo apprendistato dei «rudimenti dell'arte dal fratello maggiore Andrea, derivante dai Comandè, stimati pittori messinesi della fine del cinquecento educati a Venezia»¹⁶, il punto di accesso alla primissima impenetrabile formazione messinese del nostro.

ma ancora, soprattutto: «Nella sua patria santamente morì (come si spera) carico di anni settanta, alli 2 di febbraio del 1673». Ivi, pp. 187-188, 198. Cfr. inoltre: Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, Napoli 1792, ristampa dell'edizione napoletana con premessa e note di Giovanni Molonia e presentazione di Francesca Campagna Cicala, Messina 2000, p. 108 e Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX*, Messina 1821, p. 159. Le due fonti successive (1792 e 1821) ne daranno infatti notizia attingendo alla prima [ms. 1724] al modo dei ‘vasi comunicanti’: Susinno – Grano – Cacopardo. Ovvero: Gaetano Grano, nel fornire una sintesi all'Hackert per le sue *Memorie* aveva attinto al manoscritto susinniano con ogni probabilità grazie a Luciano Foti (il quale possedeva una ricchissima collezione di disegni e di manoscritti; fra questi vi erano appunto anche *Le Vite*); Cacopardo dal canto suo, e per sua diretta ripetuta ammissione, conosceva benissimo l'Hackert, sua principale fonte. Su questo argomento mi piacerebbe rinviare ai miei: *Ugo Fleres. Gli scritti d'arte. Tra edito e inedito*, Catania 2012, p. 311; *Il Seicento pittorico a Messina: un Quagliata ritrovato*, «Agorà», luglio-settembre 2014, p. 63.

¹⁴ Roma, Archivio Storico del Vicariato [d'ora in poi ASVI], *Status Animarum* San Nicola in Arcione (1636-1640), vol. 45, 1636, c. 8v. E infatti, come è già stato altrove rilevato da Ann Percy: «The *Stati d'Anime* are not consistently accurate in listing ages»; Giovanni Battista Quagliata «would appear from the lists to have been born c. 1605 (par. S. Nicola in Arcione, an. 1636, f. 8v: aged 30), although his dates are usually given as 1603-1673». Ann Percy, *Castiglione's Chronology: Some Documentary Notes*, «The Burlington Magazine», CIX, 777, December 1967, p. 675.

¹⁵ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 188. Come si è avuto modo di appurare, e lo si vedrà più oltre, in realtà la madre di Giovanni risulterà “vivente” ancora molti anni dopo (su ciò cfr. note 32 e 138).

¹⁶ Cfr. Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata*, «Bollettino d'arte», gennaio 1922, p. 381. Dello stesso avviso di Mauceri è oggi anche Francesco Abbate il quale rimarca ulteriormente l'influenza di uno in particolare dei Comandè: Giovanni Simone Comandè (attivo tra il secondo Cinquecento e la prima metà del Seicento), figlio di Stefano ed a sua volta allievo di Deodato Guinaccia; un artista «legato a una cultura fiamminga e zuccaresca», e «affascinato dai risentimenti latamente “caravaggeschi” di un Paladino» che avrebbe sviluppato «un'influenza importante» non solo su Antonio Catalano il giovane ma anche e su altri artisti messinesi, tra cui Quagliata. Si veda: Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, tomo IV *Il secolo d'oro*, Roma 2009, p. 165.

Qualche anno addietro, sulla base di uno spunto di ricerca che mi è stato fornito a Roma durante le prime indagini compiute all'Accademia di San Luca, mi sono recata presso l'Archivio Storico Capitolino, e lì ho consultato le cosiddette *Rubricelle*, per gli anni che vanno dal 1628 al 1639.

Da questa indagine, condotta a tappeto per gli anni appena indicati (quelli del soggiorno di Quagliata a Roma, per restare entro l'intervallo di anni documentato da Francesco Susinno¹⁷) sono risalita alla presenza di un atto notarile del 1629, rogato dal notaio «Bonannus».

Nella *Rubricella* e poi nel documento in questione, compare un «Julius Quagliactes» o «Julius Quaglalactis de Tarantola Theatina»¹⁸. Le indicazioni che ci vengono fornite lascerebbero supporre che la città di provenienza di Julius debba essere identificata in: Taranta Peligna (Tarantola), un comune italiano in provincia di Chieti, in Abruzzo.

Il documento testimonia le oscillazioni del cognome di una famiglia abruzzese o di origini abruzzesi (evidentemente solo gradualmente prendendo «forma nuova», ovvero stabilizzatosi finalmente in Quagliata): perciò Quagliactes; Quaglalactis – delle cui oscillazioni, volgare-latino, troviamo ulteriori conferme in quel «Quaglalatte», o «Quaglalacte» (Carpeneto), o «Quagliolacte» (Taranta) che uno studioso di fine Ottocento riferisce in uno studio della metà del Quattrocento incentrato sul censimento dei “fuochi”, ovvero sugli elenchi delle persone dimoranti stabilmente nella valle del Sangro, e tenute al pagamento di un'imposta¹⁹.

Ma per completare il quadro intorno al cognome – e sue oscillazioni, aggiungiamo che a Roma, nel corso degli anni '30 del Seicento, il nostro pittore sarà menzionato variamente: «Quagliati» o «Quagliata ciciliano pittore»²⁰.

Almeno un ramo della famiglia – o di quello che va identificato con il nucleo originario della famiglia di Giovanni Domenico Quagliata “pittore romano, (che abitava in Messina)”, nonché padre

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Roma, Archivio di Stato [d'ora in poi ASR], Fondo 30 Notai Capitolini, Ufficio 2, vol. 107, Rubricella lettera S, cc. 713r, 713v, 736r è una «Quietantia dotis Sibia uxore Julij Quaglalactis» del 28 marzo 1629. Per l'interpretazione o identificazione della città di provenienza di Julius sono debitrice dei suggerimenti dell'eccezionale équipe di archiviste dell'Archivio di Stato di Roma. Per l'identificazione del notaio e per la variante del cognome (Quagliactes in alternativa al Quaglalactes del documento): Archivio Storico Capitolino [d'ora in poi ASC], *Rubricella*, Curia Capitolij, 1628-1631, s.v.

¹⁹ Infatti, come scrive lo studioso di origini acquilane, l'unico registro superstite ma incompleto della «numerazione de' fuochi del regno» (1447) che rimane nell'Archivio di Stato di Napoli riguarda parte dell'Abruzzo Citeriore il quale comprendeva allora «le terre poste di qua dalla Pescara, compresa Sulmona. [...] Non avrei quasi bisogno di dire, che molti cognomi del secolo XV sono spenti colle famiglie, molti hanno preso forma nuova, molti da una terra sono passati ad un'altra. La stessa osservazione faranno poi coloro “che questo tempo chiameranno antico”». Cfr. Nunzio Federigo Faraglia, *La numerazione dei fuochi nelle terre della valle del Sangro fatta nel 1447*, estratto da «Rassegna Abruzzese di storia ed arte», 5-6, Casalbordino 1898, pp. 5, 18-19, 27, 33. Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/fuoco/>.

²⁰ Per la prima citazione: Roma, Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca [d'ora in poi ASASL], *Accademici* (1633-1669), vol. 166, c. 16r. Per la seconda: Roma, ASV, *Status Animarum* San Nicola in Arcione (1636-1640), vol. 45, 1636, c. 8v. La stessa oscillazione (Quagliata-Quagliati) verrà registrata e riportata, ad esempio, nell'opera di un abate scrittore d'arte e incisore emiliano: l'*Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti* di Pietro Zani; cfr. *Indice generale*, parte prima, vol. XV, Parma 1823, p. 350.

di Giovanni Battista proveniva dunque molto probabilmente dall'Abruzzo, per poi giungere nell'Urbe.

Una parentela ed una presenza non altrimenti rilevabili, ma che potrebbero spiegarci le ragioni – da situarsi in un momento successivo – di certe relazioni sociali intrattenute dal figlio di Domenico, Giovanni Battista, una volta giunto a Roma, e negli anni del suo apprendistato: legami, unioni familiari durature, all'insegna di una coesione definita anche in base a «una comune provenienza geografica» (Abruzzo)²¹ sono da ritenersi assolutamente verisimili.

Ma spostiamoci in Sicilia. Due documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Messina gettano un fascio di luce intorno alla famiglia di Domenico Quagliata e Francesca Le Donne. Ne dava conto per la prima volta, nell'ottobre del 1985 Rosanna De Gennaro, su segnalazione di Caterina Ciolino.

Nel primo dei due documenti in questione, datato 8 dicembre 1619, compare un secondo fratello di Giovanni Battista, «Francesco Quagliata chierico». In quella circostanza il padre «Jo. Domenico 'pictor'» ed il figlio Andrea, agiscono insieme per conto appunto di Francesco, «in quel contesto assente». Essi ricevono dal vicino di casa di Francesco, tale Santo Romano, la quota di 16 tari per «un muro confinante» le rispettive case – del Quagliata e del Romano²².

Con il secondo dei due documenti, datato 8 aprile 1623, veniamo a conoscenza dell'esistenza di un'altra sorella per provvisoriamente (e in attesa di ulteriori testimonianze in proposito) concludere che la famiglia di Domenico e Francesca Quagliata doveva essere composta da un nucleo di almeno sei persone, la metà delle quali avevano esercitato o esercitavano la professione artistica.

Pietro Francesco Quagliata

restituisce una casa con giardino, situata in contrada San Leo, al padre Domenico che questi gli aveva donato perché potesse accedere agli ordini sacerdotali. Tale restituzione viene giustificata con il fatto che P. Francesco Quagliata rinuncia agli ordini, in quanto il valore della casa non era risultato sufficiente a coprire le spese di mantenimento nel clero, mentre la famiglia non aveva la possibilità di sostenerlo con altri mezzi perché povera, con altri figli e figlia nubile²³.

²¹ Laura Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699)*, Roma 2012, p. 67. Della famiglia acquilana dei Conticelli si dirà più approfonditamente oltre. Per questo si veda anche: Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, «Prospettiva», ottobre 1985, pp. 26-27 («Le radici romane della famiglia dovevano favorire una continuità di rapporti con la città papale e con essi una più viva sensibilità alle notizie delle novità e dei mutamenti in corso»). Delle «radici» della famiglia del resto s'è appena discusso in dettaglio: in prima istanza, originariamente abruzzesi, successivamente – tramite Domenico – romane).

²² Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., pp. 39. L'atto notarile si conserva presso l'Archivio di Stato di Messina [d'ora in poi ASM], F.N. 131, cc. 99r – 100v; fa parte degli atti del notaio Paolino.

²³ Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 40; cfr. ASM, F.N. 131, c. 302r/v, notaio Paolino.

Rileggendo attentamente il documento, la sua formulazione («Coram nobis Petrus Franciscus Quagliata olim clericus [...] licentia et voluntate Joannis Dominici Quagliata eius patris...»), ma anche e soprattutto alla luce di quanto asserisce Susinno a proposito di Giovanni Battista, si evince che a questa data (1623) il padre dei Quagliata, Giovanni Domenico, non era più fra loro²⁴.

Ora, è forse possibile riconoscere in Pietro Francesco o Francesco Quagliata, figlio di Domenico, che nel '23 a Messina rinunciava agli ordini (“olim clericus”), la stessa persona che oltre un decennio dopo – nella seconda metà degli anni '30 – si sarebbe trovata a Roma, a svolgere il ruolo di sacrestano della Confraternita dei Siciliani, nella Chiesa della Madonna di Costantinopoli, e ciò proprio in concomitanza con il soggiorno nell'Urbe di Giovanni Battista? Le compatibilità cronologiche lasciano aperto un varco in questa direzione²⁵.

Da uno spoglio che ho avuto l'opportunità di effettuare sui registri di due delle nove parrocchie storiche di Messina²⁶, San Luca Evangelista e San Giuliano Vescovo, risulta la presenza di alcuni membri della famiglia Quagliata di cui tuttavia, almeno per il momento, non si hanno ulteriori informazioni utili alla loro identificazione. È dunque fra i battezzati a San Luca alla metà degli anni '70 un Francesco Pietro, cui segue – nel 1596 circa – un Pietro Francesco Quagliata²⁷; vi è poi uno Stefano, ma di incerta identificazione familiare («Guagliotta») nel *Liber Defunctorum* del 1585²⁸.

²⁴ ASM, F.N. 131, c. 302r, notaio Paolino. Lo abbiamo visto: Giovanni Battista, fattosi adulto, “lasciò” di “proseguire” lo studio delle lettere – scrive Susinno – “per la morte del padre come anche della madre”; Andrea poi, “il volle totalmente applicato al disegno appresso di sé”. Poco oltre aggiunge: “non più che sedici anni avendo, pure faceva ritratti ben somiglianti...” (Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 188). Nell'aprile del 1623 Giovanni Battista doveva avere oramai pressappoco una ventina d'anni.

²⁵ Per questa ipotetica presenza di Francesco a Roma si veda la nota 166.

²⁶ Come precisa in un suo intervento Rosalba Davico, per le parrocchie urbane di Messina nel XVII secolo – Sant'Antonio Abate, San Giacomo Apostolo, San Giuliano Vescovo, San Leonardo in San Matteo, San Lorenzo Martire, San Luca Evangelista, Santa Maria dell'Arco, San Nicolò Arcivescovo, Santi Pietro e Paolo – le serie «pressoché complete» dei Battesimi (*Liber Baptizatorum*), Sepolture (*Liber Defunctorum*), Matrimoni (*Liber Matrimoniorum*) sono state ricostruite, con le sole eccezioni delle parrocchie di San Giacomo e dei Santi Pietro e Paolo i cui archivi sono andati «(apparentemente) completamente distrutti». Cfr. Rosalba Davico, *La morte Barocca: popolazione, quartieri e campagne di Messina nella rivolta del 1674-78*, in *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, Atti del Convegno storico internazionale (Messina, 10-12 ottobre 1975) a cura e con prefazione di Saverio Di Bella, Cosenza 2001, p. 280. Desidero ringraziare la Dott.ssa Rosaria Stracuzzi, archivista della Soprintendenza di Messina per avermi messo al corrente di importanti informazioni archivistiche, per avere condiviso materiali di studio, per i suggerimenti (frutto di una profonda esperienza) che mi ha fornito nel corso delle ricerche; per la cordialità e sagacia di sempre, per la inesauribile disponibilità che mi ha dimostrato e che continua a dimostrarmi.

²⁷ Messina, Archivio Parrocchiale di San Luca Evangelista [d'ora in poi APSLE], *Liber Baptizatorum* (1572-1596), vol. 1, 1596 ca., c. 80. Il secondo dei due battezzati, Pietro Francesco, in effetti un omonimo del fratello di Giovanni Battista (come sopra documentato, per gli atti del notaio Paolino) non sarebbe impossibile da identificare con questo, stando a ragioni di compatibilità strettamente anagrafiche; tuttavia non sussistono elementi sufficienti per pronunciarsi in modo categorico sull'identità del personaggio, tanto più perché proprio la carta del registro che lo riguarda risulta purtroppo mancante.

²⁸ Messina, APSLE, *Liber Defunctorum* (1585-1601), vol. 1, 1590, c. 9v. Qui, in data «30 mensis madij» vi è registrato «Stefano Guagliotta missinisi di anni quaranta».

Ancora, nella parrocchia di San Giuliano, due Quagliata (Pietro e Stefano) prendono moglie, nel 1598 il primo²⁹, nel 1642 il secondo³⁰.

Ad essi si aggiungano, ancora, per i Quagliata due battesimi nella parrocchia di San Leonardo entro il 1611: Antonia Geronima, figlia di Giacomo e Domenica (nel 1609) e Giacomo Giovan Pietro, figlio di Michele e Flavia (nel 1611, qui indicati «Quagliotta»); entrambi vengono battezzati da don Andrea Villalonga, evidentemente già parroco di San Leonardo in quegli anni (Samperi, poi Gallo lo documentano ancora, nella stessa Chiesa, alla data 1625)³¹.

Fra qualche ulteriore, sporadica presenza – nelle parrocchie prese in esame – di persone riconoscibili come membri della famiglia, i cui contorni restano tuttavia non meglio precisabili, ne va segnalata invece ancora un'altra che reca notizie biografiche di grande interesse: si tratta di Giovanni Andrea, o Andrea, ovvero il fratello del nostro artista, che sposa Olivia Speranza il 23 luglio del 1629 a San Leonardo.

È certo che sia lui non solo per la perfetta compatibilità delle date a noi note e che lo riguardano ma anche perché viene indicato come figlio di Giovanni Domenico e di Francesca “vivente”.

Il documento precisa inoltre il nome del celebrante («don Giuseppe Guerrera») e la residenza di Giovanni Andrea a quella data – messinese «della parte di Santa Maria dell'Arco di fuori le Mura».

Nel *Liber*, alla voce in questione, non si fa riferimento invece ad alcuno degli altri fratelli o sorelle. I due pittori non partirono dunque assieme alla volta di Roma: allo scadere degli anni '20 Giovanni Battista viaggiava, e Giovanni Andrea rimaneva a Messina e si sposava.

Questo, relativo a San Leonardo, rappresenta senz'altro il ritrovamento di un tassello cronologico importante nella vita di un artista tutto sommato poco documentato (soprattutto figurativamente), nonché un'ulteriore conferma di quanto asseriva su di lui Susinno nel corso della prima metà del XVIII secolo³².

²⁹ Messina, Archivio Parrocchiale di San Giuliano Vescovo [d'ora in poi APSGV], *Liber Matrimoniorum* (1591-1603), busta 10, 1598, c. 36v.

³⁰ Messina, APSGV, *Liber Matrimoniorum* (1604-1642), busta 10, 1642, c. 183v. Si osservi che il cognome, come è abituale nel Seicento, presenta ancora delle oscillazioni che i registri in questione – s'è visto – documentano. Nell'ultimo caso, nome e cognome si presentano in tal modo: «Stefanus Quagliatta».

³¹ Messina, Archivio Parrocchiale di San Leonardo [d'ora in poi APSL], *Liber Baptizatorum* (1604-1642), busta 2, 1609, c. 23v; 1611, c. 92r. Sul Villalonga cfr. Placido Samperi, *Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria protettrice di Messina*, libro V, Messina 1644, ristampa anastatica con introduzione di Giuseppe Lipari, Enrico Pispisa e Giovanni Molonia, vol. II, Messina 1991, p. 611; Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti*, tomo III, libro III (1804), nuova edizione con correzioni, note ed appendici di Andrea Vayola, Messina 1881, ristampa anastatica, Bologna 1980, p. 245.

³² Messina, APSL, *Liber Matrimoniorum* (1615-1639), busta 14, 1629, c. 262v. E difatti: «Vedesi [...] nella parrocchiale della Madonna dell'Arco, fuori le mura della città, la tela dell'altare maggiore, come altresì la Vergine della sagra lettera in una cappella de' fianchi. [...] Fu ammogliato ma senza figliuoli» (cfr. Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 199). Ho consultato i registri della parrocchia di San Leonardo solo in parte, miratamente e su indicazione del Dott. Marco Grassi – che con gratitudine, per la specifica segnalazione del documento riguardante Giovanni Andrea, nonché per il suo autentico spirito di condivisione, di ricerca, e amicizia sinceramente ringrazio.

2.1 Un incognito Carneade del Seicento. L'avvio all'arte: da Messina a Roma

Di “Giovanni Domenico Quagliata pittore romano, (che abitava in Messina)” null’altro ci è dato sapere dal buon sacerdote cappellano della Chiesa di San Cristoforo, Francesco Susinno³³.

A soccorrerci, in certo qual modo, e nel diciannovesimo secolo interviene Cacopardo il quale in provincia rintraccia e perciò riconduce a Domenico, Quagliata senior, una firma («Joannes Dominicus Quagliata») e una data («anno 1601»), collocate entrambe in basso a destra su una tavola di Barcellona Pozzo di Gotto.

Il dipinto in questione è una *Madonna dell'Itria* o *Madonna Odigitria* (tempera su tavola centinata, 220×130 cm), conservata nella Chiesa di Santa Maria della Visitazione, in frazione Centineo, ed egli ne dà comunicazione in un articolo pubblicato nel 1833 sul periodico «Il Maurolico». Tuttavia, e nello specifico, preferirei non pronunciarmi circa l'autenticità o meno della tavola, per due ordini di ragioni, di cui la prima è l'impossibilità di realizzare alcun tipo di confronto con altre opere, tutt'ora esistenti, attribuite a Domenico (non ne disponiamo – purtroppo); la seconda, riguarda le perplessità relative all'autenticità della scrittura apposta sul dipinto, in margine, e altresì al maggiore o minore grado di rifacimento dello stesso.

Ma non finisce qua. Rileggendo attentamente le parole di Cacopardo sorge perfino un dubbio relativo alla sua identificazione: dove infatti intravedere i «quadretti intorno minutamente finiti» a cui lo studioso fa cenno?³⁴

³³ Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., IV, libro IV (1875), p. 310.

³⁴ Giuseppe Grosso Cacopardo, *Lettere sulla pittura dell'autore delle Memorie dei pittori messinesi. Lettera I*, «Il Maurolico», 19 ottobre 1833, p. 21. Si veda in proposito: Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., pp. 26, 39. Sul sito del comune di Barcellona vi è poi una scheda interamente dedicata all'opera, consultabile all'indirizzo: http://www.comune.barcellona-pozzo-di-gotto.me.it/index.php?option=com_content&view=article&id=604:storia-patrimonio-storico-artistico-chiesa-di-santa-maria-della-visitazione-madonna-odigitria&catid=35:storia.



1. Domenico Quagliata (?), *Madonna dell'Itria* (1601). Tempera su tavola, 220×130 cm.
Barcellona Pozzo di Gotto, Chiesa di Santa Maria della Visitazione

E per tornare, congiuntamente al Susinno, alla nostra *Vita* quagliatiana

Per la sua natural vivezza, non più che sedici anni avendo, pure faceva ritratti ben somiglianti e quadretti storiati, e traevane tanto quanto poteva mantenersi, e perciò divenne così ardito e fastoso che cozzava col predetto suo fratello [Andrea]. Alla voce della fama che da per tutto echeggiava di Pietro Berettini 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.

Il suo spirito tale fu che comparve nell'alma città (giovanetto che non arrivava agli 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. Egli invero mostrossi seguace e discepolo del Cortona, ed avvicinossi più del Romanelli e di Pietro Testa non solo nell'arie delle teste terribili e nello gran storiare, ma altresì nelle belle architetture poste nelle sue opere³⁵.

Il fatto inoppugnabile che Susinno ritenga romano e cortonesco il battesimo artistico di Quagliata, in una con le sue opere, 'sbocciate' appunto in quella città e all'ombra di quello (il gran toscano, Pietro Berrettini appunto, il solo che – insieme a Bernini – poté condividere «la qualifica di

³⁵ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 188-189; il corsivo è mio. Sulla figura di Andrea o Giovanni Andrea Quagliata (Messina 1600 – ivi 1660) si veda: *Il Seicento pittorico a Messina: un Quagliata ritrovato* cit., pp. 60-66.

artista particolare» di papa Urbano VIII)³⁶, non costituisce sciaguratamente per noi il semplice frutto di una constatazione. In alte parole: il segno linguistico o significante non ci è giunto in perfetta corrispondenza col suo significato (o referente – il dipinto), bensì privo di quest'ultimo.

Parimenti incerta – stando al solo Susinno – la possibilità o meno che al “volonne a Roma” (e non più altro) di Giovanni, allo scadere degli anni '20, faccia naturalmente seguito o abbia fatto da presupposto l'intervento del Senato messinese.

Questo primo e più lungo soggiorno romano di Quagliata (che Susinno documenta) a cui farà seguito, alla fine degli anni '60 del secolo un secondo ed ultimo (che Susinno menziona succintamente), presuppone o meno, coinvolge o meno la sua città?

Saranno Hackert e parallelamente Cacopardo ad aggiungere in proposito qualcosa di diverso, e precisamente che: avendo Giovanni «in breve superato il Maestro [Andrea], ed ottenuto un sussidio dal Senato di Messina, passò in Roma» (Hackert).

Un Senato che «con paterna cura» e con «annuo assegnamento» mandò a Roma «nella scuola allora famosa di Pietro Berettini da Cortona» questo suo «alunno» che «andava sviluppando de' talenti non ordinarj per quest'arte» (Cacopardo)³⁷.

Negli anni '80 del secolo scorso, Rosanna De Gennaro fissava nel fenomeno (soggiorno e formazione artistica), nel suo insieme, il suo miglior punto d'osservazione e notava come Quagliata, e altri pittori suoi concittadini quali Alonso Rodriguez (Messina 1578 – ivi 1648) o Antonino Alberti detto il Barbalonga (Messina 1600 – ivi 1649), fossero accomunati tutti da «un periodo di permanenza a Roma, talora favorito da circostanze non ben accertabili, altre volte dalla politica illuminata del Senato cittadino che dava la possibilità agli artisti promettenti di studiare nei centri di più aggiornata attività artistica»³⁸.

³⁶ Francis Haskell, *Patrons and painters. A study in the relations between italian art and society in the age of baroque*, London 1963 [trad. it. *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, traduzione di Elda Negri Monateri, terza edizione aggiornata, Torino 2000, p. 55].

³⁷ Cfr. Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi* cit., pp. 109-110; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 159.

³⁸ Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 26. Cfr. Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 188 e 195; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. XXVII. (Come ricorda altrove Susinno, del resto, era detto comune che «chi non beve le acque del Tebro non può divenir pittore»; *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 146). A ciò, e in proposito, Pugliatti aggiungeva: «Si deve tenere presente» che in generale nella storia dell'arte, «come del resto anche della letteratura» e delle altre espressioni della cultura, «spesso è la provincia a fornire le personalità più creative; ma i confronti con la produzione dei centri metropolitani ne affinano il talento e ne precisano le scelte». E i confronti avvenivano «quasi sempre con l'esperienza diretta di un soggiorno di studio e di apprendistato, più o meno lungo, nei grandi centri della penisola»; soprattutto: Roma, Napoli, Venezia e Bologna. Teresa Pugliatti, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento*, in *Cultura Arte e Società a Messina nel Seicento*, Atti della giornata di studi (Messina-Gesso, 29-30 ottobre 1983) a cura di Gioacchino Barbera, Messina 1984, p. 71.

2.2 Un incognito Carneade del Seicento. Il primo tempo romano

Giovanni Masselli, un “compilatore” del Vasari attivo lungo il corso operoso dell’Ottocento italiano, si rivelava in effetto degnissimo erede di quell’antico mercante pratese che, sulla fine del Trecento e in fatto d’arte «aveva ragioni da vendere»³⁹, e ci era divenuto familiare per essere stato elogiato (oltre un secolo dopo il Masselli) da Roberto Longhi.

In tema di riconoscimenti di merito, nell’antologia longhiana del buon conoscitore e lettore intenditore d’arte potremmo annoverare certo anche altri occhi.

Questa volta però vorremmo prendere in prestito non più la voce di un mercante (e di un’artista), ma quella di un semi-sconosciuto commentatore del primo e grande, nientemeno che del «padre della storia pittorica» – il fondatore, in una, della storia dell’arte e della critica d’arte, il pittore e architetto aretino Giorgio Vasari. Voce dalle professioni anche stavolta insomma.

Giovanni Masselli, che evidentemente in fatto di glosse non era certo un credenzione, dopo aver pienamente compreso («si vede un uomo che scrive come sente»), difeso («quando è sembrato che altri lo abbia a torto accusato o ripreso»), e riaffermato che «se si tolga ciò che raccolse il Vasari su i pittori antichi della scuola Veneta, della Bolognese, delle Lombarde, quanto resta manchevole la istoria loro?», a rigor del vero, e solo quando accusava di necessità ‘sintomi’ di dover prender parola entrando nel merito dei singoli giudizi del suo «Autore» – allora, soggiungeva: «Che se i suoi giudizi paiono meno giusti circa alcuni esteri, *non perciò ha meritato di esser tassato di maligno e d’invidioso*».

Nessuno credo abbia pretesa di affermare che la maggiore o minore “giustizia” di giudizio circa “alcuni esteri” da parte dell’Aretino sia una scoperta originale del Masselli⁴⁰ – ché già nel secolo di Vasari, lui operante, erano stati in tanti ad avvedersene. Eppure l’angolazione prospettica, la sana consapevolezza critica e manifesta intavolate dal buon “compilatore” meritano, crediamo, ogni attenzione.

³⁹ Il brano in questione è oramai divenuto un classico della storia della critica d’arte: è quello che vede protagonisti, a tutto tondo – alla stregua di quanto ci si aspetterebbe da una novella di Boccaccio – Francesco Datini e Niccolò di Pietro Gerini. Cfr. Roberto Longhi, *Proposte per una critica d’arte*, «Paragone», 1, 1950, ora in: *Critica d’arte e buon governo 1938-1969*, edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. XIII, Firenze 1985, p. 12. E del resto qualcosa di simile, alle “ragioni da vendere” del Datini, per certi versi, dovettero rivelarsi il pervicace rifiuto, e il fiuto del buon conoscitore di cui diede prova un siciliano di Palazzolo Acreide: Giuliano Maniuni, il committente dell’*Annunciazione* di Antonello, che nel contratto ricusò non solamente «l’auro e l’azzurro fino, ma il “casamento”» – perfino («Ecco forse il primo intenditore di Antonello da Messina»). Roberto Longhi, *Frammento siciliano*, «Paragone», 47, 1953, ora in: *Fatti di Masolino e di Masaccio’ e altri studi sul Quattrocento 1910-1967*, edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. VIII/1, Firenze 1975, p. 161.

⁴⁰ Giovanni Masselli per primo afferma di riandare con la mente a quanto in proposito era stato suggerito dal Lomazzo dell’*Idea del tempio della pittura*. Cfr. Giovanni Masselli, *Prefazione del compilatore delle note*, in: *Le opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino*, parte prima, Firenze 1832-1838, pp. V, VII, XVI.

Per il tramite del Masselli e della sua decima edizione delle *Vite* vasariane arriviamo al dunque.

Giunto alla *Storia pittorica della Italia inferiore*, ed in particolare all'epoca quarta della sua *Scuola napoletana*, Luigi Lanzi scrive:

Il Cortona formò alla Sicilia un buon allievo in Gio. Quagliata, che nelle *Memorie Messinesi* dicesi essere stato da tal maestro favorito e contraddistinto; ed esser poi tornato in patria per gareggiare col Rodriquez, e quel che più mi sorprende col Barbalunga. Se può trarsi argomento da ciò che rimane in Roma dell'uno e dell'altro, il Barbalunga in S. Silvestro a Monte Cavallo comparisce un gran maestro; il Quagliata alla Madonna di C. P. un buono scolare: quegli è celebre e noto ad ogni pittor di Roma; questi non ha un ammiratore. In Messina forse dipinse meglio. L'istorico lo commenda come dolce e moderato pittore finchè vissero i suoi rivali: si aggiugne, che dopo la lor morte si diede a' freschi, ove si conosce l'ardimento della sua immaginazione nell'espressioni delle figure e nella superfluità dell'architettura e di ogni altr'ornato⁴¹.

Florilegi metacritici e secolari ricapitolazioni a piacimento, a noi non resta che intendere il brano – attraverso le lenti offerte dal nostro “compilatore”.

Anche Lanzi come Vasari, *mutatis mutandis*,

è certo che di alcuni professori non vide molto, e su di altri stette a relazioni meno esatte, e di tanti che allor vivevano ed erano, come avviene, più biasimati che lodati, non poté scrivere con quella sicurtà con cui ora noi ne scriviamo. Qualcosa pure dee darsi alle sue faccende, per le quali non dubito che scrivesse qualche volta come dipingeva cioè tirasse via di pratica. Ne danno indizio le già da noi osservate ripetizioni di una stessa cosa in vicinanza, e i pareri circa uno stesso pittore fra sè opposti; dicendosi buono in un luogo, chi in altro si dà appena per ragionevole. [...] E in certi suoi passi, che pur son rari, dicasi ciò che fu detto di Tacito: riprovo le sue massime, ma lodo la sua storia⁴².

E difatti in tema di pittura – la cortonesca – entrano in gioco anche altri fattori (esterni alla “storia”): di gusto. Trascorrendo da una scuola a un'altra, da un'epoca a un'altra, e finalmente giunti alla nostra balenano lampanti delle perplessità, tanto sul Cortona («Vuolsi che la Colonna Traiana fosse il suo più gradito esemplare; e che ne abbia dedotte quelle proporzioni non troppo svelte e quel carattere forte e robusto fin nelle donne e ne' putti, formandogli di occhi, di naso, di labbra più che mediocri; per tacer delle mani e de' piedi che certamente non fan pompa di leggiadria») quanto sui

⁴¹ Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, tomo II, Bassano 1795-96, edizione quinta, Firenze 1834, p. 293.

⁴² Giovanni Masselli, *Prefazione del compilatore* cit., p. VI.

cortoneschi, toscani in special modo («convien confessare che questa epoca è stata la meno feconda di bravi artisti»)⁴³ – di orientamento e d'indirizzo dell'antiquario.

Nient'affatto solo dell'antiquario – che anzi, e in generale, fu il gusto proprio di un'epoca (per una «naturale semplificazione del rapporto di causa ed effetto, il fenomeno del cortonismo fu considerato la principale ragione della decadenza pittorica italiana di più di un secolo e da quel giudizio», radicato nello «spirito settecentesco», trasse fra l'altro «la sua origine la così detta “disputa del Barocco”»⁴⁴).

Si dirà allora, per il Barbalonga ed il Quagliata lanziani, ciò che Wölfflin osservò a proposito del classico e del barocco: e cioè che si può «preferire l'uno o l'altro, ma si deve in ogni caso aver coscienza di esprimere in proposito un giudizio arbitrario, com'è arbitrario affermare che la rosa tocca il suo vertice nella formazione del fiore e il melo nella formazione del frutto»⁴⁵.

Luigi Lanzi non fa mistero, a ben vedere, della preferenza accordata a un suo precedente 'locale'; e col dichiarare, appunto, la sua fonte locale nelle *Memorie Hackert-Grano* – dove si legge che

Giovanni Quagliata [...] si controdistinse sì per i suoi talenti, che per i favori del Maestro, che l'amò. Avendo presa moglie in Roma, avrebbe ivi fissato la sua dimora, se la fama del Barbalonga e del Rodriquez, e il desiderio di gareggiar con essi non lo avesser richiamato in Messina. [...] Il Quagliata fu Pittore dolce, e moderato, ma dopo la morte de' nominati suoi emoli, libero da ogni freno si lasciò trasportare dalla sua ferace, ed ardente immaginativa, e parendogli ristretto campo le tele, si diede a' freschi, ove fè campeggiare la copia delle idee, e l'arditezza dell'espressioni con una superfluità d'ornato specialmente nell'Architettura, che sul gusto del suo Maestro Cortona soleva spessissimo introdurre ne' suoi componimenti⁴⁶

⁴³ Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia* cit., I, pp. 228 e 230. «Certo l'inquadramento degli artisti in precisi raggruppamenti regionali, la determinazione dei capiscuola e dei relativi entourages, la distinzione dei generi corrispondono al desiderio di sapore illuministico di riordinare la materia in una classificazione chiara e quasi scientifica: ma, a dispetto di una capillare verifica oculare della materia trattata, Lanzi propone [...] un chiaro quadro complessivo dello svolgimento della pittura dal Medioevo ai suoi giorni in tutta Italia» (Giovanna Perini, *Letteratura artistica*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, diretto da Michel Laclotte, edizione italiana diretta da Enrico Castelnuovo e Bruno Toscano, vol. III, Torino 1992, p. 197). A conti fatti non bisogna dimenticare che – come si era accorto Haskell – già nella seconda metà del Seicento, uno fra i più importanti se non «il più importante di tutti i critici romani [...] figura dominante negli ambienti artistici, più influente, sia per gli effetti immediati sia per quelli futuri, dei Gesuiti», Giovan Pietro Bellori, mentre «spianava la via» al neoclassicismo contrastava d'altro canto «l'amore per il brio, il non finito, l'abbozzo» (laddove le sue idee, in seguito riprese dai seguaci «s'irrigidirono in dogma» per oltre un secolo). Nelle *Vite* tutto sommato – osserva lo studioso inglese senza mezzi termini – Bellori liquidò Bernini con «pochi cenii casuali» e «ignorò completamente Pietro da Cortona». Cfr. *Patrons and painters* cit., pp. 171-172.

⁴⁴ Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962, p. 13.

⁴⁵ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915 [trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, traduzione di Rodolfo Paoli, Milano 2012, pp. 29-30].

⁴⁶ Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi* cit., p. 110. Le parole del Lanzi riprendono – talvolta quasi per un calco voluto, quelle della sua fonte coeva (Hackert appunto) e proprio dove il discorso 'sul campo' si fa più prossimo, egli – di riflesso – attinge per forza di cose inevitabilmente all'ecfrastico-paradigmatico.

parallelamente fa menzione dell'opera romana per eccellenza – l'unica opera, esplicitamente citata dalle fonti romane e siciliane: “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”⁴⁷.

È la fonte siciliana (questa volta) a riferirsi scopertamente alla romana.

Un osservatore descriveva lo stato della pittura scultura e architettura nelle Chiese di Roma alla metà degli anni '70 del Seicento; giunto finalmente a «S. M. di Costantinopoli dove hora si fa una bella facciata», aveva modo di notare:

In questa Chiesa vi è la Compagnia de' Siciliani, e Catalani con l'Hospedale per li poveri di queste Nationi insino dell'anno 1515. & il tutto ridussero à perfettione il Rè Cattolico, & il Card. Tagliavia d'Aragona del 1578.

La prima Cappella à mano destra col Quadro di S. Francesco Xaverio, che predica, & altre pitture la colori Gio: Quagliata⁴⁸.

L'intenzione di restaurare ed ampliare la Chiesa iniziò a farsi strada già a partire dal primo decennio del Seicento, ma solo con l'approssimarsi del Giubileo (1650) – regnante Innocenzo X – venne dato «nuovo impulso» ai lavori. È del 5 aprile 1646 il verbale della congregazione in cui si stabiliva che la facciata della Chiesa sarebbe stata realizzata «conforme al parere d'un architetto da deputarsi» (ed evidentemente, stando a quanto ha modo di osservare coi propri occhi l'abate Titi, alla metà degli anni '70 essa non era ancora stata inaugurata).

⁴⁷ È sempre Francesco Susinno, di cui già alla nota 35.

⁴⁸ Filippo Titi, *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura, nelle Chiese di Roma*, Roma 1674, p. 361. Il 5 settembre del 1593, presso la Chiesa romana di San Leonardo de Albis (distrutta durante il pontificato di Paolo V), un «gruppetto di oriundi siciliani» si era riunito con lo scopo ben preciso di «fondare un hospitale sotto la invocatione di Santa Maria d'Idria, di Costantinopoli, [...] per salute delle anime nostre, et per beneficio universale di tutti i siciliani che in questa città di Roma vengono, per voti o per devotioni, o per altri negotij et affari, [...] e per soccorrere a tanto bisogno già uniti e ben disposti a seguitare così necessaria opera». Con il breve del 5 febbraio 1594 papa Clemente VIII istituiva canonicamente l'arciconfraternita; nell'aprile dello stesso anno, il cardinale siciliano Simone Tagliavia d'Aragona, ne divenne protettore. Cfr. Giuseppe Mario Croce, *L'Arciconfraternita di S. Maria Odigitria dei siciliani in Roma: profilo storico (1593-1970)*, Roma 1994, pp. 9, 16, 20; il documento citato dall'autore fa parte dei: decreti e verbali di congregazioni, Archivio dell'arciconfraternita di S. Maria Odigitria dei Siciliani [d'ora in poi AASMO]. Si veda anche: Rossella Vodret, *Tracce siciliane a Roma tra Cinquecento e Seicento nell'Archivio di Santa Maria Odigitria*, in *Sulle orme di Caravaggio: tra Roma e la Sicilia*, Catalogo della mostra (Palermo, 4 marzo-20 maggio 2001) a cura di Vincenzo Abbate [et al.], Venezia 2001, p. 39-43; Alessandra Anselmi, *Le chiese spagnole nella Roma del Seicento e del Settecento*, Roma 2012, pp. 60-61. Qualche contraddizione cronologica dell'abate Titi è spiegabile se si percorrono a ritroso le guide di Roma alla voce: Santa Maria di Costantinopoli. In una guida della fine del Seicento ad esempio, che certamente Titi non mancò di conoscere si legge – per l'appunto: «La Confraternita de' Siciliani e Catalani» fondò la sua Chiesa «nel 1515 restando terminata l'anno 1578 con le Regie elemosine di Filippo II Rè Cattolico, e con l'assistenza del Card. Tagliavia d'Aragona» (*Descrizione di Roma moderna formata nuovamente*, Roma 1697, p. 384). Le indicazioni cronologiche rivedute e corrette potranno invece trovarsi in un'opera periegetica quale l'Armellini, aggiornato; Mariano Armellini, *Le Chiese di Roma: dal secolo IV al XIX*, nuova edizione con aggiunte inedite dell'autore, appendici critiche e documentarie e numerose illustrazioni a cura di Carlo Cecchelli, tomo I, Roma 1942, pp. 371-372.

Nel corso del tempo la Chiesa e l'arciconfraternita ebbero – ed avrebbero continuato ad avere – la protezione «di Sua Maestà Cattolica, dei Viceré di Sicilia, del Parlamento Siciliano, dei Borboni di Napoli e delle due Sicilie»⁴⁹. In quel «crocevia obbligato» che era la «Confraternita dei Siciliani» poi, la diocesi di Messina – almeno per il periodo che va dal 1645 al 1719 – dovette essere una delle più rappresentate⁵⁰.

Le opere di Giovanni Battista Quagliata per Santa Maria di Costantinopoli andarono tutte malauguratamente distrutte alla fine del XVIII secolo⁵¹.

Durante «la breve e travagliata esistenza» della Repubblica giacobina, ritornati i francesi a Roma immediatamente dopo la rapida «passeggiata militare dell'esercito di Ferdinando IV» (dicembre 1798) la Chiesa – che era stata scelta per celebrare un «*Te Deum* di ringraziamento per la momentanea fine del regime repubblicano» – venne presa di mira e rasa al suolo nel gennaio del 1799⁵².

⁴⁹ *S. Maria Odigitria dei Siciliani: appunti storici*; http://www.vicariatusurbis.org/ufficioconfraternite/?page_id=337. Come riferisce Croce, nel 1601 il Parlamento generale di Sicilia concedeva all'arciconfraternita una «erogazione, nella misura di tremila scudi», a cui poco dopo si sarebbero aggiunti numerosi altri lasciti – segno che l'istituzione stava acquistando «una certa rinomanza nell'ambiente siciliano il quale cominciava a gravitare intorno ad essa». Nel 1605, al fine di ospitare i «pellegrini siciliani di passaggio nella Città eterna» nel fabbricato attiguo alla Chiesa acquisito dai confrati non senza fatica, il re di Spagna aveva «“fatto gratia [...] di scudi diecimila”». Cfr. Giuseppe Mario Croce, *L'Arciconfraternita di S. Maria Odigitria dei siciliani in Roma* cit., pp. 34-35, 37-39; i documenti citati dall'autore fanno parte dei: decreti e verbali di congregazioni, AASMO. Nel 1710, la Chiesa ottenne dal viceré di Sicilia il titolo di Regia, potendo in tal modo collocare sulla facciata l'arma reale. Cfr. Alessandra Anselmi, *Le chiese spagnole* cit., p. 61.

⁵⁰ Rossella Vodret, *Tracce siciliane a Roma tra Cinquecento e Seicento* cit., p. 41. La marcata presenza dei messinesi, e di Messina, seguita – a debita distanza – da quella delle diocesi di Palermo e Siracusa, farebbe ipotizzare che da queste tre aree dell'isola proveniva «la maggior parte degli immigrati siciliani di Roma». In proposito si rinvia a: Giuseppe Mario Croce, *L'Arciconfraternita di S. Maria Odigitria dei siciliani in Roma* cit., p. 40. Ulteriori indizi significativi in questa direzione si ricavano da due pubblicazioni degli anni '30 del Novecento, dove si apprende addirittura dell'esistenza di una via Messina o de' Messinesi (cfr. Alfredo Proia e Pietro Romano, *Vecchio Trastevere*, Roma 1935, p. 154; Umberto Gnoli, *Topografia e toponomastica di Roma medioevale e moderna*, Roma 1939, p. 166). Ulteriori ricerche sul Rione Trastevere in epoca medievale sono state condotte ancora, in tempi recenti, da Luisa Spagnoli e Barbara Mastroianni: *Indagine preliminare per una ricostruzione del tessuto insediativo medievale del Rione Trastevere*, Roma 2003. «Via di Messina o dei Messinesi, oggi scomparsa, doveva correre tra via di S. Callisto e via di S. Francesco a Ripa» (ivi, p. 14). Come avvertiva la nostra guida, percorrendo questa «bella» e «spaziosa strada de' Messinesi [...] quando sarete alla croce di quattro vie, voltate a man sinistra: arriverete in un gran prato. Al fine di questo prato vi è la chiesa di S. Cosimato, che diceasi prima S. Cosimano, per unir storpitamente insieme i nomi dei SS. Cosma e Damiano». Cfr. Alfredo Proia e Pietro Romano, *Vecchio Trastevere* cit., p. 154.

⁵¹ Più precisamente, la Chiesa «soffrì una totale rovina sul fine del passato secolo (dai repubblicani del 1799, quindi riedificata coi disegni del celebre pittore e architetto cav. Francesco Manno palermitano). Nel 1817 la pietà de' nazionali residenti in Roma la ristabilirono al culto divino». Il 25 ottobre del 1840 «il sacro tempio fu solennemente riaperto [...] in questa circostanza, nella cappella di s. Francesco Saverio fu scoperto un nuovo quadro, sostituito ad altro che perì del messinese Quagliata allievo di Pietro da Cortona; opera e dono del valente pittore palermitano D'Antoni [...]». Questa cappella è la I^a a destra, con pitture laterali dello stesso Quagliata, se pure non sono sue le superstiti della volta». Cfr. Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. LXV, Venezia 1854, s.v., pp. 131-132.

⁵² Giuseppe Mario Croce, *L'Arciconfraternita di S. Maria Odigitria dei siciliani in Roma* cit., pp. 58-59 (cfr. Giuseppe Quatriglio, *Una storia nel segno della continuità*, in *Arte contemporanea in S. Maria Odigitria*, a cura di Giovanni Bonanno, Palermo 1988, pp. 18-19). Le fonti citate non dicono esplicitamente che le opere di Quagliata per la Chiesa nazionale dei siciliani andarono tutte distrutte proprio in questa circostanza. Sappiamo infatti che uno dei primi atti della Repubblica Romana giacobina (giugno 1798) fu la soppressione di tutte le confraternite, università, oratori, congregazioni; la nostra arciconfraternita «non venne risparmiata e con una legge del 4 ventoso anno VII (22 febbraio 1799) si vide incamerare i propri beni a favore dell'ospedale di San Giovanni». Ivi, p. 58.

Sotto il versante più propriamente devozionale e culturale sappiamo che la Chiesa di Santa Maria di Costantinopoli – siamo, un passo indietro, nella prima metà del Seicento – aveva da tempo un ruolo significativo nella vita religiosa della città di Roma⁵³.

È il 1634; Quagliata lavora e risiede a Roma. Durante le «*feste mobili*», tutti «li martedì dell'anno si visita la Madōna di Costantinopoli, e la sera si fa la disciplina nell'Oratorio della Communion Generale nel Collegio Romano, e a san Biagio a Monte Citorio. [...] Tutti li martedì di Quaresima si cantano le litanie la sera con musica alla Madonna di Costantinopoli a capo le case, & si fà musica, e sermone a s. Paolo in Piazza Colonna, e la sera è disciplina al Collegio Romano, & a s. Biagio a mōte Citorio». Ancora il martedì, durante le «*stationi della Quaresima e di tutto l'anno*», terza festa della Pentecoste, «statione a Santa Anastasia, e indulgenza plenaria alla Madonna de Costantinopoli in capo le case de Siciliani, per la memoria del Miracolo che fece detta imagine in questo giorno»⁵⁴.

Da un documento conservato presso l'Archivio Segreto Vaticano [d'ora in poi ASV], trascritto negli anni '90 dall'autore del *Profilo storico* dedicato all'*Arciconfraternita*, si evince un'informazione di grande importanza – per noi e per il nostro “incognito Carneade”.

La relazione della visita apostolica compiuta nel marzo del 1626 (quindi un anno dopo il Giubileo) oltre a descrivere lo stato della Chiesa e dei suoi altari a quella data, dopo aver notato che «*est etiam locus ad confessiones audiendas idoneus, habetque requisita*», ma prima di osservare che «*sacris paramentis sacristia est sufficienter instructa*» e che «*est campanile cum duabus campanis*» precisa: «*ecclesia non est parochialis sed subest parochiali ecclesiae Sancti Nicolai de Arcionibus*»⁵⁵.

Nella versione del 1699 della guida di Roma di Fioravante Martinelli, nel corso della giornata ottava dell'itinerario, ormai giunti alla Madonna di Costantinopoli viene precisato: «*voltate sù la mano manca, e troverete il Collegio de Maroniti; e più avanti il Collegio Mattei, non lungi v'è la Chiesa di S. Nicola in Arcione, & è Parrocchia*»⁵⁶.

⁵³ Già nell'edizione del 1610 (a p. 50), poi ancora più diffusamente in quella del 1615, l'autore del *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma* rileva: «In questa Chiesa è la Compagnia di Siciliani, & hora è di molta divozione; vi si celebrano molte messe, & la Quaresima vi si predica». Cfr. Pietro Martire Felini, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma, ornato di molte figure, nel quale si discorre di 300 e più Chiese, et di tutte le antichità figurate d'essa città, già da Prospero Parisio aumentate, et hora dal sopradetto F. Pietro Martire con diligenza corrette, ampliate, e con bellissimo ordine disposte*, Roma 1615, p. 78.

⁵⁴ *Guida angelica perpetua per visitar le Chiese che sono dentro, e fuori di Roma tutto l'anno, e ne' giorni delle Feste, che vi si celebrano. Aggiuntovi in questa nuova impressione le Stationi che corrono tutto l'anno*, ristampa a cura di Maurizio Bona, Roma 1634, pp. 58-59, 62 e 94.

⁵⁵ Ivi, pp. 84-85; Roma, ASV, Misc. Arm. VII, 113, *Acta Sacrae Visitationis Apostolicae S.D.N. Urbani VIII. Pars 3^a*.

⁵⁶ Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, con tutte le curiosità, che in essa si ritrovano, tanto Antiche, come Moderne*, di nuovo corretta e accresciuta dal signor Francesco Valesio, Roma 1699, p. 102. A Roma, San Nicola ebbe un culto «veramente straordinario [...]. Egli protegge Bari, Venezia, Merano, Ancona, Sassari, la Sicilia, la Russia, e particolarmente è venerato come patrono dei pescatori, dei marinai, dei profumieri, dei pellegrini» (Bruno Massi, *Le Chiese dei Serviti*, vol. II, *S. Maria in Via, Le Mantellate, S. Giuliana Falconieri, Oratorio dell'Addolorata, S. Nicola in Arcione*, Roma 1942, p. 90). Come è già stato da più parti dimostrato le parrocchie, nell'estendere il proprio *jus* sul territorio, non tenevano conto delle circoscrizioni rionali; pertanto, qualunque discorso incentrato oggi sullo studio della

La Chiesa di San Nicola in Arcione, detta anche San Nicola a Capo le Case, situata nel rione Trevi – confinante il rione Colonna (entro cui risulta oramai inscritta la Chiesa della Madonna di Costantinopoli, secondo la ripartizione settecentesca)⁵⁷, era una delle più antiche parrocchie romane. L'edificio originario risaliva al X secolo; nel corso del Quattrocento, e prima di passare al Convento di San Marcello (1478)⁵⁸, la Chiesa era stata affidata da Pio II ai Padri dell'Osservanza. Fu in seguito demolita; nel 1616, venne ricostruita (e compiuta «due anni dopo»). Amministrata dall'Ordine dei Servi di Maria ancora durante il decennio di permanenza a Roma del nostro, venne da essi abbandonata nel 1641⁵⁹.

popolazione deve necessariamente basarsi sulla divisione del territorio per parrocchie, e non per rioni, a quell'epoca «vuoti di ogni senso civile amministrativo». Si veda per questo: Laura Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca* cit., p. 25.

⁵⁷ «Compresa nel Rione Colonna, [...] la chiesina di *Santa Maria d'Itria* che quasi scompare, incastrata com'è fra palazzi di un volume cinquanta volte maggiore» (cfr. Luciano Zeppego, *I Rioni di Roma. I quattordici Rioni tradizionali e gli otto moderni, più due passeggiate lungo il Corso e su Lungotevere per un affascinante itinerario di riscoperte*, ricerca iconografica di Maria Antonietta Cordanti e Giulio Fefè, Roma 1978, p. 226). I confini dei moderni rioni furono definiti solo al tempo di Benedetto XIV; negli anni '40 del Settecento infatti, «Roma ebbe un generale riordinamento topografico. Prima di allora i limiti rionali corrispondevano a denominazioni di botteghe, di edicole sacre, di case, palazzi, piazze, strade e vicoli che avevano via via subito variazioni, ritrovandosi ormai [...] confusi ne' loro termini e confini». San Nicola in Arcione, si trovava «sopra la Gensola de Treio, denominazione arborea [...], donde una lunga via nella valle del Quirinale andava a sboccare quasi presso Santa Susanna, tra vigne ed orti». Ceccarius [Giuseppe Ceccarelli], *Rione II Trevi in Roma nei suoi Rioni*, Roma 1936, pp. 40-41.

⁵⁸ «Parrocchia tra le primarie e matrice di molte altre», per beneplacito apostolico, nella seconda metà del XIV secolo San Marcello venne «concessa in perpetuo, con tutti i suoi diritti e pertinenze» ai Servi di Maria – gli stessi religiosi a cui sarebbe stata affidata un secolo dopo (con Sisto IV) la Chiesa di San Nicola in Arcione. Cfr. Bruno Massi, *Le Chiese dei Serviti*, vol. I, *S. Marcello al Corso, Sette Santi Fondatori, Sant'Eusterio*, Roma 1941, pp. 21-22.

⁵⁹ La ragione della denominazione a Capo le Case – *ad capita domorum* «è legata al fatto che fino a Giulio II con S. Nicola terminava il caseggiato in questa parte della città». Nel 1729, Benedetto XIII affidò nuovamente San Nicola in Arcione ai Padri Serviti (di Santa Maria in Via); sappiamo inoltre che, alla data 1733, la risistemazione dell'edificio conventuale e del tempio non era stata ancora definitivamente ultimata. Nel 1824 poi la parrocchia fu soppressa e le sue competenze divise tra Sant'Andrea delle Fratte e San Bernardo alle Terme. Il complesso venne infine demolito nel 1907 «per far posto all'erezione del nuovo edificio prospiciente il largo del Tritone, dopo la realizzazione del Traforo che collega l'omonimo largo con via Nazionale». Elisa Debenedetti, *Parrocchia di San Nicola in Arcione. Rione Trevi*, in *Artisti e artigiani a Roma: dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, vol. III, Roma 2013, pp. 13-14. Cfr. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, *Fonti per la storia della popolazione. I. Le scritture parrocchiali di Roma e del territorio vicariale*, «Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato», LIX, Roma 1990, p. 82; Bruno Massi, *Le Chiese dei Serviti* cit., II, pp. 89-126.



2. *Santa Maria di Costantinopoli, a sinistra (XVIII sec)*. In: M. Armellini, *Le Chiese di Roma*, II, 1942

Le scritture parrocchiali ci permettono di

seguire la vicenda umana del personaggio, di indagarne attraverso nascite, matrimoni e lutti le gioie, le difficoltà, gli umori, le fortune e, soprattutto, le relazioni familiari e professionali indicate nella scelta dei padrini di battesimo e dei testimoni di nozze. Le fonti parrocchiali ci raccontano così la vita più personale ed intima di un artista, facendo luce, allo stesso tempo, sulla sua sfera professionale, attraverso la segnalazione di rapporti nati da incontri quotidiani, conoscenze fortuite, relazioni familiari⁶⁰.

Il nome di Giovanni Battista Quagliata è stato rintracciato per la prima volta da Ann Percy alla fine degli anni '60 (cfr. nota 14), ed una seconda volta da Concetta Rizzo alla fine degli anni '70.

⁶⁰ Laura Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca* cit., p. 17. Il fondo delle scritture parrocchiali conservato presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma comprende oltre le diecimila unità; di queste, certamente, gli Stati delle Anime costituiscono il nucleo preponderante. «Gli Stati delle Anime sono registri di natura religiosa contenenti i nomi, i cognomi, le età, le provenienze e le professioni dei residenti nelle circoscrizioni parrocchiali. Compilati dai parroci con cadenza annuale sono a tutti gli effetti documenti ecclesiastici, ma per le informazioni che forniscono e per come sono strutturati, costituiscono le principali fonti disponibili per ricostruire la storia delle popolazioni e sono utili anche per la storia urbanistica, per la storia sociale ed economica, per la storia dell'architettura e dell'arte». Cfr. Domenico Rociolo, *Gli Stati delle Anime di Roma*, in *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, a cura di Rossella Vodret, Roma 2011, pp. 1-8.

Giovanni appare infatti registrato nei Libri⁶¹ della parrocchia di San Nicola in Arcione: nel 1634, anno in cui sposa la romana Cinzia Conticelli (*Liber Matrimoniis* 1632-1641)⁶²; nel 1636 quando il pittore, pressappoco trentenne⁶³, risulta censito insieme con la famiglia: già coniugato a Cinzia Conticelli è padre di una bambina – Francesca Maria. Con loro la cognata, Vittoria Maria, di quattordici anni (*Status Animarum* 1636-1640)⁶⁴.

Secondo le norme stabilite dal Concilio tridentino, il matrimonio veniva celebrato nella parrocchia di residenza della sposa davanti al sacerdote e ai testimoni. [...]

Lo Stato delle Anime, che censiva annualmente, come abbiamo visto, la popolazione del territorio parrocchiale in periodo pasquale, si presenta solitamente come un elenco di nomi raggruppati per nuclei familiari o di semplice convivenza; il primo indicato è il capofamiglia, seguito dalla moglie e dai figli in ordine di età decrescente, seguono eventuali parenti e conviventi⁶⁵.

Lo «spazio vissuto», così come ci viene restituito dalle pagine dei registri parrocchiali, ed in modo particolare dagli Stati d'Anime, è quanto mai uno spazio mobile. «Sovente» gli stessi confini erano costituiti «semplicemente dalla porta di una casa» (le modifiche urbanistiche dei secoli seguenti, «la scomparsa di intere “isole”, non facilitano il nostro compito e l'aiuto che ci forniscono

⁶¹ È a partire dalla seconda metà del XVI secolo che a Roma – come effetto del «programma di rinnovamento religioso e amministrativo della chiesa cattolica» scaturito dal Concilio di Trento – si diffonde progressivamente l'uso di tenere registri di Battesimi, Matrimoni, Sepolture e degli Stati delle Anime (*Liber Baptizatorum*, *Liber Matrimoniorum*, *Liber Mortuorum* e *Status Animarum*); tale compito veniva «demandato ai parroci» e si svolgeva «sotto il controllo dell'autorità del Cardinale Vicario». Redatti con lo scopo pratico di «annotare l'adempimento» dei cittadini al «precetto della comunione pasquale», gli Stati delle Anime sono diventati per noi oggi strumenti di conoscenza privilegiati; nel tempo, inoltre, essi hanno conosciuto una progressiva evoluzione e da semplici elenchi di nomi si sono trasformati in vere e proprie descrizioni dettagliate delle famiglie del territorio parrocchiale. Laura Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca* cit., pp. 15-16.

⁶² Concetta Rizzo, *Giovanni Battista Quagliata, pittore messinese* cit., pp. 195-196. Il documento, già trascritto dalla studiosa alle pagine citate, fa parte del Registro dei matrimoni della parrocchia di San Nicola in Arcione, IV, 1632-41, 1634, c. 37. (Cfr. Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., pp. 27 e 40).

⁶³ Ann Percy, *Castiglione's Chronology* cit., p. 675. Il documento (ASVI, *Status Animarum* San Nicola in Arcione, vol. 45, 1636, c. 8v), conservato a Roma presso l'Archivio Storico del Vicariato, è stato segnalato per la prima volta dalla studiosa, interessata a mostrare come «The *Stati d'Anime* are not consistently accurate in listing ages. A margin of one or two years' inaccuracy occurs in a number of cases; in others, a larger discrepancy is apparent [...]. In some cases the sources are so vague that the *Stati d'Anime* ages could be correct, or at least difficult to disprove» (e quello di Giovanni Battista Quagliata è uno di questi casi); «in other cases the *Stati d'Anime* are demonstrably incorrect [...]. In short, it is obvious that the compilers of the *Stati d'Anime* (who were apparently parish priests) were not primarily concerned with listing ages accurately, as their purpose was to record the number of communicants in the parish each Easter». *Ibidem*.

⁶⁴ Sullo stesso documento, già adoperato da Percy nel suo studio su Giovanni Benedetto Castiglione, ma con l'intento di approfondirne anche altri aspetti relativi alla sua vita e al suo operato, è ritornata un decennio dopo Concetta Rizzo nella sua tesi di laurea incentrata su Giovanni Battista Quagliata. Si veda: Concetta Rizzo, *Giovanni Battista Quagliata, pittore messinese* cit., p. 198. E, ancora: Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., pp. 27 e 40. Il 1634 ed il 1636 divengono gli appigli cronologici, i riscontri documentali romani del soggiorno di Quagliata nella città eterna. Cfr. Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale* cit., IV, p. 165.

⁶⁵ Laura Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca* cit., p. 29.

le piante dell'epoca è solo parziale»); eppure la città del tempo torna a vivere, proprio tra le pagine di questi documenti che recano i segni, i riferimenti che il parroco prendeva durante il cammino⁶⁶.

La porzione della città in cui erano comprese la parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte e quella di San Nicola in Arcione, alla metà del Seicento, era una zona ad alta «stratificazione sociale»; essa era abitata soprattutto da artigiani: via in Arcione e via della Madonna di Costantinopoli, in special modo, era «un brulicare di botteghe di scarpinelli, archibugieri, bicchierai, forni e panetterie». Polo di «attrazione» per la concentrazione di artisti nella zona, alcune «residenze nobiliari e cardinalizie»⁶⁷.

Tutta la zona di Capo le Case, come lasciano trasparire gli stessi toponimi (*infra hortos, de fractis, ad capita domorum*), era caratterizzata da orti recinti da siepi ed ampie zone non costruite.

A Roma Quagliata risiederà in via del Bufalo.

È importante rilevare qui per la prima volta che Quagliata, nel 1634, risulta abitare nella zona che da via dei Maroniti o via del Boccaccio conduce verso l'allora esistente strada Felice⁶⁸. Da via del Bufalo dovette perciò essersi trasferito suppergiù tra la fine del 1633 e i primissimi del 1634 (il registro del '34 di San Nicola in Arcione riferisce lo stato delle cose «de mense martij»⁶⁹), se è vero che nel 1633 – e stando questa volta ai documenti dell'Accademia di San Luca – Quagliata risiedeva ancora, a tutti gli effetti, «al Bufalo»⁷⁰.

È vero altrettanto che leggendo questi documenti, «percorrendo le strade della città ed entrando in un vissuto che spesso sfugge alla letteratura artistica, più impegnata a descrivere attività professionale e opere realizzate», veniamo a scoprire i «luoghi di vita», gli spazi reali occupati dalle persone; per questa via diventa veramente possibile – a ritroso nel tempo – «aprirsi un varco» e indagare sulle vite degli artisti, le loro identità, le dinamiche dei rapporti via via instaurati; sulla loro quotidianità; sulle ragioni relative – ad esempio – al tipo di dimora che essi scelgono: se scelgono di acquistare o affittare, se sono «stanziali» o tendono a traslocare di frequente. «Sono tutte questioni

⁶⁶ Laura Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca* cit., p. 31. «Soltanto ripercorrendo le vie della zona insieme al parroco è infatti possibile immergersi nella quotidiana realtà del tempo, immaginando gli incontri che quotidianamente avvenivano lungo quelle strade e le relazioni che da questi potevano scaturire». Ivi, p. 64.

⁶⁷ Ivi, p. 38. Dal censimento condotto da Laura Bartoni su Sant'Andrea delle Fratte (1650-1699), per San Nicola in Arcione (una delle «parrocchie limitrofe» insieme con San Lorenzo in Lucina e Santa Maria in Via) veniamo poi a conoscenza, alla metà del secolo, della presenza di qualche fornaio, «botteghe di arte bianca, un “macellaro”, un “pizzicarolo”» ed alcune osterie; rilevante inoltre il numero di ecclesiastici, e di vedove. Nello stesso quartiere, ancora, molti «personaggi di cui non è indicata la professione» ma che sono appellati «“signori”»; medici, procuratori, avvocati e qualche notaio. Più in generale inoltre la «rilevanza delle attività artigianali (intese nel senso più ampio, a comprendere tutte le professioni di questo genere e non solo artistico) tra la popolazione romana nei primi decenni del Seicento e fino alla metà del secolo è un dato noto da numerosi studi, che trova ulteriore conferma nell'analisi degli Stati delle Anime» della parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte – appunto quella presa in esame da Laura Bartoni. Ivi, pp. 38, 48-49.

⁶⁸ Roma, ASVI, *Status Animarum* San Nicola in Arcione (1630-1635), vol. 44, 1634, cc. 175v e 178v. In tal modo si esclude la possibilità che nel 1634 Quagliata potesse risiedere ancora al Bufalo.

⁶⁹ Roma, ASVI, *Status Animarum* San Nicola in Arcione (1630-1635), vol. 44, 1634, c. 156r.

⁷⁰ Roma, ASASL, *Accademici* (1633-1669), vol. 166, c. 16r.

legate allo *status* sociale del personaggio, alla disponibilità economica, alla fortuna o all'insuccesso, ai legami familiari, alla durata del soggiorno in città, alle relazioni sociali e professionali»⁷¹.

E tutto lascia supporre che la ragione in questo caso sia da ricercarsi sopra ogni cosa nei «legami familiari» e nelle «relazioni sociali». Certo non possiamo escludere che la «conoscenza» tra il nostro pittore e la Conticelli sia stata «fortuita» ma, come è stato osservato, in generale era una «consuetudine sociale» abbastanza diffusa che gli «incontri» di due giovani avvenissero «all'interno o tramite il medesimo ambito», ovvero nella «sfera di conoscenze e relazioni» familiari, di cui potevano far parte anche quelle professionali⁷².

È un fatto comunque che il matrimonio, contratto con Cinzia Conticelli proprio nell'ottobre di quell'anno (1634)⁷³ – esattamente sette mesi dopo la ricognizione, compiuta dal parroco per la Chiesa di San Nicola in Arcione – abbia fatto seguito al trasferimento del pittore messinese da via del Bufalo a pochi passi dall'abitazione della futura sposa, e dalla parrocchia di entrambi⁷⁴.

Durante le mie ricerche archivistiche è stato possibile trovare Cinzia Conticelli Romana – proprio quella Cintia che Susinno tratteggia appassionato, facendo ricorso a un linguaggio fra il poetico e il pittorico («portava non solo della luna il nome, ma anche le fattezze in fronte»⁷⁵) – con quell'inesprimibile «piacere» che è appunto di questo genere di scoperte, e con occhio affettuoso seguire, passo dopo passo, la svolta all'età adulta della futura moglie del nostro messinese⁷⁶.

Negli Stati d'Anime della Parrocchia di San Nicola in Arcione la vediamo infatti comparire per gli anni 1631, 1633 e 1634, registrata insieme alla famiglia. I Libri precisano il nome ed il luogo d'origine dei suoi genitori: il padre, «Giuseppe Conticelli» è «aquilano»⁷⁷; la madre, Paradisa Valignani «de Sabina». Lei, la figlia maggiore (il fratello Clemente nel 1634 ha 3 anni)⁷⁸ è censita di anni 16 «cresimata» nel 1631; di anni 18 nel 1633⁷⁹. Ed ancora, nel 1636, lasciata la casa dei genitori per andare ad abitare insieme al suo giovane sposo, Cinzia, che ha ormai vent'anni, è madre di una bimba di quattro mesi: Francesca Maria⁸⁰.

⁷¹ Laura Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca* cit., p. 66.

⁷² Ivi, pp. 66, 73-74

⁷³ Roma, ASVI, *Liber Matrimonios* San Nicola in Arcione (1632-1641), IV, 1634, c. 37r.

⁷⁴ Roma, ASVI, *Status Animarum* San Nicola in Arcione (1630-1635), vol. 44, 1634, cc. 175v e 178r – 178v.

⁷⁵ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 189.

⁷⁶ Roma, ASVI, *Status Animarum* San Nicola in Arcione (1630-1635), vol. 44, 1634, c. 178r. Cfr. Rossella Vodret, *Alla ricerca di "Ghiongrat". Novità su alcuni artisti citati nei libri parrocchiali romani dal 1600 al 1630*, in *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)* cit., p. 17.

⁷⁷ Roma, ASVI, *Status Animarum* San Nicola in Arcione (1630-1635), vol. 44, 1633, c. 135v.

⁷⁸ Roma, ASV, *Status Animarum* San Nicola in Arcione (1630-1635), vol. 44, 1634, c. 178r.

⁷⁹ I genitori, Paradisa e Giuseppe, nel 1631 hanno rispettivamente: 40 e 41 anni. Roma, ASVI, *Status Animarum* San Nicola in Arcione (1630-1635), vol. 44, 1631, c. 59v; vol. 44, 1633, c. 135v. Anche nel '34 però leggiamo: «Cinthia Conticelli Romana figlia di anni 18»; cfr. Roma, ASVI, *Status Animarum* San Nicola in Arcione (1630-1635), vol. 44, 1634, c. 178r. Come osservava Percy, tuttavia, «a margin of one or two years' inaccuracy occurs in a number of cases».

⁸⁰ Roma, ASVI, *Status Animarum* San Nicola in Arcione (1630-1635), vol. 45, 1636, c. 8v. Una rinnovata lettura del documento (con il doveroso beneficio d'inventario dato il consueto trasparire degli inchiostri da carta a carta) ci permette oggi di precisare l'età della moglie e della figlia di Giovanni Battista Quagliata, così come riportata sul registro –

Ma per fare un passo indietro, allo Stato delle Anime del 1634 e alla condizione, ancora per poco, di celibe del nostro messinese. «Specchio di vite reali vissute», il documento nel giro di poche semplici righe densissime si rivela carico di particolari «sconosciuti» e del tutto «insospettati»⁸¹.

Quagliata nel '34 è detto «maestro» di un giovane pittore veronese di 19 anni, Pietro Violani⁸²; dunque, nel mese di marzo, qualche mese prima di sposarsi, Giovanni vive con «Girolamo Artemisij, Giulia Paizzi»⁸³ e con l'allievo di origini venete che è al momento un'incognita⁸⁴.

Certamente Quagliata cambiò almeno tre volte abitazione, e lo spartiacque di questo spostamento (dal Bufalo a via del Boccaccio e dintorni) è da ricercarsi non lungi... dal matrimonio con la Conticelli.

Inoltre, una volta spostatosi in zona via del Boccaccio-San Felice scelse verosimilmente di lasciare un «appartamento in affitto», magari «di modeste dimensioni» condiviso con altre persone,

confermando viceversa quella del pittore e della cognata: «Gioanni Quagliata ciciliano pittore di anni 30; Cinthia Conticelli Romana moglie di anni 20; Francesca Maria loro figlia di mesi 4; Vittoria Conticelli cognata di anni 14». *Ibidem*. Non perciò, rispettivamente, di anni 29 e di anni 4; cfr. Concetta Rizzo, *Giovanni Battista Quagliata, pittore messinese* cit., p. 198; Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 40.

⁸¹ Per rifarci a quanto opportunamente e con ogni ragione ha osservato Rossella Vodret a proposito degli «inesauribili stimoli» che la lettura delle scritture parrocchiali può ancora oggi offrirci: «sono queste alcune delle tracce più importanti per approfondire gli studi sulle singole personalità artistiche»; *Alla ricerca di "Ghiongrat". Novità su alcuni artisti citati nei libri parrocchiali romani* cit., p. 17. Il volume, curato appunto da Vodret, contiene i risultati di «un lavoro immenso», condotto a Roma da un'équipe di studiosi tra il 2000 e il 2008 sui registri appartenenti alle settanta parrocchie romane dal 1600 al 1630, conservati presso l'Archivio Storico del Vicariato – «su quegli anni esaltanti del vivacissimo e cosmopolita ambiente artistico romano, da cui sarebbe stata segnata tutta l'arte europea fino alla fine del XVIII secolo». Cfr. Rossella Vodret, *Introduzione*, in *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)* cit., p. VII.

⁸² Roma, ASVI, *Status Animarum* San Nicola in Arcione (1630-1635), vol. 44, 1634, c. 178v.

⁸³ Girolamo Artemisij e sua moglie Giulia – entrambi romani – sono menzionati nei registri di San Nicola in Arcione già l'anno prima, nel 1633. Roma, ASVI, *Status Animarum* San Nicola in Arcione (1630-1635), vol. 44, 1633, c. 135r. Come avveniva all'incirca negli stessi anni anche altrove in città, i giovani artisti forestieri italiani e stranieri – in base alla durata del soggiorno e ad altre variabili – optavano tra «camere a pigione» in locande o osterie, oppure sceglievano di alloggiare in stanze ammobiliate «presso famiglie o vedove», da soli o con altri artisti (cfr. Laura Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca* cit., p. 67). Scopriamo inoltre che Girolamo è la stessa persona che, di lì a poco – il 3 ottobre del 1634 – avrebbe fatto da testimone di nozze a Giovanni e a Cinzia. Nell'atto di matrimonio leggiamo infatti: «Ego infrascriptus Parrochus Sancti Nicolai [...] matrimonio coniunxi his testibus praesentibus scilicet Reverendo Don Francesco Riccardo, et Sebastiano de Formosellis, sacerdotibus Panormitanis, ac Hieronimo de Artemisij Romano omnibus de nostra paroecia [...]. Ita est frater Laurentius Ballus Romanus». Roma, ASVI, *Liber Matrimonii* San Nicola in Arcione (1632-1641), IV, 1634, c. 37r (cfr. Concetta Rizzo, *Giovanni Battista Quagliata, pittore messinese* cit., p. 196). Il parroco, «frater Laurentius Ballus», lo si ritroverà variamente, poco meno di una ventina di anni a seguire in Sant'Andrea delle Fratte (cfr. Laura Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca* cit., pp. 272-273); nel '49 e nel '50 battezza i figli del pittore Angelo Caroselli (cfr. Daniela Semprebene, *Angelo Caroselli 1585-1652. Un pittore irriverente*, introduzione di Maurizio Marini, Roma 2011, p. 69).

⁸⁴ È possibile avanzare un'ipotesi: che Pietro Violani, giovane pittore veronese a Roma insieme a Quagliata alla metà del '30 sia un parente, un nipote forse di quell'Andrea, scultore romano che dal 1753 lavorò al cantiere casertano della Reggia, progettato da Luigi Vanvitelli (Napoli 1700 – Caserta 1773) per il re di Napoli e di Sicilia Carlo VII di Borbone. Non potendo per il momento appurare ulteriori legami di parentela fra i Violani, vista la mancata presenza del primo dei due nei repertori storico-artistici e biografici, è possibile tuttavia ricordare che la formazione («classiceggiante») di Andrea avvenne dapprima a Roma e successivamente a Napoli con Giuseppe Canard. Lucia Bellofatto, *Luigi Vanvitelli e la scultura a Caserta nella seconda metà del XVIII secolo*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, Catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001) a cura di Cesare de Seta, Napoli 2000, p. 140; cfr. Ulrich Thieme und Felix Becker et al., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXXIV, Leipzig 1940, p. 397.

per una casa forse «più confortevole», certamente in grado di ospitarlo insieme con la famiglia⁸⁵ (anche un po' 'allargata', vista la presenza della cognata che – stranamente – compare per la prima volta solo nel 1636⁸⁶). Ignoriamo tuttavia se, nel corso del decennio romano, vi furono ulteriori traslochi.

Susinno continua la sua *Vita di Giovanni Quagliata* e scrive

Avanzatosi quindi Giovanni colla gara di Giovanni Francesco Romanelli, collega ed amico poi emulo virtuoso, benché fosse maggiore di età e di spirito, confessava che più aveva imparato dal Romanelli suo condiscipolo che dallo stesso Cortona, di amendue direttore. Il Cortona lo proponeva qual esemplare nella sua fioritissima scuola, non solo per gli abiti co' quali vestiva, ma altresì per la gentilezza del suo spirito; soleva lo stesso dire che dalla lindura del suo portamento ben conoscevasi l'aggiustatezza del suo cervello, che portava a fine le sue opere con sommo giudizio. [...] In Roma veniva accarezzato da ognuno per lo splendore che recava a se stesso ed all'arte⁸⁷.

Interessante ma incontrovertibile e indimostrabile (perché senza appigli figurativi e nessuna testimonianza documentale) quanto rileva il De Boni: «Fu allievo prediletto di Pietro da Cortona, ed in alcune opere suo aiuto», il quale però, nella prosecuzione della voce *Giovanni Quagliata* mostra di aver letto e preso alla lettera, in un calco Lanzi (giusto quello dell'«In Messina forse dipinse meglio») a ben guardare però senza che gli fosse oramai possibile compiere una ricognizione diretta sulle opere di Quagliata documentate nell'Urbe dai due abati, Titi e Lanzi.

Non sembra inoltre che il De Boni avesse indicazioni dirette su quanto accadeva in effetti nell'isola duecento anni innanzi, sovrapponendo all'Alberti (Antonino Alberti detto il Barbalonga) un non meglio precisato Ricci⁸⁸.

3.1 La questione romana. Avvicendamenti e avvicinamenti messinesi

Stando ad Agatha Christie, “un indizio è un indizio, due indizi sono una coincidenza, ma tre indizi fanno una prova”.

E qui, come vedremo, le prove storiche – e perciò storico-artistiche (interpersonali per quanto politiche) sono molteplici. Non sempre altrettanto le carte, le firme, i documenti di cui disponiamo.

⁸⁵ Cfr. Laura Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca* cit., p. 68.

⁸⁶ Roma, ASVI, *Status Animarum San Nicola in Arcione (1636-1640)*, vol. 45, 1636, c. 8v.

⁸⁷ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 189.

⁸⁸ Filippo De Boni, *Biografia degli artisti*, Venezia 1840, p. 831.

Proviamo ad aggiungere adesso nuovi apporti siciliani, e specificamente messinesi, al «clan» Pamphilj – che con Anselmi, chiameremo piuttosto «“familiari”» o ancor meglio di corte⁸⁹.

Riconsideriamo perciò o consideriamo adesso per la prima volta innanzitutto i punti di maggior rilievo:

A. Il legame di Innocenzo X, al secolo Giovanni Battista Pamphilj con i Del Bufalo.

Famiglia di antica nobiltà romana che si era fusa con i Cancellieri di Pistoia (dove il doppio cognome Del Bufalo Cancellieri), quest'ultima era legata alla Chiesa di Sant'Andrea delle Fratte – «particolarmente da essi beneficata» – ed era proprietaria del vicino Palazzo⁹⁰. I Del Bufalo permettono alla famiglia del futuro papa, la Pamphilj, di «consolidare» l'appartenenza alla nobiltà romana e di «beneficiare delle relazioni necessarie» all'ascesa negli ambienti curiali. Giovanni Battista infatti, è figlio di Flaminia Del Bufalo e di Camillo Pamphilj; lo zio materno, Marcello Del Bufalo, era stato auditore di Rota dal 1577 al 1591⁹¹. Nel salire al soglio pontificio, Giovanni Battista assume il nome di un altro zio, il cardinale Innocenzo Del Bufalo: quest'ultimo, morto nel 1610 fu sepolto nella Chiesa di Santa Maria in Via⁹².

B. I Pamphilj, e i loro rapporti con i Giustiniani (... «essendo il governo di quella casa nelle mani del cardinale Giov. Battista Panfilio»...).

Andrea Giustiniani, l'erede del fedecommesso stabilito nel 1631 dal marchese Vincenzo⁹³ (il grande collezionista protettore di Giovan Battista Marino ed estimatore di Michelangelo Merisi) – ramo dei Banca, è altresì il marito di Maria Flaminia Pamphilj, primogenita di Olimpia Maidalchini

⁸⁹ Alessandra Anselmi, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma 2001, p. 26. Prima di Anselmi Haskell, a proposito del cardinale Maffeo Barberini, faceva riferimento a una «grande “famiglia”», pensando agli scrittori, eruditi, scienziati e poeti che convergevano intorno al futuro papa. E ancora di «corte di parenti, amici e clienti» di cui i papi si circondavano e che convenivano a Roma «da ogni parte d'Italia» parlava sempre Francis Haskell nel suo: *Patrons and painters* cit., pp. 31, 49.

⁹⁰ *Guide rionali di Roma. Rione III - Colonna*, parte I, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1977, p. 22. Si pensi al campanile borrominiano (1659) che alla sommità si 'compie' nello stemma Del Bufalo, sormontato da una corona radiata. Cfr. *Guide rionali di Roma. Rione III - Colonna*, parte III, a cura di Carlo Pietrangeli, Roma 1980, pp. 40-44.

⁹¹ Olivier Poncet, *Innocenzo X*, in *Enciclopedia dei papi*, vol. III, Roma 2000, pp. 321-322. Cfr. Teodoro Amayden, *La Storia delle famiglie romane* [ms. metà del secolo XVII], con note ed aggiunte di Carlo Augusto Bertini, vol. I, Roma 1910, ristampa anastatica, Roma 1987, p. 190.

⁹² Cfr. Vitale Zanchettin, *Il tiburio di Sant'Andrea alle Fratte: propositi e condizionamenti nel testo borrominiano*, «Annali di architettura», 9, 1997, p. 113; Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* cit., vol. XXXV, Venezia 1845, p. 12; Teodoro Amayden, *La Storia delle famiglie romane* cit., I, p. 190.

⁹³ Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro V (1804), p. 454. Cfr. Serenella Rolfi, *La committenza. Da mercanti a principi: i Giustiniani e Roma*, in *Il restauro di Palazzo Giustiniani*, a cura di Alessandro Ippoliti, Roma 2000, p. 48. Si tenga presente, a proposito dei rapporti tra i Giustiniani e la Santa Sede, che già il padre del marchese Vincenzo – Giuseppe Giustiniani – nel 1585 aveva acquistato per il figlio maggiore, Benedetto, il tesorerato della Camera apostolica (una delle principali cariche finanziarie); l'anno successivo, lo stesso Vincenzo «fu provvisto del cavalierato di San Paolo». Nel corso degli anni '90, Vincenzo Giustiniani affiancò il padre negli affari. Tra il 1592 e il '93, «per conto del papa» importarono «18.000 salme di grano siciliano» – commercio sul quale essi dettennero «il monopolio» per almeno un ventennio. Cfr. Simona Feci, Luca Bortolotti, Franco Bruni, *Vincenzo Giustiniani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LVII, Roma 2001 (http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-giustiniani_%28Dizionario-Biografico%29/).

e nipote di Innocenzo X⁹⁴. Il matrimonio avviene nel 1640; nel 1644 Andrea Giustiniani viene elevato a principe di Bassano e castellano di Castel Sant'Angelo⁹⁵. Nel 1645 Innocenzo X nomina cardinale col titolo di Sant'Onofrio al Gianicolo Orazio Giustiniani, il quale l'anno dopo diviene «gran Bibliotecario, e gran Penitenziere di S. Chiesa»⁹⁶.

C. Il dottorato di Giovanni Battista Pamphilj in utroque iure, la cerchia della Sapienza e i legami della famiglia con la medicina.

«Originaria di Gubbio, la famiglia Pamphili nel corso dei secc. XIV e XV divide le sue attività fra la medicina e gli incarichi militari». Già auditore di Rota, dal 1612 il Pamphilj è luogotenente della Sapienza, «ossia responsabile del conferimento dei dottorati»⁹⁷. In quel giro di anni, quando Giovanni Battista Pamphilj è ancora cardinale, insegna alla Sapienza Benedetto Castelli (Brescia, Trezzano o Botticino Sera 1577 ca. – Roma 1643)⁹⁸. «Medico segreto» del Pamphilj, è quel Baldo

⁹⁴ Cfr. Simona Feci, Luca Bortolotti, Franco Bruni, *Vincenzo Giustiniani* cit.; Christina Strunck, *Identità vere e finte nel programma decorativo del palazzo di Bassano. Albani, Domenichino, Tempesta, Castello e Guidotti dipingono per Vincenzo Giustiniani*, in *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano: dalla storia al restauro*, a cura di Agostino Bureca, Roma 2003, p. 151. Cfr. Teodoro Amayden, *La Storia delle famiglie romane* cit., I, p. 455 e II, p. 126. Per approfondire la suddivisione della famiglia Giustiniani in rami, ed in particolare sul ramo dei Banca si veda: Olao Paltero [Paolo Ortalis], *Relazione genealogica della famiglia de' signori Denti di Sicilia al Signor Duca Principe di Castellazzo Don Gregorio Denti capo del casato, toccandovisi alcune Notizie di Famiglie di sua Attinenza*, Palermo 1703, pp. 45, 46. Vedi anche: Francis Haskell, *Patrons and painters* cit., pp. 127-128.

⁹⁵ Cfr. Stefano Tabacchi, *Olimpia Maidalchini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXVII, Roma 2006 (http://www.treccani.it/enciclopedia/olimpia-maidalchini_%28Dizionario-Biografico%29/); Christina Strunck, *Identità vere e finte nel programma decorativo del palazzo di Bassano* cit., p. 151. Di Andrea Giustiniani viene tracciato un profilo biografico completo negli *Annali messinesi* di Caio Domenico Gallo. Quest'ultimo infatti scrive: «Ritornato egli alla Corte [...] presentossi al cardinale, che aveva in suo potere il testamento del morto marchese di Bassano, ed era esecutore testamentario di quello; fu introdotto subito nel suo gabinetto, e dopo di averlo fatto sedere gli disse con volto ilare e ridente, se promettere gli voleva di sposare una delle sue nipoti [...]. Sposossi con D.^a Maria Panfilio, e non guari andò, che [...] D. Andrea fu dichiarato nipote del Pontefice, principe del Soglio, castellano di castel S. Angelo e principe di Bassano»; *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro V, p. 454.

⁹⁶ Giovanni Francesco Spinalba, *Compendio di Glorie, et Ascendenti della famiglia Giustiniana*, Modena 1697, p. 29; cfr. Massimo Ceresa, *Orazio Giustiniani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LVII, Roma 2001 (http://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-giustiniani_%28Dizionario-Biografico%29/). Su Orazio Giustiniani, fratello di Giuliano e come lui membro dell'Oratorio dei Filippini, nonché parente di Benedetto e di Vincenzo cfr. Silvia Danesi Squarzina, *I Giustiniani e l'Oratorio dei Filippini*, «Storia dell'arte», settembre-dicembre 1995, p. 369. La presenza di Orazio Giustiniani all'interno della corrispondenza Pamphilj – Roma, Archivio Doria Pamphilj [d'ora in poi ADP], *Corrispondenza n. 5* (1612), b. 215, c. 598 – è documentata nel fondo conosciuto come “Archiviolo”, inventariato nei primi anni '70 ad opera di Vignodelli Rubrichi. L'“Archiviolo”, «più che un vero e proprio fondo, inteso come raggruppamento di documenti omogenei riferentisi ad un periodo storico ben definito nei suoi termini estremi, è da considerarsi invece come una grande miscellanea per l'eterogeneità delle sue carte e per la varietà dei personaggi che vi compaiono, attori di un passato compreso tra il secolo XV ed il secolo XIX». Cfr. Renato Vignodelli Rubrichi, *Il fondo detto l'«Archiviolo» dell'Archivio Doria Landi Pamphilj in Roma*. «Miscellanea della Società Romana di Storia Patria», pp. 17, 87, 172.

⁹⁷ Olivier Poncet, *Innocenzo X* cit., pp. 321-322.

⁹⁸ Cfr. Ignazio Ciampi, *Innocenzo X Pamfili e la sua corte: storia di Roma dal 1644 al 1655 da nuovi documenti*, Imola 1878, p. 230.

Baldi fiorentino⁹⁹ (archiatra altresì di Urbano VIII) che a Roma insegna¹⁰⁰ negli stessi anni di Pietro Castelli: li ritroviamo, colleghi alla Sapienza, nel 1630¹⁰¹ – non molto tempo prima che Castelli si trasferisca a Messina¹⁰². Ora, l'opera dell'astronomo e naturalista Giovanni Battista Odierna, l'*Archimede redivivo* (Palermo 1644) è dedicata a «Palmeri Di Giovanni Barone del Solazzo, e Mastro di Prova nella Regia Zecca di Messina»¹⁰³ ha un'*Appendice* di Benedetto Castelli¹⁰⁴; i rapporti intercorsi tra Palmiero Di Giovanni e Pietro Castelli, poi, furono forse all'origine dell'amicizia e degli scambi intercorsi tra quest'ultimo e lo stesso Odierna¹⁰⁵. All'interno dell'«Archiviolo» dell'Archivio Doria Landi Pamphilj, si conserva traccia della corrispondenza tra i Pamphilj e Francesco Castelli, il padre di Pietro¹⁰⁶.

D. Per i Giustiniani, e i Di Giovanni (... che «oggi godono molti Titoli, e honori, [...] ne' Regni di Spagna»...) ¹⁰⁷.

I Giustiniani, come abbiamo visto, già imparentati con i Pamphilj, lo erano da tempo anche con i Di Giovanni – dalla prima metà del '400 una famiglia «ben radicata nel ceto patrizio

⁹⁹ Cfr. Filippo Maria Renazzi, *Storia dell'Università degli Studj di Roma detta comunemente la Sapienza che contiene anche un saggio storico della letteratura romana dal principio del secolo XIII sino al declinare del secolo XVIII*, vol. III, Roma 1805, p. 94.

¹⁰⁰ Arturo Castiglioni, *Baldo Baldi*, in *Enciclopedia italiana*, Roma 1930 (http://www.treccani.it/enciclopedia/baldo-baldi_%28Enciclopedia-Italiana%29/).

¹⁰¹ E infatti, Baldo Baldi nel 1631 pubblica a Roma un'opera, dedicata al cardinale Francesco Barberini: «*De Contagione Pestifera, Praelectio habita in Almae Urbis Gymnasio, a Baldo Baldo Florentino Cive ac Romano, in eodem Gymnasio Professore, dum Idibus Decembris 1630 inter Medicos Romani Collegii cooptaretur...*» (cfr. Giovanni Targioni Tozzetti, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII*, tomo III, Firenze 1780, p. 189). Pietro Castelli (Roma 1570/75 – Messina 1661) «dopo aver insegnato per due anni Filosofia, occupò il luogo di Pietro Fabri nel 1630, e per cinque anni espose la Botanica, in cui specialmente diè saggio di singolar perizia»; Castelli succede al Faber anche nella direzione dell'Orto dei semplici fino al 1634, anno in cui appunto si trasferisce a Messina. Filippo Maria Renazzi, *Storia dell'Università degli Studj di Roma detta comunemente la Sapienza* cit., III, p. 94; cfr. Augusto De Ferrari, *Pietro Castelli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXI, Roma 1978 (http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-castelli_%28Dizionario-Biografico%29/).

¹⁰² Come è stato scritto infatti, durante la seconda metà del Cinquecento, nella Sicilia spagnola si registra – per quanto riguarda la Medicina – un tempo di «profonde e diffuse innovazioni» (si pensi al viceré Giovanni De Vega e al suo ruolo di protettore di Francesco Maurolico); la stessa cosa non potrà più dirsi tuttavia oltrepassata la metà del Seicento, «un periodo *frenato* e spesso paralizzato dalla autorità dello stato centrale». Cfr. Corrado Dollo, *Filosofia e medicina in Sicilia*, a cura di Giuseppe Bentivegna, Santo Burgio, Giancarlo Magnano San Lio, introduzione di Santo Burgio, Catanzaro 2005, p. 288.

¹⁰³ Cfr. Giovanni Battista Odierna, *Archimede redivivo con la stadera del momento*, Palermo 1644. Su Odierna (Ragusa 1597 – Palma di Montechiaro 1660) cfr.: Federica Favino, *Giovan Battista Odierna*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXIX, Roma 2013 (http://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-odierna_%28Dizionario_Biografico%29/).

¹⁰⁴ Corrado Dollo, *Galilei e la cultura della tradizione*, a cura di Giuseppe Bentivegna, introduzione di William R. Shea, Catania 2002, p. 249. Lo stesso anno degli *Opuscoli* vide la luce, «sempre per i tipi di Decio Cirillo, l'*Archimede redivivo, con la stadera del momento*, comprendente l'*editio princeps* della *Bilancetta* di Galileo, insieme alle annotazioni al testo di Benedetto Castelli (dal quale forse lo aveva avuto), a un trattatello comparativo sui pesi e le misure e al commento di Odierna al trattato pseudoarchimedeo *De insidentibus in humidum*». Cfr. Federica Favino, *Giovan Battista Odierna* cit.

¹⁰⁵ Cfr. Corrado Dollo, *Filosofia e medicina in Sicilia* cit., p. 191.

¹⁰⁶ Roma, ADP, *Corrispondenza n. 5* (1612), b. 215(214), c. 598; cfr. Renato Vignodelli Rubrichi, *Il fondo detto l'«Archiviolo»* cit., pp. 87, 135.

¹⁰⁷ Cfr. Giovan Battista Odierna, *Archimede redivivo* cit.

messinese»¹⁰⁸. Negli anni '80 del '500 Scipione Di Giovanni aveva infatti sposato Brigida, sorella di quel Vincenzo Giustiniani (morto a Palermo nel 1611 e sepolto nella Chiesa di San Giorgio dei Genovesi)¹⁰⁹ esponente della «prestigiosa famiglia genovese trasferitasi a Messina»¹¹⁰.

Domenico Di Giovanni e Giustiniani ed il fratello Placido, figli di Scipione e di Brigida, divengono eredi universali di Vincenzo Giustiniani¹¹¹.

E. Convergenze Pamphilj – Carafa.

Fa parte del fondo conosciuto come “Archiviolo” la corrispondenza intercorsa tra i Pamphilj e famiglie quali i Barberini, i Moidalchini, i Carafa – «tutte reciprocamente legate da vincoli di interesse politico-economico e da legami di convenienza e di parentela»¹¹². Tiberio Carafa (dei Carafa della Stadera, principe di Bisignano) è padrino di battesimo di Camillo Pamphilj, nipote di Giovanni Battista Pamphilj¹¹³. Il fratello Pier Luigi Carafa – tra i corrispondenti dei Pamphilj, come si evince dall’“Archiviolo”¹¹⁴ – dal 1624, regnante Urbano VIII, è nunzio di Colonia; egli verrà nominato cardinale solo con Innocenzo X, nel 1645¹¹⁵.

F. I Tasso¹¹⁶ e le Poste d’Italia e Spagna. Da Roma a Messina, e viceversa.

¹⁰⁸ Fabrizio D’Avenia, *Il “ciclo vitale” di un’élite cittadina: il patriziato di Messina in età moderna*, in *Las Élités en la Época Moderna: la Monarquía Española*, tomo II, Córdoba 2009, p. 137 (http://www.academia.edu/2501661/Il_ciclo_vitale_di_un%C3%A9lite_cittadina_il_patriziato_di_Messina_in_et%C3%A0_moderna).

¹⁰⁹ Cfr. Filadelfo Mugnos, *Teatro genealogico delle famiglie nobili titolate feudatarie ed antiche nobili del fidelissimo Regno di Sicilia viventi ed estinte*, parte prima, Palermo 1647, p. 387; Giuseppe Gallupi di Pancaldo, *Genealogia della famiglia Di Giovanni di Messina*, «Giornale araldico genealogico diplomatico», aprile-maggio 1885, p. 8; Francesco San Martino de Spucches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia, dalla loro origine ai nostri giorni (1925). Lavoro compilato su documenti ed atti ufficiali e legali*, vol. VIII, Palermo 1933, p. 116.

¹¹⁰ Fabrizio D’Avenia, *Il “ciclo vitale” di un’élite cittadina* cit., p. 139.

¹¹¹ Dal matrimonio di Scipione Di Giovanni e Brigida Giustiniani infatti, erano nati Domenico principe di Trecastagni e Placido principe di Castrorao i quali, per il «meccanismo successorio dell’erede universale e delle sostituzioni» previsto dal testamento («tutti gli eredi previsti o morirono nel giro di qualche anno o in ogni caso non lasciarono figli maschi, fatta eccezione per Placido e Domenico»), divennero di fatto gli unici beneficiari dell’eredità di Vincenzo Giustiniani. Fabrizio D’Avenia, *Il “ciclo vitale” di un’élite cittadina* cit., pp. 139-140. Cfr. Francesco San Martino de Spucches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia, dalla loro origine ai nostri giorni* cit., p. 116.

¹¹² Renato Vignodelli Rubrichi, *Il fondo detto l’«Archiviolo»* cit., p. 17.

¹¹³ Cfr. Ingrid Rowland, *Vergil and the Pamphili Family in Piazza Navona, Rome* in *A Companion to Vergil’s Aeneid and its tradition*, edited by Joseph Farrell and Michael C. J. Putnam, Oxford 2010, p. 255; Carla Russo, *Tiberio Carafa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XIX, Roma 1976; [http://www.treccani.it/enciclopedia/tiberio-carafa_res-f3d64de2-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/tiberio-carafa_res-f3d64de2-87e9-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/)

¹¹⁴ Roma, ADP, *Corrispondenza n. 16* (1623), b. 226(225), c. 503 e *Corrispondenza n. 24* (1623), b. 234(233), c. 441; cfr. Renato Vignodelli Rubrichi, *Il fondo detto l’«Archiviolo»* cit., pp. 88, 131.

¹¹⁵ Cfr. Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* cit., vol. XLVII, Venezia 1847, p. 162; Marina Raffaeli Cammarota, *Pier Luigi Carafa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XIX, Roma 1976 (http://www.treccani.it/enciclopedia/pier-luigi-carafa_%28Dizionario_Biografico%29/).

¹¹⁶ Si tenga presente che nell’ultimo decennio del XV secolo, il servizio postale della famiglia Tasso alla Corte imperiale (i rami della quale erano sparsi per tutta Europa) era divenuto già stabile e organizzato. Gli iniziatori delle Poste dell’Impero furono i fratelli Ruggero Janetto Leonardo e Francesco, figli di Pasino Tasso; costoro morirono tutti nel secondo decennio del XVI secolo. (Il casato è lo stesso dei Tasso letterati, Torquato e Bernardo). Cfr. Adriano Cattani, *Introduzione* e Tarcisio Bottani, *I testamenti di Ruggero, Janetto e Leonardo Tasso*, in *I Tasso e le Poste d’Europa. The Tasso family and the european postal services*, Atti del Convegno Internazionale (Cornello dei Tasso, 1-3 giugno 2012) coordinamento editoriale Tarcisio Bottani, Bergamo 2012, pp. 8, 13, 16.

«El correo mayor es un oficio de grandes provechos y muy nesçessario para la conservación del estado real, a causa de las inteligencias que por medio de los correos se tienen con el Sumo Pontífice e su corte romana, como con los reyes e príncipes, e potentados de la cristiandad»¹¹⁷. I Tasso, o Tassis, «que detentaban poco menos que el monopolio del correo europeo»¹¹⁸, tanto nel loro ramo italiano quanto in quello spagnolo, sono in vario modo legati a Roma, e ai Pamphilj. In Sicilia, con privilegio di Filippo IV, emanato a Madrid il 27 gennaio del 1626, Vittoria I de Tassis si assicura l'Ufficio della Regia Correria «“in perpetuo, per sé e i discendenti di sangue”»; Vittoria I de Tassis e Gottifredi era nata dalle seconde nozze di Antonio I de Tassis, marchese di Paullo e Corriere Maggiore del Re di Spagna in Roma¹¹⁹. «En España, la monarquía de los Austrias instaura a principios del siglo XVII un servicio semanal de correo, que otorga a la familia Tassis (el primer correo mayor de España fue Juan de Tassis y Acuña, luego conde de Villamediana)»¹²⁰. Sempre in Spagna, a partire dal 1623, sono i Vélez de Guevara e Tassis a detenere «il controllo assoluto del sistema postale della monarchia, gestendo il Correo Mayor»¹²¹. Precisamente: «el 10 de marzo de 1623 hubo sentencia a favor del [V] Conde de Oñate y “le dieron el Contado de Villamediana y los oficios de Correo Mayor”» (Iñigo Vélez de Guevara e Tassis V conte di Oñate è consigliere di Stato di Filippo IV e presidente del Consiglio degli Ordini)¹²². A Roma, Iñigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate e III di Villamediana (figlio di Iñigo Vélez de Guevara e Tassis V conte di Oñate), gentiluomo di camera di Filippo IV, prima del 1648 – anno in cui lascia l'Urbe per assumere l'incarico di viceré di Napoli – durante la sua permanenza a Roma negli anni '40 e in qualità di ambasciatore, è in contatti strettissimi con Innocenzo X e con la cognata Olimpia Maidalchini (i quali, fra l'altro, «gli promisero la porpora cardinalizia») ¹²³. A Messina, specularmente: nel 1645, alcuni mesi dopo l'elezione di

¹¹⁷ Gonzalo Fernández de Oviedo, *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*, [ms. 1548], edición crítica de Santiago Fabregat Barrios, València 2006, p. 159 (<http://parnaseo.uv.es/Editorial/CamaraReal/Edicion.pdf>).

¹¹⁸ Javier Díaz Noci, *La circulación de noticias en la España del Barroco*, in: Roger Chartier, Carmen Espejo, *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, Madrid 2012, p. 211.

¹¹⁹ Nel 1549 Carlo V, accogliendo la proposta di Raimondo de Tassis e Vachtendonk, suo Corriere Maggiore a Madrid, nominava il «diletto familiare et aulico» Francesco Zapata e Leon Montenegro 3° Corriere Maggiore di Sicilia. Vittoria I de Tassis, vedova di Diego-Giacomo Zapata e Lomellino, figlio di Francesco Zapata, pur di assicurarsi il Regio Ufficio “in perpetuo” (Ufficio che, nel 1610 il marito aveva ceduto ad un altro congiunto della famiglia tassiana, Giovanni II de Tassis e Peralta, conte di Villamediana) offre in pegno diverse migliaia di ducati castigliani, riuscendo infine nel suo intento. Si aggiunga che i rapporti tra i Tasso e gli Zapata si erano già da tempo rafforzati, nell'arco di due generazioni e attraverso ben quattro unioni matrimoniali. Cfr. in proposito: Vincenzo Fardella de Quernfort, *Documenti tassiani in Sicilia. La nascita della Regia Correria di Sicilia*, in *I Tasso e le Poste d'Europa* cit., pp. 125-126.

¹²⁰ Javier Díaz Noci, *La circulación de noticias en la España* cit., p. 211.

¹²¹ Filomena Viceconte, *Il duca de Medina de las Torres (1600-1668) tra Napoli e Madrid: mecenatismo artistico e decadenza della monarchia*, Università degli Studi di Napoli “Federico II”, dottorato in Scienze archeologiche e storico-artistiche, Universitat de Barcelona, Programa de doctorat societat i cultura, a.a. 2011-2012, p. 114. Cfr. Quintin Aldea Vaquero, *España y Europa en el siglo XVII: correspondencia de Saavedra Fajardo*, tomo II *La tragedia del Imperio: Wallenstein 1634*, Madrid 1991, p. LII.

¹²² Quintin Aldea Vaquero, *España y Europa en el siglo XVII* cit., pp. XLIX e LII.

¹²³ Alessandra Anselmi, *I ritratti di Iñigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate ed un ritratto di Ribera*, «Locus Amœnus», VI, 293-304, 2002-2003, p. 294. Cfr. *Eadem*, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna* cit., p. 53. L'VIII conte

Innocenzo X, è senatore Vincenzo Zapata de Tassis; lo stesso Vincenzo Zapata de Tassis figlio di Vittoria I de Tassis nonché – dal 1634 al 1661 – 7° Corriere Maggiore del Regno di Sicilia¹²⁴. Nel settembre del 1646 il «pro-Spanish» Francesco Simone Carafa, già arcivescovo di Acerenza e Matera (1638), viene trasferito a Messina¹²⁵ dove, nel 1647, è nominato arcivescovo¹²⁶. Nel 1648, Juan José de Austria (Madrid 1629 – ivi 1689), figlio naturale di Filippo IV di Spagna e dell'attrice María Inés Calderón, è viceré di Sicilia.

4.1 Il ritorno a Messina. Il “Teatro” della committenza

G. Per i Di Giovanni Zapata de Tassis.

La famiglia Di Giovanni – la nostra prima presenza, e certezza documentaria relativa alla committenza che interessa Quagliata oramai di qua da Roma – già legata per via matrimoniale ed ereditaria ai Giustiniani, vicinissima agli Zapata (coloro i quali detenevano l'Ufficio di Corriere

di Oñate, «il principale esponente della dinastia, [...] viceré di Napoli e ministro del Consiglio di Stato» fu altresì consigliere del re per le «questioni di politica internazionale»; cfr. in proposito: Filomena Viceconte, *Il duca de Medina de las Torres (1600-1668) tra Napoli e Madrid* cit., pp. 114-115. Sull'importanza rivestita da personaggi come i Vélez de Guevara e Tassis nell'ambito dei disegni politici della Spagna in quanto grande potenza mondiale sarà opportuno riandare più in generale a quanto osservato da Maravall a proposito della amministrazione dell'Impero e al ruolo centrale svolto dai suoi burocrati: segretari, ministri, favoriti; in seguito alla «prassi ufficiale di ingresso al governo per relazioni personali con il re», affermatasi già al tempo di Filippo III, questi ultimi avevano infatti finito con l'entrare a pieno titolo nel regime istituzionale dando luogo a una «nuova figura» politica capace di assorbire quella del segretario di Stato (si pensi per questo al caso dell'Olivares). Ai segretari, d'altro canto – secondo quanto precisato nell'*Instrucción* di Filippo II a Gonzalo Pérez – era demandato da tempo il delicatissimo compito di trattare «tutti gli affari che si presentassero riguardanti lo Stato fuori di Spagna, sia in pace che in guerra, per terra e per mare, o tributi o cose concernenti o dipendenti da ciò, e tutte le lettere, petizioni o memoriali che mi fossero scritte, inviate o consegnate [...] in cui si chieda o sembri opportuno a quelli del Consiglio di Stato che si conceda ricompensa, a qualche persona per servizi resi in guerra [...] il mio volere è che la determinazione di tali ricompense debba passare e passi per le vostre mani, come affari dipendenti da voi, nonché tutte le lettere dispacci, avvisi che su tutto o su qualsiasi altra cosa riguardante lo Stato e la guerra mi fosse scritta, in chiaro o in cifra, dai miei Viceré di Napoli, di Sicilia e dal Governatore del nostro Stato di Milano, e dai nostri capitani generali di terra, di mare, e da qualsiasi altro ambasciatore o nostro ministro che ora sono o per certo tempo furono in qualsiasi nostro Regno o presso gli altri potentati fuori dalla Spagna». Cfr. *Real Cédula*, Anversa 6 febbraio 1556, in: José Antonio Maravall, *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII)*, Madrid 1972 [trad. it. *Stato moderno e mentalità sociale*, traduzione di Ada Jachia Feliciani, vol. II, Bologna 1991, pp. 537, 541-543].

¹²⁴ Cfr. Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro III, p. 287; Vincenzo Fardella de Quernfort, *Documenti tassiani in Sicilia. La nascita della Regia Correria di Sicilia* cit., p. 127. «L'armi di questa famiglia sono un zápato, ò scarpa fatta à stovaleta conforme usa la famiglia Zapata di Spagna». Sugli Zapata: Filadelfo Mugnos, *Teatro genologico delle famiglie illustri, nobili, feudatarie, et antiche de' Regni di Sicilia Ultra, e Citra*, parte terza, Messina 1670, ristampa anastatica, Bologna 1979, pp. 553-555.

¹²⁵ Domenico Bertoloni Meli, *The Neoterics and Political Power in Spanish Italy: Giovanni Alfonso Borelli and his Circle*, «History of Science», XXXIV, 103, March 1996, pp. 79 e 88; cfr. *Carafa di Napoli*, Napoli 1909-1913, in: Pompeo Litta, *Famiglie celebri italiane*, seconda serie, Napoli 1902-1923, tavola IV.

¹²⁶ L'anno esatto dell'elezione ad arcivescovo di Messina di Simone Carafa lo si ricava da: Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro IV, p. 319.

Maggiore del Regno)¹²⁷ per gli importanti incarichi rivestiti in ambito cittadino (nel 1636, quando 7° Corriere Maggiore del Regno di Sicilia è Vincenzo Zapata de Tassis, Palmieri Di Giovanni è principe dei cavalieri della Stella; nel 1645 e in qualità di senatori li ritroviamo a operare congiuntamente)¹²⁸, anche a questi ultimi ben presto s'apparenta. Vincenzo Di Giovanni, duca di Saponara, figlio di Domenico Di Giovanni (dal 1641 principe di Trecastagni) è marito di Girolama Zapata de Tassis e Lentini (1666)¹²⁹. Girolama è una delle due figlie di Vincenzo Zapata de Tassis, 7° Corriere Maggiore del Regno e di Maria Antonia Lentini e San Basilio; la sorella maggiore di Girolama non è altri che: Vittoria II Zapata de Tassis, dal 1661 al 1663 8° – e dal 1670 al 1709 10° Corriere Maggiore del Regno. Il pronipote di quest'ultima infine, nonché nipote di Girolama (perché figlio di suo figlio Domenico) – Vincenzo II Di Giovanni Zapata de Tassis e Napoli – verrà in definitiva ad essere l'11° Corriere Maggiore del Regno di Sicilia dal 1709 al 1730¹³⁰.

Il cerchio in definitiva si chiude: proprio sul legame Zapata de Tassis e Di Giovanni, che a noi interessa in modo particolare per gli anni di attività di Giovanni Battista Quagliata (dalla fine degli anni '20 ai primissimi '70). Variamente legati, dicevamo. Il matrimonio tra Girolama Zapata e Vincenzo Di Giovanni (duca di Saponara) rappresenta a ben guardare il culmine di un sodalizio di lunga data: Palmiero Di Giovanni barone del Solazzo e Vincenzo Zapata de Tassis (padre di lei) si imparentano, ma le rispettive famiglie condividono le stesse sorti e collaborano agli stessi interessi perlomeno dalla metà degli anni '30 del secolo.

¹²⁷ Cfr. Fabrizio D'Avenia, *Il "ciclo vitale" di un'élite cittadina* cit., p. 142.

¹²⁸ Per i contatti Zapata-Di Giovanni alla metà degli anni '30 cfr. Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro III, p. 263.

¹²⁹ Cfr. Giuseppe Gallupi di Pancaldo, *Genealogia della famiglia Di Giovanni* cit., pp. 9, 11; Francesco San Martino de Spucches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia, dalla loro origine ai nostri giorni (1925)* cit., vol. VII, Palermo 1931, pp. 290-291; Vincenzo Fardella de Quernfort, *Documenti tassiani in Sicilia. La nascita della Regia Correria* cit., p. 128.

¹³⁰ Stranamente, eccezionalmente, Mugnos dà una notizia parziale a proposito di Vittoria II di Vincenzo Zapata de Tassis, che non chiama per nome, parallelamente non rammentando Girolama («A nostri tempi visse con molto splendore parimente D. Vicenzo Zapata Mastro Corriero del Regno di Sicilia, il quale hebbe per moglie D.N. Leontina e San Basili dama nobilissima derivata della più antica nobile famiglia del Regno Siciliano, che gli generò una sola figlia»; cfr. Filadelfo Mugnos, *Teatro genologico delle famiglie illustri, nobili, feudatarie, et antiche* cit., parte terza, p. 555) laddove tuttavia Gallo avrebbe di fatto emendato la svista menzionando, alla voce «D. Geronima Di Giovanni e Zappata» anche la «marchesa Zappata [Vittoria] sua sorella» (Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro V, p. 464). Si vedano: Giuseppe Gallupi di Pancaldo, *Genealogia della famiglia Di Giovanni* cit., p. 11; Francesco San Martino de Spucches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia, dalla loro origine ai nostri giorni (1925)* cit., vol. VII, pp. 290-291; Fabrizio D'Avenia, *Il "ciclo vitale" di un'élite cittadina* cit., p. 142; Vincenzo Fardella de Quernfort, *Documenti tassiani in Sicilia. La nascita della Regia Correria* cit., pp. 127-129. Dell'ubicazione precisa delle sedi storiche della Posta, a Messina, si è occupato Vincenzo Fardella de Quernfort in un articolo del 2004. Sappiamo che esse, dal XVI secolo in avanti, trovarono posto al centro della città e precisamente nella «"Strada Maestra", ossia la "magna ruga", l'asse viario di fondazione normanna che, dopo il 1860, venne intitolato "Corso Cavour"». In modo particolare, «la prima sede della "Correria di Sicilia" (1549-1709) fu allocata in casa Zappata de Tassis»; tuttavia nel 1709, con la morte di Vittoria II Zapata de Tassis, Vincenzo II Di Giovanni «installò il Regio Ufficio nel suo palazzo sulla "Strada Maestra" che, nel breve tratto compreso fra la chiesa di S. Nicolò dei Gentiluomini e la "Scesa dei Librai", venne denominato "Strada della Correria"». Cfr. Vincenzo Fardella de Quernfort, *La "Correria di Sicilia" dal XVI secolo ai nostri giorni. Le sedi degli antichi uffici postali di Messina tra i secoli XVI-XIX*, «Agorà», gennaio-marzo 2004, p. 35.

E sappiamo che, a Messina, era oramai una abitudine consolidata quella di mandare gli artisti a studiare a Roma o a Venezia¹³¹. Diego Zapata e Cardines è straticò a Messina nel 1628-1629¹³² – proprio mentre Quagliata giunge o è da poco giunto a Roma.

4.2 Alias, Quagliata

Ma mentre il Quagliata era tra l'allegrezze degl'onori, che prestavansi al suo merito e tra gli agi di molte comodità, framischiossi l'implacabile morte, che della sua più cara moglie privollo. Il colpo fatale riuscì doloroso, onde ebbe a dare rimostranze strepitose del suo cordoglio. Provvidenza fu però del Signore che l'intrepidezza dell'animo suo non s'abbattesse affatto, rassegnandosi al divino volere. Non andò guari che passò alle seconde nozze con Flavia Alias, sorella del padre Vincenzio Alias, celebre matematico della Compagnia di Giesù. Tale fu il mantenimento che faceva a questa seconda moglie, che la nobiltà ne parlava,

¹³¹ Domenico Bertoloni Meli, *The Neoterics and Political Power in Spanish Italy* cit., p. 67: «City rulers took great pride in their institutions and cultural traditions. Painters, for example, were sent at public expense to perfect their skills at Venice and Rome, and their works were bought by the Senate for its palace and local churches». Cfr. Olga Moschella, *Il collezionismo a Messina nel secolo XVII*, Messina 1977, p. 16.

¹³² Antonino Mango di Casalgerardo, *Il nobiliario di Sicilia*, vol. II, Palermo 1915, p. 262, s.v. Cfr. Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro III, pp. 250-251 (qui ancora, per il 1629, si legge di un'altra presenza Zapata – questa volta in Spagna, per Messina. Gli ambasciatori messinesi, infatti, una volta giunti alla Corte di Madrid «vennero incontrati da D. Francesco Zappata regio conduttore degli ambasciatori, che arrivavano in quella real Corte, uffizio di fresco colà dal re istituito»). L'annalista messinese ci ricorda inoltre dei contatti continui e strettissimi con la Spagna di Filippo IV; della continuità di rapporti con la Spagna e con Roma troviamo ulteriori conferme per il 1645, poco tempo dopo l'elezione di Innocenzo X. È l'inizio della guerra di Candia (1645-1669); il principe Ludovisi «generalissimo di Santa Chiesa» giunge a Messina nel mese di ottobre; ad accoglierlo sono Zapata e Di Giovanni, i senatori: «Fu dai senatori ricevuto abbasso sull'ultimo gradino della scala e posto in mezzo fu condotto nella gran sala dell'udienza, e posto sul trono sotto il baldacchino sedendo con tal ordine il principe Ludovisio nel mezzo, alla sua man destra quattro dei senatori cioè Pisciotta, Patti, La Rocca e Ruffo; alla sinistra il generale del gran duca e quello del Papa, e poscia gli altri due senatori Zappata e de Giovanni». Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro III, p. 288. (Sul rito, poi, e il «modo del sedere» ben definito – quando «il Vicerè è presente», e in «absenza del Vicerè» – sulle «uscite in trionfo», e «l'autorità» dei senatori di Messina, cfr.: Giuseppe Buonfiglio Costanzo, *Messina città nobilissima descritta in VIII Libri*, Venezia 1606, e Messina 1738, ristampa anastatica dell'edizione di Messina, Bologna 1976, pp. 133-134). Non stupisce neanche la presenza e il ruolo del principe Ludovisi perché, come è già stato altrove osservato, Giovanni Battista Pamphilj cerca di «assicurarsi l'alleanza» delle grandi famiglie romane, «caldeggiando il matrimonio» della nipote Costanza con Niccolò Ludovisi principe di Piombino, celebrato il 21 dicembre del 1644 e bloccando «i principali ruoli militari dello Stato» con l'affidarli al Ludovisi stesso e all'altro «nipote acquisito, il marchese Andrea Giustiniani». Cfr. Olivier Poncet, *Innocenzo X* cit., p. 325. Riscontri precisi di quanto stava accadendo in quel momento (ottobre del 1645), in Italia in generale e nello specifico a Messina, e del conflitto che vedeva schierarsi da una parte la Repubblica di Venezia e i suoi alleati (tra cui lo Stato della Chiesa e la Francia) e dall'altra l'Impero Ottomano – la posta in palio appunto l'isola di Creta (Candia) – si trovano nelle pagine di un contemporaneo, che dedica all'argomento un'intera opera (nel mese di ottobre del 1645, «l'Armata Veneta dopo il vano tentativo di Patraso si ricondusse a Corfù, per incontrare le Ausiliarie, che si sapeva ritrovarsi in Messina, alla quale unitosi colà il Principe Ludovisio, s'incamminarono tutti immediatamente al Zante, dove pervenuti, ebbero la notizia degli infausti accidenti del Regno»). Cfr. Andrea Valiero, *Historia della guerra di Candia*, Venezia 1679, p. 36. Ancora sull'argomento, e sul ruolo svolto da Messina ancora negli anni a seguire si veda: Olga Moschella, *Il collezionismo a Messina nel secolo XVII* cit., p. 7, la quale, attingendo a fonti documentarie conservate presso l'Archivio di Stato di Messina, Fondo Notarile, riferisce: nel 1650, i mercanti messinesi «riforniscono l'armata veneta e il Console di Messina», oltre a garantire «vettovaglie di ogni genere ai responsabili veneti», promette di adoperarsi «con calore a persuadere i mercanti perchè facciano passare a Candia viveri ed armati».

volendo ostentare il cavalierato, imperciocché non può dirsi quanta fosse la sua splendidezza in qualunque occorrenza: ne' discorsi però sempre mostrossi moderatissimo¹³³.

Di Vincenzo Alias della Compagnia di Gesù (Messina 1624 – Malta 1704), fratello di Flavia, cognato del nostro Giovanni Battista, «peritissimo in tutte le lingue ed in tutte le scienze, ma sopra ogni altra nella matematica», ci parla Gallo in un breve profilo a lui dedicato all'interno degli *Annali*¹³⁴.

Mango di Casalgerardo fa menzione solo di due Alias, vissuti a Palermo: Francesco, giudice pretoriano dal 1711 al 1712, e Giovanni Battista, rationale del Conservatore del Real Patrimonio¹³⁵.

Tuttavia anche stavolta, grazie alla preziosissima segnalazione della Dott.ssa Rosaria Stracuzzi, è stato possibile individuare a Messina, presso l'Archivio del Capitolo della Cattedrale di Santa Maria Assunta di Messina [d'ora in poi ACCM], un nucleo documentario interessante nel quale compaiono diversi membri della famiglia, unitamente al nostro Giovanni.

Il Legato Guardabascio, della fine del '500, istituiva un lascito per maritare – di anno in anno – un'orfana; la clausola prevedeva che l'orfana in questione avesse un vincolo di parentela con il testatore. Fidecommissaria di questo legato, la stessa maramma.

Ora, all'interno di questo nucleo di documenti, nel fascicolo intitolato *Famiglia Alias - Quagliata. Cessione di credito di 7 onze a Rosalia Duci (1682-1706)*, è emersa fra l'altro la presenza di una copia dell'atto di matrimonio di Flavia Alias con Giovanni Battista, celebrato nella già altrove menzionata parrocchia di San Luca. Parrocchia nella quale (come si è visto al paragrafo 1.1), è stato possibile rintracciare anche la presenza di altri membri della famiglia Quagliata.

Dall'atto (in copia) si apprende che Giovanni «trasmutò le bianche bende» (*Purgatorio*, v. 74) – ovvero, col Susinno, “passò alle seconde nozze” con Flavia, la vigilia di Natale del 1645.

Notaio Bartolomeo Buglio,

¹³³ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 191.

¹³⁴ «Fu questo uomo insigne ben noto a P. Egidio Francesco Cotigno di Bruxelles professore di matematica nel collegio romano, ad Attanasio Kircherio, a Giov. Battista Ricciolo, ed a quanti uomini grandi fiorirono in quest'età nella matematica peritissimi, e veniva dai medesimi con lettere consultato. Dal collegio di Scicli, dove nel tempo delle guerre civili della patria egli ritrovavasi, venne chiamato in Malta dal gran maestro Gregorio Caraffa, ed ivi per lungo tempo dimorò e fece pompa di sua dottrina». Cfr. Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., IV, libro I, p. 86.

¹³⁵ Antonino Mango di Casalgerardo, *Il nobiliario di Sicilia*, vol. I, Palermo 1912, p. 54, s.v. Di Giovanni Battista Alias, rationale del Conservatore del Real Patrimonio in quanto autore della *Relazione degli Uffici Reali vendibili e non vendibili del Regno di Sicilia* di cui una copia, datata Palermo 22 luglio 1720, «è posseduta dall'Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien, Italien-Spanischer Rat, Sizilien, Collectanea, faz. 21». Si veda: Vittorio Sciuti Russi, *Aspetti della venalità degli uffici in Sicilia (secoli XVII-XVIII)*, in *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo* cit., pp. 138, 142, 144-146.

sub die 24 decembris 1645 fuit stipulatus quidam contractus matrimonialis secundum usum romanorum inter Joannem Quagliata filium legitimum et naturalem quondam Joannis Dominici Quagliata et Franciscæ Quagliata, et li Donni viventis ex una, et Flaviam Alias virginem in capillo etatis annorum 23 incirca filiam legitimam et naturalem Joannis Baptistæ Alias, et Joannæ Alias et Vianisi viventium jugalium¹³⁶.

Dalla consultazione del fascicolo in questione apprendiamo inoltre che la figlia di Flavia e di Giovanni, Ignazia Quagliata e Alias, prenderà come sposo Giovanni Stefano Frediani e Parisi nel 1682, sempre nella medesima parrocchia¹³⁷.

4.3 Ultime tracce biografiche di Giovanni (pittore barocco) da Messina

Nella sua patria santamente morì (come si spera) carico di anni settanta, all' 2 di febbraio del 1673, giorno della Purificazione di Nostra Donna, del cui mistero viveva specialmente divoto. Aveva prima ricevuto con divozione tutti li sacramenti della santa Chiesa. Il suo cadavero fu onorevolmente sepolto in S. Francesco di Assisi de' Padri Minori; né perciò ch'ei morisse andarono le sue glorie a seppellirsi con lui sotterra. Tutte le opere che con forza ed energia egli condusse sono le veridiche testimonianze della sua perizia. E la fama che tuttavia lo mantiene ancor vivo nella bocca de' virtuosi, non si dubita che non sia la ricompensa della sua eroica virtù che, sopravvivendo al suo corpo lo rende immortalmente plausibile¹³⁸.

La Chiesa di San Francesco d'Assisi, o San Francesco all'Immacolata andava sciaguratamente distrutta durante il terremoto del 1908, per essere solo successivamente ricostruita utilizzando «le antiche strutture rimontate su un sito poco più lontano dell'originario», ad opera dell'architetto Francesco Valenti¹³⁹.

Si compie in tal modo la prima parte, in cui ci si prefiggeva di delineare un tracciato essenzialmente biografico aggiornato, filologicamente accorto e scientificamente vagliato.

La seconda parte è stata pensata come luogo dell'approfondimento mirato: le opere, indagate analiticamente, sono trattate in capitoli (e paragrafi) correlati in modo dinamico cronologicamente, in un tutto coerente ed organico.

¹³⁶ Messina, ACCM, Fondo Maramma, *Scritture*, fascicolo 1682-1706, copia dell'atto di matrimonio (parrocchia di San Luca), c. 3r.

¹³⁷ Messina, ACCM, Fondo Maramma, *Scritture*, fascicolo 1682-1706, c. 5r.

¹³⁸ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 198.

¹³⁹ Giovanni Molonia, *Note*, in Antonino Salinas e Gaetano Mario Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate*, Palermo 1915, ristampa a cura di Francesca Campagna Cicala e Giovanni Molonia, «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 8, 1998, pp. 127-128. Cfr. Filippo Gerardi, *Discorso per la posa della prima pietra del Tempio di S. Francesco d'Assisi "Immacolata"*, Messina 1924, pp. 3-10.

SECONDA PARTE. LE OPERE: RICERCHE E APPROFONDIMENTI

I. Le prove delle opere d'arte. Primo tempo

L'occhio è un apparecchio la cui precisione supera quella di qualsivoglia meccanismo: perché l'occhio soltanto è fornito di coscienza critica, e sa e conosce veramente come sono andate le cose della storia dell'arte.

Roberto Longhi,
*Problemi di lettura e problemi di conservazione*¹⁴⁰

Lo storiografo dei pittori di Messina, Susinno, indica a chiare lettere la qualità, la cifra dello stile che individua indiscutibilmente – di volta in volta – il suo artista.

E Giovanni Quagliata sarà per lui lo «spirito disegnos», che è come dire (ed egli lo dice) che «ne' suoi lavori ritrovasi uno spirito avvivante la stupidità delle tele, ch'è la forza del buon disegno, senza cui ogni pittura può dirsi vacillante e smorta» giacchè «procedendo queste belle arti da un solo fonte e principio [...] forza si è che chi possiede ottimo gusto nel principale ch'è il disegno, abbiato ancora in ognuna di quelle cose che ad esso appartengono e dallo stesso parimente scorrono»¹⁴¹.

1.1 Le opere romane. Santa Maria di Costantinopoli

Per inserirci nel solco che ha iniziato a scavare Alessandra Anselmi, probabilmente la studiosa italiana che negli ultimi anni ha indagato con maggiore determinazione e tenacia la questione dei «rapporti tra l'Italia e la Spagna, in particolare tra le corti di Roma, Napoli e Madrid» (affiancandovi studi anche sulla Calabria vicereale), anche per quanto riguarda Messina, i tempi sono maturi ed è

¹⁴⁰ Roberto Longhi, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, introduzione a: Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1973, p. 30.

¹⁴¹ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 196-197, 209.

dunque certamente comune il proposito di «capire» (toccando tematiche quali la committenza, le strategie urbane, le relazioni) quali risvolti avesse il «legame con la Spagna» e se questo avesse, a vario titolo e in diverso modo «influenzato» anche «le scelte artistiche» dell'Urbe¹⁴².

Ma torniamo alle nostre indagini. Possiamo a questo punto tirare veramente le somme di quanto analiticamente ricostruito finora, e comprendere, dall'interno, per quale ragione un artista di origini messinesi, a Roma nel terzo decennio del XVII secolo e col sostegno della sua città (una città che, lo sappiamo, ha un peso ed un ruolo anche simbolico all'interno della 'corolla' di «Stati di Sua Maestà Cattolica» che in Italia «dependono dalla Corona d'Aragona»)¹⁴³ abbia preso ufficialmente dimora al Bufalo.

Da Roma, come scriveva un commentatore del Settecento, «v'è spedizione ordinaria di corrieri per qualunque Regno. [...] Essendo così le cose, ognuno vede, che basta, che il Corrier di Napoli giunga a Roma, per essere nel grado di comunicar le sue lettere colle poste di qualunque potenza»¹⁴⁴. Ed altri ancora, nell'Ottocento precisavano: «Più particolarmente, i Corrieri di Spagna venivano a Roma per passare a Napoli, quando il Regno era soggetto al Monarca Cattolico, e governato da un Viceré, fino alla morte di Carlo II nel 1700»¹⁴⁵.

Perciò da Roma, dall'ufficio di Spagna – intorno agli anni '20 del Seicento – «a Napoli, Sicilia, e Malta». S'inviano a Napoli le lettere «che hanno da passare in Sicilia per Messina, Cattania, Melazzo, Tauromina, Cifalù, Mongibello, Palermo, Montalto, Monte S. Giuliano, Trapani, Mazaro, Marsalla, Girgenti, Siracusa, Lentini, Augusta, Castrogiovanni [ecc...]. A Messina si rimettono le lettere per Malta»¹⁴⁶.

Ora, in un elenco degli accademici di San Luca del 1633, Quagliata viene identificato come: «Siciliano al Bufalo»¹⁴⁷. Questa importante informazione documentaria, fornita dai registri

¹⁴² Cfr. Alessandra Anselmi, *Le chiese spagnole nella Roma del Seicento e del Settecento* cit., pp. 9-10

¹⁴³ Giuseppe Miselli, *Il burattino veridico, ovvero istruzione generale per chi viaggia. Con la descrizione dell'Europa, e distinzione de' Regni, Provincie, e Città, e con un'esatta cognizione delle monete più utili, e correnti in detti luoghi*, Venezia 1685, p. 36. Del ruolo della «quasi repubblica» Messina, con la Sicilia e insieme al «sottosistema Italia» inserita entro il «modello imperiale spagnolo», e dell'«interdipendenza» delle parti che lo componevano parla appunto Saverio di Bella nel suo: *Caino Barocco: Messina e la Spagna 1672-1678. Con documenti inediti e rari*, Cosenza 2005, p. 10.

¹⁴⁴ Saverio Mattei, *Del codice economico, politico, e legale delle Poste. Parte che riguarda la direzione della Posta di Napoli in Roma*, Napoli 1788, pp. 33-34.

¹⁴⁵ Carlo Fea, *Compendio storico delle poste specialmente romane antiche e moderne*, Roma 1835, p. 27. Ulteriori, importanti precisazioni sul funzionamento del servizio di Correria e dunque sui continui collegamenti intercorsi tra Napoli e la Sicilia a tale scopo sono quelle fornite da Mancini nella sua *Storia Postale del Regno* dove egli – fra l'altro – dopo avere specificato come in Sicilia e a Napoli le poste fossero «prevalentemente al servizio del Governo ed a suo esclusivo carico», rammenta come i due rispettivi Uffici (di Sicilia e di Napoli) seguissero «le sorti della famiglia Zappata, finché nel 1694 quello di Napoli passa al Marchese di Caggiano». cfr. Vito Mancini, *Storia Postale del Regno delle due Sicilie*, seconda edizione, Molfetta 1986, pp. 18, 31.

¹⁴⁶ Ottavio Cottogno, *Compendio della Poste. Dichiarazione dell'origine, & carico delli Maestri Generali delle Poste, & suoi dependenti*, Milano 1623, pp. 436-437. Leodegario Picanyol, *Epistolario di San Giuseppe Calasanzio*, vol. II (1588-1626), Roma 1951, pp. 62-63. o del secolo XVII.

¹⁴⁷ Roma, ASASL, *Accademici (1633-1669)*, vol. 166, c. 16r.

dell'Accademia di San Luca, porta con sé non poche indicazioni e – sulla scorta di quanto visto finora – almeno due conseguenze:

1) il nostro artista risiedeva nel quartiere, nell'area della città in cui tradizionalmente aveva sede la Posta di Spagna: abbiamo testimonianze del fatto che la Posta di Spagna, Napoli – e dunque Sicilia – fosse ubicata nel 1687 «in Campo Marzo à piedi Monte Citorio»¹⁴⁸, e nel 1707 proprio «alla Chiavica del Bufalo»¹⁴⁹; ed inoltre, quell'Inigo Vélez de Guevara e Tassis V conte di Oñate, ambasciatore a Roma dal 1626 al 1628, risiede a Trinità dei Monti¹⁵⁰;

2) è un precursore di Quagliata, quel Jacopo Siciliano – Jacopo del Duca – l'architetto chiamato a realizzare la dimora dei Del Bufalo (eccoci di nuovo “alla Chiavica del Bufalo”)¹⁵¹, posta sulla omonima via¹⁵².

L'isola del tessuto urbano ove insistono i diversi luoghi e le istituzioni cui si è fatto riferimento finora – insomma il variegato «quartiere dell'Ambasciata» di Spagna (per dirla in una con Alessandra

¹⁴⁸ *Notitia delle Porte, Monti, e Rioni della Città di Roma*, in: Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, con tutte le curiosità, che in essa si ritrovano, tanto Antiche, come Moderne, di nuovo corretta, & accresciuta dal Signor Matteo Flentin Lieggese*, a spese di Francesco Leone libraro in Piazza Madama, Roma 1687, p. 151.

¹⁴⁹ *Notitia delle Porte, Monti, e Rioni della Città di Roma*, in: Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, con tutte le curiosità, che in essa si ritrovano, tanto Antiche, come Moderne, di nuovo corretta, & accresciuta con la descrizione delle fabbriche moderne, e delle Ville più celebri, che sono ne' contorni di Roma*, a spese di Pietro Leone libraro in Parione, Roma 1707, p. 148. A ulteriore conferma di ciò interviene Anselmi la quale – citando una missiva del gennaio 1727 conservata presso l'Archivio General de Simancas (*Estado*, leg. 1485) – rammenta come, in quell'anno, si pensò di mettere la Posta di Spagna «“con rejas para la distribucción de las cartas hacia estrada Fratina”, ovvero in una delle case facenti parte dell'isolato dove sorge il palazzo dell'Ambasciata e aveva vissuto anche il direttore della posta». Si veda per questo: Alessandra Anselmi, *Le chiese spagnole nella Roma del Seicento e del Settecento* cit., p. 14.

¹⁵⁰ Quest'ultimo, che giungerà a Roma solo nel 1646, verrà ad essere «“Ambasciatore ordinario di S. M. Cattolica» (ossia ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede, dal luglio 1646 al febbraio 1648) – dunque del Pamphilj, da non molto eletto papa. Cfr. Alessandra Anselmi, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna* cit., pp. 71, 195, 202 e 204.

¹⁵¹ “Alla Chiavica del Bufalo”, nel rione Trevi, abitava uno dei rami della famiglia Del Bufalo Cancellieri; altri risiedevano invece «sulla Via del Corso fin verso Piazza Sciarra» (*Guide rionali di Roma. Rione III - Colonna*, parte I cit., p. 22). La via del Bufalo prese il nome di Chiavica del Bufalo durante i lavori, voluti dal marchese Paolo Del Bufalo ed eseguiti dall'architetto Francesco Peparrelli tra il 1620 ed il 1640: intorno al 1630, le acque di scarico del Palazzo furono «convogliate con una fognatura nel collettore proveniente da piazza Grimana e posto sotto via del Corso». Cfr. Pier Luigi Mattered, *Roma vuole farsi moderna: “la nuova apertura della strada del Tritone allo sbarco del Corso”*, in *Dal giardino al museo: Polidoro da Caravaggio nel Casinò del Bufalo. Studi e restauro*, a cura di Isabella Colucci, Patrizia Masini, Patrizia Miracola, Roma 2013, p. 53.

¹⁵² Jacopo del Duca fu uno «fra i più audaci ed estrosi seguaci di Michelangelo» (Luciano Zeppegno, *I Rioni di Roma* cit., p. 154). Nato a Cefalù, all'inizio del terzo decennio del Cinquecento, ma naturalizzato messinese (egli infatti sul finire del secolo lasciò Roma per Messina, «in qualità di “ingegnere”»); cfr. Sandro Benedetti, *Giacomo del Duca*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXVI, Roma 1988 – http://www.treccani.it/enciclopedia/giacomo-del-duca_%28Dizionario-Biografico%29/), lavorò molto probabilmente al Palazzo della famiglia Del Bufalo – «la parte sulla sinistra» – fra il 1564 ed il 1571. Il Palazzo, che era stato edificato «nella parte più antica» durante i primi decenni del Cinquecento, contemplava anche il casinò «nel lato opposto del giardino», a ridosso dell'acquedotto dell'acqua Vergine; gli affreschi del casinò, commissionati nel 1524 da Stefano Del Bufalo, furono realizzati da Polidoro Caldara da Caravaggio, Maturino Fiorentino (stando a quanto si legge nella torrentiniana de *Le Vite*; cfr. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, prima edizione «I millenni», a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, presentazione di Giovanni Previtali, vol. I, Torino 1986, pp. 768-769), Taddeo Zuccari (come si legge nella giuntina dove – pur conservando le pitture a Polidoro e a Maturino, Vasari le attribuisce anche a Taddeo Zuccari, cfr. Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, edizione per i tipi di Giunti, Firenze 1568, edizione con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese, tomo V, Firenze 1880, pp. 145-146 e tomo VII, Firenze 1881, p. 86). Pier Luigi Mattered, *Roma vuole farsi moderna* cit., p. 52.

Anselmi¹⁵³ incorpora, nei fatti, anche i palazzi delle famiglie «dell'alta e media aristocrazia nobiliare o cardinalizia»: i Moidalchini, i Del Bufalo.

Si tratta di «personaggi del mondo curiale, avvocati, medici, banchieri, esponenti di un collezionismo minore e spesso legati da rapporti di amicizia con gli artisti»¹⁵⁴. Perciò

inviatevi verso la Madonna di Costantinopoli; e la chiesa dell'Angelo Custode; più oltre al palazzo del Signor Cardinal Cornaro venduto ultimamente alla Sig. Prencipessa D. Olimpia Pamfilij, nel quale habita anche il Sig. Cardinale Maldacchini suo nepote, poi per la piazza della fontana di Trevi al convento e chiesa de' Crociferi; palazzo del Duca di Cere; chiesa di Santa Maria in Via col convento de' Frati Serviti¹⁵⁵...

La Chiesa di Santa Maria in Via era sede della cappella Del Bufalo¹⁵⁶.

Santa Maria in Via, dal 1513 era gestita dai Padri Serviti – gli stessi che amministravano in quegli anni (e fino al '41) anche San Nicola in Arcione¹⁵⁷.

I Serviti dunque. I registri del Vicariato non lasciano dubbi sul fatto che il 3 ottobre del 1634 due dei tre testimoni di nozze di Giovanni Quagliata e Cinzia Conticelli a San Nicola in Arcione fossero ecclesiastici, dell'Ordine dei Servi di Maria; celebrante escluso¹⁵⁸.

Fonti documentali di una trentina d'anni posteriori (lettere) provano che i Servi di Maria furono in stretti, continui contatti con la famiglia di Innocenzo X¹⁵⁹. Molto probabilmente, in buona parte ciò si spiega in ragione dei legami di lunga data intercorsi fra l'Ordine e la famiglia Del Bufalo.

¹⁵³ Alessandra Anselmi, *Le chiese spagnole nella Roma del Seicento e del Settecento* cit., p. 80. Come ha modo di osservare la studiosa, a Roma durante il Seicento nel “quartiere dell'Ambasciata” (o degli ambasciatori spagnoli), così come in Santa Maria di Monserrato e San Giacomo degli Spagnoli, «il processo di rafforzamento dell'autorità regia» è già pienamente compiuto; altrove invece (come nel caso della Santissima Trinità degli Spagnoli) bisognerà attendere il secolo successivo per «annettere l'istituzione al “quartiere spagnolo” e alla sua giurisdizione». *Ibidem*; si veda anche: della stessa autrice, *Da Roma a Madrid: Ferdinando Reyff e la ristrutturazione del palazzo della Nunziatura Apostolica*, in *Roma, le case, la città*, a cura di Elisa De Benedetti, Roma 1998, p. 185.

¹⁵⁴ Laura Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca* cit., p. 63.

¹⁵⁵ Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli Antiquarij: e descritta con breve, e facil modo per visitare li luoghi antichi e moderni della città*, Roma 1650, pp. 123-124.

¹⁵⁶ La Chiesa di Santa Maria in Via, «od in Claustro», (Pasquale Adinolfi, *Roma nell'età di mezzo. Rione Trevi, Rione Colonna*, Roma 1881-1882, ristampa anastatica a cura del Centro di Ricerche Pergamene Medievali e Protocolli Notarili di Roma, Firenze 1981, p. 342) nel 1541 aveva ricevuto «l'eredità di una chiesuola poco discosta», dedicata a Sant'Andrea, che sorgeva ai piedi della Colonna Antonina. In seguito alla demolizione di Sant'Andrea *ad Columnam* infatti, a Santa Maria in Via furono trasportati, fra l'altro, l'altare maggiore eretto dai Bufalo Cancellieri e le tombe della stessa famiglia. In tal modo, «nella nostra chiesa si stabili la nuova cappella gentilizia dei Bufalo-Cancellieri». Carlo Cecchelli, *S. Maria in Via*, Roma 1925, pp. 20-21; cfr. anche: Bruno Massi, *Le Chiese dei Serviti* cit., II, pp. 27-28 e Pasquale Adinolfi, *Roma nell'età di mezzo* cit., pp. 344, 361.

¹⁵⁷ Bruno Massi, *Le Chiese dei Serviti* cit., II, p. 27.

¹⁵⁸ Oltre al sopracitato “Hieronimo de Artemisij Romano” infatti, l'atto di matrimonio precisa i nomi dei due Padri: “Reverendo Francesco Riccardo, et Sebastiano de Formosellis, sacerdotibus Panormitanis” per concludere infine “omnibus de nostra paroecia”.

¹⁵⁹ Stavolta si tratta di lettere, inedite, conservate presso l'Archivio Doria Pamphilj. Nella prima delle due, datata 1669, si parla di un «servizio» di «alcuni domaschi a Lucca» per il «Prencipe Panfilio, che sia in Cielo» (si tratta di Camillo Pamphilj, nato a Napoli nel 1622 e morto a Roma nel 1666); nella seconda si fa riferimento allo stesso “servizio” affidato a Francesco Giovanni Manfredi Servita come di cosa avviata intrapresa almeno sei anni addietro. Il destinatario delle

...Palazzo del Card. Verospi adornato di statue antiche.

Chiesa, e Monasterio di San Silvestro de Capite, e l'altra della Madonna di San Giovannino.

Chiesa di S. Andrea delle Fratte dell'ordine de' Minimi.

Chiesa, e collegio Urbano de propaganda Fide¹⁶⁰.

A. Si pone in definitiva la questione, già altrimenti espressa da Zanchettin, dei rapporti strettissimi tra i Del Bufalo e i Pamphilj, anche sotto il versante della committenza artistica¹⁶¹: la “prova” familiare aiuta a far luce sulla committenza artistica e vede convergere entrambi, Pamphilj e Del Bufalo, sulla scelta di Francesco Borromini per la realizzazione dei progetti attraverso cui i patroni intendono autocelebrare se stessi. Ancora, fra le scelte artistiche – leggi politiche – dei Del Bufalo e dei Pamphilj, la Spagna di Filippo IV ovviamente (per i «consolidati legami dell'artista con istituzioni e personalità spagnole» a decorrere almeno dalla metà degli anni '30 del secolo). Dagli anni '40 infatti, Borromini viene ad essere non solo il «protetto» e «favorito» dal papa, Innocenzo X, ma anche uno degli artisti italiani più spagnoli in Italia (risale al 1646 la nomina del bissonese, espressamente voluta da Innocenzo X, in qualità di architetto del Collegio di Propaganda Fide, istituzione che aveva stretti contatti con la Spagna)¹⁶².

Nel 1653 si iniziano pertanto, contemporaneamente, i lavori borrominiani a Sant'Andrea delle Fratte – committente Paolo Del Bufalo – e quelli dello stesso architetto per la pamphiliana Sant'Agnese in Agone¹⁶³.

In tal modo, “strappato” un nuovo brandello nella “trasmissione del passato”, torniamo decisamente ad uno dei “fuochi” principali: Giovanni Battista Quagliata; torniamo alla presenza del nostro messinese in un contesto culturale, politico e sociale tanto ramificato e intricato come quello di Roma – autentico «gran teatro del mondo»¹⁶⁴ – durante la prima metà del secolo. Torniamo alle

lettere è Olimpia Aldobrandini principessa di Rossano, moglie di Camillo Pamphilj – figlio di Olimpia Maidalchini nonché nipote di Innocenzo X. Roma, ADP, *Roma, Famiglia (lettere), 1629-1670*, Scaff. 91, b. 50, int. 2, cc. 146r – 147r.

¹⁶⁰ Fioravante Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli Antiquarij* cit., p. 130. Siamo a cavallo fra la Giornata Ottava e la Giornata Nona dell'itinerario proposto da Martinelli. La Sacra Congregazione De Propaganda Fide, che si occupava delle missioni cattoliche nel mondo, istituita con Gregorio XV Ludovisi era divenuta – sotto Urbano VIII Barberini – un «centro di potere» sia per la «vastità di giurisdizione» che per la «mole degli affari svolti» al suo interno. Nel 1641, ancora una volta per volontà di Urbano VIII, il pontificio Collegio Urbano (eretto nel 1627 nello stesso edificio), venne affidato alla direzione dei padri Teatini. Dal 1630 Giovanni Battista Pamphilj, non ancora papa, sarebbe stato «associato» alla Congregazione De Propaganda Fide e dunque «designato per presiedere un certo numero di Congregazioni speciali istituite per discutere i conflitti di competenza sorti fra Propaganda Fide e il Sant'Uffizio». Olivier Poncet, *Innocenzo X* cit., p. 308 e 324; cfr. Alessandra Anselmi, *Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)*, in *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, dirigido por José Luis Colomer, Madrid 2003, p. 223.

¹⁶¹ Cfr. Vitale Zanchettin, *Il tiburio di Sant'Andrea alle Fratte* cit., p. 113.

¹⁶² Alessandra Anselmi, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna* cit., p. 54.

¹⁶³ Cfr. Vitale Zanchettin, *Il tiburio di Sant'Andrea alle Fratte* cit., p. 113.

¹⁶⁴ In tal modo, e ponendosi deliberatamente sul solco dell'*auto sacramental* di Pedro Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo*, composto e rappresentato entro la metà del secolo, Rosa prima – Mario Rosa, *Per “tenere alla futura*

testimonianze stringentemente storico-artistiche fornite da Titi Susinno e Lanzi e all'opera romana di sicura paternità quagliatiana, esplicitamente citata dalle fonti: "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".

Dallo spoglio documentale condotto in Santa Maria di Costantinopoli sui verbali delle congregazioni per gli anni 1632-1640, non sono emerse notizie relativamente alla commissione, al pagamento, alla datazione delle pitture realizzate da Quagliata per la "cappella a mano destra" della Chiesa romana. Dai verbali emerge invece, prepotente e insperata, la presenza costante del nostro lungo il corso operoso della vita della comunità "de' siciliani e catalani".

Le preziose, inedite, testimonianze archivistiche dell'arciconfraternita di Santa Maria Odigitria intervengono a comprovare la continuità ininterrotta del soggiorno del nostro artista nell'Urbe per gli anni 1632-1638; poi, nel 1639 e nel '40 – insieme a Giovanni – scompaiono anche i nomi di tutti, o di quasi tutti coloro i quali avevano preso parte ai verbali delle assemblee negli anni precedenti, e al loro posto arrivano altre persone¹⁶⁵. Il che evidentemente dà conto di un ricambio, un cambiamento di ruoli all'interno della comunità e non piuttosto necessariamente di un allontanamento dalla città di quanti vi si trovavano, per diverse ragioni ad abitare – ancora fino alla fine degli anni '30 del secolo.

Ulteriori notizie, culturali, legate all'indiziata "cappella a mano destra", sono quelle messe in luce nelle ricerche di Giuseppe Grande sull'abate, «scrittore, editore, mecenate» Paolo De Angelis (Siracusa 1557 – Roma 1657), autore del *Basilicae S. Mariae Majoris de Urbe a Liberio Papa I usque ad Paulum V, Romae* 1621.

Sappiamo infatti che fra il 1637 e il 1639 «e parte del 1640» – dunque negli anni in cui Quagliata si trovava a Roma – De Angelis ricopriva la carica di primicerio dell'arciconfraternita¹⁶⁶.

mutatione volto il pensiero". *Corte di Roma e cultura politica nella prima metà del Seicento*, in *La Corte di Roma tra Cinque e Seicento "Teatro" della politica europea*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 22-23 marzo 1996), a cura di Gianvittorio Signorotto e Maria Antonietta Visceglia, Roma 1998, pp. 13 sgg. – Alessandra Anselmi poi (*I rapporti tra Roma e Madrid e la Storia dell'Arte: spunti per una riflessione critica*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, a cura di Alessandra Anselmi, Roma 2014, p. XIII e della stessa autrice, *Roma celebra la monarchia spagnola* cit., p. 230) amano restituirci l'immagine di una Roma capitale del barocco.

¹⁶⁵ Roma, AASMO, verbali di congregazioni (1632-1640), B.4 vol. 166, c. 16r. Come è registrato nell'*Inventario dell'archivio dell'Arciconfraternita di Santa Maria Odigitria dei Siciliani (1593-1977)*, a cura di Maria Emanuela Marinelli, Roma 1985, risultano a tutti gli effetti mancanti i verbali delle congregazioni per gli anni 1628-1631, 1634. Interessante ancora osservare come, nel corso dell'estate del 1639 (fra luglio e agosto di quell'anno), presso l'arciconfraternita sia stata «facta l'entrata per novelli fratelli [...] di Messina». Roma, AASMO, verbali di congregazioni (1639), B.4, c. 11r.

¹⁶⁶ Cfr. Giuseppe Grande, *L'Abbate Paolo de Angelis e l'Arciconfraternita di S. Maria Odigitria dei Siciliani a Roma*, s.d., pp. 1, 5. Per gentile concessione dell'autore (ho avuto la possibilità di prendere visione della relazione interamente dedicata all'interessante figura del sacerdote siracusano presso l'Archivio dell'arciconfraternita). Cfr. Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* cit., vol. X, Venezia 1841, pp. 111-112. In aggiunta a quanto già osservato da Grande, interviene una relazione del 17 gennaio 1637, letta «pubblicamente alta voce» dal guardiano dell'arciconfraternita e conservata all'interno della busta B.4 (busta contenente anche tutti gli altri verbali delle assemblee per quell'anno). La relazione infatti chiarisce la necessità di procedere a nuove elezioni del primicerio in ragione di

Ebbene, con il lascito testamentario di Paolo De Angelis, a cui si fa riferimento anche nello *Stato di tutti i Pii Legati di Messe* e che si conserva sempre nello stesso Archivio, De Angelis istituiva «una Cappellania di sei messe in ciascuna settimana nei giorni di Domenica Martedì, e Mercoledì all'altare di S. Francesco Saverio, nei giorni Giovedì, Venerdì, e Sabato all'altare di S. Rosalia»¹⁶⁷.

1.2 Le opere romane. Quagliata all'Accademia di San Luca e il quadro Pamphilj

I ritratti hanno una capacità speciale di evocare le epoche passate, quasi che i volti e gli sguardi possano conservare immagini perdute che altri documenti non ci potranno mai restituire.

Carlos José Hernando Sánchez
Immagine e cerimonia, 2012

Col «saltar fuori» da un'epoca di «una certa vita», non è impossibile aspettarsi che torni ad affacciarsi «una certa opera dal corpus delle opere di un autore».

L'Accademia di San Luca, solennemente, a tutti gli effetti dichiarata aperta grazie all'iniziativa di Federico Zuccari il 14 novembre del 1593, vide tuttavia per diversi anni al suo interno controversie e diverberi con la «confraternita o Compagnia», cioè con quell'organizzazione che univa assieme tutti gli «artisti minori»; insomma, ancora nella seconda metà degli anni '20 del Seicento «tutta l'influenza dell'Accademia di San Luca sulle corporazioni si era vanificata», e pittura e scultura occupavano «una posizione poco diversa da quella di un secolo prima».

incomprensioni e discussioni sorte in seno alla comunità stessa. La carica in questione, nell'anno 1636 e prima della nomina dell'abate De Angelis (cfr. carta 15v), era stata ricoperta da monsignor Homodei. È in questa circostanza che viene menzionato, per la prima volta nei documenti presi in esame il «signor D. Francesco Quagliata sacrestano nostro nazionale», papabile parente (fratello?) di Giovanni. Roma, AASMO, verbali di congregazioni (1637), B.4, cc. 3r; 15v. Se, come tutto farebbe pensare, il primicerio dell'arciconfraternita monsignor Homodei fosse da identificare con Luigi Alessandro Omodei – ovvero Omodeo, Homodei, Hamadei, Amodei, Amadei – (Milano 1608 – Roma 1685) la segnalazione sarebbe di non poco conto, in relazione al nostro discorso. «Creatura di Innocenzo X», monsignor Omodei fu infatti protonotario apostolico (1627) referendario (1638) chierico poi decano di camera (1644) e, dal 1678 alla morte, cardinale protettore dei Serviti; mecenate di Mola, Dughet, Grimaldi, egli partecipò – fra gli altri – al programma di politica artistica promosso da Giovanni Battista Pamphilj durante il corso del suo pontificato. Andrea Spiriti, *Luigi Alessandro Omodei*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXIX, Roma 2013 (http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-alessandro-omodei_%28Dizionario-Biografico%29/); cfr. Rosanna Barbiellini Amidei, *Figure e ritratti di Innocenzo X*, in *Innocenzo X Pamphilj. Arte e Potere a Roma nell'Età Barocca*, Atti del Convegno (Roma, novembre 1990) a cura di Alessandro Zuccari e Stefania Macioce, Roma 1990, seconda edizione, Roma 2001, p. 168.

¹⁶⁷ Roma, AASMO, *Stato di tutti i Pii Legati di Messe della Ven. Chiesa di S. Maria di Costantinopoli della Nazione Siciliana* (s.d.). Cfr. in proposito: Giuseppe Grande, *L'Abbate Paolo de Angelis e l'Arciconfraternita di S. Maria Odigitria* cit., pp. 5-6. Colgo l'occasione per ringraziare il primicerio, tutte le consorelle, i confratelli ed in modo particolare l'archivista Luciano Fedrigucci per la prodigalità, la disponibilità, la genuina ospitalità dimostratami nonché per le indicazioni e le preziosissime segnalazioni fornitemi durante il corso delle mie ricerche condotte presso l'Archivio dell'arciconfraternita.

È in questo clima che, nel 1627 e poi oltre, interviene papa Urbano VIII deciso a riformare l'Accademia che d'ora innanzi verrà «retta e governata» secondo nuovi Statuti e Capitoli. Nel complesso, tuttavia, non si ha l'impressione che Urbano VIII si interessi

precipuaemente o esclusivamente all'accademia in quanto tale, ma si preoccupi piuttosto di emanare una legge in base alla quale tutti gli artisti operanti a Roma cadessero sotto la giurisdizione dell'autorità pontificia. L'impressione è confermata dal suo Breve del 1633 con cui introduce una tassa obbligatoria speciale destinata a sostituire l'«Elemosina» volontaria che i non membri versavano il giorno di san Luca per il mantenimento dell'accademia. In base al Breve tutti, pittori, scultori, architetti, indoratori, ricamatori, miniaturisti, mercanti d'arte erano tenuti a pagare la nuova tassa.

Principe Pietro da Cortona, dal 1634 al 1636, tutto concorre all'affermazione dell'Accademia e – in una col suo «rinvigorito orgoglio» – il «nuovo ambizioso edificio» della Chiesa dei Santi Luca e Martina, la cui costruzione ebbe inizio nel 1635 su progetto dello stesso Berrettini¹⁶⁸. Berrettini, che da almeno un decennio operava nell'orbita degli Oratoriani di San Filippo Neri (ambiente culturale che certamente aveva stimolato in lui l'interesse per l'archeologia cristiana), nell'ottobre del 1634 «riusciva» infatti a «trovare il corpo di Santa Martina nel sotterraneo della chiesa dell'Accademia» dando in tal modo avvio così alla costruzione della «nuova chiesa accademica» (a spese del cardinale Barberini), come a quella della «chiesa sotterranea» (a sue spese)¹⁶⁹.

L'Accademia di San Luca diventa proprio in quegli anni il naturale «palcoscenico istituzionale della politica di promozione delle arti»¹⁷⁰ e costituisce il migliore specchio su cui guardare riflessi un buon numero dei fatti artistici che avvengono nella città eterna lungo il corso del Seicento – e poi oltre – e il dispiegamento delle migliori risorse del barocco maturo.

La comparsa di ben determinati nomi nei registri dell'Accademia, e così parallelamente, sulla scena artistica è evidentemente il segno di una preferenza a loro accordata, da parte dei committenti.

Fra gli altri, il caso dei fratelli Preti: Gregorio e Mattia. Sappiamo che dopo il '30 Mattia giunge a Roma, dove già si trovava il fratello Gregorio (Taverna 1603 – Roma 1672).

Gregorio Preti compare nel Libro delle Congregazioni del 1634: è il 26 novembre di quell'anno, e sia lui che Giovanni Battista Quagliata figurano «insieme nel luogo della loro solita residenza a Santo Luca»; fra gli altri, anche il genovese Giovanni Benedetto Castiglione, l'architetto

¹⁶⁸ Nikolaus Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940 [trad. it. *Le accademie d'arte*, introduzione di Antonio Pinelli, traduzione di Laura Lovisetti Fuà, Torino 1982, pp. 58, 61-64].

¹⁶⁹ Jörg Martin Merz, *I disegni di Pietro da Cortona per gli affreschi nella Chiesa Nuova a Roma*, «Bollettino d'arte», luglio-ottobre 1994, pp. 38-39.

¹⁷⁰ Per usare un'espressione metaforica, mutuata dal linguaggio propriamente scenico, indubbiamente efficace, altrove già adoperata per il Campidoglio. Così infatti: Elena Bianca Di Gioia, *Il dono segreto di Francesco Bichi: Raffaello, Michelangelo e il fantasma di Bernini*, in *La Medusa di Gian Lorenzo Bernini. Studi e restauri*, a cura di Elena Bianca Di Gioia, Roma 2007, p. 161.

palermitano Vincenzo Della Greca; Pietro Berrettini principe, Alessandro Turchi rettore, Francesco Mochi consigliere, Giovanni Baglione censore, Andrea Camassei stimatore dei pittori, Baccio Ciarpi visitatore, Alessandro Algardi (dagli anni '40 il ritrattista dei Pamphilj) elemosiniere¹⁷¹.

Ora mentre del *milieu* culturale di Castiglione, presente insieme al nostro in quegli anni a San Luca, nell'ambito della committenza di uno dei più grandi collezionisti privati del tempo di Urbano VIII – Cassiano Dal Pozzo – ci ha parlato fra gli altri Francis Haskell¹⁷², di Gregorio – e Mattia, Preti sappiamo invece che grazie all'intercessione di don Marcello Anania (Taverna 1600 – Sutri 1670), maestro di grammatica e materie umanistiche di Mattia nonché beneficiario della Basilica Vaticana, canonico e referendario di San Lorenzo in Damaso e di Santa Maria Maggiore, cappellano di famiglia di Innocenzo X, notaio dell'Apostolica Sedia de' Partecipanti, conte palatino e nobile di Roma e di tutte le città dipendenti dalla Chiesa, furono molto probabilmente introdotti alla corte di Olimpia Maidalchini, e Pamphilj¹⁷³.

Tertium non datur invece, né in fatto d'ipotesi né tanto meno di certezze sul terzo dei tre pittori menzionati insieme a San Luca nel '34, oggetto del nostro interesse.

A ciò si aggiunga che Giovanni Quagliata e «Gregorio del Prete» già l'anno prima, nel 1633, comparivano insieme in un altro, già menzionato, elenco degli *Accademici* (presente anche il pistoiese Giacinto Gimignani che, a quella data, aveva da poco concluso il suo intervento a Palazzo Barberini – nel '32 e con la direzione del Berrettini)¹⁷⁴; e la stessa cosa si ripeterà due anni dopo: nel *Libro del Camerlengo* del 20 ottobre del 1636 eccoli, ancora una volta: «Giovanni Quagliati» e Gregorio Preti, ed anche Michelangelo Cerquozzi (Roma 1602 – ivi 1660), Francesco Mochi (Montevarchi 1580 –

¹⁷¹ Roma, ASASL, *Libro delle Congregazioni* (1634-1674), vol. 43, c. 6r. Cfr. John T. Spike, *Gregorio Preti, "Pittore di buon nome"*, in *Gregorio Preti. I dipinti, i documenti. Paintings and documents*, a cura di John T. Spike, con l'assistenza di Nicholas Spike, con la consulenza archivistica di Valentina Ciancio [et al.], Firenze 2003, p. 13.

¹⁷² Cfr. Francis Haskell, *Patrons and painters* cit., pp. 129, 139. Era questa una cerchia di artisti gravitante «intorno al palazzo dei fratelli dal Pozzo in Via dei Chiavari» e, più in generale, all'ambiente della corte barberiniana e che comprendeva fra gli altri – oltre a Poussin – Giovanni Benedetto Castiglione, Pietro Testa, Jean Lemaire e Andrea De Leone. Miriam Di Penta, *Novità sul soggiorno di Andrea De Leone a Roma (1630). Riflessioni sul rapporto con Nicolas Poussin, Pietro Testa, Andrea Sacchi e l'ambiente di Casa dal Pozzo*, in *I pittori del dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea De Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, a cura di Stefan Albl, Anita Viola Sganzerla, Giulia Martina Weston, Roma 2014, p. 66. Su Cassiano Dal Pozzo poi, e sul Palazzo in via de Chiavari – «macchina museale produttrice di messaggi culturali in continuo sviluppo» –, sulla quadreria, «la libreria, le antiquaria, i *naturalia* e *curiosa*, [...] calamita per il fruitore (erudito o semplice 'curioso', artista, letterato e 'scienziato')» si veda inoltre: Donatella Livia Sparti, *Le collezioni dal Pozzo: storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena 1992, pp. 9 sgg.

¹⁷³ Nicholas Spike, *Nuova luce sulla vita di Don Marcello Anania di Taverna*, in *Gregorio Preti. I dipinti, i documenti* cit., p. 105. Cfr. inoltre: Alfonso Frangipane, *Un prelato calabrese alla Corte di D. Olimpia Pamphili in Roma*, «Brutium», gennaio-febbraio 1935, pp. 13-15.

¹⁷⁴ Roma, ASASL, *Accademici* (1633-1669), vol. 166, cc. 15v – 16r. Ed infatti la critica, anche sulla base di disegni ad esso collegati, ha identificato la mano di Giacinto Gimignani (Pistoia 1606 – Roma 1681) in quel *Riposo nella fuga in Egitto* affrescato nella cappella del Palazzo Barberini; nello stesso 1632 l'artista è pagato per il *Pasce ovas meas* della Chiesa di Castel San Pietro sopra Palestrina, che rappresenta «il suo massimo d'adesione» allo stile di Pietro da Cortona. Si veda: Roberto Contini, *Giacinto Gimignani*, in *Pietro da Cortona per la sua terra. Da allievo a maestro*, Catalogo della mostra (Cortona, 1 febbraio-4 maggio 1997) a cura di Roberto Contini, Milano 1997, pp. 193-194.

Roma 1654), Andrea Sacchi¹⁷⁵ (l'artista prediletto dal cardinale Antonio Barberini, nipote di Urbano VIII)¹⁷⁶, l'Algardi, «Antonio Spadarino» (Roma 1585 – ivi 1652); principe Pietro Berrettini, rettore Alessandro Turchi¹⁷⁷.

Ma appunto la compresenza a San Luca del calabrese senior e del siciliano, unitamente a quanto si è visto finora a proposito del fitto ed articolato tessuto dei rapporti intercorsi fra famiglie e istituzioni possono dirci molto.

B. Andrea Giustiniani,

patrizio Genovese, nato in Messina, figlio di Cassano Senatore della medesima Città, e di Caterina Belli, de' Conti di Chelmo, nobile Messinese, nel 1605 à 14 d'ottobre, e dopo haver'atteso agli studij della Filosofia, e delle Leggi, nelle quali conseguì la laurea dottorale nel 1625 al primo di febbraio, si trasferì con buon'augurio à Roma, ove nel 1637 à 28 di dicembre, giorno degl'Innocenti, rimase herede, sotto strettissimo fideicommissò, di Vincenzo Giustiniani, Marchese di Bassano, indotto à ciò fare fin dal 1631 con testamento serrato, non meno dalle persuasioni autorevoli di Urbano VIII Sommo Pontefice, interposte in riguardo di Cassano sudetto, che dalla parentela, che passava trà di loro, come discendenti amendue da Chiara, e Girolama, sorelle del Cardinale F. à Vincenzo Giustiniani, e da' suoi particolari portamenti, diligentemente da lui osservati per lo spazio di sei anni. Prese poi per moglie, propostagli dal prudentissimo Cardinale Francesco Barberino, nel 1640. D. Maria Pamfilia, nipote del Cardinale Gio. Battista Pamfilio, che divenuto nel 1645 à 16 di settembre Pontefice, còl nome d'Innocenzo X fù da questo dichiarato uno de' nipoti Prencipi dello Solio Pontificio, Castellano di S. Angelo di Roma, e Prencipe di Bassano. Vidde nel 1653. D. Olimpia, sua figlia maggiore, moglie di D. Maffeo Barberino Prencipe di Pelestrina pronipote del mentovato glorioso Urbano nipote de' Cardinali Francesco & Antonio Barberini, quello Vicecancelliero, e questo Camerlengo, e fratello del Cardinale Carlo Barberino, celebrando il memorabile Innocenzo le loro nozze nella Capella Pontificia con gran pompa, e nel 1664 D. Caterina, altra sua figlia, moglie di D. Giulio Savelli Prencipe d'Albano, e fratello

¹⁷⁵ Roma, ASASL, *Libro del Camerlengo* (1627-1674), vol. 42A, c. 20r.

¹⁷⁶ Si veda per questo Francis Haskell il quale, senza mezzi termini, precisa: «Il più importante contributo alle arti del cardinale Antonio» – l'«impetuoso» fratello di Francesco Barberini – fu il «regolare mantenimento di Andrea Sacchi» (Nettuno 1599 – Roma 1661); il pittore fu ufficialmente assunto al servizio del cardinale poco prima del 1637 (*Patrons and painters* cit., pp. 63-64).

¹⁷⁷ Roma, ASASL, *Libro del Camerlengo* (1627-1674), vol. 42A, c. 20r. Giovanni Antonio Galli, detto lo Spadarino dal mestiere del padre (fabbricante di spade originario di Poggibonsi) nelle *Considerazioni sulla pittura* è ricordato fra i pittori che appartennero ad una delle quattro «schole» di cui parla Mancini: «quella del Caravaggio, assai seguita»; una 'scuola' che nel «modo d'operare è molto osservante del vero». Tra coloro i quali camminarono «per essa con fine, diligentia e sapere» – appunto – il senese archiatra papale menziona «Bartolomeo Manfredi, lo Spagnoletto, Francesco detto Cecco del Caravaggio, lo Spadarino et in parte Carlo Venetiano» (Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* [ms. 1617-1621], pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, edizione critica e introduzione di Adriana Marucchi, presentazione di Lionello Venturi, vol. I, Roma 1956, p. 108). Siamo nel 1636: di lì a poco, fra il '38 e il '41, il Galli avrebbe lavorato a due cicli di affreschi in Palazzo Madama per il cardinale Carlo de' Medici; le decorazioni in questione rivelano un'originale e complessa «eleganza ornamentale, venata di suggestioni classiciste». Gianni Papi, *Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di Mina Gregori ed Erich Schleier, tomo secondo, Milano 1989, p. 751; cfr. G.P. [Gianni Papi], *Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i Capolavori*, Catalogo della mostra (Firenze, 12 dicembre 1991-15 marzo 1992; Roma, 26 marzo-24 maggio 1992) a cura di Mina Gregori, Milano 1992, p. 358 e Rita Randolfi, *Giovanni Antonio Galli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LI, Roma 1998 (http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-antonio-galli_%28Dizionario_Biografico%29/).

del già Principe D. Paolo, poscia Cardinale, facendo la cerimonia dello spozalizio il sudetto Cardinale Barberino còl concorso del Sacro Collegio de' Cardinali, delle Prencipesse, e de' Prencipi Romani, come dell'Ambasciatore di Spagna D. Pietro d'Aragona, hora Vicerè di Napoli. Non è stato così felice ne' figli maschi; poiche gli hà veduti intrepidamente morti tutti, eccetto l'ultimo, còl nome di Carlo, che tuttavia vive giovinetto di spiriti vivaci, e di grand'espettazione, come anche ne' parenti più stretti, per mancanza de' quali, non meno, che per i suoi meriti fu portato alla Sacra Porpora Horatio Giustiniani Vescovo di Nocera, indi gran Penitentiere, e Bibliotecario¹⁷⁸.

In considerazione del contesto esaminato e in virtù del fatto che nessuna famiglia si stringe in parentela casualmente ma piuttosto per consolidare, attraverso quel preciso vincolo e l'eredità inalienabile che esso comporta, rapporti di lunga durata che si intendono fondare o mantenere nel tempo, quello che si è finito di delineare adesso costituisce senza alcun dubbio lo snodo, il nostro anello di congiunzione principale fra Roma e Messina. Il matrimonio Pamphilj-Giustiniani è il cardine principale intorno a cui ruota la costellazione degli altri legami (Zapata; Carafa ecc.).

Con questo scopo, politico, e intorno a questa finalità – un'alleanza (Barberini-Pamphilj) anche matrimoniale di primaria importanza, che non riguardava evidentemente il solo Giustiniani ma coinvolgeva comunque anche altre famiglie, il Senato, e più o meno direttamente la città di Messina –, si invia a Roma un artista (il Quagliata)¹⁷⁹ – per una 'mossa' strategica parallela, politico-artistica, di committenza.

Fu dunque Andrea Giustiniani – l'erede di Vincenzo, l'«erede della collezione di Vincenzo»¹⁸⁰ – a fare da mediatore e tramite a Giovanni Battista Quagliata artefice messinese, a seguirne a Roma l'arrivo e le sorti?

Ipotesi non solo altamente suggestiva ma parimenti verisimile, anche se ora come ora scevra di documenti (se strettamente intesi – quest'ultimi, come atti o scritture rappresentative di fatti

¹⁷⁸ Michele Giustiniani, *Gli scrittori liguri*, Roma 1667, pp. 57-58. Il passo, segnalato da Campisi nel 2003, rappresenta senz'altro uno dei principali 'giri di boa' della nostra ricerca; esso è di estrema importanza e interviene direttamente a far luce su una serie di episodi legati alle alleanze familiari, politiche e alle relative ricadute storiche – e artistiche. Cfr. Michele Campisi, *Il discorso sulle fabbriche. Motivi per un Giustiniani architetto*, in *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano* cit., p. 245. Come precisa altrove Silvia Danesi Squarzina, fu lo zio Vincenzo del ramo Banca, «potentissimo cardinale domenicano» fratello di Girolama Giustiniani – la madre di Benedetto e di Vincenzo junior» – a «provocare la scelta di Roma come residenza» quando il marito di lei, Giuseppe Giustiniani del ramo dal Negro nel 1566 dovette lasciare Scio per l'invasione turca (cfr. *I Giustiniani e l'Oratorio dei Filippini* cit., p. 370). Ancora, sulla questione del testamento di Vincenzo Giustiniani e sui rapporti economici intercorsi tra quest'ultimo e Andrea Giustiniani Banca si veda: Serenella Rolfi, *La committenza. Da mercanti a principi: i Giustiniani e Roma*, in *Il restauro di Palazzo Giustiniani* cit., p. 56: «Con Andrea in modo particolare Vincenzo aveva tenuto aperto da sempre il canale del commercio dei grani, utilizzando inoltre la piazza di Messina per il movimento di denaro verso Malta e l'area del basso Mediterraneo».

¹⁷⁹ Ancora per il Giustiniani di Messina: come è già stato a ragione osservato, per quanto riguarda gli «indirizzi culturali di Andrea e dei suoi eredi» sappiamo ancora troppo poco, anche se «la commissione ad Angelo Caroselli di un dipinto per la chiesa di San Giorgio a Messina ricalca le scelte culturali di Vincenzo Giustiniani». Cfr. Serenella Rolfi, *La committenza. Da mercanti a principi: i Giustiniani e Roma*, in *Il restauro di Palazzo Giustiniani* cit., p. 58.

¹⁸⁰ Giovanna Capitelli, *Una testimonianza documentaria per il primo nucleo della raccolta del principe Camillo Pamphilj*, in *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez*, Catalogo della mostra (Milano, 28 settembre-8 dicembre 1996) a cura di Claudio Strinati, Milano 1996, p. 57.

giuridici) è quella che vede anche un messinese a Roma, Giovanni Quagliata, costeggiare la corte di Olimpia Moidalchini – in qualunque momento ciò sia accaduto al calabrese suo coetaneo, e collega a San Luca, Gregorio Preti¹⁸¹.

Ma vediamone, perciò, ulteriori prove nei documenti figurativi.

Agli inizi del Seicento, le raccolte romane dei Pamphilj non erano «particolarmente» rilevanti «rispetto alle altre presenti in città». Fu solo intorno alla metà del secolo, con il vincolo del fidecommesso istituito da Innocenzo X e grazie agli acquisti effettuati da Camillo – «il primo vero promotore della collezione» – che la raccolta cominciò ad assumere consistenza¹⁸².

Come è stato osservato a proposito delle opere che da Roma presero la via di Valmontone (quella «città panfilia» fortissimamente voluta da Camillo), non è semplice, ed in diversi casi non è affatto «possibile» avanzare ipotesi di riconoscimento delle opere descritte negli inventari (che, nel caso della residenza di Valmontone datano il primo 1659 e l'ultimo 1748); cosa che a ogni modo è stata tentata attraverso il ricorso ad «altri espedienti 'investigativi'».

¹⁸¹ La presenza di siciliani (messinesi?) in casa Pamphilj verrà oramai ad essere scontata, per lo meno a decorrere dall'arrivo a Roma di Andrea – cioè dalla metà degli anni '20 del secolo (“dopo haver'atteso agli studij della Filosofia, e delle Leggi, nelle quali conseguì la laurea dottorale nel 1625 al primo di febbraio, si trasferì con buon'augurio à Roma”). «La Corte di D. Olimpia aveva due sedi, una nel palazzo proprio a fontana di Trevi, dove “il P. Oliva gesuita sermoneggiava, con gran concorso di dame e cavalieri”, e l'altra nel palazzo dei Pamphili, (in quella piazza Navona che con le opere del Bernini, Borromini, Rainaldi tutta si adornava del magnifico mecenatismo di Papa Innocenzo)». Alfonso Frangipane, *Un prelado calabrese alla Corte di D. Olimpia Pamphili* cit., p. 13. Altre testimonianze confermano inoltre, più o meno indirettamente, che erano e avrebbero continuato ad essere spesso e volentieri siciliane, pugliesi e calabresi le presenze a Roma in vario modo collegate ai Moidalchini-Pamphilj; e infatti: «Il 4 maggio 1649, il papa Innocenzo X Pamphili intimò la celebrazione dell'Anno Santo e aprì, nella vigilia del Natale, la Porta Santa in San Pietro. [...] Donna Olimpia Moidalchini, che viveva nel palazzo Pamphili di Piazza Navona, organizzò, sotto la sua presidenza, un comitato di signore romane, per accogliere i pellegrini. [...] Vi fu concorso di tutta l'Italia, così di uomini come di donne, in particolare dalla Puglia, dalla Calabria, dalla Sicilia e da altri Paesi molto più perché non furono presenti all'Anno Santo di Urbano VIII. Magnifici spettacoli di devozione furono offerti dalle Confraternite. [...] In Piazza Navona, dove Mattia Preti abitava in casa di Caterina de Asa, donna Olimpia Moidalchini ricevette, con onorevole accoglienza, la Confraternita del suo feudo, intitolata al SS. Sacramento di San Martino al Cimino, che innalzava il gonfalone di Mattia Preti» – di lì a poco operante per i Teatini a Sant'Andrea della Valle, ancora una volta grazie all'intercessione della Moidalchini. Vincenzo Napolillo, *Mattia Preti artefice del Seicento*, Cosenza 2013, p. 25; cfr. Francis Haskell, *Patrons and painters* cit., p. 114.

¹⁸² Monica Di Gregorio, *Nascita e morte di una quadreria: la collezione dei Pamphilj a Valmontone*, in *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, a cura di Barbara Fabjan e Monica Di Gregorio, Roma 2004, pp. 59-60. Come è stato scritto anche altrove, già negli anni del cardinalato Camillo comincia a manifestarsi agli occhi dei contemporanei come un «infaticabile costruttore» e «sollevatore di edifici». All'epoca in cui Camillo è cardinale (dunque a partire dal 1644) «le raccolte familiari appaiono piuttosto modeste; gli inventari del prozio Girolamo, [...] nonché quelli del padre Pamphilio, comprendono infatti quasi esclusivamente opere devozionali, elencate senza attribuzione. Verso Camillo convergono tempestivamente le eredità lasciate alla Camera Apostolica, da quella Astalli a quella del cardinale Mario Filonardi, morto senza eredi nel 1644 e proprietario di un gran numero di marine e paesi, elencati senza attribuzione nel suo inventario [...]; sporadicamente altri doni, destinati al pontefice, giungono probabilmente ad arricchire la collezione». Il matrimonio di Camillo con Olimpia Aldobrandini, nel 1647, viene pertanto a tutti gli effetti a configurarsi come un «evento propulsore sia al proseguimento delle fabbriche che alla formazione di una collezione veramente principesca»; e gli sposi si stabiliscono, appunto, nel Palazzo di via del Corso. Cfr. Francesca Cappelletti, *Il palazzo di Camillo Pamphilj e la nascita della quadreria secentesca*, in *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, seconda edizione aggiornata, a cura di Andrea G. De Marchi, Firenze 2008, pp. 34-35, 40. Sempre sul ruolo svolto da Camillo Pamphilj nella formazione della collezione romana si rinvia a: Giovanna Capitelli, *Una testimonianza documentaria per il primo nucleo della raccolta del principe Camillo Pamphilj* cit., pp. 57 sgg. Cfr. anche: Giovanni Carandente, *Il Palazzo Doria Pamphilj*, Milano 1975, pp. 97-100.

La questione più spinosa è stata e rimane quella di attribuire ai dipinti un autore o «una precisa identità»; l'«insufficienza dei dati» presenti negli inventari, in questo di Valmontone come in altri casi, frapponne non pochi ostacoli – quando non impedisce del tutto i riscontri puntuali¹⁸³.

L'altra grande questione che sovente rimane inconclusa e sostanzialmente aperta – dopo quella della paternità dei dipinti – è indubbiamente quella del dono, del regalo privo di un compenso monetario e che può portare con sé problemi documentari: sono quelle opere che non lasciano di sé alcuna traccia nei libri di conti.

Se infatti torniamo alla Galleria nel cuore di Roma e focalizziamo l'attenzione su un soggetto, ed un genere – quello delle «effigi» di Giovanni Battista Pamphilj, «da quelle pittoriche, disperse o dalla controversa storia critica, ai busti di marmo e di bronzo, che mettono a confronto sotto lo stesso tetto Bernini e Algardi» e ne vediamo la più celebre (per il primo tipo), ovvero quel capolavoro della pittura spagnola del Seicento che è l'*Innocenzo X* di Diego Velázquez, ce ne rendiamo conto immediatamente.

Come è stato rilevato, l'immagine più vivida e più divulgata di Innocenzo X eseguita certamente entro il 1650, in occasione dell'anno giubilare – il ritratto in questione, realizzato dal grande artista iberico durante il secondo soggiorno in Italia, «non venne commissionato dal pontefice»; molto probabilmente infatti si trattò di un dono, e fu proprio il re di Spagna Filippo IV a decidere di «omaggiare il pontefice» con un'opera del suo «pittore di corte»¹⁸⁴.

Certo, commissione o dono, lo splendido Velázquez (che mette «insieme Raffaello, Tiziano e la natura»)¹⁸⁵ fa la sua comparsa sovente negli inventari d'Archivio.

La stessa cosa non può dirsi invece per altre “effigi” che magari, per alterne vicissitudini, non figurano nei libri contabili, ma neppure altrove – negli inventari.

Mi riferisco ad un altro olio, conservato oggi nella sala del trono della Galleria Doria Pamphilj.

Si tratta del *Ritratto di papa Innocenzo X Pamphilj* della Sala del Trono del Palazzo Doria Pamphilj, collocato sotto il baldacchino papale (a sua volta trasportato qui «all'inizio del secolo scorso»)¹⁸⁶.

¹⁸³ Monica Di Gregorio, *Nascita e morte di una quadreria: la collezione dei Pamphilj a Valmontone* cit., pp. 59-60, 62, 65.

¹⁸⁴ Francesca Cappelletti, *Il palazzo di Camillo Pamphilj e la nascita della quadreria* cit., p. 50. «L'ipotesi più plausibile rimane quella più volte ribadita di un rapporto diretto fra Innocenzo X e il pittore spagnolo, stabilito alla corte di Madrid fra il 1626 e il 1629, quando il Pamphilj, da semplice prelato, vi aveva accompagnato il legato pontificio Francesco Barberini» (cfr. Francesca Cappelletti, *Diego Rodriguez de Silva y Velázquez “Ritratto di Innocenzo X”*, in *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez* cit., p. 50).

¹⁸⁵ Tomaso Montanari, *Scheda n. 32*, in *Il Barocco*, Torino 2012.

¹⁸⁶ *Guida al Palazzo Doria Pamphilj*, Roma 1997, edizione riveduta e aggiornata, Roma 2012, p. 29.



3. G. B. Quagliata (?), *Ritratto del Cardinale Giovanni Battista Pamphilj*.
Olio su tela, 290×194 cm. Roma, Galleria Doria Pamphilj.
Per gentile concessione di: Arti Doria Pamphilj s.r.l.

Eppure, tramite il ricorso agli inventari, anche in questo caso (come a Valmontone) non si può concludere di avere a tutti gli effetti identificato il quadro (un dono?) fra i molti con lo stesso soggetto descritti appunto nei documenti dell'Archivio Doria Pamphilj e che un sintetico, specifico elenco frutto delle ricognizioni inventariali effettuate nel tempo (e da me sottoposti a nuova verifica), sulle collezioni, adesso restituisce.

I ritratti che in prima battuta sembrerebbero 'papabili' all'identificazione sono almeno cinque-sei:

- «Ritratto di papa Innocenzo X [...] con cornice liscia indorata» (Inventario generale della guardaroba fatto in tempo della chiara memoria del Principe don Giovanni Battista Pamphilj, Palazzo al Corso, Scaff. 86, n. 29, c. 381v; cfr. Jörg Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, Rom-Wien 1972, p. 320);
- «Un quadro in tela da sei palmi con ritratto di Papa Innocenzo à sedere con cornice dorata» (Roma, ADP, Inventario e descrizione di tutti e singoli beni trovati dopo la morte della chiara memoria dell'eccellentissimo Signor Principe don Camillo Pamphilj, 22 Agosto 1666 Palazzo al Corso, Scaff. 86, n. 23, c. 12v; cfr. Jörg Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj*, p. 330);
- «Un quadro in tela, vi è dipinto Papa Innocenzo X à sedere alto palmi 9 largo 5 ½ con Cornice, e Paternostri liscia indorata, mano di Giovanni Francesco Bolognese» (ADP, Inventario

e descrizione di tutti e singoli beni trovati dopo la morte della chiara memoria dell'eccellentissimo Signor Principe don Camillo Pamphilj, 6 Settembre 1666 Villa di Belrespiro, Scaff. 86, n. 23, c. 31v; cfr. Jörg Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj*, pp. 342-343);

- «Un ritratto di Papa Innocenzo X a sedere cornice dorata» (Roma, ADP, Inventario e descrizione di tutti e singoli beni trovati dopo la morte della chiara memoria dell'eccellentissimo Signor Principe don Camillo Pamphilj, 13 Settembre 1666 Palazzo in Navona, Scaff. 86, n. 23, c. 289v, cfr. Jörg Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj*, p. 420);

- «Ritratto d'Innocenzo X con cornice intagliata dorata» (ADP, Inventario generale di tutti e singoli Mobili, Argenti et altro, tanto esistenti nel Palazzo al Corso ove abita l'eccellentissimo e reverendissimo Cardinale don Benedetto Pamphilj, 22 Maggio 1725, Scaff. 4.17, c. 67r; cfr. Cinzia Ammannato, *L'Inventario del 1725 del Cardinale Benedetto Pamphilj*, in *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso* cit., p. 229).

A questi si aggiunge inoltre quel manoscritto cartaceo, rilegato in pergamena con l'elenco delle *Pitture dell'Appartamento nobile*, noto come Manoscritto Nicoletti (perché attribuito all'architetto trapanese Francesco Nicoletti, datato alla metà del Settecento) dove si legge che: nella «Stanza appresso il Baldachino verso il Collegio Romano», fra i quadri «che adornano» la Stanza figura (al numero 2 dell'elenco) un generico «Ritratto Di Autore incognito» (Roma, ADP, Manoscritto Nicoletti s.c. Le carte in questione non sono numerate)¹⁸⁷.

Se escludiamo il secondo ed il terzo, quello riferito al Grimaldi (entrambi, per ragioni dovute alle misure), nelle due rimanenti descrizioni di ritratti – a cui è possibile incorporare quello di “Autore incognito” (Nicoletti) dal soggetto enigmatico – non ci soccorre nessuna indicazione di paternità o eventuale altro dettaglio utile ad una migliore identificazione.

Altri ve ne sarebbero, sempre variamente indicati come ritratti d'Innocenzo ma che per una ragione o per un'altra debbono escludersi: magari per l'autore cui vengono riferiti, per le misure ed anche per la descrizione che ne viene fornita (come nel caso della tela dell'inventario redatto intorno al 1652 e indicata come «mano di Giusto fiammengo», alto palmi 5 e largo palmi 4, in cui campeggia «Nostro Signore Innocentio X che sta sedendo, con un memoriale in mano»)¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Giovanni Carandente, *Il Palazzo Doria Pamphilj* cit., p. 299. Il Manoscritto Nicoletti – ovvero le *Pitture dell'Appartamento nobile* – «con schemi, piante, le indicazioni delle decorazioni pittoriche dei vari ambienti, l'elenco dei dipinti esposti con le relative attribuzioni» ho avuto modo di consultarlo direttamente in Archivio, alla fine del 2015. *Ibidem*. Ringrazio la Dott.ssa Mercantini, Direttrice dell'Archivio Doria Pamphilj, per la cordialissima disponibilità dimostrata in occasione delle mie ricerche.

¹⁸⁸ “Nota di guardarobba” del principe Camillo Pamphilj (1652), in *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez* cit., p. 71 (Roma, ADP, 1652 ca., banc. 91, 14, c. 201r/v).

In definitiva, nessuna delle succinte descrizioni summenzionate fornisce elementi tali da potervi riconoscere la nostra opera.

Resta aperta l'ipotesi che dietro nessuno di questi – come di altri, quadri esplicitamente indicati quali ritratti del di papa Pamphilj, ci sia l'olio di nostro interesse; il soggetto descritto in tutte queste opere è infatti, sempre: papa Innocenzo X.

Ora, anche il quadro esposto oggi nella Sala del Trono del Palazzo Doria Pamphilj parrebbe in prima battuta identificabile come: ritratto di Innocenzo X.

«Il ritratto ha una sua importanza storica poiché raffigura Innocenzo X il giorno della sua elezione, nelle fastose vesti ufficiali con cui impartì per la prima volta la benedizione papale». Si tratta infatti di un dipinto che tradizionalmente si vuole eseguito in stretta concomitanza con la nomina del Pamphilj a sommo Pontefice e che tradizionalmente viene riferito al pittore cremonese Pietro Martire Neri (Cremona 1591 – Roma 1661), collaboratore di Velázquez durante il suo secondo soggiorno romano; «l'aspetto celebrativo dell'opera» – è stato scritto – consente di «datare la sua realizzazione subito a ridosso dell'avvenimento, fra il 1644 e il 1645»¹⁸⁹.

Si consideri tuttavia che l'attribuzione al Neri era già stata messa in discussione nel '90 da Rosanna Barbiellini Amidei la quale, su questo punto, asseriva: «Essendo noti i ritratti del Pontefice eseguiti dal cremonese, è evidente l'estraneità delle opere autografe firmate rispetto al dipinto in esame; ugualmente perde consistenza l'altra attribuzione tradizionale al Castiglione»¹⁹⁰.

Amidei inoltre, considerando il ritratto «eseguito al momento del Possesso, 23 novembre 1644», proponeva per il dipinto una nuova paternità: «Di tutti i pittori che, secondo le fonti, hanno eseguito il ritratto di Innocenzo, senza prendere in considerazione il Sacchi – solo Mignard era in Roma a tale data e, avendo appena eseguito le pitture in San Carlo alle Quattro Fontane, era sicuramente in contatto con i Pamphilj»¹⁹¹.

¹⁸⁹ Guida al Palazzo Doria Pamphilj cit., p. 29. L'attribuzione a Pietro Martire Neri viene discussa nel saggio di Olga Melasecchi, *Pietro Martire Neri, ritrattista cremonese nella Roma di Innocenzo X*, in *Innocenzo X Pamphilj. Arte e Potere* cit., alle pp. 184-185, la quale propende però nel ritenere che Neri abbia dipinto «il discusso ritratto al suo arrivo a Roma, quindi intorno al 1647, con ancora davanti agli occhi gli esempi mantovani della ritrattistica fiamminga».

¹⁹⁰ Rosanna Barbiellini Amidei, *Figure e ritratti di Innocenzo X* cit., p. 174. Quanto alle opere del Neri firmate e che hanno per soggetto Innocenzo X cfr. ancora una volta Olga Melasecchi, *Pietro Martire Neri, ritrattista cremonese nella Roma di Innocenzo X* cit., p. 177. Ancora, ad una terza attribuzione del quadro – questa volta a El Greco – faceva riferimento Lina Montalto alla metà degli anni '50 (cfr. *Un mecenate in Roma barocca*, Firenze 1955, p. 527).

¹⁹¹ La studiosa completava la sua interessante proposta attributiva verificando il tutto al vaglio dello stile e comparando perciò l'*Innocenzo Pamphilj* alla pala con *San Carlo adora la Trinità* della Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane dello stesso Mignard («Il drappo di damasco cade morbido e gonfio come nelle "Mignardes", le celebri Madonnine del pittore [...]. L'eleganza della stoffe, la meticolosità dei ricami e la morbidezza delle pieghe preannunciano alcune risoluzioni della posteriore produzione francese»); infine, tuttavia, concludeva: «Non essendo stati rintracciati documenti probanti, tali considerazioni rimangono solo ipotesi di lavoro». Rosanna Barbiellini Amidei, *Figure e ritratti di Innocenzo X* cit., p. 174. Su Pierre Mignard (Troyes 1612 – Parigi 1695), ed in particolare sulla sua produzione ritrattistica si potrà utilmente consultare: Lada Nikolenko, *Pierre Mignard. The portrait painter of the grand siècle*, München 1983.

Ma non finisce qui. La novità, a questo punto, trova le sue fondamenta in una comparazione tra il ritratto, altri ritratti, ed un libretto coevo – sorta di variazione all'*ut pictura poësis*.

Lo scritto in questione è il *Compito racconto delle ceremonie fatte per l'Incoronatione di N. S. Innocentio papa decimo romano il dì 4 d'Ottobre 1644* di Antonio Gerardi, stampato nel 1644 a Roma per i tipi di Lodovico Grignani, ed è grazie alla relazione del suo cronista, ed in modo particolare grazie alla accuratissima descrizione che della cerimonia ci viene restituita, che è oggi possibile riconsiderare le cronologie (e dunque il momento) interessate dal nostro quadro.

Non si tratta infatti della elezione di Giovanni Battista Pamphilj – di Innocenzo a papa “decimo romano”, bensì della sua nomina a cardinale.

Esaminiamo perciò il brano che ci porta necessariamente e definitivamente a escludere, per il nostro quadro, la sua tradizionale cronologia e identificazione.

Martedì li 4 d'Ottobre 1644 festa di San Francesco, Nostro Signore Papa INNOCENTIO DECIMO ROMANO cantò Messa solenne, e fece altre ceremonie per la sua Coronatione nella Chiesa di San Pietro in Vaticano, la quale era tutta superbissimamente parata di bellissimi Taffettani, & Arazzi del Signor Cardinale Barberino Arciprete di essa. [...]

La mattina dunque del Martedì sudetto à hore 14 Sua Sätità trasferendosi dalle sue stanze alla Cappella di Sisto Quarto (la quale servì per Sala de' paramenti in quest'occasione) in habito Camerale cioè Sottana d'armisino bianco, Rocchetto, Mantelletta di raso rosso, e Cappello d'armisino rosso, sostentato di quà e di là da' Monsignori Mastro di Camera, e Coppiero, vestiti di Cappa rossa col Cappuccio riùoltato d'armesino pur rosso, sicome erano vestiti tutti gli altri Camerieri secreti d'honore, e Cappellani; avanti a' quali erano con giubba rossa, e senza Cappuccio li Camerieri extra muros, & li Scudieri di Sua Santità. Avanti Nostro Signore anco vi erano l'Ambasciatore dell'Imperatore, Don Camillo Panfilio Generale di Santa Chiesa, l'Ambasciatore di Bologna, e'l Governatore di Roma. Dalle bande poi gli Capitani dell'una, e l'altra Guardia, Cavalleggeri, e Svizzeri, & le Lance spezzate di Sua Santità: dietro la quale venivano molti Cardinali in habito rosso, cioè Sottana, Rocchetto, Mantelletta, Mozzetta, e Barretta in testa: li quali arrivati alla Cappella di Sisto, licentati da Nostro Signore presero le loro Cappe rosse, & entrarono in detta Cappella, dove erano gli altri Cardinali vestiti cõ le medesime Cappe rosse. [...] Dal suo Guardarobba che stava in habito rosso da Cameriero, era stata preparata la falda grande d'armesino, la quale da Monsignor Mastro di Camera aiutato da' Mastri di Ceremonie fù cinta à N. S. sotto al Rocchetto, e levatogli il Cappello li pose in testa il berettino di raso rosso, con il qual habito Sua Santità con li sudetti entrò nella Cappella di Sisto [...].

Et così fu portata Sua Santità in San Pietro sopra detta Sedia gestatoria sotto un gran Baldacchino sostenuto da diversi offitiali, che furono li Cavalieri di San Pietro, e Paulo. [...]

Erano i paramenti portati dagli Accoliti Apostolici coperti con veli bianchi, da' quali si sporgevano al sudetto Signor Cardinale Antonio Diacono del Vangelo: e deposti Nostro Signore i paramenti, che fin allora haveva

ritenuti, gli fù portato il Ciagolo detto Succintorio, la Croce, Pettorale, il Fanone, la Stola, Tonicella, Dalmatica, i Guanti, la Pianeta, & una Mitra ricamata tutta d'oro con gioie, e perle¹⁹².

La meticolosa descrizione fornitaci da Antonio Gerardi consente di fotografare con assoluta sicurezza il pontefice neoeletto avvolto nel suo abito – anzi negli abiti indossati lungo il corso della cerimonia, in ogni caso così come si dovette presentare agli occhi dei fedeli al momento, o subito a ridosso della sua nomina.

Il nostro cardinale, assiso e benedicente – al posto del rocchetto, e della mantelletta (come del resto della mozzetta) indossa un ampio manto riccamente ornato di ricami e una stola che gli scende dritta sul petto. Sul capo infine: la mitria.

La compatibilità delle vesti ecclesiastiche indossate dal personaggio, la presenza del mantello unitamente all'assenza del rocchetto innanzitutto, lo contraddistinguono chiaramente come un vescovo, un cardinale e non come un pontefice; la qual cosa è fra l'altro ulteriormente confermata dal fatto che nella gran parte dei ritratti che abbiano per soggetto un Pontefice – più o meno contemporaneo al nostro (dai Pontefici del Sanzio a quelli di Pietro da Cortona e di Carlo Maratta) – questo viene sempre raffigurato con il rocchetto, la mozzetta e il berrettino rosso (camauro)¹⁹³.

Escludiamo quindi parimenti che il quadro rappresenti un ritratto di Innocenzo X al momento dell'elezione, o appena eletto (1644 circa), per concludere invece che il soggetto vada identificato sempre con il Pamphilj, ma al momento della sua nomina a cardinale¹⁹⁴.

¹⁹² Antonio Gerardi, *Compito racconto delle ceremonie fatte per l'Incoronazione di N. S. Innocentio papa decimo romano il dì 4 d'Ottobre 1644. Con la descrizione dell'allegrezze, e fuochi vedutisi per due sere in varij luoghi di Roma*, Roma 1644, s.p. Il dedicatario dell'opera è monsignor Lattanzio Lattanzi, maestro di Camera di Innocenzo X, a cui il Gerardi si rivolge manifestando il suo sentimento di «gratitudine» – come scrive – per averlo «introdotto si spesso all'udienza di N. S. mentr'era Cardinale della Congregazione de' Sacri Riti, per trattar seco le cause di molti Beati, e Servi di Dio», delle quali era «Procuratore». Ivi, s.p. Inizialmente, il ruolo di Camillo Pamphilj era stato infatti quello di «nipote laico»: generale della Chiesa, comandante supremo della flotta pontificia, guardia del corpo del papa, egli venne creato cardinale solo nel novembre del 1644. Benedetta Borello, *Camillo Pamphilj*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXX, Roma 2014 (http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-pamphili_%28Dizionario_Biografico%29/). Ancora, sulle «Feste fatte in Piazza Navona» in occasione della «Assunzione al Pontificato» da parte di Giovanni Battista Pamphilj cfr. Francesco Cancellieri, *Il mercato il lago dell'Acqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente Piazza Navona*, Roma 1811, pp. 95 sgg.

¹⁹³ Per quanto riguarda l'abito cardinalizio per occasioni straordinarie cfr.: Sacra congregazione ceremoniale, *Norme ceremoniali per gli eminentissimi signori cardinali*, Roma 1943, riproduzione destinata allo studio redatta a cura dell'Archivum Liturgicum Sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ, Roma 2007, p. 5. Invece sull'uso in pubblico – «sempre» – da parte del Pontefice, della mozzetta sopra il rocchetto («chiamato volgarmente camisa romana») si veda il recente contributo del cerimoniere pontificio il quale precisa inoltre che «tale corta veste» (il rocchetto appunto) non venisse usata invece «anticamente dai Sommi Pontefici i quali oltre la tonaca bianca ricevevano il manto» di color porpora. Stefano Sanchirico, *Le origini dell'uso della mozzetta e della stola papale. I Pontefici in bianco e rosso*, «L'Osservatore Romano», 14 luglio 2010 (http://www.vatican.va/news_services/or/or_quo/cultura/2010/159q08a1.html). La fonte di Sanchirico è, in questo caso: Filippo Bonanni, *Della Sacra Gerarchia spiegata nei suoi abiti civili ed ecclesiastici*, Roma 1720.

¹⁹⁴ In collezione infatti, sono presenti anche altri ritratti di Giovanni Battista Pamphilj realizzati durante il corso della sua carriera ecclesiastica, quando non era ancora papa; penso in particolare a quel quadro «in tela da testa, dentrovi il ritratto di Nostro Signore Innocentio X° quando era Auditore di Rota, mano del Paduano, con sua cornice intagliata tocca di oro noce». Cfr. «Nota di guardarobba» del principe Camillo Pamphilj (1652) cit., pp. 78-79 (Roma, ADP, 1652 ca., banc. 91, 14, c. 230r/v).

E andiamo in tal modo alle cronologie del *Ritratto* della Sala del Trono del Palazzo Doria Pamphilj.

Dopo gli incarichi ricoperti alla Rota e a Napoli e la nomina alla nunziatura di Spagna (1626), lasciata Madrid nel marzo del 1630, Giovanni Battista Pamphilj è di nuovo a Roma dove, il 6 luglio dello stesso anno, Urbano VIII «gli consegna la berretta cardinalizia» (il Pamphilj, come era consuetudine, era stato infatti nominato cardinale *in pectore* già nell'agosto del 1627; in seguito, nel novembre del 1629, la sua promozione era stata resa pubblica).

La nuova proposta di datazione – 1630 circa –, e quella di paternità del dipinto, seguono naturalmente questo importante avvenimento¹⁹⁵.

Supporre il dipinto, pensarlo come un dono (anche indipendentemente dalle mancate tracce – finora – nei libri di conti e da inconfutabili indizi sulla via degli inventari), è cosa niente affatto improbabile, specie se consideriamo il tutto dal punto di osservazione enucleato in precedenza, vale a dire quello familiare, capace di gettare una luce nuova sui legami politici e dunque, in definitiva, artistici.

Che il messinese Andrea Giustiniani, destinato a diventare nipote del Pamphilj – “dopo haver’atteso agli studij della Filosofia, e delle Leggi, nelle quali conseguì la laurea dottorale nel 1625 al primo di febbraio, si trasferì con buon’augurio à Roma”... (e che stava proprio in quel frangente per essere nominato l’“herede, sotto strettissimo fideicommissò, di Vincenzo Giustiniani”) –, fosse indubbiamente il ‘candidato’ e committente, l’intermediario ideale di un’opera di sapore dichiaratamente encomiastico, è una possibilità convincente che deve oramai necessariamente essere accolta.

E passiamo a questo punto all’attribuzione, giungendo in tal modo al cuore del nostro discorso.

Quello che indossa il Pontefice sotto la mitra può indubbiamente essere identificato come un berretto; sotto la mitra – e solo parzialmente visibile agli occhi – egli reca dunque un semplice berretto, un copricapo di casa per proteggersi dal freddo¹⁹⁶ (i bordi ermellinati non rinviano infatti necessariamente ad un camauro). Al di sopra di esso l’«insegna cardinalizia» – la mitra, con le due infule in bella vista che scendono all’altezza delle spalle¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Cfr. Olivier Poncet, *Innocenzo X* cit., p. 323; sui cardinali «creati segretamente, cioè riservati *in pectore*» si veda: Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* cit., vol. IX, Venezia 1841, s.v., pp. 295 sgg.

¹⁹⁶ Un’osservazione fra l’altro non priva di risvolti, che ci porta a ritenere il quadro realizzato dopo l’estate (del ’30?) durante il corso della stagione invernale.

¹⁹⁷ Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica* cit., vol. XLV, Venezia 1847, s.v., p. 273. In merito alla mitra aurifregiata – il nostro caso – «di tela d’oro senza altro ornamento» (Pietro Siffirin, *Mitra*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. VIII, Roma 1952, s.v., p. 1154), ed al suo uso, sempre Moroni precisava: «Benedetto XIII consagrò un gran numero di vescovi, e soleva loro regalare una mitra di lama d’oro. [...] La mitra benchè sia propria e distintivo della dignità episcopale, si usa però anco dai cardinali, benchè non sieno vescovi, e ciò per privilegio loro concesso nel primo concilio di Lione da Innocenzo IV [...]. Anticamente ne’ cardinali l’uso della mitra era più comune e frequente di quello prescritto dai posteriori cerimoniali. [...] I cardinali preti, ancorchè non insigniti di carattere vescovile, possono usare

Il Pamphilj è visibilmente, chiaramente più giovane rispetto a come apparirà nel ritratto del Velázquez. E difatti – qui – egli non ha ancora sessant'anni; in quella famosa immagine che ne darà il grande spagnolo, invece, l'effigiato di anni ne avrà esattamente settantacinque.

Il quadro del *Cardinale Giovanni Battista Pamphilj* non è firmato, e non è datato. Tuttavia, le cronologie esaminate sono perfettamente compatibili con il percorso di un altro messinese, di un altro Giovanni Battista, che si colloca proprio al punto di snodo dei delicati rapporti politico-familiari analizzati al culmine degli anni '30.

Se Giovanni Battista Quagliata (a quelle date non ancora trentenne) ha dipinto il ritratto di un prelado tanto in auge, riprendendo – a Roma, nel Seicento – il filo di una tradizione artistica che ben conosceva, allora è vero altrettanto che il pamphiliano cardinale romano eredita, non solo nello spirito ma altresì nelle scelte compositive e nell'accuratissima restituzione dei particolari del manto traboccante e dell'ambiente quell'«effetto jeroocratico» proprio della cultura di sicilianissimi Santi, Zosimo, Nicola (perduto ma noto attraverso copie), e della «cerchia di vecchie figure impietrate» che venivano ad «avvolgere» le invenzioni religiose di Antonello da Messina.

Il cardinale romano eredita certa «strenua frontalità», certa «sbarrata stringatezza» prevalente, al tempo di Antonello e ben oltre, «nella cultura dei committenti ecclesiastici della Sicilia orientale» – e non solo di quella. Dal «fondo medievale della Sicilia riaffioravano», in pieno '400, «ataviche immagini»¹⁹⁸ di abati e di monaci; una frontalità e fissità, una «impostazione ieratica del santo in trono»¹⁹⁹ (o stante) che permaneva, in effetti, al cuore di molte opere d'arte in lungo e in largo per la Sicilia, durante il Cinque e ancora nel primo Seicento.

mitra di lama d'oro quando è prescritto dal rito, altrettanto dicasi de' cardinali suburbicari e vescovi cardinali con giurisdizione, anco in Roma. [...] Quando al cardinale si leva il berrettino rosso, il caudatario lo pone sulle punte della mitra; altrettanto fanno col berrettino nero i cappellani de' vescovi e degli abati mitrati che fungono l'ufficio di caudatari». Ivi, pp. 272-275. In tutti i casi, quand'anche quello indossato dal nostro *Cardinale Pamphilj* insieme alla mitra fosse a tutti gli effetti un camauro, va aggiunto che quest'ultimo non solo «è una specie di berretto che copre tutta la testa ed anche le orecchie, che si adoprava fuori delle funzioni sacre» ma altresì che solamente «nella forma attuale è privilegio esclusivo del Sommo Pontefice»; cfr. Enrico Dante, *Camauro*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. III, Roma 1949, s.v., p. 422.

¹⁹⁸ Roberto Longhi, *Frammento siciliano* cit., pp. 158-159 (sul *San Zosimo* e sul *San Nicola* antonelliani cfr. Gioacchino Di Marzo, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti: studi e documenti*, Palermo 1903, alle pp. 40-41 per l'attribuzione ad Antonello del siracusano *San Zosimo*; alle pp. 46-51 per quella del *San Nicola in cattedra* (si tratta dell'opera originale, che si conservava in San Nicolò dei Gentiluomini, e che Di Marzo ebbe modo di ammirare e descrivere dettagliatamente prima che andasse distrutta). Sulla copia di Milazzo dello stesso *San Nicola* cfr. invece: Teresa Pugliatti, *Antonello da Messina. Rigore ed emozione*, Palermo 2008, pp. 27-28. Il retroterra, sostrato culturale del *Ritratto Pamphilj* a noi appare a chiare lettere quello di un pittore intimamente aduso a una vicenda esemplare, comunque attuale, all'arte di «un grand'uomo» – l'uomo antonelliano: alla proposta di un maestro cresciuto a Napoli all'ombra dell'«intrecciata vicenda e fiamminga, e italiana, e spagnola». *Ibidem*.

¹⁹⁹ Barbara Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, presentazione di Giuseppe Giarrizzo, Catania 2011, p. 84. Certo esempi aggiornati e variati, nel tempo e nello stile, di «un tipo assai diffuso in Sicilia, quello delle immagini di “santi vescovi in cattedra”» (Teresa Pugliatti, *Una mostra a Siracusa ovvero come rinasce un quadro*, «Kalós», 4-5, luglio-ottobre 1999, p. 36), del tipo del “santo in trono” – o stante – se ne trovano un po' ovunque nell'isola. Solo per ricordarne alcuni: da Messina (Stefano Giordano, *San Benedetto tra i Santi Plácido e Mauro*, 1541, Museo Regionale già Chiesa di Santa Maria della Scala; Giovanni Mario de Guido, *San Nicola in cattedra*, seconda metà del XVI secolo, olio su tavola, Santo Stefano Briga, Chiesa Madre) a Palermo (Vincenzo degli Azani detto Vincenzo da

Modelli di una tradizione – riutilizzata, reinventata, rimodellata, riadattata²⁰⁰.

Reinventata, corre il caso di dirlo, dal momento che Quagliata dovette certamente guardare al suo attualissimo più vicino precursore, e maestro: il Berrettini dei Sacchetti; o meglio, il Berrettini del *Ritratto del cardinale Giulio Sacchetti* (1626, olio su tela, 130×98 cm).

E in che misura il nostro gli fosse allievo non potrebbe ridirsi, forse, meglio che da questa prospettiva di genere, da questo punto d'osservazione, e paragone fra ritratti – che è paragone di gesti, di sguardi; ed è indagine sottile e complementare fra il toscano e il siciliano, che interessa tanto la forma del viso, quanto la dinamica nervosa delle mani.

Citazione ed omaggio, rivendicazione di appartenenza culturale, orgogliosa autoconsapevolezza, indipendenza di gusto e originalità di pensiero – o semplici abitudini del mestiere (...in retroguardia avanguardia?), il *Ritratto del Cardinale Giovanni Battista Pamphilj* costituisce un caso interessantissimo, in tutto il suo eloquente iniziale anonimato.

L'autore del dipinto, del resto, così come il relativo milieu risalgono a quel momento storico (intorno al 1630) – e non più tardi.

Insomma, anche lasciando da parte l'attribuzione appena proposta, va cercato comunque non troppo lontano (nel Regno) – l'ignoto artefice del ritratto oggi al Corso. Il momento difatti – lo abbiamo visto – è quello successivo alla nunziatura di Napoli (dal '21) e alla nunziatura di Spagna ('26) del futuro papa Innocenzo²⁰¹.

Pavia o il Romano, *San Cono e storie della sua vita*, 1536 ca., Museo Diocesano già Chiesa di Santa Maria di Portosalvo; Giuseppe Salerno, *San Mauro Abate*, secondo-terzo decennio del XVII secolo, Petralia Sottana, Chiesa Madre), da Enna (Giuseppe Alvino, *San Cataldo*, 1595, Chiesa di San Cataldo) a Catania (*San Giuliano* d'ignoto pittore siciliano, 1619, Chiesa di San Giuliano), a e Siracusa (*San Marziano* d'ignoto, Duomo; *Sant'Antonio Abate in trono e storie della sua vita* d'ignoto, inizi del XVII secolo, olio su tela, Carlentini, Chiesa Madre) ulteriori modelli tardo rinascimentali di vescovi «tutti siciliani» (Barbara Mancuso, *Assenze e presenze* cit., p. 84) ugualmente nutriti e sviluppati su trame e «coordinate linguistiche» antonelliane. Claudio F. Parisi, *Pittori e dipinti nella Sicilia sud-orientale. I centri tra l'alta valle dell'Anapo e la Piana di Catania*, Scordia 2001, p. 21; cfr. Giuseppe Consoli, *Messina: Museo Regionale*, Bologna 1980, pp. 30-31; Giovanna Famà, *San Nicola in cattedra*, in *Un Museo immaginario*, schede dedicate a Francesca Campagna Cicala, Messina 2009, pp. 61-63; Maria Rosaria Chiarello, *Lo Zoppo di Gangi*, presentazione di Maurizio Calvesi, saggio introduttivo di Teresa Viscuso, Palermo 1975, *passim*. Infine, a ulteriore conferma della fortuna del prototipo del santo in cattedra, un esempio ancora – posteriore al *Ritratto Pamphilj*: penso al *San Nicola di Bari* di Filippo Tancredi realizzato nella seconda metà del XVII secolo e conservato al Museo Diocesano di Palermo (Mariny Guttilla, *Filippo Tancredi*, prefazione di Maria Grazia Paolini, Palermo 1974, pp. 15, 60). Da messinese a messinese?

²⁰⁰ Fissità ieratiche e solenni granitiche frontalità certamente, epperò non certo incompatibili – consciamente e incosciamente – con una dimestichezza da lungi acquisita alle più sottili introspezioni psicologiche, e relative enigmatiche restituzioni figurative. La mente corre ad Antoon Van Dyck (*Ritratto del cardinale Guido Bentivoglio*, 1623, olio su tela, 195×147 cm): al Van Dyck che attinge «a piene mani» alla tradizione italiana, soprattutto raffaellesca e richiama «medianicamente in vita il pennello del nume veneziano» (Tiziano); al Van Dyck che nel Guido Bentivoglio d'Aragona, «uno dei vertici del genere», riesce nella «scommessa [...] di tenere insieme, nello stesso quadro, una magniloquente celebrazione del potere e un ritratto vivissimo e snobisticamente elegante» di chi lo esercita «con somma sprezzatura. Questa sottilissima capacità di rappresentare insieme l'universale e l'individuale, di affermare e al contempo negare, è la chiave psicologica del *Cardinale Bentivoglio*». Tomaso Montanari, *Scheda n. 10*, in *Il Barocco* cit.

²⁰¹ Certo non è nostra intenzione mettere la parola fine sulla pagina attributiva dedicata al *Ritratto* della Sala del Trono ma è anche vero che, lasciando comunque aperta la pista dell'Amidei legata al Mignard, dovremmo tuttavia di necessità riconsiderarla – a questo punto anche a prescindere dalla paternità – quanto alle date. Mignard infatti, nel 1630 si trova ancora a Parigi; dunque, ammesso che il dipinto sia stato da lui realizzato a Roma, allora – a questo punto – è altrettanto vero che egli non può averlo realizzato prima della fine del 1635, data in cui appunto si trovava a Roma (si veda per

Nel Regno...

Un episodio significativo, rispetto al quale il nostro giunge con oltre un decennio di anticipo è rappresentato dal ritratto del viceré di Napoli (dal 1648) il Conte di Oñate, Íñigo Vélez de Guevara e Tassis la cui effigie ufficiale, da collocarsi all'incirca nell'anno della nomina, fu realizzata significativamente da un napoletano: Massimo Stanzione, già autore di un dipinto che aveva per soggetto il viceré precedente – il duca di Medina de las Torres²⁰².

Dal *Carlo V* tizianesco, ispanico, «esemplare» nell'«impostazione araldica ed eroica del condottiero»²⁰³ ai viceré napoletani qualcosa, evidentemente, è rimasta immutata; l'idea dell'eccezionalità di un mandato, dell'atemporalità di un ruolo che viene celebrato e simbolizzato dal personaggio.

Attraverso queste immagini ufficiali di governanti cavalieri, rigidi squadrati impetrati, Stanzione contribuì certo non poco a fissare «un modello di rappresentazione ufficiale» capace di restituire *in pictura* una ieraticità di sapore arcaico.

Il ritratto, nudo nella sua individualità o ricoperto dalla sottile veste dell'allegoria, dallo splendore e dall'etichetta cortigiana, è servito a diffondere le principali immagini e caratteristiche del potere in quei secoli da noi rinchiusi nelle vetrine, ormai datate, di categorie semplicistiche come Rinascimento e Barocco. L'ingente produzione di ritratti era dovuta alla necessità di rappresentazione sociale, politica ed estetica che, come per tante altre dimensioni, abbracciava sia l'ambito della corte sia quello della liturgia religiosa, come due facce di una stessa medaglia che, a volte, vengono a sovrapporsi. La corrispondenza dei tratti del volto, la distanza della figura e, soprattutto, il protagonismo dei gesti, esaltato dal vestiario come principale attributo del rango, rispondevano ai criteri della *dignitas* e della *potestas*, cristallizzati in un canone di eleganza e *sprezzatura*, in funzione della *gravitas*. [...]

questo: Lada Nikolenko, *Pierre Mignard* cit., p. 4). Cfr. Rosanna Barbiellini Amidei, *Figure e ritratti di Innocenzo X* cit., p. 174.

²⁰² Si tratta dell'opera, per la verità, attribuita al pittore napoletano Massimo Stanzione: *Ritratto equestre del conte di Oñate* (1648 circa), olio su tela, 102×75 cm. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan. Sull'argomento cfr. Alessandra Anselmi, *I ritratti di Íñigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate* cit., p. 300; della stessa autrice, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna* cit., pp. 52-53; Carlos José Hernando Sánchez, *Immagine e cerimonia: la corte vicereale di Napoli nella monarchia di Spagna, in Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli (1650-1717)*, a cura di Attilio Antonelli, Soveria Mannelli 2012, pp. 39-42.

²⁰³ *Madrid: Museo del Prado*, testi a cura di Daniela Tarabra, Milano 2005, pp. 62-63. Parimenti e più oltre «ispanico» il prototipo non inaccessibile del cordovano Bermejo, appunto, uno tra i «massimi rappresentanti dello stile ispano-fiammingo nella Corona d'Aragona»: penso a quel *San Domenico di Silos vescovo* conservata al Museo del Prado (1474-1477, olio e tempera su tavola, 242×130 cm), tavola centrale del *retablo* della parrocchia di San Domenico di Silos a Daroca (Saragozza) e capolavoro della pittura spagnola del XV secolo. Eccelso nei suoi «straordinari effetti di trasparenza» dei paramenti e del trono, il Santo vescovo appare «avvolto in uno scintillante drappaggio decorato finemente; il suo volto, dal vigore quasi scultoreo, ieratico e disposto con maestosa frontalità, rivolge impassibile lo sguardo verso lo spettatore». Cfr. Museo Nacional del Prado, *La Guía del Prado*, editore María Dolores Jiménez-Blanco, Madrid 2008 [trad. it. *La Guida del Prado*, a cura di Giulia Lorenzo, traduzione di Massimo Mattera, Madrid 2009, quarta edizione riveduta, Madrid 2014, p. 42].

È per questo, forse, che ancora ci affascina la sfida di quegli sguardi, quasi un'eco o un'ombra del fascino esercitato dai ritratti sui contemporanei che li onoravano quasi avessero di fronte il personaggio in carne ed ossa. [...]

I ritratti, riflessi di uno splendore condiviso da tutte le élite convergenti in una conflittuale società politica, ci parlano attraverso la loro gestualità cortigiana. Il gesto, fissato dall'immagine, trionfa nella corvetta del cavallo o nella ricca sedia su cui il viceré si mostra nei ritratti ufficiali, istantanea di un movimento bloccato, come sul trono. [...]

Lo sguardo cerimoniale, come stilizzazione del gesto, è anche lo sguardo di una memoria che fissa l'istante e, con un linguaggio pieno di onore e di gloria, affronta un continuo duello con il tempo e con lo spazio. [...] I loro ritratti proclamavano un onore atemporale e, allo stesso tempo, incarnato in una posa rituale, concreta, ricorrente²⁰⁴.

Dal Regno...

Ma per tornare a Roma al contesto che interessa il dipinto ancor più da vicino: il ritratto di Urbano VIII per i Cappuccini dell'Immacolata Concezione in via Veneto presenta il papa – chiaramente riconoscibile dal vestiario – di tre quarti a figura intera e in atto di benedire. L'opera originale, di cui quella che si trova nel coro della Chiesa costituisce una replica, ha radici siciliane, anzi messinesi; autore, il concittadino e coetaneo di Quagliata Antonino Alberti detto il Barbalonga il quale, come sappiamo, entro il 1634 è già di ritorno a Messina. Ne consegue che il suo ritratto Barberini doveva essere pressappoco coevo al nostro Pamphilj con cui intratteneva molto probabilmente un dialogo formale serratissimo.

Ci si renderà conto di ciò anche indirettamente, osservando la copia di cui si è detto pocanzi nella quale è possibile ravvisare affinità non solo a livello di impostazione della figura ma anche nella gestualità (si osservi, a scopo esemplificativo, un particolare significativo – la restituzione, la conformazione della mano sinistra di entrambi i personaggi rappresentati)²⁰⁵.

²⁰⁴ Carlos José Hernando Sánchez, *Immagine e cerimonia* cit., pp. 38, 42, 44-45.

²⁰⁵ Si trattava di una serie di ritratti (quattro) dipinti da Barbalonga: «di Urbano VIII e del Cardinale Antonio Barberini di S. Onofrio, ora smarriti»; quelli del Coro «furono ben presto rimossi dalla loro collocazione originaria, e sostituiti dai due debolissimi e manierati ritratti che tuttora vi si trovano, firmati da quel fra' Michele Bergamasco Cappuccino» già architetto dell'Ordine. Cfr. Roma Currò, *Antonino Alberti detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, «Sicilorum Gymnasium», gennaio-giugno 1958, pp. 32-34. Currò riporta una nota di pagamento di quattro ritratti Barberini realizzati per il «Coro e Refettorio nel Convento de' PP. Cappuccini»: marzo 1631 (acconto) e maggio 1633 (saldo); il che convalida ulteriormente un inquadramento cronologico dell'*Urbano VIII* barbalonghiano entro quella data (ivi, pp. 7, 32-33). Si aggiunga inoltre che la posa della prima pietra del Convento ebbe luogo nel marzo del 1626, quella della Chiesa nell'ottobre dello stesso anno, e che la prima messa fu celebrata da Urbano VIII l'8 settembre del 1630: ne consegue in definitiva che il quadro deve essere stato incominciato intorno a quella data – 1630-1631, le stesse, appunto, che interessano il quadro Pamphilj. Cfr. Padre Rinaldo Cordovani, *La Chiesa*, in *Il Museo dei Cappuccini*, Roma 2012, p. 51. Sulla data di ritorno dell'Alberti a Messina sussiste qualche lieve oscillazione cronologica; Cacopardo asseriva «verso il 1631» (Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 128); tuttavia, più precisamente e sulla base dei documenti, è da ritenere che il pittore lasciasse Roma per Messina nei «primi mesi del 1634» (così, ancora: Roma Currò, *Antonino Alberti detto il Barbalonga, pittore messinese del '600* cit., pp. 9-10; cfr. Giovanni Molonia, *Antonino Barbalonga Alberti*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo secondo, p. 625).

Entrambi i ritratti romani, realizzati dai messinesi, si pongono in dialogo con un altro quadro pressochè coevo che dovette rappresentare certamente un modello – un quadro che ha per soggetto un prelado: si tratta del Ritratto del cardinale Roberto Ubaldino di Guido Reni (della metà degli anni '20), rispetto al quale Barbalonga mostra di volersi attenere più fedelmente aderente rispetto al Quagliata (?) innocenziano.

Per concludere, un ulteriore aggancio che tiene saldo il legame tra il nostro *Ritratto* del Corso (Giovanni Battista Quagliata?) e opere realizzate successivamente, che lo ebbero inequivocabilmente a modello.

Oramai ricollocato, con certezza piena sulle cronologie e con buona probabilità anche sulla paternità, va adesso e in ultimo riconsiderato il rapporto tra il quadro Doria Pamphilj e quel dipinto tradizionalmente conosciuto come il *San Gregorio Magno* della Pinacoteca Ambrosiana recentemente identificato come un ritratto di Nicolò Sfondrati (Marco Tanzi 2001), opera di Pietro Martire Neri²⁰⁶.

È Martire Neri che chiaramente riprende il quadro pamphiliano al Corso; variato il personaggio e lo stile, il dipinto del Quagliata (?) ne diviene un prototipo formale più che indubbio: letterale.

Per dirla col Sánchez, lo «sguardo cerimoniale cristallizzato nel ritratto di corte»²⁰⁷ – nel ritratto Doria Pamphilj in ogni caso, non dovette dispiacere a Pietro Martire Neri che della posa del nostro cardinale avrebbe fatto un vero e proprio calco per il suo Nicolò Sfondrati; quasi che il pittore cremonese abbia ‘rivestito’ il suo personaggio adattandogli un abito già tagliato su misura e imbastito di tutto punto per qualcun altro.

Il che comporta evidentemente una riapertura di significato relativa anche al prelado cremonese all’Ambrosiana come effigie di un papa. Se il Neri era consapevole del fatto (come è legittimo presumere anche se non univocamente) che il soggetto del quadro preso a modello era un cardinale, si può forse pensare che fosse proprio l’ordinazione di un cardinale ciò che gli interessava rappresentare (noi sappiamo che lo Sfondrati lo divenne nel 1583, superati i contrasti con gli ambienti

²⁰⁶ Nell’Archivio Fotografico Scala, on-line, il dipinto viene descritto in questi termini: «Nicolò Sfondrati (Somma Lombardo, 1535 – Roma, 1591), papa Gregorio XIV dal 1590. Il vescovo in veste di San Gregorio Magno, 1635» (http://www.scalararchives.it/web/ricerca_risultati.asp?nRisPag=48&prmsset=on&SC_PROV=COLL&IdCollection=84529&SC_Lang=eng&Sort=9&luce=). E difatti, nella guida della Pinacoteca Ambrosiana l’opera di Pietro Martire Neri è indicata appunto come: *Ritratto di Gregorio XIV (Nicolò Sfondrati) in veste di San Gregorio Magno*, olio su tela, 291×201 cm; a ciò si aggiunge: il ritratto è «una specie di celebrazione *post mortem* del pontefice, probabilmente eseguito negli anni Trenta del Seicento, in occasione del centenario della nascita (1535)». Cfr. Marco Navoni e Alberto Rocca, *La Pinacoteca Ambrosiana*, prefazione di Franco Buzzi, Novara 2015, p. 21. L’identificazione, il riconoscimento del soggetto della tela dell’Ambrosiana data al 2011 ed è merito di Marco Tanzi il quale precisa: nel *San Gregorio Magno* «ho voluto riconoscere l’effigie dell’unico papa cremonese, Gregorio XIV, al secolo Nicolò Sfondrati»; quest’ultimo ritiene inoltre, viceversa che il dipinto vada ascritto all’attività del cremonese così come si configurava all’altezza del quinto decennio del secolo (cfr. *Pietro Martire Neri: Celebratory Portrait of Ancislao Gambara*, Paris 2001, pp. 8 e 14).

²⁰⁷ Carlos José Hernando Sánchez, *Immagine e cerimonia* cit., p. 39.

curiali romani che lo videro in prima linea a favore dell'origine divina dell'obbligo della residenza, nell'ultima fase Conciliare)²⁰⁸. Oppure che, viceversa, il prototipo fosse utilizzato dal Neri a prescindere da ciò.

In altre parole, e anche ad avvenute, ulteriori riconsiderazioni del soggetto e del momento rappresentato dal Neri, resta vero a prescindere quanto illustrato da Amidei a proposito della fortuna del dipinto del Corso, ovvero: che il ritratto Pamphilj sia stato a tutti gli effetti la «fonte figurativa cui risalgono tutte le immagini giubilari»²⁰⁹.

Lo Sfondrati del Neri ne è un'ulteriore conferma.



4. P. M. Neri, *Ritratto di Nicolò Sfondrati in veste di San Gregorio Magno*.
Milano, Pinacoteca Ambrosiana

A proposito del mecenatismo innocenziano e delle opere compiute sotto gli auspici del Pamphilj, al capitolo *Il declino del mecenatismo romano* ed esplicitamente richiamando alla mente la «vivace descrizione della situazione» fornita da Passeri, Francis Haskell ne rileva vieppiù il prevalere dell'aspetto incerto e problematico; delineandone i tratti essenziali lo definisce «molto limitato» e «in qualche modo di carattere “reazionario”», al contempo precisando, del resto, che dagli anni quaranta in poi il clima finanziario – caotico «dopo vent'anni di sperperi dei Barberini» – era mutato divenendo sempre più «minaccioso».

²⁰⁸ Agostino Borromeo, *Gregorio XIV, papa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LIX, Roma 2002; [http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-gregorio-xiv_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/papa-gregorio-xiv_(Dizionario-Biografico)/)

²⁰⁹ Rosanna Barbiellini Amidei, *Figure e ritratti di Innocenzo X* cit., p. 172.

Innocenzo X per Haskell non era incline «né per nascita» né per situazione economica «e neppure per carattere a continuare quella politica di fastoso mecenatismo che aveva contraddistinto il pontificato precedente. Restavano soltanto le ambizioni»²¹⁰.

Ma per tornare ai Pamphilj e alla loro conduzione degli affari: a noi pare di poter concludere che nella politica come nell'arte dovettero ispirarsi al motto tacitano – riadattato e corretto – del “*boni imperii instrumentum*”.

Andiamo perciò a chiudere il cerchio delle indagini pamphiliane con l'acuta sintesi e di grande respiro offerta da Rosanna Barbiellini Amidei – autentica erede spirituale dei *Patrons and painters*, dal quale a tutti gli effetti (e a proposito dei Pamphilj) riprende le fila per condurre anche a nuovi, magari opposti esiti il discorso.

Nelle scelte artistiche Innocenzo mostra un intuito non comune: «Architetto di S.ta Maestà Innocenzo X» è Borromini; scultore del Papa è l'Algardi e ritrattista della corte sarà Velázquez; per la Fontana dei Fiumi sarà riabilitato il Bernini, emarginato in un primo periodo per ragioni di opportunità. Forse Innocenzo non fu un grande mecenate, ma certamente fu il pontefice che ha lasciato l'impronta più personale in Roma. [...] Non è un caso che non si sia formata una corte di artisti pamphiliana, ma si determinarono piuttosto delle conventicole che facevano capo ai diversi personaggi che componevano la famiglia del Pontefice: i Giustiniani, i Ludovisi e Camillo il quale [...] finì con l'avvicinarsi, per le scelte artistiche, alla famiglia Aldobrandini. Alle commissioni dei discendenti diretti si devono aggiungere quelle delle altre famiglie legate da vincoli di parentela: i del Bufalo, i Confalonieri, i Costaguti, i Mattei e i Massimi [...]. Nei cantieri spesso si ritrovano le stesse maestranze, ma anche quando le tendenze artistiche sono diverse, si ha poi sul piano religioso una assoluta convergenza di intenti; la politica delle alleanze con gli ordini religiosi e con le varie nazionalità di appartenenza determina la committenza artistica. L'appoggio ai gesuiti è unanime e costante²¹¹.

Anche gli artisti «di casa Pamphilj» vengono ricercati all'Accademia.

Si pensi a Gimignani, Sacchi, lo Spadarino, tutti colleghi del nostro alla metà circa degli anni '30, operano per Giovanni Battista Pamphilj nel Palazzo di Piazza Navona, compiuto nel '50 (la qual cosa risulta tra l'altro significativa proprio in merito ai «gusti personali del Pontefice»)²¹².

²¹⁰ Francis Haskell, *Patrons and painters* cit., pp. 163-165, 176. Si veda: Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, Roma 1772, pp. 321-323; cfr. l'edizione critica a cura di Jacob Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Leipzig-Wien 1934, pp. 300-301.

²¹¹ Rosanna Barbiellini Amidei, *Figure e ritratti di Innocenzo X* cit., p. 167.

²¹² Ivi, p.170. Molti altri esempi in direzione Pamphilj-San Luca si potrebbero fare anche in seguito, a proposito dei discendenti di Giovanni Battista Pamphilj; quanto a Camillo, ad esempio, sappiamo che un «legame di protezione» dovette stringersi tra questi e Michael Sweerts (l'autore del pamphiliano *Atelier del pittore con ricamatrice*), a Roma tra il '46 e il '52: i documenti dimostrano infatti che il Pamphilj versava all'artista «la somma necessaria al pagamento dell'olio bruciato nella lanterna durante i rituali festeggiamenti presso l'Accademia di San Luca». Cfr. Giovanna Capitelli, *Una testimonianza documentaria per il primo nucleo della raccolta del principe Camillo Pamphilj* cit., p. 63. Ancora qualche altro esempio da San Luca: Francesco Cozza che negli stessi anni di Quagliata risiede all'isola del Bufalo (cfr. Laura Bartoni, *Le vie degli artisti. Residenze e botteghe nella Roma barocca* cit., p. 425), negli anni '50 e oltre sarà tra i prediletti dalla committenza Pamphilj (anche questa volta di Camillo, per cui lavora a Valmontone).

Queste presenze artistiche sono tutte documentate in collezione; accanto a loro, ritornano altri nomi significativi – già incontrati quali: Pietro da Cortona, Alessandro Turchi, Giovanni Benedetto Castiglione, Giovanni Francesco Romanelli, Michelangelo Cerquozzi, Mattia Preti²¹³.

Anche gli artisti “di casa Pamphilj” perciò, con la loro attività, tengono saldo il ponte con l’Accademia: è proprio il caso di Pietro Martire Neri il quale dalla seconda metà degli anni ’40 «si trasferisce definitivamente a Roma», nella «cerchia» pamphiliana; nel ’53 è accademico e l’anno dopo principe a San Luca²¹⁴.

Anche Quagliata è stato un artista dell’Accademia di San Luca – lambendo forse, dei Pamphilj, la “cerchia” e la “casa” per il tramite Giustiniani.

1.3 Di passaggio a Napoli? Verso Messina

L’attività messinese di Quagliata ebbe inizio all’«età di trentasette anni», perciò verso il 1640.

Sulla via del ritorno secondo alcuni, in un momento successivo, secondo altri, non è escluso che egli fosse di passaggio a Napoli, e che vi rimanesse per un breve soggiorno²¹⁵.

Di questa seconda opinione è, fra l’altro, Francesca Campagna Cicala, la quale acutamente aggiunge: «Per gli esiti napoletani non ci soccorre nessuna testimonianza; ma è possibile che un viaggio del Quagliata a Napoli possa essere spiegato nell’ambito dei contatti tra le due città intorno agli anni ’50», favoriti – oltre che dai Ruffo – anche e soprattutto «dagli interessi di Monsignor [Simone] Carafa, napoletano di origine»²¹⁶.

²¹³ Cfr. Ettore Sestieri, *Catalogo della Galleria ex-fidecommissaria Doria-Pamphilj*, Roma 1942, *passim*.

²¹⁴ Marco Tanzi, *Pietro Martire Neri: Celebratory Portrait of Ancislao Gambara* cit., p. 12; cfr. Giambattista Biffi, *Memorie per servire alla storia degli Artisti Cremonesi* [ms. secolo XVIII], edizione critica a cura di Luisa Bandera Gregori, «Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona», XXXIX/2, 1988, p. 284.

²¹⁵ Francesco Susinno, *Le Vite de’ Pittori Messinesi* cit., p. 189. Giuseppe Grosso Cacopardo scrive: «Passato dunque da Roma in Napoli, vi lasciò nella chiesa della Madonna di G. P. la predicazione di S. Saverio»; cfr. *Memorie de’ pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., pp. 159-160. Fino ad oggi (salvo smentite) si ritiene che il riferimento napoletano, cacopardiano, sia un lapsus o errore di trascrizione – da Lanzi (si vedano per questo: Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata* cit., p. 382; Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., pp. 27 e 39). Ad ogni modo e anche indipendentemente dal refuso di Cacopardo, Giuseppe De Vito, oltre a ritenere plausibile un soggiorno partenopeo di Quagliata a questa altezza (in proposito vedi: Ferdinando Bologna, *Opere d’arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, prefazione di Bruno Molajoli, Napoli 1955, pp. 61-62), si spinge ancora oltre osservando: se «come è ragionevole ammettere, il Quagliata non mancò di fermarsi a Napoli sulla via del ritorno, non fu in quella occasione che annotò quei dati rilevabili in alcune sue opere ancora esistenti. [...] Il Quagliata insomma sul finire degli anni quaranta deve aver risalito la penisola sino a Roma per un aggiornamento culturale in vista dell’impegnativo incarico all’Annunciata dei Teatini che dovrebbe ricadere proprio in quegli anni». Cfr. *Un quadro di Nunzio Rossi a Messina ed altri apporti napoletani*, in *Ricerche sul ’600 napoletano. Saggi vari*, Milano 1983, p. 8.

²¹⁶ Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli, 1619-1706*, Catalogo della mostra (Gesso, 27 agosto-29 ottobre 1983) a cura di Francesca Campagna Cicala e Gioacchino Barbera, Messina 1983, p. 38. Quel che la studiosa riconnette alla sua ragionevolissima per quanto probabile ipotesi, sono i rapporti fra il nostro artista e l’arcivescovo Simone Carafa, a documentare inoppugnabilmente i quali interviene direttamente e prima di ogni altra testimonianza, e committenza, il «pingue lascito della Contessa di Naso D. Giovanna Cibo, e la Rocca», e –

A quanto già osservato dalla studiosa, a nostro avviso, andrebbe apportata solamente una lieve ma significativa modifica – un'anticipazione, rispetto alla cronologia proposta: retrodatazione e anticipazione che ci portano diritti a situare l'ipotetico viaggio partenopeo del nostro entro e non oltre gli anni '40 del Seicento.

L'opera di cui ci occuperemo adesso analiticamente andrà decifrata proprio adoperando la chiave biografico-artistica del viaggio; a fare da spartiacque tra il lungo soggiorno a Roma e la quasi totale assenza di testimonianze figurative del periodo romano (di cui è forse possibile se non altro incrinare la patina di impenetrabilità) e la successiva attività siciliana, interviene un documento figurativo di prim'ordine, conservato ancor'oggi a Messina.

Un'opera romana è stato oggi possibile attribuirgli²¹⁷, e ciò attraverso un serratissimo instancabile pedinamento – un'opera che lega Quagliata alla famiglia Giustiniani, e per questo tramite ai Maidaichini-Pamphilj.

Un secondo quadro ci viene restituito inoltre nella sua pressoché piena leggibilità (grazie ad un restauro magistralmente condotto). L'olio questa volta reca esplicito il nome del suo committente.

2.1 Per la *Messa di San Gregorio* del Museo Regionale di Messina

appunto – la «munificenza» del Monsignore, in favore della Chiesa dell'Ordine dei Teatini, la Santissima Annunziata, che venne edificata a Messina proprio grazie all'intervento di costoro (cfr. Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia*, Napoli 1755, ristampa fotolitografica con introduzione e indice a cura di Giovanni Molonia, Messina 1985, p. 171). E sappiamo infatti che per essa Quagliata dipinse «sei tele grandi [per lo più perdute], cioè: la Concezione con vari angetti, la Natività di nostra Donna, la Presentazione della Vergine allorché fanciulletta viene consegnata da' santi genitori al sommo sacerdote [...]; la Visita di Maria Vergine a santa Elisabetta; la Purificazione e l'Assunta». Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 191. Cfr. Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese* cit., pp. 30-31.

²¹⁷ A proposito del Quagliata e sue ipotetiche attribuzioni d'opere romane, ricordiamo – in chiave classicista e idealizzante – che nel 1943 Longhi riteneva si potesse assegnare al nostro una tela di impronta poussiniana «francesizzante»: quel *Trionfo di David* della Galleria Corsini a cui, per uno «stretto rapporto» stilistico Rosanna De Gennaro ha potuto affiancare un *Mosè e le figlie di Jetro*, di ubicazione sconosciuta, e noto solamente attraverso una fotografia conservata a Firenze presso la Fondazione Longhi (*Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., pp. 28-29). Cfr. Roberto Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, «Proporzioni», I, 1943, p. 62. Quanto alle collaborazioni, poi, la proposta attributiva di De Gennaro riconduceva al binomio Barbalonga-Quagliata (Quagliata, alias giovanissimo messinese da poco giunto a Roma) una pala d'altare che era stata già in precedenza oggetto d'attenzione da parte di Roma Currò nel suo studio incentrato su Antonino Alberti detto il Barbalonga (si veda: *Antonino Alberti detto il Barbalonga, pittore messinese del '600* cit., alle pp. 15-17). Rosanna De Gennaro, ancora nel suo *Profilo* dell'85, ascriveva infatti ai «primi modi» di Quagliata (così: Teresa Venuto, *Giovanni Battista Quagliata*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo secondo, p. 855) la partecipazione alla *Madonna, San Bonaventura e San Girolamo* della cappella Pierleoni in Santa Croce e San Bonaventura dei Lucchesi, anteriore al 1631 e da Passeri riferita appunto all'Alberti. *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 27; cfr. Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori scultori ed architetti* cit., p. 47.

La tela della *Messa di San Gregorio*, firmata e datata 1639 («leggendosi in un listello I: BPTA QUAGLIATA F.bat 1639»²¹⁸) era collocata in origine nella Chiesa di San Gioacchino, cappella del Santissimo Crocifisso²¹⁹.

Coll'andar «snocciolando uno dietro l'altro i medaglioni biografici»²²⁰ delle sue *Vite*, e giunto finalmente a quella di *Giovanni Quagliata, pittore, architetto, e cittadino messinese*, Francesco Susinno dedicava alla *Messa di San Gregorio* un brano considerevole.

Nella chiesa di S. Gioacchino spiegò Giovanni il gran pensiero di figure al naturale, allorché il pontefice S. Gregorio nella cappella del SS.mo Crocifisso dice la messa cantata col diacono e sottodiacono, in atto di fare l'elevazione della sagra ostia. E nello stesso mentre vedesi il crocifisso mandare dalle cinque piaghe tanti rivoli di sangue sagrosanto e da diversi angioletti venire accolto in calici d'oro. [...] L'architettura della dipinta cappella è così ben intesa, come anche il tosello di velluto che ivi ravvisasi di color cremesi, sotto a cui è parimente il Crocifisso finto di legno, in modo che ingannasi l'occhio, come se vedesse cosa soda e reale. Evvi la credenza di vasellami così d'oro come d'argento, toccati con somma grazia ne' lumi, nel che fare lo artefice concepiva gran gusto. È da sapersi che nel fine dell'anno 1721 fu la stessa tela ingrandita in larghezza ed in altezza²²¹.

²¹⁸ Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 160.

²¹⁹ Cfr. Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 190-191; Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 144; Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi* cit., p. 112. La Chiesa di San Gioacchino (dal 1707 San Gioacchino Sacra Betlemme), costruita poco prima della metà del XVII secolo, sorgeva a Messina su via della Munizione, tra il confine dell'isolato 323 e l'imbocco della via Romagnosi, andando distrutta durante il terremoto del 1908. Cfr. Antonino Salinas e Gaetano Mario Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate* cit., pp. 37 e 131. Si vedano anche: Giuseppe Foti, *Storia arte tradizione nelle Chiese di Messina*, Messina 1983, pp. 162-163; P.G. [Pio Giardina], «La Scintilla», *Nella ricorrenza centenaria delle lagrime del Bambino*, 24 gennaio, 31 gennaio, 7 febbraio, 14 febbraio, 21 febbraio, 28 febbraio 1912. L'intervento in questione viene sviluppato nell'arco di diverse settimane e vi trova spazio, oltre al resoconto della vita di Padre Domenico Fabris e a quello del miracolo delle lacrime, una circostanziata e puntuale ricostruzione della storia della Chiesa di San Gioacchino che si giova della collaborazione di Giuseppe Vadalà-Celona. Secondo quanto si apprende dall'articolo, il nostro quadro avrebbe dovuto trovarsi nel primo altare a sinistra della Chiesa, Chiesa che nella prima metà del XVII secolo – al tempo del Fabris appunto – era stata «quasi del tutto rifatta» per renderla «più ampia e più sontuosa» (cfr. ivi, 31 gennaio e 7 febbraio 1912). Per quanto concerne lo stato della amministrazione dei beni della Chiesa di San Gioacchino alla metà del XIX secolo si segnala la presenza di un fascioletto conservato presso la Biblioteca Regionale Universitaria Giacomo Longo di Messina [d'ora in poi BRUM] dal titolo: *Documenti per i quali si dimostra la gestione dei beni della rispettabile Casa di San Gioacchino in Messina da gennaio 1847 sino a tutto settembre 1850 tenuta dal Sig. D. Girolamo Impollomeni*, Messina 1851.

²²⁰ Cfr. Valter Pinto, «In traccia della maniera moderna». *La Vita di Girolamo Alibrando di Francesco Susinno*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di Gioacchino Barbera e Maria Concetta Di Natale, Roma 2009, p. 183.

²²¹ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 187, 190.



5. G. B. Quagliata, *Messa di San Gregorio* (1639), prima del restauro.
Olio su tela, 465×374 cm. Messina, Museo Regionale.
Foto: Simona Bonanno

Fin dalle prime battute, con la *Messa di San Gregorio* (1639) ci troviamo in presenza di alcune non trascurabili discrepanze di ordine cronologico.

Susinno, che «per lanterna»²²² aveva Vasari e per cicerone i suoi occhi fidati, afferma che Giovanni Battista Quagliata ritornò a Messina all'età di «trentasette anni»²²³ – perciò non prima del 1640.

Ulteriori conferme in questa direzione ci vengono anche dalle *Memorie* di Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano, dove si legge: «nel 1640 dunque si ripatriò e si diede a dipingere con riputazione»²²⁴.

D'altro canto, sappiamo che la Chiesa di San Gioacchino venne eretta, per volere del Senato, solo nel 1645²²⁵.

La *Messa* giungeva quindi in anticipo, oltre che sull'avvio dell'attività di Quagliata in Sicilia (1640 ca.), anche sulla fondazione della Chiesa che l'avrebbe ospitata (1645)?

²²² Valter Pinto, *“In traccia della maniera moderna”* cit., p. 182.

²²³ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 189.

²²⁴ Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi* cit., p. 110.

²²⁵ Cfr. Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., pp. 142-143. Questo è quanto asserisce Caio Domenico Gallo il quale, inoltre, non omette di trascrivere fedelmente l'epigrafe che sovrastava la porta della Chiesa di San Gioacchino; essa recava inciso: «MDCXLV». *Ibidem*.

Ancora, non del tutto compatibile con la testimonianza del Susinno, la notizia fornita da Giuseppe Grosso Cacopardo. Quest'ultimo considera il quadro di San Gregorio la «prima opera» di Giovanni Battista Quagliata a Messina e – similmente – stabilisce per la biografia dell'artista un diverso svolgimento temporale: «La fama di Rodriquez, e Barbalonga» lo richiamò «alla patria onde gareggiare con essi. [...] Quivi fece ritorno verso il 1638»²²⁶.

Negli anni '20 del Novecento Enrico Mauceri, seguendo da vicino l'ultima delle fonti suddette – le *Memorie de' pittori messinesi* di Giuseppe Grosso Cacopardo (1821) – giudica la *Messa di San Gregorio*, firmata e datata 1639, come l'opera apripista del Quagliata messinese (il quadro «ci dimostra come già in quell'anno il Quagliata fosse tornato in patria, e forse da qualche tempo»). Si tenga presente, tuttavia, che Mauceri non disponeva ancora de *Le Vite* di Francesco Susinno²²⁷.

Non essendo, almeno per il momento possibile stabilire con certezza incontrovertibile se il quadro della *Messa di San Gregorio* sia stato commissionato e venisse realizzato al tempo in cui Giovanni Battista Quagliata si trovava a Roma oppure, viceversa, era da poco ritornato a Messina, più proficuo sarà allora cogliere il nesso costituito da due date, correlate tra loro. La data posta in calce al dipinto (1639) e l'altra, di sei anni successiva, inscritta nell'epigrafe monumentale della Chiesa di San Gioacchino (1645).

Ad esse poi, andrà affiancata la presenza nel quadro di uno stemma, seppure parzialmente abraso comunque leggibile – specialmente adesso, a restauro compiuto.



6. G. B. Quagliata, *Messa di San Gregorio*, part. (1639).
Olio su tela, 465×374 cm. Messina, Museo Regionale

²²⁶ Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., pp. 159-160.

²²⁷ Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata* cit., p. 383. La fonte manoscritta del Settecento riferisce infatti qualcosa di diverso, e precisamente: «Fra le molte opere grandi che veggonsi in Messina non è la minore quella prima ch'egli fece, [...] dico la tela del Martirio di alcuni santi carmelitani che gran tempo stette esposta nel cortile degli stessi padri, oggi trasferita nel refettorio». Cfr. Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 189 (il corsivo è mio).

Come è stato a ragione ipotizzato²²⁸, l'arma raffigurata in basso, alla base della lesena che sostiene il baldacchino sembra potersi ricondurre, senza troppa difficoltà, alla famiglia Di Giovanni.

Approfondendo la questione relativa alla paternità dell'arma, e ricorrendo perciò a quell'imprescindibile ausilio per qualunque tipo di indagine genealogica, capostipite coevo del genere – Filadelfo Mugnos, è possibile non solo ribadire l'esattezza della proposta che identifica lo stemma della «famiglia Giovanni» con quello presente nell'opera (dove, tenuto conto della debita stilizzazione formale, sono ben riconoscibili i «due Leoni d'oro, che tratteggono un mazzo di spiche d'oro in campo azzurro»)²²⁹ ma oltre a ciò convalidarla, avvalorarla, alla luce delle date che interessano il quadro.

Riannodiamo pertanto le fila della cronologia e della committenza, rinviando tuttavia ad altra occasione di indagare approfonditamente le nuove, importanti questioni poste dall'avvenuto riconoscimento della presenza dei Di Giovanni – almeno nella prima fase dell'attività di Quagliata a Messina.

Quei Di Giovanni che erano affatto estranei ad alcune significative imprese di mecenatismo del tempo (nel 1644 si hanno notizie dell'Accademia degli Argonauti, che aveva sede presso il Collegio dei Gesuiti, ed era presieduta da Giuseppe Di Giovanni)²³⁰; quei Di Giovanni il cui interessamento per le sorti artistiche della città doveva essere divenuto quasi proverbiale, e non solamente tra gli intenditori e i collezionisti (per quella raccolta che quanto a «vastità e presenze artistiche meriterebbe un capitolo a sè»²³¹) ma anche tra i pittori, se è vero che il più vivace encomio che li riguarda avrebbe coinvolto – oltre al più illustre biografo messinese del Settecento – anche un altro ben noto concittadino «dipintore»²³², e se, ancora una volta Francesco Susinno, avrebbe senza

²²⁸ L'ipotesi è stata avanzata dal Dott. Agostino Giuliano (Museo Regionale di Messina) e, parallelamente, sostenuta dal Dott. Marco Grassi durante le recenti operazioni di restauro. Nell'aprile 2014 Marco Grassi ha discusso a Messina una tesi di dottorato in Storia moderna interamente incentrata sulla famiglia Di Giovanni (*Una nobile famiglia messinese tra XVII e XVIII secolo: i Di Giovanni tra feudalesimo e mecenatismo*, tutor Prof. Angelo Sindoni, a.a. 2011-2013); la tesi, oggetto di ulteriori approfondimenti e ampliamenti, è attualmente in corso di pubblicazione – pubblicazione che vedrà la luce col titolo: *Collezionismo e mecenatismo della nobile famiglia Di Giovanni*. Suo è inoltre il prezioso contributo dal titolo: *Stemmi araldici dalle collezioni del Museo Regionale di Messina*, Messina 2013 in cui, alle pp. 118-119 trova posto fra l'altro proprio la scheda dedicata allo *Stemma Di Giovanni* (XVIII secolo), pietra scolpita, già Chiesa di San Giovanni di Malta (?).

²²⁹ Cfr. Filadelfo Mugnos, *Teatro genealogico delle famiglie nobili titolate feudatarie ed antiche* cit., parte prima, pp. 384-385. Ovvero «d'azzurro, alla spiga di frumento d'oro, trattenuta da due leoni contra-rampanti e coronati del medesimo, nodrita sopra una zolla al naturale», secondo come verrà descritta oltre due secoli dopo da Giuseppe Galluppi di Pancaldo nella sua *Genealogia della famiglia Di Giovanni* cit., p. 173.

²³⁰ Cfr. Olga Moschella, *Il collezionismo a Messina nel secolo XVII*, Messina 1977, p. 11; Antonio Saitta, *Accademie messinesi*, Messina 1964, pp. 20-21.

²³¹ Sebastiano Di Bella, *Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII*, «Archivio Storico Messinese», LXXIV, 1997, p. 11.

²³² L'encomio infatti è di mano del Susinno, il quale non dimentica in alcun modo l'impegno speso da Palamede in favore di Domenico Maroli (Messina 1612 ca. – ivi 1676). Stando a quanto ci riferisce il biografo: «Dispiaceva ad un ottimo cavaliere, don Palamede di Giovanni, vederlo sì vagabondo, benché fosse per altro abile ad ogni qualificato mestiere».

reticenze favorevolmente stimato le qualità artistiche di un “Giovanni”, al punto da destinare a quest’ultimo una apposita voce all’interno della «*Vita d’Antonino Barbalonga ed Alberti*»²³³.

Anche il 1639, l’anno del dipinto, non è certamente un anno qualsiasi per la “nobile famiglia messinese” dei Di Giovanni. Palmiero è senatore, e lo sarà nuovamente nel 1645, data di fondazione della Chiesa di San Gioacchino²³⁴.

Nello stesso ’39, ancora Palmiero è maestro di Zecca (con le annesse prerogative, tra cui quella di regio consigliere²³⁵), mentre Giovanni Di Giovanni è nominato cavaliere dell’Ordine gerosolimitano²³⁶.

Il 1639 è anche l’anno in cui avrebbe visto la luce una celebre istituzione culturale peloritana del Seicento, l’Accademia della Fucina²³⁷, del cui braccio armato – l’Ordine militare della Stella – Palmiero era stato designato principe nel ’35 e nel ’36, Andrea lo era stato nel 1637 e Domenico nel 1638²³⁸.

Per questa via, di lì a breve il prestigio, il credito, l’influenza, l’«autorità» del Di Giovanni avrebbero «partorito alla città di Messina questo chiaro soggetto della pittura». Cfr. Francesco Susinno, *Le Vite de’ Pittori Messinesi* cit., pp. 204, 206 e 209.

²³³ Francesco Di Giovanni – «detto il Coniglio» – pittore egli stesso, è ricordato dal Susinno tra gli «scolaj degni di lode» di Antonino Barbalonga che operarono «sul gusto e buona maniera del maestro». Cfr. Francesco Susinno, *Le Vite de’ Pittori Messinesi* cit., pp. 145 e 159.

²³⁴ Cfr. Filadelfo Mugnos, *Teatro genologico delle famiglie nobili titolate feudatarie ed antiche* cit., parte prima, p. 386; Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro III, pp. 276 e 287. Oltre alla data di fondazione della Chiesa (1645), l’iscrizione scolpita sulla porta reca anche i nomi di coloro i quali, in quello stesso momento a Messina, ricoprivano l’ufficio di senatori. A rigore, i nomi di costoro coincidono con quelli dei senatori che gli *Annali* elencano in carica per l’anno 1644; Palmiero Di Giovanni non è tra questi. La motivazione deve pertanto essere la seguente: l’elezione dei senatori aveva luogo annualmente, in genere tra aprile e maggio, cosicché la Chiesa deve essere stata inaugurata prima della nomina dei nuovi senatori – che per l’anno 1645 saranno «D. Francesco La Rocca, D. Antonio Ruffo, D. Palmeri De Giovanni, Francesco Maria Pisciotta, D. Vincenzo Zappata de Tassis, Pietro Patti» – evidentemente fra gennaio e aprile (del ’45), quando erano ancora in carica i senatori eletti per il 1644. In realtà, nostro interesse specifico non sono i nomi a cui si lega, nei fatti, la fondazione della Chiesa di San Gioacchino, ovvero l’edificio in sé (e la sua epigrafe), ma esclusivamente il legame esistito tra il quadro di San Gregorio e i suoi committenti. Legame che è depositato nelle date: 1639, 1645. Il dipinto, preesistente la Chiesa di San Gioacchino, commissionato a Quagliata dai Di Giovanni nel ’39 (come si evince dallo stemma, dalla data e dalla firma) fa il suo avvento insieme al Di Giovanni trovando adesso (1645), finalmente, la sua giusta collocazione. Cfr. Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., pp. 142-143; Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro III, pp. 286-287.

²³⁵ Cfr. Giuseppe Galluppi di Pancaldo, *Genealogia della famiglia Di Giovanni* cit., p. 168. Si veda inoltre: Fabrizio D’Avenia, *Il “ciclo vitale” di un’élite cittadina* cit., p. 143.

²³⁶ Giovanni figlio di Domenico Di Giovanni, principe di Trecastagni. Cfr. Giuseppe Galluppi di Pancaldo, *Genealogia della famiglia Di Giovanni* cit., p. 159.

²³⁷ Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro III, p. 276; Giacomo Nigido-Dionisi, *L’Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne’ suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia*, Catania 1903, pp. 22-23. Che una più antica e segreta Accademia esistesse effettivamente già molti anni prima (addirittura un secolo prima) per poi fiorire – o rifiorire – comunque in forma manifesta e ufficiale solo nel 1639, è la tesi sostenuta da Attilio Russo nel suo intervento: *L’Accademia della Fucina di Messina: una società segreta esistente già dal primo decennio del secolo XVII*, «Archivio Storico Messinese», LXXIII, 1997, *passim*.

²³⁸ Cfr. Filadelfo Mugnos, *Teatro genologico delle famiglie nobili titolate feudatarie ed antiche* cit., parte prima, p. 386; Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro III, pp. 263, 270 e 272; Giuseppe Galluppi di Pancaldo, *Genealogia della famiglia Di*

Secondo quanto è stato messo bene in evidenza di recente, San Gregorio che celebra la messa «o intercede in favore di generiche anime purganti» – per l'appunto l'episodio rappresentato da Quagliata in San Gioacchino, è solo uno dei molti possibili che vedono Gregorio «impegnato come celebrante» o che, comunque, lo associano a una messa; si tratta di episodi tratti da vite e leggende del Santo che, a ragione, hanno portato qualcuno a parlare più propriamente di «Messe di San Gregorio»²³⁹.

Ma il soggetto rappresentato nella tela non si esaurisce in questa identificazione.

E infatti, mentre sullo sfondo, al di là della finestra, si scorgono distintamente le anime purganti nel momento della loro assunzione in cielo, in primo piano, oltre al vescovo Gregorio celebrante è possibile osservare dell'altro²⁴⁰, e precisamente il compimento del miracolo del sanguinamento del Cristo crocifisso – vero e proprio *Christus patiens*. Per dirla col Susinno, “vedesi il crocifisso mandare dalle cinque piaghe tanti rivoli di sangue sagrosanto e da diversi angioletti venire accolto in calici d'oro”²⁴¹.

Il quadro di Messina non presenta dunque propriamente le peculiarità iconografiche della *Imago pietatis*, così come siamo abituati a identificarla nella stragrande maggioranza delle rappresentazioni dello stesso soggetto e sulla scorta delle ricorrenze iconografiche più diffuse.

Nelle storie della Passione infatti, la Pietà costituisce il momento immediatamente successivo alla deposizione dalla Croce, e l'*Imago pietatis*, una delle possibili derivazioni del tema della Pietà prevede – specialmente nella sua fase iniziale – una raffigurazione del Cristo nudo davanti alla Croce, il costato trafitto, la testa leggermente inclinata, le mani ed i piedi piagati dalle stigmate²⁴².

Giovanni cit., p. 168. Per ulteriori approfondimenti sull'Accademia (o Congregazione) dei Cavalieri della Stella e su quella della Fucina si rinvia a: Antonio Saitta, *Accademie messinesi*, Messina 1964, pp. 17-20, 62-71; Attilio Russo, *L'Accademia della Fucina di Messina: una società segreta* cit., *passim*.

²³⁹ Cfr. Corinna Tania Gallori, *Sull'iconografia della Messa di San Gregorio di Girolamo Romanino*, «Arte Cristiana», maggio-giugno 2011, pp. 215, 217. In appendice al suo intervento, la studiosa stila un elenco delle leggende che ha raccolto sul Santo, per cercare di fare chiarezza intorno ai relativi riscontri figurativi. Corinna Gallori ne individua complessivamente nove, ed il nostro corrisponderebbe, sostanzialmente, proprio al nono di questi episodi, quello che ha avuto maggior fortuna figurativa e che – come osserva la studiosa – ha fatto di Gregorio Magno «uno dei santi più spesso raffigurati come intercessore per i defunti, tanto che ancora per tutto il Settecento continuerà ad essere impegnato in questa attività» (*ibidem*). Per ulteriori approfondimenti su questioni agiografico-culturali legate a Gregorio si potranno utilmente consultare: Oronzo Limone, *La vita di Gregorio Magno dell'Anonimo di Whitby*, «Studi medievali», giugno 1978, pp. 37-67; Alan Thacker, *Memorializing Gregory the Great: the origin and transmission of a papal cult in the seventh and early eighth centuries*, «Early Medieval Europe», march 1998, pp. 59-84.

²⁴⁰ Il termine di confronto prescelto è costituito ancora una volta dai nove episodi riguardanti il Santo e individuati dalla Gallori alle pp. 215-217 del suo intervento *Sull'iconografia della Messa di San Gregorio* cit.

²⁴¹ Così già alla nota 221.

²⁴² Cfr. Treccani, *Pietà*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_\(Enciclopedia_Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_(Enciclopedia_Italiana)/); Gianni Carlo Sciolla, *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, seconda edizione, Torino 2014, p. 46. Tuttavia qualcuno, a proposito della *Imago pietatis* gregoriana, non ha mancato di precisare che il Cristo della visione assume «nella maggior parte dei casi l'aspetto di una delle varianti del *Vir dolorum*», piuttosto che la «forma canonica dell'*imago pietatis*». Cfr. Piotr Skubiszewski, *Figurazioni devozionali*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/figurazioni-devozionali_\(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/figurazioni-devozionali_(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale)/)

Sarà perciò il caso di ricordare che l'iconografia dell'*Imago pietatis*, di origine orientale, pervenuta in Occidente durante il corso del XIII secolo, è da riconnettere strettamente alla leggenda della Messa di San Gregorio allorquando il Santo, in procinto di celebrare messa nella Chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, ebbe una visione del Cristo in pietà²⁴³; per la commozione provata, egli avrebbe concesso «un'indulgenza per chiunque avesse recitato una particolare orazione davanti a una raffigurazione dell'*Imago pietatis*». A partire dal XV secolo, la leggenda avrebbe goduto di una «incredibile fortuna» figurativa²⁴⁴.

Come già anticipato tuttavia, a fronte della più diffusa tradizione di cui è forte l'*Imago pietatis*, la Messa di Giovanni Battista Quagliata costituisce senz'altro una variante, o meglio una rivisitazione, sia pure non esclusiva²⁴⁵, sulla quale sarà possibile, oltre che utile ritornare in seguito.

L'*impasse* iconografica del soggetto rappresentato (che vede – compresenti – il *Christus patiens* o Cristo crocifisso, le anime purganti e il Santo che celebra la messa) verrà senza troppa fatica a risolversi dal momento che la tela andrà ascritta, sin da ora e in attesa di nuovi riscontri, al motivo ricorrente della messa miracolosa di Gregorio («mediatore tra le anime e il Cielo») ²⁴⁶ per le anime del Purgatorio, e associata all'*Imago pietatis*; andrà ricollegata alla scelta del luogo di destinazione (la Chiesa di San Gioacchino che, come ricorda Gallo, era stata eretta per volere del Senato nel 1645 appositamente per ovviare alla mancanza – ancora a quella data – di un luogo deputato alla celebrazione delle Quarantore)²⁴⁷ ed infine motivata con una sorta di 'sincretismo', iconografico e

²⁴³ Cfr. Corinna Tania Gallori, *Sull'iconografia della Messa di San Gregorio* cit., p. 211; Gianni Carlo Sciolla, *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione* delle opere e degli artisti, p. 46. Vedi anche, specificatamente sull'argomento: Carlo Bertelli, *The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, II, pp. 40-55.

²⁴⁴ Corinna Tania Gallori, *Sull'iconografia della Messa di San Gregorio* cit., pp. 211, 214. In occasione di un importante convegno dedicato alla figura del Santo, era già stato messo in luce proprio l'enorme influsso avuto dalla tradizione della Messa di San Gregorio davanti all'*Imago pietatis* tanto nella storia dell'arte quanto nella storia della pietà. Cfr. Andreas Heinz, *Gregorio Magno e la liturgia romana*, in *Gregorio Magno nel XIV centenario della morte*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 22-25 ottobre 2003) a cura di Girolamo Arnaldi [et al.], Roma 2004, p. 282. È interessante ancora ricordare, a proposito della fortuna dell'iconografia della Messa del Santo la presenza a Messina, nella Chiesa delle Anime del Purgatorio, di un quadro col medesimo soggetto. Secondo quanto documentano Salinas e Columba nella loro *Relazione* del '15, si trattava di un *San Gregorio Magno in atto di celebrare la Messa* di Sebastiano Ricci, andato sfortunatamente distrutto durante il terremoto del 1908 e di cui non esistevano riproduzioni. Cfr. Gioacchino Barbera, Ricci, Trevisani, De Matteis e Batoni per la chiesa delle Anime del Purgatorio di Messina, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina», 4, 1980, pp. 42-43; Antonino Salinas e Gaetano Mario Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate* cit., p. 23. Vedi anche: Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina*, Messina 1826, ristampa anastatica, Bologna 1989, p. 62 e Giuseppe Coglitore, *Storia monumentale-artistica di Messina: brani*, Messina 1859, p. 16.

²⁴⁵ Un esempio, tutto siciliano, che presenta una 'combinazione' iconografica analoga potrà rintracciarsi in quella *Messa di San Gregorio* di Leonardo Balzano (1615) conservata a Palermo nella Chiesa di San Matteo, di cui l'altra *Messa di San Gregorio* di ignoto (1709), che si trova sempre a Palermo nella Chiesa di Sant'Isidoro Agricola all'Albergheria, risulta essere con tutta probabilità una copia, motivata da ragioni prevalentemente devozionali. Cfr. Maria Rosaria Chiarello, *Lo Zoppo di Gangi* cit., p. 137; Maurizio Vitella, *Messa di S. Gregorio*, in *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, a cura di Maria Concetta Di Natale, Palermo 1993, p. 157; Francesco Mirabella, *La Chiesa di San Matteo al Cassaro*, premessa di Maria Concetta Di Natale, Palermo 1995, pp. 30 e 33.

²⁴⁶ Corinna Tania Gallori, *Sull'iconografia della Messa di San Gregorio* cit., p. 217.

²⁴⁷ La Chiesa di San Gioacchino sorse infatti, come scrive Gallo, in seguito all'introduzione anche a Messina – avvenuta quasi un secolo prima – da parte dei Gesuiti della «Santa e pia osservanza» delle Quarantore circolari, per «far condecante

devozionale, scaturito dall'accostamento di due momenti distinti di un'unica storia: la storia della Passione di Cristo²⁴⁸.

Infatti, come suggerito da Jan Molanus sullo scorcio dell'ultimo trentennio del Cinquecento, la rappresentazione pittorica del soggetto in questione senza troppe difficoltà oscillava (ed avrebbe continuato a farlo ancora al secondo-terzo decennio del XVII secolo) tra l'immagine depositata del *Christus patiens* e quella dell'*Imago pietatis*²⁴⁹.

Sul versante schiettamente formale, abbiamo visto, Susinno ravvisava una solida struttura compositiva per una rinnovata, matura coscienza di “figure al naturale” e di “vasellami così d'oro come d'argento, toccati con somma grazia ne' lumi” (per dirla con Longhi, è pacifico riconoscere che qui, «la lezione del Caravaggio» è stata intesa «come meglio non si poteva»²⁵⁰), pure certamente, volontariamente intrecciata in una trama e un ordito pienamente barocchi.

apparato, e festa per esporsi il Santissimo [Sacramento]». Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 142. Cfr. in proposito: Giuseppe Vadalà-Celona, *L'origine delle Quarantore in Messina e le sue vicende a traverso i tempi*, «Archivio Storico Messinese», 1915-1916 (stampa 1917), pp. 76-87; Giuseppe Foti, *Storia, Arte e Tradizione nelle Chiese di Messina*, Messina 1983, pp. 160-163; Franco Chillemi, *Messina: un centro storico distrutto*, prefazione di Giovanni Molonia, Messina 2014, p. 138.

²⁴⁸ Per quanto riguarda la diffusione del culto del Cristo crocifisso nella storia della devozione popolare, e in modo particolare durante il pontificato di Urbano VIII si rinvia a: Rosolino La Mattina, *L'Ecce Homo in Sicilia. Storia, arte, devozione*, Caltanissetta 2005, pp. 40-42. A prescindere dall'episodio gregoriano prescelto, una soluzione pittorica seicentesca alternativa alla nostra, ma imbevuta di acceso misticismo sarà indubbiamente quella privilegiata da Giovan Battista Crespi, detto il Cerano. Fasci di luce diffusa che inondano la scena e movimento vorticoso delle figure caratterizzano infatti la sua *Messa di San Gregorio* della Basilica di San Vittore a Varese (1614-1617) dove il ricordo dell'iconografia tradizionale è oramai solamente evocato, e i rapporti spaziali addirittura ribaltati a tutto vantaggio delle anime del Purgatorio che incombono sullo spettatore, relegando la messa ed il Santo in secondo piano (cfr. Jacopo Stoppa, *Messa di san Gregorio*, in *Il Cerano: protagonista del Seicento lombardo, 1573-1632*, Catalogo della mostra [Milano, 24 febbraio-5 giugno 2005] a cura di Marco Rosci, Milano 2005, pp. 180-181). A conferma che la rappresentazione della *Imago pietatis*, nel corso del tempo e indipendentemente dal soggetto che costituisce il nostro specifico oggetto d'interesse (la Messa di Gregorio Magno) stava oramai attraversando profonde trasformazioni e reinterpretazioni, anche per influsso dell'arte nordica, Panofsky ne avrebbe individuato chiaramente una interessante derivazione legata al culto – già medievale – del sangue di Cristo: il Cristo *fons vitae* (che avrebbe conosciuto una notevole fortuna figurativa proprio in epoca barocca). Cfr. Erwin Panofsky, *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des “Schmerzensmannes” und der “Maria Mediatrix”*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927 [trad. fr. *Imago Pietatis. Contribution à l'histoire des types du “Christ de Pitié” / “Homme de Douleurs” et de la “Maria Mediatrix”*, in *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, présentation par Daniel Arasse, traduit par Daniela Becker, Paris 1997, pp. 22-23].

²⁴⁹ Nel capitolo intitolato *De imaginibus Sanctorum, Thomae, Gregorij, Patritij, Gertrudis* ed espressamente per i pittori, lo storico e teologo fiammingo Jan Molanus condensa – di fatto fissandoli in un'unica soluzione iconografica – i due momenti legati alla Passione di Cristo che qui si indagano, vale a dire la Crocifissione e la Pietà: «Eum pingunt celebrantem coram imagine de passione Domini, quae pietatis dici solet». E ancora: «Magna pietate frequentant hanc imaginem: in qua etiam purgatorius ignis ad latas altaris Romae appingitur». Cfr. Ioanne Molano [Jan van der Meulen], *De picturis et imaginibus sacris, liber unus: tractans de vitandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus*, Lovanii 1570, pp. 113r – 113v. (La *editio quarta* dell'opera viene pubblicata alla fine del secondo decennio del Seicento col titolo: *De Historia SS. Imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusum libri IV, editio quarta auctior*, Antuerpiae [Antwerpen] 1626, e reca sul frontespizio l'emblema dei Gesuiti). Per una messa al vaglio particolareggiata delle possibilità iconografiche legate al Cristo e alla Passione, ancora una volta, si veda: Piotr Skubiszewski, *Figurazioni devozionali*, [http://www.treccani.it/enciclopedia/figurazioni-devozionali_\(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/figurazioni-devozionali_(Enciclopedia-dell-Arte-Medievale)/)

²⁵⁰ Roberto Longhi, *Un momento importante nella storia della 'natura morta'*, «Paragone», 1, 1950, ora in: *Studi caravaggeschi*, tomo 2: 1935-1969, vol. XI delle Opere complete di Roberto Longhi, a cura di Lisa Venturini, Firenze 2000, p. 16.

Il livello di densità, ‘l’alto tasso’ barocco raggiunto da Quagliata, Francesco Susinno lo trova in una similitudine, lo misura attraverso il ricorso ad un parallelismo, e lo restituisce al lettore per immagini: Giovanni Battista Quagliata, «detto con soprannome il Cortona di Messina»²⁵¹.



7. G. B. Quagliata, *Messa di San Gregorio*, part. (1639).
Olio su tela, 465×374 cm. Messina, Museo Regionale.
Foto: Simona Bonanno

E quando precisa che “l’architettura della dipinta cappella è così ben intesa”... “che ingannasi l’occhio, come se vedesse cosa soda e reale”²⁵², Susinno sta dichiarando qualcosa di più che non l’avvenuto riconoscimento, la constatazione ammirata della sapienza illusionistica di matrice toscoromana del pittore di Messina.

Quagliata sapeva fondere le due grandi componenti dell’arte del suo tempo in una nuova, personale sintesi dove – e ciò non meravigliava forse troppo il suo biografo – realismo di natura e illusionismo d’ingegno possono anche cooperare al risultato finale, in un reciproco accordo, comodandosi.

Per quanto concerne la *Messa di San Gregorio*, Enrico Mauceri predilige soprattutto la seconda abilità del nostro pittore, e dunque il perfetto cortonismo raggiunto.

Nel suo intervento del ’22 il critico individua chiaramente la seconda, fondamentale componente della pittura di Giovanni Battista Quagliata – la qualità barocca (ed in merito ad essa difatti chiosa: «la tela, piena di composizione e con numerose figure, ha le caratteristiche proprie del pittore tutto penetrato del fare del Berrettini») ma, è vero, non manca altresì di rivelare la bontà

²⁵¹ Francesco Susinno, *Le Vite de’ Pittori Messinesi* cit., p. 193.

²⁵² Cfr. nota 221.

del primo fattore, quello naturalistico, e di mettere a fuoco in cosa consista «quell'*unicuique suum*» del caso Quagliata: il «carattere» di un pittore dalle «forti ombreggiature» e dal «sapiente» modellato²⁵³.

La parte giocata dalla componente di realismo nell'opera che ci interessa è stata bene illuminata anche in seguito.

Rosanna De Gennaro, che nel suo *Profilo di Giovan Battista Quagliata* della metà degli anni '80, in luogo del magistero di Pietro da Cortona ravvisa piuttosto una «matrice naturalistica» benché aperta ad un «aggiornamento più idealizzante», opportunamente avvicina il San Gregorio quagliatiano alla «nitidezza» del «naturalismo particolare del Lanfranco»²⁵⁴.

Ed in effetti la definizione “naturalismo particolare” di cui parla De Gennaro, come uno degli elementi compresi nel variegato spettro di soluzioni formali di Lanfranco – fatti salvi i rispettivi tempi e “caratteri” – bene si adatta anche al nostro, e forse non sarebbe dispiaciuta persino a Francesco Susinno²⁵⁵.

È ancora il 1985 e Rosanna De Gennaro può affermare: «Purtroppo quest'opera, abbandonata ormai dal tempo del terremoto nei depositi del Museo Regionale di Messina e ridotta nelle condizioni che questa fotografia documentata [si osservi il quadro così come appare nella fig. 5, ossia in un momento che precede l'inizio dei lavori di restauro], non è più praticamente leggibile». Nel dipinto del Quagliata, animato dal «volteggiare degli angeli intorno al Crocefisso», è possibile scorgere «la testa del San Gregorio, frammentaria ma di una qualità che fa anche più rimpiangere la mancanza di questo documento importante per la storia della pittura messinese seicentesca»²⁵⁶.

2.2 Il restauro e la critica

²⁵³ Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata* cit., pp. 381, 383.

²⁵⁴ Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 28.

²⁵⁵ E del resto, a riportare l'equilibrio d'origine sulla bilancia delle influenze pittoriche di Giovanni Battista Quagliata interverrebbe a questo punto Elvira Natoli la quale, proprio negli stessi anni, si faceva in certo modo portavoce dell'istanza barocca, e specificamente cortonesca – come s'è visto e come si avrà modo di vedere – in tutto compresente e complementare. «I fermenti della lezione caravaggesca convivono con le suggestioni del classicismo attinto alle fonti più varie, accanto all'esperienza del cortonismo (in una versione particolare)». Cfr. Elvira 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, p. 35.

²⁵⁶ Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 28. La studiosa non era certo da biasimare se, nel 1985, definiva il dipinto “praticamente” non più “leggibile” (già settant'anni prima Salinas e Columba, alla voce San Gioacchino, annotavano infatti: «S. Gregorio celebrante [...] Sfraccellato»; cfr. Antonino Salinas e Gaetano Mario Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate* cit., p. 37). Tuttavia – contestualmente – De Gennaro avvertiva anche: «il discorso sul Quagliata non può certo dirsi qui concluso» e auspicava che il restauro delle opere, «nei termini ancora possibili, [...] fornisca qualche altro elemento utile a completare la fisionomia di questo nobile pittore messinese». Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 34.

Il restauro è un'operazione tecnica che deve in primo luogo tenere conto del significato storico e culturale dell'oggetto artistico nella sua situazione originaria e dei diversi valori di cui è portatore, a cominciare dalla memoria documentaria; [...] è un'operazione scientifica fondata sull'uso di metodi scientifici, mutuati da diverse discipline [...]. Il restauro è in definitiva un'operazione critica, in quanto atto profondo d'interpretazione²⁵⁷.

Indubbiamente, il *fil rouge* che lega il restauro alla critica inizia da lontano.

«Il restauratore ideale dovrebbe essere, a rifletter bene, il critico ideale»²⁵⁸, avvertiva Longhi negli anni '40.

Più che desiderabile è, per la verità, manifesta la complementarità sostanziale delle due più significative proposte in materia di restauro, messe in atto in Italia a partire dal secondo quarto del Novecento. Proposte che vedevano, per un verso, Roberto Longhi impegnato a scandagliare il «grave, capitalissimo problema del restauro; e, s'intende, del buon restauro»²⁵⁹ e naturalmente, Cesare Brandi, chiamato in causa e incaricato negli stessi anni di liberare «il restauro dall'empirismo dei procedimenti» e integrarlo «alla storia, come coscienza critica e scientifica del momento in cui l'intervento di restauro si produce»²⁶⁰.

Nel 1940 Longhi, dopo aver richiamato al dovere di «esser più pensosi» tutti coloro i quali hanno il compito di tutelare l'arte figurativa²⁶¹, raccomandava al restauratore di oggi di non

²⁵⁷ Gianni Carlo Sciolla, *Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione* cit., pp. 38-39.

²⁵⁸ Roberto Longhi, *Restauri*, «La Critica d'Arte», XXIV, aprile-giugno 1940, ora in: *Critica d'arte e buon governo 1938-1969* cit., p. 121. A riprova del fatto che Roberto Longhi considerava centrale la questione del restauro delle opere d'arte, questione alla quale egli avrebbe dedicato non poche delle sue migliori pagine critiche, si ricorderanno certamente anche: l'intervento degli anni '50 dal titolo *Editoriale. Dei restauri* pubblicato sulla rivista «Paragone», 23, 1951, ora in: *Critica d'arte e buon governo 1938-1969* cit., pp. 25-29; la conferenza tenuta all'Istituto d'Arte ed Archeologia della Sorbona nel maggio del '56, in seguito riveduta e ampliata dallo stesso Longhi e successivamente pubblicata con il titolo *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, in: Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione* cit., pp. 7-30. In anni recenti, sull'argomento, è stata dedicata una tesi di laurea dal titolo: *Il restauro e la conservazione negli scritti di Roberto Longhi*, a cura di Elena di Marco, relatrice Alessandra Perugini, Università degli Studi di Torino, a.a. 2006-2007.

²⁵⁹ Roberto Longhi, *Restauri* cit., p. 119. L'articolo di Longhi, interamente incentrato sullo spinoso problema del restauro, mirava a costituire un 'ponte' o sodalizio d'intenti tra la critica e il restauro, nella «ferma speranza» che il «nuovo Istituto di Roma» venisse a sanare «ogni stortura o incertezza metodica in un settore di tanto impegno e di così grande responsabilità» (ivi, p. 127).

²⁶⁰ Cesare Brandi, *Teoria del restauro*, Roma 1963, nuova edizione, Torino 2000, p. 55.

²⁶¹ Roberto Longhi, *Restauri* cit., p. 120. Per venire in tal modo a Cesare Brandi il quale, proprio con la sua esperienza dell'Istituto Centrale del Restauro (da lui fondato nel 1939), avrebbe ribadito e rinsaldato la stessa esigenza fondativa descritta da Longhi nel '40 – esplicitata come un monito, a chiare lettere –, essendo «accresciuta in tutto il mondo l'attività di restauro, ma non altrettanto migliorata, per la formazione di restauratori e di critici d'arte, che alle opere d'arte debbano provvedere». Cesare Brandi, *Avvertenza* [1977], in *Teoria del restauro* cit. Per restare a Messina, una esemplificazione eloquente dei criteri scrupolosamente seguiti dall'Istituto e un rendiconto puntuale, documentato degli stessi si troverà in quel catalogo interamente dedicato ai restauri di ben cinque opere di Antonello da Messina, di diversa provenienza e di alterne vicissitudini conservative. Come si evince dalla lettura del frontespizio, membri del consiglio tecnico in quel momento erano: Pietro Toesca, Roberto Longhi, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Pietro Romanelli. Si veda: Ministero dell'Educazione Nazionale Istituto Centrale del Restauro, *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina* (Roma, novembre-dicembre 1942), Catalogo a cura di Cesare Brandi, Roma 1942.

dimenticare la «tremenda responsabilità che gli'incombe di fronte alle opere d'arte; l'obbligo cioè di non alterarle o diminuirle di un atomo, per nessuna ragione»²⁶².

Brandi nel '63 sistematizzava l'approccio moderno al restauro in rapporto al significato dell'opera d'arte («nella sua duplice polarità estetica e storica») e al suo contesto, nel rispetto dell'artista e della manifattura («nella sua consistenza fisica»), comprendendone il valore nel passato e l'eredità potenziale per il futuro («in vista della sua trasmissione»)²⁶³.

L'obbiettivo perseguito era, evidentemente per entrambi, il medesimo. Il rispetto dell'opera d'arte come testimonianza che va salvaguardata con le sue lacune e le sue abrasioni, «senza cancellare ogni traccia del passaggio [...] nel tempo»; l'anatema contro qualsivoglia genere di falsificazione («senza commettere un falso artistico o un falso storico»)²⁶⁴ – che «i capolavori» non si restaurano col ridurli «a carte da gioco o da parato», e le tavole e gli affreschi serbandoli «puliti e belli [...] come il pavimento di cucina; a furia di ranno di sapone e di ritocchi»²⁶⁵.

Che le parole di Brandi e di Longhi non rimangano, ancora oggi e anche fuori dall'Italia, solo un buon auspicio, ridotte a pronostici favorevoli di due militanti del settore, ma vengano volta per volta di continuo rivendicate e attualizzate – presentandosi perciò finalmente come un dato di fatto compiuto e diffondendo, *per verba*, (ieri come oggi) la buona prassi di tutte le restituzioni dell'arte.

«Un affresco», una tela, una tavola,

è un'opera da conservare e rafforzare nelle parti che rimangono dell'originale, senza aggiunte e manipolazioni arbitrarie, per gli occhi di tutti coloro che intendono: il numero dei quali potrà accrescersi (e persino guadagnare a poco a poco anche i turisti di carovana) attraverso quella migliore educazione figurativa che s'impartisce soltanto insegnando a leggere sugli originali, e non sulle rabberciature e le manomissioni di essi²⁶⁶.

2.3 Una fenice messinese

²⁶² Cfr. Roberto Longhi, *Restauro* cit., p. 121.

²⁶³ Cesare Brandi, *Teoria del restauro* cit., p. 6.

²⁶⁴ Ivi, p. 8.

²⁶⁵ Roberto Longhi, *Restauro* cit., p. 125.

²⁶⁶ *Ibidem*. In appendice al testo di Brandi del '77 veniva pubblicata integralmente la Carta del Restauro 1972, indirizzata dall'allora Ministero della Pubblica Istruzione a tutti i Soprintendenti e Capi di Istituti autonomi, con circolare n. 117 del 6 aprile 1972. Nella Carta del Restauro si richiedeva di attenersi «scrupolosamente ed obbligatoriamente, per ogni intervento di restauro su qualsiasi opera d'arte, alle norme contenute nella Carta medesima». Cfr. Cesare Brandi, *Teoria del restauro* cit., pp. 132 sgg.

La *Messa di San Gregorio* costituisce senza alcun dubbio la sintesi forte, vigorosa, matura di un artista che si forma a Roma nel corso del terzo decennio del XVII secolo²⁶⁷ e che con la sua sensibilità mostra di avere assorbito – in modo singolarissimo – i molteplici stimoli raccolti durante il suo lungo soggiorno: dal monumentalismo michelangiotesco (si osservi l'avvitamento a serpentina di quello splendido torso del belvedere che è nel putto sospeso immediatamente al di sopra di Gregorio Magno), al senso dello spazio e delle fughe prospettiche barocche, unitamente a un gusto più classico per il trattamento delle figure²⁶⁸ e alla vena sempre pulsante del naturalismo caravaggesco.

Un naturalismo che espunge le aureole, ad esse preferendo certe sottili lamine in rame dorato; un naturalismo che cede al gioco serio del sacro e – come folata – sospinge i putti in alto, con tutto il loro peso rallentandone lo slancio e la forza.

All'aprirsi della scena nella cappella del Santissimo Crocifisso, una cappella di natura squisitamente teatrale che sa all'occorrenza fingersi “cosa soda e reale”²⁶⁹, piano di calpestio genuino, probante, l'artista dirige e determina, nel gruppo scultoreo in primo piano, l'azzardo di una diagonale orientata verso l'alto secondo linee oblique che dall'estremità del piede sinistro del diacono inginocchiato salgono, fino a culminare nelle mani giunte e nell'ostia – nel momento in cui il vescovo l'offre – per poi aprirsi al carosello vorticoso dei putti, al loro volteggio, ed infine risolversi nel volto profilato e brunito di Cristo, autentico fulcro drammatico dell'azione, collocato al riparo di un baldacchino in iscorcio. Ecco che il moto intenso e pluridirezionale delle forze può adesso trovare definitivamente riposo²⁷⁰.

Fra superstiti, ancora, un documento figurativo della prima metà del Seicento restituisce il suo tempo e la sua storia.

²⁶⁷ Cfr. in proposito: Rossella Vodret, *Caravaggio e l'Europa*, in *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Catalogo della mostra (Milano, 15 ottobre 2005-6 febbraio 2006; Vienna, 5 marzo-9 luglio 2006) a cura di Luigi Spezzaferro, Milano 2005, p. 83.

²⁶⁸ Si confronti con quanto osservato da Rosanna De Gennaro a proposito di altre opere del Quagliata per Messina (*Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 32).

²⁶⁹ Così già alle note 221 e 252.

²⁷⁰ Per la *Messa di San Gregorio* di Quagliata, De Gennaro ha indicato un riferimento figurativo interessante in quella tela di Antonio Maria Panico conservata nella Chiesa di San Salvatore a Farnese: la *Messa di Paolo III Farnese* (1603 ca.; cfr. *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 28). Anche altri possibili modelli romani per la tela messinese meritano particolare attenzione: si pensi al *Sant'Andrea Avellino colto da maleore durante la celebrazione della messa in San Paolo a Napoli* di Giovanni Lanfranco (1624 ca.), Chiesa di Sant'Andrea della Valle, e al *San Gregorio ed il Miracolo del Corporale* di Andrea Sacchi (1626), Basilica di San Pietro in Vaticano (per gli astanti in primo piano che, riuniti attorno al vescovo, assistono sbalorditi al miracolo). Desidero inoltre sottolineare le affinità compositive tra il dipinto di Quagliata e la *Messa di San Gregorio* (1631) conservata nella Basilica di Santa Maria Nova o Santa Francesca Romana e realizzata da Angelo Caroselli, secondo le fonti, con la collaborazione di Francesco Lauri (cfr. Segreteria di redazione, *Angelo Caroselli*, in *Dizionario della pittura e dei pittori*, diretto da Michel Laclotte, edizione italiana diretta da Enrico Castelnuovo e Bruno Toscano, vol. I, Torino 1989, p. 565). E ancora infine non inverosimili, a tutti gli effetti manifeste le tangenze con la cerchia cortonesca e con il Cortona stesso operante negli anni '30 per i Barberini (si vedano in particolare le figure disposte a semicerchio intorno a Cristo nell'affresco dell'*Ascensione* di Pietro Paolo Ubaldini nella cappella del Palazzo inaugurata nel 1632).

Dobbiamo all'eccellente intervento di restauro da poco concluso se oggi il quadro, «grandioso», rappresentante «S. Gregorio in atto di celebrare la messa»²⁷¹, è tornato di nuovo a splendere nella luce intensa, nell'aria tersa delle proprie cromie originali.



8. G. B. Quagliata, *Messa di San Gregorio* (1639), dopo il restauro.
Olio su tela, 465×374 cm. Messina, Museo Regionale.
Foto: Simona Bonanno

La tela del Museo Regionale di Messina, di fondamentale importanza per la conoscenza dell'attività di Giovanni Battista Quagliata sul finire degli anni '30 del Seicento è, fra le pochissime, certamente autografe²⁷².

Il restauro²⁷³, iniziato il 30 luglio 2014 presso il laboratorio ed il magazzino rosso del Museo Regionale, e portato a termine nel dicembre dello stesso anno ad opera della ditta Geraci Restauri

²⁷¹ Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata* cit., p. 383.

²⁷² Dell'intero corpus delle opere (note) di Giovanni Battista Quagliata, a rigore, solo due sono firmate con sicurezza ed evidenza inequivocabile. Tutte le altre andranno di necessità e in varia misura, umilmente riconsiderate, quanto allo stile, in rapporto ad esse. Le due tele in questione sono, appunto: la *Messa di San Gregorio*, firmata I: BPTA QUAGLIATA F.bat 1639; la *Madonna col Bambino, San Francesco e Santa Chiara*, firmata GIOVANNI QUAGLIATA P. 16[5]8. Per quanto riguarda, infine, i *Santi Cosma e Damiano* (a firma: Jo. Quagliata), di diversa autografia e paternità (Giovanni Andrea Quagliata), desidero fare ancora una volta riferimento a *Il Seicento pittorico a Messina: un Quagliata ritrovato* cit., pp. 60-66, e rinviare per qualunque considerazione sulla personalità e lo stile del suo artefice all'intervento in questione.

²⁷³ Il progetto di restauro che ho avuto l'opportunità e il piacere di proporre e sostenere finanziariamente, è stato approvato ufficialmente (in data 19/08/2014) dalla Direttrice del Museo Interdisciplinare Regionale di Messina, Dott.ssa Caterina Di Giacomo che, con l'occasione, sinceramente ringrazio. La mia gratitudine va anche alla Dott.ssa Donatella Spagnolo, al Dott. Agostino Giuliano (ormai da tempo non commensurabile guida eccezionale per gli studiosi e gli appassionati di

s.r.l, rappresenta il passo decisivo per il recupero di un'opera pregevole, un documento unico ed estremamente significativo della storia artistica del nostro territorio.

La restituzione al pubblico e alla critica della *Messa di San Gregorio* ci riserverà certamente altre novità relative non solo alla personalità di Giovanni Battista Quagliata – “detto con soprannome il Cortona di Messina”²⁷⁴ – alla sua «“nuova maniera”», alla «“dolcezza”» del «“colorito”», alla «“feracità”» delle «“idee”», ma anche al suo ambiente, e alla pittura barocca in Sicilia²⁷⁵.



9. G. B. Quagliata, *Messa di San Gregorio* (1639), durante l'intervento di restauro. Messina, Museo Regionale

Relazione di restauro della *Messa di San Gregorio*

a cura di Carmelo Geraci ed Ernesto Geraci²⁷⁶

scigni d'arte perduti e consimili nostre peripezie di ricerca al Museo di Messina), e all'intera équipe di funzionari del Museo per il loro aperto, autentico interessamento.

²⁷⁴ Così già alla nota 251.

²⁷⁵ Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 160. Un confronto pittorico che col suo peso formale non indifferente potrà dare, ritengo, ulteriore corpo al ruolo e all'operato svolto da Giovanni Battista Quagliata – «valoroso ed efficace compositore» (cfr. Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata* cit., p. 381) – è quello che deve stabilirsi tra due opere coeve, una delle quali è appunto la *Messa* per San Gioacchino a Messina. La proposta figurativa alternativa al soggetto illustrato da Quagliata è quella suggerita proprio in quel frangente da Pietro Novelli per la Chiesa di Santa Oliva ad Alcamo (Trapani). La *Messa di suffragio per le anime del Purgatorio* del Monrealese risente difatti inequivocabilmente della conoscenza dell'opera del nostro – se addirittura non ne discende in modo ancor più diretto (la pala del Novelli fu commissionata nel giugno del 1639, ma «il compenso di 50 onze venne saldato solo nell'ottobre del 1642»; cfr. Teresa Viscuso, *Messa di suffragio per le anime del Purgatorio*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Catalogo della mostra [Palermo, 10 giugno-30 ottobre 1990] a cura di Maria Pia Demma, Palermo 1990, pp. 308-310). Così è infatti, a cominciare dai ministranti impegnati nella celebrazione della messa per giungere al volo di quei due soffici putti reggi calice collocati simmetricamente alla destra e alla sinistra del Cristo, e tanto bene accordati – nei gesti e nelle fattezze – a quelli a noi noti, da non potere essere più oltre ritenuti degli 'estranei'. Troppi gli elementi che – nei due quadri a paragone – reciprocamente si richiamano (il diacono di spalle in primo piano, in modo particolare, presenta una disposizione spaziale pressoché identica; il vescovo poi, quale asse portante della composizione, si staglia isolato al centro della scena). Niente insomma di ciò che viene apparecchiato sulla tela sarebbe spiegabile senza presupporre un incontro, un aggiornamento culturale vicendevole. Se ne ravvisa distintamente la somiglianza della struttura formale nonché l'efficacia di una equivalenza compositiva – certo con esiti decisamente diversi nell'uno e nell'altro caso dal momento che Novelli, a differenza del suo coetaneo messinese, mostra di aver rafforzato – seppure nell'abituale «amalgama» dei suoi riferimenti culturali – il lato del naturalismo, e non piuttosto quello dell'intenso cortonismo. Si veda: Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale* cit., IV, p. 115.

²⁷⁶ Ernesto Geraci, nato a Messina il 25 dicembre del 1939, già allievo di Cesare Brandi presso l'Istituto Centrale del Restauro, è stato docente di educazione visiva all'Istituto d'arte Ernesto Basile di Messina. In questa circostanza, insieme al figlio Carmelo e alle collaboratrici Antonia Girone e Maria Grazia Laquidara, il Prof. Geraci ha condotto un intervento di restauro magistrale, progressivamente affinando la tecnica di integrazione delle lacune a rigatino (o a “tratteggio”)

Dipinto: 465×374 cm (inventario n° 4695)

Messina, Museo Interdisciplinare Regionale Maria Accascina

Stato di conservazione

Il dipinto presentava condizioni conservative estremamente critiche. La lettura dell'opera era offuscata da notevoli strati incoerenti, particellato atmosferico e sporco di varia natura. Gli strati di vecchie vernici ossidate alteravano la visione delle cromie originali in quasi tutto il dipinto.

La pellicola pittorica era in condizioni conservative non buone: la forza adesiva delle colle presenti nella preparazione era quasi completamente scomparsa. Essa si presentava, infatti, quasi completamente sollevata in "scodelline" e in gran parte in grave pericolo di caduta.

Tutta la superficie del dipinto era inoltre interessata da una notevole ed estesa craquelure e dal conseguente sollevamento della preparazione stessa in piccole ma numerosissime porzioni e da uno spesso strato di vernice ossidata, ingiallita coesa a sporco di natura grassa e inorganica.

Il vecchio rifodero ormai precario causa l'attacco degli insetti xilofagi, non era più idoneo a svolgere la sua azione statica, al contrario il telaio ligneo era in ottimo stato.

Intervento

Una volta velinata la superficie pittorica con carta giapponese e colletta, si è potuta smontare la tela dal telaio.

Distesa la tela con il retro in su, si è proceduto alla rimozione del vecchio rifodero mediante azione meccanica di spugnature con acqua calda, quindi si è proceduto all'operazione di foderatura a collapasta.

A questo punto, rigirato il quadro e mantenendolo costantemente in tensione mediante il telaio interinale, è stata più volte inumidita e stirata la superficie pittorica, abbassando per quanto possibile le scodelline di colore e facendole ben aderire alla tela.

Ritenendo soddisfacente il risultato ottenuto con la stiratura della pellicola pittorica, si è proceduto all'asportazione delle veline e quindi al montaggio sul telaio; date le buone condizioni del legno, si è deciso di non sostituirlo. I legni sono stati puliti e disinfestati con Permetrina.

Si è iniziata la lunga e laboriosa pulitura chimica meccanica, differenziata a seconda delle zone.

appresa a Roma dal suo maestro. Lucidissima, lungimirante, ispirata a grande rigore metodologico era infatti la proposta studiata da Brandi intorno alla spinosa questione del trattamento delle lacune in un'opera d'arte danneggiata; problema in precedenza già affrontato – e a ragione tanto da Longhi quanto da Brandi stesso criticato come pericolosamente arbitrario – con il criterio della «zona neutra» o a tinte neutre. Ed invece: «noi volevamo che il problema del trattamento delle lacune non ricevesse una soluzione che pregiudicasse sul futuro dell'opera d'arte o ne alterasse l'essenza». L'integrazione proposta «dovrà» perciò «contenersi in limiti e modalità tali da essere riconoscibile a prima vista [...]: ed è così che noi elaborammo all'Istituto Centrale del Restauro, per le pitture, la tecnica del *tratteggio* ad acquarello che si differenzia per tecnica e per materia dalla tecnica e dalla materia della pittura integrale». La «nostra integrazione» non si nasconde ma «si ostenta più che sottoporsi alla esperienza altrui». Cfr. Cesare Brandi, *Teoria del restauro* cit., pp. 74-76. In proposito, si veda anche: Alessandro Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, parte terza a cura di Federico Zeri, *Situazioni momenti indagati*, vol. III *Conservazione, falso, restauro*, Torino 1981, p. 105.

Con l'acetone non si riusciva ad asportare in maniera selettiva la sola patinatura recente, piatta e pesante, che si è potuta comunque alleggerire con differenti passaggi a tamponcino d'alcool benzilico, triammonio citrato ed essenza di petrolio per neutralizzare.

Le stuccature sono state asportate nelle zone debordanti sulla pittura originale e solo in parte assottigliate e dove colmavano delle lacune.

Per equilibrare la pulitura è stato eseguito un lungo lavoro di rifinitura a bisturi e con gli stessi solventi (acetone, triammonio citrato, alcool benzilico, essenza di petrolio).

L'intervento di reintegrazione pittorica è stato particolarmente impegnativo data la notevole estensione delle lacune.

La metodologia dell'intervento si è basata sull'abbassamento di tono delle lacune non interpretabili.

In corrispondenza delle diffusissime lacune interpretabili si è proceduto ricucendo il testo pittorico, in modo da riconferire unità all'immagine, mediante una tecnica distinguibile solo a distanza molto ravvicinata.

L'intervento di reintegrazione è stato effettuato con l'impiego di colori a vernice e/o di pigmenti miscelati con vernice Retoucher.

Le diverse fasi della verniciatura sono state effettuate con vernici Retoucher e Tableaux e Mat diluite in essenza di trementina, a pennello e mediante nebulizzatori.

II. Le prove delle opere d'arte. Intervallo

1.1 Le famiglie Zappata, Brunaccini, Di Gregorio e il Carmine Maggiore di Messina

«La tela del Martirio di alcuni santi carmelitani che gran tempo stette esposta nel cortile degli stessi padri» ed il «medaglione a fresco in cui evvi la Vergine col Bambino in seno, che amendue porgono i sagri scapulari al Beato Simone ed a S. Alberto, con angeli e putti» di cui non è purtroppo rimasta traccia, ci dice Susinno²⁷⁷, furono realizzati dal nostro Giovanni. Ma il biografo aggiunge anche qualcos'altro, che molto ci interessa. La tela del *Martirio di alcuni santi carmelitani*, come s'è visto, egli afferma, è “quella prima ch'egli fece”... (così già alla nota 227).

Ora, che essa fosse proprio la prima, piuttosto che la seconda, opera realizzata a Messina (dopo la *Messa di San Gregorio* del '39) non è dato da asserire definitivamente.

²⁷⁷ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 189 e 197.

E tuttavia qualcosa di non poco rilievo mi è stato ancora possibile ricostruire – continuamente investigando e dissotterrando il *fil rouge* che lega Messina a Roma (come alla Spagna della Casa d’Austria).

Fra Sei e Settecento, gli Zap(p)ata sono presenti al Carmine:

1. con Beatrice, tra i «nomi di Leganti» nell’elenco alfabetico dei «censi, e luoghi, quali devono al venerabile Convento del Carmine Maggiore di Messina». Beatrice Zap(p)ata – si legge – «nel 1604, 20 Agosto fece il suo testamento [...] per il quale legò al Convento docati 100 col frutto annuale di docati sette, coll’obbligo di messe annuali di Requiem»
2. con Vittoria Lanza e Zappata «nel 1709, 23 Aprile», che «legò al Convento docati 2.12 annuali, cioè docati 2 per celebrarsi un mercoledì d’udienza, e altri 12 annuali per messe»²⁷⁸.

Il binomio Zappata - Quagliata non è comunque il solo ad essere in certo modo sotteso ed evocato: altri sicuri committenti del nostro, di cui viene data più oltre testimonianza (i Brunaccini e i Di Gregorio), compaiono qui al Carmine – a ulteriore riprova di quelle fonti.

Della famiglia Di Gregorio un «Signor ... di Gregorio legò al Convento docati 5 di capitale, quali furono impiegati per soggiogazione formata da Mario Gregorio, come si legge all’atti di Notar Giuseppe Greco li 15 novembre 1614».

Quanto ai Brunaccini, infine, documentata è la presenza di leganti Brunaccini con «Donna Giovanna Brunaccini, e Moleti», che in data «2 novembre 1756 legò al dicto Convento docati 118 annuali per celebrazione di messe»²⁷⁹.

Cercando delle famiglie, committenti, di Giovanni (Quagliata)... ultimo arriva anche lui, Battista, a darci il suggello e la prova definitiva – comunque la più emozionante sempre e gratificante – della giustezza dei ragionamenti e dei passi mossi lungo l’impervio, “opaco” e avvincente cammino (della ricerca) intrapreso sin dalle prime battute di questo nostro entusiasmante, ‘pericoloso’, viaggio a ritroso nel tempo.

Fra «li nomi di debitori di pertinenza del venerabile Convento del Carmine Maggiore della città di Messina»:

1. «L’Illustre Principe Brunaccini deve [...] docati 6.3 annuali»; e siamo pressappoco negli stessi anni del legato di Donna Giovanna, di cui sopra
2. «Il venerabile Monastero di Santa Teresa de’ Scalzi nella contrada Gentilmeni di questa città di Messina deve al venerabile Convento del Carmine Maggiore di dicta

²⁷⁸ ASM, CC.RR.SS.53, cc. 112v, 193r e rubrica lettere B e V.

²⁷⁹ ASM, CC.RR.SS.53, cc. 154r, 159r, e rubrica lettere G e L.

città docati 2.12 annuali, quali paga la Reverenda Prioressa di dicto Monastero, come fedejussoria dell'eredità della fu Marchionessa Donna Vittoria Zappada, e Lanza per sollemnizzare un mercoledì de' sette d'allegrezza nella venerabile Chiesa di dicto Convento e altri 12 per celebrazione di messa, come per suo codicillo in atti di Notar Tommaso Ragno li 23 Aprile 1709»²⁸⁰. Il riferimento alla “contrada Gentilmeni” costituisce per noi un post quem di sicuro interesse. Sappiamo infatti che nel 1733 il Monastero delle Teresiane Scalze si trasferiva «nella contrada dei Gentilmeni, nella casa acquistata da Carlo Antonio La Corte e Loffredo, abbandonando l'antico sito del reclusorio fondato nel 1687 a Terranova e completamente distrutto nell'assedio della Cittadella del 1718-19». L'artefice del trasferimento – la “Reverenda Prioressa” nonché “fedejussoria dell'eredità” di Vittoria Zappata – era, ancora una volta, una Di Giovanni: Laura Di Giovanni dei duchi di Saponara «che finanziò l'acquisto». Il Palazzo preesistente veniva trasformato in Monastero e nel 1750, su progetto dell'architetto Matteo De Maria da Acireale, si iniziava la costruzione della Chiesa dedicata a Santa Teresa²⁸¹

3. «L'Illustre Principessa di Villafranca paga ogni anno al venerabile Convento del Carmine Maggiore della città di Messina come erede dell'Illustre Don Vincenzo Tassis, e Napoli Principe di Morreale, e Duca di Saponara docati 12.22.16»²⁸²
4. Dulcis in fundo. Domenico Chiarello, parente forse di quel Benedetto che nel 1705 avrebbe pubblicato le *Memorie sacre della città di Messina*, in cui, alla voce *Persone insigni in Pietà, che sono fiorite circa l'età dell'Autore* discorreva – tra l'altro – della vita esemplare di Girolama Zapata de Tassis e Lentini, figlia di Vincenzo Zapata de Tassis, Corriere Maggiore del Regno di Sicilia, e moglie di Vincenzo Di Giovanni

²⁸⁰ ASM, CC.RR.SS.53, cc. 210r, 304r, 306r.

²⁸¹ Franco Chillemi, *Messina: un centro storico distrutto* cit., p. 166. La Chiesa – così come la ricorda nella seconda metà dell'800 anche Giuseppe Galluppi di Pancaldo – era pertanto notoriamente legata alla famiglia Di Giovanni: «Sopra la porta del sontuoso tempio si vede ancora il magnifico e grandioso stemma di casa Di Giovanni scolpito in marmo» (cfr. *Genealogia della famiglia Di Giovanni* cit., p. 13). Per ulteriori approfondimenti in proposito si rinvia a: Marco Grassi, *Una nobile famiglia messinese tra XVII e XVIII secolo* cit., *passim*. La sorella della bisnonna di Laura (la “Marchionessa Donna Vittoria Zappada, e Lanza”) era nient'altri che Vittoria II Zapata de Tassis, moglie di Antonio Lanza marchese di Ficarra, dal 1661 al 1663 8° – e dal 1670 al 1709 10° Corriere Maggiore del Regno. Vincenzo II Di Giovanni Zapata de Tassis e Napoli, 11° Corriere Maggiore del Regno di Sicilia, marito di Flavia Pagano e Lombardo, principessa di Ucria era il padre, oltre che di Laura – fondatrice del Monastero di Santa Teresa – anche di: Vittoria III Di Giovanni Zappata de Tassis e Pagano; di Elisabetta, moglie di Pietro Arduino principe di Palizzi; e di Domenico III, principe di Ucria e di Castelbianco, marito di Rosalia Alliata e Bonanno dei principi di Villafranca. Cfr. Vincenzo Fardella de Quernfort, *Documenti tassiani in Sicilia. La nascita della Regia Correria di Sicilia* cit., p. 129; Giuseppe Galluppi di Pancaldo, *Genealogia della famiglia Di Giovanni* cit., p. 13.

²⁸² ASM, CC.RR.SS.53, c. 308r. “Don Vincenzo Tassis, e Napoli Principe di Morreale, e Duca di Saponara” è lo stesso Vincenzo II Di Giovanni Zapata de Tassis e Napoli (Messina 1691 – Saponara 1730), di cui alla nota precedente.

duca di Saponara²⁸³. Nel documento del Carmine Maggiore si legge che «Domenico Chiarello deve annualitate al venerabile Convento del Carmine Maggiore di Messina docati 2.7.10, cioè docati 1.7.10 annuali per soggiogazione formata da Giovanni Quagliata a favore di dicto Convento per una penna d'acqua vendutali per capitale di docati 25, come si legge in Notar Bartolo Buglio li 19 ottobre 1653»²⁸⁴.

1.2 Gli olii di Giovanni. Di Cecilia de' Musici

Reiterate disamine delle fonti (Francesco Susinno, Caio Domenico Gallo) inducono a pensare che l'esecuzione della *Messa di San Gregorio* risalga all'ultima attività romana del pittore; ma il dibattito rimane indubbiamente aperto: non poche autorevoli voci l'hanno ascritto ed ascrivono al primo periodo messinese (dopo Giuseppe Grosso Cacopardo, a un secolo e mezzo circa di distanza Francesca Campagna Cicala e Rosanna De Gennaro).

È un fatto, dicevamo, che il suo primo e maggior biografo puntualizzi: «fra le molte opere grandi che veggonsi in Messina non è la minore *quella prima ch'egli fece*, [...] dico la tela del Martirio di alcuni santi carmelitani» (cfr. sempre: nota 227); ed è un fatto anche che il dipinto fu portato a termine nel 1639, ben prima di trovare in San Gioacchino la sua collocazione definitiva (1645) e nulla esclude infine che il quadro, allo scoccare del quarto decennio, abbia viaggiato (da Roma a Messina)²⁸⁵.

²⁸³ Benedetto Chiarello, *Memorie sacre della città di Messina nelle quali si descrivono le istorie de' Santi, Beati, Tutelari, e Patroni della medesima città. Con un'aggiunta d'alcune persone insigni in Pietà, che sono fiorite circa l'età dell'Autore*, Messina 1705, pp. 346-356. Vincenzo Di Giovanni duca di Saponara era figlio, a sua volta, di quel Domenico Di Giovanni che nel 1641 era stato creato principe di Trecastagni con privilegio del re Filippo IV. Cfr. Giuseppe Gallupi di Pancaldo, *Genealogia della famiglia Di Giovanni* cit., pp. 11-12; Marco Grassi, *Una nobile famiglia messinese tra XVII e XVIII secolo* cit., *passim*.

²⁸⁴ ASM, CC.RR.SS.53, c. 245r. La penna è un'unità di misura dell'acqua, e corrisponde a circa 2 litri al minuto. Cfr. Giuseppe Impallomeni, *Anime e pietre. Il Monastero e la Chiesa di Montevergine* cit., II, pp. 409-410, 514.

²⁸⁵ Cfr. Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 189. Il corsivo è mio. Non dimentichiamo infatti che, sempre Susinno, ci fornisce una seconda importante notizia che, insieme alla fragranza di un tempo ritrovato suggerisce ulteriori indicazioni a sostegno dell'ipotesi di un trasferimento fisico dell'opera (presupposto di una specifica e ben circoscritta committenza – quella Di Giovanni); egli scive infatti, lo ripetiamo: «È da sapersi che nel fine dell'anno 1721 fu la stessa tela ingrandita in larghezza ed in altezza» (cfr. nota 221), e poi ancora aggiunge: «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» (ivi, p. 190). La qual cosa è inoltre in perfetta sintonia con quanto documentato altrove relativamente alla prassi secentesca del restauro – o meglio del “racconcio”. Come osserva in proposito Perusini, la pratica «sempre più estesa, di “racconciare” i quadri per le gallerie private e per il commercio antiquario» presupponeva restauri «assai poco corretti». In generale, il diffuso «costituirsi di [...] collezioni, oltre a incrementare il commercio delle opere d'arte, implicava tutta una serie d'interventi per adattare le opere acquistate all'ambiente ove andavano esposte»; in modo particolare nel tardo Seicento si consolidò inoltre «la pratica della foderatura necessaria, fra l'altro, per gli ingrandimenti delle tele che, come s'è detto, erano assai frequenti». È il nostro caso. Giuseppina Perusini, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teorie e tecniche*, 2004, pp. 23, 25-26. Non sarebbe stato certo il primo caso; vien fatto di pensare quanto accaduto meno di un decennio prima con

È scritto che Quagliata, «invitato per alcuni lavori considerabili» (Susinno), e altresì per «desiderio di gareggiar» col Barbalonga ed il Rodriguez (Hackert) ritorna «alla patria» all'età di trentasette anni²⁸⁶.

Qualcosa ancora a proposito dell'influsso (classico) di Barbalonga su Quagliata sarebbe forse potuto dirsi a proposito di due opere dallo stesso soggetto: *Santa Cecilia*. Della versione barbalonghiana del medesimo è stato ed è tuttora possibile scrivere e rendersi conto *de visu*; l'opera infatti, conservata al Museo Diocesano di Palermo «riproduce, salvo qualche piccola variante», la *Santa Cecilia* Rospigliosi che «la critica tende ormai a ritenere» eseguita dal Domenichino in collaborazione con Barbalonga²⁸⁷.



10. A. Barbalonga Alberti, *Santa Cecilia*.
Palermo, Museo Diocesano

Nulla invece è possibile dire nei riguardi della versione tutta messinese e quagliatiana della Santa per la scomparsa della «gran tela» in questione che, ospitata in origine, ancora una volta in San Gioacchino doveva trovarsi «all'incontro della predetta cappella di S. Gregorio», e precisamente nella «cappella di S. Cecilia de' musici».

Ciò almeno prima di essere trasferita nella Chiesa di Santa Cecilia (dove appunto si trovava già al tempo del Susinno, e così ancora al tempo del Gallo).

Chi indubbiamente la vide la descrisse incontrovertibilmente come un capolavoro (del barocco, classico):

Questa pittura è di una maniera opposta alla prenarrata di S. Gregorio: vedesi la figura della santa sedente colle mani sparse in atto di riguardare una gran gloria aperta. La santa verginella è tutta grazia non solo nell'idea e nella panneggiatura, ma nel colore. Nella stanza sonovi molti angeli e putti, che suonano vari

un'altra tela realizzata a Roma da un altro messinese e partita poi alla volta di Messina. Penso alla (purtroppo distrutta, ma nota in fotografia) *Madonna che appare a San Filippo Neri* inviata dall'Urbe nel 1631 su commissione dello zio, padre Francesco Maria Alberti per la Chiesa dei Filippini; Francesca Campagna Cicala, *Gli anni romani di Antonino Barbalonga Alberti*, «Messenion d'oro», ottobre-dicembre 2007, s.p. Cfr. Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 149.

²⁸⁶ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 189; Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi* cit., p. 110 (così anche Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 159); come dire: costituire un'alternativa al 'partito' classico ed a quello naturalistico, rappresentati rispettivamente dall'uno e dall'altro messinese – Antonino Barbalonga il «diffusore del classicismo» e Alonso Rodriguez il «caravaggesco» – contemperando entrambe le proposte in una originale soluzione espressiva. Cfr. Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, «Messenion d'oro», ottobre-dicembre 2007, s.p.

²⁸⁷ Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti* cit., s.p. Inoltre va aggiunto che la *Santa Cecilia* di Palermo, potrebbe essere identificata proprio con quella trasportata da Roma a Messina, e rammentata dal Susinno nella *Vita* di Antonino Barbalonga in questi termini: «Al ritorno che fece in Messina, portò seco una gran tela in cui era dipinta la vergine e martire Cecilia, in atto di sedere dentro una stanza, dove suona un cembalo posto sul tavolino con angeli cantanti e putti che suonano altri strumenti» (Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 150).

strumenti. In questa tela vi concorse in compendio il bello dell'arte e viene commendata dai più esperti a cagione di essere incomparabilmente bella e vaga²⁸⁸.

Successivamente, le vicissitudini attraversate dalla tela la videro 'traslocare' nuovamente di sede: con la demolizione della Chiesa omonima (verso il 1853), l'opera si trovava sempre 'al seguito' dei Musicisti i quali, questa volta, la portarono con loro a Sant'Agostino.

Con il terremoto del 1908 purtroppo anche la Chiesa di Sant'Agostino rovinò completamente. Tra i quadri «rimasti distrutti» Salinas e Columba dovevano a malincuore annotare: «1. *S. Cecilia* di G. B. Quagliata. 2. *S. Cono* di A. Suppa. (Una piccola e cattiva copia di questo quadro è stata recuperata in S. Lucia dei confettieri)»²⁸⁹.

Ma per andare a osservare e a rendersi conto di persona dell'influenza di Quagliata nell'opera di Barbalonga, tracce se ne troveranno di interessanti senza dubbio nel quadro barbalonghiano della *Conversione di San Paolo* per la Chiesa omonima (oggi al Museo Regionale) dove – appurato il suo essere una «copia con varianti della tela con lo stesso soggetto dipinta da Domenichino per il Duomo di Volterra»²⁹⁰ – è sotteso un richiamo al Quagliata de *Il ritorno degli esploratori dalla terra di Canaan* (viene qui anticipato l'argomento trattato nel prossimo paragrafo); ricordo, citazione, riferibile alla cultura figurativa ormai più prossima all'Alberti.

Nell'episodio biblico raffigurato, che vede un soldato romano fra tanti da cieco persecutore cadere e risollevarsi, in Cristo – e con lui altri sulla scena, negli elmi e nelle vesti qualcosa in più di un semplice ricordo degli *Esploratori* quagliatiani al Capitolo; nell'impeto e nella foga di uomini e animali, nel momento scelto dall'Alberti l'eco di un diverso incidere: pacato, cadenzato, contemplativo, come sospeso il moto apparente e quasi ritmato, a tratti ultracortonesco – a ritroso, botticelliano dei due uomini di Quagliata²⁹¹.

²⁸⁸ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 191. Al Susinno fa da eco Cacopardo, che efficacemente ne dà il suggello: «La S. Cecilia fra un coro di Angeli nella chiesa de' musicisti» è dipinta «con tanto amore, e dolcezza che non si stanca mai l'occhio di mirarla» (Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 160). Sulla Chiesa di Santa Cecilia a Porta Imperiale, che «nel 1716 fu concessa agli Musicisti, ed Istrumentisti, li quali lasciato avendo la Chiesa di San Gioacchino, dove solevano far radunanza, presero questa» (così Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 112), si vedano anche: Giuseppe Foti, *Confraternite a Messina*, Messina 1997, pp. 83-84 e Franco Chillemi, *Messina: un centro storico distrutto* cit., p. 138. È ancora una volta Giuseppe Grosso Cacopardo a ricordarla, nella sua *Guida per la città di Messina* del 1826, dove (a p. 12) si legge: «Propriamente quasi attaccata alla porta della città, s'alza l'oratorio di S. Cecilia degno d'essere visitato per il gran quadro della Titolare, uno de' capi lavori di Gio. Battista Quagliata Messinese».

²⁸⁹ Antonino Salinas e Gaetano Mario Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate* cit., p. 22. Cfr. Franco Chillemi, *Messina: un centro storico distrutto* cit., p. 206.

²⁹⁰ Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti* cit., s.p.

²⁹¹ Del dipinto su tela in questione, conservato al Museo della Cattedrale di Messina, chiara fonte di ispirazione per la *Conversione* dell'Alberti a San Paolo, non conosciamo indicazioni cronologiche; tuttavia – come vedremo meglio nel paragrafo successivo, è ragionevole collocarlo durante il primo periodo messinese del nostro, di ritorno da Roma.

1.3 Gli olii di Giovanni. I quadri del Capitolo

Per Enrico Mauceri era fuor di dubbio: «A canto ai Catalano, padre e figli», e ad Antonino Alberti, «bravo come ritrattista ma non altrettanto come compositore, i due più forti e caratteristici, indubbiamente», restavano «Alonzo Rodriguez e Giovanni Quagliata»²⁹².

Secondo quanto riferisce Grosso Cacopardo, la *Messa di San Gregorio* – l'opera tramite la quale il nostro si fece conoscere nella sua città – dovette rappresentare uno spartiacque di rilievo nella produzione artistica come nella carriera di Giovanni Quagliata; e infatti

La sua nuova maniera, la dolcezza del suo colorito, e la feracità delle sue idee, che si scoprirono in questo quadro non gli fecero più mancare lavori. [...]

Nel capitolo della nostra Cattedrale si vedono varj suoi quadri, fra quali la distruzione di Gerico al suono delle trombe, e la pasqua degli Ebrei, mezze figure assai belle. Finalmente altri cinque quadri sopra varj misteri della Vergine si vedono nella galleria del pubblico Museo Peloritano²⁹³.

Cacopardo chiama esplicitamente “nuova maniera” quella introdotta per la prima volta a Messina da Giovanni Quagliata.

Mauceri approfondisce l'indagine critica del predecessore dandole ulteriore consistenza, ed osserva: come Alonso Rodriguez «sotto l'influenza del Caravaggio», modella «vigorosamente le teste dei suoi personaggi» e ne esprime «la fisionomia improntata ad un severo realismo, e così il Quagliata», il quale, oltre a ciò – sempre nell'accuratissima indagine formale offerta dallo storico dell'arte siracusano – mostra manifestamente di riuscire «valoroso ed efficace compositore, pieno di festosità, e con quel senso della decorazione che egli apprese dal suo grande maestro Pietro da Cortona»²⁹⁴.

Anche Mauceri poteva ricordare, come indubbiamente di mano del Quagliata – di fatto convalidando col proprio giudizio critico quanto già espresso da Cacopardo – «vari quadri nell'Archivio capitolare del Duomo»²⁹⁵.

Ora, l'ordinamento attuale del Museo della Cattedrale di Messina (realizzato nel 2000), che presenta in quattro sale una preziosissima collezione comunemente nota come Tesoro del Duomo,

²⁹² ...«Verrà più tardi Agostino Scilla con bella nobiltà d'espressione ma con non pari virtù coloristica». Cfr. Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata* cit., p. 381.

²⁹³ Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., pp. 160-161.

²⁹⁴ Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata* cit., p. 381.

²⁹⁵ Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata* cit., p. 382.

espone fra l'altro un magnifico dipinto, *Il ritorno degli esploratori dalla terra di Canaan* (fig. 11), restaurato alla fine degli anni '90.

Il restauro conservativo è stato a suo tempo promosso e finanziato da Anna Moletti Paino.

Secondo Ciolino, prima del terremoto del 1908 la tela in questione era collocata nella sacrestia del Duomo e dovette essere recuperata «in tempi successivi alla prima ricognizione effettuata da Salinas-Columba e cioè dopo il 1915»²⁹⁶, (conferma di ciò si ha nelle parole dei due Professori che, in coda all'elenco di opere del «Duomo» segnalate nella loro relazione, in proposito annotavano: «Altri 11 quadri dei quali più di uno interamente rovinato. Un'esplorazione sistematica della sacrestia e della canonica del Duomo non è stata ancora possibile»)²⁹⁷.

La tela degli *Esploratori* era stata comunque trasportata al Museo dove Ciolino la ritrova menzionata in un vecchio inventario, e contrassegnata come segue: «La frutta della terra portata dagli esploratori ebrei». Dallo stesso inventario – riferisce Ciolino – si evince che essa fu riconsegnata «all'Arcivescovo il 21 settembre del 1917», assieme ad «altre quattro opere pittoriche provenienti dal Duomo»²⁹⁸.

L'attribuzione proposta dalla studiosa alla fine degli anni '90, sulla base di una possibile interpretazione di un'indicazione fornita da Cacopardo («Nella sagrestia del nostro Duomo sono degne di esser considerate le seguenti pitture: Daniello nella carcere coll'arrivo del profeta Abacuc. Le nozze di Canaan. *Un quadro di uguale grandezza d'incognito soggetto*»), indica in Alonso Rodriguez (Messina 1578 ca. – ivi 1648), allievo di Giovanni Simone Comandè, l'artefice del dipinto²⁹⁹.

²⁹⁶ Caterina Ciolino, *Osservazioni su una tela del Seicento messinese*, in *Un Rodriguez ritrovato: Basilica Cattedrale di Messina*, Messina 1998, p. 8. Ringrazio Gilda Raiti (che ha da poco ultimato la sua tesi di laurea dal titolo: *Alonso Rodriguez, un caravaggesco nelle Vite di Francesco Susinno*, Università degli Studi di Catania, Corso di Laurea magistrale in Storia dell'Arte e Beni Culturali, relatore Prof.ssa Barbara Mancuso, a.a. 2015-2016) per l'utilissima e tempestiva indicazione bibliografica fornitami.

²⁹⁷ Antonino Salinas e Gaetano Mario Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate* cit., pp. 32-33.

²⁹⁸ Caterina Ciolino, *Osservazioni su una tela del Seicento messinese* cit., p. 8.

²⁹⁹ Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 113 (il corsivo è mio). Cfr. Caterina Ciolino, *Osservazioni su una tela del Seicento messinese* cit., pp. 8-9: «La tela nel momento del ritrovamento presentava un avanzato processo di degrado essendo priva di telaio, carica di polvere e con vistosi squarci; impossibile decifrarne il soggetto [...]. Il dipinto da porsi senz'altro nella produzione messinese del XVII secolo sembra trovare il suo più diretto termine di confronto nell'ambito della produzione pittorica della maturità di Alonso Rodriguez».



11. G. B. Quagliata, *Il ritorno degli esploratori dalla terra di Canaan*.
Olio su tela. Messina, Tesoro del Duomo.
Foto: Simona Bonanno

L'Antico Testamento. Il momento scelto è quello in cui gli israeliti, dopo aver tagliato «un tralcio con un grappolo d'uva» lo portarono «in due con una stanga» (Numeri, 13, 1-26):

Il Signore disse a Mosè: «Manda uomini a esplorare il paese di Canaan che sto per dare agli Israeliti. Mandate un uomo per ogni tribù dei loro padri; siano tutti dei loro capi». [...]

Giunsero fino alla valle di Escol, dove tagliarono un tralcio con un grappolo d'uva, che portarono in due con una stanga, e presero anche melagrane e fichi.

Quel luogo fu chiamato valle di Escol a causa del grappolo d'uva che gli Israeliti vi tagliarono. [...]

Alla fine di quaranta giorni tornarono dall'esplorazione del paese e andarono a trovare Mosè e Aronne e tutta la comunità degli Israeliti nel deserto di Paran, a Kades; riferirono ogni cosa a loro e a tutta la comunità e mostrarono loro i frutti del paese. [...]

Quanto alla sua paternità, sono propensa a ritenere che l'«indiziato», l'autore del dipinto vada cercato e rintracciato piuttosto tra i «vari quadri nell'Archivio capitolare del Duomo» (Mauceri '22), tra i «varj» quadri, di Quagliata, che comprendevano anche «la distruzione di Gerico al suono delle trombe, e la pasqua degli Ebrei»³⁰⁰.

³⁰⁰ Per la prima citazione cfr.: Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata* cit., p. 382; per la seconda: Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 161.

Temperare il Cortona e il cortonismo alla luce non solo di quella componente classicista che ha in Italia una tradizione lunga e ininterrotta (e infatti dovunque «si rivelino tendenze barocche, troviamo anche un classicismo piú o meno sviluppato»); come nella «metropoli del mondo cattolico»³⁰¹, la città di Roma, altresì in patria, esso rappresenta plausibilmente l'indirizzo stilistico prescelto dal nostro.

La soluzione formale in linea con la sensibilità di Quagliata la si potrebbe a tutti gli effetti definire una via non contraddicevole, tutta italiana alternativa all'antitesi roubenismo - poussinismo.

Non certo secondaria, inoltre, la presenza ben definita dello studio sul vero: gli *Esploratori* lasciano trasparire toni addolciti di una personale inclinazione al naturalismo.

Il modello cortonesco è ben presente nell'andamento quasi danzante, nel passo a due dei protagonisti che campeggiano su una scena volutamente spoglia e sintetica, eppure animata in lontananza, dove il modello e la sua concitazione – quel romano colto nell'atto del rapimento e



12. P. da Cortona, *Il ratto delle Sabine* (1629).
Roma, Pinacoteca Capitolina

collocato alla destra del riguardante ne *Il ratto delle Sabine* della Capitolina (1629) del maestro toscano – un'opera che «nella sua intavolatura da affresco» fa dimenticare, come è stato scritto, tanto le fonti letterarie quanto quelle artistiche per concentrarsi piuttosto nell'ampio «movimento sinfonico della trattazione pittorica»³⁰² – vengono qui ripensati e risignificati.

A dominare su tutto, a Messina, è piuttosto un misto di sospensione e incertezza, venate da certa malinconica consapevolezza; questi alcuni degli esiti di un nuovo umanesimo che reclama uno spazio e un ruolo che gli spetta di diritto, ma lo fa con riserbo alieno da falsa modestia.

Diceva Susinno: «inalzato Giovanni dalla natura e dall'industria a posto sì riguardevole, milantava le opere sue al par di Pietro da Cortona, ed in vero sono grandi nel suo genere»³⁰³.

E del resto, come s'è visto anche Enrico Mauceri aveva rimarcato la presenza e l'impronta del modello cortonesco in quel Quagliata “detto con soprannome il Cortona di Messina”, a suo avviso visibile specialmente nelle architetture.

³⁰¹ Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953 [trad. it. *Storia sociale dell'arte*, traduzione di Maria Grazia Arnaud, Torino 1956, quarta edizione, Torino 1971, pp. 475, 471].

³⁰² Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i "cortoneschi": bilancio di un centenario e qualche novità*, Roma 1998, p. 42.

³⁰³ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 195.

Anche il tema, biblico, richiesto dalla maramma (per la quale vedi più oltre, al capitolo III, paragrafo 1.1 *Testimonianze di pittura barocca*) e voluto forse da Simone Carafa, neoletto arcivescovo dal '47, spiegherebbe forse per un verso la scelta del tema, per un altro dando ragione anche della cronologia.

Già Ciolino, osservava come il soggetto biblico della tela del Capitolo sarebbe stato trattato circa un decennio dopo da Agostino Scilla (Messina 1629 – Roma 1700); nella «monumentale» *Apoteosi dell'Eucarestia* per la cappella del Sacramento della Cattedrale di Siracusa egli lo avrebbe infatti restituito adottando scelte decisamente più classiche (risultato dell'«apprendistato romano rigorosamente classicista»), e aperte a una luminosità decisamente settecentesca³⁰⁴.

1.4 *San Giacomo a cavallo dall'Oratorio di San Giacomo Apostolo: l'ombra... dello stile*

«Nel Claustro» della della Santissima Annunziata dei Teatini – riferisce Gallo – «vi sono alcune Congregazioni; una della Natività della Vergine Santissima, ch'era propria de' Mercadanti [...]; in essa Congregazione vi sono bellissime pitture a fresco, e scorci del Fulco. Parimente vi è altra Congregazione sotto il Titolo di San Jacopo Appostolo dipinta da Giovanni Quagliata». Di «freschi [...] nella Congregazione di S. Giacomo» dell'Annunziata parlano invece Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano³⁰⁵.

In una nota all'Hackert-Grano relativa alle opere di Quagliata, oltre ai succitati «affreschi», Giovanni Molonia ricorda anche il «*S. Giacomo a cavallo*, già nell'oratorio di S. Giacomo apostolo annesso alla chiesa dell'Annunziata dei Teatini»: i primi furono abbattuti col piccone e la dinamite dopo il 1908; il secondo, recuperato “non danneggiato” sempre dopo il 1908, si trova oggi rovinatissimo nei depositi del Museo Regionale»³⁰⁶.

L'osservazione “non danneggiato” era proprio quella che si poteva leggere ancora nella *Relazione* del '15 di Salinas e Columba, i quali, al punto *San Giacomo a cavallo* aggiungevano: «Tela m. 2,07×3,32. Attribuito a G. B. Quagliata»³⁰⁷.

³⁰⁴ Luigi Giacobbe, *Agostino Scilla*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo secondo, p. 884. Cfr. Caterina Ciolino, *Osservazioni su una tela del Seicento messinese* cit., p. 9. Sugli affreschi siracusani di Scilla si vedano anche: Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale* cit., IV, p. 167; Luigi Hyrace, *Agostino Scilla. Per un catalogo delle opere*, cit., Messina 2001, pp. 34-37.

³⁰⁵ La prima citazione è tratta da: Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 171; la seconda da: Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi* cit., p. 112.

³⁰⁶ Cfr. Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi* cit., p. 109.

³⁰⁷ Antonino Salinas e Gaetano Mario Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate* cit., p. 36. Giovanni Molonia, nelle *Note* allo stesso Salinas-Columba precisava ancora dell'altro – ed esattamente, il numero dell'inventario: «La pala è conservata nei depositi del Museo Regionale di Messina (inv. 4771), totalmente irriconoscibile». Ivi, p. 131.

Anche se tre delle nostre fonti o non ricordano esplicitamente il quadro di *San Giacomo* (Hackert), o non si addentrano affatto e più in generale sull'Oratorio di San Giacomo Apostolo (Susinno e Cacopardo), una quarta – majores – al di là dei riferimenti di genere e tecnica – che nel caso non riporta affatto, assegna chiaramente a Quagliata l'intera “Congregazione sotto il Titolo di San Jacopo Appostolo”, *San Giacomo a cavallo* non escluso (in quanto da lì proveniente). E si tratta ancora una volta dell'annalista, come abbiamo appena visto.

In ordine di tempo, dopo Gallo e oramai quasi alla metà dell'Ottocento (ma prima della Salinas-Columba), era stato a ben vedere Giuseppe La Farina colui il quale – cautelosamente – aveva ripreso in effetti il punto della questione, come in un cerchio confermando presenza e unità di provenienza di una parte, laddove Gallo aveva già specificato la paternità del tutto (...“vi è altra Congregazione sotto il Titolo di San Jacopo Appostolo dipinta da Giovanni Quagliata”).

Scrivendo La Farina: all'Annunziata dei Teatini vanno «annesse le confraternite di S. Giacomo, di N. Signora della Grazia, e della Natività de' forensi. La Presentazione al tempio del Rodriquez ed il titolare, forse del Quagliata, adornano la prima»³⁰⁸.

Da sottoscrivere nella sua totalità l'osservazione di Rosanna De Gennaro che negli anni '80 del secolo scorso suggellava il suo *Profilo* di Giovanni Quagliata

Comunque il discorso sul Quagliata non può certo dirsi qui concluso: esso attende che il restauro, nei termini ancora possibili, delle opere già menzionate o di quel ‘San Giacomo a cavallo’ a lui attribuito e che l'inventario steso, dopo il terremoto del 1908, da Salinas e Columba diceva ‘non danneggiato’ fornisca qualche altro elemento utile a completare la fisionomia di questo nobile pittore messinese³⁰⁹.

Che il discorso sul “nobile pittore” avesse bisogno come non mai, e specialmente in ragione delle problematicità attributive, di due grossi disvelamenti – è vero, giammai per “dirsi concluso”, ma altrettanto certamente per scoprire nella sua integrità, individualità e disambiguità il suo protagonista, è quanto anche noi, abbiamo a chiare lettere caldeggiato, sostenuto, favorito, agevolato.

Ciò a maggior ragione se si considera che indicazioni di repertorio della seconda metà degli anni '50 del secolo scorso, fortunatamente mai messe in atto, dicevano l'opera in questione “da sopprimere”.

Le traversie conservative affrontate dalla tela lasciano comunque un buon margine di probabilità per ritenere che il *San Giacomo* debba aver sofferto soprattutto durante il lungo corso delle vicissitudini occorse dopo il terremoto – durante la Seconda Guerra, fino a oggi.

³⁰⁸ Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti*, Messina 1840, pp. 104-105.

³⁰⁹ Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 34.

Una comparazione inventariale mostra infatti lo stato dell'opera non molto tempo dopo il 1908 – quando alla voce «conservazione e collocazione» vi si può leggere, addirittura «buona» (cfr. Archivio Museo Regionale di Messina, Contenitore n. 4), e lo stato della stessa al tempo della direzione Accascina (1949-1963) – dove invece, alla voce si trova scritto oramai: «Inv. 4771; Soggetto: *S. Giacomo a cavallo. Scena di battaglia*; Note: da sopprimere»³¹⁰.

San Giacomo, detto il Maggiore, per distinguerlo dal suo omonimo e cugino di Gesù (il Minore), vantava in Spagna un culto popolare diffusissimo «quale patrono e difensore dato alla Spagna da Dio», culto del quale fra '500 e '600 si fece portavoce – tra gli altri – lo stesso Cervantes.

Tra le raffigurazioni «più caratteristiche della leggenda spagnola di Giacomo sono quelle che lo rappresentano come un cavaliere, simile a s. Giorgio o ad altri santi guerrieri».

La tipologia è ispirata alla leggenda della battaglia di Clavijo [844]: l'apostolo cavalca un cavallo bianco, riccamente bardato e adornato di conchiglie, e porta in una mano lo stendardo con la croce di S. Giacomo, mentre con l'altra sostiene una spada minacciosa; sotto le zampe del cavallo, più impaurite dal gesto dell'apostolo che dall'incalzare del cavallo stesso, vi sono quasi sempre delle figure di musulmani.

È stato osservato come il tipo iconografico in questione abbia riscosso una grande fortuna – «forse» quanto quello del Santo pellegrino (con il bordone, la bisaccia, il cappello ornato dalle conchiglie) – e ciò «soprattutto in Spagna»³¹¹.

Certamente l'iconografia della nostra ancor presente, stupenda e tormentata opera 'a tempo limitato' (della quale strugge parlare a un tempo verbale tendente giocoforza al passato piuttosto che al presente...) dovette riconnettersi precisamente al prototipo sopraindicato – fortunatamente, faticosamente ancora leggibile³¹².

³¹⁰ Archivio Museo Regionale di Messina, Contenitore n. 4, *Inventari dipinti – Elenchi arredi sacri e preziosi recuperati o devoluti*, fascicolo n. 6, *Inventario dei quadri recuperati nelle chiese, oratori ecc. di Messina dopo il terremoto del 1908 custoditi nel deposito del Museo di Messina*, [ms. dopo il 1908], pp. 34-35. Per lo stato dell'opera al tempo di Maria Accascina, invece: Museo Regionale di Messina, *Registro di corrispondenza fra il vecchio numero d'inventario e il nuovo numero - anno 1957-1958*, s.v.

³¹¹ Roberto Plotino e Justo Fernández Alonso, *Giacomo il Maggiore, apostolo, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VI, Roma 1965, pp. 363, 377, 382, 384. A ciò si aggiunga quanto viene precisato, recentemente, nell'indagine condotta da Sergio Todesco e incentrata sulla figura di San Giacomo e sul suo culto in Sicilia. Todesco, studiando le «rappresentazioni del santo nella cultura tradizionale siciliana», individua e analizza quattro principali «mitologie» [...]: 1. *Matamoros*, campione della cristianità; 2. *Pellegrino*, viandante dalla Palestina alla Spagna; 3. *Psicopompo*, guida di anime; 4. *Mago o saggio* e ne conclude altresì, per il primo tipo (di nostro interesse) che esso è «quello che emerge maggiormente da una disamina delle varie articolazioni del culto di San Giacomo nell'intera isola». Cfr. *Il ponte e la via latte. Mitologie di San Giacomo Maggiore nelle tradizioni popolari siciliane*, «Messenion d'oro», ottobre-dicembre 2007, p. 7.

³¹² Così scriveva Roberto Longhi nella seconda metà degli anni '50 di fronte alle pitture a buon fresco "in agonia" del Chiostro degli Aranci, Badia di Firenze: «Tutto il nostro patrimonio di affreschi è in grave pericolo e [...] la sua vita è ormai a scadenza relativamente breve [...]. Di fronte alla Vastità delle esigenze, è però chiaro che la soluzione potrà venire soltanto da un riassetto fondamentale del bilancio delle Belle Arti che noi ci ostiniamo a credere debba diventare una delle voci fondamentali di tutto il bilancio nazionale ed è invece ridotto a stanziamenti sempre più ridicoli. Che, a patrocinare una mostra così severamente dimostrativa come questa di Belvedere, sia stato l'Ente del Turismo di Firenze, mi pare del resto indichi già una delle buone tracce per un piano di lavoro che, munito dei mezzi occorrenti, possa



13. G. B. Quagliata, *San Giacomo a cavallo*.
Olio su tela, 207×332 cm. Messina, Museo Regionale.
Foto: Simona Bonanno

Un'interpretazione del medesimo soggetto raffigurato da Quagliata per l'Oratorio peloritano, altrettanto scenograficamente barocca è quella che prende vita nella Real Iglesia Parroquial de Santiago y San Juan Bautista a Madrid.

Tre quarti della composizione, tanto nella lettura che ne dà il nostro quanto in quella che ne dà il contemporaneo, Francisco Rizi (Madrid 1614 – El Escorial 1685), uno tra i maggiori artefici del barocco madrilenno, sono riservati all'*Apostol* il quale, in una col destriero attraversa – ed incombe, sulla scena. Di un *Santiago Matamoros* profilato troneggiante sui mori, in una composizione rubensianamente dinamica per quanto concitata si sarebbe fatto portavoce il Rizi, spagnolo di seconda generazione.

Sempre a Madrid, nella Chiesa dell'Ordine di Santiago (Convento de las Comendadoras de Santiago, Sacristía de Los Caballeros, *Capilla de las Niñas*), è conservato il *San Giacomo a Clavijo* dipinto da Luca Giordano nel 1695, durante il soggiorno madrilenno: qui il Santo è raffigurato nell'atto

rapidamente estendersi a tutta Italia, prima che sia troppo tardi». Cfr. *Affreschi in agonia*, «Epoca», 8 settembre 1957, ora in: *Critica d'arte e buon governo 1938-1969* cit., pp. 155-156.

di piombare dalle nubi sul campo di battaglia in groppa al candido destriero; “lo stendardo con la croce di S. Giacomo”, tuttavia, è recato da un gruppo di angeli posti al suo fianco. Con quest’opera – come è stato osservato da parte spagnola – il napoletano “fa presto” lasciava di sé a Madrid «la más brillante página de la pintura de italianos en templo madrilen»³¹³.



14. L. Giordano, *San Giacomo a Clavijo* (1695).
Madrid, Convento de las Comendadoras de Santiago

San Giacomo cavaliere è, secondo Quagliata, prima di ogni altra cosa un (bronzeo) imperatore di epoca classica, saldamente apparentato alle statue equestri romane ma internamente animato da un *furor* o impetuoso sentire del più puro spirito barocco. Berniniano? Ovviamente, di un Bernini che verrà (penso al *Costantino* di marmo e stucco dipinto dei Palazzi Vaticani, 1662-1670) e di cui avrà potuto risentire semmai, proprio il collega napoletano.

Il *San Giacomo* di Quagliata non sembra essere interessato tanto al Rubens e al Van Dyck dei ritratti equestri del quarto e quinto decennio del XVII secolo nei quali, sia dei cavalli più o meno al passo al galoppo o impennati sia dei protagonisti viene restituita una visione profilata o di tre quarti (penso al *Cardinale-infante Ferdinando d’Asburgo* di Madrid come al *Tommaso Francesco di Savoia Carignano* di Torino o al *Carlo I a cavallo* di Londra) quanto piuttosto a quelli precedenti e marcatamente più frontali, dove l’incedere inesorabile delle figure è diretto verso lo spettatore.

Il Santo messinese lo si potrà allora accostare piuttosto ad opere del primo Seicento, quali il *Giovanni Carlo Doria* o il *Duca di Lerma*, entrambi del primo dei due grandi fiamminghi barocchi sopra menzionati³¹⁴.

Un punto di riferimento e paragone figurativo, siciliano, per il *San Giacomo* di Giovanni Quagliata dovette essere inoltre quell’elegante ed efficace, ‘ritmicamente’ sostenuta, proposta di Pietro Novelli al Palazzo reale di Palermo (Sale del duca di Montalto) – il *Pietro Moncada vincitore dei mori*, affresco della seconda metà degli anni ’30 – Novelli che, a sua volta, aveva tenuto gli occhi

³¹³ Elías Tormo y Monzó, *Las Iglesias del antiguo Madrid: notas de estudio*, vol. II, Madrid 1927, p. 275. Cfr. Roberto Plotino e Justo Fernández Alonso, *Giacomo il Maggiore, apostolo, santo* cit., pp. 385-386; Luca Giordano, a cura di Oreste Ferrari e Giuseppe Scavizzi, Napoli 1966, vol. II, p. 191.

³¹⁴ Di un Rubens “genovese”, conservato alla Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, il *Ritratto equestre di Giovanni Carlo Doria a cavallo* è un olio su tela del 1606 e misura 265×188 cm. Il *Ritratto equestre del duca di Lerma* (1603, olio su tela, 283×200 cm) – il primo ministro di Filippo III, «vero governante del regno» – divenne ben presto «un modello di ritratto equestre» anche per le generazioni successive; il dipinto, oggi al Prado, fu realizzato da Peter Paul Rubens durante il suo primo soggiorno in Spagna. Cfr. Museo Nacional del Prado, *La Guía del Prado* cit., p. 363.

ben puntati al *San Giorgio* del già variamente rammemorato Rubens (Museo del Prado, 1606-1610, olio su tela, 304×256 cm)³¹⁵.

Di gran lunga oltre le previsioni del più caparbio enigmista contemporaneo che si trovi tutt'a un tratto inspiegabilmente fino al collo involto in un fenomenale rompicapo cruciverbato (senza schema), la tela di Giacomo dimidiato o Dell'invisibile corsiero – il nostro ennesimo coinvolgente caso studio, o avventurosa riscoperta critico-filologica che dir si voglia, eccolo avanza.

Egli deve la sua nuova nascita (o rinascita sensoriale) alla affezionata tenacia ideologica congiunta, della presente e di Simona Bonanno, che in essa porta fra l'altro a compimento un portentoso restauro fotografico votato al salvataggio di lemmi importanti della memoria, riconsegnando alla nostra vista un inargentato ed etereo, eppure rinato *San Giacomo* quagliatiano vittorioso sul tempo.

A malinquire e in extremis epperò 'salvo', nei suoi abiti involontariamente ultra divisionisti egli si staglia ancora, col suo sventolante infuocato vessillo, su di un cielo turchino qua e là debolmente rigato di nubi (di cui la ricreata versione, variante in plumbeo carboncino carica d'acqua – visibile in foto, fig. 15 – costituisce una metamorfosi digitale utilissima, necessaria per quanto, lo si fa presente, artificiale).

³¹⁵ Come è stato osservato in proposito, Novelli avrà probabilmente conosciuto il dipinto di Rubens «attraverso l'incisione ricavata nel 1631 dal Panneels». Sull'argomento si veda: Teresa Viscuso, *Pietro Moncada vincitore dei mori*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente* cit., pp. 252-254; ed anche: Guido Di Stefano (*Pietro Novelli*, Palermo 1939, pp. 26-27), che aggiungeva: «Interessante, perchè movimentato e di rapida ed impressionistica fattura, che conserva l'immediatezza dei disegni novelliani, è il fondo con una battaglia di cavalieri, che ci ricorda quelle conservate alla Pinacoteca, forse contemporanee». Cfr. infine: Guido Di Stefano, *Pietro Novelli il Monrealese*, prefazione di Giulio Carlo Argan, catalogo delle opere e repertori a cura di Angela Mazzè, Palermo 1989, pp. 233-234.



15. G. B. Quagliata, *San Giacomo a cavallo*.
Olio su tela, 332×207 cm. Messina, Museo Regionale
(versione con contrasti accentuati)

Temo infine, tuttavia, che l'enigma sul corvin destriero, sul suo inesausto galoppo collocato troppo al di là del varco d'accesso materico che può permetterci di scorgerlo (magari solamente a sottocchi) – fronte o profilo (?) – saldamente imbrigliato o non piuttosto a briglia sciolta (?), sia destinato a restare insoluto.

2.1 Presenze, e avvistamenti in collezioni e fra collezionisti. I ritratti

Una sì lunga ed ininterrotta tradizione artistica, se da un lato era il prodotto degli ingegni che lavoravano senza posa, dall'altro era una necessaria conseguenza della ricchezza dell'ambiente cittadino e del grande amore che i messinesi avevano per le Belle arti. Qui vi furono delle famosissime gallerie, come quella del Senato, dei Marquett o Marchetti, nel loro stupendo palazzo che diede il nome di *Paradiso* alla contrada in cui sorgeva, sulla riviera del Faro; quella dei Villadicani, principi di Mola; dei principi Brunaccini di S. Teodoro; dei conti Stagno Navarra (dov'era una Madonna di Raffaello); del P. Fabris in S. Gioacchino; dei Natoli principi di Sperlinga; dei Grano; dei La Corte, baroni di Ciurrame; dei Lanza principi di Malvagna, che possedevano il famoso trittico fiammingo legato al Museo Nazionale di Palermo. Di gran lunga interessante era la galleria dei Ruffo, principi di Scaletta e della Floresta (seconda metà del XVII sec.) [...]. Ma quei lavori, or tanto preziosi, in tempi calamitosi andarono perduti o furono venduti a vil prezzo e trasportati nei Musei di Napoli, di Firenze, di Parigi, di Londra e così via. Nè queste eran le sole gallerie cittadine: ogni famiglia nobile conservava tesori d'arte nelle sue stanze [...]. Distrutta dal terremoto, andò l'ultima collezione di oggetti d'arte

che ancor rimaneva fra noi, quella cioè del signor Francesco Pagano-Dritto, ma in complesso possiamo benissimo affermare che la città or miseramente caduta era tutta, nei tempi passati, un museo e che il forestiere vi restava ammaliato tra le bellezze dell'arte e i vaghi incanti della natura³¹⁶.

Della presenza di opere del nostro nelle collezioni messinesi ci parlano gli inventari studiati e pubblicati a più riprese da Sebastiano Di Bella.

Eppure mentre per le famiglie Stagno (con il «quadro del Santissimo Crocefisso di mano di Quagliata con sua cornice d'oro»), Latragna (con la *Madonna, San Giuseppe e il Bambino* e la *Madonna del Rosario*), Balsamo (col *Mosè*) e Lo Judice (il *San Spiridione*)³¹⁷ non abbiamo notizie di contatti diretti, vivente Quagliata – per cui i suoi dipinti potrebbero aver fatto il loro ingresso in quelle dimore solo in un secondo momento (contatti di mecenatismo diretti intendo, che non possono comunque escludersi) – per quanto riguarda altre famiglie, le cose dovettero andare certo diversamente.

Il caso dei Brunaccini (di cui già al capitolo II, paragrafo 1.1) è di particolare interesse.

Una traccia di partenza in tal senso è senz'altro quella che ci offre Giuseppe La Farina nella sua guida di Messina del 1840. Qui si legge: «Va osservata [...] la Galleria del Palazzo Brunaccini, per essere ornata di buoni dipinti della scuola messinese alcuni de' quali sono a darsi [...] a Giov. Battista Quagliata»³¹⁸.

Un'altra *Guida*, quella novecentesca a cura del Municipio di Messina, informa che il Palazzo Brunaccini «dei principi di S. Teodoro», era stato posseduto «prima dai baroni della Scaletta. In esso tennero la sala d'arme e la sede dell'Accademia i *Cavalieri della Stella*, sino al 1678»³¹⁹.

In modo ancora più particolareggiato ne discorreva un'altra guida ripercorrendo il centro storico dalla principale arteria della città, il Corso Cavour.

³¹⁶ *Messina prima e dopo il disastro*, a cura di Gaetano Oliva [et al.], Messina 1914, pp. 101-102. In tema di “oggetti d'arte”, un altro valente informatore per noi, dall'Ottocento, è senz'altro Giuseppe La Farina (1840) il quale, come ha già osservato Rosanna De Gennaro, ricorda che a quelle date, in collezione Smeriglio «sulla via Ferdinanda» esistevano di Quagliata, Scilla, «Litterio e Giuseppe Paladino, de' Filocami», dei «buoni quadri» – e null'altro tuttavia. Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti* cit., p. 129. Cfr. *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 36.

³¹⁷ Per la raccolta Stagno: Sebastiano Di Bella, *Collezioni messinesi del '600 (quadri dispersi di pittori siciliani e non)*, Messina 1984, pp. 35 e 37. Cfr. *Idem, Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII* cit., p. 80 (in questo caso tuttavia lo studioso ha delle riserve circa l'identità del “Quagliata” menzionato, che è forse da riconoscere nella persona di Giovanni Andrea, suo fratello). Per i dipinti conservati nella quadreria della famiglia Latragna: dello stesso autore, *Collezioni messinesi della prima metà del '700*, Messina 1985, p. 35; *Idem, Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII* cit., p. 80. Per il Quagliata di provenienza Balsamo e per quello di casa Lo Judice si veda, ancora una volta: Sebastiano Di Bella, *Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII* cit., p. 80. L'encomiabile e sistematico lavoro condotto da Sebastiano Di Bella presso l'Archivio di Stato di Messina, come ha avuto modo di precisare egli stesso, ha interessato «tutto il Fondo Notarile di Messina (FN) e tutto il Fondo Archivi Privati (AP) e parzialmente il Fondo Corporazioni Religiose Soppresse di Messina (CRSME), il Fondo Cirino (C) e Regia Udienza (RU)». Ivi, p. 5.

³¹⁸ Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti* cit., p. 72.

³¹⁹ *Messina e dintorni*, a cura del Municipio, Messina 1902, p. 284.

Poco distante, verso sinistra del corso Cavour, è la chiesa di *S. Anna*, parrocchia di S. Lorenzo, con buoni quadri e buoni affreschi. Il disastro del 1783 ne disperse il ricordo e le ceneri del celebre Pietro Castelli, romano, e quelle del benemerito storiografo messinese Caio Domenico Gallo, pregiato autore degli *Annali di Messina* [...].

A sinistra scendendo è il *Palazzo Brunaccini* già dei principi di San Teodoro. Tra i patri monumenti ed i cari ricordi di un'epoca felice, emerge questa signorile dimora non per grandiosità o spiccata eleganza, ma perchè ad essa si collega una parte della storia cittadina e perchè conteneva, sino a pochi anni fa, una galleria di dipinti che tanto bene documentava la storia dell'arte nostra, oltre che faceva fede della genialità estetica, spiegata nei tempi andati, dal fiore della cittadinanza ammiratrice di quell'eletta schiera d'artisti, che annovera nel suo seno le più autentiche celebrità locali.

Del palazzo quasi nulla dell'antica forma rimane oggidi; solo nella corte esistono quattro arcate a sesto acuto, fatte con conci di calcare, che s'elevano su palastroni smussati agli angoli. [...]

All'esterno si distinguono due piani con ammezzati non simmetricamente distribuiti rispetto al portone. Questo ha due colonne di marmo locale monolitiche con basi e capitelli sul solito tipo dorico, in auge dopo l'epoca aurea del Rinascimento. [...] Armonico è il grande balcone centrale e sontuosamente ornati vi sono gli ambienti interni. Notasi sulla serraglia dell'arco del portone una targa sormontata dalla corona principesca che altra volta recava lo stemma gentilizio delle nobili famiglie che occuparono lo stabile, prima i baroni della Scaletta e poi, a partire dal XVII secolo fino al 1883, i Brunaccini, principi di S. Teodoro. Furono questi ultimi ad ordinare nei vasti saloni, dalle volte dipinte a fresco, la suaccennata galleria di quadri, fra cui, per tacere delle opere di mano straniera, erano degnamente rappresentati i seguenti artisti messinesi: *Alfonso Rodriquez, Catalano l'Antico, Giovanni Fulco, Onofrio Gabriello, Alfonso Franco, G. Battista Quagliata, Agostino Scilla, Domenico Maroli, Andrea Suppa, Antonio Boya, Gaspare Camarda, Filippo Giannetto* e molti altri.

Ed è stata una grave iattura se verso la metà dello scorso secolo, quasi tutti codesti quadri siano andati venduti o miseramente dispersi.

È fuor di dubbio che la fondazione del palazzo Scaletta-Brunaccini rimonta al XVI secolo, se pure non anteriormente, giacchè, a prescindere da ogni argomento d'opportunità, è storicamente provato che in esso ebbe la sede la nobile Compagnia della Stella, destinata alla difesa cittadina³²⁰.

³²⁰ Nel corso del Settecento (1702) il Palazzo Brunaccini avrebbe ospitato il Conte di Tolosa, figlio naturale di Luigi XIV di Francia (cfr. Gaetano La Corte Cailler, *Il Palazzo e la Galleria Brunaccini*, «Archivio Storico Messinese», 3-4, 1902, p. 139), – durante il penultimo decennio del secolo, Johann Wolfgang von Goethe, «venuto da noi per osservar da vicino le fumanti rovine del 1783». *Messina prima e dopo il disastro* cit., pp. 270-271. L'opera in questione, stampata dall'editore Principato, ospitava al suo interno testi di Gaetano La Corte Cailler (beni artistici), di Rosario Pennisi (beni architettonici) e di Pietro Lombardo Pellegrino (condizioni sanitarie). Cfr. Massimo Lo Curzio, *Il recupero del patrimonio storico*, in *Messina, una città ricostruita. Materiali per lo studio di una realtà urbana*, Atti del seminario (Messina, 15 maggio 1982) a cura di G. Laura Di Leo e Massimo Lo Curzio, Bari 1985, p. 41. Sull'«architettura civile», la residenza aristocratica, e sul «tipo edilizio» più diffuso, adottato per il palazzo si veda: Salvatore Boscarino, *Introduzione al Barocco siciliano*, in *Centri e periferie del Barocco*, Corso Internazionale di alta cultura (22 ottobre-7 novembre 1987), Atti a cura di Gaetana Cantone [et al.], vol. III *Barocco mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di Maria Luisa Madonna, Lucia Trigilia, Roma 1992, pp. 13-16.



16. Palazzo Brunaccini, prospetto dopo il terremoto del 1908.
Messina, Archivio fotografico Museo Regionale

Gaetano La Corte Cailler, in un articolo interamente imperniato sulla Galleria Brunaccini precisa che molte delle «opere d'arte di pregio» vennero «ereditate dalla famiglia Marquett, la quale possedeva un ricco museo» nel già mentovato loro “*Paradiso*” – il «vastissimo palazzo» ubicato lungo la riviera del Faro.

Ed inoltre, non contentandosi e – fortunatamente per noi – non limitandosi a ricordare che l'*Almanacco per l'anno 1822* pubblicato a Messina dal tipografo Pappalardo, il quale inserendo un «elenco col numero di collocazione» delle pitture conservate in due delle sale del Palazzo Brunaccini metteva in rilievo «l'importanza generale d'una Galleria» e contribuiva di fatto «alla storia artistica del nostro paese», ben altrimenti lo poneva all'attenzione del lettore, ritrascrivendolo.

Cosicchè accanto al «Gesù Cristo trionfante al limbo [...] di Angelo Trivisani pittore romano», accanto al *Belisario* e a *Sant'Antonio da Padova* di Pietro da Cortona – e ancora – ai «Magi, che adorano l'infante Gesù» e alla «Cena di Faraone di Gerardo della notte», accanto a un *Noè* di Novelli, e a Placido Celi («La coronazione di spine, a lume di notte»), Rodriguez Minniti Scilla Gabrieli (e molti altri), nella «*Prima*» come nella «*Seconda Camera*» del Palazzo trovavano dimora ben quattro opere di Giovanni Battista Quagliata – e nessuna di queste era tra le menzionate dalle nostre fonti maggiori. Parte a tema religioso, parte no, esse erano: *Santa Maria Egiziaca*, *San Carlo Borromeo*, «I Baccanti», ed in ultimo «una tavola», non meglio precisata se non con l'indicazione del supporto prescelto³²¹.

³²¹ «Lord Davidson, ricco amatore inglese, tolse a Messina questi e molti altri lavori d'arte interessanti, e tutto andò ad arricchire le vaste collezioni straniere». Giovanni Battista Quagliata è passato dunque (anche) da Londra. Chissà che non lo si riincontri. Gaetano La Corte Cailler, *Il Palazzo e la Galleria Brunaccini* cit., pp. 139-142. Per la famiglia «Marchet, over Marquet» si veda: Filadelfo Mugnos, *Teatro genologico delle famiglie nobili, titolate, feudatarie, & antiche nobili, del fidelissimo Regno di Sicilia, viventi, & estinte*, parte seconda, Palermo 1655, pp. 105-107. Quanto poi alla Brunaccini,

Alle suddette presenze collezionistiche, del nostro pittore, va aggiunta quella segnalata recentemente da Stracuzzi-Lanuzza.

Nel loro intervento a quattro mani, o doppio intervento, le studiose documentano, e commentano l'inventario *post mortem* di Giovanni Antonino Minutoli (figlio di Giovanni Minutoli e Cornelia Di Giovanni e fratello di Andrea, autore delle *Memorie del Gran Priorato di Messina*, Messina 1699), barone di Callari e Buccarato, datato 20 dicembre 1714. E «non è peregrino» [...] credere che sulla «costituzione della quadreria, realizzata attraverso acquisti e lasciti nel corso del XVII secolo, abbia influito la parentela con il ceppo dei Di Giovanni attraverso la figura di Cornelia», figlia di Palmiero Di Giovanni, a sua volta «proprietaria di una piccola ma qualificata raccolta di dipinti»³²².

Ma per tornare all'inventario del Minutoli, le presenze artistiche registrano fra gli altri non solo Quagliata ma anche – per dirne alcuni: Barbalonga Rodriguez Brueghel, Giovanni Benedetto Castiglione (il Grechetto), Guercino Preti Reni; così come un «equilibrio numerico» di soggetti sacri e profani e una «preferenza accordata» al genere di paesaggio. Il nostro era l'artefice di una tela raffigurante un ritratto, di uno di casa Minutoli (*Ritratto di frate Giuseppe Minutoli cappuccino con "l'armi di casa Minutolo"*), unitamente ad un'altra – parimenti in cornice dorata – di un Santo (*Sant'Onofrio*)³²³.

Per continuare sul solco tracciato, e restare in tema famiglia Di Giovanni, la presenza in collezione di una copia da un'opera di Giovanni Battista Quagliata – «un quadro della *Natività* di nostro Signore di palmi 2 o 3 [...] copia di Quagliata»³²⁴ – ci ricorda, ulteriormente avvalorandola, che questa pratica non era affatto una novità. Nel corso del XVII secolo – infatti – la produzione

«famiglia antichissima, e celebre nella antica Republica Fiorentina», che «spiega per armi due bracci di Leoni d'oro in campo rosso», cfr. ancora una volta: Filadelfo Mugnos, *Teatro genologico delle famiglie illustri, nobili, feudatarie, et antiche* cit., parte terza, pp. CCXXV-CCXXVI.

³²² Rosaria Stracuzzi e Stefania Lanuzza, *Cultura Barocca e collezionismo a Messina. L'inventario post mortem di Giovanni Antonino Minutoli*, II. Stefania Lanuzza, *Preziosi, arredi e pitture del Barone di Callari. L'arte come status symbol a Messina tra Sei e Settecento*, in *U' ben s'impingua, se non si vaneggia. Per padre Fiorenzo Fiore*, a cura di Giuseppe Lipari, Messina 2015, p. 378. L'inventario *post mortem* di Giovanni Antonino Minutoli che qui viene dettagliatamente contestualizzato e analizzato è registrato nelle minute e ricopiato nei registri del notaio Nicolò Onorato Imperatrice, ASM, Fondo Notarile, 676, 309; 690, 102. Cfr. I. Rosaria Stracuzzi, *Da Antonio ad Antonino: vita morte e nessun miracolo della famiglia Minutoli dal XV al XVIII secolo*, in *U' ben s'impingua* cit., p. 357.

³²³ II. Stefania Lanuzza, *Preziosi, arredi e pitture del Barone di Callari* cit., pp. 385, 387, 395, 402. Come precisa la studiosa, a sua volta consultando il *Necrologio dei religiosi della provincia di Messina dei Frati Minori Cappuccini*, a cura di Candido Chichi, Messina 1985, il frate Cappuccino Giuseppe Minutoli da Randazzo, in «odore di santità», moriva a Nicosia nel 1622.

³²⁴ ASM, A.P. 18, Archivio Di Giovanni Zappata (1549-1731), *Inventario 1731*, c. 348v. Cfr. Sebastiano Di Bella, *Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII* cit., p. 86. In linea generale, «non tutti» i compilatori «furono così scrupolosi da registrare tale differenza nei loro elenchi»; tuttavia, proprio il caso della collezione Di Giovanni costituisce una significativa eccezione. E infatti «fra i più precisi sono da segnalare il Susinno con Filocamo e P. Cirino» nel 1731 – ovvero i redattori dell'inventario della collezione Di Giovanni. Sappiamo che «svariate copie» esistevano, appunto, in casa Di Giovanni (ma «non di tutte viene ricordato l'originale»): fra queste, tre copie da Caravaggio, una *Natività* da Morandi eseguita da Placido Celi, una *Venere e Marte con due amorini* (da Raffaello) del Riccio, e «tante altre». Ivi, pp. 67-68.

pittorica era «aumentata considerevolmente, con il moltiplicarsi dei generi, l'apprezzamento delle copie, la crescente richiesta di quadri devozionali e ritratti»³²⁵.

Così anche a Messina. Si pensi ad esempio, per le copie, al caso significativo della «gran tela in cui era dipinta la vergine e martire Cecilia, in atto di sedere dentro una stanza, dove suona un cembalo posto sul tavolino con angeli cantanti e putti che suonano altri strumenti» e che, come scrive Susinno, piacque talmente «che un Alonzo Rodriquez [...] non isdegnò replicarla»³²⁶.

Qualche ulteriore considerazione potrebbe farsi stavolta relativamente agli 'effetti'; ai contatti di Quagliata, più che con i collezionisti, con le loro collezioni. In proposito, Abbate considerava il fatto che su di lui, come del resto «sul Maroli» non mancarono certo di «influire anche le numerose opere di Mattia Preti che il principe Ruffo acquistava per la sua collezione»³²⁷; la qual cosa evidentemente non costituisce una novità in senso assoluto ma piuttosto la ratifica di una continuità di rapporti con Roma e l'ambiente di San Luca.

Il Preti insomma oltre (e prima) che a Ruffo piacque – lo abbiamo visto – ad Olimpia Maidalchini, la stessa Olimpia che gli procacciò la commissione per Sant'Andrea della Valle (cfr. nota 181).

Anche il maestro di Quagliata, del resto, incontrava certamente i gusti della più varia committenza messinese. Sarebbero sufficientemente eloquenti in tal senso le lettere che il cortonese rivolge a don Antonio Ruffo, datate marzo 1645 e 1650, o la *Storia di Agar* citata dalle fonti – di mano dello stesso; oppure ancora, la presenza in collezione di stampe dal Berrettini³²⁸.

Non avrebbe potuto essere altrimenti. È chiaro infatti, leggendo e comparando i diversi inventari che in particolar modo alcune figure di artisti operanti a Roma (quanti, per intenderci, migrando da San Luca andavano a 'occupare' variamente, tramite le loro opere, le gallerie dei maggiori edifici romani) erano evidentemente stati abili nel guadagnarsi, in una, fama e autorevolezza, commissioni e relativa presenza collezionistica anche altrove dalla città eterna... È il caso di Messina.

³²⁵ Paola Venturelli, *Mantova. Collezioni e collezionisti di oggetti sontuosi in pietre dure. Tra la corte e i cortigiani (XVI-XVII sec.): alcune riflessioni*, in *Il Seicento allo specchio. Le forme del potere nell'Italia spagnola: uomini, libri, strutture*, Atti del Convegno (Somma Lombardo, 6-8 settembre 2007) a cura di Cinzia Cremonini e Elena Riva, Roma 2011, p. 364.

³²⁶ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 150.

³²⁷ Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale* cit., IV, p. 167.

³²⁸ Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, «Bollettino d'arte», 1-2, 1916, pp. 44, 61; Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Pisa 2003, pp. XI, XVI, 63, 106, 138. E, dal canto loro, i collezionisti sapevano bene di dover 'puntare le mire' oltre che sui dipinti anche su altre forme d'arte come le incisioni. E questo fece, tra gli altri, egregiamente don Antonio Ruffo acquistando a Roma, nel 1669 «3 Gallerie in tre libri, cioè quella di Farnese, quella di Pamfilii e quella di Barbarini; le stampe di Salvatore Rosa grandi, e piccole di Nicolò Posino, e molti di Pietro di Cortona, et altri diversi con molti disegni antichi, tra quali vi sono alcuni del Buona Rota» – «un'occasione di documentazione e aggiornamento circa le maggiori collezioni contemporanee» (ivi, pp. XXXIII e 98; cfr. Maria Concetta Calabrese, *Nobiltà, mecenatismo e collezionismo a Messina nel XVII secolo. L'inventario di Antonio Ruffo, principe della Scaletta*, Catania 2000, p. 22).

Un ottimo esempio, ancora, è costituito dal *San Mercurio a cavallo* presente in collezione Adonnino (1708) e stimato in sommo grado dai Tancredi, padre e figlio, insieme a due Caravaggio, un Polidoro da Caravaggio e un Antonello³²⁹.

Se a Roma non era infrequente che proprio il Berrettini mettesse «a fuoco» il suo stile «veemente e impetuoso» anche in quelle commissioni che «il gusto attuale fa coincidere con opere “minori”» ma che in verità, piuttosto che «lavori “atipici”», debbono essere ritenuti la spina dorsale della produzione dell’epoca (secondo quanto precisava Fagiolo ribaltando la definizione datane in precedenza da Merz); fra questi «lavori “atipici” e “di genere”» – oltre ai paesaggi, ai quadri storici – Fagiolo rilanciava anche il «grande standardo a due facce» dipinto nel 1632 per la celebrazione della cessazione della peste, i modelli forniti per le arti decorative, le sagome delle cornici, le mazze cerimoniali e, ovviamente, i ritratti. Nel terzo decennio del secolo nasce a tutti gli effetti «un preciso filone» dell’attività di Pietro Berrettini, attività che pone quest’ultimo «accanto al Bernini all’origine stessa del ritratto barocco»; una «immagine della dignità e della carica del personaggio, ma anche una sottile indagine psicologica: “parlante”»³³⁰.

È il tempo in cui i ‘venti’ di committenza di oltre confine (Spagna, Francia) hanno a ogni modo avuto il merito di contribuire, ma non sempre di determinare ora il maggior successo, ora magari l’insuccesso – comunque almeno in parte lo scardinamento di rigidità di generi peninsulari.

Tra le opere a noi oggi del tutto ignote di Quagliata, c’erano – appunto – anche dei ritratti. A darne notizia, il peritissimo Susinno.

«Per dire di qual valore sieno i ritratti di questo pittore basterà solamente riferire li seguenti, come li più singolari, cioè notar Bartolo Buglio seniore ed un altro in meza figura del celeberrimo medico Pietro Castello romano, figlio di Francesco Castello pittore»³³¹.

I ritratti non erano certo un genere di secondario interesse neanche a Messina se si pensa che, oltre a quelli menzionati negli inventari, e agli altri ricordati da Susinno, molti ancora se ne sarebbero potuti, o se ne potrebbero tuttora aggiungere³³². Alla base di ciò sta il fatto, indiscutibile, che (anche)

³²⁹ Cfr. Sebastiano Di Bella, *Collezioni messinesi della prima metà del '700* cit., pp. 14, 22.

³³⁰ Così Fagiolo dipinge la personalità artistica del cortonese sulla falsariga di Lione Pascoli; cfr. Maurizio Fagiolo dell’Arco, *Pietro da Cortona e i “cortoneschi”* cit., pp. 33-35. Lo studioso recupera la definizione di lavori “atipici” datane da Jörg Martin Merz («Ricordo che J. M. Merz» – scrive Fagiolo – «nel capitolo V del suo lavoro sull’attività giovanile di Pietro da Cortona») parla di «lavori “atipici” del suo pittore, includendo in questa bizzarra categoria i ritratti, i paesaggi, i quadri storici. Una eresia, almeno per chi sia abituato a leggere [...] gli inventari dell’epoca») ma ne ridisegna anche il significato, capovolgendolo.

³³¹ Francesco Susinno, *Le Vite de’ Pittori Messinesi* cit., p. 195. Così, grazie all’incrocio di due tipi di fonti, quella più stringentemente documentaria (l’atto notarile) e l’altra – che è un brano di letteratura storica (per dirla con Giovanna Perini) – ovvero la testimonianza di Francesco Susinno, il fondale della storia restituisce... un altro relitto del vascello. Il “notar Bartolo Buglio seniore”, che il 24 dicembre del 1645 sposava Flavia e Giovanni Battista Quagliata, veniva evidentemente da quest’ultimo anche ritratto (cfr. nota 136). Che il dipinto di Bartolomeo Buglio fosse da situarsi in prossimità del matrimonio stesso?

³³² Ricordiamo, a scopo esemplificativo, che anche Barbalonga dovette eseguirne parecchi: per i Bisignano e per gli Stagno (cfr. Luigi Hyerace, *Sull’attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti* cit., s.p.; Sebastiano Di Bella,

le famiglie messinesi (come è stato a ragione osservato per i Minutoli) «tengono molto alla memoria delle proprie origini e all'autocelebrazione, pertanto» di buon grado «promuovono la ritrattistica»³³³.

Vero infine che, ancora una volta, anche nel caso di Messina è senz'altro da riconsiderare e valutare il peso e la centralità di quanto è stato scritto a proposito delle vicende collezionistiche di altre città italiane d'età moderna. E cioè: come è vero che dal tempo della «visita ad Augusta» di Tiziano (1548) la progressiva «accumulazione senza precedenti» di suoi capolavori nelle collezioni reali di Spagna e la «profonda influenza» di quei quadri sui «pittori successivi che poterono studiarli, in particolare Velázquez e Rubens, avrebbe avuto «conseguenze del massimo rilievo», è vero altrettanto che

la collezione spagnola stessa costituì un modello per il Seicento e oltre, stimolando regnanti e cortigiani ad accumulare grandi gallerie traboccanti di quadri dello stesso tipo – capolavori alla maniera di Tiziano, con forte enfasi sui temi mitologici e la ritrattistica. L'opera di Tiziano per gli Asburgo impose dunque dei criteri di eccellenza che non sono mai stati del tutto superati³³⁴.

Collezioni messinesi del '600 cit., p. 36), e così anche Agostino Scilla (cfr. Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'inventario di Antonio Ruffo* cit., p. 143). Giovanni Di Giovanni, poi, il Gran Priore dell'Ordine Gerosolimitano volle che fosse Mattia Preti a effigiarlo, eternarlo. In pratica non vi era collezione che non ospitasse al suo interno ritratti dei suoi proprietari, ritratti di antenati e ritratti di famiglia – individuali o meno (Sebastiano Di Bella, *Collezioni messinesi del '600* cit., pp. 13, 30). Ricca di ritratti era, ancora una volta, la raccolta Di Giovanni: oltre a quelli «sparsi nella collezione singolarmente gli inventari ne citano un gruppo di sei, eseguiti dallo specialista Pio Fabio Paolini. In tali ritratti i personaggi assumevano il ruolo che socialmente competeva loro non solo quindi si facevano raffigurare in piedi, a mezzafigura, a cavallo, vestiti “alla francese” o “alla spagnola”, ma anche vestiti “d'armi bianche”, con l'uniforme di Cavaliere della Stella, come avevano fatto Marcello e Desio Cirino (inv. 1739), o mentre ottengono particolari privilegi dal re, come avevano fatto Ferrante e Nicoletta Inga». *Idem, Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII* cit., pp. 41-42. Su questo argomento, e su questo genere, anche a Messina «di antica tradizione», cfr. ancora: *ivi*, pp. 40-43.

³³³ II. Stefania Lanuzza, *Preziosi, arredi e pitture del Barone di Callari* cit., p. 385. Il 'sottoinsieme' ritratto, e sue applicazioni, rappresenta fra l'altro un'ottima cartina di tornasole adoperabile, più in generale, per spiegare il funzionamento e gli usi che di esso venivano previsti a livello di 'insieme', di raccolta: la collezione. È infatti durante il Seicento, quando la parola collezione è usata per la prima volta, che «le raccolte emergono chiaramente come uno degli strumenti d'affermazione del potere e del prestigio di una famiglia e si assiste alla crescente strutturazione dei mercati aventi come oggetto lo scambio di beni d'arte, con il prevalere della “merce-quadro”». Culto della memoria e delle proprie origini, autocelebrazione, moda, «passione collezionistica» per i dipinti; «sta per nascere il fenomeno della quadreria». Paola Venturelli, *Mantova. Collezioni e collezionisti di oggetti sontuosi in pietre dure. Tra la corte e i cortigiani (XVI-XVII sec.)* cit., pp. 356, 364.

³³⁴ Charles Hope, *La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo*, In *Venezia e la Spagna*, Milano 1988, p. 72. Il principale mezzo di divulgazione figurativa dell'epoca, poi, l'incisione di traduzione contribuì senz'altro – in giro per il mondo, a trasmettere lo stile le iconografie e le invenzioni elaborate da Tiziano; a farsene portavoce, un artista olandese che a lui si legò in stretto sodalizio diffondendo la conoscenza dell'opera del grande italiano (ma non di lui solamente): penso a Cornelis Cort (Hoorn o Edam, 1533 o 1536 – Roma 1578), pittore e incisore, specialista dell'intaglio a bulino. Ci si renderà conto di ciò sfogliando il suo vastissimo catalogo che spazia da Tiziano a Raffaello, da Michelangelo a Zuccari, Barocci, Vasari, Andrea del Sarto... Manfred Sellink, *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700. Cornelis Cort*, part I-II-III, Rotterdam 2000; cfr. *Arti minori*, prolusioni di Liana Castelfranchi Vegas e Cinzia Piglione, dizionario a cura di Cinzia Piglione e Francesca Tasso, Milano 2000, s.v.

3.1 Quagliata per don Giovanni d'Austria junior

Il Palazzo reale di Messina veniva descritto da uno di quei cavalieri i quali, sul finire del secolo XVI, *arma cum libris commutaverunt*.

Vicino all'Arsenal vecchio è il Palazzo Reale, il quale hà la prima bandiera tra le fortezze Regie del Regno, & il primato, rifatto da' Rè Normanni, se ben prima struttura d'Orione, & ampliato & abbellito da Federigo II d'Aragona, si come ancora si legge in quei versi scritti nel muro vecchio della facciata antica di questo tenore.

Regia sum Regum studijs fundata piorum

Aequoreum lustrandum sinum, littusque; decorum

Exhibuit formam, quam cernis nunc Fridericus

Rex pius, eximius summæ virtutis amicus.

Annis vicenis, Millenis, cumque trecentis

Et nono Domini.

Et hoggi si vede in buona parte rimbellito & ampliato con superba struttura, cominciata da Don Garzia di Toledo, seguita dal Marchese di Pescara, dal Duca di Terranuova, & finalmente dal Marchese di Briatico Stradigò di Messina & Presidente del Regno. Et quando c'havrà il suo debito finimento, senza contradizione sarà la più bella machina tra le altre belle che siano in Europa; & al presente avvanzar la ponno di finito ornamento, ma non di grandezza, nè di sito, posto essendo nel lito d'un porto così famoso & notabile [...]. In somma questo Palazzo ne' quattro canti hà d'havere quattro torri, fiancheggiate con quattro loggie, & quattro saloni grandi col giusto ripartimento di diversi appartamenti, oltre le molte stanze di sopra, & nel mezo, & da basso ripartite ad usi diversi per i negozij in tutti Tribunali, & per gli alloggiamenti de' Cortegiani del Vicerè. Vedesi finita la prospettiva verso il porto, risguardevole per la vaghezza & ricchezza de gl'intagli delle loggie, balconi, & porte, tra le quali singolare è la porta di mezo di marmi negri & bianchi, & del fenestrone marmoreo di somma vaghezza³³⁵.

Ancora, oltre un secolo dopo, Gallo riannodava a un tempo le celebrazioni la storia e le descrizioni della «Reale abitazione»; nei giorni fausti, come in quelli infausti.

Situata nell'ultima curvità del Porto; struttura al dir dei nostri Storici di Orione, quivi eretta non solo per custodia del Porto, e per comodo del Mare vicino, ma pur anche per delizia delle Persone Reali; posciacchè pochi siti si ritrovano al Mondo, che ugual prospettiva, o più vaga, ed amena aver possano. Ergevasi essa con la struttura di tre fortissime Torri in faccia al Mare, ed altrettante nella parte posteriore, e questa fu sempre la principal Fortezza non solo di Messina, ma (nel tempo, in cui la Sicilia fu sotto la Signoria di un solo Regnante) anche del Regno tutto; il di cui Stendardo ebbe sempre il primo luogo sopra tutti gli altri dell'Isola. [...]

³³⁵ Giuseppe Buonfiglio Costanzo, *Messina città nobilissima* cit., pp. 69-70.

Nel tempo poi della Peste sofferta nel 1743, siasi per il gran Terremoto, che sortì in Febbrajo dello stesso anno, siasi per il saccheggio, che vi diedero li Soldati per provvedersi di legna da far fuoco, rovinò il tetto della gran Sala, con molto dolore degli afflitti Cittadini³³⁶.



17. E. J. N. de Ghendt, *Vuë de la Place de Messine avec une partie du port et du Palais des Vice-Roi*. In: J. C. R. de Saint-Non, *Voyage pittoresque*, vol. IV, Paris 1785. BRUM, ID18

Come a Giovanni Angelo Montorsoli, a Messina architetto del Senato dal 1547 al 1557, era stato affidato il compito di «vivificare» lo spazio prospiciente il Duomo (fontana di Orione) e l'«anfiteatro del porto» (fontana del Nettuno) in tal modo sottolineando «due luoghi eminenti» della vita cittadina, il «centro spirituale» e quello della «prosperità materiale», al Calamech – dal 1565 al 1588 architetto del Senato – veniva chiesto di collegare il Duomo al Palazzo reale (da lui stesso «rinnovato nel più moderno gusto tardo manieristico»); con questo fine viene progettata la via Austria.

Nel 1591, la città dello Stretto ottiene infatti un ambito riconoscimento:

a totale appagamento dell'orgoglio municipale veniva concesso a Messina il diritto di ospitare la sede vicereale per un periodo di tempo pari a quello di Palermo. In pratica ogni Viceré avrebbe dovuto trascorrere tre dei sei anni di carica a Messina e tre a Palermo. [...]

Naturalmente non si può non riflettere sul fatto che il collegamento, tramite la via Austria, fra il Duomo e il nuovo grandioso palazzo reale veniva condotto a termine pochissimi anni prima che Messina ottenesse il ricordato privilegio di ospitare la sede vicereale. Questa precisa ambizione, per il conseguimento della quale la diplomazia cittadina da tempo operava, spiega l'impegno posto nella ristrutturazione urbanistica, e la decisione con la quale, a tal fine, non si esitò a distruggere importanti edifici, quali gli antichi magazzini

³³⁶ Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., pp. 270 e 273.

comunali, a sventrare l'intero quartiere degli Amalfitani, ed a demolire persino parte del palazzo arcivescovile. Il Senato gurdava lontano e si teneva al passo con le più moderne concezioni urbanistiche. [...] Finalmente, per ordine del Viceré Emanuele Filiberto di Savoia, fra il 1622 e il 1624, Simone Gulli realizza la celebre sistemazione degli edifici prospicienti la vasta banchina del porto: è la cosiddetta «Palazzata», o come poeticamente si disse allora a Messina «il gran teatro della marina»³³⁷.

I rapporti tra don Giovanni d'Austria jr e l'Innocenzo X, papa in età moderna per eccellenza dalla «actitud política prohispana»³³⁸ spiegano in risalita, all'inverso e in 'controsenso' i rapporti tra Giovanni Quagliata (et al.) e Roma, Innocenzo X, e suoi. Confermano inoltre e sostanziano, in prima istanza stavolta, una familiarità – intercorsa, tra la Messina di Quagliata e il re «di sempre gloriosa ricordanza»³³⁹ (Filippo IV); tra i messinesi ed il figlio di questi, viceré loro, di Casa d'Austria (lieti di vederlo, a suo tempo, contagiato dalle «amenità» dell'isola: tra queste, la pesca del pescespada, decantata da Strabone, stava certo a emblema di una antica intesa e veniva evocata da Gallo addirittura in avvio d'opera, nell'*Apparato agli Annali*)³⁴⁰; tra il nostro – infine e, ancora una volta, Juan José (con cui strinse “amistà”... Vedi oltre).

Come da parte spagnola è stato già scritto, infatti, era cosa

obligatoria e inexcusable la residencia de la corte en Mesina durante la mitad de cada trienio que duraba el virreinato. Por este motivo en el primer año del virreinato se fijó su residencia en la ciudad portuaria y sedera

³³⁷ Alessandro Marabottini, *Arte, architettura e urbanistica a Messina prima e dopo la rivolta antispannola*, in *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo* cit., pp. 416-418. Sui disegni di Juvarra per il Palazzo reale vedi, ivi, p. 442.

³³⁸ Elvira González Asenjo, *Don Juan José de Austria y las artes 1629-1679*, Madrid 2005, p. 110. Il papa che, nel 1644 – lo stesso anno della sua salita al soglio pontificio – e congiuntamente a un decreto di Filippo IV, emanava (il 3 dicembre) una bolla per mezzo della quale veniva stabilito che don Juan avrebbe sostituito il genovese Giannettino Doria nell'affidamento dell'incarico di abate e perpetuo commendatario della Chiesa della Magione, o della Santissima Trinità, in Palermo; ancora, il papa che nel '47 avrebbe fatto tutto quanto in suo potere affinché il Viceré «pasase a manos de don Juan» (ivi, pp. 54 e 138); il papa che, per poco non ancora tale «benedisse» in veste di monsignore «l'abito monacale» della madre di don Juan, «la Calderona». (L'attrice María Inés Calderón, specchio per nulla difforme di altrettante vite, in ombra in luce, di uomini e donne, a cui in verità «se [...] ordenó ingresar en el monasterio benedictino de San Juan Bautista en Valfermoso de las Monjas, Guadalajara»; ed il miglior commento restano oggi, ancora una volta, le pagine dei capitoli IX e X del capolavoro manzoniano. Cfr. <http://www.artehistoria.com/v2/personajes/10457.htm>). N. N. [Gregorio Leti], *La vita di Don Giovanni d'Austria figlio naturale di Filippo IV Rè di Spagna*, Colonia 1686, p. 5.

³³⁹ Cajo Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 65.

³⁴⁰ L'annalista, anche rifacendosi alle *Notizie istoriche della città di Messina* di Placido Reina, scrive: «Concorre a rendere delizioso il sito della Città la campagna non solo per l'amenità delle Ville», ma altresì «per le cacciagioni così di selvaggine, come de' volatili», parte delle quali nei «pantani situati nel braccio del Peloro [...]». Ivi appunto il Principe Filiberto di Savoia, ed il Principe D. Gio. d'Austria, figlio di Filippo IV nel tempo che governarono la Sicilia ritrovarono i loro divertimenti. Dalla caccia fò passaggio alla pesca. [...] È vaga sopra ogni altra quella del Pesce-Spada descritta da tanti celebri Autori, ch'è stata la delizia de' Principi, quali in questa marittima caccia armati di fucina, ovvero freccia sulla prora di piccolo legno colle proprie mani sollazzarsi an voluto, siccome il Principe D. Gio. d'Austria nominato pocanzi». Cajo Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 5. Cfr. Giuseppe Buonfiglio Costanzo, *Messina città nobilissima* cit., p. 4. Si vedano poi: Giuseppe Arenaprino di Montechiaro, *Don Giovanni d'Austria e la pesca del pescespada in Messina*, Messina 1904 (che pubblica una serie di biglietti inediti sull'argomento, di missive, autografe o meno, inviate in tempi diversi da don Giovanni Giuseppe ad Antonio Ruffo); e Gaetano Oliva, *Don Giovanni d'Austria II e la pesca del pescespada in Messina*, «Archivio Storico Messinese», 1-2, 1904, p. 177.

de Mesina, donde tuvo tiempo de desarrollar su faceta de mecenas de las artes, protegiendo al pintor y arquitecto Giovanni Battista Quagliata [...].

Es cierto, conviene tener en cuenta que don Juan era un gran aficionado a asistir al obrador de los pintores con los que se relacionaba, como ya hemos visto en Sicilia con Quagliata y veremos posteriormente en su etapa Zaragozana con Jusepe Martínez³⁴¹.

Ogni cosa, racchiusa in quel “mecenas de las artes”, o altrimenti detto “strinse fortunatamente Giovanni servitù”... e testimoniato da Susinno, come segue:



18. José de Ribera, *Don Giovanni d'Austria a cavallo* (1648).
Londra, British Museum

A' 27 settembre del 1648 comparve in Messina il serenissimo don Giovanni di Austria colla carica di generale del mare, quindi a' 28 di dicembre passò al possesso di capitan generale e viceré in questo regno di Sicilia. [...] Strinse fortunatamente Giovanni servitù col medesimo, perché dilettavasi quell'altezza di disegnare e dipignere. Ella ben tosto ordinò che si dipignesse una galeria del reggio palazzo. In essa colori il nostro Giovanni alcune favole delle metamorfosi ovidiane, nel proseguimento di questo lavoro ottenne molte grazie il pittore, per le quali non poco frutto raccogliea. Nelle stesse storie fatte a fresco anche lo viceré medesimo dipigneva campi ed altre picciole cose. E siccome ad Apelle chinavasi Alessandro il Grande a pigliarle il caduto pennello, altresì un figlio dello iberò monarca chinossi a raccogliere da terra il pennello caduto dalle mani di Giovanni. Era tale la stima che faceva quell'altezza del suo raro talento, che tirossi gl'occhi di tutta la città, non senza tormento degl'invidi, che mal volentieri soffrono di vedere i virtuosi sollevati ad elevata fortuna³⁴².

³⁴¹ Elvira González Asenjo, *Don Juan José de Austria y las artes* cit., pp. 102, 262.

³⁴² Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 191-192. E quindi, sappiamo da Susinno, “nelle stesse storie fatte a fresco anche lo viceré medesimo dipigneva campi ed altre picciole cose”. «*Discípulo y maestro*». González Asenjo interviene oggi a convalidare, e ampliare, le notizie sul viceré-pittore: «Efectivamente don Juan de Austria, tal y como refiere Juanini [1685], debió de tomar los pinceles para pintar al fresco y también al óleo, puesto que contamos con otras

La decodifica della falsariga pliniana, da sola, non basterebbe a comprendere e contestualizzare il parallelismo sottile, sotteso del coltissimo nostro biografo.

Per comprenderlo vogliamo e dobbiamo appellarci senza indugi alla Spagna – di oggi. Ed infatti bisogna ricordare che non di rado i discorsi accademici amavano soffermarsi su di un altro Asburgo che prima di Giovanni Giuseppe “chinossi a raccogliere da terra il pennello caduto” al pittore: il monarca era Carlo V e l’artista, ancora una volta, Tiziano³⁴³.

Susinno, che dell’“uomo manieroso e di gratissimo tratto” (cfr. nota nota 13) aveva già narrato più sopra, fissava nuovamente il suo campione a un nuovo parallelismo da ricondursi sempre alla Corona – e ancora più esplicito questa volta:

Un Pietro Paolo Rubens a tal segno stimato dal cattolico re Filippo IV, che mandollo ambasciadore allo anglicano monarca, il quale appena vedutolo, levossi la spada dal fianco e l’anello dal dito, e glieli presentò in dono e creollo cavaliere. Ritornato in Ispagna colla impresa riuscita, fu dichiarato da quel sovrano suo famigliare, coll’onore della chiave d’oro, e quindi con trenta mila scudi rimandollo alla patria, la quale incontanente lo qualificò col titolo di segretario e consigliere di Stato. Viddesi a’ nostri tempi in Messina Giovanni Quagliata, uomo manieroso e di gratissimo tratto, ch’ebbe in sorte come dipintore strignere amistà col serenissimo don Giovanni di Austria, allor viceré di Sicilia, per la cui protezione rese chiara non solo la sua patria, ma altresì la professione pittoresca³⁴⁴.

Parallelismo biografico (che mira a tratteggiare i connotati di un “manieroso” dipintore messinese nel suo abito – che se non era esplicitamente quello di un diplomatico – certamente era

referencias literarias que adjudican a la mano de Su Alteza una serie de obras en estas especialidades. De hecho, al menos en una ocasión el príncipe parece que pintó al fresco, puesto que, como ya vimos en Mesina [...], colaboró con el pintor Giovanni Battista Quagliata en la decoración mitológica al fresco de la galería del hoy perdido Palazzo Reale». Cfr. Elvira González Asenjo, *Don Juan José de Austria y las artes* cit., pp. 262, 485.

³⁴³ «Siccome lessi, che il gran Carlo Quinto, di sempre gloriosa memoria, fece più volte ascendere sull’aureo suo Cocchio il famosissimo Tiziano, ordinando a’ Principi, ed a’ Ministri dell’augusto Trono, che a lui cedessero la precedenza; e non di rado visitandolo allorchè intento stava al dipingere, fu più volte veduto umiliare la sublime maestevol destra, di tanti Scettri impugnatrice, a levar di terra il pennello per forte cadutogli, ed a lui porgerlo; e finalmente trovai che, nell’ordinarlo Cavaliere, volle cingergli con le auguste mani la propria spada, che tante, e sì diverse, e sì gloriose palme riportate avea». *Discorso accademico sopra lo stesso argomento del sig. canonico Gian Battista Mignani in Nuova raccolta di varie, e scelte orazioni*, tomo IV *Discorsi sopra varj argomenti*, Venezia 1754, p. 148; il *Discorso*, come i due immediatamente precedenti, riguardava l’*eccellenza delle tre nobili e belle arti, Pittura, Scultura, e Architettura*. Il Vecellio infatti, come eloquentemente documenta il famoso *Autoritratto* del Prado (1562 o dopo, olio su tela, 86×65 cm), si raffigurò – eternandosi – all’età di circa settant’anni proprio mentre reca al collo una collana d’oro, la stessa che «lo qualifica come cavaliere dell’*Espuela de Oro*» e stringe in mano il pennello «allusione alla nomina di pittore ufficiale di Carlo V, avvenuta nel 1533». Cfr. Museo Nacional del Prado, *La Guía del Prado* cit., p. 269.

³⁴⁴ Francesco Susinno, *Le Vite de’ Pittori Messinesi* cit., p. 188. Peter Paul Rubens essendo stato, oltre che pittore, anche uomo di corte e diplomatico, in tale veste egli infatti era giunto anche in Spagna – tra il 1628 e il 1629 – collocando la sua attività nel quadro dei negoziati di pace con l’Inghilterra. Si aggiunga che all’artista, dopo il ritorno in patria, furono dal re di Spagna commissionate numerosissime opere per l’Alcazar di Madrid, il Buen Retiro e la Torre de la Parada. Cfr. Museo Nacional del Prado, *La Guía del Prado* cit., p. 360.

quello di un familiare e uomo di corte), nelle parole di un “intendente” quale era Susinno, va sempre bene inteso: come parallelismo di arte, e di stile.

Il biografo lo precisa: il nostro Quagliata, del viceré don Giovanni Giuseppe d’Austria in Sicilia artista prediletto («al que dispensó una especial protección»³⁴⁵), ottiene “ben tosto” la commissione per la “galeria del reggio palazzo” con le *Metamorfosi* di Ovidio.

Susinno annota, in questa circostanza, anche le date dei pagamenti: giugno 1651 e novembre 1654. È probabile che il nostro Quagliata avesse ottenuto il prestigioso incarico all’abside del Duomo mentre ancora lavorava per il viceré, a un tema profano.

[A Giovanni Quagliata fu pagata] la somma di scudi trecento quaranta, compimento di scudi mille novanta, come vedesi per due lettere emanate per la regal segreteria, una sotto li 29 giugno 1651, e l’altra a’ 27 novembre 1654.

Ripigliò dunque Giovanni più spirito nella calca delle grandi occasioni, che il volere a puntino ridire non finirebbersi giammai. Il senato di Messina, che si dipignesse la gran tribuna della Madre Chiesa al di sotto del mosaico, per adorno maggiore della sua cappella della sagra lettera³⁴⁶.

Sappiamo che il Palazzo reale, gravemente danneggiato in seguito al terremoto del 1783, venne «demolito definitivamente intorno al 1849»³⁴⁷.

Ma a quelle date le *Metamorfosi* erano probabilmente già un ricordo, più o meno lontano; stando alla testimonianza oculare di Gallo infatti, e congiuntamente alla precisazione di Susinno che per gli affreschi in questione fa riferimento alla «Galeria di ordine»³⁴⁸, nel Palazzo “rovinò” proprio “il tetto della gran Sala” (vedi nota 336) – in una per il terremoto e per il saccheggio del ’43 – ed è altamente probabile che le pitture del Quagliata andarono perdute già in quella circostanza.

Nessuno mi pare, finora, abbia azzardato un recupero, cauto ipotetico e anche solo per via indiretta, del programma iconografico studiato da Quagliata per le *Metamorfosi* richieste da don Giovanni in Messina.

De Gennaro e Molonia ritengono gli affreschi in questione perduti già alla fine del XVII secolo³⁴⁹. Dà quanto meno da pensare ove non scoraggi, in effetti, la totale assenza di notazioni ecfrastiche (più o meno esplicite e dirette) sul ciclo in questione da parte di Susinno; incoraggiano

³⁴⁵ Cfr. ancora una volta Elvira González Asenjo, *Don Juan José de Austria y las artes* cit., pp. 122-124.

³⁴⁶ Francesco Susinno, *Le Vite de’ Pittori Messinesi* cit., pp. 192-193.

³⁴⁷ Domenica Sutura, *L’iconografia del Palazzo Reale di Messina*, «Lexicon: Storie e architettura in Sicilia», *Messina tra Seicento e Settecento*, I, 2005, p. 55.

³⁴⁸ Francesco Susinno, *Le Vite de’ Pittori Messinesi* cit., p. 192.

³⁴⁹ Cfr. Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., pp. 31 e 37; Giovanni Molonia, *Giovan Battista Quagliata*, in *Dal Golfo allo Stretto: itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, a cura di Gioacchino Barbera e Nicola Spinosa, Napoli 2004, p. 86.

invece – indirettamente – alcune labili piste e tracce disseminate fra volumi ed inventari. Fra queste, Caio Domenico Gallo.

Si badi, non il Gallo più noto – quello degli *Annali*, bensì l'autore di un'opera inedita: le *Metamorfosi di Ovidiu Nasuni in lingua siciliana-missinisa* (1763-1765). L'opera, manoscritta, si conserva oggi presso la Biblioteca Regionale Universitaria Giacomo Longo di Messina (BRUM, ms. F.N. 28), e possiede un interessantissimo corredo di illustrazioni (prive tuttavia di firma e di data).



19 e 20. *Pan e Siringa; Bacco*. In: C. D. Gallo, *Metamorfosi di Ovidiu Nasuni in lingua siciliana-missinisa*. BRUM, F.N. 28

Sono questi disegni stati realizzati appositamente per le *Metamorfosi di Ovidiu Nasuni*?

Nessuna indicazione relativa al loro autore è contenuta nel manoscritto *Metamorfosi di Ovidiu* di Caio Domenico Gallo. Ci soccorre tuttavia un saggio di Gaetano La Corte Cailler del 1912 in cui, oltre ad essere precisati i tempi («marzo 1763»), la provenienza («il dotto Prof. Letterio Lizio-Bruno, nostro concittadino, acquistava in Messina un grosso volume in folio»), la descrizione («contenente» le *Metamorfosi*, la *Batrachomyomachia*, «ventotto *Ottave di Andrea Gallo*»), due «pregevoli disegni» da Houël «coloriti» da Andrea), lo studioso rende conto di ben 14 «incisioni antiche, annesse al volume» – fra queste: «Apollo che uccide il Pitone (dal dipinto del Domenichino); [...] Giove e Giunone (disegno e incisione di J. Le Pautre); [...] Apollo fa scorticare Marsia (disegno di Pietro dei Nobili); [...] Adone e Venere (disegno di Giovanni Battista Leonardi)» – e di ben 17 disegni.

I tre – dei diciassette disegni che, secondo quanto riferisce La Corte Cailler andrebbero ascritti alla mano di Andrea («di essi tre sono di Andrea»), eccoli: «la favola del Dio Pane con Mercurio e la Ninfa Ziringa; [...] Bacco; [...] Perseo ed Andromeda»³⁵⁰.

³⁵⁰ Gaetano La Corte Cailler, *Un manoscritto inedito di Caio Domenico Gallo*, «Archivio Storico Messinese», 1909-1912 (stampa 1912), pp. 262-263, 265-266. Utilissimo per conoscere la storia e l'originaria consistenza del manoscritto, il saggio non può oggi, purtroppo, renderci conto di cosa sia occorso alle *Metamorfosi di Ovidiu* in tempi successivi alla

Proviamo dunque a osservarli con l'intento di ricercarvi sparse tracce di un gusto, prove di interesse diffuso per un soggetto affrontato – fra' primi a Messina – proprio da Quagliata, frescante a Palazzo reale.

Anche se non ci è più concesso stabilire paragoni formali tra i disegni in questione e gli affreschi delle *Metamorfosi* di Giovanni Battista per studiarne i rapporti che sussistettero, o meno – perduti e ignoti essendo malauguratamente i secondi («su questo lembo di terra incantevole e funesto»³⁵¹), è questa in ogni caso una via che può permetterci di riascoltare echi messinesi del nostro all'altezza del '48.

I disegni di *Ovidiu*, in definitiva, “sono (tutti) di Andrea”, tutti del XVIII secolo – oppure piuttosto provengono dalla collezione di Andrea, Gallo?³⁵²

Dal soggetto mitologico, al tema sacro (*Beatificazione di Sant'Alberto, Predicazione di San Paolo, Ambasceria dei Messinesi alla Vergine, Martirio di San Placido e compagni*; cfr. più oltre, alla nota 369) ideato per un pubblico più vasto ed eterogeneo Quagliata muove – verosimilmente senza soluzione di continuità. Di tempi, d'ispirazione, di qualità raggiunte, ma soprattutto: di tecnica di realizzazione; l'affresco.

Ma prima di approdare al tema sacro, e dunque in Cattedrale, soffermiamoci ancora un poco su quel che poterono forse vedere i contemporanei a Palazzo reale, a chiusura di lavori.

Per le “favole delle metamorfosi ovidiane” colorite dal “nostro Giovanni”, si rintracciano ancora a Messina degli indizi interessanti che ci riportano allo stesso soggetto (o a soggetto affine, ‘gemellato’).

La prima di queste tracce che ci sono giunte è costituita da una presenza – un dipinto: un «Consiglio degli Dei» di due palmi e undici onces di altezza per due palmi e tre onces di larghezza – così come compare nell'*Elenco 31 agosto 1898 (Museo Civico Peloritano)* conservato al Museo Regionale, tra i «quadri provenienti dall'eredità Subba».

Ancora, sempre nell'*Elenco 31 agosto 1898 (Museo Civico Peloritano)* è ricordata una «Venere ed Amore, 5 palmi per 3, secolo XVII»³⁵³.

data in cui scrive lo studioso (da un'osservazione diretta si evince infatti che diverse sparizioni debbono essere occorse in seguito al manoscritto). Su Andrea Gallo (Messina 1734 – ivi 1814), il figlio di Cajo Domenico e di Angela Inga e Cannata, su Andrea Gallo l'antiquario e lo studioso dai «molteplici interessi» e dalla «monumentale produzione scritta», sull'erudito ed il collezionista dagli «interessi eccentrici» si veda: Luigi Giacobbe, *L'antiquario al tavolino. Andrea Gallo e la formazione di una Wunderkammer nella Sicilia del Settecento*, Messina 2010, pp. 65, 85.

³⁵¹ Gaetano La Corte Cailler, *Un manoscritto inedito di Cajo Domenico Gallo* cit., p. 268.

³⁵² I dubbi, le ragionevoli perplessità sono da intendersi non solamente relativamente alle cronologie dei disegni, che indurrebbero a pensare a una retrodatazione (XVII secolo), ma anche relativamente al loro artefice. Per farsi un'idea puntuale dello stile grafico di Andrea Gallo si potranno utilmente osservare infatti quegli *Dei di Sicilia*, disegni autografi di Gallo junior conservati presso la Biblioteca Regionale Universitaria Giacomo Longo di Messina, anch'essi provenienti dalla collezione Lizio-Bruno. Cfr. BRUM, F.N. 286. In proposito, si veda: il *Catalogo dei manoscritti del Fondo Nuovo della Biblioteca Regionale di Messina*, a cura di Anna Maria Sgrò, Messina 1996, pp. 113-115.

³⁵³ Museo Regionale di Messina, *Elenco 31 agosto 1898 (Museo Civico Peloritano)*, pp. 7 e 17.

Un altro (?) *Convito degli dei* compare poi in collezione Di Giovanni; e con esso, figurano altre opere di carattere mitologico; tra queste – e qui è proprio il caso di ricordarlo: *Ganimede* di Tiziano Vecellio, *Caduta di Fetonte* di Minniti, *Bagno di Diana*, *La fucina di Vulcano*, *Pallade*.

Secondo quanto riferisce il prezioso studio condotto da Grassi sull'inventario Di Giovanni (1731), ben «dieci» ritratti «della famiglia Austria» era possibile annoverare in collezione. La qual cosa non manca di rivelarsi anche per le nostre indagini una fonte di notevolissimo interesse³⁵⁴.

Di nuovo, un *Deorum Concilium* compare fra le stampe del Museo Regionale; e stavolta si tratta degli affreschi Borghese dipinti da Lanfranco («artista moderno e audace per antonomasia»), successivamente incisi da Pietro Aquila e editi da Giovanni Giacomo De Rossi, le cui cronologie oscillano tra il 1650 ed il 1699³⁵⁵.

Molto probabilmente esso è da identificarsi con quel fascicolo di otto stampe» ricordato al numero 435 di un *Elenco del materiale recuperato dalle rovine del Museo Civico di Messina nei lavori eseguiti in febbraio-marzo 1909* (Archivio Museo Regionale di Messina, Contenitore n. 40).

La presenza di opere di Pietro Aquila o dell'Aquila (Palermo o Marsala prima metà del secolo XVII – Alcamo 1692) è documentata a Messina, e di nuovo in collezione Di Giovanni (un'*Annunziata*)³⁵⁶, il che dimostra – in qualunque caso – un interesse, una familiarità con questo artista da parte di quegli stessi mecenati che, come a più riprese abbiamo avuto modo di osservare, furono importanti committenti del nostro. Nulla invece sappiamo, purtroppo, relativamente alla provenienza delle stampe del *Deorum* del Museo Regionale incise dal palermitano – ante Museo Civico s'intende. E quindi non è possibile, purtroppo, contestualizzarne la collezione di appartenenza e la provenienza originaria.

Ancora una volta 'a tema', il negativo (una lastra fotografica) che ho rintracciato presso l'Archivio del Museo Regionale, recante l'indicazione «Messina – antiquario Sarrica». Può questo splendido disegno inedito – da identificarsi come *Banchetto nuziale* – restituitoci grazie a una fotografia (formato 13×18), che ricalca e replica l'omonimo affresco della Farnesina, indirettamente

³⁵⁴ La trascrizione integrale dell'inventario Di Giovanni – ASM, A.P. 18, Archivio Di Giovanni Zappata (1549-1731), *Inventario 1731* – è in corso di pubblicazione ad opera di Marco Grassi. A proposito di queste, e di molte altre opere, conservate in collezione Di Giovanni cfr. Marco Grassi, *Una nobile famiglia messinese tra XVII e XVIII secolo* cit., pp. 125, 127, 118, 120.

³⁵⁵ Claudio Strinati, *L'influenza di Pietro Da Cortona nell'ambiente romano*, in *Pietro Da Cortona (1597-1669)*, Catalogo della mostra (Roma, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998) a cura di Anna Lo Bianco, Milano 1997, p. 177. Nella Loggia della Galleria Borghese, a Roma, Lanfranco dipinse – tra il 1624 e il 1625 – il *Concilio degli dei*. Come è stato osservato, con quest'opera, che «inserisce nuovamente Lanfranco nel favore delle grandi famiglie romane», l'artista emiliano «rimonta quasi una *Galleria Farnese* in scala ridotta» (Giovanni-Pietro Bernini, *Lanfranco 1582-1647*, Parma 1985, pp. 62-64). Per le incisioni degli affreschi romani realizzate da Pietro Aquila nella seconda metà del XVII secolo – ovvero la serie di nove stampe con frontespizio e numerazione progressiva *Deorum Concilium in Pinciis Burghesianis Hortis* (delle quali, come abbiamo visto, un pregevole esemplare è custodito nelle collezioni del Museo di Messina) desidero fare riferimento alla pagina, consultabile in rete, che ad esse è stata dedicata dalla Biblioteca Casanatense (<http://opac.casanatense.it/Record.htm?idlist=&record=10107724124929259069>).

³⁵⁶ Cfr. Sebastiano Di Bella, *Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII* cit., pp. 66-67, 77, 82-83.

collegarsi agli affreschi di Quagliata? E se non ai suoi, a quelli che sappiamo furono successivamente commissionati al Bova da Antonio Ruffo?³⁵⁷

Studi preparatori coevi (secolo XVII), o piuttosto tardive esercitazioni romane d'ignoto?



21. *Convito nuziale di Amore e Psiche* (XVIII sec.?).
Messina, Archivio fotografico Museo Regionale

Che si tratti di un bel disegno del secolo XVIII mi sembra, al momento, l'approdo più verosimile.

Un 'ponte' tangibile ancor oggi con questi disegni rintracciati a Messina deve essere cercato comunque, nei paraggi; esso esiste, e ci conduce fra l'altro, dritti... a Catania.

³⁵⁷ Non fu certo un'eventualità estranea ai rapporti, artistici (stavolta), instauratisi tra il viceré e le diverse famiglie messinesi il fatto che (cfr. nota 334) «l'origine» di una collezione si dovesse «all'iniziativa del principe, o all'emulazione del 'signore'»; in tutti i casi comunque, «come per ogni buon dinasta», una memoria è «arra del ricorso, di un destino avvenire di cui l'antico è garanzia e stimolo» (Ruffo non certo esclusi). Giuseppe Giarrizzo, *Collezionismo e collezionisti*, in *Oggetti, uomini, idee. Percorsi multidisciplinari per la storia del collezionismo*, Atti della Tavola Rotonda (Catania, 4 dicembre 2006) a cura di Giuseppe Giarrizzo e Stefania Pafumi, Pisa-Roma 2009, pp. 16-17. Per il suo Palazzo, che si trovava a Messina all'altezza del Regio Campo, non molto distante dalla residenza reale infatti, Ruffo avrebbe riservato ad Antonino Bova il compito di decorare la Galleria con le *Metamorfosi* di Ovidio «in diversi compartimenti», e a Nunzio Rossi o Russo (Napoli 1626 ca. – Sicilia post 1650) – fra gli altri – quello di dipingere l'anticamera con *Nettuno* e la seconda camera con «Giove trasformato in pioggia d'oro ed altre figure a completare la favola di Danae». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina* cit., pp. 25-26. Si vedano inoltre: Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'inventario di Antonio Ruffo* cit., pp. X-XI; Maria Concetta Calabrese, *L'epopea dei Ruffo di Sicilia*, Roma 2014, pp. 129-130. Lo stesso don Antonio Ruffo che, come osservava negli anni '80 Pugliatti, poteva ospitare in casa sua anche diverse, numerose altre pitture mitologiche, come quelle del Poussin – fin dal '49 (in particolare, fra l'altro, proprio una «Veneretta, un Bacco, un satiretto e due puttini»; un'altra «Veneretta che cavalca sopra una capra uno puttino che la tira et un Bacco»), e in seguito di Salvator Rosa, di soggetto pressappoco analogo (si veda ad esempio quel «quadro, di palmi 4 e 5, con dui satiri e tre ninfe che stanno scherzando»). D'incerto o ignoto poi, ritornava a fare la sua comparsa – insieme ai suddetti Bacchanali, cui altri se ne potrebbero aggiungere – anche il secondo dei due soggetti incontrati nei disegni dell'*Ovidiu Nasuni* galliano: in collezione Ruffo vi era altresì «la favola di Siringa e diu Pam». Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'inventario di Antonio Ruffo* cit., pp. 73, 89, 110, 140; cfr. Teresa Pugliatti, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento* cit., p. 76.

Penso ai due dipinti, alle due grandi tele raffiguranti «un banchetto e la festa tra gli dei» (il *Concilio degli dei* e il *Convito nuziale*) entrambi conservati a Palazzo Biscari in uno dei saloni «che danno sulla marina (vano II), con arredi e quadri d'epoca settecentesca»³⁵⁸.

Fatto sta che anche a Messina – prima ancora che a Catania – l'interesse per la mitologia, per il divin tema in questione (qui raddoppiato, come Banchetto e come Concilio) non mancò di proporsi più e più volte, e in diverse forme (e tecniche esecutive), lasciandoci fortunatamente, e dopo ardua ricerca, almeno una traccia figurativa in grado di appagare pienamente la nostra retroattiva *curiositas*.

Queste opere, che sporadicamente riemergono sono sicuro indice di un gusto, e di un interesse ben definito – forse non prevalente, ma in Sicilia (a Messina), comunque, ben documentato e documentabile.

Sulla fortuna del tema delle *Metamorfosi* lungo il corso della storia dell'arte molto ci sarebbe da dire. Una precisazione almeno, relativamente al soggetto, corre certamente d'obbligo.

Il programma iconografico della Farnesina voluto da Agostino Chigi e improntato alla classicità (e commissionato «con l'intenzione di rievocare le ville della Roma antica») aveva di fatto affiancato le due *Metamorfosi* – quella di Ovidio e quella di Apuleio – in un unico luogo: contiguo il *Polifemo* e il *Trionfo di Galatea* ovidiani; il *Concilio degli dei* e il *Convito nuziale di Amore e Psiche* (questi ultimi tratti dal capolavoro più tardo dei due – quello di Apuleio, uno dei testi più amati nel rinascimento che aveva conosciuto «una grande notorietà e diffusione tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento nelle principali corti d'Italia»³⁵⁹).

Affiancate, nello stesso Palazzo, nei diversi ambienti che lo compongono, le due *Metamorfosi* – i diversi artisti tra cui Sebastiano del Piombo, Raffaello, gli allievi di lui si fiancheggiano. Era, quello messo a punto per Agostino Chigi alla Farnesina durante la prima metà del '500, certamente un ciclo decorativo dal respiro straordinario e un modello imprescindibile, che tale sarebbe rimasto ben oltre la soglia del rinascimento.

Aspettarsi pertanto un *Concilio degli Dei* innanzitutto a Palazzo reale in Sicilia (committente Giovanni Giuseppe d'Austria) unitamente ad altri miti, viceversa certamente ovidiani non è cosa che stupirebbe. Come, vorremmo dire, non stupirebbe – o non avrebbe stupito aspettarsi, proprio in quel luogo, e in quel tempo una originale riconsiderazione dell'operato («vertiginoso e contagioso», nell'invenzione «prorompente») berrettiniano a Roma: la restituzione, in Messina, di una possibile «umanità mitologica della favola» che abbia «il volto dell'immaginazione»³⁶⁰.

³⁵⁸ Antonino Scifo, *Palazzo Biscari: prestigiosa architettura barocca a Catania*, Catania 2005, p. 17.

³⁵⁹ Ippolita di Majo, *Raffaello e la sua scuola: Giovan Francesco Penni, Giulio Romano, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio*, Milano-Firenze 2007, pp. 244 e 250.

³⁶⁰ Cfr. Claudio Strinati, *L'influenza di Pietro Da Cortona nell'ambiente romano* cit., pp. 174-175.

Non solo, e soprattutto fuori, dall'Italia, i miti tratti dal capolavoro di Ovidio furono molto apprezzati e altrettanto richiesti (valgano, per tutti, gli affreschi romani della Farnesina; quelli mantovani di Palazzo Te), incontrando grande interesse proprio alla corte spagnola.

Un caso esemplare che costituisce ancora una volta il diretto precedente ispanico della nostra committenza messinese da Casa d'Austria è quello che rinnova e rinsalda, già a partire dal secolo precedente, la presenza della pittura italiana in genere – veneziana in special modo – a Madrid. Non si contano i miti tratti dal capolavoro ovidiano che il re di Spagna commissiona, o fa in modo che a lui giungano dai suoi artisti prediletti; una monarchia che ha caro non solo un classico come Ovidio ma, con lui parimenti, la pittura divenuta ormai 'classica' – contemporanea – italiana: quella di Tiziano, in primis – l'amatissimo Tiziano legato, per oltre quarant'anni, agli Asburgo di Spagna³⁶¹ –, ma anche quella del Veronese (*Venere e Adone*), di Guido Reni (*Atalanta e Ippomene*), di Annibale Carracci (*Venere, Adone e Cupido*) – tutte oggi al Prado.

L'artista pievano infatti, per Filippo II dipinge la serie di sei opere «nelle sue lettere chiamate "poesie"», ovvero *Venere e Adone* e *Danae* (sempre al Prado), *Diana e Atteone*, *Diana e Callisto*, *Perseo e Andromeda*, *Il ratto d'Europa*³⁶². E con ciò per ridire (in tema di *Metamorfosi*), in Spagna, solo dell'italiana.

³⁶¹ E infatti, come è stato bene osservato da 'parte' spagnola, tra i più proficui rapporti di mecenatismo nella storia della pittura vi fu quello che «legò» il grande artista alla Casa d'Asburgo. Egli riscosse uno «strepitoso successo» poiché si rivelò «capace di soddisfare le aspettative della corte adattando il proprio stile non solo alle inclinazioni e alle richieste della Monarchia, ma anche alle esigenze di corte, politiche e devozionali di Carlo V (re dal 1519 al 1556) e di Filippo II (re dal 1556 al 1598)». Fu nell'ambito di queste committenze, e circostanze che Tiziano accrebbe enormemente la sua popolarità, dimostrandosi abilissimo nel cogliere, nei ritratti che affollano le collezioni reali «il carattere del personaggio da raffigurare sublimandolo a tipo assoluto e ideale, pervaso da una gravità che si tradusse nell'«eroica maestà» lodata dal teorico contemporaneo Ludovico Dolce» [*Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, Venezia 1557], elaborando il «prototipo del ritratto di stato», in cui il personaggio è rappresentato «in piedi a dimensione naturale, attorniato da sontuosi drappi e da sfondi architettonici». Cfr. Museo Nacional del Prado, *La Guía del Prado* cit., p. 260.

³⁶² L'opera di Annibale Carracci (1590 ca., olio su tela, 212×268 cm) fu acquistata per conto di Filippo IV nel 1664; cfr. *Museo del Prado: Collection* (<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/venus-adonis-and-cupid/21c3ad63-0b69-4c34-8849-054b643e2af9>); l'*Atalanta e Ippomene* reniana (1618-1619, olio su tela, 206×297 cm), citata per la prima volta in un inventario del 1666, proviene dalla collezione di Filippo IV (*L'opera completa di Guido Reni*, presentazione di Cesare Garboli, apparati critici e filologici di Edi Baccheschi, Milano 1971, p. 98; *Madrid: Museo del Prado* cit., p. 88). La *Venere e Adone* di Paolo Veronese infine, anch'essa conservata al Museo del Prado (1580 ca., olio su tela, 212×191 cm), che faceva coppia con la *Cefalo e Procri* del Musée des Beaux-Arts di Strasburgo, fu molto probabilmente acquistata per le raccolte reali di Madrid da Diego Velázquez durante il suo secondo soggiorno in Italia. Cfr. Museo Nacional del Prado, *La Guía del Prado* cit., p. 276; *L'opera completa del Veronese*, presentazione di Guido Piovene, apparati critici e filologici di Remigio Marini, Milano 1968, p. 121. Per quanto riguarda invece la versione dello stesso soggetto eseguita da Tiziano in precedenza, appositamente per Filippo II (1553 o 1554, olio su tela, 186×207 cm), essa faceva appunto parte di una serie di opere a soggetto mitologico – ovidiano – realizzate tra il 1535 e il 1562 e destinate a un «Camerino ad uso privato, di cui non è stata ufficialmente accertata l'esistenza» (Museo Nacional del Prado, *La Guía del Prado* cit., p. 265). Sulla serie in questione si vedano: Rodolfo Pallucchini, *Prolusione*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di Rodolfo Pallucchini, Firenze 1978, p. 21; *L'opera completa di Tiziano*, presentazione di Corrado Cagli, apparati critici e filologici di Francesco Valcanover, Milano 1969, pp. 122-123, 126-127, 131. Sui rapporti improntati ad «accenti di confidenza inconsueti» tra il Vecellio e Filippo II, e sui quadri inviati, «per così dire "a cassa chiusa"» al re si veda: Gian Alberto Dell'Acqua, *L'ultimo Tiziano*, in *Tiziano e il manierismo europeo* cit., pp. 74-75. Questa vera e propria «predilezione» per l'arte italiana negli ambienti di corte trova in Maria d'Ungheria, sorella dell'imperatore, una ulteriore e raffinata committente del Vecellio. Per lei infatti il pittore aveva realizzato una serie di tele – tradizionalmente note come *Furie* – ispirate sempre alle *Metamorfosi* ovidiane: *Tizio*, *Sisifo* (oggi al Prado), *Issione* e *Tantalo*. Si vedano perciò,

Nella sua ricostruzione di antiche composizioni pittoriche note soltanto attraverso le fonti letterarie, Tiziano diede un contributo notevole alla «rinascita dell'antichità». [...] Anche se le pitture antiche non esistevano più ed erano conosciute solo grazie alle descrizioni verbali, alcuni autori come Plinio il Vecchio avevano fornito una serie di suggestive informazioni a proposito di quelle opere scomparse e dei loro creatori, diffondendosi in particolare su Apelle, un artista del IV secolo a.C. In effetti, già nel Quattrocento si era soliti definire «nuovo Apelle» ogni grande pittore contemporaneo, e non si trattava di un titolo tanto retorico quanto vuoto di significato, giacché erano gli stessi artisti rinascimentali a invitare a un confronto cimentandosi nella riproposizione di opere dell'antico maestro greco.

Ma nessun artista fu paragonato seriamente ad Apelle quanto Tiziano. [...]

I teorici del Rinascimento si soffermarono spesso su un particolare della biografia di Apelle, riguardante la dimostrazione della nobiltà dell'arte del dipingere, che interessò del resto anche i pittori, desiderosi di elevare il livello sociale del loro lavoro: Apelle era stato non solo pittore di corte, ma anche intimo amico di Alessandro Magno. Per contro i nobili mecenati dei «nuovi Apelle» incoraggiarono paragoni del genere, che implicitamente li ponevano sullo stesso piano del potente re dell'età ellenistica, e nessuno fu più meritevole di un simile accostamento dell'imperatore³⁶³.

Può ben dirsi: Susinno non solo mira a restituire al suo lettore un'immagine quanto più possibile fedele del suo artista, “Cortona di Messina”, ma è capace altresì di consegnare alla posterità anche un ritratto ideale del suo campione, accogliendo nel grembo delle sue *Vite* il “frutto nutriente” da donare al suo erede e custode. Noi, se tali vorremo essere.

Possiamo perciò a buon diritto, per dirla in una con i visitatori del Prado, accostare un secondo appellativo al Quagliata; se è vero che Tiziano fu veramente “el nuevo Apeles y también el nuevo Ovidio” continuando in pittura il mito letterario, a Giovanni pittor messinese era stato richiesto di diventare in certo modo ‘un classico’ – o ‘Apelle susinniano’ contribuendo alla magnificenza artistica della sua patria³⁶⁴.

in ultimo: Museo Nacional del Prado, *La Guía del Prado* cit., pp. 260 e 266; Charles Hope, *La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo* cit., p. 54.

³⁶³ David Rosand, *Tiziano*, Milano 1983, pp. 24-25. Carlo V paragonava infatti il suo rapporto con Tiziano «a quello di Alessandro Magno con Apelle, l'unico cui venne concesso di ritrarre il suo signore, per assicurare che l'immagine di Alessandro venisse trasmessa ai posteri nel più degno dei modi». Cfr. Charles Hope, *La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo* cit., p. 49.

³⁶⁴ Una vicenda iconograficamente ‘proporzionale’ a quella di Messina, iconograficamente improntata a Ovidio, e tuttavia svoltasi esattamente un secolo prima in Italia, a Venezia, è certamente quella che riguarda le *Metamorfosi* di Tintoretto e la committenza dei conti Pisani: quattordici le tavole ottagonali che decoravano il soffitto del Palazzo San Paterniano, e che ora sono conservate a Modena, alla Galleria Estense. Cfr. *L'opera completa del Tintoretto*, presentazione di Carlo Bernari, apparati critici e filologici di Pierluigi De Vecchi, Milano 1970, pp. 86-87. E ancora, come è vero che la collezione spagnola “costitui un modello per il Seicento e oltre, stimolando regnanti e cortigiani ad accumulare grandi gallerie traboccanti di quadri”, capolavori “alla maniera di Tiziano, con forte enfasi sui temi mitologici e la ritrattistica”, è altresì possibile enumerare altri episodi, siciliani, come quello della ricca raccolta palermitana di dipinti del duca Corrado Ventimiglia in cui si trovavano, fra l'altro: un *Trionfo di Bacco*, *Callisto con Diana*, e quella *Venere e Adone* dell'Albani (olio su rame, 45,5×60,5 cm) oggi nelle collezioni di Palazzo Abatellis, e in cui la dea è sdraiata «ai piedi di un albero su cuscini rossi e accanto le sta Cupido che prende per un lembo del mantello Adone, in piedi armato di lancia». Maria Giuseppina Mazzola, *Venere e Adone*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, a cura di Vincenzo Abbate,

III. Le prove delle opere d'arte. Secondo tempo

1.1 Testimonianze di pittura barocca nell'Italia meridionale: «una galleria» messinese³⁶⁵

Avuta l'incombenza di dipingere la Tribuna della Cattedrale, ripartì quel grandissimo spazio in quattro quadroni, ornati di bella architettura, e di finte statue di marmo, ove poi con gigantesche proporzioni vi figurò la morte di S. Alberto, la Predicazione di S. Paolo, l'Ambasceria de' Messinesi alla Vergine, ed il martirio di S. Placido, e Compagni.

Qui si che Giovanni si mostrò superiore a quanto aveasi veduto in Messina di grande in tutto il corso dell'epoca presente, pella risolutezza e franchezza del suo tocco, pella grandiosità della composizione, ed al tempo istesso pella correzione del disegno: questi freschi esistono, ed io voglio augurarmi, che esisteranno per lunghi secoli ancora, per essere di sprone a' pittori, che saranno, e per servire di testimonianza all'eccellenza del suo valore³⁶⁶.

L'8 settembre del 1655 vennero inaugurati gli affreschi della tribuna della Cattedrale, portati a compimento da Quagliata «in tempo di tre anni»³⁶⁷.

In quest'opera, stando a quanto riferisce Francesco Susinno, «Giovanni (detto con soprannome il Cortona di Messina) mostrò il suo scibile pittoresco».

Scampate «parzialmente» al terremoto del 1908³⁶⁸, le pitture rivestivano l'intera tribuna, «dai sedili de' signori canonici per fin sotto [al] mosaico», e raffiguravano il *Martirio di San Placido e*

Milano 1990, p. 67. Infine, una controprova diretta... d'Apelli, dalla *Vita d'Alonzo Rodriquez prencipe de' messinesi pittori*: «E saria per dire che non inferiore alla Venere dell'antico Apelle era riuscita la sua a Tiziano, de' nostri tempi invero l'Apelle. Formò Apelle tanto viva la sua Venere che osò dire che qualunque pennello resterebbe all'indietro, fuori che il suo» (Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 129-131).

³⁶⁵ Cfr. Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 193.

³⁶⁶ Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 162.

³⁶⁷ Zanghì in Giuseppe Arenaprino di Montechiaro, *Diario Messinese (1655-1661) del Notaro Giuseppe Zanghì*, «Archivio Storico Siciliano», n.s., 1893, pp. 297-298.

³⁶⁸ Cfr. Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, «Prospettiva», ottobre 1985, p. 30. Indicazioni precise sui tempi che interessarono, successivamente, il restauro / rifacimento pre-bellico delle pitture si trovano in: Filippo Meli, *L'arte in Sicilia. Dal secolo XII fino al secolo XIX*, Palermo 1929, ristampa dell'edizione originale, Catania 2001, p. 119. Qui infatti si legge: «Tra gli affreschi quelli del Duomo sono gli unici che si sono salvati dalla rovina. Recentemente sono stati restaurati dal pittore S. [Salvatore] Profeta»; il 1929 costituisce pertanto certamente un indiscutibile *terminus ante quem* per i lavori di recupero delle pitture seicentesche. In proposito si veda anche: Pietro Sgadari di Lo Monaco, *Pittori e scultori siciliani. Dal Seicento al primo Ottocento*, Palermo 1940, p. 109. Va aggiunto tuttavia, che – prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale – alle stesse date, l'abside era comunque interessata anche da altri progetti. Ne è testimone per noi Stefano Bottari che nella sua monografia sul Duomo puntualizzava: «Il terremoto ha rovinato, come abbiamo detto, questi affreschi, ed ora che al tempio si è cercato di ridare la sua fisionomia normanna, l'attuale Arcivescovo, pensa

compagni, l'Ambasceria dei messinesi alla Vergine, la Beatificazione di Sant'Alberto e la Predicazione di San Paolo Apostolo³⁶⁹.

I negativi fotografici degli affreschi che si trovano presso l'Archivio fotografico del Museo Regionale di Messina, in certo qual modo compensano oggi la perdita degli originali, andati malauguratamente e definitivamente «distrutti il 13 giugno 1943 in seguito ad un incendio causato da un bombardamento»³⁷⁰.

La documentazione cartacea e pergamenacea che si conserva presso l'Archivio del Capitolo della Cattedrale di Santa Maria Assunta di Messina è ripartita in tre sezioni: I. Capitolo; II. Opera della maramma; III. Cappella della Sacra Lettera³⁷¹.

Specificamente, sotto la denominazione maramma³⁷², è custodito il materiale documentario che afferisce all'Opera della Cattedrale.

I contratti che qui si presentano, e che riguardano la commissione degli affreschi per la tribuna della Cattedrale, sono contenuti entrambi nel volume 44 del Fondo maramma (ACCM): *Pelle fabriche della Matrice Chiesa*.

1.2 I documenti; e il (ri)lettore: uno studio comparato. Messina, Archivio della Cattedrale di Santa Maria Assunta, Fondo maramma.

di fare eseguire al loro posto un grande ciclo di decorazione musiva». Stefano Bottari, *Il Duomo di Messina*, Messina 1929, p. 63.

³⁶⁹ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 193. Cfr. Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 266.

³⁷⁰ Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 37. Delle pitture di Giovanni Battista Quagliata per il coro del Duomo rimangono infatti, come aveva avuto modo di precisare Francesca Campagna Cicala negli anni '90: «una documentazione fotografica e qualche misero frammento staccato oggi al Museo Regionale». Cfr. Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti: dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del Museo di Messina*, Messina 1991, pp. 50-51. Il discorso sui negativi fotografici (su lastra e su pellicola), tutt'altro che chiuso, ha riservato non poche sorprendenti novità già in fase di ricerca dei supporti stessi presso l'Archivio fotografico del Museo, ed ancor più in fase di assemblaggio / ricomposizione digitale degli stessi. L'argomento verrà trattato diffusamente nei paragrafi successivi.

³⁷¹ Cfr. Salvatore Bottari e Giuseppe Allegra, *Inventario topografico dell'Archivio del Capitolo Protometropolitano di Messina*, «Archivio Storico Messinese», LV, 1990, p. 6.

³⁷² In Sicilia, l'Opera della Cattedrale viene definita maramma. La maramma è l'organo amministrativo ecclesiastico – la fabbrica ecclesiastica – e in genere «l'ente che soprintendeva alla costruzione e manutenzione delle opere pubbliche» (cfr. <http://www.treccani.it/enciclopedia/maramma/>). Per la storia della maramma di Messina, i suoi compiti e la sua organizzazione / strutturazione interna si rinvia a: Carmen Salvo, *Regesti delle pergamene dell'Archivio dell'Opera della Cattedrale o Maramma di Messina (1267-1609)*, «Archivio Storico Messinese», LXV, 1993, pp. 51, 53-56. Più in generale, per l'istituzione della maramma in Sicilia si veda il 'classico', monografico: Salvatore Tessitore, *La maramma o fabbrica di Sicilia*, Torino 1910, *passim*.

Il primo dei due documenti d'archivio oggetto di questo studio è il contratto per la realizzazione degli affreschi dell'abside della Cattedrale di Messina, commissionati dal Senato a Pietro Novelli nel 1643 ma che, in effetti, da lui non furono «probabilmente nemmeno avviati»³⁷³.

Il secondo invece, per noi più importante, è il contratto – di una decina d'anni successivo – stipulato tra Giovanni Battista Quagliata e la maramma della Cattedrale di Messina.

Il primo è stato pubblicato per la prima volta da Gioacchino Di Marzo, all'interno del suo saggio del 1903 dal titolo *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti: studi e documenti*; il secondo – in una trascrizione che lo vede affiancato al primo – è stato edito solo di recente, a cura di Sebastiano Di Bella³⁷⁴.

I due atti notarili non vengono dunque presentati oggi per la prima volta; tuttavia, questa costituisce certamente per esteso la loro prima versione commentata e annotata, punto per punto miratamente.

La decisione di dar luogo a uno studio comparato, parallelo, di brani di grande interesse scelti dai due documenti, ripercorrendo sinteticamente le tappe più significative delle trascrizioni fin qui compiute mira a ricostruire, direttamente sulle carte d'archivio, le vicende particolari di una committenza cittadina e di quegli artisti che, su richiesta del Senato, attesero (o meno) ai lavori.

La scelta di introdurre il lettore allo studio e all'analisi formale, stilistica degli affreschi, attraverso la via maestra delle fonti documentarie (e degli 'indizi' irrinunciabili che essi forniscono) è finalizzata a unificare – in uno stesso luogo – il commento e l'interpretazione di due momenti di un unico percorso (1643; 1652); rende manifesta la necessità di mettere in luce il valore culturale dei contratti – rimasti fortunatamente indenni nonostante il susseguirsi delle calamità che hanno funestato non solo la città ma anche il luogo specifico che le conserva, dando agio a note e a commenti; ancora, apre il testo alle interpretazioni e al confronto con le immagini – che verranno esaminate, interrogate.

L'intenzione programmatica, la ragione sottesa alla nuova finalità antologica – di taglio comparatista –, giungono al loro naturale compimento dichiarando infine, esplicitamente, il metodo e le norme seguite.

Oltremodo utile si è rivelato il confronto puntuale con l'edizione del 1903 curata dall'illustre palermitano, edizione che (come asserisce lui stesso) è frutto di «antiche e recenti ricerche negli archivi messinesi»³⁷⁵, nonché quello che ho realizzato sul lavoro di doppia trascrizione meritoriamente compiuto da Sebastiano Di Bella (2013-2014).

³⁷³ Barbara Mancuso, *Pietro Novelli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXVIII, Roma 2013 (http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-novelli_%28Dizionario_Biografico%29/).

³⁷⁴ Sebastiano Di Bella, *Pietro Novelli e Giovan Battista Quagliata: gli affreschi della tribuna del Duomo di Messina*, in «Archivio storico messinese», XCIV-XCV, 2013-2014, pp. 175-188.

³⁷⁵ Gioacchino Di Marzo, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti* cit., p. 150.

Nella prima come nella seconda (ri)trascrizione, i più validi sussidi adottati, specificamente dedicati ai rogiti notarili ed alle clausole ceterate, sono: Giuseppe Garofalo, *Spiegazione delle abbreviature latine, lettere iniziali e clausole ceterate, che si rinvencono negli antichi rogiti notarili di Sicilia*, Catania 1889; Giovanni Zanghi, *Interpretazione di manoscritti dei secoli XVI e XVII. Con appendice per l'estensione delle clausole ceterate*, Caltagirone 1908. Unitamente, i sempre accorti suggerimenti archivistici della Dott.ssa Rosaria Stracuzzi (Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Messina - Sezione Beni Bibliografici ed Archivistici), attualmente impegnata nel riordino dell'Archivio capitolare del Duomo.

Nella ritrascrizione mi sono attenuta sistematicamente, scrupolosamente al principio di aderenza al documento originale, riducendo al minimo gli interventi (si pensi, ad esempio, a quelli sulla grafia) e non intaccando perciò in alcun modo la fedeltà al testo; ammettendo – secondo l'uso moderno corrente – solo quelle integrazioni volte a rendere fruibili «al maggior numero possibile di persone» informazioni «destinate» forse, altrimenti, «a rimanere ignote», e mettendo in tal modo in risalto i caratteri, le peculiarità, la ricchezza linguistica del manoscritto³⁷⁶.

Ho segnalato il cambiamento di carta con il numero posto fra parentesi quadra; ho separato le parole unite tra loro (un es. alla carta 60r, rigo 14 del primo documento: *afresco*); ho sciolto le abbreviazioni di sicuro significato. Ho, tendenzialmente, uniformato all'uso moderno le maiuscole e le minuscole. Ove necessario, ho introdotto segni grafici quali l'apostrofo (un es. alla carta 60r, rigo 19 del primo documento: *dacommodare*) o l'accento (un esempio alla carta 68v, rigo 12 del secondo documento: *volunta*).

Per ragioni filologiche, e in linea generale ho preferito mantenere la punteggiatura così come si presenta, o non si presenta nel documento originale, limitandomi – in modo mirato e circoscritto – ad uniformarla all'uso solo dove ciò si rivelava assolutamente indispensabile.

Di seguito, il primo (A) ed il secondo dei due documenti (B)³⁷⁷, ritrascritti entrambi integralmente (con alcune varianti) per i brani che ci interessano, ove sono contenuti i punti salienti che interessano i lavori affidati – rispettivamente – a Novelli, a Quagliata.

A) Rubrica (lettera O) ms.

1643. Obligatione di staglio fatto da Pietro Novelli³⁷⁸, a favore dell'illustrissimo Senato di questa [città] per pitture e d'altri nella Matrice Chiesa li 6 ottobre, all'atti di Notar Antonio de Mari m(essanese)

³⁷⁶ Cfr. Alessandro Guidotti, *Le norme di trascrizione*, «Rivista d'arte», I, 1984, pp. 377, 379, 380.

³⁷⁷ Messina, ACCM, Fondo Maramma, vol. 44. Si ringrazia Monsignor Oteri per la cordiale disponibilità; Rina Stracuzzi per i suggerimenti dettati sempre da straordinaria perizia archivistica.

³⁷⁸ È l'impegno, assunto da Novelli, a eseguire il lavoro ad affresco – le pitture per la Cattedrale di Messina. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XI (Torino 1981) e vol. XX (Torino 2000), s.v. Si tenga presente

Carte 60r – 63v ms.

[c. 60r] Die sexto octobris duodecime ind. millesimo sexcentesimo quadragesimo tertio etc.

Innante noi personalmente costituito Pietro Novelli della città di Monreale Pittore et Ingignero³⁷⁹ della Regia Corte per questo Regno di Sicilia al presente ritrovato in questa nobile città di Messina da me notaro infrascritto conosciuto spontaneamente in virtù del presente contratto si obligò et oblige alli illustrissimi signori Placido Giona don Andrea Ardoijno don Antonino Avarna don Camillo Gioenio Giovanni Battista Ginigo³⁸⁰ et don Maurizio Hozzes Senato di questa nobile città di Messina presente et Senatorijs dictis nominibus stipulanti per nome et parte di questa città per essi et loro successori in detto loro officio di havere a depingere a fresco tutto il coro maggiore della maggiore Chiesa di questa predetta città dal musaico insino al cornicione delli stalli³⁸¹ di legname esistenti in esso coro inclusive³⁸² le colonne quali si haveranno d'acommodare et pingere conforme all'ordine di dicto illustrissimo Senato presente et futuro et relatione del credenzero dell'Opera di dicta maggiore Chiesa con obligo di haverle a depingere quattro historie [c. 60v] grandi conforme da dicto illustrissimo Senato presente et futuro li sarà ordinato et significato con li soi scompartimenti et ornamenti di stucco finto posto in campo d'oro et con le figure puttini tabelli et armi conforme al disegno firmato di mano di me notaro infrascritto et remasto di volontà di dicto illustrissimo Senato in potere di detto Pietro Novello con obligo anco che debbia dicto di Novello mettere a spese sue tutte quelle materie che saranno necessarie etiam d'oro et fattura di mettere detto oro armamento di ponti intonicatura³⁸³ per fare detta pittura et tutte quelle altre cose che saranno necessarie et spetteranno alla fattura di tutta dicta opera senza essere tenuto dicto illustrissimo Senato nelle cose premiese³⁸⁴ in cosa alcuna solo che a pagarli [1'] infrascritto prezzo tantum et non altrimenti né di altro modo per patto etc. Quale predicta opera detto di Novello sia tenuto et obligato sì come si oblige incominciarla dal primo del mese di febraro prossimo

che Pietro Novelli era stato nominato, proprio quell'anno, «Ingegnero della Regia Corte» e si trovava pertanto in territorio messinese già dall'aprile del 1643 (Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 31).

³⁷⁹ Gioacchino Di Marzo, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti* cit., p. 151, trascrive «ingegner»; così anche Sebastiano Di Bella, *Pietro Novelli e Giovan Battista Quagliata: gli affreschi* cit., p. 180. Nel documento si legge (il più parlato, dialettale) «Ingingniero». Ingegnere, ingegnere, ingignero; comunque 'arrangiata', la parola non può fare a meno di recare – inalterata – la densità del suo significato d'origine. Dal latino *ingēnium*: «carattere naturale, indole, ingegno, idea ingegnosa»; dal sostantivo *ingēnu* o *ncēnu*: ingegno, ordigno, strumento ingegnoso. Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/tag/ingegno/> e *Dizionario siciliano-italiano* compilato su quello del Pasqualino con aggiunte e correzioni per opera del Sac. Rosario Rocca da Acireale, Catania 1859, s.v.

³⁸⁰ Qui come altrove, si è scelto di sciogliere le abbreviazioni di nomi propri e di titoli onorifici come «Gio: Batt.a» o «ill.mi» di sicuro significato – in questo operando una scelta differente rispetto a quanto proposto da Alessandro Guidotti (cfr. *Le norme di trascrizione* cit., p. 395) – con l'intento preciso di avvicinarli all'uso del parlato. Alla stregua di come si farebbe con lo scioglimento degli acronimi.

³⁸¹ Stallo, ossia: seggio; «ampio sedile di legno, per lo più dotato di braccioli e spalliera, disposto in serie di varî elementi, spesso artisticamente pregevoli, allineati a formare un complesso in cui siedono, soprattutto in edifici civili e religiosi medievali e rinascimentali, i membri di un organo collegiale: *gli s. lignei del coro, del presbiterio*». Perciò: scanno, scranna, seggio. Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/stallo1/>

³⁸² Senza esclusione, inclusivamente (avverbio disusato); ma anche *includive*, voce dotta, dal latino medievale. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario* cit., vol. VII, Torino 1972, s.v.

³⁸³ Intonicare, e derivati, è «v.» variante di intonacare, e derivati.

³⁸⁴ Cioè: premisse (cfr. Sebastiano Di Bella, *Pietro Novelli e Giovan Battista Quagliata: gli affreschi* cit., p. 180). «Premettere» “= Voce dotta, lat. *praemittere* ‘mandare innanzi’, comp. da *prae* ‘davanti, prima’ e *mittere*”. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario* cit., vol. XIV, Torino 1988, s.v.

venturo innante³⁸⁵ et doppo andarla continuatis diebus spedendo per insino all'integra et totale spedizione di tutta detta opera conforme a detto disegno et ordine da darsi per detto illustrissimo [c. 61r] Senato presente et futuro et non altrimenti né di altro modo.

Et questo per prezzo di onze sei cento ottanta di moneta di questo Regno cossi tra di loro di accordo; quale predicto prezzo il dicto illustrissimo Senato sia tenuto et obligato si come in virtù del presente si obligò et obliga Senatorijs dictis nominibus per esso et successori in detto officio di depositare nella Tavola³⁸⁶ di questa città a nome del dicto Pietro Novello statim illico et incontinenti³⁸⁷ che sarà da dicto illustrissimo Senato ottenuta la conferma del presente contratto et la dispensa di S. E.³⁸⁸ et Tribunale del Real Patrimonio³⁸⁹ con conditione³⁹⁰ però da mettersi in detto deposito che detto di Novello o persona per esso legitima si debba doppo spendere dicta somma depositanda, cioè in quanto ad onze 280 anticipatamente statim che sarà fatto detto deposito item altre onze 200 spedita³⁹¹ che sarà la metà di dicta opera conforme all'ora dichiarerà il signor don Giovanni Thomaso Lazzari credenzero dell'Opera di dicta maggiore Ecclesia³⁹² l'altre onze 200 restanti a complimento³⁹³ di tutto detto prezzo

³⁸⁵ Il passo in questione ci mette al riparo da ogni incertezza circa la data prevista per l'inizio dei lavori che Pietro Novelli avrebbe dovuto avviare a Messina: a decorrere cioè dal mese di febbraio del 1644 in avanti. Come è stato a ragione affermato anche altrove, è molto probabile che gli affreschi del coro della Cattedrale di Messina non venissero mai «nemmeno avviati» dal Monrealese; la commissione in questione si iscrive nel più vasto contesto che vede al Novelli assegnato «l'incarico di architetto del regno, il che gli impose spostamenti nel Messinese». Si veda: Barbara Mancuso, *Pietro Novelli* cit. Vedi anche: Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale* cit., IV, p. 166.

³⁸⁶ «Nel Medioevo e nel Rinascimento, banco privato (e successivamente anche pubblico, a partire da quello istituito a Palermo nel 1552) per il cambio delle monete e altre operazioni bancarie. – Anche: il locale stesso in cui venivano effettuate le operazioni». Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario* cit., vol. XX, Torino 2000, s.v. Come precisato da Giuseppe Galluppi di Pancaldo, la Tavola pecuniaria o pubblico Banco fu fondata «dal Senato col permesso del re Filippo II, segnato a 31 dicembre 1586»; dapprima amministrata da tre Governatori (che divennero due nel corso dell'ultimo trentennio del Seicento) essa cominciò a funzionare intorno al 1588. *Nobiliario della città di Messina*, Napoli 1877, ristampa anastatica, Bologna 1970, pp. 366-367. Cfr. Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 53. A proposito dell'edificio della Tavola di Messina si veda infine: Giuseppe Buonfiglio Costanzo, *Messina città nobilissima* cit., pp. 74-75.

³⁸⁷ *Statim illico et incontinenti*, che equivale a *illico et immediate*: locuzioni latine per indicare che qualcosa venga posto in essere immediatamente; può essere resa con: subito che sarà, non appena sarà... E infatti, incontanente o «*incontenente, incontinente, incontinente, in continente*» è avverbio antico, letterario: subito, immediatamente, senza indugio. Voce dotta dal latino tardo *incontinenti* [tempore]. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario* cit., vol. VII, Torino 1972, s.v.

³⁸⁸ Sua Eccellenza.

³⁸⁹ La Magna Curia dei Maestri Razionali, dal 1569 Tribunale del Real Patrimonio, viene istituito durante il periodo normanno «con funzioni di giurisdizione finanziaria dello Stato. I compiti di tale istituto erano piuttosto ampi, comprendendo funzioni consultive di controllo e revisione, nonché funzioni giurisdizionali. Ricadono sotto questa amministrazione le funzioni di amministrazione dei beni demaniali e di gestione finanziaria della regia corte». Cfr. Maria Teresa Campisi, *Provvedimenti e politiche di ricostruzione a seguito del terremoto in Val Di Noto del 1693: relazioni e comunicazioni ufficiali*, «Storia Urbana», 106-107, 2005, p. 193. Sulla Deputazione del Regno di Sicilia, sull'istituzione del Real Patrimonio e – nello specifico – sui compiti di controllo finanziario e di amministrazione del pubblico denaro esercitati dai giurati messinesi si veda: Vittorio Sciuti Russi, *Il Governo della Sicilia in due relazioni del primo Seicento*, Napoli 1984, *passim*.

³⁹⁰ Condizione (ant. *condissione, condicione*), clausola, patto contenuto in un accordo, in un contratto. Di Marzo trascrive «conditione», sceglie cioè la voce dotta, che deriva dal latino *conditio -ōnis* ('fondazione', 'edificazione'; derivato da *condēre*); ma esiste anche la voce dotta, dal latino *condicio -ōnis* ('formula d'accordo, condizione stabilita tra due parti'; dal verbo *dicēre*). Dalla stessa base etimologica (*condicēre*), ecco derivare il nostro *condictio -ōnis* col significato di: accordo tra le parti. Gioacchino Di Marzo, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti* cit., p. 153. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario* cit., vol. III, Torino 1964, s.v.

³⁹¹ Spedire col significato, figurato, di «sbrigare una pratica, una faccenda, risolvere una questione, e per estens. condurre a termine, eseguire; con queste accezioni ant. è ancora in uso nelle espressioni *s. una causa*, nel linguaggio forense, discuterla e assegnarla a scadenza». Cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/spedire/>

³⁹² Intorno a Giovan Tommaso Lazzari, a queste date procuratore e credenziere della maramma, si rinvia alla nota 400.

³⁹³ Dal verbo *complire* (transitivo e intransitivo, antico) cioè: compiere, adempiere, soddisfare. Nello specifico: «*complire una somma, una tratta*: pagarla». Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario* cit., vol. III, Torino 1964, s.v.

di subito spedita et perfettionata che sarrà per esso di Novello detta opera conforme [c. 61v] a detto disegno et quella consignata a detto illustrissimo Senato presente et futuro et non altrimenti né di altro modo per patto etc.

Et [in] caso che detto Pietro Novello mancasse et controvenisse nella fattura di detta opera et quella per qualsivoglia causa non incominciasse nel tempo di sopra prefisso et dopo continuatis diebus quella non finisse del modo et forma che di sopra è obligato o vero detta opera non facesse conforme al dicto disegno, et ordine che da dicto illustrissimo Senato li sarà dato in tale caso sia lecito a dicto illustrissimo Senato presente et futuro di far constringere a dicto di Novello et suoi etc. per la restitutione di tutti quelli denari che all' hora³⁹⁴ haverà havvuto et consecuto et non obstante detta coheritione far fare o finire detta opera cossi in tutto come in parte da qualsivoglia altri pittori et persone professori per quello maggior prezzo che detto illustrissimo Senato presente et futuro si potrà all' hora accordare a tutti danni spesi et interessi di dicto di Novello et suoi etc. ... [c. 62r] ...

Præsentibus reverendo abbate don Octavio Catalano don Petro de Vigintimilij et alijs testibus c. m.

Oltre a Pietro Novelli – presente «alla stipula dell'atto»³⁹⁵ – nel primo documento vengono chiamati in causa, fra i testimoni, don Pietro Ventimiglia e don Ottavio Catalano³⁹⁶.

³⁹⁴ All'ora: la variante all' hora, oppure all' hora non viene registrata dal Battaglia (entrambe le opzioni trovano posto nella trascrizione di Gioacchino Di Marzo); ciononostante il significato è da ricercarsi qui, e precisamente: nel latino «*ad illam hōram* 'a quell' ora, in quel momento': formazione popolare» (che si continua anche nel francese e nel provenzale). Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario* cit., vol. I, Torino 1961, s.v.

³⁹⁵ Sebastiano Di Bella, *Pietro Novelli e Giovan Battista Quagliata: gli affreschi* cit., p. 176.

³⁹⁶ Don Pietro Ventimiglia, cavaliere gerosolimitano «benemerito di sua religione», nel 1626 «ottenne la gran croce»; cfr. Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro III, p. 303. Fu inoltre ammiraglio e gran priore di Capua, e nel 1636 donò alla sua «Religione due palazzi siti in Messina nella strada Emmanuele». Giuseppe Galluppi di Pancaldo, *Nobiliario della città di Messina* cit., p. 181. Di ben più ardua definizione la figura del primo dei due testimoni, don Ottavio Catalano, per quanto riguarda la ricostruzione delle cronologie che lo interessano. Saremmo portati a escludere, in prima battuta e per una questione di incompatibilità di date, si trattasse dell' Ottavio Catalano o Catalani, nato a Enna «intorno al 1560». Spostatosi dapprima a Catania dove compì i suoi studi musicali, si trasferì in seguito a Roma (dal 1603) dove fu maestro di cappella presso la Chiesa di Sant' Apollinare; fu in ultimo maestro di cappella del Duomo di Messina (cfr. Maria Caraci, *Ottavio Catalani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXII, Roma 1979; http://www.treccani.it/enciclopedia/ottavio-catalani_%28Dizionario_Biografico%29/). Di lui scrive infatti il Mongitore: «Musices peritissimus, Romae magnam sui opinionem excitavit; [...] decessit Claruit anno 1620» (Antonino Mongitore, *Bibliotheca sicula sive de scriptoribus siculis*, tomo II, Palermo 1714, p. 111. Su Ottavio Catalano si veda anche: Alessio Narbone, *Bibliografia sicola sistematica o apparato metodico alla storia letteraria della Sicilia*, vol. III, Palermo 1854, p. 38). Tuttavia vi è fin da subito una prima incongruenza: Policastro reca come data di morte del «celebre madrigalista siciliano» il 1629 (Guglielmo Policastro, *Ottavio Catalano. Nuove ricerche*, «Rivista musicale italiana», gennaio-marzo 1947, p. 24). Ed una seconda: La Corte Cailler lo dice «musicista», trovando conferma – in ben due documenti – circa il suo essere in attività («Maestro di Cappella della Città») alla data 1634 (cfr. Gaetano La Corte Cailler, *Musica e Musicisti in Messina*, a cura di Alba Crea e Giovanni Molonia, Messina 1982, pp. 59-60). E arriviamo così alle fonti più recenti. La perduta *Visione rappresentata... dialogo recitato coll' occasione della festività della Novena*, Messina 1644 citata da Roche nella sua voce «Catalani [Catalano], Ottavio [Ottaviano]» prova che egli era certo ancora vivo nel '44; e, l' autore ipotizza, il musicista ennese sarebbe morto a Messina nel «1644 or later». Cfr. Jerome Roche, *Ottavio Catalani*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, London 1980, p. 5. A un anno di distanza, Giuseppe Donato (*Appunti per una storia della musica a Messina nel Cinque e Seicento*, Messina 1981, pp. 158-159, 241), basandosi sulla «postilla “viv. 1647” posta sotto il nome di Ottavio Catalano nell'Indice alfabetico dei codici musicali della Cappella Sistina», ipotizza che «il nostro musicista sia morto nella prima metà del 1647» per concludere infine che: vanno corrette «tutte le datazioni supposte fino ad oggi dai suoi biografi». Recentissima, la voce *Ottavio Catalano* di Giuseppe Collisani, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di Caterina Napoleone, progetto e direzione artistica di Franco Maria Ricci, Parma 2006, p. 252; qui il curatore prende atto e registra la data di morte del musicista ennese acquisita dagli *Appunti* di Donato; e perciò: Messina 1647. A questo punto, tutto cambia. Non corrono più dubbi: è lui il «reverendo abbate don Octavio Catalano», il nostro testimone; e il documento del Capitolo della Cattedrale (datato 1643) concorre a divenire un'ulteriore conferma in questa direzione. «Ottimo compositore [...] valoroso organista» (Guglielmo Policastro, *Ottavio Catalano. Nuove ricerche* cit., p. 3), Tiby

Secondo quanto accennato già in precedenza, «a commissionare l'opera» a Pietro Novelli «non era stata l'Opera della Metropolitana Ecclesia», bensì il Senato Messinese, attraverso i sei Senatori dell'anno».

Diversa la situazione nel caso del secondo documento – «di ben altra consistenza formale e giuridica» – quello in cui viene chiamato in causa Giovanni Battista Quagliata. E infatti, «nel passaggio della commissione da Novelli al pittore messinese appare preponderante il ruolo dell'«Opere majoris Metropolitanae Ecclesie» attraverso il suo «credenziero» Tommaso Lazzari»³⁹⁷.

B) Rubrica (lettera O) ms.

1652. Obligatione fatta da Gioannè Guagliata pittore di pingere tutto il coro maggiore, e d'altri, a favore dell'Opera della maramma, e per serviggio³⁹⁸ della Matrice Chiesa di Messina li 27 gennaio, all'atti di Notar Antonio de Mari m(essanese)

Carte 68r – 76v (bis) ms.

[c. 68r] Die vigesimo septimo mensis januarij quinte ind. millesimo sexcentesimo quinquagesimo secundo etc.

Testamur quod Joannes Quagliata Pictor civis huius nobilis et exemplaris urbis Messane mihi infrascritto³⁹⁹ notario cognitus presens coram nobis etc. sponte virtute presentis actus se obligavit et obligat per se et suos etc. don Joanni Thome Lazzari credenzerio⁴⁰⁰ devote Opere majoris metropolitane Ecclesiae huius predictae urbis presenti mihi quoque cognito et dicto nomine intervenienti et estipulanti nomine dicte devotae Operae cum interventu et presentia illustrium d(ominorum). d(on). Joseph Alifia Joannis Balsamo fratris don Placidi de Vigintimilij equitis

colloca Ottavio Catalano nell'elenco dei polifonisti siciliani che operarono tra la metà del Cinquecento e la metà del Seicento (cfr. Ottavio Tiby, *I polifonisti siciliani del XVI e XVII secolo*, Palermo 1969, pp. 51-53, 98). Giunto a Messina da Roma, «ove aveva mietuto allori a piene mani», il Catalano trovò certamente in essa una «culla di peritissimi musici», nonché una «cappella senatoria di musica che «un certo momento divenuta reale», venne istituita, come dimostrano i documenti, per il servizio nelle solennità sacre e profane nel primario tempio nonché per quello in piazza», ed il cui maestro dirigeva anche il conservatorio; pertanto non sorge dubbio che egli venisse ad assumere «tutti tali incarichi». (Guglielmo Policastro, *Ottavio Catalano. Nuove ricerche* cit., pp. 19 e 21). Ringrazio il Prof. Giuseppe Collisani, docente presso il Conservatorio di Palermo nonché autore della voce succitata per i preziosi spunti bibliografici che mi ha fornito in vista di questo breve approfondimento storico-critico su una figura tanto significativa nel panorama culturale di quegli anni.

³⁹⁷ Sebastiano Di Bella, *Pietro Novelli e Giovan Battista Quagliata: gli affreschi* cit., pp. 176-177.

³⁹⁸ Servizio o «serviggio»; qui usato «in senso concreto: prestazione o insieme di prestazioni o compito, incarico, incombenza compiuta o da compiere». Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario* cit., vol. XVIII, Torino 1996, s.v.

³⁹⁹ Infrascritto: aggettivo, disusato; è voce dotta «dal latino *infra scriptus* «scritto sotto». [...] *Io infrascritto*: io sottoscritto». Cfr. Ivi, vol. VII, Torino 1972, s.v.

⁴⁰⁰ Questa notizia viene ad aggiungersi a quanto già diffusamente scandagliato da Carmen Salvo nel succitato articolo del 1993; qui si legge infatti che Giovan Tommaso Lazzari aveva ricoperto l'ufficio di procuratore della maramma dal 1637 al 1650. I Lazzari «sono una famiglia di origine genovese ascritta alla nobiltà messinese nel 1584»: la lunghissima durata dell'incarico «in capo ad una stessa persona autorizza a supporre che venisse affidato «a vita», mentre la successione di più appartenenti allo stesso casato denota l'«ereditarietà» della carica pubblica, quasi facesse parte del patrimonio familiare» (cfr. *Regesti delle pergamene dell'Archivio dell'Opera della Cattedrale* cit., pp. 66, 70). A questo punto tuttavia va precisato – e i documenti in questione (A e B) ne sono la prova – che nel 1643 Lazzari ricopriva anche la carica di credenziero; carica che avrebbe continuato a mantenere – certamente – ancora alla data: 1652.

hijerosolimitani Petri Pellegrino don Antonij Messina et Francisci Tuccari Senatorum anni et sedis presentis huius predicte urbis et etiam cum interventu et presentia Antonini d'Arena magistri dicte Opere in anno presenti ut c(onstitut) facere et adimplere infrascritta videlicet, vulgari sermone loquendo pro meliori ac faciliore explicatione et intelligentia facti si obligha detto di Quagliata al dicto di Lazzari ditto nomine stipulante per esso et successori in detto officio di havere a depingere a fresco tutto il coro maggiore della detta maggiore Chiesa di questa [città] dal musaico insino al cornicione delli stalli di legnami esistenti [c. 68v] in detto choro inclusive⁴⁰¹ le colonne quali si haveranno d'accomodare et pingere conforme il disegno cioè con li capitelli et basi deorati et scannellati con obligho di haverli a depingere quattro historie grandi conforme li penzeri seu invenzioni di dicte historie conforme li saranno dati a dicto di Quagliata da detto di Lazzari o soi successori con li soi compartimenti et ornamenti di stucco finto posto in campo d'oro et con le figure puttini tabelli et armi conforme il disegno firmato di mano di me notaro infrascritto et remasto di volontà di essi parti in potere di detto di Lazzari dicto nomine con obligho anco di dover esso di Quagliata mettere a spese sue tutte quelle materie che saranno necessarie etiam d'oro et fattura, di mettere dicto oro armamento di ponti intonicatura per fare dicta pittura et tutte quelle altre cose che saranno necessarie et spetteranno alla fattura di tutta detta opera senza esser tenuto detto di Lazzari dicto nomine né suoi heredi in detto officio nelle cose premesse in cosa alcuna solo che a pagarli l'infrascritto prezzo tantum et non altrimenti né di altro modo per patto etc.

Quale predicta opera detto di Quagliata sia tenuto et oblighato sì come si obligha darla et consignarla [c. 69r] a detto di Lazzari dicto nomine o soi successori in detto officio me notario pro eis stipulante di tutto punto spedita fra il termine di anni quattro quali incominceranno a correre da quel giorno che detto di Lazzari darà et con effetto pagherà a detto di Quagliata l'infrascritto onze cento trenta in conto del prezzo di dicta opera seu pittura come infra et non altrimenti per patto etc.

E ciò per prezzo di onze quattro cento trenta cossi di accordio et patto fatto tra detto di Lazzari dicto nomine et detto di Quagliata quale predetto prezzo dicto di Lazzari dicto nomine per esso et successori in dicto officio promette et si obligha dare et con ogni effetto paghare seu far paghare a dicto di Quagliata o persona per esso legitima o soi etc. per la Tavola⁴⁰² di questa città a polise⁴⁰³ da spedirsi per esso di Lazzari dicto nomine o per li soi successori in dicto officio cioè in quanto ad onze 130 in conto di detto prezzo paghareceli et farceli paghare per detta Tavola a primo del mese di marzo prossimo venturo del presente anno 1652 item altre onze cento a primo del mese di marzo secondo venturo dell'anno 1653 item altre onze cento a primo di marzo terzo venturo dell'anno 1654 et le altre [c. 69v] onze cento restanti, et a complimento di dette onze quattro cento trenta a primo di marzo quarto venturo dell'anno 1655 e ciò in pace e senza eccezione alcuna di lege o di fatto, verun[o] ...

«Il Quagliata doveva portare a termine il lavoro entro quattro anni a partire dal giorno in cui riceveva il primo acconto». Il prezzo stabilito fra le parti fu di quattrocento trenta onze, alle quali ne venivano aggiunte «altre quaranta, dieci per ogni anno, che erano quelle stesse dieci onze che la Regia

⁴⁰¹ Inclusive è un avverbio disusato (ovvero: «inclusivamente, senza esclusione») ed è voce dotta, dal latino medievale *inclusive*. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario cit.*, vol. VII, Torino 1972, s.v.

⁴⁰² Sulla Tavola cfr. nota 386.

⁴⁰³ Pòlizza, ovvero «*pòdisa, pòdissa, pòlezza, pòlice, pòlisa, pòlissa*» ecc.: «breve comunicazione scritta di argomento anche privato». Nel caso in questione, polisa indica l'assegno bancario; il biglietto di banca, la cartamoneta o la così detta polizza di paga o di pagamento. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario cit.*, vol. XIII, Torino 1986, s.v.

Corte metteva a disposizione “per li due cerei della festività della Gloriosissima Vergine Assumpta” il 15 agosto»⁴⁰⁴.

All’obbligazione seguono le clausole, e fra queste ve n’è una di particolare rilievo:

[c. 71r] ... Et [in] caso che detto di Quagliata havendo però et consecuendo⁴⁰⁵ detto prezzo ut supra pattuito mancasse et contravenisse nella fattura di dicta opera nel tempo et del modo et forma che si ha come sopra obligato o vero non facesse detta opera conforme il detto disegno, che in tale caso sia lecito a dicto di Lazzari et soi successori di far constringere al detto di Quagliata, et suoi futuri pleggi⁴⁰⁶ et li loro heredi et beni per la restituzione di tutti quelli denari che all’hora haverà havuto et conseguito et non obstante detta coherzione far fare o finire detta opera cossi in tutto come in parte da qualsivoglia altri pittori et persone professori per quello maggior prezzo che detto di Lazzari dicto nomine o successori in detto officio si potranno all’hora accordare a tutti danni spesi et interessi di detto di Quagliata et soi etc. de quibus etc. quod juramentum etc. ex pacto⁴⁰⁷ etc. ...

Secondo quanto previsto dal contratto, Giovanni Battista Quagliata veniva pagato dalla Tavola della città, con un fondo che «il Tribunale del Regio Patrimonio aveva spedito ai Governatori della stessa Tavola e pagabile al sopradetto ‘credenziero’ Tommaso Lazzari».

Il fondo, però, era stato «girato [...] al negoziante messinese Giovan Battista Santi che si impegnava a restituirlo secondo rate fissate in un accordo». Di conseguenza, il pittore «sarebbe stato pagato da Giovan Battista Santi»⁴⁰⁸.

Item per che⁴⁰⁹ le sopradette onze quattro cento trenta prezzo di detta pittura detto di Lazzari dicto nomine li doverà pagare a dicto di Quagliata [c. 71v] con quelle onze 430 che a detta devota Opera di detta maggiore Chiesa et per essa al dicto di Lazzari come suo credenzero se li devono per Giovanni Battista Santi negoziante in questa città per altri tanti che a detta Opera li dovea la Regia Corte di questo Regno e de’ quali (i)ndi foro a lettere⁴¹⁰ di S. E. et

⁴⁰⁴ Sebastiano Di Bella, *Pietro Novelli e Giovan Battista Quagliata: gli affreschi* cit., pp. 177-178.

⁴⁰⁵ Seguo in questo Giuseppe Garofalo: *Spiegazione delle abbreviature latine, lettere iniziali e clausole ceterate, che si rinvencono negli antichi rogiti notarili di Sicilia*, Catania 1889, p. 9. Così già al documento di Novelli, c. 61v (*consecuuto*).

⁴⁰⁶ La riscossione delle gabelle a Palermo tra Cinque e Seicento, le «garanzie» o *pleggerie*, il modo di presentare le fideiussioni «in Tavola» – in «*catameni*, cioè a poco a poco», la «lista dei garanti (*pleggi*)» sono solo alcune delle materie privilegiate da Geltrude Macri nel capitolo *Il patrimonio dell’università* del suo studio dedicato a: *I conti della città. Le carte razionali dell’università di Palermo (secoli XVI-XIX)*, Palermo 2007, p. 29. Pièggio «ant. *plèggio, plègio, prèggio*»: mallevadore, garante. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario* cit., vol. XIII, Torino 1986, s.v.

⁴⁰⁷ Secondo l’accordo (<http://www.brocardi.it/E/ex-pacto.html>).

⁴⁰⁸ Sebastiano Di Bella, *Pietro Novelli e Giovan Battista Quagliata: gli affreschi* cit., p. 178.

⁴⁰⁹ Optare per non unire le parole, tendenzialmente, così da rimanere il più aderenti possibile al testo originale (alla grafia originale) lasciarlo inalterato, metterlo nelle condizioni di essere trasparente nelle sue sfumature di significato; lasciare “per che” (e non “perché”) ne è un esempio. A spiegarlo, più di un’espressione equivalente: “mentre”, “dal momento che”, con un valore fra il temporale e il causale e condizionale.

⁴¹⁰ Indi è avverbio, ant. inde, ed ha – in questo caso – valore temporale: dopo, di poi (cfr. <http://www.treccani.it/vocabolario/indi/>). Lettera, antico e dialettale: «*lèttara, lèttora, lètra, lètra*»; con il significato di «*Lettera di mercatanti o di mercanzia* (anche soltanto *lèttara*): lettera di cambio, cambiale. – Anche: lettera d’affari, ordine di pagamento». Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario* cit., vol. VIII, Torino 1973, s.v.

Tribunale del Regio Patrimonio spedite polise dirette alli Governatori della Tavola di questa città per il spettabile don Ottavio Secusio Regio Secreto⁴¹¹ di questa città paghabili in detta somma a detto di Lazzari credenzero ut supra et per detto di Lazzari girate et sottoscritte in persona del detto di Santi et stante la detta gira di dicte polise (i)ndi fu per detto di Santi fatta obligazione di dicte onze 430 in persona del detto di Lazzari dicto nomine per doverceli pagare cioè in quanto ad onze cento trenta in detto primo del mese di marzo prossimo venturo del presente anno 1652. Item altre onze cento a primo di marzo 1653 altre onze cento a primo di marzo 1654, et altre onze cento a primo di marzo 1655, e come meglio si contiene in un contratto fatto in atti [c. 72r] di notar Paschale Russo di questa città a 4 del presente mese di dicembre 1651, al quale si habbia relazione ...

A ciò avrebbe fatto seguito una «numerosa serie di clausole», determinate le quali, l'atto poteva proseguire stabilendo che: alle quattrocentotrenta onze ne venivano aggiunte altre quaranta «dieci per ogni anno, che erano quelle stesse dieci onze che la Regia Corte metteva a disposizione “per li due cerei della festività della Gloriosissima Vergine Assumpta” il 15 agosto»⁴¹².

[c. 73v] ... Insuper detto di Lazzari dicto nomine in aumento⁴¹³ del prezzo di detta pittura che detto di Guagliata doverà come sopra fare promette et si obliha per esso et successori in detto officio dare et subministrare a dicto di Quagliata altre onze quaranta di denari oltre le sopra dicte onze quattro cento trenta ut supra accordate qualesi predictae onze quaranta detto di Lazzari dicto nomine, o suoi successori in detto officio li doveranno sodisfare a detto di Quagliata con quelle onze 10 l'anno che la detta Regia Corte di questo Regno deve a detta Opera in ogni 15 di agosto di qualsivoglia anno per li dui cerei⁴¹⁴ della festività della Gloriosissima Vergine Assumpta che si celebra in questa città nelli 15 d'agosto di qualsivoglia anno incominciando [c. 74 r] dall'annata che si maturirà⁴¹⁵ alli 15 del mese di agosto del presente anno 1652, et cossì successivamente continuare per altri anni tre successive secuenti sino a detta somma di onze quaranta. Ita che⁴¹⁶ spedendo lo spettabile Regio Secreto di questa città la polisa dell'annata di dicti cerei che detta Regia Corte doverà pagare nelli 15 di agosto prossimo venturo in persona di dicto di Lazzari credenzero o suo successore in somma di onze 10 detto di Lazzari o suo successore siano obligati sì come detto di Lazzari dicto nomine per esso et successori in detto officio si obliha di subito sottoscrivere detta polisa in persona del detto di Guagliata con dire in calce di detta polisa “e per me come credenzero ut supra le dicte onze 10 le pagherete a Gioanne Guagliata in conto delle onze quaranta promesse per aumento del prezzo della pittura del choro della maggiore Chiesa di questa città che è obligato fare in virtù del præsentè contratto” et cossì

⁴¹¹ Segréto – antico e letterario: «*sacréto, agréto, agrétto, secréto*». In Sicilia, già sotto Federico II, il Secreto era l'«ufficiale incaricato di occuparsi delle rendite del fisco e di verificare la reale consistenza del patrimonio dei sudditi». Cfr. Ivi, vol. XVIII, Torino 1996, s.v.

⁴¹² Ivi, p. 177-178.

⁴¹³ «Augumentare e augmentare, tr. (*auguménto e augménto*)»; è forma antica per: aumentare, accrescere. Dal latino tardo: *aug[um]entare*. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario cit.*, vol. I, Torino 1961, s.v.

⁴¹⁴ Cero. Cèreo è voce dotta, dal latino *cēreus*. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario cit.*, vol. II, Torino 1962, s.v.

⁴¹⁵ È il verbo maturire: letterario, antico «da *maturare*, per cambio di coniugazione». Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario cit.*, vol. IX, Torino 1977, s.v.

⁴¹⁶ In analogia con quanto accade in latino – *ita... ut...* – con un valore tra il consecutivo e il finale, di questo avverbio (una voce dotta dal latino *ita*; cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario cit.*, vol. VIII, Torino 1977, s.v.) ne viene fatto qui un uso a metà fra il latino e il volgare (ita che: “così che”).

successivamente si debbia osservare in ogni anno sino alla [c. 74v] spedizione di quattro polise tantum – ita che facendoli detto di Lazzari o altro suo successore in detto officio a detto di Guagliata detta gira⁴¹⁷ non sia detta opera per lo paghamento di dicte onze quaranta tenuta in cosa alcuna ma l'esazione di dicte onze quaranta resti a carico di detto di Guagliata, et non potendosi dicti denari havere da dicta Regia Corte detta Opera e suo credenzero non siano tenuti circa lo paghamento di dicti denari in cosa alcuna et non altrimenti né di altro modo per patto etc.

Et spendendosi dicte polise e non facendo detto di Lazzari o soi successori la detta gira in pede⁴¹⁸ di dicte polise del modo che di sopra si ha detto che in esso caso detto di Quagliata possa agere⁴¹⁹ per la consecutione di dicti denari contro li beni et renditi di detta Opera cum sua executionem et pacto de non opponendo etc. dovendo però detto di Quagliata dare di dicti onze 40 in ogni anno la pleggiaria⁴²⁰ conforme è tenuto quella dare per li altri denari ut supra expressati⁴²¹ et non aliter etc.

[c. 75r] Item processe per patto che se detto di Guagliata che Dio non voglia passasse da questa all'altra vita non essendo spedita la sudicta pittura che in esso caso li heredi di dicto di Quagliata non siano obligati fare sequitare, né fare compiere da altre persone detta pittura solamente siano li heredi di dicto di Guagliata et soi pleggi in detto caso obligati refare, a dicta Opera e suo credenzero presente et futuro me notario etc. tutti quelli denari che esso di Guagliata haverà anticipatamente havvuto in conto di detta pittura e che non haverà all' hora escomputato in tanta pittura e dovendo refare detta opera che debbia detto di Lazzari o suo successore refare del modo come sopra et non aliter etc. ex pacto etc. ...

[c. 75v] ... Præsentibus quo ad dictum Joannem Quagliata et dictum de Lazzari credenzerium multum reverèndi don Baldassari Bonetti canonico maijoris Ecclesiæ huius predictæ urbis Messane reverendo Sacerdote don Placido Lentini sacrista maijore dicte maijoris Ecclesiæ et devote Cappelle Sanctissimi Sacramenti et Dive Marie de Litterio Petro Paulo Lamia diacono don Francisco de Celis et clerico don Domenico Michali quo ad interventum dicti illustrissimi Senatus et dicti de Arena maggiori Opere predictæ Joanne Domenico Colletto Didaco Scacco et alijs testibus c. m.

Al documento appena introdotto, che riguarda la commissione degli affreschi a Giovanni Battista Quagliata (**B**) fanno seguito: «due lunghe postille», e un'annotazione.

L'annotazione (**d**) è ultima, in ordine di tempo, posteriore anche all'ultimo pagamento (**e**).

La prima “postilla”, redatta dal notaio Antonio Mari (carte 75v – 76r), è del 19 febbraio 1952 e documenta che il pittore aveva ricevuto «un acconto di cinquanta onze sul primo anticipo di centotrenta» e che ne rilasciava «regolare quietanza al ‘credenziero’» (**c**); l'annotazione del notaio Domenico Jannello, effettuata a margine del contratto (carta 68r), è datata 1 novembre 1655 e precisa

⁴¹⁷ Deverbale «da girare»; in toscano: girata di una cambiale, anche al figurato. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario* cit., vol. VI, Torino 1970, s.v.

⁴¹⁸ Piède; antico e regionale: «pède, pide». Ivi, vol. XIII, Torino 1986, s.v.

⁴¹⁹ Agere: è verbo più antico, che sta per agire (dal latino «agere»). In diritto, antico: «adire le vie legali», intentare un procedimento giudiziario. Cfr. Salvatore Battaglia, *Grande dizionario* cit., vol. I, Torino 1961, s.v.

⁴²⁰ Pieggeria o «piegeria, pieggiaria, pieggiaria [...]»; napol. *plegeria, pleggeria, plegiaria*; sicil. *plegìria, pligìria*: garanzia prestata a favore di una persona; anche «cauzione data come garanzia». Cfr. Ivi, vol. XIII, Torino 1986, s.v.

⁴²¹ Expressati. Esprimere: antico «esprìemere, esprèmere, exprimere»; voce dotta, dal latino *exprimere*. Espresso (aggettivo, raro): espresso; antico «exprèssò, sprèssò». Ivi, vol. V, Torino 1968, s.v.

che «gli obblighi delle parti erano stati adempiuti»: il contratto poteva dunque considerarsi risolto (d). Infine la seconda ed ultima “postilla” ovvero la «quietanza del pagamento finale avuto dal Quagliata» (carta 76r – 76v), compilata dal notaio Carlo Carnazza, è del 27 ottobre 1655 (e)⁴²².

1.3 Quagliata, “per se et suos”. Indagini formali

I giudizi dei viaggiatori, e non solo d’essi, sono impregnati di umori e “gusti”, i più vari. Portavoce di un nuovo classicismo, la scuola tedesca del Settecento trovava in Sicilia poco dopo la metà del secolo un testimone di pregio nel barone di Eisenbach, Johann Hermann von Riedesel (Höllrich 1740 – Vienna 1785).

Buon amico di Winckelmann, e come quest’ultimo interessato a compiere nell’isola un’«investigazione neoclassica» con l’obiettivo di rintracciarne «i caratteri e la condizione delle greicità», il giovane Riedesel era certamente più incline al «principio del “bello ideale”»⁴²³ che non alle consuetudini del barocco maturo.

Eppure, durante il corso del suo «“reportage”» indirizzato al campione della nuova estetica, e visitando il Duomo insieme con le altre Chiese messinesi, oltre a sottolinearne l’altissimo valore mostra di gradire non poco le moderne pitture del coro; certo probabilmente non altrettanto le architetture – a cominciare dal Duomo stesso.

Di tutte le chiese di Messina quella che merita la maggiore attenzione, che è fabbricata con un gusto un po’ meno cattivo, ancorché sempre col gusto napoletano, e che sia carica di molte indorature, e di opere di marmo di tutti i colori possibili, si è la chiesa di S. Gregorio. [...]

La cattedrale è un edificio di una bastante mediocrità [...]. L’altare maggiore è una delle prime opere che siasi formata in pietre dure combaciate, per di cui mezzo si rappresentano delle figure e de’ fiori di color naturale; le si chiamano comunemente pietre di Firenze, per la ragione che a Firenze si è inventato questo genere di lavoro, e che continuasi sempre nella galleria del gran duca. Quest’altare è un capo d’opera per questa maniera, ma nella sostanza è di pochissimo pregio e privo di gusto. Il pulpito del coro è dipinto da un Siciliano chiamato

⁴²² Si veda: Sebastiano Di Bella, *Pietro Novelli e Giovan Battista Quagliata: gli affreschi* cit., pp. 177-179. Si confrontino inoltre le trascrizioni per esteso dei due contratti, e quelle di tali documenti, a margine (III, IV, V), contenuti nell’intervento in oggetto alle pp. 180-188.

⁴²³ Carlo Ruta, *Riedesel, Winckelmann e la conoscenza della Sicilia classica e Nota biografica*, in: *Viaggio in Sicilia*, a cura di Carlo Ruta, Messina 2010, pp. 7-9, 11. Se poi, per l’architettura, al binomio Riedesel-Quagliata accostiamo oppure sostituiamo quello Milizia-Berrettini avremo: «Per decorare, egli si abusò degli ordini, e degli ornati. [...] E che non si fa quando si scapriccia? Dalle sue cattive architetture taluno ha inferito che un pittore non può essere buon architetto. Non pare necessaria questa conseguenza». Francesco Milizia, *Dizionario delle Belle arti del disegno*, tomo primo, Bassano 1797, pp. 105-106.

Guagliati, e vi regna molto calore ed un gran compimento. Questo maestro ha molto del Tintoretti per la composizione, e brilla principalmente nell'esecuzione⁴²⁴.

L'abate Lanzi osservava – rammemorava, la componente veneta presente già in Pietro da Cortona («Potè aver anche parte nel suo gusto la scuola veneta [...], se al Boschini, largo lodatore de' suoi, si dee prestar fede») ⁴²⁵, componente veneta che in anni recenti anche Merz ha messo bene in evidenza; il «“neovenezianismo”» del maestro toscano-romano, Berrettini, e prima del 1637 (ossia prima di metter piede a Venezia) ⁴²⁶, è stato inoltre argomento appassionante affrontato mirabilmente da Briganti negli anni '60 («aspetto essenziale del Barocco, fu individuato per la prima volta dal Longhi nel lontano 1916») ⁴²⁷.

Precisamente, e come ebbe modo di osservare lo studioso romano: fu grazie alla mediazione di Annibale Carracci (alle sue «traduzioni lombarde di pensieri veneziani») e del Rubens della Chiesa Nuova suo omonimo («ove la florida naturalezza di Paolo Veronese, la sua felicità serena e maestosa, sbocciava inattesa nella greve atmosfera dell'agiografia controriformista») che il cortonese maestro del nostro “risciacquò i panni” suoi in acque lagunari (affluite ormai in Tevere), per la prima volta in assoluto. Egli apprese cioè la «lezione di Venezia» a decorrere già dal secondo-terzo decennio del secolo, «per il tramite di quella partecipazione vitale ad una felicità fisica, corporea, così tangibile e illusiva» in cui «si intravedeva il lato drammatico della visione luminosa veneziana tradotta nel linguaggio più adatto agli scopi spettacolari del cattolicesimo romano».

Ma c'è dell'altro. I *Baccanali* Ludovisi, già d'Este (tra le opere più belle «della felice giovinezza del Tiziano»), furono a Roma nel terzo decennio del Seicento scuola agli artisti non solo in quanto propizi a rendere «più attuale e concreta l'intelligenza della pittura veneziana» (fuor di

⁴²⁴ Johann Hermann von Riedesel, *Reise durch Sizilien und Großgriechenland*, Zurigo 1771 [trad. it. *Viaggio in Sicilia del Signor Barone di Riedesel*, traduzione di Gaetano Sclafani, Palermo 1821, nuova edizione a cura di Carlo Ruta, Messina 2010, p. 99].

⁴²⁵ Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia* cit., I, p. 229.

⁴²⁶ Cfr. Jörg Martin Merz, *I disegni di Pietro da Cortona per gli affreschi nella Chiesa Nuova a Roma* cit., p. 38.

⁴²⁷ Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona* cit., p. 31. Si veda per questo: Roberto Longhi, *Gentileschi padre e figlia*, «L'Arte», 1916, nuova edizione con uno scritto di Mina Gregori, Milano 2011, p. 46. Longhi infatti, sulla scia della scoperta che fu prima di Ruskin, parlava infatti di “un capitolo” tutto “da scrivere”: quel «movimento neoveneziano del decennio 1625-1635, di cui nessuno sa nulla, e sul quale tuttavia v'è da scrivere un capitolo a parte nella storia del '600 italiano». È il movimento che duramente presentito dalle contraffazioni tizianesche dell'Albani e del paesaggio carraccesco che il Ruskin definì una volta per sempre come “scum of Titian” [...] viene ripreso o addirittura vitalmente iniziato dalle copie che Poussin e Duquesnoy fanno dei putti di Tiziano nei *Baccanali* a Villa Ludovisi. E v'è intorno a loro una pleiade d'artisti che si unisce al movimento»: Castiglione, Pietro Testa, Pier Francesco Mola; lo stesso Sacchi «è sul punto di prender partito per costoro [...]; fortunatamente un uomo con più ingegno di lui riprende il tema “neoveneziano”». Pietro da Cortona, «si tratta di lui» (ivi, pp. 46-47). E fu per l'appunto Briganti colui che scrisse il capitolo su questo «aspetto essenziale del Barocco» – il «movimento neo-veneziano del 1630», vieppiù ampliando e ulteriormente precisando quanto il grande albese aveva presentito. L'approdo «dopo il '21» a Roma da Ferrara, nella collezione di Ludovico Ludovisi dei *Baccanali* di Tiziano: è «l'avvio definitivo» del movimento neo-veneziano, di cui «è lecito supporre» il Berrettini (invero già «preparato dall'atmosfera» romana al «fascino della pittura veneziana») fu «tra i primi» a sapere «approfittare». Cfr. Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona* cit., pp. 31, 68.

Venezia), ma anche perché poterono accordarsi col «sentimento di rinnovato classicismo», animandolo della «grazia ineffabile di una fresca e luminosa pittura». E così, insieme col giovin Tiziano, giunse nella città eterna anche una «felice e colorita naturalezza che diede vita alla cultura classicheggiante scancellandone i segni dell'archeologico tirocinio».

... L'«archeologico tirocinio», e il Berrettini?

E sì perché, ben prima dell'arrivo di Poussin a Roma (1624), avanti che avvenisse la «diversione in senso classico» degli artisti di casa Dal Pozzo, il gran barocco che giungeva da Cortona e che sapeva «la regola di romper le regole» (e che nel suo repertorio, fra un «turbamento di cieli» e lo «spezzarsi delle superfici architettoniche», non accettava «ostacoli al liberarsi» della fantasia, di paesaggi «non visti direttamente ma come filtrati dallo schermo della memoria», di «statue travolte da un loro ciclone personale»), poteva vantare, tra i suoi «primi passi» giovanili (siamo nel secondo e primi del terzo decennio del Seicento), contatti proprio con quell'ambiente di «virtuosi» e «antiquari» di cui Cassiano Dal Pozzo era sicuramente un magnifico esemplare.

La figura di Cassiano dal Pozzo, persona prima del classicismo archeologico seicentesco, attraverso i vitali rapporti che sempre mantenne con gli artisti contemporanei assume una particolare importanza nello svolgimento delle arti figurative e non è difficile ritrovarne un po' ovunque i riflessi. Tra i primi cronologicamente sono quelli appunto che illuminano la formazione mentale e stilistica di Pietro da Cortona, per diffondersi poi, col trascorrer degli anni, e seguendo quello sviluppo verso un puristico rigore formale [...], ad altre persone e altre tendenze.

Berrettini si formava difatti disegnando dalle statue e dai bassorilievi, assorbendo in profondità l'insegnamento degli antichi: e fu lì, fra vasi fregi archi trionfali, sacrifici baccanali ed «altre azioni dei gentili» appuntate «con diligenza» di particolari come in una «personale e solitaria accademia» che egli gettò le fondamenta che lo avrebbero condotto a far «“mutar faccia allo stile del dipingere”»⁴²⁸.

E con tutto questo, molto altro vi era, ancora, ed è evidente perciò come l'allievo – messinese, a Roma – dovette avere in dimestichezza un panorama estremamente variegato.

Avevano infatti avuto agio di manifestarsi, nella «gran Città [...] di Raffaele, e di Polidoro» – finalmente, di «Michel' Angelo Buonaroti»⁴²⁹ e negli anni precedenti l'arrivo del nostro pittor di Zancle, anche altre correnti artistiche che è plausibile lo interessassero.

⁴²⁸ Ivi, pp. 33, 38, 41, 44, 47, 57, 59, 63, 65-68, 71, 81 e 91. Secondo la felice definizione che ne diede il Passeri, per cui cfr. Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori scultori ed architetti* cit., p. 403. Cfr. in proposito: Giulia Fusconi e Valeria Di Piazza, *Cortona e l'antico*, in *Pietro da Cortona e il disegno*, Catalogo della mostra (Roma, 30 ottobre 1997-10 febbraio 1998) a cura di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Roma 1997, pp. 60-73.

⁴²⁹ Giovanni Battista Passeri, *Vite de' pittori scultori ed architetti* cit., p. 399.

Un panorama, quello romano dischiusosi agli occhi di Quagliata a principio del quarto decennio vieppiù arricchitosi anche grazie ai «fatti» necessari e inoppugnabili del caravaggismo: quel caravaggismo a cui avevano aderito fra l'altro il Valentin e l'Honthorst – in città lo stesso anno del Berrettini, e il Vouet, giunto un anno dopo di lui (1613)⁴³⁰; per dire alcuno dei «maestri insigni» che avevano «intelligentemente dedotto proprio dall'approfondimento delle grandi tematiche naturalistiche»⁴³¹.

Dopo il Caravaggio, i «caravaggeschi». Quasi tutti a Roma, anch'essi, e da Roma presto diramatisi in tutta Europa. La «cerchia» si potrà dire, meglio che la scuola; dato che il Caravaggio suggerì un atteggiamento, provocò un consenso in altri spiriti liberi, non definì una poetica di regola fissa; e insomma, come non aveva avuto maestri, non ebbe scolari⁴³².

«Una riforma a fondamento naturale, a largo spettro» del resto – iniziatore Michelangelo Merisi da Caravaggio, «novità della pittura italiana del Seicento»⁴³³, trovò anche in Manfredi e nella cosiddetta «Manfrediana methodus» (il neologismo è del Sandrart) una «ripresa sensazionale e aperta a nuovi sviluppi della pittura del Caravaggio».

L'attrazione nell'orbita del pittore di Ostiano vide certamente tra i protagonisti i «nordici», che via via giungevano a Roma; inoltre, non pochi fra gli italiani furono tutt'altro che indifferenti a questo tipo di indagini: «un particolare interesse per il Manfredi» si riscontra ad esempio «tra i pittori toscani», probabilmente anche per l'attenzione a lui rivolta dall'Accademia fiorentina e dalla corte medicea⁴³⁴.

⁴³⁰ Cfr. Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona* cit., pp. 41 e 49. Valentin de Boulogne (Coulommiers 1591 ca. – Roma 1632), il pittore francese, amico di Sandrart, così attento alla pittura di Manfredi dal quale tuttavia si discosta a vantaggio di una «impietosa indagine psicologica giocata sugli sguardi e fatta di inquietanti silenzi», fu benvenuto oltre che dai Barberini altresì dal cardinal Gori e Cassiano Dal Pozzo (cfr. Giuseppe Merlo, *Valentin de Boulogne*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo secondo, pp. 907-908). Il «più misterioso e sublime pittore caravaggesco francese [...], intimo di cardinali e bassifondi» (risale al '29 la commissione per la Basilica di San Pietro del *Martirio dei Santi Processo e Martiniano*) che popola le sue taverne silenziose di «cavalieri tristi» e «soldati rassegnati», preferì farsi «cantore di un mondo al bivio tra finzione e verità». Oggetto della sua ricerca «non sono» più tanto «le azioni, ma i pensieri»; non è più «la realtà colta nel suo drammatico divenire, ma quella in essere delle intenzioni e dei sentimenti». Marina Mojana, *Valentin, pittore «innamorato»*, «Il Sole 24 Ore», 27 novembre 2016. Il Valentin, la sua arte – la sua luce (lo vedremo più oltre), non furono certo indifferenti al nostro Quagliata.

⁴³¹ Claudio Strinati, *L'influenza di Pietro Da Cortona nell'ambiente romano* cit., p. 176.

⁴³² Roberto Longhi, *Introduzione*, in *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, Catalogo della mostra (Milano, aprile-giugno 1951), Firenze 1951, p. XXV.

⁴³³ Mina Gregori, *Introduzione*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo primo, p. 14.

⁴³⁴ Mina Gregori, *Dal Caravaggio a Manfredi*, in *Dopo Caravaggio: Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana Methodus*, Catalogo della mostra (Cremona, 7 maggio-7 luglio 1987) a cura di Arnauld Brejon de Lavergnée, Milano 1987, pp. 13, 19. Il mantovano Manfredi (Ostiano 1582 – Roma 1662), fra l'altro, da giovane fu «certamente introdotto» – per il tramite di Cristoforo Roncalli, detto il Pomarancio (suo maestro) in «una delle cerchie più qualificate e avanzate della città papale» – ancora una volta quella di Vincenzo Giustiniani. Ivi, p. 16. Cfr. anche: Raffaella Morselli, *La fortuna critica*, in *Dopo Caravaggio: Bartolomeo Manfredi* cit., p. 34.

Sarà adesso molto più agevole ravvisare anche in Cattedrale, a Messina, anche in “un Siciliano chiamato Guagliati” non dico del Berrettini, non solo “del Tintoretti”, ma altresì delle diverse declinazioni classiche proprie, in spirito e per sensibilità, di chi di ciò... si diletta.

Studiare oggi gli affreschi (distrutti nel corso degli anni '40 del secolo scorso) tramite i negativi ritrovati in Archivio, è un po' come studiare le *Battaglie* di Cascina e Anghiari sulla base dei disegni dei rispettivi maestri, e le repliche di chi le vide (grafite, penna, carbone e punta di piombo e rispettivi toni di grigio somigliano non poco al bianco e nero dei negativi, e positivi fotografici nel risultato come nell'effetto finale).

Si è lavorato congiuntamente, appassionatamente, con l'obbiettivo di riconsegnare all'opera quella visione unitaria; visione unitaria che la grafica e la fotografia digitale oggi permettono.

Ringrazio per questo, in ordine di tempo e di successione di intervento, Irene Catania (Kina snc), Fabio Faranda (ADV Factory), Simona Bonanno, ognuno per il contributo umano e professionale dato alla ricomposizione del mosaico che pareva definitivamente perduto. Sono a loro incommensurabilmente grata.

L'allievo, atipico, e non fu l'unico (chè – come ha ben scritto Strinati – altri allievi, con diverse declinazioni rielaboravano... ognuno di loro imbevuto di «cortonismo e cortonesco a modo suo») era un artista, un siciliano che, in misura minore o maggiore, era venuto fuori (ed era andato fuori) da quella «scuola» venuta sù alla stregua di una «necessità storica» più che come un'esperienza «di tipo scolastico» – una sorta di «mappa» dove si poteva trovare «tutto e il contrario di tutto» e della quale anch'egli aveva fatto parte, sembrerebbe, in guisa di «trasvolatore» (?)⁴³⁵.

Da che barocco è barocco (questo mondo «“sublime, gesticolante, appassionato»), nuovi temi si erano ormai aggiunti agli antichi: «le romanzesche favole del Tasso si affiancavano a quelle della mitologia pagana» e vi si aggiungevano «i fasti della più recente mitologia cattolica»; dal nuovo e «soprattutto dall'antico Testamento si sceglievano episodi prima trascurati»). Come un «teatro ben organizzato», il nuovo repertorio barocco disponeva dei suoi migliori attori («giovinette in lieve deliquio», imperatori, re, tiranni, santi vescovi, diaconi o «estatici gesuiti») nonché di un «ricco magazzino» di scene e costumi («schinieri ripresi con fedeltà dall'antico», corazze elmi turbanti e paramenti).

Una cosa era poi assodata, già per il Cortona.

⁴³⁵ Un «poderoso trasvolatore degli spazi» era stato infatti definito suggestivamente il cortonese da Claudio Strinati. Cfr. *L'influenza di Pietro Da Cortona nell'ambiente romano* cit., pp. 174 e 178.

Il prototipo, la matrice ad apertura di secolo, che sembra piacere molto anche ai committenti contemporanei è la Galleria Farnese del Carracci major (a sua volta debitrice della Farnesina raffaellesca, s'intende); e la soluzione formale proposta nel 1600 – fatte salve tutte le differenze esistenti tra Berrettini e Quagliata – per un'opera ad affresco di vasto respiro, rimane sostanzialmente un modello (primo «termine di paragone» e «indispensabile strumento della cultura corrente») che poté affacciarsi alla mente di entrambi.

A ciò si aggiunga inoltre che Quagliata avrebbe potuto fruttuosamente beneficiare a Messina delle scoperte artistiche, nell'ordine, dell'emiliano e del toscano a Roma: della illustre, «nobilissima raccolta farnesiana di antiche favole disposte sulla volta» e una «marmorea costruzione architettonica, con le bianche statue dei “termini” che reggono gli architravi e i finti medaglioni in bronzo o in marmo colorato figurati di storie», come della «apologetica unione di sacro e profano» – per Briganti, il soffitto Barberini ('33-'39) – in cui il raggrupparsi e il diradarsi delle figure «liberissimo ma sapientemente calcolato intorno al vuoto luminoso che fa da sfondo al gruppo centrale» contrasta l'ordine regolare della cornice architettonica dimostrando perciò un deliberato, esplicito, «ostentato intendimento di rompere una regola tradizionale» di utilizzazione dello spazio⁴³⁶.

Carracci e Berrettini, ai quali il nostro avrà forse voluto incorporare citazioni forti, immediatamente riconducibili alla pittura del grande rinascimento; dei brani esplicitamente raffaelleschi in Vaticano: conosciuti personalmente, omaggiati, e come incastonati a meglio illustrare gli episodi che egli intende rappresentare. Chiamati tutti in Sicilia a ri-convenire (il Platone e l'Aristotele di *Atene* raffaelleschi, le Sibille Sistine di Michelangelo) e a dar lustro a' suoi.

I committenti dell'abside della Chiesa dell'Assunta, abbiamo le prove, desideravano (o esigevano) vi fosse la presenza di alcuni elementi architettonici, insostituibili – “le colonne quali si haveranno d'acommodare et pingere conforme il disegno cioè con li capitelli et basi deorati et scannellati con obliho di haverli a depingere quattro historie grandi conforme li penzeri seu invenzioni di dicte historie”... “con li soi compartimenti et ornamenti di stucco finto posto in campo d'oro et con le figure puttini tabelli et armi conforme il disegno firmato di mano di me notaro”.

Ma con questo non vuol dire affatto che il nostro si perdesse d'animo – e d'invenzione.

Dissero di lui, quando i tempi non erano ancora maturi perché si schiudessero agli occhi de' lumi tutti le meravigliose creature del barocco: “Si lasciò trasportare dalla sua ferace, ed ardente immaginativa, e”... “si diede a' freschi, ove fè campeggiare la copia delle idee, e l'arditezza dell'espressioni con una superfluità d'ornato specialmente nell'Architettura, che sul gusto del suo Maestro Cortona soleva spessissimo introdurre ne' suoi componimenti” (Hackert). ‘Stravaganze’, ‘esagerazioni’...

⁴³⁶ Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona* cit., pp. 77-78, 82-85.

Susinno scrive: «Incomparabile opera in vero di questo artefice si è tutta la tribuna che principia dai sedili de' signori canonici per fin sotto a detto musaico [...]. In questo spazioso campo Giovanni [...] mostrò il suo scibile pittoresco, dipinto a vero fresco»⁴³⁷.

Quagliata alla metà del secolo non rinnegava di sicuro, chè anzi andava liberamente denotando (per quanto Susinno avrebbe garantito, ribadito altrove annotando) quell'affratellamento naturale e caratteriale, passionale, istintivo alla «vena pittorica ricca e felice» del Cortona, Barberini (il quale ultimo, fra l'altro non lo dimentichiamo, terminò l'opera solo dopo aver messo piede in Venezia; e recando dunque con sé gli esiti di un'«avventura, le conseguenze di un'«esperienza particolare» fatta da un toscano, educato sull'antico, di ritorno a Roma – e passando per Firenze). Dico Barberini in quanto i pamphiliiani relativi affreschi del Palazzo di Piazza Navona essendo coevi pressochè del tutto ai nostri (1651-1654)⁴³⁸.

Altra acqua era passata sotto i ponti: v'era Poussin il quale, pur avendo partecipato al movimento neoveneziano proprio come il Berrettini, avrebbe seguito tuttavia una strada diversa⁴³⁹. Nel '46 il Lanfranco napoletano delle imprese artistiche partenopee e vicereali ridiventava romano. Alcuni avevano appena compiuto il loro migliore esordio romano: il Preti 'Teatino' di Sant'Andrea della Valle (1650-1651). Ed altre storie particolari, indelebili nella memoria sua come in quella della sua Messina, Giovanni custodiva gelosamente nell'animo e nei geni: Antonello; Caravaggio (anche a Roma) ritrovato, ripensato. Da pochissimo, poi in città erano venuti a mancare Barbalonga e Rodriguez.

Così è che Quagliata non avrebbe rinnegato di certo il suo cortonismo (e insieme con esso anteriori, ulteriori, fondanti lezioni romane; penso sempre al modello a partiture carraccesco, che doveva piacer non poco anche a' committenti suoi), a cui sinceramente si affratellava nel desiderio di superarsi col sentire e col fare, per nutrire e alimentare la pianta rigogliosa della sua visione

⁴³⁷ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 193.

⁴³⁸ Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona* cit., pp. 84-85. Non sappiamo in che misura il nostro ebbe tempestiva notizia di quello che fu il terzo, più importante e rappresentativo ciclo pittorico realizzato dal cortonese durante la sua piena, e tarda, maturità artistica. Eppure qualche sentore, foss'anche di seconda mano, dovette averlo. Dopo Barberini ('33-'39) e Pitti ('37-'47 in due momenti), il ciclo Pamphilj – «il meno noto» – metteva l'artista nelle condizioni di studiare un nuovo approccio per giungere a nuove conclusioni: la volta berniniana del Palazzo Barberini era molto più profonda rispetto all'«oblunga» borrominiana e pamphiliana. Il risultato fu «una maniera narrativa meno eclatante [...], rese con una tavolozza argentea», lieve ed elegante (John Beldon Scott, *Strumento di potere: Pietro da Cortona tra Barberini e Pamphilj*, in *Pietro Da Cortona (1597-1669)* cit., p. 87. L'intendimento del Berrettini fu infatti quello di conferirle «una misura più umana», più diretta, che la rendesse «più piacevole che maestosa, più abitabile che imponente»; l'obiettivo fu raggiunto in modo «mirabile per invenzione»: i sette vani con le *Storie di Enea* furono incorniciati da cartelle, festoni di querce, medaglioni, fregi, emblemi, «genii volanti», cariatidi, telamoni... ma, stavolta, tutto rigorosamente «dipinto, senza ricorrere ad opera di stucco» (cfr. Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona* cit., pp. 104-105). Tutto dipinto? In ciò risiede probabilmente la capacità del nostro, più o meno al corrente della questione che a Roma parallelamente aveva luogo, di porsi al passo – ovvero di presagire, il cambiamento a sua volta, a suo modo.

⁴³⁹ Cfr. Mina Gregori, *Introduzione*, in *La pittura in Italia* cit., tomo primo, p. 11.

pittorica, sfondare e liberare le volte e i soffitti (se è vero che i barocchi furono i primi a restituire in colore e disegno «turbamento di cieli» e «spezzarsi delle superfici architettoniche», egli fu certo uno di loro)⁴⁴⁰, anche quando, come nel caso degli affreschi in Cattedrale, la certezza che questi ultimi fossero effettivamente sfondati sù in cielo a perdita d'occhio (non volte, bensì pareti) non l'abbiamo che dalle gerarchie variamente celesti – piombanti sulla scena o penzoloni. Talvolta ne scorgiamo i piedi, talora le braccia e ancora, infine una... coda di drago (?).

Eppure è vero altrettanto che Quagliata non si arresta e coniuga, al più puro barocco cortonesco non solo il classicismo, la classicità – quella che ancora poteva vedere Raffaello, e allievi, «mediatori per eccellenza dell'antichità» – (classicità con cui va a patti e che probabilmente egli aveva lungamente assorbito, rinnovellata e variamente declinata, anche tramite l'opera di un Domenichino, e d'un Reni, bolognesi), non solo certi aspetti essenziali della figurazione e dell'espressione – «gli effetti delle estasi, le invasioni e le sudorazioni» – venuti a Roma dall'Emilia insieme col Lanfranco («la rappresentazione figurata degli stati mistici e delle glorie paradisiache»)⁴⁴¹ più propriamente controriformistici o contro-riformati, ma anche e soprattutto: Caravaggio, o meglio: il dopo Caravaggio.

E ogni cosa, senza perciò fare a pugni nella concezione dello spazio con le richieste talora iconograficamente stringenti dei committenti.

La sua sensibilità e identità artistica, la sua poetica, Quagliata la trovò per questa via: addentrandosi sul sentiero della «naturalità veneziana» già imboccato da Pietro da Cortona (da non confondersi col «vero di natura caravaggesco», ma che è soprattutto «visione luminosa [...] tradotta nel linguaggio più adatto agli scopi spettacolari del cattolicesimo romano»⁴⁴² – visione luminosa che incorpora), egli varca le stanze sublimi inondate di stupore e meraviglia ineffabile per ritrovarne, a un certo punto del suo percorso, la soglia, il limine; e da lì portarsi, ormai rinnovato, al già noto.

A quel Caravaggio cioè che ben conosceva, avendolo avuto ospite in casa per quel brevissimo lasso di tempo (dall'ottobre del 1608 al 1609) in cui il lombardo aveva soggiornato nella sua Messina; certo Giovanni era ancora un bambino, all'epoca, ma una circostanza del genere dovette colpire in qualche modo il suo immaginario – dovette, per dirla in longhiana, avvivare in cuor suo bagliori di «desiderio caravaggesco»⁴⁴³.

⁴⁴⁰ Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona* cit., p. 33.

⁴⁴¹ Mina Gregori, *Introduzione*, in *La pittura in Italia* cit., tomo primo, pp. 19-20.

⁴⁴² Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona* cit., pp. 66-67.

⁴⁴³ Roberto Longhi, *Introduzione*, in *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi* cit., p. XXVI. Cfr. Citti Siracusano, *La pittura del Seicento in Sicilia*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo secondo, p. 518. Vale in Sicilia, *mutatis mutandis* s'intende, ciò che altrove è stato scritto per la Campania, e cioè: i soggiorni di Caravaggio costituiscono «di certo l'evento più rilevante per la storia dell'arte a Napoli nel passaggio dalla tradizione tardocinquecentesca alla moderna civiltà del Seicento e per il percorso che la pittura avvierà localmente almeno di lì a pochi lustri. [...] Decisive conseguenze in ambiente locale, e in primo luogo sui pittori della più giovane generazione stanchi di piacevolezze [...] tardomanieriste, potevano avere la presenza dello stesso Caravaggio in città e l'impatto continuo, immediato e diretto».

E finalmente oggi, per la prima volta dagli anni '40 del secolo XX, è possibile gustare di nuovo una lettura parallela: dell'opera del critico e di quella dell'artista.

Iconograficamente, e contenutisticamente parlando, gli episodi rappresentati sono descritti diffusamente, minuziosamente nella *Vita* quagliatiana del Susinno⁴⁴⁴.

“Ripigliò dunque Giovanni più spirito nella calca delle grandi occasioni”... “La gran tribuna della Madre Chiesa al di sotto del musaico, per adorno maggiore della sua cappella della sagra lettera”.

«Fece del tutto una galeria, il cui recinto costa di cento palmi». Nell'affresco, il «basamento» presenta

due colonne alte ventisette palmi finte di porfido striate con basi e capitelli trattizzati d'oro, e nel mezzo al di sotto sporge in fuori un modiglione finto di bronzo anche toccato d'oro, e sopra li pianta un colosso finto di marmo di altezza venti palmi, e questi colossi vengono ad esser sei, tre per parte cioè: S. Ampelo e S. Caio martiri messinesi, S. Gregorio il Grande, S. Leone II, S. Bacchilo e S. Barchirio, tutti e tre cittadini di Messina. La metà della galeria dividesi in due vani in larghezza decisetete palmi ed in altezza fin al succelo, recinti per fianco delle quattro colonne colle due gran statue [Santa Falcia e Santa Silvia]. Siegue l'architravata di detto cornicione, il quale è di sette palmi e ricinge da per tutto una balaustrata di palmi quattro con scherzo di putti anche finti di marmo con festoni in mano trattizzati d'oro.

Il «fenestrone da dove riceve lume tutta l'opera», tutto

è dipinto in altezza ventisette palmi e largo undici, al di sopra dell'arco vedesi uno scudo colla croce in mezo, ch'è l'arma della città, con due angeloni similmente finti di marmo. In cima vi è una ghirlanda di fiori con una mezza figura della Vergine in atto di benedire, sostenuta da angeli e putti dipinti colorati al naturale. Ne' quattro vani della galeria si ammirano quattro storie colle prime figure di palmi venti, colla sua degradazione richiesta: cioè nella prima storia della parte destra evvi il Martirio di S. Placido sovra un palco genuflesso col manigoldo che sta per recidergli dal busto la testa; il tiranno Mamuca sotto a maestevole soglio co' suoi ministri ed altre figure.

dei suoi dipinti; la presenza del grande artista lombardo e delle sue opere doveva necessariamente produrre sull'ambiente locale «un effetto poco meno che dirompente, mettendo in moto intelligenze ed energie soffocate o male indirizzate e attivando, con ampiezza e profondità crescenti, iniziative e soluzioni» di moderna attualità. Si veda per questo: Nicola Spinosa, *La pittura del Seicento nell'Italia meridionale*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo secondo, pp. 462-465.

⁴⁴⁴ Per riprendere il filo interrotto nel Novecento, e insieme con le parole (e con gli occhi!) di Mauceri diremo in tal modo senz'altro che: Giovanni Battista Quagliata «sviluppo la sua maestria nei grandi affreschi che decorarono le chiese messinesi e di cui unico esempio rimasto è quello della tribuna del Duomo dove rese quattro grandi scene sacre locali, [...] tutte con figure larghe e piene di movimento e con sfondi architettonici ricchissimi». Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata* cit., p. 382.

La “mezza figura della Vergine in atto di benedire” è per noi l’eccezione: prezioso superstite del Quagliata frescante in ‘carne’, ‘ossa’ e materia pittorica – che ancor’oggi si conserva⁴⁴⁵.

Una memoria nostalgica, un ricordo dal ’600 al quattrocentista che fu grande in Messina, in Italia e fuori... giunta fino a noi.



22. G. B. Quagliata, *Madonna benedicente*.
Affresco. Messina, Duomo.
Foto: Simona Bonanno

Nell’illustrare le “storie” messinesi, il biografo inizia – in senso orario – dalla parete alla nostra sinistra (ma a destra rispetto al celebrante), e qui procede, ancora, da sinistra verso destra (dall’esterno verso l’interno).

Poi, seguendo in successione lo svolgimento degli episodi nell’altra parete, alla nostra destra oltre la porta (alla sinistra del celebrante), egli riprende la sua descrizione da destra per portarla a compimento, in senso antiorario, a sinistra (ancora una volta dall’esterno verso l’interno).

La seconda storia è l’imbasciata che gli espongono gli ambasciatori della città di Messina alla Vergine, la quale sta in atto di scrivere un foglio in segno di corrispondenza a tanta gratitudine. Nella presente storia vedesi affacciato il ritratto dell’autore. Nella terza, e prima della parte sinistra, ammirasi la Santificazione di

⁴⁴⁵ Gli affreschi, lo sappiamo, nel loro complesso sono andati distrutti col bombardamento del ’43, e la documentazione fotografica risalente al tempo del restauro (il nostro principale supporto e oggetto materiale di riferimento) si conserva, insieme a pochi e purtroppo oggi illeggibili piccoli frammenti superstiti degli stessi, al Museo Regionale di Messina. Ma vi è invece una curiosità, una sorpresa – di rilievo – sempre relativa agli affreschi del coro. Tra il superstite (trovato, o ancora da ritrovare), che non si trova tuttavia nei depositi del Museo, bensì nell’antisacrestia del Duomo, va oggi posto nella dovuta luce un ‘gioiello’: un «tondo con la *Vergine*» – recentemente segnalato da Molonia (vedi: Giovanni Molonia, *Giovan Battista Quagliata*, in *Dal Golfo allo Stretto* cit., p. 86). Il tondo della “mezza figura della Vergine in atto di benedire, sostenuta da angeli e putti dipinti colorati al naturale” costituiva inequivocabilmente il perno intorno al quale ruotavano le nostre scene quagliatiane in Cattedrale. Sull’ubicazione originaria dell’attuale soprapporta – rivelatosi un pregevolissimo frammento centrale dell’affresco della tribuna, e sul suo trasferimento in sacrestia si veda: Fortunato Malaspina, *La Cattedrale di Messina*, Messina 2008, p. 262). A tutt’oggi splendido, e facilmente fruibile, il “tondo” (fig. 22) costituisce certamente una fortunata eccezione, di contro alle pluri computate perdite; un’ottima cartina di tornasole lungo il percorso di recupero delle qualità cromatiche del nostro Quagliata affreschista.

S. Alberto carmelitano e cittadino di Trapani, allor quando nel medesimo luogo fu canonizzato dagli angioi visibili a tutto il popolo, al re Federico, al senato ed al vescovo Guidotto di que' tempi.

Infine,

la quarta è la Predicazione dell'apostolo Paolo alla città di Messina, mercé della quale ricevette la fede, *nemine discrepante*, come il confermano le tradizioni antiche. Nel basamento sotto alle prenarrate storie vi sono quattro cartelloni con putti sedenti che li sostengono, finti di marmo con storiette dentro finte di bronzo, toccate d'oro con figurine di un palmo⁴⁴⁶.

IN QUESTO DOCUMENTO L'IMMAGINE È STATA RIMOSSA PER RAGIONI DI TUTELA DELLE ELABORAZIONI ESEGUITE

23. G. B. Quagliata, *Martirio di San Placido e compagni, Ambasceria dei messinesi alla Vergine, Beatificazione di Sant'Alberto, Predicazione di San Paolo Apostolo*. Archivio fotografico Museo Regionale
Ricomposizione digitale: Kina snc; Fabio Faranda; Simona Bonanno

“Nella prima storia”... della parte destra “evvi il Martirio di S. Placido sopra un palco genuflesso col manigoldo che sta per recidergli dal busto la testa” (il *Martirio di San Placido e compagni*).

A quello che fu «uno dei primi discepoli di San Benedetto, e forse anche il primo martire», a San Placido – e compagni è stato di recente dedicato un volume nel quale si indagano analiticamente il culto e l'iconografia (*San Placido nella storia e nella pittura messinese*); attributo identificativo del santo martire, la palma accompagnata «molte volte dalla mitria e dal pastorale, per il ruolo ricoperto di abate e fondatore del monastero di San Giovanni di Messina, ma anche in alcuni casi della spada o dell'ascia [...]. L'estremo sacrificio in nome di Cristo è indubbiamente la rappresentazione più diffusa nella città dello Stretto, ove Placido perse la vita insieme ai fratelli».

La tradizione messinese colloca il loro martirio il 5 ottobre dell'anno 541.

La città dello Stretto ebbe sempre in speciale considerazione Placido, il monaco e discepolo di San Benedetto, elevandolo a suo patrono già nel 1588⁴⁴⁷.

Sul margine sinistro del riquadro, ai piedi dell'aguzzino voltato di spalle giace la testa decollata del martire. Più in basso il corpo, riverso a terra.

Una lunga serie di decapitati ricorrono lungo il corso della storia, dal Vecchio al Nuovo Testamento, e dell'arte, dal Quattro e Cinquecento a Quagliata – ed oltre.

⁴⁴⁶ Per il lungo brano citato cfr. Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 193-194.

⁴⁴⁷ Marco Grassi, *San Placido nella storia e nella pittura messinese*, Messina 2013, pp. 12, 51-53, e *Appendice* a cura di Alessandro Fumia, p. 196.

Solo per ripercorrere due o tre sintomatiche tappe e restituzioni pittoriche, incominceremo col plasticismo decisamente michelangiotesco della tempera su tavola di Daniele da Volterra, a Torino (*Decollazione di San Giovanni Battista*, Galleria Sabauda) e passeremo perciò più oltre, al Rubens (*San Giovanni Battista*) e al Liss (*Oloferne*) alla National Gallery londinese. Così, fino a sfociare – contemporanea alla nostra “storia” messinese, ad un’altra *Giuditta e Oloferne* – pretiana stavolta (1653-1654) di Capodimonte: «notevole prova dell’interpretazione in chiave barocca della lezione caravaggesca», come è stata definita, l’opera completa «la lezione di puro naturalismo con un pittoricismo aggiornato sulle esperienze venete ed emiliane»⁴⁴⁸.

Ma di tutte, o di parte di esse Quagliata non ebbe magari diretta notizia, e sono dunque da intendersi – queste ultime – come soluzioni possibili allo stesso problema formale. Così in manierismo, in barocco, e in naturalismo.

Ebbe invece certamente davanti ai suoi occhi a modello, vicinissimi e scrutabilissimi, ed egli vi meditò con notevole acume, i carnefici del sicuro Rodriguez (*Strage degli innocenti*, dalla Chiesa dei Santi Elena e Costantino) e quello del probabilissimo Minniti (*Decollazione del Battista*, da San Giovanni Decollato), «attento alla coerenza della rivelazione luminosa della resa immediata ed essenziale della narrazione», nonché l’interpretazione che di quest’ultimo soggetto gli aveva offerto Giovanni Fulco solo pochi anni prima (*Decollazione del Battista*, da Santa Maria Maddalena di Giosafat)⁴⁴⁹.

Lo sbocco espressivo che sceglie Giovanni fa tesoro di tutto questo, che gli viene offerto in città, e di altro ancora.

Il tema del martirio di Placido e compagni era stato infatti già trattato, un ventennio quasi in precedenza da Jan van Houbracken (*Rinvenimento dei corpi di San Placido e compagni*, 1635); e difatti la scena, ed in particolare il brano che andiamo indagando è forte di un sentire frammingo, di un moderno grafismo nordico, in tutto e per tutto monocromo anche a prescindere dai chiaroscuri (per noi) obbligati.

E poi ci sono l’intensità vitale ed il coraggio espressivo propri dell’arte di Caravaggio – il lombardo e romano, il siciliano ed il napoletano – fuochi di Prometeo ai mortali che in molti non vollero o non poterono fare a meno di incontrare e sperimentare in prima persona; un’arte questa capace, con le sue sole forze, di scardinare pregiudizi vecchi e nuovi, rigidi schemi vecchi e nuovi, ‘periferia-centro’... Ogni altro, beninteso, *-ismo* (un Berrettini a fondo compreso, un Poussin

⁴⁴⁸ Antonella Salatino, *Giuditta e Oloferne*, in: Vittorio Sgarbi, *Mattia Preti*, Soveria Mannelli 2013, p. 136.

⁴⁴⁹ La *Decollazione del Battista*, da Santa Maria Maddalena di Giosafat, firmata e datata 1647, costituisce un «documento importantissimo [...] per l’aggregazione di altre opere e per verificare i riferimenti suggeriti dalle fonti circa la sua formazione culturale»: il legame con Catalano il Giovane, «l’impasto coloristico di Nunzio Rossi». Tutti questi dipinti si trovano oggi custoditi al Museo Regionale di Messina. *Messina. Museo regionale* cit., pp. 117, 119-120, 133-134. Si veda inoltre: Teresa Venuto, *Giovanni Fulco*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo secondo, p. 747.

rimasticato, o il Lanfranco meditato) poteva inoltre certamente essere studiato e assimilato, e ciò tuttavia senza voltar mai le spalle a quelle esigenze fondative, eredità perpetue del Merisi ai posteri, che anche il nostro ‘trampoliere’ Giovanni conobbe e filtrò; magari, come in questo caso, attraverso il risalto dato piuttosto al disegno, ritrovato, nelle impressioni del bulino, della pietra, dell’acido e della stampa (come amava fare il gusto dei fiamminghi).

Giunto alle «Feste Sagre», l’annalista non poteva fare a meno di osservare: «Corrono Volumi intieri, che descrivono il trionfo che da più tempo suol celebrarsi in Messina per la solennità della Sagra Lettera»⁴⁵⁰. Il suo culto è legato alla Sacra Lettera, diretta al Senato di Messina, scritta dalla Madonna e da lei stessa consegnata agli ambasciatori, giunti a Gerusalemme nel 42 d.C. per porre la città sotto la sua speciale protezione (*l’Ambasceria dei messinesi alla Vergine*)⁴⁵¹.

Per il riquadro della Madonna della Lettera, ovvero la storia dell’“imbasciata che gli espongono gli ambasciatori della città di Messina alla Vergine” (il secondo a sinistra) si vorrebbe poter fare diretto riferimento figurativo al sicuro precedente barbalonghiano della tela commissionata per la cappella del Palazzo Senatorio (una *Madonna della Lettera* successivamente «trasportata in Spagna, assieme ad un considerevole numero di altre opere d’arte» dal viceré Francesco de Bonavides) con cui certamente la Madonna di Quagliata dovette instaurare un dialogo, non sappiamo quanto significativo⁴⁵².

Si farà allora riferimento a un dipinto con lo stesso soggetto realizzato nel 1629 da un altro allievo di Giovan Simone Comandè: Antonio Catalano il Giovane (Messina 1583 ca. – ivi 1666) – sostanzialmente un eclettico, «legato ai moduli tardomanieristici e controriformati» ma «con momenti cinquecenteschi di matrice post-raffaellesca» miscelati a un’eredità polidoresca e al luminismo dei caravaggeschi⁴⁵³ – e alla sua *Madonna della lettera* dipinta per la Chiesa di San Paolo della quale è evidente il ricordo compositivo, e l’omaggio culturale, nell’ambasciatore inginocchiato in primo piano, avvolto in un ampio mantello classicamente costruito.

Ambasciatore quest’ultimo che verrà evidentemente, spontaneamente affratellandosi col più giovane e pretiano co-protagonista di un’altra *Ambasceria alla Vergine* (conservata, come la

⁴⁵⁰ Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., pp. 35-36.

⁴⁵¹ Ogni anno, il 3 di giugno, si celebra a Messina la consegna della Lettera «portando in processione una statua d’argento della Vergine, che tiene in mano la Sacra Lettera. La statua è posta su una varetta, anch’essa d’argento, sulla quale vi è un reliquario bronzeo contenente i capelli con cui la Vergine legò la Lettera stessa». Daniela Pistorino, *Un inedito paliotto messinese del 1792 a Malta*, in *Scritti di Storia dell’Arte in onore di Teresa Pugliatti*, a cura di Gaetano Bongiovanni, Roma 2007, p. 141.

⁴⁵² A tramandare il ricordo di questa *Madonna della Lettera* barbalonghiana, vi è – «per fortuna» – l’incisione pubblicata nell’*Iconologia* di Samperi, il quale ne rammentava fra l’altro il «successo riscosso “appresso gl’intendenti”». Luigi Hyerace, *Sull’attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti* cit., s.p. Cfr. Francesco Susinno, *Le Vite de’ Pittori Messinesi* cit., p. 154 e Placido Samperi, *Iconologia della Gloriosa Vergine* cit., libro I, I.

⁴⁵³ Teresa Venuto, *Antonio Catalano il Giovane*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo secondo, p. 681. Si veda inoltre: Giuseppe Consoli, *Messina: Museo Regionale* cit., pp. 44-45; *Messina. Museo regionale*, a cura di Federico Zeri e Francesca Campagna Cicala, Palermo 1992, pp. 108-110.

precedente, al Museo Regionale di Messina): quella segnata da un «luminoso cromatismo» e da una «scorrevole manualità» e con un senso di spazialità profondamente barocca, proveniente dall'Oratorio di San Giovanni Decollato, che la *Relazione* di Salinas e Columba indica ancora come d'ignoto, e la cui attribuzione al Cavalier Calabrese fu proposta per la prima volta da Consoli negli anni '70⁴⁵⁴.

“Nella presente storia”... (e con nostra ineffabile gioia Susinno, digredendo, stupisce) “vedesi affacciato il ritratto dell'autore”; dietro sia l'uno – che l'altro ambasciatore. E come è buona abitudine in questo genere di cose: l'artefice fuoriesce dall'opera per cercare con lo sguardo (a metà strada tra il malinconico e il velatamente interrogante... pre-velázqueziano) – e “affacciare”, insieme col suo dubbio anche se stesso.

E ancora: nella terza, e prima della parte sinistra, “ammirasi la Santificazione di S. Alberto carmelitano e cittadino di Trapani, allor quando nel medesimo luogo fu canonizzato” (la *Beatificazione di Sant'Alberto*, di cui scrive Gallo).

La “storia” rappresentata dal nostro ci è restituita a piene mani nelle *Memorie* del Chiarello:

Si stava dal Rè, da' Consiglieri, e dall'Arcivescovo Guidotto de Tabiatris consultando, in qual maniera si dovessero celebrare l'esequie al defonto, ed inchinava chi alla solita pompa funerale, chi ad un'altra, che tenesse più della festiva che lugubre. [...] Or mentre la Corte va discutendo le ragioni del prò, e del contra, mentre il volgo bisbiglia, Iddio ispirò al Prelato maniera da consolarli, e fu di richiamarsi a miglior giudicio, cioè del Cielo; intimando per tal fine tre giorni di digiuno alla Città. [...] Finito il triduo delle astinenze, e condotto nella gran Chiesa del Duomo sotto titolo di Santa Maria il sagra cadavero, [...] si rinovò in prima tra il popolo, e'l Chericato la lite sopra il doversi cantare o messa di Requie, o propria di Santo Confessore. [...] Et ecco in pochissimo d'ora si fece a sentir la decisione del Cielo. Visibilmente agli occhi d'ogn'uno discendono da quella parte del tetto, che soprastava alla bara del sagra corpo, due giovinetti in veste bianca, ornati di stole d'oro, e vaghi per leggiadria, e beltà, quanta ne cape in Angioli, ch'elli dovean essere. Fermati a canto il santo corpo intonano con soave melodia il principio usato a recitarsi nelle messe de' Santi Confessori non Pontefici: *Os iusti ec.* L'ammirazione, che indi seguì ne' Cittadini, li fece stare per buona pezza a maniera d'estatici; ma di poi il gusto della vittoria sopra la causa, che dovette esser comune a i vincitori, ed a i vinti, li consegnò in braccio ad un'estrema gioja, e trasse le lingue di tutti in eccessi di giubilo, d'acclamazioni, di prieghi tenerissimi. Dispariti i due celesti cantori, si proseguì la sudetta messa, e indi in poi fu Alberto in conto, e venerazione di Santo anco in lontanissime parti, d'onde cōtinuo venivano al suo sepolcro

⁴⁵⁴ Giuseppe Consoli, *Messina: Museo Regionale* cit., pp. 47, 50. Cfr. Antonino Salinas e Gaetano Mario Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate* cit., pp. 38-39, 132-133; *Opere d'arte restaurate (1965-1969)*, Messina, Museo Nazionale, XIII settimana dei Musei Italiani (12-19 aprile 1970), Catalogo a cura di Giuseppe Consoli, Messina 1970, s.p.; Vincenzo Abbate, *Appunti per la committenza siciliana di Mattia Preti*, «Bollettino d'arte», gennaio-marzo 1980, pp. 66-67; *Messina. Museo regionale* cit., p. 132. Cronologicamente parlando, Abbate situa l'*Ambasceria* di Preti (e aiuti) tra il 1660 e il 1674; Consoli invece, già nel '70 e poi ancora nel 1980 propende piuttosto per collocare la sua esecuzione entro il 1660 (*Opere d'arte restaurate (1965-1969)* cit., s.p.), e più precisamente «tra il 1650 ed il '56» (Giuseppe Consoli, *Messina: Museo Regionale* cit., p. 50).

pellegrinando a gran tormi i bisognosi d'ogni genere; ricevendo dopo qualche digiuno, che vi faceano, la benedizione, e la grazia desiderata per man del Santo, che solea comparir loro vestito a raggi di luce⁴⁵⁵.

Sempre seguendo l'ordine del Susinno, arriviamo in tal modo all'ultima "storia", la seconda da destra, ed in senso antiorario (la *Predicazione di San Paolo*).

E qui ci viene incontro innanzitutto Giuseppe Buonfiglio e Costanzo il quale, all'inizio del libro terzo della sua opera (Chiesa di San Nicola) esordisce con queste parole: dal tempo di «Barchirio suo primo Prelato eletto da S. Paolo», Messina «non fù mai senza Pastore»; altrove poi, con dovizia di particolari, ci verrà descritto ciò che nell'abside si rappresenta(va): e cioè che «imperando Caligola venne in Messina s. Paolo, ove il primo giorno predicò sulla passione del Nazareno, il secondo sulla verginità di Maria e sulla incarnazione, così converse i Messinesi alla fede, li battezzò, e vennero gl'idoli abbattuti»⁴⁵⁶.

Bisognava al Duomo vi fossero – l'abbiamo visto – “quattro historie grandi conforme li penzeri seu invenzioni di dicte historie conforme li saranno dati a dicto di Quagliata da detto di Lazzari o soi successori con li soi compartimenti et ornamenti di stucco finto posto in campo d'oro et con le figure puttini tabelli et armi conforme il disegno firmato di mano di me notaro infrascritto et remasto di volontà di essi parti in potere di detto di Lazzari dicto nomine”...

Giovan Tommaso Lazzari, che nel suo “disegno” (pensato e firmato) certo dovette gradire il classico omaggio, non sembrerebbe tuttavia aver proferito parola in merito ai Santi, ai telamoni.

⁴⁵⁵ Benedetto Chiarello, *Memorie sacre della città di Messina* cit., pp. 185-186. Vissuto a cavallo tra i XIII e il XIV secolo, il carmelitano trapanese Alberto degli Abati, in occasione di un assedio angioino avvenuto durante la Guerra del Vespro, legò il suo nome al «miracoloso arrivo nel porto falcato di navi cariche di grano» (Marco Grassi, *San Placido* cit., p. 12). Come ricorda ancora una volta Chiarello, il senato lo elesse patrono «con publico voto» nel 1629 (Benedetto Chiarello, *Memorie sacre della città di Messina* cit., p. 189). Cfr. Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 266. Ancora, su Sant'Alberto e l'Accademia degli Abbarbicati, posta sotto la sua protezione si veda: Olga Moschella, *Il collezionismo a Messina nel secolo XVII* cit., p. 10.

⁴⁵⁶ Per la prima citazione si veda: Giuseppe Buonfiglio Costanzo, *Messina città nobilissima* cit., p. 31. La seconda invece è tratta dal periodico «Giornale di scienze lettere e arti per la Sicilia», rubrica *VIII Rivista bibliografica* alla voce *Storia civile di Messina*. L'autore dell'intervento da cui traggio a mia volta le informazioni recensisce, sintetizza e indaga l'opera di Placido Arenaprino intitolata *Storia civile di Messina* (edita a Messina, in due tomi, tra il 1831-1833). È qui che, ancor più in dettaglio, si riferisce e precisa quanto aveva scritto a suo tempo Buonfiglio Costanzo: «Prima dell'anno 68 morì Bacchilo vescovo di Messina; allora vi ritornò S. Paolo, e consacrò vescovo Barchirio». Cfr. Leonardo Vigo, *Storia civile di Messina scritta da Placido Arena-Primo di Mari baronello di Montechiaro*, «Giornale di scienze lettere e arti per la Sicilia», gennaio-febbraio-marzo 1836, p. 350. (Sull'«ordinazione di San Bacchilo primo vescovo di Messina» si veda anche: Benedetto Chiarello, *Memorie sacre della città di Messina* cit., pp. 27-33). Come è stato osservato, infine, la presenza a Messina di San Paolo, l'«Apostolo delle Genti», è legata ancora una volta alla «devozione verso la Vergine Maria, invocata con il titolo di Madonna della Lettera, patrona principale della città e della diocesi peloritana». Giovan Giuseppe Mellusi, *Dalla lettera della Madonna alla Madonna della Lettera. Nascita e fortune di una celebre credenza messinese*, «Archivio Storico Messinese», XCIII, 2012, p. 237. Sugli affreschi cfr. Stefano Bottari, *Il Duomo di Messina* cit., pp. 62-66, il quale riteneva che: «soltanto questi affreschi ci danno compiutamente il carattere vigoroso ed insieme esuberante dell'artista: questi affreschi in cui sembra ancora rilucere – nelle architetture che inquadrano le composizioni ed in quelle dei fondi, nel modo, con cui sono realizzate e proiettate le figure nello spazio – un raggio dell'arte del suo grande maestro romano: Pietro Berrettini da Cortona».

Da qui i “colossi”, che “vengono ad esser sei, tre per parte cioè: S. Ampelo e S. Caio martiri messinesi, S. Gregorio il Grande, S. Leone II, S. Bacchilo e S. Barchirio, tutti e tre cittadini di Messina”... La nostra guida d’eccezione, Susinno, ci fornisce nel dettaglio tutte le corrispondenze iconografiche, messinesi e non.

Colossi che, per la regia e maestria di Quagliata si fanno omenoni viventi, veri e propri telamoni ideali, giganti semoventi irti su elaboratissimi piedistalli – o capitelli figurati.

Ed in questa loro personale *imitatio Christi*, ripercorrendo le tappe di Gesù alla colonna, essi oramai non sorreggono più, fisicamente l’edificio; ma seguendo il dispiegarsi delle vicende paradigmatiche della civiltà, dell’umanità – di questa città, intercedono per essa e la soccorrono. Variamente, spiritualmente, sogguardano e contemplano.

Qui il nostro trova modo di ripensare, e risolvere in pittura, come fosse scultura, personali furori michelangioleschi: i suoi giganti, astanti, ne vengono fuori pietrificati come fossero stati appena colpiti dallo sguardo implacabile di una medusa.

Quagliata scultore, che ha attinto alla sorgente, riconduce a Messina il mondo classico, collocando il suo gruppo scultoreo – cerniera che incastona, restandone un poco discosta, l’azione dei singoli quadri – a parete, quasi si fosse tutti (dentro e fuori dall’opera d’arte) in uno stato di grazia tra il sonno e la veglia, in una sorta di atemporale primigenia sospensione. Muove un alito di rimembranze classicamente composte ed eleganti che giunge da lontano, forse da Roma antica.

Parimenti i suoi custodi e paladini – questi Santi, memori, evocando un passato remoto lo restituiscono all’oggi, lo presentificano e attualizzano; così come presente e attuale doveva continuare ad essere l’eroe zancleo e montorsoliano (il «divo gigante dell’antichità che la tradizione favolosa riteneva fondatore di Messina»), ultimato proprio un secolo innanzi, e da lì non discosto (su quel «fonte tra gli altri belli bellissimo, [...] in cima della più alta parte si vede locata la statua d’Orione armato con il suo cane Sirio ambi stellificati, nel cui piedestallo sono intagliati questi versi: *Conditor ille tuus Zancle stellatus Orion / Testis, & antiqua Nobilitatis hic est*»)⁴⁵⁷.

Più che stucchi, presenze concrete: i telamoni dei miti divengono oggi sei sculture granitiche, in marmo e travertino... ed assurgono al ruolo di narratori, di epici cantori questi Omero Virgilio – e Tiresia, quagliatiani; coralmemente partecipati alle vicende terrene, i “colossi” (non immemori oltretutto del Guinaccia della *Trasfigurazione* in San Salvatore dei Greci) ora pregano e leggono, ora

⁴⁵⁷ Per la prima citazione si veda: *Messina prima e dopo il disastro* cit., p. 235; per la seconda: Giuseppe Buonfiglio Costanzo, *Messina città nobilissima* cit., p. 15. E del resto, come è stato scritto a proposito dell’arte di Agostino Scilla (Messina 1629 – Roma 1700), che le figure mostrino «al massimo grado quella dimensione “eroica”», è «elemento costante della cultura classicista». Teresa Pugliatti, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento* cit., p. 76.

scrivono e benedicono, intervengono insomma sostenendo e supportando indirettamente, con la loro presenza, coloro i quali si trovano lì alle loro spalle, in gioco sulla scena.

In definitiva, qui Quagliata si riconferma essere (a suo modo, originalmente) un cortonesco: nell'importanza data, e nella padronanza, del disegno e della classicità⁴⁵⁸. Anche per il nostro può dunque ben dirsi ciò che altri scrissero a proposito del Berrettini: la «reinvenzione vivente dell'Antico» era un progetto attuabile, e ciò ovviamente ferma restando «l'idea del *Naturale*», la «grande invenzione [...] della figura che si aggira con assoluta naturalezza nello spazio estetico e da questo solo è generata»⁴⁵⁹. E nella struttura decorativa, e nelle altre citazioni interne alle singole scene, il nostro in effetti costeggia ma sfugge il tipo, il «personaggio cortonesco» se del genere «gene capace di autoclonarsi in modo vertiginoso e contagioso»⁴⁶⁰; e ricordi barberino-pittiani si ravvisano un po' ovunque, non solo nei putti volanti o posati, viventi o scolpiti, e nei bimbi di terra, ma anche altrove: fra comparse, osservatori di tre quarti o di spalle, in proscenio, e suggeritori (penso ad esempio alla nostra 'spettatrice', a destra in primo piano nella *Predicazione* messinese, e alla sua manifesta discendenza dalla barberiniana madre allattante nel particolare della volta con *Ercole che scaccia le arpie*); e per tutti costoro sarà più che opportuno pensare a una presa diretta del nostro per lo meno a decorrere da Santa Bibiana (1624-1626).

E se Quagliata ebbe certamente agio di prendere visione diretta delle opere romane (e toscane?) del cortonese durante il suo lungo soggiorno di studio, vero è anche che questi come altri successivi capolavori del Berrettini 'viaggiavano' – e avrebbero lungamente continuato a farlo negli anni a venire, attraverso le numerose stampe in circolazione: esempi emblematici ne sono l'incisione

⁴⁵⁸ Come il giovane Berrettini, possiamo immaginare anche il nostro infiammarsi «in Roma» alla vista dei «segni della passata grandezza», e tuffarsi «con foga straordinaria» a disegnarne anche lui «quanti ne poteva trovare “nei giardini, nei palagi, per le strade”»; Pietro da Cortona disegnava altresì – con pari entusiasmo – da Raffaello, da Michelangelo, da Polidoro da Caravaggio, trovando inoltre quest'ultimo «particolarmente congeniale» [...] perché le sue opere diceva «insegnano il vero modo di disegnare le cose antiche». Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona* cit., p. 44. E, insieme con il classico torso, ma che spira aria aretina, sarà bene fare almeno un altro nome significativo, per il bagaglio che Quagliata certo, non scorda nell'Urbe. Il rettore Turchi, detto l'Orbetto (Verona 1578 – Roma 1649) – più volte ricordato a San Luca (presente il nostro), istituzione della quale nel '37-'38 diverrà principe – rivela una «vocazione» all'antico «sorprendentemente precoce», inserendosi «a perfezione nel dialogo del classicismo romano» già a partire dalla seconda metà degli anni '10 (1616 ca.). Ancor prima di questa data, tuttavia, attraverso le *Allegorie della poesia, della musica, dell'onore e del valor militare* (si pensi, in particolare e con occhio ben fermo sui nostri Santi o colossi messinesi, a *Il Valore*, oggi conservato Hampton Court, Royal Collections) per l'Accademia Filarmonica egli dimostra di aver raggiunto il suo ideale: l'ideale cioè di «un classicismo senza tempo» che si esprime in «figure reali», giovani vive e «credibili». Sergio Marinelli, *La pittura del Seicento a Verona*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo primo, pp. 149-152.

⁴⁵⁹ Claudio Strinati, *L'influenza di Pietro Da Cortona nell'ambiente romano* cit., pp. 175-176. Ovvero, e per dirla in altre parole: quello del Berrettini è un rapporto con l'antico votato a «una scatenata inventività lontanissima dalla pura filologia» (Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i "cortoneschi"* cit., p. 39). «Paesaggio e scena figurata partecipano insieme d'un sentimento di adesione ai valori del mondo classico», ma la «fantasia pittorica del Cortona» lo porta sempre e comunque a «rielaborare liberamente» gli spunti iconografici desunti dagli antichi. L'antico in ultima analisi si configura perciò come un insostituibile «campo di esercitazione», ed egli lo reinterpreta – e supera attraverso la propria «moderna sensibilità figurativa» (cfr. Giulia Fusconi e Valeria Di Piazza, *Cortona e l'antico*, in *Pietro da Cortona e il disegno* cit., 61-62).

⁴⁶⁰ Claudio Strinati, *L'influenza di Pietro Da Cortona nell'ambiente romano* cit., p. 174.

dell'allegoria in onore dei Barberini di mano di Karl Audran (tra il 1628-1634) nonché quelle realizzate da Bloemaert e Camillo Cungi per l'*Ædes Barberinæ ad Quirinalem* ('42), le tavole degli affreschi di Palazzo Pitti che Giovanni Giacomo De Rossi «fece incidere da francesi», la volta della Chiesa Nuova per i rami di Pietro Aquila; e ancora, la *Galeria dipinta nel palazzo del Principe Panfilio* e restituita da Carlo Cesi (in sedici tavole), già autore della serie di stampe dal Carracci in Palazzo Farnese (1657)⁴⁶¹.

Ma anche altri tipi o personaggi nati in precedenza – figli del realismo, con spiccate potenzialità sceniche tornano di fatto in barocco; così fa, ad emblematico esempio, il ragazzo col berretto del Caravaggio della *Vocazione* Contarelli isolato e corretto (beninteso, prima di prepararsi a nuove metamorfosi, a passar di ruolo e, per questa via presenziare in giro fra luoghi di ritrovo quali locande, concerti, banchetti...).

Mina Gregori, ragionando intorno agli «adepti» della “Manfrediana methodus”, per casi affini e variamente tangenti il filtro del pittore di Ostiano (come quello del giovane che beve dalla fiasca – da Régnier a... Valentin), parla esplicitamente di «*patchwork*» o «assemblaggio di studi dal naturale di figure singole».

Lo spettatore di profilo, con berretto, attonito testimone dell'evento ritorna: dal tema sacro, coll'olandese del secolo d'oro Hendrick ter Brugghen della *Vocazione di San Matteo* (1617-1619), al tema di genere del Valentin col suo *Baro di Dresda* (1615-1617 ca.)⁴⁶².



24. G. B. Quagliata, *Predicazione di San Paolo*, part. Archivio fotografico Museo Regionale

E, questa volta a Messina, eccolo, malinconico e intimista (cfr. fig. 24). Lo diremo, nel nostro caso, un abile gioco delle citazioni, concatenate fra loro: è sempre lo stesso, ma lavora dall'interno... dalla fantasia dell'artista e dalla civiltà in cui si trova egli a operare.

Alle date di Quagliata, nel '50, il tipo in questione può oramai dirsi un classico. Ed il nostro si adopera lavorando alle sue potenzialità, ed evoluzioni.

Negli anni '20, e soprattutto ad opera dei nordici, era divenuto infatti divulgatissimo e popolare. È, il suo, un berretto a tagliere della maniera alla moda, indelebilmente, di lontana origine michelangiolesca (da

⁴⁶¹ Bénédicte Gady, *Una gloria senza fortuna: Pietro da Cortona e la Francia (1628-1669)*, in *Pietro Da Cortona (1597-1669)* cit., pp. 156-157; Giovanni Morello, *Intorno a Bernini. Studi e documenti*, Roma 2008, p. 157; Giulia Tamanti, Carlo Cesi, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXIV, Roma 1980; [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cesi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-cesi_(Dizionario-Biografico)/). Cfr. inoltre: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *La volta di Palazzo Barberini*, in *Pietro da Cortona e il disegno* cit., pp. 100-107.

⁴⁶² Mina Gregori, *Dal Caravaggio a Manfredi* cit., p. 24. Cfr. Marina Mojana, *Valentin de Boulogne*, Milano 1989, pp. 56-57.

Caravaggio stavolta)⁴⁶³ eppure il personaggio, *motu proprio*, si era fatto, a queste date, sottogenere a sé stante: in tal modo, per dirne alcuno e forte anche delle interpretazioni di Cecco (del Caravaggio), già cantore o musicante – riadattato, non solo profilato – animava intere serie invadendo la scena dei cosiddetti caravaggeschi di Utrecht, e dunque ancora di Hendrick ter Brugghen (*Suonatore di flauto*, 1621, Kassel, Staatliche Museen), di Dirck van Baburen e dei suoi molteplici giovani suonatori e cantanti, ma altresì di manfrediani francesi come Nicolas Tournier (*Suonatore di flauto*, 1625-1626)⁴⁶⁴.

Espressione lingua carattere – in una, lo stile (prova di unità identità individualità) si presenta qui chiaramente vario, discontinuo, incoerente.

Quagliata infatti, tendenzialmente, nelle storie dovette occuparsi delle figure chiave (il carnefice di Placido, Flavia, Eutrichio e Vittorino; gli ambasciatori della Madonna e chi li osserva, di spalle, seduto sul parapetto; il giovane meditabondo che poggia il mento sulla spada non lungi da Paolo, raffaellesco e platonico, e la donna michelangiotesca in primo piano che si volge ad ascoltare...), come anche ai margini (le sculture in pittura; parte dei tumulti angelici circostanti), affidando il compito di realizzare le architetture – unitamente a quei “compartimenti et ornamenti”, “tabelli et armi” (precisati in dettaglio nel “disegno” di Giovan Tommaso Lazzari) ad un aiuto, o a più aiuti.

Suoi i putti che volteggiano sulla *Predicazione*; *suorum* il gruppo parallelo, e speculare che sorvola gli ambasciatori della Lettera. Suoi pressochè tutti i “putti anche finti di marmo con festoni in mano trattizzati d’oro”; suoi in generale i primattori in prosenio; tendenzialmente *suorum*, gli attori sulla scena.

Nel contratto difatti – teste, oltre a Francesco Tuccari, Giovanni Balsamo, Pietro Pellegrino..., ancora una volta un Ventimiglia, Placido, cavaliere gerosolimitano e senatore insieme con gli altri

⁴⁶³ Un'altra presenza, cronologicamente compatibile al Merisi, si avverte chiaramente fra le fonti di Quagliata: penso al Giovanni Baglione delle *Storie di Maria* in Santa Maria dell'Orto, e in modo particolare alla *Presentazione al Tempio* (1598-1599). Non dimentichiamo infatti che il nostro dovette incrociare fra l'altro anche il romano all'Accademia di San Luca – nel 1634 – e che questi, già fra i precoci seguaci di Michelangelo Merisi da Caravaggio alle cui novità aveva aderito «strettamente» (forse «in modo superficiale») e «al limite dell'imitazione»; Gianni Papi, *Giovanni Baglione*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo secondo, p. 621, supergiù all'inizio del quarto decennio, portava a compimento i dipinti per la cappella della “Universitas Affidatorum” in Santa Maria della Consolazione, uno tra i momenti più felici della tarda carriera del Baglione. Cfr. Carla Guglielmi Faldi, *Giovanni Baglione*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. V, Roma 1963; [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-baglione_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-baglione_(Dizionario-Biografico)/).

⁴⁶⁴ Una mostra significativa in proposito è quella che si è tenuta a Madrid, al Museo Thyssen-Bornemisza nell'estate del 2016, curata da Gert Jan van der Sman, membro dell'Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte a Firenze (Università di Utrecht) e Professore dell'Università di Leida; fra i paragoni proposti Merisi-caravaggesti e manfrediani di varia provenienza, una costellazione di ragazzi col berretto a tagliere, e piuma, contribuiva a sostanziare ulteriormente «el legado del artista lombardo» e a offrire «una idea de la diversidad de las reacciones causadas por su pintura». Così al sito del Museo, Histórico de exposiciones, cfr. http://www.museothyssen.org/thyssen/exposiciones_historico. Sullo stesso argomento, e per ulteriori approfondimenti relativi ai manfrediani olandesi si rinvia a: *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale* cit., e in particolare al saggio di Liesbeth M. Helmus intitolato *Il carattere olandese del caravaggismo di Utrecht*, pp. 87-97.

dal primo maggio 1651 fino alla primavera dell'anno seguente⁴⁶⁵ – la conferma: Quagliata Pictor “se obligavit et obligat per se et suos”.

Ma chi, il *suus* e i *sui*?

Li si potrà trovare fra gli altri, tra gli allievi cui Susinno fa cenno; e dunque si potrà forse provare a identificarli non tanto coi Gabrieli – con Onofrio Gabrieli del quale, sull'argomento, sappiamo troppo poco (e cioè unicamente che «sbrigò» la tela quagliatiana «del Crocifisso» per la Chiesa di Gesù e Maria di San Giovanni), ma piuttosto nei pressi di: Placido Campagna (il padre del quale «lo dette in cura a Giovanni Quagliata, appresso a cui approfittossi»), Antonino Bova (che «in tenera età» fu «applicato al disegno sotto Giovanni Quagliata, nella cui scuola arrivò a disegnare e colorire qualche cosellina delle opere di quel gran maestro»)... Giuseppe Balestriero (figlio di Diego, orefice messinese, il quale «die' in cura [...] Giuseppe a Giovanni Quagliata, da cui imparò i rudimenti del disegno e del colorito»), oppure Giuseppe Bruno (anch'egli figlio di orefice, che «praticò [...] la scuola di Giovanni Quagliata, dove poté erudirsi nella maniera del disegnare, sotto la scorta di un tal virtuoso, dopo gli ammaestramenti del quale divenne esatto disegnatore e buon coloritore»), o ancora, «Francesco Calamuneri» (per il quale si vedrà, più avanti, il paragrafo 4.1 *Indagini sul misterioso soggiorno palermitano*)⁴⁶⁶?

Cacopardo, nell'Ottocento, avrebbe fornito ancora una potenziale pista. Altrove infatti, accanto al Quagliata, egli avrebbe ricordato il nome di Giovanni Fulco (e su questo argomento molto avrebbero potuto dirci gli affreschi, ancora una volta del Gesù e Maria di San Giovanni realizzati parte da Quagliata, parte da Fulco)⁴⁶⁷.

Qualche decennio più oltre, nel 1682, arcivescovo Giuseppe Cicala e Statella (dal 1679), sarà sempre uno dei “suoi” ad occuparsi degli affreschi: proprio quell'Antonino Bova, «nato in Messina da padre muratore» (1641 – 1701), e scambiato dai “forastieri” per un allievo del Cortona... Un cortonesco messinese, un affiliato, di seconda generazione? Lo dice Susinno.

⁴⁶⁵ Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro IV, p. 338. Il senatore Ventimiglia dovrebbe inoltre, con ogni probabilità essere identificato in quel «D. Placido Ventimiglia» la cui figlia Lucrezia andò in sposa, «in Messina» a «D. Vincenzo Ruffo, uno dei figli di Francesco duca di Bagnara»; a ciò si fa riferimento nell'articolo di Vincenzo Ruffo incentrato sulla collezione di famiglia. Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina* cit., p. 28.

⁴⁶⁶ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 197, 200-201, 222, 245.

⁴⁶⁷ Giuseppe Grosso Cacopardo, nelle sue *Memorie*, alla voce Quagliata a un certo punto precisava: «Erano troppo ristretto campo le tele, per potervi esprimere la grandiosità de' suoi concepimenti, diedesi quindi a colorire a fresco, genere in cui non era meno eccellente. Avea egli dato i primi saggi nella chiesa dell'Annunziata, di S. Domenico, e di Gesù e Maria in S. Giovanni in unione di Fulco, che più non esistono» (*Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 161). E così già in Gallo: «La pittura a fresco è di Giovanni Fulco, e di Giovanni Quagliata» (*Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 134). Cfr. poi, in proposito: Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 197 e 232 il quale, alla lettera scrive: Giovanni Fulco (Messina 1615 – Roma 1680 ca.) «lavorò nella chiesa di Gesù Maria di S. Giovanni, oggi de' Padri Gesuiti, due gran storie a fresco a concorrenza di Giovanni Quagliata».

Gli si commise tutta l'opera della gran nave, divisa in dieci storie capricciose alludenti alla protezione di Maria Vergine verso la sua diletta città. [...] E perché il suo studio fu costantissimo sulle carte del Cortona e di Ciro Ferri, ha dato a sospettare a' forastieri che fosse costui allevato in quella scuola. Il suo modo a fresco partecipa molto dello stile cortonesco, né questo è stato mio solo parere, conciosiaché Pio Fabio Paolini uomo sincero lo credeva scolaio di un tal maestro tutte le volte che vedea le sudette storie del duomo: la verità si è ch'egli non appartossi giammai dalla sua patria⁴⁶⁸.

2.1 Gli olii di Giovanni. *Madonna col Bambino, San Francesco e Santa Chiara*

All'interno di ogni singola *Vita* Francesco Susinno – che pon mano alle carte se pervaso dall'«intima gioia del conoscitore» e con il «senso sempre vigile e concreto del suo dovere di storico» – non stila un elenco delle opere, e ancor meno, un elenco che si prefigga di essere completo (quanto alle opere pubbliche); trova modo piuttosto di realizzare una narrazione – intessuta con arte e sapienza, un excursus che è anche esemplare, paradigmatico, per dipingere il suo artista contribuendo a restituire all'identità di quello e alla sua professione, oltre all'originalità sua propria – allo stile, l'aura del tempo.

Così nella *Vita* di Quagliata, nello spazio del suo profilo, non si fa cenno alle pitture per il Monastero di San Paolo («Onofrio [...] per le Monache di S. Paolo fece in una loro cappella lo Sponsalizio di Santa Caterina in gran tela, a concorrenza [...] di Giovanni Quagliata») – e lo stesso dicasi per la *Santa Geltrude* della Maddalena («A' Padri di S. Benedetto, nella lor chiesa della Maddalena, all'altare del SS.mo Crocifisso, [...] una S. Geltruda di Giovanni Quagliata»), ma le si ritrova indirettamente entrambe, 'ospiti' appunto, rispettivamente nella *Vita* di Onofrio Gabrieli e in quella di Domenico Maroli⁴⁶⁹.

Nel primo caso tuttavia non si conosce il soggetto dell'opera. Si sa però che tra gli altri anche Barbalonga lavorò per San Paolo realizzando proprio quella *Conversione* del Santo che deve, in certa

⁴⁶⁸ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 222-223. Si veda poi: Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti* cit., III, libro V, p. 427 (per l'arcivescovo Cicala); IV, libro I, p. 62 (per un profilo di Bova). Ancora sull'opera di Antonino Bova in Cattedrale cfr. *Idem*, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., pp. 266-267 (per una descrizione dettagliata degli spazi interessati stavolta, e cioè: «il resto delle pareti sul cornicione del prim'ordine delle arcate», ornato «vagamente di stucchi, con varj quadroni dipinti a fresco [...] ove stanno espressi diversi prodigj operati in Messina dalla Vergine Protettrice» di mano dell'allievo di Quagliata).

⁴⁶⁹ Valentino Martinelli, *Introduzione*, in: Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. XXX; e, per le pitture mezzionate: Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 209, 267. È un fatto che purtroppo, questa volta, Gallo non ci dia alcun riscontro relativo a Quagliata né in San Paolo né in Santa Maria Maddalena (cfr. *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., pp. 215-217, 229-230); e così poi anche Cacopardo della *Guida per la città di Messina* (1826).

misura a Quagliata (si veda il riassegnato quadro del Tesoro: *Il ritorno degli esploratori dalla terra di Canaan*).

Altro il caso della *Madonna col Bambino, San Francesco e Santa Chiara* che costituisce un altro episodio di ‘salvataggio’ figurativo – o meglio, in questo caso – di nuova acquisizione fotografico-documentaria in cui siamo lieti di esserci imbattuti.

La Beata Eustochio Calafato Nobile Messinese, Monaca Professa nel Regio Monastero di Basicò, fu la Fondatrice di quello detto di Monte Vergine, sotto la stretta Regola, ed Osservanza di Santa Chiara, dandole il titolo di Santa Maria degli Angioli. [...] Il suo primo sito fu nell’Ospedale dell’Accomodata vicino la Chiesa di Santa Cita, entrambi oggi compresi nella Casa Professa dei Padri Gesuiti. Poscia nel 1457 la stessa Beata Madre Eustochio passò ad abitare nel luogo, dove al presente si scorge il Monastero, in una piccola Casa di Bartolomeo di Ansalone suo Parente, sotto la Rocca Guelfonia, ed ampliandosi poscia si aggregarono in questo sito [...] la Chiesa di Nostra Signora detta dell’Allegranza, e parimente l’altra antichissima di San Niccolò detta dei Gentilomini; ed avanzandosi sempre più nella magnificenza la fabbrica, Don Enrico Enriquez Zio del Re Ferdinando il Cattolico, Almirante di Sicilia, contribuì con Real magnanimità alla spesa dell’erezione di un nuovo dormitorio nel 1502, come si scorge dalla iscrizione, e dalle Armi Gentilizie, che vi sono della Famiglia Reale. Il Tempio di questo Monastero si stima dagli intendenti per il più bello, e magnifico, che vi sia, non solo per la puntualità dell’Architettura, ma per la ricchezza dei marmi esquisitamente lavorati, precisamente nella Tribuna, opera di Giovanni, e Niccolò Maffei Padre, e Figlio Scultori, ed Architetti⁴⁷⁰.

Nel 1656 è ingegnere della città Nicola Francesco (Messina 1607 – ivi 1671) figlio di Giovanni Maffei carrarese.

Egli – come riferisce Susinno – già allievo a Roma di Simone Gulli messinese, lavora alla Chiesa della Beata Eustochia («sono ordinazioni di sua architettura la chiesa del Monistero di Monte Vergine; la cappella maggiore di marmo col santuario di sopra, dove conservasi il corpo della Beata Eustochio messinese alla vista di ognuno, che pare parlante, vestita come se desse documenti alle sue suore») ed a quella delle Anime del Purgatorio.

Tuttavia altrove Susinno precisa anche che «la fabbrica del Monistero di Monte Vergine, la cui facciata riuscì amenissima [...] s’è fatta» col «disegno ed ordinazione» di Andrea Suppa⁴⁷¹.

⁴⁷⁰ Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 199.

⁴⁷¹ Francesco Susinno, *Le Vite de’ Pittori Messinesi* cit., pp. 175, 177-178. Cfr. Alessandro Marabottini, *Arte, architettura e urbanistica a Messina* cit., p. 420. Intorno alla famiglia dei maestri Maffei che «con tre generazioni di architetti colti», Giovanni, Nicola Francesco e Antonino «rappresentano il ’600», e alla testimonianza del cui operato interviene fortunatamente, almeno in parte (visto che nella ricostruzione post terremoto sono stati recuperati e ricollocati molti degli elementi originali) proprio la Chiesa di Montevergine, con la sua «raffinata decorazione policroma e plastica» e la «persistenza classicheggiante malgrado i nuovi motivi importati dal Guarini»; cfr. Maria Accascina, *Profilo dell’Architettura a Messina dal 1600 al 1800*, Roma 1964, pp. 79-81. Si veda anche: Giovanni Molonia, *Note*, in Antonino Salinas e Gaetano Mario Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d’arte recuperate* cit., p. 145. A proposito del Suppa pittore e architetto poi, e del suo intervento nella Chiesa di Montevergine, si rinvia al cavalcaselliano studio comparato (testo e disegni) di: Giuseppe Impallomeni, *Anime e pietre. Il Monastero e la Chiesa di Montevergine nel corso dei secoli: Messina*, vol. I, Palermo 1983, pp. 138, 143-144, 153-154.

Riuscirono graziose le due tele di altari per le Monache di Monte Vergine, una dell'altare maggiore, cioè la Vergine col Bambino in seno, S. Francesco e Santa Chiara; e l'altra del Rosario. In ogni sua manifattura die' a conoscere la forza del suo sublime ingegno, che sapea accomodarsi al luogo, al lume e alla distanza. Nella volta della medesima chiesa sono alcuni spazi con putti scherzanti; nel mezo della volta una gran medaglia coll'Assunzione di Maria Vergine, la sola figura coll'Eterno Padre che l'accoglie con putti, nella gran figura che poggia in aria fe' conoscere a' professori che cosa sia il giù in su, e come egli 'l sentisse che non è da tutti⁴⁷².

Il "fè conoscere" (nella volta) "a' professori che cosa sia il giù in su, e come egli 'l sentisse che non è da tutti" susinniano, ricorda molto da vicino quanto avrebbe scritto di lì a pochissimo Lione Pascoli di Pietro da Cortona (1730): e cioè che «maravigliosamente» dipingeva «in grande, e in piccolo, in alto, e in basso, da vicino, e da lontano, e quel che è, non so se più difficile, o stupendo, il sotto in su»⁴⁷³.

Di questa volta, e della relativa descrizione sintetica ma efficacissima del nostro biografo, che in poche battute evoca alla mente memorie cortonesche e lanfranchiane reminescenze, purtroppo non ci è rimasto più nulla⁴⁷⁴.

Eppure quanto potè vedersi in seguito (e non più ora, perché col terremoto del 1908 – purtroppo – sono crollate non solo la facciata, ma anche «la parte più alta dei muri laterali», ed il tetto), ovvero il rifacimento paladiniano, settecentesco della volta (1736)⁴⁷⁵, denotava probabilmente una conoscenza ed esperienza – uno studio approfondito e una interiorizzazione della precedente, rovinata del tutto, volta quagliatiana.

⁴⁷² Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 195.

⁴⁷³ Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, volume I, Roma 1730, p. 9. Per Giuliano Briganti, a ragione, il Berrettini è di quelli il cui «passaggio nella storia della pittura italiana» non può non lasciare «un segno». Egli ebbe «viva intelligenza, grande immaginazione, ricchezza di idee e forza non comune nel realizzarle. Di temperamento generoso e di spirito aperto, visse nel proprio tempo inserendosi vivamente nel flusso della vita seicentesca con un apporto personale e indisconoscibile. Seppe creare qualcosa di nuovo e al tempo stesso, starei per dire, aspettato, maravigliosamente adatto all'inclinazione spirituale e alle esigenze mondane dei contemporanei». Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona* cit., p. 13.

⁴⁷⁴ In proposito, è stato ipotizzato che la volta «abbia risentito» – innanzitutto – delle «conseguenze della guerra 1674-78», e che le lesioni siano «peggiorate dopo la data del 1724 [perciò dopo la stesura de *Le Vite* di Francesco Susinno] quando si fecero saltare i ruderi di Rocca Guelfonia, mettendo in pericolo fedeli e Chiesa»; con la conclusione che il Monastero sia stato in definitiva «costretto a smantellarla e rifarla, affidando al Paladino lo stesso tema da illustrare». Cfr. Giuseppe Impallomeni, *Anime e pietre. Il Monastero e la Chiesa di Montevergine* cit., I, p. 240.

⁴⁷⁵ Antonino Salinas e Gaetano Mario Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate* cit., p. 48. Degli affreschi per Montevergine in questione, firmati e datati D. Litterio Paladino 1736, «notevoli per i loro scorci» sappiamo che, alla data della *Relazione*, «poco» oramai ne rimaneva (ivi). Rammentati da Gallo nell'*Apparato agli Annali* – pp. 199-200: «la pittura a fresco della volta è del celebre tante volte lodato Don Litterio Paladino, che la depinse appunto nel primo anno del suo ritorno da Roma, siccome li quadri della Concezione, e della Sagra Lettera. Quello dell'Altar Maggiore è di Giovanni Quagliata, e li due del Santissimo Crocifisso, e della Nascita di Nostro Signore sono di Polidoro» –, e definiti dall'Hackert «il suo capo d'opera» essi, allora visibili in loco, sono ancora oggi fortunatamente documentati grazie ad alcune fotografie di Ledru Mauro. Cfr. Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi* cit., pp. 146-149.

Di certo in quella *Assunzione della Vergine* del Paladino («dalle figure vivacissime, dai volti parlanti, [...] dagli scorti audaci» che «colpivano non solo alla prima impressione, ma piacevano sempre più, lasciando l'osservatore stupefatto») dovette esser profuso il nostalgico ricordo della precedente, secentesca “gran medaglia coll'Assunzione di Maria Vergine” e “la sola figura coll'Eterno Padre che l'accoglie con putti”, dove “nella gran figura che poggia in aria” Giovanni “fe' conoscere a' professori che cosa sia il giù in su”.

Ma andiamo al capolavoro del Quagliata – momento culminante della maturità artistica del nostro: andiamo a quel ‘miracolo’ figurativo fino a noi giunto che «l'Ufficio d'Arte», dopo il terremoto, «trasse incolume dall'altar maggiore»; e che nel '33 infine, su quello stesso altare, venne ricollocato. La Madonna degli angeli. Ovvero: la *Madonna col Bambino, San Francesco e Santa Chiara*, firmata e datata GIOVANNI QUAGLIATA P. 16[5]8. Olio su tela, 307×194 cm⁴⁷⁶.

⁴⁷⁶ *Messina prima e dopo il disastro* cit., p. 364. Cfr. Giuseppe Impallomeni, *Anime e pietre. Il Monastero e la Chiesa di Montevergine* cit., I, p. 244. “L'altra” tela “del Rosario”, la *Madonna del Rosario* ricordata da Susinno – secondo quanto ha già osservato Rosanna De Gennaro – è andata «perduta» (*Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 33). La *Madonna col Bambino, San Francesco e Santa Chiara* invece, tratta in salvo dalle macerie custodita ed esposta, fino alla definitiva ricollocazione in Chiesa, in una delle sale dell'allora Museo Nazionale di Messina, veniva restaurata da Gualtiero de Bacci Venuti nel 1917 (e infatti «il quadro era dapprima quasi irriconoscibile, talmente ricoperto appariva di vecchi ritocchi, di spalmature di chiara d'uovo e macchie di umidità»; cfr. Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata* cit., p. 383), e documentata alla fine degli anni '20 nella *Guida* del Mauceri (dal 1915 soprintendente alle Gallerie per la Sicilia Orientale, con sede a Messina). Si vedano in proposito: Enrico Mauceri, *Il Museo Nazionale di Messina*, Roma 1929, pp. 45 e 51; Giuseppe Impallomeni, *Anime e pietre. Il Monastero e la Chiesa di Montevergine* cit., I, pp. 244-245. Un ulteriore intervento conservativo ha interessato nuovamente il nostro dipinto: negli anni '70, ad opera anche in questo caso di Ernesto Geraci, esso ne ha posto «in evidenza l'ottima qualità pittorica». Così: Teresa Pugliatti, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento* cit., p. 75. Cfr.: Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Messina, scheda di catalogo: Messina, Chiesa di Montevergine.



25. G. B. Quagliata, *Madonna col Bambino, San Francesco e Santa Chiara* (1658).
Olio su tela, 307×194 cm. Messina, Chiesa di Montevergine.
Foto: Simona Bonanno

Perplessità relative alla lettura e all'interpretazione sicura della data di realizzazione dell'opera (un'abrasione della pittura interessa infatti, parzialmente, le prime tre cifre) verrebbero ad essere superate – in prima istanza e in ordine di tempo – dalla lettura datane da Salinas e Columba, successivamente ripresa e confermata da Mauceri; ovvero: 1658⁴⁷⁷.



26. G. B. Quagliata, *Madonna col Bambino, San Francesco e Santa Chiara*, part. (1658).
Olio su tela, 307×194 cm. Messina, Chiesa di Montevergine.
Foto: Simona Bonanno

⁴⁷⁷ Antonino Salinas e Gaetano Mario Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate* cit., p. 48; Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata* cit., p. 383.

Una Madonna degli angeli era il soggetto rappresentato anche nella pala di Antonio Catalano l'Antico (Messina 1560 – ivi 1605 ca.), padre dell'omonimo Giovane, per la Chiesa di Santa Chiara.

La «gran tela dell'altare maggiore», che riprendeva a sua volta quella di Scipione Pulzone per Milazzo (*Madonna in gloria tra San Francesco e Santa Chiara*), mostrava evidentemente «un coinvolgimento sempre più profondo nell'ideologia post-tridentina», ed era certo che Quagliata dovette conoscerla bene, e non solo in considerazione del luogo (Santa Chiara) ma altresì del soggetto (che oltretutto include Chiara)⁴⁷⁸.

E poi, l'attualità; che in pittura – e in Italia, devono aver significato allora per forza di cose: Santa Maria della Vittoria, la *Madonna che porge il Bambino a San Francesco* di Domenico Zampieri e Antonino Barbalonga, esito figurativo in seguito nuovamente ritrovato dall'Alberti della *Madonna con Bambino e Sant'Alberto carmelitano*⁴⁷⁹ che decisamente vi s'ancora. E certamente entrambe sono presenti alla mente del Quagliata di Montevergine.

Un ricordo forte e sicuro vi è poi della *Santa Teresa* una volta a Capo le Case, a Roma, nella Chiesa di San Giuseppe, ed oggi in via della Nocetta (Monastero delle Carmelitane scalze): è questo il Lanfranco apripista della pittura di devozione, della nuova «via all'arte sacra» – la barocca via, cui segue a ruota un da Cortona, sincronizzato al soggiorno romano del nostro⁴⁸⁰.

E infatti, altro punto di riferimento determinante, altamente probabile antecedente della nostra *Madonna* di Quagliata (assisa su troni di nemi... siti in quel luogo «ricco per vaghi marmi ed

⁴⁷⁸ E in questo luogo essa venne infatti rinvenuta ancora durante i sopralluoghi di Salinas e Columba del '15, per cui cfr.: *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate* cit., pp. 29-30 e 122. Per la prima citazione: Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 100; per la seconda: Donatella Spagnolo, *Madonna degli Angeli con San Francesco, Santa Chiara e due Santi francescani*, in *Omaggio ad Antonio Catalano l'Antico*, Messina, Museo Regionale, IV settimana per la Cultura (15-21 aprile 2002), Catalogo a cura di Gioacchino Barbera e Francesca Campagna Cicala, Messina 2002, p. 50. Quagliata oltretutto, come vedremo meglio tra breve, e a distanza di un cinquantennio, rinnova intimamente il soggetto tradizionale (il tema, «noto come “Madonna degli Angeli”» è legato al culto di San Francesco che prevede «la folta presenza di angeli, spesso musicanti, ai lati della Madonna in gloria». Questa iconografia, probabilmente introdotta in Sicilia da Scipione Pulzone, ebbe una «notevole fortuna presso gli ordini francescani») facendo ricorso ad una regia magistralmente condotta in chiave spiccatamente barocca. *Ibidem*.

⁴⁷⁹ Cfr. Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti* cit., p. 31. Sulla *Madonna* di Santa Maria della Vittoria (cappella Merenda) evidentemente così prossima alla sua 'gemella' di Messina – la tela di Alberti del Museo Regionale – si rinvia a: *Domenichino, 1581-1641*, Catalogo della mostra (Roma, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997) a cura di Claudio Strinati e Almamaria Tantillo, Milano 1996, pp. 470-471; Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti* cit., s.p. A proposito, ancora, dell'olio su tela in questione, la *Madonna con Bambino e Sant'Alberto carmelitano* (255×175 cm. Messina, Museo Regionale), si veda l'intervento incentrato sulla sua restituzione al catalogo di Antonino Alberti ad opera di Francesca Campagna Cicala: *Tre schede di pittura messinese del Seicento*, «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 12, 2002, pp. 27-29. La studiosa considera l'opera un risultato significativo dell'attività del messinese (in cui «la particolare intonazione della luce, limpida e chiara, [...] gioca con le plastiche forme degli angeli nel contrasto con le nubi scure e con le pagine del libro gualcito») da collocarsi in «un momento abbastanza vicino al suo rientro da Roma».

⁴⁸⁰ Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona* cit., pp. 51 e 53. Sul dipinto di Giovanni Lanfranco, *Visione di Santa Teresa d'Avila* cfr. inoltre: Giovanni-Pietro Bernini, *Lanfranco 1582-1647* cit., pp. 60-61, e Paola Picardi, *Il monastero di San Giuseppe a Capo le Case a Roma: committenti spagnoli, filospagnoli e artisti italiani*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII* cit., pp. 146-147.

isplendide dorature» che è tutt'oggi a Messina la Chiesa della Beata Eustochia), il *San Pier Damiani* del Berrettini venne realizzato entro il 1629, su incarico di Francesco Barberini, per i Camaldolesi di Frascati ma, in base a quanto testimoniano gli inventari dovette rimanere nei fatti in casa Barberini, dove Quagliata poté avere modo di vederlo direttamente⁴⁸¹.

La «ben nota composizione diagonale» della Madonna e del Santo adottata dal maestro, da giovane entro il terzo decennio del secolo, e ancor prima codificata da Lanfranco (si tratta appunto di una «formula [...] nettamente lanfranchiana»), fa la sua comparsa a Roma in casa Barberini, ed è certo che la farà ancora per molto tempo anche altrove.

Ma il rinnovamento agisce dall'interno, e così la “formula” – ovvero la soluzione iconografica della Madonna, collocata «in alto a sinistra, in una gloria celeste» e del Santo, i Santi, inginocchiati «in basso a destra» (o viceversa), che può essere scelta (o richiesta) ancora, e riproposta a distanza di tempo e di luoghi, dischiudendosi ad altre possibilità visive (non esclusa la suddetta, del '29, offerta dal Cortona il quale – ad esempio – declinava la sua iconografia della Madonna in rapporto col Vouet napoletano dell'*Apparizione della Vergine a San Bruno* per la Certosa di San Martino), proprio perché saranno gli esiti a cui sapranno condurla i diversi artisti a far sì che giunga lontano⁴⁸².

E questi esiti, naturalmente, potranno essere anche diversissimi fra loro: si pensi, in vena di excursus prima, e dopo il Quagliata di Montevergine, alla *Madonna del Rosario e Santi* di Luca Giordano per Palermo (Chiesa di San Giorgio dei Genovesi; ottavo decennio del secolo ca.) di sapore oramai rococò; o ancora, al Preti che a Malta realizza un altro olio su tela: la lunetta della *Madonna*



27. G. B. Quagliata, *Madonna appare a San Paolino*.
Messina, Chiesa di Santa Rita in San Paolino.
Foto: Simona Bonanno

⁴⁸¹ Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti* cit., p. 115. Per approfondimenti relativi alle vicende che riguardano il dipinto di Pietro da Cortona, oggi a Toledo (Ohio), e sue varianti (di scuola o meno), si rinvia a: Claudio Strinati, *L'influenza di Pietro Da Cortona nell'ambiente romano* cit., pp. 174-175; Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i "cortoneschi"* cit., p. 94; Lorenza Mochi Onori, *San Pier Damiani offre alla Vergine il libro della Regola*, in *Pietro Da Cortona (1597-1669)* cit., pp. 332-333.

⁴⁸² Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona* cit., p. 75. Lo stesso Quagliata dovette confrontarsi con la “formula” diverse volte. Emblematico il paragone che può stabilirsi ancor'oggi tra un'altra *Madonna* che le fonti a partire da Gallo rammentano come autografa (seppure, in certa misura, ritoccata), la bella pala tutt'oggi in San Paolino (Messina, Chiesa di Santa Rita in San Paolino, vedi fig. 27), e – ancora una volta – la superba tela di Montevergine. Nel primo caso che non dovette prender corpo troppo in là dal soggiorno romano del terzo decennio, il nostro sperimenta per suo conto possibili soluzioni figurative sorte da riflessioni più aderenti a un pacato gusto classico (zampieriano per la precisione), laddove invece, allo scadere degli anni '50, le sfere celesti si son fatte oramai “cosa soda e reale”, atmosfera manifestamente palpabile: fenomenicamente esperibili con tutte le fibre del corpo, eppure della stessa materia della luce pulviscolare, esse son mosse da intelligenze angeliche individualmente quantificabili e ben documentate; per un rinnovato secolo della meraviglia. Cfr.: Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 231; Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi* cit., p. 112; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 161.

del Pilar – del 1662-1663 (e questa volta siamo alla Valletta, Co-Cattedrale di San Giovanni, all'interno del Ciclo della Cappella della Lingua di Castiglia e Portogallo)⁴⁸³.

Ma per riandare alla “nuova maniera introdotta colà da quel gran maestro”, ragion per cui il messinese nostro Giovanni “volonne a Roma”: l’attrazione per l’«arte dello stare in società, arte della cortesia, del sorriso, della bellezza» propria del Cortona è indubbia – e se ne sente di continuo un’eco in lungo e in largo per tutta la biografia susinniana (“il Cortona lo proponeva qual esemplare nella sua fioritissima scuola, non solo per gli abiti co’ quali vestiva, ma altresì per la gentilezza del suo spirito; soleva lo stesso dire che dalla lindura del suo portamento ben conoscevasi l’aggiustatezza del suo cervello”... “Veniva accarezzato da ognuno per lo splendore che recava a se stesso ed all’arte”), ma è pur vero che Quagliata vive e sente altrettanto – e lo si capisce proprio osservando un’opera della levatura poetica come questa – l’«austera solitudine dei temi caravaggeschi», e delle stanze, che videro un uomo addentrarvisi e recar seco una luce all’arte in tutto nuova, e mai prima dischiusa.

Vive “l’austera solitudine” di quelle stanze, che dal Merisi furono esplorate fino al fondo della loro dolorosa, tragica oscurità⁴⁸⁴.

Qui, ed oltre, si direbbe: il Cielo in una stanza. Ecco ciò che Quagliata aspira a ricondurre a noi adesso, nello spazio di cui dispone.

Su, in alto, in gloria sulle nubi, è raffigurata la Vergine sedente col Bambino ignudo sulle gambe, in atto questi di versare fiori nelle mani di S. Francesco stante genuflesso, mentre in basso si erge a destra la figura di S. Chiara con reliquario e palma, e a sinistra si profila la fisionomia caravaggesca di un altro santo francescano con espressione fiera e con lo sguardo volto verso il riguardante. Alla sinistra del quadro si legge il nome di una *Soru Margarita Marchesi* che si riferisce, a quanto pare, alla dedicante rappresentata in una piccola figura in basso allo stesso dipinto⁴⁸⁵.

Dissolvenze rembrantiane all’intorno; sapienti trapassi chiaroscurali. L’attitudine di ognuno è improntata naturalmente alla meditazione, alla contemplazione: alla consapevolezza di ciò che non

⁴⁸³ Cfr. Citti Siracusano, *La pittura del Seicento in Sicilia* cit., p. 518. Nella Co-Cattedrale maltese tuttavia, la Madonna – fra nuvole – sta «assisa sulla colonna» mentre indica «la pianta dell’edificio sacro e san Giacomo inginocchiato l’accoglie. Una moltitudine di angeli si raccoglie intorno a loro [...], e non manca l’angelo che interrompe il canto e guarda l’osservatore in maniera trasognata». Stefano Saponaro, *Ciclo della Cappella della Lingua di Castiglia e Portogallo*, in: Vittorio Sgarbi, *Mattia Preti* cit., pp. 234-237.

⁴⁸⁴ Claudio Strinati, *L’influenza di Pietro Da Cortona nell’ambiente romano* cit., p. 175. Sempre Susinno sul binomio “arte dello stare in società, arte della cortesia”: «Ma lasciar non debbo io di dar alcuna contezza de’ suoi portamenti e costumi, da che l’integrità di quest’uomo molto se lo merita». E ancora: «Vestiva nobilmente con tutta la sua famiglia. [...] La sua portatura era signorile in modo che singolarizzavasi appresso a tutti. Al comparir che faceva nelle pubbliche solennità, tirava a sé gli sguardi d’ognuno: *Totius civitatis oculos in se numerosa pompa convertebat* [dai *Facta dictaque memorabilia* di Valerio Massimo]». Francesco Susinno, *Le Vite de’ Pittori Messinesi* cit., p. 198.

⁴⁸⁵ Enrico Mauceri, *Giovan Battista Quagliata* cit., p. 383.

potrà dirsi compreso, se prima non verrà posto a dura prova e dall'umanità tutta intera, in ultimo, attraversato e inverato.

Vive, e sente, il messinese in prima persona quello sprofondare e addentrarsi nelle zone più riposte della coscienza, negli stati d'animo segreti dove l'essere umano si misura nel campo lungo degli «assalti della tristezza e della malinconia»⁴⁸⁶.

Può ben dirsi. Quagliata «saggia la qualità della superficie, la diversa epidermide, per così dire, delle cose».

Secondo la similitudine multipla a cui ricorreva il professore, e storico dell'arte svizzero di formazione burckhardtiana, come l'acqua così il colore, «raggiunta una data temperatura, entra in ebollizione» e da «quieto qual era s'è fatto mosso e da afferrabile s'è fatto inafferrabile».

Il colore – o il colorito, la «parte incantatrice» come la definisce Cacopardo – «prorompe» da una «misteriosa profondità» come da un vulcano da cui si riversi «un flusso di lava incandescente» (e «si sa che, un momento dopo, la voragine potrebbe aprirsi in un altro punto»).

Nel suo colorismo («pittorico») – infine – «i singoli elementi» appaiono «solidamente ancorati [...], come la ninfea al fondo di uno stagno»⁴⁸⁷.

Per la qualità espressiva, luministica e poetica unica, vibrante, mirabile che mette sulla scena, per «il rigore e l'eleganza» raggiunte, Quagliata dovette far tesoro dell'opera romana dell'allievo di Vouet: del Valentin de Boulogne e della sua «magistrale regia luminosa».

È qui che il nostro trova la sua via al naturalismo barocco, la sua chiave di volta a Caravaggio e alla modernità.

Per suo tramite – attraverso l'«intima e sofferta comprensione» operata dall'artista francese «sulle tematiche caravaggesche»⁴⁸⁸, egli intese meglio qual era il suo compito, e con rinnovato acume dunque ritornò a Messina, ed ai lavori ivi lasciati dal Merisi.

Come era della sua natura, fece propria la ragione naturale (che, insieme col Valentin significava oramai stemperare la realtà conducendola verso nuove corrispondenze classiche); ma con aspirazioni a far grande, 'alla Cortona'.

Così, ed essenzialmente equivalente alla nostra, la sintesi datane a suo tempo da Teresa Pugliatti.

Giovanni Battista Quagliata

⁴⁸⁶ Mina Gregori, *Dal Caravaggio a Manfredi* cit., p. 13.

⁴⁸⁷ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* cit., pp. 47, 75. Per l'appellativo dato al colore, o colorito cfr.: Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 221.

⁴⁸⁸ Per la prima citazione cfr.: Marina Mojana, *Valentin de Boulogne* cit., p. 35. Per le successive invece, vedi: Giuseppe Merlo, *Valentin de Boulogne* cit., p. 908.

fu aperto alle nuove istanze barocche, come si può vedere in questo quadro: *Madonna e santi francescani*, della chiesa di Montevergine [...]. Lo schema è convenzionale, tipico della committenza religiosa controriformista: la Madonna in gloria, e, in basso, S. Francesco e Santa Chiara. Ma è impossibile non vedere, al di là di questo convenzionalismo iconografico [...], la nuova libertà spaziale oltre che la qualità altissima di questo brano superiore, la leggerezza di questi angeli, divenuti *colore e luce* e, al tempo stesso nitidamente disegnati, con un equilibrio perfetto tra materia pittorica e contenuto espressivo⁴⁸⁹.

Ma il quadro non è certo interamente autografo.

I Santi in proscenio (Chiara e ed il francescano di spalle indicante), la minuscola committente in basso a destra, la Marchesi, nonché il putto che scivola verso di noi a mani giunte – tutti costoro sono ulteriori indizi di *suus* e *sui*⁴⁹⁰.

Di là da essi, verso il fondo si schiude tuttavia per davvero il Paradiso visto da Quagliata. Angeli di diverse età pervasi da stupore e meraviglia variamente indicanti custodiscono con cura questo momento – il Bambino benedicente e sua madre, gli astanti, e incorniciano indorandola, l'aria all'intorno.

L'opera indica perciò da sé chiaramente i limiti, fisici, della tela al di là dei quali si dipana e distende il “flusso di lava” del maestro e, con precisione quasi millimetrica, nell'al di qua, si osserva: il passaggio di mano o di testimone al misterioso allievo che sovente lo affianca, e che per comodità noi oggi affettuosamente appelliamo il ‘Maestro del putto erratico’⁴⁹¹.

Ma riandiamo a Giovanni. Che non lo si possa definire, concludere definitivamente nella semplice etichetta di post-caravaggismo, come magari di cortonismo, è pacifico. Anche i tempi sono mutati.

Si potrebbe tuttavia azzardare qualcos'altro; qualcosa come un parallelismo di tipi artistici: così, se Alonso Rodriguez sarà più schiettamente un Cecco da Caravaggio della Sicilia (per quella spiccata attitudine plastico-luministica), Quagliata (che li ha studiati entrambi con intelligenza) permane saldo nella sua costante trasmutazione: di chi esplora, novello bifronte, esiti di poussinismo e rubensismo d'Oltralpe in Italia.

⁴⁸⁹ Teresa Pugliatti, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento* cit., p. 75.

⁴⁹⁰ Qui come altrove infatti sosteniamo e continuiamo a ribadire la tesi che non si tratti in nessun caso di disuguaglianze stilistiche e cadute di tono da situarsi prima o dopo la fase avanzata della carriera del nostro ma, come nel caso dei compositi affreschi – anche qui: che siamo di fronte alla presenza di più (di due) mani. Coeve (è il caso dei “per se et suos”), posteriori o – nel caso limite – di dipinti interamente realizzati da altri (le superstiti due *Storie della Vergine*, *Purificazione* e *Natività* dalla Santissima Annunziata dei Teatini oggi al Museo?). Saranno perciò: prosecuzione e diversa distribuzione di brani di pittura in fase di realizzazione del lavoro, oppure ritocchi, rifacimenti, sostituzioni di opere addirittura (?).

⁴⁹¹ Il ‘Maestro del putto erratico’ (non più fra *sui*, co-autore), sarebbe a questo punto se non proprio autore egli stesso, comunque vicinissimo all'autore, a due mani di un olio – un *San Michele* (olio su tela, 125×95 cm, collezione privata), che certo risente fortissimamente dello stile di Giovanni Battista come lo andiamo oramai scoprendo, ma che ritrova in “scuola” (...«certo compiacimento realistico», movimenti «goffi»...) il suo probabilissimo artefice, alla maniera di Quagliata. Cfr. Donatella Spagnolo, *San Michele arcangelo*, in *Dal Golfo allo Stretto* cit., p. 62.

Memore di Cortona e della tradizione toscana rinata romana (“risciacquati i panni” in Tevere), epperò con esiti che talvolta lo affiancano al Guercino, talaltra al Lanfranco, egli conserva sempre lo sguardo rivolto a Venezia, lo sguardo rivolto a Tiziano. (E forse, almeno in parte, a un modello di corte che non era ancora del tutto stravagante rappresentare).

E giungiamo in tal modo alle concordanze gentileschiane. “Gentileschi padre”, il quale camminando per la «schuola» che fu «del Caravaggio [...], e più tosto diremo ordine e grado che schuola», operò in verità «con un modo proprio e particolar senza andar per le pedate d’alcuno».

Nell’andirivieni fra naturalismo e classicismo, le consonanze col Lomi del pittore barocco di Messina sono, è il caso di dirlo, impressionanti: egli ama ricondurre la sua più sincera comprensione e coscienza caravaggesca, in barocco, alla sua autentica spiccata sensibilità post-gentileschiana (che può voler dire anche tangenze con altre «creature» di Gentileschi: la figlia Artemisia, Angelo Caroselli)⁴⁹².

E così accade che, anche al di là delle opere che del Gentileschi padre Quagliata poté aver contezza (nel senso di riscontri, diretti e immediati), la *sympátheia* degli esiti – il ponte che salda due



28. O. Gentileschi, *Annunciazione* (1623).
Torino, Galleria Sabauda

opere d’arte di mano diversa, venga a stabilirsi lampante anche e soprattutto fra certi dipinti del pisano che probabilmente il nostro non vide. Esiti di un magistero disegnativo da ricondurre a una comune discendenza, mediata o meno, dalla cultura toscana postbronzesca?

Si osservi la Vergine annunciata di Orazio a Torino (Galleria Sabauda, che è la seconda delle due versioni dell’*Annunciazione* da lui realizzate) e la Madonna di Giovanni a Messina (Montevergine) e vi si troverà l’orma di un’alleanza, di un affratellamento di stili e di caratteri che l’abituale osservazione della produzione di un artista da parte di un coetaneo o di altro più giovane pittore da sola non motiva o esaurisce.

⁴⁹² Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura* cit., pp. 108, 110. Per quest’ultima citazione cfr.: Maurizio Marini, *Caravaggio e il naturalismo internazionale*, in *Storia dell’arte italiana*, parte seconda a cura di Federico Zeri, *Dal Medioevo al Novecento*, vol. II *Dal Cinquecento all’Ottocento*, Torino 1981, p. 387. E del resto, così come del romano Caroselli (nella qual opera si coglie «un particolare accento necromantico») a paragone del Quagliata, s’è detto, di Artemisia (Roma 1593 – Napoli 1652 ca.) è presto detto altrettanto. Dopo Roma, Firenze e Genova, la sappiamo a Napoli agli sgoccioli del quarto decennio del secolo: e qui, entra a far parte dell’ambiente pittorico che ruotava in quegli anni intorno a Massimo Stanzione, Francesco Guarino e Bernardo Cavallino. (Ivi, pp. 387-388; cfr. Aurora Spinosa, *Artemisia Gentileschi*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo secondo, p. 757). A proposito di negromanzia inoltre, sarà da ricordare il fatto che anche il nostro contava in catalogo una ‘Stregoneria’. Ma più che il tema, lo stile, o altro ancora, fu forse la «sigla [...] misteriosa ‘JBQF’, visibile su di un sasso a sinistra» a far ritenere a Salerno di mano di Quagliata quella *Scena di Magia* una volta in collezione Lemme, e dunque a Torino «presso Martino Silvestri». Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., pp. 34 e 41 (per lei si tratta di: ignoto seguace di Salvator Rosa; una «derivazione [...] estranea alla cultura del Quagliata»); cfr. Luigi Salerno, *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri*, «Storia dell’Arte», 5, 1970, pp. 34-65. Sul Caroselli “necromantico” cfr. Daniela Semprebenè, *Angelo Caroselli 1585-1652* cit., pp. 96-97, 107.

È questione da ritrovarsi, ben oltre questo e quel tempo prestabilito, in «sovrumani / Silenzi, e profondissima quiete / [...] ove per poco / Il cor non si spaura» (*L'infinito*).

La figlia di lui, «vagabondo toscano» poi, ci conduce diritti a Napoli.

L'Artemisia «un po' boriosa un po' seria e testarda pittrice», lei che lasciava a Pozzuoli – insieme con i grandi napoletani Stanzone, Lanfranco, Francesco Fracanzano e Agostino Beltrano – «una delle più rare quadrerie che il '600 locale possa vantare» (il presbiterio della Cattedrale), lei che insomma fu «nulla di meno che la fondatrice in Napoli del “primitivismo caravaggesco”, cioè dello studio di valori delicati su cromatismi preziosi di floridezze seriche, dello studio d'interni quasi casalinghi traversati da lumi intimi e blandi, verso gli olandesi» – sempre e comunque lei «seguito massimo dello stile dei Gentileschi in Napoli», fu altresì costante interlocutrice e corrispondente, di penna e di olii di Antonio Ruffo in Messina ('47-'51)⁴⁹³.

E fu anche così, in definitiva, che le linee gentileschiane (fra Pisa-Firenze, Roma e Napoli) poterono dipanare il loro corso, più o meno carsico, fino alle acque del Camaro zancleo.

Per indugiare con profitto e beneficiare ancora del ponte con Napoli, città nella quale resta fra l'altro in sospeso a un certo punto (lo abbiamo visto, negli anni '40 del secolo) l'ipotesi di un breve soggiorno quagliatiano, la splendida pala d'altare di Montevergine non potrebbe far meglio al caso nostro.

Essa è stata infatti già da tempo avvicinata ad opere quali l'*Annunciazione* e la *Madonna del Rosario* dipinte da «uno schietto stanzoneesco» come Francesco Guarino (Sant'Andrea di Solofra 1611 – Gravina 1651), rispettivamente per la Collegiata di San Michele Arcangelo e per la chiesa di San Domenico a Solofra nel corso degli anni '40, opere queste di cui Quagliata «doveva aver avuto notizie precise».

Calzante e pregna di umori provenienti dall'ambiente artistico napoletano, la proposta lasciava a conti fatti una porta aperta proprio sull'argomento: contatti e influenze pittoriche Napoli-Messina, a quelle date, argomento in seguito ripreso e ampliato da Campagna Cicala (ancora una volta al capitolo I, paragrafo 1.3 *Di passaggio a Napoli? Verso Messina*). Allo snodo centrale v'era appunto Giovanni Quagliata⁴⁹⁴.

⁴⁹³ Ecco chi è Gentileschi “padre”, e cosa le sue “luci”, per Roberto Longhi – «ecco ciò che interessa Orazio: luci velate come quelle quasi subacquee ammirate da bimbi sotto l'aerostato delle lenzuola tirate sul capo nei ritardi alle sveglie di primavera; ombre fuggevoli come pelurie a pena percettibili su lini candidi o su nevi; e contatti di panni lavandati con polpe di carni alabastrine. Cangiare di colori sotto l'impero di un eguale valore luminoso; il colore che si trasforma in luce adunque e non più luce che si transustanzia in croma come nei veneti fino a Tiziano giovane. E travagli lenti, delicati, di grigi latte sul latte; di ceneri sul cloro, di verdicante tenero sul canario. Alcune raffinatezze di Orazio Gentileschi sulle indicazioni deliziate del giovane Merisi, trent'anni prima». Roberto Longhi, *Gentileschi padre e figlia* cit., p. 43-44, 66, 72, 74, 79, 82-83. Sul carteggio napoletano-messinese, Gentileschi-Ruffo cfr. quello che è oramai un classico: Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina* cit., pp. 46-54.

⁴⁹⁴ La prima, è una citazione tratta sempre da Roberto Longhi, *Gentileschi padre e figlia* cit., p. 69. La seconda invece, insieme con l'efficacissimo accostamento, è tratta da: Ferdinando Bologna, *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII*

La tela del Quagliata per le Clarisse – davvero, in Sicilia, uno dei brani più intensi e coscientemente caravaggeschi scritti in lingua barocca – come è stato inoltre osservato da parte messinese, rivela un profondo interesse oltre che per le esperienze pittoriche maturate in ambito napoletano, per gli accordi luministici di Pietro Novelli⁴⁹⁵.

E questa volta è forse il Quagliata, ‘figlio’ messinese del Merisi, è la sua “microstoria” siciliana in cui egli può fungere da angolo d’osservazione prospetticamente propizio, il nostro ‘ponte’ più favorevole a comprendere fino a che punto la novità proposta (a Montevergine come altrove) sia stata debitrice, in lungo corso, della «nuova temperie spirituale ispirata alle verità naturali, inaugurata da Caravaggio», passato in Sicilia in «rapido e tempestoso» transito.

A tutto ciò si aggiunga che – lo evidenziava Mina Gregori: Caravaggio è inteso nel Seicento (anche) come colui che ha riportato il colore: la pittura del lombardo, infatti, fu interpretata dagli

secolo cit., pp. 61-62. Se «la prova della validità di una persona storica sta [...] nella capacità che essa possiede di suscitare adesioni e di avviare alla poesia, è importante porre in risalto che proprio codesti aspetti del Guarino, fra il 1642 ed il 1644, furono apprezzati fino in Sicilia: da Giovan Battista Quagliata, il quale, prima della bella “Madonna di Montevergine” [...], doveva aver avuto notizie precise dell’“Annunciazione” di S. Michele o della pala domenicana di Solofra, come non è stato mai detto». Non lungi da qui i risultati di un Guarino che opera, nella sua terra d’origine, tra «aperture stanzionesche ed esiti sentimentali di più raccolta e contenuta intimitizzazione, [...] impreziosimento materico e intenerimento espressivo»; cfr. Nicola Spinosa, *La pittura del Seicento nell’Italia meridionale* cit., p. 483.

⁴⁹⁵ Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese* cit., p. 36. Anche Rosanna De Gennaro, due anni più tardi avrebbe ravvisato nell’opera «una ricerca molto personale entro le strutture luminose del Novelli. Lo straordinario effetto di luce abbagliante che irradia dal Bambino, creando un contrasto profondo con la relativa penombra della navata in cui si colloca la scena, è uno dei risultati più singolari del Quagliata» (cfr. *Profilo di Giovan Battista Quagliata* cit., p. 33). Quagliata nasce a Messina e muove i primi passi sul terreno della controriforma e del rinascimento tardo, con bagliori naturalistici; torna da Roma – alle soglie del quinto decennio – cortonesco, e post-caravaggesco aggiornato su Valentin, Vouet, ma anche sul classicismo di Sacchi, di Poussin; a un certo punto passa (è l’ipotesi) per brevissimo tempo a Napoli, dove ‘incontra’ Gentileschi, Ribera, Stanzione e Guarino; a Messina dipana e distende definitivamente (non senza un ulteriore spostamento a Roma ed un altro soggiorno a Palermo) i cardini dell’arte sua: il percorso pittorico culmina e si compie in maturità piena con quest’opera certa. Cortonesco – barocco di affezione, e sentimento (lanfranchiano a suo modo), cerca e infine trova la sua via intermedia al naturalismo e al classicismo – tenuto conto di come esso si sviluppò non solo al “centro” ma anche in “provincia”. Tra gli accademici di San Luca e Pietro Novelli. Un sentire oculatamente classico e naturale come prassi dell’operare riguardò del resto molti artisti, di diverse provenienze, e fu variamente declinato: esempi ne sono a Napoli proprio Stanzione e Guarino, e la scuola napoletana in genere che a una superba base naturalista accorpa, ma dopo il ’30, una voltata (anzi una voltatella) in idealizzazione. Cfr. Mina Gregori, *Introduzione*, in *La pittura in Italia* cit., tomo primo, p. 20. La stessa cosa, pressappoco, sarebbe accaduta in Sicilia. Scrive Siracusano che negli anni ’30 sarebbe andato «sempre di più affievolendosi» l’afflato caravaggesco, a favore dell’«ondata cassicista [...] importata», fra gli altri, proprio da Quagliata (Citti Siracusano, *La pittura del Seicento in Sicilia* cit., p. 528). Con Quagliata tuttavia, lo abbiamo visto, doveva accadere qualcosa di leggermente ma significativamente diverso: al di là delle tendenze prevalenti, le presenze natura-classicità si vollero fin da subito in lui non solamente a ibridare, o meglio a equilibratamente coesistere, ma a persistere ancora: vive, vegete e feconde. Egli sembra suggerire che naturalismo e classicismo, intesi alla stregua di colori puri debbano mantenere inalterate le loro virtù, restando sempre riconoscibili; come a dire: ritrovare nell’opera figurativa le qualità del Ribera – lo «spietato naturalismo» del Ribera (Nicola Spinosa, *La pittura del Seicento nell’Italia meridionale* cit., p. 473) insieme con quelle del Sassoferrato. E la luce che in tal modo il nostro artista acquisisce e ‘imprigiona’ sulla tela è tanto naturale quanto ideale, simbolica; con rara paziente virtù del rappresentare, Quagliata coglie l’attimo in cui la luce si fa catturare – è ultra naturalistica, concreta e umana misurabile emanazione divina. Cfr. Mina Gregori, *Introduzione*, in *La pittura in Italia* cit., tomo primo, p. 23. Stanzione Gentileschi Ribera Sassoferrato: comunque tutti ugualmente, potenzialmente re-incontrabili anche a Messina – per certo tra Di Giovanni, Bisignano (cfr. Sebastiano Di Bella, *Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII* cit., pp. 81, 85-86), Ruffo (Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l’inventario di Antonio Ruffo* cit., *passim*).

scrittori contemporanei (Bellori, Mancini) «in chiave» essenzialmente «coloristica»⁴⁹⁶. E ne troviamo una conferma ed un ricordo anche nel nostro biografo del Settecento: scrive infatti Susinno, a un certo punto dell'opera sua, che «viddesi risorto collo spirito del Caravaggio, l'ottimo gusto del colorire ed il grazioso ideizzare di Raffaello».

Ed ancora che, per certi versi a Messina, «l'influenza caravaggesca [...] sino almeno agli anni '30, tenne il campo da sola»... fino: appunto, all'arrivo da Roma di Barbalonga (il domenichiniano) e di Quagliata, che porta con sé la «nuova cultura barocca»: la novità cortonesca⁴⁹⁷.

Certamente; ma resta il fatto, in definitiva inoppugnabile, che la cifra personalissima raggiunta dal nostro ami ricondurre la sua intima comprensione della rivoluzione caravaggesca, in barocco, in classicismo barocco, con sensibilità marcatamente post-gentileschiana.

Epperciò coniugando anch'egli, dopo Orazio, dopo Artemisia, e in uno «stile originale di grande raffinatezza formale», così «il naturalismo delle opere in chiaro del Merisi», come «l'alto magistero disegnativo dei fiorentini». Conosciuto, per il tramite di un cortonese, nella città eterna⁴⁹⁸.

2.2 Una riscoperta *Santa Chiara* di autore ignoto



29. G. B. Quagliata, *Santa Chiara*,
durante la ripresa fotografica. Messina, Museo Regionale

Il caso in questione, il caso della *Chiara*, somiglierebbe – insieme con le sue vicissitudini – a quello della tela del Capitolo della Cattedrale, non fosse per alcune incongruenze che riguardano le testimonianze. La prima delle quali è costituita da Gallo (Susinno infatti non menziona l'opera).

⁴⁹⁶ Per la prima citazione si veda: Citti Siracusano, *La pittura del Seicento in Sicilia* cit., pp. 518, 521. Per la seconda invece: Mina Gregori, *Introduzione*, in *La pittura in Italia* cit., tomo primo, p. 11.

⁴⁹⁷ Si vedano, rispettivamente: Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 221, e Teresa Pugliatti, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento* cit., pp. 72 e 75.

⁴⁹⁸ Gianni Papi, *Orazio Gentileschi*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo secondo, p. 757.

Questi ne precisa il soggetto, ma non la tecnica di esecuzione; egli scrive infatti: «La Santa Chiara è di Giovanni Quagliata».

Hackert, sulla scorta di Grano e cronologicamente a seguire, è l'unico a definirla «tela»⁴⁹⁹ ma non è detto affatto che abbia constatato e appurato il dato di persona. Potrebbe essere incorso in un abbaglio, squisitamente tecnico.

Giuseppe Grosso Cacopardo, nelle *Memorie*, osserva che ai suoi tempi l'opera in questione – «la Titolare in S. Chiara» – era già andata “perduta”, e nella nota relativa cita letteralmente, esplicitamente «Gallo appar. agli ann. di Mess. Tom. I pag. 115» come sua fonte per questa notizia.

Cacopardo (cui va sincero l'omaggio postumo di un'abitudine ai confronti rinnovati, de visu), sulla scorta di Gallo, che scopertamente chiama in campo, si aspettava dunque di rintracciare l'opera nella Chiesa di Santa Chiara – dove è plausibile effettivamente si trovasse, ancora nel secolo precedente.

Egli tuttavia, di fatto, non la rintraccia: così asserisce nelle *Memorie* del '21 («Fra le opere perdute mi contento di ricordar...» la “Titolare in S. Chiara”)⁵⁰⁰, così nella *Guida per la città di Messina* del 1826 dove (alla voce: Chiesa di Santa Chiara) il quadro non compare affatto.

Ciò non vuol dire ancora, tuttavia, che essa andò distrutta. “Perduta”, egli la dice... Trasferita?

Ora, nell'inventario del Museo di Messina del 1922-1929, relativamente ad un'opera dal soggetto identico a quella ricordata da Gallo come di Quagliata, si legge: «Ardesia dipinta rappresentante a mezza figura S. Chiara con bacolo e reliquiario fra le mani. Autore ignoto del sec. XVIII»⁵⁰¹.

La materia, l'ardesia, non collimerebbe solo con Hackert; il luogo di conservazione (la Chiesa) con Gallo e di riflesso Hackert, e sue *Memorie*.

Ma Sant'Andrea Avellino, Caio Domenico Gallo stesso ci dice essere stata una Chiesa di nuova costruzione – relativamente al tempo in cui egli scrive («La fabbrica di questa Chiesa è de' tempi a noi molto vicini, e l'erezione della nuova Casa dei Padri Teatini principiò mentre da Noi si scrivono le cose presenti»), e noi sappiamo anche che essa venne compiuta e inaugurata, effettivamente, solo nel 1851 (ai tempi di Cacopardo infatti, negli anni '20 del secolo XIX, essa era ancora «imperfetta», con «le colonne tutte d'un pezzo, che stanno a giacere sul suolo»)⁵⁰².

⁴⁹⁹ Rispettivamente la prima, e la seconda citazione sono tratte da: Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 115; Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi* cit., p. 112.

⁵⁰⁰ Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 161. A ulteriore conferma di ciò, interviene il silenzio al riguardo protrattosi anche lungo il corso di un'altra guida, del '40: quella di Giuseppe La Farina (cfr. *Messina ed i suoi monumenti* cit., pp. 29-30).

⁵⁰¹ Cfr. Museo Regionale di Messina, *Inventario, 1922-1929, s.v.* Per l'esattezza, non reliquiario, bensì ostensorio.

⁵⁰² Per prima citazione si veda: Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 99; per la seconda invece: Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 95. Cfr. Franco Chillemi, *Messina: un centro storico distrutto* cit., p. 152.

Non è strano o improbabile che l'opera in questione, la *Chiara*, sia stata trasferita proprio a Sant'Andrea Avellino la quale – come asserisce lo stesso Cacopardo – ancora negli anni '20 dell'Ottocento si presentava altresì come «un deposito di bellissimi quadri, degni di essere attentamente considerati dal dotto conoscitore»⁵⁰³.

E allora, semplicemente: Cacopardo, dalla lettura dell'*Apparato* di Gallo si aspettava di trovarla in Santa Chiara, dove invece non la trovò, ma neppure indagò e riferì ciò che vide (o non vide) nel “deposito”; di Hackert e Grano non sappiamo se a loro volta fecero un sopralluogo in prima persona, se prestarono attenzione o meno alla materia e tecnica di esecuzione dell'opera, che non è il più consueto olio su tela che si sarebbero aspettati – oppure ancora se si fondarono in via esclusiva su altre fonti (orali).

Nel tempo poi, i luoghi avrebbero mutato volto e connotati.

Dopo la rivoluzione (1848), la Chiesa del Monastero francescano femminile di Santa Chiara – insieme al Monastero stesso, e a «tutti gli edifici vicini danneggiati dai bombardamenti» – sarebbe stata demolita e ricostruita altrove (e nel 1856 riaperta al culto), su disegno dell'architetto Leone Savoja⁵⁰⁴.

La Chiesa di Santa Chiara di cui parlano Salinas e Columba nel '15 è dunque l'edificio nuovo, ricostruito; non è più quello dei tempi di Caio Domenico Gallo.

Da una comparazione delle opere elencate da Gallo, presenti nella primitiva Chiesa (esistente ai suoi tempi) dedicata alla «Madre Santa Chiara», con quelle ricordate invece nella *Guida* del 1902, si evincono delle informazioni di grande interesse, le quali – se è vero che non dimostrano inequivocabilmente lo spostamento dell'opera da una Chiesa ad un'altra – indirettamente intervengono a convalidare le nostre ipotesi circa il remoto ‘trasloco’ di Quagliata a Sant'Andrea Avellino.

⁵⁰³ Ivi, pp. 95-96. Ecco lo stato dei lavori all'altezza degli anni '40, quando la Chiesa a uno scrupoloso osservatore appariva in tal guisa: «Dal lato di mezzo-giorno stà edificandosi la novella Chiesa di S. Andrea Avellino de' PP. Teatini. [...] Questa casa venne fondata nel 1730 coll'eredità di Pietro M. Cibbo Conte di Naso. Incompleta è tuttora una buona parte dell'interno dell'edificio. L'attuale chiesetta è ricca di lodate pitture». Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti* cit., p. 128. Ed ecco come purtroppo doveva apparire agli occhi di altri osservatori, a qualche anno di distanza dal terribile terremoto del 1908: «L'interno di forma circolare a cupola ha aspetto caratteristico. [...] Pericolante anche prima del 28 dicembre, era stata chiusa al culto; tuttavia ha resistito all'urto fatale a preferenza di molte altre fabbriche più solide e sicure. Sulla via alla villetta la sua facciata si compone di un grande frontone sorretto da lesene con in mezzo l'unica porta d'ingresso». *Messina prima e dopo il disastro* cit., pp. 304-305.

⁵⁰⁴ Franco Chillemi, *Messina: un centro storico distrutto* cit., p. 224; *Messina e dintorni* cit., p. 350. Sappiamo che l'antico Monastero, duecentesco («il primo di questo Istituto eretto in Sicilia»), del quale ci parlava diffusamente Caio Domenico Gallo, era stato «dichiarato dai monarchi per loro Cappella Reale, come dimostrar si potrebbe da infiniti Privilegi, e documenti»; l'antica Chiesa invece era stata eretta «cento cinquant'anni or sono, con essersi in essa compresa l'antica del Monastero». L'edificio, che incorporava l'originario e in cui trovava dimora la *Santa Chiara* del Quagliata, era dunque una costruzione (e un ampliamento) dei primissimi del Seicento; «architetto ne fu Giovanni Carrara». Si veda perciò: Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., pp. 114-115. Cfr. in proposito già Giuseppe Buonfiglio Costanzo, *Messina città nobilissima* cit., p. 38.

L'annalista ricorda infatti: vi è «la portentosa Immagine di Santa Maria di Porto Salvo»; il quadro «di Santa Maria degli Angioli è pittura di Antonino Catalano l'antico»; «la Santa Chiara è di Giovanni Quagliata»; «il San Francesco di Giovanni Fulco»; le Sante Donne «a piè del Crocefisso sono di Agostino Scilla»; laddove nella *Guida* suddetta Quagliata manca oramai inequivocabilmente all'appello, non è più al suo posto⁵⁰⁵.

E dunque l'opera, che non abbiamo ancora motivo di ritenere sia andata distrutta, si salvò non solo dalle demolizioni avvenute, come abbiamo visto, dopo il 1848, ma anche dalle travagliate vicissitudini accadute a Messina successivamente. Così (forse) essa prese per tempo la via... d'Avellino.

E proprio grazie all'oltremodo non improbabile trasferimento a Sant'Andrea Avellino (contestimoni in tre successive riprese, 1821 1826 1902, ne sono per noi in Santa Chiara: l'occhio cacopardiano e quelli del Municipio) – trasferimento che deve essere avvenuto prima di entrambi gli studi di Cacopardo (*Memorie* e *Guida*) il quale infatti, già nel '21, nella 'vecchia' Chiesa di Santa Chiara (la Santa Chiara pre-ricostruzione, la stessa del Gallo) non la vide più, ritenendola pertanto “perduta”⁵⁰⁶.

Tutto ciò, dipanato disteso e ri-inanellato il corso dei documenti di varia natura che alla *Santa Chiara* fanno riferimento.

E si capisce quanto, il citato inventario del 1922-1929 sia stato per noi fondamento essenziale relativamente alla provenienza della *Chiara* in lavagna da Sant'Andrea Avellino, perché purtroppo Salinas-Columba (alla voce: Chiesa di Sant'Andrea Avellino, appunto) non menzionano – almeno esplicitamente, precisamente una *Santa Chiara*.

Tuttavia, e per completezza, come è vero che ponendo mano alla loro *Relazione* Salinas e Columba – e con loro siamo oramai alla metà del secondo decennio del XIX secolo – alla voce Chiesa ('nuova') di Santa Chiara registrano «altri sei quadri, di cui uno in brandelli», vero è altrettanto che alla voce Sant'Andrea Avellino essi registrano «altri 7 quadri».

A mio avviso, e in assenza almeno per adesso di indizi supplementari, è tra questi “altri 7” che dovette trovarsi la *Santa Chiara* a quel punto del suo percorso, e prima di passare al Museo dove oggi si trova.

E se è vero che *Chiara* non andò distrutta, ma fu solo trasferita – dal Cacopardo in avanti facendo perdere le sue tracce (per riaffiorare nell'inventario novecentesco del Museo datato '22-'29)

⁵⁰⁵ Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., pp. 114-115; cfr. *Messina e dintorni* cit., p. 350.

⁵⁰⁶ In tal modo, grazie al sopralluogo cacopardiano degli anni '20 (1826 per l'esattezza), veniamo a sapere che Quagliata a quella data era già 'volato' via; la qual cosa – come s'è visto – verrà appunto riconfermata nella *Messina e dintorni* del 1902. Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., pp. 66-67.

– non dovrebbe potersi ritenere, a questo punto, la *Santa* del Quagliata (in Santa Chiara ‘vecchia’) una medesima cosa con quella presente tra i “sei” (ricordati da Salinas e Columba e in parte identificati da Molonia) ovvero: il dipinto «*Santa Chiara*» che «è stato distrutto con verbale del 15 novembre 1915» (dalla Chiesa di Santa Chiara ‘nuova’), e di cui appunto si legge alle *Note* al Salinas-Columba, edizione 1998⁵⁰⁷.

Del resto, aspettarsi almeno un’opera con soggetto la titolare, Santa Chiara, anche all’interno della ‘nuova’ e ottocentesca Chiesa dedicata alla stessa Santa non può stupirci più di tanto.



30. G. B. Quagliata, *Santa Chiara*.
Olio su ardesia, 81×58,5 cm. Messina, Museo Regionale.
Foto: Simona Bonanno

⁵⁰⁷ Antonino Salinas e Gaetano Mario Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d’arte recuperate* cit., pp. 22, 29-30, 114-115, 121-123. Giovanni Molonia, nelle *Note* allo stesso Salinas-Columba, segnala infatti, per gli “altri 7 quadri” recuperati in Sant’Andrea Avellino: una *Santa Parasceve* già altrove ricordata da Francesca Campagna Cicala; per gli “altri sei quadri, di cui uno in brandelli”: due *Madonne col Bambino*, un *San Francesco*, *Monache*, e appunto *Santa Chiara*, da lui tutti rintracciati nei «*Verbali di consegna*, mss. dell’Archivio Vecchio del Museo Regionale» (cfr. *ivi*, p. 115). Ancora: sempre nell’Archivio (noto appunto come “Archivio Vecchio”) del Museo Regionale di Messina, Contenitore n. 4, *Inventari dipinti – Elenchi arredi sacri e preziosi recuperati o devoluti*, fascicolo n. 6, *Inventario dei quadri recuperati nelle chiese, oratori ecc. di Messina dopo il terremoto del 1908* cit., alle pp. 8-9, un’ulteriore conferma – e anticipazione – di quanto si sarebbe trovato nell’*Inventario* del Museo Regionale di Messina, 1922-1929: la nostra *Santa*, «materia: ardesia; misure: 0,58×0,80; cornice: cornice dorata; soggetto: *S. Chiara*; autore: ignoto; provenienza: S. Andrea Avellino; conservazione e collocazione: buona»; qui manca del tutto un’indicazione cronologica. Vi è poi, nello stesso volume intitolato *Inventari dipinti – Elenchi arredi sacri*, Contenitore n. 4, pp. 18-19, ulteriore traccia dell’opera già segnalata da Molonia nelle *Note*, epperò con qualche lieve discrepanza informativa; qui infatti si legge: «materia: tela; misure: 0,78×110; cornice: dorata; soggetto: *S. Chiara*; autore: ignoto; provenienza: S. Chiara; conservazione e collocazione: danneggiato; osservazioni: eliminato. Vedi verbale 15 novembre 1917» (una duplice, diversa indicazione o un refuso?). Purtroppo, al presente, non esistono ulteriori riscontri documentali ai relativi verbali indicati.

Vicissitudini non da poco, anche stavolta, ed in aggiunta insoliti (almeno in avvio) garbugli informativi, col passar da ‘teste’ a ‘teste’.

Per noi: la Santa Chiara (olio su ardesia, 81×58,5 cm) in figura è quella nominata da Gallo, in prima – e in ultima battuta. Identificazione accresciuta, inoltre, per via di ragioni di carattere squisitamente stilistico.

Il modo di condurre i lineamenti del volto, la scelta di campo definita, anche altrove riconoscibile nell’andamento disegnativo del contorno, nonché l’affettuosa amorevole preferenza accordata alle radici di una seconda formazione toscana... a Roma (come spiegare altrimenti le forti tangenze dandiniane di *Chiara*? Penso a Cesare, Dandini, piuttosto che a Vincenzo)⁵⁰⁸, il sapiente incarnato, il senso di corposità della materia pittorica, la gestualità della Santa dal palmo della mano sinistra che tende a dischiudersi verso il riguardante, lo stesso soggetto dell’opera – Chiara – che ritorna, a figura intera, spettatrice e non più protagonista (a mezzobusto): tutte queste ragioni inducono a congiungere l’anello Montevergine-Santa Chiara, ‘vecchia’.

Può ritenersi Chiara un preludio alla Madonna di Montevergine (1658)?

Ragioni di carattere stilistico che si saldano tra loro, convogliando per somiglianza, oppure per “scarto” (la “mossa del cavallo” castelnuovo-ginzburiana) in una ben consolidata tradizione iconografica, con cui la nostra messinese regge il passo, e per la quale vorremo citare almeno qualche buon riferimento del Seicento, sperimentato dopo l’illustre Tiziano (modello figurativo portante, suscettibile di essere pressoché infinite volte rivisitato, così anche per le opere di carattere più propriamente devozionale) – il Tiziano della *Mater Dolorosa a mani giunte* e della *Mater Dolorosa a mani aperte*, la seconda delle quali su marmo, entrambe degli anni ’50 del XVI secolo, entrambe al Prado, e oltre il Lanfranco dell’*Annunciazione* di San Carlo ai Catinari, ed al di là per lo meno di altri due o tre episodi significativi: tra i ricordi romani dovette esserci infatti anche la *Santa Chiara*, *Sant’Antonio* e *Sant’Agata* di Baglione (1617), per l’interpretazione iconografica data a un soggetto affine, e poté esserci *Sant’Orsola*, del Gentileschi (1611 ca.), per il taglio prospettico privilegiato e la messa a fuoco individuale⁵⁰⁹.

Fra le opere che le si possono inoltre accostare in qualità di consorelle, regnicole – riferimenti figurativi più o meno concomitanti nello spazio e nel tempo e che conservano inalterata tutta la

⁵⁰⁸ Sul soggiorno romano di Cesare Dandini (Firenze 1596 – ivi 1657) cfr.: Sandro Bellesi, *Cesare Dandini*, presentazione di Antonio Paolucci, Torino 1996, p. 6; Evelina Borea, *Cesare Dandini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXII, Roma 1986, [http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-dandini_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-dandini_(Dizionario-Biografico)).

⁵⁰⁹ Cfr. *L’opera completa di Tiziano*, presentazione di Corrado Cagli cit., pp. 121 e 123; Giovanni-Pietro Bernini, *Lanfranco 1582-1647* cit., pp. 44 e 195; Giovanna Famà Di Dio, *Per una ricerca della “maniera propria” di Giovanni Baglione. 1600-1620*, «Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Arte Medievale e Moderna Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina», 11, 1987, pp. 50-51. Per l’attribuzione della *Sant’Orsola*, Roma, collezione privata, a Orazio Gentileschi: Maurizio Marini, *Il «Cavalier Giovanni Baglione, Pittore», quattro quadri e un documento inediti*, in *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, a cura di Stefania Macioce, Roma 2002, pp. 20, 250.

freschezza di un ritratto femminile, sono: la *Santa Maria Egiziaca* di José de Ribera (1651, Napoli, Museo Civico Gaetano Filangieri), che muove in direzione di più acceso e decisamente più marcato naturalismo, la *Sant'Agnese* di Francesco Guarino (per uno stile anche altrove capace di «coniugare il classicismo di un Simon Vouet alla lezione caravaggesca»), la *Maddalena* di Andrea Vaccaro conservata oggi a Palazzo Abatellis⁵¹⁰.

I risultati iconograficamente raggiunti dalla *Chiara* di Messina precorrono evidentemente di alcuni anni – non meglio quantificabili se non a livello di decennio, di un decennio o poco più – un'altra Mater di creazione ispanica: *La Dolorosa* di Murillo degli anni '60-'70 (Prado).



L'ardesia, detta anche pietra di Lavagna, molto amata dai veneti (Tiziano, Sebastiano del Piombo), denota inoltre un vivo interesse per l'accensione cromatica, niente affatto incompatibile con quanto si è detto finora relativamente alle ricerche luministiche e coloristiche del Quagliata.

31. B. E. Murillo, *La Dolorosa* (1660-1670).
© Madrid, Museo del Prado

3.1 1657: “Pittore, e Architetto”

In ambito teatrale, Quagliata aveva lavorato ad alcuni scenari per rappresentazioni.

Nell'*Apparato*, Gallo lo dice esplicitamente: «le scene invecchiate» che ornavano il «bellissimo teatro della munizione» erano state «dipinte di mano di eccellenti Pittori» – Giovanni Battista Quagliata, Pietro Cirino, «ed altri»⁵¹¹.

⁵¹⁰ Silvia Sbardella, *Francesco Guarino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LX, Roma 2003, [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-guarino_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-guarino_(Dizionario-Biografico)/) La *Sant'Agnese* del Guarino (1645 ca.) fa parte della collezione d'arte della Banca Carime, e riunisce le raccolte di Caripuglia, custodite a Bari, e di CariCal conservate a Cosenza, ed è costituita da oltre sessanta opere che interessano un arco temporale che va dal Trecento al Novecento. Cfr. Polo Museale della Calabria: <http://www.articalabria.it/index.php?it/131/collezione-carime>. Della tela del Vaccaro (Napoli 1604 – ivi 1670), che pone l'artista «nel solco delle tendenze devozionali e pietistiche controriformate» (Santina Grasso, *Andrea Vaccaro*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis* cit., p. 162), esistono diverse versioni oltre alla palermitana (databile quest'ultima agli anni '35-'40 della sua produzione): una a Napoli, una a Trapani, altre ancora in collezioni private spagnole e nel Museo di Rio de Janeiro, e ciò anche a dimostrazione del fatto che – come è stato scritto anche altrove – il pittore fu «molto ricercato non solo a Napoli, ma anche in Puglia e in Calabria. Numerose opere del Vaccaro si trovano anche in Spagna, in musei e collezioni private». Aurora Spinosa, *Andrea Vaccaro*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo secondo, p. 907.

⁵¹¹ Cajo Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 35. Pietro Cirino, nato a Messina nella seconda metà del XVII secolo, fu «architetto» e «pittore» nonché «intendente dell'architettura e della prospettiva», e operò fra l'altro per i Padri Gesuiti in Casa Professa (Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 128, 284). Scenografo e «buon pittore», era «incomparabile nella quadratura, e nella prospettiva»; egli sarebbe stato il «Bibiena di

L'annalista dichiara inoltre che, nel tempo in cui scrive ('55), quelle magnifiche "scene invecchiate" erano già state «modernate» nell'ambito dei rinnovamenti (conclusi nel 1752) e voluti dal viceré Eustachio duca di Laviefeuille: «fu tre anni sono»⁵¹².

Anche Cacopardo riporta la notizia, ed aggiunge un interessantissimo elemento relativo alla tecnica di realizzazione delle pitture in questione – ovvero, che si trattava di «guazzi»⁵¹³.

Prossimo oramai al "celebre matematico della Compagnia di Gesù" Vincenzo Alias per averne sposato la sorella Flavia (cfr. nota 133), prossimo altresì e per altre ragioni ai Di Giovanni, agli Zappata – ai Giustiniani? – all'arcivescovo Carafa, come in certo modo lo fu ai Castelli, ai Brunaccini ed ai Minutoli, Quagliata dovette esserlo, lo abbiamo visto ed in via ufficiale, anche a don Giovanni Giuseppe d'Austria.

Ma per dirne il mio senso, sia pur l'uomo di ogni talento dotato, egli non potrà promettersi giammai acquisto di dovizie ed onori, se non vien alzato dalla sorte o portato dall'autorità de' magnati. Salito pertanto Giovanni a grado di stima appresso quell'altezza, e specialmente fattala ingolfare nel mare sterminato della pittura, andava lusingandola che l'avrebbe in breve fattala divenire eccellente, e perciò con insoliti onori veniva trattato nella corte. Una delle volte trovandosi col senato e colla comitiva de' suoi grandi quell'altezza, fecesi innanzi Giovanni ed in subito quel principe pigliollo per la mano, fello seco sedere e coprire alla presenza di que' signori, mostrando così la stima che faceva di un tal dipintore⁵¹⁴.

Sicilia, se la sua gloria in questo ramo, non gli fosse stata contrastata dal suo concittadino Ivara» (così per Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 167). Cirino fu dunque, oltre che «frescante quadraturista», decoratore e incisore (Mariny Guttilla, *Pietro Cirino*, in *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, a cura di Maria Antonietta Spadaro, presentazione di Vittorio Sgarbi, vol. II, Palermo 1993, p. 98). Da Maria Clara Ruggieri, egli viene indicato inoltre come «membro di una famiglia di mercanti, forse di origine genovese, poi divenuta assai rappresentativa della vita messinese»; e ancora come «uno di quei pittori-architetti che si muovono fra quadratura, scenografia, decorazione e progettazione architettonica e che, per la loro versatilità, sono difficili da definire» (cfr. *Pietro Cirino*, in *Dizionario degli artisti siciliani. Architettura*, a cura di Maria Clara Ruggieri Tricoli, vol. I, Palermo 1993, p. 111).

⁵¹² Cajo Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., p. 35.

⁵¹³ Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono* cit., p. 160. Non ci sono purtroppo, al momento, appigli cronologici più precisi per datare lo svolgimento dell'attività di Quagliata come scenografo teatrale, salvo l'asserzione di Cacopardo: "Passato dunque da Roma in Napoli, vi lasciò nella chiesa della Madonna di G. P. la predicazione di S. Saverio"... «Fu egli dal Senato primieramente onorato col titolo di pittor Camerale, ed impiegato a diriggere i guazzi per le scene teatrali» (ivi, pp. 159-160). Da Susinno sappiamo che anche Suppa, il «pittore angelico» si impegnò spesso, e volentieri, nella realizzazione di guazzi per apparati festivi e scenografie teatrali (Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti* cit., p. 138): «fu Andrea intendente nel dipignere scene, delle quali ne sono alcune nel teatro delle comédie. [...] Fu un uomo benemerito a tutti, e specialmente all'arcivescovo di Messina don Simeone Carafa...». Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 220; cfr.: Gaetano La Corte Cailler, *Il Museo Civico di Messina* [ms. 1901], a cura di Nino Falcone, premessa di Francesca Campagna Cicala, Messina 1981, pp. 72-73; Giovanni Molonia, *Andrea Suppa*, in *La pittura in Italia. Il Seicento* cit., tomo secondo, p. 894.

⁵¹⁴ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 191-192. Il passo del biografo sembra quasi riecheggiare, ancora una volta, gli "onori" e la «singolarissima stima» (Gian Alberto Dell'Acqua, *L'ultimo Tiziano* cit., p. 74) riservata da un Asburgo (Carlo V) o meglio, da più di un Asburgo (la sorella Maria d'Ungheria, il fratello Ferdinando, il figlio Filippo II) al loro amico e «a tutti gli effetti [...] pittore di corte»: Tiziano. Filippo II in particolare, «da sempre entusiasta dell'opera di Tiziano» divenne senz'altro «il mecenate più influente e comprensivo di cui l'artista avesse mai potuto godere»; egli fu altresì il «più generoso e sensibile» lasciando a Tiziano una «libertà», nella scelta dei soggetti come nei tempi di esecuzione, che «non aveva in pratica riscontro alcuno nel mecenatismo d'arte del Cinquecento». Così: Charles Hope, *La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo* cit., pp. 49, 55, 66, 72.

Alla metà del secolo il nostro è certo, e a tutti gli effetti, uno dei principali punti di riferimento della committenza cittadina⁵¹⁵.

Tenendo ben fermo lo sguardo in direzione degli studi di Stefano Bottari⁵¹⁶, e alla relativa messa in luce dell'operato di Quagliata nei lavori al baldacchino del Duomo⁵¹⁷, è necessario procedere poco oltre la metà degli anni '50 del Seicento, per ritrovare l'"intemperante" libertà d'immaginazione del messinese Giovanni Quagliata, alle prese con incarichi di grande impegno – nell'ambito di opere collettive.

Ma abbiamo per davvero una lacuna insanabile relativamente alle commissioni per la città, le più ponderose e onerose, quelle in cui erano 'in gioco' le sorti tanto del Quagliata pittore quanto dell'architetto – tra il 1655 e il 1665 ca. –, o questo 'buco nero' è più apparente che reale?

Scandagliamo perciò l'opera prestata dal nostro in occasione della festa della Madonna, nel corso del decennio precedente l'ottenimento della commissione al baldacchino. Cerchiamo e troviamo il nostro per via indiretta.

Il 1657. E la festa della Madonna della Lettera. Due autori (Reina e Guazzi), ed i loro libri testimoniano per noi cosa accade in occasione dell'evento cittadino di quell'anno, «l'atmosfera festosa», il percorso della processione, gli apparati effimeri ed i nomi di chi prese parte alla loro realizzazione⁵¹⁸.

⁵¹⁵ Una sintesi (in larga parte condivisibile) dello svolgersi probabile dei fatti in questo momento – cruciale – della carriera di Quagliata, è ciò che ci offriva Venuto già alla fine degli anni '80: «Dai frammenti staccati, ora al Museo, e da una poco leggibile documentazione fotografica emerge una monumentale impostazione delle scene, inserite in finte riquadrature architettoniche, riconducibile al Lanfranco, unita a citazioni dal Sacchi in particolari decorativi e tipologici, che portano a supporre un nuovo soggiorno romano, forse degli anni Quaranta. La resa scenografica e il virtuosismo prospettico degli affreschi gli guadagnarono la commissione del Senato per dei quadri di scene teatrali usati fino al 1756 [invero 1752] e, dal 1665 circa, la direzione dei lavori al baldacchino della Madonna della Lettera per l'altare maggiore del Duomo». Teresa Venuto, *Giovanni Battista Quagliata* cit., p. 855.

⁵¹⁶ Stefano Bottari, *Il Duomo di Messina* cit., pp. 67-72. Cfr. *Idem*, *Il "baldacchino" del Duomo di Messina e la collaborazione di Giacomo Serpotta*, in *Giacomo Serpotta. La celebrazione*, secondo centenario serpottiano 1732-1932, studi e conferenze di Salvatore Di Marzo [et al.], vol. I, Palermo 1934, pp. 63-83.

⁵¹⁷ Il progetto del baldacchino come creazione architettonica dall'identità compiuta, come opera d'arte intrapresa ex novo – anche se inizialmente scaturita da un sapiente riuso di pezzi esistenti – dovrà essere legato infatti, fondamentale (era già una convinzione di Bottari, che trovava il suo presupposto nelle *Pompe festive celebrate dalla nobile ed esemplare città di Messina nell'anno MDCLIX* di Domenico Arganzio, Messina 1659, nonché negli *Annali* di Gallo) al nome di un solo architetto: Giovanni Battista Quagliata. Non dimentichiamo tuttavia che la tesi, sostenuta con decisione e provata con tenacia anche a forza di documenti, si scontra (più in apparenza che in sostanza) con quanto può leggersi un po' dappertutto – nelle opere sul Duomo che precedono e seguono i lavori del Bottari (del '29 e del '34). Già Bottari lamentava come sull'argomento "progetto del baldacchino" la vulgata tradizionale, riproposta quasi intatta nel corso del tempo, restasse imbrigliata nei lacci di un nome – quello di Simone Gulli – rifiutandosi di tenere nel dovuto conto la realtà documentale. I risultati raggiunti da Bottari in merito al baldacchino (e la sua relativa 'iscrizione all'albo' delle opere di Quagliata) costituiscono oggi la migliore base di partenza per qualsiasi nuova indagine alla voce: Quagliata architetto. L'indagine in questione, costituirà un oggetto di studio supplementare, una pagina a sé dedicata al nostro "pittore" e "cittadino messinese": ...giacchè, appunto, «non si fermò la virtù di questo sublime artefice ne' soli termini della pittura, perché fu altresì peritissimo architetto». Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 196. Cfr. Stefano Bottari, *Il "baldacchino" del Duomo di Messina e la collaborazione di Giacomo Serpotta* cit., pp. 66-67.

⁵¹⁸ Necessario e utilissimo, in proposito, il saggio di Florinda Ciaramitaro intitolato *Messina, 3 giugno 1657: gli apparati festivi realizzati in onore della Madonna della Sacra Lettera*, «Lexicon: Storie e architettura in Sicilia» cit., I, 2005, pp.

Nella *Relazione della solenne festa per la Sagra Lettera scritta dalla Vergine Madre d'Iddio a' Messinesi, celebrata à 3 di Giugno l'anno 1657 nella Città di Messina*, scritta dall'Offuscato Accademico della Fucina (Placido Reina) e dedicata al Senato, a un certo punto, si trova infatti menzionato «Giovanni Quagliata, Pittore, e Architetto» in qualità – appunto – di «Architetto» del «terzo Arco Trionfale de' Mercatanti».

L'«Autore» dell'arco in questione è indicato nella persona di «Lionardo Patè, Protopapa della Cattolica, Professore di Lettere Greche nel pubblico Studio di questa Città», nonché membro dell'Accademia della Fucina e consultore dell'arcivescovo Simone Carafa⁵¹⁹.

Dal canto suo, Alberto Guazzi, «trascinato dall'entusiasmo», alla descrizione della festa incorpora sei preziose incisioni degli archi trionfali (su cui è ancora possibile leggere la firma: Placidus Donia excudit); gli stessi che prendono vita quell'anno, cui si aggiungono due «riproduzioni degli apparati realizzati all'interno del duomo»⁵²⁰.



32. L. Patè, G. B. Quagliata, *Arco Trionfale de' Mercatanti*.
In: A. Guazzi, *Entusiasmi d'affetto*, Messina 1657. Bari, Biblioteca Nazionale

20-29. Viene qui ricostruito – passo dopo passo – lo svolgimento della festa della Sacra Lettera per l'anno 1657; era questa infatti un'occasione importante per Messina, che si apprestava a «mettere in moto una complessa macchina organizzativa» che potesse «competere con la festa promossa dal senato palermitano in onore di Santa Rosalia». La studiosa, dopo aver tratteggiato graficamente il percorso compiuto dalla processione «segnando i punti in cui furono collocati altari e archi di trionfo», analizza anche, una per una, le immagini coeve degli apparati effimeri realizzati da vari architetti (e ideati da altrettanti autori), e ciò sulla scorta di alcuni testi contemporanei all'avvenimento. Ciaramitaro conclude infine osservando che la festa della Sacra Lettera del 1657 ha il merito di restituire «un quadro culturale ricco e variegato della città di Messina, in cui vivono e operano personaggi e artisti spesso ignorati dalle pubblicazioni di storia dell'arte locale o comunque non posti nel giusto rilievo. Per questi personaggi sarebbe utile approfondire la conoscenza tentando di arricchire con nuove testimonianze la storia di una città ancora in molti punti oscura». Ivi, pp. 20-22, 28 e 29.

⁵¹⁹ Placido Reina, *Relazione della solenne festa per la Sagra Lettera scritta dalla Vergine Madre d'Iddio a' Messinesi, celebrata à 3 di Giugno l'anno 1657 nella Città di Messina*, Messina 1657, p. 45v. Cfr. Florinda Ciaramitaro, *Messina, 3 giugno 1657* cit., p. 30.

⁵²⁰ Ivi, p. 21. Cfr. *Entusiasmi d'affetto del Padre Alberto Guazzi Vicentino Domenicano, per il Trionfo della Nobile, & Esemplare Città di Messina, nella solennità della Sacra Lettera di Maria*, Messina 1657, *passim*.

Nel 1664 il Senato stabilisce di trasferire la cappella della Sacra Lettera «dal lato sinistro» all'abside centrale: «nel mezzo dell'altare maggiore»⁵²¹.

L'anno dopo (il 24 gennaio del 1665) Quagliata è ufficialmente nominato architetto, anzi «Ingegnero et Architetto di detta Venerabile Cappella». Lavorerà al suo baldacchino per nove anni, fino al 1673⁵²².

Nel 1669 è situato il nuovo soggiorno romano di Quagliata. Scrive Susinno: «Giovanni nell'anno 1669 fu spedito dal senato per andare a Roma a fare il modelletto della cappella della Madonna»⁵²³.

Giovanni Battista, il pittore-scenografo, presenza dapprima fra gli apparati effimeri per le feste della patrona zancalea (1657); poco dopo, e insieme ad altri, lo si troverà a fianco del napoletano Giovanni Andrea Gallo – quest'ultimo dal 1657 al 1661 architetto del Senato per la cappella del Duomo⁵²⁴.

Quindi, nel 1665, Quagliata viene a sua volta nominato architetto della cappella. Questo è probabilmente il riconoscimento di maggior rilievo conferitogli dalla città (committenti, pubblico) alle spalle del quale andrà ricercato il suo faticoso, 'obliato' lavoro.

Lavoro portato avanti passo passo in via ufficiosa, verosimilmente già allo scadere degli anni '50 del Seicento: come braccio destro di un architetto più anziano⁵²⁵.

⁵²¹ Così si legge nel documento del 24 gennaio 1665, conservato (al momento in cui scrive Bottari) nell'Archivio provinciale di Stato di Messina, tra gli atti stipulati dal notaio Giovanni Zanchi. In: Stefano Bottari, *Il "baldacchino" del Duomo di Messina e la collaborazione di Giacomo Serpotta* cit., p. 77. Il documento del 1665 non fa altro che convalidare le affermazioni di Cajo Domenico Gallo. Questi, salvo aver commesso l'errore di postporre di due anni la data d'inizio dei lavori al baldacchino, era stato chiaro: il 10 luglio del 1666 – intendi 1664 – «ottenuto essendosi dalla Santa Sede il Breve di potersi situare nel Coro dell'Altare Maggiore della Cattedrale l'Immagine Miracolosa della Santissima Vergine della Sagra Lettera, si buttò la prima pietra fondamentale per edificarsi la superba Machina, che oggi ai nostri giorni si vede finita». Cajo Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino a tempi presenti* cit., III, libro V, p. 433.

⁵²² Sempre in: Stefano Bottari, *Il "baldacchino" del Duomo* cit., pp. 68, 77 e 78.

⁵²³ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 195.

⁵²⁴ Vedi il regesto dei documenti riguardanti il baldacchino del Quagliata, compilato dal Dott. Puzzolo-Sigillo, allora Direttore dell'Archivio di Stato di Messina, in: Stefano Bottari *Il "baldacchino" del Duomo* cit., pp. 82-83. Altrove, lo studioso aveva messo l'accento anche su altri, importanti dettagli: nella direzione dei lavori al baldacchino il Gallo «non vi ebbe che poca parte: morì infatti nel 1661 e dal suo testamento apprendiamo che egli legò alla cappella della Lettera il disegno della cornice del quadro». *Idem, Il Duomo di Messina* cit., p. 69.

⁵²⁵ Per questo si veda ancora una volta il regesto dei documenti riguardanti il baldacchino compilato dal Puzzolo-Sigillo: «2-5-1661: Nomina di Nicolò Francesco Maffei ad Architetto ed Ingegnere della Cappella "stante la morte del quondam Andrea Gallo"». E ancora: «2-10-1662: Nomina di Giovan Battista Quagliata ad Architetto ed Ingegnere della Cappella, accanto al Maffei». Di fatto, per il nostro, una nomina in via ufficiosa – di poco precedente quella ufficiale del 24 gennaio 1665. Cfr. Stefano Bottari *Il "baldacchino" del Duomo* cit., p. 83.

4.1 Indagini sul misterioso soggiorno palermitano. Uno “scolare” messinese “abitante in Palermo”

Giovanni nell'anno 1669 fu spedito dal senato per andare a Roma a fare il modelletto della cappella della Madonna. [...]

Invitato a passare in Palermo dal suo cognato Francesco Alias mercatante per alcuni lavori, accettò l'invito, ma pure così arrestò della sua fortuna la ruota. L'aura sì favorevole lo rese infermo, perché passò colà con tal fasto che non poteva portarsi altrimenti una persona reale, e perciò debilitossi negli averi. In quella città Giovanni dovendo fare un gran quadro della verginella Santa Rosolia, fecene l'abbozzetto e richiesto della valuta fe' trasecolare i palermitani, che affatto lo sdegnarono per la rigidità del prezzo. Un suo scolare detto Francesco Calamoneri, pittor messinese abitante in Palermo, per la pratica che avea in casa del maestro gli rubbò il disegno e fece l'opera. Di costui in quella città sono molte e molte manufatture così a fresco, come a olio. Giovanni però d'allora in appresso dimorando colà, non poté proseguire le male ideate fortune, le quali s'infransero al par di un fragile vetro, come spiegollo un poeta:

*E mostri che di vetro è tua bellezza
Che quanto splende più, viepiù si spezza.*

Stiede in Palermo circa tre anni, fece opere particolari⁵²⁶.

Ancora un riferimento preciso e puntuale relativo al Quagliata, e al suo lavoro. “Della verginella Santa Rosolia, fecene l'abbozzetto e richiesto della valuta fe' trasecolare i palermitani, che affatto lo sdegnarono per la rigidità del prezzo”; già altrove, in un brano della nostra *Vita Susinno* aveva dichiarato: «seguì [...] a dipignere in Messina altre pubbliche opere, così in olio come a fresco, a cagione che dava compiuto saggio della sua grande abilità: e benché avesse introdotto prezzi rigorosi alle sue pitture, veniva con tutto ciò pregato di accettare lavori». Ancora un'eco di memoria veneta – vecelliana; quasi un'aggiunta, supplementare garanzia di perizia⁵²⁷.

Dalla Palermo del Mongitore sappiamo che il messinese Calamoneri lavorò in tre luoghi almeno.

⁵²⁶ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., pp. 195-196. Per “Francesco Alias mercatante”, di cui al presente non è stato possibile trovare alcuna traccia documentaria sulla sua attività – seppur labile – sembra per certo doversi escludere una identificazione con l'altro Francesco, di cui si è parlato alla nota 135. I versi susinniani evocano un topos letterario comune ad alcuni ambienti culturali sei-settecenteschi, come quello della romana Accademia degli Infecondi dove si scrivevano sonetti sulla falsariga di questo, del «Signor Girolamo Desiderij detto l'Incitato», *Per la Bellezza femminile*: «È la Bellezza un Ciel d'influssi pieno, [...] Ciel, ver cui sprigionar gode volanti i sospiri talhor piagato seno. [...] È Ciel la tua bellezza, ma, qual Ciel d'Archimede, è Ciel di vetro». *Poesie de' Signori Accademici Infecondi di Roma*, Venezia 1678, p. 224.

⁵²⁷ Ivi, p. 189. E tuttavia la «fama di esosità» che ha circondato Tiziano, come testimoniano i documenti pubblicati da Luigi Ferrarino nella seconda metà degli anni '70 del secolo scorso (*Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle. Appendice: documenti tizianeschi inediti tratti dall'Archivio generale di Simancas*, Madrid 1977), si è rivelata piuttosto un motivato, fondato reclamo da parte del maestro di «quel che gli era dovuto», in particolare delle «pensioni concessegli da Carlo V sui tesori di Napoli e di Milano e i cui pagamenti gli erano lesinati non già per volontà dello stesso Carlo e poi di Filippo II ma per la pigrizia e taccagneria dei loro esecutori». Cfr. Gian Alberto Dell'Acqua, *L'ultimo Tiziano* cit., p. 73.

Il primo di questi è la cappella della Soledad, costruita sul finire del Cinquecento insieme alla Chiesa di San Demetrio di cui faceva parte («questa chiesa nel piano del Regio Palazzo sotto titolo di S. Demetrio, ancorché antichissima, ha la sua origine incerta poiché non s'ha il tempo quando fosse fondata»; i padri dell'Ordine della Santissima Trinità ottennero «l'uso della chiesa di S. Demetrio dal beneficiale di essa a 17 settembre del 1589»).

Nel 1679, l'architetto Paolo Amato forniva i disegni per la decorazione della volta della cappella, eseguita appunto da Francesco Calamoneri (pittore) e da Andrea Surfarello (stuccatore); la stessa cappella dove – negli anni '40 del Settecento – il catanese Olivio Sozzi avrebbe realizzato quattro tele: *Lavanda dei piedi*, *Ultima cena*, *Innalzamento della Croce*, *Cristo confortato dagli angeli*⁵²⁸.

Lo “scolare” di Quagliata lavorò poi alla decorazione del «cappellone» della «divotissima immagine di rilievo del Ss. Crocifisso» della Chiesa del Santissimo Crocifisso all'Albergheria, anch'essa affidata ai padri dell'Ordine della Santissima Trinità, secondo quanto attestava una lapide, riportata per esteso dal Mongitore, che indicava in Antonino Bufalino il benefattore (1664) e in Francesco Calamoneri – appunto – l'esecutore delle pitture.

Terza ed ultima opera del Calamoneri ricordata dallo scrittore ed erudito palermitano, una tela realizzata per la cappella «di Antonio di Padova e S. Anna» della Chiesa di Santa Ninfa dei Chierici Regolari Ministri degli Infermi; nient'altro viene precisato in proposito nell'*Istoria Sagra* se non che il suo autore è «discepolo di Barbalunga»⁵²⁹.

A ciò si aggiungano le pitture per la Chiesa del Gesù di Casa Professa (1671) e quelle per la Chiesa di Santa Chiara, e un *San Francesco Saverio* per la Chiesa del Noviziato dei Gesuiti (San Stanislao) ricordate recentemente da Santina Grasso nel suo *Profilo di Francesco Calamoneri* (2008)⁵³⁰.

⁵²⁸ La Chiesa di San Demetrio dell'Ordine della Santissima Trinità – «col frontispizio verso l'occidente nel piano del Regio Palazzo» – rovinò nel corso dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale (1943) i quali arrecarono gravi danni anche alla cappella distruggendone proprio la volta. Antonino Mongitore, *Dell'Istoria Sagra di tutte le Chiese, Conventi, Monasterj, Spedali, et altri luoghi pii della città di Palermo* [ms. secolo XVIII], *Storia delle Chiese di Palermo. I Conventi*, edizione critica a cura di Francesco Lo Piccolo, vol. II, Palermo 2009, pp. 89, 91 e 96; cfr. Touring Club Italiano, *Guida d'Italia: Sicilia*, Milano 2007, p. 141. Sul Surfarello scultore stuccatore (operante a Palermo intorno alla metà del Seicento, e che pare sia stato il maestro di Gaspare, il padre di Giacomo Serpotta) cfr.: Ivana Bruno, *Andrea Surfarello*, in *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, a cura di Benedetto Patera, presentazione di Geneviève-Bresc-Bautier, vol. III, Palermo 1994, pp. 320-321.

⁵²⁹ Antonino Mongitore, *Dell'Istoria Sagra di tutte le Chiese, Conventi* cit., pp. 98; 170 e 173. Mongitore lo dice infatti “discepolo di Barbalunga” laddove Susinno parlava di lui esclusivamente come “scolare” di Quagliata. Lo Piccolo precisa che in sostituzione del quadro di Calamoneri, nel 1769 Alessandro D'Anna aveva dipinto una *Madonna con Bambino Sant'Anna e San Luigi Gonzaga* (ora al Museo Diocesano). Ivi, p. 173.

⁵³⁰ Cfr. Santina Grasso, *Prime ipotesi per un profilo di Francesco Calamoneri*, «Per», settembre-dicembre 2008, p. 42. Si vedano, rispettivamente: per la pala d'altare di *San Francesco Saverio* (1666) e per gli affreschi della «volta della navata principale» del Gesù, Donald Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990, pp. 55, 270, 292; per quelle di Santa Chiara, *La Chiesa di Santa Chiara a Palermo. Ricerche e restauri*, Catalogo della mostra, Palermo 1986, ed in particolare, proprio il saggio di Santina Grasso intitolato *Il fondo archivistico del Venerabile Monastero di S. Chiara: ricerche sul Sei e Settecento* ed ivi contenuto, alle pp. 15, 17. Il pittore messinese «prestava spesso la propria

Dell'«unica opera certa» – superstite (fatta eccezione per alcuni ipotetici disegni), firmata, del Calamoneri parla dettagliatamente Grasso, in concomitanza con il restauro promosso dalla



33. F. Calamoneri, *La Madonna consegna lo stendardo missionario a Sant'Ignazio e a San Francesco Saverio*. Convitto Nazionale Giovanni Falcone

Fondazione Salvare Palermo (con la sponsorizzazione del Convitto Nazionale Giovanni Falcone e di Giuseppe Scuderi); si tratta della tela con *La Madonna consegna lo stendardo missionario a Sant'Ignazio e a San Francesco Saverio* proveniente dalla ex Chiesa di Santa Maria della Grotta, ora conservata presso lo stesso Convitto e che la studiosa data «entro gli anni Settanta» del secolo⁵³¹.

L'opera in questione, che una fonte di primo Ottocento (Agostino Gallo) attribuiva a Rosalia Novelli e che altri hanno acutamente avvicinato a Geronimo Gerardi, è stata messa in strettissima relazione formale con la *Vergine col Bambino, Sant'Ignazio e San Francesco Saverio* dipinta da Pietro Novelli per la Cattedrale di Palermo: si è parlato addirittura di una «replica [...] in controparte» o di un «ribaltamento» dell'«originale»⁵³² – l'opera del Monrealese – con cui certamente presenta non poche affinità compositive (in modo particolare nello «schema in diagonale»).

Tuttavia, non solo il Calamoneri attribuisce «al vessillo fruscante e alla calda cromia delle vesti ecclesiastiche una modulazione chiaroscurale e cangiante che manca nell'originale» ma soprattutto, aggiungiamo, la qualità dell'insegnamento di un Quagliata – certamente lanfranchiano,

opera per committenze prestigiose come quella gesuitica e faceva parte, insieme al misconosciuto Pietro Castro e al ben più noto Antonino Grano, dell'*équipe* di pittori che affiancava abitualmente l'architetto Paolo Amato nei più importanti cantieri da lui diretti nella seconda metà del secolo» (Santina Grasso, *Prime ipotesi per un profilo di Francesco Calamoneri* cit, p. 42).

⁵³¹ Santina Grasso, *Prime ipotesi per un profilo di Francesco Calamoneri* cit., pp. 42 e 44; a proposito dei due disegni a sanguigna – uno edito, l'altro inedito – che «una scritta antica riferisce al Calamoneri» conservati nelle collezioni di Palazzo Abatellis cfr. sempre Grasso, ivi, p. 43, e *Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, Catalogo della mostra (Palermo, 15 dicembre 1995-29 febbraio 1996) a cura di Vincenzo Abbate, Palermo 1995, pp. 186-187. La Chiesa di Santa Maria della Grotta era un tempo annessa al Collegio Massimo dei Gesuiti – oggi sede della Biblioteca Centrale della Regione Siciliana – e la tela di Francesco Calamoneri si trovava nella terza cappella destra, dedicata ai Quaranta martiri del Giappone. Cfr. Santina Grasso, *Prime ipotesi per un profilo di Francesco Calamoneri* cit., p. 44 (che si rifà a: Lazzaro Di Giovanni, *Le opere d'arte nelle Chiese di Palermo*, trascrizione e commento a cura di Simonetta La Barbera, Palermo 2000, p. 247); Sergio Troisi, *La Madonna di Calamoneri una tela ispirata a Novelli*, «La Repubblica», 17 maggio 2008 (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2008/05/17/la-madonna-di-calamoneri-una-tela-ispinata.html>).

⁵³² Sergio Troisi, *La Madonna di Calamoneri una tela ispirata a Novelli* cit. Il riferimento al fiammingo Gerardi, nonché l'accostamento all'opera della Cattedrale era stato proposto da Scuderi alla metà degli anni '90 del secolo scorso, quando ancora la tela si trovava in uno stato «quasi disastroso», e per «inaridimento e sollevamento del colore» «invocava» un «urgente restauro» – e dunque la firma del dipinto non era ancora emersa. Lo studioso in quella sede provava per la prima volta a identificarla con *Sant'Ignazio col Bambino e la Madonna* citato sempre da Agostino Gallo (cfr. *l'Elenco ragionato delle opere di Pietro Novelli in Elogio storico di Pietro Novelli da Monreale in Sicilia pittore, architetto, ed incisore*, Palermo 1830, p. XVI). Vincenzo Scuderi, *L'arredo artistico della Chiesa e del Collegio Massimo dei Gesuiti a Palermo*, in *Dalla Domus studiorum alla Biblioteca centrale della Regione Siciliana: il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo*, a cura di Giuseppe e Vincenzo Scuderi, presentazione di Carmela Perretta, Palermo 1995, p. 144. Si veda infine, nuovamente: Lazzaro Di Giovanni, *Le opere d'arte nelle Chiese di Palermo* cit. e il relativo commento di Simonetta La Barbera, a p. 247.

di «formazione», napoletano e novellesco, di «suggerione» secondo quanto scrive Grasso sulla scorta di De Gennaro e Campagna Cicala⁵³³ – si manifesta appieno... come componente e comprimaria alternativa, e supplementare alla via del barocco prevalente in quel momento in città: ovvero quella «“congiuntura flandro-novellesca”» che dominò la cultura pittorica palermitana intorno al quarto-quinto decennio del Seicento⁵³⁴ (comunque indubbiamente presente allo “scolare” di Giovanni).

Ben più di un’eco messinese di eredità cortonesca insomma.

Concludiamo questa pagina su Francesco Calamoneri, attivo nel secondo Seicento a Palermo, non prima di aver ricordato un’ultima interessante aggiunta: egli nel 1673 avrebbe dipinto «a fresco sul muro» della Cattedrale «prospiciente il monastero della Badia nova, e dietro la cappella di S. Rosalia, la S. Patrona palermitana sostenuta dagli angioli»⁵³⁵.

Il che ci riporta naturalmente, circolarmente, alle parole iniziali del Susinno, vieppiù, incrinata nella loro prima granitica cifratura (intessuta di riferimenti concreti: “Giovanni dovendo fare un gran quadro della verginella Santa Rosolia, fecene l’abbozzetto”); esse vengono ora gradualmente decodificate – o quanto meno nutrite di nuove coordinate, sottratte all’oblio della nostra conoscenza e per così dire ‘riesumate’ nello spazio e nel tempo, e messe di nuovo in circolo.

L’interrogativo resta sospeso del tutto invece per quanto riguarda le opere “particolari”; singolari, fuori dall’ordinario di Quagliata di cui parla il Susinno. E nebuloso l’intero soggiorno palermitano il quale, in qualunque caso, deve intendersi compreso tra la seconda metà degli anni ’60 e il 1673 (*ante*) – se, come altrove, la narrazione del Vasari di Messina dà prova di procedere sempre, grossomodo secondo uno svolgimento anche cronologico della narrazione.

Noto il passo del Boschini che riferisce di un pittore (è ancora la volta di Tiziano), e delle sue progressive sperimentazioni: come dall’uso del pennello abbia a un certo punto fatto ricorso alle dita intrise di colore («Ed il Palma mi attestava per verità, che ne i finimenti dipingeva più con le dita, che con pennelli») contribuendo a creare in tal modo il mito del grande artista che, nell’ultima fase della sua vita e oramai quasi cieco, sviluppa fino all’estremo la sua tecnica portando al culmine il suo stile.

Prima del Boschini, del resto, Vasari aveva fatto lo stesso con un altro pittore («da ’l Borgo»): Piero della Francesca «il quale, essendo stato tenuto maestro raro e divino [...], sopraggiunto nella

⁵³³ Santina Grasso, *Prime ipotesi per un profilo di Francesco Calamoneri* cit., p. 43.

⁵³⁴ Cfr. *ivi*, p. 42.

⁵³⁵ Nino Basile, *La Cattedrale di Palermo: l’opera di Ferdinando Fuga e la verità sulla distruzione della tribuna di Antonello Gagini*, Firenze 1926, p. 184. Cfr. per questo le indicazioni offerte da: Giuseppe Sala Contarini, *L’arredo artistico della Chiesa e del Collegio*, in *Dalla Domus studiorum alla Biblioteca centrale della Regione Siciliana: il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo*, a cura di Giuseppe Scuderi, con un saggio di Roberto Graditi, Palermo 2012, p. 114 e Dario D’Oca, *La pittura nelle edicole sacre del quartiere Capo a Palermo*, Palermo 2004, pp. 44-45. Ed un rapporto tra la “S. Patrona palermitana sostenuta dagli angioli” del ’73 e l’“abbozzetto” quagliatiano, è certo, dovette esserci.

vecchiaia dalla cecità corporale e dalla fine della vita, non possente mandare in luce le virtuose fatiche sue»⁵³⁶...

Anche la cecità di Quagliata, oltre alla sostanziale verità biografica, su cui non corre motivo di dubitare a tutti i costi, presuppone una doppia verità – per così dire – biografica, e letteraria che pone, con cui un messinese (Susinno) si pone, nella rosa dei grandi scrittori d'arte di tutti i tempi collocando il suo artefice sulla flasariga (sempre sottesa) di altri grandi artisti già tali agli occhi del mondo: Piero, l'ultimo Piero; Tiziano, l'ultimo Tiziano...

Dicesi di Costantino VI imperatore LXXVII che, dopo d'esser stato accecato dalla propria genitrice, il sole più di sedici giorni di tal maniera oscurossi, che pubblicamente dicevasi che l'occhio dell'universo insieme con quelli del povero principe era rimasto accecato. Cieca altresì rimase la pittura in Messina, allorché coperte di nere bende le luci di un tal artefice si spensero. [...]

Con tutto ciò Giovanni nella cecità rendeasi a meraviglia fecondo ne' discorsi sopra le difficoltà dell'arte sua, e il suo intelletto era divenuto così illuminato, che bramava (se pur fusse volontà del Signore, ed altresì salute dell'anima sua) di riaver la vista per fare meraviglia nella pittura: quindi andava da sé ideizzandosi gran cose, perché niente distraevasi colla rappresentazione degl'oggetti. Pure riebbe dopo a due anni la vista, ma non sortirono così felici gli eventi, mentre nell'opere ch'egli fece in appresso mostrossi alquanto debole, non avendola riacquistata con la primiera perfezione. Penando così visse circa altri due anni in continui crepacuori, ripetendo ben spesso quel versetto del vecchio e cieco Tobia: *Quale gaudium erit mihi, qui lumen caeli non video?*⁵³⁷

⁵³⁶ La prima citazione è tratta da: Marco Boschini, *Breve istruzione per intender in qualche modo le maniere de gli Auttori Veneziani*, in *Le ricche minere della pittura veneziana*, seconda impressione con nove aggiunte, Venezia 1674, s.p. La seconda, da: Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, prima edizione «I millenni», a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, presentazione di Giovanni Previtali, vol. I, Torino 1986, p. 337.

⁵³⁷ Francesco Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi* cit., p. 197. Discostandosi poi, in questo, dai predecessori, se la cecità non era esclusivamente un portato della vecchiezza, per altri versi ed in altre circostanze avrebbe potuto configurarsi benissimo come una prova. E del resto, il riferimento alla Bibbia corre naturale alla mente anche indipendentemente dalle parole di Susinno. L'associazione sottesa, che presuppone la conoscenza dei riferimenti, anche testuali, teologici e culturali chiamati in causa dalla cultura dello scrittore (tutt'altro che scontati oggi, diversamente dai tempi in cui egli vive e scrive) – relativamente alla temporanea perdita della vista – sarebbe di natura spirituale, prima ancora che artistica. Una messa alla prova alla quale, diversamente da chi ricerca e si ostina a brancolare nella propria cecità, il protagonista avrebbe risposto con la consapevolezza accresciuta di chi sente insanabile la nostalgia della luce (del Bene) perduto. Non pochi gli episodi che si possono individuare su tale argomento nel Vecchio Testamento (Tobia, 2, 10) così come nel Nuovo (Saulo; At 9, 9). Sempre per intendere a fondo Susinno: Giovanni si è in tal modo, profeticamente, guadagnato la salvezza; e infatti: «Nella sua patria santamente morì»... «carico di anni settanta, alli 2 di febbraio del 1673, giorno della Purificazione di Nostra Donna, del cui mistero vivea specialmente divoto». Nei trattati, in altri testi coevi ed in quelli del secolo successivo, inoltre, la Madonna può venire accostata al Sole, attraverso il ricorso ad una similitudine; ed è a appunto a lei, come al Sole, che il cieco Tobia (come il Quagliata di Susinno) tende: «*Electa ut Sol mulier amicta Sole*». Il Sole è dilettevole, amabile, e gratissimo a tutti, come quello, che à tutte le creature giova, & apporta beneficio, anzi senza di lui, non possono vivere, nè conservarsi, essendo esso causa della generazione, e della vita di tutte le cose di questo mondo; così la beatissima Vergine Maria tutta soave, dilettevole, che giova à tutti à guisa di mistico Sole. *Pulchre, & delectabile est oculis videre Solem*, onde il Santo Tobia essendo privo della vista, diceva. *Quale gaudium erit mihi, quia lumen caeli non video*. E perciò della soavità, godimento, e giubilo, ch'apporta essa Santissima Vergine, la Santa Chiesa canta di lei; *Virgo prudentissima filia Syon, tota formosa, & suavis es, pulchra ut Luna, electa ut Sol*». Bernardino Obicino, *Sermoni communi per le Feste della Beatissima Vergine Maria, Madre di Dio, & Avvocata de' peccatori*, in *Il Tempio sacro di Dio, nel quale si celebrano le Feste della Santissima Vergine Maria; de' Santi angeli, Apostoli, Martiri, Confessori, Vergini; & altre Solennità; con devuoti, e morali Sermoni, Trattati, & Homelie, che servono anco per le Domeniche*

L'impressione del lettore, o forse del rilettore è che, in Quagliata, Susinno ponga emblematica – e come in figura – la discesa di un velo; lo stesso che cala sugli occhi della sua Messina, osservata in rapporto alla Storia. Una mancanza e una perdita, un offuscamento, che dalle “luci” di uno solo si effonde a diventare quello dell'intera città.

“Cieca altresì rimase la pittura in Messina, allorché coperte di nere bende le luci di un tal artefice si spensero”.

La cecità fisica si fa cecità lirica.

Messina al tempo di Quagliata si accingeva ad attraversare la sua ultima, grandiosa stagione di splendore e di quiete, apparente. Quale interlocutrice privilegiata della Corona, tenacemente impegnata a difendere i suoi privilegi, la città assiste (e resiste) al progressivo incrinarsi della sua coesione interna, che la porta sull'orlo di una frattura politico-economica, di lì a poco rivelatasi insanabile. Siamo a un passo dalla rivolta.

Al capovolgimento delle sorti cittadine, alla dispersione di oggetti, fatti, persone (il «gran palinsesto che era stato la prima metà del secolo») originata dopo il 1678 dalla furia spagnola (laddove col 1674 – l'inizio della rivolta messinese – siamo esattamente ad un anno dalla scomparsa del nostro) avrà fatto seguito, quale conseguenza naturale e indiretta, anche la perdita della motivazione originaria, la perdita del significato di un determinato fatto artistico, prodotto durante la precedente congiuntura politica.

Come un velo steso sopra un tempo e un momento della storia, dell'arte, e sulla memoria.

All'anno di morte del pittore corrisponde la rottura di quel difficile equilibrio (salvaguardato in precedenza con tenacia) che aveva per interlocutori la compagine cittadina da un lato e il viceré e i suoi favori dall'altro⁵³⁸.

dell'anno, & Ferie della Quaresima, Venezia 1621, p. 13. Cfr. *Meditazione XXXVII. Per ricevere Gesù Bambino già perduto in Gerusalemme, ed ora ritrovato da te sull'Altare in Meditazioni sopra la Santissima Comunione composte in lingua spagnuola dal Padre Baldassarre Graziano della Compagnia di Gesù e tradotte nell'idioma italiano da Francesco De Castro della medesima Compagnia*, Bologna 1713, pp. 340-342 (dove il parallelismo è stabilito invece tra la Luce e Cristo, in tal modo: «*Quale gaudium* (doveva Ella ripetere, ed aveva maggior ragione d'addolorarsi, che già non ebbe il Cieco Tobia) *quale gaudium erit mihi, quæ lumen Cæli non video*»). Infine, si veda: Marcello Ferdinandi, *Predica del cieco illuminato. Mercordi Quinto in Secondo, & Nuovo Quadragesimale. Pieno di singolar Dottrina, ricco di varij, & eruditi pensieri, copiosissimo di Concetti, e di tutto quello che può desiderare ogni Predicatore, e penetra gl'intimi sensi della Scrittura Sacra*, Venezia 1625, p. 614.

⁵³⁸ Una pagina significativa ed eloquente è quella che può leggersi in proposito nell'*Apparato* del Gallo, che correda il tutto di documenti (i primi sono diplomi, imperiali, e risalgono al IV-V secolo d.C. – al tempo di Arcadio): Franchigie ed immunità: erano i messinesi «franchi in Messina, e nel regno, d'ogni peso di dogana, gabelle, tasse, donativi od altro, e ciò non solo a riguardo del tanto celebre rescritto del Senato e popolo romano; ma pur anche dell'anzidetto imperatore Arcadio, nel di cui diploma oltre di aver dichiarato la città libera ed esente nella stessa guisa che già fatto avevano i romani, volle che i cittadini rispettati fossero ed onorati, e che niuno avesse ardimento di far loro ingiuria, avvertendo che ogni aggravio si sarebbe addossato alla stessa imperial persona [...]. Questa franchigia ed immunità fu dal re Ruggeri confermata con suo diploma nel giorno di sua coronazione, come pure dal re Guglielmo»... e dai re che ad essi seguirono, inclusi i «re Filippi II, III e IV successori». Cajò Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della Città di Messina* cit., pp. 65-68.

L'esplosione della proposta figurativa in cui è iscritto Quagliata coincide infatti, cronologicamente, con quella che si volle – e che per alcuni aspetti certamente fu – una possibile 'età dell'oro' (dispiegatasi però «fra i segni forti delle rivoluzioni degli anni '40»).

Il ribaltamento della contingenza politica e i suoi riflessi sulla fortuna postuma di un artista, Giovanni Battista Quagliata, ben voluto e ricercato dalla Casa d'Austria, in una coi notabili messinesi, e il temporaneo 'declino' di lui rappresentano – in scala ridotta (individuale) 'il canto del cigno' in chiusura di «un'epico dramma».

Che gran tema, nella storia della Sicilia moderna, la Messina del Seicento! L'espansione economica, la «superbia» politica, le virtù di un grande patriziato, lo stile di una grande capitale, la cultura e la scienza: poi, la scelta arrischiata dell'alleanza francese, la guerra e la sconfitta, lo scompaginamento e l'esilio della classe dirigente. [...]

Dalla polimatia alla scienza dunque, dalla cultura enciclopedica del tardo umanesimo al «saggiare» galileiano. Si tratta di un percorso «europeo», che la Sicilia e il Mezzogiorno hanno compiuto con i ritmi differenziati (per aree culturali e geografiche) che gli furon propri e con accelerazioni, ritardi, sovrapposizioni⁵³⁹.

Detto altrimenti: la rivolta antispagnola del '74 vide la diaspora... la dispersione «di uomini e di opere e quindi anche di idee», e segnò una stasi nella vita della città.

Anzi, non solo una stasi, ma «una vera e propria cesura», tra «il periodo della maggiore floridezza economica e culturale e l'inizio di un graduale decadimento»⁵⁴⁰.

SCENA OTTAVA. Pallade, Orione, Cerere, Flora, Pomona, e Choro in Musica [...]

Pallade: Care amorose Dive,

Dunque là ne verrete, e là vi giova

Meco passar ne le bramate sponde?

Che si tarda Orione? Hor sì la bella

Tua Messina famosa

Si renderà trà le straniere genti

Celebre eternamente; e' chiari vanti

Dal'invidia sottratti

Ritorneran più gloriosi, e conti;

Hor sì risorgeran cigni canori

I tuoi figli graditi, e à l'alto Olimpo

Del'immortalità sacrar le carte

⁵³⁹ Giuseppe Giarrizzo, *Prefazione*, in: Maria Concetta Calabrese, *Nobiltà, mecenatismo e collezionismo a Messina nel XVII secolo* cit., pp. 7-8.

⁵⁴⁰ Teresa Pugliatti, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento* cit., p. 71.

Potran del tempo, e del'invidia ad onta
Fortunata Messina,
Poich'il tuo sen, che le virtudi honora
Di tante Deità sarà la reggia. [...]
Flora: Si renderan de' più bei fior le carte
E vaghe, e più famose,
E da' colori lor maestra industrie
Imitar saprà l'arte
Del Regno mio le più pompose lodi;
Scherzeranno co' fiori
Del poetico campo, i fiori miei⁵⁴¹.

⁵⁴¹ *Le stravaganze liriche degli Accademici della Fucina*, parte seconda, Messina 1655, pp. 89, 92-93.

REGESTO DELLE FONTI A STAMPA [1657-1821]

Opere disperse, perdute o esistenti da: Francesco Susinno, Caio Domenico Gallo, Jakob Philipp Hackert e Gaetano Grano, Giuseppe Grosso Cacopardo [1724-1821]

- «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» (Susinno, *Le Vite*, ms. 1724, ed. 1960, p. 188)
- «La tela del Martirio di alcuni santi carmelitani che gran tempo stette esposta nel cortile degli stessi padri» (Susinno, p. 189)
- «Sentissi invitato dalle Monache di Santa Barbara pel lavoro della tela di S. Benedetto in atto di esser comunicato dal sacerdote» (Susinno, p. 190; cfr. Gallo, *Apparato*, 1755, ed. 1985, p. 106; Hackert-Grano, *Memorie*, 1792, ed. 2000, p. 112; Cacopardo, *Memorie*, 1821, p. 160)
- [∞] «Nella chiesa di S. Gioacchino spiegò Giovanni il gran pensiero di figure al naturale, allorché il pontefice S. Gregorio nella cappella del SS.mo Crocifisso dice la messa cantata col diacono e sottodiacono» (Susinno, p. 190; cfr. Gallo, p. 144; Hackert-Grano, p. 112; Cacopardo, p. 160)
- «All'incontro della predetta cappella di S. Gregorio, stava la cappella di S. Cecilia de' musici, ed in essa la gran tela della santa vergine e martire, [...] trasferita nella loro chiesa novamente eretta nell'anno 1717» (Susinno, p. 191; cfr. Gallo, p. 112; Hackert-Grano, p. 112; Cacopardo, p. 160)
- «A' Padri Teatini dipinse Giovanni nella loro tribuna al di sotto del cornicione, ne' sette vani o spazi corrispondenti a sette fenestroni, sei tele grandi, cioè: la Concezzione con vari angeletti, la Natività di nostra Donna, la Presentazione della Vergine allorché fanciulletta viene consegnata da' santi genitori al sommo sacerdote [...]; la Visita di Maria Vergine a santa Elisabetta; la Purificazione e l'Assunta» (Susinno, p. 191; cfr. Gallo, p. 171; Hackert-Grano, p. 112; Cacopardo, p. 160)
- «Don Giovanni di Austria [...] ordinò che si dipignesse una galleria del reggio palazzo. In essa colori il nostro Giovanni alcune favole delle metamorfosi ovidiane» (Susinno, pp. 191-192)
- [∞] «Incomparabile opera in vero di questo artefice si è tutta la tribuna che principia dai sedili de' signori canonici per fin sotto a detto musaico [...]. Ne' quattro vani della galleria si ammirano quattro storie colle prime figure di palmi venti, colla sua degradazione richiesta: cioè nella prima storia della parte destra evvi il Martirio di S. Placido [...]. La seconda storia è l'imbasciata che gli espongono gli ambasciatori

- della città di Messina alla Vergine [...]. Nella terza, e prima della parte sinistra, ammirasi la Santificazione di S. Alberto [...]. La quarta è la Predicazione dell'apostolo Paolo alla città di Messina» (Susinno, pp. 193-194; cfr. Gallo, p. 266; Hackert-Grano, p. 112; Cacopardo, p. 162)
- «Fece allo stesso senato la gran tela di S. Barchirio vescovo in azione di mostrare al popolo la lettera scrittagli dalla Madonna» (Susinno, p. 194)
 - [∞] «Giovanni nell'anno 1669 fu spedito dal senato per andare a Roma a fare il modelletto della cappella della Madonna. [...] Colla sua direzione egli fece fare il modello grande per il modo di doversi vedere compiuta, tutta di legname dorata» (Susinno, p. 195; cfr. Gallo, pp. 262-264; Cacopardo, p. 160)
 - [∞] «Le due tele di altari per le Monache di Monte Vergine, una dell'altare maggiore, cioè la Vergine col Bambino in seno, S. Francesco e Santa Chiara; e l'altra del Rosario. [...] Nella volta della medesima chiesa sono alcuni spazi con putti scherzanti; nel mezo della volta una gran medaglia coll'Assunzione di Maria Vergine, la sola figura coll'Eterno Padre che l'accoglie con putti» (Susinno, p. 195; cfr. Gallo, p. 199; Hackert-Grano, p. 112; Cacopardo, p. 161)
 - «In S. Domenico evvi 'l quadro del Rosario: e in due altri riquadri della stessa chiesa S. Ludovico Beltrando orante innanzi la statua di S. Domenico, finta di marmo, e S. Pietro martire col manigoldo che sta per troncarle la testa. Ne' quadri a fresco della nave vi è solamente di Giovanni la storia con S. Francesco e S. Domenico con Giesù Cristo» (Susinno, p. 195; cfr. Gallo, p. 122; Hackert-Grano, p. 112; Cacopardo, p. 161)
 - «Nella cappella del Crocifisso, nella chiesa de' Padri Teatini, vi sono alcuni freschi di Giovanni. [...] Nella cappella dell'Assunta, nella medesima chiesa, le due grandi storie di sotto sono del Quagliata, cioè lo Sponsalizio di S. Giuseppe colla Vergine, e la Coronazione di Maria» (Susinno, p. 195; cfr. Gallo, p. 171; Hackert-Grano, p. 112; Cacopardo, p. 161)
 - «Per dire di qual valore sieno i ritratti di questo pittore basterà solamente riferire li seguenti [...] cioè notar Bartolo Buglio seniore ed un altro in meza figura del celeberrimo medico Pietro Castello romano, figlio di Francesco Castello pittore» (Susinno, p. 195)
 - «La più che magnifica opera a fresco nel refettorio de' Padri Minori di S. Francesco di Assisi, in cui ammiransi le nozze in Cana di Galilea» (Susinno, pp. 196-197)
 - «Nella volta della chiesa de' Padri Carmelitani vedesi un medaglione a fresco in cui evvi la Vergine col Bambino in seno, che amendue porgono i sagri scapulari al Beato Simone ed a S. Alberto, con angioi e putti» (Susinno, p. 197)
 - [δ] «Nella chiesa di Giesù Maria di S. Giovanni sonovi di questo dipintore alcuni freschi. Le quattro grandiose tele degli altari sono del medesimo, cioè S. Giuseppe moribondo, S. Paolo e S. Antonio, primi eremiti, S. Liborio [...], e finalmente la tela del Crocifisso» (Susinno, p. 197; cfr. Gallo, p. 134; Cacopardo, p. 161)
 - «A' Padri di S. Benedetto, nella lor chiesa della Maddalena, all'altare del SS.mo Crocifisso, [...] una S. Geltruda di Giovanni Quagliata» (Susinno, p. 209)

- «Onofrio [...] per le Monache di S. Paolo fece in una loro cappella lo Sponsalizio di Santa Caterina in gran tela, a concorrenza [...] di Giovanni Quagliata» (Susinno, p. 267)
- ✿ «Il bellissimo teatro della munizione [...] fu tre anni sono rinnovato d'ordine del Duca di Laviefeuille Vicerè, essendosi modernate le scene invecchiate, e già dipinte di mano di eccellenti Pittori come del Quagliata, di Pietro Cirino, ed altri» (Gallo, p. 35; cfr. Cacopardo, p. 160)
- ✿ [∞] «Essendo poi in tempo del Pontefice Alessandro IV canonizzata Santa Chiara, col decorso degli anni questa Chiesa prese il titolo del suo nome [...]. La Santa Chiara è di Giovanni Quagliata» (Gallo, pp. 114-115; cfr. Hackert-Grano, p. 112; Cacopardo, p. 161)
- ✿ [∞] «Nel principio del Torrente di Santa Marta fuori Porta Imperiale [...] vi è la Chiesa degli Ortolani eretta in onore di San Paolino Vescovo di Nola [...]. Il quadro di esso Santo nell'Altar Maggiore è mano di Giovanni Quagliata» (Gallo, p. 231; cfr. Hackert-Grano, p. 112; Cacopardo, p. 161)
- ☉ «La Vergine del Rosario [...] nella chiesa della Vittoria» (Cacopardo, p. 161)
- ☉ [δ] «In S. Cristoforo laterale all'altare maggiore si vedono il Transito di S. Giuseppe, e la Coronazione della Vergine dipinti nel 1660 assai ritoccati» (Cacopardo, p. 161)
- ☉ [∞] «Nel capitolo della nostra Cattedrale si vedono varj suoi quadri, fra quali la distruzione di Gerico al suono delle trombe, e la pasqua degli Ebrei, mezze figure assai belle» (Cacopardo, p. 161)
- ☉ «Cinque quadri sopra varj misteri della Vergine si vedono nella galleria del pubblico Museo Peloritano» (Cacopardo, p. 161)

➤ Osservazioni. L'intenzione è quella di dare al lettore una bussola di riferimento, un catalogo delle opere di Quagliata indicate dalle principali fonti a stampa (le 'maggiori', diremmo) della storiografia artistica messinese. Eventuali altre indicazioni – novità e approfondimenti – trovano posto nel testo. L'ordine seguito nell'elenco è lo stesso che scandisce le *Vite* susinniane – la prima fonte cui si fa riferimento, che rappresenta la nostra testimonianza (specificamente storica e artistica) più antica; quindi, a seguire, le aggiunte: le opere (e i luoghi) non presenti in Susinno, ma che vengono invece ricordate da Caio Domenico Gallo, da Giuseppe Grosso Cacopardo.

Alla fonte citata direttamente, per prima, col suo contenuto informativo ho affiancato “*confronta*” (cfr. anche... altre testimonianze) non a indicare che l'opera d'arte in questione ricorra in tutta la sua completezza (di paternità, di descrizione, di riferimenti) né che ricorra senza varianti, ma semplicemente in quanto compare.

Le opere di Giovanni Battista Quagliata sono e rimangono per noi, attualmente: solo quelle firmate con certezza, o le sole di cui possediamo un documento inconfutabile (o, quanto meno, un documento che costituisce il più che è possibile una fonte diretta); tutte le altre, qui presenti o annesse al catalogo

dell'artista in tempi successivi sono state necessariamente riconsiderate caso per caso, fra quelle conosciute – quanto allo stile, in rapporto alle prime.

Non sono certo mancati i casi in cui opere ignote o non menzionate dalle fonti più antiche si siano rivelate stilisticamente del tutto coerenti. Viceversa, quelle coerenti in parte, oppure quelle che rimandano in gran parte alla mano di un allievo, di un aiuto di Quagliata, sono state discusse e talora ricondotte alla loro inamovibile problematicità.

Con il simbolo [∞] qui si indicano solamente quelle opere: superstiti perciò conoscibili (anche solo 'virtualmente' – in fotografia), per noi indiscutibilmente di mano di Giovanni Battista Quagliata, inequivocabilmente identificate (unica eccezione, il *Transito di San Giuseppe*: lo si troverà infatti contrassegnato con il simbolo [δ] ripetuto tante volte quante è possibile riconoscerlo, e perciò potenziamente identificarlo, nella descrizione offerta dalle fonti).

In definitiva, la più gran parte degli approfondimenti sulle opere del nostro ha già trovato posto all'interno del percorso critico analiticamente intrapreso, ma non ancora definitivamente concluso (e che per esserlo attende il compimento di ulteriori indagini, verifiche e revisioni – tuttora in corso), lungo il corso del 'viaggio' narrativo che qui solamente, e per il tramite di un altro artista, potrà dirsi, temporaneamente compiuto...

Poiché è incandescente, poiché nessuno gli resisterebbe,
lo tengono sempre nascosto i cieli.

Pensa: se a un tratto pettorale e fronte
del destriero irrompessero fra le nubi dell'alba
sul parco del castello. E scendesse al viale antico,
danzando prudente sui suoi zoccoli
il cavallo con l'armatura, lento,
arando come neve la scia del suo splendore.

E intanto argenteo sull'animale argenteo,
imperturbato da freddo e foschia,
specchiante si ergesse l'elmo a sbarre,
vibrando il suo pennacchio al vento d'alba.

E per la costa ripida l'intera forma argentea
apparisse sonante in un gocciar di lucidi riflessi;
su per il guanto eretto s'innalzasse la lancia:
un unico splendore, nessuno sa fin dove –
dal muto parco che su lui si chiude.

Rainer Maria Rilke,

Schizzo per un San Giorgio, 1907

Ringrazio sinceramente tutti:
tutti coloro i quali si potranno in vario modo, e anche diffusamente trovare menzionati per carta, e
per via.
Ringrazio di cuore gli irriducibili: i pazientissimi ascoltatori, viaggiatori a ritroso nel tempo
("ognuno nel suo genere") per il dono speciale che mi hanno fatto.

INDICE

INTRODUZIONE

Premessa	Pag.	2
----------------	------	---

PRIMA PARTE. ITINERARIO BIOGRAFICO E ARTISTICO

I. “Opacità” e ricerca	»	6
------------------------------	---	---

II. Vita di Giovanni Battista Quagliata, il “Cortona di Messina”	»	9
------------------------------------------------------------------------	---	---

SECONDA PARTE. LE OPERE: RICERCHE E APPROFONDIMENTI

I. Le prove delle opere d’arte. Primo tempo	»	41
---------------------------------------------------	---	----

II. Le prove delle opere d’arte. Intervallo	»	85
---------------------------------------------------	---	----

III. Le prove delle opere d’arte. Secondo tempo	»	122
-------------------------------------------------------	---	-----

BIBLIOGRAFIA

OPERE A STAMPA

- **Introduzione**

Previtali Giovanni, *Il Vasari e l'Italia meridionale*, in *Il Vasari storiografo e artista*, Atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte (Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974), Firenze 1976

Previtali Giovanni (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, parte prima, *Materiali e problemi*, vol. I *Questioni e metodi*, vol. I, Torino 1979

Wright Frank Lloyd, *An Autobiography*, New York 1932

- **Itinerario biografico e artistico**

Burke Peter, *What is Cultural History?*, Cambridge 2008

Ginzburg Carlo, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano 2006

Ginzburg Carlo, *Introduzione*, in *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Milano 2002

Ginzburg Carlo, *Introduzione*, in *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano 2000

Abbate Francesco, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, tomo IV *Il secolo d'oro*, Roma 2009

Aldea Vaquero Quintin, *España y Europa en el siglo XVII: correspondencia de Saavedra Fajardo*, tomo II *La tragedia del Imperio: Wallenstein 1634*, Madrid 1991

Amayden Teodoro, *La Storia delle famiglie romane* [ms. metà del secolo XVII], con note ed aggiunte di Carlo Augusto Bertini, voll. I-II, Roma 1910, ristampa anastatica, Roma 1987

Anselmi Alessandra, *Il Palazzo dell'Ambasciata di Spagna presso la Santa Sede*, Roma 2001

Anselmi Alessandra, *I ritratti di Iñigo Vélez de Guevara e Tassis VIII conte di Oñate ed un ritratto di Ribera*, «Locus Amoenus», VI, 293-304, 2002-2003

Anselmi Alessandra, *Le chiese spagnole nella Roma del Seicento e del Settecento*, Roma 2012

Armellini Mariano, *Le Chiese di Roma: dal secolo IV al XIX*, nuova edizione con aggiunte inedite dell'autore, appendici critiche e documentarie e numerose illustrazioni a cura di Carlo Cecchelli, tomo I, Roma 1942

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

Bellofatto Lucia, *Luigi Vanvitelli e la scultura a Caserta nella seconda metà del XVIII secolo*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, Catalogo della mostra (Caserta, 16 dicembre 2000-16 marzo 2001) a cura di Cesare de Seta, Napoli 2000

Bertoloni Meli Domenico, *The Neoterics and Political Power in Spanish Italy: Giovanni Alfonso Borelli and his Circle*, «History of Science», XXXIV, 103, March 1996

Bottani Tarcisio (coordinamento editoriale), *I Tasso e le Poste d'Europa. The Tasso family and the european postal services*, Atti del Convegno Internazionale (Cornello dei Tasso, 1-3 giugno 2012), Bergamo 2012

Briganti Giuliano, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962

Buonfiglio Costanzo Giuseppe, *Messina città nobilissima descritta in VIII Libri*, Venezia 1606, e Messina 1738, ristampa anastatica dell'edizione di Messina, Bologna 1976

Bureca Agostino (a cura di), *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano: dalla storia al restauro*, Roma 2003

Castiglioni Arturo, *Baldo Baldi*, in *Enciclopedia italiana*, Roma 1930

Ceccarelli Giuseppe, *Rione II Trevi in Roma nei suoi Rioni*, Roma 1936

Ceresa Massimo, *Orazio Giustiniani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LVII, Roma 2001

Ciampi Ignazio, *Innocenzo X Pamfili e la sua corte: storia di Roma dal 1644 al 1655 da nuovi documenti*, Imola 1878

Croce Giuseppe Mario, *L'Arciconfraternita di S. Maria Odigitria dei siciliani in Roma: profilo storico (1593-1970)*, Roma 1994

Danesi Squarzina Silvia, *I Giustiniani e l'Oratorio dei Filippini*, «Storia dell'arte», settembre-dicembre 1995

D'Avenia Fabrizio, *Il "ciclo vitale" di un'élite cittadina: il patriziato di Messina in età moderna*, in *Las Élités en la Época Moderna: la Monarquía Española*, tomo II, Córdoba 2009

Debenedetti Elisa, *Parrocchia di San Nicola in Arcione. Rione Trevi*, in *Artisti e artigiani a Roma: dagli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, vol. III, Roma 2013

De Boni Filippo, *Biografia degli artisti*, Venezia 1840

De Ferrari Augusto, *Pietro Castelli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXI, Roma 1978

De Gennaro Rosanna, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, «Prospettiva», ottobre 1985

Díaz Noci Javier, *La circulación de noticias en la España del Barroco*, in: Roger Chartier, Carmen Espejo, *La aparición del periodismo en Europa. Comunicación y propaganda en el Barroco*, Madrid 2012

Di Bella Saverio (a cura di), *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, Atti del Convegno storico internazionale (Messina, 10-12 ottobre 1975), Cosenza 2001

Dollo Corrado, *Filosofia e medicina in Sicilia*, a cura di Giuseppe Bentivegna, Santo Burgio, Giancarlo Magnano San Lio, introduzione di Santo Burgio, Catanzaro 2005

Dollo Corrado, *Galilei e la cultura della tradizione*, a cura di Giuseppe Bentivegna, introduzione di William R. Shea, Catania 2002

Faraglia Nunzio Federigo, *La numerazione dei fuochi nelle terre della valle del Sangro fatta nel 1447*, estratto da «Rassegna Abruzzese di storia ed arte», 5-6, Casalbordino 1898

Fardella de Quernfort Vincenzo, *La "Correria di Sicilia" dal XVI secolo ai nostri giorni. Le sedi degli antichi uffici postali di Messina tra i secoli XVI-XIX*, «Agorà», gennaio-marzo 2004

Favino Federica, *Giovan Battista Odierna*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXIX, Roma 2013

Feci Simona, Bortolotti Luca, Bruni Franco, *Vincenzo Giustiniani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LVII, Roma 2001

Felini Pietro Martire, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'alma città di Roma, ornato di molte figure, nel quale si discorre di 300 e più Chiese, et di tutte le antichità figurate d'essa città, già da Prospero Parisio aumentate, et hora dal sopradetto F. Pietro Martire con diligenza corrette, ampliate, e con bellissimo ordine disposte*, Roma 1615

Fernández de Oviedo Gonzalo, *Libro de la Cámara Real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*, [ms. 1548], edición crítica de Santiago Fabregat Barrios, València 2006

Fonti per la storia della popolazione. 1. Le scritture parrocchiali di Roma e del territorio vicariale, «Quaderni della Rassegna degli Archivi di Stato», LIX, Roma 1990

Gallo Caio Domenico, *Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia dal giorno di sua fondazione sino ai tempi presenti*, tomo III libri III, IV e V (1804), nuova edizione con correzioni, note ed appendici di Andrea Vayola, Messina 1881; tomo IV libri I, IV (1875), nuova edizione con correzioni, note ed appendici di Andrea Vayola, Messina 1882, ristampa anastatica, Bologna 1980

Galluppi di Pancaldo Giuseppe, *Genealogia della famiglia Di Giovanni di Messina*, «Giornale araldico genealogico diplomatico», aprile-maggio 1885

Gnoli Umberto, *Topografia e toponomastica di Roma medioevale e moderna*, Roma 1939

Grosso Cacopardo Giuseppe, *Lettere sulla pittura dell'autore delle Memorie dei pittori messinesi. Lettera I*, «Il Maurolico», 19 ottobre 1833

Grosso Cacopardo Giuseppe, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX*, Messina 1821

Guida angelica perpetua per visitar le Chiese che sono dentro, e fuori di Roma tutto l'anno, e ne' giorni delle Feste, che vi si celebrano. Aggiuntovi in questa nuova impressione le Stationi che corrono tutto l'anno, ristampa a cura di Maurizio Bona, Roma 1634

Hackert Jakob Philipp e Grano Gaetano, *Memorie de' pittori messinesi*, Napoli 1792, ristampa dell'edizione napoletana con premessa e note di Giovanni Molonia e presentazione di Francesca Campagna Cicala, Messina 2000

Haskell Francis, *Patrons and painters. A study in the relations between italian art and society in the age of baroque*, London 1963 [trad. it. *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, traduzione di Elda Negri Monateri, terza edizione aggiornata, Torino 2000]

Lanzi Luigi, *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, tomi I-II, Bassano 1795-96, edizione quinta, Firenze 1834

Litta Pompeo, *Famiglie celebri italiane*, seconda serie, Napoli 1902-1923

Longhi Roberto, *Frammento siciliano*, «Paragone», 47, 1953, ora in: *Fatti di Masolino e di Masaccio' e altri studi sul Quattrocento 1910-1967*, edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. VIII/1, Firenze 1975

Longhi Roberto, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», 1, 1950, ora in: *Critica d'arte e buon governo 1938-1969*, edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. XIII, Firenze 1985

Mango di Casalgerardo Antonino, *Il nobiliario di Sicilia*, vol. I, Palermo 1912; vol. II, Palermo 1915

Maravall José Antonio, *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII)*, Madrid 1972 [trad. it. *Stato moderno e mentalità sociale*, traduzione di Ada Jachia Feliciani, vol. II, Bologna 1991]

Martinelli Fioravante, *Roma ricercata nel suo sito, con tutte le curiosità, che in essa si ritrovano, tanto Antiche, come Moderne*, di nuovo corretta e accresciuta dal signor Francesco Valesio, Roma 1699

Masselli Giovanni, *Prefazione del compilatore delle note*, in: *Le opere di Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino*, parte prima, Firenze 1832-1838

Massi Bruno, *Le Chiese dei Serviti*, vol. I, *S. Marcello al Corso, Sette Santi Fondatori, Sant'Eusterio*, Roma 1941; vol. II, *S. Maria in Via, Le Mantellate, S. Giuliana Falconieri, Oratorio dell'Addolorata, S. Nicola in Arcione*, Roma 1942

Mauceri Enrico, *Giovan Battista Quagliata*, «Bollettino d'arte», gennaio 1922

Moroni Gaetano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. IX, Venezia 1841; vol. X, Venezia 1841; vol. XXXV, Venezia 1845; vol. XLV, Venezia 1847; vol. XLVII, Venezia 1847; vol. LXV, Venezia 1854

Moschella Olga, *Il collezionismo a Messina nel secolo XVII*, Messina 1977

Mugnos Filadelfo, *Teatro genologico delle famiglie nobili titolate feudatarie ed antiche nobili del fidelissimo Regno di Sicilia viventi ed estinte*, parte prima, Palermo 1647

Mugnos Filadelfo, *Teatro genologico delle famiglie nobili, titolate, feudatarie, & antiche nobili, del fidelissimo Regno di Sicilia, viventi, & estinte*, parte seconda, Palermo 1655

Mugnos Filadelfo, *Teatro genologico delle famiglie illustri, nobili, feudatarie, et antiche de' Regni di Sicilia Ultra, e Citra*, parte terza, Messina 1670, ristampa anastatica, Bologna 1979

Odierna Giovanni Battista, *Archimede redivivo con la stadera del momento*, Palermo 1644

Ortalis Paolo, *Relazione genealogica della famiglia de' signori Denti di Sicilia al Signor Duca Principe di Castellazzo Don Gregorio Denti capo del casato, toccandovisi alcune Notizie di Famiglie di sua Attinenza*, Palermo 1703

Percy Ann, *Castiglione's Chronology: Some Documentary Notes*, «The Burlington Magazine», CIX, 777, December 1967

Castelnuovo Enrico e Toscano Bruno (a cura di), *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. I, Torino 1989; vol. III, Torino 1992

Pietrangeli Carlo (a cura di), *Guide rionali di Roma. Rione III - Colonna*, parte I, Roma 1977; parte III, Roma 1980

Poncet Olivier, *Innocenzo X*, in *Enciclopedia dei papi*, vol. III, Roma 2000

Proia Alfredo e Romano Pietro, *Vecchio Trastevere*, Roma 1935

Quagliata Iana, *Giambattista Quagliata, Pittore e Architetto del '600*, Monza 2006

Quatriglio Giuseppe, *Una storia nel segno della continuità*, in *Arte contemporanea in S. Maria Odigitria*, a cura di Giovanni Bonanno, Palermo 1988

Raffaelli Cammarota Marina, *Pier Luigi Carafa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XIX, Roma 1976

Renazzi Filippo Maria, *Storia dell'Università degli Studj di Roma detta comunemente la Sapienza che contiene anche un saggio storico della letteratura romana dal principio del secolo XIII sino al declinare del secolo XVIII*, vol. III, Roma 1805

Rizzo Concetta, *Giovanni Battista Quagliata, pittore messinese (1606 – 1673)*, Università degli Studi di Messina, Facoltà di Magistero, Istituto di Storia dell'Arte (tesi di laurea, relatore Prof.ssa Fiorella Sricchia Santoro, Messina a.a. 1978-1979)

Rolfi Serenella, *La committenza. Da mercanti a principi: i Giustiniani e Roma*, in *Il restauro di Palazzo Giustiniani*, a cura di Alessandro Ippoliti, Roma 2000

Rowland Ingrid, *Vergil and the Pamphili Family in Piazza Navona, Rome* in *A Companion to Vergil's Aeneid and its tradition*, edited by Joseph Farrell and Michael C. J. Putnam, Oxford 2010

Russo Carla, *Tiberio Carafa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XIX, Roma 1976

Salinas Antonino e Columba Gaetano Mario, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate*, Palermo 1915, ristampa a cura di Francesca Campagna Cicala e Giovanni Molonia, «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 8, 1998

Samperi Placido, *Iconologia della Gloriosa Vergine Madre di Dio Maria protettrice di Messina*, libro I e libro V, Messina 1644, ristampa anastatica con introduzione di Giuseppe Lipari, Enrico Pispisa e Giovanni Molonia, voll. I-II, Messina 1991

San Martino de Spucches Francesco, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia, dalla loro origine ai nosti giorni (1925). Lavoro compilato su documenti ed atti ufficiali e legali*, vol. VII, Palermo 1931; vol. VIII, Palermo 1933

Semprebene Daniela, *Angelo Caroselli 1585-1652. Un pittore irriverente*, introduzione di Maurizio Marini, Roma 2011

Spagnoli Luisa e Mastroianni Barbara, *Indagine preliminare per una ricostruzione del tessuto insediativo medievale del Rione Trastevere*, Roma 2003

Spinalba Giovanni Francesco, *Compendio di Glorie, et Ascendenti della famiglia Giustiniana*, Modena 1697

Susinno Francesco, *Le Vite de' Pittori Messinesi, e di altri che fiorirono in Messina* [ms. 1724], testo, introduzione e note bibliografiche a cura di Valentino Martinelli, Firenze 1960

Tabacchi Stefano, *Olimpia Maidalchini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXVII, Roma 2006

Targioni Tozzetti Giovanni, *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche accaduti in Toscana nel corso di anni LX del secolo XVII*, tomo III, Firenze 1780

Thieme Ulrich und Becker Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. XXXIV, Leipzig 1940

Titi Filippo, *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura, nelle Chiese di Roma*, Roma 1674

Valiero Andrea, *Historia della guerra di Candia*, Venezia 1679

Viceconte Filomena, *Il duca de Medina de las Torres (1600-1668) tra Napoli e Madrid: mecenatismo artistico e decadenza della monarchia*, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Dottorato in Scienze archeologiche e storico-artistiche, Universitat de Barcelona, Programa de Doctorat societat i cultura, a.a. 2011-2012

Vignodelli Rubrichi Renato, *Il fondo detto l'«Archiviolo» dell'Archivio Doria Landi Pamphilj in Roma*, «Miscellanea della Società Romana di Storia Patria»

Vodret Rossella (a cura di), *Alla ricerca di "Ghiongrat". Studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Roma 2011

Vodret Rossella, *Tracce siciliane a Roma tra Cinquecento e Seicento nell'Archivio di Santa Maria Odigitria*, in *Sulle orme di Caravaggio: tra Roma e la Sicilia*, Catalogo della mostra (Palermo, 4 marzo-20 maggio 2001) a cura di Vincenzo Abbate [et al.], Venezia 2001

Wölfflin Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915 [trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, traduzione di Rodolfo Paoli, Milano 2012]

Zanchettin Vitale, *Il tiburio di Sant'Andrea alle Fratte: propositi e condizionamenti nel testo borrominiano*, «Annali di architettura», 9, 1997

Zeppegno Luciano, *I Rioni di Roma. I quattordici Rioni tradizionali e gli otto moderni, più due passeggiate lungo il Corso e su Lungotevere per un affascinante itinerario di riscoperte*, ricerca iconografica di Maria Antonietta Cordanti e Giulio Fefé, Roma 1978

• **Le opere: ricerche e approfondimenti**

Abbate Vincenzo, *Appunti per la committenza siciliana di Mattia Preti*, «Bollettino d'arte», gennaio-marzo 1980

Abbate Vincenzo (a cura di), *Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, Catalogo della mostra (Palermo, 15 dicembre 1995-29 febbraio 1996), Palermo 1995

Abbate Vincenzo (a cura di), *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, Milano 1990

Accascina Maria, *Profilo dell'Architettura a Messina dal 1600 al 1800*, Roma 1964

Adinolfi Pasquale, *Roma nell'età di mezzo. Rione Trevi, Rione Colonna*, Roma 1881-1882, ristampa anastatica a cura del Centro di Ricerche Pergamene Medievali e Protocolli Notarili di Roma, Firenze 1981

Anselmi Alessandra, *Da Roma a Madrid: Ferdinando Reyff e la ristrutturazione del palazzo della Nunziatura Apostolica*, in *Roma, le case, la città*, a cura di Elisa Debenedetti, Roma 1998

Anselmi Alessandra (a cura di), *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, Roma 2014

Anselmi Alessandra, *Roma celebra la monarchia spagnola: il teatro per la canonizzazione di Isidoro Agricola, Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Teresa di Gesù e Filippo Neri (1622)*, in *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, dirigido por José Luis Colomer, Madrid 2003

Arenaprimo di Montechiaro Giuseppe, *Diario Messinese (1655-1661) del Notaro Giuseppe Zanghì*, «Archivio Storico Siciliano», n.s., 1893

Arenaprimo di Montechiaro Giuseppe, *Don Giovanni d'Austria e la pesca del pesc spada in Messina*, Messina 1904

Arganzio Domenico, *Pompe festive celebrate dalla nobile ed esemplare città di Messina nell'anno MDCLIX*, Messina 1659

Arti minori, prolusioni di Liana Castelfranchi Vegas e Cinzia Piglione, dizionario a cura di Cinzia Piglione e Francesca Tasso, Milano 2000

Barbera Gioacchino, *Ricci, Trevisani, De Matteis e Batoni per la chiesa delle Anime del Purgatorio di Messina*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina», 4, 1980

Barbera Gioacchino e Spinosa Nicola (a cura di), *Dal Golfo allo Stretto: itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, a cura di, Napoli 2004

Basile Nino, *La Cattedrale di Palermo: l'opera di Ferdinando Fuga e la verità sulla distruzione della tribuna di Antonello Gagini*, Firenze 1926

Battaglia Salvatore, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. I, Torino 1961; vol. II, Torino 1962; vol. III, Torino 1964; vol. V, Torino 1968; vol. VI, Torino 1970; vol. VII, Torino 1972; vol. VIII, Torino 1973; vol. IX, Torino 1977; vol. XI, Torino 1981; vol. XIII, Torino 1986; vol. XIV, Torino 1988; vol. XVIII, Torino 1996; vol. XX, Torino 2000

Bellesi Sandro, *Cesare Dandini*, presentazione di Antonio Paolucci, Torino 1996

Benedetti Sandro, *Giacomo del Duca*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXVI, Roma 1988

Bernini Giovanni-Pietro, *Lanfranco 1582-1647*, Parma 1985

Bertelli Carlo, *The Image of Pity in Santa Croce in Gerusalemme*, in *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, London 1967, II

Biffi Giambattista, *Memorie per servire alla storia degli Artisti Cremonesi* [ms. secolo XVIII], edizione critica a cura di Luisa Bandera Gregori, «Annali della Biblioteca statale e Libreria civica di Cremona», XXXIX/2, 1988

Bologna Ferdinando, *Opere d'arte nel salernitano dal XII al XVIII secolo*, prefazione di Bruno Molajoli, Napoli 1955

Bonanni Filippo, *Della Sacra Gerarchia spiegata nei suoi abiti civili ed ecclesiastici*, Roma 1720

Borea Evelina, *Cesare Dandini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXII, Roma 1986

Borello Benedetta, *Camillo Pamphili*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. LXXX, Roma 2014

Borromeo Agostino, *Gregorio XIV, papa*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LIX

Boscarino Salvatore, *Introduzione al Barocco siciliano*, in *Centri e periferie del Barocco*, Corso Internazionale di alta cultura (22 ottobre-7 novembre 1987), Atti a cura di Gaetana Cantone [et al.], vol. III *Barocco mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di Maria Luisa Madonna, Lucia Trigilia, Roma 1992

Boschini Marco, *Breve istruzione per intender in qualche modo le maniere de gli Auttori Veneziani*, in *Le ricche minere della pittura veneziana*, seconda impressione con nove aggiunte, Venezia 1674

Bosticco Sergio [et al.], *Piazza Navona, isola dei Pamphilj*, prefazione di Indro Montanelli, Roma 1970

Bottari Salvatore e Allegra Giuseppe, *Inventario topografico dell'Archivio del Capitolo Protometropolitano di Messina*, «Archivio Storico Messinese», LV, 1990

Bottari Stefano, *Il "baldacchino" del Duomo di Messina e la collaborazione di Giacomo Serpotta*, in *Giacomo Serpotta. La celebrazione*, Secondo centenario serpottiano 1732-1932, studi e conferenze di Salvatore Di Marzo [et al.], vol. I, Palermo 1934

Bottari Stefano, *Il Duomo di Messina*, Messina 1929

Brandi Cesare, *Teoria del restauro*, Roma 1963, nuova edizione, Torino 2000

Brandi Cesare (a cura di), *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina*, Catalogo della mostra (Roma, novembre-dicembre 1942), Roma 1942

Brejon de Lavergnée Arnauld (a cura di), *Dopo Caravaggio: Bartolomeo Manfredi e la Manfrediana Methodus*, Catalogo della mostra (Cremona, 7 maggio-7 luglio 1987), Milano 1987

Bruno Ivana, *Andrea Surfarello*, in *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, a cura di Benedetto Patera, presentazione di Geneviève-Bresc-Bautier, vol. III, Palermo 1994

Calabrese Maria Concetta, *L'epopea dei Ruffo di Sicilia*, Roma 2014

Calabrese Maria Concetta, *Nobiltà, mecenatismo e collezionismo a Messina nel XVII secolo. L'inventario di Antonio Ruffo, principe della Scaletta*, Catania 2000

Campagna Cicala Francesca, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli, 1619-1706*, Catalogo della mostra (Gesso, 27 agosto-29 ottobre 1983) a cura di Francesca Campagna Cicala e Gioacchino Barbera, Messina 1983

Campagna Cicala Francesca, *Gli anni romani di Antonino Barbalonga Alberti*, «Messenion d'oro», ottobre-dicembre 2007

Campagna Cicala Francesca, *Tre schede di pittura messinese del Seicento*, «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 12, 2002

Campagna Cicala Francesca, *Un'antologia di frammenti: dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del Museo di Messina*, Messina 1991

Campisi Maria Teresa, *Provvedimenti e politiche di ricostruzione a seguito del terremoto in Val Di Noto del 1693: relazioni e comunicazioni ufficiali*, «Storia Urbana», 106-107, 2005

Cancellieri Francesco, *Il mercato il lago dell'Acqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente Piazza Navona*, Roma 1811

Caraci Maria, *Ottavio Catalani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXII, Roma 1979

Carandente Giovanni, *Il Palazzo Doria Pamphilj*, Milano 1975

Cecchelli Carlo, *S. Maria in Via*, Roma 1925

Chiarello Benedetto, *Memorie sacre della città di Messina nelle quali si descrivono le istorie de' Santi, Beati, Tutelari, e Patroni della medesima città. Con un'aggiunta d'alcune persone insigni in Pietà, che sono fiorite circa l'età dell'Autore*, Messina 1705

Chiarello Maria Rosaria, *Lo Zoppo di Gangi*, presentazione di Maurizio Calvesi, saggio introduttivo di Teresa Viscuso, Palermo 1975

Chillemi Franco, *Messina: un centro storico distrutto*, prefazione di Giovanni Molonia, Messina 2014

Ciaramitaro Florinda, *Messina, 3 giugno 1657: gli apparati festivi realizzati in onore della Madonna della Sacra Lettera*, «Lexicon: Storie e architettura in Sicilia», *Messina tra Seicento e Settecento*, I, 2005

Ciolino Caterina, *Osservazioni su una tela del Seicento messinese*, in *Un Rodriquez ritrovato: Basilica Cattedrale di Messina*, Messina 1998

Coglitore Giuseppe, *Storia monumentale-artistica di Messina: brani*, Messina 1859

Collisani Giuseppe, *Catalano Ottavio*, in *Enciclopedia della Sicilia*, a cura di Caterina Napoleone, progetto e direzione artistica di Franco Maria Ricci, Parma 2006

Consoli Giuseppe, *Messina: Museo Regionale*, Bologna 1980

Consoli Giuseppe (a cura di), *Opere d'arte restaurate (1965-1969)*, Messina, Museo Nazionale, XIII settimana dei Musei Italiani (12-19 aprile 1970), Messina 1970

Conti Alessandro, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana*, parte terza a cura di Federico Zeri, *Situazioni momenti indagini*, vol. III *Conservazione, falso, restauro*, Torino 1981

Contini Roberto, *Giacinto Gimignani*, in *Pietro da Cortona per la sua terra. Da allievo a maestro*, Catalogo della mostra (Cortona, 1 febbraio-4 maggio 1997) a cura di Roberto Contini, Milano 1997

Cordovani Padre Rinaldo, *La Chiesa*, in *Il Museo dei Cappuccini*, Roma 2012

Cottogno Ottavio, *Compendio della Poste. Dichiarazione dell'origine, & carico delli Maestri Generali delle Poste, & suoi dependenti*, Milano 1623

Currò Roma, *Antonino Alberti detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, «Siculorum Gymnasium», gennaio-giugno 1958

Dante Enrico, *Camauro*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. III, Roma 1949

De Boni Filippo, *Giovanni Quagliata*, in *Biografia degli artisti*, Venezia 1840

De Gennaro Rosanna, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Pisa 2003

De Marchi Andrea G. (a cura di), *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*, seconda edizione aggiornata, Firenze 2008

De Vito Giuseppe, *Un quadro di Nunzio Rossi a Messina ed altri apporti napoletani*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi vari*, Milano 1983

Di Bella Saverio, *Caino Barocco: Messina e la Spagna 1672-1678. Con documenti inediti e rari*, Cosenza 2005

Di Bella Sebastiano, *Collezioni messinesi del '600 (quadri dispersi di pittori siciliani e non)*, Messina 1984

Di Bella Sebastiano, *Collezioni messinesi della prima metà del '700*, Messina 1985

Di Bella Sebastiano, *Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII*, «Archivio Storico Messinese», LXXIV, 1997

Di Bella Sebastiano, *Pietro Novelli e Giovan Battista Quagliata: gli affreschi della tribuna del Duomo di Messina*, in «Archivio storico messinese», XCIV-XCV, 2013-2014

Di Gioia Elena Bianca (a cura di), *Il dono segreto di Francesco Bichi: Raffaello, Michelangelo e il fantasma di Bernini*, in *La Medusa di Gian Lorenzo Bernini. Studi e restauri*, Roma 2007

Di Giovanni Lazzaro, *Le opere d'arte nelle Chiese di Palermo*, trascrizione e commento a cura di Simonetta La Barbera, Palermo 2000

Di Gregorio Monica, *Nascita e morte di una quadreria: la collezione dei Pamphilj a Valmontone*, in *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, a cura di Barbara Fabjan e Monica Di Gregorio, Roma 2004

Di Majo Ippolita, *Raffaello e la sua scuola: Giovan Francesco Penni, Giulio Romano, Giovanni da Udine, Perino del Vaga, Polidoro da Caravaggio*, Milano-Firenze 2007

Di Marzo Gioacchino, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti: studi e documenti*, Palermo 1903

Di Penta Miriam, *Novità sul soggiorno di Andrea De Leone a Roma (1630). Riflessioni sul rapporto con Nicolas Poussin, Pietro Testa, Andrea Sacchi e l'ambiente di Casa dal Pozzo*, in *I pittori del*

dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea De Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa, a cura di Stefan Albl, Anita Viola Sganzerla, Giulia Martina Weston, Roma 2014

D'Oca Dario, *La pittura nelle edicole sacre del quartiere Capo a Palermo*, Palermo 2004

Documenti per i quali si dimostra la gestione dei beni della rispettabile Casa di San Gioacchino in Messina da gennaio 1847 sino a tutto settembre 1850 tenuta dal Sig. D. Girolamo Impollomeni, Messina 1851

Di Stefano Guido, *Pietro Novelli il Monrealese*, prefazione di Giulio Carlo Argan, catalogo delle opere e repertori a cura di Angela Mazzè, Palermo 1989

Dizionario siciliano-italiano compilato su quello del Pasqualino con aggiunte e correzioni per opera del Sac. Rosario Rocca da Acireale, Catania 1859

Donato Giuseppe, *Appunti per una storia della musica a Messina nel Cinque e Seicento*, Messina 1981

Fagiolo dell'Arco Maurizio, *Pietro da Cortona e i "cortoneschi": bilancio di un centenario e qualche novità*, Roma 1998

Famà Giovanna, *Per una ricerca della "maniera propria" di Giovanni Baglione. 1600-1620*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina», 11, 1987

Famà Giovanna, *San Nicola in cattedra*, in *Un Museo immaginario*, schede dedicate a Francesca Campagna Cicala, Messina 2009

Fea Carlo, *Compendio storico delle poste specialmente romane antiche e moderne*, Roma 1835

Ferrari Oreste e Scavizzi Giuseppe (a cura di), *Luca Giordano*, Napoli 1966, vol. II

Ferrarino Luigi (a cura di), *Lettere di artisti italiani ad Antonio Perrenot di Granvelle. Appendice: documenti tizianeschi inediti tratti dall'Archivio generale di Simancas*, Madrid 1977

Foti Giuseppe, *Confraternite a Messina*, Messina 1997

Foti Giuseppe, *Storia, Arte e Tradizione nelle Chiese di Messina*, Messina 1983

Frangipane Alfonso, *Un prelato calabrese alla Corte di D. Olimpia Pamphili in Roma*, «Brutium», gennaio-febbraio 1935

Gallo Agostino, *Elenco ragionato delle opere di Pietro Novelli in Elogio storico di Pietro Novelli da Morreale in Sicilia pittore, architetto, ed incisore*, Palermo 1830

Gallo Caio Domenico, *Apparato agli Annali della Città di Messina capitale del Regno di Sicilia*, Napoli 1755, ristampa fotolitografica con introduzione e indice a cura di Giovanni Molonia, Messina 1985

Gallori Corinna Tania, *Sull'iconografia della Messa di San Gregorio di Girolamo Romanino*, «Arte Cristiana», maggio-giugno 2011

Galluppi di Pancaldo Giuseppe, *Nobiliario della città di Messina*, Napoli 1877, ristampa anastatica, Bologna 1970

Garms Jörg, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, Rom-Wien 1972

Garofalo Giuseppe, *Spiegazione delle abbreviature latine, lettere iniziali e clausole ceterate, che si rinvencono negli antichi rogiti notarili di Sicilia*, Catania 1889

Garstang Donald, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, Palermo 1990

Gerardi Antonio, *Compito racconto delle ceremonie fatte per l'Incoronazione di N. S. Innocentio papa decimo romano il dì 4 d'Ottobre 1644. Con la descrizione dell'allegrezze, e fuochi vedutisi per due sere in varij luoghi di Roma*, Roma 1644

Giacobbe Luigi, *L'antiquario al tavolino. Andrea Gallo e la formazione di una Wunderkammer nella Sicilia del Settecento*, Messina 2010

Giardina Pio, «La Scintilla», *Nella ricorrenza centenaria delle lagrime del Bambino*, 24 gennaio, 31 gennaio, 7 febbraio, 14 febbraio, 21 febbraio, 28 febbraio 1912

Giarrizzo Giuseppe, *Collezionismo e collezionisti*, in *Oggetti, uomini, idee. Percorsi multidisciplinari per la storia del collezionismo*, Atti della Tavola Rotonda (Catania, 4 dicembre 2006) a cura di Giuseppe Giarrizzo e Stefania Pafumi, Pisa-Roma 2009

- Giustiniani Michele**, *Gli scrittori liguri*, Roma 1667
- González Asenjo Elvira**, *Don Juan José de Austria y las artes 1629-1679*, Madrid 2005,
- Grande Giuseppe**, *L'Abbate Paolo de Angelis e l'Arciconfraternita di S. Maria Odigitria dei Siciliani a Roma*
- Grassi Marco**, *San Placido nella storia e nella pittura messinese*, Messina 2013
- Grassi Marco**, *Stemmi araldici dalle collezioni del Museo Regionale di Messina*, Messina 2013
- Grassi Marco**, *Una nobile famiglia messinese tra XVII e XVIII secolo: i Di Giovanni tra feudalesimo e mecenatismo* (tesi di dottorato in Storia moderna, Messina a.a. 2011-2013)
- Grasso Santina**, *Il fondo archivistico del Venerabile Monastero di S. Chiara: ricerche sul Sei e Settecento*, in *La Chiesa di Santa Chiara a Palermo. Ricerche e restauri*, Catalogo della mostra, Palermo 1986
- Grasso Santina**, *Prime ipotesi per un profilo di Francesco Calamoneri*, «Per», settembre-dicembre 2008
- Gregori Mina e Schleier Erich** (a cura di), *La pittura in Italia. Il Seicento*, tomo primo e tomo secondo, Milano 1989
- Grosso Cacopardo Giuseppe**, *Guida per la città di Messina*, Messina 1826, ristampa anastatica, Bologna 1989
- Guida al Palazzo Doria Pamphilj**, Roma 1997, edizione riveduta e aggiornata, Roma 2012
- Guglielmi Faldi Carla**, *Giovanni Baglione*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. V, Roma 1963
- Guidotti Alessandro**, *Le norme di trascrizione*, «Rivista d'arte», I, 1984
- Guttilla Mariny**, *Filippo Tancredi*, prefazione di Maria Grazia Paolini, Palermo 1974
- Heinz Andreas**, *Gregorio Magno e la liturgia romana*, in *Gregorio Magno nel XIV centenario della morte*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 22-25 ottobre 2003) a cura di Girolamo Arnaldi [et al.], Roma 2004

Hernando Sánchez Carlos José, *Immagine e cerimonia: la corte vicereale di Napoli nella monarchia di Spagna*, in *Cerimoniale del viceregno spagnolo e austriaco di Napoli (1650-1717)*, a cura di Attilio Antonelli, Soveria Mannelli 2012

Hess Jacob, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, Leipzig-Wien 1934

Hope Charles, *La produzione pittorica di Tiziano per gli Asburgo*, In *Venezia e la Spagna*, Milano 1988

Hyerace Luigi, *Agostino Scilla. Per un catalogo delle opere*, cit., Messina 2001

Hyerace Luigi, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, «Messenion d'oro», ottobre-dicembre 2007

Impallomeni Giuseppe, *Anime e pietre. Il Monastero e la Chiesa di Montevergine nel corso dei secoli: Messina*, voll. I-II, Palermo 1983

Jiménez-Blanco María Dolores (editora), Museo Nacional del Prado, *La Guía del Prado*, Madrid 2008 [trad. it. *La Guida del Prado*, a cura di Giulia Lorenzo, traduzione di Massimo Mattera, Madrid 2009, quarta edizione riveduta, Madrid 2014]

La Corte Cailler Gaetano, *Il Museo Civico di Messina* [ms. 1901], a cura di Nino Falcone, premessa di Francesca Campagna Cicala, Messina 1981

La Corte Cailler Gaetano, *Il Palazzo e la Galleria Brunaccini*, «Archivio Storico Messinese», 3-4, 1902

La Corte Cailler Gaetano, *Musica e Musicisti in Messina*, a cura di Alba Crea e Giovanni Molonia, Messina 1982

La Corte Cailler Gaetano, *Un manoscritto inedito di Cajo Domenico Gallo*, «Archivio Storico Messinese», 1909-1912 (stampa 1912).

La Farina Giuseppe, *Messina ed i suoi monumenti*, Messina 1840

La Mattina Rosolino, *L'Ecce Homo in Sicilia. Storia, arte, devozione*, Caltanissetta 2005

Leti Gregorio, *La vita di Don Giovanni d'Austria figlio naturale di Filippo IV Rè di Spagna*, Colonia 1686

Limone Oronzo, *La vita di Gregorio Magno dell'Anonimo di Whitby*, «Studi medievali», giugno 1978

Lo Bianco Anna (a cura di), *Pietro Da Cortona (1597-1669)*, Catalogo della mostra (Roma, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), Milano 1997

Lo Curzio Massimo, *Il recupero del patrimonio storico*, in *Messina, una città ricostruita. Materiali per lo studio di una realtà urbana*, Atti del seminario (Messina, 15 maggio 1982) a cura di G. Laura Di Leo e Massimo Lo Curzio, Bari 1985

Longhi Roberto, *Affreschi in agonia*, «Epoca», 8 settembre 1957, ora in: *Critica d'arte e buon governo 1938-1969*, edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. XIII, Firenze 1985

Longhi Roberto, *Gentileschi padre e figlia*, «L'Arte», 1916, nuova edizione con uno scritto di Mina Gregori, Milano 2011

Longhi Roberto, *Introduzione*, in *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, Catalogo della mostra (Milano, aprile-giugno 1951), Firenze 1951

Longhi Roberto, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, «Proporzioni», I, 1943

Longhi Roberto, *Un momento importante nella storia della 'natura morta'*, «Paragone», 1, 1950, ora in: *Studi caravaggeschi*, tomo 2: 1935-1969, vol. XI delle Opere complete di Roberto Longhi, a cura di Lisa Venturini, Firenze 2000

Longhi Roberto, *Problemi di lettura e problemi di conservazione*, introduzione a: Alessandro Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1973

Longhi Roberto, *Restauro*, «La Critica d'Arte», XXIV, aprile-giugno 1940, ora in: *Critica d'arte e buon governo 1938-1969*, edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. XIII, Firenze 1985

Longhi Roberto, *Editoriale. Dei restauri*, «Paragone», 23, 1951, ora in: *Critica d'arte e buon governo 1938-1969*, edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. XIII, Firenze 1985

L'opera completa del Tintoretto, presentazione di Carlo Bernari, apparati critici e filologici di Pierluigi De Vecchi, Milano 1970

L'opera completa del Veronese, presentazione di Guido Piovene, apparati critici e filologici di Remigio Marini, Milano 1968

L'opera completa di Guido Reni, presentazione di Cesare Garboli, apparati critici e filologici di Edi Baccheschi, Milano 1971

L'opera completa di Tiziano, presentazione di Corrado Cagli, apparati critici e filologici di Francesco Valcanover, Milano 1969

Macrì Geltrude, *I conti della città. Le carte razionali dell'università di Palermo (secoli XVI-XIX)*, Palermo 2007

Malaspina Fortunato, *La Cattedrale di Messina*, Messina 2008

Mancini Giulio, *Considerazioni sulla pittura* [ms. 1617-1621], pubblicate per la prima volta da Adriana Marucchi con il commento di Luigi Salerno, edizione critica e introduzione di Adriana Marucchi, presentazione di Lionello Venturi, vol. I, Roma 1956

Mancini Vito, *Storia Postale del Regno delle due Sicilie*, seconda edizione, Molfetta 1986

Mancuso Barbara, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, presentazione di Giuseppe Giarrizzo, Catania 2011

Mancuso Barbara, *Pietro Novelli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXVIII, Roma 2013

Marini Maurizio, *Caravaggio e il naturalismo internazionale*, in *Storia dell'arte italiana*, parte seconda a cura di Federico Zeri, *Dal Medioevo al Novecento*, vol. II *Dal Cinquecento all'Ottocento*, Torino 1981

Marini Maurizio, *Il «Cavalier Giovanni Baglione, Pittore»*, quattro quadri e un documento inediti, in *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, a cura di Stefania Macioce, Roma 2002

Martinelli Fioravante, *Roma ricercata nel suo sito, con tutte le curiosità, che in essa si ritrovano, tanto Antiche, come Moderne, di nuovo corretta, & accresciuta con la descrizione delle fabbriche moderne, e delle Ville più celebri, che sono ne' contorni di Roma*, a spese di Pietro Leone libraro in Parione, Roma 1707

Martinelli Fioravante, *Roma ricercata nel suo sito, con tutte le curiosità, che in essa si ritrovano, tanto Antiche, come Moderne, di nuovo corretta, & accresciuta dal Signor Matteo Flentin Liegese*, a spese di Francesco Leone libraro in Piazza Madama, Roma 1687

Martinelli Fioravante, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli Antiquarij: e descritta con breve, e facil modo per visitare li luoghi antichi e moderni della città*, Roma 1650

Mattei Saverio, *Del codice economico, politico, e legale delle Poste. Parte che riguarda la direzione della Posta di Napoli in Roma*, Napoli 1788

Mattera Pier Luigi, *Roma vuole farsi moderna: "la nuova apertura della strada del Tritone allo sbarco del Corso"*, in *Dal giardino al museo: Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo. Studi e restauro*, a cura di Isabella Colucci, Patrizia Masini, Patrizia Miracola, Roma 2013

Mauceri Enrico, *Il Museo Nazionale di Messina*, Roma 1929

Meditazione XXXVII. *Per ricevere Gesù Bambino già perduto in Gerusalemme, ed ora ritrovato da te sull'Altare in Meditazioni sopra la Santissima Comunione composte in lingua spagnuola dal Padre Baldassarre Graziano della Compagnia di Gesù e tradotte nell'idioma italiano da Francesco De Castro della medesima Compagnia*, Bologna 1713

Meli Filippo, *L'arte in Sicilia. Dal secolo XII fino al secolo XIX*, Palermo 1929, ristampa dell'edizione originale, Catania 2001

Mellusi Giovan Giuseppe, *Dalla lettera della Madonna alla Madonna della Lettera. Nascita e fortune di una celebre credenza messinese*, «Archivio Storico Messinese», XCIII, 2012

Merz Jörg Martin, *I disegni di Pietro da Cortona per gli affreschi nella Chiesa Nuova a Roma*, «Bollettino d'arte», luglio-ottobre 1994

Messina e dintorni, a cura del Municipio, Messina 1902

Milizia Francesco, *Dizionario delle Belle arti del disegno*, tomo primo, Bassano 1797

Mirabella Francesco, *La Chiesa di San Matteo al Cassaro*, premessa di Maria Concetta Di Natale, Palermo 1995

Miselli Giuseppe, *Il burattino veridico, ovvero istruzione generale per chi viaggia. Con la descrizione dell'Europa, e distinzione de' Regni, Provincie, e Città, e con un'esatta cognizione delle monete più utili, e correnti in detti luoghi*, Venezia 1685

Mojana Marina, *Valentin de Boulogne*, Milano 1989

Mojana Marina, *Valentin, pittore «innamorato»*, «Il Sole 24 Ore», 27 novembre 2016

Molano Ioanne [Jan van der Meulen], *De picturis et imaginibus sacris, liber unus: tractans de vitandis circa eas abusibus, & de earundem significationibus*, Lovanii 1570

Mongitore Antonino, *Bibliotheca sicula sive de scriptoribus siculis*, tomo II, Palermo 1714

Montalto Lina, *Un mecenate in Roma barocca*, Firenze 1955

Montanari Tomaso, *Il Barocco*, Torino 2012

Morello Giovanni, *Intorno a Bernini. Studi e documenti*, Roma 2008

Napolillo Vincenzo, *Mattia Preti artefice del Seicento*, Cosenza 2013

Narbone Alessio, *Bibliografia sicula sistematica o apparato metodico alla storia letteraria della Sicilia*, vol. III, Palermo 1854

Natoli Elvira, *Frammenti del Seicento Messinese*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna Facoltà di Lettere e Filosofia Università di Messina», 4, 1980

Navoni Marco e Rocca Alberto, *La Pinacoteca Ambrosiana*, prefazione di Franco Buzzi, Novara 2015

Nigido-Dionisi Giacomo, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne' suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia*, Catania 1903

Nikolenko Lada, *Pierre Mignard. The portrait painter of the grand siecle*, München 1983

Obicino Bernardino, *Sermoni communi per le Feste della Beatissima Vergine Maria, Madre di Dio, & Avvocata de' peccatori*, in *Il Tempio sacro di Dio, nel quale si celebrano le Feste della Santissima Vergine Maria; de' Santi angeli, Apostoli, Martiri, Confessori, Vergini; & altre Solennità; con devuoti, e morali Sermoni, Trattati, & Homelie, che servono anco per le Domeniche dell'anno, & Ferie della Quaresima*, Venezia 1621

Oliva Gaetano, *Don Giovanni d'Austria II e la pesca del pescespada in Messina*, «Archivio Storico Messinese», 1-2, 1904

Oliva Gaetano (a cura di), *Messina prima e dopo il disastro*, Messina 1914

Pallucchini Rodolfo (a cura di), *Tiziano e il manierismo europeo*, Firenze 1978

Panofsky Erwin, *Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmannes" und der "Maria Mediatrix"*, in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig 1927 [trad. fr. *Imago Pietatis. Contribution à l'histoire des types du "Christ de Pitié" / "Homme de Douleurs" et de la "Maria Mediatrix"*, in *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, présentation par Daniel Arasse, traduit par Daniela Becker, Paris 1997]

Papi Gianni, *Giovanni Antonio Galli detto lo Spadarino*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come nascono i Capolavori*, Catalogo della mostra (Firenze, 12 dicembre 1991-15 marzo 1992; Roma, 26 marzo-24 maggio 1992) a cura di Mina Gregori, Milano 1992

Pascoli Leone, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, volume I, Roma 1730

Passeri Giovanni Battista, *Vite de' pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, Roma 1772

Perusini Giuseppina, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee. Storia, teorie e tecniche*, 2004

Pevsner Nikolaus, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940 [trad. it. *Le accademie d'arte*, introduzione di Antonio Pinelli, traduzione di Laura Lovisetti Fuà, Torino 1982]

Picanyol Leodegario, *Epistolario di San Giuseppe Calasanzio*, vol. II (1588-1626), Roma 1951

Pinto Valter, *"In traccia della maniera moderna". La Vita di Girolamo Alibrando di Francesco Susinno*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di Gioacchino Barbera e Maria Concetta Di Natale, Roma 2009

Pistorino Daniela, *Un inedito paliotto messinese del 1792 a Malta*, in *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Teresa Pugliatti*, a cura di Gaetano Bongiovanni, Roma 2007

Plotino Roberto e Alonso Justo Fernández, *Giacomo il Maggiore, apostolo, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, vol. VI, Roma 1965

Policastro Guglielmo, *Ottavio Catalano. Nuove ricerche*, «Rivista musicale italiana», gennaio-marzo 1947

Prosperi Valenti Rodinò Simonetta (a cura di), *Pietro da Cortona e il disegno*, Catalogo della mostra (Roma, 30 ottobre 1997-10 febbraio 1998), Roma 1997

Pugliatti Teresa, *Antonello da Messina. Rigore ed emozione*, Palermo 2008

Pugliatti Teresa, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento*, in *Cultura Arte e Società a Messina nel Seicento*, Atti della giornata di studi (Messina-Gesso, 29-30 ottobre 1983) a cura di Gioacchino Barbera, Messina 1984

Pugliatti Teresa, *Una mostra a Siracusa ovvero come rinasce un quadro*, «Kalós», 4-5, luglio-ottobre 1999

Randolfi Rita, *Giovanni Antonio Galli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LI, Roma 1998

Reina Placido, *Relazione della solenne festa per la Sagra Lettera scritta dalla Vergine Madre d'Iddio a' Messinesi, celebrata à 3 di Giugno l'anno 1657 nella Città di Messina*, Messina 1657

Riedesel Johann Hermann von, *Reise durch Sizilien und Großgriechenland*, Zurigo 1771 [trad. it. *Viaggio in Sicilia del Signor Barone di Riedesel*, traduzione di Gaetano Sclafani, Palermo 1821, nuova edizione a cura di Carlo Ruta, Messina 2010]

Roche Jerome, *Ottavio Catalani*, in *The new Grove dictionary of music and musicians*, London 1980

Rosa Mario, *Per "tenere alla futura mutazione volto il pensiero". Corte di Roma e cultura politica nella prima metà del Seicento*, in *La Corte di Roma tra Cinque e Seicento "Teatro" della politica europea*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 22-23 marzo 1996), a cura di Gianvittorio Signorotto e Maria Antonietta Visceglia, Roma 1998

Rosand David, *Tiziano*, Milano 1983

Ruffo Vincenzo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, «Bollettino d'arte», 1-2, 1916

Ruggieri Tricoli Maria Clara (a cura di), *Dizionario degli artisti siciliani. Architettura*, vol. I, Palermo 1993

Russo Attilio, *L'Accademia della Fucina di Messina: una società segreta esistente già dal primo decennio del secolo XVII*, «Archivio Storico Messinese», LXXIII, 1997

Ruta Carlo, *Riedesel, Winckelmann e la conoscenza della Sicilia classica e Nota biografica*, in: *Viaggio in Sicilia*, a cura di Carlo Ruta, Messina 2010

Sacra congregazione cerimoniale, *Norme cerimoniali per gli eminentissimi signori cardinali*, Roma 1943, Roma 2007

Saitta Antonio, *Accademie messinesi*, Messina 1964

Sala Contarini Giuseppe, *L'arredo artistico della Chiesa e del Collegio*, in *Dalla Domus studiorum alla Biblioteca centrale della Regione Siciliana: il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo*, a cura di Giuseppe Scuderi, con un saggio di Roberto Graditi, Palermo 2012

Salerno Luigi, *Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri*, «Storia dell'Arte», 5, 1970

Salvo Carmen, *Regesti delle pergamene dell'Archivio dell'Opera della Cattedrale o Maramma di Messina (1267-1609)*, «Archivio Storico Messinese», LXV, 1993

Sanchirico Stefano, *Le origini dell'uso della mozzetta e della stola papale. I Pontefici in bianco e rosso*, «L'Osservatore Romano», 14 luglio 2010

Sbardella Silvia, *Francesco Guarino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LX, Roma 2003

Scifo Antonino, *Palazzo Biscari: prestigiosa architettura barocca a Catania*, Catania 2005

Sciuti Russi Vittorio, *Il Governo della Sicilia in due relazioni del primo Seicento*, Napoli 1984

Scuderi Vincenzo, *L'arredo artistico della Chiesa e del Collegio Massimo dei Gesuiti a Palermo*, in *Dalla Domus studiorum alla Biblioteca centrale della Regione Siciliana: il Collegio Massimo della Compagnia di Gesù a Palermo*, a cura di Giuseppe e Vincenzo Scuderi, presentazione di Carmela Perretta, Palermo 1995

Sellink Manfred, *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts: 1450-1700. Cornelis Cort*, part I-II-III, Rotterdam 2000

Sestieri Ettore, *Catalogo della Galleria ex-fidecommissaria Doria-Pamphilj*, Roma 1942

Sgadari di Lo Monaco Pietro, *Pittori e scultori siciliani. Dal Seicento al primo Ottocento*, Palermo 1940

Sgarbi Vittorio, *Mattia Preti*, Soveria Mannelli 2013

Sgrò Anna Maria, *Catalogo dei manoscritti del Fondo Nuovo della Biblioteca Regionale di Messina*, Messina 1996

Siffrin Pietro, *Mitra*, in *Enciclopedia Cattolica*, vol. VIII, Roma 1952

Spadaro Maria Antonietta (a cura di), *Dizionario degli Artisti Siciliani. Pittura*, presentazione di Vittorio Sgarbi, vol. II, Palermo 1993

Spagnolo Donatella, *Madonna degli Angeli con San Francesco, Santa Chiara e due Santi francescani*, in *Omaggio ad Antonio Catalano l'Antico*, Messina, Museo Regionale, IV settimana per la Cultura (15-21 aprile 2002), Catalogo a cura di Gioacchino Barbera e Francesca Campagna Cicala, Messina 2002

Sparti Donatella Livia, *Le collezioni dal Pozzo: storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena 1992

Spezzaferro Luigi (a cura di), *Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Catalogo della mostra (Milano, 15 ottobre 2005-6 febbraio 2006; Vienna, 5 marzo-9 luglio 2006), Milano 2005

Spike John T. (a cura di), *Gregorio Preti. I dipinti, i documenti. Paintings and documents*, Firenze 2003

Spiriti Andrea, *Luigi Alessandro Omodei*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXIX, Roma 2013

Stoppa Jacopo, *Messa di san Gregorio*, in *Il Cerano: protagonista del Seicento lombardo, 1573-1632*, Catalogo della mostra [Milano, 24 febbraio-5 giugno 2005] a cura di Marco Rosci, Milano 2005

Stracuzzi Rosaria e Lanuzza Stefania, *Cultura Barocca e collezionismo a Messina. L'inventario post mortem di Giovanni Antonino Minutoli*, in *U' ben s'impingua, se non si vaneggia. Per padre Fiorenzo Fiore*, a cura di Giuseppe Lipari, Messina 2015

Strinati Claudio (a cura di), *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez*, Catalogo della mostra (Milano, 28 settembre-8 dicembre 1996), Milano 1996

Strinati Claudio e Almamaria Tantillo (a cura di), *Domenichino, 1581-1641*, Catalogo della mostra (Roma, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), Milano 1996

Sutera Domenica, *L'iconografia del Palazzo Reale di Messina*, «Lexicon: Storie e architettura in Sicilia», *Messina tra Seicento e Settecento*, I, 2005

Tallini Gennaro, *Musica e mecenatismo a Roma nel primo Seicento. Vincenzo Giustiniani e il "discorso sopra la musica de' suoi tempi"*, «Rivista di studi italiani», giugno 2008

Tamanti Giulia, *Carlo Cesi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXIV, Roma 1980

Tanzi Marco, *Pietro Martire Neri: Celebratory Portrait of Ancislao Gambarà*, Paris 2001

Tarabra Daniela (a cura di), *Madrid: Museo del Prado*, Milano 2005

Tessitore Salvatore, *La maramma o fabbriceria di Sicilia*, Torino 1910

Thacker Alan, *Memorializing Gregory the Great: the origin and transmission of a papal cult in the seventh and early eighth centuries*, «Early Medieval Europe», march 1998

Tiby Ottavio, *I polifonisti siciliani del XVI e XVII secolo*, Palermo 1969

Todesco Sergio, *Il ponte e la via lattea. Mitologie di San Giacomo Maggiore nelle tradizioni popolari siciliane*, «Messenion d'oro», ottobre-dicembre 2007

Tormo y Monzó Elías, *Las Iglesias del antiguo Madrid: notas de estudio*, vol. II, Madrid 1927

Touring Club Italiano, *Guida d'Italia: Sicilia*, Milano 2007

Troisi Sergio, *La Madonna di Calamoneri una tela ispirata a Novelli*, «La Repubblica», 17 maggio 2008

Vasari Giorgio, *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, prima edizione «I millenni», a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, presentazione di Giovanni Previtali, vol. I, Torino 1986

Vasari Giorgio, *Le Vite de' piú eccellenti pittori, scultori, e architettori*, edizione per i tipi di Giunti, Firenze 1568, edizione con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, tomo V, Firenze 1880

Venturelli Paola, *Mantova. Collezioni e collezionisti di oggetti sontuari in pietre dure. Tra la corte e i cortigiani (XVI-XVII sec.): alcune riflessioni*, in *Il Seicento allo specchio. Le forme del potere nell'Italia spagnola: uomini, libri, strutture*, Atti del Convegno (Somma Lombardo, 6-8 settembre 2007) a cura di Cinzia Cremonini e Elena Riva, Roma 2011

Vigo Leonardo, *Storia civile di Messina scritta da Placido Arena-Primo di Mari baronello di Montechiaro*, «Giornale di scienze lettere e arti per la Sicilia», gennaio-febbraio-marzo 1836

Viscuso Teresa, *Messa di suffragio per le anime del Purgatorio*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Catalogo della mostra [Palermo, 10 giugno-30 ottobre 1990] a cura di Maria Pia Demma, Palermo 1990

Vitella Maurizio, *Messa di S. Gregorio*, in *Le confraternite dell'Arcidiocesi di Palermo. Storia e arte*, a cura di Maria Concetta Di Natale, Palermo 1993

Zanghi Giovanni, *Interpretazione di manoscritti dei secoli XVI e XVII. Con appendice per l'estensione delle clausole ceterate*, Caltagirone 1908

Zeri Federico e Campagna Cicala Francesca (a cura di), *Messina. Museo regionale*, Palermo 1992

Zorić Viviana, *Vincenzo da Pavia e il suo tempo: un linguaggio fra tradizione e innovazione*, supplemento a «Kalós», luglio-ottobre 1999

Zuccari Alessandro e Macioce Stefania (a cura di), *Innocenzo X Pamphilj. Arte e Potere a Roma nell'Età Barocca*, Atti del Convegno (Roma, novembre 1990), Roma 1990, seconda edizione, Roma 2001

FONTI ARCHIVISTICHE
DOCUMENTI E MANOSCRITTI

Roma, Archivio Storico del Vicariato

Status Animarum San Nicola in Arcione (1636-1640), vol. 45

Registro dei matrimoni della parrocchia di San Nicola in Arcione, IV (1632-41), 1634

Status Animarum San Nicola in Arcione (1630-1635), vol. 44, 1634

Roma, Archivio di Stato

Fondo 30 Notai Capitolini, Ufficio 2, vol. 107

Roma, Archivio Storico Capitolino

Rubricella, Curia Capitolij, 1628-1631

Roma, Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca

Accademici (1633-1669), vol. 166

Libro delle Congregazioni (1634-1674), vol. 43

Libro del Camerlengo (1627-1674), vol. 42A

Roma, Archivio Segreto Vaticano

Misc. Arm. VII, 113

Roma, Archivio Doria Pamphilj

Corrispondenza n. 5 (1612)

Corrispondenza n. 16 (1623)

Corrispondenza n. 24 (1623)

Famiglia (lettere), 1629-1670, Scaff. 91, b. 50

Manoscritto Nicoletti s.c.

Roma, Archivio dell'arciconfraternita di S. Maria Odigitria dei Siciliani

Verbali di congregazioni (1639), B.4

Verbali di congregazioni (1637), B.4

Messina, Archivio di Stato

F.N. 131, notaio Paolino

CC.RR.SS.53

A.P. 18 Archivio Di Giovanni Zappata (1549-1731)

Messina, Archivio Parrocchiale di San Luca Evangelista

Liber Baptizatorum (1572-1596), vol. 1

Liber Defunctorum (1585-1601), vol. 1

Messina, Archivio Parrocchiale di San Giuliano Vescovo

Liber Matrimoniorum (1591-1603), busta 10

Liber Matrimoniorum (1604-1642), busta 10

Messina, Archivio Parrocchiale di San Leonardo

Liber Baptizatorum (1604-1642), busta 2

Liber Matrimoniorum (1615-1639), busta 14

Messina, Archivio del Capitolo della Cattedrale

Fondo Maramma, *Scritture*, fascicolo 1682-1706

Messina, Archivio Museo Regionale

Contenitore n. 4, *Inventari dipinti – Elenchi arredi sacri e preziosi recuperati o devoluti*, fascicolo n.

6 [ms. dopo il 1908]

Messina, Biblioteca Regionale Universitaria Giacomo Longo

F.N. 28

F.N. 286