UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE

DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI SUL PATRIMONIO CULTURALE

XXX CICLO

Salvatore Pistone Nascone

Agostino Scilla.
Percorso artistico e contesti

TESI DI DOTTORATO

Coordinatore: Chiar.mo Prof.ssa Grazia Pulvirenti

Tutor: Chiar.mo Prof.ssa Barbara Mancuso

ANNO ACCADEMICO 2016-2017

SOMMARIO

TOMO I

I. Premessa 4

II. Ringraziamenti 7

III. Agostino Scilla tra letteratura artistica e storiografia 8

IV. 1 Spigolature erudite nella Messina del Settecento: Susinno per la biografia del «pittore, filosofo messinese» 89

V. La formazione presso Barbalonga e la ricerca di un equilibrio tra disegno e colore in Agostino Scilla 95

VI. La formazione presso la bottega di Sacchi 143

VII. 1654 ovvero una committenza gesuitica 173

VIII. Scilla a Siracusa: una "particolare" committenza 178

VIII.1 L'Immacolata siracusana 192

IX. Per il gusto collezionistico di una quadreria: Agostino Scilla e don Antonio Ruffo 196

X. Alla ricerca di un percorso di genere 229

X.1 Su due piccole tele di Bucarest attribuite a Scilla 235

XI. Sui due dipinti in collezione Gallo e alcune considerazioni sul riberismo in Agostino Scilla 237

XII. Alcune considerazioni su dipinti inediti palermitani 251

XIII. «Aver'occhio a proposito per giudicare le cose»: naturalismo e classicismo a confronto 254

XIV. Gli anni Settanta tra scienza, arte ed un'attività inedita di Agostino Scilla 267

XV. «fu stimato da vari principi, così secolari com'ecclesiastici»: per una committenza di Agostino Scilla 279

XVI. Alcuni spunti sul collezionismo messinese 308

TOMO II

SCHEDE DI CATALOGO

TAVOLE

APPENDICE I

APPENDICE II

SITOGRAFIA

I. Premessa

«Uno studio complessivo sullo Scilla manca».[1]

Così Stefano Bottari nel 1934 concludeva la brevissima postilla dedicata all'artista per la nuova edizione delle *Memorie de' pittori messinesi* di Gaetano Grano, pubblicate già nel 1792 a Napoli da Jacob Hackert.

Neppure la pubblicazione nel 1960 di Valentino Martinelli del manoscritto de *Le vite de' pittori messinesi*[2] di Francesco Susinno, oggi a Basilea, servì a scuotere gli studi dall'incredibile silenzio e torpore del dopoguerra. Già Roma Currò però nel 1958 pubblicava un interessantissimo e ben fatto saggio su Barbalonga, maestro di Scilla, basandosi solamente su quanto riferito da Hackert[3] e da Grosso Cacopardo.[4]

Bisognerà attendere quasi vent'anni affinché lo stesso Valentino Martinelli pubblichi il primo contributo riguardante il «pittore, filosofo messinese».[5] Il piccolo saggio, pionierisitco ma quanto mai incompleto, iniziava a dare, però, i primi frutti: nei due anni successivi Elvira Natoli pubblicava, seppur con qualche imprecisione, due saggi che iniziavano a far luce sull'attività artistica e scientifica di Agostino.

Lentamente, grazie a vari contributi e al tentativo più che coraggioso di Luigi Hyerace, ad oggi lo studioso più eminente di Scilla, di una prima catalogazione dell'opera pittorica dell'artista messinese,[6] la produzione artistica e scientifica del Maestro ha iniziato ad essere ampiamente studiata, grazie anche al ritrovamento di tele, documenti e notizie inedite: dagli studi sulle incisioni di Piero Santi Bartoli delle tavole de *La vana speculazione disingannata dal senso* da parte di Veronica Carpita,[7] alle nature morte rintracciate da Miriam Di Penta;[8] dai contributi ancora di Luigi Hyerace[9] ai quattro ovati (ri)scoperti da Arabella Cifani e Franco Monetti a Torino.[10] Senza dimenticare le recentissime ricerche riguardanti lo Scilla scienziato e

---

1 Stefano Bottari, *Memorie dei pittori messinesi di F. Hackert e G. Grano*, in «Archivio storico messinese», 28-35, 1934, p. 52.

2 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960.

3 Cfr. Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000.

4 Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972. Cfr. anche Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum Gymnasium», 1, 1958, pp. 1-66.

5 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234; Valentino Martinelli, *Agostino Scilla, pittore e scrittore messinese, esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, V, A. Giuffrè Editore, Milano 1978, pp. 596-612.

6 Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001 e bibliografia precedente.

7 Cfr. Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670; Veronica Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700) e Pietro Santi Bartoli (1635-1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, in «Rendiconti / Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 17, 2006, 3, pp. 307-384.

8 Cfr. Miriam Di Penta, *Agostino Scilla pittore di natura morta: appunti per un catalogo*, in «Paragone», 59, 2008, 81, pp. 62-71.

9 Cfr. Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168; Luigi Hyerace, *Un nuovo "filosofo di Agostino Scilla*, in «Archivio storico messinese», 91-92, 2010/2011, pp. 451-455.

10 Cfr. Arabella Cifani, Franco Monetti, *Quattro dipinti inediti di Agostino Scilla a palazzo Graneri a Torino*, in «Paragone», LXVI, 747, 2012, pp. 42-47.

paleontologo di Italo Di Geronimo[11] e Floriana Giallombardo[12] la quale, finalmente, renderà noto il manoscritto, rintracciato già nel 2001 da Luigi Hyerace e Sebastiano Di Bella ma mai pubblicato,[13] dell'opera inedita sulle «cento città di Sicilia antiche coll'autorità delle medaglie»[14] dell'artista messinese.
Nonostante i vari e recenti contributi tanto ancora vi è da comprendere del percorso artistico e filosofico del «pittore, filosofo messinese».
Oltre la pubblicazione di un'aggiornata e possente monografia, si rende sempre più necessaria una mostra monografica su Agostino, possibilmente organizzata nell'ex Filanda del Museo regionale di Messina. Quest'ultimo, aprendo finalmente le porte della nuova sede nel 2017, dopo svariati decenni, mostra, seppur con qualche giustificata assenza, quanti tesori di arte messinese esso contenga, permettendo così di comprendere cosa abbia significato a livello artistico e più generalmente culturale Messina tra XV e XVII secolo.
La monografica sull'artista permetterebbe anche di far ancor più chiarezza su certi anni tutt'oggi bui di Agostino, rivedendo finalmente insieme le scene bibliche dei depositi del Museo, le tele provenienti da Santa Chiara e quella di Basicò e accostarle a quanto di meglio la produzione pittorica del periodo sullo Stretto offrisse, da Quagliata a Suppa, da Fulco a Rossi, da Marolì a Onofrio Gabrieli. E gioverebbe non poco ammirare *in presenza* le tele, tutte gravitate sul mercato antiquariale, dei filosofi e «teste di vecchioni»,[15] nonché le opere giovanili (e in parte di bottega), quali le due *Storie di Agar*, e degli ultimi anni, come *Il Sacrificio di Polissena* oggi in collezione privata americana.
Il presente lavoro, assolutamente non conclusivo, ha preso le mosse dalla tesi magistrale in Storia della critica d'arte di cui è state relatrice la professoressa Barbara Mancuso su *La vita di «Agostino Scilla pittore, filosofo messinese» ne «Le vite de' pittori messinesi» di Francesco Susinno*, riprendendo da quest'ultimo lavoro proprio la volontà di comprendere chi fosse l'artista messinese per l'autore delle biografie del 1724, cosa rappresentasse e soprattutto da dove ricavasse le notizie, a volte così dettagliate, su Scilla.
Si è anzitutto proposta una lettura comparata dei testi di letteratura e storiografia artistica tra Settecento e Ottocento, cercando di comprendere quanto di originale vi fosse nelle biografie e nelle notizie fornite da ciascun autore e quale sia stata la fonte o le fonti da ciascuno utilizzata.

---

11 Cfr. Italo Di Geronimo, *Agostino Scilla paleontologo. Fossi e Filosofie tra '600 e '700*, edizioni della Società Messinese di Storia Patria, Messina 2014.
12 Cfr. Floriana Giallombardo, *La collezione Scilla presso il Sedgwick Museum of Earth Sciences. Pratiche di visualizzazione dal XVII al XXI secolo*, in «Carte Semiotiche», 2014, pp. 86-103; Floriana Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700) e la cultura visuale della historia, fra antiquaria e storia naturale*, Tesi di dottorato in Studi Culturali Europei/ Europäische Kulturstudien, Dipartimento Cultura e Società, XXV ciclo, Università degli Studi di Palermo, tutor: prof. Michele Cometa, 2016.
13 Cfr. Sebastiano Di Bella, *Agostino Scilla collezionista: la raccolta di fossili*, in *Wunderkammern siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, 04-11-2001 – 31-03-2002, Electa, Napoli 2001, pp. 61-66; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla collezionista: le raccolte di monete, medaglie, disegni e anticaglie*, in *Wunderkammern siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, 04-11-2001 – 31-03-2002, Electa, Napoli 2001, pp. 55-60.
14 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 241.
15 *Ivi*, p. 236.

Si è cercato poi di offrire una lettura della carriera artistica di Scilla, insieme cronologica e tematica. I capitoli sulla formazione presso Antonino Barbalonga e Andrea Sacchi sono stati anche il pretesto per inquadrare la produzione artistica di Agostino per gran parte della sua vita, rintracciando elementi e stilemi comuni che Scilla, «vero Proteo della pittura»,[16] ha costantemente riutilizzato e reinterpretato da vero maestro del Seicento. Il capitolo sulla collezione Gallo è servito così anche per una meditazione sul problema del tanto elogiato riberismo in Scilla: si è tentato di offrire una lettura *altra*, che rendesse conto il più possibile di una cultura classicista ma anche naturalista-meridionale, siciliana e romana, capace di guardare alla novità artistiche messinesi, isolane e più generalmente continentali dell'epoca.

Tra dipinti ritrovati (e tuttora in fase di studio), alcuni di non sicura autografia e altri di impossibile attribuzione all'artista messinese, si sono gettate le basi per continuare il percorso di ricerca, spingendosi *oltre*, prendendo spunto anche dalla ancora non completamente studiata galleria di don Antonio Ruffo, centro nevralgico di cultura artistica e produzione attiva della Messina del Seicento. Si è tentato di far coincidere anzitutto un momento storico con la ricerca di un preciso gusto collezionistico, incredibilmente aperto a novità assolute e di straordinaria originalità, come gli acquisti delle tele di Rembrandt, o la commissione di opere afferenti la corrente classicista bolognese-romana tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo XVII.

Tramite un'attenta analisi storiografica si è tentato di risolvere alcuni problemi inerenti la lettura e l'interpretazione dell'artista Scilla da parte dei suoi biografi messinesi, isolani e romani. Inoltre, grazie ad alcune opere ritrovate, si è cercato di offrire un ulteriore spaccato storico, artistico e culturale della figura di Scilla, inserendo il «pittore, filosofo messinese» nel contesto in cui è vissuto e in cui ha operato.

Non si è mai però cercato di distogliere lo sguardo dal vero obiettivo della ricerca, Agostino Scilla, inquadrando l'artista in un contesto estremamente variegato e composito che fa veramente fatica ad essere del tutto padroneggiato, rischiando spesso di perdersi nei meandri più oscuri di una ricerca infinita e nella preoccupazione costante di non raggiungere e centrare l'obiettivo.

Forse è proprio questo ciò che Susinno voleva trasmettere al suo lettore sul «pittore, filosofo messinese»: «cinico e cagnesco a bastanza, quando l'opportunità lo richiedea, a far sentire del suo nome i latrati, non lasciossi giammai addentare».[17] La bellezza e, al contempo, la maledizione di ogni ricerca.

[16] *Ivi*, p. 234.
[17] *Ivi*, p. 236.

II. Ringraziamenti

A Barbara Mancuso, Maestro da cui ho imparato tanto, sempre pronta a ricondurmi nella vera Storia dell'arte *quando sogno dietro a frasi di canzoni, dietro a libri e ad aquiloni.*

A Valter Pinto, per avermi insegnato la semplicità di Ockham, il *libeccio di una domanda* e il *dubbio eterno.*

Al dott. Agostino Giuliano per l'immensa disponibilità, gentilezza e professionalità.

Alla dott.ssa Donatella Spagnolo, al direttore, ai funzionari e a tutto il personale del Museo regionale di Messina; alla dott.ssa Evelina De Castro, al dott. Salvatore Pagano e al direttore del Museo regionale di Palazzo Abatellis: competenti e pazienti anche di fronte a richieste tanto urgenti quanto asfissianti.

Al dott. Gioacchino Barbera, entusiasta e disponibile verso i giovani ricercatori.

Al dott.ssa Cosmin Ungureanu del Museo nazionale di Bucarest, alla dott.ssa Sandra Ravituso e ai funzionari del Museo archeologico Salinas di Palermo perché ancora oggi è possibile conciliare curiosità e preparazione.

Al prof. Luigi Hyerace, per la sua disponbilità, cortesia e discussioni stimolanti sul «pittore, filosofo messinese».

Alla prof.ssa Claudia Guastella per la gentilezza dimostrata, a don Domenico Massimino della chiesa di Santa Maria di Randazzo e a Giovanni Minuto della biblioteca di Storia dell'arte dell'Università di Catania.

A Enrico Gullo per le stimolanti discussioni (e relativi spunti) sull'amico Scilla e a Tommaso Pasquali per preziose segnalazioni e consigli.

A Giuseppe Fiaccola e a Teresa Russo, per i preziosi aiuti durante i tre anni di ricerca.

A quegli entusiasti storici dell'arte "lombardi" Lorenzo, Federico ed Elisa: per le nostre gite fuori porta, consigli, segnalazioni e ripetute ed immediate risposte ad infinite domande d'aiuto.

A Francesco e Daniele, fratelli più che amici.

Ai pazienti amici di Agira perché sempre presenti nei momenti in cui era necessario.

A mia zia che ha reso e continua a rendere possibile la mia attività di ricerca e a mia nonna che ha smesso di esistere ma non di essere.

A mia sorella affinché non smetta mai di ricercare i suoi sogni, le sue volontà, le sue mete.

Ai miei genitori per la forza, il coraggio, la rabbia, il dolore e per i loro immancabili sacrifici. A loro, come sempre, devo tutto e troppo.

A Sandra, ricercatrice nata, alla ricerca di certezze, compagna di vita alla quale dono questa *noia già usata.*

«Per ciò, forse – poiché anche il sentimento in arte è affare di educazione e di intelletto –
è meglio condurre alla spontaneità di questo riconoscimento,
attraverso preparazioni mediate; attraverso nessi storici secondari, pure esistenti
e che meglio servano a specificare, a controllare, a guidare»
Roberto Longhi, 1916

III. Agostino Scilla tra letteratura artistica e storiografia

Il 1960 può essere annoverato a buon diritto come lo spartiacque per l'arte e la storiografia messinesi. In tale data Valentino Martinelli pubblica, per la prima volta, le ormai note *Vite de' pittori messinesi* di Francesco Susinno,[18] delle quali, ormai da poco meno di due secoli si erano perse quasi totalmente le tracce. Chiunque, prima di allora, avesse voluto intraprendere uno studio sull'arte dello Stretto, si sarebbe servito di due opere memorialistiche successive:[19] le *Memorie de' pittori messinesi* che Jakob Philipp Hackert stampò nel 1792 con il permesso di «un amico dotto e intelligente nelle belle Arti, e naturale di quella città», Gaetano Grano, vero ideatore delle biografie, il quale non vuol «far palese il suo nome»,[20] e quelle pubblicate nel 1821, presso la tipografia di Giuseppe Pappalardo, da Giuseppe Grosso Cacopardo, il quale aggiunge al titolo di Hackert e Grano gli *esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX*.[21] Le biografie di Cacopardo devono molto a quelle di Grano:[22] lo stesso storiografo ottocentesco nelle sue note al testo inserisce costantemente il riferimento ai due scritti dai quali ha ripreso gran parte delle notizie sui pittori messinesi:[23] le *Memorie*, appunto, del 1792 e gli *Annali della città di Messina* di Caio Domenico

[18] Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960.

[19] Cfr. Francesca Campagna Cicala nella presentazione all'edizione delle *Memorie* di Hackert-Grano del 2000. Cfr. Jacob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 5.

[20] *Ivi*, pp. 33-34.

[21] Grosso Cacopardo, il quale, non menzionando mai il nome di Grano, riconduce al dotto amico messinese le notizie riportate da Hackert, evidenziando i «molti errori» di attribuzione compiuti da quest'ultimo e, «quel che più importa», dimenticando numerosi artisti anche «de' più classici». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. XXXIV.

[22] «Altro non ho fatto relativamente ad alcuni, che trascrivere le sue parole, non essendovi né che supplire, né che correggervi». *Ibidem*. Cfr. anche Francesca Campagna Cicala, *Presentazione*, in Filippo Hackert, Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 5.
Tra il 1994 e il 2007 Giovanni Molonia ha curato una riedizione, a cura della Società messinese di storia patria, di tutti gli scritti di Cacopardo, suddivisi in due volumi, *Scritti minori* e *Scritti maggiori*. In quest'ultimo si ritrovano le *Memorie de' pittori messinesi* del 1821. Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], riedito in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007, pp.
Per una mera questione di comodità qui si farà riferimento all'edizione anastatica Forni del 1978.
Sui rapporti tra Grosso Cacopardo e Gaetano Grano, testimoniatici da alcune lettere manoscritte del palermitano Lazzaro Di Giovanni, conservate presso la Biblioteca regionale di Messina cfr. Giovanni Molonia, *Premessa*, in Filippo Hackert, Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 27.

[23] Denunciando molto presto il suo intento di volersi occupare di pittura, «quella che fra le arti sorelle più parla agli occhi, ed al cuore e che per mezzo di contorni e di tinte, non solo gli oggetti, ma può renderci eziandio palesi gli interni sentimenti dell'animo». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. XXIII.

Gallo, altro testo di straordinaria importanza per comprendere ed indagare la storia (ed in questo caso non solamente artistica) della città sullo Stretto.

Nessuno, o quasi,[24] si domandava che fine avesse fatto il manoscritto, già ricordato, di Francesco Susinno sulle vite dei pittori messinesi, consultato e ripreso abbondantemente da Caio Domenico.

Il biografo settecentesco, ricordato anche da Grosso Cacopardo come «pittore, ed assai intelligente», aveva lasciato manoscritta una *storia* (così la definisce già l'erudito ottocentesco)[25] che nessuno «si prese la cura di pubblicarla», aggiungendo di non sapere «se più oggi esiste». A scanso di equivoci, Cacopardo aggiunge che Caio Domenico Gallo «avendolo sotto gli occhi ne fece spessissimo uso».[26]

Le poche notizie fornite da Gallo verranno riportate da Valentino Martinelli nell'introduzione a *Le vite de' pittori messinesi*: ricordando le varie tracce, non così malcelate in realtà, del manoscritto di Susinno, disseminate negli *Annali della città di Messina*, lo studioso pubblica la prima, e sinora unica, edizione delle biografie di Francesco Susinno ritrovate a Basilea, dove tutt'oggi si conservano presso il Kupferstichkabinett del Kunstmuseum.[27]

Se Grosso Cacopardo, come da lui stesso affermato, non ha mai consultato il manoscritto di Susinno, ad esso si è sicuramente ispirato, molto probabilmente tramite le notizie fornite da Gallo e da monsignor Grano:[28] non soltanto per la preferenza, nella trattazione delle biografie, per la pittura e i pittori,

---

[24] Ancora nel 1836 l'abate Bertini ricordava il manoscritto di Francesco Susinno, «bravo pittore» e «scrittore messinese». Giuseppe Bertini, *Estratti di varii autori intorno alla storia letteraria, e delle belle arti della Sicilia*, III, ms. conservato presso la Biblioteca Comunale di Palermo, ff. 119, 346.

[25] In realtà già Susinno nell'antiporta del manoscritto riporta la parola «Istoria», già notata da Valentino Martinelli, il quale però afferma che il biografo settecentesco, per «atto di modestia» e di omologazione ad «una sicura tradizione storiografica», abbia abbandonato la dicitura di più ampio respiro, qualche decennio dopo utilizzata da Luigi Lanzi. Cfr. Valentino Martinelli, *Introduzione*, in Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. XXXV. Grosso Cacopardo

[26] *Ivi*, p. XXXIII. Risulta abbastanza problematico quanto riportato sull'opera di Susinno da Grosso Cacopardo, il quale afferma: «*quel che di essa ci è noto è appoggiato a quanto riferisce il Gallo* ne' suoi Annali». Il corsivo è di chi scrive.

[27] In realtà non sono pochi gli errori riportati da Valentino Martinelli, nella sua introduzione, sulle vicende collezionistiche del manoscritto, oggi a Basilea, del biografo messinese. Cfr. Sandra Condorelli, *"Spiritoso pittore". Gli "Antonelli" messinesi di Francesco Susinno*, tesi di laure magistrale in Storia dell'arte moderna, tutor: Valter Pinto, Università degli studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Corso di laurea magistrale in Storia dell'arte e beni culturali, Anno Accademico 2016-2017.

Sull'esistenza di un secondo manoscritto si rinvia alla già ricordata introduzione alle *Vite* di Susinno a cura di Martinelli, in Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. XV-XXI.

Nel 2010, nell'introduzione alla biografia di Caravaggio di Francesco Susinno, Francesca Valdinoci segnala la presenza di un altro, seppur frammentario, manoscritto del biografo settecentesco nella biblioteca di San Gennaro a Napoli, riferendosi con molta probabilità alla biblioteca dell'archivio di San Gennaro. Cfr. Francesca Valdinoci, *Francesco Susinno*, in *Vite di Caravaggio*, a cura di Francesca Valdinoci, Casadeilibri editore, Padova 2010, p. 148.

Sulla reale esistenza di un ipotetico manoscritto del biografo settecentesco, diverso da quello conservato a Basilea, recentemente Barbara Mancuso ha preferito, per motivi legati all'assenza del manoscritto stesso, evitare supposizioni, insistendo però sulla presenza, in quello conservato nel museo svizzero, dell'approvazione per la stampa, la quale «farebbe dubitare che il manoscritto Foti fosse cosa diversa da quello di Basilea, come ha proposto, alla luce di una serie di corrette osservazioni, Valentino Martinelli, che conclude ritenendo il volume di Basilea il testo definitivo proprio per la presenza dell'*imprimatur*». Barbara Mancuso, *Scrivere di marmi. La scultura del Rinascimento nelle fonti siciliane*, Magika, Messina 2017, pp. 57-58, note 210-211 e relativa bibliografia.

[28] Bertini, nella seconda parte della sua recensione alla *Memorie* di Cacopardo, afferma che, nonostante lo storico ottocentesco «gli dia lode di accurato scrittore [al Gallo], ha però la buona fede di confutarlo quantunque volta per pregiudizio, o per inavvertenza lo trovi lontano dal vero». Giuseppe Bertini, *Memorie de' pittori messinesi. Sei lettere mss. di Grosso Cacopardo*, in «Giornale di scienze, letteratura ed arti per la Sicilia», IV, 10, 1823, p. 94. Il corsivo è di chi scrive.

Cacopardo suddivide la pittura messinese tramite una precisa periodizzazione, la quale deve molto a Gaetano Grano, il quale già asseriva che la pittura messinese poteva dividersi in tre classi: «ne' Pittori anteriori a Polidoro; nella scuola di questo Pittore;

nonostante Caio Domenico riferisse di «vita dei Pittori, Scultori ed Architetti Messinesi» e realmente presenti nelle biografie di Susinno (si pensi ad Antonello Gagini, Rinaldo Bonanno e Andrea Calamech, Simone Gullì, Vincenzo Tudisco, tutti architetti e scultori,[29] a cui vanno ad aggiungersi esimi pittori messinesi come Giovanni Quagliata e Andrea Suppa, questi ultimi ricordati anche come architetti), ma soprattutto per il ritorno ai medaglioni biografici degli artisti, dei quali Susinno inserisce i ritratti di alcuni pittori, molto probabilmente quelli più funzionali alla sua idea di storia pittorica messinese, a differenza di Grosso Cacopardo che, a fronte dei venti ritratti presenti nella sue *Memorie*, ne presenta ben otto in più. Ciò che colpisce nelle *Memorie* dell'erudito ottocentesco non è tanto il numero, giustificabile in parte con un ventaglio maggiore di artisti, includendo i pittori settecenteschi che in Susinno non apparivano per ovvi motivi cronologici (ossia Paolo Filocamo, Litterio e Giuseppe Paladino), ma chi venga ad essere insignito dall'onore di avere un ritratto. Dei venti disegnati da Susinno dodici sono riproposti anche da Grosso Cacopardo. Ovviamente si tratta di disegni o, nel caso del biografo ottocentesco, sarebbe meglio parlare anche di incisioni e stampe,[30] completamente diverse tra loro, non solo nello stile ma anche nell'iconografia. Sintomo anzitutto di una fonte diversa utilizzata dai due storiografi: basti confrontare i due ritratti di Antonello da Messina o, almeno apparentemente, quello di Agostino Scilla per comprendere come i due biografi, a distanza di circa un secolo, non solo presentano gli artisti in un periodo diverso della loro vita, come ben ravvisabile dall'iconografia, ma concepiscono l'impostazione dei disegni in maniera diversa, appurando che quelli ottocenteschi rappresentano più mezze figure che veri e propri ritratti.

L'oggettiva qualità dei disegni del biografo Susinno, i quali meriterebbero uno studio più approfondito vista la poca omogeneità a livello stilistico dei vari medaglioni, elemento che insospettisce non poco e che pone qualche interrogativo sull'attività pittorica del sacerdote messinese, si contrappone alla poca qualità di quelli inseriti nelle *Memorie* del 1821, disegnati dagli artisti Subba e Beaumont e incise da Antonino e Marcellino Minasi e da Luigi Guerrera,[31] di cui venne già notata la poca qualità, sin dalla loro prima edizione, da Marianna Candidi Dionigi, figlia di Maddalena Scilla, a sua volta nipote di Agostino, con cui Cacopardo intratteneva scambi epistolari con il fine di avere qualche notizia in più rispetto alla

ne' Pittori posteriori a questa scuola». Grosso Cacopardo, invece, divide l'arte sullo Stretto in quattro epoche: «Epoca I: *Gli Antichi*»; «Epoca II: *Polidoro Caldara da Caravaggio. Suoi discepoli, ed imitatori*»; «Epoca III: *Comandé, Catalamo, Rodriguez, Barbalonga, Scilla, loro allievi, ed altri insigni pittori di quest'epoca*»; «Epoca IV: *Gli scolari dello Scilla, di Maratta, di Conca ed altri illustri pittori di quest'epoca*». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, pp. 1, 39, 91, 187.

[29] Sugli scultori del Rinascimento messinese trattati da Susinno cfr. Barbara Mancuso, *Scrivere di marmi. La scultura del Rinascimento nelle fonti siciliane*, Magika, Messina 1017, pp. 57-65.

[30] Gli incisori non poco hanno rovinato i ritratti eseguiti da Beaumont e Letterio Subba, come già notato nel 1822 da Marianna Candidi Dionigi in una lettera allo stesso Grosso Cacopardo e, ribadito, anche da La Corte Cailler. Cfr. note successive.

[31] Già segnalati da Gaetano La Corte Cailler in Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 20, nota 2.

biografie di Grano, edite da Hackert.[32] E, in verità, se la biografia di Scilla del 1821 mantiene pressoché intatta la struttura e impostazione della vita pubblicata da Hackert, non si può dire che Cacopardo non abbia aggiunto elementi volti a fornirci qualche notizia in più sulla vita e opere di Agostino. Se Grosso Cacopardo, come da lui stesso fatto intendere, non ha avuto modo di consultare il manoscritto di Francesco Susinno, nonostante lo ricordi come perduto,[33] nell'impostazione delle sue *Memorie* ricalca il modello di Grano ma, come avviene nella biografia dedicata a Scilla, sembra soffermarsi e dilungarsi su alcuni passi della vita del «pittore, filosofo messinese» proprio come fa l'autore del manoscritto del 1724. Si confronti l'attenzione posta sul *Sant'Ilarione* di Agostino in Susinno: «il volere a sufficienza ridire di questa pittura l'eminenza, mancherebbe la lena a chiunque il pretendesse».[34] A tale affermazione fa da contraltare quella di Grosso Cacopardo: «conobbe egli colla sua penetrazione l'eccellenza di tal quadro dipinto più colla filosofia, che colla mano».[35]

L'attenzione allo Scilla filosofo, non solo da un punto di vista scientifico-paleontologico, seguace delle teorie borelliane e malpighiane, ma anche «del suo filosofico ed erudito pennello» è un concetto già esternato da Susinno e che pare essersi sedimentato nella ormai dilaniata città sullo Stretto.[36] Così come

---

[32] Marianna si lamentava dell'incisore il quale, nei medaglioni di Grosso Cacopardo, adoperava «il chiaroscuro» nei contorni rovinando «i ritratti della sua belle ed interessantissima opera». *Ibidem*. Sulle notizie fornite dalla discendente di Agostino a Grosso Cacopardo, sulla vita del suo avo, si confronti la lettera del 9 giugno 1822 in *Ivi*, p. 21.
Nel 1825 Agostino Gallo, in una lettera allo «stimatissimo amico» Grosso Cacopardo, ringraziandolo «per li graziosi ritrattini di cotesti Maestri dipintori Messinesi», precisa «che se fossero stati incisi esattamente, e con bono bulino, avrebbero decorato l'opera vostra». Anna Maria Sgrò, a cura di, *Lettere a Giuseppe Grosso Cacopardo*, Soprintendenza beni culturali e ambientali, Messina 2001, p. 182.
Nel 1823 Giuseppe Bertini definiva i ritratti all'interno dei medaglioni delle *Memorie* come «brutti ceffi, […] visi storti e disperate fisionomie, atte soltanto a far paura ai bamboli». Giuseppe Bertini, *Estratti di opere di autori siciliani*, in «Giornale di scienze, letteratura ed arti per la Sicilia», II, 1823, pp. 191-192. Cfr. anche Maria Pia Pavone Alajmo, *Storiografia artistica a Messina nell'Ottocento: Carmelo La Farina, Giuseppe Grosso Cacopardo, Carlo Falconieri e Giuseppe La Farina*, in «Archivio storico messinese», 52, 1988, p. 45. 23-60.
[33] Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. XXXIV.
[34] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 238.
[35] Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 140.
[36] Come già ricordato nella sua introduzione alle *Memorie* del 1821, Grosso Cacopardo riconduceva il motivo della decadenza messinese a cinque cause fondamentali: la dimora dei francesi dal 1674 al 1678; il ritorno degli Spagnoli, i quali, tornati vittoriosi dalla rivolta messinese nel 1678, punirono la città sullo Stretto per la sua infedeltà portando in Spagna non poche opere (tra le quali alcune tele di Barbalonga e Scilla); la peste del 1743, la quale comportò l'arrivo di «avidi incettatori i quali a vilissimo prezzo comprarono de' capi d'opera ormai caduti in mano di persone ignoranti»; il terremoto del 1783, con conseguente e ulteriore presenza di «rivenditori» approfittatori»; la guerra e la presenza delle truppe inglesi che comportarono l'ulteriore alienazione «a vile prezzo» di «non pochi superbi quadri». *Ivi*, pp. XXXI-XXXII; cfr. anche Sebastiano Di Bella, *Ancora sul collezionismo a Messina*, in «Archivio storico messinese», 91/92, 2010-2011, p. 67 e bibliografia precedente.
Già Gaetano Grano segnalava gli stessi motivi della decadenza mamertina nelle sue *Memorie* edite da Hackert. Cfr. Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di G. Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, pp. 36-37.
Anche Rosario Gregorio rileva le «tante disgrazie» patite dai messinesi e dalla loro arte, la quale «fu tenuta in altissima stima». Rosario Gregorio, *Discorsi intorno alla Sicilia di Rosario Gregorio*, II, Presso la Reale Stamperia, Palermo 1831, p. 137.
Interessante, pur nella consapevolezza della sua faziosità e campanilismo, il giudizio di Vincenzo Emanuele Sergio, palermitano, il quale riporta lo stato di decadenza della città sullo Stretto ancor prima del terremoto del 1783: «le Arti tutte, e le fabbriche della Seta specialmente, primario sostegno di quella Popolazione, languivano per mancanza di consumo, e di spaccio. Il suo Commercio già decaduto, e negletto minacciava una estrema miseria a tutto il Regno». Vincenzo Emanuele Sergio, *Memoria per la reedificazione della città di Messina pel ristabilimento del suo Commercio, scritta da Vincenzo Emmanuele Sergio Palermitano professore di Economia Politica, Commerci, ed Agricoltura nell'Accademia de' regj Studj di Palermo; Segretario, ed archivista del*

sedimentate erano sia la notizia della collezione di monete e medaglie di Agostino, che quest'ultimo portò con sé a Roma, allestendo uno dei più interessanti gabinetti numismatici del Seicento,[37] sia la memoria di un'attività antiquaria del pittore messinese. Infatti già Hackert, nelle note alle notizie di Grano, segnala che il quadro di «Capodopera» di Agostino, il *Sant'Ilarione*, «fu la ricompensa che diede lo Scilla al Prete Rettore di S. Orsola per due rare Medaglie d'oro avute da lui in dono», ricordando lo studio, rimasto inedito, sulle *Cento città della Sicilia descritte colle Medaglie.*[38] La notizia di Hackert si trova già in Susinno, il quale racconta «ch'essendo egli [Scilla] vago di medaglie antiche ed avendo il cappellano della chiesa sudetta di S. Orsola due antiche medaglie in oro e rarissime […] non trascurò farne l'acquisto, ma invano». Finché l'ecclesiastico «gliene fe' libero dono» e Agostino, «per corrispondere […] ad una liberalità così obbligante» gli donò il dipinto.[39]

Appena qualche foglio dopo, Susinno ricorderà che «coll'occasione della guerra di Messina non venne alla luce un'opera sua eruditissima», ossia le *Cento città*, a cui seguiranno due affermazioni, dello stesso Susinno, che appaiono abbastanza contrastanti. Riferendosi al manoscritto prima afferma «che in que' tempi [ossia alla fine della rivolta antispagnola del 1678, *n. d. a.*] per la sua fuga smarrironsi», a cui segue la notizia che lo scritto «è appresso degli eredi suoi in Roma».[40] Grosso Cacopardo nel 1821 riporta che lo studio inedito sulle medaglie di Scilla, «ove si vedeano una quantità di medaglie da lui medesimo disegnate», a causa della rivolta antispagnola «andò a male», insieme alla «sua raccolta di preziosi disegni».[41] Ma ancora più interessante, risulta la nota apposta dallo stesso Cacopardo a quanto sinora affermato: «il libro sopracennato io ò il piacere di annunziarlo esistente: esso si possiede dalla Signora D. Marianna Candidi Dionigi romana, discendente di Agostino».[42]

Lo scambio epistolare, già accennato precedentemente, tra Grosso Cacopardo e Marianna Candidi Dionigi, pronipote, da parte di madre, del pittore messinese, è stato reso noto tra il 1899 e il 1900 da Gaetano La Corte Cailler.[43] Molto interessante, a tal proposito, è quanto affermato dalla discendente di Agostino sul figlio gesuita del pittore mamertino, Giuseppe, «valente letterato», il quale aveva stimolato la madre e lo zio (Alessandro) a recarsi a Napoli per «ricuperare le molte terre perdute ed un Palazzo della Palazzata delle quali si era impadronito il Fisco», a seguito del ritorno degli spagnoli nella città dello Stretto

Supremo Magistrato del Commercio di Sicilia; Socio Nazionale della Reale Accademia delle Scienze, e Belle Lettere di Napoli; Socio Onorario corrispondente della Reale Accademia Agraria di Firenze, ec…, con note, ed osservazioni, Palermo 1789, p. 65.

[37] Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla collezionista: le raccolte di monete, medaglie, disegni e anticaglie*, in *Wunderkammern siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, 04-11-2001 – 31-03-2002, Electa, Napoli 2001, pp. 55-60.

[38] Cfr. Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di G. Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 126, nota 94.

[39] Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 238.

[40] *Ivi*, p. 241.

[41] Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 144.

[42] *Ibidem*, nota 1.

[43] Cfr. Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900.

nel 1678. La madre e lo zio di Marianna non poterono andare ma diedero i documenti originali – proprio di questo si lamenta Candidi Dionigi, che «era troppo giovine per impedire che mandassero gli Originali stessi» – ad un Vescovo e al suo segretario, i quali si recavano a Messina ma che furono sepolti dal terribile terremoto del 1783.[44]

Giuseppe, unico figlio di Agostino ad esser rimasto in territorio messinese e, come ricordato da La Corte Cailler, «morto forse di peste in Messina nel 1743»,[45] è menzionato da Ragusa come «lectore philosophiae» del collegio gesuitico messinese.[46] Sarà Grosso Cacopardo, nella vita di Scilla, a fornire una notizia non poco interessante: nella fuga da Messina nel marzo del 1678, a causa del fallimento della rivolta antispagnola, il pittore mamertino lasciò al figlio gesuita «ciò che seco trasportar non ebbe campo, e immezzo a tanti varj oggetti vi furono delle squisite pitture fra quali *il suo ritratto*, e *molte sue opere mm: ss*, che restarono nella libreria sino all'epoca de' tremuoti del 1783 quando furono probabilmente in quel disordine involate o distrutte».[47]

Le parole di Cacopardo, ripetute anche da Gaetano La Corte Cailler,[48] fanno luce non solo sulla presenza di almeno un autoritratto (o ritratto) di Agostino a Messina ma anche sulle opere manoscritte che Scilla lasciò nella sua città nativa: già Susinno ricorda, oltre l'unica opera che il «pittore filosofo» mandò in stampa nel 1670, *La vana speculazione disingannata dal senso*, anche il già citato manoscritto sulle medaglie, ritrovato da Luigi Hyerace e Sebastiano Di Bella nel 2001, mai pubblicato e ultimamente rintracciato, in collezione privata, anche da Floriana Giallombardo[49] ed in corso di pubblicazione.

Altro manoscritto di Scilla, stranamente non ricordato dal biografo settecentesco nel 1724 - e di conseguenza nemmeno da Cajo Domenico Gallo nei suoi *Annali*, né da Hackert-Grano nel 1792 - è menzionato da Grosso Cacopardo all'interno delle sue *Memorie* del 1821, le quali ricordano un manoscritto inerente la geometria «con infinite figure tratte coll'autorità di Euclide, già in casa di Marianna Candidi Dionigi, come affermerà lei stessa nella lettera al biografo messinese dell'agosto del 1820».[50] Il manoscritto è stato rintracciato anch'esso da Hyerace e Di Bella nel 2001 ma ancora attende uno studio accurato.

---

44 Cfr. *Ivi*, pp. 7-8.

45 Lo stesso studioso messinese ricorda Giuseppe come morto di peste «con altri 72 compagni nel 1743 in Messina. *Ivi*, pp. 7, 21, note 2, 1.

46 Cfr. Girolamo Renda Ragusa, *Siciliae biblioteca recens, continens elogia siculorum ab anno 1500 ad annum 1700, distributa in centurias XX*, I, ms. conservato presso la Biblioteca Centrale Regionale di Palermo. Cfr. anche Sebastiano Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, p. 35, nota 17.

47 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 145. Il corsivo è di chi scrive.

48 Cfr. Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 7 nota 2.

49 Cfr. Floriana Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700) e la cultura visuale della historia, fra antiquaria e storia naturale*, Tesi di dottorato in Studi Culturali Europei/ Europäische Kulturstudien, Dipartimento Cultura e Società, XXV ciclo, Università degli Studi di Palermo, tutor: prof. Michele Cometa, 2016.

50 Lettera dell'agosto 1820. Cfr. Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 7.

Un ulteriore manoscritto di Scilla, il *De insectis*, in due volumi, con cui lavorerà a quattro mani con l'amico Pietro Castelli,[51] «contenea […] per classi divisi gli insetti tutti che vivono nelle campagne di Messina, quali furono disegnati, e coloriti colla più gran diligenza dallo Scilla».[52] Se, nella vita di Agostino, Francesco Susinno non menziona il manoscritto, nella vita di Giovanni Quagliata, ricordando il ritratto che quest'ultimo fece dello stesso Castelli, e menzionando Giovanni Baglione, il quale nelle sue *Vite* del 1642 traccia una biografia di Francesco, padre pittore di Pietro, lo ricorda lettore prima nell'Università di Palermo e poi in quella messinese, concludendo che «disegnava graziosamente e di un'opera sua degl'insetti, ne disegnò tutte quelle figurine dal naturale».[53] Susinno attribuisce l'opera zoologica a Pietro Castelli, riferendogli anche l'intera opera grafica.[54] Abbastanza insolito appare che il biografo messinese non sia a conoscenza dell'opera illustrata insieme al pittore Scilla e non pubblicata a causa della morte improvvisa dello scienziato e probabilmente per la mancanza di fondi, anche da parte dell'Accademia della Fucina che, proprio l'anno di morte del Castelli, si farà carico della stampa del volume *De' poeti antichi* di Leone Allacci o che due anni dopo finanzierà quello sui poeti siciliani di Giovanni Ventimiglia. Non è possibile, però, allo stato degli studi, stabilire con certezza la ragione della mancata pubblicazione del *De Insectis*, ma la superficialità con cui Susinno, nella biografia di Giovanni Quagliata, ricorda il manoscritto, molto probabilmente è dovuta alla mancata conoscenza da parte del biografo settecentesco, essendo l'opera già presso la biblioteca dei Padri gesuiti. Cajo Domenico Gallo, a tal proposito, segnalava all'interno della «Biblioteca del Collegio Primario de' Gesuiti di Messina» il trattato sugli insetti, ricordando le «infinite figure in delicatissima miniatura a colore naturale del famoso Pittore, e Filosofo Agostino Scilla», concludendo con «altre [opere] sono presso di noi».[55]

Sulla scorta di Gallo, Gaetano La Corte Cailler ricorderà i «disegni a colori» che il pittore messinese eseguì «nei due volumi in foglio dell'opera *De Insectis* di Pietro Castelli […] rimasta inedita, aggiungendo che il manoscritto si conservava nella biblioteca dei Gesuiti da dove scomparve».[56] Ulteriore traccia sul manoscritto è offerta da Jacob Hackert, il quale, in una delle sue note al lavoro di Grano[57] che lo stesso

---

[51] Morto nel 1661 lo scienziato galileiano, ci permette di stabilirne una datazione ante quem per il manoscritto. Per una biografia su Castelli cfr. Augusto De Ferrari, *Castelli, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXI, Treccani, Roma 1978, *ad vocem*.

[52] Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 144.

[53] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 196.

[54] Sull'attività di disegnatore di *cose naturali* di Pietro Castelli è lo stesso scienziato che, in una lettera inviata da Messina nel 1638 a Cassiano dal Pozzo, in merito ai sui suoi studi sull'Etna, afferma di andare «disegnando spesso li siti, e le figure del Monte», descrivendo le diverse piante. Cfr. Giacomo Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo protettore delle Belle Arti, fautore della scienza dell'antichità nel secolo decimosettimo con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere per Giacomo Lumbroso*, Stamperia Reale di G. B. Paravia e C., Torino 1875, pp. 144-145.

[55] Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina*, vol. IV, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1980, p. 54.

[56] Cfr. Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 12, nota 1.

[57] Già Luigi Lanzi, in merito alle *Memorie de' pittori messinesi*, ricordate in nota sin dall'introduzione della *Storia pittorica della Italia inferiore*, riguardante la *Scuola Napolitana*, riferisce che esse sono «ben distese da un anonimo, e dal sig. Hackert pubblicate *con qualche sua riflessione*». Probabilmente le riflessioni di Hackert si ritrovano all'interno delle note, nelle quali, ad esempio nella biografia di Scilla, ve ne sono alcune che riferiscono anche di dipinti in collezione napoletana (famiglia Cardillo) e proprio nella città partenopea Hackert visse a lungo. Cfr. Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione

pittore pubblicò come anonimo, per volere dell'ecclesiastico messinese, ricorda che «i disegni [degli insetti, *n. d. a.*] si conservano sino a quest'ultimi tempi, erano eccellentissimi». L'opera stampata nel 1792 da Hackert testimonia la presenza dei disegni, probabilmente in casa dei discendenti Scilla a Roma.

Apparentemente pare che il ritratto posto nel medaglione biografico delle *Memorie* di Grosso Cacopardo non sia l'autoritratto posto nel manoscritto delle medaglie di Agostino (e ciò troverebbe conferma anche da quant riportato da Marianna Candidi Dionigi nella sua lettera del 9 agosto 1822 al biografo ottocentesco).[58]

Alcuna notizia, però, possediamo del ritratto di Scilla conservato nella biblioteca dei gesuiti dopo l'esilio del 1678. Un ritratto che Susinno non ricorda nelle sue *Vite*, così come non ricorda alcuna biblioteca dell'ordine di Sant'Ignazio di Loyola, menzionando solo alcune opere conservate nella chiesa di San Nicola dei Gentiluomini: ciò porterebbe ad ipotizzare una limitata conoscenza dell'ordine gesuitico (e dei suoi beni) da parte del biografo settecentesco.

È però certo che nel 1890 all'interno della pinacoteca dell'antico Museo civico si conservasse un ritratto del pittore Agostino Scilla, il quale, insieme a quello di «Antonino jaci […] e di altri insigni», doveva trovare posto nelle pareti in alto di una delle sale.[59]

Anche l'artista Di Bartolo aveva realizzato una copia dal disegno che Aloisio Juvara aveva eseguito sul dipinto raffigurante Agostino presso l'Accademia di San Luca (**TAV. I**), quest'ultimo oggi unanimemente attribuito al figlio Saverio.[60] Il ritratto del Di Bartolo era stato donato dallo stesso artista alla Reale Accademia Peloritana, dove ai tempi di La Corte Cailler si conservava.[61] Il fotografo Regis «ne fece due grandi fotografie, una delle quali ha posto nella sala dei professori al R. Liceo Maurolico».[62]

Ma una traccia sul ritratto di Agostino che Cacopardo inserisce come medaglione biografico delle sue *Memorie* è forse rintracciabile in una lettera inviata da Agostino Gallo a Grosso Cacopardo il 18 marzo 1826, in cui l'erudito palermitano chiede se a Messina «esista ritratto certo del Barbalonga, del Rodriguez e dello *Scilla /Agostino*»/» e qualora vi fossero avrebbe incaricato Subba (lo stesso artista, tra l'altro, che disegnò il ritratto di Scilla che introduce la vita di Agostino del 1821 di Cacopardo) «di farne fare copia […] *della grandezza della sola testa al naturale senza mani come sono tutti gli altri della mia ricca collezione d'uomini*

a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 124, nota 91; Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di Martino Capucci, I, Sansoni editore, Firenze 1968, p. 435.

[58] La discendente scriverà di non aver spedito il ritratto di Agostino «fatta da sé stesso nel frontespizio della sua Opera manoscritta intitolata = Memorie sopra varie Medaglie delle Siciliane Città» anche perché Grosso Cacopardo «già lo ha fatto incidere […] sebbene non sia molto somigliante». Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 23.

[59] Cfr. Giuseppe Arenaprimo, *Sull'ordinamento del Museo Comunale di Messina: relazione prima. Pinacoteca*, Tipografia Filomena, Messina 1890, p. 9.

[60] Cfr. Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, p. 160 e bibliografia precedente.

[61] Non è stato possibile verificare la presenza del ritratto nella sede odierna dei Pericolanti di Messina.

[62] Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 14, nota 2.

illustri siciliani».[63] Paolo Sansone nel 1872 ricordava l'intento degli eredi di Agostino Gallo «di attuare il desidero del trapassato, cioè di far collocare tutti i quadri inclusi i tratti del'Illustri Siciliani nel R. Museo di Palermo».[64] Il ritratto di Agostino Scilla è presente nell'elenco stilato da Raymondo Granata: nella quinta stanza di casa Gallo era ricordato il ritratto di «Agostino Scilla da Messina nato il 10 Agostino 1629, m. di anni 71 nel 1700».[65]

I ritratti degli uomini illustri del collezionista sono successivamente passati, per volontà testamentaria, nella biblioteca comunale di Palermo, dove ancora oggi il ritratto di Scilla si trova (**TAV. II**). L'iconografia è molto simile a quella proposta da Susinno e del ritratto di Saverio in Accademia di San Luca. Ciò significa che alla richiesta di Agostino Gallo, Grosso Cacopardo abbia inviato un disegno diverso da quello utilizzato nel ritratto che apre la biografia del 1821 sull'artista messinese.

Sarà, in verità, lo stesso biografo a precisare «che i tre ritratti di Gio: Bernardino Rodriguez, di Agostino Scilla, ed il presente di Niccolò Vanhoubracken, originalmente esistenti in Napoli, in Roma, e Firenze, furono disegnati sopra luogo dal nostro messinese Sig. Litterio Subba, allorché trovavasi in quelle città a spese pubbliche per apprendervi la pittura».[66] La diversità del medaglione biografico del 1821 da quello presente nelle *Vite* di Susinno del 1724, in definitiva, non è addebitale ad una diversa fonte iconografica, ma soltanto alla scarsa qualità di un artista messinese (Subba) passato dall'accademia romana di San Luca a ricopiare il ritratto (di Saverio) di Agostino Scilla (**TAV. III**).

Il testo sulla vita di Agostino Scilla, inserito da Marianna Candidi Dionigi nella lettera inviata nell'agosto del 1820 a Grosso Cacopardo,[67] a noi nota grazie a La Corte Cailler,[68] dimostra tutta la sua importanza se rapportata con la biografia di Francesco Susinno.

In una lettera inviata ancora da Agostino Gallo allo storiografo ottocentesco messinese nel 1825, l'erudito palermitano comunicava che «in un manoscritto della biblioteca del Senato di Palermo trovo segnato su un certo *abate Susinno avea scritto le vite de' pittori messinesi da Antonello fino a Tancredi*; *e che forse tali vite erano estratte da un mss.o dello Scilla*. Quello si possedeva da un certo sig.r Luciano, se non fatta la mia memoria».[69]

La notizia, passata in sordina nella critica passata e moderna, è stata recentemente avvalorata da uno stralcio dell'articolo contenuto all'interno del *Giornale de' letterati per l'anno MDCCLV. Dedicato all'e.mo, e*

---

[63] Anna Maria Sgrò, a cura di, *Lettere a Giuseppe Grosso Cacopardo*, Soprintendenza beni culturali e ambientali, Messina 2001, p. 185. Il corsivo è di chi scrive.

[64] Paolo Sansone, *Biografia di Agostino Gallo per Paolo Sansone suo amico*, Tipografia Barcellona, Palermo 1872, p. 65.

[65] Gregorio Raymondo Granata*, Duecento sessanta giorni in Palermo nel 1861 Ovvero Biografia e Gabinetto scientifico-artistico dell'archeologo Agostino Gallo*, Stamperia del Commercio, Messina 1863, p. 96.

[66] Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 201, nota 4.

[67] L'erudito, nella biografia di Scilla, ringraziando Marianna Candidi Dionigi «pelle molte, ed interessanti notizia da lei cortesemente comunicatemi, e che io vado inserendo nella vita di Agostino, e di Saverio Scilla», menzionerà proprio questa lettera «quale rendo di pubblica ragione, perché piena di curiose notizie». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 144, nota 1.

[68] Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, pp. 10-17.

[69] Anna Maria Sgrò, a cura di, *Lettere a Giuseppe Grosso Cacopardo*, Soprintendenza beni culturali e ambientali, Messina 2001, pp. 182-183.

r.mo principe il signor cardinale Nerio Corsini, pubblicato da Barbara Mancuso, in cui l'autore, soffermandosi sul manoscritto di Susinno, afferma: «Mi fu detto, che per la maggior parte di questa sua Storia siasi servito di vari MSS. di Agostino Scilla, cui avrebbe fatto gran torto in non menzionarli mai».[70]

La biografia del pittore messinese che Marianna Candidi Dionigi inserisce nella lettera inviata a Grosso Cacopardo nell'estate del 1820, e che lei stessa afferma di aver «*trovate nel libro manoscritto di Agostino* il quale ha illustrato varie medaglie sicule»,[71] è per buona parte sovrapponibile a quella di Francesco Susinno del 1724.[72] La perfetta corrispondenza tra i due testi è particolarmente evidente nell'ultima parte della biografia di Agostino, quella riguardante l'ultimo e definitivo soggiorno romano.

Già però qualche notizia riguardante il soggiorno messinese è presente, in maniera quasi identica, in entrambe le biografie. Susinno riporta, infatti, che Scilla

> *fu arrollato tra gl'accademici della Fucina nella sua patria, col nome di Scolorito: ed avea per corpo della sua impresa un pane di biacca. Recitovvi molti eloquenti discorsi e composizioni poetiche.*[73]

Si confronti con quanto riportato nella lettera da Marianna:

> *fu annumerato fra gli Accademici della Fucina sotto il nome di Scolorito, ed ebbe per impresa un Pan di Biacca; vi fece molti discorsi Accademici e Composizioni Poetiche.*[74]

I due testi diventano quasi interscambiabili, però, già quando trattano dell'esilio di Agostino e la sua fuga verso Tolone:

---

[70] *Lettere famigliari di un Religioso Domenicano toccanti varie singolari Antichità, Fenomeni naturali, Vite, ed Opere di alcuni Uomini illustri del regno di Sicilia, e Malta*, in «Giornale de' letterati per l'anno MDCCLV. Dedicato all'e.mo, e r.mo principe il signor cardinale Nerio Corsini», gennaio, 1755, pp. 1-18. Cfr. anche Barbara Mancuso, *Scrivere di marmi. La scultura del Rinascimento nelle fonti siciliane*, Magika, Messina 2017, p. 57, nota 210.
L'autore dell'articolo è il domenicano padre Domenico Allegranza, autore tra l'altro degli *Opuscoli eruditi latini e italiani*, nei quali, nella sezione Physico Medica, inserisce un piccolo commento alla lettera che lo scienziato Buonamici invia ad Agostino Scilla e alla quale quest'ultimo risponde con il testo poi sviluppato e pubblicato ne *La vana speculazione disingannata dal senso*, edita da Colicchia in Napoli nel 1670. Ringrazio per la segnalazione dell'autore del *Giornale de' letterati* la dott.ssa Sandra Condorelli. Cfr. Giuseppe Allegranza, *Opuscoli eruditi latini ed italiani del P. M. Giuseppe Allegranza dell'ordine de' predicatori, bibliotecario della Regia Biblioteca di Milano, raccolti e pubblicati dal P. D. Isidoro Bianchi benedettino-camaldolense, Regio Professore di Etica nel Real Ginnasio di Cremona, colla aggiunta dell'Elogio storico del P. D. Claudio Fromond, pubbl. Professore nella Università di Pisa, scritto dal medesimo P. Bianchi*, Per Lorenzo Manini Regio Stampatore, Cremona 1781, p. 87.

[71] Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 7. Il corsivo è di chi scrive.

[72] Si ricordi che il 1724 è l'anno in cui il manoscritto è pronto per la stampa e non la data di compimento delle singole biografie, molte delle quali sono state ultimate, con molta probabilità, gli anni precedenti, compresa quella di Agostino, come si dimostrerà nei capitoli successivi.
Nel 1962 Waterhouse ricorda, forse un po' troppo velocemente che «the only one of these of any considerable note is Agostino Scilla», sottolineando le non poche informazioni che Susinno fornisce del pittore messinese. Cfr. Ellis Waterhouse, *Recensione a Le Vite de' Pittori Messinesi di Francesco Susinno*, in «The Burlington magazine», 706, 1962, p. 39.

[73] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236. Il corsivo, d'ora innanzi, è di chi scrive.

[74] Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 13.

> Nel mese di marzo del 1678, *per le sciagure della guerra* […] *giunto in Tolone* fu *richiesto da que' regi ministri a colà fermarsi con grosse esibizioni di riconoscimento*.[75]

E la biografia di Marianna:

> *in tempo della guerra* in occasione della quale l'anno *1678* partitosi da Messina al 15 *Marzo*, *andò a Tolone*, da dove ancorché istantemente *richiesto da quelli Regii Ministri di fermarsi con grosse esibizioni di riconoscimento*.[76]

Sull'arrivo a Roma, nonostante la precisione di Susinno nell'indicare persino il giorno in cui Agostino fu nominato Accademico di San Lucam presente anche nella lettera a Grosso Cacopardo inviata dalla Candidi Dionigi,[77] il biografo settecentesco riporta la «meza figura di S. Andrea apostolo, che egli regalò alla stessa accademia», oltre al suo ritratto, notizia invece non riportata da Marianna. È noto ormai come la mezza figura di cui fa dono Agostino all'Accademia di San Luca quando ne fu dichiarato accademico è in realtà un san Girolamo e il ritratto, per Susinno *autoritratto*, è opera di Saverio Scilla e, cosa ancora più importante, venne esposto in Galleria solo nel 1702, per volere del Cardinale Imperiali.[78] L'entrata in Galleria del ritratto di Saverio del padre, per Susinno «ritratto di propria mano» di Agostino, potrebbe fornire una qualche indicazione sull'effettivo soggiorno nell'Urbe da parte del biografo settecentesco. Già Martinelli aveva avanzato l'ipotesi di un soggiorno romano del sacerdote messinese nel 1700, grazie anche all'elenco che lo stesso Susinno inserisce alla fine della biografia di Scilla degli accademici di San Luca che parteciperanno ai funerali del pittore messinese, facendo «encomi de' meriti singolari d'un tal virtuoso».[79] Ma tale elenco è anche presente nella lettera inviata da Marianna Candidi Dionigi a Grosso Cacopardo:

> *Dopo lunghissima infermità munito de' SS.mi Sagramenti* passò *a miglior vita* l'*ultimo di Maggio l'anno 1700 in età d'anni 71 circa*, e *fu seppellito in S. Maria in Aquiro. Fu onorato il suo funerale dall'intervento dei qui notati Sigg. Accademici*.[80]

---

[75] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.
[76] Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 14.
[77] «ne fu dichiarato accademico di S. Luca, nel primo ottobre 1679». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.
«passò in Roma e fu dichiarato Accademico di S. Luca nel 1° di Ottobre 1679». Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 14.
[78] Cfr. Sebastiano Di Bella, Le collezioni romane di Saverio Scilla, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, p. 23. Cfr. anche Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 160, 167, nota 32 e bibliografia precedente.
In realtà il documento dell'Archivio dell'Accademia di San Luca era stato già pubblicato da Giovanni Incisa della Rocchetta nel 1979, riportando anche l'attribuzione del ritratto, avanzata da Clark, a Saverio Scilla. Cfr. Giovanni Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Tipografia Di Lauro, Roma 1979, p. 45.
[79] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 243. Cfr. anche Valentino Martinelli, *Introduzione*, in *Ivi*, pp. XXIII-XXIV.
[80] Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, pp. 16-17.

Si confronti con quanto riportato, se non pedissequamente copia, da Susinno:

> *Dopo lunghissima malattia*, *munito de' sagramenti* […] accade *il suo transito felice* nell'*ultimo giorno di maggio dell'anno santo 1700*; *in età d'anni 71 in circa* e *fu decentemente esposto nella Chiesa di S. Maria in Aquiro* detta altrimenti Santa Elisabetta nella piazza Capranica per le esequie e vi concorsero molti signori […]; *furono spezialmente onorate l'esequie coll'intervento degl'infrascritti accademici*.[81]

Inoltre, l'elenco degli accademici di San Luca che parteciparono al funerale di Scilla, è riportato anche da Caio Domenico Gallo, il quale, nonostante avesse avuto modo di visionare il manoscritto di Susinno, all'epoca presso Luciano Foti,[82] riporta nei suoi *Annali* qualche imprecisione, dovuta con molta probabilità ad una confusione di Caio Domenico nel ricopiare il manoscritto di Susinno:[83] infatti Carlo e Francesco Fontana, in Susinno presenti come consiglieri, si menzionano come rettori insieme a Lazzaro Baldi (per Gallo «Gaspare Baldi»); Giovambattista Lenardi, Giuseppe Chiari, Giuseppe Ghezzi per Caio Domenico consiglieri, da Susinno non presenti come semplici accademici, a differenza dell'ultimo, definito «secretario», ruolo che Gallo attribuisce a Lorenzo Ottoni, in Susinno invece «camerlengo» e così via.

Si confronti quanto riportato da Marianna Candidi Dionigi nell'estratto dal manoscritto che ha in casa e che invia a Grosso Cacopardo:

«Il Sig. Cav.[e] Carlo Maratti Principe dell'Accademia.

Cav. Carlo Fontana

Cav. Francesco Fontana

Lazzaro Baldi Rettore.

Giuseppe Ghessi [Ghezzi] Segretario.

Sig. Lorenzo Ottoni Camerlengo.

Pietro Lucatelli deputato della Festa di S. Martino.

Sig. Gio: Amerano.

Domenico Roberti Stimatore.

Pier Fran.[co] Garoli Custode.

Monsiuer Fran.[co] Bonavilla Stimatore.

---

[81] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 243.

[82] Valentino Martinelli, *Introduzione*, in *Ivi*, p. V e bibliografia precedente.

[83] Sul grande peso avuto dalla *Vite* di Susinno in Gallo si parlerà meglio successivamente. Qui si noti la quasi perfetta consonanza tra quanto affermato da Susinno: «*Dopo lunghissima malattia*, munito de' sagramenti […] mostrando *cristiana intrepidezza* […], accadde il suo transito felice nell'*ultimo giorno di maggio dell'anno santo 1700* […]; e fu decentemente esposto nella *Chiesa di S. Maria in Aquiro detta altrimenti Santa Elisabetta nella piazza Capranica*»; e quanto riferisce Caio Domenico: «Finalmente *dopo lunghissima* abituale *malattia*, che soffrì con *intrepidezza cristiana*, finì di vivere ai *31 maggio 1700*. Furono i suoi funerali celebrati nella *chiesa di Santa Maria in Aquiro detta Santa Elisabetta nella piazza Capranica*». *Ivi*, p. 243; Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina*, vol. IV, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1980, pp. 59-60.

Filippo Lutii Proveditore.
Giovanni B.ª Lenardi.
Giuseppe Chiari.
Ventura Lamberti.
Benedetto Luti.
Lorenzo Stelli secondo Custode.
Monsieur Feudoné stimatore della Scultura».[84]
L'elenco fornito dalla Candidi Dionigi è identico, tranne per la mancanza dell'appellativo di «consiglieri» a Carlo e Francesco Fontana e per il nome di Monsieur Feudoné, in Susinno Monsù Teodone, a quello fornito dal biografo settecentesco.
E ancora:

> Avanzatosi nell'età *menava una vita onoratissima ed alla filosofica*, era *amato dagli amici per l'ottima sua mortale mostrata negl'incommodi d'una gran famiglia, alla quale conveniva educazione* e mantenimento. *Soffrì* con generoso cuore *le disgrazie e patimenti cagionatigli* dai rumori della sua città.[85]

Così il manoscritto riportato nella lettera del 1820:

> Finalmente si invecchiò *menando una vita filosofica e onoratissima*. Fu faceto ed umano nel trattare, ed *amato* cordialmente *dagli amici per la sua ottima morale mostrata sì nell'incomodi dell'educazione, e mantenimento d'una numerosa famiglia,* come nel *soffrire costantemente le disgrazie e patimenti cagionati* dalla guerra.[86]

E ancora per Scilla e la sua attività all'interno dell'accademia di San Luca a partire dagli anni Ottanta del secolo decimosettimo, Susinno riporterà che il pittore messinese

> *eserciterà varie cariche* in S. Luca, *fra l'altre di censore in compagnia di Giovanni Maria Morandi* fiorentino: *fu per anni sette assieme con Luigi Garzi confermato stimatore pubblico per essere informatissimo delle maniere de' virtuosi passati quanto di disegni.*[87]

A cui fa da contraltare:

---

[84] Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 17.
[85] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 243.
[86] Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 16.
[87] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.

> *Esercitò molte cariche fra le altre* prima *di* esser fatto *Censore in compagnia del Sig. Gio: Maria Morandi. Fu per anni sette insieme con il Sig. Luigi Garzi confermato stimatore pubblico dell'Accademia per esser egli stato informatissimo delle maniere dei virtuosi passati* tanto in *Pittura che* in *Disegni*.[88]

La vita di Agostino Scilla di Francesco Susinno permette anche di far chiarezza sulla, ancora oggi, poco studiata ripresa da parte del biografo messinese delle fonti sulla vita dei pittori presentati nella sua *Storia pittorica*.

Le notizie dell'ultimo soggiorno romano di Agostino presentano non pochi punti in comune con la biografia di Nicola Pio, autore de *Le vite di pittori, scultori et architetti*, anch'esse manoscritte e (cosa ancora più rilevante) del 1724. Rispetto alla corposa biografia del pittore messinese presentata da Susinno, quella di Nicola Pio appare molto scarna ma densa di notizie non poco interessanti. Recentemente Veronica Carpita ha attribuito le incisioni delle tavole de *La vana speculazione* di Agostino a Pietro Santi Bartoli,[89] riprendendo la notizia proprio dalla biografia del pittore messinese di Nicola Pio: «si dilettò di osservationi filosofiche e nel 1670 diede alle stampe un discorso di corpi marittimi che pietrificati si trovano in Sicilia ed in Malta intitolato: La Vana Speculatione disingannata dal senso, libro in quarto, *figurato con trenta rami di Pietro Santi Bartoli*».[90] La notizia, inedita nella storiografia tra Sei e Ottocento,[91] ha permesso di fare luce sulle fitte relazioni che Agostino, ancor prima del suo ultimo e definitivo soggiorno romano, intratteneva con pittori, eruditi ed antiquari dell'Urbe e non solo.[92]

---

[88] Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 15.

[89] Cfr. Veronica Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700) e Pietro Santi Bartoli (1635-1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, in «Rendiconti / Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 17, 2006, 3, pp. 312, 351-355.

[90] Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [cod. ms. Capponi 257], edited and with an introduction by Catherine Enggass and Robert Enggass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, p. 128.

[91] Se Susinno non indica né i disegni né le incisioni delle tavole de La vana speculazione, Grano (o Hackert) riporta:

> Nella sua opera che ha per titolo la vana speculazione disingannata stampata in Napoli nel 1670, e ristampata in Roma nel 1747, col titolo De Corporibus marinis lapidescentibus vi sono oltre il frontespizio 28 rami di diverse produzioni marine petrificate vi sono oltre il frontespizio 28 rami di diverse produzioni mane petrificate, da lui eccellentemente disegnate.

La notizia è ripresa fedelmente da Grosso Cacopardo:

> […] e quindi nel 1670, mandò alle stampe in Napoli l'opera sua sulle produzioni impietrite, titolata La vana speculazione disingannata dal senso, che pella sua eccellenza fu poscia tradotta in latino, e ristampata in Roma nel 1747 col titolo De Croporibus marinis lapidescentibus, ove oltre il frontespizio vi sono 28 rami di varie produzioni imperite, da lui eccellentemente disegnate.

[92] Marzia Guerrieri ricorda come Nicola Pio e Pietro Santi Bartoli si conoscessero molto bene. L'antiquario e incisore lascerà le ultime volontà testamentarie proprio al biografo romano. Cfr. Marzia Guerrieri, *Collezionismo e mercato di disegni a Roma nella prima metà del Settecento: protagonisti, comprimari, comparse*, tesi di dottorato, scuola dottorale in Culture della trasformazione della città e del territorio, sezione Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura, XXII ciclo, tutor: Prof.ssa Barbara Cinelli, Università degli Studi Roma Tre – Dipartimento Studi Storico Artistici, Anno Accademico 2009-2010, p. 16 e nota 62 e relativi documenti archivistici in APPENDICE II.

Dalla vita di Agostino del biografo romano[93] è anche possibile trarre altre indicazioni. Pio ricordava la propensione di Scilla per la numismatica, componendo «un libro dell'antiche medaglie di Sicilia che *non uscì alla luce per caggione della guerra*».[94] Si confronti con quanto affermato da Susinno: «*coll'occasione della guerra di Messina non venne alla luce un'opera sua eruditissima*, nella quale descriveansi cento città della Sicilia antiche coll'autorità delle medaglie che in que' tempi per la sua fuga smarrironsi».[95]

Ma anche con la lettera della Candidi Dionigi tratta dal manoscritto in casa Scilla: «Fece un gran studio su le monete antiche Imperiali e Greche e compose *un libro che si ritiene da me manoscritto* però di medaglie di molte Città di Sicilia, ma restò mancante delle dette per essersi perdute in tempo della guerra».[96] Il «libro che si ritiene da me manoscritto» è proprio quello sulle medaglie, lo stesso che Susinno affermava essere «appresso degli eredi suoi in Roma».[97]

Gli eredi in Roma cui accenna Susinno, qualora si volesse ipotizzare anche una datazione tarda della stesura della biografia di Scilla da parte del biografo messinese, erano senza dubbio il figlio Saverio e famiglia.[98] Proprio a Saverio Susinno dedica solo poche righe, alla fine della biografia di Agostino, ricordando come colui che «*seguì solamente la pittura* sotto la disciplina d'un tal genitore. *Costui vive in Roma* in concetto di pittore di riuscita».[99] Le scarse notizie presentate dal biografo peloritano sul figlio d'arte risultano già abbastanza indicative. Sicuramente Susinno, novello Vasari,[100] evita di sviluppare una biografia di Saverio anzitutto per due motivi: Saverio morirà nel 1735,[101] con molta probabilità successivamente allo stesso biografo messinese; inoltre Saverio non è stato un pittore operante sullo Stretto. Pur essendo figlio di Agostino, ultimo grande rappresentante dell'ultima fase della pittura

---

93 «Niccolò Pio Romano, che viveva nel 1724»: così Giovanni Gaetano Bottari presenta l'estratto de «L'autore a chi legge» delle Vite di Nicola Pio pubblicato nel quinto volume delle sue celebri *Raccolta di lettere*. Cfr. Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, V, Nella stamperia di Marco Pagliarini, in Roma 1766, p. 229, nota 3.

94 Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [cod. ms. Capponi 257], edited and with an introduction by Catherine Enggass and Robert Enggass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, p. 128. Il corsivo è di chi scrive.

95 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 241.

96 Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 14.

97 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 241.

98 In realtà a Roma si trovavano gran parte dei figli di Agostino ma Saverio era il «miglior germoglio» del padre Agostino, seguendo «attentamente il bell'esempio del padre». Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [cod. ms. Capponi 257], edited and with an introduction by Catherine Enggass and Robert Enggass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 244. Per la presenza dei figli di Agostino a Roma cfr. Sebastiano Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, p. 35 e relative note.

99 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 244. Il corsivo è di chi scrive.

Si confronti con quanto affermato nelle *Memorie* di Hackert-Grano: «di essi [i figli] sol uno chiamato Saverio attese all'arte del padre, e la professò in Roma con *qualche riputazione*». Jacob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 125. Il corsivo è di chi scrive. Che Grano abbia potuto avere in mano il manoscritto di Susinno o meno, la sfumatura tra le parole di Susinno e quelle di Grano appare evidente.

100 «E siccome io per li pittori siciliani vengo ora dal buono essempio del precitato Vasari guidato, così diversi altri molto prima di me, imitando questo primo inventore hanno illustrato le loro patrie con manifestare la mondo le geste magnanime de loro dipintori». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 10.

101 Sui problemi di datazione della morte di Saverio si rinvia a Sebastiano Di Bella e ai documenti ritrovati presso l'archivio di Stato di Roma e quello del Vicariato. Cfr. Sebastiano Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, p. 24, nota 9.

peloritana, antecedente la rivolta antispagnola del 1678, Saverio ha vissuto i primissimi anni della sua vita sullo Stretto, trasferendosi giovanissimo, insieme al padre e a tutta la famiglia Scilla, nell'Urbe. La formazione che può aver impartito Agostino al figlio è stata sicuramente classicista: il pittore messinese, dopo l'esilio, si trasferirà a Roma, mutando il suo stile pittorico e allineandosi a certe direttive del classicismo dell'epoca, pur mantenendo una originalità e autonomia dagli stilemi maratteschi del periodo. Di Saverio oggi si conoscono una stampa, tratta da un suo disegno, rappresentante un *Cristo con la Vergine e due angeli che reggono il globo terrestre*, in apertura del primo volume di Giuseppe Maria Ercolani del 1756[102] e un'incisione, tratta da altro suo disegno, di Girolamo Frezza e rappresentante lo stemma di papa Innocenzo XII tra le allegorie della Fortezza e della Carità conservato presso il Gabinetto Nazionale di Roma (inv. FC116667).[103]

Se Susinno si limiterà ad affermare che Saverio «seguì *solamente* la pittura sotto la disciplina d'un tal genitore»,[104] Nicola Pio, ricordando anche l'attività pittorica svolta dal figlio di Agostino, aggiungerà «che seguito attentamente il bell'essempio del padre, anche nello studio dell'erudizioni e rarità antiche et ha pubblicato un libro intitolato Breve Notizia delle Monete Ponteficie antiche e moderne nell'anno 1715».[105] La notizia fornita da Pio trova conferma nella pubblicazione, proprio dell'anno 1715, del volume, già ricordato, sulle monete pontificie di Saverio, dedicato proprio a quel cardinale Giuseppe Renato Imperiali,[106] per cui anche il padre Agostino aveva dipinto due quadri.[107]

---

[102] Cfr. Giuseppe Maria Ercolani, *Le quattro parti del mondo egualmente divise e col medesimo invariabil Ordine geograficamente descritte opera di Neralco Pastore Arcade*, *Tomo Primo in cui si contiene l'Europa, e l'Asia, Nella Stamperia di angelo Rotilj*, nel Palazzo de' Massimi a S. Pantaleo, Roma 1756, s. p. Si tralasciano i due dipinti presenti nell'inventario di Saverio alla sua morte, dei quali sicuramente uno, il *Sacrificio di Polissena*, oggi in collezione privata americana, è attribuito ad Agostino. Cfr. Sebastiano Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, pp. 22, 27-28, 47.
Sul *Sacrificio di Polissena* cfr. Luigi Hyerace, *Un'aggiunta al periodo romano di Agostino Scilla*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 295-301. Sull'antica attribuzione dei due dipinti a Saverio cfr. Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 20.

[103] Nell'inventario di morte trascritto da Sebastiano Di Bella, in casa Scilla vi erano ben quarantatré opere di Saverio. Cfr. Sebastiano Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, pp. 22-23, 28.

[104] Non a caso nelle *Memorie* di Hackert-Grano, la rapida menzione su Saverio riguarda solo la sua attività di pittore che «professò in Roma con qualche riputazione». Jacob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 125.

[105] Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [cod. ms. Capponi 257], edited and with an introduction by Catherine Enggass and Robert Enggass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, p. 129.

[106] Lo stesso Saverio, nella dedica che apre al volume, scriverà, riferendosi al cardinale Imperiale, di aver avuto, «sino da' teneri anni […] la fortuna, e l'onore di vivere sotto la sua protezione». Saverio Scilla, *Breve notizia delle monete pontificie antiche, e moderne Sino alle ultime dell'Anno XV del regnante Pontefice Clemente XI raccolte, e poste in Indice distinto: Con particolari Annotazioni, ed Osservazioni, dedicata all'Eminentiss. E Reverendiss. Principe il Sig. Cardinale Giuseppe Renato Imperiali da Saverio Scilla*, Per Francesco Gonzaga, Roma 1715, s. p..

[107] Giuseppe Grosso Cacopardo, il primo a scrivere una biografia su Saverio come pittore messinese, riporta la notizia della pubblicazione del volume sulle monete di Saverio «aspettando più favorevole circostanza onde riprodurla colle corrispondenti figure», riportando anche quanto affermato da Marianna Candidi Dionigi, discendente della famiglia Scilla a Roma nei primi decenni dell'Ottocento. Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 189, nn. 1-2.
Sui dipinti di Agostino per il cardinale Imperiali cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 242. Cfr. anche Jacob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 125. Grosso Cacopardo riprende la notizia, come dall'erudito messinese specificato in nota, da Marianna Candidi Dionigi, la quale informa che due erano i dipinti di Agostino in collezione Imperiali. Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo*

Ancora Saverio, nell'introduzione al volume, ricorda di essere stato invogliato «sino dall'anno 1700 di formare uno studio delle antiche Monete Papali», lavorando al progetto «per lo spazio di 15 anni».[108] Le notizie fornite da Nicola Pio appaiono veritiere, anche per il rapporto con il figlio di Agostino Scilla, sin qui poco indagato. Come già riportato e specificato dal biografo «dilettante romano»,[109] il ritratto del pittore messinese, uno dei 225 pubblicati insieme alle rispettive vite di artisti, «è stato fatto e delineato da Saverio suo figlio *anche pittore*».[110] Il disegno, insieme agli altri 224, dopo essere passato in collezione Crozat, fu acquistato dal conte Tessin e oggi si trova al National Museum di Stoccolma (inv. NMH 3032/1863).[111]

La notizia di Saverio, esperto «nello studio dell'erudizioni e rarità antiche», è totalmente assente in Susinno e ciò può essere dettato da due ragioni: la prima è quella di un soggiorno romano del biografo settecentesco prima del 1715, anno di pubblicazione della *Breve notizia* ma, in base a quanto già esplicato, intorno al 1702, anno del ritratto di Agostino di mano di Saverio, esposto nella Galleria dell'Accademia di San Luca. Vi è da dire che, qualora venisse confermata la data 1702 (ma anche 1700), appare improbabile che Susinno sconoscesse l'attività quantomeno di numismatico di Saverio. La seconda ragione potrebbe risiedere in un consapevole silenzio dello storiografo messinese sull'attività del figlio di Agostino e ciò per vari motivi: quello più ingenuo, anzitutto, ossia una legittimata assenza di artisti non operanti in Messina. Non ritrovare Saverio, considerata la sua attività anche pittorica svolta esclusivamente a Roma (nonostante figlio di un pittore messinese «d'ingegno sublime»), giustificherebbe il disegno delle *Vite* di Susinno. Ma la logica del biografo potrebbe anche seguire un ordine temporale: in data 1724, Saverio era ancora in vita e, non è un caso, che l'ultimo pittore di cui lo storiografo traccia la vita è Filippo Tancredi, morto nel 1722. In tal caso, il ricordo, seppur limitato a qualche riga, del figlio di

---

XII, sino al XIX [1821], rist. anast., Forni Editore, Bologna 1972, p. 146; Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 16.
All'interno della famosa biblioteca Imperiali, accresciuta già a partire dal 1689-1690, era presente *La vana speculazione* di Agostino Scilla. Cfr. Giusto Fontanini, *Bibliothecae Josephi Renati Imperialis Sanctae Romanae Ecclesiae Diaconi Cardinalis Sancti Georgii, Catalogus secundum auctorum cognomina ordine alphabetico dispositus, una cum altero catalogo Scientiarum & artium*, Ex Officina typographica Francisci Gonzagae, Romae 1711, p. 452. Cfr. anche Stefano Tabacchi, *Imperiali, Giuseppe Renato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Treccani, Roma 2004, *ad vocem*.

[108] Saverio Scilla, *Breve notizia delle monete pontificie antiche, e moderne Sino alle ultime dell'Anno XV del regnante Pontefice Clemente XI raccolte, e poste in Indice distinto: Con particolari Annotazioni, ed Osservazioni, dedicata all'Eminentiss. E Reverendiss. Principe il Sig. Cardinale Giuseppe Renato Imperiali da Saverio Scilla*, Per Francesco Gonzaga, Roma 1715, p. 1.

[109] Questo l'appellativo con cui Pio intitola le proprie vite, conservate manoscritte presso la Biblioteca Vaticana (cod. Capponi 257). Cfr. Catherine Enggass, Robert Enggass, *Introduction*, in Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [cod. ms. Capponi 257], edited and with an introduction by Catherine Enggass and Robert Enggass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, p. VIII.

[110] Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [cod. ms. Capponi 257], edited and with an introduction by Catherine Enggass and Robert Enggass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, p. 129.

[111] Per la provenienza del disegno e approfondimenti sui ritratti degli artisti nelle *Vite* di Nicola Pio cfr. Anthony M. Clark, *The portraits of artists drawn for Nicola Pio*, in «Master drawings», V, 1967, pp. 3, 22; Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di stampe di Nicola Pio*, in «Bollettino d'arte», LXXIII, 52, 1988, p. 67. Cfr. anche Per Bjurström, *Nicola Pio as collector of drawings*, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, Stockolm 1995, p. 169.

Agostino alla fine della biografia di quest'ultimo può essere inteso come un omaggio di Susinno a Saverio, anche lui «d'indole *virtuosa*».[112]

L'ipotesi però di un biografo come Susinno attento a riportare nelle sue *Vite* esclusivamente l'attività pittorica degli artisti sembra non reggere. Già nella vita di Agostino l'autore dedica ampie parti a questioni extra-pittoriche: dalle osservazioni naturali alla passione delle medaglie, tutto è perfettamente armonizzato e calato nell'esaltazione dello Scilla pittore e in parte, come si appurerà in seguito, antiquario, senza perdere lo spirito cattolico che aleggia, seppur in secondo piano e quasi nascosto, all'interno della biografia.[113]

L'altra ipotesi riguardante il silenzio di Susinno su Saverio rimanderebbe alla già ricordata lettera di Agostino Gallo a Grosso Cacopardo, in cui l'erudito palermitano ricorda, da un manoscritto della Comunale di Palermo, del volume di Susinno e che «forse tali vite erano estratte da un mss.o dello Scilla»:[114] si tratterebbe di un silenzio voluto e dovuto dal non voler menzionare la fonte dalla quale Susinno ha ripreso le notizie per la biografia, in particolar modo dell'ultima parte, di Scilla.

In realtà, non si potrebbe affatto escludere una volontà, da parte dello stesso Saverio, di voler far trascrivere le sue notizie al biografo messinese. Ma anche qui il ventaglio delle ipotesi del motivo per cui ciò sia avvenuto è molteplice e variegato. Saverio avrebbe offerto informazioni sulla vita del padre non solo ad un semplice messinese ma anche a colui che stava preparando una *Storia pittorica* in cui la biografia di Agostino risulterà avere un ruolo centrale, non solo per le qualità artistiche del pittore e per i suoi variegati interessi, ma anche per ciò che ha significato la sua presenza per l'arte sullo Stretto: non solo grande esponente del classicismo, erede dell'aulica tradizione «dell'antico e di Raffaello» ma vero Proteo, colui che per «lo sgraziato successo della sua patria», ossia il fallimento della rivolta antispagnola, continuò la sua fortuna «al porto sicuro» di Roma, dimostrando come, nonostante le vicende politiche, l'arte sullo Stretto sia stata «eccellente […] e stimata»[115] anche al di fuori di Messina e della Sicilia.

Inoltre, verso tale direzione, spingerebbe lo stesso Susinno nel passo della vita di Polidoro, ricordando come il pittore lombardo, nella tavola dell'*Incredulità di San Tommaso*, «ricavò il pensiere o l'idea da un gran vaso di terra sigillata, antichissimo», rappresentante la medesima storia di San Tommaso, aggiungendo che «tuttavia si conserva in Roma *appresso gli eredi di Agostino Scilla*, uomo che molto dilettossi di simili

---

112 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 244.

113 Si veda la frase, già ricordata, con la quale Susinno fa precedere la morte del pittore: «munito de' sagramenti, *senza punto smarrirsi*, *mostrando cristiana intrepidezza*, cosa che fa stupire». O il pagamento dell'Apostolato Spinola, di cui «Agostino accettò la valuta de' soli apostoli, *rigettando il prezzo del solo Giesù Cristo*, con dire che *non voleva neanche figurato in tela vendere il suo Redentore*, *come fece il miscredente Giuda*». *Ivi*, p. 242.

114 Anna Maria Sgrò, a cura di, *Lettere a Giuseppe Grosso Cacopardo*, Soprintendenza beni culturali e ambientali, Messina 2001, pp. 182-183.

115 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 9, 234, 240. I riferimenti alla poliedrica figura di Scilla, antiquario e conoscitore, si ritrovano disseminate in alcune biografie di Susinno, ulteriore traccia non solo di un tentativo di *Storia pittorica* unitaria e organica dello storiografo messinese ma anche una volontà di collocarne il pittore come uno dei punti di riferimento di essa.

antichità».[116] Gli *eredi* ricordati da Susinno non sono altro che Saverio e famiglia e la notizia di un vaso *antichissimo*, seppure non riportata dalla biografia all'interno del manoscritto sulle *Cento città di Sicilia* che Marianna Candidi Dionigi invia a Grosso Cacopardo nel 1820, non può non essere vera e il «si conserva in Roma» se non costituisce una prova di un soggiorno romano di Susinno è però una testimonianza di un contatto tra il biografo e Saverio.

Ma è nella vita di Mario Minniti che Susinno spazza via qualsiasi dubbio: in merito ad una tela che il pittore siracusano aveva tentato di nascondere «per certo timore politico» rappresentante il martirio di San Giovanni Battista, creduto di Caravaggio «dal conte signor Stefano allora viceré», il biografo riporta: «viene questo fatto ricordato dal celebrato Scilla».[117] Il viceré ricordato è Francesco Benavides, conte di Santo Stefano, «carnefice di Messina»,[118] il quale ricoprirà la carica vicereale in Sicilia nel 1679, a seguito del fallimento della rivolta antispagnola, terminata nel marzo del 1678 con l'esilio dei ribelli, tra cui lo stesso Scilla. Benavides è ricordato da Susinno anche nella stessa vita di Scilla, come colui che, tra le molte opere che trasferì in Spagna da Messina,[119] portò con sé la *Visitazione* che il pittore aveva dipinto per le monache di Santa Maria dell'Alto.[120] Ma, come testimoniatici da Galluppi, Benavides arrivò a Messina, prendendone possesso, il 7 gennaio 1679, derubando «le case dei senatori che partirono con i Francesi, incamerando i loro beni e quelli di tutti i profughi»,[121] abolendo Senato, accademie, i privilegi di cui godeva la città sullo Stretto e radendo al suolo il palazzo pubblico.[122] A tale data Scilla era già fuggito da Messina,[123] «*nel mese di marzo del 1678*, per le sciagure della guerra, *involossi dagli occhi de' propri figliuoli* lasciando in abbandono la sua casa e tutto».[124]

---

116 *Ivi*, p. 60.

117 *Ivi*, p. 121.

118 Il quale mira a «colpire ed annientare definitivamente l'autorità senatoria per colpire al cuore l'intera città ed il suo orgoglio». Carmelo E. Tavilla, *Per la storia delle istituzioni municipali a Messina tra Medioevo ed età moderna*, I. *Giurati, senatori, eletti: strutture giuridiche e gestione del potere dagli Aragonesi ai Borboni*, Società messinese di storia patria, Messina 1983, p. 104.

119 Interessante l'aneddoto narrato da Susinno nella vita di Mario Fermo. Invaghitosi della tela di Barbalonga rappresentante l'*Ambasceria della Vergine*, originariamente nella cappella privata del Senato messinese, Benavides ordinò a Fermo, il quale era diventato intimo del conte di Santo Stefano, lavorando persino ad un suo ritratto, di fare una copia del dipinto, in modo da collocarlo nella cappella e portare con sé in Spagna l'originale. Cfr. *Ivi*, pp. 224-225.

120 La tela viene ricordata ancora a Messina da Lione Pascoli ma si tratta di un errore o comunque di una notizia errata fornita al biografo dal suo informatore. Cfr. Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario Romano, in Roma, 1736, p. 51.

121 Giuseppe Galluppi di Pancaldo, *L'Ordine militare della Stella in Messina*, Tipografia D'Amico, Messina 1875, p. 18

122 Cfr. Vito Amico, *Storia di Sicilia dal 1556 al 1750 del P. D. Vito Amico abate benedettino, per servire di continuazione a quella del Fazello, volgarizzata da Giuseppe Bertini con note e aggiunte*, Stamperia D'Antonio Muratori, Palermo 1836, p. 133. Ma si confronti soprattutto Domenico Antonio Parrino, *Teatro eroico, e politico dei governi de' vicere del regno di Napoli, dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino al presente, nel quale si narrano i fatti più illustri, e singolari, accaduti nella Città, e Regno di Napoli nel corso di due Secoli, come anche le Fabbriche, Inscrizzioni, e Leggi, overo Prammatiche, promulgate da essi, raccolte da diversi Autori impressi, e manoscritti: Adornato da una breve, distinta, e curiosa relazione della Città, e Regno di Napoli, con le piante dell'una, e l'altro, e co' Ritratti de' medesimi Viceré scolpiti in rame, presi da quelli, ch'adornano una delle Galerie del Palagio Reale, di Domenico Antonio Parrino Cittadino Napolitano*, III, Del Parrino, e del Mutii, In Napoli, 1694, pp. 507-513.

Cfr. anche Caio Domenico Gallo, Gaetano Oliva*, Gli Annali della città di Messina*, III, Tipografia Filomena, Messina 1897, rist. an. Forni Editore, Bologna 1980, p. 426.

123 Il nome di «Agostino Scilla Pittore, e sua famiglia» compare nell'elenco manoscritto di Giuseppe Cuneo dei «nomi e cognomi delli messinesi che se ne andarono on li Francesi, cossì Nobili e Cavalieri, come Cittadini e Operarij». Giuseppe Cuneo, *Avvenimenti della nobile città di Messina*, I, trascrizioni e cura di Marcello Espro, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ambientali e della pubblica istruzione, Palermo 2001, p. 172.

124 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.

Si riscontra un problema cronologico non di poco conto, considerando quanto riportato da Susinno nella vita di Minniti sul dipinto siracusano, il quale, come ha affermato lo stesso Scilla, era stato fortemente voluto da uno stretto collaboratore del viceré Benavides, quindi non prima di gennaio 1679. Il «celebrato Scilla» che Susinno menziona è senza dubbio Agostino, non solo perché il figlio Saverio, alla data aveva circa sei anni, essendo nato nel 1673, ma anche perché lo stesso biografo aveva, qualche foglio addietro del manoscritto, incensato il «filosofo morale e pittor celebre» Agostino come colui che aveva incensato ed elogiato la maniera di Minniti, «operatore di una tale maraviglia».[125]

È possibile che la notizia sia stata fornita da qualche messinese a Scilla, ormai lontano dallo Stretto,[126] senza dimenticare una notizia riportata da Susinno e che contrasta con quanto scritto da Cuneo. Infatti il biografo riferisce che nel marzo del 1678 «involossi de' propri figliuoli lasciando in abbandono la sua casa e tutto» e per togliere qualsiasi dubbio, dopo qualche riga, quando commenta l'arrivo a Roma del pittore, afferma «*richiamossi da Messina la famiglia* per più quietamente vivere, e *non stare coll'animo diviso senza i figliuoli e la moglie* ed in sì fatta guisa piantar la sua casa».[127] Per Susinno, Scilla esiliò da Messina senza famiglia, rifugiandosi a Tolone e quindi passare a Roma, in cui stabilì finalmente la sua residenza e poter così richiamare moglie e figli. Trascurando la possibilità di un improbabile passaggio a Civitavecchia, dove la «fregata» su cui viaggiava la famiglia Scilla venne acquistata per diecimila scudi,[128] è possibile che la notizia del dipinto di Minniti, creduto di Caravaggio dal «confidente» del viceré Benavides sia stata riportata ad Agostino anche dalla sua famiglia appena giunta a Roma.[129]

Come già noto, Susinno, in appendice alle sue *Vite*, inserisce una *Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore*, in cui si manifesta «il suo interesse per il fare artistico e per la conservazione dei manufatti».[130]

---

[125] *Ivi*, p. 118.

[126] Agostino mantenne rapporti con Messina anche dopo l'esilio e le opere commissionate e che inviò sullo Stretto, quelle a Saverio Castelli e ai «signori Natali», per limitarsi solo a quanto affermato da Susinno nella biografia di Scilla, basterebbero a far comprendere come egli non avesse tagliato i ponti con la terra natale. *Ivi*, pp. 242-243.
Non si dimentichi, inoltre, che il figlio Giuseppe, gesuita, «uomo letterato», era rimasto a Messina. Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 145. Notizia in realtà ripresa dalla lettera di Marianna Candidi Dionigi all'erudito palermitano. Cfr. Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, pp. 9-10.

[127] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.
Il biografo ricorderà, nella vita di Michele Maffei, che Agostino si imbarcò nel 1678 «coll'armata» francese. *Ivi*, p. 179.

[128] La notizia è riportata in uno stralcio della lettera di Marianna Candidi Dionigi a Grosso Cacopardo, tratto a sua volta «da un vecchio foglio» tra le carte di Maria Maddalena Scilla. Cfr. Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 9.

[129] Come già riportato da Susinno, la tela era ubicata in una «chiesetta […] fuori Porta Buzzetta», in un luogo di proprietà della nobile famiglia Del Pozzo, la quale da tempo intratteneva rapporti con l'Ordine gerosolimitano di Malta e il Gran Maestro, a cui lo stesso confidente di Benavides, di cui Susinno non riporta il nome, si era interpellato per l'acquisto (ma «indi regalata»), non riuscendo però nell'intento, tanto che «ne restò […] deluso, ed in oggi la cennata tela adorasi nel descritto tempiolo». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 121.
Caio Domenico Gallo riporta la notizia dell'arrivo di Benavides a Messina con un «suo consultore» Don Rodrigo de Quintana. Cfr. Caio Domenico Gallo, Gaetano Oliva*, Gli Annali della città di Messina*, III, Tipografia Filomena, Messina 1897, rist. an. Forni Editore, Bologna 1980, p. 426.

[130] Barbara Mancuso, *Scrivere di marmi. La scultura del Rinascimento nelle fonti siciliane*, Magika, Messina 2017, p. 63, nota 238; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 289-295.

Oltre alle notizie riguardanti tecniche e problematiche inerenti il restauro sparse nelle sue biografie,[131] non poche sono le notizie in tal senso nella *Vita* di Agostino.

Ad esempio, nel descrivere quanto «le manifatture d'un tal pittore» nell'abbozzare «le sue opere così ben finite», afferma che Scilla «avria potuto lasciarle così schiette e semplici, senza dargli quegli ultimi toccarelli con velature di nero d'osso come costumava; toltone il rifacimento de' panni d'azzurro a lacca fina o giallo santo, per i quali richiedesi più volte rifarli secondo la necessità che occorre».[132]

Susinno non manca di accennare ad un'attività di restauratore di Agostino di dipinti antichi, inserendo un aneddoto nella sua finale *Lettera responsiva* dedicata all'*accomodare le tavole o tele logore*: ricordando l'*Adorazione dei Magi*, già nella chiesa dei Teatini di Messina ed acquistata da Antonio Ruffo, presentando «alcune mancanze», venne «acconciata […] da Agostino Scilla».[133]

Non poche all'interno della biografia del pittore messinese i riferimenti a figure di mercanti, quali Carlo degli Occhiali, «di cui valevansi i più sperimentati pittori di quella città per intendere gli oracoli della di lui espertezza in discifrarne *le verità delle maniere de' pittori passati*»:[134] un'ulteriore traccia non solo di un possibile soggiorno romano di Susinno ma di un interesse per l'antiquaria e per il mondo dei mercanti. Carlo cosiddetto degli Occhiali era un pittore e negoziante di quadri, il quale impartì i primi rudimenti di pittura a Giuseppe Chiari, tra il 1664 e il 1666, introducendolo presso la scuola di Maratti.[135] Proprio quest'ultimo è spesso menzionato all'interno delle biografie di Susinno e ricordato come «unico Raffaello de' mi' tempi», con cui il biografo vuole rivendicare l'imprescindibilità dell'artista come *conoscitore*, capace

---

131 Cfr. Annalisa Raffa, *Il restauro dei dipinti nell'opera di Francesco Susinno*, in «Commentari d'arte», 12, 1999, pp. 31-32.

132 Il «giallo santo» veniva utilizzato, come ancora riportato da Susinno, da Domenico Marolì, con cui quest'ultimo dipingeva «le carnaggioni, il quale gli era così familiare che parevagli di non sapere né poter dipignere senza di un tal colore». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 205, 239-240.

133 *Ivi*, p. 292. Il passo viene ricordato anche da Luigi Hyerace, il quale ricorda l'identificazione con Carlo Galliani. Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla collezionista: le raccolte di monete, medaglie, disegni e anticaglie*, in *Wunderkammern siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, 04-11-2001 – 31-03-2002, Electa, Napoli 2001, p. 59.

Sulla volontà d'acquistare dipinti di Vincenzo Romano da Pavia (Vincenzo degli Azani) da parte di Antonio Ruffo si confronti quanto scritto in una lettera dell'8 maggio 1671, in dialetto siciliano, inviata da Carlo d'Anselmo, «ottimo conoscitore» come definito da Roberto Longhi, al mecenate messinese, nella quale il mittente promette di fare «attentioni quandu mi capitassi qualchi cosa o di Antonio Vandich o di *Vincenzu lu Rumanu*». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, p. 294; Roberto Longhi, *Recensione a V. Ruffo, La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*…, in «L'arte», 1918, pp. 140-141, ristampato in Roberto Longhi, *Scritti giovanili (1912-1922)*, I, Sansoni, Firenze 1961, p. 415. Sul pittore cfr. *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra a cura di Teresa Viscuso, Palermo 21 settembre-8 dicembre 1999, Siracusa-Palermo 1999.

134 *Ivi*, p. 242.

135 Cfr. Giulia De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725); stime di collezioni romane, note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Presso la Società alla Biblioteca Vallicelliana, Roma 1987, pp. 37, 41 e nota 10 e relativa bibliografia. La collezione di Carlo degli Occhiali sarà acquistata a Roma da Pierre Crozat. Cfr. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *«Marchands-amateurs» di disegni in Francia*, in *Il disegno. I grandi collezionisti*, a cura di Gianni Carlo Sciolla, Istituto Bancario San Paolo, Torino 1992, p. 132. Ma già in Antoine Jules Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes faisant suite a celle de plus célèbres amateurs italiens par A. J. Dumesnil, member du conseil general du Loiret, de la Societé arcéologique de l'Orléannis et de la Legion d'honneur, Pier-Jean Mariette, 1694-1774*, E. Dentu, Libraire-Editeur, Paris 1856, p. 82; Rudolph Weigel, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Beschreibendes Verzeichnis der in Kupfer gestochenen, lithogr. u. photogr. Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister. Gesammelt und herausgegeben von Rudolph Weigel*, Rudolph Weigel, Leipzig 1865, p. 11.

di discernere «tra l'ottimo e il buono».[136]

Oltre a Carlo degli Occhiali, Susinno ricorda anche Carlo Scattareggia, antiquario del viceré d'Uzeda,[137] il quale si recava «spesso in Messina in cerca di quadri antichi», così come antiquario-mercante e anche probabilmente falsario era Scilla, secondo quanto riportato da Susinno nel passo della vita di Michele Maffei, in cui quest'ultimo, sotto la direzione del primo, dipingeva «vaghissimi e bellissimi paesi», che lo stesso Scilla adornava poi con figure, i quali «in tempo della guerra *Agostino faceva gran spaccio de' predetti paesi*» e copie di dipinti i quali si mandavano in Francia «a prezzi vantaggiosi».[138]

Inoltre uno dei grandi meriti di Agostino era quello di aver aperto una scuola a Messina, frequentata da non pochi scolari,[139] tutti ricordati da Susinno, il quale riporta come ogni allievo si fosse specializzato in un determinato ambito: vi era Giuseppe Di Paola «nella cui scuola gli riuscì diventare pittore di frutta, fiori e uccelli» ma «non figurista»;[140] il giovanissimo Cristoforo Lo Monaco, spesso usato come modello da Scilla per «le belle idee di angeli e di sante verginelle», il quale «dilettossi nel far vaghi paesi» anche se «fu intendente dell'architettura e della prospettiva».[141] Antonino Madiona, il quale non «mostrava [appena giunto a scuola di Agostino] vivezza d'ingegno» come i suoi giovani colleghi, ma che con l'assiduo studio, imparò «a far de' somiglianti ritratti» e ad apprendere l'uso «del forte e risoluto colore».[142] Giuseppe Balestriero che disegnava con «gusto […] nobile» in lapis rosso[143] o il figlio di Michele Maffei, Francesco, specializzato nel far paesi,[144] destinati ad essere venduti in Francia dal Maestro, durante la rivolta antispagnola. E poi i più rinomati: tralasciando il fratello Giacinto, capace nelle sue nature morte di imitare i miracoli «degli antichissimi Zeusi e Protogene»[145] e Placido Celi, il quale a bottega di Scilla meravigliava il Maestro con il suo «innato genio alla plastica», i suoi piccoli modelli in creta «ed altre cose capricciose molto nobili», Luca Villamaci, scultore, disegnatore di «gran spirito» e autore del San Vittorio Angelica del duomo mamertino, su cui successivamente ci si soffermerà[146] e il quasi coevo allievo e amico di Agostino, Fra Emanuello da Como, con molta probabilità il primo allievo di Agostino (addirittura più anziano di quattro anni), già a Messina intorno alla metà degli anni Cinquanta del Seicento, il quale per la morte di Scilla «si rese accorato come per la perdita del suo più che caro amico».[147]

---

136 «Solo l'accorto e saggio maestro in tal mestiere ne accerta i vanti, e ne annovera i caratti della perfezione». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 45.
Sulla diversità tra *ottimo* e *buono* sembra insistere Susinno, richiamando l'autorità di Maratti, «principe de' pittori del nostro secolo», il quale «soleva dire che la differenza tra il buono e l'ottimo è picciola, ma insieme di molto pregio». *Ivi*, p. 68.

137 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 239-242; Barbara Mancuso, *Scrivere di marmi. La scultura del Rinascimento nelle fonti siciliane*, Magika, Messina 2017, p. 65.

138 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 179, 203.

139 La quale «viddesi in brieve colma di gioventù, non solo di Messina, ma del regno». *Ivi*, p. 236.

140 *Ivi*, p. 247.

141 *Ivi*, p. 246.

142 *Ibidem*.

143 Cfr. *Ivi*, p. 245.

144 *Ivi*, p. 179.

145 *Ivi*, p. 244.

146 Cfr. *Ivi*, pp. 250-251.

147 *Ivi*, p. 252.

Nonostante spesso la critica si sia soffermata sulla prima, nonché unica, scuola di natura morta a Messina aperta dal pittore messinese, è forse sfuggita, anche in mancanza di opere della stragrande maggioranza degli allievi di Agostino,[148] la cui produzione spesso, a detta di Susinno, si confondeva con quella di Scilla, il dettaglio di una produzione diversificata e multiforme dei vari allievi. Tutti hanno appreso qualcosa dall'insegnamento di Agostino: «le dolci maniere», il disegno, il colorito, la predilezione per i «vaghi paesi» e le «caccie così acquatiche come terrestri».[149] E nonostante qualche allievo sia poi passato in altra bottega, Preti, Maratti o Morandi, l'insegnamento di Scilla rimane una tappa fondamentale, un punto di partenza sul quale costruire una carriera e una fortuna, quasi parallelamente di come era avvenuto, nella carriera di Agostino, con l'apprendistato presso Barbalonga.

Che l'informatore dell'attività romana di Agostino per Susinno sia il figlio Saverio sembra sempre più confermata, non soltanto dalla precisione con cui il biografo peloritano fornisce le informazioni riguardanti il numero di dipinti esatto per ogni collezionista, ma persino delle opere dell'*hinterland* romano, quali, ad esempio, quello di Valmontone, di cui recentemente Guendalina Serafinelli, grazie a documenti d'archivio, ha potuto datare tra il 1685 e l'anno successivo.[150]

Susinno afferma:

> *Fu caro alla regina Cristina di Svezia, alla quale dedicò una conclusione che mandò alle stampe, un'altra al re Giovanni di Polonia ed altra al re Giuseppe de' Romani, fratello germano dell'oggi nostro invitto monarca Carlo III e VI.*[151]

Nicola Pio asserisce:

> Furono poste alle stampe alcune sue invenzioni fra le quali una conclusione di più rami dedicata alla regina di Svezia, una a Giovanni II, re di Polonia, et altra a Giuseppe primo re de' romani.[152]

Entrambe sono tratte dal manoscritto che Marianna Candidi Dionigi riporta a Grosso Cacopardo:

---

[148] Tra le opere ancora oggi esistenti, si ricordano quella di Placido Celi rappresentante le *Anime del Purgatorio*, al Museo regionale di Messina e proveniente dalla chiesa di San Pietro dei Preti, comunque tarda rispetto all'apprendistato presso la bottega di Scilla e che della maniera di quest'ultimo si intravede poco e qualcuna di Fra Emmanuele da Como, un artista su cui la critica, soprattutto dagli anni Novanta, escludendo un primo tentativo di monografia di Bellarmino Bagatti, ha iniziato ad interessarsi, nonostante, in questo caso per una certa poliedricità della sua maniera, anche per lui e per le opere certe a noi pervenuteci, si farebbe fatica a rintracciare una diretta dipendenza dal *fare scillesco*. Su Fra Emanuelle cfr. Bellarmino Bagatti, *Fra Emanuele da Como pittore francescano (1625-1701)*, in «Miscellanea francescana di storia, di lettere, di arti», XXXIV, IV, 1934, pp. 293-311.
Sul concetto di *stile scillesco* o *maniera scillesca* in Susinno cfr. Valentino Martinelli, *Introduzione*, in Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. XXVIII.

[149] *Ivi*, p. 236.

[150] Cfr. *Ivi*, p. 242. Per l'opera di Valmontone cfr. Guendalina Serafinelli, *La decorazione secentesca degli altari nella Collegiata di Valmontone: nuovi documenti su A. Pozzo, C. Ferri, P. Lucatelli, G. Brandi, A. Scilla e G. A. Carlone*, in «Rivista d'arte», 2, 2012, pp. 397-418 e bibliografia precedente.

[151] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 241-242.

[152] Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [cod. ms. Capponi 257], edited and with an introduction by Catherine Enggass and Robert Enggass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, pp. 128-129.

> Stampò alcune conclusioni, fra le quali una dedicata alla maestà della Regina Cristina di Svezia, una al Re Giovanni secondo di Polonia, l'altra al Re Giuseppe de' Romani.[153]

Ancora grandi affinità presentano i due medaglioni biografici di Agostino che introducono le due *Vite* sull'artista messinese di Susinno e Pio (**TAV. IV**). Il soggetto, con la testa ruotata di tre quarti, è nella stessa posa in entrambi i ritratti, condividendo persino lo stesso modo di far cadere i capelli, gli stessi occhi e presentando lo stesso barlume di luce all'interno della pupilla. La differenza tra i due medaglioni sta nella stesura finale: quello di Susinno, con molta probabilità disegnato dallo stesso biografo o da Saverio,[154] è più rozzo e meno finito rispetto a quello di Stoccolma[155] ma pare indubbia la fonte dalla quale lo storiografo messinese ha preso spunto per il suo disegno delle *Vite*. Finora non è stato rintracciato un dipinto corrispondente ai due disegni: il ritratto di Agostino, da tempo considerato un autoritratto del pittore messinese, è stato restituito giustamente alla mano di Saverio, come anche ha confermato una nota archivistica dell'Accademia di San Luca,[156] e condivide con il disegno della biografia di Susinno soltanto l'impostazione della figura, risultando invece diverso per attenzione ai particolari e ricerca chiaroscurale.[157]

Un aspetto su cui vale la pena soffermarsi è cosa Susinno, pur sempre nell'intento di scrivere una *Storia* più che biografie o *memorie* di pittori, riporta di Scilla conoscitore: oltre ad essere confermato stimatore e censore dell'Accademia di San Luca, il biografo settecentesco ricordava lo «ingegno sublime» e il «giudizio più che profondo», fornendo in alcune biografie delle tracce non di poco conto. Oltre al già citato giudizio fornito da Agostino sulla maniera di Minniti, «la quale fa che non solo resti soddisfatto e pago l'occhio, ma che altresì l'intelletto si pasca col nudrirsi di un certo non so che in essa vedesi», si ricordi l'ammirazione per le tempeste di Domenico Marolì, tale da far paragonare, a detta di Susinno, il pittore con Monsù Rinaldo, artista specializzato nel genere e celebrato da Guido Reni: il biografo settecentesco

---

153 Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, pp. 15-16.

154 Come affermato da Luigi Hyerace. Cfr. Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, p. 160.

155 Cfr Simonetta Prosperi Valenti elogerà la «raffinatissima serie di ritratti conservati a Stoccolma». Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di stampe di Nicola Pio*, in «Bollettino d'arte», LXXIII, 52, 1988, p. 68.

156 Sull'antica attribuzione ad Agostino del ritratto dell'Accademia di San Luca cfr. *Guida per visitare la galleria e le sale della insigne Accademia Romana di Belle Arti denominata di S. Luca*, Armanni, Roma 1882, p. 34.
Sul ritratto ricondotto a Saverio cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 61-62; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, p. 160.

157 Nel 2001 Luigi Hyerace attribuisce il medaglione di Scilla, all'interno delle *Vite* di Susinno, allo stesso Agostino, ipotesi questa da scartare in quanto non corrispondente, da un punto di vista stilistico, ad alcun disegno pervenutoci del pittore messinese. Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 61.
Gioverebbe, a tal proposito, uno studio sui medaglioni biografici che Susinno inserisce nel proprio manoscritto, anzitutto per l'evidente e diversa fattura dei ritratti.
Già Clark, per il ritratto di Scilla nell'Accademia di San Luca, affermava acutamente che «is probably by the same hand and not a self-portrait». Anthony Morris Clark, *Studies in Roman Eighteenth-Century Painting*, selected and editetd by Edgar Peters Bowron, Decatur House Press, Washington, D. C. 1981, p. 46.

riprende il paragone dal passo riportato nella vita di Guido da Carlo Cesare Malvasia e dalla sua *Felsina prittrice*, in cui quest'ultimo riferisce di Monsù Rinaldo della Montagna, stimato da Reni per «quelle fortune di Mare».[158]

L'approdo a Scilla-conoscitore «delle maniere de' virtuosi passati» rientra in un disegno preciso da parte dello storiografo settecentesco, intento a dimostrare la qualità della pittura, e la differenza tra ottimo e buono: il ricorso al «principe de' pittori del nostro secolo», Carlo Maratta, serve proprio a legittimare i suoi intenti,[159] evitando di cadere nello scontato campanilismo di molte fonti storiografiche dei secoli precedenti, proprio « per non apparire alle genti straniere parziale o affettato».[160]

Se già si è accennato a quanto Caio Domenico Gallo riprenda da Susinno per le sue biografie di uomini illustri di Messina, affermando egli stesso il suo debito nei confronti del biografo delle *Vite*,[161] meno indagato appare il rapporto tra Gaetano Grano, estensore delle *Memorie*, edite senza autore da Philipp Hackert nel 1792, e Francesco Susinno.[162]

Giovanni Molonia conferma lo stretto legame tra i due biografi, riportando che Grano abbia inviato una sintesi ad Hackert del manoscritto de *Le vite de' pittori messinesi* che al tempo, ossia tra il 1790 e il 1792, si trovava ancora presso Gregorio Foti, figlio di Luciano, restauratore, mercante e collezionista, il quale negli anni Settanta del Settecento possedeva il manoscritto consultato da Caio Domenico Gallo per i suoi *Annali*. Molonia si serve, per legittimare la presenza del manoscritto in casa Foti ancora nei primi anni Novanta, della memoria con cui lo stesso Grano chiude la sua opera, dedicata appunto a Luciano Foti «gran ristoratore di pitture, e sommo conoscitore delle opere, e dello stile de' Pittori passati», o, meglio, di una nota, a quanto pare dell'erudito messinese e non di Hackert, in cui si afferma che la «doviziosa ed ampia raccolta di disegni e di carte rare d'ogni genere» posseduta in casa da Luciano «esiste ancora in potere del Sacerdote D. Gregorio Foti suo figlio, pubblico antiquario».[163]

La sintetica memoria tracciata da Grano, nonostante sottolinei l'attività di «lucro» di Foti, soprattutto a partire dalla peste del 1743, permettendogli di raccogliere «un'infinità di quadri»,[164] e la postilla che riporta come *la maggior parte* della collezione sia passata al figlio Gregorio, commerciante e antiquario anch'egli,

---

158 Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIIII re di Francia e di Navarra il sempre Vittorioso consagrata dal Co. Carlo Cesare Malvasia fra Gelati l'Ascoso, divisa in duoi Tomi; con Indici in fine copiosissimi, Tomo Secondo, che contiene la Quarta Parte*, Per l'Erede di Domenico Barbieri, in Bologna 1678, p. 78.

159 Cfr. Valentino Martinelli, *Introduzione*, in Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. XXXI.

160 Affermando esplicitamente che «li scrittori che imprendono a scrivere su qualunque professione, per lo più sono mossi dall'affetto a lodare le lor patrie e cittadini». *Ivi*, p. 37.

161 Cfr. Valentino Martinelli, *Introduzione*, in Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. V-VI.

162 Già nel 1962 Ellis Waterhouse, nella sua recensione al manoscritto di Susinno pubblicato da Valentino Martinelli due anni prima, ricorda che Grano «merely excerpted the text of Susinno and brought it up to date by the addition of a few names». Ellis Waterhouse, *Recensione a Le Vite de' Pittori Messinesi di Francesco Susinno*, in «The Burlington magazine», 706, 1962, p. 39.

163 Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, pp. 151-152 e nota 118. Cfr. anche Giovanni Molonia, *Premessa*, in *Ivi*, pp. 19-20.

164 *Ivi*, p. 152.

non permette di accertare che il manoscritto di Susinno, agli inizi degli anni Novanta, fosse ancora in casa Foti.[165]

Nella vita di Agostino, però, Grano sembra non solo aver letto il manoscritto di Susinno ma aver riportato anche informazioni più squisitamente tecniche e stilistiche del pittore Scilla, in chiara e stretta dipendenza con le *Vite* del 1724.

L'affinità è già avvertibile dall'*incipit* delle *Memorie*, in cui Grano specifica la professione del padre Giovanni Scilla, «notajo», il quale «applicò alle lettere» il figlio.[166] Si confronti con quanto affermato da Susinno nella vita del pittore messinese: «trasse Agostino la sua nascita […] da padre notajo di professione, […] applicato a' studi di lettere».[167]

In verità, è da subito avvertibile una lettura da parte di Grano non così pedissequa e fedele del manoscritto di Susinno: basti ricordare, sempre nella parte iniziale della biografia di Agostino, l'aggiunta delle «opposizioni del padre» al fatto che il giovane si dedicasse contemporaneamente allo studio della pittura». Inoltre, se Susinno specifica che solo dopo la morte del padre Giovanni, Agostino si diede «interamente» all'arte, andando a studiare a Roma sotto la direzione di Sacchi, Grano, invece, pone la morte del padre qualche anno dopo, precisamente intorno al 1651, quando Agostino si trovava già nell'Urbe da «quattro anni», individuandone una delle cause, insieme ai «domestici affari», del ritorno dell'artista a Messina.[168]

Quanto affermato da Grano viene riportato, e non poteva non esserlo, da Grosso Cacopardo, il quale, come già dimostrato da Giovanni Molonia, frequentava il monsignore messinese, molto probabilmente somministrandogli, venendone incentivato per la pubblicazione, le sue *Memorie*.[169] Sulla parte relativa al soggiorno messinese sino al 1678, nonostante qualche notizia riferita da Marianna Candidi Dionigi e di cui, come già dimostrato, Grosso Cacopardo si serve per la sua biografia sul pittore messinese, l'erudito ottocentesco attinge dalle notizie di Gaetano Grano.

Si confronti quanto riportato da quest'ultimo, sulla primissima fase di Agostino, con quanto ripreso da Cacopardo, il quale restituisce la notizia del genitore «notajo di professione»,[170] delle «opposizioni paterne» ma anche della «morte del padre, ed i suoi domestici affari» che costrinsero Scilla a tornare sullo Stretto. Su quest'ultimo aneddoto, in verità, Marianna aveva già scritto a Grosso, specificando che il

---

165 Si rinvia alla tesi di laurea della dott.ssa Sandra Condorelli, nella quale si ricostruisce il passaggio del manoscritto in casa del collezionista Rhyner, smentendo in parte quanto affermato da Valentino Martinelli. Cfr. Sandra Condorelli, *"Spiritoso pittore". Gli "Antonelli" messinesi di Francesco Susinno*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte e beni culturali, Università degli studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche, relatore: Valter Pinto, Anno Accademico 2016-2017.

166 Cfr. Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 120.

167 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

168 Cfr. *Ibidem*; Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, pp. 121-122.

169 Sul rapporto Grano-Cacopardo cfr. Giovanni Molonia, *Premessa*, in Filippo Hackert, Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, pp. 26-27.

170 Notizia che Cacopardo non aveva modo di riprendere dalla lettera del 1820 inviata da Marianna Candidi Dionigi, la quale non specifica, riprendendo il manoscritto già in casa Scilla, la professione del padre.

pittore fu «invogliato […] di studiare in Roma in occasione che gli morì il padre»,[171] proprio come riportato da Susinno. L'erudito ottocentesco molto probabilmente ha preferito, per quanto concerne l'attività giovanile e più in generale messinese del pittore, rifarsi a quanto affermato da Grano, considerando quest'ultimo una fonte veritiera e sicuramente più attendibile della discendente romana di Scilla.

Cacopardo, inoltre, riporterà la notizia di «un annuo assegnamento» conferito ad Agostino dal Senato messinese, affinché vada a studiare a Roma, traendo spunto dall'autore delle *Memorie de' pittori messinesi* del 1792: quanto riferito dai due biografi non trova riscontro in alcuna fonte storiografica antecedente (Susinno e Caio Domenico Gallo) né tanto meno era presente nella lettera della Candidi Dionigi.[172]

Ritornando alla *Memoria* sul pittore messinese redatta da Grano, l'erudito riporta una prima considerazione stilistica su Agostino: a Roma «sotto la scorta di Andrea Sacchi *si esercitò nel disegnare l'antico, e nel copiare l'opere di Raffaello*».[173] Quanto affermato, oltre ad essere riportato quasi fedelmente da Grosso Cacopardo,[174] si ritrova nella biografia di Francesco Susinno:

> invogliossi di studiare in Roma […] *esercitandosi nello studio dell'antico e di Raffaello*, sotto l'occhio di Andrea Sacchi romano».[175]

La frase è pedissequamente riportata da Marianna nella lettera del 1820 a Grosso Cacopardo:

> «ed ivi [a Roma] *esercitatosi nello studio dell'antico e di Raffaele* sotto l'assistenza di Andrea Sacchi.[176]

E ancora:

> Inoltratosi Agostino il più nell'arte, imperocché andava scostandosi dal primo *suo fare alquanto secco*, venne quindi a forza del suo buon giudizio ad acquistarsi una *maniera veramente grata*.[177]

---

171 Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, pp. 10-11.

172 Susinno non parlerà mai, all'interno delle sue *Vite*, di una borsa di studio, conferita a giovani pittori, da parte dell'«Illustrissimo Senato» messinese, il quale, però, sicuramente commissionava ai pittori più importanti, dei dipinti pubblici «per uso del palazzo senatorio». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 238.

173 Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 122.

174 «Le delizie dello Scilla erano di disegnare le statue greche, di copiare le opere di Raffaello». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 139. L'aggiunta dell'aggettivo *greche* nelle memorie del 1821 trova corrispondenza all'interno della temperie culturale ottocentesca. Anche Luigi Lanzi, in alcuni passi della sua *Storia pittorica della Italia*, spesso ricordata nelle *Memorie* di Cacopardo, nell'introduzione all'*Epoca seconda* in cui tratta della «più florida epoca» della pittura fiorentina, Leonardo e Michelangelo anzitutto, riporta la bellezza delle «ottime statue greche» e nella memoria su Poussin, il «Raffaelle de' Franzesi», scrive che quest'ultimo «studiò il bello dalle statue greche». Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di Martino Capucci I, Sansoni Editore, Firenze 1968, pp. 95, 377.

175 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

176 Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 11.

177 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235.

Ripresa, in maniera sintetica ma mantenendo il suo significato precipuo, da Grano:

> «La sua maniera da principio secca si corresse, e divenne gentile, e gratissima».[178]

In Susinno, più interessato a una *Historia* che a semplici memorie, la considerazione squisitamente stilistica del passaggio da una maniera *secca* ad una *veramente grata* è di straordinaria importanza, non soltanto per lo svolgimento della biografia di Scilla ma anche per una vera e propria evoluzione nella carriera del pittore messinese: non a caso, dopo averne sottolineato l'importanza, dedicandogli un paragrafo isolato all'interno della *Vita*, Susinno ricorda «la gran tela di S. Benedetto» per le monache di San Paolo, caratterizzata dalla «speciosità della storia molto concettosa, com'anche per l'arie nobili delle teste e spezialmente quella di S. Benedetto», applaudita «fra le pitture belle ed insigni di quel ricchissimo tempio».[179] E, subito dopo, la tela di *San Gaetano che appare alla Madonna* (firmata e datata 1671, nonostante non sia riportato dal biografo settecentesco): «opera che riuscì di sodisfazione grandissima» e in cui il pittore «vi impiegò un gran studio».[180]

La critica ha prestato scarsa attenzione al passo riportato da Susinno. Nella biografia di Agostino, così come in tutte quelle degli artisti seicenteschi, fatta eccezione per l'*Ambasceria della Vergine* di Placido Campagna,[181] il biografo non riporta alcuna data, né tanto meno firma del pittore.[182] Sembra che lo

---

[178] Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 124.

[179] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235.

[180] *Ivi*, pp. 235-236.

[181] Originariamente nella Congregazione dedicata alla Madonna della Lettera sotto il duomo, è ricordata da Susinno firmata e datata 1641, «a prima vista credesi fatica del Barbalonga»: è menzionata dal biografo in quanto nel 1709 *la si tolse dall'altare* per venderla. Cfr. *Ivi*, p. 200.

[182] A differenza di quanto avviene nelle vite di alcuni artisti cinquecenteschi, Antonello, Salvo d'Antonio, Alibrandi, Alfonso Franco e Mariano Riccio, nelle quali Susinno riporta le tavole firmate e, spesso, datate. La critica non si è mai chiesta il motivo per cui, il biografo messinese, riporti nelle vite degli artisti tra XV e XVI secolo la presenza della firma e data.
La firma del pittore è ricordata per riportare l'attribuzione corretta della tavola all'autore e smentire gli «intendenti forastieri», come nel caso del dipinto di Alfonso Franco, creduto opera di Vincenzo Romano, nel quale Susinno, meticolosamente, ricorda addirittura la posizione esatta in cui si trova la firma, su «un piccolo sassolino, sul quale vi è una dipinta cartolina che dice: HOC OPUS FECIT ARPHONSU FRANCU ARGENTERI 1520». Ma non è un caso che la riattribuzione ad un dipinto di Alfonso Franco, con lettura di firma e data, segua nella *Historia* di Susinno, alla notizia di un restauro della tavola avvenuto nel 1722, preceduto a sua volta da una vera e propria dichiarazione d'intenti sull'importanza del «ristorarsi le tavole logore del tempo». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 48.
Analogamente, nella vita di Mariano Riccio, per la tavola di San Leonardo nella chiesa dedicata al santo, «*creduta a' nostri giorni da tutti i dipintori per opera di Polidoro*», Susinno riporta la «soscrizione: MARIANUS RICCIO PINGEBAT» presente nel dipinto, aggiungendo però che «Tutto ciò osservossi casualmente l'anno 1709, coll'occasione dell'ingrandirsi la suddetta cappella, e perciò si è staccata dal proprio luogo la dipintura». Inoltre la notizia che, successivamente il restauro della cappella, la tavola di Mariano sia stata sostituita da quella di Filippo Tancredi, fa sospettare che il biografo abbia riportato la firma anche per conservare memoria del dipinto e del suo artefice, il quale «ancorché non giugnesse al valore de' suoi maestri […] ebbe non di meno un buon talento nella pittura», nonostante delle sue opere si è persa «la notizia coll'andare degli anni», *Ivi*, p. 52.
In un altro passo delle sue *Vite*, come in quella di uno sconosciuto Giovanni Borghesi da Messina, mero pretesto in realtà per elogiare la maniera e la scuola di Lorenzo Costa, della quale Borghesi è ricordato come allievo, Susinno riferisce la firma LAURENTIUS COSTA 1495, della tavola in casa di Simone Foti (identificabile forse in Simone Foti Porco), per affermare come l'opera «che vien creduta di mano del divino Raffaello» non è ascrivibile a quest'ultimo. Il passo tradisce anche la conoscenza diretta da parte del biografo settecentesco della collezione del nobile messinese, il quale sposò Maria Cirino e morì nel 1726. Cfr. Francesco San Martino de' Spucches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni, lavoro compilato su documenti ed atti ufficiali e legali*, IV, Scuola Tip. Boccone del Povero, Palermo 1926, p. 235.

storiografo messinese non segua, nella biografia di Scilla, un ordine cronologico. In realtà, prestando attenzione, è possibile suddividere la *Vita* del «pittore, filosofo messinese» in vere e proprie sezioni, nelle quali Susinno pare proprio seguire un procedere annalistico.

La biografia di Agostino, dopo un preambolo, su cui si ritornerà più approfonditamente in seguito, si apre con le notizie sulla nascita e la prima formazione dell'artista a Messina presso Barbalonga e a Roma a bottega di Sacchi. Seguirà una sezione dedicata alle *tele messinesi*: dalla prima opera, quella oggi dispersa per Gesù e Maria delle Trombe, in cui «vedesi un gusto antico e raffaellesco», a quella della Santissima Trinità per i Padri di san Filippo Neri, seguite dalla *Visitazione* per Santa Maria dell'Alto, portata via da Messina dal viceré Benavides, e dalle due tele per Santa Maria di Basicò, ovvero l'*Immacolata*, andata distrutta prima del terremoto del 1908[183] e la *Discesa dello Spirito Santo*, oggi presso i depositi del Museo regionale di Messina.[184] Si ricordi che proprio in queste ultime due opere «migliorossi a tal segno che da indi innanzi con maggiore plauso venivan ricevuti ed accolti i di lui lavori».[185] Susinno sembra seguire un ordine cronologico nell'elencare e descrivere le opere di Agostino: dal «gusto antico raffaellesco», tutto barbalonghiano e sacchiano,[186] passando da «*altra tela alquanto migliore*» come la *Visitazione* e culminando, questa sua formazione *in fieri*, con le due tele di Basicò, in cui egli è già è «attaccato a procacciarsi la gloria».[187]

Ma, «scostandosi dal suo fare alquanto secco», acquista una «maniera veramente grata». La precisazione di Susinno fa luce su due punti particolarmente interessanti. Anzitutto, le opere precedentemente accennate appartengono a questa prima *maniera* di Scilla, ancora molto romana, con influssi da

---

Nella biografia di Salvo d'Antonio Susinno riferisce due opere firmate: il celebre *Transito della Vergine*, distrutto nel terremoto del 1908, in cui la firma, intesa come autografa del pittore, serve ad appurare che si tratta de «la opera più principale di questo artefice». La seconda, raffigurante la *Pentecoste*, invece, «nell'accomodarla» (ossia restaurarla) un «pittore straniero […] si fece lecito di scrivervi la solita cifra di Raffaello». Francesco Susinno, Le vite de' pittori messinesi [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 31.

La firma nella tavola della *Presentazione al Tempio* di Alibrandi, già nella chiesa della Candelora, è riportata da Susinno in quanto una delle «quattro opere maravigliose» di cui Messina può vantarsi. Cfr. *Ivi*, p. 43.

In conclusione: è probabile che, per le opere cinquecentesche, Susinno riporti la data perché osservate da molto vicino, o a causa del restauro dei dipinti stessi o per quello della cappella dove esse erano ubicate, cosa non accaduta invece per le tele secentesche (ad eccezione dell'*Ambasceria* di Campagna, per la quale si confronti la nota precedente), molto probabilmente ancora in buono stato conservativo al tempo delle *Vite* del biografo settecentesco.

[183] Come già fatto intendere da La Corte Cailler e dalla relazione di Salinas e Columba *post* terremoto, nella quale la tela non è ricordata all'interno della chiesa, e, più specificatamente, dalla documentazione conservata presso la Soprintendenza BB. CC. AA. di Messina. Cfr. Gaetano La Corte Cailler, *Il mio diario*, I, a cura di Giovanni Molonia, Edizioni G. B. M., Messina 1998, p. 54; Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, Regione Sicilia, Palermo 1998, p. 43. Cfr. anche APPENDICE.

Si coglie l'occasione per ringraziare il Soprintendente, i funzionari e tutto il personale della sezione messinese per la disponibilità e gentilezza dimostrata. Un ringraziamento particolare al dott. Luigi Giacobbe.

[184] Per l'opera cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 33. Cfr. anche Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235.

[185] *Ibidem*.

[186] Inteso anzitutto come studio sulle opere di Raffaello, in perfetta linea con ciò che Sacchi impartiva ai propri allievi. Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, pp. 556-557.

[187] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235.

Domenichino e Barbalonga,[188] nonostante non manchino accenni all'arte del maestro Sacchi. Delle prime opere di Agostino oggi si conserva solo la *Discesa dello Spirito Santo*, nella quale è possibile ravvisare forti echi domenichiani e del maestro messinese, ma anche alcune affinità con Andrea Sacchi, come ravvisabile nella testa dell'apostolo inginocchiato in basso a sinistra, ancora di impostazione lanfranchiana (**TAV. V-VII**).[189]

Inoltre è necessario comprendere cosa intenda il biografo settecentesco per «maniera veramente grata». Non sono poche le similitudini con quanto affermato da Giuseppe Piacenza, architetto torinese settecentesco, che curò le aggiunte alla *Notizie* di Filippo Baldinucci: nella biografia dedicata al pittore Vittorio Carpaccio, Piacenza riporta che il pittore veneto «operò anch'egli per verità ne' suoi cominciamenti di *maniera alquanto secca*; avendo però col progresso *raddolcito lo stile*, procurò di adottare *una maniera grata e piacevole*, *dando alle arie de' volti un certo che di grazia*, ed usando nel resto delle pitture sua una *diligenza*, *con cui molto di discostò da quella grande durezza usata dagli antichi*».[190] Nonostante le giunte di Piacenti alle *Notizie* di Baldinucci siano un prodotto già ottocentesco, il percorso dell'artista Carpaccio, partito da una pittura alquanto secca, ossia chi «dintorna seccamente, cioè senza alcuna morbidezza, l'opere sue»,[191] e giunto alla grata maniera, intesa come piacevole, «con la quale si porta piacere à gl'huomini»,[192] è simile a quello usato dal biografo messinese nella vita di Agostino.

---

188 Si ricordi che l'influsso domenichiniano presente in Scilla non solamente deriva dalla formazione presso Barbalonga ma anche dall'apprendistato presso lo stesso Sacchi, il quale, come testimoniatoci da Bellori, elogiava lo Zampieri. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 557.

189 Per la tela si rimanda al catalogo finale delle opere.

190 Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, opera di Filippo Baldinucci fiorentino, accademico della Crusca, con note ed aggiunte*, Della Società Tipografica de' Classici Italiani, contrada del Cappuccio, Milano 1811, p. 383

191 Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura & Architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno… opera di Filippo Baldinucci Fiorentino, agli Illustrissimi e Virtuosissimi Signori Accademici della Crusca*, Per Santi Franchi al Segno della Passione, In Firenze 1681, p. 89.
Per Baldinucci la «maniera secca» può assurgere ad altre accezioni: «che nell'opera sua procede in tal modo, che fa vedere più di quello, che la natura nel naturale, da esso rappresentato solita di far vedere»; o «colui, che per poca intelligenza di chiari, e scuri, di disegno, e d'invenzione, non dà loro, né rilievo, né abbigliamento, né verità». Lasciando decadere la prima, in quanto formato nella scuola carraccesca, prima con Barbalonga, allievo di Domenichino, e poi con Sacchi, allievo di Albani, entrambi scolari diretti di Annibale, è possibile che Susinno avesse inteso per «stile secco» o «maniera secca» in Scilla una certa durezza nel disegno e nell'invenzione, forse proprio per il suo rifarsi ancora all'antico o a modelli del passato e comunque dei suoi maestri, i quali mostravano una predilezione per le statue classiche, soprattutto greche, ma anche per Raffaello, Annibale e Domenichino. Non a caso la prima opera di Scilla per Gesù e Maria delle Trombe è riferita come di «gusto antico raffaellesco». Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, pp.
Si veda quanto asserito da Vasari nella biografia di Baldovinetti: «Fu Alesso diligentissimo nelle cose sue, e di tutte le minuzie che la madre natura sa fare si sforzò d'essere imitatore. Ebbe la maniera alquanto secca e crudetta, massimamente ne' panni». Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, Paola Barocchi, III, Sansoni, Firenze 1971, p. 315
Si confronti anche quanto riferito da Lomazzo sul colorire di Raffaello: «Raffaello fra tutti gli altri è stato regolato nel dispensare i colori, e particolarmente ha usato sempre di far i panni alquanto più oscuri delle carni, dando però all'uno, et all'altro la total belezza, et rilevo, et servendo sempre accuratamente al disegno, e perciò egli compose nelle sue figure tute le membra con tanta maestà, e proportione, adornandole di tutte le bellezze che nelle pitture di quei famosi antichi si celebrano, che ne superiore e ne pari a lui farà mai per vedersi in alcun tempo». Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, edizione commentata e traduzione di Robert Klein, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Firenze 1974, p. 26.

192 Lorenzo Stramusoli, *Apparato dell'eloquenza del Padre Maestro Lorenzo Stramusoli da Ferrara, Minorita Conventuale di S. Francesco, Tomo Terzo, dedicato all'Illustrissima Religione di S. Domenico sotto li Felicissimi auspicii del Rev.mo P. Maestro Antoni Cloche Ministro Generale dell'ordine medesimo*, Tomo terzo, Nella Stamperia del Seminario, In Padova 1700, p. 898.

Susinno riporta le due opere messinesi «veramente grate»: la tela di *San Benedetto*, oggi al Museo regionale, con la storia «molto concettosa» e, soprattutto, «per l'arie nobili delle teste» (**TAV. VIII**) e la *Madonna che appare a San Gaetano*, opera nella quale «vi impiegò un gran studio» (**TAV. IX**).[193] Il biografo settecentesco, in poche righe, riporta due concetti chiave della carriera e dell'evoluzione artistica del «pittore filosofo»: da una parte la straordinaria novità delle sue teste, tutte differenti e ognuno rappresentante un sentimento diverso, e dell'altra il «gran studio», quasi un leitmotiv all'interno della biografia di Agostino.

Proprio sull'abilità «nel fare teste» Susinno dedica una parte non indifferenze della biografia sull'artista messinese, non prima però di aver accennato agli «eloquenti discorsi e composizioni poetiche recitate presso l'Accademia della Fucina» dallo stesso Scilla e, soprattutto, aver sottolineato la propensione classicista di Agostino, con il suo disegno «ideale e proprio» di belloriana memoria, riportando persino un riferimento all'*Ars Poetica* oraziana, già presente nelle *Vite* dell'erudito e storiografo romano.[194]

Susinno inserisce qui un, seppur breve, ricordo della scuola di Agostino, che «viddesi in brieve colma di gioventù, non solo di Messina, ma del regno».[195] Il biografo messinese, difatti, appena conclusa la *Vita* di Scilla e seguendo una tradizione vasariana, principia le biografie degli allievi del pittore, tra i quali il siracusano Antonio Madiona e Fra Emanuello da Como.

Singolare come da Susinno la bottega di Agostino non venga definita come scuola di natura morta: se è vero che lo stesso biografo inserirà, tra gli allievi, lo sconosciuto Giuseppe Di Paola, specializzato in «frutta, fiori e uccelli», non abbiamo alcuna menzione, a parte il fratello Giacinto, di artisti dediti al genere naturamortistico, diversamente, invece, per coloro votati alla pittura di paesaggio, tra cui Michele Maffei e il giovane Cristoforo Lo Monaco.[196]

La storiografia messinese successiva ha riproposto pedissequamente la schiera degli allievi del maestro, ripetendo la loro predilezione per determinati generi all'interno della bottega ma mai soffermandosi sugli aspetti precipui della scuola e sui modi di lavorare al suo interno.[197]

Si veda quanto riferito da Bellori nella vita di Carlo Maratta: «Suole […] Carlo riprovare con senso concitato l'opinione vulgata del nostro secolo, che non si debba seguitar Rafaelle per esser di maniera secca e statuina». Giovan Pietro Bellori, *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII, disegnati, ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni con le Vite de' medesimi tratte da varj Autori accresciute d'Annotazioni, si è aggiunta la vita di Carlo Maratti scritta da Gio. Pietro Bellori fin all'anno 1689, e terminata da Altri, non più stampata*, Per Antonio de' Rossi, Roma 1731, p. 202.

193 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 235-236.

194 Si confronti quanto affermato da Susinno sulla pittura, nella quale «insoffribile [è, *n.d.a.*] la mediocrità» con quanto esplicato nell'avvertimento *Al lettore* da Bellori, per il quale le tre arti, «come la poesia per la loro presanzia, non ammettendo la mediocrità dell'imitazione, ricusano li mediocri Artefici, e solo a gli eccellenti concedono l'immortale alloro. E se bene li nostri secoli dopo la caduta delle buone arti hanno conseguito fama nella pittura, contuttociò rarissimi sono li buoni pittori, che ottenghino alcune parti eminenti». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, pp. 5-6.

195 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.

196 Cfr. *Ivi*, p. 246.

197 Cfr. Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, pp. 126-132.

Grosso Cacopardo, nella sua suddivisione delle *Memorie*, collocherà gli allievi di Agostino nell'*Epoca IV*, iniziando la trattazione proprio dagli «scolari di Scilla». Interessante riportare ciò che l'erudito ottocentesco afferma nell'*incipit*: «Eccoci finalmente giunti all'ultimo periodo della pittura messinese. Noi l'abbiamo veduta nascere, e l'abbiamo veduta giungere all'apice della perfezione: abbiamo veduto i pittori messinesi scorrere coraggiosi, ed intraprendenti tutto il vasto oceano pittorico in ogni sua

Sulla predilezione di Agostino per il genere della natura morta e dei paesaggi, lo stesso Susinno riporterà che «la bellezza con cui faceva i pesci non è spiegabile: così ben toccati, col suo fare a tratto che par che vogli guizzare su le morte tele», dell'abilità nel «far fiori» e «far caccie così acquatiche come terrestri», ricordando che «fu raro in far vaghi paesi», specificando «come vedesi nelle sue gran storie ove entrava il paese».[198] A tal proposito qualche esempio può forse rintracciarsi in alcune opere sicuramente mature della biografia di Agostino, ancorate intorno gli anni Sessanta, quali *La Vergine, San Giovanni e la Maddalena sotto il crocifisso*, dipinto per la chiesa messinese di Santa Chiara, o alcuni spiragli paesaggistici del *San Benedetto che distrugge gli idoli* e dello stesso *Sant'Ilarione in braccio alla morte*, per i quali sembrano aver svolto un ruolo non indifferente alcuni paesaggi e certe atmosfere di Salvator Rosa.[199]

Ma Susinno, quasi a voler rimarcare quanto Scilla sia stato «pittore universale», riporta un passo alla fine della biografia di Agostino che risulta indicativo: «nel mentre che dimorò in Roma di nascosto faceva paesi ed altre pitture per soddisfare così all'umor suo filosofico». Tale «cautela si era perché paventava de' suoi non pochi emoli, acciò in celebrandolo in tal genere lo rimostrassero quindi minore nelle figure».[200] Nonostante sia passato un secolo dal recupero della pittura di natura morta come genere, sino a quel tempo dimenticata o relegata a genere minore, Susinno dimostra come il gusto del tempo sia ancora squisitamente classicista: partendo da Vasari, esso trova il suo apice in Bellori e nella pittura come «imitazione dell'azzioni umane, le quali propriamente sono azzioni imitabili; l'altre non sono imitabili per sé ma per accidente, e non come parti principali ma come accessorie, ed in questa guisa si possono ancora imitare non solo l'azzione delle bestie, ma tutte le cose naturali».[201]

Il rapporto dell'artista con gli «emoli» è ripreso da Susinno nel passo della biografia di Agostino in cui riporta come l'artista, rifacendosi a Ribera, «singolarizzossi oltre modo» a fare teste di vecchioni e «forte in far filosofi in meze figure», tanto che gli «emoli […] cercavano di morsicarlo, dimostrandolo così in altri lavori alquanto debole, che non fu vero».[202]

Dopo la digressione sulle composizioni poetiche, sulle caratteristiche della maniera, sulla predilezione per le nature morte e paesaggi, Susinno inizia ad elencare le opere a fresco di Scilla. Come spesso accade non è una sterile elencazione di opere, come avviene nelle *Memorie* di Grano, né, come può apparire, una semplice descrizione iconografica delle opere come avviene in Bellori. Sparse all'interno, infatti, ritroviamo indizi forniti da Susinno volti a rimarcare lo stile e la maniera del fare scillesco:

---

parte. Noi abbiamo veduto de' famosi pittori di storia, di paesi, di fiori, di miniatura, di smalti; ne abbiamo ancora fra questi veduti de' Filosofi, degli Storici, architetti, Scultori, Incisori, Plastici di somma eccellenza, e forse quanto coloro, che passano per maestri in Italia, è necessità finalmente, come accade a tutte le umane cose, che vediamo ormai quest'arte lentamente declinare, e finalmente perire». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 187.

198 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.

199 Cfr. più avanti.

200 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 243.

201 *Ivi*, pp. 242-243

202 *Ivi*, p. 236.

> il suo gusto fu sul principio duretto, però l'andò migliorando coll'esercizio e coll'aggiustatezza della sua idea.[203]

Il gusto *duretto* appare molto simile alla maniera *secca* di cui già Susinno, per i primi dipinti di Agostino, soleva ricorrere per differenziare lo stile acerbo dei primi anni dalla maniera «veramente grata», acquistata a «forza del suo giudizio».[204] Infatti, come già avvenuto, per le prime opere su tela, con quel «gusto antico raffaellesco» su cui il pittore messinese si era formato a bottega di Barbalonga, prima, e del Sacchi, successivamente, anche il gusto *duretto* delle opere a fresco potrebbe ricondursi alla bottega del maestro romano. Come si vedrà successivamente, Agostino giunge a Roma quando il progetto per la decorazione pittorica del Battistero Lateranense era in fieri e Sacchi ne era il direttore dei lavori. Oltre alle tele, opere tutte di Andrea e oggi gli originali conservati presso i Musei Vaticani, la decorazione a fresco delle pareti del Battistero era stata assegnata ad una equipe di pittori di estrazione diversa e non obbligatoriamente afferenti la bottega di Sacchi. Nonostante ciò, gli affreschi, raffiguranti scene della vita di Costantino, riprendono modelli raffaelleschi, soprattutto delle *Stanze* dipinte dal Sanzio e bottega. Il progetto decorativo risente in maniera evidente della direzione di Sacchi, grande ammiratore di Raffaello e della sua «perfetta età».[205]

Ancora una volta Raffaello: il pittore romano incide, tramite l'alunnato presso Sacchi, sulla formazione di Agostino e sulle sue prime opere, tele o affreschi che siano. E se questo stile può esser definito secco o duro, a seconda del tipo di supporto su cui il pittore dipinga, non importa: Agostino, «destinato dalla natura al maneggio di non pochi talenti», tramite Raffaello, lo studio dell'antico e l'alunnato a Messina da Barbalonga e a Roma da Sacchi, «con bel garbo cercò portarsi innanzi a' pittori di quella stagione che in Messina fiorivano». [206]

Le prime opere a fresco ricordate da Susinno, riconducibili ad un gusto duretto ma che il pittore «andò migliorando coll'esercizio e coll'aggiustatezza della sua idea» di belloriana memoria, sono il perduto soffitto della sagrestia di Santa Maria di Gesù, nel quale Vadalà Celona ricorda la data 1656[207] e le «due

---

[203] *Ivi*, p. 237.
[204] *Ivi*, p. 235.
[205] Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 535.
[206] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235.
[207] Susinno riporta che «nel soffitto della sagrestia de' Padri Osservanti di Santa Maria di Giesù fece quel gran vano a fresco»[207]. Luigi Hyerace, non ricordando l'iconografia dell'opera di Agostino, riporta che gli affreschi crollarono con la chiesa nel terribile terremoto del 1908. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 111. Già nel 1840 Jeannette Power ricordava nella sagrestia «un affresco di Agostino Scilla, che rappresenta San Francesco orante, e la Beata Vergine con una gloria di angeli»[207] e una guida del 1846 menzionava «the frescoes by Scilla in the sacristy represent S. Francis, praying, and the Virgin surrounded with angels». Jeannette Power, *Guida per la Sicilia opera di Giovanna Power*, Dallo Stabilimento Poligrafico di Dilippo Crirelli, Napoli 1842, pp. 25-26. Cfr. anche *Guide to Naple and Sicily*, part. II. *Sicily with a map*, by L. Piale, Bookseller, 79, Piazza di Spagna, at Monaldini's Library and English Reading Rooms, Rome 1847, p. 23.

storie» in San Domenico raffiguranti scene del santo, nelle quali Agostino «dipinse a concorrenza di Andrea Suppa, pittore rarissimo per dipignere sui muri».[208]

Successivi sono gli affreschi per la cappella di sant'Antonio di Padova presso l'Annunziata dei Teatini, in cui Scilla «scostossi da quel primo suo fare con notabile miglioramento», seguendo «la maniera miracolosa» di Pietro Novelli».[209]

Come era avvenuto per le prime opere su tela, Susinno traccia anche per il «colorire a fresco» una evoluzione che potrebbe definirsi stilistica, o di maniera: pur non presentando alcuna datazione delle singole opere, il biografo messinese si serve della successione dei lavori di Agostino per far comprendere come il suo stile, prendendo avvio da un «gusto […] sul principio duretto» e nobilitandolo con la «aggiustatezza della sua idea», culmini, tramite l'influenza di Pietro Novelli, «reputato in Sicilia per un altro Annibale Carracci», a quel «notabile miglioramento».[210] Come è usuale per ogni artista, anche lo stile di Scilla muta grazie alle influenze e rapporti con altri artisti, messinesi, regnicoli e romani: la successione cronologica, in Susinno, è celata da quella stilistica, quasi a voler rimarcare una predominanza della seconda sulla prima.

Dopo aver tracciato l'*excursus* stilistico-cronologico delle opere messinesi di Agostino, Susinno continua: «spargendosi d'ogni parte la fama dello Scilla e sue manifatture, non è maraviglia che fosse stato ricercato

---

Nel 1859 Giuseppe Coglitore riporta che «al sommo della sagrestia è un affresco di Agostino Scilla, rappresentante S. Francesco e Maria col Bambino; è seguito coll'anno 1656». Giuseppe Coglitore, *Storia monumentale-artistica di Messina: brani per Giuseppe Coglitore*, T. Capra, Messina 1859.

Giuseppe Vadalà Celona, successivamente il terremoto del 1908, ricorderà che «nella spaziosa sagrestia, ricca di arredi sacri, si vedeva sul tetto *un quadrone a fresco*, rappresentante *S. Francesco d'Assisi e la Vergine col Bambino*, segnato coll'anno 1656, dipinto da Agostino Scilla, messinese, nato a 10 agosto 1629, morto in Roma a 31 maggio 1700; e ridipinto nell'anno 1838 da Letterio Subba, messinese». Ancora lo studioso ricorderà che alcuni dipinti all'interno della sagrestia «passarono […] al Museo Civico, *dove furono salvati dopo il disastro*»[207], alludendo al terremoto del 1908. Ma il 23 giugno 1903, in una pagina del suo diario, Gaetano La Corte Cailler scriveva: «Ieri ho saputo che *da qualche tempo* è caduto tutto il soffitto della sagrestia in S. Maria di Gesù Inferiore e quindi si è perduto il quadrone a fresco che si diceva di Scilla». Giuseppe Vadalà Celona, *La chiesa di Santa Maria di Gesù Inferiore in Messina, quale era prima del terremoto del 28 dicembre* 1908, in «Archivio storico messinese», X-XV, 1909-14, p. 277. Già però una lettera del 4 agosto 1865, indirizzata all'incisore messinese Gaetano Micale, ricordava nella chiesa «sotto il titolo di Maria di Giesù Inferiore […] pregevoli dipinti, non so se ad olio od a fresco, che mi si dice non trovasi in un buono stato, ed abbisognavvi della sistemazione», chiedendo a Micale, «artista così distinto», di «avere esatte informazioni del merito di quei dipinti» e delle «loro attuali condizioni e sulla spesa che occorrerebbe approsimativamente per restaurarli». Archivio storico del Museo regionale di Messina, carpetta 24.

All'interno della chiesa, ampliata nel 1630 dalla Principessa di Scaletta Caterina Marchese, l'altare maggiore e il coro erano «jus patronato degli antichi Baroni della Scaletta e D. Antonio Marchese ne lo dotò di onze 10 all'anno col dovere di celebrarsi una messa cotidiana». Giuseppe Coglitore, *Storia monumentale-artistica di Messina: brani per Giuseppe Coglitore*, T. Capra, Messina 1859, pp. 38, 43.

Nel 1673 Antonio Ruffo fu investito dalla carica di principe della Scaletta, acquistando, oltre alle terre di Scaletta e Guidomandri e per un totale di sedicimila onze, il titolo da «D.ª Felicia Marchese con l'autorizzazione del marito D. Giovanni Ventimiglia principe di Castelbono e marchese di Gerace». Dal castello di Scaletta, inoltre, don Antonio trasferirà nel 1674, a causa della rivolta antispagnola messinese, a Palmi la propria quadreria, dove «ricevette ancora qualche quadro». Inoltre, Flavio Ruffo «aveva la gabella delle licenze d'armi» anche nelle terre di Scaletta. Cfr. Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, XII e bibliografia precedente; Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 28, nota 2; anche Vincenzo Palizzolo Gravina, *Il blasone in Sicilia ossia raccolta araldica per V. Palizzolo Gravina barone di* Ramione, Editori Visconti & Huber, Tipografia Ignazio Mirto, Palermo 1871-75, p. 248.

[208] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 237.

[209] *Ibidem*. Cfr. anche più avanti.

[210] *Ibidem*.

in varie città».[211] Collocando tale affermazione subito dopo il «notabile miglioramento» nel «colorire a fresco» di Agostino, pare probabile che gli affreschi della cappella del Santissimo Sacramento del duomo siracusano, documentati tra il 1657 e il 1658, risentano già di qualche influsso della «maniera miracolosa» del pittore monrealese (**TAV. X**).

E il biografo messinese continua: «ritornato alla patria lavorò la cappella de' Santi apostoli Simone e Giuda nel convento di S. Girolamo de' P. P. Predicatori».[212] L'ultimo pagamento degli affreschi siracusani risale al settembre 1658 e grazie alla puntualizzazione di Susinno (il pittore era «ritornato alla patria»), oggi gli affreschi in San Girolamo, nonostante siano andati distrutti, è possibile datarli tra la fine del 1658 e gli inizi dell'anno successivo.

La sensazione è che le opere a fresco siracusane abbiano spinto il pittore, anche forse con il beneplacito della committenza, a cimentarsi in un'altra opera di tal portata: nonostante Susinno non descriva gli affreschi del duomo aretuseo, limitandosi ad affermare che si tratta di «alcune storie del Vecchio testamento, alludenti al pane eucharistico», essi oggi sono gli unici di Agostino esistenti e pressappoco del tutto integri. Non stupisce, quindi, che la descrizione di Susinno sugli affreschi in San Girolamo, di cui non a caso riferisce proprio perché ammirati direttamente a Messina, ricorda non poco alcune parti della fatica siracusana: «dipinse opere di quadro, cioè stucchi finti, angeli e putti finti d'oro con festoni di rose e puttini colorito che spargono rose: riuscì in maniera che sembra la venustà e freschezza di que' fiori a olio, non a fresco» (**TAVV. XI-XV**).[213]

Agli affreschi siracusani e di San Girolamo si interrompe la narrazione di Susinno per l'attività di frescante di Agostino, collocando gli ultimi lavori del pittore intorno agli anni Sessanta: successivamente i lavori per i Padri Predicatori sembra che l'artista abbia interrotto la sua attività di frescante.

Dopo il breve accenno alla tela della *Maddalena nel deserto* per la Certosa calabrese di Serra San Bruno, Susinno dedica ampio spazio al *sant'Ilarione in braccio alla morte*, «gioja inestimabile nel suo genere», eseguito per la chiesa di Sant'Orsola, o meglio, per il cappellano della chiesa che possedeva «due antiche medaglie in oro e rarissime», il quale «per non vederlo più spasimare, gliene fe' libero dono». Agostino, per sdebitarsi, «gli fece al pari un dono singolare del mentovato quadro», in cui «fu egli di mano sbrigativa più tosto che lenta, ma facile e sciolta».[214] Come è possibile cogliere facilmente, Susinno, oltre alla descrizione iconografica delle opere,[215] si concentra sullo stile delle opere e, quanto ne è a conoscenza, sulla committenza o sulla circostanza che ha portato l'artista a dipingere l'opera.

Dopo l'opera calabrese, Susinno traccia stavolta un'altra successione stilistico-cronologica di Agostino: non per rimarcare una evoluzione da uno stile aspro ad uno più maturo e, quindi, migliore ma, essendo

---

211 *Ibidem*.
212 *Ibidem*.
213 *Ivi*, p. 238.
214 *Ibidem*.
215 Nel caso del *sant'Ilarione*: «l'idea del santo colle mani e piedi, lo scheletro intero di morte, i serafini, il paese, ogni picciola erbetta è un soprafino dell'arte». *Ibidem*.

già in piena maturità, il biografo messinese vuole ricordare le opere per cui l'artista messinese viene ad essere ricordato e ritenuto famoso. Non a caso dal *sant'Ilarione*, di cui «fra le moltissime tele di altari […] questa sola riportonne la palma d'unica e singolare, bastante a rendere chiaro pei secoli avvenire», Susinno seguirà con la *Predicazione di San Paolo*, tela commissionata dal Senato per il proprio palazzo, perché aveva riconosciuto «gli avanzi di questo buon compatriota».[216] La bellezza di tale dipinto, con le sue «belle ariuccie di teste, così di donne, giovanetti, vecchi e soldati, con varietà d'aviti in vago paese», comportò, a detta del biografo messinese, la «pubblica mostra» dell'opera «in que' tempi […] nel cortile del mentovato palaggio».[217] Da quest'ultima affermazione è anche possibile comprendere che la galleria senatoriale, in cui venivano esposti i capolavori commissionati dall'istituzione messinese ai grandi pittori della patria, non fosse aperta al pubblico:[218] Susinno afferma che la *Predicazione* di Scilla venisse mostrata «per erudizione della gioventù e *per potersi da chiunque si fosse commodamente ammirare, prima di collocarla al suo sito*».[219] La tela sarà poi trasferita nella cappella senatoriale di San Giovanni Evangelista, in cui sarà ammirata da Vittorio Amedeo di Savoia nel 1714, durante il suo soggiorno messinese.

Proprio dalle grandi tele della maturità, a cui è doveroso aggiungere la tela della *Madonna che appare a San Gaetano*, datata 1671, e il *San Benedetto che distrugge gli idoli* per la chiesa di San Paolo, queste ultime da Susinno riportate nella parte iniziale della biografia del pittore messinese per far meglio comprendere un'evoluzione, e conseguente miglioramento, di stampo classicista da quel «gusto antico raffaellesco», barbalonghiano e sacchiano, l'autore delle *Vite* del 1724 avvia la parte conclusiva del soggiorno messinese di Agostino, interrotto dal fallimento della rivolta antispagnola.

Ad un'attenzione per il colore «assai grato e nobile» che fa quasi da pendant alla «maniera miracolosa» di Pietro Novelli, può ricondursi la tela dell'Immacolata Concezione e quella per la cappella del Ss. Crocifisso della chiesa di Santa Chiara. La prima «replicolla Agostino per il Duomo di Siragusa, non potendo effettuare un'idea migliore di pensiero».[220]

Quest'ultima tela, ormai da qualche decennio riconosciuta nella pala dell'altare maggiore della chiesa siracusana di Santa Maria delle Monache dell'attuale via Roma, ha conosciuto due diversi pareri per quanto concerne la cronologia. Luigi Hyerace colloca l'opera intorno agli anni Cinquanta del Seicento, prossima agli affreschi della cappella del duomo siracusano, rinvenendovi anche la collaborazione della bottega del pittore messinese.[221] Nel 2009 Erich Schleier, vedendo nel dipinto la prova di una «seconda maniera di Scilla», colloca la tela «almeno 13 anni (o molti di più) posteriore rispetto a quella della

---

[216] *Ibidem*.
[217] *Ibidem*.
[218] Cacopardo riferirà: «nell'aula del palazzo senatorio, ove erasi formata la più sontuosa galleria ornata anch'essa di pitture a fresco, pagandone i lavori a prezzi esorbitanti». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. XXVII.
[219] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 238-239.
[220] *Ivi*, p. 239.
[221] Cfr. Luigi Hyerace, *Scheda II – Immacolata Concezione*, in *Da Antonello a Paladino: pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Ediprint, Siracusa 1996, pp. 78-81.

consacrazione della chiesa», avvenuta nel 1651 ad opera del vescovo Capobianco, committente degli stessi affreschi siracusani.[222]

Susinno non pare fornire ulteriori dettagli, sia di stile che di committenza sul dipinto, sintomo di una scarsa conoscenza della pala siracusana, dimostrato anche dalla diversa ubicazione riportata per la tela.[223] Proprio per questo, appare difficile inquadrarla nell'evoluzione stilistica tracciata da Susinno nella biografia di Agostino.

Subito dopo, però, il biografo messinese riporta la tela commissionata dal Protonotaro del regno, l'*Alfeo e Aretusa*, e quelle randazzesi, molte legate alla prima, come si vedrà successivamente, per commissione ma anche per stile. Il «San Luca genuflesso in atto di ritrarre la regina de' cieli» e il *Martirio di Santa Lucia vergine*, entrambe opere «parimente abbozzate, sono ricordate «per le belle idee e per la maniera ingrandita sul fare di Barbalonga, suo primiero maestro».[224] Quindi un ritorno al classicismo, lì dove tutto era iniziato, ancora da quella *maniera secca* e *gusto duretto*, quasi come se Agostino, dopo aver meditato su Raffaello, Sacchi, Ribera, Novelli e «ingranditosi di più nell'arte», abbia di fatto rimeditato sulla maniera del vecchio maestro, adesso con più convinzione e forse con una diversa consapevolezza. Questi continui ritorni di Agostino alle maniere dei suoi maestri, come è possibile evincere da Susinno ma anche dalle tele oggi conservate, non sono rari: il *San Benedetto* e i *Quattro dottori della chiesa*, opere della piena maturità, collocabili sicuramente non prima degli anni Sessanta, dimostrano un recupero della pittura del maestro Sacchi, forse dovuto al soggiorno romano nei primissimi anni del settimo decennio.[225] Tale caratteristica è notata dal biografo messinese, il quale, non a caso, nell'incipit della vita di Agostino, metafora e sunto del fare artistico e stilistico del pittore messinese, paragonava Scilla a «quel favoloso Proteo […] che con stravaganti metamorfosi in ogni possibil forma cangiavasi qualor volea».[226] Da Barbalonga a Raffaello, da Sacchi a Ribera, passando per Novelli, Lanfranco e l'arte classicista romano-bolognese: l'arte di Agostino muta continuamente, ritornando, però, sempre a meditare su sé stessa.

[222] Cfr. Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, p. 151.
[223] Per ipotesi e approfondimenti sul dipinto si confronti più avanti.
[224] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.
[225] Cfr. più avanti.
[226] *Ivi*, p. 234.

Altro testo di letteratura artistica di grande importanza per la biografia di Agostino Scilla è rappresentato dalle *Vite* di Lione Pascoli,[227] perugino, successivamente trapiantato a Roma: nell'Urbe il biografo, servendosi anche di non pochi archivi, tra i quali i vaticani, a cui aveva libero accesso, e dell'Accademia di San Luca,[228] stenderà le proprie *Vite*. Esse, già tra Settecento e Ottocento stroncate dalla critica, solo dalla seconda metà del secolo passato furono oggetto di rivalutazione,[229] prima con Eugenio Battisti e, successivamente, con l'edizione del 1992 a cura di Alessandro Marabottini.[230]

Anzitutto vi è da sottolineare l'intento di Pascoli, accademico della Crusca, al quale interessava non scrivere una *Historia*, come già fatto da Susinno, ma delle *Notizie*, spesso mandategli dagli artisti stessi ancora in vita o dai loro discendenti: su tali informazioni scritte «basava la propria rielaborazione […] senza variarle, se non nella forma della esposizione». Appare evidente come le notizie dei pittori dipendessero anzitutto «dalla attendibilità» degli informatori del biografo perugino.[231] Né tanto meno a Lione interessava fornire indicazioni biografiche inedite o sconosciute: come già notato, l'intento dell'opera pascoliana era quello di forgiare un'opera letteraria «d'uno stile strettamente osservante i precetti della Crusca, e più grava per il nostro gusto, il tentativo di trasformare gli artisti in eroi, e di rievocarne immaginosamente la figura, quasi in un ritratto».[232]

---

[227] Le *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* furono pubblicate in due volumi, entrambi usciti a Roma per Antonio de' Rossi, nel 1730 e nel 1736. Cfr. Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volumi I-II, Per Antonio de' Rossi, Roma 1730, 1736.
Per i riferimenti bibliografici qui si è preferito, per mere questioni di comodità e filologia, utilizzare l'*editio princeps* dell'opera pascoliana ma si confronti la ben più recente edizione a cura di Alessandro Marabottini. Cfr. Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, introduzione a cura di Alessandro Marabottini, Electa Editori Umbri, Perugia 1992 e relative biografie degli artisti a cura di vari studiosi, tra i quali Elvira Natoli per la biografia di Barbalonga in cui è compresa anche la vita di Scilla.

[228] Eugenio Battisti, *Lione Pascoli scrittore d'arte*, estratto da «Rendiconti della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche - Accademia Nazionale dei Lincei», 8, 1953, Roma 1953, p. 131.

[229] Nonostante varie riedizioni anastatiche tra cui quella del 1933. Cfr. Serenella Rolfi Ožvald, *Pascoli, Lione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, Treccani, Roma 2014, *ad vocem*.

[230] Cfr. Eugenio Battisti, *Lione Pascoli scrittore d'arte*, estratto da «Rendiconti della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche - Accademia Nazionale dei Lincei», 8, 1953, Roma 1953, a cui si rimanda, insieme all'*Introduzione* di Marabottini, per notizie riguardanti il biografo perugino, i suoi scritti e la sua carriera tra il capoluogo umbro e Roma.

[231] Cfr. Alessandro Marabottini, *Introduzione*, in Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, introduzione a cura di Alessandro Marabottini, Electa Editori Umbri, Perugia 1992, pp. 18-19.

[232] Eugenio Battisti, *Lione Pascoli scrittore d'arte*, estratto da «Rendiconti della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche - Accademia Nazionale dei Lincei», 8, 1953, Roma 1953.
Lo studioso ha anche sottolineato la consapevolezza del biografo di tracciare «non una cronaca dell'arte del suo tempo ma un profilo critico». *Ivi*, p. 130. A tal proposito lo stesso Pascoli nella biografia di Scilla, riportando un fatto abbastanza curioso della vita del pittore «d'umore allegro, e faceto», il quale «sovente faceva delle burlette […] assai bizzarre, pellegrine, e saporite», si scaglia contro gli scrittori «che le sole pitture vorrebbero che si rammentassero senza veruna menzione né della nascita, né della morte, né degli acquisti delle loro patria, né dei genitori, né dei figli temendo forse di poter essere con sì fatte narrazione pregiudicati». Insomma la critica alle *Vite* belloriane appare qui tangibile, tanto che «bisognerebbe in tal caso cominciare a cancellare l'intitolazioni ed i frontespizi, di sì fatti libri, ed in vece, d'intitolarli Vite de' pittori, scultori, ed architetti, mettervi il titolo di descrizioni di pitture, sculture, e architetture. Poiché chiamandosi vite vi si deve raccontare conforme si sa in tutte l'altre tutto ciocché an fatto. Perché altramente facendosi non sarebbe più istoria, ma nudo, e secco registro da fare senza qualch'altro risalto di narrativa, tessitura ed intreccio venir noia a coloro che leggono le canzoncine de' ventagli, l'istorielle che si cantano per istrada, e l'imposture, e le menzogne delle gazzette». Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi, Roma 1736, pp. 52-53.

Le notizie per la vita di Agostino, inserite all'interno di quella del suo maestro Barbalonga, sono in gran parte tratte da Saverio e dal manoscritto, già riportato da La Corte Cailler tra il 1899 e il 1900 e inviato da Marianna Candidi Dionigi a Grosso Cacopardo nel 1820, il quale, come già è stato appurato, è servito in gran parte a Susinno per la compilazione della sua *Vita* di Agostino.
Lione riporta nella vita di Scilla:

> Contasi tra quelle [opere fatte a Messina, *n. d. a.*] quella che rappresenta S. Benedetto nella chiesa delle monache di S. Paolo. Quella che rappresenta la Concezione nella chiesa delle monache di S. Basilio. Quella che rappresenta la visitazione di S. Lisabetta in S. Maria dell'Alto. Quella che rappresenta S. Ilarione nella chiesa di S. Orsola. E quella a Gesù, e Maria, che non so che rappresenti.[233]

Si confronti con quanto riportato nel manoscritto già in casa Scilla:

> vi fece al pubblico molti quadri di altare, fra i quali alle Monache di S. Paolo uno di S. Benedetto, alle Monache di S. Basilio la B. V. della Concezione, un altro a Gesù e Maria, a S. Maria dell'alto una Visitazione di S. Elisabetta, ed un S. Ilarione nella chiesa di d.o Santo poco discosto dalla Città.[234]

Le notizie quasi aneddotiche, a mo' di elenco, riportate da Marianna Candidi Dionigi a Grosso Cacopardo si prestano perfettamente all'intento di Lione Pascoli e delle sue *Vite*: il biografo utilizza quasi letteralmente quanto affermato da Saverio, fidandosi ciecamente in quanto figlio del pittore, evitando persino di informarsi su cosa rappresenti il dipinto in Gesù e Maria delle Trombe. Si noti come il soggetto iconografico non sia specificato neppure nel manoscritto già in casa Scilla e Pascoli, tralasciando la fonte che ha fornito le notizie, specifica per il dipinto «che non so che rappresenti».
Identico discorso può esser fatto per la *Visitazione*, già in Santa Maria dell'Alto e, da quanto riferito da Susinno, portata via dal viceré Benavides. Pascoli è l'unico storiografo tra Sette e Ottocento a riportare come presente ancora all'interno della chiesa (nel 1736) il dipinto. In realtà, come appare ben evidente, la notizia del biografo è tratta, ancora senza alcuna volontà di verifica, dalle notizie fornite da Saverio. È possibile constatare qui la differenza tra la *Vita* dell'artista messinese di Susinno e quella pascoliana: nonostante il biografo messinese abbia attinto anch'egli a piene mani dal manoscritto e, quindi, dalle notizie del figlio di Agostino, essendo messinese ha potuto constatare e avere informazioni dirette sul dipinto involato con il viceré. Vi sarebbe da chiedersi per quale motivo Susinno, data la stretta relazione con Saverio, nonostante ancora non si abbia certezza della genuinità del rapporto tra i due né tanto meno come l'incontro (se tale può essere definito) sia avvenuto e in che circostanze sia successo, non abbia

[233] *Ivi*, p. 52.
[234] Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 11.

segnalato al figlio di Agostino la notizia del quadro ormai disperso o, comunque, involato in Spagna. Il ventaglio delle ipotesi, anche qui, appare ampio: è possibile che Susinno abbia attinto dal manoscritto già in casa Scilla (e aver incontrato Saverio) prima ancora di redigere la biografia dello stesso Agostino. Tale ipotesi troverebbe conferma nella possibilità di un soggiorno romano di Susinno, per il Giubileo del 1700, come già affermato da Martinelli, ma anche con le notizie a lui pervenute da Siracusa (o di un suo, sempre più improbabile, soggiorno presso la città aretusea) sugli affreschi della cappella del Sacramento «che oggi dì ritrovansi tutte fiaccate dal tremuoto».[235]

Ma è anche ipotizzabile una mancanza di gratitudine di Susinno: se è vero che il biografo abbia attinto da Saverio, è possibile anche che ciò sia avvenuto non in maniera così limpida. È anche possibile, però, che Saverio abbia coscienziosamente fornito le notizie al biografo mamertino ma che quest'ultimo non lo abbia ringraziato nel redigerne le *Vite*: quest'ultima ipotesi troverebbe conferma nella notizia riportata da Giuseppe Allegranza nel *Giornale de' Letterati* del 1755, in cui asserisce «Mi fu detto, che per la maggior parte di questa sua Storia [le Vite di Susinno, *n. d. a.*] siasi servito di vari MSS. di Agostino Scilla, *cui avrebbe fatto gran torto in non menzionarli mai*».[236]

Ritornando alla *Visitazione* già in Santa Maria dell'Alto, l'opera di Agostino non è ricordata da Nicola Pio, altro biografo che ha attinto dalle notizie di Saverio, anche se stavolta il discorso è ben diverso rispetto a quanto avvenuto per la biografia pascoliana. Infatti il biografo le cui *Vite* rimasero manoscritte nel 1724 proprio come quelle di Susinno, non menziona alcuna opera messinese del maestro, limitandosi frettolosamente ad affermare che a Messina Scilla «vi dipinse al publico, con applauso e gradimento, molti quadri d'altare e cappelle»,[237] preferendo invece menzionare le opere siracusane e la *Maddalena* nella Certosa di Santo Stefano al Bosco in Serra San Bruno. Il motivo di tale frettolosa omissione delle opere sullo Stretto può ricondursi alla volontà del biografo di concentrarsi, pur nella brevità della *Vita* dell'artista messinese, sulle opere più squisitamente romane e, quindi, successive all'esilio a causa del fallimento della rivolta antispagnola. Le uniche due opere ricordate nella fase messinese di Agostino condensano l'intento di Pio di mostrare quanto Scilla, nonostante il soggiorno messinese, abbia lavorato per committenze al di fuori dallo Stretto.

Il ricordo de *La vana Speculazione*, con la notizia, sino a quel momento inedita (e lo sarà per molto tempo ancora) dei «trenta rami di Pietro Santi Bartoli»[238] che adornano il testo di Agostino, tratti dai suoi disegni,

---

[235] Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 237. Sul rapporto di Susinno con Siracusa si veda più avanti.

[236] *Lettere famigliari di un Religioso Domenicano toccanti varie singolari Antichità, Fenomeni naturali, Vite, ed Opere di alcuni Uomini illustri del regno di Sicilia, e Malta*, in «Giornale de' letterati per l'anno MDCCLV. Dedicato all'e.mo, e r.mo principe il signor cardinale Nerio Corsini», gennaio, 1755, pp. 9, già edito da Barbara Mancuso, *Scrivere di marmi. La scultura del Rinascimento nelle fonti siciliane*, Magika, Messina 2017, p. 57, nota 210.

[237] Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257, 1724], a cura di Catherine Engass, Robert Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, p. 128.

[238] *Ibidem*.

non trova, come è già stato evidenziato, alcun precedente: la notizia non è presente nella missiva inviata dalla Candidi Dionigi a Grosso Cacopardo nel 1820. Quanto scritto da Pio trova la sua ragion d'essere nel rapporto molto intimo intercorso tra il biografo e l'incisore Santi Bartoli.[239] Come già rilevato da Marzia Guerrieri tramite ricerche archivistiche, esistono «chiari documenti del legame che la famiglia di Pio intratteneva da due generazioni» con l'erudito incisore e antiquario romano:[240] il biografo, oltre ad esserne parente, fu nominato da Lucia Dorotea, vedova Santi Bartoli, esecutore testamentario.[241] Inoltre, la biografia che Pio dedica a Pietro nelle sue *Vite*, lascia trasparire questo rapporto.[242]
Ritornando a Lione Pascoli e alla sua stretta dipendenza dal manoscritto di Saverio, il biografo romano riporta:

> Dipinse nella chiesa della Nunziata la cappella di S. Antonio di Padova con molte istorie a fresco, ed il quadro dell'altar grande. Dipinse un altro rappresentante S. Maria maddalena nel deserto per santo Stefano del bosco de' padri Certosini in Calabria, e andò egli stesso a collocarvelo;[243]

Si confronti con quanto riportato, a sua volta, da Marianna Candidi Dionigi a Grosso Cacopardo:

> Dipinse nella Chiesa della SS. Annunciata la Cappella di S. Antonio da Padova con molte istorie a fresco di detto Santo, ed il quadro dell'altare, a S. Stefano del Bosco in Calabria Chiesa de' PP. Certosini vi fece un quadro di S. M.ª Maddalena nel deserto; nel domo di Siracusa dipinse a fresco la cappella del SS.mo Sagramento, e vi fece il quadro dell'Altare.[244]

E ancora:

> Aveva Agostino […] la cognizione delle maniere pittoresche antiche, e moderne[245]

ripreso da Saverio:

---

[239] Sull'artista incisore e i suoi rapporti con il mondo culturale e artistico romano dell'epoca cfr. Massimo Pomponi, *Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi Bartoli*, in «Storia dell'arte», 76, 1992, pp. 195-225.
[240] Su Bartoli, le sue opere e le nomine di antiquario del papa e della regina Cristina di Svezia, cfr. Alfredo Petrucci, *Bartoli, Pietro Santi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Treccani, Roma 1964, *ad vocem*.
[241] Sullo stretto legame tra Santi Bartoli e Pio e i relativi documenti d'archivio cfr. Marzia Guerrieri, *Collezionismo e mercato di disegni a Roma nella prima metà del Settecento: protagonisti, comprimari, comparse*, Tesi di dottorato in Culture della trasformazione della città e del territorio, sezione Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura, XXII ciclo, Università degli Studi Roma Tre – Dipartimento Studi Storico Artistici, tutor: prof.ssa Barbara Cinelli, Anno Accademico 2009-2010, pp. 15-16, nota 60.
[242] *Ivi*, p. 92; cfr. anche Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257, 1724], a cura di Catherine Engass, Robert Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, pp. 138-138.
[243] Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi, Roma 1736, p. 51.
[244] Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, pp. 11-13.
[245] Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi, Roma 1736, p. 52.

> per esser egli stato informatissimo delle maniere dei virtuosi passati tanto in Pittura che in Disegni[246]

e riportato anche in Susinno:

> per essere informatissimo [Scilla, *n. d. a.*] delle maniere de' virtuosi passati, tanto di pitture quanto di disegni.[247]

Se la dipendenza da Saverio, nei passi riportati, risulta evidente per la biografia pascoliana, compreso quanto anche affermato per le composizioni poetiche recitate da Agostino presso l'Accademia della Fucina,[248] Lione inserisce qualche aneddoto su Saverio, sicuramente non ripreso dal manoscritto già in casa Scilla,[249] mostrandosi ben aggiornato sullo «studio delle medaglie» e sulla *Breve notizia* del 1715 del figlio di Agostino, proprio come Nicola Pio nella biografia del pittore messinese.[250]

Inoltre, per la prima ed unica volta nelle fonti sette-ottocentesche, Lione riporta, oltre alla «burletta», la quale per il biografo rompe il «nudo, e secco registro» di opere, privilegiando e dando risalto alla «narrativa, tessitura ed intreccio» della sua opera, una notizia di non poco conto: «ed in disegni d'architettura [Scilla, *n. d. a.*] alle volte si divertiva».[251]

L'attività di Scilla come architetto o, meglio, disegnatore d'architettura, è taciuta da qualsiasi fonte di letteratura artistica, persino da Susinno, attento biografo e spesso scrupoloso cronista di fatti messinesi, il quale, proprio nella Cattedrale della città sullo Stretto, poteva ammirare la statua di san Vittorio Angelica, primo lavoro di quel Luca Villamaci, allievo di Agostino, che dopo aver imparato «a disegnare con gran spirito» si dette a lavorare «puttini, bassirilievi, ed altre statuette capricciose».[252] Sulla statua della chiesa messinese, la quale non si perdeva «a canto del colosso di S. Giovanni il precorsore, di Antonio

---

[246] Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 15.

[247] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.

[248] In cui «vi recitò alcuni discorsi assai eruditi», a cui fa da contraltare il manoscritto: «vi fece molti discorsi Accademici e Composizioni Poetiche». Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi, Roma 1736, p. 51; Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 13.

[249] Le notizie su Saverio che Marianna Candidi invia a Grosso Cacopardo sono ben più tarde, anzi addirittura contemporanee all'ultima discendente Scilla: quest'ultima è ricordata in tale memoria che «precede il manoscritto delle Farfalle» di Saverio, oggi a Roma, Biblioteca Casanatense e inoltre si ricorda l'opera di Agostino, *La vana speculazione* del 1670, con la sua traduzione in latino del 1747, *De corpiribus marinis de lapidescentibus. Ivi*, pp. 17-18. Sulla traduzione del testo di Agostino, «tradotto in Latino da un illustre Personaggio […] Fiorentino, il quale per modestia non ha voluto aggiungerci il suo nome», traducendone «solamente il sentimento tralasciando tutte le parole vane di cerimonie fosse», cfr. Recensione a *De Corporibus Marinis Lapidescentibus, quae defossa reperiuntur, Auctore Augustino Scilla, addita Dissertatione Fabii Coumane de Glossoptris*, in Novelle letterarie pubblicate in Firenze l'anno MDCCXLVII, Tomo VIII, Nella Stamperia della SS. Annunziata, Firenze 1747, pp. 341-342. Bertini nel 1823 non ha dubbi nell'attribuire la traduzione al «cel. Mons. Bottari». Giuseppe Bertini, *Memorie de' pittori messinesi. Sei lettere mss. di Grosso Cacopardo*, in «Giornale di scienze, letteratura ed arti per la Sicilia», IV, 10, 1823, p. 94.

[250] Cfr. Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi, Roma 1736, p. 52; Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257, 1724], a cura di Catherine Engass, Robert Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, p. 129.

[251] Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi, Roma 1736, p. 52.

[252] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 250.

Gaggino», Susinno attribuisce il progetto e fattura dell'opera a Villamaci.[253] In realtà, come si vedrà meglio in seguito, il progetto disegnativo della statua e della cappella furono di mano di Agostino, fatto reso noto per la prima volta, tramite la pubblicazione di documenti archivistici, da Giuseppe Arenaprimo.[254]

La notizia, non presente nella biografia del sacerdote Susinno e nella *Vita* di Nicola Pio, risulta assente anche nella memoria di Grano e in quella, ben più dettagliata, di Grosso Cacopardo del 1821.[255] Vi è da chiedersi da dove o da chi Lione Pascoli abbia attinto l'informazione di Agostino cognito «di disegni d'architettura» così come della «burletta», una delle tante pare, fatta dal pittore durante il suo soggiorno messinese. Sembra probabile che la fonte sia stata ancora lo stesso Saverio: la bizzarra burla che il pittore farà alla «bella che vana» giovane messinese, con cui Pascoli chiude la vita di Agostino, non è stata completamente riferita dai biografi di Scilla precedenti perché molto probabilmente poco o per nulla interessati ad una notizia che non aggiungesse nulla di veramente storico-artistico e biografico alla figura del pittore messinese.[256]

Discorso a parte può esser fatto su Scilla e i suoi disegni d'architettura: nella propria opera Susinno si occupa, come tradisce già il titolo, di «pittori messinesi», nonostante alcune sue biografie siano dedicate anche a scultori ed architetti[257] e stupisce come il biografo non riporti alcuna notizia per l'interesse "architettonico" di Agostino. Certo, la ripresa, quasi fedele, di gran parte del manoscritto già in casa Scilla, di mano di Saverio, nel quale non è presente tale notizia, farebbe sospettare e porterebbe ad interrogarsi, ancora una volta, sul rapporto tra il biografo e l'ultimogenito del pittore messinese, quanto meno sollevando qualche dubbio sulla genuinità di tale rapporto.

È possibile che, collocando un soggiorno romano di Susinno nei primissimi anni del secolo XVIII e ipotizzando che il sacerdote mamertino avesse veramente conosciuto e intrattenuto rapporti con Saverio,

---

[253] *Ivi*, p. 251.

[254] Cfr. Giuseppe Arenaprimo, *La Cappella di S. Vittorio ed una scultura di Luca Villamaci nel Duomo di Messina. Nota di Giuseppe Arenaprimo*, Tipografa D'Amico, Messina 1894, ed. cons. Giuseppe Arenaprimo, *Saggi: 1885-1899*, vol. I, a cura di Giovanni Molonia, Libreria Ciofalo, Messina 2011, pp. 229-244. La notizia sarà riportata già da La Corte Cailler nel 1899-1900. Cfr. Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 12, nota 1.

[255] Sia Grano che Cacopardo, nelle loro Memorie, non ricordano la statua di San Vittorio Angelica nel duomo mamertino. Cfr. Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 132; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, pp. 197-198.

La statua è ricordata nella Guida del 1841 di Grosso Cacopardo, non accennando però al suo autore, limitandosi ad affermare che i due altari di San Vittorio e del Battista, opera quest'ultima di Gagini, presentano «belli […] bassi-rilievi che ne adornano la base». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina*, Giuseppe Fiumara, Messina 1841, p. 36.

[256] Nonostante l'intento di Susinno fosse quello di tracciare con la sua opera una *Historia*, è pur vero che quest'ultima si presentasse anzitutto come *pittorica*, e comunque artistica, indirizzata ai curiosi (di vasariana memoria) ma «anche a tutti quei che vorranno far professione di antiquari delle pitture della Sicilia, *con proporre una storia che serva loro di guida a prender chiara contezza delle opere più grandi e di quelle altresì che non hanno che della mediocrità*». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 10.

[257] Sugli scultori cinquecenteschi in Susinno, tra i quali Gagini, cfr. ancora Barbara Mancuso, *Scrivere di marmi. La scultura del Rinascimento nelle fonti siciliane*, Magika, Messina 2017, pp. 57-65.

Non poche anche le biografie dedicate agli architetti, spesso presentati nella doppia veste di pittori come accade nella biografia di Giovan Battista Quagliata. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 187.

la notizia, riportata da Lione solo nel 1736, fosse sconosciuta persino al figlio di Agostino, il quale non risulta, come si evince dal manoscritto, così tanto informato sull'attività artistica messinese del padre,[258] ricevendo, forse, la notizia solo anni dopo, trasmettendola a Pascoli. In effetti, allo stato attuale della ricerca, dell'ultimo e definitivo soggiorno romano di Scilla si sconosce qualsiasi attività di disegnatore d'architettura, presente e documentata invece negli anni Settanta a Messina, con l'opera di Villamaci nel duomo messinese e i disegni per la chiesa randazzese di Santa Maria Assunta.[259] Di certo Susinno, qualora fosse stato a conoscenza della notizia, la quale sicuramente avrebbe arricchito la biografia di Agostino, facendo luce su di un aspetto pressoché inedito della sua attività artistica, non avrebbe esitato ad inserirla nella sua opera. Significativo però che a Messina, da cui Susinno trarrà a suo dire le varie informazioni spesso «del puro niente», si era persa del tutto la conoscenza di un'attività "altra" del «pittore, filosofo», nonostante vi fossero documenti archivistici di non poco conto e soprattutto la commissione, per quanto concerne la statua di Villamaci, provenisse dalla chiesa più importante della città sullo Stretto.

Come si è già sottolineato, la storiografia ottocentesca e gli studiosi di arte e pittura messinese del XX secolo, non così tanti a dir la verità, hanno ripreso gran parte delle notizie sull'arte dello Stretto dalle *Memorie* di Gaetano Grano, edite nel 1792 da Hackert, e da quelle di Grosso Cacopardo del 1821.

L'opera di monsignor Grano rappresenta l'anello di congiunzione tra le due opere cardine di letteratura artistica messinese: da una parte le *Vite* manoscritte di Francesco Susinno e dall'altra le *Memorie* di Giuseppe Grosso Cacopardo.

Non bisogna però dimenticare l'importanza degli *Annali della città di Messina* di Caio Domenico Gallo: i primi due volumi furono pubblicati tra il 1756 e il 1758[260] quando ancora l'annalista era in vita, mentre il terzo e il quarto furono pubblicati postumi, di cui l'ultimo nel 1875 dopo non poche difficoltà.[261]

Caio Domenico conosceva l'opera di Susinno, avendola vista, come da lui stesso affermato e ripetuto più volte, presso l'antiquario Luciano Foti.[262] Le notizie riportate nella piccola biografia posta nel quarto volume dei suoi *Annali*, mostra quanto, per le sue notizie, l'autore debba molto alle *Vite* manoscritte del 1724. Chiaramente gli intenti dei due messinesi, a distanza di poco più di trent'anni, sono assolutamente differenti: dalla *Historia* di Susinno si passa ad un'opera annalistica, fortemente incentrata su un rigoroso ordine cronologico e sicuramente poco o affatto interessata a fornire notizie ed informazioni di natura

---

258 E l'elenco veloce delle opere all'interno delle chiese messinesi sembra muovere in tale direzione.

259 Cfr. più avanti. La totale assenza della notizia in Grano e soprattutto in Cacopardo parrebbe muovere verso tale direzione.

260 Tralasciando l'*Apparato agli Annali*, pubblicato come allegato al primo volume dell'opera di Caio Domenico ma già edito nel 1755. Sull'opera di Gallo cfr. Giovanni Molonia, *Introduzione*, in Caio Domenico Gallo, *Apparato agli annali della città di Messina*, ristampa anastatica a cura di Giovanni Molonia, G. B. M., Messina 1985, pp. V-XIV.

261 Il quarto volume degli *Annali* di Gallo nell'anno 1804 era già pronto (con tanto di premessa da parte di Arenaprimo) ma l'opera venne sottratta dall'archivio peloritano, in cui era giunta grazie alla donazione del figlio Andrea. L'opera fu recuperata e acquistata dal Municipio, il quale la mandò alle stampe nel 1875. Cfr. Gaetano Oliva, *Memorie storiche e letterarie della Reale Accademia Peloritana di Messina dal tempo della sua fondazione fino al presente per Gaetano Oliva*, 2° edizione accresciuta e migliorata, Messina, Stav. Tip. Guerriera 1917, pp. 82-83.

262 E i riferimenti bibliografici al sacerdote messinese non sono pochi, come ad esempio nella biografia dello stesso Agostino, in cui l'annalista riporta «Jusino, nella vita dei pittori messinesi manoscritta». Caio Domenico Gallo, *Annali della città di Messina*, IV, Presso la Tipografia Filomena, Messina 1875, p. 59.

stilistica sugli artisti messinesi, né tanto meno di ripercorrere l'intento di Susinno di fare una *Historia* per curiosi, antiquari e conoscitori.

Nonostante quanto affermato, la piccola biografia presente negli *Annali* può definirsi una sintesi di quella, ben più ampia, di Susinno. Ma stranamente, proprio come nelle *Vite* manoscritte di Nicola Pio, a Gallo non interessa elencare le opere all'interno delle chiese messinesi,[263] ricordando solo la tela della «Calabria nella gran Certosa di S. Bruno», evitando persino di specificare l'iconografia del dipinto.

La dipendenza da Susinno, invece, appare evidente a partire dall'esilio forzato a Tolone e nell'ultimo soggiorno romano dell'artista:

> Ivi [a Roma, *n. d. a.*] perché ben conosciuto, venne subito aggregato all'Accademia di S. Luca il 1° dicembre 1679. Segnalossi con una mezza figura di S. Andrea apostolo, che regalò alla stessa accademia di S. Luca, insieme al proprio ritratto fatto di sua mano, ed altro simile regalollo al granduca di Toscana, che vedesi collocato nella galleria dei ritratti dei pittori.[264]

Quanto affermato da Gallo trova perfetta corrispondenza, tralasciando l'errore riportato dall'annalista per il mese in cui il pittore fu nominato accademico di San Luca:

> Conosciuto da molti il suo universal talento […] ne fu dichiarato accademico di S. Luca, nel primo ottobre 1679, segnalandosi con quella meza figura di S. Andrea apostoli, che egli regalò alla stessa accademia, ed altresì col suo ritratto di propria mano; due non picciole attestazioni del suo filosofico ed erudito pennello. Fece parimente un consimile ritratto pel gran duca di Toscana, che a riguardo del di lui merito fe' collocarlo nella sua galleria de' ritratti de' dipintori, così antichi come moderni.[265]

E ancora:

> Fu stimato oltremodo e familiare della celebre Cristina regina di Svezia, allora dimorante in Roma, alla quale dedicò una sua conclusione che mandò alle stampe. Altra dedicolla al re Giovanni di Polonia, ed altra a Giuseppe re dei Romani, che poscia fu imperatore[266]

anch'esso ripreso da Susinno:

---

[263] Nonostante ricordi che esse si trovino sparse «nelle chiese e nelle case, e nel palazzo senatorio»: Gallo, forse proprio perché messinese, è l'unico storiografo che, dopo Susinno, riporta la notizia di un dipinto all'interno del palazzo senatorio e, di conseguenza, commissionato dall'illustrissima istituzione della città sullo Stretto. Cfr. Caio Domenico Gallo, *Annali della città di Messina*, IV, Presso la Tipografia Filomena, Messina 1875, p. 59.

[264] *Ibidem*.

[265] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.

[266] Caio Domenico Gallo, *Annali della città di Messina*, IV, Presso la Tipografia Filomena, Messina 1875, p. 59

> Fu stimato da vari principi, così secolari com'ecclesiastici […]. Fu caro alla regina di Svezia, alla quale dedicò una conclusione che mandò alle stampe, un'altra al re Giovanni di Polonia ed altra al re Giuseppe de' Romani […].[267]

I «gravi autori» che menzionano Scilla nelle loro opere erudite, già riportati da Susinno, vengono ripresi anche da Gallo, il quale però riporta anche le loro parole, come nel caso di Filippo Buonanno:

> Augustinus Scilla, tam pingendi arte proeclarus, tam numismatum eruditione celenris, mulias pulcherrimas addidit, variis rebus lapideo succo induratis, de quibus luculentam et edutiam epistolam edidit.[268]

Ma alla fine della biografia dell'annalista, l'elenco degli accademici di San Luca che parteciparono al funerale di Agostino è ripresa pedissequamente dalla biografia di Susinno, nonostante i non pochi errori già accennati.[269]

Se la biografia di Scilla nelle *Memorie* di Gaetano Grano potrebbe far pensare ad una qualche dipendenza con l'annalista Gallo, comunque ricordato all'interno dell'opera del monsignore messinese edita nel 1792, la dipendenza con Susinno appare molto forte, non tanto per il mero elenco di opere messinesi, non riportato da Gallo nella propria biografia del pittore, ma quanto per la presenza di alcune considerazioni stilistiche della maniera di Agostino e informazioni più generalmente biografiche, le quali non possono prescindere dalla conoscenza di Grano delle *Vite* del 1724.

Si confronti qualche passo riportato da Grano:

> La sua maniera [di Scilla, *n. d. a.*] da principio si corresse, e divenne gentile, e gratissima […]. In Roma menò sempre una vita ritirata, considerandosi qual forestiero, pronto sempre a partire, e ciò per evitare invidia[270]

con quanto affermato da Susinno:

> Inoltratosi Agostino il più nell'arte, imperocché andava scostandosi dal suo fare alquanto secco, venne quindi a forza del suo buon giudizio ad acquistarsi una maniera veramente grata […]. Ma perché (l'emulazione fra pittori è di notabile conseguenza) egli fu uomo accorto con destrezza, sempre finse tenere il piede in barca […] tuttora mostrandosi allestito per passare a Venezia e lasciare a quegli campo aperto e non voler far contrasto alle glorie e fortune.[271]

---

[267] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 241.
[268] Caio Domenico Gallo, *Annali della città di Messina*, IV, Presso la Tipografia Filomena, Messina 1875, p. 59.
[269] *Ivi*, p. 60; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 243-244.
[270] Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, pp. 124-125. Ripreso nel 1821 fedelmente da Grosso Cacopardo. Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 147.
[271] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.

Grano, pubblicando anch'egli come Gallo un'opera che voleva avere un diverso intento rispetto alla *Historia* di Susinno, per la prima volta riprendeva dal biografo delle *Vite* una caratterizzazione stilistica dell'artista Scilla, l'unica presente nella memoria del pittore ma una delle tante presenti nel manoscritto di Basilea. Il carattere memorialistico dell'opera del 1792, di cui a quanto pare nemmeno Grano era contento per l'estrema sintesi e, pare, anche per le cesure di Hackert al testo originale durante la stampa, voleva fornire una prima trattazione sui pittori e di conseguenza sulle opere pittoriche della città sullo Stretto ma non certo sulla storia dell'arte mamertina. Insomma: a Grano (così come a Grosso Cacopardo, con il quale il Monsignore lavorò insieme, fornendo preziosi suggerimenti e invogliandolo a pubblicare le *Memorie* nel 1821)[272] interessava un'opera che rammentasse i pittori messinesi e le loro opere, dopo un periodo non affatto facile per la città sullo Stretto, in cui, dopo il fallimento della rivolta antispagnola del 1678 e i successivi anni poco felici (tralasciando il quinquennio savoiardo 1714-1718), conoscerà la grave peste, le conseguenti spoliazioni di commercianti e antiquari stranieri, inglesi e genovesi anzitutto,[273] e il terribile terremoto del 1783.

Le *Memorie* del 1792 rappresentavano il primo tentativo di ricostruzione di quella «buona disciplina» (e di quei pittori «de' quali molti non hanno da invidiare i più celebri de' secoli trasandati»)[274] tramite biografie di artisti, in una città che aveva attraversato, in poco meno di mezzo secolo, grandi tragedie umane, vuoti culturali e tremende distruzioni del patrimonio. L'opera di Grano, fortemente voluta da Hackert, pittore e proprio per questo particolarmente attento all'annoso problema della memoria e alla «gran maraviglia» delle opere messinesi, si propone anzitutto come fine quello di preservare e procrastinare il ricordo: non a caso l'opera conserva tutto il suo carattere memorialistico, quindi sintetico per antonomasia. Le cifre e caratterizzazioni stilistiche presenti in Susinno, e sicuramente lette da Grano, prelato, seppur dilettante di cose d'arte, e non pittore-conoscitore (incapace quindi di giudizi critici sulle opere), lasciano il posto a mere biografie, informazioni sui fatti salienti delle vite dei pittori messinesi e delle loro opere, appunto perché bisognava preservarne la memoria. Allo stato attuale degli studi, almeno sino al ritrovamento presso qualche archivio o biblioteca napoletana del manoscritto autografo di Susinno (qualora esistesse), si sconosce il motivo di tanta delusione del Grano successiva alla pubblicazione del volume da parte di Hackert nel 1792 e, soprattutto, sino a che punto quest'ultimo avesse «storpiato quelle memorie»[275] scritte dal Monsignore messinese.

La sensazione rimane quella di un'opera diversa, anzitutto per intenti, dalle *Vite* di Susinno, con una suddivisione in tre classi dei pittori sullo Stretto, seguita diligentemente da Cacopardo, il quale ne

---

[272] Di cui si è già accennato in precedenza.

[273] Già rammentati da Grosso Cacopardo nella sua introduzione del 1821. Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. XXXI-XXXII.

[274] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 10.

[275] Carmelo La Farina, *Intorno le Belle Arti, e gli Artisti fioriti in varie epoche in Messina. Ricerche di Carmelo La Farina ordinate in più lettere*, Stamperia Fiumara, Messina 1835, pp. 5-6, ed. cons. a cura di Giovanni Molonia, Di Nicolò, Messina 2004; già in Giovanni Molonia, *Premessa*, in Filippo Hackert, Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 21.

aggiungerà una in più: nelle *Memorie* del 1792 e del 1821 si è perso, forse per motivi socioculturali e storici, il senso della *Historia*, privilegiando quello della memoria e del ricordo.

L'unica considerazione, come giù sottolineato, che potrebbe definirsi veramente stilistica di Grano nella biografia di Agostino, attento alla maniera del pittore, riguarda il passaggio dalla maniera secca a quella «gentile, e gratissima», ripreso da Susinno. La pur breve biografia dedicata all'artista da parte di Grano presenta solo questa considerazione stilistica: non casuale sicuramente la ripresa proprio di questo passo da Susinno. L'evoluzione dalla maniera secca, di chiara matrice classicista e conseguente al viaggio romano a disegnare sull'antico e riguardare Raffaello e Domenichino, a quella «gratissima» è emblematica e forse il passo che per Grano condensa più elementi insieme: anzitutto sottintende come, nonostante il suo apprendistato romano, il pittore non si limitasse all'imitazione dell'antico e dei classici, prediligendo, tipico di molti artisti del XVII secolo, il disegno; inoltre, il termine richiama anche un concetto di piacevolezza, in cui è compresa una concezione coloristica nuova,[276] bastevole per continuare la biografia di Scilla, elencarne le opere e soffermarsi sul definitivo soggiorno romano.

Nonostante Grano riprenda Susinno, anche e soprattutto per quest'ultimo soggiorno, ricordando le «diverse Gallerie» che vantano dipinti di Agostino, tra cui quelle dei Corsini, Spinola e Imperiali,[277] il monsignore messinese rappresenta la prima fonte storiografica successiva al terremoto del 1783, testimoniando quali fossero le opere di Agostino sopravvissute al cataclisma. Nell'elenco riportato Grano inserisce la *Trinità* in San Filippo Neri, ancora esistente nel 1792 e sicuramente distrutta già nel 1821[278] e la dispersa *Immacolata Concezione* in Gesù e Maria delle Trombe, a quanto pare ai tempi della redazione delle *Memorie* ancora nella sua originaria sede ma nel 1821 «si vede nella chiesa del Conservatorio detto il Serraglio».[279]

Discorso a parte può esser fatto per le note al testo della biografia: due in particolare, quella riferita al «Sant'Ilarione moribondo» nella chiesa di sant'Orsola e quella nella parte iniziale della memoria, creano non pochi problemi sull'autografia delle note, sino ad oggi attribuite dalla critica al pittore Hackert.

Per quanto concerne il *Sant'Ilarione*, opera andata distrutta nel terremoto del 1908 all'interno del Museo civico peloritano, la nota riferisce:

---

[276] E non a caso il biografo continuerà «Conobbe appieno il disegno e il colorito». *Ivi*, p. 124.

[277] *Ivi*, p. 125. Si confronti con quanto affermato da Susinno. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Fireze 1960, p. 242.

[278] Grosso Cacopardo ricorda: «fra le opere distrutte non posso ricordare senza la pena la bellissima Trinità che si vedeva nella chiesa di San Filippo Neri». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 142. Cfr. anche Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 109. Lo studioso, nonostante ricordi l'opera citata in Grano, ipotizza la sua distruzione «forse nel terremoto del 1783».

[279] Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 139.

> Questo quadro fu la ricompensa che diede lo Scilla al Prete Rettore di S. Orsola per due rare Medaglie d'oro avute da lui in dono. Lo Scilla aveva fatto nelle Medaglie uno studio particolare […].[280]

Si confronti quanto asserito da Susinno, in maniera tanto dettagliata quanto prolissa:

> L'occasione di impegnarsi il nostro Agostino ad un così raro lavoro, fu ch'essendo egli vado di medaglie antiche ed avendo il cappellano della chiesa sudetta di S. Orsola due antiche medaglie in oro e rarissime, adocchiate dal pittore antiquario, non trascurò farne l'acquisto, ma invano, esibendogli che l'averebbe pagate qualunque presso. Si rese sordo per qualche tempo alle di lui preghiere, ma per non vederlo di più spasimare, gliene fe' libero dono. Or per corrispondere Agostino ad una liberalità così obbligante, gli fece al pari un dono singolare del mentovato quadro.[281]

Si avverte il debito da parte di Gaetano Grano da Susinno, da cui riprende, in maniera sintetica, quanto già asserito dal biografo nelle *Vite* del 1724; l'aneddoto è poi ripreso in maniera erronea da Grosso Cacopardo nel 1821, il quale identifica il «cappellano della chiesa» con padre Domenico Fabris, concludendo che «fu [il dipinto, *n. d. a.*] con applauso universale situato nella chiesa, ove essendo mal sicuro pella solitudine in cui trovasi fabbricata, fu trasportato in S. Gioacchino ed ivi attualmente si ammira».[282] Lo stesso biografo, qualche anno dopo, accorgendosi della data errata da lui riportata per il dipinto già in sant'Orsola (in verità 1667), scriverà un brevissimo saggio specificando che Fabris nacque nel 1671 (quindi quattro anni dopo la data del dipinto). Il Fabris nel 1674 con la famiglia si trasferirà a Napoli a causa dello scoppio della rivolta antispagnola, facendo ritorno a Messina dopo quattro anni, quando la rivolta era già stata sedata. Fattosi prete, ottenne la chiesa di S. Gioacchino «che fu colle sue cure e co' suoi tesori ampliata a quel punto che oggi si vede». Ricordando i dipinti della chiesa, tra cui alcuni di Casembrot e uno di Durer, l'erudito ottocentesco ricordava le raccolte possedute da Fabris, comprendenti «preziosissime stampe, disegni originali de' migliori artisti italiani, e di miniature rappresentanti oggetti di storia naturale del nostro Agostino Scilla».[283]

---

[280] Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 126, nota 94.

[281] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 238.

[282] Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, pp. 141-142.

[283] Giuseppe Grosso Cacopardo, *Notizie istoriche su Domenico Fabris*, in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere. Volume primo: Scritti minori*, a cura di Giovanni Molonia, Società Messinese di Storia Patria, Messina 1994, pp. 124-125.
Su tale collezione tace il gesuita Diego Saverio Piccolo nel 1744, rimarcando però come il fine del suo scritto sia quello del «profitto, ed alla utilità dello Ecclesiastico, al cui giovamento ella è questa Vita principalmente dirizzata». Diego Saverio Piccolo, *Vita del Venerabile servo di Dio il P. D. Domenico Fabris sacerdote messinese, descritta dal P. Diego Saverio Piccolo della Compagnia di Gesù*, Nella Regia Stamperia di Francesco Gaipa, Messina 1754 p. VII.
Piccolo, alla fine del suo lavoro, ricorda alcuni grandi uomini della Compagnia di Gesù, indicando solo «i Nomi di alcuni trapassati di già a miglior vita» tra cui uno dei figli di Agostino, Giuseppe Scilla, unico ad esser rimasto a Messina all'indomani del fallimento della rivolta antispagnola. *Ivi*, p. 235.
Mazziotta (1920) già aveva avanzato l'ipotesi di rapporti tra Fabris e Saverio Scilla o suoi fratelli. Cfr. Francesco Mazziotta, *Il quadro di S. Ilarione di A. Scilla: breve illustrazione storica*, Tipografia ditta d'Amico, Messina 1920, p. 11.

Oltre alla sfalsata cronologia proposta da Grosso Cacopardo nel 1821, è possibile forse comprendere la confusione generata dall'erudito, il quale, a quanto pare, aveva notizia di una collezione di padre Fabris nel Settecento.

Ma, nella *Guida* del 1841, sempre il dotto ottocentesco ricordava all'interno della chiesa alcune «squisite pitture raccolte con somma cura dal dotto fondatore P. D. Domenico Fabris, uomo di gusto assai dilicato in fatto di belle arti». Tra i dipinti in S. Gioacchino segnalava un sant'Ilarione moribondo, «capo lavoro di Agostino Scilla» oltre anche ad una «libreria, non molto grande, ma ricca di belle edizioni, di raccolte di stampe antiche, di disegni originali di vari pittori, di squisite miniature del nostro Scilla, e di altri artisti tutti in vari volumi raccolti dalla somma cura, e diligenza del testé lodato P. Fabris».[284]

Nel 1920 Francesco Mazziotta sarà il primo, nonostante il suo scritto verrà dimenticato e taciuto dagli studiosi, a fare luce sulla provenienza di quello che già da Susinno è considerato il capolavoro del maestro messinese, la sola «che riportonne la palma d'unica e singolare, bastante a renderlo chiaro pei secoli avvenire».[285]

Mazziotta dopo aver appurato l'incongruenza cronologica tra la data del dipinto (1667)[286] e l'anno di nascita del Fabris, ritiene, tramite il testo di Gregorio Cianciolo,[287] che la tela di Agostino ancora nel 1806 si trovasse all'interno della chiesa di Sant'Orsola e che tale passaggio in San Gioacchino fosse realmente avvenuto tra il 1806 e il 1821, stando a quanto riportato da Cacopardo che nelle sue *Memorie* ricorda il dipinto all'interno di San Gioacchino.[288]

---

[284] Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina scritta dall'Autore delle Memorie de' Pittori Messinesi, seconda edizione corretta ed ampliata* [1841], riedita in riedito in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007, p.

[285] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 238. Cfr. anche Francesco Mazziotta, *Il quadro di S. Ilarione di A. Scilla: breve illustrazione storica*, Tipografia ditta d'Amico, Messina 1920, pp. 8-9.

La tela godrà di tanta fortuna nella storiografia successiva italiana e straniera. Cfr. più avanti.

[286] Sul problema della datazione si veda più avanti.

Firma e data sono unicamente riportate da Grosso Cacopardo che specifica persino che esse si trovavano «su di un sasso». Sulla mancanza di datazioni in Susinno, anche per le tele firmate, si è già discusso. Il biografo settecentesco riportava la data solo quando riusciva a vederla e ciò avveniva, come già evidenziato, quando il dipinto veniva spostato dall'altare e ciò avveniva spesso per il restauro dell'opera. È possibile che, ai tempi di Susinno, il dipinto non era mai stato smontato dall'altare, in quanto le sue condizioni di conservazione risultavano ottime. Non a caso Grosso Cacopardo, il quale nella biografia di Scilla ricorda solo il *sant'Ilarione* come dipinto firmato e datato di Agostino, può aver assistito ad un qualche spostamento della tela dall'altare o, comunque, aver avuto la possibilità di ammirare il dipinto da molto vicino. Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 141.

[287] Cfr. Gregorio Cianciolo, *Relazione della venuta, e dimora in Messina capitale del Regno di Ferdinando IV re dell'una, e dell'altra Sicilia scritta dal P. D. Gregorio Cianciolo priore cassinese*, dalle stampe di Giuseppe di Stefano impressore senatorio, Messina 1806.

[288] Nella seconda edizione riveduta e aggiornata della sua *Guida* del 1841, Grosso Cacopardo risulta ben più preciso. Descrivendo la chiesa di Sant'Orsola specifica: «famosa un tempo per il quadro del S. Ilarione capo d'opera dello Scilla ivi conservato, di cui ne feci parola nel descrivere la chiesa di S. Gioacchino», confermando l'originaria presenza del dipinto in sant'Orsola. Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina*, Giuseppe Fiumara, Messina 1841, p. 88.

E quanto affermato da Giuseppe Bertini nel 1823 sembra muovere verso tale direzione, nonostante il debito nei confronti delle *Memorie* di Cacopardo risulti evidente: «Fra le opere di lui, dic'egli, che ebbero maggior plauso, citasi il S. Ilarione, che è nella chiesa di S. Orsola in Messina, il quale è pessima cosa, o per essere danneggiato dal tempo, o perché fu ritocco da mano inesperta», ricordando quanto affermato da Grano, «in ogni sorta di letteratura istruttissimo», concludendo «ove sono i danni del tempo? Ove la inesperta mano che osò ritoccarlo?». Giuseppe Bertini, *Memorie de' pittori messinesi. Sei lettere mss. di Grosso Cacopardo*, in «Giornale di scienze, letteratura ed arti per la Sicilia», IV, 10, 1823, pp. 90-91.

Mazziotta crede che il dipinto fosse già presente nella chiesa prima di Fabris e che si fosse creata molta confusione: ritenendo il dipinto in San Gioacchino l'originale, lo studioso pensava che quello in Sant'Orsola fosse una copia, passata successivamente al Museo civico e andata distrutta nel 1908, non di mano di Agostino ma semplice copia di bottega, menzionando persino il nome di Saverio come possibile artefice del dipinto.[289]

Sulla tela ancor prima si era pronunciato La Corte Cailler. Tra il 1899 e il 1900 riferiva, smentendo quanto asserito da Marianna Candidi Dionigi nella missiva a Grosso Cacopardo del 1820, che il «miglior lavoro dello Scilla, sorprendente per disegno, espressione, colorito» si trovava nella chiesa «di S. Orsola alle Fornaci ove se ne vede una copia, essendosi trasferito l'originale nella chiesa di S. Gioacchino».[290] Nel 1902 ricorderà come l'originale passò al Museo mentre in San Gioacchino fu trasferita la copia che si trovava in Sant'Orsola.[291]

Ritornando a Grano, si veda un'altra nota inserita, nel 1792, a corredo del testo e, particolarmente nella memoria di Scilla:

> Lo Scilla geloso del suo credito allorché si ritirò in Roma dipingeva gli animali, frutti, e simili cose, per soddisfare soltanto il suo genio, ma di nascosto, non volendo esser creduto minore nelle figure.[292]

Quanto riportato trova conferma nel passo di Susinno:

> Fu al sommo geloso della riputazione e decoro, e nel mentre che dimorò in Roma faceva paesi ed altre pitture per soddisfare così all'umor suo filosofico: la cautela si era perché paventava de' suoi non pochi emoli, acciò in celebrandolo in tal genere lo rimostrassero quindi minore nelle figure.[293]

La nota continua affermando che:

> quattro Quadri che sono in Napoli in casa del Consigliere Cardillo mostrano la rara sua perizia in questo genere [della natura morta, *n. d. a.*].[294]

---

289 Cfr. Francesco Mazziotta, *Il quadro di S. Ilarione di A. Scilla: breve illustrazione storica*, Tipografia ditta d'Amico, Messina 1920, pp. 11-12.

290 Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 11, nota 5.

291 Cfr. Gaetano La Corte Cailler, *Il mio diario*, Volume I, a cura di Giovanni Molonia, Edizioni G. B. M., Messina 1998, pp. 290, 292. Per un approfondimento sul problema originale-copia riguardante il dipinto di Scilla si veda più avanti.

292 Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 126, nota 94.

293 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 243.

294 Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 126, nota 94.
Luigi Hyerace attribuisce erroneamente tale frase a Stefano Bottari, nell'edizione che curò delle *Memorie* nel 1934. In realtà quanto affermato era già presente nell'*editio princeps* del 1792. Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 121.

Se la prima parte della nota, ancora una volta, mostra la lettura, o comunque la conoscenza, da parte del monsignore messinese, autore delle *Memorie*,[295] del manoscritto di Susinno, la seconda parte, con delle informazioni di natura collezionistica, in particolar modo napoletana, tradirebbe una qualche aggiunta da parte di Hackert, inviato nel 1790 dal re Ferdinando IV di Napoli «per disegnare i porti e le coste» siciliane, soggiornando a Messina, Cefalù, Augusta e Palermo.[296] Il rapporto tra il pittore e la corte napoletana inizia nel 1782, quando Caterina II di Russia, in quel periodo residente a Roma, commissiona all'artista «di eseguire una veduta del palazzo di Caserta con la Compagnia Felice, presa da San Leucio»,[297] occasione che permise ad Hackert di stringere relazioni con Ferdinando IV e la moglie Maria Carolina, divenendo presto «il paesista ufficiale» di corte. Nel 1792, anno della pubblicazione delle *Memorie* di Grano, l'artista era da dieci anni che conosceva l'ambiente culturale, artistico e anche collezionistico della città partenopea. È probabile che questa aggiunta alla nota sia di mano di Hackert, in uno dei suoi accorgimenti, a insaputa dello stesso Grano, eseguiti prima della stampa delle *Memorie*.

Ma non bisogna affatto dimenticare che la famiglia Cardillo era una famiglia di origine messinese. Caio Domenico Gallo ricorda che lo «spettabile Don Domenico Cardillo, allora Regio ministro Soprintendente degli effetti Reali di Messina, Maestro Razionale ed avvocato Fiscale del Real Patrimonio, ed oggidì del Supremo Tribunale del R. G. C., [era, *n. d. a.*] Cittadino benemerito di questa patria e vigilantissimo per quello spetta a riguardare gl'interessi del Re».[298] Inoltre, nel 1743, durante la tremenda peste, Domenico Cardillo era ricordato nell'elenco degli «avvocati che ancora vivono».[299] Ginesio Grimaldi, nel 1774 ricordava Domenico Cardillo come uno dei membri della «Giunta consultiva di Sicilia» che parteciparono all'insediamento del monarca napoletano.[300] È probabile, insomma, che lo stesso Grano fosse a conoscenza della collezione Cardillo e delle quattro nature morte attribuite a Scilla.

---

295 Carmelo La Farina ricordava le *Memorie* «come opera del solo Grano senza mai citare il nome dell'artista tedesco». Giovanni Molonia, *Premessa*, in Filippo Hackert, Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 21, nota 18.
Si confronti anche quanto riportato da Stefano Bottari. Cfr. Stefano Bottari, *Memorie dei pittori messinesi di F. Hackert e G. Grano*, in «Archivio storico messinese», I, 1934, pp. 5-6, note 10-11 e relativa bibliografia. Già nel 1932 Bottari aveva ristampato le Memorie di Hackert-Grano, le quali non presentano alcuna modifica rispetto a quelle inserite all'interno della rivista Archivio storico messinese. Cfr. Filippo Hackert, Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, ristampa curata da Stefano Bottari, Libreria Vincenzo Ferrara, Messina 1932.

296 Cfr. Stefano Bottari, *Memorie dei pittori messinesi di F. Hackert e G. Grano*, in «Archivio storico messinese», I, 1934, p. 3.

297 *Ibidem*.

298 Cajo Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della città di Messina capitale del Regno di Sicilia di Cajo Domenico Gallo sotto gli auspicj di Sua Eccellenza Reverendissima Fra Tommaso de Moncada de' Principi di Calvaruso dell'Ordine de' Predicatori, Arcivescovo di Mesina, e Patriarca di Gerusalemme, Conto di Regalbuto, barone di Bolo, e Signore dell'Alcara, del Conseglio di S. R. M. et c.*, Con licenza de' Superiori, Napoli 1755 p. 274

299 Orazio Turriano, *Memoria istorica del contagio della città di Messina dell'anno MDCCXLIII, descritta da Orazio Turriano con l'istruzione, che si osservò nello Spurgo praticatosi nella medesima Città, che servirà di continuazione al Supplimento della Storia di Sicilia aggiunta ai Principj della Storia del signor Abate Langlet*, Presso Domenico Terres, Napoli 1745, p. 131; cfr. anche Giovanni Evangelista Di-Blasi, *Storia cronologica de' Vicerè Luogotenenti e Presidenti del Regno di Sicilia di Giovanni E. Di Blasi, seguita da un'Appendice sino al 1842*, volume unico, Dalla Stamperia Oretea, Palermo 1842, p. XXXIX.

300 Ginesio Grimaldi, *Istoria delle leggi e magistrati del Regno di Napoli continuata da Ginesio Grimaldi*, Tomo XII, Nella stamperia Orsiniana, Napoli 1774, p. 114.

Così come Gallo, però, anche Grano, nella lettura della *Vita* Susinno, per quanto concerne la biografia di Scilla incorre in degli errori, poi ripresi fedelmente anche in Grosso Cacopardo.
Ad esempio, è totalmente autografa del monsignore messinese la notizia delle opposizioni del padre ad Agostino «quando si pose sotto la direzione del Barbalonga», non accennate assolutamente in Susinno, il quale riferisce solo che Giovanni Scilla indirizzò inizialmente «a' studi di lettere» il figlio».[301] Il passo di Grano è ripreso da Cacopardo, il quale afferma che allo studio delle lettere, Agostino «malgrado le opposizioni paterne, si pose nella scuola del suo concittadino Barbalonga».[302]
È probabile che da Grano, nonostante quest'ultimo non indichi alcuna indicazione cronologica, Grosso Cacopardo riprenda la notizia del primo dipinto a cui Scilla lavorò, nella chiesa di Gesù e Maria delle Trombe, che l'erudito ottocentesco colloca nei primi anni d'alunnato presso Barbalonga:

> Dipinse in questi primi anni l'Immacolata pella chiesa di Gesù e Maria delle trombe, quale oggi si vede nella chiesa del Conservatorio detto il Serraglio.[303]

In realtà Susinno sembra collocare, secondo un ordine cronologico ben preciso e di cui si è già discusso in precedenza, la tela dell'Immacolata successivamente il ritorno da Roma e dall'alunnato presso Andrea Sacchi:

> Comparve in pubblico nella chiesa di Giesù e Maria delle Trombe, dipignendo un quadro d'altare con la Concezzione di Maria purissima Vergine, nella maniera del quale vedesi un gusto antico raffaellesco.[304]

Ma forse la notizia totalmente inedita fornita da Grano, non ripresa da Susinno né tanto meno da Gallo, destinata ad avere grande fortuna negli studi tra Otto e Novecento, riguarda il celebre «annuo assegnamento» con cui il senato di Messina inviava a Roma (o a Venezia) i pittori valevoli:

> […] per consiglio del Maestro con un annuo assegnamento fu dal Senato inviato a Roma […] sotto la scorta di Andrea Sacchi.[305]

Come si dirà meglio in seguito, in Susinno non è mai presente, in alcuna biografia, alcun riferimento ad una sorta di borsa di studio del senato mamertino, differentemente dalle commissioni di opere che la stessa istituzione conferiva ai pittori di cui riconosceva «gli avanzi»[306].

---

301 Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 121; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.
302 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 139.
303 *Ibidem*.
304 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235.
305 Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, pp. 121-122.
306 Come riportato nella biografia di Agostino Scilla, in merito alla commissione della *Predicazione di San Paolo*. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 238.

La notizia troverà subito fortuna già nelle *Memorie* del 1821 di Grosso Cacopardo:

> […] per consiglio del maestro, con un annuo assegnamento accordatogli dal Senato fu mandato in Roma, ed affidato alla direzione del primo pittore di que' tempi Andrea Sacchi.[307]

Ancora di lettura errata da Susinno si può parlare del passo in cui Grano riporta della morte del padre. Dopo essersi brevemente soffermato sul soggiorno di formazione a Roma, il monsignore continua:

> i suoi domestici affari, e la morte del padre lo richiamarono dopo quattr'anni in Messina[308]

ripreso, anch'esso, da Grosso Cacopardo nel 1821:

> la morte del padre, ed i suoi domestici affari lo richiamarono dopo cinque anni in Messina,[309]

non presente in Susinno, per il quale,

> mortogli tosto il genitore, invogliossi di studiare in Roma, verso dove si trasferì in età d'anni decisette,[310]

antecedendo la morte del padre al viaggio nell'Urbe.[311]
Per l'ultimo soggiorno romano di Agostino, Grano si rifà fedelmente a Susinno. E se Caio Domenico Gallo aveva riferito, tramite l'autore delle *Vite* del 1724, le varie stampe dedicate a Cristina di Svezia e ad altri monarchi europei, Grano riferisce dei suoi rapporti e dei ruoli ricoperti all'interno dell'Accademia di San Luca, insieme a Giovanni Morandi e Luigi Garzi, oltre ai dipinti per i cardinali Corsini, Spinola e Imperiali, completamente escluse negli *Annali* di Caio Domenico.
Si confronti quanto affermato da Grano

> conosciuto quivi [a Roma, *n. d. a.*] il suo merito da Ciro Ferri, fu ammesso all'Accademia di S. Luca, e fatto anche censore della medesima, in compagnia di Giovanni Morandi, e Luigi Garzi pubblici estimatori, e intendentissimi della maniera de' passati Pittori[312]

con quanto riportato da Susinno:

> in quella sagrosanta reggia dell'universo conosciuto da molti il suo universal talento, e spezialmente dai celebri Ciro Ferri romano […] ne fu dichiarato accademico di S. Luca nel

---

307 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 139
308 Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, pp. 122-123.
309 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 140.
310 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.
311 Su questo si veda più avanti.
312 Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 125.

> primo ottobre 1679 […]. Esercitò varie cariche in S. Luca, fra l'altre di censore in compagnia di Giovanni Maria Morandi fiorentino: fu per anni sette assieme con Luigi Garzi confermato stimatore pubblico per essere informatissimo delle maniere de' virtuosi passati, tanto di pitture quanto di disegni.[313]

Le *Memorie* di Grosso Cacopardo, ben più dettagliate di quelle di Grano, mostrano per la biografia di Scilla un vero e proprio compromesso tra le notizie riportate dal monsignore messinese (e a loro volta da quelle di Susinno, nonostante l'erudito ottocentesco non ha sicuramente avuto tra le mani il manoscritto del 1724, già da qualche tempo involato dalla città sullo Stretto), considerazioni personali e quanto riportato nella lettera di Marianna Candidi Dionigi del 1820.

Cacopardo si dimostra cronista attento per quanto concerne lo stato di conservazione delle opere, come è possibile notare quando, nella biografia di Scilla, ricorda i «freschi» di Agostino «nella cappella dell'Assunta, e di S. Antonio di Padova nell'Annunziata de' Teatini, che quasi distrutti da' tremuoti furono barbaramente guasti, e ridipinti da ignorante pittore, ma che l'occhio perito sa ben discernere il bello da certi avanzi non tocchi».[314]

Cacopardo non solo informa del pessimo stato conservativo degli affreschi di Agostino ma per la prima volta ricorda come tali freschi fossero stati ridipinti.[315]

Inoltre ricorda il figlio gesuita di Agostino, Giuseppe, a cui il padre, come è già stato evidenziato in precedenza, a causa del fallimento della rivolta antispagnola del 1678, «lasciò ciò che seco trasportar non ebbe campo, e immezzo a tanti varj oggetti vi furono delle squisite pittura fra quali il suo ritratto, e molte sue opere mm: ss:, che restarono nella libreria de' PP. Gesuiti».[316]

Come ancora ricordato in precedenza, a Cacopardo si deve l'invenzione, tramite una lettura erronea della lettera della Candidi Dionigi, di un soggiorno torinese di Scilla, spesso ricordato ancora dalla critica recente[317] ma, al contempo, è il primo a ricordare, tra le fonti di Agostino, i suoi disegni incisi «con molto gusto dal francese Mons: Farriat [Farjat] e del Fiamingo Arnoldo Van Wester-Hout».[318]

Le *Memorie* dell'erudito ottocentesco ebbero molta fortuna, soprattutto in ambito palermitano, con la celebre recensione di Giuseppe Bertini del 1823[319] e la biografia su Agostino Scilla di Carmelo Pardi, il

---

313 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.

314 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 142.

315 Nella *Guida* dello stesso Cacopardo del 1841, gli affreschi di Agostino non sono ricordati ma si evince come gli affreschi della chiesa abbiano subito non pochi rifacimenti nel corso degli anni: dal quadrone della volta di Filippo Tancredi agli affreschi, sempre nella volta, di Giovanni Fulco, i quali «malamente raggiustati in varie parti da ignorante tintore». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina*, Giuseppe Fiumara, Messina 1841, p. 90.

316 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 145.

317 Cfr. *Ivi*, p. 146.

318 *Ivi*, p. 147. Su questo confronta più avanti.

319 Cfr. Giuseppe Bertini, *Memorie de' pittori messinesi. Sei lettere mss. di Grosso Cacopardo*, in «Giornale di scienze, letteratura ed arti per la Sicilia», IV, 10, 1823, pp. 84-103.

quale «lavorava sopra una Galleria d'illustri siciliani, e ne aveva pubblicata una grandissima parte in vari periodici siciliani»[320] ma alla fine, per mancanza di un editore disposto a stamparla, mai pubblicata.
Pardi inaugura la biografia di Agostino proponendo il confronto tra il pittore messinese e Leonardo da Vinci e Michelangelo, i quali «colla vastità del loro poderoso ingegno abbracciarono le arti sorelle ma di varie altre discipline, la loro mente arricchirono, lasciando maravigliati i posteri della potenza del loro ingegno, che tentando sì ardue e disperate cose riuscì in tutte eccellente».[321] Scilla sembra ripercorrere la «vastità» d'ingegno dei due pittori proprio perché

> *grande nella pittura non meno che nelle filosofiche discipline, nella storia naturale e nell'archeologia.*[322]

La lettura di Grosso Cacopardo di Pardi appare evidente nell'incipit delle *Memorie* del 1821:

> di raro sorgono que' sublimi ingegni, cui natura accorda una felice disposizione suscettibile di molte virtù, e pure uno di questi esseri privilegiati fu il nostro Agostino, che tante ne possedé, ed in grado così eminente, che ognuna di esse stata sarebbe bastante a procacciarle l'immortalità.[323]

E ancora

> Dovea questa sua eccellenza [nel genere della natura morta, *n. d. a.*] alle profonde cognizioni acquistate nella storia naturale […]. Non lasciava di coltivare il suo spirito colla scoperta di nuove verità interessanti nella storia naturale, e nella numismatica […]. In fine Agostino era sommo in filosofia, ed in pittura.[324]

Riportando l'inclinazione di Agostino per la pittura, che aveva condotto l'artista ad abbandonare gli studi letterari voluti dal padre, Pardi, riprendendo la notizia da Cacopardo, fa luce su uno dei *topos* della letteratura artistica:

> L'esempio già non è nuovo, e le storie delle lettere e delle arti recano parecchi fatti non dissimili a questo, in cui genitori, ambiziosi o ignoranti, pretendono sacrificare al loro capriccio la vocazione che alle lettere o alle arti mostrano i loro figlioli, volgendoli a studi ingrati e disameni, cui quegli innocenti si ribellano, fino a che con la costanza della volontà arrivano a vincere l'ostinazione paterna. Il divieto del padre perché il fanciullo non imparasse l'arte della

320 Carmelo Pardi, *Artisti siciliani*, in «Nuove Effemeridi Siciliane», 1, 1875, p. 307, nota 1.
321 *Ivi*, p. 310.
322 *Ibidem*.
323 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 139.
324 *Ivi*, pp. 142-144.

> pittura non valse ad estinguere la scintilla animatrice del genio che spirava in quel cuore innocente.[325]

E se la pensione che Barbalonga riesce a far assegnare all'allievo per il viaggio a Roma è ripresa da Cacopardo, Pardi ricorda come Scilla, arrivato a Roma, si diede allo studio dell'antico e a «beare gli occhi e il cuore ne' capolavori dell'immenso Buonarroti e dell'angelo che rese eterno il nome di Urbino»[326] e, grazie proprio allo studio su Raffaello, acquisì una maniera «più fastosa e più gaia», diversa da quella contratta in Messina a bottega da Barbalonga.
Pardi continuerà:

> e congiungendo alla correzione ed eleganza del disegno, la forza di esprimere i concetti del l'animo, meritossi il titolo di pittore-filosofo». Susinno fu il primo biografo che intitola la sua *Vita* di Agostino[327], aggiungendo la denominazione di «pittore, filosofo messinese». La tradizione, probabilmente anche orale, era riuscita a tramandare l'espressione, confermata anche da *La vana speculazione* di Agostino, di cui almeno una copia era senza dubbio presente a Messina, presso il figlio Giuseppe e il Collegio gesuitico e, a seguito della cacciata di quest'ultimi, presso la pubblica libreria.[328]

Difatti il concetto di «pittore-filosofo» è ripreso da Grano:

> Agostino non era solo Pittore, ma altresì buon Filosofo […][329]

fatto proprio, come spesso accade, da Grosso Cacopardo, il quale aggiunge:

> per testimonianza del Mongitore, [Scilla, *n. d. a.*] dotto filosofo, poeta, geometra ed antiquario divenne. Anzi si resta in forse se più filosofia, o in pittura egli valesse.[330]

L'erudito ottocentesco messinese riferisce di Antonino Mongitore,[331] dotto palermitano vissuto tra Sei e Settecento, il quale, nel 1708, pubblica il primo volume della sua *Bibliotheca Sicula*, in cui è presente una biografia di Agostino inaugurata dalla frase:

---

325 Carmelo Pardi, *Artisti siciliani*, in «Nuove Effemeridi Siciliane», 1, 1875, p. 311
326 *Ibidem*.
327 Non tutte le biografie presentano un sottotitolo. È probabile che Susinno lo inserisca per dar risalto e importanza alla biografia e al determinato artista.
328 *Ibidem*.
329 Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 124.
330 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 140.
331 Cacopardo, nelle sue *Memorie*, inserisce Mongitore e la sua opera in nota, errando però l'anno di pubblicazione, 1707 anziché 1708. Cfr. più avanti. *Ibidem*, nota 1.

Augustinus Scilla. Messanensis Philosophis Doctus, Poeta & Pictor egregious.[332]

È probabile che Susinno riprenda il titolo («Agostino Scilla pittore, filosofo messinese»)[333] della sua biografia proprio dall'erudito palermitano.

Mongitore lavorava ad un'opera sugli artisti siciliani, mai edita forse a causa della morte e quasi sicuramente più tarda della *Bibliotheca* del 1708,[334] in cui, in pieno clima culturale dell'epoca, con le svariate *bagarre* tra Messina e Palermo, l'erudito privilegiava gli artisti palermitani, spesso sottolineando i fasti della capitale vicereale siciliana.[335]

L'opera, rimasta manoscritta e conservata presso la Biblioteca comunale di Palermo (Qq C 63), presenta delle postille di Gioacchino Di Marzo e solo nel 1977 verrà pubblicata da Elvira Natoli.[336]

Nelle sue *Memorie* non può, però, non trovare spazio Agostino Scilla, con una seppur breve biografia, ripresa, quasi completamente, da quella che Mongitore stesso aveva tracciato nel 1708. Non a caso la biografia si apre:

AGOSTINO SCILLA MESSINESE. Fu filosofo dotto, Poeta e Pittore insigne.[337]

Dopo aver ricordato i vari interessi di Agostino, la sua fuga dallo Stretto, menzionando il «catalogo dei ribelli stampato in Messina nel 1678», in cui è ricordato «Agostino Scilla, e sua famiglia»,[338] e gli eruditi Boccone, Bonanno, Salvetti e non ultimo Orlandi[339] che rammentano anche il Museo del pittore a Roma, Mongitore conclude la biografia:

Si dice che in Caltanissetta vi sia un quadro del Martirio di S. Agata.[340]

Il dipinto, ancora oggi nella città nissena, commissionato per la chiesa dei gesuiti,[341] è per la prima volta menzionato dalla letteratura e storiografia artistica da Mongitore nelle *Memorie*. Interessante notare come Susinno non era a conoscenza del dipinto e sconosciuto rimarrà anche per Grano e Cacopardo, il quale,

---

[332] Antonino Mongitore, *Bibliotheca sicula sive de scriptoribus siculis qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt, notitiae locupletissimae, auctore Sac. Theol. Doctore Antonino Mongitore presbytero panormitano*, Tomus primus, Ex Typographia Didadci Buona, Palermo 1708, p. 91.

[333] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentina Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

[334] Si confronti l'introduzione alle *Memorie* del Mongitore di Elvira Natoli del 1977. Cfr. Elvira Natoli, *Introduzione*, in Antonino Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, edizione a cura di Elvira Natoli, S. F. Flaccovio Editore, Palermo 1977, p. 18.

[335] Cfr. *Ivi*, pp. 19-21.

[336] Cfr. *Ivi*, pp. 33-173.

[337] *Ivi*, p. 36.

[338] Elvira Natoli consulta, come da lei stessa riferito, una trascrizione del *catalogo* fatta da Guardione. Il manoscritto di Giuseppe Cuneo, da cui è tratto l'elenco dei ribelli esiliati, è stato trascritto da Marcello Espro nel 2001. Cfr. Giuseppe Cuneo, *Avvenimenti della nobile città di Messina*, I, trascrizioni e cura di Marcello Espro, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ambientali e della pubblica istruzione, Palermo 2001.

[339] Su Orlandi cfr. più avanti.

[340] Antonino Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, edizione a cura di Elvira Natoli, S. F. Flaccovio Editore, Palermo 1977, p. 39.

[341] Cfr. più avanti.

seppur manifesta a più riprese di conoscere la *Bibliotheca sicula* del dotto palermitano, dimostra di ignorare l'esistenza del manoscritto sulle *Memorie* degli artisti. Mongitore, da rigoroso storico, costruisce un'opera in cui, alla visione diretta delle opere, si aggiunge la lettura di documenti archivistici, iscrizioni e manoscritti, specialmente riferiti ad opere d'arte palermitane.[342]

Quanto riportato dall'erudito panormita sulla sant'Agata di Scilla tradisce un riferimento ad una tradizione (scritta o orale), allo stato attuale della ricerca sconosciuta, che riportava la presenza di una pala nissena: il «si dice che» è emblematico di una notizia tramandata, sottintendendo come Mongitore non abbia visto direttamente l'opera.

Il binomio «pittore-filosofo» aveva ancora incontrato, dopo Mongitore, Grano e Cacopardo e prima di Pardi, ancora una certa fortuna, seppur inteso in maniera differente.

Giuseppe La Farina, nella sua guida del 1840, dopo aver riportato, come da tradizione, i variegati interessi di Agostino affermerà, per la prima volta:

> molti stupendi quadri dipinse ov'è una forza di tinte, una ragionevolezza d'invenzione che a buon diritto *gli han procurato il soprannome di pittore filosofo*.[343]

Quanto affermato da La Farina, nonostante lo storiografo sconoscesse le *Vite* del 1724, merita di essere confrontato con quanto riportato da Francesco Susinno:

> del suo dipignere il modo non capivasi da' giovani, imperciocché al di dentro chiudevasi una certa filosofia (il pittore sempre colorisce nell'opere sue se stesso).[344]

E ancora:

> in ogni genere pittoresco in cui hanno fiorito in vari tempi, la sua sola destra si è dimostrata abilissima ed in tutto fe' comparire sempre la sublimità della sua mente.[345]

In realtà La Farina riprende il concetto da Grosso Cacopardo e quanto affermato nelle sue *Memorie* per il *Sant'Ilarione*:

---

342 Elvira Natoli, *Introduzione*, in Antonino Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, edizione a cura di Elvira Natoli, S. F. Flaccovio Editore, Palermo 1977, pp. 22-23.

343 Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti*, Stamperia di Giuseppe Fiumara, Messina 1840, p. 106

344 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi*, a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236. Sulla pittura filosofica di Scilla cfr. sopra.

345 *Ivi*, pp. 236-237.

> Conobbe egli [Scilla, *n. d. a.*] colla sua penetrazione l'eccellenza di tal quadro dipinto più colla filosofia, che colla mano, onde terminato non volle cederlo a verun prezzo.[346]

Diversamente Francesco Ferrara, il quale riferisce di Agostino come

> illustre pittore ma che nel filosofare superò le condizioni di pittore,[347]

anch'esso ripreso da Grosso Cacopardo

> Agostino era sommo in filosofia, ed in pittura […]. Anzi si resta in forse se più in filosofia, in pittura egli valesse[348]

riprendendo, così, la tradizione di Scilla filosofo in quanto studioso di filosofia (intesa come studio del naturale) e non, nell'accezione proposta da La Farina di *pittura filosofica*: quest'ultima è da intendere, si badi, non nella valenza didattico-formativa dei disegni «esattissimi» di cesiana memoria,[349] ma come equilibrio classicista tra disegno e colore.

Ritornando a Carmelo Pardi e alla biografia di Scilla, l'erudito riporta alcune informazioni e *topos* già presenti, e quindi ripresi da Cacopardo: dal figlio Giuseppe a cui il padre Agostino, prima dell'esilio, lasciò «disegni, pitture, manoscritti, cose preziosissime che nel tramonto del 1783 andarono sventuratamente distrutte»; il soggiorno torinese presso la «corte di Carlo Emanuele II, con largo stipendio, e la stima universale»; la notizia della pubblicazione de *La vana speculazione*, *Le cento Città di Sicilia* e il *De Insectis* «compilata insieme col celebre Castello», notizia ripresa da Grosso Cacopardo, unico quest'ultimo a menzionare l'opera come frutto di collaborazione tra Agostino e lo scienziato trapiantato in Messina. Sui contributi delle medaglie e degli insetti di Scilla, Pardi non riporta che rimasero allo stato di manoscritto.[350]

Anche per il *Sant'Ilarione* la descrizione del dipinto:

> Lasciò nella chiesa di S. Gioacchino[351], in Messina, un bellissimo dipinto rappresentante S. Ilarione nelle braccia della morte. Pittura, che a solo guardarla mette spavento; così terribile n'è l'invenzione e maravigliosa la forza delle tinte. L'attitudine del Santo, l'aria del volto in iscorcio, son cose stupende; in essa l'anima che è per fuggire mostra tutta la stanchezza del passato, la rassegnazione del presente e la speranza dell'avvenire. La morte stessa, che dell'una

---

346 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 140.

347 Francesco Ferrara, *Storia generale della Sicilia*, VI, Presso Lorenzo Dato, Palermo 1833, p. 363. Cfr. anche Antonio Vallisneri, *Opere fisico-mediche stampate e manoscritte del Cavalier Antonio Vallisneri, raccolte da Antonio suo figliuolo, corredate d'una Prefazione in genere sopra tute, e d'una in particolare sopra il Vocabolario della storia naturale*, II, Appresso Sebastiano Coleti, In Venezia 1733, p.

348 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 140.

349 «a giovamento di viva et efficace disciplina e piacer di molta utilità». Cfr. sopra.

350 Carmelo Pardi, *Artisti siciliani*, in «Nuove Effemeridi Siciliane», 1, 1875, p. 312.

351 Pardi non riporta la collocazione originaria presso Sant'Orsola del dipinto di Agostino, accogliendo quanto affermato da Cacopardo sul trasferimento in San Gioacchino. Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, pp. 141-142.

> mano accenna il cielo che si schiude per ricevere il Santo, mandando una luce, che illumina i sottoposti obbietti, ha un non so che di sublime, che fa parerla men truce di quello che l'immaginazione la si suole creare. Questo dipinto è il capolavoro dello Scilla[352]

riprende la memoria del 1821 di Grosso Cacopardo:

> Non si è giammai da pittore tentata, e riuscita con più felicità una testa di vecchio in iscorcio come questa del Santo: esso abbondonato in atto di spirare, ha sul suo volto espresso senza risentimento le più grandi passioni, cioè il timore, la speranza e la confidenza […]. La morte istessa che recar dovrebbe ribbrezzo agli occhi dello spettatore lo invita a farsi guardare: con una mano essa lo sostiene, mentre coll'altra le mostra il cielo aperto, da dove scende una luce, che dolcemente illumina gli oggetti.[353]

Altra dipendenza dall'erudito messinese, stavolta ripresa dalla *Guida* del 1841, è evidente quando tratta delle opere di Scilla, quali il *San Paolo Eremita* nella chiesa di S. Liberale e i dipinti conservati nel Museo peloritano: «Saulle e David, Ester, Giacobbe e i suoi figli, e Assalonne, composizioni a mezze figure, ma pur degne di grande considerazione».[354]

Discorso a parte può esser fatto per le biografie sui pittori messinesi di Rosario Gregorio, le quali si fermano, però, alla biografia Alfonso Lazzaro. Una postilla riporta: «Non diede alle stampe il nostro Autore il seguito di questa narrazione, né si è trovata ne' suoi manoscritti memoria alcuna relativa a quest'oggetto. Abbiamo quindi creduto far cosa grata agli amatori delle cose siciliane, tessendone alla meglio che per noi si possa la continuazione. Così non sarà defraudato il desiderio di coloro che ameranno di sentire il rimanente delle vicende e de' progressi della scuola Messina in pittura; e non resterà monco questo soggetto, ch'è tra i più gradevoli, che il Gregorio abbia dettato.

In questa continuazione, *conviene avvertirlo*, ci siamo giovati delle *memorie su i pittori Messinesi*, scritte bene *da un anonimo nativo di quella Città*, e *pubblicate dal Signor Hachert*, quali poscia rifuse il Lanzi nell'opera sua: come pure di altre notizie, che ci siamo procurati onde rattificare per quanto era possibile la nostra narrazione».[355]

Il passo, oltre a mostrare come a volte, al di fuori dei confini messinesi, l'estensore delle *Memorie* del 1792 venga sconosciuto e definito come anonimo, rivela come buona parte delle biografie di Gregorio non siano autografe dell'erudito palermitano ma scritte postume, non ritrovando nulla, all'interno dei suoi manoscritti, sulla continuazione di tale opera. Gli estensori, così, per completezza, si rifaranno alle *Memorie*

---

352 Carmelo Pardi, *Artisti siciliani*, in «Nuove Effemeridi Siciliane», 1, 1875, pp. 312-313.

353 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 141.

354 Carmelo Pardi, *Artisti siciliani*, in «Nuove Effemeridi Siciliane», 1, 1875, p. 313.

355 Rosario Gregorio, *De' più celebri pittori messinesi*, in Rosario Gregorio, *Discorso intorno alla Sicilia di Rosario Gregorio, abbate di S. Maria di Roccadia e professore del Diritto publico siciliano nella R. Università di Palermo, con discorsi inediti*, I, presso i Libraj Pedone e Muratori, Palermo 1821, pp. 196-197.

di Hackert e Grano. Difatti la breve biografia è copiata da quella del monsignore messinese: l'unica passo meritevole di segnalazione è quanto affermato sulla maniera di Agostino, definita già da Grano «gentile e gratissima» e dagli estensori del 1821 tradotta in «stile dolce, pastoso e gradevole».[356]

Nel 1792 Luigi Lanzi pubblicava il primo volume della sua *Storia pittorica della Italia*, in cui lo storico prevedeva anche una parte dedicata all'Italia inferiore. E se Napoli trova una qualche trattazione nella sua opera (ma solo la città partenopea e non il suo contado), la Sicilia non è affatto trattata.

Lanzi è ricordato per aver ripreso, sviluppando e restituendole organicità, quella concezione di scuola artistica che affondava le proprie radici in Agucchi, Mancini, Ridolfi e in parte anche in Bellori: ad una determinata topografia della Penisola corrispondeva una determinata maniera o stile.[357]

Il concetto di scuola, di maniera, intesa come stile precipuo non solo dell'artista ma degli artisti cresciuti e formatisi in quell'area, si inserisce a pieno titolo in quello di storia: «il desiderio di uno scrittore che le riunisca [le notizie, *n. d. a.*] e le ordini e dia loro aspetto e forma di storia generale: non già riferendo minutamente quanto in esse trova, ma scegliendo da ciascuna ciò che possa interessare maggiormente e istruire: così avviene d'ordinario che a' secoli delle lunghe istorie succede poi il secolo de' compendi».[358]

Non a caso qui Lanzi si riferisce proprio alla tradizione degli *Abecedari*, tra i quali quello di Pellegrino Orlandi, capace di riscuotere così tanto successo da essere ristampato più volte e non solo in lingua italiana.[359]

Nella prima edizione del 1704, ancora chiamata *Abcedario*, poi modificata in quella del 1719 in *Abecedario* e dedicata al celebre collezionista Crozat,[360] il quale vanterà non pochi disegni di Polidoro appartenuti a Scilla, Orlandi riporterà alla voce dedicata all'artista messinese:

> Agostino Silla Pittore da Messina, è scritto nel catalogo degli Accademici di Roma nel 1679.[361]

Una seppur breve aggiunta avverrà nella seconda edizione del 1719:

> Agostino Silla Pittore da Messina, è scritto nel catalogo degli Accademici di Roma, nel 1679.
> Da giovine praticò la Scuola d'Andrea Sacchi, fu erudito dilettante di medaglie, e di disegni.[362]

---

356 *Ivi*, p. 203.

357 Cfr. Paolo Pastres, *Luigi Lanzi e le scuole pittoriche*, in *1810-2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell'arte*, a cura di Maria Elisa Micheli, Giovanna Perini Folesani, Anna Santucci, Empatiabooks, Camerano 2012, pp. 189-193.

358 Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di Martino Capucci, I, Sansoni editore, Firenze 1968, p. 3.

359 Sulle varie ristampe, oltre che sulla figura di Orlandi, si rinvia alla recente voce del Dizionario Biografico degli Italiani a cura di Giovanna Perini Folesani. Cfr. Giovanna Perini Folesani, *Orlandi, Pellegrino Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Treccani, Roma 2013, *ad vocem*.

360 Cfr. *Ibidem*.

361 Pellegrino Antonio Orlandi, *Abcedario pittorico Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura, diviso in tre parti*, Per Costantino Pisarri sotto le Scuole, Bologna 1704, p. 64.

362 Pellegrino Antonio Orlandi, *L'Abecedario pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura, a Monsieur Pierre Crozat*, Per Costantino Pisarri all'Insegna di S. Michele, sotto il Portico, Bologna 1719, p. 55.

Come già ricordato, successivamente la prima edizione del 1704, non pochi furono coloro che si prodigarono a postillare l'opera di Orlandi, tra cui Sebastiano Resta, oratoriano e collezionista, anch'egli possessore di disegni di Polidoro già di proprietà Scilla, e con cui il padre carmelitano Orlandi intratteneva rapporti e scambi espistolari.[363]

La seconda edizione del 1719 riprende quasi in maniera pedissequa le postille dell'oratoriano Resta, il quale riportava sull'artista messinese:

> venne a Roma nella revoluzione di Messina, ma già da giovinetto era stato scolare d'Andrea Sacchi col Cav. Maratti in Roma. Fu erudito dilettante di medaglie e disegni.[364]

Le pochissime notizie riportate da Padre Resta e riportate da Orlandi nella nuova edizione del suo *Abecedario*, saranno riferite anche dal fiorentino Francesco Maria Niccolò Gaburri, anch'egli in corrispondenza con il padre oratoriano.[365] Gaburri traccia una piccola biografia di Agostino all'interno delle sue *Vite di pittori*, quattro volumi oggi conservati presso il fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Pal. E.B.9.5, I-IV) e resi noti grazie alla digitalizzazione a cura della Fondazione Memofonte:[366] i riferimenti per la *Vita* di Scilla sono Orlandi, Resta e Lione Pascoli, quest'ultimo indicato come fonte dallo stesso Gaburri.[367]

Si confronti la già citata postilla di Sebastiano Resta ad Orlandi con l'*incipit* della biografia di Agostino di Gabburri:

> Agostino Silla pittore di Messina o sia Scilla è scritto nel Catalogo dei pittori accademici di Roma del 1679. Da giovane praticò la scuola di Andrea Sacchi, fu erudito dilettante di medaglie e di disegni.

La restante parte mostra stringenti affinità con Orlandi. Si confronti il passo di Gabburri:

> indi [Scilla, *n. d. a.*] passato in Roma, studiò sotto la direzione di Andrea Sacchi […]. Andò a Tolone e tornò in Roma nel 1678, e nel 1679 fu fatto accademico di San Luca di quella città […]; operò per Turino […]. Questo artefice diede alle stampe un suo libro intitolato La vana speculazione disingannata dal senso, lettera responsiva circa i corpi marini che petrificati si trovano i vari luoghi terrestri, stampato in Napoli nel 1670, in quarto con frontespizio di figure

---

363 Cfr. Giovanna Perini Folesani, *Orlandi, Pellegrino Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Treccani, Roma 2013, *ad vocem*.

364 Giorgio Nicodemi, *Le note di Sebastiano Resta a un esemplare dell'«Abecedario pittorico» di Pellegrino Orlandi*, estratto da «Studi in memoria di Mons. Angelo Mercati», Dott. A. Giuffré – Editore, Milano 1956, p. 271.

365 Sulla figura di Gabburri cfr. Giovanna Perini, *Gabburri, Francesco Maria Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Treccani, Roma 1998, *ad vocem*.

366 Cfr. Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite di pittori*, vol. I, mss. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, trascrizione a cura della Fondazione Memofonte, http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_1.pdf, s. p..

367 Dello stesso Pascoli si serve anche per la biografia di Saverio. Cfr. Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite di pittori*, vol. IV, mss. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, trascrizione a cura della Fondazione Memofonte, http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_4.pdf, p. 284.

> inventato e disegnato da lui medesimo, e molti altri rami in fondo del libro, di corpi marini petrificati, senza nome dell'intagliatore[368]

con quello riportato le *Vite* di Pascoli del 1736:

> dopo il suo ritorno da Roma, dove anche studiò colla direzione d'Andrea Sacchi […]. Tornò nel 1678 dopo essere stato a Tolone, in Roma; e fattivi due quadri li trasmise a Torino […] Fu nel primo d'ottobre del 1679 ammesso nella Romana accademia […]. Compose un trattato, che non pubblicò, ed altro d'osservazioni naturali intitolato la Vana speculazione disingannata dal senso ne diede alla luce.[369]

La precisazione su *La vana speculazione* di Scilla all'interno della biografia gabburriana, in cui è riportata persino la notizia del disegno, del frontespizio e dei rami alla fine del volume, «senza nome dell'intagliatore», permette di ipotizzare una conoscenza diretta dell'opera scientifica di Agostino da parte dell'erudito fiorentino, il quale aveva avuto molto probabilmente possibilità di consultarla presso la biblioteca medicea,[370] in cui era sicuramente presente già prima della morte del cardinale Leopoldo, grazie ai rapporti tra la corte fiorentina e lo scienziato Borelli.[371]

Quanto la tradizione degli *Abecedari* fosse così lontana dall'intento lanziano di *Storia pittorica*, può meglio esser compreso confrontando alcuni passi dell'opera di Orlandi con quella di Lanzi.

Il primo, nella premessa de «l'autore al benigno lettore», il quale mostra affinità e non poche differenze con quanto riportato da Susinno nell' «Argomento alla storia del lettore», riporta del suo

> ardentissimo amore verso la dilettazione del disegno: fattone dunque numerose raccolte, ansioso di conoscere il merito de' pittori, e d'impossessarmi delle origini loro, delle Scuole, dell'Opere, delle Patrie, e de' Tempi, ne' quali fiorirono, ricercai da varie parti libri spettanti a tali materie» […]. Più volte poi fui persuaso dagli Amici, e da Professori del disegno a dare in luce un breve compendio delle Vite de' più celebri […]. Feci animo ad intraprendere una laboriosa fatica col descriverli tutti per Alfabeto, acciò ogn'uno rispettivamente godesse la lode meritata.[372]

Si confronti con quanto riportato da Susinno:

---

368 Cfr. Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite di pittori*, vol. I, mss. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, trascrizione a cura della Fondazione Memofonte, http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_1.pdf, s. p..

369 Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario Romano, in Roma, 1736, pp. 51-52.

370 L'unico a riportare la notizia dei rami, attribuendoli a Pietro Santi Bartoli, è stato Nicola Pio, nelle sue *Vite*, rimaste manoscritte sino al 1977. Cfr. Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257, 1724], a cura di Catherine Engass, Robert Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, p. 128.

371 Sulla consistenza della biblioteca di Leopoldo e sue problematiche cfr. Alfonso Mirto, *La biblioteca del Cardinal Leopoldo de' Medici. Catalogo*, Olschki Editore, Firenze 1990, in particolare pp. 54-55.

372 Pellegrino Antonio Orlandi, *Abcedario pittorico Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura, diviso in tre parti*, Per Costantino Pisarri sotto le Scuole, Bologna 1704, p. 7.

> […] come anche delle opere meravigliose e stupende di tutta Italia, Francia, Germania e Fiandra anzi della Europa tutta, dove han fiorito le arti lodevoli del disegno, senza aver mai gli artefici suddetti o veduto o conosciuto. Utiltà non dissimile intendo io di recare con questa operetta a curiosi non solo della mia Patria, ma anche a tutti quei che vorranno far professione di antiquari delle pitture della Sicilia, con proporre una storia che serva loro di guida a prender chiara contezza delle opere più grandi e di quelle altresì che non hanno che della mediocrità, dandogli insieme la conoscenza del buono e del mal gusto, colli sentimenti generali che si hanno avuti di tali opere ed il modo di approfittarsene […]. A siffata risoluzione mi sono mosso prima per ragione dell'affetto dovuto per genio, e per debito all'esaltazione di questa buona disciplina, che io stesso scelsi a mia soddisfazione, quindi per secondare i saggi consigli di alcuni buoni amici, che a questa opera mi stimolarono: non essendo di bene che si perdano invano queste mie fatiche molto sudate e che contengono come una raccolta di diverse memorie rimarcabili.[373]

I destinatari anzitutto sono diversi: se Orlandi è un dilettante, seppur colto, Susinno è un pittore, un conoscitore, uno del mestiere. Non a caso, nonostante i consigli «di alcuni suoi buoni amici», che fanno da *pendant* agli «amici e […] Professori del disegno» di Orlandi, l'opera del biografo messinese è rivolta agli «antiquari delle pitture della Sicilia».

Nonostante la poca attenzione prestata da Orlandi e Susinno sul problema della lingua, a favore invece di un linguaggio più specificatamente storico-artistico,[374] l'intento del messinese è quello di «proporre una storia» e non un «Alfabetto» come Orlandi: quest'ultimo non propone alcuna selezione di artisti (come successivamente farà Lanzi), «acciocché t'appigli a quelli, che più t'aggradano». Le notizie offerte dal carmelitano sono scarne perché l'*Abecedario* si poneva come un'edizione «quasi tascabile» di contro alle lunghe biografie vasariane.[375]

All'intento orlandiano, risponderà Luigi Lanzi già nel 1792:

---

373 Francesco Susinno, Le vite de' pittori messinesi [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 10-11.

374 Si confronti quanto affermato da Orlandi: «sembrano fuori dall'uso moderno Cruscante; ma però usitati ed espressivi nell'Arte, come potrai vedere nel Vocabolario dell'Arte del disegno di Filippo Baldinucci Accademico della Crusca, e moderno Scritto delle Vite de' Pittori». Pellegrino Antonio Orlandi, *Abcedario pittorico Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura, diviso in tre parti*, Per Costantino Pisarri sotto le Scuole, Bologna 1704, p. 8.

E quanto affermato da Susinno: «Voglio di più presumere di dover essere giustificato circa la frase della lingua, essendo nato in Sicilia termine d'Italia, distante dalla corte onde il mio stile fia degno di scusa, se non sonerà armonioso alle altrui orecchie. Egli è pur vero che la nostra Sicilia fu la madre della lingua italiana, oggidì corrotta dalle varie nazioni in essa annidate. In que' tempi chiamavansi componimenti italiani i componimenti siciliani. Molte voci pittoriche ancora non si trovano nella Crusca per quegli stessi che in Firenze o Siena abbiano avuto la sorte di nascere per la buona lingua, ma bensì nel Vocabolario di Filippo Baldinucci». Francesco Susinno, Le vite de' pittori messinesi [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 12

375 «di contro alle lunghe e articolate biografie di Vasari e successori/antagonisti regionali, Orlandi propone, in un formato editoriale quasi tascabile una serie di voci che forniscono al dilettante e allo storico poche informazioni obiettive ed essenziali in un'agile scheda». Giovanna Perini Folesani, *Orlandi, Pellegrino Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Treccani, Roma 2013, *ad vocem*.

> niuno di tali libri (e molte meno i tanti altri disposti per alfabeto) dà il sistema della istoria pittorica, niuno di essi si espone que' quadri, per così dire, ove a colpo d'occhio si vede tutto il seguito delle cose.[376]

E il motivo di una storia pittorica è subito esternato dall'abate:

> quella sì degna porzione de' leggitori che nella storia pittorica non si cura di studiar l'uomo, vuole studiare il pittore; anzi non tanto vi cerca il pittore, che isolato e solitario non lo istruisce, quanto il talento, il metodo, le invenzioni, lo stile, la varietà, il merito.[377]

L'intento quindi è quello di «agevolare lo studio delle maniere pittoriche […] la storia di tute le nostre scuole […], gli avanzamenti e le decadenze che accaddero ogn'età».[378]

Lanzi si pone agli antipodi dal compendio orlandiano: per la sua *Storia pittorica della Italia* «è assai più comodo a una storia di arte che quello degli abbecedari che troppo distraggono le notizie de' luoghi o de' tempi; o quello degli anni, quali contengono talora a far menzione di uno scolare prima del maestro perché gli è premorto», escludendo «alcuni [artisti, *n. d. a.*], i quali per la relazione che hanno con gli eccellenti mette qualche volta bene di nominargli».[379]

Lanzi muove da una volontà di conoscenza con la sua opera, illuminista tout court anche se non vicina alla tradizione dei dizionari francesi e italiani,[380] diversa dai compendi e abbecedari: insistendo, cioè, sulla «pressione di un curioso», il quale nella sua facoltà di «discernere gli originali dalle copie» si avvicina al «severo giudizio d'occhio maestro» di Susinno, che permette, questa volta al conoscitore, pittore e antiquario che sia, di discernere quella differenza, già tutta manciniana, tra originale e copia.[381]

Tra le prime due edizioni della *Storia pittorica della Italia*, cioè tra il 1791 e il 1795-96, nonostante già la seconda fosse pronta intorno al 1794,[382] grande incremento conosce la scuola napoletana: ma, come si è

---

376 Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di Martino Capucci, I, Sansoni editore, Firenze 1968, p. 5.

377 *Ibidem*.

378 *Ivi*, pp. 5-6. Sulla dipendenza di Lanzi dal Richardson cfr. Paolo Pastres, *Luigi Lanzi e le scuole pittoriche, in 1810-2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell'arte*, a cura di Maria Elisa Micheli, Giovanna Perini Folesani, Anna Santucci, Empatiabooks, Camerano 2012 e in particolare pp. 197-198.

379 Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di Martino Capucci, I, Sansoni editore, Firenze 1968, pp. 7-8.

380 Particolarmente diffusi in Italia nella prima metà dell'Ottocento. Si confronti la voce dedicata ad Agostino Scilla nel *Dizionario* di Stefano Ticozzi, ripresa dalle *Memorie* di Grano. Cfr. Stefano Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose in acciajo per medaglie e per caratteri niellatori, intarsiatori, musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione di Stefano Ticozzi socio onorario dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, dell'Ateneo di Venezia ecc.,* III, Presso Lugi Nervetti Tipografo-Librajo, Milano 1832, p. 326.

381 Cfr. *Ivi*, p. 14; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p.9. Ringrazio la dott.ssa Sandra Condorelli per le lunghe discussioni sul problema copia/originale nella letteratura artistica tra Seicento e Settecento.
Per l'analogia delle *Vite* di Susinno con l'opera lanziana, soprattutto per la concezione di *Historia* che in entrambe traspare, cfr. Emanuele Pellegrini, *La Sicilia di Luigi Lanzi*, in *1810-2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell'arte*, a cura di Maria Elisa Micheli, Giovanna Perini Folesani, Anna Santucci, Empatia Books, Camerano 2012, pp. 243-244, nota 28.

382 Cfr. *Ivi*, p. 234.

già riferito, in nessuna considerazione è tenuto il territorio partenopeo così come la Sicilia. Le informazioni sui pittori siciliani[383] sono fornite, proprio tra le due edizioni, da Innocenzo Ansaldi, il quale le riprenderà dalle *Memorie* di Grano.[384]

Nell'edizione bassanese del 1795-1796, trattando della scuola romana e della bottega domenichiana, Lanzi ricorda Barbalonga, erroneamente identificato con Antonio Ricci, «messinese molto cognito in Roma», ritornato successivamente a Messina che «decorò con le sue opere […]. È tenuto per uno de' miglior pittori di quell'isola, che n'è stata abbondante più che non credesi».[385] A questo punto Lanzi stesso inserisce una nota sulla scuola di Barbalonga, precisando il debito da Innocenzo Ansaldi:

> Mi par bene di darne un saggio comunicatomi dal già lodato sig. Ansaldi; ed è un catalogo de' migliori siciliani fioriti circa in questa epoca, compilato da un professore di quella isola. Agostino Scilla, o Silla, come lo chiama l'Orlandi, palermitano scolare di Andrea Sacchi molto fu assente di Sicilia, e da noi sarà ancora nominato in Piemonte. Fece nel duomo Siracusa la tavola dell'altar maggiore; così alla Nunziata di Messina, nella quale città si veggon pure a Sant'Orsola un S. Ilarione, e San Paolo un S. Benedetto, altrove più opere di sua mano.[386]

Oltre a riportare i due dipinti da Ansaldi considerati i più importanti del pittore messinese, il *Sant'Ilarione* in Sant'Orsola e il *San Benedetto* in San Paolo, ripresi dal «professore di quella isola», Monsignor Gaetano Grano, e dalle sue *Memorie*, si noti come Lanzi ricordi la tela dell'Annunziata, la *Madonna che appare a San Gaetano*, e la tela nel duomo di Siracusa, ma non gli affreschi della cappella del Santissimo Sacramento, già tra Settecento e Ottocento, come si noterà successivamente, quasi del tutto dimenticati o, comunque, non ricordati come di mano del pittore messinese.

Oltre alla lettura implicita di Orlandi, il quale, come già evidenziato, riportava il nome Silla anziché Scilla e la notizia di un'assenza lunga di Agostino da Messina, lo stesso Lanzi rimarca che il pittore «sarà ancora nominato nel Piemonte».

Infatti proprio nella sezione dedicata alla regione sabauda, in merito ai pittori che lavorarono a corte nella seconda metà del Seicento, Lanzi riferisce:

«Agostino Scilla messinese, scolare del Sacchi in Roma, in concorrenza pure del Saiter vi colorì alcune Virtù; pittor vago e di più abilità che fatica».[387]

La notizia, riportata da Lanzi, della presenza delle due Virtù, la *Fortezza* e la *Giustizia*, ancora oggi all'interno di Palazzo Reale torinese, è ripresa da Francesco Bartoli, il quale, nel 1776, pubblicava la sua

---

383 O forse sarebbe meglio definirlo *elenco* di pittori siciliani. Cfr. *Ivi*, p. 235.
384 Cfr. *Ivi*, pp. 235-238.
385 Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia dell'Abate Luigi Lanzi antiquario della R. Corte di Toscana, Tomo Primo, ove si descrivono le Scuole della Italia inferiore, la Fiorentina, la Senese, la Romana, la Napolitana*, A spese Remondini di Venezia, Bassano 1795-1796, p. 624.
386 *Ibidem*, nota.
387 *Ivi*, p. 372.

Notizia delle pitture, sculture ed architetture… delle città d'Italia,[388] di cui pubblicherà solo i primi due volumi dedicati al Piemonte, al Monferrato e al ducato di Milano.

L'obiettivo di Bartoli, come si evince dalla lettera inviatagli il 21 maggio del 1775 da Innocenzo Ansaldi, era «non solo di compilare e ristampare tutte le descrizioni di città e luoghi già stampate (il che pure non sì facile per la difficoltà di raccapezzarle) ma di aggiungervi quasi infinito di paesi, di cui finora se ne ignorano la rarità».[389]

Nonostante l'obiettivo diverso di Bartoli, il quale pur perseguendo un metodo essenzialmente topografico mira ad un'*opera omnia* sulle città italiane, rispetto a quello prefissato da Lanzi, più attento alla *Historia* «di tutte le nostre scuole», contentandosi «di lodarne alcuni migliori», già nel 1776 ci si era «subito posto il problema del recupero delle notizie del meridione», nonostante «la scarsezza dei dati […] e alla maggiore difficoltà di raggiugere un territorio così vasto, anche in termini di relazioni dirette con gli studiosi autoctoni, fonti primarie di informazioni altrimenti difficilmente recuperabili».[390]

Sulle tele torinesi di Scilla Bartoli riferisce:

> In altra Stanza evvi in mezzo alla volta Ercole, che scaccia i vizj, opera di Giacinto Brandi Romano; e intorno di esso vi sono quatto Ovati con Virtù, due de' quali sono d'Agostino Scilla Messinese, e due di Daniel Seiter, che in uno di essi espresse la Speranza.[391]

L'opera lanziana sarà conosciuta da Grosso Cacopardo: il nome dell'erudito di origine marchigiana compare più volte non solo nell'*Introduzione* alle *Memorie* del 1821 ma anche all'interno delle stesse biografie. È probabile che la notizia della presenza nel palazzo Reale di Torino delle due *Virtù* dipinte dall'artista, riportata nell'edizione bassanese della *Storia pittorica*, non sia sfuggita a Cacopardo, il quale, però, fa coincidere la presenza delle tele torinesi con un effettivo soggiorno sabaudo di Agostino.

Inoltre il metodo storico di Lanzi non viene compreso da Grosso Cacopardo, più intento a lavorare su delle *Memorie* che su una *Storia*. È probabile però che la divisione per scuole abbia influenzato non poco quella per epoche proposta dall'erudito messinese nella sua opera. In verità tale divisione, come già evidenziato, era stata avanzata la prima volta da Monsignor Grano, il quale, vedendo in Polidoro una figura capitale dell'arte a Messina, proponeva tre epoche distinte: il periodo antecedente al pittore

---

388 Francesco Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che hornano le Chiese e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia, e di non poche Terre, Castelli e Ville d'alcuni rispettivi distretti, opera di Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino, che contiene il Piemonte, il Monserrato, e parte del Ducato di Milano*, Presso Antonio Savioli, in Venezia 1776.

389 La lettera è stata resa nota nel carteggio ansaldiano pubblicato da Emanuele Pellegrini e riproposta in Emanuele Pellegrini, *La Sicilia di Luigi Lanzi*, in *1810-2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell'arte*, a cura di Maria Elisa Micheli, Giovanna Perini Folesani, Anna Santucci, Empatia Books, Camerano 2012, pp. 236-237.

390 *Ivi*, p. 237.

391 Francesco Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che hornano le Chiese e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia, e di non poche Terre, Castelli e Ville d'alcuni rispettivi distretti, opera di Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino, che contiene il Piemonte, il Monserrato, e parte del Ducato di Milano*, Presso Antonio Savioli, in Venezia 1776, p. 39.

lombardo; quello di Polidoro e della sua scuola; e «pittori posteriori a Polidoro»[392].

Grosso Cacopardo attua una divisione più rigorosa, soprattutto da un punto di vista cronologico: «[…] l'arte della pittura conta in Messina de' pittori di un'epoca anteriore […]. Quindi certamente ebbe i natali la rinomata scuola degli Antonj pittori, portata alla più alta gloria dal celebre Antonello di Antonio, conosciuto più comunemente sotto il nome di Antonello da Messina» avanzando una datazione nel XIII secolo, forse anch'egli alla ricerca di una genealogia degli Antonii, già presente nel 1724 in Francesco Susinno ma da Cacopardo ripresa, con molta probabilità, da Giovanni Natoli Ruffo il Minacciato.[393]

Alla seconda epoca, caratterizzata dall'eminente figura di Polidoro, «rigido osservatore del più puro stile raffaellesco»,[394] segue una terza, formata da «varj pittori eccellentissimi, ma *quasi tutti di diverso stile*, *seguitando ognuno le orme di quel maestro sotto il quale ne avea appreso l'arte*, e questi formano la terza epoca della nostra pittura, che andò quasi a perire colle civili discordie del 1674».[395] Proprio nella descrizione di questa epoca, nella quale vi si trova anche Scilla, è possibile rintracciare una qualche influenza della *Storia pittorica della Italia* di Luigi Lanzi, attenta allo stile e alla caratterizzazione geografico-topografica.

E, ancora, sulla quarta ed ultima epoca, «la quale deve fissarsi dal 1690 ed andò quasi a terminare col fatal contagio del 1743», Grosso Cacopardo riporta:

> Le opere [degli artisti di tale epoca, *n. d. a.*] erano il miglior ornamento, non che delle chiese, e de' palagj, ma ben ancor delle case de' privati cittadini, poicché il gusto delle pitture era universale in Messina.[396]

La letteratura e storiografia messinesi non si esauriranno con le *Memorie* del 1821 di Grosso Cacopardo. Nel corso dei decenni grande importanza avranno le guide della città di Messina, tra le quali quella di Grosso Cacopardo, nelle sue due edizioni del 1826 e 1841,[397] di Giuseppe La Farina del 1840,[398] e la *Guida* del 1902,[399] di estensore anonimo ma per la quale, come evidente nel diario di La Corte Cailler, l'erudito messinese svolgerà un ruolo non indifferente.[400]

---

392 Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 75.

393 Giovanni Di Natoli Ruffo, *Storia dell'Illustrissima prim'arciconfraternita di Nostra Signora del Rosario Sotto titolo de' SS. Apostoli Simone e Giuda, nel Real Convento di S. Girolamo de' PP. Predicatori della Nobile Fedelissima, ed esemplar Città di Messina Capitale del Regno di Sicilia in occasione della Festa celebratisi per lo compimento del secondo secolo della sua Fondazione, essendo Governatore Giovanni Di Natoli Ruffo d'Alifia*, Nella Stamparia d'Ignazio Ruffo, Napoli 1755, pp. 36-40, nota 1.
Cfr. anche Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, pp. XXV-XXVI.

394 *Ivi*, p. XXVI.

395 *Ibidem*.

396 *Ivi*, p. XXVII.

397 Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina scritta dall'Autore delle Memorie de' Pittori Messinesi*, [1826], riedita in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina scritta dall'Autore delle Memorie de' Pittori Messinesi, seconda edizione corretta ed ampliata* [1841], riedita in riedito in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007.

398 Cfr. Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti per Giuseppe La Farina*, Stamperia di Giuseppe Fiumara, Messina 1840.

399 Cfr. *Messina e dintorni: guida*, a cura del Municipio, Stabilimento G. Crupi, Messina 1902.

400 Cfr. Gaetano La Corte Cailler, *Il mio diario*, Volume I, a cura di Giovanni Molonia, Edizioni G. B. M., Messina 1998.

Il terremoto del 1908 porrà fine ad un'epoca particolarmente entusiasmante per la cultura dello Stretto, caratterizzata dalla pubblicazione delle varie guide ma anche dalla diffusione di periodici[401] e dalla nascita della Società messinese di storia patria. Dopo il terribile cataclisma i messinesi si concentreranno sulla ricostruzione della loro città: ma preservare il ricordo e la memoria di ciò che era stata l'arte messinese, già sconvolta da terribili eventi nel corso dei secoli, non sarà facile né semplice. I dipinti e più in generale le opere, già dalla seconda metà dell'Ottocento trasferite al Museo civico, qualora non andate completamente distrutte, perderanno il proprio legame con il territorio, con la chiesa o la quadreria dalle quali provenivano e, più specificatamente, con la committenza: il terremoto, in definitiva, spazzerà via il *contesto* in cui le opere messinesi erano nate e avevano trovato la loro ragion d'essere.

[401] Cfr. Giuseppe Arenaprimo, *La stampa periodica in Messina dal 1676 al 1860: saggio storico-bibliografico*, Tipografia d'Amico, Messina 1893.

IV. Gli inizi

Francesco Susinno, primo biografo di Agostino Scilla, ricorda il pittore nato il 10 agosto 1629 a Messina,[402] «dal padre notajo di professione»[403] Giovanni. Nelle *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, pubblicate da Gaetano La Corte Cailler, Marianna Candidi Dionigi, discendente ottocentesca del pittore messinese, comunica a Grosso Cacopardo di possedere una «patente di codesta Università de' 9 giugno 1677 in cui si crea Gio: Scilla Dottore in Filosofia e Medicina».[404] Il nome Giovanni ha sicuramente confuso la signora Marianna, ritenendo che si trattasse del padre di pittore e pensando che questi non solo si fosse laureato in filosofia e medicina nel 1677, e quindi non fosse appartenuto al ceto notarile messinese, come ricordato dalle fonti storiografiche, ma che in quello stesso anno egli fosse ancora vivo.[405]

La notizia riportata nella biografia dedicata ad Agostino Scilla da Francesco Susinno aiuta a fare chiarezza a riguardo. Il biografo messinese rammenta che, a diciassette anni, Agostino si trasferì a Roma dopo «mortogli […] il genitore». Il «genitore» citato dal biografo messinese è senza dubbio quel «padre notajo di professione» che probabilmente era restìo e poco propenso ad una carriera pittorica del figlio,[406]

---

[402] Nel corso dei secoli, qualche studioso di scienza ha riportato delle date di nascita e morte di Scilla errate. Si veda Carlo De Stefani, il quale colloca la data di nascita di Agostino nel 1670 (pur ricordando *La vana speculazione* nello stesso anno) e quella di morte nel 1759, anno della prima traduzione latina dello scritto dell'artista messinese. Cfr. Carlo De Stefani, *Escursione scientifica nella Calabria (1877-78), Jejo, Montalto e Capo Vaticano. Studio geologico di Carlo De Stefani, approvato per la stampa negli Atti dell'Accademia nella seduta del 3 dicembre 1882 (con sei tavole)*, in «Atti della R. Accademia dei Lincei. Memorie della classe di scienze fisiche, matematiche e naturali», XVIII, 1882-1883, p. 22.

[403] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* (1724), a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.
La data di nascita è confermata anche da Grosso Cacopardo, il quale, a sua volta, si rifà agli *Annali* Cajo Domenico Gallo.
Ancora Grosso Cacopardo ricorda il padre Giovanni «notajo di professione». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 139.
Caio Domenico Gallo, nei suoi *Annali*, ricorda il pittore messinese nato da «onestissimi parenti». Caio Domenico Gallo, Gaetano Oliva*, Gli Annali della città di Messina*, IV, Tipografia Filomena, Messina 1893, Forni Editore, Bologna 1980, p. 59.

[404] La lettera è inviata da Marianna Candidi Dionigi a Giuseppe Grosso Cacopardo da Roma il 9 agosto 1822. Cfr. Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, in «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 24. Sulla figura di Marianna, già ricordata da La Corte Cailler, pittrice ed intellettuale, cfr. Sergio Rinaldi Tufi, *Candidi, Marianna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1974, *ad vocem*; Antonello Ricci, *La scrittura odeporica di Marianna Dionigi pittrici di paesaggio, archeologa e viaggiatrice per le città megalitiche del Lazio meridionale*, tesi di dottorato in Storia e cultura del viaggio e dell'odeporica nell'età moderna, XXIII ciclo, A. A. 2010-2011, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo, e rispettiva bibliografia.

[405] In verità Antonio Vallisneri ricorda un «Sig. Dottor Giovanni Scilla Messinese che fu scolaro del famoso Borelli, e allora Medico de' loro Collegi in Roma». Antonio Vallisneri, *Opere fisico-mediche stampate e manoscritte del Cavalier Antonio Vallisneri, raccolte da Antonio suo figliuolo, corredate d'una Prefazione in genere sopra tute, e d'una in particolare sopra il Vocabolario della storia naturale*, II, Appresso Sebastiano Coleti, In Venezia 1733, p. 24.
Sull'errore di Marianna Candidi Dionigi cfr. anche Italo Di Geronimo, *Agostino Scilla paleontologo. Fossi e Filosofie tra '600 e '700*, edizioni della Società Messinese di Storia Patria, Messina 2014, p. 25.

[406] In realtà il processo di autonomia dell'artista, il quale da artigiano muta in mens costruens, parte attiva del processo di creazione dell'opera d'arte, è già ricordato da Nikolaus Pevsner, il quale nel 1940 metteva in evidenza come tale processo, iniziato alla fine del Quattrocento, subisse un'accelerata grazie a Raffaello e Michelangelo, per trovare una propria compiutezza nella seconda metà del XVI secolo con l'istituzione delle Accademie (la prima quella di San Luca a Roma) che a loro volta si staccavano e rendevano indipendenti dalle antiche corporazioni.
Un processo di autonomia che nel Seicento poteva dirsi più che compiuto ma che sicuramente, in alcune zone e soprattutto presso alcuni ceti particolarmente agiati, come quello della famiglia Scilla, appartenente alla intellighentia messinese, faceva fatica ad essere accettato.

applicandolo invece «a' studi di lettere».[407] Giovanni Scilla sarebbe morto prima che il figlio Agostino raggiungesse i diciassette anni: un termine cronologico ante quem per la morte del padre, sulla base di quanto sin qui è stato detto, potrebbe essere quello del 1646.[408]

Non dovrebbe essere faticoso pensare a cosa il padre Giovanni voleva per il figlio Agostino: appartenere al ceto borghese della città sullo Stretto significava non solo possedere ed avere diponibilità di denaro, ma anche avere un peso politico-sociale non indifferente.

Roma Currò, nel suo primo, e per adesso purtroppo unico, tentativo di ricostruire la biografia di Barbalonga, maestro di Scilla nella città peloritana, ricorda l'artista come discendente di una nobile famiglia (i fiorentini Alberti marchesi di Pentidattilo; Susinno nella biografia a lui dedicata lo ricorda come «pittore e nobile messinese») e anch'egli, come il discepolo, avviato allo studio delle lettere, nonostante «la sua inclinazione alla pittura determinò il padre a porlo nella scuola del Comandè». Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di G. Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 120; cfr. anche Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX*, ed. anast. Bologna 1972; Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 2.

Ma si confronti ancora con quanto affermato da Susinno sulla prima formazione pittorica di Antonino e sul rifiuto del padre di fargli praticare l'arte dei pennelli: «vedeasi perciò inclinare alla professione della pittura contro la volontà del padre, il quale viddesi astretto a solo compiacergli colle lettere l'applicazione alla pittura, per soddisfare così all'innato istinto». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 146.

[407] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* (1724), a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

Elemento comune della formazione della maggior parte dei pittori messinesi, in particolar modo del Seicento, è il loro appartenere a ceti sociali abbastanza elevati (si veda il notaio Giovanni Scilla, padre di Agostino o Barbalonga, discendente della nobile famiglia fiorentina degli Alberti) e, soprattutto, aver avuto una comune istruzione letteraria. Da Barbalonga, «allevossi […] con sentimenti nobili nelle lettere», a Giovan Battista Quagliata, il quale, pur provenendo da una famiglia di pittori (il padre e il fratello) venne anch'egli «applicato […] allo studio delle lettere». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 146, 188

[408] Giuseppe Grosso Cacopardo, a differenza di Susinno, sostiene che il padre Giovanni sia morto nel 1651 circa, asserendo che «la morte del padre, ed i suoi domestici affari lo richiamarono dopo cinque anni in Messina». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 140.

Seguendo la linea di Grosso Cacopardo, decadrebbe la congettura di un'avversione del padre Giovanni a far intraprendere al figlio Agostino la carriera pittorica. Purtroppo le fonti archivistiche messinesi scarseggiano e non possiamo avere certezze documentaristiche sull'effettiva data di morte di Giovanni Scilla.

Francesco Susinno, inoltre, sottolinea come il pittore, già a Roma presso la bottega di Andrea Sacchi, «suo mal grado», dovette «ritornarsene alla patria in età di ventidue anni, ad istigazione di un suo fratello religioso, che gli volle in Messina dar moglie». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* (1724), a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

Il «fratello religioso» menzionato da Susinno è Placido Maria Scilla, già a Roma dal novembre 1645 «e abitante a Palazzo Caffarelli presso un Monsignor Patti messinese», e che oggi conosciamo grazie ad un riassunto fatto da Bertolotti, per la prima volta edito, insieme ad un incartamento di atti processuali, da Luigi Hyerace. Cfr. Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156, 164-165, con particolare attenzione all'*Appendice*, dove sono riportate la nota riassuntiva di Bertolotti e quella ampliata e corretta da Luigi Hyerace (p. 164) e le note 6-7 (p. 165).

Chi scrive reputa l'affermazione dello storiografo Susinno più veritiera rispetto a quella del biografo ottocentesco, anzitutto perché più antica rispetto a quella di Grosso Cacopardo, non nuovo, quest'ultimo, ad errori grossolani e pasticci di vario genere nelle sue *Memorie*, tratte, a volte anche con citazioni fin troppo fedeli, dalle *Memorie* di Hackert-Grano e degli *Annali* di Cajo Domenico Gallo.

Inoltre Susinno, come più volte desumibile all'interno delle biografia di Agostino Scilla, appare abbastanza informato sul pittore messinese, come evidente in molte parti della vita dell'artista, soprattutto alla fine, in cui il biografo ricorda i componenti dell'Accademia di San Luca presenti al funerale di Agostino, morto il 31 maggio 1700, «che a gara facevan encomi de' meriti singolari d'un tal virtuoso», aggiungendo che «per sua bastante gloria il pittor de' pittori della nostra stagione Carlo Maratta pianse a singhiozzi la perdita che fece l'arte d'un tal'uomo, come degno di sempre vivere per essemplare della gioventù studiosa». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* (1724), a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 243-244.

Il passo che conclude la vita del pittore messinese ha portato storici e, più in generale studiosi, ad ipotizzare un soggiorno a Roma dell'abate Susinno, il quale può aver partecipato in prima persona alle esequie del pittore messinese (1700) ed aver conosciuto così il figlio Saverio, da cui può aver desunto la maggior parte delle notizie, comprese quelle dell'ultimo soggiorno romano dell'artista messinese, durato più di venti anni, che risulta insolitamente denso di notizie veritiere. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* (1724), a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 240-244.

Già Veronica Carpita, in merito alla notizia riportata dalla discendente Marianna, sottolineava l'impossibilità che Giovanni, padre di Agostino, «avesse potuto addottorarsi in così tarda età», data in cui, tra l'altro, lo stesso pittore aveva già raggiunto l'età di quarantotto anni.[409]

Sebastiano Di Bella, ricostruendo il nucleo familiare del pittore messinese, chiarisce che il Giovanni di cui Marianna Candidi Dionigi conserva la «patente» di «Dottore in Filosofia e Medicina» non è il padre del nostro Agostino ma il figlio, medico, trasferitosi a Roma con tutta la famiglia e di cui, sino ad oggi, purtroppo, non si conserva alcuna notizia nei documenti romani.[410]

Per eliminare qualsiasi dubbio sull'effettiva attività professionale del padre di Agostino è necessario riproporre un documento, pubblicato già nel 1870, il quale, riportando un testimoniale datato 1636, ricorda un «Giovanni Scilla notaio di quella città [Messina, *n. d. a.*]».[411]

E se ancora vi fossero dubbi sulla reale professione del padre di Agostino, Bufardeci-Noce nel suo lavoro sul riordinamento dell'archivio provinciale di Messina, nell'elenco dei notai del XVII secolo, menziona uno *Scilla Giovanni*, indicandone la cronologia, fondata sui documenti presenti nel vecchio archivio, 1620-1646.[412]

Tale cronologia permette di comprendere l'affidabilità di Francesco Susinno sulle notizie da lui riportate nella *Vita* di Agostino. Il biografo, infatti, informa che solo dopo la morte del padre notaio, di cui gli atti, cronologicamente, come dedotto da Bufardeci-Noce, si fermano al 1646, si trasferirà a Roma, a bottega di Sacchi. Si potrebbe ipotizzare una reticenza del padre Giovanni per una carriera pittorica di Agostino. È pur vero che, ancor prima di trasferirsi a Roma e, quindi, precedentemente alla morte del padre, Scilla fosse a bottega del conterraneo Barbalonga. È probabile anche che il padre pensasse ben altra carriera per Agostino, compresa quella notarile.

Non sappiamo quanti figli avesse Giovanni né tanto meno quale di essi sia il primogenito. Notizie indirette possediamo dal fratello di Agostino, Placido Maria, ricordato come ecclesiastico e che ospiterà il pittore a Roma durante l'alunnato a bottega di Sacchi. Sarà con molta probabilità questo fratello prete

---

409 Cfr. Veronica Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700) e Pietro Santi Bartoli (1635-1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, in «Rendiconti / Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 17, 2006, 3, p. 310, nota 7.

410 Di Bella ipotizza che Giovanni Scilla, figlio del pittore Agostino, sia morto probabilmente prima del 1716, data del primo censimento della famiglia Scilla presso la parrocchia di San Marco in cui non è menzionato. Ma è possibile, come ancora ricorda Di Bella, che Giovanni «era residente in altra zona della città». Sebastiano Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, p. 36, nota 21.

411 «Con queste parole si dà principio a molti attestati, rilasciati da persone dimoranti in Messina innanzi a Giovanni Scilla notaio di quella città, coi quali si certificano le virtù religiose del p. D. Giacomo De Stefano, napolitano». Carlo Padiglione, *La Biblioteca del Museo Nazionale della Certosa di S. Martino di Napoli e i suoi manoscritti esposti e catalogati da Carlo Padiglione*, Stabilimento Tipografico di F. Giannini, Napoli 1870, p. 572.

Lo stesso Grano, nelle Memorie de' pittori messinesi, edite la prima volta da Hackert, ricorda che «malgrado le opposizioni del padre si pose sotto la direzione del Barbalonga». Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 121.

412 Cfr. Benedetto Bufardeci-Noce, *Il riordinamento dello Archivio dei notari defunti nello Archivio di Stato Provinciale di Messina del Cav. Benedetto Bufardeci-Noce*, Tipografia F. D'Angelo, Messina 1897, p. 29.

che Susinno menzionerà nella biografia come colui che volle che Agostino tornasse a Messina «a prender moglie».[413]

Da Susinno desumiamo che gli studi di lettere a cui il padre indirizzò Agostino, e «da lui in brieve trascorsi», non durarono (ed entusiasmarono) così tanto, poiché il giovane Scilla si pose «sotto la direzzione di Antonino Barbalonga»,[414] allievo di Domenichino a Roma, il quale nella città sullo Stretto già dal 1634[415] si era prodigato a trapiantare e diffondere la maniera classicista delle «grandi e ordinate composizioni della 'scuola bolognese'».[416]

Nonostante questa precisazione, se si volesse ritrovare in nuce una delle cause della versatilità e soprattutto della grande bagaglio culturale di Agostino, è necessario senz'altro rintracciarli in questa prima formazione «di lettere» ricordata dal biografo messinese.

Ma è pur certo che non fu soltanto la prima formazione "umanistica" nella città dello Stretto a permettere ad Agostino le «variatissime sue erudizioni» nonché a renderlo propenso «alle virtù somme di cui fu adorno il suo animo».[417]

Bisogna anzitutto rendere conto dell'humus sociale all'interno del quale Agostino era nato e soprattutto si era formato.

Francesco Susinno nel 1724 riporterà che Agostino «non discostandosi punto da altri studi a lui geniali, acquistossi il concetto d'uomo dotto, onde meritamente fu arrollato tra gl'accademici della Fucina nella sua patria, col nome di Scolorito: ed avea per corpo della sua impresa un pane di biacca».[418]

Cosa significava far parte dell'Accademia della Fucina a Messina? E, soprattutto, chi erano i loro membri? La Fucina era il rifugio messinese di buona parte del ceto culturale dominante: poeti, letterati, artisti, scienziati, alcuni appartenenti al ceto nobiliare, altri invece alla facoltosa borghesia. Quell'ambiente borghese messinese, fatto di mercanti, giuristi e notai, aveva in mano il potere economico ma anche politico della città peloritana:[419] una classe colta, che si poneva a capo di una società, come quella

---

413 Sul «fratello religioso» di Agostino cfr. Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156, 158 e relativa bibliografia.

414 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* (1724), a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

415 La notizia viene desunta da Roma Currò, prima studiosa del pittore messinese, la quale, rifacendosi ad alcuni manoscritti dell'Archivio dell'Accademia di San Luca, e indicandone persino la collocazione (vol. 166, n. 68, fol. 10), riporta il «Signor Antonio Alberti Siciliano Pittore in Sicilia» prima del luglio 1634. La stessa Currò ricordava come lo stesso Grosso Cacopardo leggeva nella *Pietà* eseguita da Barbalonga per la chiesa di San Filippo Neri a Messina la data 1634, dando per scontato il suo arrivo nella città peloritana proprio in quell'anno. In realtà, alcune opere potevano anche essere spedite: lo stesso Barbalonga spedì da Roma, l'anno precedente, il dipinto per San Filippo Neri (1633) e il celebre ritratto di Padre Francesco Alberti, zio del pittore, dipinto di sicura autografia in quanto firmato. Cfr. Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, pp. 58-59.
Cfr. anche Gaetano La Corte Cailler, *Antonino Barbalonga, pittore messinese del secolo XVII – Documenti inediti*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 23.

416 Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 34.

417 Giuseppe Seguenza, *Discorso intorno Agostino Scilla letto nel Liceo Maurolico*, Tipografia Ribera, Messina 1868, p. 10.

418 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* (1724), a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.

419 Joseph Ben-David ha posto l'attenzione sull'elevazione sociale della classe dei mercanti, evidenziando come «nella realtà, ciò che sembra un esempio di apertura può essere più correttamente interpretato come prova di rigidità. Il fatto che i mercanti

messinese, modernamente e consapevolmente laica, incarnando le preferenze culturali, comprese quelle artistiche, ergendosi a guida insieme a quei nobili che oggi si definiscono illuminati, i quali spesso traevano le loro ricchezze dal commercio, attività borghese per eccellenza.[420]

Domenico Ligresti ha parlato di una vera e propria «corte moderna» messinese, diversa da quelle dei secoli precedenti ma anche dei successivi, in cui i palazzi aristocratici si ponevano come nuclei di aggregazione sociale prima ancora che di potere di quella aristocrazia mercantile che tanto sviluppo aveva apportato nel XVI e soprattutto nel XVII secolo sullo Stretto.[421]

A tale classe aristocratica, economicamente e socialmente forte, che governava e controllava lo scenario politico sullo Stretto, faceva da contraltare una classe religiosa, più monastica e conventuale che secolare, molto vicina alla classe dominante, che con quest'ultima condivideva speranze, valori e desideri.

---

più importanti fossero stati assorbiti con relativa facilità dalla nobiltà, che le nuove attività culturali trovassero abbastanza facilmente una sistemazione nelle accademie e che queste a loro volta trovassero uno spazio nella gerarchia ufficiale delle istituzioni culturali doveva in qualche modo essere compensato. La compensazione avviene attraverso l'assunzione delle abitudini di pensiero, degli atteggiamenti e dello stile delle classi superiori sino al punto da provocare l'estinzione dello spirito di innovazione». Joseph Ben-David, *Scienza e società: uno studio comparato del ruolo sociale dello scienziato*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 108.

Laloy ha insistito non solo sui fatti ma anche sulle cause e conseguenze della rivolta messinese, ricordando l'importante ruolo svolto dal Senato nella città peloritana a partire dal 1647, anno di rivolte particolarmente cruente in tutto il meridione (basti pensare a Napoli con Masaniello o a Palermo). Nonostante alcune asserzioni di Laloy oggi non reggano più (basti pensare l'idea della formazione di un partito repubblicano a Messina, tra il 1662-1663, capeggiato addirittura dallo stesso Borelli, che in quegli anni e sino al 1667 si trovava in Toscana, tra Firenze e Pisa, come anche testimoniato dal carteggio malpighiano), vi sono dei concetti che oggi vale la pena non solo rimarcare ma sviluppare: ad esempio che la rivolta degli anni 1674-1678 non è stato il frutto di nuove teorie libertarie ed egalitarie portate a Messina ma il frutto inevitabile di secoli di scontri. Non si tratta di scontri tra il tiranno spagnolo e l'egalitaria città peloritana: a Messina il popolo rimane sempre al di fuori di qualsiasi circuito non solo di potere ma anche di parola. Non è presente nessuna logica di democratizzazione delle masse e non importa se agli aristocratici si sostituiscono i nuovi borghesi commercianti (o, nel caso ad esempio di Antonio Ruffo per il mercato della seta, nobili dediti al commercio): alla fine le logiche di potere rimangono uguali, come evidenziato da Ben-David. Al popolo mamertino poco importa se l'autorità si chiami Senato messinese o corona spagnola: si è pronti a passare dalla parte di chi, almeno all'apparenza, assecondi gli interessi della massa. Il caso della presa e distruzione del palazzo di Carlo Gregorio, marchese di Poggio Gregorio, fondatore dell'accademia della Fucina (a lui Scilla dedicherà *La vana speculazione*), principe dell'accademia della Stella e una delle personalità politiche e culturali più influenti del Seicento nel contesto sociale sullo Stretto (nonché possessore di una delle più interessanti quadrerie, distrutta o dispersa proprio a causa della rivolta popolare), avvenuta nel 1672, è forse la dimostrazione più lampante di un evidente scollamento tra classi a Messina. Sulla distruzione di Palazzo Gregorio con annessa quadreria cfr. Sebastiano Di Bella, *Collezioni messinesi del '600: quadri dispersi di pittori siciliani e non*, A. Sfameni, Messina 1984, p. 22.

L'affermazione di Ben-David giustificherebbe la non adesione del popolo alla celebre rivolta antispagnola. Proprio a causa della non partecipazione del popolo, si è giustamente parlato di rivolta e non di rivoluzione.

Cfr. Émile Laloy, *La révolte de Messine. L'expedition de Sicilie et la politique française en Italia (1674-1678) avec des chapitres sur les origines de la révolte (1648-1674) et sur le sort des exilés (1678-1702)*, I, Librairie C. Klincksieck, Paris 1929, p. 55.

[420] Interessante come la famiglia Ruffo, e soprattutto don Antonio, traesse la propria ricchezza da gabelle direttamente gestite, come quella del biscotto, concessa già al padre di Antonia Spatafora e Alliata, madre di Antonio, e che l'antico collezionista messinese si assicurerà nel 1644, a cui seguiranno quelle sul frumento e farine, sulla neve e, in particolar modo, sulla seta. Inoltre, Antonio, almeno sino agli inizi degli anni Sessanta del Seicento, partecipò attivamente all'attività politica peloritana, ricoprendo la carica di senatore nel 1645, 1648, 1654 e 1660. Il matrimonio con Alfonsina Gotho, parente della madre Antonia, nonché membro di un'antica quanto prestigiosa famiglia aristocratica messinese, rientrasse nei piani della famiglia Ruffo per consolidare il proprio potere sullo Stretto e non solo. Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 10, 1916, pp. 21-22; Maria Concetta Calabrese, *I Ruffo e la vita nobile nel Seicento*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», I, 1998, pp. 49-50; Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, pp. XI-XII; Domenico Gioffrè, *Antonio Ruffo di Bagnara e la galleria d'arte di Messina nel secolo XVII*, in «Calabria sconosciuta», 35, 134/135, 2012, p. 35.

[421] Le corti seicentesche siciliane appaiono come «centri motori nel contesto politico e sociale in cui si pongono», riconoscendo in esse «concrete ed effettive capacità di direzione e di gestione, di selezione e di orientamento». Domenico Ligresti, *Le piccole corti aristocratiche nella Sicilia spagnola*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», I, 1998, p. 34.

Un'affinità tra i due poteri già avvertibile a Messina alla fine del XVI secolo ma che risulterà evidente in quello successivo, grazie alle feste religiose, con i propri rituali e processioni di vario genere, in cui si potevano ammirare continue sfilate di nobili, ricordate puntualmente dalla storiografia locale.[422] I due poteri, laico e religioso, procedevano di pari passo, condividevano le stesse finalità, perseguivano gli stessi scopi, almeno da un punto di vista culturale, e non poteva essere altrimenti: spesso confrati, abbati e badesse facevano parte delle più grandi casate aristocratiche messinesi.[423]

In questo nucleo di società dominante, culturalmente attiva e politicamente ed economicamente fervente, hanno giocato un ruolo di primo piano le accademie: da quella dei Cavalieri della Stella alla celebre Fucina, passando per gli Abbarbicati.[424] Le accademie costituivano forse il prodotto più genuino della classe

---

422 Celebre la descrizione di Cajo Domenico Gallo del torneo organizzato durante il Carnevale del 1636. Cfr. Cajo Domenico Gallo, *Annali della città di Messina, III-IV*, Per Francesco Gaipa Regio Impressore, Messina 1756, p. 79; Maria Concetta Calabrese, *I Ruffo e la vita nobile nel Seicento*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», I, 1998, pp. 53-56.

423 Un esempio è rappresentato dell'Arciconfraternita degli Azzurri, di cui Antonio Ruffo tra il 1672 e il 1673 fu governatore, evidenziando come i confrati appartenessero «alle famiglie di nobili più vista» della città peloritana. Cfr. Filippo Porco, *Storia dell'Illustrissima Arciconfraternita di Nostra Dama sotto il titolo della Pietà detta degli Azzurri*, Nella regia officina di Michele de' Chiaramonti, ed Amico, Messina 1741; Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 10, 1916, p. 28; Maria Concetta Calabrese, *I Ruffo e la vita nobile nel Seicento*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», I, 1998, p. 52.

In realtà, per quanto concerne il contesto isolano, Messina non fu l'unica, almeno nel Seicento a conoscere una certa affinità di intenti tra potere laico e religioso. Ricordiamo qui (ma lo si farà approfonditamente più avanti) la situazione di Siracusa, alleata e «sorella» di Messina, con cui condividevano gli stessi culti, tra i quali quelli della Madonna della Lettera, del Corpus Domini e di Santa Lucia, tanto da far parlare gli studiosi di rapporti di varia natura, compresi soprattutto quelli culturali, tra le due città della Sicilia orientale.

Sulla festa della Sacra Lettera a Siracusa cfr. Domenico Argananzio, *Pompe festive celebrate dalla nobile ed essemplare citta di Messina nell'anno 1659 per la solennita della sagratissima Lettera scrittale dalla suprema Imperatrice degli angeli Maria. Fedelissima descrizione composta per ordine dell'illustrissimo Senato dal m.r.p. Domenico Argananzio della Compagnia di Giesu*, Per gli eredi di Pietro Brea, Messina 1659. Sulle celebrazioni per il Corpus Domini a Siracusa cfr. Nunzio Agnello, *Ricordi storici sullo stato antico e moderno della chiesa siracusana pel canonico Nunzio Agnello*, Tipografia Miuccio, Siracusa 1888, pp. 244-263.

La siracusana chiesa di Santa Maria della Concezione (definita anche delle Monache) venne ricostruita negli anni Cinquanta del Seicento (consacrata nel 1658), in quell'opera di riedificazione edilizia iniziata dal vescovo siracusano Capobianco e dalla badessa del monastero annesso alla chiesa, suor Lucia Bonanno, personalità che non pochi rapporti aveva con Messina, così come altre suore del convento di Santa Maria, le stesse tra l'altro, insieme alla badessa, che commisero al pittore messinese Onofrio Gabrieli le tre tele per gli altari laterali della chiesa. Cfr. Gioacchino Barbera, *Onofrio Gabrieli "pittore di fantasia e di maniera"*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Messina 1983, con particolare attenzione alle schede 2, 6-7.

Sulla chiesa e sulle monache dell'annesso monastero cfr. Nunzio Agnello, *Il monachismo in Siracusa. Cenni storici degli ordini religiosi soppressi dalla legge 7 luglio 1866 per il Canonico Nunzio Agnello*, Siracusa, Tipografia Francesco Miuccio, 1891, pp. 69-70.

Altro indizio di una comune identità, anzitutto culturale, tra le due città siciliane è la commissione dello stesso vescovo Capobianco ad Agostino Scilla per gli affreschi della volta della cappella del Santissimo Sacramento nel duomo siracusano, sicuramente anche con l'assenso da parte del senato della città aretusea, il quale da anni versava del denaro per la cappella fondata nel 1616 dal vescovo Torres. Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 34-37 e relativa bibliografia.

Pr un'analisi generale dei rapporti tra Messina e Siracusa cfr. Salvatore Russo, *Siracusa e Messina dalla fine del Medioevo all'età moderna*, in Gioacchino Barbera, a cura di, *Da Antonello a Paladino: pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, Ediprint, Siracusa 1996, pp. 15-31; Salvatore Russo, *Siracusa nell'età moderna: dal viceregno asburgico alla monarchia borbonica*, A. Lombardi, Siracusa 2004, pp. 111-116.

424 Per una panoramica generale sulle accademie messinesi del Seicento cfr. Antonio Saitta, *Accademie messinesi*, Il Fondaco, Messina 1964, pp. 17-21.

Per un riassuntivo quadro cronologico cfr. Vincenzo Castelli di Torremuzza, *Accademie scientifiche in Sicilia*, in Vincenzo Castelli di Torremuzza, *Fasti di Sicilia descritti da Vincenzo Castelli principe di Torremuzza, gentiluomo di camera, con esercizio di S. M. siciliana*, II, Presso Giuseppe Pappalardo, Messina, 1820, pp. 579-582; Placido Arena Primo di Montechiaro, *Quadri statistici cronologici di tutte le Accademie antiche e moderne di Sicilia*, in «Effemeridi scientifiche e letterarie di Sicilia», XXIII, VII, 67, 1838, pp. 188-190. Cfr. anche Giacomo Nigido-Dionisi, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne' suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia: con cenni biografici, indicazioni e descrizioni bibliografiche*, Giannotta, Catania 1903, p. 19.

dominante della città peloritana: luoghi di incontri e riunioni, luoghi più che vivaci in cui creare, o meglio forgiare, valori e cultura.[425] E se l'Accademia della Stella era quella tradizionalmente più conservatrice, rappresentante della classe nobiliare antica e, dunque, prestigiosa, l'Accademia della Fucina costituirà il tentativo più vivido del Seicento messinese di una condivisione di saperi di un ceto dominante sempre più eterogeneo e vario.[426] Dai poeti ai musicisti, dagli artisti ai retori: tutti partecipano alla vita culturale cittadina, collaborando a produrre sapere e, soprattutto, senso civico. E sarà proprio tale consapevolezza *civica* a fare di Messina uno dei centri più attivi e vivaci del Seicento italiano ed europeo. Le pubblicazioni dell'Accademia della Fucina rappresenteranno la manifestazione più concreta della produzione culturale peloritana del secolo decimosettimo.[427] Una cultura quella messinese che si pone in perfetta sintonia, nonché continuazione, con la cultura scientifica secentesca soprattutto toscana: i riferimenti nell'introduzione de *La vana speculazione* del 1670 di Scilla sembrano muovere verso questa direzione, non tralasciando il ruolo svolto da Borelli e Malpighi. Ed è proprio nel XVII secolo che si avverte come sempre più palpabile quella «fitta trama di relazione» che accomuna alcuni centri di cultura italiani, tra cui Messina, con la Fucina, Napoli con gli Investiganti e alcune città venete ed emiliane, i quali si pongono tutti come centri di sviluppo autonomo del sapere.[428]

L'accademia di per sé è un'istituzione elitaria, «si appella ai migliori, li raduna»,[429] tenendoli «stretti fra loro con certi leggi, a cui essi medesimi si soggettano», divenendo un «soggetto collettivo»[430] che produce cultura.

Il processo di crescita, anzitutto culturale sullo Stretto, anche nel corso del Seicento, non sarà per nulla facile, andando incontro a difficoltà e impedimenti, quali, ad esempio, le lamentele di Pietro Castelli, celebre fondatore dell'*Hortus Messanensis* e figura miliare nel processo di aggiornamento scientifico di

---

Corrado Dollo aveva definito l'accademia messinese come «luogo di *ricerca attiva*, che proponeva un diverso modello culturale: vigile, aperto alle "invenzioni", proiettato nel futuro con scelte coraggiose»: nell'accademia vi «investiva la sua credibilità la *classe dirigente alternativa* con un impegno programmatico costante, quando non crescente». Senza dimenticare la «nutrita schiera di nobili» e più in generale «un corpo culturale collettivo […] largamente letteraria ma dotata di vigorosa attività e di una politica culturale […] si faceva strada l'esigenza di una *tersa ragione*». Corrado Dollo, *Modelli scientifici e filosofici nella Sicilia spagnola*, Guida editori, Napoli 1984, p. 71.

425 Gino Benzoni definisce le accademie come «segmentazione», luogo e mezzo di «aggregazione, aspirazione a costituire il fulcro della cultura urbana», tanto da essere «impensabile una città senza di esse». Gino Benzoni, *Le accademie*, in *Storia della cultura veneta. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, 4.1, Neri Pozza Editore, Vicenza 1976, p. 142.

426 E se è vero che senza gli intellettuali non può esistere accademia, è quest'ultima che «conferisce la patente d'intellettuali ai suoi associati». Gino Benzoni, *Le accademie*, in *Storia della cultura veneta. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, 4.1, Neri Pozza Editore, Vicenza 1976, p. 142.
Ed è ancora nell'Accademia che, utilizzando le parole di Corrado Dollo, il «patriziato messinese investiva la sua credibilità di classe dirigente alternativa con un impegno programmatico costante». Corrado Dollo, *Modelli scientifici e filosofici nella Sicilia Spagnola*, Guida Editori, Napoli 1984, p. 71.

427 Sulle pubblicazioni della Fucina cfr. Giacomo Nigido-Dionisi, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne' suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia: con cenni biografici, indicazioni e descrizioni bibliografiche*, Giannotta, Catania 1903, pp. 35-177.

428 Cfr. Alberto Asor Rosa, *Le accademie e gli scolari di Galilei*, in Alberto Asor Rosa, *Il Seicento: la nuova scienza e la crisi del Barocco*, V. I, Laterza Editore, Bari 1974, p. 372.

429 Gino Benzoni, *Le accademie*, in *Storia della cultura veneta. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, 4.1, Neri Pozza Editore, Vicenza 1976, p. 140.

430 Amedeo Quondam, *La scienza e l'Accademia*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Letitia Boehm, Ezio Raimondi, Il Mulino, Bologna 1981, p. 22.

Messina, il quale, in una sua lettera a Marco Aurelio Severino, già nel 1647, lamentava «la mancanza di interlocutori isolani, la carenza di circolazione libraria e di attrezzate stamperie».[431]

Ma, ancor prima, tra gli anni Trenta e Quaranta, lo *Studium* messinese non attraverserà un felice momento, a causa dei «contrasti che oppongono il Senato ai Gesuiti, all'Arcivescovo, al Viceré», che si aggiungeranno ai problemi evidenziati dal Castelli stesso nel carteggio con Severino che meriterebbe, da parte della critica, un maggiore approfondimento volto all'analisi di un contesto socio-culturale, come quello messinese, affatto omogeneo e lineare ma, riprendendo ancora le parole di Trabucco, «accidentale».[432]

Un periodo d'oro il Seicento messinese, in cui Università, Senato e Accademie interagiscono tra loro, quasi a confondersi,[433] tessendo una trama volta all'avvio di una vera e propria rinascita culturale della città sullo Stretto:[434] Borelli e Malpighi costituiscono soltanto la punta dell'iceberg di una società pur sempre aristocratica, alto borghese, capace di ergersi a faro culturale di un'isola la quale, successivamente il fallimento dei moti del 1647, rischiava di cadere nell'oblio e nel buio culturale. E poco importa se il 1678 ha comportato la fine di quella prosperità e vivacità che aveva caratterizzato la città peloritana, in cui, successivamente alla tragica fine della rivolta antispagnola, verranno chiuse tutte le accademie dal celebre quanto brutale viceré Benavides, conte di Santo Stefano.

---

[431] La lettera, conservata nel fondo Severino della Biblioteca Lancisiana di Roma, è indicativa soprattutto per l'anno: ancora sette anni dopo della pubblicazione (e, ancor prima, fondazione, come anche testimoniataci dalla sua lettera a Severino del 4 gennaio 1639) dell'orto messinese, la cui funzione e utilità per la città mamertina è ben espletata dallo stesso Castelli nella sua introduzione *Alli benigni lettori*, allo scienziato romano ma già «Nobilis messanensis» gli «pare d'essere in Costantinopoli senza commercio d'huomini dotti, e senza poter vedere le di loro dotte fatiche, che lo riputo miseria grandissima». Il problema del provincialismo, nel senso più ampio del termine, a cui la Sicilia, già per mere questioni geografiche, era confinata doveva essere un problema abbastanza serio per Castelli, il quale indussero lo scienziato ad allestire una piccola stamperia all'interno della sua abitazione e asue spese («spendo assai, e non posso fare gran cose. Se fossi in altri paesi di stampatori ricchi, assai più robba del mio si vederebbe»). Sul problema della circolazione libraria e, ancora più, sull'interessante lamentela della mancanza di attrezzate stamperie, potrebbe ricollegarsi anche il motivo per cui, molte delle pubblicazioni dell'Accademia della Fucina e dei suoi accademici siano state stampate fuori dall'isola. Cfr. Oreste Trabucco, *La corrispondenza tra Pietro Castelli e Marco Aurelio Severino (con un'appendice di lettere inedite)*, in *Filosofia e Scienze nella Sicilia dei Secoli XVI e XVII*, I. *Le idee*, a cura di Corrado Dollo, Regione Sicilia, Assessorato ai BB. CC. AA., Università di Catania – Dipartimento di Scienze Storiche, Centro Studi per la storia della Filosofia in Sicilia, Catania 1996, pp. 117-119.

[432] Oreste Trabucchi, *La corrispondenza tra Pietro Castelli e Marco Aurelio Severino (con un'appendice di lettere inedite)*, in *Filosofia e Scienze nella Sicilia dei Secoli XVI e XVII*, I. *Le idee*, a cura di Corrado Dollo, Regione Sicilia, Assessorato ai BB. CC. AA., Università di Catania – Dipartimento di Scienze Storiche, Centro Studi per la storia della Filosofia in Sicilia, Catania 1996, pp. 122-124.

[433] Ogni pubblicazione dell'Accademia della Fucina era dedicata Senato della Nobile ed Esemplare città di Messina» (e a cui seguiva un elenco dei senatori della città mamertina), il quale «con aura così soave» alimentava «le fiamme della Fucina». *Prose degli Accademici della Fucina, libro primo, nel quale si contengono vari Discorsi, raccolti dall'Immoto*, Per Domenico Antonio Ferro, In Monteleone 1667, s. p.

[434] Rosario Moscheo ha parlato di «un periodo d'oro» per lo Studio messinese, iniziato nel 1597 e concluso nell'infausto 1678, sottolineando l'importanza degli ultimi delicati quaranta anni di vita dello Studio, «fase storica estremamente importante e delicata che registra, tra l'altro, il coinvolgimento pesante dello Studio e di altre istituzioni locali, pubbliche e private, attraverso molti dei loro esponenti maggiormente significativi, nei tragici fatti che, alimentandola, precedettero e accompagnarono la rivolta antispagnola». Rosario Moscheo, *Istruzione superiore e autonomie locali nella Sicilia moderna. Apertura e sviluppi dello "Studium Urbis Messanae (1590-1641)*, in «Archivio storico messinese», 59, 1991, p. 75, 82-83.

In realtà, già dal 1548, si delineava «uno stretto rapporto fra élites dominanti ed Università, che si concretizzava nel controllo sempre più capillare dell'ateneo da parte della locale classe politica», poi concretizzato a partire dagli anni Novanta del secolo decimosesto. Cfr. Daniela Novarese, *"Che li legisti debbano fondare le lectioni loro sopra Bartolo". Insegnare e studiare diritto nel Messanense Studium Generale (sec. XVI-XVII)*, in «Annali di Storia delle Università italiane», 2, 1998, p. 73.

È già stata notata, però, la grande importanza di Borelli nel contesto culturale e sociale della città sullo Stretto, «un filo metodico atto a ricostruire i rapporti tra i membri della comunità scientifica siciliana tra il 1640 e il 1680»,[435] portando avanti la moderna scienza già avviata da Castelli[436] e sviluppata da Malpighi e Fracassati. Il dibattito sulla natura dei fossili, culminato con la lettera di Buonamici e la risposta di Scilla poi pubblicata ne *La vana speculazione*, «mostra chiari […] segni d'una lezione epistemologica galileiana»,[437] che non può non affondare le proprie radici in Borelli, ossia nel più convinto galileiano dell'epoca.
Il 1678 coinciderà, utilizzando le parole di Ezio Raimondi, con una «rivoluzione mancata»,[438] un tentativo di accentramento del potere culturale, in cui tutte le istituzioni peloritane muovono verso la formazione di una classe di «intellettuali di professione»:[439] la vera differenza con altre accademie italiane passate e future, le quali, partendo da concezioni innovative nel campo scientifico e filosofico tout court, si piegavano alle «gerarchie ufficiali delle istituzioni», divenendo esse stesse parte della piramide del potere, la Fucina o comunque il contesto accademico messinese,[440] pur essendo emanazione diretta dei poteri dominanti della società peloritana[441] e pur avendo una formazione composita,[442] non perderà mai durante la sua breve quanto intensa storia quella carica rivoluzionaria, «ogni autonomo impulso innovativo», che invece avevano perduto accademie italiane di straordinaria importanza per la storia della scienza: dai Lincei all'Accademia del Cimento, la quale, nonostante la carica sovversiva di Galileo, si piegherà «alla

435 Ugo Baldini, *Gli studi su Giovanni Alfonso Borelli*, in *La scuola galileiana. Prospettive di ricerca*, atti del Convegno di studio, Santa Margherita Ligure, 26-28 ottobre 1978, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 133.
436 Sull'importanza dello scienziato romano per Borelli cfr. Ugo Baldini, *Giovanni Alfonso Borelli e la rivoluzione* scientifica, in «Physis», 2 1974, pp. 107-108.
437 *Ivi*, p. 127.
438 Ezio Raimondi, *Introduzione*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Letitia Boehm, Ezio Raimondi, Il Mulino, Bologna 1981, p. 9.
439 Il termine è usato la prima volta dal sociologo Ben-David. Cfr. Joseph Ben-David, *Scienza e società: uno studio comparato del ruolo sociale dello scienziato*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 43; cfr. anche Ezio Raimondi, *Introduzione*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Letitia Boehm, Ezio Raimondi, Il Mulino, Bologna 1981, p. 11.
Bertoloni Meli ha evidenziato come la repressione da parte del viceré Benavides, conte di Santo Stefano, non sia stata una repressione contro il sapere moderno, scientifico e neoterico: lo stesso viceré verrà elogiato a Napoli, in cui ricoprì la carica vicereale successivamente la repressione peloritana, come grande e raffinato uomo di cultura, amante delle scienze e del sapere più in generale. L'atteggiamento punitivo del conte di Santo Stefano trova la sua ragion d'essere in una mera questione politica: la città sullo Stretto che si era ribellata alla Spagna, cercando (e stringendo) alleanza con l'acerrimo nemico francese. Cfr. Domenico Bertoloni Meli, *L'Attività politica di G. A. Borelli a Messina*, in *Filosofia e Scienze nella Sicilia dei Secoli XVI e XVII*, *I. Le idee*, a cura di Corrado Dollo, *Filosofia e Scienze nella Sicilia dei Secoli XVI e XVII*, I. *Le idee*, a cura di Corrado Dollo, Regione Sicilia, Assessorato ai BB. CC. AA., Università di Catania – Dipartimento di Scienze Storiche, Centro Studi per la storia della Filosofia in Sicilia, Catania 1996, p. 189.
440 Oltre la Fucina, a Messina vi erano l'Accademia della Stella, ben più antica e, sicuramente, di formazione e tradizione nobiliari e quelle degli Abbarbicati e degli Argonauti. Per un quadro generale sulle accademie che fiorirono e si conclusero nel secolo decimosettimo a Messina cfr. Antonio Saitta, *Accademie messinesi*, Il Fondaco, Messina 1964, p. 17-21; cfr. anche Attilio Russo, *L'Accademia della Fucina di Messina: una società segreta esistente giù dal primo decennio del secolo XVII*, in «Archivio storico messinese», 73, 1977, pp. 139-140.
441 La Fucina nascerà, così come quella della Stella, all'interno del Senato messinese e alla stessa istituzione messinese e ai suoi senatori dedicherà tutte le sue pubblicazioni. Cfr. Nigido-Dionisi, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne' suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia: con cenni biografici, indicazioni e descrizioni bibliografiche*, Giannotta, Catania 1903
442 Da aristocratici a uomini di chiesa, passando dalla famosa borghesia mercantile che da decenni, se non da secoli, reggeva l'economia dello Stretto. Cfr. Nigido-Dionisi, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne' suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia: con cenni biografici, indicazioni e descrizioni bibliografiche*, Giannotta, Catania 1903

temperie intellettuale di uno status quo, in cui anche lo scienziato si converte nel "virtuoso" di un sodalizio intellettuale».[443]

Certo, necessiterebbe meglio indagare il contesto accademico messinese per svelare i rapporti tra società e Accademia e, soprattutto, tra quest'ultima e i cosiddetti poteri forti della città peloritana: comprendere, in definitiva, quanto e in che modalità il contesto accademico messinese, portavoce e fautore della scienza e filosofia sullo Stretto, sia stato consapevole emanazione diretta del Senato o della classe dominante, volto alla sua giustificazione e legittimazione.[444]

Di straordinaria importanza, a tal proposito, risultano le parole di Corrado Dollo, il quale considera la Fucina «un luogo di ricerca attiva, che proponeva un diverso modello culturale: vigile, aperto alle "invenzioni"», in cui la «politica culturale» che ne stava alla base dimostra un «solidarietà difficilmente riscontrabile nel resto dell'isola».[445] Già Laloy, nonostante alcune sue riserve sulla partecipazione attiva dei neoterici alla rivolta,[446] sottolineava «l'assoluta preponderanza dei magistrati della città [di Messina, *n. d. a.*] nella sua amministrazione».[447] Ancora Dollo insisterà sulla «elargizione del denaro pubblico» per promuovere cultura: per lo studioso non è un caso che Simone Rau e Paolo Boccone, dalla nemica Palermo, sentiranno «il fascino del mondo messinese» legandosi a Borelli, Malpighi e Giacomo Ruffo.[448]

---

443 Ezio Raimondi, *Introduzione*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Letitia Boehm, Ezio Raimondi, Il Mulino, Bologna 1981, p. 12.

444 Già Eric Cochrane si era posto il problema per le accademie fiorentine, evidenziando «il legame dell'iniziativa accademica con il disegno politico del governo ducale, che ne sostiene e ne legittima la costituzione giuridica». Ezio Raimondi, *Introduzione*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Letitia Boehm, Ezio Raimondi, Il Mulino, Bologna 1981, p. 14.

Laloy nel 1929 aveva notato, nonostante la non partecipazione diretta alla fomentazione e al conseguente scoppio della rivolta antispagnola, lo Studium messinese (emanazione spesso della stessa Fucina) «a été l'absolue prépondérance des magistrats de la ville dans son administration». Émile Laloy, *La révolte de Messine. L'expedition de Sicilie et la politique française en Italia (1674-1678) avec des chapitres sur les origines de la révolte (1648-1674) et sur le sort des exilés (1678-1702)*, I, Librairie C. Klincksieck, Paris 1929, p. 55.

Punto di partenza per nuovi approfondimenti sull'attività politica dei ribelli messinesi e sulla loro partecipazione attiva alla rivolta (specialmente Borelli) è il bel saggio di Bertoloni Meli, il quale focalizza e rintraccia le vere differenze tra il sistema socio-politico napoletano, anch'esso di matrice spagnola e comunque neoterico, e quello messinese, rintracciando delle differenze a livello di struttura politica tra le due città vicereali: la prima fulcro del potere politico e culturale, la seconda, invece, sede universitaria prestigiosa, ma che contendeva il ruolo di capitale a Palermo. Lo studioso completerà il suo intervento chiedendosi se il periodo più opportuno per studiare i rapporti tra intellettuali e politici a Messina sia quello della rivolta, come avevano proposto non pochi studiosi precedenti, o se, invece, bisognerebbe attenzionare il trentennio 1640-1670, quando «il senato messinese prese il controllo dell'Università dopo un contrasto con l'arcivescovo e i gesuiti, e la gestì con scelte di grande interesse». Domenico Bertoloni Meli, *L'Attività politica di G. A. Borelli a Messina*, in *Filosofia e Scienze nella Sicilia dei Secoli XVI e XVII*, *I. Le idee*, a cura di Corrado Dollo, *Filosofia e Scienze nella Sicilia dei Secoli XVI e XVII*, I. *Le idee*, a cura di Corrado Dollo, Regione Sicilia, Assessorato ai BB. CC. AA., Università di Catania – Dipartimento di Scienze Storiche, Centro Studi per la storia della Filosofia in Sicilia, Catania 1996, p. 188.

445 Corrado Dollo, *Modelli scientifici e filosofici nella Sicilia spagnola*, Guida Editori, Napoli 1984, p. 71.

446 Ripresa, come si è già accennato, da Bertoloni Meli. Cfr. Domenico Bertoloni Meli, *L'Attività politica di G. A. Borelli a Messina*, in *Filosofia e Scienze nella Sicilia dei Secoli XVI e XVII*, *I. Le idee*, a cura di Corrado Dollo, *Filosofia e Scienze nella Sicilia dei Secoli XVI e XVII*, I. *Le idee*, a cura di Corrado Dollo, Regione Sicilia, Assessorato ai BB. CC. AA., Università di Catania – Dipartimento di Scienze Storiche, Centro Studi per la storia della Filosofia in Sicilia, Catania 1996, pp. 183-189.

447 Per Laloy «i rivoltosi venivano combattuti in quanto tali e non come neoterici». Émile Laloy, *La révolte de Messine. L'expedition de Sicile et la politique française en Italie (1674-1678) avec des chapitres sur les origines de la révolte (1648-1674) et sur le sort des exilés (1678-1702)*, I, Librairie C. Klincksieck, Paris 1929, p. 72, nota 14.

448 Cfr. Corrado Dollo, *Modelli scientifici e filosofici nella Sicilia spagnola*, Guida editori, Napoli 1984, p. 75.

Messina si contraddistinse, nel corso del Seicento e, in particolar modo nel trentennio 1640-1670, per essere uno dei centri culturalmente più attivi d'Italia e d'Europa, in cui la cultura era improntata ai nuovi studi scientifici, divenendo *fucina* intellettuale del pensiero moderno: nonostante le non poche critiche mosse da scienziati del calibro di Pietro Castelli (sull'assenza di tipografie attrezzate nel territorio peloritano) e da Carlo Fracassati, il quale, in una lettera nel 1671 a Malpighi, riteneva Messina «molto coglione nell'anatomia»,[449] la città sullo Stretto si ergeva a capitale del galileismo e del neoterismo, solide basi della scienza moderna.

Borelli, Malpighi, Fracassati, Scilla, Ventimiglia, Natale «sono tutte persone antiaristoteliche a antigaleniste, anche se a vario titolo e con notevole diversificazione tra di loro»,[450] che miravano a trapiantare sullo Stretto la moderna scienza e che, successivamente la rivolta antispagnola, saranno costretti ad esiliare, non perché *moderni* e *antiaristotelici* ma quanto rappresentanti di una borghesia illuminata[451] ardentemente desiderosa di autonomia dal potere centrale spagnolo. Alcuni dei rivoltosi trovarono soggiorno a Roma, tra cui Scilla e Carlo Di Napoli: quest'ultimo, giunto a Roma passa sotto la protezione di Cristina di Svezia, divenendo persino segretario dell'*Accademia fisico-matematica* del Ciampini.[452] E non è un caso che ancora Agostino Scilla sia ricordato come uno dei più assidui frequentatori di palazzo Ciampini.[453]

[449] La lettera di Fracassati al medico bolognese è riportata all'interno del carteggio monumentale malpighiano, curato da Adelmann. Cfr. Howard B. Adelmann, *The correspondence of Marcello Malpighi*, II, Cornell University Press, Ithaca 1975, p. 531. Cfr. anche Corrado Dollo, *Per l'epistolario malpighiano*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», 1985, oggi in Corrado Dollo, *Filosofia e medicina in Sicilia*, a cura di Giuseppe Bentivegna, Santo Burgio, Giancarlo Magnano San Lio, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2004, p. 26.

[450] Corrado Dollo, *Modelli scientifici e filosofici nella Sicilia spagnola*, Guida editori, Napoli 1984, p. 178, nota 96.

[451] Luigi Bulferetti, ricordando la composizione sociale della città sullo Stretto, ne sottolineava una «aristocrazia locale mercantile ed "industriale" alleata di un "cittadinanza" di grossi artigiani, d'imprenditori "comodi e ricchi", di una plebe laboriosa, composta anche di mano d'opera immigrata, di numerosi piccoli commercianti "di campagna", di redditieri agricoli, di esportatori di sete». Luigi Bulferetti, *Per una più ampia comprensione storica della scuola galileiana*, in *La scuola galileiana. Prospettive di ricerca*, atti del Convegno di studio, Santa Margherita Ligure, 26-28 ottobre 1978, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 199.

[452] Cfr. Corrado Dollo, *Modelli scientifici e filosofici nella Sicilia spagnola*, Guida editori, Napoli 1984, p. 178, nota 96.

[453] Maria Pia Donato, *Accademie romane: una storia sociale, 1671-1824*, Edizioni scientifiche Italiane, Napoli 2000, p. 30.

IV. 1 Spigolature erudite nella Messina del Settecento: Susinno per la biografia del «pittore, filosofo messinese»

Francesco Susinno nell'introduzione alla biografia di Agostino Scilla rammenta l'artista come «artefice dalla sapienza degl'antichi […] figurato in quel favoloso Proteo, dell'Oceano e Titi figliuolo, che con stravaganti metamorfosi in ogni possibil forma cangiavisi qualor volea».[454] Interessante il rapporto con l'Accademia della Fucina, di cui Scilla, come ricordato dalle fonti, faceva parte con il nome di Scolorito,[455] il quale motto era tratto dalle Georgiche virgiliane: «formas se vertet in omnes». Come ha ben notato Russo, la frase, da sempre riportata erroneamente come *formas vertit in omnes*, possiede una valenza riflessiva, traducibile con "si tramuta in tutte le forme".[456] Susinno definisce Scilla nello stesso modo in cui l'Accademia della Fucina si presenta al pubblico: figlio di Proteo, la divinità capace di tramutarsi con estrema abilità in diverse forme, indicando così «ciò che si trasforma in continuazione, nell'arco del tempo, risultando perciò imprendibile».[457]

Il mito di Proteo ha attraversato, nel corso dei secoli, diverse interpretazioni: da Omero al Novecento molti poeti, prosatori, letterati e critici si sono concentrati sul mito del dio marino, offrendone diverse interpretazioni, a metà strada tra il mito omerico e il moralismo cristiano.[458]

Il personaggio di Proteo viene menzionato solo due volte nelle *Vite* di Francesco Susinno ed entrambe nella biografia di Scilla: nella parte iniziale, introducendo le «molte pregievoli facultadi» dell'artista messinese e alla fine, ribadendo il concetto di «pittor sì eminente, vero Proteo della pittura».[459]

Il biografo costruisce il proprio discorso su Agostino tra questi due poli, premettendo con una metafora, quasi sempre utilizzata per gran parte delle sue *Vite*, che serve ad anticipare e a riassumere la caratteristica precipua dell'artista, cioè, nel caso di Scilla, «Proteo perché in ogni genere pittorico mostrossi eccellente *come alla distesa andremo vedendo*».[460]

E, infatti, tutta la vicenda artistica del «pittore, filosofo messinese» è un continuo mutare, un costante persistere verso una novità, anzitutto di *maniera*, che prevede un incessante aggiornamento stilistico, una formazione sempre in fieri: Barbalonga e Sacchi anzitutto; la «morbidezza de' colori» di Pietro del Po, il disegno «ideale e proprio» sul gusto de' pittori francesi e il «pennelleggiato […] sul modo di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto», su cui Susinno insiste, specificando che «faceva la scimia *in studiandolo*»;[461]

---

454 Francesco Susinno, *Vite de' pittori messinesi* (1724), rist. anast. a cura di Valentino Martinelli, Arnaldo Forni Editore, Firenze 1960, p. 234.

455 Il primo a ricordare Agostino come membro della Fucina fu lo stesso Susinno, il quale, oltre a menzionare il nome di Scolorito, cita il pane di biacca con cui Scilla fu ammesso all'accademia messinese. Cfr. Francesco Susinno, *Vite de' pittori messinesi*, op. cit., p. 236; Giuseppe Grosso Cacopardo, Memorie de' pittori messinese, 1821, p. 145;

456 Attilio Russo, *L'Accademia della Fucina di Messina: una società segreta esistente già dal primo decennio del secolo XVII*, in «Archivio storico messinese», 73, 1997, pp. 139-172.

457 *Ibidem*.

458 Cfr. Attilio Scuderi, *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*, Carocci editore, Roma 2012.

459 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 234, 244.

460 *Ivi*, p. 234. Il corsivo è di chi scrive.

461 *Ivi*, p. 37.

Andrea Suppa, «pittore rarissimo per dipignere sui muri», menzionato dal biografo per mostrare quanto Agostino «andò migliorando» la tecnica del «colorire a fresco»; Pietro Novelli, rappresentante della «maniera miracolosa» che, come per Ribera, Scilla «par ch'abbia seguito»,[462] tradendo così un'ulteriore quanto diretto aggiornamento stilistico dell'artista messinese. Né tanto meno la citazione, quasi en passant, della quadreria Ruffo, ove vi sono «pitture scelte di gravi autori», sembra passare inosservata nella trama della biografia di Susinno: nonostante quest'ultimo non menzioni alcuna tela di Agostino per don Antonio, ricordare le tele del Monrealese per il collezionista, proprio all'interno della *Vita* dell'artista messinese,[463] è pretesto per accennare ad una presenza di Scilla al servizio di Ruffo, ricordata, tra l'altro, in altre biografie e a conferma di un intento coscienzioso di *Storia pittorica* dell'autore del manoscritto oggi conservato a Basilea.

Il riferimento a Van Dyck, Pietro Pesci e «monsù Nevi» è utilizzato da Susinno per sottolineare un altro cambiamento nella *maniera* di Agostino, giustificando sin da subito il ricorso a questi artisti, che il biografo può aver visto, come successivamente si vedrà, in collezione Ruffo, tra i quadri vincolati dal padre al figlio primogenito Placido, per il «gusto di colore assai grato e nobile». E qualora servisse ulteriore conferma e giudizio critico nonché autoritario, si serve di un uomo "del mestiere", non artista ma mercante, quel Carlo Scattareggia «antiquario d'occhio purgato» del viceré d'Uzeda, per sottolineare la grandezza dell'arte messinese, paragonabile a quella non solo italiana ma anche europea: «La grazia e la venustà sua [dell'*Immacolata Concezione* di Scilla, *n. d. a.*] ha fatto che un tal Carlo Scattareggia, antiquario d'occhio purgato […] l'abbia creduta esser di mano d'Antonio Van Eeik, o di Pietro Pesci, o veri di monsù Nevi tutti e tre celebri maestri».[464]

Ma volgere il proprio sguardo verso nuove *maniere* non significa solamente mutare il proprio stile da quello acerbo iniziale, ma comprendere che un aggiornamento è necessario per ritornare alle «belle idee» e alla «maniera ingrandita sul fare di Barbalonga, *suo primiero maestro*»[465] o nel «fare ritratti d'una tinta amorosa», nei quali Scilla «ebbe una grazia d'avvicinarsi ad Andrea Sacchi *suo maestro*».[466] Agostino, da «vero Proteo», per Susinno, conclude la sua formazione lì dove aveva iniziato: dai suoi maestri, Barbalonga e Sacchi, sottolineando, ed è forse qui che si intravede un Susinno al passo coi tempi, un ritorno al classicismo, tramite un vero e proprio percorso à rebours dell'artista messinese, di una sterzata verso l'antico e l'antichità, «la cui conoscenza è interminabile, inesauribile, inappagata».[467]

La morte di Scilla segnò anche la fine dell'emulazione, un concetto particolarmente presente nella biografia di Susinno e che perfettamente si lega a quello di Proteo, alla divinità che può assumere varie

462 *Ivi*, p. 237.
463 *Ibidem*.
464 Cfr. *Ivi*, p. 239.
465 *Ibidem*.
466 *Ivi*, p. 242.
467 Attilio Scuderi, *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*, Carocci editore, Roma 2012, p. 150.

forme e per questo arduo da legare e imprigionarlo proprio per la sua natura metamorfica: come il dio marino Scilla risulta difficile da imitare, «per il quale perdevasi gran tempo»[468] e proprio perché «l'emulazione fra pittori è di notabile conseguenza», Agostino si mostrò «uomo accorto con destrezza».[469] Susinno, come già dimostrato altrove,[470] studia i classici, spesso adattandoli, interpretandoli e, in definitiva, piegarli alla propria *Storia pittorica*. Il riferimento a Proteo è senza dubbio da Omero, in parte interpretato in chiave agostiniana, soprattutto come «allegoria […] dell'imprendibilità», «sfuggente verità da catturare»,[471] proprio come lo stile di Scilla. Ma il biografo sembra non fermarsi all'allegorismo morale del vescovo d'Ippona: la sua concezione assolutamente positiva del Proteo-Scilla affonda forse le radici nei due volumi di Vincenzo Cartari e Natale Conti.

Il primo, autore de *Le imagini degli dei antichi* (1556), stampato e tradotto in più edizioni per oltre un secolo e sicuramente presente a Messina nel Settecento,[472] offre un'interpretazione più razionale del mito di Proteo, riprendendo quanto affermato da Diodoro Siculo, cioè che il dio marino «eletto Re in Egitto, come il più savio che si trovasse allora in quel paese, e perito in tutte le arti, con le quali ei si cangiava a suo piacere in diverse forme: che veniva forse a dire appresso di quelle genti, che egli sapeva con la molta sua prudenza accomodarsi a tutte le cose».[473] Il secondo, Natale Conti, con la sua opera *Mythologiae siue explicationum* (1567),[474] propone una lettura del dio marino come «giusto mezzo», «di un'oraziana *moderatio* […]».[475]

Scilla si avvicina e si identifica con Proteo anche per il suo essere «*homo politicus*, prudente e accorto»,[476] nonché «vate esperto del passato e capace di divinare il tempo che verrà»:[477] il biografo messinese, infatti, riporterà che «ne' maneggi importante della sua patria il senato si valse di lui come politico e sciente dell'ante storia, verificandosi in appresso ciò ch'egli annunciò e predisse».[478]

---

468 *Ivi*, p. 236.
469 *Ivi*, p. 240.
470 Si veda l'*Argomento della storia al lettore*. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 9-16.
471 Attilio Scuderi, *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*, Carocci editore, Roma 2012, pp. 111-112.
472 Una copia dell'opera del 1581, conservata presso la Biblioteca regionale universitaria di Messina, proviene dal convento di Porto Salvo della città sullo Stretto. Cfr. Vincenzo Chartario, *Imagines deorum, qui ab antiquis colebantur: in quibus simulacra, ritus, caerimoniae, magnaque ex parte veterum religio explicatur: olim a Vincentio Chartario Rhegiensis ex variis auctoribus in vnum collectae, atqua Italica lingua expositae: nunc vero ad communem omnium utilitatem Latino sermone ab Antonio Verderio, domino Vallispriuatae, &c. expressae, atque in meliorem ordinem expressae. Quibus accesserunt duo indices: prior, imaginum: posterior, rerum atque verborum, quae toto libro continentur*, apud Barptolemaeum Honoratum, Lugduni 1581.
473 Attilio Scuderi, *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*, Carocci editore, Roma 2012, p. 156 e bibliografia relativa.
474 Anche quest'opera, nella sua edizione del 1581, era presente a Messina. Cfr. Natale Conti, *Natalis Comitis Mythologiae siue explicationum fabularum libri 10. In quibus omnia propè naturalis & moralis philosophiae dogmata contenta fuisse demonstratur. Nuper ab ipso autore pluribus sexcentis locis aucti & locupletati, vt patebit cum antiquis conferentibus. Quibus accedunt libri quatuor venationum carmine ab eodem conscripti. Subsequitur index rerum memorabilium peramplus, praecedet operi vrbium & locorum index, Atque alius plantarum & animalium singulis dijs dicatorum*, al segno della Fontana, Venezia 1581.
475 Attilio Scuderi, *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*, Carocci editore, Roma 2012, p. 157 e bibliografia relativa.
476 *Ivi*, p. 158.
477 *Ivi*, p. 150.
478 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 241.

È probabile che Susinno abbia ripreso il mito del dio marino dall'*Adone* di Giovan Battista Marino, che sin dall'*Argomento della storia al lettore* il biografo dimostra di conoscere:[479] «qual Proteo ha qualità varia e leggiera / in tante forme si trasforma e tante».[480]

Vi è però da chiedersi se il riferimento del messinese al poeta sia puramente casuale o non si inserisca all'interno di una più ampia disputa principiata con la morte dello stesso Marino (1625) e che giungerà almeno sino alla fondazione dell'accademia dell'Arcadia del 1690.[481] Una diatriba quella tra l'*Adone* di Marino e *La Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso che investe la letteratura e la cultura secentesca italiana ed europea e che si incentra sul problema della lingua e del «rapporto tra il poema epico e il genere epico».[482] Nonostante la citazione di un passo della *Gerusalemme* di Tasso nella biografia di Girolamo Alibrandi,[483] il riferimento di Susinno all'*Adone* non pare affatto casuale: i due poeti erano entrati prepotentemente nello scenario culturale dell'epoca, con critici ed eruditi, formanti vere e proprie fazioni, che scendevano in campo per difendere l'uno o l'altro.[484]

E proprio a Messina, nel 1626, si ritrova uno dei maggiori studiosi nonché strenuo difensore del Marino: Scipione Errico. Quest'ultimo pubblica a Napoli *L'occhiale appannato: dialogo nel quale si difende 'L'Adone' del Cavalier Gio: Battista Marino, contra l''Occhale' del Cavalier Fra Tomaso Stigliano*[485], opera «scritta sicuramente prima del '23».[486] Come già sottolineato, Errico, accademico della Fucina con il nome di *Occupato* sin dal 1639 nonché «il migliore dei suoi poeti»,[487] difendendo strenuamente Marino e il suo *Adone* dalle critiche dello Stigliani e degli antimarinisti, gli riconosceva, rispetto alle *Metamorfosi* di Ovidio, poema per eccellenza, qualcosa di diverso, proprio «per aver più del piacevole e del vago che non ha quello, benché con esso convenga in aver un vario inesto di favole. Il suo stile appunto è dell'Egloga, o Idilio che vogliamo dire, similissimo allo stile di Teocrito e di Virgilio; differisce solo nella quantità essendo assai lunga, e all'Egloghe e Idilii de' nostri tempi nel verso».[488]

---

[479] Cfr. *Ivi*, p. 9.

[480] «Tenero come ortica e come cera / è duro, umil fanciullo e fier gigante. / Il disprezzo lo palca, e la preghiera / più terribile il rende e più arrogante. / Qual Proteo ha qualità varia e leggiera, / in tante forme si trasforma e tante. / Ha l'entrata ne' cor pronta e spedita, / faticosa e difficile l'uscita». Interessante notare come Marino anticipa la figura metamorfica di Proteo con un'antitesi, «una fra i due figuranti-figurati delle due similitudini […], l'altra tra il figurante e il figurato di ciascuna delle similitudini». Cfr. Giovan Battista Marino, *L'Adone*, I, a cura di Giovanni Pozzi, Adelphi, Milano 1988, pp. 346, 351.
Cfr. anche Attilio Scuderi, *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*, Carocci editore, Roma 2012, pp. 210-211.

[481] Cfr. Francesco Guardiani, *Le polemiche secentesche intorno all'Adone del Marino*, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco*, atti del Convegno internazionale, Lecce, 23 – 26 ottobre 2000, Salerno Editrice, Roma 2002, p. 177.

[482] *Ivi*, p. 178.

[483] Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 35.

[484] Già Maylender ricorderà i fucinanti di Messina come «schiavi devoti e cocciuti seguaci del dominante marinismo». Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, III, Cappelli, Bologna 1929, p. 63.

[485] Scipione Errico, *L'occhiale appannato: dialogo nel quale si difende 'L'Adone' del Cavalier Gio: Battista Marino, contra l''Occhiale' del Cavalier Fra Tomaso Stigliano*, ad istanza di Giuseppe Matarozzi, Napoli 1626.

[486] Francesco Guardiani, *Le polemiche secentesche intorno all'Adone del Marino*, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco*, atti del Convegno internazionale, Lecce, 23 – 26 ottobre 2000, Salerno Editrice, Roma 2002, p. 187.

[487] Giacomo Nigido-Dionisi, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne' suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia, con cenni biografici indicazioni e descrizioni bibliografiche*, Cav. Niccolò Giannotta Editore, Catania 1903, p. 54.

[488] Scipione Errico, *L'occhiale appannato: dialogo nel quale si difende 'L'Adone' del Cavalier Gio: Battista Marino, contra l''Occhiale' del Cavalier Fra Tomaso Stigliano*, ad istanza di Giuseppe Matarozzi, Napoli 1626, pp. 39-40; cfr. anche Francesco Guardiani, *Le*

Il giudizio su Marino inizierà ad essere meno drastico agli albori del nuovo secolo, quando gli Arcadi riconosceranno «alla poesia mariniana un suo proprio valore intrinseco» ma che da lì sino al Novecento porterà l'*Adone* ad essere concepito ed interpretato più come una raccolti di «segmenti lirici» che come vero e proprio poema.[489]

Il mito di Proteo e della sua multiformità erano particolarmente diffusi nella Messina secentesca, grazie soprattutto alle pubblicazioni dell'Accademia della Fucina: in una di queste, dal titolo *Il mercato delle Maraviglie della Natura overo Storia naturale*, pubblicato a Venezia nel 1653 da Nicolò Serpetro, si legge: «l'huomo è la maggiore delle Meraviglie. Perché havendo scolpita nell'anima sua l'imagine di Dio, e rappresentando nel suo corpo il modello dell'Universo, può in uno istante trasformarsi in tutto, come Proteo, e ricevere in un momento, quasi Camaleonte, tutte le impressioni».[490]

Valentino Martinelli, nell'introduzione alle *Vite* del 1960, in merito al bagaglio culturale di Susinno, evidenziava «limitate […] conoscenze letterarie» ma una sua più ampia conoscenza «della letteratura classica e umanistica […] con un tipico gusto per l'erudizione spicciola e per la citazione dotta in latino», volte ad «una innocua esibizione di cultura».[491]

Nella descrizione del quadro di *Sant'Ilarione* di Agostino, Susinno ricorda Eliano di Protogene «che faticò anni sette in dipignere l'eroe Ialiso», citando anche il passo di Plinio: «palmam habet tabualrum eius Ialisus».[492]

Il biografo messinese ricorda il passo della *Naturalis historia* di Plinio, libro XXXV,[493] menzionando anche Plutarco, il quale «avvisa che veduta da Apelle [la figura di Ialiso, *n. d. a.*] fe' stupirlo».[494]

Il nome di Protogene, all'interno delle vite di Susinno, compare altre quattro volte, ma non sicuramente con l'accezione che qui vuol intendere il biografo. Alla fine della *Vita* di Salvo D'Antonio, menzionando i due fratelli Van Eyck, paragona la loro «maravigliosa […] invenzione» della pittura ad olio alla perfezione dei tre più grandi artisti greci: Apelle, Protogene e Timante.[495] Nella stessa accezione di perfezione degli antichi, il nome di Protogene è ricordato nella vita di Girolamo Alibrandi, proprio nella descrizione del suo capolavoro, vanto, a detta di Susinno, della scuola e pittura messinesi. Nella biografia di Barbalonga

---

polemiche secentesche intorno all'Adone del Marino, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco*, atti del Convegno internazionale, Lecce, 23 – 26 ottobre 2000, Salerno Editrice, Roma 2002, p. 188.

489 Cfr. *Ivi*, p. 196.

490 Nicolò Serpetro, *Il mercato delle maraviglie della natura overo istoria natuale del Cavalier Nicolò Serpetro all'Illustriss.mo Sig.or Sig.or Padron Colendiss.mo Il Signor Pietro Angelo Zeno nobile veneto*, Per il Tomasini, Venezia 1653, p. 1. Cfr. anche Giacomo Nigido-Dionisi, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne' suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia, con cenni biografici indicazioni e descrizioni bibliografiche*, Cav. Niccolò Giannotta Editore, Catania 1903, pp. 257-258.

491 Valentino Martinelli, *Introduzione*, in Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. XLIII.

492 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 238.

493 Cfr. Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, *V. Mineralogia e Storia dell'arte*, *Libri 33-37*, traduzione e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati, Giulio Einaudi Editore, Torino 1988, pp. 402-403.

494 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 238. Per il passo di Plutarco cfr. Plutarco, *Vite parallele: Demetrio*, introduzione, traduzione e note di Osvalda Andrei, Rizzoli, Milano 1989, p. 238.

495 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p.

il nome di Protogene, anche se forse con una sfumatura più sottile, legittima la grande attività ritrattistica del maestro di Agostino.

Accezione diversa, invece, nella biografia di quest'ultimo: anzitutto, a differenza di Protogene, il quale impiegò ben undici anni per realizzarlo e sette per concludere l'eroe Ialiso, «frutto di immensa fatica e di un'attenzione meticolosa fino all'eccesso»,[496] Scilla fu «di mano sbrigativa più tosto che lenta». Per Susinno il pittore messinese, nonostante la perfezione della sua maniera, comunque «facile e sciolta»,[497] segue più l'insegnamento di Apelle: quest'ultimo aveva criticato Protogene per l'eccessivo labor limae ma anche perché esso mancava di grazia.[498] Non un caso, dunque, che Susinno inserisca, tramite Plinio e Plutarco, i nomi di Apelle e Protogene, emblemi della perfezione classica e, soprattutto, degli antichi, in quello che dal biografo settecentesco in poi verrà ricordato come il capolavoro di Agostino, il solo che «riportonne la palma d'unica e singolare, bastante a renderlo chiaro pei secoli avvenire».[499]

Molto più letterale l'ultima citazione ne *Le vite de' pittori messinesi* di Protogene: nella biografia di Giacinto, fratello di Scilla, in merito alla «naturalezza» ed estrema veridicità nel dipingere animali e natura morta, «rinovaronsi in esso degli antichissimi Zeusi e Protogene i miracoli».[500]

---

[496] «opus inmensi laboris ac curae supra modum anxiae miraretur». Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, *V. Mineralogia e Storia dell'arte*, *Libri 33-37*, traduzione e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati, Giulio Einaudi Editore, Torino 1988, pp. 378-379.

[497] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 238.

[498] Cfr. Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, *V. Mineralogia e Storia dell'arte*, *Libri 33-37*, traduzione e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati, Giulio Einaudi Editore, Torino 1988, pp. 379, 403, note 80.1, 102.1.

[499] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 238.

[500] «fu aver un giorno dipinto un certo lepre tanto ben toccato e simile al vero, che un cane ingannato nella sua fantasia avventossi per farne la preda». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 244.

V. La formazione presso Barbalonga e la ricerca di un equilibrio tra disegno e colore in Agostino Scilla

Francesco Susinno ricorda Agostino Scilla scolaro a Messina di Barbalonga, non specificando né il periodo in cui entrò a bottega del maestro, né quanto vi rimase. Un termine ante quem è sicuramente il 1646: Susinno conferma che all'età di diciassette anni l'artista andò a Roma, divenendo allievo di Andrea Sacchi.[501]

La notizia di un alunnato presso l'allievo del Domenichino è confermata da tutta la storiografia messinese e non.[502] Purtroppo tutte le fonti, anche quelle di storiografia locale, non specificano la durata di tale alunnato.[503] Anche qui, come in realtà per molti altri pittori dello Stretto, non si posseggono opere

[501] «Invogliossi di studiare in Roma, verso dove trasferissi in età d'anni decisette». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.
Ancora il biografo settecentesco ricorda, nella vita dedicata a Barbalonga come «tra i pittori di stima che aggrandirono il nome del Barbalonga, ve ne furono alcuni dei più celebri. Però di quattro come Domenico Marolì, Agostino Scilla, Onofrio Gabriele ed Antonino Cattalani detto il Giovine, perché dotati di particolar grazia nella pittura, non fassene in questo luogo altra ricordanza, perché di tutti e quattro se ne scriverà separatamente la vita». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 159.
La notizia di Scilla a Roma all'età di diciassette anni è stata confermata nel 2007 da Luigi Hyerace, il quale, prendendo spunto da ricerche già avviate da Bertolotti, pubblica un documento, tratto da un incartamento processuale datato 1646, in cui il fratello di Agostino, Placido Maria, dichiara di aver dovuto lasciare l'antica abitazione in cui egli, almeno dal novembre 1645, abitava, «perché suo fratello Agostino pittore venuto a Roma non trovò in essa buona luce per lavorare». Cfr. Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156,158.

[502] Sull'alunnato di Scilla presso Barbalonga cfr. anche Caio Domenico Gallo, Gaetano Oliva*, Gli Annali della città di Messina*, IV, Tipografia Filomena, Messina 1893, rist. an. Forni Editore, Bologna 1980, p. 59; Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 121; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 139; Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, II, a cura di Martino Capucci, Sansoni, Firenze 1968, p. 468; Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* [1730-1736], I, Stabilimento Arti Grafiche E. Calzone, Roma 1933, p. 50; Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257], a cura di Catherine Engass, Robert Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, p. 128.

[503] Lo stesso problema si riscontra nella vita di Barbalonga quando si tenta di circoscrivere cronologicamente il primo alunnato di Antonino presso la bottega di Francesco e Simone Comandé: già Roma Currò poneva il problema di quanti anni Barbalonga fosse rimasto a bottega sullo Stretto prima di trasferirsi a Roma, a scuola di classicismo tutto di marca domenichiana. La studiosa ipotizzava che non vi sia rimasto a lungo, «forse soltanto quanto bastava per il semplice apprendimento del mestiere», rilevando l'annosa questione di una mancanza di dipinti e di opere, attribuibili o riconducibili al primo periodo giovanile dell'artista. Infatti, le prime opere oggi attribuite al pittore risultano tutte già domenichiane, tratte addirittura da cartoni dello Zampier: ne sono esempi gli affreschi della cappella Merenda in Santa Maria della Vittoria. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 146; Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 3 e relativa bibliografia.
Grano, trattando velocemente il periodo dell'alunnato di Scilla presso Barbalonga, afferma che nella scuola di quest'ultimo «diè saggi sì evidenti de' suoi futuri progressi» e, su indicazione e consiglio del maestro, fu «con un annuo assegnamento dal Senato inviato a Roma». Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 121.
Anche De Forbin, nel 1823, ricordava la prima formazione del giovane Scilla nella bottega di Barbalonga, il quale, affascinato dall'inclinazione alla pittura dell'allievo, ottenne dal Senato «une pension». Louis Auguste de Forbin, *Souvenirs de la Sicile, par M. Le C. De Forbin,* De l'imprimerie royale, Paris 1823, p. 321.

ascrivibili al periodo di alunnato di Scilla presso il maestro Barbalonga, né del periodo di formazione degli altri tre storici allievi, Marolì,[504] Gabrieli e Catalano il Giovane.[505]

Sicuramente prima del disastroso terremoto del 1908 era possibile ammirare l'*Immacolata Concezione*[506] assegnata unanimemente dalle fonti ad Agostino: eseguita per la chiesa di Gesù e Maria delle Trombe[507], con essa Scilla «comparve in pubblico», mostrando quel «gusto antico raffaellesco, con panni attaccati al

---

[504] «Fu scolare [Marolì] del nostro Antonino [Barbalonga] con molt'altri, che tralascio di nominare oltre il nominato Marolì anche Gianangelo Canini […] ed Agostino Scilla». Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* [1730-1736], I, Stabilimento Arti Grafiche E. Calzone, Roma 1933, p. 50; Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257], a cura di Catherine Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma 1977, p. 128; cfr. anche Elisabetta G. Rizzioli, *Domenico Marolì: Euclide di Megara che si traveste da donna; Arte e scienza in immagine*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», 260, 1, 2010, pp. 233-234.

[505] «Tra i pittori di stima che aggrandirono il nome del Barbalonga, ve ne furono alcuni dei celebri […] come Domenico Marolì, Agostino Scilla, Onofrio Gabrieli e Antonio Catalano il Giovane, perché dotati di particolar grazia nella pittura». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 159.

La scuola di Barbalonga e i suoi tre più rinomati allievi (Marolì, Gabrieli e Scilla) sono ricordati da Luigi Lanzi come coloro che «più gli facesser decoro» al maestro messinese. Cfr. Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, I, a cura di Martino Capucci, Sansoni, Firenze 1968, p. 468.

Giuseppe La Farina menziona il ritorno da Roma di Barbalonga, ricordando che il pittore messinese «aprì la sua casa ad una eletta di giovani volenterosi, che nel magistero delle arti egli iniziava – tra questi vanno annoverati lo Scilla, il Gabriello, il Marolì». Giuseppe La Farina, *Messina e i suoi monumenti*, Stamperia di G. Fiumara, Messina 1840, p. 60.

Francesca Campagna Cicala, ricordando Gabrieli, Marolì e Scilla come allievi di Barbalonga, affermerà che il solo Agostino «pittore filosofo, proseguirà nella poetica del classicismo». Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, 27 agosto – 29 ottobre 1983, p. 20.

Nella biografia di Catalano il giovane, però, Susinno si mostra incerto, se non poco informato, sulla formazione dell'artista messinese, in quanto «dicono alcuni ch'egli avesse imparato l'arte da Giovanni Simone Cumandeo per la svogliataggine che sempre mai vidde nel padre. Altri però credono che avesse fatto appresso al padre, altri da Barbalonga. La verità si è che apprese da tutti e tre e ne fece un misto». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 184.

Cfr. anche Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, in «Messenion d'oro», 14, 2007, p. 26.

Infine, i tre pittori, Scilla, Marolì e Gabrieli, sono menzionati da Rosario Gregorio, il quale ricorda che, alla sua morte, Barbalonga «lasciò nella sua patria una scuola di bravi pittori, i quali mantennero per lunga stagione vivo lo stile del Domenichino e la purità dei Carracci». Rosario Gregorio, *Discorso su più celebri pittori messinesi del Cav. Rosario Gregorio*, in Guglielmo Capozzo, *Memorie su la Sicilia tratte dalle più celebri Accademie e da distinti libri di società letterarie e di valent'uomini nazionali e stranieri, con aggiunte e note per Guglielmo Capozzo, socio di varie acccademie*, III, Tipografia di Bernardo Virzì, Palermo 1842, p. 158. Le stesse parole verranno usate da Salvatore Lanza. Cfr. Salvatore Lanza, *Guida del viaggiatore in Sicilia, novellamente compilata da Salvatore Lanza, prete dell'Oratorio di Palermo*, Presso i fratelli pedone Lauriel, Palermo 1859, p. LXIII.

[506] Solo Pascoli sosterrà che, nonostante sia informato di un dipinto di Scilla nella chiesa di Gesù e Maria delle Trombe, «non so che rappresenti». Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* [1730-1736], I, Stabilimento Arti Grafiche E. Calzone, Roma 1933, p. 51.

[507] Costruita nel 1636, la fabbrica della chiesa di Gesù e Maria delle Trombe venne innalzata sul luogo dove si trovavano gli acquedotti volgarmente chiamati le Trombe, da cui prese il nome la chiesa. Oggi l'edificio sacro si trova stretto tra due alti palazzi accanto alla cattedrale Archimandritale del Santissimo Salvatore e all'annesso oratorio di Domenico Salvio. Durante il terremoto di Messina crollarono il tetto, la facciata e parte delle mura. Cfr. Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della città di Messina, Capitale del Regno di Sicilia, di Cajo Domenico Gallo sotto gli auspicj di sua Eccellenza Reverendissima Fra Tommaso de Moncada*, I, Napoli 1755, pp. 135-136; Giacomo Sorrenti, *Trecentesimo anniversario della lacrimazione del Bambinello Gesù ed il voto del senato messinese*, in *Città e territorio: documenti dell'Amministrazione Comunale di Messina*, 1, 2012, p. 16; cfr. inoltre Antonino Salinas, Gaetano Columba*, Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, Regione Sicilia, Palermo 1998, pp. 35-36

La *Guida* del 1902 cita soltanto dipinti del Paladino, Crestadoro, Monosilio; all'interno della chiesa sono ricordati due oratori, dei quali il primo, quello del Crocifisso, contenente i dipinti dei suddetti pittori, mentre l'altro oratorio conteneva la *Pietà* di Ribera, datata secondo la guida 1649-1650. Cfr. *Messina e dintorni: guida*, a cura del Municipio, Stabilimento G. Crupi, Messina 1902, p. 321.

Maria Accascina, rifacendosi a Susinno, attribuisce la facciata della chiesa ad Andrea Gallo: i lavori vennero però interrotti per riprendere solo nel 1722. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 183; Maria Accascina, *Profilo dell'Architettura a Messina dal 1600 al 1800*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1958, p. 57; Teresa Pugliatti, *I segni della città perduta*, in «Kalòs – Luoghi di Sicilia», 3, 1997 p.14; Franco Chillemi, *Messina: un centro storico distrutto*, Libreria Ciofalo, Messina 2014, p. 160.

nudo e secchi».[508] In realtà si sconosce, soprattutto a causa della perdita dell'opera, quando il dipinto sia stato eseguito. Il «comparve in pubblico» di Susinno non è univoco: il biografo messinese ricorda l'opera collocandola, all'interno della struttura e ordine della vita di Agostino, nella primissima parte della biografia, subito dopo il suo ritorno a Messina dall'Urbe, per «istigazione di un suo fratello religioso, che gli volle in Messina dar moglie».[509]

Dalla struttura delle biografie di Susinno, soprattutto in quella di Scilla ma anche di altri pittori seicenteschi (ossia di artisti messinesi di cui egli era sicuramente più informato, anzitutto per una mera questione di vicinanza cronologica), è possibile cogliere un procedere temporale del biografo, il quale dalla nascita e prima formazione del pittore giungerà sino alla sua morte, passando dall'esilio del 1678 e il definitivo trasferimento a Roma. È pur vero che, in nessuna delle tante opere ricordate da Susinno, è menzionata una data: ciò confermerebbe l'ipotesi di una conoscenza diretta tra il biografo e il figlio di Agostino, Saverio, il quale, se avesse potuto fornire notizie ed informazioni preziose per l'attività artistica del padre durante gli anni romani, ne avrebbe fornite veramente poche o, comunque, abbastanza generiche, per quelli messinesi.[510] Appare abbastanza chiaro come, per la città peloritana, don Francesco Susinno si sia affidato più ad una non meglio specificata tradizione messinese, traendo le notizie sui pittori «quasi dal puro niente» che dal ricordo, pur sempre già di seconda mano, del figlio Saverio.[511]

---

[508] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235.

[509] *Ivi*, p. 234.

[510] Cfr. capitolo precedente.

Effettivamente le poche o generiche notizie sull'attività messinese di Agostino che avrebbe potuto fornire il figlio Saverio al biografo messinese e ricordata dalla lettera di Marianna Candidi Dionigi al Grosso Cacopardo del 1820, troverebbero riscontro nell'età troppo giovane dell'ultimo figlio di Scilla, nato nel 1674 e, solo quattro anni dopo, costretto all'esilio con tutta la famiglia. A ciò si ricollegano alcune dimenticanze, giustificabili anche con la volontà di Susinno di non trattare opere non squisitamente messinesi, ossia ideate e sorte in territorio peloritano, come la pala per i gesuiti di Caltanissetta, rappresentante il *Martirio di sant'Agata*, nella chiesa già dell'ordine di Sant'Agata al Collegio, tela dimenticata e non ricordata da alcun biografo messinese (Susinno, Grano e Grosso Cacopardo) né storiografo (Gallo). L'unico che menzionerà nella sua breve memoria la pala nissena sarà Mongitore.

Oppure il poco spazio riservato agli affreschi siracusani, considerati da chi scrive, emblematici non solo della formazione romana di Agostino durante il suo alunnato presso Sacchi, ma anche di ciò che il pittore può aver ammirato e appreso in territorio messinese negli anni Cinquanta del Seicento, i quali rappresentano un continuo periodo di formazione *in fieri* per l'artista. È pur vero che per gli affreschi siracusani vi è la scusante di un Susinno che, come sembra desumibile proprio dalla vita di Agostino, abbia visto gli affreschi danneggiati dal terremoto del 1693 o addirittura non essersi mai recato personalmente nella città aretusea e aver tratto le poche testimonianza da un informatore entro, comunque, i primi anni del Settecento. Su questo cfr. più avanti.

Valentino Martinelli, nella sua introduzione alle biografie di Susinno, da lui pubblicate nel 1960, segnala come «le frequentissime citazioni» di opere conservate in altre città siciliane (Palermo, Catania e Siracusa *in primis*) sono il segno di «scrupolosi sopralluoghi da parte del pittore biografo». Inoltre lo studioso avanza l'ipotesi di un probabile viaggio napoletano e di un soggiorno romano, nei quali stringerà rapporti con Carlo Maratta e Gioseffo Montano, due pittori che ebbero a che fare in qualche modo con il restauro e ciò spiegherebbe l'appendice del biografo peloritano sulla conservazione delle opere. Inoltre, proprio la vita di Scilla scritta da don Francesco Susinno, con annesso elenco finale degli accademici di San Luca che parteciperanno ai funerali del pittore messinese, è uno dei segni evidenti della presenza a Roma, proprio nell'anno 1700, del biografo messinese. Cfr. Valentino Martinelli, *Introduzione*, in Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], Le Monnier, Firenze 1960, pp. XXII-XXIV.

[511] Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 10.

Se l'*Immacolata* già in Gesù e Maria delle Trombe è velocemente ricordata nelle *Memorie* di Hackert-Grano,[512] essa è menzionata nella biografia di Grosso Cacopardo ma con delle differenze sostanziali rispetto a quanto affermato da Susinno nella biografia di Scilla: «dipinse in questi primi anni l'Immacolata pella chiesa di Gesù, e Maria delle Trombe, quale oggi si vede nella chiesa del Conservatorio detto il Serraglio».[513]

Tre i punti che meritano particolare attenzione e desumibili dalla biografia dello storiografo ottocentesco. La prima: tra il 1792, anno della pubblicazione da parte di Hackert delle *Memorie* di Gaetano Grano, e il 1821, anno dell'opera di Grosso Cacopardo, il dipinto era stato spostato dalla chiesa di Gesù e Maria delle Trombe a quella annessa al cosiddetto Rifugio delle Povere.[514] Uno spostamento di cui, allo stato attuale degli studi, non si riesce a fornire una spiegazione. É necessario però segnalare che la chiesa di Gesù e Maria delle Trombe era comunque, già tra il quinto e il sesto decennio del Seicento, sotto il "controllo" della famiglia Ruffo: a questa chiesa, infatti, nel 1651, sarà destinata la tela di Ribera rappresentante la *Pietà*, per molti anni creduta la stessa che oggi si trova nei depositi del Museo regionale di Messina, commissionata da don Antonio Ruffo per la chiesa delle Trombe.[515] Se tale giurisdizione della

---

512 Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, Napoli, 1792, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 125.

513 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], riedito in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007, p. 172.

514 La guida del 1902 ricorda il Rifugio (poi comunemente chiamato Serraglio), fondato nel 1660, il quale sorgeva sotto Torre Vittoria ed aggregato alla chiesa costruita già nel 1632. All'interno di quest'ultima era segnalata la tela di Agostino Scilla, rappresentante l'*Immacolata* e, soprattutto una data, 1647, che non sappiamo se del tutto arbitraria o se effettivamente presente e quindi vista sul dipinto. La data non viene menzionata da nessuna fonte storiografica anteriore alla guida del 1902. Cfr. *Messina e dintorni: guida*, a cura del Municipio, Stabilimento G. Crupi, Messina 1902, p. 323.
La chiesa è ricordata anche da Cajo Domenico Gallo, il quale ricorda la chiesa edificata «sotto la invocazione della Vergine Santissima Avvocata dei Peccatori». Caio Domenico Gallo, Apparato agli *Annali della città di Messina, Capitale del Regno di Sicilia, di Cajo Domenico Gallo sotto gli auspicj di sua Eccellenza Reverendissima Fra Tommaso de Moncada*, I, Filomena, Messina 1804, p. 136.
Ancora prima Coglitore informa dell'apertura di un ospedale per i poveri intorno al 1660 e «quando venne meno quell'ospedale, si diedero la cura i rettori del Monte della Pietà di Gesù a fabbricarvi un comodo reclusorio sotto la direzione delle terziarie de' Cappuccini». Al reclusorio si diede il nome di Rifugio del Serraglio. Cfr. Giuseppe Coglitore, *Storia monumentale artistica di Messina: brani per Giuseppe Coglitore*, T. Capra, Messina 1859, p. 53.
La Corte Cailler ricorda la tela di Scilla eseguita per la chiesa di Gesù e Maria delle Trombe all'età di diciassette anni, nel 1647 e aggiunge che «detto quadro è ora nella chiesa del Refugio delle Povere, volgarmente detto del Serraglio». Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, in «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 11, nota 3. Una datazione così precoce porterebbe a pensare ad un dipinto inviato da Agostino da Roma, sicuramente non unicum nella tradizione pittorica messinese: basti pensare al maestro Barbalonga che invierà proprio dalla città dei papi, nel 1631, la tela della *Madonna che appare a San Filippo*, distrutta dal terremoto del 1908 e di cui, oggi, possediamo un'antica foto. Cfr. più avanti.
La chiesa andò completamente distrutta dal disastro del 1908. Cfr. Istituto Geografico Militare, *Messina*, 1911.
Sulla chiesa cfr. anche Franco Chillemi, *Un cento storico distrutto*, Libreria Ciofalo, Messina 2014, p. 160; Silvio Antonio Palmiro Catalioto, *1908 quella Messina*, Rotary International – Distretto 2110 Sicilia e Malta, Effegieffe arti grafiche, Saponara Marittima 2009, pp. 292-293.

515 Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, Regione Sicilia, Palermo 1998, pp. 35-36.
Per la vicenda attribuzionistica del dipinto, oggi al Museo peloritano ma proveniente dalla chiesa di Gesù e Maria delle Trombe, cfr. Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti: dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del museo di Messina*, Sicania, Messina 1990, p. 113-115. La studiosa riconduce l'opera, nonostante evidenti debolezze, quali il volto della vecchia in secondo piano con le mani al petto, «i tratti duri ed angolosi del viso, nelle mani scheletriche delle lunghe dita articolate» della figura del Cristo, allo stesso Ribera (seppur con qualche perplessità) e, in particolar modo, all'ultima fase del pittore spagnolo, quella successiva alla malattia, testimoniata anche dal carteggio Ruffo. Non dello stesso parere Nicola Spinosa, il quale

famiglia Ruffo sulla chiesa venisse confermata, costiuirebbe un indizio non indifferente per un precoce rapporto già intercorso tra il futuro principe della Scaletta e il nostro pittore. È pur vero che oggi, a causa di una documentazione archivistica purtroppo estremamente lacunosa,[516] risulta particolarmente complesso, anche in assenza dell'opera, comprendere quando Agostino abbia lavorato alla tela per le Trombe, se prima o dopo il ritorno dal suo apprendistato romano.

Altra novità desumibile delle parole di Grosso Cacopardo: i «primi anni» riferiti dal biografo ottocentesco, durante i quali, secondo quanto dallo stesso affermato dall'erudito, dipinse l'*Immacolata*, sono quelli della formazione barbalonghiana.[517]

La terza novità, legata alla seconda da uno stretto rapporto causa-effetto, è che in tale opera «diede così evidenti segni del suo talento, che per consiglio del maestro, con annuo assegnamento accordatogli dal Senato, fu mandato in Roma».[518] Le parole di Grosso Cacopardo fanno pensare che è proprio grazie alla tela per la chiesa di Gesù e Maria delle Trombe che Scilla fu selezionato dal Senato messinese a Roma per un soggiorno di studio.[519]

---

considera l'opera messinese come copia del pittore spagnolo. Cfr. Nicola Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Electa, Napoli 2010, p. 56.

[516] Tralasciando l'archivio dei notai defunti, trasportato in Spagna da Benavides nel 1679 come punizione inflitta alla città peloritana per la fallita rivolta antispagnola e che oggi meriterebbe uno studio approfondito, sono noti a tutti i bombardamenti del 1943, i quali, oltre a danneggiare monumenti e opere d'arte di straordinaria importanza per la cultura dello Stretto (gli affreschi di Quagliata nell'abside del duomo messinese, ad esempio), hanno provocato la perdita della maggior parte del materiale archivistico rimasto pressoché intatto dal terremoto del 1908.

[517] Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], riedito in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007, p. 172.

Le informazioni offerte dalla *Guida* del 1902, con la data 1647, sembrano confermare l'ipotesi di un dipinto ancora pre-romano, dipinto sotto l'egida di Barbalonga. «che decise il Senato a mantenere a Roma quell'artista». *Messina e dintorni: guida*, a cura del Municipio, Stabilimento G. Crupi, Messina 1902, p. 323.

[518] Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], riedito in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007, pp. 173-174. Cfr. anche Giuseppe Grosso Cacopardo, *Delli varj musei, che in diversi tempi ànno esistito in Messina*, in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, I, *Scritti minori ((1832-1857)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 1994, p. 464.

Sulla scorta di Grosso Cacopardo, La Corte Cailler condivide che l'*Immacolata* per Gesù e Maria delle Trombe «gli fruttò [a Scilla, *n. d. a.*] dal Senato un sussidio per mantenersi a Roma a studiare». Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, in «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 11, nota 3.

[519] La critica e gli studi recenti, dopo aver appurato la presenza, tramite documenti d'archivio e fonti storiografiche, di pittori messinesi tra i due grandi centri di formazione, Venezia e Roma (con l'improbabile soggiorno urbinate di Catalano l'antico, a bottega direttamente dal Barocci), poca attenzione hanno prestato su un effettivo «annuo assegnamento» agli stessi artisti da parte del Senato messinese. In tutte le biografie di Susinno non viene mai menzionato alcun tipo di sussidio assegnato, pur agli artisti valenti, per la formazione al di fuori dal territorio peloritano. La notizia di un annuo assegnamento da parte del Senato messinese toccherà la storiografia abbastanza tarda e non solo italiana: De Forbin, ad esempio, rifacendosi a Grosso Cacopardo, insisterà sulla figura di Barbalonga, il quale, ammirato dalla disposizione di Scilla alla pittura, «obtint du sénat en sa faveur une pension, qui le mit en état d'aller à Rome perfectionner ses talens sous la direction d'Andrea Sacchi». Louis Auguste de Forbin, *Souvenirs de la Sicile*, Imprimerie Royale, Paris, 1823, p. 321.

Ma, ancora prima, è necessario sottolineare quanto annotato nell'introduzione alle *Memorie* di Gaetano Grano: «Il Senato di Messina, oltre di mantenere a pubbliche spese un allievo in Roma per perfezionarsi nella Pittura, soleva parimente tenere impiegato il pennello de' più bravi Pittori, che si trovavano in Messina, pagandone con generosità le opere, e facendole poi riporre o nelle Chiese, o nella Galleria del Palazzo Senatorio». Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, Napoli, 1792, edizione a cura di G. Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 36, nota 3; cfr. anche Luigi Hyerace, *Precisazioni su Domenico Marolì e due inediti*, in «Prospettiva», 38, 1984, p. 58 con bibliografia precedente.

Ad Hackert-Grano, qualche anno dopo, seguirà Grosso Cacopardo, il quale sottolineerà come il Senato mamertino, «con gravi dispendj», mantenesse i migliori pittori dello Stretto «nelle più rinomate scuole d'Italia per apprendervi l'arte», cosicché al loro

Allo stato attuale degli studi, con l'opera di Agostino dispersa, risulta particolarmente arduo tracciare una storia dello stile del primissimo Scilla e della sua cultura figurativa nei primi anni della formazione. Sicuramente gli anni di apprendistato presso Antonino Barbalonga Alberti,[520] suo primo maestro, con una cultura pittorica domenichiniana o comunque prepotentemente emiliana e romana,[521] aveva influenzato non poco il giovanissimo Scilla, indirizzandolo verso quel filone classicista[522] che da lì a poco

ritorno in patria, «li faceva lavorare situandone i quadri nelle chiese, ed i migliori, e più sorprendenti pezzi nell'aula del palazzo senatorio, ove erasi formata la più sontuosa galleria ornata anch'essa di pitture a fresco, pagandone i lavori a prezzi esorbitanti». Inoltre, Cacopardo afferma che solo dopo la morte di Polidoro e dei polidoreschi, l'ultimo il Comandé, a causa del fiorire nella Penisola «di altri valenti maestri, che allora risorsero in Italia», il senato mandò «fuor di Messina de' giovani alunni, i quali, ritornati alla patria, l'ornarono colle loro opere». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, pp. XXXVII, 65. Cfr. anche Rosario Gregorio, *Discorsi intorno alla Sicilia di Rosario di Gregorio abbate di S. Maria di Roccadia e professore del diritto publico siciliano nella R. Università di Palermo con discorsi inediti*, I, Presso i Libraj Pedone e Muratori, Palermo 1821, p. 203.

Anche Domenico Bottaro nel suo *Del Rinascimento delle Arti del disegno in Messina*, discorso tenuto il 14 settembre 1804 presso l'Accademia peloritana dei Pericolanti, manoscritto reso noto la prima volta da Maria Pia Pavone Alaymo, traccia una breve storia del disegno, dello sviluppo della pittura e dell'arte sullo Stretto, ricordando gli artisti messinesi che avevano ricevuto «sussidi loro accordati dal Senato». Maria Pia Pavone Alajmo, *Aggiunte alla storiografia artistica messinese del primo Ottocento*, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 12 - Miscellanea di studi e ricerche, a cura di Gioacchino Barbera, 2002, p. 82. Il testo di Domenico Bottaro è stato trascritto da Lettera Aloisio, in appendice al già citato saggio di Pavone Alajmo.

Cfr. anche Elvira Natoli, *Frammenti del Seicento pittorico messinese*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 4, 1980, p. 35.

È nel Seicento, a partire da Luigi ed Alonzo Rodriguez, trasferiti, a detta di Susinno, rispettivamente a Roma e Venezia, e di Barbalonga nell'Urbe, che possediamo notizie sui soggiorni di formazione al di fuori dello Stretto. Inoltre i tre pittori erano allievi dei fratelli Comandè, Simone soprattutto, il quale, «ben conobbe […] a che altezza di luce potevano giugnere questi messinesi atleti» che furono «persuasi addunque dal maestro a far l'acquisto di maggior perfezione nelle scuole italiane». Nella vita di Barbalonga, invece, Susinno riporterà che «l'accorto Cumandeo» si limiterà a «presaggivagli felici pronostici», mentre Lione Pascoli asserirà che sarà lo stesso maestro a consigliare al discepolo di recarsi a studiare a Roma, in cui avrebbe trovato maestro più esperto di lui e «maggiormente abilitarsi colla di lui direzione». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 146; Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* [1730-1736], I, Stabilimento Arti Grafiche E. Calzone, Roma 1933, p. 47; Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 3: cfr. anche Olga Moschella, *Il collezionismo a Messina nel secolo XVII*, Edas, Messina 1977, p. 20.

Italo Di Geronimo afferma che «il Barbalonga ottenne dal Senato di Messina un contributo affinché il suo allievo, da poco orfano di padre, potesse perfezionare il suo apprendistato artistico a Roma», ipotizzando un ruolo importante «nella decisione del Senato messinese» lo abbia svolto Pietro Castelli, «le cui relazioni altolocate in Roma sono note». Italo Di Geronimo, *Agostino Scilla paleontologo. Fossili e Filosofie tra '600 e '700*, edizioni della Società Messinese di Storia Patria, Messina 2014, p. 25.

[520] Sull'esatto cognome del maestro di Scilla, erroneamente interpretato e procrastinato dalla storiografia, cfr. Giovanni Molonia, Rosanna De Gennaro, *Una nota inedita di Gaetano La Corte Cailler sul pittore Antonino Barbalonga Alberti*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 21; Gaetano La Corte Cailler, *Antonino Barbalonga, pittore messinese del secolo XVII – Documenti inediti*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 23.

Già Susinno nel 1724, anche se il manoscritto è stato reso noto agli studi solo nel 1960 da Valentino Martinelli, ricordava il pittore messinese come «Antonino Barbalonga ed Alberti pittore e nobile messinese». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 145.

[521] Luigi Hyerace, ricordando la prima opera di sicura autografia del maestro messinese (gli affreschi della cappella Merenda in Santa Maria della Vittoria, dipinti, sì, da Barbalonga ma su disegni dello Zampieri), quell'*Eterno che appare ai santi Andrea Avellino e Gaetano*, nella chiesa di San Silvestro al Quirinale, vi nota «lo sforzo evidente […] di adeguarsi alle grandi e ordinate composizioni della 'scuola bolognese'». Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 34.

Sulla cultura pittorica di Barbalonga Francesca Campagna Cicala parlerà di fedeltà del maestro messinese «al classicismo astrattizzante di Domenichino» e al ritorno sullo Stretto «questo ideale classicista diventa addirittura programmatico come lo era stato in fondo pure il suo maestro». Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, 27 agosto – 29 ottobre 1983, p. 20.

[522] A tal proposito Rosario Gregorio affermerà che, proprio grazie al maestro Barbalonga, «che ne conobbe i talenti», Agostino ottenne «dal senato di Messina una pensione, e così potè recarsi in Roma, ove si pose su la direzione di Andrea Sacchi». Rosario Gregorio, *Discorso su più celebri pittori messinesi del Cav. Rosario Gregorio*, in Guglielmo Capozzo, *Memorie su la Sicilia tratte*

condurrà Agostino a Roma a bottega da Andrea Sacchi, allievo a sua volta di Francesco Albani, erede e continuatore naturale di quel classicismo di matrice carraccesca, già elogiato da Bellori, di cui Raffaello rappresentava il padre incontrastato.[523]

Già Roma Currò, riprendendo le fonti storiografiche, soprattutto Pascoli, Hackert-Grano e Lanzi, ricorda che i due maggiori allievi di Barbalonga furono Scilla e Marolì e che, nonostante quanto affermato da Enrico Mauceri,[524] Stefano Bottari,[525] Raffaello Delogu[526] e Giuseppe Agnello,[527] i quali asserivano che i due artisti ricevettero «l'impronta definitiva dal contatto vitale con indirizzi diversi – a Roma per il primo, a Venezia per il secondo», erano ravvisabili elementi chiaramente barbalonghiani[528] nel *San Pietro d'Alcantara in estasi* di Marolì e nel *San Gaetano dinanzi alla Vergine* di Scilla.[529]

Inoltre, la studiosa sottolinea che le opere giunte sino a noi di Barbalonga, dall'*Estasi del Beato Giacomo*, all'*Ascensione*, alla *Conversione di San Paolo*,[530] tutte attribuite a all'Alberti ed oggi nei depositi del Museo regionale di Messina, «rivelano la collaborazione di aiuti», tanto da giustificare l'assunto che una scuola barbalonghiana messinese sia realmente e probabilmente esistita.[531] Quest'ultima è ricordata da tutte le

---

dalle più celebri Accademie e da distinti libri di società letterarie e di valent'uomini nazionali e stranieri, con aggiunte e note per Guglielmo Capozzo, socio di varie acccademie, III, Tipografia di Bernardo Virzì, Palermo 1842, pp. 159-160.

523 Soprattutto per il rapporto con l'antico e la sua interpretazione dell'antichità, riesumazione filologica del passato degli antichi fasti e delle gloriose vestigia: un rapporto già sentito e fatto proprio da Annibale, conscio della «poesia storica» del Sanzio e di quella «oratoria antica» che si insinua, pervade e si mescola con quel naturalismo tutto emiliano-bolognese. Cfr. Cesare Gnudi, *Introduzione*, in *I Caracci*, catalogo della mostra, a cura di Gian Carlo Cavalli, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre – 31 ottobre1956, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1956, ristampato in Cesare Gnudi, *L'esperienza dei Carracci*, in Cesare Gnudi, *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986, p. 49.

524 Enrico Mauceri, *Pittori seicentisti nel Museo regionale di Messina*, in «Bollettino d'Arte», settembre 1926, pp. 109-116.

525 Cfr. Stefano Bottari, *Antonio Alberti Barbalonga*, in «La Siciliana», febbraio 1927, pp. 37-38.

526 Cfr. Raffaello Delogu, *'600 pittorico messinese*, in «L'Italia letteraria», 1 novembre 1931, p. 4.

527 Cfr. Giuseppe Agnello, *Gli affreschi di Agostino Scilla nella Cappella del SS. Sacramento nella Chiesa Cattedrale di Siracusa*, in «Vita nostra», XVII, luglio 1939, p.

528 Currò parla di «precisi ricordi». Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 13.

529 Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, pp. 13-14.
Se per l'opera di Scilla, Enrico Mauceri evidenzierà il carattere marattesco, sull'operà di Marolì lo studioso parlerà di «effetti di luce e chiaroscuri profondi». Enrico Mauceri, *Il Museo nazionale di Messina*, La Libreria dello Stato, Roma 1929, p. 50.

530 Tali opere sono ricordate da Francesca Campagna Cicala come esempi di uno stile 'secco', arido da un punto di vista compositivo, in cui domina quel «disegno calligrafico […] che non risolve l'impianto prospettico», nonostante alcuni tentativi, come nell'*Ascensione* già in San Michele, in cui il maestro tenta di «affidare la profondità al digradare della luminosità nel fondo». Cfr. Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, 27 agosto – 29 ottobre 1983, p. 22.
Sull'opera per San Michele cfr. Francesca Campagna Cicala, Antonio Barbalonga Alberti, *Ascensione*, in Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti: dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del museo di Messina*, Sicania, Messina 1990, pp. 118-120 e bibliografia precedente.
Sulla *Conversione di San Paolo*, definita da Mauceri «cosa infelice, liscia, piatta, oleografica», cfr. anche Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, in «Messenion d'oro», 14, 2007, p. 32; Enrico Mauceri, *Pittori seicentisti nel Museo regionale di Messina*, in «Bollettino d'Arte», settembre 1926, p. 32.

531 Cfr. Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 14.
Grosso Cacopardo, nella biografia di Marolì, ricorda il maestro Barbalonga che si servì dell'abilità di Domenico per le lunette della tribuna del monastero di San Michele, tanto «che postosi in mente di emularlo, fece fra gli altri que' bellissimi putti, che con tanto piacere sono da tutti guardati, e che in verità sembrano del Barbalonga medesimo». La notizia, come già segnalata dallo stesso storico, è ripresa dalle memorie di Gaetano Grano, edite da Philippe Hackert. Cfr. Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, Napoli, 1792, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 101; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821],

fonti storiografiche, oltre che dallo stesso Susinno, il quale elogia il maestro messinese non solo perché «rese doviziosa la patria colle sue ben condotte tele, ma altresì con alcuni scolaj degni di lode».[532]

Dando per certa l'esistenza di una scuola classicista sullo Stretto, capace di soppiantare le tendenze caravaggesche messinesi e siracusane,[533] tramandataci tra l'altro da tutte le fonti storiografiche, di periegesi e letteratura artistica *tout court*,[534] gli studiosi, a ragione, sono sempre più convinti di un'influenza di Barbalonga nella cosiddetta svolta classicistica siciliana intorno agli anni Trenta del Seicento.[535] Un'influenza, quella dell'allievo di Domenichino, la quale, oltre a produrre risvolti in patria, sancendo la fine o quanto meno l'inarrestabile decadenza del caravaggismo messinese,[536] o meglio, di ciò che

---

riedito in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007, p. 166.

È Enrico Mauceri che per primo contesta la paternità alla tela di Barbalonga per San Michele per «la staticità e […] la rigidezza della figura del Cristo» e Hyerace sottolinea le «stanche citazioni del repertorio figurativo romano». Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, in «Messenion d'oro», 14, 2007, p. 32. Cfr. anche Enrico Mauceri, *Pittori seicentisti nel Museo regionale di Messina*, in «Bollettino d'Arte», settembre 1926, p. 110.

532 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 159.

Necessario sottolineare che nel 1958, anno del contributo di Roma Currò, il manoscritto di Susinno fosse ancora sconosciuto alla critica: solo due anni dopo sarà pubblicato da Valentino Martinelli. Cfr. Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 33.

Grosso Cacopardo ricorda che Barbalonga, al contrario di Alonzo Rodriguez, «concepì la nobile idea di propagare l'arte divina, istruendo in essa non pochi alunni, fra quali lo Scilla, il Gabriello, il Marolì, che colle loro pitture illustrarono se stessi, ed il loro maestro». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], riedito in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007, p. 161.

533 A differenza della città peloritana che, ancora al ritorno in patria di Barbalonga, poteva vantare caravaggeschi come Alonzo Rodriguez, Siracusa, subito dopo la morte di Minniti, non troverà nessun altro artista capace di continuare non solo la tradizione caravaggesca ma anche una qualsiasi produzione pittorica. La situazione ancora negli anni Cinquanta del Seicento rimaneva abbastanza critica se si pensa che il vescovo Capobianco chiamerà Agostino Scilla, da Messina, per affrescare la volta della cappella del Santissimo Sacramento; o, ancora, le monache della chiesa del Monastero di Santa Maria, si rivolgeranno ad Onofrio Gabrieli, proveniente anch'egli dalla città delllo Stretto, per le tre tele dei rispettivi altari laterali dell'edificio ecclesiastico. Sulla situazione culturale e, soprattutto, artistica di Siracusa dopo la morte di Minniti cfr. Francesca Campagna Cicala, *La pittura a Siracusa nella seconda metà del XVII secolo*, in *Mario Minniti: l'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera e Vera Greco, Electa, Napoli 2004, pp. 37-38.

Per la commissione ad Agostino Scilla da parte del vescovo Capobianco cfr. Luigi Hyerace, scheda n. 10 – Affreschi della Cappella del SS. Sacramento, in *Da Antonello a Paladino: pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Ediprint, Siracusa 1996, pp. 70-76; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 34-37.

Per le tele siracusane di Onofrio Gabrieli cfr. Gioacchino Barbera, *Onofrio Gabrieli "pittore di fantasia e di maniera"*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Messina 1983, pp. 73-84.

534 Ricordano anche la scuola messinese di Barbalonga Lione Pascoli e Luigi Lanzi. Cfr. Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* [1730-1736], I, Stabilimento Arti Grafiche E. Calzone, Roma 1933, pp. 49-50; Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, I, a cura di Martino Capucci, Sansoni, Firenze 1968, p. 468.

535 Francesca Campagna Cicala rintraccia la causa dell'avvento del classicismo sullo Stretto nel ritorno dall'Urbe di Barbalonga nel 1634 e in quello di Quagliata nel 1638 circa. Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, 27 agosto – 29 ottobre 1983, p. 20.

536 Marabottini, ancora nel 1979, parlava di Barbalonga come «meccanico e grosso seguace del classicismo domenichiano» e come soppiantatore di Rodriguez e del caravaggismo a favore del «classicismo carraccesco». Alessandro Marabottini, *Arte, architettura e urbanistica a Messina prima e dopo la rivolta antispagnola*, in *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, atti del convegno storico internazionale, a cura di Saverio Di Bella, Pellegrini Editore, Cosenza 1979, p. 561. Cfr. anche Francesca Campagna Cicala, *Riconsiderando Alonzo Rodriguez*, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Gioacchino Barbera, Claudio Strinati, Rossella Vodret, Palermo, Palazzo Ziino, 4 marzo – 20 maggio 2001, Marsilio, Venezia 2001, pp. 65-75; Vincenzo Abbate, *"Schiavi del naturale"? L'eredita di Caravaggio in Sicilia*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di Alessandro Zuccari, I, Skira, Milano 2010, pp. 87-88.

Rodriguez, e non solo,[537] aveva appreso dalla maniera del Maestro lombardo, si avvertirà anche nella Sicilia occidentale, in cui gli effetti più evidenti si riscontrano nelle opere tarde di Pietro Novelli.[538] È pur

Ancora in un suo recente contributo del 2010, Francesco Campagna Cicala insisterà sulla «maniera nova e vaga» di Barbalonga che contribuirà «a segnare la fine di quel naturalismo rigoroso e intransigente che aveva goduto di un grande favore non solo con il Rodriguez ma anche con Mario Minniti e poi con Jan van Houbraken». Francesca Campagna Cicala, *Alonzo Rodriguez (Messina 1578 circa – 1648)*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di Alessandro Zuccari, II, Skira, Milano 2010, p. 619.

[537] Francesca Campagna Cicala parlerà di un caravaggismo di Rodriguez come «autentica adesione ai temi e allo stile del Maestro [Caravaggio] mediata nel corso di anni di assimilazione che a quel linguaggio riconducono coerentemente anche altre esperienze culturali». Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, 27 agosto – 29 ottobre 1983, p. 14.
Tra i caravaggisti operanti nella città dello Stretto è necessario ricordare anche Mario Minniti, a Messina sicuramente intorno al 1628-1629, nel quale il celebre ringagliardimento degli scuri del Maestro lombardo, viene mediato da una predilezione per la «cultura romana del primo decennio con una preferenza per la raffinata pittura del Gentileschi […] o del Saraceni». Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, 27 agosto – 29 ottobre 1983, p. 15.
E ancora, tra i seguaci della maniera caravaggesca, Giovanni Van Houbraken, fiammingo di nascita e formazione, che Negri Arnoldi vuole giunto in Italia ed in Sicilia al seguito di Van Dyck, che pone al centro della propria ricerca pittorica il «valore luministico della materia intrisa di luce», trovando forti affinità con certi esiti della pittura napoletana, di matrice riberesca, del valenzano Giovanni Do, del Maestro dell'Annuncio ai Pastori e di Francesco Fracanzano. La ricerca luministica della pittura di Van Houbraken è mediata da quella attenzione alla fredda e analitica realtà, tutta di natura fiamminga, che avvicina la maniera del pittore a quella dei celebri caravaggeschi delle Fiandre, i quali, tramite Genova e Napoli, arrivano in Sicilia, a Palermo soprattutto, dove gli apporti caravaggesco-fiamminghi risultano consistenti, grazie, anzitutto, a dipinti provenienti da Genova e all'insediamento di vere e proprie colonie fiamminghe in territorio panormita. Nei primi il fiamminghismo di Van Dyck si fonda con l'importazione romana di moduli caravaggeschi da parte di Orazio Gentileschi, Domenico Fiasella e Bernardo Strozzi; i secondi hanno continuato ad offrire chiari esempi di mediazione con certi esiti tardo caravaggeschi, compresi quelli del monrealese Novelli. A tal proposito, su presunti scambi vicendevoli tra Barbalonga e Novelli, basti ricordare la *Madonna con sant'Andrea Corsini* del pittore monrealese, la quale, documentata nel 1630, dimostra un evidente influsso classicistico ad una data in cui l'artista messinese si trovava ancora a Roma a lavorare sui disegni di Domenichino. Un classicismo, per Vincenzo Abbate e Francesca Campagna Cicala, prodotto dall'ambiente palermitano dei primi decenni del secolo decimo settimo, in cui alla corte dei Ventimiglia e Valguarnera si studiava (e copiava) l'antico, offrendo inoltre «l'opportunità di conoscer nelle cospicue raccolte d'arte quanto di meglio in quegli anni gli ambienti artistici romani producevano». Vincenzo Abbate, *La grande stagione del collezionismo*, in *Porto di mare 1670-1670: pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Palermo, Chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 30 maggio – 31 ottobre 1999; Roma, Galleria Nazionale d'arte antica, 10 dicembre 1999 – 20 febbraio 2000, Electa, Napoli 1999, pp. 107-150; Francesca Campagna Cicala, *Considerazioni sugli esordi di Pietro Novelli tra Roma e Napoli*, in «Storia dell'arte», 25, 1992, p. 177. Cfr. Francesco Negri Arnoldi, *"I cinque sensi" di Caccamo e l'attività siciliana di Giovanni Van Houbraken*, in «Bollettino d'arte», 23, 1968, pp. 138-143; Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, 27 agosto – 29 ottobre 1983, p. 18.
Sul declino del pittore caravaggesco messinese, conseguenza dell'arrivo e della fama della pittura classicistica di Barbalonga cfr. Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, in «Messenion d'oro», 14, 2007, p. 26 e bibliografia precedente.

[538] Tra le quali il *San Biagio* di Santa Lucia del Mela, firmato, il quale risente, e non poco, di certa pittura classicistica romana, di reniana memoria, e che forse potrebbe addebitarsi in parte al ritorno in patria di Barbalonga e al successo della sua arte nell'alta società, la quale «si rivolse a lui per il prestigio che gli veniva dalla risonanza romana della sua partecipazione alle imprese del Domenichino e agli ambienti accademici». Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, 27 agosto – 29 ottobre 1983, p. 18.
Santina Grasso sottolinea la scarsa adesione di Rodriguez, prima, e Barbalonga, successivamente, ai modi stilistici di Novelli, mentre nota delle affinità in Quagliata e poi soprattutto nella pittura di Agostino Scilla: tali affinità per la studiosa sono da rintracciare solamente nella ripresa del dato naturalistico del pittore palermitano, evidenti nel *Sant'Ilarione in braccio alla morte* oggi al museo peloritano, nella *Talia che incorona Epicarmo* di Palazzo Abatellis e nella *Madonna con Bambino tra i santi Pietro e Paolo*, anch'essa oggi al Museo regionale di Messina e ricondotta, a ragione, da De Vito a Nunzio Rossi. Cfr. Santina Grasso, *Note sull'attività di Pietro Novelli nella provincia messinese*, in «B. C. A.», 1-2, 1981, pp. 64, 66. In realtà, come si vedrà meglio in seguito, la ripresa del dato naturalistico nella pittura messinese è possibile anche rintracciarlo in quella colonia fiamminga dello Stretto capeggiata da Van Houbraken, il quale influenzerà non poco la tarda fase pittorica di Rodriguez. Infatti Campagna Cicala sottolinea l'importanza di Giovan Battista Quagliata, il quale con la sua pittura «luminosa e decorativa» e la «ripresa di alcune tendenze naturalistiche di tipo nordico», Stomer in particolar modo ma anche Van Houbraken, supererà quell'accademismo domenichiano e barbalonghiano, andando «a confluire con le correnti novelliane e vandyckiane e con un rinnovato interesse per il riberismo e per la pittura napoletana intorno al '46», anno della formazione della pinacoteca di Antonio Ruffo. Proprio all'interno di casa Ruffo, e i i suoi contatti con Napoli, città in cui risiederà, sino alla morte, il fratello Don Flavio, anch'egli

vero che a quest'operazione tutta di sapore classicista, in un'isola che, sì, aveva conosciuto il fenomeno caravaggesco ma che sicuramente, sino agli anni Venti del secolo decimosettimo, manteneva la sua forte propensione tardo manierista,[539] non fu dovuta solo all'arrivo di Barbalonga o all'invio di sue tele da Roma, come vuole qualche storiografo, tra cui la *Madonna con Bambino e San Gaetano*, andata distrutta nel terremoto messinese del 1908.[540] O meglio, non solo.

Roma Currò ha sottolineato, come già si è accennato precedentemente, ad una presenza di elementi barbalonghiani in due tele dei due artisti che furono, a detta della studiosa, i maggiori allievi del maestro messinese, Marolì e Scilla, constatando soprattutto affinità stilistiche nei putti del *San Pietro d'Alcantara in estasi* e nella *Madonna con Bambino e San Gaetano*.[541]

Se davvero di affinità si può parlare, nell'opera di Marolì, l'ardita posizione dell'angelo in alto che fa capolino dalle nubi, nel suo corpo allungato, è parente di quello della *Conversione di San Paolo* di Barbalonga, nonostante l'angelo maroliniano sia più tardo e abbia conosciuto scorci più arditi, già pienamente barocchi (**TAV. XVI-XVII**); ma anche, seppur con un gioco di luci e ombre più intenso nel dipinto del maestro, nel putto a destra, a mo' di apriscena, della *Vergine che appare a San Gaetano*, giunta sullo Stretto nel 1631 e andata distrutta, come ricordato, durante il terremoto del 1908.

Affinità ancora più evidenti vi sono tra l'angelo aggrappato alla croce a sinistra del dipinto di Marolì con quello a destra del *Dio Padre che appare ai santi Gaetano e Andrea Avellino* in San Silvestro al Quirinale, datato precedentemente dalla critica intorno al 1628 e poi corretto in 1630 conseguentemente la scoperta della

---

collezionista e intermediario per Antonio, è possibile ammirare quanto di meglio la pittura naturalistica meridionale offriva in quel periodo: da Rodriguez a Stanzione, da Stomer a Van Houbraken, non tralasciando Novelli e Artemisia Gentileschi. Sull'attenzione alla pittura napoletana nella collezione Ruffo cfr. Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, in «Prospettiva», 43, 1985, pp. 31-32; Mario Alberto Pavone, *Caratteri del collezionismo dei Ruffo*, in *Percorsi d'arte. Tra vestigia dei Messapi, il collezionismo dei Ruffo e l'evoluzione pittorica di Mino Delle Site*, catalogo della mostra a cura del Comune di Cavallino, Cavallino, Convento di San Domenico, 30 gennaio – 13 marzo 2005, Grafite Edizioni, Salerno 2005, pp. 28-30; Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, 27 agosto – 29 ottobre 1983, p. 24.

[539] Soprattutto in area palermitana si è parlato, a ragione, di un manierismo internazionale, con cui lo stesso Novelli ha dovuto confrontarsi e, al contempo, emanciparsi. Cfr. Maria Grazia Paolini, *Preistoria di Pietro Novelli: proposte per la formazione*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra a cura dell'Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Palermo, Albergo dei Poveri, 10 giugno – 30 ottobre 1990, Flaccovio Editore, Palermo 1990, pp. 52-66; Antonio Cuccia, *La prima maturità di Pietro Novelli*, in «Bollettino d'arte», 84, 108, 1999, pp. 21-30.

Ma anche l'area messinese ha conosciuto, tra la fine del Cinquecento e gli inizi del secolo successivo, un 'consistente' momento manieristico: da Catalano il Giovane, a Gaspare Camarda ai fratelli Comandè, questi ultimi, soprattutto Simone, primo maestro di Barbalonga.

[540] Roma Currò sottolinea l'importanza della *Madonna che appare a San Gaetano*, inviata da Roma dal pittore messinese, in quanto sarà proprio con quest'opera che si diffonderà la fama di Barbalonga a Messina e in tutta la Sicilia. Inoltre, secondo la studiosa, nell'opera sono ravvisabili elementi strettamente domenichiani ma anche «modi più strettamente personali». Cfr. Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 29-32.

[541] A proposito dei puttini di Barbalonga, Susinno afferma, sulla scorta di Filippo Titi, che i puttini del maestro messinese riprendono, in quanto «imitati assai bene», quelli dello Zampieri. Cfr. Filippo Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma*, vol. I, edizione comparata a cura di Bruno Contardi, Serena Romano, Centro Di, Firenze 1987, p. 150. Il passo è presente anche nella Descrizione delle pitture, pubblicato postumo nel 1763. Cfr. Filippo Titi, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma di Filippo Titi*, Marco Pagliarini, Roma 1763, p. 280.

Domenichino viene costantemente esaltato dalla critica settecentesca per i suoi puttini «cari, e amorosi». Ridolfino Venuti, *Risposta alle riflessioni antiche sopra le differenti scuole di pittura del Signor Marchese d'Argens*, Per il Busdrago, Lucca 1755, p. 141.

ricevuta, scritta e firmata dallo stesso Barbalonga, di un acconto per l'opera in questione, ritrovata presso l'Archivio di Stato di Roma (**TAV. XVIII**).[542]

Per quanto riguarda la tela di Scilla, per la chiesa dell'Annunziata dei Teatini, se pur esiste una qualche affinità segnalata ancora da Roma Currò negli angioletti, più serrato appare il confronto tra il volto della Vergine di Agostino e quello della *Madonna che appare a San Filippo Neri* del Barbalonga. Si tratterebbe, però, soltanto di un'affinità di modelli, molto vicini, tra l'altro, anche a quelli dell'*Immacolata Concezione* della chiesa del Monastero delle monache di Siracusa (**TAV. XIX**).[543]

Ma nella *Madonna con Bambino e San Gaetano* poco o nulla è rimasto di barbalonghiano:[544] nel 1671, data riportata nel dipinto insieme alla firma del pittore, Scilla è appena tornato da Roma e Napoli, dove ha fatto rispettivamente incidere i rami da Pietro Santi Bartoli[545] e stampare la sua *Vana Speculazione*.[546] Il contrasto luministico nel dipinto di Barbalonga, quella «poesia dell'ombra e poesia della luce»,[547] ancora fortemente domenichiana, è assente nella tela di Agostino, dove tutto è chiaramente barocco, compresi gli angioletti con le loro vesti svolazzanti. Non vi è più nulla di reniano e qualora si dovesse cercare un riferimento diretto a Barbalonga si potrebbe rintracciarlo in quel volto di San Gaetano, tutto teso al patetismo e al dramma, che parrebbe ricordare certi volti del maestro messinese, come quelli nella cappella Merenda in Santa Maria della Vittoria a Roma, su disegno, tra l'altro dello Zampieri (**TAV. XX**) o quello del San Francesco della stessa pala per Spear frutto della collaborazione tra Domenichino e l'artista messinese (**TAV. XXI**)[548] Dal confronto tra quest'ultimo dipinto e il *San Gaetano* di Scilla è

---

542 Roma Currò definisce l'opera come «il punto di maggior adesione del Nostro [Barbalonga] ai modi del Domenichino», rappresentando «il maggiore sforzo compositivo del Barbalonga nel periodo giovanile». Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 24 e relativa bibliografia; Richard Spear, *Domenichino*, I, Yale University Press, New Haven and London 1982, p. 101.

Sulla nuova datazione della tela grazie alla scoperta della cfr. Janis Bell, *The date of Antonino Barbalonga's God the Father appearing to Saints Gaetano and Andrea Avellino*, in «Source», 7, 1988, p. 17.

543 La stretta affinità tra la *Madonna e San Gaetano* già ai Teatini, l'*Immacolata Concezione* di Siracusa e le due tele raffiguranti la *Conversione della Maddalena e Cristo in casa di Marta e Maddalena*, oggi rispettivamente a Floriac e a Valmondois (ma già a Fano), e dell'*Arianna abbandonata da Teseo* di Burgley House, è già stata notata nel 2010 da Erich Schleier, il quale vi vede una totale assenza di elementi ribereschi e un gusto più squisitamente barocco e marattesco, caratteri questi ultimi che portano lo studioso a parlare di 'seconda maniera' dell'artista messinese. Cfr. Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, p. 151.

544 Hyerace nota nel dipinto quell'impostazione trasversale «di derivazione reniana e lanfranchiana» già presente in Barbalonga e Quagliata ma «una nuova leggerezza anche di gamma cromatica […] di forte stampo marattesco». Luigi Hyerace, *Scheda n. 8, Agostino Scilla, La Vergine con il Bambino e San Gaetano*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, p. 28

545 Il viaggio a Roma di Scilla, per far incidere i rami della *Vana Speculazione*, è ricordato nella biografia relativa al pittore messinese di Nicolò Pio. Nicolò Pio, Le vite

Per un'analisi accurata del rapporto tra Scilla e Bartoli cfr. Veronica Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700) e Pietro Santi Bartoli (1635-1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, in «Rendiconti / Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 17, 2006, 3, pp. 351-360.

546 Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso*, Colicchia, Napoli 1670. L'*editio princeps* oggi si trova presso la British Library. Cfr. Sebastiano Di Bella, Agostino Scilla collezionista, p. 66, nota 14; Veronica Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700) e Pietro Santi Bartoli (1635-1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, in «Rendiconti / Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 17, 2006, 3, p. 318, nota 40.

547 Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 31.

548 Richard Spear, *Domenichino*, I, Yale University Press, New Haven and London 1982, p. 283.

Nel 1996 Livia Carloni, sui restauri condotti nella cappella, non solamente riconduce l'autografia delle opere in Santa Maria della Vittoria completamente a Domenichino ma ne anticipa la datazione intorno agli anni 1625-27. Andrea Italiano accoglie

possibile cogliere un'affinità compositiva, con l'utilizzo dello stesso modello: un omaggio della piena maturità di Agostino al maestro messinese scomparso ormai da più di vent'anni, ricordato, come si vedrà in seguito, anche da Susinno.

Il nuovo viaggio romano ha sicuramente permesso ad Agostino un ulteriore aggiornamento in chiave barocca, almeno per quanto concerne la pittura sacra: la Madonna è già marattesca,[549] così come l'angelo reggilibro, il quale risente di meditazioni correggesche, in voga già da decenni a Roma nell'ambiente di Sacchi e Maratti ma anche presso pittori di formazione diversa, come gli allievi della cosiddetta prima generazione di Pietro da Cortona, i quali mediteranno non poco sul colore degli affreschi del maestro parmense (tra cui Lazzaro Baldi).[550]

Ancora maratteschi il Bambin Gesù, il quale per posa richiama quello del *Riposo dalla fuga in Egitto* di Maratta, e il puttino disvelato dal manto della Vergine, molto vicino a quello in alto dello stesso dipinto, oggi in collezione Lemme (**TAV. XXII**).

Il panneggiare di Scilla, per il quale era stato anche elogiato da parte della storiografia successiva,[551] non ha nulla di quello pesante, vorticoso e, a volte, quasi invadente di Barbalonga. Quello di Agostino, lanfranchiano almeno sino al sesto decennio del Seicento, sempre morbido e luminoso grazie all'influenza novellesca e di certa tarda pittura neoveneta,[552] si farà via via sempre più leggero ed elegante, materico ma mai evanescente.

I personaggi di Agostino, pur mantenendo, a volte, dei rapporti con esempi domenichiani, si differenziano da quelli del primo maestro Barbalonga, allievo a Roma dello Zampieri, perché saldate su di un piano che non è mai metafisico e immaginario ma reale, anche quando esso è un banco di nuvole,

---

con qualche riserva l'ipotesi della studiosa, notando comunque una differenza di stile anzitutto tra i due affreschi della cappella, in particolar modo in quello rappresentante il santo consolato dalla musica. Cfr. Livia Carloni, *Le opere del Domenichino in Santa Maria della Vittoria a Roma: la Madonna della Rosa di Guido Nolfi e la cappella di San Francesco di Ippolito Merenda*, in *Domenichino*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Almamaria Tantillo Mignosi, Richard Spear, Roma, Museo Nazionale di palazzo Venezia, 10 ottobre 1996 – 14 gennaio 1997, Electa, Milano 1996, pp. 330-348 e in particolare pp. 333, 335-337. Cfr. anche Andrea Italiano, *Gli anni di Antonino Barbalonga Alberti a Roma*, in «Commentari d'arte», 14, 39/40, 2008, p. 64.
Sui disegni di Domenichino della cappella Merenda cfr. John Pope-Hennessy, *The drawings of Domenichino in the collection of his Majesty at Windsor Castle*, The Phaidon Press Ltd, London 1948, pp. 88-89.

549 L'influenza marattesca è ricordata anche da Enrico Mauceri «e in ispecie quella figura della Madonna». Enrico Mauceri, *Il Museo nazionale di Messina*, La Libreria dello Stato, Roma 1929, p. 54.

550 Francesco Saverio Baldinucci, *Notizie dè professori del disegno da Cimabue: in qua, per le quali si dimostra come, e per chi le bell' arti di pittura, scultura, e architettura lasciata la rozzezza delle maniere greca, e gottica, si siano in questi secoli ridotte all' antica loro perfezione / opera di Filippo Baldinucci Fiorentino distinta in secoli, e decennali*, V, Per V. Batelli e Compagni, Firenze 1847, p. 111; Francesco Petrucci, *Tre momenti del Baciccio*, il *Il Baciccio*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Dieter Graf, Ariccia, Palazzo Chigi, 11-12-1999 – 12-3-2000, Skira, Milano 1999, pp. 56-59. Sul cortonismo nella seconda metà del XVII secolo cfr. Norbert Wibiral, *Contributo alle ricerche sul cortonismo in Roma*, in «Bollettino d'arte», 45, 1960, pp. 123-165.

551 Giuseppe e Santi Luigi Agnello, riferendosi agli affreschi di Agostino nella cappella del Santissimo Sacramento di Siracusa, parlerà di «panneggiare spezzato» dell'artista messinese. Cfr. Giuseppe Agnello, Santi Luigi Agnello, *Siracusa barocca*, Sciascia Editore, Caltanissetta - Roma 1961, p. 31.

552 Tipico degli anni Venti, come conseguenza della meditazione da parte degli artisti sui Baccanali Aldobrandini e Ludovisi, il tardo neovenetismo di Scilla, sorto più dalla meditazione di opere di Sacchi che su dipinti di scuola veneta, sembra affondare le proprie radici nelle prime ingenue riflessioni sull'arte di Lanfranco, anch'egli tra gli anni Venti e Trenta attento alle tendenze neovenete, con dipinti quali la pala d'altare di Caprarola (1627-1628) e gli affreschi della cappella del Crocefisso in San Pietro (1629-1632). Cfr. Erich Schleier, *Pietro da Cortona e la nascita del barocco*, in *Pietro da Cortona 1597 – 1669*, catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco, Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998, Electa, Milano 1997, p. 44.

un paesaggio all'aperto che dà sugli edifici o una tenebrosa campagna, illuminata improvvisamente da bagliori a metà strada tra il crepuscolo e l'aurora. Le figure, anche quando mantengono quella forte aura religiosa tipica di creature trascendentali, mostrano una loro umanità e monumentalità, in cui poco spazio è concesso ad evanescenze di chiaro sapore barocco. E anche quando le figure sembrano quasi incollate su di uno sfondo neutro, come nella cappella del Santissimo Sacramento del duomo siracusano, in cui l'azzurro utilizzato come fondale unitario delle scene bibliche rischierebbe quasi di rendere anonimi i quadroni, Scilla fa ricorso alla monumentalità lanfranchiana delle figure, con il 'sotto in su' romano che l'artista aveva potuto ammirare in tutta la sua forza e vigore in patria, nell'abside del duomo messinese, con gli affreschi di Giovan Battista Quagliata.[553]

La lezione di Sacchi viene recepita sin dalla prima formazione romana di Agostino: viene abbandonata l'arcaica divisione della tela in due parti, ancora visibile nella pittura barbalonghiana e ancora tutta di matrice domenichiniano-carraccesca, e la narrazione dell'evento avviene su un solo piano, anche a costo, a volte, di concentrare ed affollare le figure in uno spazio quasi angusto e limitato. Nonostante ciò, esse non si confondono tra loro, ma vengono esaltate nella loro originale monumentalità.

Dal disegno al colore: tutto nella tela di Scilla richiama il barocco (seppur classicheggiante, secondo la celebre definizione di Wittkower)[554] e poco di quel classicismo austero, ancora di sapore arcaico, di Barbalonga.[555]

Si è ricordata una pittura sacra già fedelmente barocca e marattesca nella produzione di Agostino. Ma il 1671 è l'anno della *Talia che incorona Epicarmo*, altro dipinto datato e firmato, in cui forte ed emblematico è il rapporto con Ribera,[556] memore di quei vecchioni già lodati da Susinno, che ricorda come Scilla si rifaccia, per queste mezze figure, al pittore spagnolo, di cui «faceva la scimia instudiandolo».[557] Ma a differenza di altre sue mezze figure, santi e filosofi che siano, in cui l'elemento riberesco si fonde con quella monumentalità che solo il pittore messinese riusciva a conferire alle sue figure, e che ricorda alcune composizioni novellesche se non addirittura vandyckiane, ammirate in primo luogo a Palermo, la figura

---

553 Gli affreschi, oggi quasi del tutto perduti salvo qualche piccolo frammento conservato nei depositi del Museo regionale messinese, raffiguravano il *Martirio di san Placido*, l'*Ambasceria dei messinesi alla Vergine*, la *Santificazione di sant'Alberto* e la *Predica di san Paolo apostolo*. Dopo essere stati danneggiati dal terremoto del 1908, gli affreschi vennero quasi completamente distrutti dai bombardamenti del 1943. Cfr. Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, in «Prospettiva», 43, 1985, p. 32.
La problematica del 'sotto in su' nella pittura di Quagliata è stato avanzata da Grosso Cacopardo, soffermandosi sull'*Assunta* o *Immacolata* proveniente dalla chiesa del monastero di Santa Chiara, datata 1657. Cfr. Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, in «Prospettiva», 43, 1985, pp. 27-28.
Sul dipinto di Giovan Battista si rimanda alla tesi di dottorato sul pittore messinese della dott.ssa Teresa Russo.

554 Cfr. Rudolf Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, con un saggio di Liliana Barroero, traduzione italiana di Laura Monarca Nardini e Maria Vittoria Malvano, Einaudi, Torino 1993, pp. 488-505.

555 Si è parlato, a tal proposito, di una «edulcorata e asciutta visione del Barbalonga». Antonella Pampalone, *Inquietudine e malinconia in Francesco Cozza calabrese*, Campisano Editore, Roma 2008, p. 14.

556 «pittore tanto grazioso quanto ideale nella leggiadria». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.

557 *Ivi*, p. 236.

di Epicarmo in particolare viene trattata con un tipo di pittura filamentosa, ottenuta con la punta del pennello, che ricorda molto la tecnica utilizzata da Ribera per i suoi profeti nella Certosa di San Martino.[558] Nella produzione di Scilla dell'ultimo periodo, dunque, coesistono due stili: quello barocco, tipicamente romano, e quello ancora convintamente naturalista, che nel corso dei decenni ha trovato la sua più alta rappresentazione nelle mezze figure di santi e filosofi che l'artista ha dipinto per la committenza privata.[559] Non si tratta semplicemente di una differenza di maniera: è innegabile che il sostrato riberesco in Scilla si coniuga, quasi a fondersi, con quella sua propensione scientifica, ossia predilezione per «un sol senso», la vista, unico mezzo «per giudicare le cose».[560] E se è vero che con il suo passaggio a Roma Agostino dovrà fare i conti con il mercato romano e le sue preferenze pittoriche, l'artista messinese, ormai riconosciuto antiquario e collezionista di monete,[561] non rinuncerà totalmente a quel suo «naturalismo meridionale».[562]

---

[558] Susinno non ricorda nella biografia di Agostino l'opera *Talia che incorona Epicarmo*, già in collezione Gallo e oggi esposta presso la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis. Ciò porterebbe a pensare che l'opera, sin dalla sua esecuzione, sia stata sicuramente destinata, e quindi commissionata, ad un committente.
Da sottolineare come il biografo messinese non ricordi nessuna opera di committenza privata, tranne quella per la famiglia Natali, collezione probabilmente conosciuta dallo stesso Susinno, non menzionando specificatamente alcuna mezza figura di santo o filosofo. Tale scelta si inquadrerebbe nella logica di Susinno di mettere in evidenza solo ciò che i pittori hanno dipinto per la loro patria, Messina, o ciò che, gli stessi, hanno dipinto per i grandi esponenti del potere politico, economico e sociale siciliano e non. A ciò si ricollega il ricordo di un *Alfeo e Aretusa*, iconografia profana e di chiara committenza privata, però eseguito per Ugo Papè, «Protonotaro del Regno»; oppure le opere che andarono ad arricchire la collezione di Don Calogero Gabriele Colonna Romano, duca di Cesarò, marchese di Fiumedinisi, barone di Godrano. Il fine di Susinno, e da egli stesso ricordato nello *Argomento della storia al lettore*, traendo il «buono essempio del precitato Vasari», è quello di celebrare la pittura e i pittori messinesi, «de' quali molti [non hanno da invidiare i più celebri de' secoli trasandati». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 10.
Sulla presenza dei dipinti di Scilla nella collezione di Ugo Papè cfr. Liboria Salomone, *L'archivio privato gentilizio Papè di Valdina*, in «Archivio storico messinese», 79, 1999, pp. 50, 61 e relativa nota 59. L'inventario reso noto dalla studiosa non ricorda nessun Alfeo e Aretusa ma solo ritratti eseguiti dal pittore messinese per Giovanni Valdina.
[559] Sarà sulla 'svolta barocca' dell'ultimo periodo messinese di Scilla che Erich Schleier parlerà di seconda maniera del pittore messinese, accomunando, tramite confronti stilistici, l'Immacolata siracusana, la Madonna e San Gaetano, e le tele di Floriac, Valmontois e Burghley House. Cfr. Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, p. 151.
[560] Cfr. Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 12.
Cfr. anche Veronica Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700) e Pietro Santi Bartoli (1635-1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, in «Rendiconti / Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 17, 2006, 3, p. 321.
[561] «Il suo museo in Roma fu stimato unico, e veduto da monsù Vaillant antiquario di Ludovcio XIV, nell'opera sua delle medagli antiche lo rapporta fra i musei e lo loda con spezialità». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 241.
Grosso Cacopardo, ricordando lo scritto di Scilla dal titolo *Cento città di Sicilia descritte colle medaglie*, «ove si vedeano una quantità di medaglie da lui medesimo disegnate, estratte la maggior parte della sua pregiatissima raccolta, la quale pelle susseguenti disgrazie andò a male, come anco perì la sua completa raccolta di preziosi disegni». Lo stesso storiografo ottocentesco annunzia il libro, nel quale sono illustrate «varie medaglie sicule da lui disegnate benissimo», ancora esistente presso «Marianna Candidi Dionigi romana, discendente di Agostino». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, pp. 143-144. Cfr. anche Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, in «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 14, nota 2.
Il volume sulle medaglie dell'artista messinese è stato ritrovato da Luigi Hyerace e Sebastiano Di Bella ma ancora non è stato pubblicato. Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla collezionista: le raccolte di monete, medaglie, disegni e anticaglie*, in *Wunderkammern siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, 04-11-2001 – 31-03-2002, Electa, Napoli 2001, pp. 55-60.
[562] Luigi Hyerace,

Il quesito da porsi è se Antonino Barbalonga Alberti abbia avuto soltanto il ruolo di indirizzare il giovane Agostino, immettendolo in quella corrente classicista, poi meglio sviluppata a Roma a bottega da Sacchi. Si è visto come, già nei maturi anni Settanta del secolo decimosettimo, nella pittura di Agostino persistono quanto meno ancora dei modelli iconografici tipici del maestro messinese.

La propensione per la pittura di Raffaello, segnalata già da Francesco Susinno,[563] poi ammirata nell'Urbe e pienamente sviluppata a scuola di Andrea Sacchi, celebre per far copiare (e ricopiare) le opere del Sanzio,[564] aveva già sicuramente trovato in Scilla un precedente presso la bottega di Barbalonga, anch'egli educato alla scuola classicista dello Zampieri e quindi alla suprema arte di Raffaello.[565] Nel testamento del pittore, morto nel 1649 per una grave malattia intestinale,[566] redatto l'anno precedente, l'artista legava al

563 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.
Lo storiografo messinese si colloca all'interno di quella corrente, tutta seicentesca, di rivalorizzazione dell'arte di Raffaello, già accennata da Agucchi e che troverà la sua piena e convinta esaltazione in Bellori. Il mito michelangiolesco, tutto di marca vasariana, appare così superato a favore di quello stile volto ad esaltare «le altre forme tenere, gentili, svelte, graziose e delicate» sconosciute al Buonarroti e proprio di Raffaello, nonostante il «giusto mezzo» si ritrovi nell'armonia tra il classicismo romano (e non più fiorentino-vasariano) e il colorito lombardo. Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Descrizzione delle immagini dipinti di Rafaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano, di Gio. Pietro Bellori alla Santità di Nostro Signor Papa Innocenzo duodecimo*, nella stamparia di Gio. Giacomo Komarek Boemo alla Fontana di Trevi, in Roma, MDCXV, p. 48. Cfr. anche Marisa Volpi, *Annotazioni in margine alle tendenze classiciste e raffaellesche nella cultura romana tra il 1607 e il 1672*, in *Raffaello e l'Europa*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1990, pp. 515, 517.
Non a caso Susinno è figlio del suo tempo. Se è vero che il modello classicistico di Raffaello attraversa le sue biografie, dall'altro non dimentica il colore «de' celeberrimi Tiziano, Giorgione e Tintoretto», il «forte ombreggiare» di quest'ultimo, la maestria di Veronese «di ben situare le figure o, ancora, «l'accordare con vaga armonia de' colori le opere» del Vecellio. Senza dimenticare che il riferimento al «suo fare alquanto secco» riferito alle prime opere di Scilla può essere interpretato come un andare aldilà del disegno, seppur perfetto, del Sanzio. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 123, 130-131, 235.
564 Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I-II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, pp. 557-558.
565 Bellori, ricordando la prima formazione di Domenichino nella scuola di Ludovico Carracci, rammenta l'arrivo di alcuni disegni delle stanze di Raffaello nella bottega del maestro bolognese: «sentì Domenico rapirsi a se stesso in contemplarli; e come già ogni suo spirito viveva in Roma, così vi si trasferì presenzialmente, raccolto dall'Albano». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 308.
Francesco Susinno, introducendo nella biografia di Barbalonga lo stretto rapporto esistente tra quest'ultimo e Domenichino, ricordava «il soprannome di divino» del maestro bolognese, «appresso a Raffaello»: per la rarità e bellezza delle proprie idee, «accrebbe alla pittura portandola al grado eccelso della perfezione». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 145.
«L'intenzione era di riaccostare la verità della natura nelle sue proporzioni e nei suoi colori, ma attraverso il filtro di quella civiltà figurativa che da Raffaello al Correggio, da Tiziano giovane a Paolo Veronese, non aveva mai cessato di essere operante, e cui il Manierismo, esprimendo non una nuova concezione del mondo, ma solo una crisi delle vecchie idee, non aveva mai contaddetto». Evelina Borea, *Domenichino*, G. Barbèra editore, Firenze 1965, p. 9.
Proprio per la monumentalità delle figure in Scilla, Teresa Pugliatti ha parlato di figure «eroiche» e «severe», tipiche dello stile «eroico» e «forte», del maestro Barbalonga. Cfr. Teresa Pugliatti, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento*, in *Cultura, arte e società a Messina nel Seicento*, a cura di Gioacchino Barbera, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1984, pp. 75-76.
566 Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi*, p. 131; Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 14.

suo garzone (e con molta probabilità anche pittore) Antonino Bosco[567] alcuni disegni tra cui «quattro Storie grandi, dui di cavalletti (quali vengono da Raffael d'Orbino)».[568]

Susinno ricordava Agostino, trasferitosi a Roma ed educato allo «studio dello antico e di Raffaello».[569] Forse non sarebbe necessario citare i disegni da Raffaello del maestro Barbalonga per poter con certezza affermare che il substrato classicista della formazione (e della cifra stilistica di tutta la carriera) di Scilla fosse germogliato proprio a bottega dell'Alberti messinese. Quest'ultimo, allievo del bolognese Zampieri,[570] artista carraccesco di diretta formazione,[571] e cresciuto nelle *Stanze* di Raffaello,[572] è stato da sempre considerato come il campione del classicismo messinese, colui che, dall'Urbe, importerà il classicismo di sapore domenichiniano nella città sullo Stretto.[573] Che a bottega da Barbalonga il giovane

---

567 Già Gaetano La Corte Cailler sottolineava la possibilità che Bosco fosse egli stesso pittore e di conseguenza allievo di Barbalonga, il quale lascerà al garzone-allievo «per il tempo passato» una bottega in via Cartolari oltre alcuni disegni che Antonio Bosco doveva vendere e «destinare il ricavato a Messe ed elemosine». Gaetano La Corte Cailler, *Antonino Barbalonga, pittore messinese del secolo XVII – Documenti inediti*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 21

568 Gaetano La Corte Cailler, *Antonino Barbalonga, pittore messinese del secolo XVII – Documenti inediti*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 28.

569 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

Grosso Cacopardo ricordava Agostino «persuaso che il vero esiste nelle opere della Natura, ed il bello ideale nelle statue greche, nelle greche medaglie, in quei bassirilievi, che la sapientissima Grecia ci lasciò per nostro studio, e quindi di tutti questi monumenti ne fece oggetto dei suoi studi, e della sua raccolta». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Delli varj musei, che in diversi tempi ànno esistito in Messina*, in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, I, *Scritti minori (1832-1857)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 1994, p. 464.

Bellori parlerà a proposito di «stile eroico degli antichi». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione a cura di Giovanni Previtali, postfazione a cura di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 536.

Il riferimento a Raffaello e alle statue antiche, se ben si concilia con il classicismo imperante per gran parte del secolo XVII, dall'altro non è solo un mero problema teorico ma di *praxis*: «una pratica reale di Domenichino, Albani e Poussin» come risposta al pittoricismo barocco, immerso nel colore veneto e naturalismo lombardo. Però non è un caso che proprio lo statuino Poussin muova verso tendenza neoveneta (almeno in una parte del suo percorso stilistico) mentre Albani ha già in sé i germi del colorismo poi assunto e fatto proprio dall'allievo Sacchi. Insomma: «l'ideale classico del Seicento ha […] soprattutto un nome: Raffaello». Cesare Gnudi, *Saggio introduttivo*, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Cesare Gnudi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre – 11 novembre 1962, Edizioni Alfa, Bologna 1962, p. 9. Cfr. anche Marisa Volpi, *Annotazioni in margine alle tendenze classiciste e raffaellesche nella cultura romana tra il 1607 e il 1672*, in *Raffaello e l'Europa*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1990, p. 525.

570 «per la sua perizia meritossi il soprannome di divino (appresso a Raffaello) tanto erano belle e rare le idee, che accrebbe la pittura portandola al grado eccelso della perfezione». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 145.

571 Alma Maria Tantillo ricorda che per Bellori Domenichino «è l'artista che meglio si presta a dimostrare l'efficacia dell'insegnamento di Annibale». Alma Maria Tantillo, *Domenichino*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, p. 321.

572 «Luogo sommo per quei tempi, e tuttora, del Classicismo nella pittura». Evelina Borea, *Domenichino*, G. Barbèra editore, Firenze 1965, p. 11.

573 Sull'importanza dell'importazione del classicismo domenichiano e, quindi, carraccesco, da parte di Barbalonga, «il quale con la superiorità dei suoi talenti pittorici», soppiantò Rodriguez e il naturalismo caravaggesco cfr. Rosario Gregorio, *Discorso su più celebri pittori messinesi del Cav. Rosario Gregorio*, in Guglielmo Capozzo, *Memorie su la Sicilia tratte dalle più celebri Accademie e da distinti libri di società letterarie e di valent'uomini nazionali e stranieri, con aggiunte e note per Guglielmo Capozzo, socio di varie acccademie*, III, Tipografia di Bernardo Virzì, Palermo 1842, p. 157.

Antonella Pampalone riconduce la vittoria del classicismo romano sul naturalismo di marca caravaggesca ricordando che «solo gli artisti più dotati, o che a Roma collaborarono direttamente con i maestri» avevano la capacità di rinnovare la maniera precedente. Cfr. Antonella Pampalone, *Ipotesi per una "Accademia" di Domenichino intorno al 1630: Francesco Cozza, Gregorio Preti, Antonino Barbalonga*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno a cura di Claudio Strinati, Rossella Vodret, Giorgio Leone, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2009, p. 91.

Scilla si esercitasse su disegni (e copie) del maestro dai cartoni di Raffaello e Domenichino appare molto probabile[574]: l'Alberti al suo arrivo a Roma[575] aveva lavorato sui disegni di Domenichino,[576] così come già precedentemente aveva fatto lo stesso Zampieri,[577] in verità abbastanza lento nell'apprendere la lezione raffaellesca, preso com'era dalla cultura emiliana mista alla lombarda,[578] «taciturno e cogitabondo»[579] nella sua solitudine davanti alle opere di Raffaello, «alle quali si affissava lungamente leggendole, e commentandole, fin che se le imprimeva nella mente».[580]

La presenza di un altro disegno nel testamento di Barbalonga può fornire ulteriori tracce per comprendere cosa il giovanissimo Scilla abbia potuto studiare e apprendere presso il messinese: «Et un altro disegno pur di lapis rosso, che è l'Orora (quale viene da Guido Bolognese) l'habbi a vendere, et farne dire messe e limosine a poverelle per l'anima mia».[581]

L'importanza della pittura di Guido Reni nella cultura romana del primo Seicento è innegabile: continuatore di quel classicismo carraccesco[582] e colpito dalla lezione raffaellesca ancor prima di arrivare

---

574 Grosso Cacopardo menzionerà la raccolta di disegni di Scilla, notando come l'artista conservasse «i Cartoni originali delle sibille di Raffaello, come lo pubblicava il P. Resta». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Delli varj musei, che in diversi tempi ànno esistito in Messina*, in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, I, *Scritti minori ((1832-1857)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 1994, p. 465.

575 La critica colloca l'arrivo di Barbalonga a Roma, a bottega di Domenichino e con la raccomandazione dello zio Alberti, sul finire degli anni Venti del Seicento. Cfr. Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, pp. 5-8; Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 33; Richard Spear, *Domenichino*, I, Yale University Press, New Haven and London 1982, pp. 102-103.

576 Come avvenne per le storie di San Francesco nella cappella Merenda in Santa Maria della Vittoria. Cfr. Roma Currò; Hyerace; Richard Spear, *Domenichino*, I, Yale University Press, New Haven 1982, pp. 282-284 con bibliografia precedente.

577 Cfr. Evelina Borea, *Domenichino*, G. Barbèra editore, Firenze 1965, pp. 11-14.

578 Evelina Borea ricordando la prima formazione bolognese di Domenichino presso la celebre Accademia degli Incamminati dei Carracci, sottolinea come ancora nei primi anni romani, il pittore mostri difficoltà evidenti nell'apprendere la lezione raffaellesca, anche a causa della sua formazione tutta emiliana con evidenti richiami anche alla cultura lombarda, ricordando l'*Autoritratto* di Darmastadt che «ricorda più il cinquecentesco Moroni o l'Annibale bolognese tra l'80 e il '90». Evelina Borea giunge, quindi, alla conclusione che nelle prime opere romane di Domenichino «è impossibile riconoscere una identità di ispirazione, una coerenza di svolgimento incontro a quelle che saranno le affermazioni decisive dello stile maturo». Evelina Borea, *Domenichino*, G. Barbèra editore, Firenze 1965, p. 14.

579 Giovanni Battista Passeri, *Vite de pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Presso Gregorio Settari libraio al Corso all'insegna d'Omero, Roma 1772, p. 2.

Si confronti il passo completo del Passeri «se ne stava tutto il dì taciturno e cogitabondo in una solitudine quasi romita» riferito a Domenichino con quello di Francesco Susinno nella biografia di Barbalonga: «Fu un uomo bene accostumato, pudico, cogitabondo e sempre immerso nelle speculazioni della sua professione». Nonostante le *Vite* di Passeri siano datate dalla critica 1670 circa, esse rimasero manoscritte sino 1772 anno della prima edizione. È probabile che Susinno abbia conosciuto e letto il manoscritto delle biografie di Passeri.

Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 150-151.

580 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione a cura di Giovanni Previtali, postfazione a cura di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 323.

581 Anche questo disegno, insieme ad altri tre, compresi i già citati disegni da Raffaello, è destinato dal maestro messinese al suo garzone Antonino Bosco per «farne dire messe e limosine a poverelle per l'anima mia». Gaetano La Corte Cailler, *Antonino Barbalonga, pittore messinese del secolo XVII – Documenti inediti*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 28.

Il passo è segnalato anche da Luigi Hyerace. Cfr. Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 34.

582 «classicismo greco, piuttosto che di romana (e rubensiana) porosità». Andrea Emiliani, *La vita, i simboli e la fortuna di Guido Reni*, in *Guido Reni, 1575-1642*, catalogo della mostra a cura di Andrea Emiliani, Sybille Ebert-Schifferer, Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia delle Belle Arti, Museo civico Archeologico, 5 settembre – 10 novembre 1988, Los Angeles, County Museum of Art, 11 dicembre 1988 – 14 febbraio 1989, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, p. LXI.

nella città dei papi,[583] il pittore bolognese si distaccherà dalla linea, sorta dallo stesso *humus* culturale felsineo, di Domenichino «e del suo esemplare classicismo didascalico».[584]

L'importanza dell'arte di Guido per Barbalonga è già in nuce nella biografia di Susinno, in cui ricorda che nell'utilizzare i colori il pittore messinese risente di un «gusto guidesco».[585] Il possesso di un disegno copia dall'*Aurora* Rospigliosi Pallavicini da parte dell'artista peloritano non è sicuramente un caso: a Roma Barbalonga può averla ammirata e studiata più volte, rimanendo incantato di fronte a quel «color vario cangiante».[586]

E ancora: Barbalonga messinese si rifarà più volte nelle proprie opere, messinesi più che romane, a modelli reniani, tentando di fondere il disegno dello Zampieri con quello di Guido.[587] Luigi Hyerace

---

583 Al suo arrivo a Roma, Guido aveva con sé una copia della celebre *Santa Cecilia* di Raffaello, dipinto che ebbe non poca influenza nell'arte reniana: essa rappresentava per il giovane artista bolognese «un quaderno di scuola: quella floridezza insieme mentale e materiale era stata […] concettualizzata, e come miniaturizzata fra le spire arricciate di una vaghezza graziosa e nulla più». Andrea Emiliani sottolinea come l'ammirazione per Raffaello si tramuti in un pretesto utilizzato dall'artista bolognese per conferire quel valore di bellezza classica alle proprie creazioni. A tal proposito Giovan Pietro Bellori parlerà di «grazia» e di «mente elevata alla bellezza con lo studio delle più belle forme».
Cfr. Andrea Emiliani, *La vita, i simboli e la fortuna di Guido Reni*, in *Guido Reni, 1575-1642*, catalogo della mostra a cura di Andrea Emiliani, Sybille Ebert-Schifferer, Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia delle Belle Arti, Museo civico Archeologico, 5 settembre – 10 novembre 1988, Los Angeles, County Museum of Art, 11 dicembre 1988 – 14 febbraio 1989, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, p. LI; Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 487.

584 Andrea Emiliani, *La vita, i simboli e la fortuna di Guido Reni*, in *Guido Reni, 1575-1642*, catalogo della mostra a cura di Andrea Emiliani, Sybille Ebert-Schifferer, Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia delle Belle Arti, Museo civico Archeologico, 5 settembre – 10 novembre 1988, Los Angeles, County Museum of Art, 11 dicembre 1988 – 14 febbraio 1989, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, p. LXII.
Già Cesare Gnudi nel 1954 segnalava l'importanza dell'Idea e della Bellezza nella poetica di Reni, in cui «l'ideale di bellezza antica ha ben chiari e definiti i caratteri del classicismo secentesco, di questa nostalgia del classico, di Raffaello, dell'antico, nell'ambito di un mondo che non è più classico, di un mondo in crisi, minato alle basi proprio di quella salda struttura spirituale in cui l'arte classica del Rinascimento era fiorita». Cesare Gnudi, *Introduzione*, in *Guido Reni*, catalogo della mostra a cura di Gian Carlo Cavalli, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1954, ripubblicato in Cesare Gnudi, *Regola e bellezza in Guido Reni*, in Cesare Gnudi, *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classico nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986, p. 8.
Giuliano Briganti parlerà, a ragione, di «classicismo cristiano». Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, II ed., Sansoni, Firenze 1982, p. 67.
Nel corso degli anni si è molto insistito sulla figura di Domenichino come «consapevole interprete del principio dell'imitazione selettiva (ovvero dell'arte intesa come Bellezza ideale)». Alma Maria Tantillo, *Domenichino*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, p. 325.

585 «Non dilicato, ma facile e risoluto, le cui dipinture ad una semplice scorsa d'occhio incantano per la facilità di un bel chiaroscuro, senza la mescolanza di tante tinte». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 147.
Bellori, nella biografia di Guido Reni, ricorderà la grazia del pittore bolognese «con cui egli temperando i colori si fece superiore a ciascuno, e costrinse la fama seguitarlo con li primi e con gli onori». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 487.

586 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 499.

587 Susinno, all'interno della biografia barbalonghiana, ricorda la tela del *Compianto sul Cristo morto* o *Pietà* per la chiesa dell'Ospedale, andata distrutta nel terremoto del 1908, in cui «il disegno, l'espressione e l'erudito componimento» tipicamente domenichiani sono accompagnati dal colore, il quale «può vagheggiare la felicità di Guido». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 153.
Cfr. anche Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 34.
Giuseppe Grosso Cacopardo sottolineava, oltre l'importanza del disegno, quanto Barbalonga fosse «pratico nel maneggio de' colori». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 127.

ricordava, oltre il costante riferimento a Domenichino[588], il marcato carattere reniano della *Vergine che appare a San Filippo* già nella chiesa messinese dedicata al Santo, andata distrutta nel terremoto del 1908 ma di cui si possiede un'antica foto Brogi[589]. L'opera, datata 1631, presenta strette affinità con la tela di identico soggetto di Guido Reni in Santa Maria della Vallicella[590] ma con un sottile contrasto tra luce e ombra, tutto domenichiano, come ben visibile nel putto apriscena a destra del dipinto o nella figura della Madonna, con quei panneggi così classicisticamente posati, densi, pesanti nelle loro pieghe e nodi.

Fortemente reniane invece appaiono le due tele di Taormina, per i Cappuccini e per i Carmelitani, entrambe ricordate da Susinno:[591] la prima, raffigurante una *Madonna con bambino e santi*, tra cui Sant'Anna e San Giuseppe, collocata nella chiesa di Sant'Antonio Abate, è sicuramente collocabile prima del 1644, anno della copia segnalata da Hyerace (e ancor prima da una piccola guida locale) a Gangi, nella chiesa dei Cappuccini firmata e datata da Frate Umile di Petralia, allievo di Alonzo Rodriguez;[592] la seconda, *Madonna con bambino e santi carmelitani*, oggi nella chiesa di Santa Caterina, mostra una cifra stilistica reniana più marcata rispetto a quella dei Cappuccini (**TAV. XXIII**). [593]

E ancora Giuseppe La Farina ricordava che il messinese «tanto avacciò nel disegnare e nel colorire da oscurare la fama del suo maestro». Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti per Giuseppe La Farina*, Stamperia di G. Fiumara, Messina 1840, p. 59. Questo oscillare della pittura di Barbalonga, tra la maniera del maestro Zampieri e e Guido Reni, è dovuta ad una «cultura identica» dei due artisti bolognesi che affonda le proprie radici in Annibale, in quella «pittura colta e devota, intonata a un civile decoro». Evelina Borea, *Domenichino*, G. Barbèra editore, Firenze 1965, p. 33.

588 Già fortemente rimarcata da Roma Currò, la quale segnalava confronti e richiami alla Vergine porgente il Bambino a San Francesco in Santa Maria della Vittoria, il disegno della Madonna con angeli e Santi degli Uffizi e la pala di Brera. Cfr. Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 60. Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, pp. 30-31.

589 Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 60. Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 34.

590 Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 34. La copia da parte di un pittore allievo del caravaggesco Rodriguez può considerarsi una spia della situazione artistica messinese nei primi anni Quaranta del secolo.

591 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 153.

592 Cfr. Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 35 e relativa bibliografia.

593 La critica ha ravvisato una forte componente reniana nelle opere di Barbalonga, in particolar modo in quelle appena successive al suo ritorno sullo Stretto avvenuto nel 1634. L'unica opera ascrivibile a questo periodo, in quanto datata 1638, è quella della chiesa dei Cappuccini di Caltagirone, segnalata prima da Salomone e poi da Hyerace. Sulla datazione di quest'ultima opera è possibile oggi ipotizzare una collocazione cronologica di alcune opere del pittore messinese. Così il *Sant'Alberto*, attribuito da Francesca Campagna Cicala a Barbalonga, opera sulla quale si ritornerà in seguito a causa di una storica attribuzione ad Agostino Scilla, è collocata cronologicamente in un periodo abbastanza prossimo al rientro da Roma dell'Alberti, mostrando forti affinità con l'opera calatina. Altra opera di chiara ispirazione guidesca per la «tonalità della luce che ammorbidisce i contorni delle figure e nella gamma cromatica, tutta giocata su colori terrosi chiari tra cui spicca l'azzurro del manto della Vergine», è quella per i padri carmelitani di Taormina, oggi nella chiesa di Santa Caterina, segnalata inizialmente dalla stessa Campagna Cicala, la quale presenta non poche affinità con il *Sant'Alberto* messinese sia per la cifra coloristica, tutta giocata su tonalità terrose, ma anche per la ripresa di identici modelli, come la figura del carmelitano all'estrema destra della tela taorminese, molto simile al santo della tela oggi al Museo regionale di Messina. Senza dimenticare l'utilizzo della luce, fredda come in molte opere di Barbalonga, che si sofferma, quasi con compiacimento, sui volti dei personaggi, inondandoli di chiarezza naturalistica. Cfr. Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 35 e bibliografia precedente; Francesca Campagna Cicala, *Tre schede di pittura messinese del Seicento*, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 12, 2002, pp. 26-29.
Sull'improbabile presenza di elementi novelleschi, segnalati da Francesca Campagna Cicala, che «possono aver avuto qualche responsabilità per una sterzata in senso plastico-coloristico per l'ultima fase del Barbalonga», per la studiosa identificabile nelle due tele taorminesi, cfr. Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna

Riscontrare un qualche carattere più propriamente reniano nella pittura di Scilla non è così facile.[594] Sicuramente eredità guidesche, ammirate da Agostino nel suo soggiorno romano, con cui aveva già dovuto fare i conti nella bottega di Barbalonga, sono presenti nelle poche, purtroppo, opere ascrivibili alla giovinezza o prima fase del nostro pittore messinese, ad esempio nella cappella del Santissimo Sacramento del duomo siracusano. Qui, in mezzo a ricordi e citazioni lanfranchiane, l'elemento guidesco esiste, seppur mitigato e confuso da continui riferimenti ad opere ed artisti romani e non solo. Se tali affreschi (gli unici rimasti oggi) rappresentano la summa di quanto Scilla avesse visto, appreso e riflettuto sugli affreschi romani ma anche sulla lezione barbalonghiana messinese, la celebre venustà reniana di chiara memoria belloriana, classica nella sua purezza e con il suo «regolar bene i panni nobilmente con ampiezza di pieghe e con eleganza […] di colori soavi e cangianti»,[595] è presente nell'arte di Agostino come elemento che favorisce la sua formazione sulla scia di una pittura, classica sì, ma non didascalica come quella domenichiana, da cui rifugge anche Barbalonga con i suoi costanti rimandi all'arte di Guido. L'iniziale apprendistato presso il maestro messinese e, appena trasferitosi nell'Urbe, l'insegnamento di Sacchi e le meditazioni su Lanfranco, conferiranno quel carattere così soavemente classico, ma mai stucchevole, al linguaggio pittorico di Scilla,[596] pur in una marcata accezione coloristica, quest'ultima, come si vedrà in seguito, leitmotiv di tutta la sua produzione artistica. Sarà proprio il colore ad evitare qualsiasi rischio di didascalicità nell'arte del messinese, qualsiasi eccesso di disegno, sempre mitigato e sciolto in una compostezza mai astratta e solenne, bastevole a conferire alle proprie figure dignità di personaggi storici. L'elemento classico, monumentalità di chiara ascendenza romana, sarà sempre presente nelle opere del pittore messinese, anche nei lavori di gusto più schiettamente naturalistico e, soprattutto, riberesco.

Le figure di Agostino, costante equilibrio tra disegno e colore, non hanno mai quel carattere drammatico delle figure dello Zampieri, colte in azioni e sentimenti improvvisi nella drammaticità dei loro gesti,[597] né

---

dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 35; Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, 27 agosto – 29 ottobre 1983, p. 26.

Nel 1984 Teresa Pugliatti ravvisa nel dipinto solo elementi di matrice domenichiana, come l'impianto statico e le figure monumentali e severe ma appaiono evidenti le affinità con opere di Reni, già messe in evidenza da Hyerace nello stesso anno. Cfr. Teresa Pugliatti, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento*, in *Cultura, arte e società a Messina nel Seicento*, a cura di Gioacchino Barbera, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1984, p. 75.

[594] Già nel 1824, Saverio Scrofani accennando all'arte di Barbalonga (per lui ancora Antonio Ricci), lo ricorda come «stimatissimo pittore» e colui che «riprese un nuovo stile quest'arte già ammanierata da Rodriquez e de' Scilla». Nonostante Scrofani anticipi cronologicamente l'allievo Scilla al maestro Barbalonga, risulta evidente un persistere per lo stesso erudito di una maniera reniana in Agostino. Cfr. Saverio Scrofani, *Della dominazione degli stranieri in Sicilia. Discorsi due di Saverio Scrofani siciliano membro corrispondente dell'Istituto di Francia, Accademia delle Iscrizioni e Belle Lettere*, Presso Ant. Boucher, librajo, Parigi 1824, p. 277.

[595] Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I-II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 531.

[596] Francesco Susinno parlerà di «artefice della sapienza degli antichi», alla ricerca di «una maniera veramente grata». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 234-235.

[597] Già notati, con la solita acutezza, da Roberto Longhi: l'artista «crea una mimica così fieramente inserita nella carne vera e vicina da rammentare singolarmente non tanto il Quattrocento quanto, addirittura, la statuaria greca arcaica di Egina ed

tanto meno il patetismo di alcuni personaggi di Barbalonga,[598] colti anche loro nell'imperturbabile luce che scandaglia i loro volti e a cui corrisponde un marcato chiaroscuro, tutto di sapore domenichiniano.[599] Nulla hanno, in definitiva, di quel colore «freddo […] sempre ligio agli azzurri e verdi smorti»[600] del maestro messinese. I personaggi di Scilla, sin dai primi dipinti oggi a noi pervenuti, come il *Martirio di sant'Agata*, firmato e datato,[601] committenza gesuitica per la chiesa del Collegio di Caltanissetta, risentono forse maggiormente dell'influsso barbalonghiano, nei tratti disegnativi abbastanza marcati ma anche nella terrosità cromatica, con elementi di chiara ascendenza domenichiniana. L'opera, pur essendo datata 1654, e quindi successiva al ritorno da Roma del pittore messinese avvenuto nel 1651, e pur presentando caratteri abbastanza arcaici, tipicamente meridionali, risente ancora della lezione barbalonghiana, soprattutto nella caratterizzazione dei volti e nell'uso di marcati contrasti luce-ombra abbastanza rari nell'arte di Scilla.[602]

L'opera di Caltanissetta è ascrivibile a quella fase, già citata da Susinno, del «suo fare alquanto secco»,[603] dalla quale il pittore andrà via via staccandosi.[604]

Olimpia e l'efficacia metafisica dei moti piegati a forza entro i timpani dei templi ellenici». Roberto Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in «L'Archiginnasio», XXX, 1-3, 1935, p. 142.

598 Patetismo inteso come forte accentuazione espressiva dei volti dei personaggi barbalonghiani che sembra provenire proprio dalla scuola dello Zampieri. Condiscepolo romano del maestro messinese fu Francesco Cozza, il quale, oltre a risiedere a Roma, fu forse a Messina, in cui può aver ammirato le opere di Polidoro Caldara, da cui può aver ricavato quell'«espressività forte e caricata». Antonella Pampalone, *Inquietudine e malinconia in Francesco Cozza calabrese*, Campisano Editore, Roma 2008, p. 18.

Sicuramente Barbalonga sin da giovanissimo può aver ammirato quelle opere espressive del Caldara. Parecchi dubbi, comunque, sulla necessità di chiamare in causa l'antico maestro lombardo per giustificare una forte caratterizzazione dei volti e delle figure di Barbalonga (ma anche quelle di Cozza) che comunque sarà tipica di Domenichino e della sua scuola. È pur vero che Polidoro apparterrà alla scuola raffaellesca, lavorando alle Logge Vaticane, e il Sanzio godrà, come è noto, di particolare fama a partire proprio dai Carracci e dai loro discepoli, Domenichino incluso. Che il pittore messinese abbia potuto tanto ammirare quanto copiare le opere peloritane del Caldara non vi sono dubbi: non solo in quanto nativo messinese, ma anzitutto per la sua prima formazione sullo Stretto sotto l'egida del Cumandeo, colui invogliato dal maestro Guinaccia a «smidollare tutto il perfetto delle tavole e tele così di Polidoro come dello stesso maestro». Così come suggestivo, allo stato attuale delle ricerche, sarebbe affrontare il problema coloristico in Barbalonga, anzitutto per la mancanza di opere e notizie documentate sulla sua formazione a bottega messinese di Comandè, ricordando per quest'ultimo, però, un viaggio a Venezia ad osservare Tiziano Giorgione e Tintoretto sulle quali «maniere di sì gran maestri colorì le prime opere sue alcune gagliardate e prive di forza, alcune vaghe e dolci». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 122. Cfr. anche Teresa Pugliatti, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento*, in *Cultura, arte e società a Messina nel Seicento*, a cura di Gioacchino Barbera, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1984, pp. 72-73. Cfr. anche Antonella Pampalone, *Ipotesi per una "Accademia" di Domenichino intorno al 1630: Francesco Cozza, Gregorio Preti, Antonino Barbalonga*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno a cura di Claudio Strinati, Rossella Vodret, Giorgio Leone, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2009, p. 92.

599 Leandro Ozzola, *Appunti sull'arte barocca in Messina*, in «Vita d'arte», III, XIV, 1909, p. 96.

600 *Ibidem*.

601 Il dipinto, sconosciuto a Francesco Susinno, e menzionato la prima volta in Mongitore, costituisce la prima tela firmata e datata di Agostino. Antonino Mongitore, *Memorie di pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani* (ante 1743), ed. a cura di Elvira Natoli, Palermo 1977, p. 39.

602 Particolarmente presenti, invece, nell'arte di Barbalonga, «su cui l'elemento chiaroscurale, che anima la costruzione disegnativa, scioglie la composizione di ogni rigido accademismo». Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti: dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del museo di Messina*, Sicania, Messina 1990, p. 48.

603 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235.

604 Anche nelle *Memorie* di Grano, edite da Hackert, è ricordata la prima maniera secca che successivamente «corresse, e divenne gentile, e gratissima». Filippo Hackert, Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 124.

La definizione, riscontrabile per la prima volta in Giorgio Vasari, troverà una certa fortuna della storiografia successiva, culminando in Giovan Pietro Bellori, il quale, nella vita di Carlo Maratta, riferirà: «Suole […] Carlo riprovare con senso concitato l'opinione vulgata del nostro secolo, che non si debba seguitar Rafaelle per esser di maniera secca e statuina».[605] Che il fare alquanto secco di Susinno sia collegabile ad una fase in cui la lezione domenichiana-barbalonghiana appare molto forte è indubbio.[606] Una formazione avvenuta sotto l'egida del disegno presso cui il maestro, sin da giovanissimo, aveva abituato l'acerbo Agostino, il quale sicuramente avrà pur visto a bottega dall'Alberti disegni copiati dall'*Aurora* di Guido Reni; e se la capacità di colorire di Barbalonga, segnalata già da Susinno, è visibile in alcune opere di chiara impostazione reniana, come soprattutto nelle pale taorminesi, che la critica colloca nell'arco cronologico subito successivo al ritorno da Roma, notando, a ragione, un certo abbandono della soavità coloristica reniana a favore di quella più puramente disegnativa, è pur vero che la capacità coloristica di Scilla, elogiata dalla storiografia e dalla critica recente, troverà la sua ragion d'essere solo nel viaggio romano, a bottega da Sacchi, maestro del colore per eccellenza nel Seicento romano ma più generalmente italiano ed europeo, e a contatto diretto con le opere di Guido, dello stesso Sacchi e di Lanfranco.

Nonostante la lezione romana abbastanza recente rispetto alla pala nissena, e pur ricordando la committenza nonché i destinatari del dipinto,[607] l'opera, come si è appena sottolineato, manifesta un carattere disegnativo abbastanza marcato. Non possedendo, allo stato attuale degli studi, nessuna altra opera del periodo firmata e datata, dovremmo desumere, e le opere pervenuteci sembrano confermare tale ipotesi, una continua riflessione di Agostino, successiva al ritorno sullo Stretto, sulle opere romane: meditazione sull'antico, come già sottolineava Susinno,[608] ma soprattutto meditazione sul colore, sulla scorta di Guido, Lanfranco e del maestro Sacchi ma non di Barbalonga, in cui vi è molto di quella «esattezza disegnosa del Domenichino» e sicuramente poco della «armonia del colore» di un Guercino[609]

---

605 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I-II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 625.

606 Non a caso, lo stesso Susinno, nella vita di Alonzo Rodriguez riporta la disputa con il fratello Luigi, il quale lo rimproverava di essere «schiavo del naturale», mentre Alonzo mal sopportava «dell'antichità le seccaggini». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 132. Cfr. anche Vincenzo Abbate, *"Schiavi del naturale"? L'eredita di Caravaggio in Sicilia*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di Alessandro Zuccari, I, Skira, Milano 2010, p. 88.

607 Sulla committenza gesuitica si veda lo studio pionieristico, ancora di straordinaria attualità nonostante ormai parecchio datato, di Francis Haskell. Cfr. Francis Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 111-156.

608 Meditazione senza dubbio iniziata a bottega da Barbalonga, il quale, a sua volta, era stato iniziato da Domenichino ma potev aver ammirato la collezione di antichità greco-romane in collezione di Antonio Barberini. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 234.
Sulla collezione di antichità del nipote più giovane di Urbano VIII cfr. Lucia Faedo, *Intrecci allusivi tra sculture e dipinti: la collezione del Cardinal Antonio Barberini in Via dei Giubbonari (1658-1671)*, in *Le componenti del classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, a cura di Leonarda Di Cosmo, Lorenzo Fatticcioni, atti del convegno internazionale, Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011, Bentivoglio, Roma 2013, pp. 1-43 e bibliografia precedente.

609 Susinno, proprio con queste due piccole citazioni, ricorda la differenza tra due tele, quali quella della *Madonna del Carmine* di Guercino, oggi purtroppo andata distrutta nel terremoto del 1908, e il *San Gregorio* di Barbalonga, anch'esso andato perduto,

La «maniera veramente grata», ricordata da Susinno, è un'arte che partendo da quell'ideale classico della pittura del Seicento,[610] Raffaello e Annibale[611] anzitutto, raggiunge quella perfetta sintesi di disegno e colore, monumentalità e grandiosità della tradizione antica congiunta alle conquiste della scuola carraccesca.[612]

Gli affreschi della cappella del duomo siracusano potremmo definirli come la tappa finale di un percorso di crescita del giovane Scilla, il quale muovendo dalla lezione domenichiana e del maestro Barbalonga, tramite le sue riflessioni e i suoi studi sull'antico e sulle opere dei grandi maestri emiliano-romani, eredi e continuatori dell'arte di Annibale, giungerà a quella monumentalità che caratterizzerà tutta la sua carriera pittorica.

Ma se negli affreschi siracusani la vicinanza al maestro Barbalonga è avvertibile nei putti che giocano con i festoni che incorniciano la volta della cappella del Santissimo Sacramento, i quali risentono di quella maestria, riconosciuta già da Susinno, all'Alberti (**TAV. XXIV**),[613] per quanto concerne le opere su tela sin qui pervenute, quella forse in cui la lezione di Barbalonga appare maggiormente visibile è la *Pentecoste* o *Discesa dello Spirito Santo*,[614] proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Basicò[615] e oggi nei depositi del Museo regionale di Messina. Le figure degli apostoli richiamano quelle dell'*Ascensione* di Barbalonga già

---

concludendo come si tratti di «due speciose pitture, tanto che indecisa resta la lite della loro eccellenza». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 152.

610 Elvira Natoli e Francesca Campagna Cicala hanno insistito su «una rigida e altissima "Idea della Bellezza» ravvisabile, secondo le studiose, nella pittura, soprattutto profana, di Scilla, evidenziando come, nonostante la pittura filosofica del messinese, le sue opere fuggono dal freddo accademismo, prediligendo una «pittura colta e raffinata». Elvira Natoli, Per Agostino Scilla, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Messina», 3, 1979, pp. 16-19; Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti: dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del museo di Messina*, Sicania, Messina 1990, p. 69.

611 Sul rapporto Annibale-Raffaello e sulla dipendenza di Carracci dal Sanzio, da cui assimila quel «classicismo eroico» cfr. Cesare Gnudi, *Introduzione*, in *I Caracci*, catalogo della mostra, a cura di Gian Carlo Cavalli, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre – 31 ottobre1956, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1956, ristampato in Cesare Gnudi, *L'esperienza dei Carracci*, in Cesare Gnudi, *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986, p. 49.

612 In cui l'idea del pittore, fine e motore primo dell'arte, «costituisce il perfetto della bellezza naturale, ed unisce il vero al verisimile delle cose sottoposte all'occhio, sempre aspirando all'ottimo ed al maraviglioso, onde non solo emula, ma superiore fassi alla natura, palesandoci l'opere sue eleganti e compite, quali essa non è solita dimostrarci perfette in ogni parte». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, pp. 14-15.

613 Il quale «spesso studiava da modelletti di creta […] i suoi putti». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 151.

614 Ricordata da Francesco Susinno nella chiesa delle «suore di Basicò», insieme alla «Concezzione con S. Francesco», oggi dispersa, con il nome di «Venuta dello Spirito Santo nel Cenacolo», il biografo messinese ricorda che, in queste due tele, «migliorossi a tal segno che da indi innanzi con maggiore plauso venivan ricevuti ed accolti i di lui lavori». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235.

615 La connessione stilistica con Barbalonga è già stata notata nel 2001 da Hyerace, il quale segnala la vicinanza di alcune figure del dipinto con quelle dell'*Ascensione* dell'Alberti proveniente dal monastero di San Michele e oggi anch'essa nei depositi del Museo regionale messinese. Lo studioso accenna anche ad un legame, soprattutto per il «panneggiare più controllato» con i modi di Giovan Battista Quagliata tornato da Roma e, soprattutto, con la grande lezione degli affreschi dell'abside del duomo di Messina, andati quasi totalmente distrutti nel terremoto del 1908 ma di cui oggi si conserva una mediocre documentazione fotografica. Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 33. Campagna Cicala, per certi scorci presenti nelle figure degli apostoli in basso del dipinto di Barbalonga, propone una datazione abbastanza tarda, vedendovi alcune affinità con i Santi Cosma e Damiano di Quagliata, recentemente riattribuito al fratello Andrea da Teresa Russo. Cfr. Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti: dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del museo di Messina*, Sicania, Messina 1990, p.120.

nel monastero di San Michele, con cui certo condividono un'impostazione rigida, la resa coloristica e un impianto tradizionale (**TAV. XXV**), nonostante la tela già in San Michele presenti una suddivisione tradizionale dell'evento sacro in due parti, caratteristica non presente invece nel dipinto di Agostino, in cui apostoli e Vergine sono rappresentati quasi tutto sullo stesso piano. E per quanto concerne proprio la figura di Maria, essa mostra non poche affinità con esiti della lezione barbalonghiana e soprattutto domenichiniana, sia per l'accentuato patetismo che ricorda i personaggi rappresentati dal maestro messinese, che per la ripresa di modelli iconografici tipici dello Zampieri: si confronti il volto della Vergine con il disegno proveniente dal British Museum e attribuito a Domenichino (**TAV. XXVI**).[616]

L'impostazione del dipinto rimane comunque fortemente legata alla cultura romana del primo Seicento: prova ne è il modo di collocare i due apostoli a destra con il disegno del Teyler di Harleem attribuito a Giovanni Battista Ruggieri.

Ancora barbalonghiano risulta il panneggiare delle vesti degli apostoli e soprattutto della Vergine, con una rigidità, nonostante la tela abbastanza rovinata,[617] particolarmente visibili nella manica della mano destra.

Ma le teste degli apostoli, soprattutto quella in basso a destra, mostrano una maniera diversa rispetto a quella dell'Alberti, con cui certo Agostino condividerà la propensione alla ritrattistica. Il viso dell'apostolo in questione, infatti, è già intimamente sacchiano, con una luce che scandaglia il profilo e che ravviva buona parte della barba e una pittura a tratti filamentosa che ricorda il *Sant'Andrea* di collezione privata svedese, ricondotto da Tomaso Montanari ad Andrea Sacchi, per evidenti affinità con il *Sant'Antonio Abate e San Francesco* di collezione Barberini.[618] Proprio per il suo carattere arcaico, l'opera di Agostino è da collocarsi entro gli anni Cinquanta, come già ricordato da Luigi Hyerace.[619]

Pare invece non ravvisabile quella monumentalità e spazialità barocca della composizione già evidenziate da Francesca Campagna Cicala, la quale colloca il dipinto nel 1671 circa,[620] anno della *Madonna che appare a San Gaetano*, già però pienamente, seppur con qualche influenza ancora di ispirazione barbalonghiana (seppur di modelli e non di stile), barocca e marattesca e, in definitiva, romana.[621] L'impostazione della

---

616 Cfr. Anthony Blunt, Herewerd Lester Cooke, *The roman drawings of the XVII and XVIII centuries in the collection of Her Majest the Queen at Windsor Castle*, The Phaidon Press Ltd, London 1960, p. 58

617 La tela era già stata segnalata da Salinas come «assai danneggiata». Il dipinto, continua lo studioso, «era stato, non si sa da chi, tolto dalla chiesa, certamente dopo al terremoto, e piegato in quattro, come un foglio di carta: in seguito venne riattaccato al muro, al suo antico posto, senza la cornice, come fu da noi trovato». Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, Stabilimento Tipografico Virzì, Palermo 1915, ristampa a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 8, 1998, p. 43.
Ma La Corte Cailler, nel 1900, ricorda il dipinto dell'*Immacolata Concezione* di Scilla nello stesso edificio ecclesiastico, «gettato in quella chiesa soppressa, guasto e malcurato, di unita ad un'altra bella tela dello Scilla esprimente la *Venuta dello Spirito Santo*». Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, in «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 11, nota 2.

618 Cfr. Tomaso Montanari, *Un nuovo quadro di Andrea Sacchi*, in «Antologia di belle arti», 67/70, 2007, pp. 22-24.

619 Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 33.

620 Cfr. Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti: dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del museo di Messina*, Sicania, Messina 1990, p. 73.

621 Anche Luigi Hyerace, nel 2001, segnalava la poca affinità stilistica tra la tela già in Santa Maria di Basicò e la *Madonna che appare a San Gaetano*, evidenziando come la datazione proposta dalla studiosa sia «un po' troppa avanzata per un'opera di

Pentecoste è invece ancora arcaica, così come arcaici sono il panneggio e alcuni volti, tra cui quello ricordato della Vergine ma anche degli apostoli in secondo piano, oltre la mano dell'apostolo in basso a destra, innaturale nella posizione e forse ridipinta da mano inesperta.[622]

L'*inventio* barbalonghiana è un punto di partenza cruciale anche nella piena maturità di Scilla, come visibile nei putti a sinistra dell'*Immacolata Concezione* già in Santa Chiara a Messina, e oggi al Museo regionale, ripresi dal putto in alto a destra del *Sant'Alberto* di Barbalonga, a cui si rifanno soprattutto per l'idea e l'invenzione, rievocando, solo in parte, la "maniera grata" di Susinno (**TAV. XXVII**).[623]

Quest'ultima si condensa nell'approdo dell'artista ad una nuova pittura, volta ad «un dolce e gratissimo temperamento di colori con soavità e tenerezza […] in modo che si avanza al colorito più lodato»[624].

Il colore barbalonghiano, di reniana memoria,[625] almeno nel momento appena successivo il ritorno dall'Urbe, cede il posto, complice anche e soprattutto il soggiorno a Roma di Agostino, all'armonico

---

impianto tradizionale». Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 33.

622 Il dipinto, nonostante il restauro già segnalato nel 2001 da Hyerace, si trova in precarie condizioni. Effettivamente sconosciamo cosa sia avvenuto del dipinto prima del terremoto del 1908. Esso è ricordato da Cajo Domenico Gallo e da Grano, così come Grosso Cacopardo che la definisce «bella tela». Lo stesso Cacopardo menzionerà la tela nella chiesa nelle due edizioni della sua *Guida*. Cfr. Filippo Hackert, Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 125; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX. Ornate di ritratti* [1821], riedito in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007, p. 174; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina scritta dall'Autore delle Memorie de' Pittori Messinesi*, [1826]; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina scritta dall'Autore delle Memorie de' Pittori Messinesi, seconda edizione corretta ed ampliata* [1841], riedite entrambe in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007, pp. 338-339.
Il monastero annesso alla chiesa era divenuto nel 1887 caserma militare e la chiesa, chiusa al culto, era «tutta deturpata dai sodati che vi s'introducono dal giardino». L'edificio ecclesiastico era stato spogliato dai dipinti: Salinas e Columba recupereranno soltanto il dipinto di Scilla (non pervenuto durante il primo sopralluogo), mentre riportano che i due dipinti di Deodato Guinaccia e Simone Comandè già nel 1902 erano stati trasferiti al museo. Cfr. Gaetano La Corte Cailler, *Il mio diario*, I (1893-1903), a cura di Giovanni Molonia, Edizioni G. B. M., Messina 1998, p. 178; Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, Stabilimento Tipografico Virzì, Palermo 1915, ristampa a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 8, 1998, p. 43.
La *Guida* del 1902 permette di tracciare una breve storia del monumento a partire dal 1866, anno delle celebri leggi eversive, nonostante le quali, per qualche anno, «fu mantenuto il culto nella vasta e ricca chiesa, ch'era tra le più belle della città». Il 1887 il monastero e l'annessa chiesa sono destinati «ad uso di quartiere di soldati» e la stessa chiesa «spogliata dai quadri» e chiusa al culto e ai fedeli. Cfr. *Messina e dintorni: guida*, a cura del Municipio, Stabilimento G. Crupi, Messina 1902, p. 339.
Cfr. anche *Messina e dintorni: guida*, a cura del Municipio, Stabilimento G. Crupi, Messina 1902, p. 339; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2000, p. 33.

623 E all'invenzione barbalonghiana si unirà la luminosa maniera di Pietro Novelli: a tal proposito Francesco Susinno menziona un tal Carlo Scattareggia, «antiquario d'occhio purgato, il quale, «in cerca di quadri antichi», ammirando le tela in Santa Chiara di Agostino, vi abbia visto anche la maniera di Van Dyck (Susinno, errando, parla di Antonio Van Eeik). Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.
Sull'opera di Barbalonga cfr. Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, in «Messenion d'oro», 14, 2007, p. 28 e bibliografia precedente.

624 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 547.
Giuseppe Grosso Cacopardo ricordava il colorito di Scilla come «un misto dolce, e soave di Barbalonga, e di Sacchi, sempre dotto, e sempre vero». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX. Ornate di ritratti* [1821], riedito in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007, p. 174.

625 Lo stesso Susinno precisa, menzionando la distrutta tela di San Gregorio nell'omonima chiesa messinese, che «nell'opera […] di Antonino scorgesi praticata l'esattezza disegnosa del Domenichino» e, al contempo, rapporta la tela del maestro messinese con la *Madonna del Carmine* di Guercino (distrutta dal terremoto del 1908 ma della quale possediamo un'antica foto

colorito sacchiano, memore della tradizione carraccesca ma anche del «nuovo colorito di Lombardia» appreso nel viaggio di Andrea nel Nord Italia.[626] Una tradizione, quella coloristica, presente nella bottega barbalonghiana, nella quale, oltre a «disegnare con franchezza», si apprendeva il buon colorire.[627] Ma è lo stesso Susinno che riporta quello che possiamo definire il leitmotiv del classicismo barbalonghiano, perfettamente in linea o comunque sulla stessa lunghezza d'onda dell'Ideale classico del biografo messinese: «è più che certo che la maniera del colorire ella è una dote che proviene al pittore dalla natura, il disegno però acquistossi coll'esperimento dal vero o diciam dal naturale, a costo di non ordinari stenti».[628]

Non stupisce che, iniziato al classicismo alla bottega del maestro messinese, Agostino giunge a Roma a bottega di Sacchi,[629] il quale insegnava ai propri allievi l'importanza di Raffaello, dell'antico e anche di

---

Brogi), definendola «inesplicabile […] armonia del colore». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 152.

626 Il viaggio in Nord Italia di Andrea, oltre ad essere ricordato da Bellori, viene rammentato anche da Passeri. Esso avvenne nel 1645. Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, pp. 552-553; Giovan Battista Passeri,

627 Susinno riporta il passo nella vita di Domenico Marolì. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 204-205.

628 Il passo, presente anch'esso all'interno della biografia maroliniana, oltre a mostrare la grande considerazione di Susinno per il disegno, rappresenta anche un'affermazione convinta di una precisa poetica, di un particolare modo di intendere l'arte, in cui il disegno diviene «strumento di base della prassi operativa di ogni artista», mostrando un'affinità di pensiero con Bellori, apprendista da giovane (guarda caso) di Domenichino nonché grande amico di Giovanni Angelo Canini, allievo anch'egli dello Zampieri, «artista poco dotato come lui per la pittura, ma grande disegnatore e letterato con ambizioni poetiche». Cfr. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Il disegno per Bellori*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, p. 131.
Ma Susinno, così come Bellori, secondo l'illuminante e sempre valida lezione di Previtali, «ha saputo sempre salvaguardare le ragioni specifiche delle arti figurative»: non solo dottrina del disegno ma caratteristiche proprie dell'arte, della pittura, in cui, sì, il segno grafico inteso come prassi mantiene sempre un posto preferenziale, ma accanto ai caratteri tipici dell'arte di ogni pittore. Così Susinno elogia Barbalonga e Scilla perché seguaci dell'antico e di Raffaello, ma anche Marolì, felicissimo nel colore, Gabrieli e persino l'eccidioso Fulco e Rossi, artisti «virtuosi, ma uomini assai da poco». Susinno, nella sua opera, nonostante le mal celate preferenze di gusto, sembra quasi infervorarsi più per i cattivi ed indecorosi comportamenti dei pittori che per una loro arte poco classica ed incline, invece, ad «un impasto gustoso e carico di gran massa di colori», come affermato nella vita di Nunzio Rossi. Il biografo messinese, mosso da indubbie ragioni campaniliste, propone «una storia che serva loro [ai curiosi ed amatori d'arte] di guida a prender contezza delle opere più grandi e di quelle altresì che non hanno che della mediocrità». Appellandosi a novello Vasari, Susinno si pone anzitutto biografo e narratore di artisti e la sua attività di memorialista precede indubbiamente quella di teorico e di sostenitore dell'Idea. Giovanni Previtali, *Introduzione*, in Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. LX; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 10, 205, 233-234.
Ma, come si vedrà in seguito, l'analisi di Susinno, ciritico-stilistica più di quella belloriana, sicuramente più attenta alla *ekphrasis* iconografica delle opere d'arte, non si condensa in una mera imitazione di quella del biografo romano. Campanilismo e attenzione più alla verità storica che all'analisi stilistica, come già segnalato in passato, ma anche capacità di andare oltre, perseguendo e immettendosi nella tradizione vasariana di vite di artisti che hanno fatto grande l'arte messinese ma anche l'arte italiana *tout court*. Cfr. Olga Moschella, *Il collezionismo a Messina nel XVII secolo*, Edas, Messina 1977, p. 29.

629 Non possediamo alcun documento attestante le celebri borse di studio tramite le quali il Senato messinese inviava i suoi giovani più valenti pittori a studiare a Roma o a Venezia, così come non disponiamo di alcuna informazione in merito da parte di Susinno, abbastanza e attendibilmente informato sui pittori del Seicento. Ancora nel 1929 Filippo Meli ricordava come Agostino avesse ottenuto «una pensione dal Senato per recarsi a Roma, dove fu affidato ad Andrea Sacchi». Filippo Meli, *L'arte in Sicilia*, Remo Sandrori Editore, Palermo 1929, p. 129.
Non sembra però un caso che Agostino, appena trasferitosi a Roma, andrà a bottega da Sacchi. Se Barbalonga, come riportatoci anche dal biografo messinese, arriverà a Roma raccomandato dallo zio Alberti ai padri oratoriani, i quali «l'instradarono […] in casa del Domenichino», Scilla ritrovava nell'Urbe il fratello, con cui abiterà sicuramente nei primissimi anni dell'apprendistato. Non sappiamo se Barbalonga, qualora ancora nel 1647 avesse avuto possibilità di intrattenere rapporti nell'ambiente romano (come quelli, ad esempio, intercorsi durante gli anni romani con i Barberini, e soprattutto con il cardinale

Domenichino, quest'ultimo, secondo il pittore romano, erede del grande Annibale[630] ma anche dello stesso Sanzio.[631]

La formazione romana di Scilla permetterà all'artista di superare certe rigide impostazioni domenichiane, in cui disegno e plasticismo giocano un ruolo chiave, a favore di una pittura volta alla luce e al colore. Un processo lento ma costante che, grazie all'arte di Sacchi, ha permesso al pittore messinese di superare il didascalismo di Barbalonga e approdare ad un'arte personalissima, in cui forma e colore si fondono e si armonizzano;[632] uno stile che affonda le proprie radici nell'arte seicentesca romana, e soprattutto in quei

---

Antonio, committente a sua volta di Sacchi), abbia svolto un ruolo chiave per l'ingresso dell'allievo a bottega di Sacchi, o se quest'ultimo era rimasto l'unico a cui i giovani pittori, cresciuti e formati in una cultura classicistica e carraccesca come il nostro Agostino, si potessero rivolgere. Sul rapporto tra Barbalonga e i Barberini cfr. Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, pp. 32-34.

630 Per Bellori era Domenichino e non Guido Reni il vero erede di Annibale, come si evince dal celebre passo dello storiografo romano in cui lo stesso Annibale è chiamato a giudicare i due affreschi, posti uno di fronte l'altro, nell'Oratorio romano del Celio, decretando «in che cosa consista la perfezzione delle opere di pittura, quanto sopra gli altri Domenico prevalesse nell'azzione e negli affetti che principalmente devono attendersi nell'arte». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 319.

Passeri ricordava come Sacchi si dimostrasse «assai vago dell'opere del Domenichino, e faceva di maestro una stima straordinaria». Non a caso per il pittore romano erano tre i dipinti più importanti da poter ammirare a Roma: « il primo è quello di Raffaello in San Pietro in Montorio, il secondo di Domenichino in san Girolamo della Carità e il terzo del Cigoli in San Pietro in Vaticano». Giovanni Battista Passeri, *Vite de pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Presso Gregorio Settari libraio al Corso all'insegna d'Omero, Roma 1772, p. 325.

Cfr. anche Cfr. Alma Maria Tantillo, *Domenichino*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, p. 321; Richard Spear, *Domenichino*, I, Yale University Press, New Haven and London 1982, pp. 155-157.

«Annibale nella volta della Galleria Farnese aveva impartito la prima lezione di come, utilizzando tutti i motivi del classicismo – romano e rinascimentale – si potesse ridurli a contenuti e niente più, per il nuovo linguaggio sonoro, evidente, teatrale, ricco, di seduzioni cromatiche, di emotività sensuale e di stupore illusionistico». Alessandro Marabottini, *Introduzione*, in *Cortoneschi a Roma*, catalogo della mostra, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale di Arte Antica, a cura di Franco Minissi, De Luca editore, Roma 1956, p. 6.

Cesare Gnudi parlerà, a ragione, di «poesia classicista» carraccesca che da Annibale «avrà un altro grande seguto nel Seicento, dai suoi diretti allievi, soprattutto Domenichino, fino al Poussin». Cesare Gnudi, *Introduzione*, in *I Caracci*, catalogo della mostra, a cura di Gian Carlo Cavalli, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 1 settembre – 31 ottobre1956, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1956, ristampato in Cesare Gnudi, *L'esperienza dei Carracci*, in Cesare Gnudi, *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986, pp. 48-49.

631 Bellori, nella biografia di Andrea, riporta il passo in cui, trovandosi il maestro con l'allievo Maratti di fronte *l'Elemosina di Santa Cecilia* in San Luigi de' Francesi, si rivolgesse allo stesso Carlo chiedendo «che ti pare di questa bella pittura? Se stasse nelle Stanze di Rafaelle non sarebbe egli una bella conversazione? Vi è a chi dispiace il troppo studio, a ma me lo studio sempre sembra più lodevole». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 557.

Interessante come Bellori, nella biografia di Sacchi, riporti l'elogio di Andrea per il collega più anziano, ricordando due dipinti di Domenichino: la *Comunione di San Girolamo* (1614) e, ancor prima, le *Storie della vita di santa Cecilia* in San Luigi dei Francesi. In quest'ultima il classicismo dell'artista bolognese diviene più complesso, «quasi neoprospettico sulle tracce di Raffaello delle stanze», in cui la plasticità delle forme nello spazio si fa preminente, erede di uno studio, per quanto lento e laborioso, sulle statue e monumenti antichi. Cfr.; Gian Carlo Cavalli, *Domenichino*, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Cesare Gnudi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, Edizioni Alfa, Bologna 1962, p. 77.

632 Si tratterebbe di un leitmotiv della pittura seicentesca, sempre più orientata verso «la luce ed il tono» a scapito del *disegno* e del *plasticismo*, da un'arte «più pacata, più letteraria, più ricca di contenuti classicheggianti, e l'altra quella più sfrenata, emotiva, spettacolare. Ed alla prima facevano da modello Annibale, Domenichino, Reni; alla secondo Rubens, Lanfranco, Bernini, Pietro da Cortona». Alessandro Marabottini, *Introduzione*, in *Cortoneschi a Roma*, catalogo della mostra, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale di Arte Antica, a cura di Franco Minissi, De Luca editore, Roma 1956, p. 6.

Da mediatore in questo passaggio dal classicismo didascalico bolognese all'esplosione coloristica tipicamente barocca, potrebbe assurgere Andrea Sacchi, troppo classicistico e attento alle forme e al disegno per essere stucchevolmente barocco e troppo attento al colore a ad una densa e corposa pennellata per essere didascalicamente pedante. E non è un caso che Agostino Scilla, grazie proprio all'arte del maestro romano, abbia potuto superare possibili durezze disegnative ed approdare ad una pittura in cui le figure vivono nella chiarezza della luce e nella potenza del colore.

pittori della generazione degli anni Venti,[633] ma che parrebbe restrittivo ricondurre solo al contesto classicistico dell'Urbe. Infatti il Seicento pittorico messinese, dopo l'esperienza caravaggesca e l'attività dell'artista che sullo Stretto seguì il maestro lombardo con maggiore fedeltà, Alonzo Rodriguez, conoscerà la fase classicista barbalonghiana ma anche suggestioni coloristiche di diversa provenienza: dal cortonismo di Quagliata[634] all'esperienze veneta di Marolì e Gabrieli,[635] senza dimenticare l'arte napoletana seicentesca, accertata già nel 1651 nella pinacoteca Ruffo[636] e con la presenza, nello stessa città peloritana, di artisti come Nunzio Rossi,[637] napoletano atipico, cresciuto all'ombra della pittura bolognese, e del suo grande amico Giovanni Fulco,[638] stanzionesco di formazione, del quale oggi, purtroppo, possediamo scarse notizie e pochissime opere certe.

Alle nuove tendenze coloristiche che a partire dalla fine degli anni Trenta del secolo decimosettimo provenivano dalla Penisola sullo Stretto, non bisogna dimenticare l'elemento tizianesco, presente nella produzione dello stesso Barbalonga,[639] classicista domenichiano che, in quanto tale, può aver avuto la possibilità di meditare indirettamente sul colorismo bolognese, in gran parte di marca veneta, dei Carracci.[640] Al contempo risulta necessario sottolineare la grande importanza dei *Baccanali*, già di proprietà di Alfonso d'Este ma dal 1598 in collezione Aldobrandini, su cui gli artisti, soprattutto la generazione formatasi proprio negli anni Venti, doveva confrontarsi e meditare.[641]

E qualche bagliore neoveneziano appare nel composto Barbalonga, in quella *Conversione di San Paolo,*[642] proveniente dall'omonimo monastero messinese, su cui la critica, nel corso dei decenni, ha sollevato non

---

633 Sulla fortuna della generazione degli Anni Venti cfr. Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, II ed., Sansoni, Firenze 1982, p. 55.

634 Rosanna De Gennaro nota affinità tra la pittura di Giovan Battista con opere di Cortona, Poussin e naturalisti fiamminghi e francesi. Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, in «Prospettiva», 43, 1985, pp. 28-29.

635 Sui soggiorni veneti dei due artisti messinesi cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp204-206, 264.

Sul soggiorno veneziano di Marolì e i contatti con quell'ambiente e il contesto genovese cfr. Elisabetta G. Rizzioli, *Domenico Marolì: Euclide di Megara che si traveste da donna; Arte e scienza in immagine*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», 260, 1, 2010, pp. 225-278.

Più specificatamente su Onofrio Gabrieli e l'attività in Veneto cfr. Ranieri Melardi, *Alcune considerazioni sui due soggiorni padovani di Onofrio Gabrieli*, in «Il Maurolico, Giornale di Storia Scienze Lettere e Arti», VI, 2014, pp. 87-104.

636 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, pp. 21-64.

637 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 233-234.

638 Cfr. *Ivi*, pp. 226-233.

639 Due disegni da Tiziano, rappresentanti un «giuoco di puttini» e un «Baccante», presenti nel testamento di Barbalonga. Cfr. Gaetano La Corte Cailler, *Antonino Barbalonga, pittore messinese del secolo XVII – Documenti inediti*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 23.

640 E Barbalonga, accertato a Roma dagli anni 1627-1629, arriva a bottega dal Domenichino, proprio quando quest'ultimo imprimeva alla sua arte, tramite gli affreschi di Sant'Andrea della Valle, una monumentalità e una grazia coloristica di chiaro richiamo carraccesco. Cfr. Andrea Italiano, *Gli anni di Antonino Barbalonga Alberti a Roma*, in «Commentari d'arte», 14, 39/40, 2008, p. 61.

641 «il tizianismo venne provvidenzialmente ad aggiungersi ai suggerimenti dei bassorilievi romani e a fornire così la materia prima per ritrovare quella tecnica pittorica libera, a macchia, quella immediatezza e freschezza di scrittura verso la quale si indirizzava la nuova espressione». Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, II ed., Sansoni, Firenze 1982, p. 69.

642 Da Hyerace definita «degnosa e inespressiva», nonché copia da quella dello Zampieri per il duomo di Volterra, in cui è possibile notare l'aderenza fedele di Barbalonga ai modi dello stesso Domenichino e Reni, e una certa indifferenze per le

pochi dubbi attributivi o comunque incertezze sulla totale autografia,[643] in cui il cielo si illumina di bagliori gialli che si riflettono sui cavalli e le armature di Saulo e compagni, in una composizione ancora fortemente domenichiniana, compresa la bella figura in basso a sinistra del soldato con corazza, la quale per resa disegnativa e posa è degna di un'opera di Domenichino.

Ulteriore influenza barbalonghiana in Scilla, attribuibile senza alcun dubbio alla prima formazione presso il maestro messinese, è la predilezione per il genere della ritrattistica. «In fare teste di vecchioni Agostino singolarizzossi oltre modo»:[644] se è pur vero, come ricorda Susinno, che Scilla, per i celebri vecchioni, si sia rifatto a Ribera, è innegabile che questa propensione per il ritratto provenga dalla bottega del maestro Barbalonga, «uno dei più accertati ritrattisti in Italia».[645] Non a caso, ancora il biografo messinese ricorda un altro allievo di Barbalonga, Bartomeo Tricomi, «nel cui mestiere ebbe la sorte di riuscire buon pittore di ritratti»;[646] nessuna attività di ritrattista invece per gli altri due grandi artisti provenienti dalla bottega del maestro messinese, Onofrio Gabrieli[647] e Domenico Marolì.[648]

I ritratti di vecchioni e filosofi di Scilla, recentemente a lui attribuiti, non conservano però nessun elemento stilistico che faccia pensare ad una relazione diretta con il maestro Barbalonga: è pur vero che dei ritratti del maestro messinese oggi conosciamo quello dello zio Alberti del 1634, già in San Filippo

---

novità lanfranchiane. Cfr. Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, in «Messenion d'oro», 14, 2007, p. 32.

Nonostante la non eccelsa qualità dell'opera e il tentativo, vano, di emulare la pala domenichiana di Volterra, pare qui rivelarsi una luce nuova e un nuovo colorismo sia rispetto a quello chiaro e intenso di alcune opere barbalonghiane, come la *Pietà* già per i Gesuiti di Messina e oggi al Museo regionale ma anche per le opere più stilisticamente vicine a Reni, come quelle di Taormina.

643 Per Roma Currò attribuibile al maestro e bottega. Cfr. Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 60.

Indubbia l'autografia del dipinto a Barbalonga per Susinno, il quale, nel 1724, ricordava che per le monache di San Paolo Antonino dipinse «la caduta di Saulo da cavallo […] opera così erudita che in quel ameno luogo ne riporta sensa contrasti la palma». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 152.

644 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.

Gaetano Grano, seguito da Giuseppe Grosso Cacopardo, reputavano il pittore «eccellente non solo nelle figure, specialmente teste di Vecchioni, ritratti e composizioni grandi». Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 124; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], riedito in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007, p. 177.

645 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 148.

646 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 159.

647 Nonostante il silenzio di Susinno su una produzione ritrattistica di Onofrio, Gioacchino Barbera segnalava la grande capacità nel far ritratti visibile in alcune opere del pittore messinese, soprattutto in quella per la chiesa madre di Gesso, raffigurante *Gesù Cristo, la Madonna e le Anime Purganti*, di incerta datazione. Cfr. Gioacchino Barbera, *Onofrio Gabrieli "pittore di fantasia e di maniera"*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Messina 1983, pp. 73-84.

648 In realtà anche la produzione pittorica di Marolì non è esente da 'ritratti'. Come ricordato da Susinno, Domenico dipinse «il ritratto in piedi» del principe d'Aragona e di Filippo Giannetti, e, ancor prima, durante il soggiorno veneziano, il ritratto della moglie. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 206-207.

Hyerace conclude che «non si può precisare se si sia formata già all'ombra dello stesso Barbalonga la disposizione ai ritratti, dei quali nulla sappiamo». Luigi Hyerace, *Precisazioni su Domenico Marolì e due inediti*, in «Prospettiva», 38, 1984, p. 63 con bibliografia precedente.

Neri e oggi al museo regionale di Messina,[649] e i due individuati da Alba Costamagna, e pubblicati da Anna Coliva nel 1993, in Santa Maria della Concezione a Roma.[650] Le mezze figure di Scilla, però, tradiscono un vivo naturalismo riberesco, in cui, più che l'elemento classicistico domenichiano-reniano, tipico della ritrattistica di Barbalonga, in cui la luce svolge un ruolo chiarificatore, con quegli «accostamenti di bianchi e neri»,[651] svolge un ruolo preponderante il colore, reso tramite una pittura pastosa e una pennellata densa[652] che indugia su particolari del volto e sugli indumenti (dal copricapo alla fascia per i capelli) ma anche sugli oggetti che accompagnano il ritratto (da vasi rappresentanti scene tratte dalla mitologia antica ai libri e mappamondi).

Nonostante i ritratti pervenutoci di Scilla siano sicuramente posteriori all'apprendistato presso Barbalonga, per il loro forte riberismo ed evidenti richiami ad alcune tendenze dell'arte romana di secondo Seicento, e un silenzio di Susinno, il quale si limita ad un riferimento, pregno come sempre di valore e significato, al pittore spagnolo per delle generiche «teste di vecchioni», appare possibile l'ipotesi di una predilezione per le mezze figure acquisita a bottega dal maestro messinese. Non a caso la critica ha attribuito, senza troppa convinzione, una mezza figura di *San Bartolomeo*, oggi nella collezione della Cassa Depositi e Prestiti di Roma, allo stesso Barbalonga o al suo allievo Scilla, evidenziando «modi di uno schietto naturalismo di impronta meridionale», con tangenze domenichiane e lanfranchiane (**TAV. XXVIII**).[653]

---

649 La critica negli ultimi decenni ha attribuito al maestro messinese anche il *Ritratto di Paolo Spada*, dell'omonima galleria romana, in cui si fondono elementi reniani e domenichiani, che già Roma Currò e Federico Zeri avevano attribuito a Barbalonga, riconoscendo nel personaggio Orazio Spada, e che Richard Spear ha ricondotto a Domenichino «individuandolo come Paolo Spada». Sul dipinto ritorna Andrea Italiano, rivendicandone la paternità al pittore messinese. Ferdinando Bologna ha inoltre attribuito a Barbalonga il *Ritratto di Tommaso Campanella*, precedentemente attribuito da Arnauld Brejon de Laverghée e Nathalie Volle, allo stesso artista per analogie stilistiche con il ritratto della Galleria Spada e quello del Museo regionale di Messina. Cfr. Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 34; Federico Zeri, *La Galleria Spada*, La Libreria dello Stato, Roma 1970, p. 29; Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 34; Richard Spear, *Domenichino*, I, Yale University Press, New Haven and London 1982, pp. 187-188; Arnauld Brejon de Laverghée, Nathalie Voll, *Repertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, Editions de la Réunion des musées nationau, Paris 1988, p. 49; Ferdinando Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, p. 422; Andrea Italiano, *Gli anni di Antonino Barbalonga Alberti a Roma*, in «Commentari d'arte», 14, 39/40, 2008, pp. 65-66.

650 Cfr. Sergio Guarino, *Scheda n. 32, Antonino Barbalonga Alberti, Ritratto del cardinale Antonio Barberini*, in *Classicismo e natura: la lezione del Domenichino*, a cura di Sergio Guarino, Patrizia Masini, Mondadori, Milano 1996, p. 163.
Altra attribuzione al pittore messinese è stata avanzata, nel 1989, da Federico Zeri, oggi ben visibile nel retro della foto della Fondazione Zeri a Bologna, per un *Ritratto di Matteo Neroni*.

651 Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, pp. 35-36.

652 «è tutto pennelleggiato di tratti sul modo di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto, di cui egli era spezial simpatico e faceva la scimia in studiandolo». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.

653 Cfr. Italo Faldi, *La quadreria della Cassa Depositi e Prestiti*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1956, pp. 18-19; Guarino, conclude che «un confronto con le opere note di Scilla […] sembra adesso far escludere questa possibilità». Lo stesso studioso segnala i due saggi a cui si rifà, ossia il saggio di Elvira Natoli e quello di Rosenberg, nei quali, la maggior parte delle tele presentate sono tutte ascrivibili alla maturità del pittore, appena prima o successivamente il definitivo soggiorno romano. Cfr. Sergio Guarino, *Scheda 33*, Antonio Barbalonga Alberti (?), in *Classicismo e natura: la lezione del Domenichino*, a cura di Sergio Guarino, Patrizia Masini, Mondadori, Milano 1996, p. 165. Cfr. anche Elvira Natoli, *Per Agostino Scilla*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 3, 1979, pp. 17-22; Pierre Rosenberg, *Un tableau d'Agostino Scilla en France*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 9/10, 1985/86, pp. 63-65.

Susinno però accenna, nella biografia di Agostino, un episodio particolarmente indicativo: Carlo degli Occhiali, antiquario e conoscitore «delle maniere de' pittori passati», comprò un ritratto come autografo di Andrea Sacchi ma, quando Scilla andò a trovarlo «come suo confidente», riconobbe il ritratto e «rallegrossi perciò col mentovato mercatante d'aver avuta ancor esso la sorte che qualche sua operuccia fosse accolta nella sua casa in mezo a' pittori d'altro caratto».[654]

Il passo, oltre ad evidenziare quanto il pittore messinese fosse perfettamente integrato in quel circolo di antiquari e antichi conoscitori romani del tempo, permette di fare luce sul giudizio critico e stilistico che Susinno offre sui celebri ritratti di Scilla, «mezze figure» che lo resero tanto celebre. Per il biografo i ritratti di Agostino sono caratterizzati «d'una tinta amorosa» e da «grazia»:[655] al colorismo di Sacchi, tanto elogiato dalla storiografia e dalla critica, si unisce anche il concetto di «grazia», in cui al disegno e all'«impasto» si aggiunge il «talento […] nelle fisionomie e nelle mosse delle figure».[656]

Il rapporto tra l'artista messinese e Andrea Sacchi sarà sviluppato e approfondito in seguito.[657] Per quanto riguarda, invece, le affinità con Barbalonga, e consapevoli dell'appartenenza di quest'ultimo a quel microcosmo di pittori appartenenti ad una generazione precedente, è ancora Susinno che, ricordando opere della piena maturità di Scilla, e precisamente quelle incompiute per Randazzo e oggi distrutte,[658] viene in aiuto, ricordando che se tali opere «l'avesse l'artiero compiute, avrebbesi acquistato molt'onore, e per le *belle idee* e la *maniera ingrandita sul fare di Barbalonga*, suo primiero maestro».[659] Significativi i termini

---

654 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 242.

655 «Portossi assai bene in fare ritratti d'una tinta amorosa, che volerli riferire tutti renderebbe tediose le narrative. In farli però ebbe una grazia d'avvicinarsi ad Andrea Sacchi suo maestro». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 242.

656 Padre Fedele di San Biagio, *Dialoghi familiari sopra la pittura*, a cura di Diana Malignaggi, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, Dipartimento dei beni culturali ed ambientali ed educazione permanente, Palermo 2002, p. 13.

Il riferimento a Padre Fedele da San Biagio appare, in questa sede, abbastanza valido e pregnante, non solo in quanto il monaco del convento nisseno visse nel Settecento, proprio come il biografo Susinno, ma proprio come quest'ultimo è figlio del suo tempo, di quel classicismo sorto in parte sotto l'egida dell'*Idea* belloriana, con gli elogi a Maratta ma anche a Novelli, Raffaello del suo tempo: entrambi partecipano a quel clima di temperie classicistica che caratterizzerà gran parte del XVIII secolo siciliano (e non solo).

657 Si ricordi però come Sacchi, bolognese di formazione, grazie al suo viaggio volto a conoscere il colorito di Lombardia, avvenuto tra il 1635 e il 1636 e ampiamente ricordato dalla storiografia, prima, e dalla critica, poi, rappresenti un crocevia fondamentale nella ritrattistica del Seicento, come già segnalato nella mostra fiorentina del 1911, in cui si evidenziava quanto «fu grande la scuola di ritrattisti […] dei Lombardi e dei Bolognesi del Seicento, un po' artificiosi i secondi nel colorire a violenti contrasti di chiari e di scuri» e in cui Sacchi veniva paragonato al «maestro assoluto» Velasquez, un *input* che decenni dopo Roberto Longhi fece suo. Cfr. Ugo Ojetti, a cura di, *Mostra del ritratto italiana dalla fine del XVI secolo al 1861*, Comune di Firenze, Firenze 1911, p. 26; cfr. anche Giulio Caprini, *Il ritratto italiano alla mostra del ritratto a Firenze*, in «Emporium», XXIV, 202, 1911, pp. 249-250.

Per il fondamentale contributo longhiano cfr. Roberto Longhi, *Un San Tommaso del Velasquez e le congiunture italo-spagnole tra il Cinque e il Seicento*, in «Vita artistica», 1, 1927, pp. 4-12, ristampato in Roberto Longhi, *Opere complete*,

658 Opere ascrivibili intorno agli anni Settanta. Susinno ricorda la tela di *Alfeo e Aretusa*, oggi dispersa e dipinta per il «Protonotaro del regno» (Ugo Papé, duca di Gampilieri), che permise al pittore di ricevere la commissione per «due grandiose tele di altari per la città di Randazzo». I documenti, già segnalati da Salvatore Calogero Virzì e ritrovati nell'archivio della chiesa di Santa Maria di Randazzo, segnalano la presenza di Scilla nella città per la costruzione della sagrestia della stessa chiesa. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.

659 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239. Il corsivo è di chi scrive.

utilizzati dal biografo messinese e che, in buona parte, sintetizzano l'eredità trasmessa dall'Alberti all'allievo Scilla.

Il concetto di «belle idee» appare del tutto staccato da quello di bello ideale o di Idea del bello, tradizionalmente romano (e bolognese) a partire da Agucchi, rivendicando, invece, quello di invenzione e creazione, in cui *bella* è anzitutto la tradizione artistica in cui l'idea (o le idee) affonda le proprie radici: Raffaello *in primis* e tutta la tradizione che al Sanzio si rifà, proprio a partire da Carracci e che comprende Domenichino, maestro di Barbalonga, e lo stesso Sacchi.[660]

Scilla è un classicista, come già affermato, e non a torto, dalla critica precedente, ma non solo. Tralasciando il problema, abbastanza vasto e complesso e a cui si dedicherà un opportuno capitolo, del naturalismo dell'artista, riberesco ma incline, nel corso della sua carriera, alle aperture luminose di Novelli, naturalista corretto dalla fiamminga maniera di Van Dyck (e, quindi, Rubens), Agostino è figlio della generazione degli anni Venti, quella di pittori, secondo Giuliano Briganti, la cui insita curiosità ha condotto, seppur con orientamenti ed esiti diversi, alla ricerca di un'arte più attenta al contenuto che a quella di un astratto canone: «un'embrionale archeologia».[661]

Che Barbalonga, Sacchi e tutta la tradizione romana "archeologica" da Cassiano dal Pozzo, a Poussin, ai francesi,[662] abbiano avuto un peso notevole per Scilla (i primi due in quanto figli del proprio tempo, nati o comunque cresciuti a ricopiar l'antico e Raffaello) antiquario appare indubbio. Certo, ipotizzare dove avrebbe condotto la tradizione antiquariale seicentesca romana in Scilla, senza quel fondamentale sostrato galileiano e neoterico tutto messinese (di contaminazione pisana) non è dato sapere. Ma come per la formazione pittorica di Agostino, in cui la scuola messinese di Barbalonga ha lasciato evidenti strascichi anche nell'attività dell'artista più maturo, come ricordato da Susinno, fedele biografo di quel «pittore, filosofo», la formazione classicista dell'artista, se non è stata causa scatenante del suo amore per l'antiquaria,[663] ha sicuramente costituito una tappa importantissima e iniziale del suo processo di crescita.[664]

---

660 Lo stesso Susinno ricorda, sul viaggio di formazione romano di Scilla, il suo studio sull'antico e Raffaello. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.
Si tratta di piccole sfumature del linguaggio del biografo Susinno in cui è possibile comprendere la malcelata inclinazione (seppur con qualche riserva) al classicismo belloriano.
Giuseppe La Farina ha parlato, per Agostino, di «ragionevolezza d'invenzione», un concetto molto vicino a quello di bella maniera e che affonderebbe le proprie radici in quella formazione classicistica impartitagli dal maestro Barbalonga, ricordata dallo stesso storiografo nel 1840. Giuseppe La Farina, *Messina e i suoi monumenti*, Stamperia di G. Fiumara, Messina 1840, p. 106.

661 Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, II ed., Sansoni, Firenze 1982, p. 55.

662 La pittura di Scilla, a detta dello stesso Susinno, per quel modo che «riesce opportuno per gl'intagliatori […] ha molto del gusto de' pittori francesi». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.

663 Susinno lo ricorda anche come «uomo dotto» e «di genio attrattivo, dolce e affabile, incantava co' suoi ragionamenti di spiriti vivaci, d'ingegno sublime». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 236, 241.

664 Ancora Susinno ricorda «il genio che grande avea alla sapienza, fello qual nuovo Ulisse sordo a qualunque vizio». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 241.

Ritornando alla «maniera ingrandita sul fare di Barbalonga» è necessario fare una precisazione: la maniera ingrandita, o maniera grande, non significa per il biografo Susinno solo e soltanto monumentalità ma è, ancora una volta, un riferimento a Bellori (e forse anche ad Agucchi), e precisamente alla *Vita di Domenichino* del teorico romano,[665] pur senza dimenticare il riferimento alla maniera ingrandita di Raffaello, con tanto ancora di riferimento belloriano incluso, riportato dalla critica settecentesca.[666]

Maniera ingrandita, quindi, come capacità di «far nudi di gran maniera, cioè di contorni, caricati e ingranditi», sulla scorta dell'antico, ma anche di «Carracci, e simili», assimilabili non solo grazie all'esercizio pratico ma che «convien impararle o dalla viva voce del Maestro, o da' libri, che ne trattano».[667] Sembra di risentire Lione Pascoli, il quale, nella biografia dedicata a Barbalonga, ricorda Domenichino mandare l'allievo «a disegnare le statue del Belvedere, e le figure della galleria del Palazzo Farnese».[668]

Ancora, dunque, la lezione dominante del classicismo di marca carraccesca, ereditato da Barbalonga e da quest'ultimo trasmesso all'allievo Scilla: ancora solennità e monumentalità, con i personaggi, nelle loro pose e gesti, che ricordano modelli antichi e raffaelleschi (**TAV. XXIX**). La più grande lezione barbalonghiana per Scilla è tutta qui: nelle figure che dominano lo spazio, con la loro gestualità ma anche, più semplicemente, con la loro sola presenza, nei corpi così classicamente disegnati, erede di tanta tradizione e studio sull'antico, a volte immerso in un paesaggio che, così degnamente vicino a quelli dello Zampieri, assume non poca importanza nella composizione. È il caso del *Norandino, Lucina e l'Orco* della Galleria Corsini (**TAV. XXX**), attribuito a Barbalonga, in cui i colori autunnali degli alberi e la chiarezza del cielo e dell'acqua fanno da contraltare a quel candore, quasi eburneo, delle figure, solide, le quali rivendicano il proprio ruolo all'interno del dipinto; ma nella parte destra le figure si rimpiccioliscono e lo spazio è dominato dalla natura, in cui domina la quiete che sembra quasi partecipare al clima classicistico della composizione.

La tela della Corsini attribuita al pittore messinese è una replica da quella di Lanfranco, dello stesso soggetto, in Galleria Borghese. I due dipinti presentano evidenti affinità ma anche non poche differenze: anzitutto una scarsa importanza attribuita al paesaggio nella tela Borghese del maestro parmense, a cui si associa una diversa ricerca luministica, caratterizzata da netti stacchi tra luce e ombra, leitmotiv dello stesso Lanfranco. E se la ripresa diretta da elementi carracceschi, da Annibale in particolar modo, è evidente in entrambe le tele, compreso il personaggio dell'Orco, quasi palpabile nella muscolatura, erede

---

665 Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, pp. 305-373; Agucchi; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239;
Luigi Grassi, Mario Pepe, a cura di, *Dizionario della critica d'arte*, II, Utet, Torino 1978, p. 298.

666 Cfr. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII secolo*, II, Appresso Nicolò, e Marco Pagliarini, Roma 1757, p. 339.

667 «Impercettibile a chi non le conosce per scienza». Antonio Franchi, *La teoria della pittura ovvero Trattato delle materie più necessarie, per apprendere con fondamento quest'arte, composta da Antonio Franchi Lucchese, dedicata al merito dell'Illustrissimo Signor Cavaliere Francesco M.ª Niccolò Gabburri*, Per Salvatore e Giandomenico Marescandoli, Lucca 1739, pp. 132, 134.

668 Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* [1730-1736], I, Stabilimento Arti Grafiche E. Calzone, Roma 1933, p. 47; Cfr. anche Richard Spear, *Domenichino*, I, Yale University Press, New Haven and London 1982, p. 102.

dell'Eracle di Capodimonte di Annibale,[669] che a sua volta tradisce il suo definitivo soggiorno nell'Urbe a studiare l'antico e Raffaello, il panneggio dell'Orco nella tela di Barbalonga è tipico del maestro messinese, nella solita pesantezza della resa della stoffa, mentre nella tela di Lanfranco vige un maggiore equilibrio tra scena e figure, in cui queste ultime sembrano meglio dominare lo spazio che li circonda, forse anche a causa di un maggiore effetto *sotto in su* che con il maestro parmense avrà non poca diffusione.

La premessa ad una possibile fase lanfranchiana in Barbalonga, o comunque un riferimento al pittore parmense, allievo di Agostino, prima, e Annibale a Roma, poi, è stata necessaria in quanto, fino ad oggi, poco indagata. In attesa di una monografia sul pittore messinese che permetta un'approfondita analisi e maggiore conoscenza anche della fase d'apprendistato romana presso Domenichino e delle prime commissioni nella città dei papi dopo il 1630, anno del trasferimento dello Zampieri a Napoli, la critica ha cercato di scandagliare il rapporto tra Barbalonga, lo stesso Zampieri e Reni,[670] notando, a ragione, non poche affinità con il classicismo didascalico di Domenichino e con quell'aurea bellezza della pittura reniana. Poca attenzione è stata posta invece sul rapporto tra Lanfranco e l'artista messinese: non solo per la ripresa, seppur con qualche variante iconografica e di stile, dal dipinto di Lanfranco ma per un modello, quelli del *sotto in su* e dello *scorcio*, che ha goduto non poca fortuna nell'arte dello Stretto, compreso il nostro Agostino, il quale negli affreschi siracusani del duomo mostra tutto ciò che la cultura lanfranchiana sullo Stretto potesse offrire.

Già Teresa Pugliatti ha accennato, seppur molto genericamente, ad un possibile contatto tra il maestro messinese e Lanfranco a Roma, in Sant'Andrea della Valle, in cui Barbalonga, riportando la notizia di Susinno di una *Assunzione di Maria Vergine* per un oratorio della chiesa romana, oggi dispersa, avesse avuto modo di confrontarsi con la celebre cupola che il pittore parmense aveva ultimato.[671] La studiosa però, oltre a non evidenziare la presenza di elementi e stilemi lanfranchiani nella pittura del maestro messinese, afferma che l'artista rimane comunque fedele alla lezione domenichiniana.[672]

A tal proposito, come già ricordato, Sergio Guarino ha segnalato all'interno della Quadreria della Cassa Depositi e Prestiti di Roma un *San Bartolomeo*, mezza figura che ha attribuito a Barbalonga, riservandosi però un'ipotesi attributiva a Scilla (**TAV. XXVIII**).[673]

---

669 Destinato originariamente per il soffitto di Palazzo Farnese

670 In tal senso confronta cfr. Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 34 e bibliografia precedente.

671 Per la pala barbalonghiana dispersa cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 148; Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* [1730-1736], I, Stabilimento Arti Grafiche E. Calzone, Roma 1933, p. 48.

672 «Avanzossi altresì nel dipignere, non scostandosi dalle dee deificate del maestro». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 147.

673 Lo studioso scrive nel 1996 in cui, gli studi sul pittore messinese, erano ancora abbastanza rari. Non a caso Guarino ricorda lo studio di Elvira Natoli del 1979 in cui, oltre alla *Rebecca* e all'*Ester e Assuero* del Museo regionale di Messina (già Civico), tele comunque problematiche per stile e, conseguentemente, cronologia, sono ricordati dalla studiosa dipinti della piena maturità di Agostino, come la *Talia* di palazzo Abatellis e tele e disegni-incisioni dell'ultimo periodo romano. Guarino notaSergio Guarino, *Scheda 33*, Antonio Barbalonga Alberti (?), in *Classicismo e natura: la lezione del Domenichino*, a cura di Sergio Guarino, Patrizia Masini, Mondadori, Milano 1996, p. 165.

Tra il XVIII e il XX secolo, a causa di catastrofi naturali, terremoti anzitutto ma anche epidemie, carestie, a cui si sono aggiunti bombardamenti e distruzioni, con annesse e conseguenti spoliazioni,[674] Messina e i messinesi hanno perso la cognizione del proprio patrimonio. Ciò ha portato ad una confusione nell'attribuzione di un'opera ad uno o un altro artista: non bisogna stupirsi che un colto Gaetano La Corte Cailler il 9 settembre 1895 ricordava un dipinto, raffigurante *San Francesco di Paola*, regalatogli da suo nonno e proveniente dalla Galleria del padre di quest'ultimo (siamo in pieno Settecento, ancora una prova, qualora ve ne fosse stato bisogno, dell'esistenza di Gallerie private sullo Stretto in questo secolo), «creduto dello Scilla o di Barbalonga, il che è meno probabile, ma è una bella testa».[675]

---

[674] «Rimasta Messina dopo la peste del 1743 desolatissima, e scarsa di abitanti v'accorse una truppa d'avidi incettatori, i quali unendovi con diversi traficanti del Paese, spogliarono delle migliori Pitture le case o abbandonate, o cadute in potere di padroni ignoranti, comprandole a vilissimo prezzo, e ne caricarono delle intiere navi […]. Gli Inglesi ed i Genovesi più di ogni altro si distinsero in questo trafico, gli uni per amore delle belle arti, e gli altri per quello del guadagno». Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, Napoli, 1792, edizione a cura di G. Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 36.

Ma, ancora prima del 1743, rimane celebre la spoliazione dell'archivio e di alcuni dipinti di scuola messinese (come quelli di Barbalonga e Scilla) operata da Francesco Benavides, conte di Santo Stefano, viceré di Sicilia, il quale si scagliò contro la ribelle Messina (il fallimento della rivolta antispagnola si era già consumato i primi mesi del 1678, quando il 15 marzo salparono dal porto dello Stretto le galere francesi con gli esuli messinesi, tra cui lo stesso Scilla), punendola di essersi rivoltata contro la corona spagnola. Cfr. Giuseppe Cuneo, *Avvenimenti della nobile città di Messina*, I, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ambientali e della pubblica istruzione, Palermo 2001, pp. 171-172; sull'archivio oggi a Siviglia cfr. Aldo Sparti, *Il fondo Messina nell'Archivio della Casa Ducale Medinaceli di Siviglia*, in *Messina, il ritorno della memoria*, catalogo della mostra, Messina, Palazzo Zanca, 1 marzo – 28 aprile 1994, Novecento, Palermo 1994, pp. 191-199; Antonio Sànchez Gonzàlez, *De Messina a Sevilla. El largo peregrinar de un archivo siciliano por tierras español*, in *Messina, il ritorno della memoria*, catalogo della mostra, Messina, Palazzo Zanca, 1 marzo – 28 aprile 1994, Novecento, Palermo 1994, pp. 201-214.

Sui dipinti di Barbalonga trasferiti in Spagna cfr. Olga Moschella, *Il collezionismo a Messina nel secolo XVII*, Edas, Messina 1977, p. 19.

Susinno, ricordando i numerosi quadri che Benavides trasferì in Spagna, menziona un *Visitazione* di Agostino per la chiesa di Santa Maria dell'Alto, opera di cui oggi non abbiamo alcuna notizia, così come nessuna altra informazione viene offerta dagli storiografi successivi, Grano e Cacopardo, che non ricordano alcuna opera rappresentante l'incontro tra la Vergine ed Elisabetta di Scilla. Curioso che l'unica *Visitazione* della stessa chiesa è opera di Stefano Cardillo, come ricordata da Salinas e Columba nel 1915, in seguito ai recuperi successivi al terremoto del 1908. Il biografo messinese, inoltre, rammenta di un vivo mercato di quadri a Messina anche dopo il fallimento della rivolta messinese: nella biografia di Barbalonga menziona un pittore marattesco, Paolo Albertoni che «andava [„„] in cerca di comprar quadri antichi».

Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 157, 235; Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, Stabilimento Tipografico Virzì, Palermo 1915, ristampa a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina», 8, 1998, p. 42.

Sulle opere di Barbalonga trasferite da Benavides in Spagna cfr. Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, in «Messenion d'oro», 14, 2007, p. 27.

Sull'importanza di Messina come crocevia economico e culturale cfr. Olga Moschella, *Il collezionismo a Messina nel secolo XVII*, Edas, Messina 1977, p. 5.

Sulle spoliazioni si è parlato, a ragione, di «una continua emorragia di opere d'arte». Alessandro Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1969, p. 283; cfr. anche Olga Moschella, *Il collezionismo a Messina nel secolo XVII*, Edas, Messina 1977, p. 18.

Ancora Marabottini ricorda l'inizio delle spoliazioni proprio a partire dal 1674, durante l'occupazione francese. Cfr. Alessandro Marabottini, *Arte, architettura e urbanistica a Messina prima e dopo la rivolta antispagnola*, in *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, atti del convegno storico internazionale, a cura di Saverio Di Bella, Pellegrini Editore, Cosenza 1979, p. 568

Ancora Susinno insiste che, a causa della rivolta antispagnola, la città peloritana «si è spogliata del più bello e del più nobile della pittura in ordine alla quale poteva gloriarsi al pari delle più ricche città d'Italia». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 68; Olga Moschella, *Il collezionismo a Messina nel secolo XVII*, Edas, Messina 1977, pp. 18-19.

[675] Il dipinto, non pervenuto, forse completamente distrutto dal terremoto del 1908, «era un quadro grande, figura intera, ma essendo assai guasto, lo si fece ritagliare e ne restò il busto solamente». Gaetano La Corte Cailler, *Il mio diario*, I (1893-1903), a cura di Giovanni Molonia, Edizioni G. B. M., Messina 1998, p. 60.

La notizia fornita dall'erudito messinese permette, ancora una volta, di comprendere un'affinità di fondo tra il maestro e l'allievo messinese, riguardante in particolar modo i ritratti o, comunque, le mezze figure. La ritrattistica di Barbalonga tradisce un classicismo prepotentemente romano, tra Reni, Domenichino e Lanfranco, con figure stagliate contro un fondale nero o un interno, nelle quali appare evidente la ricerca psicologica dei personaggi: proprio per questo l'artista indugia su alcune fisionomie del viso e il restante spazio assume quasi il compito di mero fondale, accessorio nell'intento introspettivo barbalonghiano. Si vedano il ritratto dello zio Alberti del Museo di Messina o quello di Antonio Barberini per la chiesa romana di Santa Maria della Concezione: nel primo l'attenzione, già evidenziata, per la psicologia del personaggio; nel secondo, con la predilezione compositiva in diagonale, un indugiare su alcuni aspetti accessori e la splendida apertura verso l'esterno, con le nuvole costruite in poche pennellate e le minuziose figure, quasi come in un quadro fiammingo, che animano la quotidianità romana. Senza perdere, però, l'attenzione per il personaggio il quale, sebbene più anonimo rispetto allo zio Alberti mantiene la sua preponderanza all'interno del dipinto (**TAV.XXXI**).

Nonostante le scarse notizie sulla fase romana di Barbalonga, in cui pare che il pittore, oltre a copiare da cartoni del maestro Zampieri, si sia quasi esclusivamente dedicato alla ritrattistica, è dal suo ritorno sullo Stretto nel 1634, che è possibile seguire e tracciare una storia della ritrattistica nell'attività del maestro messinese e del suo influsso nell'arte Agostino.

La definizione di Francesco Susinno per le «due grandiose tele di altare per la città di Randazzo», commissionate a Scilla dal Protonotaro del Regno, collocabili, come meglio si vedrà in seguito, intorno ai primi degli anni Settanta del secolo XVII, di «belle idee» e «maniera ingrandita sul fare di Barbalonga» tradiscono, in un periodo apparentemente insospettabile per la carriera di Agostino, una ripresa di canoni classicistici, ripresi dal maestro messinese.

La felice intuizione di Erich Schleier di una seconda maniera di Agostino, «più dolce e aggraziata, con una tonalità più bionda e luminosa», che lo studioso rintraccia nella tarda fase romana del pittore, pur appurando una concreta anticipazione nella *Madonna che appare a San Gaetano* già ai Teatini del 1671 e nella tela siracusana dell'*Immacolata Concezione*, spostata cronologicamente di almeno tredici anni, «se non di più», rispetto alla datazione, intorno al 1658, proposta da Luigi Hyerace, può costituire un ottimo punto di partenza.[676]

Per rintracciare i prodromi di una «bionda e luminosa» maniera in Agostino bisognerebbe volgere lo sguardo alla sua formazione, non solo sacchiana, quanto barbalonghiana. Partendo dalle tele a cui Barbalonga lavorò successivamente al soggiorno romano e, quindi, dal 1634, sino al 1649, anno della sua morte, è possibile seguire una traccia che renderebbe quanto meno più immediato cosa abbia significato per Scilla la maniera del maestro messinese e quanto quest'ultimo abbia svolto un ruolo non indifferente

[676] Cfr. Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, p. 151 e bibliografia precedente.

nella nuova maniera di Agostino. Tralasciando opere di chiara ascendenza domenichiniana, in cui la maniera dell'artista bolognese è seguita quasi pedissequamente, si pensi alla *Pietà*, già ai Gesuiti e Oratoriani, per Grosso Cacopardo datata 1634, in cui l'esperienza romana appare «vivissima»[677] o la *Conversione di Saulo*, già presso la chiesa delle monache dedicata al santo, che riprende, come già appurato, quella dello Zampieri a Volterra[678] nonostante la bellissima figura del soldato con corazza e l'incandescente cielo che sovrasta la scena sacra mostrano più di quanto certa critica sino ad oggi ha ribadito sull'autonomia di Barbalonga dal maestro bolognese, è sulle tele in cui la presenza di Guido Reni è particolarmente evidente, nel colore e nell'impostazione anzitutto, che bisognerebbe concentrare i propri sforzi alla ricerca di una maniera «grata» in quanto «dolce» e luminosa e, proprio per questo, seguita dagli scolari del maestro messinese, soprattutto Agostino Scilla, e dalla scuola sullo Stretto nel secolo XVII.

Partendo dalla tela, attribuita da Francesca Campagna Cicala a Barbalonga, della *Madonna con bambino e Santo Carmelitano* del Museo di Messina, per Hyerace ascrivibile ai primissimi anni del ritorno da Roma del pittore «per i chiari ricordi romani e per la notevole qualità pittorica»,[679] e per i riferimenti a Guido Reni per luce e colore, è possibile intravedere uno schiarirsi della pittura del maestro messinese, con atmosfere chiare e delicate d'ispirazione reniana, in cui i riferimenti a Domenichino si limitano a tipologie di personaggi, vicini alle opere dell'Urbe.

Non poche le opere in cui è possibile riscontrare un chiaro influsso della pittura di Guido: dalla già citata tela di Messina a quelle di Taormina, comprendendo la *Vergine, Cristo e un santo che presente San Francesco Saverio* di Caltagirone, sopra un altare della famiglia Modica, il quale presenta, nei due pilastri, due iscrizioni riguardanti i nomi delle committenti e la data: 1638.[680] In quest'ultima è riscontrabile una maggiore accentuazione chiaroscurale dei volti, con le ombre tipicamente domenichiniane che avvolgono alcuni visi dei personaggi.

Secondo la critica il momento reniano di Barbalonga è collocabile negli anni appena successivi il suo ritorno sullo Stretto. Purtroppo non possediamo date certe per la maggior parte dei dipinti del pittore messinese: interessante, in questo caso, può apparire l'*Ascensione*, già per la chiesa di San Michele e oggi al Museo di Messina, già definita da Enrico Mauceri «piena di colore», nonostante «nell'insieme disarmonica e sgradevole», collocabile secondo Roma Currò intorno ai primi anni Quaranta e con «innegabili debolezze» che «ne fanno un'opera discontinua».[681]

---

677 Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, in «Messenion d'oro», 14, 2007, s. p.

678 Di cui almeno un'altra copia è ricordata dallo Spear in Saint Madeleine a Parigi. Cfr. Richard Spear, *Domenichino*, I, Yale University Press, New Haven 1982, pp. 230-231.

679 Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, in «Messenion d'oro», 14, 2007, s. p. Cfr. anche Francesca Campagna Cicala, *Tre schede di pittura messinese del Seicento*, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 12, 2002, pp. 25-29.

680 Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, in «Messenion d'oro», 14, 2007, s. p.

681 Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, p. 27; cfr. anche Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti: dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del museo di Messina*, Sicania, Messina 1990, pp. 118-120.

Francesca Campagna Cicala, per «gli scorci così decisi», vi nota l'influenza anche di Giovan Battista Quagliata e proprio per la «intonazione luminosa chiara ma non astratta, che mette in risalto la gamma cromatica, di stesure compatte e di forte contrasto» riscontra affinità con l'attività di «Rodriguez maturo».[682] Se l'influsso di quest'ultimo è evidente in certi chiaroscuri, finora non evidenti, almeno in maniera così marcata e poco domenichiana, nella produzione di Barbalonga, il luminismo che invade nella sua interezza la composizione, diversa dalle tele taorminesi, calatina e messinese, può giustificarsi con certi esiti cortoneschi trapiantati a Messina da Quagliata.[683]

Sulla scia di Guido Reni, tramite l'Alberti, e quel cortonismo siciliano di Giovan Battista, è possibile comprendere quanta importanza abbia assunto la maniera luminosa in Agostino, riscontrabile in nuce in certi esiti degli affreschi siracusani e nel *San Benedetto che distrugge gli idoli*, in cui per la prima volta il colore già pienamente romano si armonizza con un'attenzione all'anatomia, con figure possenti, che dominano lo spazio, esito ultimo dei lanfranchiani personaggi aretusei (**TAV. XXXII**).

E l'influsso reniano è particolarmente evidente nella tela della *Vergine, San Giovanni e la Maddalena* proveniente dalla chiesa di Santa Chiara: opera così fortemente e convintamente bolognese, che riprende le due *Crocifissioni* romane di Guido, dei Cappuccini e della raccolta del quarto duca di Northumberland ad Alnwick Castle ma già nella cappella del Cardinale Berlinghiero Gessi, in Santa Maria della Vittoria» (**TAV. XXXIII**).[684]

Da Barbalonga Scilla muoverà alla ricerca di un colore «grato», che troverà i suoi epigoni nelle due Immacolate per Messina e Siracusa, in cui ormai alla grazia reniana si è sostituita la «maniera miracolosa»[685] di Pietro Novelli. E la tela della *Discesa dello Spirito Santo*, già in Santa Maria di Basicò, accompagnata dall'altro dipinto, purtroppo disperso o distrutto a seguito del terremoto del 1908, dell'*Immacolata*,[686] rappresenta il giusto compromesso tra la tendenza domenichiniana e barbalonghiana e una nuova attenzione all'arte di Pietro Novelli. Il dipinto, piuttosto danneggiato,[687] presenta elementi fortemente domenichiniani, basti pensare al volto della Vergine, tratto dal disegno dello Zampieri a Windsor (**TAV. XXVI**), ed evidenti richiami al maestro Sacchi, con l'apostolo in basso a destra, tratto dal *Miracolo di San Gregorio Magno* di Andrea in San Pietro a Roma (**TAV. XXXIV**), oltre ad alcune affinità di modelli, quali

---

682 *Ivi*, p. 120.

683 Sui possibili rapporti tra Barbalonga e Quagliata già a Roma e il superamento «degli orientamenti stilistici del Domenichino raccolti e banalizzati dal Barbalonga» cfr. Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, in «Prospettiva», 43, 1985, p. 27.

684 Cfr. *Guido Reni*, a cura di Gian Carlo Cavalli, saggio introduttivo di Cesare Gnudi, Vallecchi editore, Firenze 1955, p. 79.

685 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 237.

686 Del dipinto non si possiede alcuna foto. Luigi Hyerace ricorda l'opera «spostata dal suo sito originale prima del terremoto del 1908, in quanto il Salinas non la registra tra i recuperi della chiesa», riconducendo l'*Apparizione della Vergine a San Francesco* del *Cabinet des dessins* del Louvre a disegno preparatorio della tela messinese andata perduta. Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 111.

687 Per il ritrovamento della tela da parte di Salinas dopo il terremoto del 1908 e il suo stato di conservazione cfr. Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, Regione Sicilia, Palermo 1998, p.

l'apostolo in secondo piano a sinistra del dipinto messinese che ricorda alcuni personaggi di Sacchi e Lanfranco, ammirati a Roma (**TAV. XXXV**).

Inoltre è possibile riscontrare richiami all'*Ascensione* del maestro Barbalonga, per certe affinità con alcuni personaggi in secondo piano che mostrano alcune durezze e arcaismi, nonché certe platealità di movimenti che ricordano la tela già in San Michele dell'Alberti. E l'angioletto che si fa spazio tra le nuvole in alto a sinistra, quasi come in una scena teatrale, con il suo movimento e i suoi capelli mossi dal vento, sembra far venire in mente alcuni putti siracusani di Agostino (**TAV. XXIV**).

È pur vero che il sostrato barbalonghiano nella tela di Scilla è superato magistralmente, grazie ai nuovi influssi romani dovuti ad almeno due soggiorni nell'Urbe di cui abbiamo notizie certe, ma anche ad opere che il pittore messinese può aver ammirato nell'isola: basti pensare a Pietro Novelli o alla quadreria di don Antonio Ruffo, sulla quale ci si soffermerà in seguito.

Alla ripresa di canoni classicistici di matrice sacchiana e più generalmente romana, come nel *San Benedetto*, già in San Paolo, o nei *Quattro dottori della chiesa*, segue un rafforzamento in direzione barbalonghiana, quasi un ritorno alla prima formazione di Agostino. La *Madonna che appare a San Gaetano*, datata 1671, in cui ai canoni dell'Alberti si coniuga una ricerca coloristica e un nuovo modo di panneggiare, che ricordano certi esiti della pittura marattesca tra anni Sessanta e Settanta, già in nuce nella *Vergine, San Giovanni e la Maddalena sotto la croce* di chiara impostazione reniana, porrebbe non pochi problemi per comprendere un ritorno a certi canoni classicisti che Scilla pareva aver superato, o quanto meno alleggerito, grazie alle influenze riberesche e di Salvator Rosa, i cui dipinti giungevano in collezione Ruffo proprio qualche anno prima.

La ripresa di modelli classicisti, evidente anche nella monumentalità delle mezze figure di *Talia che incorona Epicarmo*, nonostante il dipinto rappresenti l'esito più alto del «riberismo»[688] di Agostino, si inserisce in un contesto di rinato fervore, mai sopito del tutto in realtà, per la pittura di Annibale Carracci.

La fama della pittura carraccesca, sublimata dagli affreschi di Palazzo Farnese, è dovuta al grande prestigio che l'arte e la letteratura artistica attribuivano allo «elevatissimo ingegno» di Annibale, bolognese di nascita e formazione, e che visse e morì nell'Urbe, non prima però di aver lasciato segni indelebili del suo operato proprio nella città papalina.[689] È innegabile che il mito carraccesco del pittore felsineo, «equivalente moderno» dell'Apelle della modernità, Raffaello Sanzio, trova la sua ragion d'essere nella *Idea* belloriana e nel progetto delle *Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*.[690] Le biografie si aprono con Annibale Carracci

---

688 Cfr. Giuseppe Delogu, *Riberismo*, in «L'Arte», 31, 1928, pp. 147-154.

689 Eloquente la poesia «In morte d'Annibale Carracci» di Marino, inserita in chiusura della biografia belloriana dedicata all'artista, in cui si sottolinea l'importanza di quest'ultimo «chi le tele animò, senz'alma giace / al gran Pittor, che porse / Spesso a i morti color senso vivace, / morte ogni senso ogni colore ha tolto». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I-II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 111.

690 Cfr. Giovanna Perini, *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 157-158. Sulle vite belloriane si rinvia alla lucida ed intellegente analisi di Giovanni Previtali. Cfr. Giovanni Previtali, *Introduzione*,

e chiudono con il campione belloriano per eccellenza, Carlo Maratti, con cui Bellori, dagli anni Cinquanta del Seicento, intrattenne stretti rapporti in seno alla chiesa di Sant'Isidoro Agricola, per la quale, dagli anni 1652-1657, il pittore lavorerà a tele ed affreschi per le cappelle Alaleona e Ludovisi.[691]

Le selezionatissime vite belloriane, «vive immagini di coloro che degni sono di durare celebri ed illustri, riportando quanto affermato nell'avvertimento al *Lettore* dallo stesso biografo romano,[692] hanno influito non poco nella creazione del mito carraccesco. Basti ricordare quanto riportato dal biografo nella descrizione della Galleria Farnese nelle sue *Vite* del 1672, dopo aver elogiato il sotto in su del maestro bolognese, uscendo «dalle regole con meraviglioso effetto», ne esalta «il secolo d'oro della pittura» rinnovato proprio da Annibale. Che gli affreschi farnesiani, a cui collaborarono diversi allievi di Annibale, tra cui Domenichino e Lanfranco, avessero colpito non solo i committenti ma chiunque avesse potuto ammirarli e non solo, è reso esplicito da Bellori: «quelli che non veggono in Roma la sua bellezza si sodisfanno delle copie, con le quali sì nobile opera va peregrinando fra le nazioni più culte e più studiose, e principalmente in Parigi […]. Imperoché in questo tempo è stata imitata da gli accademici regii che studiano in Roma, trasportate le avole in tele ad olio per ornare un'altra galeria nel palazzo del Lovro, che si fabbrica di nuovo alla magnificenza di S. M.».[693]

Come già la critica ha più volte evidenziato, l'importanza degli affreschi farnesiani è stata inizialmente recepita dagli artisti francesi, i quali inizieranno le loro campagne di incisioni, Nicolas Mignard[694] e Jacques Belly, quest'ultimo il primo, nel 1642, ad «aver pubblicato […] la prima *suite* tratta dalla galleria farnesiana decorata dai Carracci»,[695] e di decorazione, come Nicolas Poussin con i suoi studi per la Grand Galerie

in Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, pp. XL-LX.

691 Sul rapporto tra biografo e artista in questi anni e il ruolo di Bellori come custode del Libro de' conti del convento romano cfr. Stella Rudolph, *Carlo Maratti e l'Inghilterra*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 129 e relativa bibliografia. Cfr. anche Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 33, 36-37.

692 Cfr. *Ivi*, p. 5. Di certo non mancarono le critiche a Bellori: tralasciando quelle a lui contemporanee o appena successive, anzitutto Malvasia nel 1678, varie critiche sono state mosse al biografo romano nella prima metà del Novecento. Basti pensare a Longhi e la celebre affermazione che «nel gesto di Rubens che libera i frati della Scala dal grave incomodo della Morte della Vergine del Caravaggio c'è più di buona critica che in tutto il Bellori». Roberto Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in Roberto Longhi, *Opere complete*, XIII, *Critica d'arte e buongoverno 1938-1969*, Sansoni Editore, Firenze 1985, p. 14.
Sulla riconsiderazione della figura di Bellori e delle sue biografie già in Francis Haskell e nell'edizione del 1976 a cura di Giovanni Previtali ed Evelina Borea cfr. Tomaso Montanari, *Bellori, trent'anni dopo*, in Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali, postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 661 e segg.

693 *Ivi*, pp. 75-76.

694 L'artista ed incisore francese, inoltre, porterà con sé in Francia i disegni di Annibale presenti in collezione Angeloni. Cfr. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Maratti e il 'primato del disegno': il caso di Palazzo Altieri, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 99 e bibliografia relativa, soprattutto Catherine Loisel, *La collection des dessins italiens de Pierre Mignard*, in *Pierre Mignard dit 'le Romain'*, atti del colloquio, Paris, Musèe du Louvre, 29 settembre 1995, a cura di Jean-Claude Boyer, Documentation Française, Paris 1997, pp. 55-88.

695 Evelina Borea, *Maratti e i suoi incisori a Roma nel suo tempo*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 240-241.

del Louvre.[696] Già però, nell'agosto del 1607, gli allievi Giovanni Lanfranco e Sisto Badalocchio, «affezzionatissimi ed ubligatissimi servitori» del maestro Annibale, paragonano quest'ultimo ad «angelico Rafaelle», capace di sopperire, nelle Stanze Vaticane, alla celebre distinzione tra disegno e colore, rimarcando il ruolo di maestro dell'invenzione e di «soggetto sublime», sottolineando, per gli affreschi, l'importanza dell'intaglio in rame al fine di «poterle alla gioventù lontana e di questa arte studiosa andare comminciando».[697]

Soltanto dagli anni Cinquanta del secolo XVII gli affreschi farnesiani faranno ribalta sul panorama artistico italiano: Andrea Sacchi, su commissione di Antonio Barberini,[698] appena tornato dal suo esilio francese a seguito della morte dello zio Maffeo, viene incaricato di decorare il soffitto della chiesa di San Luigi dei Francesi, impresa avviata ma mai conclusa ma di cui rimangono non pochi disegni su cui già Sacchi si era cimentato. Questi ultimi tradiscono il modello iconografico ma anche stilistico a cui il maestro si rifece, ossia proprio gli affreschi della Galleria Farnese. Sacchi, oltre all'invenzione delle storie, tramandata dai disegni, aveva in realtà già iniziato ad affrescare il soffitto: Bellori ricordava «alcune figure ignude di chiaro oscuro di sua mano, che sono bellissime, e dànno segno de' principii di sì degna impresa».[699] I disegni, già durante la sua lunga malattia degli ultimi anni, furono consegnati a Carlo Maratti, affinché «egli la proseguisse».[700] Silvia Ginzburg ha inoltre notato il non casuale riferimento da parte di Sacchi ai cicli farnesiani proprio per una chiesa francese, che confermerebbe «il ruolo d'avanguardia degli artisti e conoscitore d'oltralpe nella riscoperta dei cicli farnesiani».[701]

Prima di concentrarsi sull'importanza della Galleria Farnese per la letteratura e gli artisti della seconda metà del Seicento, tra i quali lo stesso Scilla, è necessario ricordare che già Carlo Maratti, educato a bottega da Sacchi a copiare Raffaello, Domenichino e di conseguenza anche Annibale, si era cimentato anch'egli, nella sua giovinezza, intorno agli anni Quaranta, all'arte incisoria, seppur con risultati poco

---

696 Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 39 e bibliografia relativa.

697 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 110. Cfr. anche Daniela Vasta, *Appunti su Pietro Aquila incisore*, in «Grafica d'arte», 76, 2008, p. 20.

698 Con cui Sacchi ebbe uno strettissimo rapporto: «nel suo testamento lasciò al cardinal Antonio tutti li studii suoi e disegni fatti in Lombardia dalla cupola del Correggio». *Ivi*, II, p. 561.
Sul cardinale e il suo ritorno a Roma dall'esilio francese e sull'interruzione dei lavori di decorazione del soffitto della chiesa successivamente la morte di Sacchi cfr. Jean-Claude Boyer, *Apes reduces: Antoine Barberin de Paris à Rome*, in «Bollettino d'arte», 94, 4, 2009, pp. 71-84

699 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 559.

700 *Ibidem*. Cfr. anche Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 37, 39.

701 *Ivi*, p. 39 e bibliografia precedente.

entusiasmanti:[702] le sue prime acqueforti si rifanno ad opere del maestro bolognese o a sue derivazioni, quali ad esempio *Cristo e la Samaritana* o l'*Assunzione della Vergine*.[703]

La campagna di incisioni della Galleria Farnese da parte di Carlo Cesi, pubblicata nel 1657 a corredo del testo belloriano,[704] si lega alla decorazione mai ultimata da Andrea Sacchi per il soffitto in San Luigi dei Francesi, la quale deve molto, per ispirazione, modello e riferimenti stilistici agli affreschi di Annibale. È possibile già desumere come l'arte di Annibale e la sua opera inizino a costituire più di una traccia nella vita culturale e nel gusto romano del tempo.

Ma Silvia Ginzburg mette in evidenza come, durante il lavoro, quasi decennale, di Andrea Sacchi per la chiesa romana, nessun influsso carraccesco è riscontrabile nell'attività artistica dell'allievo per eccellenza del maestro romano: Carlo Maratti.[705] La studiosa sottolinea che gli anni Cinquanta costituiscono per Carlo un continuo *revival* di stilemi lanfranchiani e reniani[706] e che la totale assenza di elementi tratti dagli affreschi farnesiani farebbe ipotizzare un ulteriore soggiorno, oltre a quelli documentati, nelle Marche, sua regione natia, in cui il pittore può aver fatto ritorno tra il 1654 e il 1655 per l'esecuzione della *Vergine con Santa Francesca Romana di Ascoli*.[707]

Se l'ipotesi della Ginzburg, nonostante la mancanza di un catalogo completo dell'opera marattesca, come già evidenziato dalla stessa studiosa,[708] può trovare un suo fondamento logico, certo è che si dovranno aspettare ben dieci anni o, addirittura, quasi quindici, per poter finalmente ammirare in Maratti un'influenza convintamente e consapevolmente carraccesca. Troppi per una breve assenza (di massimo due anni) dall'Urbe, a maggior ragione se, come già ricordato da Stella Rudolph, l'artista di Camerano, era particolarmente restio ad allontanarsi dalla città papalina, in un momento in cui la stella di Sacchi stava tramontando definitivamente a favore dell'allievo Carluccio.[709]

---

[702] Già ribadita da Evelina Borea: «incidere di sua mano non era nelle sue corde, si avvide forse egli stesso che i risultati non costituivano novità significativa, pertando smise, concedendo ad altri il diritto di incidere sue proprie invenzioni». Evelina Borea, *Maratti e i suoi incisori a Roma nel suo tempo*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 240.

[703] Per l'opera incisa di Carlo Maratti cfr. Paolo Bellini, a cura di, *L'opera incisa di Carlo Maratti*, Pavia 1977, p. 45.

[704] Si trattava di quaranta incisioni pubblicate da François Collignon dal titolo *Argomento della Galleria Farnese*, con dedica al cardinale Pietro Ottoboni, dal 1689 papa Alessandro VIII. Cfr. Paola Ferraris, Antonio Vannugli, *La fase romana di Carlo Cesi*, in *Carlo Cesi pittore e incisore del Seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano, 1622-1682*, a cura di Vincenzo Di Flavio, Maurizio Calvesi, Secit, Rieti 1987, p. 25.

Sulle incisioni cesiane pubblicate, in realtà, prima del 1657 senza alcun commento belloriano cfr. Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 41 e relativa bibliografia.

[705] *Ibidem*.

[706] In perfetta sintonia con Scilla, come si vedrà più avanti e nel capitolo successivo.

[707] Cfr. Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 43-44.

[708] Sono ormai anni che Stella Rudolph ha annunciato la pubblicazione, finora mai avvenuta, della poderosa monografia del pittore marchigiano.

[709] La Rudolph nota la differenza con il peripatetico collega Luca Giordano «che fece soggiorni di lavoro a Roma, Firenze, Venezia e Madrid». Stella Rudolph, *Carlo Maratti e l'Inghilterra*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 127, 132.

Il diminuitivo è ricordato da Bellori: «facendosi ogni giorno più sentire il nome di questo giovanetto, che per la poca età sua, in vece di Carlo, Carluccio d'Andrea Sacchi veniva chiamato». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*,

Se gli anni Cinquanta rappresentano per il pittore marchigiano un continuo meditare e rinnovarsi sulla maniera dei due bolognesi Lanfranco e Reni, la metà degli anni Sessanta rappresenta invece un termine ante quem, quanto meno per una mera vicenda collezionistica, per Maratti: entreranno nella sua collezioni, dalla raccolta di Raspantino,[710] allievo dello Zampieri, «i cartoni di Annibale per il Camerino e la Galleria e i molti di Domenichino che quest'ultimo aveva devotamente conservato quale materiale di studio: una cura documentata dai fogli incollati a rinforzo sul retro del cartone oggi a Urbino».[711]

Ma se di carraccismo si può parlare in Maratti sarà solo nei primi anni Settanta, con gli affreschi, nonché il progetto ideativo, di Palazzo Altieri e di palazzo Falconieri a Frascati. Con gli amici Bellori e Pietro Aquila, infatti, tra il 1671 e il 1677 Maratti lavorerà alla pubblicazione delle tredici tavole delle *Imagines Farnesiani Cubiculi* e delle ventuno delle *Galeriae Farnesianae Icones* (tra il 1677 e il 1678).[712] Non vi sono ormai dubbi che la prepotente influenza di Annibale nelle opere di Maratti sia dovuta alla «campagna di studio» avviata dai tre amici, i quali «devono avere avuto modo di esaminare, evidentemente dai ponti, montati per l'incisore, la Galleria e il Camerino» e che ciò si avvenuto successivamente l'elezione al soglio pontificio di Clemente X Altieri il 29 aprile 1670,[713] e prima del 1674, anno della pubblicazione delle *Icones*.

I riferimenti carracceschi in Agostino, invece, sono ravvisabili nelle opere della tarda maturità, a partire dall'ultimo e definitivo soggiorno romano del 1679. L'*Estate* di Holkham Hall, nonostante un colorismo vivo, palpabile nei passaggi cromatici degli incarnati tra rosso e giallo, sembra essere l'opera in cui Scilla pare più rifarsi ad Annibale nonché alle già pubblicate incisioni di Pietro Aquila. L'opera è inserita da Schleier tra quelle rappresentanti la «seconda maniera» di Agostino, in cui pare scomparso qualsiasi riberismo a favore di una maniera più luminosa, chiara, in cui vivi appaiono i richiami a Maratti e Girolamo Troppa, nonostante il modello sembra rifarsi alla figura della Bellezza nell'affresco della *Divina Sapienza* di Sacchi (**TAV. XXXVI**).[714] Come riportato da Hyerace, il dipinto venne spedito dall'Italia tra il novembre del 1759 e il maggio 1760, insieme all'*Allegoria dell'Inverno*, e probabilmente insieme ad altre due allegorie delle stagioni,[715] queste ultime, però, non dovevano necessariamente essere dipinte da Agostino,

---

II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 575.

710 Cfr. John Pope-Hennessy, *The drawings of Domenichino in the collection of his Majesty at Windsor Castle*, The Phaidon Press Ltd, London 1948, p. 9-10.

711 Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 44.

La collezione Raspantino che constava di ben 125 cartoni «avendo comprato lo studio del Raspantino suo discepolo, che Cartoni, e disegni avea in gran quantità adunati», è ricordata da Bellori, Passeri e Malvasia. Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti*, Roma 1942, p. 122. Cfr. anche John Pope-Hennessy, *The drawings of Domenichino in the collection of his Majesty at Windsor Castle*, The Phaidon Press Ltd, London 1948, p. 9, nota 7.

712 *Ibidem*. Cfr. anche Daniela Vasta, *Appunti su Pietro Aquila incisore*, in «Grafica d'arte», 76, 2008, pp. 20-21.

713 Luciano Osbat, *Clemente X, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, Treccani, Roma 1982, *ad vocem*.

714 Per una lettura iconografica e iconologica dell'affresco cfr. Antonio D'Avossa, *Andrea Sacchi*, Edizioni Kappa, Roma 1985, pp. 61-65.

715 Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 71. Lo studioso avvicina l'opera in questione con i due ovati della *Giustizia* e *Fortezza* di Palazzo Reale a Torino.

secondo una moda già particolarmente diffusa in ambito romano di commissionare una serie di dipinti iconograficamente omogenei a due o più pittori.

La data di arrivo nella collezione di Holkham delle *Allegorie* non aiuta a circoscrivere una data in cui Agostino abbia potuto lavorare ai due dipinti, a differenza dell'*Arianna abbandonata da Teseo*, opera firmata, oggi a Burghley House di Stamford, presente nell'inventario del 1688 della collezione di lord John Cecil V Conte di Exeter, stilato da Tanner, intermediario del conte in Italia, che aveva acquistato, in due viaggi italiani differenti, 1679-1681 e 1683-1684, alcune opere d'arte per il collezionista inglese.[716] Il dipinto, come ancora affermato da Hyerace, «ripropone prototipi famosi»: dall'*Arianna addormentata* di Villa Medici alla ninfa del *Trionfo di Bacco e Arianna* nella galleria Farnese».[717]

Le affinità tra la tela di Burghley, per Hyerace comunque ultimata prima del 1684 in quanto acquistata durante il viaggio di Talmann in Italia, e quella di Holkham Hall, per lo studioso collocabile cronologicamente entro gli anni Ottanta del secolo XVII, permettono di comprendere quanta influenza abbia avuto il carraccismo ormai diffuso in ambito romano e in quello più genericamente classicista del periodo.

Affinità, almeno per il putto alato che accompagna l'*Allegoria* di Holkham del pittore messinese, possono essere riscontrate con il dipinto a Burghley House di Carlo Maratti raffigurante la *Danae*, anch'esso presente, come l'*Arianna abbandonata* di Scilla, in collezione di Lord Cecil dal 1688, oltre che con il disegno conservato al Gabinetto degli Uffizi di Firenze; mentre per il volto della personificazione dell'*Estate* mostra ancora stilemi maratteschi, soprattutto con la *Leda e il cigno* anch'esso a Stamford (**TAVV. XXXVII-XXXIX**).[718]

Bisognerebbe comprendere con quale bagaglio culturale e pittorico Agostino giunge a Roma nel 1679, anno in cui viene eletto accademico di San Luca e dipinge, usanza comune all'epoca, un San Girolamo,[719] in cui Hyerace intravede, a ragione, un'influenza da Giacinto Brandi, proponendo un confronto con la

---

716 Cfr. *Ivi*, p. 67.

717 *Ibidem*.

718 Cfr. Hugh Brigstocke, John Somerville, *Italian paintings from Burghley House*, Art Services International, Alexandria 1995, pp. 110-113.

719 Ricordato da Francesco Susinno come sant'Andrea. Marianna Candidi Dionigi ricordava in casa sua un San Girolamo «con fondo nero, ombre assai forti, gran colore, e lo stile dello Spagnoletto; di questo autore lo credono, ma io lo spero che mio bisavo [Scilla, *n. d. a.*]» e da La Corte Cailler, sulla scorta della stessa Marianna, attribuito a Saverio. Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 25. Cfr. anche Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.
Il dipinto è stato anche identificato con quello già presente in casa Candidi Dionigi ma senza alcun fondamento: è impossibile che una tela già entrata in collezione accademica, ne esca per ritornare in casa dei discendenti del pittore e, successivamente ritornare nuovamente in Galleria. Cfr. Antonello Ricci, *La scrittura odeporica di Marianna Dionigi pittrice di paesaggio, archeologa e viaggiatrice per le città megalitiche del Lazio meridionale*, Tesi dottorato in Storia e Cultura del viaggio e dell'odeporica nell'età moderna, XXIII ciclo, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo - Dipartimento di Scienze Umanistiche, tutor: prof. Vincenzo De Caprio, Anno Accademico 2010-2011, p. 12.
Il *San Girolamo* dell'Accademia di San Luca presenta un'iscrizione sul retro: «Opera e dono del Sig. Agostino Scilla Messinese, creato Accademico il I ottobre 1679». Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 64.

figura di Lot nel dipinto *Lot e le figlie* oggi nei depositi della Galleria Corsini,[720] nonostante il San Girolamo di Agostino mostri una stesura pittorica più pastosa rispetto al dipinto di Brandi.

Nella seconda tela di Burghley House, l'*Allegoria dell'Inverno*, chiaro appare il connubio tra la maniera brandiana, ravvisabile nel vecchione, in cui i ricordi di Ribera sono scomparsi a favore dei modi del pittore romano. Alla fissa icasticità dei filosofi messinesi si sostituisce qui un certo dinamismo, memore anche di tanta pittura classicista romana, carraccesca anzitutto, come testimoniano le teste di putti, riprese da quelle degli affreschi farnesiani.

Ma, procedendo a ritroso, ancor prima Scilla aveva dipinto le due tele, entrambe firmate, datate e oggi in Francia, della *Conversione della Maddalena* della chiesa parrocchiale di Floriac (1678)[721] e di *Cristo in casa di Marta e Maddalena* oggi a Valmondois (1679).[722] Se nel il primo dipinto Hyerace riscontra stilemi tratti dal gusto francese, nella seconda tela, nonostante il sostrato artistico affine, nota «un nuovo e inedito registro espressivo»,[723] con la monumentalità della figura di Anna, erede di tanta tradizione vandyckiana e quella di Cristo, già squisitamente romana con ascendenze marattiane e da Giacinto Brandi. In esse però non vi è nulla di Annibale.

Vi è da chiedersi cosa Scilla abbia potuto ammirare nel seppur breve, a quanto pare, soggiorno romano del 1671 e soprattutto cosa di esso è ravvisabile nelle opere del periodo. Perduta purtroppo la già ricordata *Predicazione di San Paolo* per la Galleria senatoriale, rimane l'opera, firmata e datata, della *Madonna che appare a San Gaetano*, già per l'Annunziata dei Teatini, in cui il ritorno a certi esiti barbalonghiani, come già ricordato dallo stesso Susinno per le due tele sbozzate e mai ultimate per la città di Randazzo, di cui sicuramente il *San Luca che dipinge la Vergine*, almeno sino al 1724, si trovava presso la cappella Reale in San Giovanni, che non dovrebbero scostarsi di molto con la tela dei Teatini, si coniuga per atmosfera, impostazione di alcune figure, tra le quali il Bambino, panneggi e nuova ricerca coloristica con esiti pienamente maratteschi.

Al contempo il pittore messinese ha forse potuto ammirare, giunti in casa Maratti a metà del decennio precedente, i disegni proveniente dalla collezione Raspantino, in cui, oltre al materiale grafico di Annibale Carracci, vi era quello del maestro Domenichino, che avrebbe rafforzato, non poco, il sostrato classicista di Scilla, permettendogli un'ulteriore sterzata stilistica, *à rebours*, verso la maniera di Barbalonga.

In questo classicismo di marca domenichiano-barbalonghiana, può avere avuto un suo peso la decorazione di palazzo Altieri: un progetto coordinato e diretto da Maratti e a cui parteciparono artisti quali Niccolò Berrettoni, Fabrizio Chiari, Giovanni Andrea Carloni e, soprattutto, Francesco Cozza,[724]

---

[720] *Ibidem*.

[721] *Ivi*, p. 63.

[722] Quest'ultima tela presenta un'iscrizione sul retro: «Fatto fare dalla madre / suor Archangela Uffreducci nel anno 1676 / S. F.». *Ivi*, p. 65. La commissione, come si vedrà in seguito, proviene da Fano ed è ricordata anche da Susinno. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 242.

[723] *Ivi*, p. 66.

[724] Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti e il 'primato del disegno': il caso di Palazzo Altieri*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 87.

allievo quest'ultimo di Domenichino, con il suo classicismo attardato ed in parte modificato alla luce, soprattutto, degli affreschi di Palazzo Pamphilj a Valmontone.[725] Certo nonostante il progetto decorativo abbia avuto inizio l'indomani dell'elezione di papa Altieri, il primo pagamento per l'affresco della Clemenza è dell'aprile 1674.[726] Forse Agostino ha potuto ammirare quanto meno i disegni preparatori dell'affresco.

Rimarrebbe un unicum, invece, almeno per quanto conosciuto della produzione di Agostino fin qui, il dipinto per la chiesa di Santa Chiara con la *Vergine, San Giovanni e la Maddalena sotto la Croce*, opera fortemente e convintamente reniana[727] come mai nella produzione del pittore messinese e che pare ancorata agli anni Sessanta del secolo XVII, soprattutto per certe affinità con la pittura romana del periodo, in particolare di di Maratti. Quest'ultimo nel 1656 licenziava l'unica opera 'spagnola', cioè commissionata in territorio iberico: la *Madonna con santi* per la chiesa di Sant'Eulalia a Palma di Maiorca, pagata lo stesso anno dalla Confraternita del Gonfalone.[728] Il recupero di Guido, definito da Silvia Ginzburg, a ragione, importantissimo nella carriera artistica del pittore marchigiano, già presente in nuce nella cappella Alaleona ma ancor prima nell'*Adorazione di San Giuseppe* dei Falegnami del 1650,[729] che risente però più di esiti lanfranchiani e sacchiani, si snoda per gran parte degli anni Cinquanta.

Scilla sicuramente nel maggio del 1662 si trovava a Roma, «portato da un famigliare del vescovo di Siracusa».[730] Purtroppo si sconosce quanto vi rimase. Ciò che è certo, invece, è che la svolta verso Guido, artista già conosciuto da Agostino sin dalla sua prima formazione presso Barbalonga, il quale, come già evidenziato, sia nella sua collezione che nei propri dipinti, tradiva forti stilemi di quell'«arte cristiana» di stampo reniano, quegli arcaismi dell'«elegante ferraiolo», con le «vecchie larve in aria d'argento […]; un

---

Gli affreschi di Palazzo Altieri del 1675 saranno definiti da Antonella Pampalone come «l'ultimo canto del cigno di Francesco Cozza "pictor celebris", eclettico artista coerente con se stesso e con un ideale figurativo col quale mise a nudo le urgenze del proprio animo introspettivo e malinconico». Antonella Pampalone, *Inquietudine e malinconia in Francesco Cozza calabrese*, Campisano Editore, Roma 2008, p. 42.

725 Sulla *Stanza del Fuoco* di palazzo Pamphilj affrescata da Cozza tra il 1658 e il 1659, con arditi sottinsù, cfr. Barbara Fabjan, *Sulla Stanza del Fuoco di Valmontone, ed altro*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno a cura di Claudio Strinati, Rossella Vodret, Giorgio Leone, Valmontone, Palazzo Doria Pamphilj, 2 - 3 aprile 2008, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009, pp. 127-129. Sull'influsso da Mattia Preti e sul «mutamento che si registra nella produzione di immagini sacre degli anni '60» in Cozza, cfr. Ludovica Trezzani, *Francesco Cozza (1605-1682)*, Multigrafica Editrice, Roma 1981, p. 24.

Sugli affreschi Pamphilj cfr. anche Antonella Pampalone, *Inquietudine e malinconia in Francesco Cozza calabrese*, Campisano Editore, Roma 2008 p. 42.

726 Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti e il 'primato del disegno': il caso di Palazzo Altieri*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 88.

727 L'influenza della Crocifissione di Reni è stata già notata da Luigi Hyerace, il quale vi vede anche un certo influsso da Van Dyck, presente in collezione Ruffo. Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 42.

728 Sul dipinto cfr. Manuela B. Mena Marqués, *Carlo Maratti e la Spagna*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 148-149.

Stella Rudolph ipotizza il ruolo di intermediario di Wadding per la commissione spagnola. Cfr. Stella Rudolph, *Mezzo secolo di diplomazia internazionale, fra realtà ed allegoria, nelle opere del pittore Carlo Maratti*, in *The diplomacy of art: artistic creation and politics in Seicento Italy*, atti del colloquio a cura di Elizabeth Cropper, Firenze, Villa Spelman 1998, Nuova Alfa editoriale, Bologna 2000, p. 199.

729 Cfr. Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 41.

730 Giuseppe Lipari, *Il carteggio Ventimiglia-Allacci: una vicenda editoriale del '600*, Sicania, Messina 1990, p. 144. Sul rapporto tra Capobianco e Scilla si veda più avanti.

anelito ad estasiarsi, dove il corpo non è che un ricordo mormorato, un'impronta»,[731] appare tanto forte da sospettare un soggiorno romano, davanti all'opera di Reni già in Santa Maria della Vittoria. Ma il dipinto vi si trovava almeno dalla seconda metà degli anni Venti e, conseguentemente, Scilla, educato da Barbalonga, appena giunto a Roma e anche incentivato da Sacchi, il quale, pur non presentando forti elementi reniani nelle sue composizioni, rimane pur sempre un classicista, un carraccesco, capace e quasi obbligato a fermarsi e meditare davanti ai capolavori del pittore,[732] avrà sicuramente ammirato ma non subito ripreso.

Quando giunge nel 1662 a Roma ed escludendo un ulteriore viaggio di aggiornamento nell'Urbe nei dieci anni precedenti,[733] Agostino avrebbe avuto possibilità di ammirare i dipinti di Carlo Maratti in Sant'Isidoro, i più lanfranchiani del pittore marchigiano, che sicuramente non destarono così tanto stupore nell'artista messinese, vista la forte influenza del pittore parmense negli affreschi siracusani del 1657-1658. Ma in Sant'Isidoro vi era anche l'*Immacolata* della cappella Da Sylva,[734] in cui la maniera di Guido appare evidente e che mostra affinità con il dipinto omonimo di Scilla per la chiesa delle monache a Siracusa, in cui il carattere reniano, molto simile alle figure del pittore bolognese nella cappella dell'Annunciazione al Quirinale, si armonizza con la maniera lanfranchiana, con richiami all'*Immacolata* del pittore parmense già in Santa Maria della Concezione, andata quasi totalmente distrutta dall'incendio del 1813 e di cui si conservano alcuni disegni.[735]

Reni costituiva per Maratti, ma anche per Scilla, un tramite di straordinaria importanza per Raffaello, «fra la natura e la regola classica, fra il senso e l'Idea»:[736] sulla «soavità melanconica degli affetti» i pittori secenteschi hanno impiantato il sottinsù lanfranchiano e gli affetti di Domenichino, meditando sul colore di Sacchi e sulle composizioni cortonesche. Il dipinto di Palma di Mallorca di Maratti dimostra elementi

---

731 Roberto Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in «L'Archiginnasio», XXX, 1-3, 1935, p. 203.

732 Basti pensare al *San Michele Arcangelo* dei Cappuccini di Santa Maria Immacolata a Roma, chiesa per cui anche Sacchi avrebbe lavorato. Cfr.

733 Alcune date certe negli anni Cinquanta: 1654 la tela firmata e datata di Caltanissetta, con la nascita, documentata, a Palermo della figlia Flavia (anche se ciò non risulta discriminante per stabilire un'effettiva presenza di Agostino nel capoluogo siciliano); dal febbraio 1657 al settembre 1658 è documentato a Siracusa, ad affrescare le storie per la cappella del Sacramento del duomo aretuseo. Susinno, inoltre, ci conferma che, appena ritornato sullo Stetto, lavorerà ancora ad affresco per la cappella dei Santi Simone e Giuda in San Girolamo. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 237-238; *Guido Reni: cronologia della vita e delle opere, catalogo ragionato, antologia critica e bibliografia*, a cura di Gian Carlo Cavalli, saggio introduttivo di Cesare Gnudi, Vallecchi editore, Firenze 1955, p. 79.

734 Su cui pare che grande influsso abbia avuto Fra Luke Wadding e la «sua promozione dell'Immacolata Concezione» nel suo libro dal titolo *Immaculutae Concepitoni B. Mariae Virginis* del 1655. Cfr. Stella Rudolph, *Carlo Maratti e l'Inghilterra*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 129, cfr. anche Stella Rudolph, *Mezzo secolo di diplomazia internazionale, fra realtà ed allegoria, nelle opere del pittore Carlo Maratti*, in *The diplomacy of art: artistic creation and politics in Seicento Italy*, atti del colloquio a cura di Elizabeth Cropper, Firenze, Villa Spelman 1998, Nuova Alfa editoriale, Bologna 2000, p. 199.

735 Il primo pagamento a Lanfranco per la pala Schleier è datato 30 maggio 1628, rintracciando il disegno in sanguigna su carta bianca, oggi al Teylers Museum di Harleem, affermando che dell'Immacolata «vi furono numerose copie e derivazioni», godendo «di una considerevole fortuna a Roma e nel Lazio». Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Electa, Milano 2001, p. 187. Del dipinto esiste anche un disegno di Hinrich Krock conservato a Copenaghen. Sull'Immacolata di Scilla si veda più avanti.

736 Cesare Gnudi, *L'ideale classico: saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Edizioni Alfa, Bologna 1981, p. 16

sacchiani, tra cui la figura in basso a sinistra, in un impianto reniano, con la figura dell'*Immacolata* che tradisce la dipendenza dalle composizioni del pittore bolognese. Per Scilla Reni rappresenta il tramite da cui muovere alla ricerca del colore, traendo spunto dai maestri Barbalonga e Sacchi e, successivamente, da Pietro Novelli, approdando a quella maniera già da Susinno definita «veramente grata».[737]

[737] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235.

VI. La formazione presso la bottega di Sacchi

Quando Agostino giunge a Roma a bottega di Andrea Sacchi,[738] il pittore romano domina, insieme al Cortona, la scena artistica dell'Urbe. Entrambi pittori di casa Barberini, i due artisti si mostrarono diversi, non tanto, come si pensava sino a qualche decennio fa, per la celebre disputa disegno-colore di cinquecentesca memoria, quanto per il concetto di invenzione.[739] In effetti la critica e gli studi recenti hanno dimostrato che se Sacchi, oltre ad essere un fine disegnatore e ammiratore di Domenichino,[740] è stato un «gran coloritore»,[741] formatosi al «nuovo colorito di Lombardia»,[742] Pietro da Cortona sarebbe stato anch'egli un gran disegnatore, formatosi «sull'opera di Raffaele, e di Polidoro».[743] E la celebre disputa, su cui ancora oggi alcun documento è stato trovato che attesti l'evento come realmente avvenuto, ricordata soltanto in pieno Ottocento da Melchiorre Missirini,[744] verte tutto sul problema di invenzione: al numero limitato delle figure previste nelle opere di Sacchi fa da contraltare la folla barocca dell'arte cortonesca, di palmare evidenza nella volta del salone di palazzo Barberini ultimata entro il 1639.[745]

Agostino Scilla, al suo arrivo a Roma, era un pittore formato sotto l'egida del classicismo domenichiano dal maestro Barbalonga: Susinno ricorda Andrea Sacchi, il quale «conosciuto l'ingegno e l'indole opportuna del giovane, gli prestò con dolcezza ed amore ajuti convenevoli nelle difficoltà dell'arte».[746]

---

738 Il soggiorno di formazione romano di Agostino è ricordato da tutte le fonti riguardanti il pittore messinese. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234; Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257], a cura di Catherine Engass, Robert Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, p. 128; Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* [1730-1736], I, Stabilimento Arti Grafiche E. Calzone, Roma 1933, p. 51; Caio Domenico Gallo, Gaetano Oliva, *Gli Annali della città di Messina*, IV, Tipografia Filomena, Messina 1893, rist. an. Forni Editore, Bologna 1980, p. 59; Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di G. Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 122.

739 Cfr. Maurice Poirer, *Pietro da Cortona e il dibattito disegno-colore*, in «Prospettiva», 16, 1979, p. 28.

740 Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 557. Ann Sutherland Harris, a proposito dell'influenza dello Zampieri e del Sanzio nell'arte sacchiana, affermerà: «Domenichino played only a small part in Sacchi's earlier work, Raphael only a silghtly more important role, but Domenichino's frescoes at Grottaferrata and Raphael's in the Vatican were Sacchi's main sources for his frescoes in the Lateran Baptistry». Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, pp. 19-20.

741 Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 542.
Lione Pascoli, nella biografia dedicata al pittore, lo definisce «maestro di color». Daniela Gallavotti Cavallero, a cura di, *D'Andrea Sacchi*, in Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, con introduzione di Alessandro Marabottini, Electa Editori Umbri, Perugia 1992, p. 73.

742 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 553.

743 Giovan Battista Passeri, *Vite de' pittori scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Presso Gregorio Settari librajo al Corso, Roma 1772, p. 399. Cortona, nel suo trattato scritto a quattro mani con Ottoneli, affermerà che il disegno piacerà ai pittori e il colore ai semplici. Cfr. Giovanni Domenico Ottonelli, Pietro Berrettini, *Trattato della pittura e scultura: uso et abuso loro*, Libreria Editrice Canova, Treviso 1973, p. 39; cfr. anche Maurice Poirer, *Pietro da Cortona e il dibattito disegno-colore*, in «Prospettiva», 16, 1979, p. 28.

744 Cfr. Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova, compilate da Melchior Missirini*, Nella stamperia De Romanis, Roma 1823, pp. 111-112.
Maria Grazia Bernardini, sulla scorta di Missirini, reputa la famosa disputa, nonostante «si sono persi i verbali», come realmente accaduta. Cfr. Maria Grazia Bernardini, *Due dipinti a confronto: San Gregorio Magno e il miracolo del corporale di Andrea Sacchi e il Ratto delle sabine di Pietro da Cortona*, in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra a cura di Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli, Roma, Fondazione Museo, Palazzo Cipolla, 1 aprile – 26 luglio 2015, Skira, Milano 2015, p. 65.

745 Cfr. Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, II ed., Sansoni editore, Firenze 1982, pp. 196-203.

746 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

Come il giovanissimo Maratti qualche anno prima,[747] l'allievo Scilla, già educato sull'antico e Raffaello,[748] seppur esercitatosi su disegni del maestro messinese, era pronto a copiar e ricopiar gli affreschi del Sanzio in Vaticano,[749] ammirare Domenichino finalmente "in presenza"[750] ma anche le opere del primo maestro Barbalonga, quelle ancora così fortemente legate allo Zampieri, notandovi sicuramente delle differenze con i dipinti messinesi, sia per la pedissequa imitazione dello stile domenichiniano[751] che per un'arte intrisa di quella maniera classicheggiante tipica del primo Seicento romano.[752]

Il magistero presso Sacchi costituisce una logica prosecuzione nel processo classicistico di Agostino: nel 1646 Andrea era a Roma l'ultimo grande erede della tradizione carraccesca e di Annibale in particolare, a cui era stato educato dall'Albani, «affaticandosi ancora sull'opera di Rafaelle e su le statue e marmi antichi», studiando «l'istoria della cappella di San Diego e la Galleria Farnese».[753] In poche righe Bellori offre lo spunto per comprendere le linee guida della pittura sacchiana e ciò che può aver significato la formazione romana del giovane pittore messinese, esercitatosi anch'egli «nello studio dell'antico e di Raffaello».[754]

Si confronti quanto affermato da Bellori nella vita di Carlo Maratti in merito alla prima formazione presso la bottega sacchiana: «Vedendo Andrea l'indole buona di questo giovanetto e la grande speranza che dava per alcuni dissegni allora copiati da Rafaelle, volontieri lo ricevè nella sua scuola». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 575.

747 Precisamente nel 1637, il giovane Carlo entra a bottega del maestro Sacchi, quest'ultimo appena tornato dal suo viaggio in Nord Italia. Cfr. Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi and Carlo Maratti, 1630 to 1660*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 13 e relativa bibliografia.

748 Tutto il Seicento artistico volgeva lo sguardo verso l'antico e «su questo [gli artisti, *n. d. a.*] svilupparono tutte le loro fantasie meravigliose, tutte le audacie dei loro sogni tradotti nella realtà di marmi, dei muri, degli stucchi». Luigi Callari, *I palazzi di Roma*, Apollon, Roma 1944, p. 72.

749 Sull'insegnamento di Raffaello nella bottega di Andrea Sacchi cfr. Manuela Mena Marquez, *Carlo Maratti e Raffaello*, in *Raffaello e l'Europa*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1990, p. 547.

750 Come la cappella di Santa Cecilia in San Luigi dei Francesi, in cui Bellori ambienta lo scambio di battute tra Sacchi, che «stimava infinitamente» lo Zampieri, e l'allievo Maratti. Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 557.

751 Come nella cappella Merenda in Santa Maria della Vittoria su cartone dello stesso Zampieri. Cfr. Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 33.

752 Come nell'*Eterno che appare ai santi Andrea e Avellino* per la chiesa di San Silvestro al Quirinale. Cfr. *Ivi*, p. 34.

753 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p.

Lo stesso Passeri insisterò sull'importanza della lezione raffaellesca per il giovane Andrea. Giovanni Battista Passeri, *Vite de pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Presso Gregorio Settari libraio al Corso all'insegna d'Omero, Roma 1772, pp. 324-325.

754 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

Anche Grano, sulla formazione romana di Agostino ricorderà che «sotto la scorta di Andrea Sacchi si esercitò nel disegnare l'antico, e nel copiare l'opere di Raffaello». Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, Napoli, 1792, edizione a cura di G. Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 122.

Grosso Cacopardo, da uomo ottocentesco e intriso di cultura winckelmanniana, menzionerà che «le delizie dello Scilla erano di disegnare le statue greche, di copiare le opere di Raffaello». Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 139.

Nonostante le predilezioni per il Sanzio, apprese nella bottega messinese di Barbalonga,[755] e quell'iniziale «purismo quasi nazareno»[756] di Andrea Sacchi, proprio dal maestro romano Agostino apprenderà il colore, quella libertà cromatica del comporre: al disegno, di carraccesca e ancora prima raffaellesca memoria, si aggiunge il belloriano «temperamento», ossia, come già ricordato da Silvia Ginzburg, usare «l'arte del colore modernamente», che percorrerà tutta la carriera artistica di Scilla.[757]

Esso è ereditato dal maestro Sacchi, a sua volta appreso dall'Albani, dai *Baccanali* Aldobrandini e dal viaggio nell'Italia settentrionale, gli stessi su cui molta critica, non a torto, ha voluto far iniziare quello stile definito neoveneto. Ma il colore di Scilla non appare subito sacchiano, riportato nella sua pennellata densa e corposa che quasi nasconde il disegno se non fosse per l'impostazione classicista delle opere del pittore romano. Ma, proprio come per il primo Sacchi, Agostino, memore della lezione barbalonghiana, giunto a Roma, si confronta necessariamente con quanto dal suo primo maestro aveva ereditato sullo Stretto: Domenichino e Guido Reni, anzitutto.

Non si tratta semplicemente di eredità disegnative, invenzione e forma: nonostante i due pittori bolognesi fossero i campioni, nei primi decenni del Seicento, del classicismo imperante nell'Urbe, riadattato dallo Zampieri nella sua nota semplicità degli affetti, entrambi furono pittori *del naturale*. Fu quest'ultimo, senza alcun dubbio, la vera rivoluzione tra Cinquecento e Seicento, come più volte segnalato dalla critica. Una rivoluzione avvenuta nell'Italia settentrionale tra Bologna, nel caso dei Carracci e della loro celebre Accademia, e la Lombardia di Michelangelo Merisi, giunti già nell'ultimo decennio del XVI secolo a Roma, a riformare la stanca pittura manierista.

Se il celebre, e spesso abusato, barocco, nella sua duplice accezione, ha dimostrato tutta la sua vitalità, lo si deve al colore emiliano-lombardo (binomio sottinteso per Mancini) che, in pieno XVII secolo, affonda le proprie radici a Venezia e più in generale in Veneto.

---

[755] Si ricordino i disegni da Raffaello presenti nel testamento dell'Alberti. Cfr. Gaetano La Corte Cailler, *Antonino Barbalonga, pittore messinese del secolo XVII – Documenti inediti*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, p. 26.

[756] Andrea Emiliani, *Momenti del classicismo a Roma*, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Cesare Gnudi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre – 11 novembre 1962, Edizioni Alfa, Bologna 1962, pp. 308-309.

[757] Per Bellori Sacchi tiene una «soavità, e maniera sfumata, ma con forza ben tinta», «onorando la scuola di Roma nel colore». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione a cura di Giovanni Previtali, postfazione a cura di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 556. Cfr. anche Ann Sutherland Harris, Andrea Sacchi, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, p. 443.

Silvia Ginzburg ha giustamente notato come il primato della scuola romana del Seicento, per lo storiografo romano, non significhi soltanto il primato del disegno, come più volte messo in evidenza dalla critica passata e recente, ma anche dei diversi modelli di colore, dal «vago, unito, dolce colore di Correggio» e quello neoveneto romano ripreso da Tiziano, Veronese, Bassano, Tintoretto. La rivendicazione dell'importanza del colore significa rivendicare l'importanza di Annibale romano rispetto a quello bolognese esaltato da Malvasia. Cfr. Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 28.

Non a caso la pittura di Sacchi, dopo il viaggio in Nord Italia,[758] per apprendere il colore di Lombardia,[759] muta, si evolve: l'impostazione raffaellesca, classicista e disegnativa delle prime opere si coniuga con il «perfetto colorito, seguitando l'intenzione del Correggio, soavità e maniera sfumata, ma con forza ben tinta […], onorando la scuola di Roma nel colore».[760]

Dalla «morbidezza de' colori» con cui Scilla si confronta «senza smarrirsi»,[761] a Messina, nella sua prima opera pubblica per la chiesa di Gesù e Maria delle Trombe, con il palermitano Pietro del Po', alla «maniera miracolosa» di Pietro Novelli: nel processo verso la «maniera veramente grata»,[762] accanto a Domenichino, Barbalonga, Reni e il pittore monrealese, l'arte e il colore di Sacchi per Agostino possono essere definite come una sorta di viatico, che hanno sempre accompagnato la carriera artistica del pittore messinese. L'approdo al maestro romano non sarà però immediato: costituirà un processo lento di apprendimento, rinvigorito dai soggiorni romani, con cui l'artista mamertino si confronterà, senza però dimenticare tutto ciò che la cultura romana e soprattutto quella messinese del periodo offrivano.

Agostino, nel suo processo artistico, dovrà fare i conti non solo con l'arte del maestro Andrea, ma anche con il classicismo imperante sullo Stretto di Barbalonga, con gli esiti più lanfranchiani e cortoneschi di Quagliata, il venetismo di Marolì e Gabrieli e gli influssi napoletani: dalla pittura liquida di Fulco alla monumentalità di Nunzio Rossi, curioso caso di pittura partenopea intrisa di classicismo reniano, dovuto ad uno o più soggiorni bolognesi dell'artista.[763] Senza dimenticare tutto ciò che la ricca quadreria della galleria Ruffo poteva rappresentare a Messina nella seconda metà del Seicento.[764]

Guardando le opere oggi pervenute di Agostino e confrontando ciò che i suoi biografi, in particolare Francesco Susinno, riportano su quelle andate distrutte o disperse nel tempo, si potrebbe dividere l'influsso sacchiano nell'arte di Scilla in due momenti: il primo consistente nella ripresa di moduli raffaelleschi; successivamente una piena comprensione e personale interpretazione dell'arte del maestro romano.

---

[758] Ricordato dagli storiografi del pittore romano. Bellori traccerà il percorso di questo viaggio di formazione sacchiano, «effetto [di] un lungo desiderio suo, di girare l'Italia e riconoscere la vista i maestri di Lombardia, e particolarmente il Correggio»: anzitutto Bologna, successivamente Parma, Modena, Mantova e, infine, Venezia. Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione a cura di Giovanni Previtali, postfazione a cura di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 552.
Sicuramente Sacchi nel 1635 si trovava a Bologna dove eseguì il ritratto del maestro Francesco Albani, oggi al Prado e già nella collezione di Carlo Maratti. Cfr. Ann Sutherland Harris, Andrea Sacchi, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 442, 490.

[759] Bellori insisterà: «nella scuola di Roma e nell'altre ancora più celebri della Lombardia non vi sia stato pittore che meglio di lui abbia usato l'arte del colore modernamente». Cfr. anche Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, p. 443.

[760] Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione a cura di Giovanni Previtali, postfazione a cura di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 556.

[761] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235.

[762] *Ibidem*.

[763] Sulla figura di Nunzio Rossi si veda più avanti.

[764] Cfr. *Infra*.

Ma prima di addentrarsi nella complessa questione del colore in Scilla e le dipendenze dalla pittura sacchiana, occorrerà ancora rivolgere lo sguardo al raffaellismo seicentesco, di chiara ed indubbia ispirazione carraccesca, che troverà linfa vitale per Agostino nell'Urbe, non solamente per una semplice visione diretta delle opere del grande Sanzio, anzitutto le *Stanze* vaticane: il suo ingresso a bottega di Sacchi significherà, come già sottolineato, studio e meditazione sull'antico e su Raffaello.

Gli inizi romani di Agostino hanno molto in comune con quelli di un altro pittore, suo amico, almeno così pare: Carlo Maratti. Non solamente per la medesima formazione avvenuta nella stessa bottega di Sacchi,[765] ma per una solida base di raffaellismo e, di conseguenza, classicismo, che i due pittori mostravano appena giunti a Roma a scuola del maestro.[766] Sarà Bellori, grande amico di Carlo, eroe e apice delle sue *Vite*, al quale dedica una biografia, unica delle dodici complessive riservata ad un artista in vita, a ricordare l'ingresso di Maratti a bottega di Sacchi, il quale «vedendo […] l'indole buona di questo giovanetto e la grande speranza che dava per alcuni dissegni allora copiati da Raffaelle, volontieri lo ricevè nella sua scuola».[767] E se Susinno, ricordando il viaggio di Agostino a Roma, menziona lo «studio

---

765 Nonostante il primo ritorno nelle Marche di Carlo Maratti, avvenuto tra il 1647 e il 1648, su cui la critica ormai da decenni ha scritto, ritrovando alcune tele, quali (ma non ultima) la tela per la parrocchiale di Camerano, non vi sono dubbi di una conoscenza giovanile tra il giovane Scilla e il pittore marchigiano. Oltre ad una mera questione cronologica (Scilla tornerà a Messina non prima del 1651), Susinno ricorda, durante i funerali del pittore messinese, che Maratti, «il pittore de' pittori della nostra stagione […] pianse a singhiozzi la perdita che fece l'arte d'un tal uomo». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze, 1960, p. 244.

Quest'ultima affermazione del biografo mamertino potrebbe apparire asserzione campanilistica, essendo Maratti il pittore romano per eccellenza ancora per il Settecento inoltrato. Ma Scilla era perfettamente integrato nel contesto artistico romano, grazie non solo all'Accademia di San Luca, di cui fece parte sin dal suo arrivo, ma anche per la sua attività di collezionista e antiquario. A ciò è necessario aggiungere quanto affermato da Padre Sebastiano Resta, oratoriano nonché celebre collezionista, il quale conosceva personalmente Scilla anzitutto anche per aver acquistato dal pittore messinese dei disegni di Polidoro da Caravaggio che Agostino aveva portato con sé da Messina ma anche per l'attività di stimatore e perito che Agostino svolgerà per il Resta stesso e per l'Accademia di San Luca. Cfr. Maria Rosa Pizzoni, *Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna*, in *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento: Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, a cura di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Campisano, Roma 2013, p. 115.

Padre Resta aveva postillato l'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Orlandi, fonte storico-artistica di straordinaria importanza, edita la prima volta nel 1704 ma di cui si conoscono diverse riedizioni (di cui quella del 1719 dello stesso Orlandi): accanto alla vita di Agostino Scilla - o Silla, come ricordato, tra l'altro per la prima volta, da Orlandi – l'oratoriano scrive: «venne a Roma nella revoluzione di Messina, ma già da giovinetto era stato scolaro d'Andrea Sacchi *col Cav. Maratti in Roma*». In nessuna altra biografia di Scilla è menzionata, sin dal periodo della formazione, un legame così stretto con Maratti. Cfr. Giorgio Nicodemi, *Le note di Sebastiano Resta a un esemplare dell'«Abecedario pittorico» di Pellegrino Orlandi*, estratto da «Studi in memoria di Mons. Angelo Mercati», Dott. A. Giuffré – Editore, Milano 1956, p. 271.

766 Si segnala qui un parere di Carlo Tito Dalbono proprio sul raffaellismo di Maratti: «il suo [di Maratti, *n. d. a.*] amore per Raffaello e il suo culto per le antiche statue non era già una traccia che egli seguisse, ma un rispetto che serbava». Carlo Tito Dalbono, *Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia dalla fine del 1600, a noi pel Cav. Carlo Tito Dalbono socio di più accademie*, Dalla stamperia di Luigi Gargiulo, Napoli 1859, pp. 66-67.

Amalia Mezzetti riferiva di «una cultura [quella del pittore marchigiano, *n. d. a.*] essenzialmente raffaellesca, anche se coscientemente reilaborata e spesso fraintesa». Amalia Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», 4, 1955, p. 263.

Sul problema del raffaellismo, presunto e reale, che ha da sempre connotato la pittura seicentesca, compresa la relativa e successiva critica, si veda lo stimolante saggio di Giovanna Perini. Cfr. Giovanna Perini, *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 153-161 e bibliografia relativa.

767 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione a cura di Giovanni Previtali, postfazione a cura di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 575.

Seguirà Baldinucci: «Fu messo sotto la scuola d'Andrea Sacchi, ottimo e celebre pittore il quale volentieri lo accettò dopo aver veduti più disegni copiati di sua mano da Raffaello, con tale esattezza e spirito che sembravano, in uno ragazzetto di età sì

dell'antico e di Raffaello, sotto l'occhio di Andrea Sacchi»,[768] appare indubbia l'antica, e come già ricordata, formazione a bottega messinese di Barbalonga: il nostro pittore giunge nella città dei papi con una conoscenza abbastanza solida di Raffaello e di quei fermenti classicistici romani degli anni Trenta del secolo decimosettimo.[769]

Possiamo immaginare il giovane Scilla, già come Maratti, intento a copiare e ricopiare quello «stile eroico degli antichi»[770] e del Sanzio,[771] non tralasciando lo studio delle accademie nella bottega di Sacchi.[772] È necessario ricordare, ancora una volta, la grande affinità, per quanto concerne la prima formazione, tra il pittore messinese e il maestro di origine marchigiana: come Agostino giunge a bottega del maestro Sacchi con una buona base di classicismo fondato anzitutto su Raffaello (seppur derivato da disegni di Barbalonga), così fece alcuni anni prima Maratti, notato dal maestro romano per «l'indole buona […] e la grande speranza che dava per alcuni dissegni allora copiati da Rafaelle, volontieri lo ricevè nella sua scuola».[773]

Cosa significava Raffaello a Roma in pieno Seicento?[774]

Ancora una volta è necessario rifarsi a Giovan Pietro Bellori, anche a causa di una netta difformità dell'idea di Raffaello e di raffaellismo tra i vari storiografi seicenteschi.[775]

---

tenera, una maraviglia». Francesco Saverio Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII* [1725-1730], a cura di Anna Matteoli, De Luca, Roma 1975, p. 288.

Sull'importanza della formazione di Carlo Maratti presso la bottega di Sacchi, durata ben venticinque anni e ancora oggi non completamente indagata a fondo, cerca di fare luce Silvia Ginzburg nel suo contributo all'interno degli atti dedicati al pittore nativo di Camerano per il terzo centenario della sua morte. Cfr. Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 25-51.

A casa Maratti, nell'inventario del 28 aprile 1712, vi erano numerosi disegni da Raffaello: tra i tanti, per fare qualche esempio, uno «rappresentante quelle Sibille, che sono dipinte alle Capella della Pace senza cornice», o quello «che rappresenta la testa del Cavallo, che stà nell'Istoria di Liodoro nelle Stanze Vaticane». David L. Bershad, *The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca*, in «Antologia di belle arti», 25-26, 1985, p. 80.

768 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

769 Dalle copie su Raffaello posseduti da Barbalonga sino alla morte alla cultura domenichiana di maestro messinese con qualche influenza reniana: il sostrato culturale artistico messinese di Scilla sembra muoversi verso queste direttive, ma è necessario ricordare una direttrice lanfranchiano-cortonesca di pittori messinesi di altra formazione, come Quagliata, ritornato sullo Stretto nel 1638.

770 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione a cura di Giovanni Previtali, postfazione a cura di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 536.

771 «Né passò mai giorno ch'egli non studiasse l'opere sempre commendabili di Rafaelle, del continuo applicato a conseguire e scegliere il più bello dell'arte in quelle camere». *Ivi*, pp. 575-576.

772 Accademie «sopra il naturale». *Ivi*, p. 575.

773 *Ibidem*.

Cfr. anche Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi and Carlo Maratti, 1630 to 1660*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 15.

774 Per il gusto di Raffaello nel Seicento, anche da un punto di vista di committenza, si confronti anche la lettera che Cristina di Svezia invia a Paolo Giordano II, duca di Bracciano: «tutta la galleria di pitture che era a Praga si trova hor qua […]. Ve ne sono di Alberto Duro et d'altri maestri alemanni che io non so il nome, quali ogn'altro che me stimerebbe molto, ma io vi giuro che li darei tutti per un paro di quadri di Raffaello e credo di farli anche troppo honore». Carl Nils Daniele de Bildt, *Cristina di Svezia e Paolo Giordano II, Duca di Bracciano*, in «Archivio Società Romana di Storia Patria, XXIX, 1906, p. 25. Cfr. anche Beatrice Canestro Chiovenda, *Cristina di Svezia, il Bernini, il Gaulli e il libro di appunti di Nicodemo Tessin d. y. (1687-1688)*, in «Commentari», I-III, 1966, p. 179, nota 3.

775 Sulle diverse idee di Raffaello nella storiografia seicentesca cfr. Giovanna Perini, *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 153-161, in particolare pp. 157-159.

Nel discorso tenuto nel 1677 e dedicato a Le Brun, ad esempio, Raffaello è soltanto uno dei tanti nomi che serve per avvalorare ed esaltare l'arte dei nuovi Apelle, Zeusi e Protogene;[776] successivamente, nel 1695, il Sanzio torna ad essere l'esempio più vivido di grazia ed invenzione assoluta, paragonato al grande Apelle.[777]

Come in Maratti, però, anche nel giovane Scilla, nonostante non sia documentata alcuna opera ascrivibile alla formazione romana,[778] e rendendo conto di una pala come quella per i gesuiti di Caltanissetta, datata 1654, l'influenza di Raffaello è solo un pretesto, un recupero di modelli, frutto di studi assidui e frequenti sotto l'egida di Sacchi di fronte le Stanze Vaticane.[779]

Come già fatto notare, in Maratti «non si mostrano mai elementi raffaelleschi di assimilazione diretta»:[780] nelle sue opere giovanili, come nella *Distruzione degli idoli* del Battistero lateranense, eseguita su disegno di Sacchi intorno al 1647, prima del breve ritorno ad Ancona, avvenuto l'anno successivo, assistiamo ad una estrapolazione «di elementi figurativi e spaziali tolti dalle stanze di Raffaello».[781] In passato l'opera è stata

---

Cfr. anche Gabriele Morolli, *Raffaello «troppo divino»: immagini dalla letteratura tra il XVI e il XIX secolo*, in *Raffaello elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico*, catalogo della mostra, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 4 febbraio – 15 aprile 1984, Centro Di, Firenze 1984, pp. 71-75.

Susinno sembra seguire quel filone tutto settecentesco volto a quella che è stata definita «restaurazione classica», la quale, partendo proprio dal classicismo belloriano, si è fatta strada per tutto il Settecento e anche qualche decennio del secolo XIX. Ma sembrerebbe riduttivo etichettare lo storiografo messinese come un mero seguace dell'*Idea* belloriana, nonostante la predilezione per Raffaello o per Annibale Carracci, come mostrata, tra l'altro, anche nella biografia di Scilla: l'antico per Susinno non diviene teoria, non si erge a pilastro dell'arte moderna ma, proprio come affermato nel suo «Argomento della storia del lettore», la cognizione del passato è base per il «viver civile». Se è pur vero che Susinno, a tratti, dimostra di essere figlio del suo tempo, cresciuto sotto l'egida del classicismo, teorico e, con molta probabilità, anche pittorico, è perché non può farne a meno. Ma parlare e affrontare, «dal puro niente», cose patrie messinesi è in primis rivalutazione storica di una periferia, intesa qui come centro di cultura lontano dai poli tradizionali della Penisola, ma che non ha nulla da invidiare a questi ultimi. E il confronto con il mondo greco e, in definitiva classico e classicistico, è uno dei modi dell'abate Susinno di salvaguardare la coscienza storica di una periferia capace, per più di due secoli, di confrontarsi apertamente con le tendenze pittoriche dei centri italiani più in voga. Cfr. Valentino Martinelli, *Introduzione*, in Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 10-11.

Per la «restaurazione» del classicismo secentesco, in particolar modo marattesco, tra XVII e XVIII secolo, cfr. Amalia Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», 4, 1955, pp. 253-254.

[776] Raffaello è il nuovo Apelle, *restauratore* dell'antica arte, per Bellori paragonato al suo continuatore ideale, Annibale Carracci. Per Susinno, invece, Scilla anzitutto è un «artefice della sapienza degl'antichi», vero Proteo capace di adattarsi ad ogni genere pittorico in cui «mostrossi eccellente», ma è anch'egli un novello Apelle nei ritratti.

[777] Cfr. Giovanna Perini, *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 153-161, in particolare pp. 157-159.

L'elogio raffaellesco continuerà anche con gli amici francesi dello storiografo e teorico romano, come l'abbate Nicaise. Cfr. Jean-Claude Boyer, *Bellori e i suoi amici francesi*, in Jean-Claude Boyer, *Bellori e i suoi amici francesi*, in in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 51-54.

[778] Si esclude l'*Immacolata Concezione*, oggi dispersa, per la chiesa di Gesù e Maria delle Trombe in cui La Corte Cailler vi vide la data 1647 e quindi collocabile durante il periodo romano del pittore messinese. Se tale data venisse confermata o avvalorata bisognerebbe ipotizzare un dipinto inviato da Roma da parte dell'artista, escludendo però un suo repentino ritorno a Messina non accennato, tra l'altro, da Susinno. Cfr. Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 11, nota 3.

[779] I disegni del periodo giovanile di Carlo Maratti si conservano a Windsor: si tratta di copie dalle Stanze raffaellesche, dalla Farnesina e dagli arazzi della Sistina. Cfr. Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi and Carlo Maratti, 1630 to 1660*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 15 e relativa bibliografia.

[780] Costanza Lorenzetti, *Carlo Maratti e la sua giovinezza a Roma*, in «L'Arte», 17, 1914, p. 140.

[781] A tal proposito, come già ricordato da Amalia Mezzetti nel lontano 1955, Mengs elogerà Maratti per aver combattuto la decadenza del suo tempo anche se «il gusto generale […] non gli permise di seguire interamente il carattere raffaellesco».

definita, forse un po' troppo rigidamente, come «un completo insuccesso»,[782] a causa della mancanza di composizione. Bisognerebbe però rivalutare il giudizio un po' troppo affrettato: l'affresco marattiano nasce, come si è sottolineato, dal disegno di Sacchi, un pittore ormai stanco, dedito, proprio in quel periodo, a ultimare le otto tele per lo stesso Battistero,[783] pronte, come fortemente voluto da Urbano VIII Barberini, per il giubileo del 1650. Il progetto per la decorazione di San Giovanni in Fonte può essere definito l'ultima grande commissione, realmente e totalmente eseguita da Sacchi: nel 1653, al ritorno dei Barberini a Roma da Parigi, Antonio commissionerà ancora all'amico pittore la decorazione della volta in San Luigi dei Francesi, un progetto destinato a rimanere incompiuto e di cui, oggi, si conservano i bei disegni di Windsor.[784]

Insomma, gli elementi raffaelleschi nella *Distruzione degli idoli* di Maratti in San Giovanni in Fonte sono forse più ascrivibili al maestro Sacchi che al discepolo marchigiano.[785] Essi rappresentano la sintesi di ciò che significasse essere allievo di Sacchi ed esserlo, soprattutto, intorno alla fine del quinto decennio.

Ma Raffaello, per Sacchi e per la sua scuola, era più di un semplice riferimento all'antico e alla perfezione del disegno. Come già fatto notare, per Sacchi il Sanzio è anche «colorito»: nella *Storia di Attila* delle Stanze Vaticane, nonostante il viaggio nella terra del colore per eccellenza, venne «rapito dall'armonia di quei

---

Amalia Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», 4, 1955, p. 303, nota 6 e bibliografia relativa.

Ann Sutherland Harris nel 1977 poneva un problema legato al gusto della committenza: se quest'ultima, cioè, non avesse essa stessa voluto un così forte richiamo raffaellesco, con elementi tratti, desunti e a volte addirittura ripresi in maniera fedele dalle Stanze di Raffaello, per un edificio che fondava la propria autorità su una tradizione tanto antica quanto venerabile, luogo di pellegrinaggio di moltissimi fedeli. E il ricorso ad una chiarezza anzitutto iconografica, volta a facilitare la comprensione dell'umile pellegrino, parrebbe muovere verso tale ipotesi. Cfr. Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, p. 20.

Per Antonio D'Avossa la scelta di un così prepotente raffaellismo negli affreschi è meramente stilistica: «il mito di Raffaello e del suo ideale diventava sempre più forte e di questo Sacchi ne sentiva grande rispetto». Antonio D'Avossa, *Andrea Sacchi*, Edizioni Kappa, Roma 1985, p. 44.

782 Costanza Lorenzetti, *Carlo Maratti e la sua giovinezza a Roma*, in «L'Arte», 17, 1914, p. 140.

783 Giuliano Briganti definirà le tele del Battistero «calde trasparenze [che, n. d. a.] illuminano di fervidi bagliori un mondo di religiosità umile, povera, disadorna». Giuliano Briganti, *Osservazioni sulla carriera professionale e sullo stile di Pier Francesco Mola*, in *Pier Francesco Mola, 1612-1666*, catalogo della mostra a cura di Manuela Kahn-Rossi, Lugano, 23 settembre – 19 novembre 1989, Roma, 3 dicembre 1989 – 31 gennaio 1990, Electa, Milano 1989, p. 24.

784 Cfr. Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi and Carlo Maratti, 1630 to 1660*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 13 e relativa bibliografia. Cfr. anche Anthony Blunt, Hereward Lester Cooke, *The roman Drawings of the XVII and XVIII Certuries in the Collection of her Mayesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1960, nn. 789-819, 849, tavv. 159-164.

Alcuni disegni come riportato nello «Inventario delle cose più singolari del Sig. Cav. Carlo Maratti» del 28 aprile 1712, si trovavano a casa dell'allievo di Sacchi: «Altro foglio simile rappresentanti certi termini per S. Luigi de Francesi». David L. Bershad, *The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca*, in «Antologia di belle arti», 25-26, 1985, p. 74.

785 Cfr. Amalia Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», 4, 1955, p. 255.

Stella Rudolph ha rintracciato e attribuito a Carlo un'acquaforte rappresentante un'*Assunta elevata dagli angeli*. In due incisioni più tarde della stessa immagine sono presenti due iscrizioni, in cui «si ricava che tutte furono tratte da un dipinto del Maratti e non concepite tout-court per la stampa». Ciò permetterebbe di avanzare una datazione intorno al 1642 per una delle prime opere attribuite a Maratti, «prettamente carraccesca in quanto riprende l'impostazione della 'Assunta' affrescata dall'Albani su disegno di Annibale nella Cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli e oggi al Museo di Barcellona, mentre la tipologia della Madonna richiama quella della Santa Cecilia del Domenichino nella volta della cappella omonima a San Luigi dei Francesi». Stella Rudolph, *La prima opera pubblica del Maratti*, in «Paragone», XXVIII, 329, 1977, p. 47.

Sulle prime opere di Carlo, antecedenti e appena successive agli affreschi lateranensi cfr. *Ivi*, pp. 46-58 e relativa bibliografia.

mirabili dipinti», in cui vi era «il più bel misto di Lombardia e di Correggio ed il più degno colore di pennelli lombardi».[786]

Raffaello, dopo la fama goduta nel Cinquecento, grazie anche alla sua bottega, diviene nel secolo successivo un «exemplum princeps di perfezione, come artista da imitare, copiare, divulgare»:[787] la novità del secolo decimosettimo, da questo punto di vista, sta nel copiare il Sanzio non dai suoi disegni, come fatto decenni prima dal celebre Marcantonio Raimondi, ma dalle opere stesse, soprattutto dagli affreschi vaticani e da quelli della Farnesina.

Scilla aveva studiato con Sacchi sui modelli raffaelleschi e, quindi, sulle Stanze Vaticane: nonostante la *secchezza* del suo primo stile, quel «gusto antico e raffaellesco», ricordato da Susinno per l'*Immacolata* della chiesa di Gesù e Maria delle Trombe, non è solamente invenzione e disegno,[788] ma contiene già i germi del temperamento raffaellesco e sacchiano. Non a caso, la tela non sfigurerà, stando «all'incontro senza smarrirsi», con la tela, nella stessa chiesa, di Pietro del Po, palermitano, del quale Susinno, consapevolmente, definisce «di buon gusto nella morbidezza de' colori».[789]

In Agostino il percorso verso il «temperamento» sacchiano non avviene tramite Correggio, come in Sacchi,[790] dopo il celebre viaggio settentrionale: nella sue prime opere si intravede la maniera di Lanfranco,[791] pittore parmense anch'egli, capace di creare uno stile in cui il colore correggesco si innestava armoniosamente con il linguaggio carraccesco,[792] proprio come, qualche anno dopo, farà Mattia Preti con il suo breve (ma intenso, per ripercussioni sulla cifra stilistica del pittore di Taverna) soggiorno

---

786 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 558.

787 Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Il Seicento*, in *Raphael invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, catalogo a cura di Grazia Bernini Pezzini, Stefania Massari, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Edizioni Quasar, Roma 1985, p. 19.

788 E proprio sul disegno, Paul Lacroix riporterà che quello di Scilla «avait de la pureté». Paul Lacroix, *Revue universelle des arts, publiée par M. Paul Lacroix (Bibliophile Jacob) et M. M. C. Marsuizi de Aguirre*, XXI, Veuves Jules Renouard, Paris 1865, p. 168.

789 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235. Su Pietro del Po, fine incisore, di cui «se conservan bastantes estampas suyas sobre composiciones de Domenichino, Poussin, Anibal Carracci e incluso algunas de Rafael y de Julio Romano» e sulla sua serie di tele per la Cattedrale di Toledo, mirabile sintesi di raffaellismo educato alla maniera di Reni, cfr. Alfonso Pérez Sànchez, *Pietro del Po, pintore de Palermo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 12, 1965-66, 1-2, pp. 125-144. Cfr. anche. Alfonso Pérez Sànchez, *Ineditos de Pietro del Po*, in «Archivo español de arte», 61, 1988, pp. 67-71. Per i documenti riguardanti il soggiorno romano, a partire dal 1649, dell'artista cfr. Gerard Wiedmann, *Documenti sulla presenza a Roma dei Del Po, di Fanzago, Porpora e altri*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 5, 1986, pp. 252-253.

790 Nell'inventario post mortem di Sacchi venivano ricordati «Trentasette disegni, che d(ett)o Sig(nore) Carlo [Maratti, *n. d. a.*] ha scelto essere quelli che il Sig(or)re Andrea [Sacchi, *n. d. a.*] defonto fece In lombardia appresso il Coregio, e Paolo Veronese». Il documento è trascritto in Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, p. 121.

791 Già Erich Schleier ha proposto una fase più propriamente lanfranchiana di Andrea Sacchi intorno al 1630, come dimostrato dai mosaici dei pennacchi del Calandra, «sui modelli o cartoni del Lanfranco e del Sacchi con due padri della Chiesa latini e due greci nella cupola laterale sud-occidentale» in San Pietro. Cfr. Erich Schleier, *Pietro da Cortona e la nascita del barocco a Roma*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 – 10 febbraio 1998, Electa, Milano 1997, p. 53.

792 Senza dimenticare che Lanfranco fu a bottega inizialmente da Agostino Carracci. Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 378.

modenese.[793] Ma già in Carlo Maratti l'elemento correggesco rimane più vivido rispetto a Scilla,[794] forse per una maggiore vicinanza cronologica al Sacchi post 1635-1636;[795] l'artista nativo Camerano tra gli anni Quaranta e Cinquanta volge il proprio sguardo verso Lanfranco: l'*Adorazione dei pastori* di Santa Maria della Concezione, la cappella Bongiovanni e la volta della cappella del Crocifisso in San Pietro.[796] La cultura bolognese emiliana, mutuata dal maestro Sacchi, sin dall'inizio pervade (e invade) la maniera stilistica del giovane Carlo: nonostante l'accezione negativa con cui ancora nel 1948 si guardavano le opere di Maratti, definendo la sua pittura «raffaellismo larvato […] in trascrizione sacchiana», la critica sottolineava al contempo le «facilitazioni bolognesi, per orientarsi ad una ricerca monumentale leggiadria femminea adoperabile per figure di Sante e di Madonne».[797] E Lanfranco costituiva l'anello di congiunzione tra esiti coloristici correggeschi e la delicata eleganza dei Caracci, senza dimenticare l'importanza di certi stilemi già pienamente barocchi del pittore parmense, evidenti in San Carlo ai Catinari,[798] nonché un mediu*m* capace di condurre lo stesso Maratti, qualche anno dopo, verso risultati più convintamente cortoneschi. Non a caso Carlo, nel 1657, lavorerà alla Galleria del Quirinale, sotto la direzione di Pietro da Cortona, dipingendo la *Natività*, opera che ormai può definirsi convintamente barocca ma che non può essere spiegata senza l'assimilazione della cultura lanfranchiana, per il «dinamismo delle luci» e quel «tonalismo chiaroscurale»,[799] e, ancora prima, di quella sacchiano-

---

[793] Sul soggiorno modenese del Preti e sulle ripercussioni sulla sua pittura e su quella dei contemporanei cfr. Giorgia Mancini, *Mattia Preti a Modena*, in «Nuovi studi», 3, 5, 1998, pp. 139-146. Cfr. anche John T. Spike, Michèle K. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato dei dipinti*, Centro Di, Firenze 1999, p. 17.

[794] E tal proposito, la pala della chiesa di Camerano è una delle opere più correggesche dell'attività di Carlo, insieme alla *Natività* di san Giuseppe dei Falegnami. Silvia Ginzburg vi ha notato anche una certa influenza lanfranchiana, proponendo un confronto con la *Santa Teresa che riceve una collana dalla Vergine e San Giuseppe* del pittore parmense per la chiesa di San Giuseppe a Capo le Case. Cfr. Costanza Lorenzetti, *Carlo Maratti e la sua giovinezza a Roma*, in «L'Arte», 17, 1914, p. 139.
Amalia Mezzetti vede nell'opera di Maratti un percorso «a ritroso» che da Sacchi giungeva a Tiziano, passando per Albani e Reni, costituendo «una delle affermazioni più interessanti della versatile e complessa personalità del pittore in un momento particolarmente delicato della sua formazione». Insomma, una breve, almeno per il suo periodo di formazione, «esperienza guercinesca e veneziegiante», in cui può inserirsi a buon diritto anche la *Natività* di San Giuseppe dei Falegnami, prima opera pubblica di Carlo, in cui appare evidente «il ritmo classicista, con un fondo sacchiano e innesti del Reni, e del Domenichino e dell'Albani, reminiscenze dei Carracci e intellettualistici ripensamenti del Correggio e di Raffaello». Amalia Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», 4, 1955, p. 256; Amalia Mezzetti, *Carlo Maratti: altri contributi*, in «Arte antica e moderna», 4, 1961, pp. 378-379.
Cfr. Stella Rudolph, *La prima opera pubblica del Maratti*, in «Paragone», XXVIII, 329, 1977, pp. 49-50; Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 32-33.

[795] Anni in cui collocare il viaggio del pittore. Cfr. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, p. 17.
Maratti entrò a bottega di Sacchi proprio nel 1636. Cfr. Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 31 e relativa bibliografia.
Nell'inventario stilato alla morte di Carlo, edito da Romeo Galli, nella collezione del pittore erano presenti non poche opere attribuite a Correggio o copie dal pittore emiliano di artisti tra XVII e XVIII secolo. Cfr. Romeo Galli, *La collezione d'arte di Carlo Maratti: inventario e notizie*, Presso Nicola Zanichelli, Bologna 1928, p. 17 e seguenti.

[796] Cfr. Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 33.

[797] Aldo De Rinaldis, *L'arte in Roma dal Seicento al Novece*nto, L. Cappelli, Bologna 1948, p. 159. Il parere della studiosa sarà messo in discussione e criticato da Amalia Mezzetti. Cfr. Amalia Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», 4, 1955, pp. 255, 306, nota 10.

[798] Cfr. Amalia Mezzetti, *Carlo Maratti: altri contributi*, in «Arte antica e moderna», 4, 1961, p. 379.

[799] Norbert Wibiral, *Contributi alle ricerche sul cortonismo a Roma*, in «Bollettino d'arte», 45, 1960, p. 141.

raffaellesca. A Maratti gli esiti cortoneschi parvero la logica conseguenza del classicismo naturalista dei Carracci e del colore veneziano, «cui si accompagna il potenziamento degli elementi di moto, di decorazione e di illusione».[800]

Agli esiti più pienamente ed esuberantemente barocchi Scilla arriverà solo dopo il 1671: in nessuna sua opera si riscontrano stilemi maratteschi prima di quella data, anno della *Madonna che appare a San Gaetano*, opera in cui la vivacità barocca si avverte, più che nel viso della Vergine, classicistico e quasi carraccesco, nel movimento del bambino, nei bellissimi panneggi che non hanno più nulla della sintesi lanfranchiana delle precedenti opere di Agostino,[801] e nell'utilizzo di gamme tonali sconosciute fin lì nell'arte del pittore messinese.[802]

Probabilmente a Sacchi Agostino deve la conoscenza e l'ammirazione per Polidoro. Già la fortuna del pittore lombardo, come anzitutto allievo di Raffaello e suo collaboratore nelle Logge Vaticane, si era particolarmente diffusa, legandosi anche allo studio dell'antico in voga già nei primi anni del Seicento.[803] Nel 1633 Antonio Barberini aveva accostato alle antichità greco-romane «i monocromi all'antica di Polidoro», trasferendoli da Piazza Madama a Palazzo Barberini.[804] Se lo stesso Barbalonga può aver vissuto in prima persona, o comunque ammirato, gli affreschi in casa Barberini,[805] Andrea Sacchi e Maratti possedevano «incisioni che riproducevano le opere di Polidoro»:[806] sintomo non solo di un gusto

---

[800] *Ivi*, p. 125.

[801] Si metta a confronto la complessità del panneggio della Madonna della chiesa dei Teatini (1671) con la pesantezza, ancora lanfranchiana, delle vesti della pala della *Madonna e santi* di Maratti della pinacoteca di Ancona, datata 1672 (**TAV. XIII**). Per la pala marchigiana e il «raffinato decorativismo cortonesco e lanfranchiano e le velleità berniniane» cfr. Amalia Mezzetti, *Carlo Maratti: altri contributi*, in «Arte antica e moderna», 4, 1961, p. 380 e relativa bibliografia.

[802] Francesca Campagna Cicala definirà l'opera come «protobarocca». Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1983, p. 45.
Teresa Pugliatti insisterà sulla «concezione spaziale tipicamente barocca». Teresa Pugliatti, *La scultura e la pittura a Messina nei secoli XVI e XVII*, in *Messina, il ritorno della memoria*, catalogo della mostra, Messina, Palazzo Zanca, 1 marzo – 28 aprile 1994, Novecento, Palermo 1994, p. 243.

[803] Alessandro Marabottini sottolineava come già nel terzo decennio del Seicento la «ricostruzione del mondo classico romano subiva un ulteriore impulso per il concorrere di esperienze artistiche (Domenichino), teoriche (Agucchi), e antiquarie (Cassiano dal Pozzo), mentre il clima politico instaurato dall'ascesa al soglio di Urbano VIII riscaldava i sogni di indipendenza e di grandezza romana». Ma Polidoro era anche «codificato come il più classico dei pittori, per aver rappresentanto con molta erudizione di costumi e suppellettili scene di soggetto antico». Alessandro Marabottini, *Intorno a Polidoro da Caravaggio*, in «Commentari», I-III, 1966, pp. 129-130.
Sull'importanza e la fama di Polidoro tra Cinque e Seicento e sulla sua trasformazione in «colto scopritore e […] fedele interprete delle antichità» cfr. Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli 2001, pp. 12, 14-15.

[804] Cfr. Lucia Faedo, *Intrecci allusivi tra sculture e dipinti: la collezione del Cardinal Antonio Barberini in Via dei Giubbonari (1658-1671)*, in *Le componenti del classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, a cura di Leonarda Di Cosmo, Lorenzo Fatticcioni, atti del convegno internazionale, Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011, Bentivoglio, Roma 2013, pp. 1-43. Cfr. anche Alessandro Marabottini, *Intorno a Polidoro da Caravaggio*, in «Commentari», I-III, 1966, p. 129.
Sugli affreschi polidoreschi tutt'ora presenti in Palazzo Barberini cfr. Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli 2001, pp. 35, 134.

[805] Andrea Italiano ha ipotizzato una precoce conoscenza di Polidoro da parte di Barbalonga nella chiesa di San Silvestro al Quirinale, in cui il pittore messinese lavorerà alla pala dei fondatori teatini. Cfr. Andrea Italiano, *Gli anni di Antonino Barbalonga Alberti a Roma*, in «Commentari d'arte», 14, 39/40, 2008, p. 63.

[806] Sacchi e, successivamente Maratta, possiederanno un album di disegni («Album Hume», dal nobile inglese che lo acquistò nel 1787 a Roma), oggi conservato alla Fondation Custodia dell'Istituto olandese di Parigi, di Cherubino Alberti che aveva

collezionistico specifico per Raffaello e bottega e, conseguentemente, della fortuna di Polidoro e del suo materiale grafico,[807] ma un ulteriore impulso alla verve collezionistica di Agostino e uno dei leitmotiv della sua prima formazione.

È anche possibile, seguendo quanto affermato già da Evelina Borea, che Sacchi e la sua bottega privilegiassero l'arte polidoresca perché capace di congiungere «i grandi contenuti storici del classicismo romano e le ricche risorse del pittoricismo padano-veneto».[808] Significava, cioè, trovare un altro artista, come Correggio, attento alla componente coloristica lombardo-veneta, in Sacchi già presente ai tempi dell'Albani e rinforzata dal viaggio al nord della Penisola, ma cresciuto sotto l'egida e l'insegnamento raffaellesco e dei grandi modelli rinascimentali. Sacchi trovava in Polidoro la perfetta sintesi tra disegno e colore, tra Roma e Lombardia: il tutto ricondotto e giustificato dall'arte del Sanzio, esemplare perfetto e concluso di classicità.[809]

Senza dimenticare che il pittore lombardo, morto a Messina e di cui Antonio Catalano il Vecchio conservava i disegni, gli stessi poi forse passati in casa Scilla, nei palazzi da lui affrescati utilizzava la tecnica a monocromo «tutt'al più con variazioni dalle terre verdi alle ocre gialle», le quali spesso venivano disegnate ed incise. E, come già notato da Marabottini, erano spesso le stesse incisioni che assicuravano la fama di Polidoro e dei suoi affreschi, già abbastanza deteriorati nel terzo decennio del XVII secolo.

Non bisogna però dimenticare che Placido Maria Scilla, fratello di Agostino, trasportava da Messina a Roma due dipinti di Polidoro, insieme ad una tela di Tiziano, rappresentanti un San Brandano e un San Vincenzo Ferrer «del valore complessivo di 4000 scudi […] tutti appartenenti al marchese messinese Tommaso Marullo».[810]

Vi è da chiedersi, a proposito di stampe d'aprés, se l'arte incisoria, e soprattutto quella del giovanissimo Maratti, il quale riprenderà le opere del Sanzio, in particolar modo delle Stanze vaticane, abbiano avuto una qualche influenza sull'arte di Scilla. Purtroppo oggi non conosciamo nessuna opera del pittore messinese durante il suo soggiorno di formazione romano, in cui, molto probabilmente, egli non ha

---

ricopiato il fregio dei chiaroscuri polidoreschi della facciata di Piazza Madama. Cfr. Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli 2001, p. 25, note 38, 41.

807 Di cui Scilla possiederà, dapprima con quel gusto dell'amateur e, successivamente, con estro collezionistico da vero antiquario. Non a caso la sua collezione sarà, almeno in parte, da lui stesso venduta a Sebastiano Resta. Come riporta il foglio del Victoria and Albert Museum, proveniente dalla collezione di Padre Resta, in cui si specifica che esso si trovava originariamente nelle mani di Scilla che lo portò da Messina. Cfr. Pierluigi Leone de Castris, a cura di, *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, Mondadori, Milano 1988, p. 123.

Si ricordi che in collezione Maratti vi erano «Quattro Basso rilievi attacati con cornici indorate […] di mano di Polidoro da Caravaggio». David L. Bershad, *The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca*, in «Antologia di belle arti», 25-26, 1985, p. 80.

Un album di disegni di Polidoro è presente nell'inventario di Sacchi del 1661. Cfr. Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, p. 24.

808 L'*invenzione* e «quel modo caricato di violenza e di furente vitalità» alla base di un nuovo modo di guardare l'antico: alle vestigia classiche si accostava lo studio «della natura in termini di verità». E ancora: «L'antico era per lui [Polidoro, *n. d. a.*] l'espressione delle passioni, l'esaltazione in linguaggio marmoreo, fisso, irrevocabile, dell'eterno svolgersi del dramma umano». Evelina Borea, *Vicenda di Polidoro da Caravaggio*, in «Arte antica e moderna», 13-16, 1961, pp. 215-216.

809 Diversamente per Pietro da Cortona e Rubens non interessati al classicismo tosco romano ma alla «capacità di dar vita nella luce e nel dinamismo delle forme ai grandi contenuti storici». *Ivi*, p. 130.

810 Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, p. 156.

lavorato ad alcuna opera ma appreso, copiando e ricopiando affreschi, da Raffaello ed Annibale dalla Galleria Farnese,[811] e soprattutto vedendo da vicino un cantiere come quello del Battistero Lateranense. Quest'ultimo voluto fortemente da papa Urbano VIII per il giubileo del 1650, prevedeva una serie di otto tele, a cui il Sacchi lavorò ininterrottamente tra il 1639 e il 1645,[812] raffiguranti scene della vita di san Giovanni Battista, e gli affreschi, questi ultimi su disegni (e cartoni?) di Andrea ma effettivamente realizzati da un entourage non proprio di estrazione classicistica: basti pensare a Giacinto Gimignani, partito e formatosi a bottega di Pietro da Cortona, autore della *Visione di Costantino*, in cui si fa fatica a rintracciare l'elemento barocco cortonesco,[813] forse influenzato da Giovanni Francesco Romanelli, riformatore del «cortonismo in senso classico».[814]

A questi ultimi due artisti e al contesto culturale romano degli anni Quaranta del Seicento, proprio per il riferimento ad un classicismo statuino e ad una predilezione per il disegno, nonostante un'acerba attenzione al dato coloristico, sono da ricondurre le due tele, già nel Museo civico peloritano messinese,

---

811 Si veda quanto riportato da Passeri: «Quando qualche suo amico gli rimproverava la sua pigrizia, e gli chiedeva la cagione perché egli fosse così lento nell'operare, gli rispondeva: perché Raffaele, ed Annibale Caracci mi spaventano, e mi fanno perdere di animo». Giovanni Battista Passeri, *Vite de pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Presso Gregorio Settari libraio al Corso all'insegna d'Omero, Roma 1772, p. 321.
Luigi Salerno definisce il linguaggio della Galleria come «nuovo ed eloquente, fusione pittorica fra scene ed elementi classici, quadri e cornici illusionistiche in un insieme ricco di colore e di movimento, in un insieme già barocco. Se il repertorio della galleria è classico, la sua forma, specialmente nell'insieme, non è classica […]. Lo studio concluderà: «Confrontate Annibale e Raffaello e vi sembrerà barocco; confrontatelo a Rubens e vi sembrerà classico. Così Annibale ci appare assai meno classico dei continuatori del suo classicismo: Domenichino, Reni, Albani. Costoro […] sono i campioni del classicismo, ma rispetto a Raffaello la loro fantasia appare barocca, nella stessa composizione o invenzione, negli stessi motivi, nella stessa loro poesia». Luigi Salerno, *La pittura del Seicento in Italia*, in *Il Seicento europeo. Realismo classicismo barocco*, catalogo della mostra a cura di Luigi Salerno, Alessandro Marabottini, Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956 – gennaio 1957, De Luca Editore, Roma 1956, pp. 24-25.
Per le critiche mosse alla mostra, anche per la mancanza di dipinti siciliani, soprattutto «del simpatico palermitano Novelli, sì che la Sicilia sembrava non rientrare nel novero delle scuole italiane», si confronti la recensione di Hermann Voss, *La 'Mostra del Seicento europeo' a Roma*, in «Paragone», 89, 1957, p. 59.
812 Le tele, successivamente la campagna di restauro di Redig de Campos tra il 1967-1968 rimpiazzate da copie, si trovano in Pinacoteca Vaticana. Cfr. Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, p. 85.
813 Nell'affresco lateranense Gemma Di Domenico Cortese evidenzia «una fredda crisi involutiva» di Gimignani, «ormai così lontano dal momento glorioso delle battaglie poussiniane di Leningrando e Mosca, in cui lo studio dei rilievi antichi era fuso in una calda ventata di ricordi polidoreschi». Gemma Di Domenico Cortese, *Percorso di Giacinto Gimignani*, in «Commentari», II-III, 1967, p. 193.
Al contempo, però, «nonostante la dipendenza dal Sacchi che probabilmente fornì il disegno, la stesura rigorosamente disegnativa indica quanto il nostro [Gimignani, *n. d. a.*] fosse lontano dalle luci e dai morbidi impasti neoveneti del maestro». Angela Negro, *Giacinto Gimignani*, in *Pietro da Cortona 1597 – 1669*, catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998, Electa, Milano 1997, p. 206.
Liliana Barroero individua nella commissione a Romanelli di una tela per il palazzo del Buen Retiro di Madrid, facente parte di una serie «eseguita dagli artisti di maggior grido allora operanti a Roma […] Lanfranco, Cortona, Sacchi, Domenichino», un «progressivo distacco dai modi cortoneschi […] più probabilmente frutto di un clima che vedeva la fortuna del classicismo». E riprendendo le parole di Italo Faldi, la studiosa continuerà: «molta acqua è stata gettata dal Romanelli sulle vampate cortonesche in vista di un nuovo equilibrio compositivo, di pacate cadenze, di tenere inclinazione sentimentali, di una ricerca di bellezza formale, di decoro neoraffaelleschi che lo portano a ritroso, su posizioni simili, se non proprio a quelle dei classicisti emiliani, almeno a quelle di Andrea Sacchi». Liliana Barroero, *Giovanni Francesco Romanelli*, in *Pietro da Cortona 1597 – 1669*, catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998, Electa, Milano 1997, pp. 183-184. Cfr. anche Italo Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Bozzi, Roma 1970, p. 68.
814 Luigi Salerno, *La pittura del Seicento in Italia*, in *Il Seicento europeo. Realismo classicismo barocco*, catalogo della mostra a cura di Luigi Salerno, Alessandro Marabottini, Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956 – gennaio 1957, De Luca Editore, Roma 1956, p. 27.

di *Rebecca al pozzo* ed *Ester e Assuero*, quest'ultima per la prima volta pubblicata da Elvira Natoli nel 1979, la quale vi notava affinità con la *Talia che incorona Epicarmo*, datata 1671, già in collezione Gallo e oggi esposta a Palazzo Abatellis a Palermo.

I due dipinti, ricordati già da Giuseppe La Farina nel 1840 e dalla *Guida* di Cacopardo dell'anno successivo,[815] restaurati tra il 2002 e il 2005,[816] provengono dalla collezione della famiglia messinese Piccolo[817] e sicuramente prima del 1840 si trovavano all'interno dell'allora Museo Civico.

Già Elvira Natoli ricordava «il ritmo compositivo classicheggiante del disegno» volto ad un «sottile e severo equilibrio formale, lontano da compiacimenti descrittivi»[818] mentre Luigi Hyerace nel 2001, notando anch'egli la «rigidezza delle donne» e «l'intento classicista», ha anticipato, a ragione, i due dipinti ancora di «giovanile incertezza», proponendo una data vicina al 1654 del *Martirio di Sant'Agata* di Caltanissetta e comunque prima degli affreschi siracusani del 1657-1658.[819]

Giusy Larinà nel 2006 ritornerà sull'«ideale di bellezza sublime e distaccato», riscontrandovi affinità, in realtà non ravvisabili, da Novelli e Ribera, grazie alla frequentazione della galleria Ruffo; inoltre la studiosa ritornando su quanto già affermato da Elvira Natoli, riporterà che il pittore messinese «affronta i soggetti come brani di una rappresentazione teatrale, dove la gestualità e l'espressione dialogano in luogo della parola», riproponendo una datazione tra il 1667 e il 1670, poco antecedente alla *Talia*.[820]

Le due tele offrono un ulteriore spunto per comprendere il periodo formativo romano di Scilla, non semplicemente rivolto ad una pedissequa imitazione di Raffaello, Annibale, Domenichino, Reni ed infine Sacchi, ma anche al contesto classicista dell'epoca, soprattutto con certi esiti vicini al "cortonismo depurato" di Romanelli e Gimignani,[821] artisti che più si avvicinarono, nonostante il sostrato cortonesco

---

815 Si rinvia alla scheda di catalogo relativa.

816 Il restauro dei due dipinti è avvenuto a cura di Vincenzo Musumeci di Catania. Cfr. Alessandra Migliorato, Donatella Spagnolo, a cura di, *Note di restauro*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, pp. 30-31.
La tela di *Ester e Assuero* era già stata restaurata prima del 1979, nonostante Elvira Natoli vi notasse ancora le «pessime condizioni, anche se restaurata». Elvira Natoli, *Per Agostino Scilla*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 3, 1979, p. 19.

817 Come riportato dall'inventario manoscritto del Museo Civico del 1884, conservato presso l'Archivio del Museo regionale di Messina. Si ringrazia il dott. Agostino Giuliano, la dott.ssa Donatella Spagnolo, il Direttore e il personale del Museo regionale di Messina per la sconfinata disponibilità e professionalità dimostrata.
Per lo stato del dipinto della *Rebecca al pozzo* prima dell'ultimo restauro si veda la foto della tela in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori dall'XI al XX secolo*, X, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1975, p. 229, fig. 325.
La Corte Cailler, nella sua manoscritta *Guida* al Museo, edita solo qualche decennio fa, ricordava il *David e l'Amalechita* e il *Saul e Davide*, purtroppo andati distrutti durante il terremoto del 1908, come provenienti dalla famiglia Piccolo. Cfr. Gaetano La Corte Cailler, *Il museo civico di Messina*, Pungitopo, Marina di Patti 1982, p. 80.

818 Elvira Natoli, *Per Agostino Scilla*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 3, 1979, p. 19.
Della stessa opinione Gioacchino Barbera il quale, però, già segnalava qualche affinità di modelli con il *Martirio di Sant'Agata* del 1654, oltre che con il più tardo *San Benedetto che distrugge gli idoli*. Cfr. Gioacchino Barbera, *Scheda 21. Talia incorona Epicarmo*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, a cura di Vincenzo Abbate, Electa, Napoli 1990, p. 147.

819 Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. pp. 29-30.

820 Cfr. Giusy Larinà, *Scheda 5a-b, Rebecca al pozzo ed Eliezer e Ester e Assuero*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, pp. 18, 20.

821 Ricordato anche recentemente da Francesca Baldassarri. Cfr. *Galleria Moretti: quattro "favole" inedite di Giacinto Gimignani*, a cura di Francesca Baldassarri, Londra, Moretti Fine Art Ltd, Londra, 1 – 10 dicembre 2012, Edizioni Polistampa, Firenze 2010, p. 8.

di partenza,[822] ad esiti classicheggianti "alla maniera di Sacchi".[823] Il classicismo già ribadito dagli studi consiste in un rifarsi a certe figure di derivazione raffaellesca, alcune presenti anche nella cappella siracusana del Santissimo Sacramento (**TAV. XL**), particolarmente presenti in alcune opere di Romanelli e Gimignani, come nel *Ritrovamento di Mosé* di quest'ultimo e di un disegno conservato al Louvre, in cui si riscontrano affinità con l'affresco omonimo di Giulio Romano conservato nelle Logge vaticane.[824]

Lo stile di Gimignani, proprio intorno agli anni Quaranta del secolo XVII, sarà caratterizzato da «una forma statuina e solennemente incisa», la quale ricorderà non poco certi esiti dell'arte di Poussin,[825] anch'egli, proprio in quel periodo, approdato a composizioni più classicheggianti e di sapore raffaellesco: basti ricordare le due serie di *Sacramenti* per Cassiano dal Pozzo e per Fréart de Chantelou, quest'ultima dipinta proprio tra il 1644 e il 1648. Lo stesso pittore francese lavora, nella seconda metà degli anni Quaranta, al *Mosè salvato dalle acque* (1647), l'*Eliezer e Rebecca* (1648) e il *Giudizio di Salomone* (1649),[826] opere che Agostino può aver ammirato.[827]

Ma per la gestualità, le figure solenni e i gesti "teatrali", su cui molta critica passata e recente sembra insistere, ricordano alcuni dipinti di Poussin, per il classicismo dei personaggi delle tele di Scilla e le loro «pose statuine», che sembrano ricordare certi bassorilievi romani,[828] basterebbe far riferimento al clima dell'Urbe degli anni Quaranta del Seicento, in cui il recupero di Raffaello e dell'antico, già iniziato da Annibale, si accompagna al classicismo di Sacchi, complice l'allontanamento, proprio in quel periodo, di Pietro da Cortona dall'Urbe.[829] Senza dimenticare il grande impulso che da almeno trent'anni l'editoria

---

822 Sugli esiti del cortonismo a Roma si confronti l'importante saggio di Norbert Wibiral. Cfr. Norbert Wibiral, *Contributi alle ricerche sul cortonismo a Roma*, in «Bollettino d'arte», 45, 1960, pp. 123-165.

823 Cfr. Angela Negro, *Giacinto Gimignani,* in *Pietro da Cortona 1597 – 1669*, catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998, Electa, Milano 1997, pp. 199-222.

824 Cfr. Angela Negro, *Giacinto Gimignani, 74. Ritrovamento di Mosè*, in *Ivi*, p. 400.
Maurizio Fagiolo dell'Arco nota l'affinità tra alcune opere di Gimignani e Romanelli già a partire dagli anni Trenta, quali il *Pasce oves meas*, commissione di Francesco Barberini del 1632 e l'*Adorazione dei Magi* del 1634 e oggi nella chiesa romana di Propaganda Fide, ma già in collezione Rospigliosi. Cfr. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i 'cortoneschi'. Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Skira, Milano 2001, p. 98.

825 Già Anthony Blunt, sottolineando la poca influenza esercitata dal pittore francese sui giovani artisti romani (a differenza dei critici d'oltralpe per il quale «era già diventato l'Apelle – o il Raffaello – della Francia»), affermava che eccezioni erano «Pietro Testa, Pier Francesco Mola, Giacinto Gimignani, Salvator rosa e il giovane Maratta». Anthony Blunt, Poussin e Roma, Pierre Rosenberg, *Prefazione al Catalogo*, in *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogo della mostra a cura dell'Accademia di Francia a Roma, Roma, Villa Medici, novembre 1977 – gennaio 1978, Edizioni dell'Elefante, Roma 1977, p. 29, 31.

826 Cfr. Pierre Rosenberg, *Prefazione al catalogo*, in *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogo della mostra a cura dell'Accademia di Francia a Roma, Roma, Villa Medici, novembre 1977 – gennaio 1978, Edizioni dell'Elefante, Roma 1977, p. 21 e relative schede di catalogo.

827 Francesca Campagna Cicala insiste, per l'*Ester e Assuero*, sui «profili poussineschi», nonostante faccia cadere i dipinti intorno al 1671. Cfr. Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti: dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del museo di Messina*, Sicania, Messina 1990, p. 70.

828 Durante il Seicento, soprattutto a partire dagli anni Quaranta, si ha notizia dei vari scavi e scoperte archeologiche a Roma grazie alle lettere inviate da Leonardo Agostini a Francesco Barberini, Carlo di Tomaso Strozzi, Leopoldo de' Medici e suoi agenti a Firenze. Cfr. Ingo Hertklotz, *Appendice. Rinvenimenti negli scavi a Roma e dintorni, documentati da Leonardo Agostini (1641-74)*, in Ingo Hertklotz, *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2012, pp. 136-144.

829 Già Giuliano Briganti ricordava questa «deviazione classicista» verso l'arte di Sacchi, dovuta anche al soggiorno fiorentino del Berrettini, sottolineando come Andrea «era divenuto per la protezione del Cardinal Antonio, il pittore più importante del clan barberiniano». Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, II ed., Sansoni, Firenze 1982, pp. 100-101.

stava svolgendo proprio verso tale direzione,[830] incentivata da Cassiano dal Pozzo e dal suo *entourage* artistico[831] e culminata con l'opera di Bellori, in collaborazione con Maratti ed alcuni incisori, tra cui Pietro Santi Bartoli (con il suo «disegnare con esattezza»)[832] e Pietro Aquila.

E a proposito di uno stile 'francese', che influenzerà non poco il panorama artistico romano tra anni Trenta e Quaranta, compresi Giacinto Gimignani e lo stesso Scilla, il classicismo tutto incentrato sulla perfezione del disegno e sul principio dell'imitazione tipico di Poussin, Mignard, Perrier, attivi già a Roma negli anni Trenta,[833] sarà ricordato da Susinno, il quale, nella biografia di Agostino, asserirà che «il gusto suo nel disegnare fu ideale e proprio, per il quale perdevasi gran tempo nell'imitarlo, ed il modo suo quanto riesce opportuno per gl'intagliatori, altrettanto più malagevole riesce a' studenti della pittura, ed in ciò ha molto del gusto de' pittori francesi».[834]

Ma pur nel classicismo visibile nelle due tele di *Ester* e *Rebecca*, raffaellesche e convintamente romane (**TAV. XLI**), si riscontrano anche delle affinità con opere messinesi, come la figura di Labano che ricorda

---

[830] Già nel 1607 Lanfranco e Badalocchio, disegnando la «istoria del Vecchio Testamento di piccioli quadretti» nella loggia vaticana, ne fecero delle stampe ad acquaforte dedicate ad Annibale Carracci. Bellori inserì la commovente dedica dei due artisti al maestro a conclusione della biografia dedicata a quest'ultimo. Il biografo romano sarà il primo «che pur senza intrattenersi mai su incisori particolari o sull'incisione in generale, con l'uso che fa delle stampe derivate dalle pitture e dalle sculture assicura loro un utilizzo sino ad allora non riconosciuto, di supporto all'esposizione dei fatti artistici». Evelina Borea, B*ellori e la documentazione figurativa fra l'antico, il moderno e il contemporaneo*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 141-142.

Grande importanza rivestì la pubblicazione di Girolamo Tezi delle *Aedes barberinae* del 1642, in cui «i migliori incisori dell'epoca», tra cui Cornelis Bloemaert, «diffusero, attraverso le tavole allegate, i capolavori di Pietro da Cortona, di Andrea Sacchi o di Andrea Camassei presenti nel palazzo [Barberini, *n. d. a.*] assieme ad alcune opere antiche». Ingo Hertklotz, *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2012, pp. 101-120 e bibliografia relativa.

Sullo stile «severo» di alcune opere di artisti della prima metà del XVII secolo, sul clima culturale dell'epoca in Domenichino e Poussin e sulla «teoria degli affetti e l'esemplificazione raffaellesca» cfr. Marisa Volpi, *Annotazioni in margine alle tendenze classiciste e raffaellesche nella cultura romana tra il 1607 e il 1672*, in *Raffaello e l'Europa*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1990, pp. 513-539.

[831] Sui «giovani ben Intendenti del disegno» gravitanti intorno a Cassiano dal Pozzo cfr. Francesco Solinas, *"Giovani ben Intendenti del disegno"*, in *Poussin et Rome*, actes du coloque, a cura di Olivier Bonfait, Cristoph Luitpold Frommel, Rome, Académie de France, Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1996, pp. 215-240.

Sul metodo «iconografico» di Cassiano dal Pozzo che «estrapola il singolo testimone della cultura materiale dal suo contesto figurativo per ricollegarlo alla tradizione scritta», finendo per fornire «ricostruzioni […] talvolta piuttosto arbitrarie», cfr. Ingo Hertklotz, *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2012, pp. 79-100 e relativa bibliografia.

Poussin, dopo aver perso l'importante commissione per una cappella in San Luigi de' Francesi, a scapito del nemico Charles Mellin, «si ritirò dal campo della pittura monumentale», preferendo lavorare a quadri di piccola dimensione «destinati a uno scelto gruppo di connaisseurs che lo apprezzavano, fra i quali il più importante era Cassiano dal Pozzo». Anthony Blunt, Poussin e Roma, Pierre Rosenberg, *Prefazione al Catalogo*, in *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogo della mostra a cura dell'Accademia di Francia a Roma, Roma, Villa Medici, novembre 1977 – gennaio 1978, Edizioni dell'Elefante, Roma 1977, p. 27.

[832] Pietro Santi Bartoli, *Gli antichi sepolcri overo Mausolei romani et etruschi, trovati in Roma e in altri luoghi celebri nelli quali si contengono molte erudite Memorie: raccolti, disegnati, e intagliati da Pietro Santi Bartoli*, Nella Stamperia di Antonio d Rossi, Roma 1697, p. III. Cfr. anche Evelina Borea, B*ellori e la documentazione figurativa fra l'antico, il moderno e il contemporaneo*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 145.

[833] Cfr. Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i 'cortoneschi'. Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Skira, Milano 2001, p. 98.

[834] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.

molto quella di San Paolino nel dipinto di Quagliata per la chiesa di Santa Rita in San Paolino a Messina (**TAV. XLII**), non a caso una tela probabilmente appena successiva al ritorno del pittore messinese da Roma o, comunque, realizzata entro gli anni Quaranta del XVII secolo.[835] L'opera tradisce anch'essa un evidente classicismo ed alcune affinità con certe opere di Barbalonga, soprattutto per il putto, che ricorda quelli in basso nella tela dell'Alberti in San Silvestro al Quirinale e della *Vergine e i santi Bonaventura e Girolamo* della chiesa romana di Santa Croce e San Bonaventura dei Lucchesi.[836] Già Luigi Hyerace, per la *Rebecca al pozzo* ricordava il «profilo alla Marolì del giovane che trattiene il cammello» ma è possibile notare, per il personaggio vicino e per il volto di Rebecca anche certe affinità con opere e disegni del maestro Sacchi (**TAV. XLIII**).[837] Ulteriore conferma di una datazione delle due tele entro la prima metà degli anni Cinquanta del Seicento.

La fortuna di Sacchi, dovuta anzitutto alla protezione di Antonio Barberini, coincise nel periodo di allontanamento dall'Urbe di Pietro da Cortona, trasferitosi a Firenze: quest'ultimo aveva lasciato un pesante fardello agli artisti romani del tempo, rappresentato dal *Trionfo* di Palazzo Barberini, con il quale si è sempre voluto far iniziare il momento più squisitamente barocco della pittura italiana o, comunque, romana. In effetti la differenza evidente con l'*Allegoria della Divina Sapienza* di Andrea Sacchi, sempre a Palazzo Barberini, permette di comprendere il motivo per cui, molta critica ottocentesca, abbia particolarmente spinto per una vera e propria diatriba, mai avvenuta in realtà, tra Sacchi e Pietro da Cortona.[838] In realtà le due composizioni, differenti per stile ma anzitutto per intenti, non rappresentano alcuna risposta di un pittore all'altro, né tanto meno le tele sacchiane del Battistero Lateranense vogliono essere una risposta di Andrea allo sfondato cortonesco.[839]

Le tele costituiscono un'ulteriore affermazione dei canoni classicistici di Sacchi: «scene silenziose e composte di rivelazioni e di estatici rapimenti; vibrazioni basse e profonde di toni, ritmi elementari, composizioni povere, disadorne, accese tuttavia dal calore di un intimo affetto», le quali però non

---

[835] Si ringrazia la dott.ssa Teresa Russo per la segnalazione e si rinvia alla sua tesi di dottorato su Giovan Battista Quagliata. Cfr. Teresa Maria Letizia Russo, *Giovan Battista Quagliata (1603 ca. – 1673). Un artista del barocco siciliano fra tardo caravaggismo e classicismo*, Tesi di dottorato in Studi sul patrimonio culturale, XXIX ciclo, Università degli Studi di Catania, tutor: prof. Valter Pinto, 2016.

[836] Non a caso quest'ultima tela era già ricordata da Rosanna De Gennaro come opera di collaborazione tra Giovan Battista e Antonino Barbalonga: nella classicistica «composizione domenichiana» si innesta la «interpretazione pittoricamente più mossa e corposa, specie nella parte inferiore». Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, in «Prospettiva», 43, 1985, p. 27.

[837] Per il disegno a Windsor Castle cfr. Anthony Blunt, Hereward Lester Cooke, *The roman Drawings of the XVII and XVIII Certuries in the Collection of her Mayesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1960, p. 102.

[838] Cfr. Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova, compilate da Melchior Missirini*, Nella stamperia De Romanis, Roma 1823, pp. 111-112.

[839] Le differenze tra le due tendenze pittoriche del Seicento era già stata notata da Luigi Salerno nel 1956: Sacchi e Maratta polemizzano col cortonismo e col rubinismo, ma si distinguono solo per una maggiore misura, una semplicità e monumentalità del comporre […]. Si dovrebbe dunque parlare di un Barocco realista, di un Barocco classicista, di un Barocco grandioso e decorativo. I confini fra le correnti infatti non sono mai netti (almeno in Italia)». Luigi Salerno, *La pittura del Seicento in Italia*, in *Il Seicento europeo. Realismo classicismo barocco*, catalogo della mostra a cura di Luigi Salerno, Alessandro Marabottini, Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956 – gennaio 1957, De Luca Editore, Roma 1956, p. 27.

vogliono rapportarsi con le opere di Pietro da Cortona, anzitutto per diversità di intenti e differente disposizione «issate lassù entro l'arcaico ottagono, quasi del tutto invisibili dal basso».[840]

Scilla era appena giunto a Roma o si accingeva a farlo e Sacchi aveva ultimato le sue tele. Ma l'opera non era affatto compiuta. Rimanevano da affrescare le pareti del Battistero. Due le particolari novità assunte dal Sacchi in quest'impresa, da egli stesso presieduta: il circolo di artisti, come si è già accennato, abbastanza variegato e non sempre di estrazione classicistica; e il gioco di puttini intorno a medaglioni monocromi, fulgido esempio di *tromp l'oeil* barocco in senso cortonesco,[841] che si accostano alle storie, rendendone più piacevole la lettura (**TAV. XLIV**).

Tra i biografi di Sacchi, risulta interessante riportare quanto affermato da Giovan Battista Passeri sugli affreschi del Battistero Lateranense: dopo aver elencato gli artisti che lavorarono agli affreschi, il biografo continuerà: «quei putti sopra la cornice finta, che girà d'intorno, espressi in diverse attitudini con varj contrassegni, sono parte di sua mano, ed alcuni de' suoi giovani, tutti fatti con suo disegno».[842]

Oltre alle storie della vita di Costantino, è probabile che i fedeli, pellegrini e chiunque entrasse all'interno del Battistero, fosse impressionato dai trompe l'oeil dei puttini che giocano con i medaglioni.[843] L'affermazione di Passeri sembra passata in sordina anche nella critica recente: infatti, sugli allievi della bottega del maestro romano che lavorarono ai putti degli affreschi del Battistero solo Sutherland Harris ricorda la presenza all'interno del cantiere romano, soprattutto per la decorazione della parte superiore.[844]

---

[840] Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, II edizione, Sansoni, Firenze 1982, p. 101.
A tal proposito Briganti parlerà di vero e proprio «fallimento» delle tele del Battistero in rapporto con la volta barberiniana di Cortona. Ma, come già ricordato da Ann Sutherland Harris, l'edificio non permetteva alcun effetto di illusionismo decorativo ed aveva una funzione liturgica e sacra ben diversa da quella di Palazzo Barberini, in quanto sede di pellegrinaggi da parte dei fedeli. Proprio per tale linearità la studiosa ha ricondotto l'influenza di Sacchi agli affreschi di Raffaello e Giulio Romano in Vaticano ma anche a quelli di Correggio e, soprattutto, di Domenichino a Grottaferrata. Inoltre, come è stato ancora giustamente notato, le figure delle tele sacchiane rispettano la visione di scorcio. Cfr. Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, p. 20.
In realtà, proprio nel momento in cui Pietro da Cortona ultimava la volta Barberini, Sacchi, questa volta da architetto, dava grande prova di abilità e capacità di adattarsi agli scorci barocchi, proseguendo nella stessa direzione già avviata nel *Trionfo* della Divina Sapienza: la volta della Sagrestia di Santa Maria sopra Minerva. In quest'ultima è possibile ravvisare anche i germi di ciò che avverrà nel Battistero lateranense, ossia il pittore (stavolta direttore dei lavori) presiede un gruppo eterogeneo di artisti che lavoreranno all'impresa: da Bernardino Gagliardi a Giuseppe Puglia; Gian Domenico Cerrini e Pietro Paolo Baldini, con il suo cortonismo di sapore arcaico; Giovan Antonio Lelli e Giovan Battista Ruggeri. Cfr. Claudio Strinati, *L'intervento di Andrea Sacchi nella sacrestia di Santa Maria Sopra Minerva*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Rosanna Barbiellini Amidei, Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 – 16 gennaio 2000, Edizioni De Luca, Roma 1999, pp. 16-18.
Altra prova di assimilazione del linguaggio cortonesco è rappresentata dagli affreschi in villa Sacchetti a Castelfusano, ai quali Sacchi lavora dal 1628, come aiutante di Pietro, eseguendo una *Allegoria delle quattro stagioni* e altre tre scene. Cfr. Erich Schleier, *Pietro da Cortona e la nascita del barocco a Roma*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 – 10 febbraio 1998, Electa, Milano 1997, p. 53.
[841] Cfr. *Ibidem*.
[842] Giovanni Battista Passeri, *Vite de pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Presso Gregorio Settari libraio al Corso all'insegna d'Omero, Roma 1772, p. 321.
[843] Cfr. Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, pp. 20, 84-85.
[844] Cfr. *Ibidem*. Della stessa opinione Antonio D'Avossa cfr. Antonio D'Avossa, *Andrea Sacchi*, Edizioni Kappa, Roma 1985, p. 44.
Filippo Titi, nella sua guida del 1674, afferma «li Puttini, e Medaglioni» sono di Carlo Magnoni, mentre «le due Donne […] à chiaroscuro verde le dipinse il Maratti». Filippo Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma*, 2 voll., edizione comparata a cura di Bruno Contardi, Serena Romano, Centro Di, Firenze 1987, p. 117. Interessante, nelle aggiunte del 1763,

Sacchi lavorò ai dipinti delle storie del Battista con molta lentezza, criticata e messa in evidenza dagli storiografi,[845] mentre assegnava gli affreschi della vita di Costantino alla sua équipe formata da Giacinto Gimignani, Andrea Camassei, Carlo Magnone e Carlo Maratti: gli ultimi due affrescarono su cartoni del maestro.[846]

Per le tele Andrea Emiliani, già nel 1962, notava «un atteggiamento di colto puritanesimo cattolico nel bel mezzo della avventura barocca»,[847] una meditazione cristiana su Raffaello[848] e, proprio per il legame con il Sanzio, proponeva il parallelismo con una «altra antica protesta», quella di Reni,[849] con opere tarde dell'artista bolognese, probabilmente ammirate nel viaggio di Andrea in Nord Italia: «chiari i sentimenti verso la pittura, un valore eterno di proibita idealità, di decoro sublime, di ardore perfino antico per la moderazione del gesto pittorico».[850] Gli intenti appaiono simili: «Di ambedue […] a decorrere dal '30, sono assai visibili i risultati di una operazione à rebours verso i pallidi fantasmi di una controriforma che non aveva sanato le fratture sempre più evidenti all'occhio dell'uomo e che il trionfo barocco – anno 1640 – si ostinava a coprire con il clamore della propria straordinaria vitalità».[851] Un purismo quasi «nazareno o preraffaelita»[852] che pare tutto indirizzato all'eterea bellezza di marca reniana ma già Sutherland Harris nel 1977, a seguito dei restauri del 1967-1968 delle tele del Battistero, aveva evidenziato la potenza del colore, lombardo-veneto ma forse anche poussinesco, dalla serie dei *Sacramenti* ai quali il pittore francese lavorava proprio in quegli anni.[853]

---

la notizia che «queste pitture a fresco sono state intagliate da Francesco Aquila, e si vendono alla Calcografia Camerale». *Ivi*, p. 127.
Anche Giovan Battista Mola concorda che «le medaglie, et putti, con li quadri à olio nella Cuppola» sono di Carlo Magnoni. Giovan Battista Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma descritto da Giov. Battista Mola l'anno 1663*, Herausgegeben nach den Handschriften der Biblioteca Vaticana und der Biblioteca Comunale in Viterbo von Karl Noehles, Verlag Bruno Hessling, Berlin 1966, p. 71.

845 Bellori ricorderà che il pittore «trascurò tanto l'essecuzione delle pitture», sino a quando, morto Urbano VIII e succeduto Innocenzo, «fu costretto ad accelerare l'opera per lo sdegno del papa che tanto tempo si fosse trascurato il lavoro […]. Sicché Andrea diede mano sollecitamente all'opera». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 562.
Cfr. anche Giovanni Battista Passeri, *Vite de pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Presso Gregorio Settari libraio al Corso all'insegna d'Omero, Roma 1772, p. 325.

846 Cfr. Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, p. 19.

847 Andrea Emiliani, *Momenti del classicismo a Roma (1600-1650)*, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Cesare Gnudi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre – 11 novembre 1962, Edizioni Alfa, Bologna 1962, p. 336.

848 Sin troppo celebre la frase di Bellori su Guido e la Santa Cecilia di Raffaello: «con l'istesso affetto si rivolse alla tavola di Santa Cecilia di Rafaelle, che gli servì di scuola ancora, non solo in ricavare a parte a parte quelle bellissime sembianze, ma anche nel copiarla tutta di sua mano, gli quali studij li furono lume e guida a perfezzionare la sua bellissima idea». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 490.

849 Cfr. Claudia Tempesta, *Le storie del Battista in San Giovanni in Fonte*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Rosanna Barbiellini Amidei, Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 – 16 gennaio 2000, Edizioni De Luca, Roma 1999, p. 45.

850 *Ivi*, p. 337.

851 *Ibidem*.

852 *Ivi*, p. 336.

853 «Possibly he was inspired to change his colours after studying Poussin's latest work, in particular the set of Sacraments painted for Cassiano dal Pozzo. None of Sacchi's other contemporaries in Rome had a palette as rich or as varied as that of Poussin, and if Sacchi had any opportunities to study it, it is difficult to imagine that his painterly instincts would not have

Se le tele raffiguranti la vita del Battista del maestro Sacchi avrebbero non poco influenzato le opere dell'allievo Scilla, basti ricordare alcuni volti della *Discesa dello Spirito Santo*, già in Santa Maria di Basicò,[854] ripresi da alcuni disegni di Andrea per la testa di Zaccaria della *Nascita del Battista*, simili a quelli messinesi dei due apostoli di sinistra (**TAV. XLV**), sono gli affreschi dello stesso Battistero a far comprendere quanto Agostino avesse appreso durante gli anni di formazione a Roma e quanto questi ultimi abbiano influito, a distanza di anni, per alcune sue opere: non a caso la cappella del Santissimo Sacramento del duomo siracusano, unico esempio di pittura a fresco sopravvissuta del pittore messinese, rappresenta la summa di molteplici meditazioni romane, con chiari riferimenti e citazioni dalle opere del Battistero Lateranense.[855]

Proprio nell'opera siracusana,[856] Agostino si serve dei modelli del Battistero: basti confrontare alcune figure degli episodi costantiniani, come i soldati abbigliati alla romana, da Scilla ripensati e reinterpretati in chiave cristiana; o alcuni atteggiamenti e gestualità delle figure dell'affresco di Maratta, su cartone di Sacchi, così impregnate di raffaellismo da esser riprese anche dal pittore messinese per alcuni suoi quadroni nel duomo siracusano.[857]

---

responded to their splendid colour schemes». Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, p. 21.
Cfr. anche Claudia Tempesta, *Le storie del Battista in San Giovanni in Fonte*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Rosanna Barbiellini Amidei, Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 – 16 gennaio 2000, Edizioni De Luca, Roma 1999, p. 45.
Lo stesso Poussin modificherà non poco la sua maniera durante il soggiorno romano, immettendosi «nella grande tradizione nata da Raffaello e vivificata dai Carracci». Elena Fumagalli, *Intorno a Poussin*, in «Paragone», 30, 51, 2000, p. 72. Cfr. anche Riccardo Lattuada, *Tendenze di pittura purista tra Napoli e Roma al tempo di Francesco Cozza*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno a cura di Claudio Strinati, Rossella Vodret, Giorgio Leone, Valmontone, Palazzo Doria Pamphilj, 2 - 3 aprile 2008, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009, p. 159, nota 22.
Sulle vicende collezionistiche delle due serie di *Sacramenti* di Poussin, per Cassiano del Pozzo e Chantelou, cfr. Pierre Rosenberg, *Una esportazione fraudolenta nel XVIII secolo*, in *Intorno a Poussin: dipinti romani a confronto*, a cura di Rossella Vodret Adamo, "L' Erma" di Bretschneider, Roma 1994, pp. 29-36.
Bellori ricorderà che Poussin, per il suo *Morbo degli Azoti*, «imitò in gran parte il morbo di Rafaelle intagliato da Marco Antonio, seguitando i moti, e gli assetti stessi della natura». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 431.
Cesare Gnudi, sul percorso classicistico del pittore francese, sottolinea l'importanza dello Zampieri: «è il Domenichino, più ancora del Reni, che gli offre la chiave per una moderna lettura di Raffaello, che lo accompagna fino all'approdo verso l'appagata classicità del suo ultimo destino», introducendo «il Poussin al raggiungimento e al possesso della sua forma classica più alta e più coerente». Cesare Gnudi, *Saggio introduttivo*, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Cesare Gnudi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre – 11 novembre 1962, Edizioni Alfa, Bologna 1962, p. 15.

854 Da Martinez l'opera è ricordata come «con quel brio di colorito e precisione che confermano la celebrità del messinese pittore». Giuseppe Martinez, *Icnografia e guida della città di Messina*, [1882], ristampa a cura di Franz Riccobono, P&M stampa, Messina 1984, p. 129.
855 Gioacchino Barbera noterà, per gli affreschi siracusani di Agostino, «la matrice classicistica del suo linguaggio pittorico, con precisi riferimenti a Sacchi e a Lanfranco». Gioacchino Barbera, *Testimonianze figurative del culto eucaristico nella diocesi di Siracusa*, in *Pro mundi vita. Eucaristia e Arte nel Duomo di Siracusa*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Siracusa, Cappella Sveva dell'Arcivescovado, 22 gennaio – 2 maggio 2000, Erre produzioni, Siracusa 2000, p. 54.
Luigi Hyerace, richiamando la «cultura decorativa romana più aulica», vi vede elementi domenichiani e lanfranchiani. Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 37.
856 In assenza degli affreschi precedenti del pittore messinese (ma anche dei successivi) andati distrutti tra Sette e Ottocento, è impossibile comprendere quanto dell'apprendistato romano fosse presente nei suoi lavori.
857 Sulla Sant'Agata di Caltanissetta si confronti più avanti.

Ancora dai modelli sacchiani del Laterano Scilla ha tratto spunto per i monocromi: la tecnica viene però reinterpretata, anche qui, da Agostino in chiave cristiana con episodi veterotestamentari, riprendendo i medaglioni lateranensi rappresentanti Costantino. Inoltre, da Maratti il pittore messinese riprende le due figure rappresentanti l'*Allegoria in onore di Innocenzo X Phampilj*: Agostino si servirà di tale modello per le due figure in finto stucco reggenti il ritratto del vescovo Torres, fondatore della cappella del Sacramento, che il pittore messinese ha potuto copiare da quello oggi presente nel salone dell'Arcivescovado, per Giuseppe Agnello databile ai «primi del secolo XVII».[858]

Quando Scilla arriva a Roma alcuni affreschi del Battistero erano già probabilmente ultimati, come *Costantino che sconfigge Massenzio nella battaglia di Ponte Milvio* di Camassei, il quale era stato pagato venticinque scudi nel luglio del 1644,[859] mentre il secondo fresco, l'*Entrata trionfale di Costantino a Roma dopo la sconfitta di Massenzio*, per Anni Sutherland Harris è collocabile tra il 1646 e il 1648. Proprio nell'aprile di quest'ultimo anno, Camassei riceve il pagamento, per una tela oggi dispersa, di ben centotrenta scudi da parte di don Antonio Ruffo che, proprio in quegli anni, allestiva il primo nucleo della sua ricca galleria.[860]

Il dipinto Ruffo, probabilmente, giungeva a Messina insieme a quello di Andrea Sacchi, comprato anch'esso da Flavio Ruffo e giunto sullo Stretto «con una galea dell'ordine di Malta a 12 aprile 1648».[861]

Non poco interessante l'acquisto di opere di Sacchi e di coloro che lavoravano in Laterano proprio a quella data: il primo nucleo della collezione Ruffo rappresenta forse l'esempio più evidente di cosa significasse acquistare opere classiciste a Roma tra il 1646 e il 1650 e chi fossero i campioni di quella maniera.[862]

---

858 Giuseppe Agnello, *Giovanni Torres de Osorio vescovo ed umanista*, estratto da «Archivio storico per la Sicilia orientale», II serie, anno IX, II-III, 1933, Tipografia Zuccarello e Izzi, Catania 1934, p. 20.
Sul ritratto di Torres cfr. anche Francesca Campagna Cicala, *La pittura a Siracusa nella seconda metà del XVII secolo*, in *Mario Minniti: l'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera e Vera Greco, Electa, Napoli 2004, p. 40.
Il dipinto, per mere questioni cronologiche riguardanti la permanenza del vescovo nella diocesi siracusana, è databile non prima della seconda metà degli anni Dieci del secolo XVII. Purtroppo attualmente il ritratto si trova collocato nel salone arcivescovile ad un'altezza che non permette uno studio approfondito.

859 Per Ann Sutherland Harris è probabile che l'opera fosse già pronta entro l'anno. Cfr. Ann Sutherland Harris, *A contribution to Andrea Camassei Studies*, in «The Art Bulletin», 52, 1970, p. 51 e bibliografia relativa.

860 Cfr. *Ibidem*.
Il dipinto fu acquistato dal fratello Flavio Ruffo. Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 39.
Mochi Onori definirà lo stile di Camassei caratterizzato da una «neutralità classicheggiante». Lorenza Mochi Onori, *Giovanni Lanfranco e la famiglia Barberini*, in Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Electa, Milano 2001, p. 77.

861 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 34.

862 Nel primo nucleo del principe Ruffo si trovavano anche dipinti di Poussin e un dipinto di Romanelli, «detto il Raffaellino», il quale doveva fare da pendant a quello di Sacchi. Inoltre è ricordato un dipinto Jacinto, allievo di Pietro da Cortona, da Vincenzo Ruffo identificato con uno sconosciuto Giacinto Giannini ma che potrebbe identificarsi con Giacinto Gimignani, anche lui facente parte dell'équipe di Sacchi che lavorerà al Battistero lateranense, spesso confuso «in altri elenchi […] coi quadri del Pussino». *Ivi*, pp. 32, 34, 40-41.
Sull'identificazione del dipinto, già in casa Ruffo, con quello oggi Burghley House cfr. Antony Blunt, *Poussin Studies VII: Poussins in Neapolitan and Sicilian Collections*, in «The Burlington Magazine, C, 658-699, 1958, p. 86.

Grande impatto su Agostino devono avere avuto anche le grandi figure a monocromo affrescate da Carlo Maratti probabilmente entro il 1648, prima del suo viaggio marchigiano: l'*Imperatore Costantino*, *papa Silvestro I*, il *Battista* e *San Giovanni Evangelista* diventano per Scilla esempi di monumentalità già pienamente secenteschi, perfettamente calati in quella ripresa della tradizione classica riproposta consapevolmente e costantemente da Sacchi e dalla sua bottega. Le figure affrescate da Maratti mostrano un certo accademismo, frutto delle intense esercitazione del pittore a bottega del maestro.[863]

Vi è la sensazione che il primo soggiorno romano di Agostino, quello della formazione, abbia particolarmente influito sul pittore messinese per la ripresa e il consolidarsi, successivamente alla formazione presso Barbalonga, di una maniera classicista: la ripresa di Raffaello, Domenichino, Reni e Sacchi, ancora così tangibile negli affreschi siracusani, ha costituito una base imprescindibile per il giovane Scilla, il quale, nell'Urbe, ha avuto possibilità di ammirare e meditare direttamente le stesse opere che a bottega del messinese Barbalonga avrebbe potuto solo copiare da disegni e osservare dalle opere domenichiniane e reniane del maestro. L'impresa del Battistero, probabilmente l'ultimo grande esempio di vivo e meditato raffaellismo del Seicento romano,[864] ha costituito per Agostino forse l'insegnamento più concreto di come gli studi sulle opere del Sanzio potessero servire alla realizzazione di una grande opera pubblica e come essi si prestassero e adattassero perfettamente al gusto e all'autorità dell'epoca.

Vi è da chiedersi, però, se tale soggiorno di Scilla a Roma entro il 1651 abbia significato, insieme allo studio di Raffaello e del classicismo romano della prima metà del secolo, anche un'attenzione verso certi esiti coloristici: Sacchi era tornato nel 1638 dal viaggio in Nord Italia, in cui aveva avuto modo di meditare su Correggio. E nonostante Bellori racconti il rientro a Roma come un ritorno a Raffaello, in cui vi vede «il più bel misto di Lombardia e di Correggio ed il più degno colore di pennelli lombardi»,[865] l'esperienza del «vago, unito, dolce colore di Correggio»[866] ha influito sulla cifra stilistica del pittore romano e degli allievi.[867]

---

863 Bellori ricorda: «La diligenza e 'l finimento che dalla giovanezza [Sacchi, *n. d. a.*] usò ne' suoi disegni, ritenne appresso in tutta l'età sua, come si può avvertire dagl'ignudi delle sue accademie, che sono in tanta stima tratteggiate e sfumate amorosamente, al qual fine per molti anni tenne aperta nella sua casa l'accademia del nudo, nella quale non pochi si avanzarono, li quali poi uscirono maestri di nome. Sono però i suoi dintorni aggiustati con una certa tenerezza d'ombre e di lumi dolcemente e senza alterazione». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, pp. 555-556.

864 Barbiellini Amidei ipotizza che i modelli raffaelleschi, presenti nelle opere successive al soggiorno al nord della Penisola, siano una conseguenza della commissione del cardinale Antonio ad Andrea di copiare gli arazzi del Sanzio, «impresa alla quale Sacchi soprintende, come maestro di una *équipe* formata da pittori italiani e stranieri». Rosanna Barbiellini Amidei, *Traslazione della Santa Casa e Santi*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Rosanna Barbiellini Amidei, Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 – 16 gennaio 2000, Edizioni De Luca, Roma 1999, p. 62 e bibliografia relativa.

865 Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 558.
E nella vita di Maratti: «Aggiungevasi che, avendo disegnato tutto il giorno intiero [le opere di Raffaello, *n. d. a.*], gli conveniva partire da San Pietro e dalle camere ed andar la sera all'accademia del maestro, che abitava ben lungi alla salita delle Quattro Fontane in strada Rosella. Terminata l'accademia nell'ombre notturne, viaggiava di nuovo […]». *Ivi*, p. 576.

866 Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 28.

867 Stella Rudolph, sulla scorta di Ann Sutherland Harris, ha notato come «Sacchi si fosse dimostrato grande colorista ben prima del viaggio di studio nella "Lombardia" del 1635-36: esperienza che […] non pare gli suscitasse modifiche della sua

A causa della mancanza di tele datate in questo periodo è particolarmente complesso stabilire quanto nell'immediato la formazione romana abbia influito sull'arte di Agostino.

Volendo collocare la *Discesa dello Spirito Santo* intorno agli anni Cinquanta, in cui, insieme agli stilemi domenichiniani e barbalonghiani, si intravede qualche influsso sacchiano, nell'utilizzo del colore, Scilla appare vicino al maestro Sacchi con la veste della Vergine che richiama quella del santo sulla sinistra della *Traslazione della Santa Casa e Santi* per la chiesa francescana di Nettuno e collocabile dopo il 1636,[868] la testa dell'apostolo a destra quasi identica, come modello, a quella di collezione privata a Stoccolma, collocata intorno al 1630,[869] e l'apostolo a sinistra, con il gioco d'ombra sul viso tipico di molte opere del maestro romano, quali, ad esempio, la *Testa di anziano*, recentemente in mostra alle Scuderie del Quirinale, già in collezione Carlo Maratti sin dal 1661 e oggi al Prado dalla collezione reale di Filippo V[870] o quello del *Sant'Antonio* della National Gallery di Londra, già in collezione Baberini (**TAVV. XLVI-XLVII**).[871]

Già Luigi Hyerace nel 2001, evidenziando un'assenza di Scilla da Messina tra la fine del 1661 e sino al 1663, notava nel *San Benedetto che distrugge gli idoli*, già in San Paolo e oggi esposto al Museo regionale di Messina, un nuovo «modo di rapportarsi all'ambiente romano», diverso da «quello che emerge dagli affreschi siracusani»,[872] documentati tra il 1657 e il 1658. Al dipinto, con i suoi chiari riferimenti sacchiani, Hyerace, a ragione, accosta i *Quattro Dottori della chiesa*, non a caso già attribuiti da Stella Rudolph ad

tavolozza». Stella Rudolph, *Accertamenti sull' "Opera insigne di Andrea Sacchi" nella raccolta di Lione Pascoli*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di Gioacchino Barbera, Teresa Pugliatti, Caterina Zappia, De Luca, Roma 1997, p. 214 e bibliografia relativa.

L'attenzione di Maratti, proprio sul finire degli anni Quaranta, con la pala di Camerano, in cui è visibile l'interesse per Lanfranco, continuatore della maniera correggesca, sembrerebbe muovere verso l'importanza del viaggio di Sacchi al nord della Penisola. Cfr. Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 32-33.

Al contempo, l'attenzione negli affreschi siracusani di Scilla per l'elemento del pittore parmense secentesco dimostrano il sostrato della formazione romana del pittore messinese, non solamente orientata su Raffaello, Annibale e Domenichino.

868 Cfr. Rosanna Barbiellini Amidei, *Traslazione della Santa Casa e Santi*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Rosanna Barbiellini Amidei, Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 – 16 gennaio 2000, Edizioni De Luca, Roma 1999, p. 62.

869 Cfr. Tomaso Montanari, *Un nuovo quadro di Andrea Sacchi*, in «Antologia di belle arti», 67/70, 2007, pp. 24-25.

870 Cfr. Gonzalo Redin Michaus, *Andrea Sacchi, Testa di anziano*, in *Da Caravaggio a Bernini: capolavori del Seicento italiano dalle collezioni reali di Spagna*, a cura di Gonzalo Redin Michaus, Skira, Milano 2017, pp. 212-214.

Del modello si è servito anche Maratti per la *Visione di Sant'Agostino* nella chiesa Santa Maria dei Sette Dolori di Roma databile intorno al 1658. Cfr. Francesco Petrucci, *Agli esordi del Maratta: l'Assunzione della Vergine di Monte Porzio*, in «Studi di storia dell'arte», 25, 2014, pp. 200-201.

Da segnalare anche l'affinità tra la testa dell'apostolo a sinistra in secondo piano con un disegno attribuito a bottega di Sacchi del British Museum di Londra.

871 Montanari, ricordando i *Santi Andrea e Tomaso Apostoli* di Bernini e i Santi Antonio e Francesco di Andrea, già in collezione Barberini e oggi entrambi a Londra, evidenzia come «la tela di Sacchi mi sembra infatti il più antico documento dell'influenza che Bernini esercitò da subito anche come pittore. Tomaso Montanari, *Catalogo delle opere esposte*, in *Bernini pittore*, catalogo della mostra a cura di Tomaso Montanari, Roma, Palazzo Barberini, 19 ottobre 2007 – 20 gennaio 2008, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 128-129. Cfr. anche Tomaso Montanari, *Un nuovo quadro di Andrea Sacchi*, in «Antologia di belle arti», 67/70, 2007, pp. 24-25; Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, p. 121.

872 Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 44.

Andrea Sacchi,[873] caratterizzati da «uno schema compositivo bilanciato […], una materia pittorica più sfaldata».[874]

L'influenza sacchiana, in questi dipinti, appare diversa anche rispetto agli stessi affreschi siracusani: un nuovo trattamento dei volti, dei modelli più convintamente e consapevolmente ripresi dal maestro romano, una pittura a tratti filamentosa, resa con rapidi tocchi, volta a restituire maggiori effetti di luce, come è possibile ammirare nelle barbe di questi classicistici vecchioni. Vi è la sensazione che Scilla abbia abbandonato, qui, quel classicismo tutto carraccesco-domenichiniano, appreso da Sacchi. O meglio: su tale base ha impiantato un nuovo tipo di pittura, caratterizzata da veloci e larghe pennellate di colore, le quali restituiscono quell'effetto "graffiato" di alcune sue composizioni. Al contempo dimostra un'attenzione per i particolari: come i piccoli tocchi di bianco che, nelle composizioni tra anni Sessanta e Settanta, contornano gli occhi dei suoi personaggi, ravvivando la loro monumentalità e «uno schema compositivo concluso e perfettamente bilanciato» che culminerà, non a caso, con la *Talia che incorona Epicarmo* di Palazzo Abatellis, già in collezione Gallo, del 1671.[875]

Tra le prime composizioni di Agostino degli anni Cinquanta e quelle del decennio successivo risultano abbastanza evidenti radicali differenze, anzitutto in una nuova ed inedita ricerca del colore che, partendo da richiami reniani e domenichiniani già appresi a bottega da Barbalonga, si muoverà con più consapevolezza in direzione di un'«armonia di colori».[876] Indubbie, a tal proposito, appaiono le varie esperienze che in poco meno di vent'anni si sono interposte nella formazione classicista di Scilla. Grande importanza, come si vedrà in seguito, rivestirà la galleria Ruffo, con la sua variegata raccolta di quadri, in cui dai caravaggeschi si giunge al classicismo romano, passando dai dipinti fiamminghi ai naturalisti napoletani. I viaggi d'aggiornamento romani, soprattutto quello del 1662, sembrano aver contribuito ad un'ulteriore rimeditazione sull'elemento coloristico: Sacchi era morto da un anno, a Roma si ergeva il nuovo paladino del classicismo, Carlo Maratti, il quale già da qualche anno guardava in maniera affatto indifferente agli esiti della pittura cortonesca,[877] e Pier Francesco Mola con la sua maniera ancora

---

873 Cfr. Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, p. 205. In questo contributo lo studioso colloca cronologicamente il *San Benedetto che distrugge gli idoli* tra la fine degli anni Cinquanta e i primi del Sessanta. Due anni dopo, spostando la cronologia del dipinto più avanti, proporrà una datazione «intorno alla metà degli anni sessanta prima del *Sant'Ilarione* del 1667 e prima dei *Quattro Dottori della chiesa* di Londra [Heime Gallery, *n. d. a.*]». Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 44.
Cfr. anche Stella Rudolph, *Accertamenti sull' "Opera insigne di Andrea Sacchi" nella raccolta di Lione Pascoli*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di Gioacchino Barbera, Teresa Pugliatti, Caterina Zappia, De Luca, Roma 1997, pp. 213, nota 15. La studiosa ipotizza una datazione entro il 1633.
Il dipinto era già passato nel 1976 sul mercato antiquariale londinese con un'attribuzione a Carlo Maratti. Cfr. *Italian Paintings and sculptures of 17th and 18th Centuries*, London, Heim Gallery, 26 maggio – 27 agosto, n. 13; Mattia Gaeta, *Antologia di dipinti antichi*, Milano, San Paolo Converso, 16 ottobre – 15 novembre, Leasarte, Milano 1987, scheda 29.
874 Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, p. 205.
875 Cfr. *Ibidem*.
Cfr. anche Luigi Hyerace, *I quattro dottori della Chiesa*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, p. 6.
876 Enrico Mauceri, *Pittori seicentisti nel Museo regionale di Messina*, in «Bollettino d'Arte», settembre 1926, p. 116.
877 Viene impiegato, tra il 1656 e il 1657, nella Galleria di Alessandro VII al Quirinale, in un'impresa coordinata da Pietro da Cortona: l'Adorazione dei pastori del pittore marchigiano e la Presentazione di Giuseppe ai suoi fratelli del Mola costituivano «le due storie più importanti del ciclo decorativo […] sia per le dimensioni, che per il prestigio dei due autori». Evelina Borea,

convintamente neoveneta e i suoi continui riferimenti, frutto, anche qui, di soggiorni al Nord, ad esperienze bolognesi e veneziane.[878]

Scilla, così come precocemente Mola, ritornando a Roma nei primissimi anni Sessanta, aveva avuto modo di ammirare gli affreschi di Mattia Preti in Sant'Andrea della Valle: in realtà, quando Scilla ritornerà nel 1651 a Messina, il giovane Preti vi stava già lavorando ma, solo al secondo soggiorno romano, Agostino può averli visti ultimati. Cosa significavano gli affreschi di Preti nella Roma di metà Seicento e, conseguentemente, per Agostino? Come già stato notato, Preti nel 1651 si muoveva tra istanze caravaggesche, esiti domenichiniani e seduzioni cortonesche.[879] La maniera di Preti risulterà subito congeniale al Mola, ritrovando quella maniera veronesiana mista a «riminescenze bolognesi […] sposate alle veneziane» e chiari riferimenti a Guercino.[880] Agostino, invece, muoverà da Correggio e Lanfranco, sulla scia di Sacchi, diversamente da Mola, che mediterà direttamente sugli esempi veneti di Tiziano e Veronese: lo stesso Preti nel 1655 passerà da Modena, affrescandovi il coro e la cupola del duomo, in cui il riferimento consapevole a Correggio e, soprattutto, Lanfranco è sintomo di una ricerca verso il pittore emiliano ancora non esaurita nel contesto artistici secentesco italiano.[881]

Anche l'arte di Sacchi non era stata indifferente nell'arte di Mola: il pittore ticinese aveva avuto modo di ammirare la *Visione di San Romualdo* del pittore romano, «con i suoi ritmi lenti, con il tratteggio morbido

---

Maratti e i suoi incisori a Roma nel suo tempo, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 242.

Ma già in Bellori: «fu Carlo chiamato a dipingervi e fu eletto alla principale istoria nella testa di essa galleria [Quirinale, *n. d. a.*], ove colorì a fresco il Presepio con figure maggiori del naturale […]. Nell'altra testa della galleria Francesco Mola dipinse l'istoria compagna di Giuseppe co' fratelli, e queste due giudicate le migliori furono riconosciute sopra l'altre, col premio di cento scudi per ciascuna». Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 584.

878 Ritrovate anche in alcuni esempi di ritrattistica del pittore ticinese. Cfr. Federico Fischetti, *Un nuovo autoritratto di Pier Francesco Mola e alcune considerazioni sulla sua tecnica pittorica*, in «Bollettino d'arte», 14, 2012, p. 117.

Interessante il parere di Abraham Brueghel riportato nelle lettere indirizzate sullo Stretto ad Antonio Ruffo: il 22 maggio 1665 il pittore scrive che gli artisti «Carluccio [Maratti, *n. d. a.*] e Mola sono di più stimati» e il 20 novembre 1670, a quattro anni dalla morte del pittore ticinese, conclude che quest'ultimo «qui [a Roma, *n. d. a.*] ha lasciato fama del primo Pictor d'Italia». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, fasc. 5-6, p. 170; cfr. anche Francesco Petrucci, *Mola e il suo tempo*, in *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla collezione Koelliker*, a cura di Francesco Petrucci, Skira, Milano 2005, p. 23.

Petrucci sottolinea la conoscenza del venetismo tramite «esperienza diretta e non mediata, consolidata dal soggiorno a Venezia», oltre che dalla presenza di sue copie da opere di Tiziano, Tintoretto e Bassano «presenti nello studio del pittore alla sua morte». *Ivi*, p. 24 e bibliografia relativa.

Giuliano Briganti ricorda la grande importanza, per la cifra stilistica del Mola, degli affreschi del Quirinale: prima «intenzione, certo eroica, di Pier Francesco di dialogare alla pari con il Cortona e di dimostrarsi anche adeguatamente "classico" per quel riecheggiare nelle figure i cartoni di Raffaello […], opera indubbiamente felice in cui appare liberato dalle molte incertezze e dagli impacci delle opere pubbliche precedenti per raggiungere un risultato indubbiamente degno del libello più alto della pittura romana della metà del secolo». Giuliano Briganti, Osservazioni sulla carriera professionale e sullo stile di Pier Francesco Mola, in *Pier Francesco Mola, 1612-1666*, catalogo della mostra, a cura di Manuela Kahn-Rossi, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 23 settembre – 19 novembre 1989, Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989 – 31 gennaio 1990, Electa, Milano 1989, p. 25.

879 Cfr. Guendalina Serafinelli, *Mattia Preti a Roma negli anni quaranta e cinquanta del Seicento*, in Il Cavalier Calabrese. Mattia Preti tra Caravaggio e Luca Giordano, catalogo della mostra a cura di Vittorio Sgarbi, Keith Schiberras, Torino, Reggia di Venaria Reale, 16 maggio – 15 settembre, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, p. 39.

880 Cfr. Giuliano Briganti, *Osservazioni sulla carriera professionale e sullo stile di Pier Francesco Mola*, in *Pier Francesco Mola, 1612-1666*, catalogo della mostra, a cura di Manuela Kahn-Rossi, Lugano, 23 settembre – 19 novembre 1989, Roma, 3 dicembre 1989 – 31 gennaio 1990, Electa, Milano 1989, p. 24.

881 Spike collocava il soggiorno modenese tra il 1651 e il 1652. Cfr. John T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato dei dipinti*, Centro Di, Firenze 1999, p. 17.

e fluttuante e la sua quiete, propensa alla meditazione»,[882] ma anche le due versioni dell'*Agar e Ismaele nel deserto*, dipinti per Antonio Barberini da cui Mola riprenderà l'impianto compositivo.[883]

Il dipinto, per Cocke collocabile tra il 1655 e il 1659, anticipato da Stella Rudolph al 1647, dopo il ritorno a Roma del pittore,[884] e ripreso da quello di Sacchi,[885] serve come pretesto qui per occuparsi di due tele attribuite, già nel lontano 1980, da Elvira Natoli ad Agostino Scilla, in collezione privata messinese[886] e ripubblicate nel 2009 con l'attribuzione al pittore messinese.[887]

Nel 1980 la studiosa propone per i due dipinti una datazione abbastanza precoce, intorno alla metà degli anni Quaranta: ipotizzando che la data intravista da La Corte Cailler per il dipinto dell'*Immacolata Concezione* in Gesù e Maria delle Trombe, 1647, fosse veritiera, le due tele messinesi anticiperebbero addirittura questa datazione. Se purtroppo l'*Immacolata* oggi è andata dispersa, successivamente al terremoto del 1908, e la prima opera oggi conosciuta di Agostino è datata 1654, cioè il *Martirio di sant'Agata* per il collegio nisseno dei gesuiti, la quale ha ben poco da spartire con i due dipinti con scene veterotestamentarie, le due tele sembrano a buon diritto inserirsi negli anni Cinquanta del secolo XVII. Già Elvira Natoli vi vedeva un certo influsso di Pier Francesco Mola, quanto meno per la ripresa della

---

882 Erich Schleier, *Pier Francesco Mola e la pittura a Roma*, in *Pier Francesco Mola, 1612-1666*, catalogo della mostra, a cura di Manuela Kahn-Rossi, Lugano, 23 settembre – 19 novembre 1989, Roma, 3 dicembre 1989 – 31 gennaio 1990, Electa, Milano 1989, p. 69.

883 Cfr. *Ibidem*. Del dipinto esistono varie copie, tra cui quella di Leningrado o di Bucarest, appartenuto alla collezione di Carlo I di Romania e presente nel catalogo della collezione a cura di Bachelin come dipinto di scuola bolognese. Cfr. Léo Bachelin, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I^er^ Roi de Roumanie, catalogue raisonné acec soixante-seize héliogravures de MM. Braun, Clément et C^ie^ par L. Bachelin*, Maison ad. Braun E C^ie^, Braun, Clément & C^ie^, Succ^rs^, Paris, Dornach (Alsace) et New-York 1898, p. 74. Sulla storia attribuzionistica dell'opera cfr. Theodor Enescu, *Agair e Ismail nel deserto*, in *Capolavori europei dalla Romania: sessanta dipinti del Museo nazionale d'arte di Bucarest*, catalogo della mostra a cura di Theodor Enescu, Venezia, Palazzo Ducale, febbraio – giugno 1991, Marsilio, Venezia 1991, p. 47.

«Un quadro senza cornice con uno sbozzo di Agar e l'Angelo, et Ismaele» era presente in casa Sacchi alla morte del pittore. Cfr. Oreste Ferrari, *L'armonioso temperamento di colori di Andrea Sacchi*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Rosanna Barbiellini Amidei, Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 – 16 gennaio 2000, Edizioni De Luca, Roma 1999, p. 21.

884 Cfr. Richard Cocke, *Pier Francesco Mola*, Clarendon Press, Oxford 1972, p. 133; Stella Rudolph, *Contributo per Pier Francesco Mola*, in «Arte illustrata», 15-16, 1969, p. 19. La data del ritorno a Roma è stata successivamente posticipata da Francesco Petrucci di due anni ma lo studioso ha sottolineato la facilità con cui il pittore viaggiava e tornava spesso nell'Urbe. Cfr. Francesco Petrucci, *Mola e il suo tempo*, in *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla collezione Koelliker*, a cura di Francesco Petrucci, Skira, Milano 2005, p. 24, 28, 30 e bibliografia relativa.

Sulle fondate critiche mosse da Stella Rudolph alla monografia di Cocke, «inaccettabile, non solo sotto il profilo della filologia critica, ma anche da punto di vista della comprensione storica», si confronti Bianca Riccio, *Ancora sul Mola*, in «Arte illustrata», 51, 1972, p. 403.

Sulla data 1647 avanzata da Stella Rudolph sull'*Agar* della Galleria Colonna e dei Musei Capitolini cfr. Stella Rudolph, *Pier Francesco Mola: la monografia di R. Cocke e nuovi contributi*, in «Arte illustrata», 50, 1972, pp. 348.

885 Altri dipinti del Mola "alla maniera di Sacchi" sono il *Bacco*, già dalla Rudolph ricordato con una chiara influenza sacchiana, l'*Ester e Assuero*, in cui Arslan nel lontano 1929 vi vedeva forti influenze di Mattia Preti, la Rebecca al pozzo e le due tele della Quadreria Cassa Depositi e Prestiti di Roma. Cfr. Stella Rudolph, *Contributo per Pier Francesco Mola*, in «Arte illustrata», 15-16, 1969, p. 24. Cfr. anche Wart Arslan, *Opere romane di Pier Francesco Mola*, in «Bollettino d'arte», 22, 1928-1929, p. 70.

886 Cfr. Elvira Natoli, *Frammenti del Seicento pittorico messinese*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 4, 1980, pp. 35-40.

887 Cfr. Elvira Natoli, *Nuove considerazioni su due tele di Agostino Scilla*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di Gioacchino Barbera, Maria Concetta di Natale, Edizioni Graphein, Roma 2009, pp. 104-105.

composizione, nonostante la «rigorosa ricerca del disegno»[888] presente nella tela di Agostino.[889] Inoltre sono ricordate le affinità, per quanto riguarda la figura di Abramo del *Ripudio di Agar*, di «certa durezza geometrizzante», con l'*Epicarmo* già in collezione Gallo, e il *Sant'Ilarione*,[890] notando, invece a ragione, una certa somiglianza tra l'Agar dell'episodio con l'Angelo e le figure della *Carità* e della *Speranza* degli affreschi siracusani.[891] In effetti la figura di Agar ha molto, come modello e impostazione, della *Speranza* siracusana (**TAV. XLVIII**), figura che affonda le proprie radici nella cultura romana di primo Seicento, affine a certi modelli domenichiniani, in particolar modo per i panneggi, ma anche ad alcuni volti dell'affresco di Giacinto Gimignani al Battistero lateranense raffigurante la *Visione di Costantino prima della battaglia di Ponte Milvio* (**TAV. XLIX**).

Se Luigi Hyerace propone un confronto con il disegno di *Agar e Ismaele* del Mola, oggi al Kunstmuseum di Düsseldorf, per la stessa posizione dell'angelo (che però, rispetto a quella di Scilla, è collocato «in una più ariosa composizione»),[892] la figura di Abramo, ancora lontana dal prefigurare la monumentalità luminosa dell'*Epicarmo* che condensa quanto di meglio Agostino abbia appreso in venticinque anni di carriera artistica, perfetta sintesi dei vecchioni ribereschi elevati classicistica dignità, ricorda ancora modelli domenichiniani.[893] Non a caso il San Giuseppe della *Fuga in Egitto* di Francesco Cozza della chiesa di San Bernardino di Molfetta, collocato dalla critica «poco oltre il 1640», mostra grandi affinità con l'Abramo in questione (**TAV. L**). Altre affinità si intravedono in quel «cadenzato andamento delle figure che accordano l'equilibrio del proprio impianto all'imponente paesaggio con cui si correlano»,[894] tipico di molti dipinti di Domenichino. Per Hyerace le tele, «ancorché richiamano fortemente l'ambito dello Scilla», sono da ricondurre all'ambito della bottega del pittore messinese, evidenziando quanto la «ben impostata» figura di Agar contrasti con il «goffo» Ismaele.[895]

La concezione coloristica di Mola, nonostante i lunghi soggiorni romani, è ancora più vicina alle esperienze lombardo-venete: non a caso Evelina Borea, commentando il passo di Bellori nella vita di

---

888 Elvira Natoli, *Frammenti del Seicento pittorico messinese*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 4, 1980, p. 39.

889 Favorevole ad un accostamento al Mola è Francesca Campagna Cicala, notandovi delle affinità con il dipinto Colonna. Cfr. Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1983, pp. 43-44.

890 Cfr. *Ibidem*.

891 Cfr. *Ibidem*.

892 Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 40.
Francesco Petrucci ha insistito sull'originalità di Mola: nonostante fosse vicino ad artisti caravaggeschi, seppur di quel filone «antintellettualistico nordico», Serodine e Borgianni, il pittore ticinese ama il disegno e sarà un gran disegnatore, «ma proprio perché in quel mezzo vedeva una modalità di approccio più diretto e immediato con il reale». Francesco Petrucci, *Mola e il suo tempo*, in *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla collezione Koelliker*, a cura di Francesco Petrucci, Skira, Milano 2005, p. 25.

893 Teresa Pugliatti, sottolineando «il rigore "classico"» della pittura di Agostino, sottolinea la compresenza nei suoi dipinti di «morbidezze e modulazioni sia cromatiche che grafiche, […] sfumature e finezze espressive». Teresa Pugliatti, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento*, in *Cultura, arte e società a Messina nel Seicento*, a cura di Gioacchino Barbera, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1984, p. 76.

894 Antonella Pampalone, *Inquietudine e malinconia in Francesco Cozza calabrese*, Campisano Editore, Roma 2008, p. 23.

895 Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 40.

Annibale Carracci, che riferisce di «coloro li quali […] sono di parere che Annibale acquistasse in Roma un più emendato stile, ma che non si avantagiasse nell'altra parte del colore […]; e vogliono che meglio colorisse in Bologna e meglio disegnasse in Roma»,[896] afferma che «probabilmente» si tratta dell'opinione di artisti come Mola, Testa e Castiglione «di tendenza neoveneziana».[897]

Insomma con Mola, allievo a Bologna di quel Francesco Albani maestro di Sacchi,[898] ci si trova davanti a quella «opulenza» e «maestà neoveneta»[899] non presente invece nella pittura di Scilla: nel primo si assiste ad un «sovraccaricare l'opera di materia pittorica»,[900] ravvisabile in alcuni vecchioni di Pier Francesco, opere che il pittore messinese, proprio durante il suo soggiorno romano ha potuto ammirare, come il *Guerriero orientale*, oggi al Louvre, firmato e datato 1650, in cui Petrucci rintraccia affinità con Salvator Rosa e certi modelli "orientaleggianti" da Mola forse ripresi dal Tassi della Sala Regia del Quirinale, dalla pittura di Saraceni e dal viaggio veneziano intorno al 1643-1644.[901]

Nel 1983 Francesca Campagna Cicala, in merito all'apprendistato di Agostino, oltre a menzionare Andrea Sacchi, ricorda anche l'influenza di Pier Francesco Mola[902] e Luigi Giacobbe segnala il pittore ticinese come uno dei maestri classicisti con cui Scilla, durante il suo (primo) soggiorno romano, può essere entrato in contatto.[903]

A conferma di un'attenzione graduale, nel percorso artistico di Agostino, al colore, potrebbe poco stupire, nonostante le poche opere degli anni Cinquanta pervenute, una scarsa attenzione a Velasquez e al suo (secondo) soggiorno del 1650, giunto nell'Urbe con l'intento di acquistare sculture, dipinti e ingaggiare un pittore di affreschi, probabilmente Pietro da Cortona, per l'Alcàzar.[904] Il pittore spagnolo, fine ritrattista, già parecchio conosciuto in Italia, nel gennaio del 1650 entra in Accademia di San Luca, «forse per l'appoggio di papa Innocenzo X come riconoscenza per il suo famoso ritratto» e il mese successivo

---

[896] Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, p. 91.

[897] *Ivi*, p. 91, nota 2. Sulla diffusione della maniera veneziana a Roma nella prima metà del Seicento cfr. Claudio Strinati, *Il "neovenetismo" del Mola*, in *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla collezione Koelliker*, a cura di Francesco Petrucci, Skira, Milano 2005, p. 20.

[898] L'esperienza bolognese viene appresa e meditata dal Mola, partendo probabilmente proprio dalle opere di Annibale. Francesco Petrucci ricorda un dipinto di Pier Francesco, nell'inventario del marchese del Carpio, «che viene da' Carracci». Francesco Petrucci, *Mola e il suo tempo*, in *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla collezione Koelliker*, a cura di Francesco Petrucci, Skira, Milano 2005, p. 27.

[899] Claudio Strinati, *Il "neovenetismo" del Mola*, in *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla collezione Koelliker*, a cura di Francesco Petrucci, Skira, Milano 2005, p. 19.

[900] *Ibidem*.

[901] Cfr. *Ivi*, pp. 26, 39.
Su certe affinità tra i vecchioni di Scilla e quelli di Mola, soprattutto per il contesto da cui essi prendono spunto, ossia Roma, si confronti più avanti.

[902] Cfr. Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1983, p. 43.

[903] Cfr. Luigi Giacobbe, *Agostino Scilla*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, a cura di Mina Gregori, Erich Schleier, Electa, Milano 1989, p. 884.

[904] Cfr. Salvador Salort Pons, *Velàsquez a Roma*, in *Velàsquez a Roma, Velàsquez e Roma*, catalogo della mostra a cura di Anna Coliva, Roma, Galleria Borghese, 17 dicembre 1999 – 30 gennaio 2000, Skira, Milano 1999 Skira, Milano 1999, p. 54.

nella Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, «per il ritratto che fece del suo schiavo Pareja».[905] Proprio quest'ultimo ritratto sarà presente nell'usuale mostra annuale che si teneva lungo il pronao del Pantheon e sue adiacenze[906] e che Agostino con molta probabilità avrebbe avuto modo di ammirare, insieme ad opere di altri artisti. Della tecnica pittorica «sciolta» di Velàsquez, in cui il colore vibrante si armonizzava con il disegno e la compostezza raffaellesca non vi è traccia in Scilla. Agostino era in un periodo di formazione: i suoi studi a bottega di Sacchi, tra accademie e copie da Raffaello, Annibale e Domenichino, senza dimenticare Reni, lo tenevano abbastanza impegnato. È anche possibile che il colore del pittore spagnolo ancora non potesse essere compreso dall'artista messinese, nell'Urbe un pittore acerbamente classicista, devoto al disegno e a Raffaello, anche se in quest'ultimo, secondo l'insegnamento sacchiano, poteva vedervi Correggio e la pittura veneziana più degna.

La cerniera tra la cultura correggesca-emiliana e la classicità raffaellesca per Agostino sono il maestro Sacchi e Lanfranco, l'artista che, su tela e affresco, offriva il giusto compromesso tra disegno (Annibale), colore (Ludovico e Correggio),[907] prospettive e scorci.[908] Già Giulio Mancini, sullo stile della scuola bolognese affermerà che «ha per proprio l'intelligenza dell'arte con gratia et espression d'affetto, proprietà e composition d'historia, havendo congionto insieme la maniera di Raffaello con quella di Lombardia».[909] Così come da Lanfranco Scilla riprenderà l'uso di quei «raffinati e ricercati cangiantismi»,[910] così presenti negli affreschi siracusani ma anche nell'I*mmacolata Concezione* di Siracusa, quasi assenti, invece, o comunque fortemente attenuati, nell'omonima tela messinese per la chiesa di Santa Chiara.

Lo stesso lanfranchismo che, tra l'altro, appena tornato sullo Stretto, si ritracciava in Nunzio Rossi, napoletano sì ma educato a Bologna, su cui la critica negli ultimi anni, a ragione, sta insistendo: l'artista, a detta di Susinno tornato a Messina con l'amico Giovanni Fulco,[911] e impiegato da Antonio Ruffo, oltre che per un dipinto rappresentante i *Baccanali*, per la decorazione di una stanza del proprio palazzo. È possibile che, come già per i primi dipinti napoletani e romani pervenuti a Messina, che andranno a formare il primo nucleo della rinomata galleria, acquistati da Flavio Ruffo, anche l'arrivo di Nunzio Rossi

---

905 *Ivi*, p. 55.

906 Cfr. Paolo Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, I, Olshcki, Firenze 2010, XLIII.

907 Basti pensare alla cupola in Sant'Andrea della Valle, «la prima cupola barocca, rielaborazione dell'arte del Correggio». Maria Grazia Bernardini, *La cappella Bongiovanni a Sant'Agostino*, in Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Electa, Milano 2001, p. 66.
Sulla cupola della chiesa romana si confronti più specificatamente Alba Costamagna, *La cupola di Sant'Andrea della Valle*, in *Ivi*, pp. 71-76; Alba Costamagna, *"… l'aria dipingeva per lui". Giovanni Lanfranco e la Gloria del Paradiso a Sant'Andrea della Valle*, in *Sant'Andrea della Valle*, a cura di Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Skira, Milano 2003, pp. 195-235.

908 Interessante la differenza tra Reni, Domenichino e Lanfranco proposta da Maria Grazia Bernardini: «Reni perseguiva un suo ideale di grazia e raffinatezza, il Domenichino ricercava l'espressione degli affetti nella retorica dei gesti, Lanfranco raggiunse il massimo di verosimiglianza della composizione e colse gli espedienti illusivi per far presa emotivamente sullo spettatore; Reni affascina per la bellezza delle sue opere, Domenichino racconta la storia, Lanfranco suscita emozioni». Maria Grazia Bernardini, *La cappella Bongiovanni a Sant'Agostino*, in *Ivi*, p. 66.

909 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di Adriana Marucchi, I, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1956, p. 109.

910 Maria Grazia Bernardini, *La cappella Bongiovanni a Sant'Agostino*, in Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Electa, Milano 2001, p. 64.

911 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 233.

a Messina potrebbe dipendere dal fratello del grande mecenate, personaggio su cui oggi gli studi si sono poco concentrati e che meriterebbe un accurato approfondimento, in particolar modo per i suoi rapporti diretti con gli artisti tra Napoli e Roma.

In una stanza attigua, ancora ad una data sconosciuta ma che la critica vuole appena successiva il ritorno da Roma (1651), Scilla inizierà ad affrescare i suoi soggetti mitologici (leitmotiv della decorazione di palazzo Ruffo: Rossi, Scilla e Bova) dando avvio ad un rapporto concluso solo con l'esilio del 1678 (e don Antonio, ironia della sorte, morirà lo stesso anno, appena tornato a Messina) e il definitivo allontanamento dallo Stretto di Agostino.

VII. 1654 ovvero una committenza gesuitica

La chiesa e il relativo collegio gesuitico di Sant'Agata a Caltanissetta hanno, sin dalla loro fondazione, ricevuto sovvenzioni e contributi di carattere anzitutto economico dalla celebre famiglia Moncada.[912]
Il legame con Messina, da un punto di vista squisitamente culturale, è sempre stato forte: basti pensare che, oltre ad Agostino Scilla, il 3 luglio 1709, più di cinquant'anni dopo, sono impiegati maestri messinesi per la costruzione dell'altare di Sant'Ignazio, su disegno di Juvarra.[913]
La chiesa, però, nonostante l'arrivo dei Gesuiti a Caltanissetta nel 1588 e la fondazione del Collegio,[914] aprirà le porte ai fedeli nel 1628, ma, solo nel 1654, «si decide il compimento della facciata […], in coincidenza con la costruzione dello scalone della Chiesa aperto sullo Stradone del Collegio».[915]
Come già giustamente ricordato, i Moncada rappresentano un ramo nobiliare altamente variegato, eterogeno al suo interno e parecchio «mobile», che proprio a metà Seicento aveva raggiunto l'apice, non solo economico, ma soprattutto politico e sociale.[916] Luigi Guglielmo, dopo esser stato Presidente del Regno dal 1635 al 1638, sarà nominato dal 1647 viceré di Sardegna e successivamente (1657) di Valenza,[917] non prima però di aver soggiornato a Messina, trasferendovi l'intera corte, in modo da poter «vigilare personalmente» sulla città peloritana, la quale, già da tempo, non nascondeva simpatie per la corona francese, soprattutto il circolo galileiano: così facendo si cercava di «prevenire ed evitare il degenerare degli eventi».[918]
Nonostante quest'opera di prevenzione, Luigi Guglielmo era riuscito ad introdurre il suocero, il duca d'Alcalà, all'interno del contesto accademico siciliano, soprattutto con i Riaccesi di Palermo e la Fucina

912 Cfr. Michelina Giglio, Daniela Vullo, *I Gesuiti a Caltanissetta nel Fondo dell'Archivio di Stato*, in «Archivio Storico della Sicilia Centro Meridionale», 0, 1998, pp. 55-60.
913 Cfr. Giuseppe Giugno*, La cappella di Sant'Ignazio di Loyola nella chiesa di Sant'Agata a Caltanissetta. Nuove acquisizioni documentarie*, in «Lexicon», 14-15, 2012, p. 107.
Anche il legname utilizzato per la costruzione del Collegio, nel 1593, proviene dalla città sullo Stretto. Cfr. Michelina Giglio, Daniela Vullo, *I Gesuiti a Caltanissetta nel Fondo dell'Archivio di Stato*, in «Archivio Storico della Sicilia Centro Meridionale», 0, 1998, p. 57.
914 Mulé Bertolo ricorda la donazione da parte del conte Francesco Moncada (e della madre, Luisa de Luna e Vega), il quale dona il fondo Cappellano alla Compagnia, pari a 500 onze annue. Cfr. Giovanni Mulé Bertolo, *Caltanissetta nei tempi che furono e nei tempi che sono*, Forni Editore, Bologna 1970, p. 199.
Falzone ricorda la partecipazione dei giurati nisseni alla costruzione del Collegio gesuitico, inaugurato il 21 ottobre 1600, alla presenza della duchessa Luisa, dei suoi familiari e dei rappresentanti della città», proprio «in riconoscenza dell'attività che la Compagnia avrebbe svolto a Caltanissetta». Enzo Falzone, *Caltanissetta nell'arte*, Associazione turistica Pro-Caltanissetta, Caltanissetta 1980, p. 63.
915 Giuseppe Giugno, *Caltanissetta dei Moncada. Il progetto di città moderna*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012, p. 125.
916 Sull'importanza della famiglia Moncada per il territorio nisseno cfr. Rosanna Zaffuto, *Signori e corti nel cuore della Sicilia*, Fondazione culturale Salvatore Sciascia, Caltanissetta 1995, p. 36 e seguenti. Ma si veda, per un profilo storico di ampio respiro, il contributo di Giuseppe Giarrizzo, il quale, proprio dalla fine degli anni Quaranta del Seicento, parla di come «nulla, nella provincia siciliana [Caltanissetta], sarà più come prima». Giuseppe Giarrizzo, *Alla corte dei Moncada (secoli XVI-XVII)*, in «Annali di storia moderna e contemporanea», 5, 1999, p. 435.
917 Simona Laudani nota un'ascesa sociale e politica iniziata con il primo matrimonio di Luigi Guglielmo con la figlia del viceré Afàn de Ribera, e definitivamente compiuta grazie all'unione con Caterina Moncada, capace di «aprirgli le porte della corte madrilena, presso la quale la giovane donna era assai ben voluta». Cfr. Simona Laudani, *Lo Stato del Principe. I Moncada e i loro territori*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta – Roma 2008, p. 31, 39.
918 Rafaella Pilo, *Luigi Guglielmo Moncada e il governo della Sicilia (1635-1639): gli esordi della carriera di un ministro della Monarquìa Catòlica*, S. Sciascia, Caltanissetta 2008, pp. 148-149.

di Messina, quest'ultima vero e proprio laboratorio scientifico di matrice galileiana, in cui trovavano fertile terreno i futuri ribelli alla Corona spagnola.[919]

Ma già, nella prima metà del Seicento, gli stessi Moncada risultavano debitori nei confronti del Collegio nisseno, sintomo di una forte correlazione non solo devozionale tra la nobile famiglia e l'ordine gesuitico ma anche amministrativa ed economica.[920] Certo è che i soggiorni di Luigi Guglielmo, anteriori al suo trasferimento in Spagna per incarico vicereale, non intaccarono la grande attività di mediatore che egli svolgeva per il capoluogo nisseno: basti pensare ai suoi rapporti con il collezionista Marco Gezio, residente a Caltanissetta nel 1646, o la preoccupazione dello stesso Luigi Guglielmo, ancora nel 1672, per la costruzione di Palazzo Moncada, raccomandando gli eredi di «aver cura della fabbrica».[921]

La famiglia nobile ebbe per l'ordine gesuitico nisseno un ruolo di straordinaria importanza. A differenza però dei Gesuiti romani, i quali, come già affermato da Haskell, si caratterizzavano nel primo Seicento ma anche oltre, per «un'estrema povertà di mezzi», tanto da «dipendere totalmente dalla volontà e dall'aiuto delle potenti famiglie che reggevano le sorti di Roma», condizionandone persino le scelte di gusto e di committenza artistica, l'ordine di Caltanissetta viveva un periodo di ricchezza.[922]

Particolarmente oscura ancora la causa della committenza della pala d'altare col *Martirio di sant'Agata* all'artista messinese: Scilla era solo da tre anni ritornato a Messina da Roma (1651), si era sposato con Placenzia Condorelli e, proprio nel 1654, nascerà a Palermo la loro primogenita Flavia.[923] Se la nascita della figlia non obbligatoriamente presuppone la presenza di Agostino nella città panormita, essa rappresenta sicuramente una traccia da non sottovalutare.

È forse possibile, a tal proposito, proporre delle ipotesi di lavoro particolarmente accattivanti e che rendono conto dei rapporti di Agostino con un humus culturale non solamente peloritano ma più squisitamente siciliano.

Si è già evidenziato come Scilla è figlio di notaio e quindi dell'alta borghesia messinese. Nonostante oggi ancora si sconosca la data d'ingresso nell'accademia della Fucina dell'artista, non menzionata da Nigido-Dionisi,[924] è probabile che appena tornato a Messina nel 1651 Agostino cominciasse a frequentare gli

---

[919] Cfr. Lina Scalisi, *In omnibus ego. Luigi Guglielmo Moncada (1614-1672)*, in «Rivista Storia italiana», II, CXX, 2008, p. 506.

[920] Cfr. Fabio D'Angelo, *Caltanissetta: baroni e vassalli in uno stato feudale (secc. XVI-XVII)*, Associazione Mediterranea, Palermo 2013, p. 287.

[921] Sulla vicenda di Luigi Guglielmo collezionista e committente esigente tra Palermo e Caltanissetta si confronti lo stimolante saggio di Barbara Mancuso che fa luce sugli intenti artistici, collezionistici e di "gusto" tout court della famiglia Moncada e del suo periodo d'oro. Cfr. Barbara Mancuso, *L'arte signore d'aprorare le ricchezze: i Moncada mecenati e collezionisti tra Caltanissetta e Palermo (1553-1672)*, in *La Sicilia dei Moncada: le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI – XVII*, a cura di Lina Scalisi, Domenico Sanfilippo Editore, Catania 2006, pp. 85-151 e soprattutto pp. 144, 147.

[922] E il debito contratto dalla famiglia Moncada verso i Gesuiti sembra muovere verso tale ipotesi. Per gli ordini religiosi romani del Seicento cfr. Francis Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 113-114.

[923] Cfr. Sebastiano Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, pp. 21-57.

[924] Attilio Russo ha definito il lavoro di Nigido-Dionisi «meritorio e paziente […] che pecca soltanto […] in materia di date». Attilio Russo, *L'Accademia della Fucina di Messina: una società segreta esistente giù dal primo decennio del secolo XVII*, in «Archivio storico messinese», 73, 1977, pp. 145-146.

incontri accademici che si svolgevano in casa di Carlo Di Gregorio, principe dell'Accademia della Stella e della Fucina.[925]

Proprio quest'ultima, fondata nel 1639, era un crogiolo di studiosi, letterati, uomini di scienza e di chiesa: basti pensare ad Antonio Ansaldi, Alberto Guazzi e Carlo Musarra, tutti facenti parte dell'accademia messinese ma anche di quella dei Riaccesi di Palermo, Simone Rao, futuro vescovo di Patti e Giovan Battista Romano Colonna, *il Focoso*, nobile messinese, dottore di diritto canonico, famoso avvocato, strenuo difensore dei privilegi messinesi e dal 1666 al 1668 professore di diritto feudale dell'Università di Messina.[926]

La sensazione è che, nonostante le due città, per tutto il Seicento, abbiano cercato di prevaricare l'una sull'altra,[927] i contatti scientifici non sono certo mancati: si pensi a Nicolò Serpetro e Daniele Spinola, entrambi ascritti alle accademie di Palermo e di Messina.[928]

Pare proprio che il legame con l'Accademia della Fucina da parte di Luigi Guglielmo Moncada fosse veramente forte: la residenza messinese del principe e il contatto con l'ambiente culturalmente stimolante dei Fucinanti avrà di certo fatto orientare la famiglia nobile nissena verso una committenza messinese e, soprattutto, verso un artista, Scilla, che all'anno 1654, tralasciando i poco documentati affreschi di palazzo Ruffo, aveva dipinto l'*Immacolata* per la chiesa di Gesù e Maria delle Trombe e forse qualche scena biblica per la collezione messinese Piccolo.

In assenza del documento di commissione,[929] è solo possibile proporre qualche ipotesi di ricerca che renda conto della situazione culturale messinese e siciliana.

Francesco Susinno non ricorda l'opera di Caltanissetta, ulteriore prova di una conoscenza di Scilla da parte del biografo limitata all'area messinese, alle città più importanti del Regno (Palermo e Siracusa) e, per quanto concerne Agostino, di Roma, tramite però il figlio Saverio.

Il primo a ricordare il *Martirio di sant'Agata* è Antonino Mongitore nelle sue *Memorie*, in cui, nel breve cenno dedicato al «peritissimo» Agostino, scriverà: «si dice che in Caltanissetta vi sia un quadro del Martirio di S. Agata».[930]

---

925 Cfr. Giuseppe Grosso Cacopardo, *Notizie istoriche su Carlo Gregorio da Messina*, in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere. Volume primo: Scritti minori*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 1994, pp. 155-158.

926 Cfr. Giacomo Nigido-Dionisi, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne' suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia: con cenni biografici, indicazioni e descrizioni bibliografiche*, Cav. Niccolò Giannotta Editore, Catania 1903, pp. 196, 232-233, 239, 242. Sul Rao e l'Accademia dei Riaccesi di Palermo si veda il contributo ormai parecchio datato di Re Foti. Cfr. Salvatrice Re Foti, *Le accademie a Palermo nel Seicento e nel Settecento*, Casa Editrice O. Fiorenze, Palermo 1921.

927 Cfr. Francesco Benigno, *La questione della capitale: lotta politica e rappresentanza degli interessi nella Sicilia del Seicento*, in «Società e storia», 47, 1990, pp. 27-63; Francesco Benigno, *Conflitto politico e conflitto sociale nell'Italia spagnola*, in *Nel sistema imperiale. L'italia Spagnola*, a cura di Aurelio Musi, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1994, pp. 115-146.

928 Cfr. Giacomo Nigido-Dionisi, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne' suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia: con cenni biografici, indicazioni e descrizioni bibliografiche*, Cav. Niccolò Giannotta Editore, Catania 1903, pp. 247-248.

929 Tale documento dovrebbe trovarsi negli atti del notaio La Mammana, notaio proprio in quegli anni dei gesuiti nisseni e che nell'ambito di questa ricerca non si è rintracciato.

930 Antonino Mongitore, *Memorie di pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, edizione a cura di Elvira Natoli, Palermo 1977, p. 39. Cfr. anche Agostino Gallo, *Parte seconda delle notizie di pittori e mosaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia* (Ms. XV.H.19.), a cura di Carlo Pastena, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 2005, pp. 411, 479.

Successivamente nessun altro biografo menzionerà la pala di Scilla, presente, invece, in qualche guida locale, in cui è ricordata la paternità dell'artista messinese e l'opera è descritta come caratterizzata «da un forte realismo».[931]

La tela è menzionata da Giulia Davì come opera squisitamente classicista che ha non poco influenzato l'attività di Vincenzo Roggeri, artista a metà strada tra il fiamminghismo naturalizzato di Novelli e la «pittura classicheggiante» di Agostino.[932]

Il *Martirio di sant'Agata* è un'opera di straordinaria importanza perché, ad oggi, rappresenta la prima tela firmata e datata di Scilla: in basso, sul basamento della statua di Venere, in cui pare intravedersi quel gusto classicista del pittore messinese, appreso a bottega di Sacchi (ma anche di Barbalonga), esercitatosi «nello studio dell'antico e di Raffaello»,[933] è presente la firma AUG.^{NUS} SCILLA / MESS: INV:^{R} ET… AN… 1654.[934]

L'opera mantiene, però, un taglio compositivo ancora fortemente manierista che ricorda non poco alcune composizioni di artisti palermitani e isolani. Gioacchino Barbera, seguito da Donatella Spagnolo, ha riscontrato i prodromi del vecchione Epicarmo della tela palermitana già in collezione Gallo nell'uomo a cavallo della tela nissena (**TAV. LI**).[935] Per la studiosa, inoltre, la testa di Quinziano, «costruita a colpi di pennello, da una parte richiama l'impasto dello Stomer nel turbante di seta rigata alla 'turca' e lucida, all'altra, per gli effetti di plasticismo e pittoricismo, rappresenta un momento di consonanza con la pittura di Giovan Battista Quagliata».[936]

Vi è da chiedersi, però, se l'uomo a cavallo, tipico di molta pittura isolana della prima metà del Seicento, non sia un lontano parente di quello monumentale affrescato da Pietro Novelli (**TAV. LII**).

A tal proposito Luigi Hyerace insisterà sul carattere fortemente romano dell'opera, in cui vivi appaiono i richiami al maestro Sacchi, per la «nuova scioltezza della resa pittorica», e agli stilemi domenichiniani e reniani, ricordando un qualche influsso precoce, per la parte sinistra del dipinto, novellesco.[937]

Le due figure in alto che si affacciano dalla balaustra richiamano i disegni di Domenichino di Oxford (**TAVV. LIII-LIV**) e del Louvre (**TAV. LV**)[938], con chiari riferimenti per le figure dei soldati a sinistra

---

931 Enzo Falzone, *Caltanissetta nell'arte*, Associazione turistica Pro-Caltanissetta, Caltanissetta 1980, p. 68. Cfr. anche Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 32 e bibliografia precedente.

932 Cfr. Giulia Davì, *La cultura figurativa nel nisseno fra Cinque e Seicento*, in *La pittura nel nisseno dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di Elvira D'Amico, Caltanissetta, Museo Diocesano, 29 aprile – 28 giugno 1998, Salvatore Sciascia Editore, Palermo 2001, pp. 61-62.

933 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

934 Cfr. Donatella Spagnolo, *27. Agostino Scilla – Martirio di Sant'Agata*, in *La pittura nel nisseno dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di Elvira D'Amico, Caltanissetta, Museo Diocesano, 29 aprile – 28 giugno 1998, Salvatore Sciascia Editore, Palermo 2001, p. 168.

935 Cfr. *Ivi*, p. 171. Gioacchino Barbera, *Scheda 21. Talia incorona Epicarmo*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Palermo, Palazzo Abatellis, 31 marzo – 28 ottobre 1990, Electa, Napoli 1990, pp. 145-147.

936 Donatella Spagnolo, *27. Agostino Scilla – Martirio di Sant'Agata*, in *La pittura nel nisseno dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di Elvira D'Amico, Caltanissetta, Museo Diocesano, 29 aprile – 28 giugno 1998, Salvatore Sciascia Editore, Palermo 2001, p. 171.

937 *Ivi*, pp. 171-172.

938 Quest'ultimo disegno presenta un'antica attribuzione a Barbalonga.

sempre dello Zampieri della tela del *Martirio di sant'Agnese* della Pinacoteca Nazionale di Bologna (**TAV. LVI-LVIII**), oltre ad alcune assonanze con gli affreschi del Battistero lateranense, affrescato da una équipe di pittori sotto la direzione di Andrea Sacchi, durante l'alunnato di Scilla a Roma (**TAV. LIX**).
La tela, danneggiata nella parte centrale, rimane la più domenichiniana del percorso artistico di Agostino, forse ancora intriso di non poca cultura del maestro Barbalonga: dopo soli tre anni, negli affreschi del duomo siracusano, l'artista messinese darà vita, con chiari riferimenti allo Zampieri, Reni e Lanfranco, ad una delle migliori lezioni di maniera bolognese-romana che la cultura isolana avesse mai conosciuto.

VIII. Scilla a Siracusa: una "particolare" committenza

«Fu chiamato in Siragusa per dipignere parimente a fresco la cappella del SS.mo Sagramento di quel Duomo, in cui condusse alcune storie del Vecchio Testamento, alludenti al pane eucharistico, con applauso di quella città, e sono in concetto di pitture ottime in questo regno».[939]

Così Francesco Susinno, primo ed informatissimo biografo di Agostino Scilla, tramanda la fatica del pittore messinese presso il duomo siracusano.

I documenti relativi agli affreschi per la cappella del Santissimo Sacramento, ritrovati e pubblicati per la prima volta da Giuseppe Agnello nel 1926, permettono di datare, con assoluta certezza, gli affreschi dell'artista messinese: i pagamenti, dieci in tutto, iniziano nel gennaio 1657 e si concludono nell'ottobre dell'anno successivo. Il compenso pattuito inizialmente dal vescovo Capobianco è di 400 onze ma, a fine lavori, sicuramente soddisfatto, il prelato pagò 40 onze in più al «pittore, filosofo messinese».[940]

Soddisfatto non fu soltanto il vescovo: Susinno ricorda l'«applauso di quella città», indicando così non solo il prelato e gli altri membri ecclesiastici ma la città tutta, comprendendo anche il ceto nobiliare, già da decenni finanziatore della cappella del SS. Sacramento della Cattedrale di Siracusa.[941]

---

[939] Francesco Susinno, *Vite de' pittori messinesi* (1724), edizione a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 237. Serafino Privitera ricorderà le «pitture a fresco oltremodo bellissime» della volta della cappella, «opera, dicesi, del messinese cav. Agostino Scilla». Serafino Privitera *Storia di Siracusa antica e moderna*, II, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1986, p. 197.
La volta «quasi semicircolare» della cappella siracusana è «decorata di pregevolissimi affreschi, opera del cav. Agostino Scilla, principe dell'Accademia della pittura in Roma». Serafino Privitera *Storia di Siracusa antica e moderna*, II, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1986, p. 197; Pasquale Magnano, *La Cattedrale di Siracusa*, Archivio Storico della Curia Arcivescovile, Siracusa 1990, pp. 28-29.

[940] Giuseppe Agnello, *Un ignoto frescante del Seicento: Agostino Scilla*, in Per l'arte sacra, 6, 1927, pp. 3-8; Giuseppe Agnello, *Gli affreschi di Agostino Scilla nella Cappella del SS. Sacramento nella Chiesa Cattedrale di Siracusa*, in «Vita nostra», XVII, luglio 1939, pp. 2-7.
Nunzio Agnello ricorda il vescovo Capobianco come colui che «compì la Cappella del Santissimo Sacramento della Cattedrale», riportando però una data errata (1650). Cfr. Nunzio Agnello, *Quadro cronologico di tutti i vescovi che hanno governato la chiesa siracusana di S. Marziano fino a Mons. Giuseppe Guarino (ora Arcivescovo ed Archimandrita di Messina) ed oggidì fino a Mons. Fra Benedetto La Vecchia che felicemente la regge, colla indicazione del loro governo e delle cose memorabili pel Canonico Nunzio Agnello*, Tipografia Francesco Miuccio, Siracusa 1888, p. 28.
Nello stesso anno Nunzio Agnello riporta che nel 1650 la cappella venne ultimata dal vescovo Capobianco, riferendosi però al completamento architettonico della stessa, rifacendosi alla «lapide marmorea apposta nella volta, che ricorda entrambi, il pio e generoso fondatore, e chi ne curò con gusto ed eleganza la esecuzione». Cfr. Nunzio Agnello, *Ricordi storici dello stato antico e moderno della Chiesa siracusana pel Canonico Nunzio Agnello*, Tipografia di Francesco Miuccio, Siracusa 1888, p. 114.
Anche Giuseppe Capodieci ricordando il tetto in fresco della cappella del Ss. Sacramento del detto Agostino Scilla» menziona la data 1650. Cfr. Giuseppe Maria Capodieci, *Tavole delle cose più memorabili della storia di Siracusa avanti Gesù Cristo disposte dall'antiquario regio curato Giuseppe Maria Capodieci della reale Accademia Borbonica Ercolanense di Archeologia, e della reale accademia di storia e belle lettere di Napoli, per reali decreti socio corrispondente nazionale offerte alla reale Accademia de' Pericolanti di Messina*, Presso Giuseppe Fiumara, Messina 1821, p. 67. Cfr. anche Giuseppe Maria Capodieci, *Antichi monumenti di Siracusa illustrati dall'antiquario Giuseppe Maria Capodieci*, II, Tipografia di D. Francesco M. Pulejo, Siracusa 1816, p. 361.
Enrico Mauceri ricorda gli affreschi della cappella del santissimo Sacramento come opera di Scilla e datati 1650, «per commissione del vescovo Capobianco». Enrico Mauceri, *Guida di Siracusa*, L. Mauceri Salibra, Roma 1908, p. 31.
Sulla soddisfazione mostrata dal vescovo per la cappella del Sacramento, Salvatore Russo ha già ricordato un documento del 24 gennaio 1662, data in cui Capobianco avvia l'usuale visita pastorale della propria diocesi proprio dalla cappella affrescata da Scilla. Cfr. Salvatore Russo, *La Cattedrale di Siracusa*, in «Archivio storico siracusano», V, 1991, pp. 46, 60.

[941] Cfr. Salvatore Russo, *La Cattedrale di Siracusa*, in «Archivio storico siracusano», 5, 1991, pp. 35-62.

Sul problema dell'edificazione della cappella, fondata dal vescovo Torres de Osorio,[942] e dei ritardi nella sua costruzione, si è abbastanza discusso: il primo che affronta il problema è ancora Giuseppe Agnello, il quale ipotizza un momento di stasi nei lavori di edificazione architettonica a partire dal 1620: inizialmente i lavori vennero affidati all'architetto Buonamici per poi essere interrotti e ripresi nel 1650, data del documento che testimonia come i lavori nella cappella venissero lentamente ultimati da due capimastri.

Salvatore Russo ha invece ipotizzato l'impossibilità di una pausa così lunga per i lavori; in effetti i documenti tramandatici, riguardanti proprio l'arco cronologico 1620-50, testimoniano delle offerte del Senato siracusano, il quale donava un terzo della sua annualità per la cappella del Sacramento del duomo. Senato e vescovo, nonostante i vari problemi nel corso degli anni Cinquanta, ben messi in evidenza da Francesca Fausta Gallo,[943] perseguivano entrambi gli stessi obiettivi per quanto concerne la costruzione, abbellimento e, molto probabilmente, decorazione della cappella Torres, la quale, secondo già i dettami del vescovo fondatore, nel 1616, doveva essere «pulchra e bellissima» e che quindi doveva rappresentare quanto di meglio vi fosse sul piano artistico a Siracusa nel XVII secolo.

Questo connubio tra il clero ed il senato all'interno della chiesa siracusana,[944] e soprattutto la loro compresenza all'interno della cappella del Santissimo Sacramento del duomo, nasceva dalla volontà del

---

[942] Lo spagnolo Giovanni Torres de Osorio, vescovo di Siracusa dal 1613 al 1619, importò il culto del santissimo Sacramento a Siracusa, «di cui egli era divotissimo», giudicando «necessario costruire, dotandola delle rendite opportune, una Cappella dove si potesse riporre il SS. Sacramento, dato che il luogo in cui trovavasi collocato era assai incomodo e creava un gravissimo impedimento alla celebrazione dei divini Uffizi». Giuseppe Agnello, *Giovanni Torres de Osorio vescovo ed umanista*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», II serie, anno IX, II-III, 1933, p. 7.

«Non trovando nella nostra Chiesa una cappella del Sacramento, ma un semplice altarino con piccola custodia dentro la cappella della Madonna del Piliere». Cfr. anche Nunzio Agnello, *Ricordi storici dello stato antico e moderno della Chiesa siracusana pel Canonico Nunzio Agnello*, Tipografia di Francesco Miuccio, Siracusa 1888, p. 114.

Il vescovo Torres, «huomo literato», nel 1619 verrà trasferito a Catania: anche nella città etnea importerà il culto del santissimo Sacramento. Sulla caratura ecclesiastica del vescovo cfr. Adolfo Longhitano, *Le relazioni «ad limina» della diocesi di Catania (1595-1890)*, Giunti, Firenze 2009, pp. 91-111. Barbara Mancuso, *Assenze e presenze: opere, artisti, committenti a Catania nel XVII secolo*, Maimone, Catania 2011, pp.

Per una sintesi sull'attività di Torres come vescovo di Siracusa cfr. Ottavio Garana, *I vescovi di Siracusa*, Societa tipografica di Siracusa, Siracusa 1969, pp. 148-149.

La festa del Corpus Domini veniva già celebrata a Siracusa dal 1262 con due processioni. Nel 1582 il vescovo Giovanni Castellano, vescovo dall'anno precedente sino al 1602, causa la grande massa dei fedeli richiamati dalla festa, istituì una fiera tenuta durante la festa della Natività della Vergine. Cfr. Gaetani, *Annali di Siracusa*, II, p. 91; Pasquale Magnano, *La Cattedrale di Siracusa*, Archivio Storico della Curia Arcivescovile, Siracusa 1990, p. 27.

Capodieci asserisce che Siracusa fu la prima città di Sicilia che introdusse fin dall'anno 1603 la pia opera del Santissimo Sacramento delle Quarantore, «quantunque alcuni per antica tradizione la vogliono prima ancora stabilita, mancando però i pubblici documenti, che le vicende de' tempi ci han fatto perdere, non m'impegno di sostenerla». Giuseppe Maria Capodieci, *Origine e progressi dell'orazione del SS. Sacramento delle Quarantore*, Tipografia di D. Francesco M. Pulejo, Siracusa 1801, p. ; Pasquale Magnano, *La Cattedrale di Siracusa*, Archivio Storico della Curia Arcivescovile, Siracusa 1990, p. 27.

Pietro Brea, tipografo messinese che nel 1617 si trovava nella città aretusea, descrisse la festa del Corpus Domini come «estraordinaria», aggiungendo che «nemmeno in Roma, tolta la gravità e moltitudine di persone, si è vista mai cosa tale». Antonio De Michele, *De antiquo et novo statu Ecclesiae Syracusanae*, Siracusa 1617, manoscritto conservato presso la Biblioteca Alagoniana di Siracusa; Nunzio Agnello, *Ricordi storici dello stato antico e moderno della Chiesa siracusana pel Canonico Nunzio Agnello*, Tipografia di Francesco Miuccio, Siracusa 1888, p. 244.

[943] Cfr. Francesca Fausta Gallo, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Viella, Roma 2008, pp. 185-236.

[944] Tommaso Gargallo ricordava che «l'opera di Torres e del Sagramento» fondata da D. Lucio Bonanno che donò 224 once per la sua costruzione. Cfr. Tommaso Gargallo, *Memorie patrie per lo ristoro di Siracusa del cavaliere Tommaso Gargallo*, I, Nella Stamperia Reale, Napoli 1791, p. 16.

vescovo Torres, il quale stanziava quattromila onze affinché la cappella fosse ultimata.[945] Inoltre, come ricordato da Nunzio Agnello, l'atto notarile stabiliva che una somma di ottanta onze annue fossero assegnate da «tre Fidecommissari Amministratori […] al Capitolo della Cattedrale». Una delle ragioni dell'elargizione di tale somma è «per una solenne Festività annuale dentro la Cappella del Santissimo, con grande apparato, musica, Vespero, Messa cantata, e distribuzione di tarì nove per ognuno dei Canonici, cioè tari tre pel il Vespero, e tarì sei per la messa», e concludendo che per «riuscire più splendida la detta solennità, che s'invitassero annualmente ad intervenirvi il Vescovo ed il Senato».[946]

Non a caso quando il vescovo Francesco de Elia e Rosso (1639-1647) decise di attuare degli importanti quanto radicali interventi all'interno della Cattedrale siracusana, iniziando i lavori per la costruzione del coro e della tribuna dell'altare maggiore, «chiese il consenso preventivo del Senato siracusano e del Capitolo della Cattedrale; inoltre, dopo averlo ricevuto, in data 29 novembre 1640, si tenne una cerimonia ufficiale in cui il vescovo, «alla presenza del Senato, del Capitolo, del clero cittadino e del popolo», inaugurò i lavori apponendo una pietra in cui, da una parte, vi erano le proprie insegne vescovili e, dall'altra, «l'iscrizione latina *Ad honorem Beatae Mariae Virginis*», quest'ultima a suggellare il dedicatario dell'edificio ecclesiastico.[947]

Ulteriore dimostrazione di questa sinergia tra senato e Chiesa siracusani è testimoniata dal patrizio della città aretusea Lucio Bonanno Gioieni, duca di Floridia, il quale «infiammato di amore verso il Sacramento dell'Eucaristia […], insinuato nella Cancelleria del Senato, fondò dietro la Cattedrale l'Opera del Santissimo Sacramento», lasciando come dote alla stessa Opera una somma di 403 onze e 9 tarì.[948] Nunzio Agnello, inoltre, ricorda come fosse il Senato «a rendere maggiormente sontuosa la festività del Corpo adorante di Gesù Cristo», chiedendo e ottenendo, nel 1627, dal viceré dell'epoca, Don Antonio Pimetel marchese di Favara, il nulla osta per lo sparo di tutta l'Artiglieria del Castello San Giacomo» durante le feste del Corpus Domini e della patrona Lucia.[949]

Ma v'è di più. Il contratto rogato dal notaio Di Giovanni nel 1616 prevedeva che «il rimanente del frutto annuale delle anzidette onze quattro mila, si addicesse per ornamenti, giogali, sacri arredi, cera, olio ed

---

Francesca Fausta Gallo riporta che nel 1622 Bonanno fondava l'opera del Santissimo Sacramento con un'offerta di 403 onze l'anno, continuando così ciò che aveva iniziato Torres, sottolineando dei legami tra il vescovo e il nobile anche per la città di Catania. Cfr. Francesca Fausta Gallo, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Viella, Roma 2008, pp. 184-185.

945 L'atto di donazione delle 4000 onze risale al 1616, rogato dal notaio Di Giovanni. Cfr. Nunzio Agnello, *Ricordi storici dello stato antico e moderno della Chiesa siracusana pel Canonico Nunzio Agnello*, Tipografia di Francesco Miuccio, Siracusa 1888, p. 114.

946 Nunzio Agnello, *Ricordi storici dello stato antico e moderno della Chiesa siracusana pel Canonico Nunzio Agnello*, Tipografia di Francesco Miuccio, Siracusa 1888, p. 114.

947 Cfr. Lavinia Gazzè, *"Per aver mutato la Cattedrale alla romana". Le trasformazioni dei sec. XVI e XVII*, in *Cattedrale Siracusa: cronache di un restauro*, *Presbiterio*, a cura di Mariella Muti, Lombardi Editore, Siracusa 2009, p. 25.

948 Nunzio Agnello riprende la notizia da Gaetani e dall'atto del notaio Giacomo Masò, datato 13 ottobre 1622. Cfr. Nunzio Agnello, *Ricordi storici dello stato antico e moderno della Chiesa siracusana pel Canonico Nunzio Agnello*, Tipografia di Francesco Miuccio, Siracusa 1888, pp. 249-250.

949 La disposizione viceregia venne tra l'altro confermata da Filippo II in data 19 novembre 1658 e da Carlo III di Borbone il 30 aprile 1757. Cfr. Cesare Gaetani, *Annali di Siracusa*, II, pp. 161, 178, 206, ms. conservato presso la Biblioteca Alagoniana di Siracusa. Nunzio Agnello, *Ricordi storici dello stato antico e moderno della Chiesa siracusana pel Canonico Nunzio Agnello*, Tipografia di Francesco Miuccio, Siracusa 1888, pp. 243, 252.

altro necessario pel servizio, e pel decoro della Cappella».[950] Al vescovo Torres non interessava, almeno nell'atto di costruzione, decorare la cappella, a meno di voler intendere il termine «ornamenti» nell'accezione di vere decorazioni pittoriche. In questo caso, comunque, l'interesse per questi «ornamenti» da parte del vescovo risultava essere marginale o, comunque, secondario, considerando l'accezione con cui essi sono ricordati nel rogito notarile, oltre che la vaghezza e superficialità con cui essi vengono menzionati.

Alla fine del 1656 il duomo siracusano presenta una cappella completamente nuova e assolutamente spoglia: bisognava chiamare un pittore capace di rendere «pulchra» la cappella, rispettando il volere del vescovo Torres.

Potremmo ipotizzare che in realtà la ricerca di un artista non avvenne a Siracusa. La città aretusea, dopo la morte di Mario Minniti, non attraversava un periodo particolarmente vivace da un punto di vita artistico. Ancora ci si muoveva stancamente tra istanze caravaggesche e la morte di Minniti segnò sicuramente la fine di un'epoca e di un fare artistico coscienziosamente rivolto al naturalismo di sapore caravaggesco e che, comunque, con il maestro lombardo, doveva fare i conti.[951]

Erano passati più di trent'anni dalla morte di Minniti e Siracusa, a meno del rinvenimento di documenti che attestino il contrario, non presentava una personalità artistica così importante da ricevere la commissione per una decorazione pittorica di una cappella così fortemente voluta non solo dalla gerarchia ecclesiastica (vescovo Capobianco e i suoi predecessori) ma dallo stesso Senato siracusano.

È da notare che a Siracusa già prima del 1536, anno dell'abolizione della Camera reginale di Siracusa, vi era una forte presenza di nobili messinesi; questa si era rafforzata non poco negli anni successivi, con figure quali, per fare l'esempio più clamoroso, quella dei Bonanno, grandi commercianti di frumento, i quali intrattenevano «stretti rapporti commerciali con Messina», inviando ogni anno «grosse partite di frumento». Anche famiglie nobili siracusane intrattenevano fitti rapporti con Messina, tra i quali anche i Bonaiuto, ma erano anche presenti nella città aretusea commercianti mamertini, quali Giovanni Andrea Sartorio, i quali diventavano sempre più presenti anche per il mercato delle gabelle e del vino «che pure […] era uno dei pochi prodotti che Siracusa produceva in abbondanza e di cui non era necessario ricorrere alle importazioni».[952]

---

950 Nunzio Agnello, *Ricordi storici dello stato antico e moderno della Chiesa siracusana pel Canonico Nunzio Agnello*, Tipografia di Francesco Miuccio, Siracusa 1888, p. 114.

951 Cfr. Francesca Campagna Cicala, *La pittura a Siracusa nella seconda metà del XVII secolo*, in *Mario Minniti: l'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra, Siracusa, chiesa del Collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004, Electa, Napoli 2004, pp. 37-46.

952 Sullo stretto rapporto Messina-Siracusa cfr. Francesca Fausta Gallo, *Le gabelle e le mete dell'Università di Siracusa*, in *Il governo della città. Patriziati e politica nella Sicilia moderna*, a cura di Domenico Ligresti, C.U.E.C.M., Catania 1990, con particolare attenzione alle pp. 84, 99, 131-132.

Già Salvatore Russo evidenziava, parlando della nobiltà aretusea, come nel XVII secolo, essa mostrasse forti affinità con quella messinese, riconducibile alla forte influenza che la città dello Stretto aveva sulle città demaniali dell'isola:[953] influenza anzitutto economica ma anche politico, sociale e culturale.[954]

Se l'influenza economica di Messina su Siracusa era riscontrabile dal suo dominio nel commercio della seta ma anche nell'importanza che già dal XVI secolo ha assunto il suo porto, l'influenza politica e sociale si manifestava in alcune figure di nobili siracusani, i quali intrattenevano rapporti con grandi esponenti del patriziato messinese: celebri i casi dei siracusani Lucio Bonanno, Francesco Arezzo, Niccolò Danieli, Vincenzo Bonaiuto. Sono questi nobili siracusani che intrattenevano rapporti con i messinesi Ruffo, Faraone e Ventimiglia e sono gli stessi che verranno chiamati davanti al viceré per la loro condotta e per l'accusa di cospirare contro il governo spagnolo.[955]

Nel 1745 lo storico Giovan Battista Caruso, menzionava gli incontri «di alcuni eruditi Cavalieri Siracusani, la di cui unione nella loro Patria nomavasi volgamente la Setta de' Filosofi», ricordando «fra questi li principali: D. Francesco Arizi, Il Barone di Canicattini di casa Daniele, D. Vincenzo Bonaiuto, e D. Lucio Bonanno Duca di Floridia»[956] e, continuando, «questa lor stretta unione, e la corrispondenza ancora, che teneano alcuni di loro con altri eruditissimi Cavalieri Messinesi, tra' quali distingueasi allora D. Giovanni Ventimiglia conosciuto sì benemerito appresso de' Nostri per l'opera sua ancorché imperfetta degli antichi Poeti Siciliani, D. Giovanni Ruffo Visconte di Francavilla, D. Diego Faraone, D. Pietro suo fratello, D. Giovanni Reitano, D. Alessandro Stayti, ed alcuni altri di simil geni».[957]

In effetti numerosi sono gli scambi culturali, di culti e riti tra Siracusa e Messina, definite giustappunto città «sorelle»: nel 1613 giungeva una missiva al senato siracusano in cui si riconosceva ad Erasmo Bonanno cittadinanza messinese oltre che siracusana; nel 1660 verrà introdotto a Siracusa il culto della Madonna della Lettera e nella chiesa del Monastero delle monache giungerà, nel 1658, la prima tela di Onofrio Gabrieli rappresentante la patrona della città di Messina.[958]

---

953 Lo studioso sottolinea come, anche dopo la fine della rivolta anti-spagnola del 1678 e, soprattutto, la terribile e spietata repressione da parte del vicerè Benavides, conte di Santo Stefano, del 1679, la città di Siracusa continuava a mostrare un vero e proprio legame con Messina: lo dimostra la lettera che Tommaso Gargallo, storico siracusano, invia a Deodato de Dolomieu, «descrivendo non solo le bellezze di un sito che pare godere di una particolare benevolenza della natura, ma anche tutte le attrattive di una città, che la sorte ha reso ricca e progredita, ma anche civile e colta». Una vera e propria affinità quella tra le due città risalente al Cinquecento quando esse si ersero a veri e propri baluardi contro il pericolo musulmano. Cfr. Salvatore Russo, *Siracusa nell'età moderna. Dal viceregno asburgico alla monarchia spagnola*, A. Lombardi, Siracusa 2004, pp. 111-112; cfr. anche Tommaso Gargallo, *Opere edite ed inedite, IV. Memorie patrie e prose minori*, per cura del Sac. Dott. Francesco Caffo, Le Monnier, Firenze 1925, pp. 689-699.

954 Cfr. Francesca Fausta Gallo, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Viella, Roma 2008, p. 102.

955 Cfr. Salvatore Russo, *Siracusa nell'età moderna. Dal viceregno asburgico alla monarchia spagnola*, A. Lombardi, Siracusa 2004, p. 115. Per un'accurata analisi della situazione politico-sociale siracusana del Seicento cfr. Francesca Fausta Gallo, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Viella, Roma 2008, pp. 167-235.

956 Giovan Battista Caruso, *Memorie istoriche di quanto è accaduto in Sicilia dal tempo de' suoi primieri abitatori sino alla coronazione del re Vittorio Amedeo, raccolte da' più celebri scrittori antichi, e moderni da Gio: battista Caruso, Barone di xiureni, parte Terza*, II, Nella Stamperia di Francesco Valenza Regio Impressore della Santissima Crociata, Palermo 1745, p. 141.

957 *Ibidem*. Cfr. anche Maria Concetta Calabrese, *I Ruffo a Francavilla. La 'corte' di Giacomo nel Seicento*, Armando Siciliano Editore, Messina 2001, p. 26; Emmanuele De Benedictis, *Memorie storiche intorno alla città di Siracusa: dal 733 a. C. al 1860*, rist. anast. IMAG, Siracusa 1970, p. 425.

958 Cfr. Francesca Fausta Gallo, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Viella, Roma 2008, p. 185.

Nel 1670, invece, il senato siracusano «decise di celebrare la festa della Regina degli Angeli, protettrice della «nobile ed esemplare città di Messina». La festa si celebrò ancora nella chiesa del Monastero di Santa Maria, «con l'intervento del Senato e l'obbligo per ogni cittadino di illuminare le proprie finestre».[959]

Come già sottolineato, sin dai primi decenni del Seicento si assisteva a Siracusa ad «una forte chiusura oligarchica dell'amministrazione cittadina» che solo agli inizi degli anni Cinquanta permetterà l'ingresso di nuove famiglie.[960]

Nel 1651 veniva istituita la Compagnia dei Cavalieri della Fede all'interno della casa dei Padri Teatini sotto il titolo dello Spirito Santo e consacrata a Maria Addolorata, i cui membri erano appartenente all'aristocrazia siracusana. L'insegna della Compagnia era una colomba bianca con ali aperte e con un ramo d'ulivo nel becco. Proprio per tale motivo, essa fu denominata Congregazione della Colomba.[961]

È necessario però, a tal proposito, ricordare l'importanza dei vescovi nella città aretusea e in tutto il meridione spagnolo: infatti le nomine dei vescovati non dipendevano dal pontefice ma dalla corona iberica. Le diocesi, e i vescovi che le guidavano, svolgevano compiti essenzialmente politici sul territorio più che pastorali. Ciò era soprattutto dipeso dall'acuirsi dei conflitti tra corone spagnola e francese già nei primi decenni del Seicento: per cercare di mantenere il più possibile un delicato *status quo* si era adottato il criterio dell'alternanza, a capo delle diocesi, tra vescovi regnicoli ed extraregnicoli, un criterio mai pedissequamente seguito, soprattutto a seguito dell'elezione nel 1623 di Urbano VIII Barberini, filofrancese e antispagnolo.[962]

La presenza a Siracusa di vescovi extraregnicoli, tralasciando le due brevi parentesi del palermitano Francesco Maria Rini e del messinese Paolo Faraone,[963] contribuiva a generare conflitti «tra i vescovi siracusani e le forze politiche e amministrative della città, ma anche con gli altri organismi religiosi».[964]

Già prima del periodo del vescovo Capobianco, numerosi erano stati gli attriti tra la nobiltà siracusana e il vescovo d'Elia e Rossi. Si noti però, sin da subito, che se tali attriti erano causati più da problemi politici, sociali ed economici, quando vi era di intraprendere qualche opera di grande levatura culturale e artistica, le due fazioni si trovavano in perfetta sintonia: nel novembre 1640, quando si iniziò la costruzione del coro e della tribuna «col consenso del Senato e del Capitolo»;[965] o, ancora, nel 1646, in occasione della «liberazione dalla fame», causata dalla carestia del periodo, «per voto del Senato [si, *n. d. a.*] istituisce la festa del Patrocinio di S. Lucia da celebrarsi la prima domenica di maggio».[966]

---

[959] *Ivi*, p. 186, nota 71.
[960] Cfr. *Ivi*, p. 136.
[961] Cfr. *Ivi*, p. 217. Cfr. anche Giuseppe Maria Capodieci, *Annali*, X, ms. conservato presso la Biblioteca Alagoniana di Siracusa, ff. 152-154.
[962] Cfr. Francesca Fausta Gallo, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Viella, Roma 2008, p. 189 e bibliografia relativa.
[963] Cfr. Ottavio Garana, *I vescovi di Siracusa*, Società tipografica di Siracusa, Siracusa 1969, pp. 163-164.
[964] Francesca Fausta Gallo, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Viella, Roma 2008, p. 189.
[965] Ottavio Garana, *I vescovi di Siracusa*, Società tipografica di Siracusa, Siracusa 1969, p. 154.
[966] *Ivi*, p. 155.

Proprio la carestia, che sarà la causa delle violente rivolte che interesseranno soprattutto Napoli, con la sobillazione capitanata da Masaniello,[967] e Palermo, comporterà un periodo di tregua negli scontri tra chiesa e senato siracusani, tra potere ecclesiastico e laico, preoccupati entrambi di perdere la propria influenza e il loro predominio sul territorio.[968]

Proprio grazie a questo inedito sodalizio tra le due fazioni si scongiurò qualsiasi accenno di rivolta *dal basso*, nonostante il prezzo del frumento fosse sempre più lievitato. E l'intercessione, con conseguente festa in onore della patrona Lucia, erano manifestazioni dirette dell'alleanza tra chiesa e patriziato cittadino.[969]

Ma la tregua durò pochissimo: nel 1651 lo spagnolo Ottavio Ximenes era pronto ad entrare nel consiglio dei giurati per conto della corona spagnola, la quale mirava a controllare il Senato, sempre più accusato di tramare, al pari del suo corrispettivo messinese, contro la monarchia iberica e a favore della corona francese. Ximenes, sicuramente non visto di buon occhio da una parte del patriziato cittadino, fu nominato nel 1655 Capitano di Giustizia della città.[970]

Ma proprio tra la fine della rivolta e la metà degli anni Cinquanta del secolo, non pochi eventi politico-sociali sconvolsero la città aretusea.

Michele Landolina, Francesco Arezzo, Filippo e Giuseppe Bonanno, Niccolò Daniele e Geronimo Bonaiuto, membri della celebre Congregazione della Colomba, chiamata anche con il nome di Setta dei Filosofi,[971] e sempre più vicina a certi circoli messinesi, quali l'Accademia della Fucina,[972] venivano convocati il 5 maggio 1649 a Messina da Don Giovanni d'Austria per rispondere alle accuse di filofrancesismo: si sconosce ancora se tali accuse provenivano dalla fazione siracusana avversa alla Setta o da qualche intendente spagnolo inviato in gran segreto dalla corona. Sicuramente, però, le rivolte antispagnole di Napoli e Palermo, sedate nel sangue, avevano generato, presso la monarchia e il viceré, una cultura del sospetto: qualsiasi accusa di filofrancesismo era accolta dal governo vicereale e vagliata con estrema attenzione, al fine di evitare ulteriori sobillazioni politiche e sociali.

Ma il 24 giugno 1649 faceva il suo solenne ingresso nella diocesi siracusana Giovanni Antonio Capobianco,[973] «prete di Francavilla, figliuolo di povero zappatore», il quale prese parte alla rivolta

---

967 Per un'attenta analisi del fenomeno e delle sue implicazioni a livello politico e sociale cfr. Francesco Benigno, *Conflitto politico e conflitto sociale nell'Italia spagnola*, in *Nel sistema imperiale. L'Italia Spagnola*, a cura di Aurelio Musi, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1994, pp. 115-146; Giuseppe Galasso, *Alla periferia dell'impero: il Regno di Napoli nel periodo spagnolo, secoli XVI-XVII*, Giulio Einaudi, Torino 1994; Francesco Benigno, *Specchi della rivoluzione: conflitto e identità politica nell'Europa moderna*, Donzelli, Roma 1999; Aurelio Musi, *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Guida, Napoli 2002.

968 Cfr. Francesca Fausta Gallo, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Viella, Roma 2008, pp. 207-209.

969 Cfr. *Ivi*, p. 209.

970 Cfr. *Ivi*, p. 212.

971 Cfr. Serafino Privitera, *Siracusa antica e moderna*, II, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1986, p. 224.

972 Soprattutto con alcuni nobili fucinanti quali Giovanni Ruffo, Diego e Pietro Faraone, Giovanni Ventimiglia, Alessandro Staiti e Giovanni Reitano. Cfr. Francesca Fausta Gallo, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Viella, Roma 2008, p 214, nota 56.

973 Definito a ragione da Francesca Fausta Gallo «figura sfuggente, ambigua». Francesca Fausta Gallo, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Viella, Roma 2008, p. 215.

antispagnola, come cospiratore al servizio della monarchia, tra Napoli e la Puglia:[974] «e con queste spie prese gran ammistà con D. Giovanni d'Austria, poiché essendo successo l'ingresso de' spagnolo nella città tutta e nel regno, e dovendo mandare a Spagna a darne parte al re, procurò di andarvi esso, come seguì. Havuto di ciò aviso il re, fu tanta l'allegrezza del ricuperato regno che ordinò se li desse un vescovado regio in regno. Non cava altro per allora solo la chiesa di Siracusa in Sicilia, che era di rendita 40 mila scudi, li fu questa data».[975] Inizialmente contrario a conferire un vescovato al Capobianco Giovanni d'Austria, il quale scrisse al viceré «che costui era un uomo ordinario e di bassi natali, bastavali solo darli una chiesa picciola, ché troppo era darli l'honoranza, essendovi degli altri che per servitio del re haveano perduta la robba e molti ammazzati li loro parenti, et altri fatti memorabili da essi operati, non havendo questo fatto altro che la spia».[976]

Capobianco era però, a detta di Tutini, un uomo scaltro e astuto: così «havuta la cedola regia, se ne venne tosto in Roma prima che giungesse la risposta di D. Giovanni, et essaminato e spedite le bolle e preconium, e consegnato se ne passò in Sicilia e di là a Siracusa».[977]

Diverso il resoconto di Rocco Pirri che vuole il futuro vescovo di Siracusa «nato da illustre famiglia» ad Oria nel regno di Napoli; o nella città di Francavilla nella provincia dell'Abruzzo citeriore. L'erudito ricorda Capobianco celebre per l'integrità, la dottrina e l'erudizione dei modi, degli usi e dei costumi: comunque uomo di grande destrezza e prudenza nelle cose da farsi, menzionando il ruolo di spicco avuto nella rivolta antispagnola partenopea, adoperandosi affinché il popolo sobillatore venisse sedato per volere e ordine di Giovanni d'Austria. Nominato vescovo di Siracusa tramite dispaccio reale del 13 settembre 1648, ma consacrato a Roma il 6 aprile dell'anno successivo, Capobianco il 2 giugno fu ricevuto dal senato messinese, insieme all'arcivescovo, i consiglieri del re e soprattutto Giovanni d'Austria, proprio in quel periodo residente a Messina.[978]

---

974 Cfr. Camillo Tutini, Marino Verde, *Racconto della sollevatione di Napoli nell'anno MDCVLVII*, a cura di Pietro Messina, Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 1997, p. 248.
Sul ruolo di Capobianco nel periodo della rivolta cfr. Tommaso De Santis, *Istoria del Tumulto di Napoli*, in *Raccolta di tutti i più rinomati Scrittori dell'Istoria generale del Regno di Napoli principiando dal tempo che queste Provincie hanno preso forma di Regno dedicata alla Maestà della Regina Nostra Signora*, Tomo Settimo, Nella stamperia di Giovanni Gravier, Napoli 1769, pp. 109, 187, 316-317; Angel Rivas duque de Saavedra, *Insurrection de Naples en 1647. Etude historique de don Angel de Saavedra, duc de Rivas*, Amyot, Paris 1849, p. 294.

975 Camillo Tutini, Marino Verde, *Racconto della sollevatione di Napoli nell'anno MDCVLVII*, a cura di Pietro Messina, Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 1997, p. 248. Della stessa opinione di Tutini, Francesco Capeceltatro riporterà che Capobianco era «uomo di umilissima sorte». Francesco Capecelatro, *Diario di Francesco Capecelatro contenente la storia delle cose avvenute nel reame di Napoli negli anni 1647-1650: ora per la prima volta messo a stampa sul manoscritto originale con l'aggiunta di varii documenti per la più parte inediti, ed annotazione del marchese Angelo Granito*, III. 2, Nobile, Napoli 1854, p. 510.

976 Camillo Tutini, Marino Verde, *Racconto della sollevatione di Napoli nell'anno MDCVLVII*, a cura di Pietro Messina, Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 1997, p. 248.

977 *Ibidem.*

978 Cfr. Rocco Pirri, *Sicilia sacra diquisitionibus et notitiis illustrata, Ubi libris quatuor, postquam de illius Patraircha, et Metropolita disquisitum est…, Editio Tertia emendata, et continuatione aucta cura, et studio S.T. D. D. Antonini Mongitore, Additiones, et notitiae Abbatiarum Ordinis sancti Benedicti, cisterciensium, et aliae, quae desiderabantur, Auctore P. Domino Vito Maria Amico*, Tomus Primus, Apud haeredes Petri Coppulae, Panormi 1733, p. 647.

Il vescovo giungerà finalmente a Siracusa, non prima di un brevissimo soggiorno catanese, il 14 dello stesso mese e il 24, secondo la prassi ecclesiastica, faceva ingresso nella città aretusea, prendendo possesso ufficiale della diocesi.

In realtà il nuovo vescovo Capobianco era tutto fuorché uno sprovveduto: sacerdote, «di buonissmi costumi» e «dottore in l'una e l'altra legge» conseguite a Napoli, nella città partenopea avrebbe svolto anche la professione legale.[979] L'8 maggio 1648, in una missiva inviata da Napoli al cardinale Panciroli,[980] Capobianco comunica di essere appena tornato dalla Spagna e di essere in procinto di trasferirsi a Siracusa.[981]

Il nuovo vescovo, che pare essere passato da Messina durante la residenza di Giovanni d'Austria,[982] viene subito accusato di far parte della ormai celebre Congregazione della Colomba, vicino, quindi, agli ambienti antispagnoli siracusani. Il 27 settembre 1651 giunge una lettera a Martino de Leon, arcivescovo palermitano e Presidente del Regno, in cui si riferisce che la Congregazione, «dentro la Casa dei PP. Teatini», cospirava contro la corona e che a tali incontri partecipavano nobili e vescovo. Dall'accusa di complottismo si difese subito Capobianco, affermando che la Congregazione aveva ottenuto licenza dal re e dal Pontefice, specificando e concludendo che la stessa licenza era anche stata accordata «alla congregazione della Stella di Messina».[983]

L'accusa dell'arcivescovo palermitano, insospettito anche dall'esistenza di una Setta sorta all'interno di un monastero di monaci teatini, filofrancesi per eccellenza, fu una delle tante che nel corso degli anni furono mosse al prelato siracusano. Nonostante le accuse, subito smentite e delegittimate, Capobianco nel 1655 fu addirittura nominato Vicario generale del Val di Noto.

Intanto gli esponenti più importanti della Setta o Congregazione dei Filosofi, chiamata anche della Sorbonna,[984] nel corso degli anni Cinquanta, erano «assenti dalla scena politica siracusana, chiamati a più riprese in diversi carceri dell'isola»: tra loro merita di essere menzionato Niccolò Daniele, il quale, lo stesso anno che pare vi si trovasse pure Agostino Scilla, risiedeva a Palermo.[985]

---

[979] Cfr. Francesca Fausta Gallo, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Viella, Roma 2008, pp. 207-215, nota 61.

[980] Sulla figura di Giovanni Giacomo Panciroli cfr. Antonio Menniti Ippolito, Panciroli, Giovanni Giacomo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Treccani, Roma 2014, *ad vocem*.

[981] Cfr. Francesca Fausta Gallo, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Viella, Roma 2008, pp. 207-215, nota 61.

[982] Confermato da un memoriale inviato da Capobianco al monarca spagnolo nel 1658, in cui il vescovo riferisce di aver avuto un incontro, non appena nominato vescovo di Siracusa, con Giovanni d'Austria a Messina. Quest'ultimo, secondo Capobianco, lo aveva messinese in guardia contro la Setta dei Filosofi. Cfr. *Ivi*, p. 222, nota 88.

[983] *Ivi*, p. 218.

[984] Cfr. *Ivi*, p. 219.

[985] Cfr. *Ivi*, pp. 225-226.

Giuseppe Cannarella nel 1913 ricordava come «la cupola [della cappella del Sacramento, *n. d. a.*] quasi semicircolare è decorata di pregevolissimi affreschi, opera del messinese cav. Agostino Scilla, principe dell'Accademia della pittura in Roma. I più scelti fatti, che simboleggiano il Mistero eucaristico nell'antico testamento, sono rappresentati in cinque bellissimi quadroni, quanti sono i cani, con figure parlanti, disposte nel fondo d'un cielo costantemente chiaro e sereno».[986]

Forse il problema maggiore degli affreschi dell'artista nella cappella del duomo siracusano rimane quello dei restauri, spesso veri e propri rifacimenti.[987] Il terremoto del 1693 e, ancor più, lo scoppio della polveriera di Castel Maniace avevano abbastanza danneggiato gli affreschi se è vero che Susinno, nel 1724, menzionando le pitture a fresco siracusane, concludeva con un certo rammarico visto «che oggi dì ritrovansi tutte fiaccate dal tremuoto».[988]

Questa affermazione di Susinno permette di avanzare delle ipotesi su di un possibile viaggio dello storiografo messinese a Siracusa e sulla sua conoscenza diretta degli affreschi di Scilla: essi, infatti, iniziarono ad essere restaurati da Sofio Ferrero, pittore sortinese allievo di Ciro Ferri,[989] il quale se «nella volta centrale si limitò a rifare i mancamenti della pittura, assai maltrattata dal terremoto, nel muro d'alzato che sovrasta alle porte d'ingresso, pare che abbia compiuto opera di integrale rifacimento» (**TAV. LX**).[990]

---

986 Giuseppe Cannarella, *Il Culto del Sacramento in Siracusa. Cenni storici pubblicati in occasione del Congresso di Malta*, tipografia Ospizio dei Fanciulli Abbandonati, Siracusa 1913.

987 Già Giuseppe Politi, nel 1835, elogiava gli affreschi: «Che bellezza ideale, ch'eccellente disegno», rammaricandosi, però, che «tutto ciò si va a perdere, e non ancora un'incisione se n'è pur fatta?». Giuseppe Politi, *Siracusa pei viaggiatori*, Dalla Tipografia del Pulejo, Siracusa 1835, p. 24, nota 1.

Due anni dopo, ancora Politi, ritornerà sul problema: «Quanto qui fossero di bisogno le incisioni del dipinto di questa cappella, ognuno che ha fior di senno il può pur troppo considerare; mentre queste mi avrebbero fatto assai meglio intendere nella seguente memoria […]. Non lascerò di tentare, quando il potrò, di applicarmi ancora a sì lodevole fatica». E ancora: ««una sì bell'opera si tenga negletta, e come vantare per l'avvenire può poca vita». Giuseppe Politi, *Ragguaglio del bellissimo dipinto a fresco nella cappella del Santissimo in Siracusa per Giuseppe Politi*, in «Giornale di scienze, lettere e arti per la Sicilia», XV, 173, 1837, pp. 127-128, note 13, 21.

988 Francesco Susinno, *Vite de' pittori messinesi* (1724), edizione a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 237.

989 Così è ricordato da Capodieci, il quale ricorda sue opere in Cattedrale (Immacolata Concezione), nelle chiese di San Giovanni di Dio, San Rocco e in quella della confraternita dello Spirito Santo. Cfr. Giuseppe Maria Capodieci, *Tavole delle cose più memorabili della storia di Siracusa avanti Gesù Cristo disposte dall'antiquario regio curato Giuseppe Maria Capodieci della reale Accademia Borbonica Ercolanense di Archeologia, e della reale accademia di storia e belle lettere di Napoli, per reali decreti socio corrispondente nazionale offerte alla reale Accademia de' Pericolanti di Messina*, Presso Giuseppe Fiumara, Messina 1821, p. 67; Giuseppe Maria Capodieci, *Antichi monumenti di Siracusa illustrati dall'antiquario Giuseppe Maria Capodieci*, II, Tipografia di D. Francesco M. Pulejo, Siracusa 1816, p. 361.

Serafino Privitera ricorda il «valente» pittore sortinese autore di opere che «si ammirano tuttora» ma «la maggior parte deturpate e guaste da pessimi restauratori». Serafino Privitera, *Siracusa antica e moderna*, II, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1986, p.

Nel 1964 Giuseppe Agnello ricordava, errando, Sofio Ferrero come pittore «della scuola del Sacchi», forse confondendosi con lo stesso Scilla, allievo del maestro romano. Cfr. Giuseppe Agnello, *Guida al Duomo di Siracusa*, Officina d'arte grafica A. Lucini & C., Milano 1964, p. 24.

Su Sofio Ferreri e alcune sue opere di recentissima attribuzione cfr. Claudio F. Parisi, *Sofio Ferreri, pittore sortinese a cavallo dei secc. XVII e XVIII*, in «Agorà», 60, 2017, pp. 74-77.

990 «L'affresco del muro di ingresso della Cappella, con l'immagine della Madonna sorretta dagli angeli e le scene laterali del sacrifizio d'Isacco e di Mosè, è un infelice rifacimento del Ferrero, che stride colla squisita freschezza delle pitture della volta». Giuseppe Agnello, *Gli affreschi di Agostino Scilla nella cappella del SS. Sacramento nella Chiesa Cattedrale di Siracusa*, in «Vita nostra», XVII, 1939, p. 4, 6.

Ancora Giuseppe Agnello afferma che il pittore sortinese «restaurò anche le pitture della volta, gravemente danneggiate, prima del terremoto del 1693 e dallo scoppio della polveriera di Castel Maniace (1704)». Giuseppe Agnello, *Guida al Duomo di Siracusa*, Officina d'arte grafica A. Lucini & C., Milano 1964, p. 24.

Nonostante Politi non menzioni Sofio Ferreri, ricorda amareggiato come «se rozza ella fosse [la pittura a fresco della cappella] qual altra le stà disgraziatamente dirimpetto su vertical muro, *ch'io reputar voglio posteriore all'epoca di quell'insigne Prelato, ovvero*

In realtà, Nunzio Agnello nel 1888, ricordava i restauri in Cattedrale già nel 1695: il vescovo Termini, dopo aver fatto restaurare la chiesa, vi «trasportò il Santissimo Sacramento […] coinvolgendo anche il Senato».[991]

I restauri del pittore sortinese avevano comportato il rifacimento *ex novo* di alcune figure, le quali degli originali mantenevano solo l'iconografia e nulla dello stile di Agostino; ma già nel primo trentennio dell'Ottocento la condizione degli stessi affreschi non era di certo migliorata: «Preterendo il dire del guasto che precisamente riguarda l'accessorio di questo bellissimo affresco, per cui *mancano ancora delle intere figure*, come è si può osservare nel destro fianco, ove *l'opposto angiolo che vi dovea essere più non trovi, e così per tutto ove manca l'intonacatura*».[992]

Nonostante gli affreschi fossero stati restaurati, per volere dell'arcivescovo Luigi Bignami,[993] nel 1910 ad opera di Eugenio Cisterna, restauratore milanese,[994] già nel 1913 Giuseppe Cannarella si rammaricava «che in alcuni punti del bellissimo dipinto l'intonaco si sia scrostato e si abbiano a deplorare dei guasti».[995] L'operazione di restauro non riuscì quindi «a salvare le pitture dalla minaccia di un ulteriore deterioramento, dovuto alla cattiva qualità del materiale costruttivo».[996] Per tale ragione, pochi anni dopo, nel 1923, si rese necessario un secondo ciclo di restauri, commissionati dal vescovo Giacomo Carabelli, successore del Bignami, e terminati tre anni dopo. La Cattedrale venne riaperta ai fedeli nel gennaio del 1927.[997]

Di certo l'arrivo di Scilla a Siracusa, documentato tra il 1657-1658, non è affatto casuale. È pur vero, come ricordato da Francesca Campagna Cicala, che Siracusa, nella seconda metà del secolo non attraversava un periodo granché stimolante da un punto di vista artistico: soprattutto dopo la morte di

---

riforma di cattivo restauratore, quanto vergogna allora per lui io non so». Giuseppe Politi, *Ragguaglio del bellissimo dipinto a fresco nella cappella del Santissimo in Siracusa per Giuseppe Politi*, in «Giornale di scienze, lettere e arti per la Sicilia», XV, 173, 1837, p. 114. Il corsivo è di chi scrive.

991 Nunzio Agnello, *Ricordi storici dello stato antico e moderno della Chiesa siracusana pel Canonico Nunzio Agnello*, Tipografia di Francesco Miuccio, Siracusa 1888, p. 302.

992 Giuseppe Politi, *Ragguaglio del bellissimo dipinto a fresco nella cappella del Santissimo in Siracusa per Giuseppe Politi*, in «Giornale di scienze, lettere e arti per la Sicilia», XV, 173, 1837, p. 121. Il corsivo è di chi scrive.

993 Sulla figura del vescovo ffr. Vito Maraschi, *Un vescovo milanese siciliano, monsignor Luigi Bignami arcivescovo di Siracusa*, Gasparini, Milano 1942.

994 Cfr. Pasquale Magnano, *La Cattedrale di Siracusa*, Archivio storico della Curia Arcivescovile, Siracusa 1990, p. 30.

995 Giuseppe Cannarella, *Il Culto del Sacramento in Siracusa. Cenni storici pubblicati in occasione del Congresso di Malta*, tipografia Ospizio dei Fanciulli Abbandonati, Siracusa 1913, p. 22.
Giuseppe Agnello ricorda il primo ciclo di lavori di restauro tra il 1909 e il 1911, a seguito della chiusura dell'intera Cattedrale, per le pessime condizioni conservative, volta a «salvaguardare l'incolumità dei fedeli». Giuseppe Agnello, *Il Duomo di Siracusa e i suoi restauri: discorso letto il 14 gennaio 1927 nel Salone Torres del Palazzo Arcivescovile di Siracusa*, seconda edizione a cura e con introduzione di Santi Luigi Agnello, Ediprint, Siracusa 1996, p. 13.

996 Giuseppe Agnello, *Gli affreschi di Agostino Scilla nella Cappella del SS. Sacramento nella Chiesa Cattedrale di Siracusa*, in «Vita nostra», XVII, luglio 1939, p. 4.

997 Cfr. Giuseppe Agnello, *Il Duomo di Siracusa e i suoi restauri: discorso letto il 14 gennaio 1927 nel Salone Torres del Palazzo Arcivescovile di Siracusa*, seconda edizione a cura e con introduzione di Santi Luigi Agnello, Ediprint, Siracusa 1996, p. 15 e relativa bibliografia.
Sui «vistosi e poco accurati interventi» di restauro che interessarono il duomo siracusano cfr. Salvatore Russo, *La Cattedrale di Siracusa*, in «Archivio storico siracusano», V, 1991, pp. 52-53.

Minniti e dei suoi allievi più prossimi, si assistette ad «un vuoto desolante, colmato solo in parte dalla presenza di opere […], di artisti o di ambiti legati in prevalenza all'ambiente messinese».[998]

Però, da quello che è possibile comprendere allo stato attuale degli studi, l'opera di Scilla per il duomo siracusano rappresenta la prima opera documentata, a metà Seicento, di un artista messinese a Siracusa. Inoltre dal 1658, sempre da Messina, provenivano nella chiesa di Santa Maria delle Monache della città aretusea, la prima tela di Onofrio Gabrieli: la parte superiore dell'altare riporta la data 1658 e il nome della messinese suor Lucia Bonanno e Colonna.[999]

Proprio il convento siracusano in quegli anni era formato da suore provenienti non solo dalla classe aristocratica della città, imparentate con il patriziato urbano vicino agli ambienti della Setta dei Filosofi, ma anche provenienti da famiglie messinesi.[1000]

Tralasciando la tela dell'*Immacolata* della stessa chiesa, nel 1989 attribuita ad «ignoto del XVII secolo» da Marina Russo, nonostante segnalasse tra le opere del Museo regionale di Messina l'*Immacolata* di Scilla, con cui l'opera siracusana condivideva l'identica iconografia, l'arrivo di Agostino per affrescare la volta della cappella del Santissimo Sacramento del duomo non è addebitabile solamente alla quasi totale assenza di artisti locali. Pare piuttosto il prodotto di una politica culturale precisa che trova in Messina, città sorella di Siracusa, il suo centro nevralgico.

La vicinanza della Setta con gli ambienti fucinanti, l'arrivo dei suoi esponenti a Messina nel 1649 per discolparsi davanti a Giovanni d'Austria, il passaggio di Capobianco sullo Stretto e l'incontro sempre con lo stesso viceré, a sua volta accolto quasi da eroe appena giunto a Messina, con cortei e processioni a cui parteciparono tra gli altri anche i Cavalieri della Stella[1001] e, infine, la presenza di esponenti di spicco delle famiglie messinesi nei conventi siracusani, possono definirsi legittimamente più di una semplice traccia casuale, rintracciandovi, invece, un progetto ed una consapevole svolta culturale messinese nella politica della città aretusea.

Una precisa descrizione iconografica degli affreschi è contenuta nel contributo di Giuseppe Politi, da cui si possono trarre numerosi spunti anche per la condizione conservativa già abbastanza problematica dell'opera di Agostino Scilla.[1002]

---

998 Francesca Campagna Cicala, *La pittura a Siracusa nella seconda metà del XVII secolo*, in *Mario Minniti: l'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera e Vera Greco, Electa, Napoli 2004, p. 37.

999 Cfr. *Ivi*, p. 42. Cfr. anche Gioacchino Barbera, *Onofrio Gabrieli "pittore di fantasia e di maniera"*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Messina 1983, pp. 73-84; Nunzio Agnello, *Il monachismo in Siracusa. Cenni storici degli ordini Religioi soppressi dalla legge 7 luglio 1866*, Ediprint, Siracusa 1891, p. 27.

1000 Un elenco delle suore esistenti all'interno del convento benedettino di Santa Maria è fornito dalla Visita pastorale del vescovo Capobianco del 14 marzo 1662. Siracusa, Archivio storico diocesano, *Visite pastorali 1658-1665*.

1001 Dei quali uno dei massimi rappresentanti era proprio Carlo Di Gregorio, esponente di spicco, nonché fondatore, dell'Accademia della Fucina.

1002 Cfr. Giuseppe Politi, *Ragguaglio del bellissimo dipinto a fresco nella cappella del Santissimo in Siracusa per Giuseppe Politi*, in «Giornale di scienze, lettere e arti per la Sicilia», XV, 173, 1837, pp. 113-128. Per la descrizione si veda APPENDICE III. Si rimanda anche alla relativa scheda di catalogo. Cfr. anche Luigi Hyerace, Agostino Scilla: per un catalogo delle opere, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 34-37.

La più antica notizia sugli affreschi è riportata negli *Annali* di Gaetani, il quale ricorda, oltre allo «zelo» di Torres che fornì la cappella «di quattro mila scudi», il vescovo Capobianco che «dié compimento alla Cappella del SS. Sacramento già dorata». In una postilla, inoltre, si menzionano le «molto bellissime pitture del Cavaliere Agostino Scilla che gli [al Capobianco, *n. d a.*] costarono 440 onze».[1003]

Nel 1816 Giuseppe Maria Capodieci menziona la volta della cappella del Santissimo Sacramento, fondata dal «suo antecessore Mon. Torres», che Capobianco «pittar fece […] dal Cav. Agostino Scilla, che costò once 400».[1004]

Come ben riferito dal Gaetani, gli affreschi, nonostante la somma pattuita di quattrocento onze, costarono al Capobianco quaranta onze in più, come riportato da Giuseppe Agnello, il primo a pubblicare i pagamenti per la decorazione della cappella.[1005]

Ancora Giuseppe Agnello, nella sua *Guida* al duomo di Siracusa, fornisce ulteriori dettagli: «L'affresco della parete del muro d'ingresso: Madonna tra angeli al centro, Sacrificio d'Isacco e Mosè dinanzi al roveto ardente ai lati, sono un infelice rifacimento del sortinese Sofio Ferrero (1711) della scuola del Sacchi, che restaurò anche le pitture della volta, gravemente danneggiate, prima dal terremoto del 1693 e poi dallo scoppio della polveriera di Castel Maniace (1704). Una seconda volta gli affreschi sono stati restaurati nel 1910 dal Cisterna e poi ancora, sulla fine del 1948, da Giovanni Becchina, in cui l'angelo del pennacchio del lato occidentale, sottostante alle due scene di Mosè e degli esploratori israeliti, è stato completamente rifatto».[1006]

Il primo quadrone, rappresentante *David che riceve il pane benedetto da Achimelec* (**TAV. LXI**), mostra chiari riferimenti a al classicismo bolognese-romano, in parte già appreso a bottega di Barbalonga ma soprattutto nell'Urbe a scuola del maestro Sacchi. Il volto corrucciato del personaggio all'estrema destra, di cui si intravede solo il volto, sembra una rimeditazione del San Paolo nella *Sant'Orsola* di Raffaello, oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna. Scilla può aver ammirato, la copia di Guido Reni che ancora oggi si trova all'interno della chiesa in San Luigi dei Francesi (**TAV. LXII**). Il riferimento alle Stanze Vaticane raffaellesche rimane comunque molto forte, non solo per i monocromi che abbelliscono le scene, ma ancora per il volto corrucciato dell'uomo, presente anche in un disegno sicuramente sacchiano del British Museum di Londra (**TAV. LXIII**) e in uno, seppur successivo, di Carlo Maratti, copia fedele dagli affreschi vaticani (**TAV. LXIV**). Inoltre il medesimo modello si trova ripetuto, quasi pedissequamente, nell'*Ester e Assuero* dei depositi del Museo regionale di Messina (**TAV. LXV**). Il volto di Achimelech è invece

---

1003 Cesare Gaetani, *Annali di Siracusa*, II, ms. conservato presso la Biblioteca Alagoniana di Siracusa, ff. 158, 218.

1004 Giuseppe Maria Capodieci, *Antichi monumenti di Siracusa illustrati dall'antiquario Giuseppe Maria Capodieci*, II, Tipografia di D. Francesco M. Pulejo, Siracusa 1816.

1005 Cfr. Giuseppe Agnello, *Un ignoto frescante del Seicento: Agostino Scilla*, in Per l'arte sacra, 6, 1927, pp. 3-8; Giuseppe Agnello, *Gli affreschi di Agostino Scilla nella Cappella del SS. Sascramento nella Chiesa Cattedrale di Siracusa*, in «Vita nostra», IV, 7, 1939, pp. 2-7.

1006 Giuseppe Agnello, *Guida del duomo di Siracusa, Officina d'arte gracia A. Lucini & C.*, Milano 1930 (?), ristamp. Anast. Mascali, Siracusa 1994, pp. 24-25. Per i restauri della cappella del Santissimo Sacramento cfr. anche Giuseppe Agnello, *Il Duomo di Siracusa ed i suoi restauri: discorso letto il 14 gennaio 1927 nel Salone Torres del Palazzo Arcivescovile di Siracusa*, a cura e con introduzione di Santi Luigi Agnello, Ediprint, Siracusa 1996, pp. 13-15 (**TAV. I**). Si veda anche la scheda di catalogo relativa all'opera.

pienamente lanfranchiano. Inoltre, nel primo quadrone, molto più che nei restanti, Agostino sembra rifarsi agli affreschi del Battistero Lateranense, per i quali lavorarono Giacinto Gimignani, Andrea Camassei, Carlo Maratti e Carlo Magnoni, sotto la direttiva di Andrea Sacchi e negli anni del soggiorno romano di Agostino a Roma (**TAV. LXVI-LXVII**).[1007]

Il secondo quadrone, raffigurante *Elia che riceve dall'angelo pane e acqua*, presenta il volto dell'angelo denso di richiami reniani ripresi dalla cappella dell'Annunciazione al Quirinale del maestro bolognese (**TAV. LXVIII-LXIX**) mentre la posa di Elia ricorda la *Penitenza del figliol prodigo* di Lanfranco a Galleria Spada.

Il terzo quadrone, *Daniele nella fossa dei leoni con l'angelo che porta Abacuc per offrirgli la ministra*, mostra una cultura lanfranchiana più vivida, avvertibile, seppure in una sua valenza più correggesca, nel *Sogno di San Giuseppe* di Maratti per la chiesa di Sant'Isidoro a Roma (**TAV. LXX**). Luigi Hyerace avvicina l'angelo della rappresentazione con quello dell'*Annuncio di San Gioacchino* di Reni al Quirinale.[1008] La figura di Agostino però ha un volto tutto lanfranchiano e nella parte finale della veste, annidata e straordinariamente barocca per la resa pittorica, forse già si intravede qualche timido esito novellesco. La composizione spaziale guarda con sicurezza all'arte illusionistica romana, in cui la figura di David, monumentale nel suo cangiantismo delle vesti, mostra riferimenti ormai lontani dal classicismo di matrice domenichiniana di Barbalonga.

Forse più novellesco appare il quarto quadrone, *Il rientro degli esploratori dalla terra promessa*, in cui, se la composizione è fortemente intrisa di classicismo bolognese (e romano), con certe vicinanze a Domenichino e a Sacchi, il volto dell'esploratore più giovane sembra prossimo all'affresco staccato del *San Giorgio e il drago* di Pietro Novelli, oggi a Palazzo Abatellis (**TAV. LXXI**).

L'ultimo quadrone, invece, è forse il più intriso di cultura domenichiniana. L'episodio del *Miracolo della manna* riprende modelli dello Zampieri (**TAV. LXXII**), nonostante alcuni riferimenti chiari alle Stanze raffaellesche, ad Andrea Sacchi e agli affreschi del Battistero Lateranense (**TAV. LXXIII**). La mano di Mosé ricorda quella della Vergine nella *Discesa dello Spirito Santo*, oggi nei depositi del Museo regionale di Messina ma proveniente dalla chiesa di Santa Maria di Basicò (**TAV. LXXIV**).

Da stilemi classicistici ripresi ancora dal Battistero Lateranense e Lanfranco le due figure della *Carità* e *Speranza* (**TAV. LXXV**), così come particolarmente affini ai modelli dell'artista emiliano appaiono gli scorci degli angeli musicanti e di alcuni angioletti che dimostrano anche qualche reminiscenza barbalonghiana.

[1007] Sugli affreschi lateranensi cfr. Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977, pp. 19-26.

[1008] Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 37.

VIII.1 L'Immacolata siracusana

Dopo aver ricordato l'*Immacolata Concezione* della chiesa messinese di Santa Chiara, Francesco Susinno aggiunge: «Replicolla Agostino per il Duomo di Siragusa, non potendo effettuare un'idea migliore di pensiero».[1009] La notizia non è ricordata da Hackert-Grano, il quale non menziona alcuna opera siracusana di Agostino, mentre Grosso Cacopardo si limiterà ad un vago: «Invitato da' Siracusani a dipingervi *alcune* opere, cola si portò ove condusse a fresco la volta della cappella del Sagramento nella cattedrale».[1010]
La notizia della pala dell'altare maggiore riportata del duomo aretuseo era inedita sino a quel tempo nella storiografia siciliana: è ripresa dallo storico messinese ottocentesco, come egli stesso inserisce in nota, dal secondo tomo dei *Monumenti antichi di Siracusa illustrati* di Giuseppe Capodieci.[1011] L'opera, tralasciando la rapida menzione di Lione Pascoli[1012], viene dimenticata dalla storiografia messinese e siracusana.[1013] Ma non dai documenti: uno di questi, datato 1693, già pubblicato da Santi Luigi Agnello, riporta che i due maestri, Giuseppe Sortino e Giuseppe Laganà, incaricati del «baraccamento» della chiesa del Monastero di Santa Maria, che aveva subito non pochi danni durante il terremoto, dovevano «levare il quadro della Immacolata Concetione e sua cornice de l'altare magiore della chiesa che stavano cadenti».[1014] Nonostante il terremoto e i danni causati,[1015] delle quaranta monache, quattro diacone «y seis Donzenantes, no murio ninguna»,[1016] trasferendosi, per volere ed autorizzazione dello stesso vescovo, nel cortile

[1009] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.
[1010] Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 142. Il corsivo è di chi scrive.
[1011] Sulla pala, già attribuita a Scilla e Le Brun, è stata avanzata un'attribuzione, poco convincente, da Luigi Hyerace a Giacinto Brandi (e aiuti). Cfr. Luigi Hyerace, *Giacinto Brandi, Natività della Vergine*, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa*, III, a cura di Gioacchino Barbera, Ediprint, Siracusa 1994, pp. 59-61 e bibliografia precedente. Guendalina Serafinelli non ritiene l'opera autografa di Brandi, escludendola, «sia per l'impianto compositivo si aper la durezza del tratto che delinea panneggi e fiosionomie», dal catalogo del pittore. Cfr. Guendalina Serafinelli, *Giacinto Brandi 1621-1691. Catalogo ragionato delle opere*, II, Umberto Allemandi, Torino 2015, p. 187.
Curioso il ricordo di Breton, il quale definisce gli affreschi della cappella del Santissimo Sacramento «médiocres» mentre la *Natività* «tableau stimé». Ernest Breton, *Syracuse, mémoire de M. E. Bréton*, in «Journal de l'Institute historique, IV, 1864, p. 285.
[1012] «Altro andò a dipignerne a Siracusa per l'altare maggiore del duomo». Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario Romano, in Roma, 1736, p. 51.
[1013] Nel 1927 Giuseppe Agnello ricordava i «due lavori dello Scilla: la grande tela della Natività di Maria nell'altare del Capobianco e gli affreschi della volta […] della cappella del Sacramento». Giuseppe Agnello, *Il Duomo di Siracusa e i suoi restauri: discorso letto il 14 gennaio 1927 nel Salone Torres del Palazzo Arcivescovile di Siracusa*, seconda edizione a cura e con introduzione di Santi Luigi Agnello, Ediprint, Siracusa 1996, p. 83.
[1014] I due maestri, per tale operazione, sono pagati 24 tarì. Cfr. Santi Luigi Agnello, *Michelangelo Bonamici, ignorato architetto del sec. XVII*, in «Archivi», XI-XVI, 1949, p. 192, doc. 1. Cfr. anche Luigi Hyerace, *Scheda II – Immacolata Concezione*, in *Da Antonello a Paladino: pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Ediprint, Siracusa 1996, p. 78.
Cfr. anche Santi Luigi Agnello, *La rinascita edilizia a Siracusa dopo il terremoto del 1693*, in «Archivio storico siciliano», V, 1952-1953, pp. 109-110.
[1015] Compreso il Campanile «che stava pure cadente». Lucia Trigilia, *Siracusa. Distruzioni e trasformazioni urbane dal 1693 al 1942*, Officina, Roma 1985, p. 63.
[1016] Così il governatore Asturiz al vicerè Uzeda, in un resoconto sullo stato dei monasteri conservato presso l'Archivio di Stato di Palermo, edito e trascritto da Corrado Gallo, *La ricostruzione dei monasteri di Siracusa dopo il terremoto del 1693*, in «Archivio storico siracusano», III, 1974, pp. 133-134. Cfr. anche Lucia Trigilia, *Appendice Prima. Schede storiche degli edifici, dei quartieri e dei baluardi di Ortigia, danneggiati dal terremoto del 1693*, in Lucia Trigilia, *Siracusa. Distruzioni e trasformazioni urbane dal 1693 al 1942*, Officina, Roma 1985, s. p.

dell'Arcivescovato,[1017] in cui dovevano risiedere sin quando il monastero con annessa chiesa non fossero state pronte e agibili. I restauri dell'edificio ecclesiastico iniziarono a partire dal 1703 e conobbero non poche fasi di stasi: in quell'anno fu chiamato alla ricostruzione Antonino Almirana, «maestro di indiscusso valore», il quale, però, «sotto l'accusa di sottrazione agli impegni contrattuali mossa dai committenti all'assuntore dei lavori», venne deposto e lo stesso vescovo nominò l'architetto Pompeo Picherali di soprintendere i lavori.[1018]

Il ricordo della tela da parte di Susinno (il quale con il «replicolla» ne sottolinea la derivazione successiva temporalmente dall'*Immacolata* di Santa Chiara di Scilla),[1019] rammentata all'interno del «Duomo di Siragusa»[1020] e dagli studi rilevata come errore da parte dello storiografo messinese,[1021] può anche trovare altra spiegazione.

Si è già cercato di dimostrare come Susinno, proprio per la descrizione e per il resoconto degli affreschi siracusani della cappella del Santissimo Sacramento, ricordati come «pitture ottime» ma «tutte fiaccate dal tremuoto»,[1022] difficilmente abbia soggiornato nella città aretusea, anche per la generica descrizione iconografica dell'opera, «alcune storie del Vecchio Testamento, alludenti al pane eucharistico», dimostrandosi, invece, quando conosce direttamente l'opera, ben più preciso e puntuale.[1023]

La notizia fornita al biografo peloritano da un informatore, di cui sino ad oggi si sconosce l'identità, della presenza dell'Immacolata Concezione all'interno della Cattedrale, può anche definirsi veritiera. Dopo il terremoto del 1693, le monache si rifugiarono nel cortile dell'Arcivescovato e lì vi stettero sino al completamente dei restauri del convento e della chiesa.

L'atto del notaio Pietro Spucces, relativo al 20 aprile 1693, ricorda la somma destinata alle monache del monastero da impiegare, «causa horribilissimi terremotus eventi in dicta urbe», per «*reposita*s et *depositas* in

---

Giuseppe Salonia afferma, invece, che per il crollo del campanile del monastero di San Benedetto «morirono 36 suore e 4 rimasero in vita». Giuseppe Salonia, *Il terremoto del 1693 a Siracusa nel racconto dei contemporanei*, in «Archivio storico siracusano», I, 1988, p. 70.

1017 «omnium calamitatem, ut bonus Pastor, commiseratus, Moniale è Coenobiis suis eductas, sub sua vigili cura excepit». Rocco Pirri, *Sicilia sacra diquisitionibus et notitiis illustrata, Ubi libris quatuor, postquam de illius Patraircha, et Metropolita disquisitum est…, Editio Tertia emendata, et continuatione aucta cura, et studio S.T. D. D. Antonini Mongitore, Additiones, et notitiae Abbatiarum Ordinis sancti Benedicti, cisterciensium, et aliae, quae desiderabantur, Auctore P. Domino Vito Maria Amico*, Tomus Primus, Apud haeredes Petri Coppulae, Panormi 1733, p. 650. Il corsivo è di chi scrive.

1018 Santi Luigi Agnello, *Michelangelo Bonamici, ignorato architetto del sec. XVII*, in «Archivi», XI-XVI, 1949, p. 187. Il documento di incarico al Buonamici edito, per la prima volta, in Giuseppe Agnello, *Nuovi documenti sull'architetto Pompeo Picherali*, in «Archivio storico siciliano», II, 1947, pp. 281-315.

1019 Interessante notare quanto affermato da Maratti, artista spesso elogiato da Susinno, in una lettera del 15 luglio 1673 ad Antonio Ruffo sulle copie, dallo stesso soggetto, dello stesso artista: «perché fu stilo di primi pittori del mondo rifare di più di un quadro d'un med.mo pensiero quando riconoscevano che era grato». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, p. 299 Cfr. anche Francesco Petrucci, *Repliche nella produzione giovanile del Maratti*, in «Storia dell'arte», 129, 2009, p. 111-133.

1020 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.

1021 Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 39.

1022 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 237.

1023 Riguardante la biografia di Scilla si confronti con la descrizione di Susinno sulla *Madonna che appare a San Gaetano* o, per quanto riguarda gli affreschi, per il resoconto dettagliato, da un punto di vista iconografico, delle due storie per la chiesa di San Domenico, in cui propone addirittura confronti con quell'Andrea Suppa «pittore rarissimo per dipignere sui muri». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 235-237.

arca dicti monasterij» e collocare tutto ciò «nella loggia collocata et posita in viridario episcopali». Inoltre, come già visto, i due maestri «Joseph Sortino» e «Joseph Laganà» sono pagati anche «per levare il quadro dell'Immacolata Concetione e sua cornice de l'altare maggiore» perché «stavano cadenti».[1024]

Il dipinto, *levato* dall'altare, è stato sicuramente trasportato nel vicino arcivescovato adiacente il duomo, sede in cui, «cum licentia» del vescovo Fortezza, le monache erano state ospitate e in cui, sicuramente, ancora in data 13 ottobre 1703, la tela si trovava: a tale data, infatti, la sagrestia e il cappellone dell'altare maggiore, ossia le parti della chiesa, insieme al campanile, più danneggiate dal terremoto, non erano ancora state restaurate, trovandosi l'intera fabbrica «per lo spazio di anni dieci […] esposta all'intemperie dell'aria, quasi disfatta», tanto da far affermare allo stesso vescovo, «in discorso di visita […], che si dovesse quella rifabricare di mura, e nella forma, che era prima di detto terremoto».[1025]

La tela non è ancora presente in data 17 maggio 1706, a causa di diverbi sorti tra l'abadessa del monastero e l'Almirana, architetto a cui, inizialmente, era stato affidato «il pubblico appalto per l'inizio dei lavori». Successivamente Pompeo Picherali fu nominato a soprintendere i lavori e «fabricare la sudetta capella maggiore».[1026]

La notizia di un quadro presente all'interno del duomo siracusano, oltre agli affreschi, è presente pure nella biografia, dedicata ad Agostino, di Nicola Pio, il quale, ancora nel 1724, ricorda il pittore messinese autore di «molti quadri d'altare e cappelle come anche nel domo di Siracusa *la cappella e quadro del Santissimo Sagramento*»,[1027] incrementando ancor più la confusione sulla tela di Scilla. Le notizie a Pio vengono fornite, come è possibile desumere alla fine della *Vita* del pittore messinese, dal figlio Saverio, comunque nato nel 1674, più di quindici anni dopo degli affreschi siracusani, poco informato sulle opere e sull'operato del padre degli anni Cinquanta del secolo.

Nel 1736, Lione Pascoli, affermando che Agostino dipinse un quadro «a Siracusa per l'altare maggiore del duomo»,[1028] diede inizio alla confusione da cui la storiografia, siciliana e non, ha costantemente tratto spunto.

Il dipinto non si trova all'interno dell'elenco annesso alla lettera scritta da Francesco Saverio Cavallari, allora Direttore del Museo Archeologico di Siracusa, il 25 ottobre 1888, in cui si elencavano alcune opere, provenienti da conventi e monasteri, destinate al Museo nazionale, le quali, però, a causa delle leggi di soppressione, subirono «continui trasferimenti». All'interno di tale elenco, come proveniente dall'ex

---

1024 Santi Luigi Agnello, *Michelangelo Bonamici, ignorato architetto del sec. XVII*, in «Archivi», XI-XVI, 1949, pp. 192-192. Il corsivo è di chi scrive.

1025 Il documento, conservato presso l'Archivio di Stato di Siracusa, Notaio Pietro Spucces, vol. 1702-06, f. 25, è stato anch'esso trascritto da Santi Luigi Agnello, *Michelangelo Bonamici, ignorato architetto del sec. XVII*, in «Archivi», XI-XVI, 1949, p. 192.

1026 Archivio di Stato di Siracusa, Notaio Pietro Spucces, vol. 1702-1706, f. 195, già in Santi Luigi Agnello, *Michelangelo Bonamici, ignorato architetto del sec. XVII*, in «Archivi», XI-XVI, 1949, p. 197.

1027 Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257, 1724], a cura di Catherine Engass, Robert Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, p. 128. Il corsivo è di chi scrive.

1028 Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario Romano, in Roma, 1736, p. 51.

monastero di Santa Maria vi è segnata, un'Immacolata ma «con otto quadretti laterali riferibili alla stessa con leggende in dialetto Siciliano», attribuita ad un pittore di Scuola messinese della prima metà del secolo XVI.[1029] Non si tratta dunque dell'*Immacolata* di Agostino, la quale, invece, si trovava ancora in chiesa, che a differenza del Monastero, rimarrà aperta ai fedeli grazie alla Congregazione dei Sacerdoti.[1030]

All'interno della chiesa, Nunzio Agnello, nel 1891, ricordava «il quadro dei Santi Innocento» e, soprattutto, quello della Concezione, opera del Siracusano Mario Minniti o del Maddiona».[1031]

Il problema della datazione della tela nella chiesa del monastero di Santa Maria è, ancora oggi, irrisolto.

Se Luigi Hyerace data l'opera intorno agli anni siracusani 1657-1658, Erich Schleier, rivedendo nella tela una maniera più luminosa rispetto agli arcaismi degli affreschi nel duomo aretuseo, posticipava l'opera almeno tredici anni dopo la consacrazione della chiesa, avvenuta nel 1658 ad opera del vescovo Capobianco.[1032]

L'opera conserva ancora dei tratti fortemente classicisti, di matrice bolognese e romana, con il volto della Vergine che pare richiamare esiti lanfranchiani, soprattutto dell'*Immacolata* del maestro emiliano, purtroppo andata distrutta in un incendio ottocentesco, per la chiesa cappuccina di Santa Maria Immacolata a Roma. L'Eterno, così diverso dal novellesco suo corrispettivo di Messina, con il panneggio della veste pesante che ricorda, anche per il cangiantismo, certi esiti degli affreschi del duomo siracusano, è prepotentemente classicista, affine alla maniera romana del periodo, con il putto in basso a destra molto vicino allo stile di Guido Reni e di Ribera.

[1029] Cfr. Lidia Messina, Concetta Corridore, *Il patrimonio artistico siracusano e la soppressione degli ordini religiosi*, in «Archivio storico siracusano», III, 1991, p. 134.

[1030] Sulle vicende della chiesa del Monastero di Santa Maria delle monache, grazie a Paolo Orsi, dichiarata monumento nazionale, cfr. Pasquale Magnano, *Memorie siracusane. Cronaca e Memorie inedite dei Fratelli A. e. S. Privitera, con l'aggiunta di una officiatura in onore di S. Lucia (1854) e di altri documenti*, Edizioni dell'Archivio storico della Curia Arcivescovile, Siracusa 1980, p. 175.

[1031] Nunzio Agnello, *Il monachismo in Siracusa. Cenni storici degli ordini religiosi soppressi dalla legge 7 luglio 1866 per il Canonico Nunzio Agnello*, Siracusa, Tipografia Francesco Miuccio, 1891, p. 71.

[1032] Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 38-39; Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, p. 151.

IX. Per il gusto collezionistico di una quadreria: Agostino Scilla e don Antonio Ruffo

«In Sicilia la storia del collezionismo privato e la conseguente nascita delle raccolte pubbliche è fatta di piccoli episodi, di una miriade di episodi, ora di media, talora di eccezionale portata, ma tutti utili e indispensabili a delineare quel quadro generale di estrema vivacità che gli studi recenti e gli apporti documentari vanno sempre più configurando con nitidezza. Nell'isola, in realtà, mancarono lungo il corso dei secoli, e maggiormente in quelli a noi più vicini, particolari situazioni storiche di stabilità politica e anche economica che altrove portarono a momenti eminentissimi di grande mecenatismo e intelligente collezionismo».[1033]

Nella storia del collezionismo isolano (ma anche più generalmente italiano e internazionale) la collezione di Antonio Ruffo ha sicuramente rappresentato un episodio artistico-culturale «di eccezionale portata». Ancora oggi gli studi, sempre più numerosi in questi ultimi anni, nonostante il ritrovamento di nuovi inventari a completamento di quelli già pubblicati da Vincenzo Ruffo nel lontano 1916, faticano non solo nell'identificazione dei dipinti già all'interno della quadreria del collezionista messinese, ma anche nel tracciare una storia del gusto di don Antonio, di cui la collezione certamente risentiva essendone manifestazione diretta. Il presente capitolo non vuole prefiggersi questo scopo, destinato invece ad una ricerca esclusivamente e interamente dedicata alla collezione e figura del mecenate, ai suoi rapporti con artisti, intendenti, mercanti e intermediari, ma cercherà di far chiarezza, per quanto possibile in mancanza di ulteriore documentazione archivistica, sul rapporto tra Ruffo, la sua quadreria e Agostino Scilla. Il pittore messinese, come già ampiamente ricordato dagli studi, ha avuto un ruolo di primo piano nella collezione messinese, per la quale svolgerà numerose cariche, da ritrattista a restauratore e persino intermediario e intendente, indirizzandone probabilmente anche il gusto artistico e, più generalmente, collezionistico.

Al contempo si cercherà, tramite una lettura delle carte pubblicate nel 1916 dal discendente Vincenzo, di offrire uno spaccato della situazione della quadreria nel corso degli anni, cercando di mettere in luce come a determinate preferenze collezionistiche, sottintese tra l'altro in numerose missive inviate a Ruffo, corrispondono sempre (o quasi) precise richieste e commissioni.[1034]

1033 Vincenzo Abbate, *La grande stagione del collezionismo. Mecenati, accademie e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*, Kalòs, Palermo 2011, pp. 9-10.

1034 Abbate già si interrogava se i collezionisti secenteschi fossero stati in grado «di discernere almeno le qualità e quindi di procedere consapevolmente al loro acquisto sul mercato» o venissero aiutati da altri, «lasciando ad essi tale ufficio». *Ivi*, p. 102. Da tale punto di vista la situazione di Antonio Ruffo a Messina rimane abbastanza particolare: nonostante le pochissime lettere di lui pervenuteci (indirizzate a Marcello Malpighi), delle quali nessuna inerente il carteggio intrattenuto e pubblicato da Vincenzo Ruffo, il collezionista mostrava una certa conoscenza della situazione artistica e dei vari stili o maniere, ma, spesso, si rifaceva all'aiuto di artisti-intendenti, coloro che potevano dire l'ultima parola sull'originalità del dipinto. Non appare un caso che, dopo più di un decennio dall'acquisto di una *Veneretta* attribuita inizialmente a Poussin, Abraham Brueghel, negli anni Sessanta intermediario, artista e intendente per Ruffo a Roma, riferirà di aver incontrato Nicolas Poussin. Un incontro di cui già Brueghel sicuramente aveva anticipato notizia a don Antonio, il quale, oltre a inviare i saluti all'artista francese, chiederà, tramite lo stesso Brueghel, se si ricordava dei due dipinti che Ruffo aveva acquistato tempo addietro. In realtà era un modo di appurare l'originalità degli stessi. Poussin «mi dice di credere che l'originale del quadro che V. S. Ill.ma di quella veneretta sia in Francia» mentre «dice che tengi conto di quel quadretto della capra sopra la quale cavalca una femina et quello è vero

Nel 1689, tre pittori messinesi, Placido Vito, Michele Melano e Mercurio Romeo,[1035] menzionano, all'interno di Palazzo Ruffo, iniziato nel 1645 e velocemente ultimato,[1036] gli affreschi presenti in alcune stanze: tra essi si ritrovano quelli di Agostino Scilla raffiguranti, nella terza camera, lo *Sposalizio del Merito e la Verità che discaccia l'Invidia e l'Avarizia*.[1037] Prima delle stime dei tre artisti, gli affreschi di palazzo Ruffo di Agostino, così come quelli di Nunzio Rossi (*Nettuno con mostri marini* nell'anticamera, *Pietro Ruffo di Calabria a cavallo* nella prima camera, la *Favola di Danae* nella seconda) e Antonino Bova (*Metamorfosi di Ovidio* nella Galleria e altri affreschi in altre due camere), non sono mai ricordati sorprendentemente in alcuna carta manoscritta conservata nell'archivio della famiglia, la maggior parte rese note dal monumentale lavoro di Vincenzo Ruffo del lontano 1916, del quale Longhi scriverà, appena due anni dopo, essere «lo studio archivistico più importante per la storia del grande Seicento dopo quello di Bertolotti».[1038]

Nonostante la mancanza di date certe per le opere a fresco nella Galleria Ruffo, Rosanna De Gennaro ha ipotizzato che Agostino abbia lavorato alla volta della terza camera «prima di trasferirsi a Siracusa, tra il 1657 e il 1658, per affrescare il Duomo».[1039]

Un termine post quem è sicuramente rappresentato dal 1651, anno del ritorno del pittore messinese nella sua terra natia dopo l'apprendistato a Roma presso la bottega di Andrea Sacchi, come anche testimoniato dai documenti d'archivio rintracciati da Luigi Hyerace.[1040] Inoltre, nessuna opera di Scilla è menzionata nell'*Inventario*, o meglio *Notamento*, degli anni 1646-1649 e comprendente già ben 168 quadri.[1041]

---

originale et si ricorda benissimo d'haverlo fatto». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, fasc. 5-6, p. 168.

Sulla figura del marchand-amateur nel Seicento si veda lo studio ancora assolutamente valido e capitale di Francis Haskell. Cfr. Francis Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1966, pp.

1035 Tutti e tre allievi di Agostino Scilla, già esiliato da Messina nel 1678. Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 25.

1036 Già nel 1646 la famiglia Ruffo, compresa la moglie di Antonio, Alfonsina Gotho, sposata nel 1641, si trasferirà nel nuovo palazzo. Cfr. *Ivi*, pp. 22-23

1037 Per un'interpretazione iconografica degli affreschi di Scilla, nonostante questi ultimi siano andati distrutti, cfr. Maria Concetta Calabrese, *Scienza e collezionismo nel Seicento meridionale: il caso Ruffo*, in *Oggetti, uomini, idee. Percorsi multidisciplinari per la storia del collezionismo*, atti della tavola rotonda a cura di Giuseppe Giarrizzo, Stefania Pafumi, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2009, p. 74.

1038 Roberto Longhi, *La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina con lettere di pittori e altri documenti inediti*, in «L'Arte» 1918, pp. 140-142.

Dall'accoglienza entusiasta di Longhi passeranno molti anni, se non decenni, prima che un altro grande storico dell'arte, Francis Haskell, dedicherà particolare attenzione alla quadreria di Antonio Ruffo. Cfr. Francis Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1966, pp. 326-328.

Rosanna De Gennaro, sul carteggio pubblicato da Vincenzo Ruffo, ha parlato di «raro e variegato spaccato della cultura figurativa e del collezionismo del Seicento». Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, pp. X-XI, XV.

1039 *Ivi*, p. XI. Vincenzo Ruffo ricorda gli affreschi di Rossi (già Russo), Bova e Scilla come rovinati dal terremoto del 5 febbraio 1783. Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 11-12, 1916, p. 379. Ma già in Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*, in «Archivio storico siciliano», 1914, p. 347.

1040 Cfr. Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-157.

1041 È necessario precisare che l'*Inventario* dei primi 168 dipinti già in collezione Ruffo comprende solo quadri tralasciando, purtroppo, gli affreschi. Infatti il ricordo della decorazione a fresco del palazzo avrebbe fornito una prova a quanto finora proposto dalla critica per l'arrivo di Nunzio Rossi da Napoli e il suo impiego, forse tramite la mediazione di Flavio Ruffo,

Rosanna De Gennaro, tracciando la fortuna storiografica della galleria Ruffo, nota la totale assenza dell'importante quadreria, elogiata da Guercino (sin dal lontano 1648, come una galleria ancora sicuramente in fieri), da Maratti (1673) ed anche nelle *Notizie* baldinucciane e, forse ancora più incredibilmente, vista la presenza ingente di pittori e dipinti napoletani, nelle *Vite* di De Dominici; ricordata, invece, sebbene con inspiegabile superficialità, nella *Felsina* di Malvasia e nelle *Vite* di Lione Pascoli, senza dimenticare le *Notizie* di Placido Reina, più interessate all'aspetto della pesca del pesce spada che all'attività collezionistica del principe. Tralasciando le ragioni e motivi di tale silenzio nelle fonti contemporanee o cronologicamente appena successive, bisognerà, ancora una volta, rifarsi al biografo Francesco Susinno e al manoscritto delle sue *Vite* del 1724. Infatti, sarà il sacerdote mamertino ad evidenziare per la prima volta un rapporto personale esistente tra il pittore Agostino Scilla e il principe della Scaletta.[1042]

La menzione di un'attività di restauratore di Scilla presso Antonio Ruffo non è però ricordata nella biografia del «pittore filosofo» ma in quella di Antonino e Francesco Morrione, due artisti, padre e figlio, dei quali oggi si conosce veramente poco e di cui fa menzione il solo Susinno, tralasciando il fugace

---

fratello di Antonio e sino al 1656, anno della sua morte, proprietario del palazzo mamertino, per la decorazione dell'anticamera e della prima e seconda sala dell'abitazione del futuro principe della Scaletta, insignito di tale titolo il 20 luglio 1673. Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte», 1-2, 1916, p. 28.

Rosanna De Gennaro ipotizza la probabile mediazione di Flavio Ruffo per l'arrivo di Nunzio Rossi a Messina, ricordando però che Francesco Susinno afferma che «il Rossi arriva a Messina grazie all'amicizia con il pittore messinese Giovanni Fulco che rientra in patria, dopo un soggiorno a Napoli, su invito di Simone Carafa, arcivescovo di Messina». Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. XI e nota 12. Cfr. anche Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 227, 233.

Sul ruolo di Flavio Ruffo, «basilare sia per i contatti con l'ambiente romano […] che con l'ambiente napoletano», si veda anche Mario Alberto Pavone, *Caratteri del collezionismo dei Ruffo*, in *Percorsi d'arte. Tra vestigia dei Messapi, il collezionismo dei Ruffo e l'evoluzione pittorica di Mino Delle Site*, catalogo della mostra a cura del Comune di Cavallino, Cavallino, Convento di San Domenico, 30 gennaio – 13 marzo 2005, Grafite Edizioni, Salerno 2005, p. 29.

[1042] Tale legame, sottolineato da molta critica recente, per Maria Concetta Calabrese «andava al di là di quello che normalmente si instaurava tra committente ed artista», ricordando il ritratto di don Antonio dipinto dal pittore messinese ma dimenticando che, in verità, Antonio lo avesse inizialmente chiesto, «forse su un medaglione in marmo», a Cosimo Fanzago e che successivamente abbia ripiegato su Agostino. Inoltre, nonostante il rapporto tra i due vi sia sicuramente stato e sia stato abbastanza significativo, bisognerebbe concentrarsi sulla particolare situazione messinese (in cui ovviamente la famiglia Ruffo svolgeva un ruolo cardine anche da un punto di vista economico), caratterizzata da un Senato composto da nobili che a loro volta finanziavano e incentivavano il contesto accademico, prima fra tutte l'Accademia della Fucina. Le realtà siciliane secentesche divenivano «centri motori nel contesto politico e sociale in cui si pongono» con le «loro concrete ed effettive capacità di direzione e di gestione, di selezione e di orientamento». Domenico Ligresti, *Le piccole corti aristocratiche nella Sicilia spagnola*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», I, 1998, p. 34.

Cfr. Maria Concetta Calabrese, *Scienza e collezionismo nel Seicento meridionale: il caso Ruffo*, in *Oggetti, uomini, idee. Percorsi multidisciplinari per la storia del collezionismo*, atti della tavola rotonda a cura di Giuseppe Giarrizzo, Stefania Pafumi, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2009, pp. 80-81. Cfr. anche Maria Concetta Calabrese, *I Ruffo e la vita nobile nella Messina del Seicento*, in «Archivio storico per la Sicilia orientale», I, 1998, p. 54.

Sulla situazione messinese si vedano le splendide aperture di Corrado Dollo. Cfr. Corrado Dollo, *Modelli scientifici e filosofici nella Sicilia spagnola*, Guida editori, Napoli 1984, pp. 71-76.

Sulla committenza di don Antonio a Cosimo Fanzago cfr. Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. XIII.

accenno di Grosso Cacopardo, il quale tra l'altro ricorderà un solo «Morrione» che «fiorì […] verso il 1687».[1043]

Nell'ultima parte della seppur breve biografia che l'autore delle *Vite* del 1724 dedica a Morrione figlio, Susinno ricorda che «fu introdotto da Agostino Scilla nella Galleria di don Antonio Ruffo a far copie che si mandavano in Francia a prezzi assai vantaggiosi».[1044]

Sulla presenza di una sorta di bottega all'interno della Galleria Ruffo, volta a copiare e ricopiare le opere in essa presenti, è ancora il biografo messinese ad offrire una traccia: nella vita di Filippo Tancredi ricorda che, al tempo della rivolta, «fu per lui [Tancredi, *n. d. a.*] avventuroso accidente per potere così copiare a suo modo le tele della galleria di don Antonio Ruffo, unica in Sicilia».[1045]

A tal proposito, Rosanna De Gennaro, dopo aver notato i «silenzi» del biografo settecentesco a proposito della Galleria Ruffo, ipotizza una possibile conoscenza tra don Placido, figlio di don Antonio, e Susinno, il quale può aver anche frequentato la libreria e museo del secondo figlio del celebre collezionista, Antonino, ricordate da Cajo Domenico Gallo nei suoi Annali.[1046]

Ma, come accade spesso in Susinno, la conoscenza della famiglia Ruffo e, soprattutto, della loro galleria, si intreccia all'interno delle biografie degli artisti: in un passo della breve vita di Feliciano da Messina, Susinno ricorda che l'artista lavorò ad una tela, a mezze figure di cinque palmi, raffigurante la *Madonna con Bambino e San Francesco*, «ideata sovra una consimile tela famosa del Monrealese che vedesi nella cappella privata del principe della Scaletta».[1047] La tela di Novelli presente in casa Ruffo, come continuerà lo stesso biografo, è la *Madonna con Bambino e San Bernardo*, già presente nel 1648, anno del primo inventario pervenuto di casa Ruffo, oggi identificabile con la tela del Museo civico di Agrigento ma già al Museo nazionale di Palermo.[1048]

Analizzando per intero le *Vite* di Susinno - o meglio la sua *Storia pittorica* – si noti come il nome di don Antonio Ruffo e della sua galleria ricorra raramente, tra cui una volta nella vita di Agostino Scilla: menzionando Pietro Novelli, dal quale il pittore messinese riprenderà quella «maniera miracolosa»,[1049] il

---

1043 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 205.

1044 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 203. Cfr. anche Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. XIX.

1045 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 275.

1046 Cfr. Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. XIX.

1047 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 171.

1048 Sulla presenza della tela di Novelli in casa Ruffo cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 33.
Il dipinto sino agli anni 1927-28 si trovava nell'allora Museo Nazionale di Palermo, ubicato nell'antica chiesa dell'Olivella, seppur nei depositi, dove tutto il materiale era collocato in disordine a causa dei pochi e angusti spazi a cui erano stati relegati gli oggetti d'arte appartenenti al museo: solo di dipinti si parlava di ben mille quadri non esposti. Nel biennio, con direttore Enrico Brunelli, dopo un accordo siglato tra il Museo Nazionale e il Comune di Agrigento, quindici dipinti, tra cui la *Madonna con San Bernardo* di Novelli già in casa Ruffo, venivano spostati nel museo civico della città isolana ed in cambio una tavola trecentesca proveniente dalla chiesa di Santo Spirito dell'antica Girgenti veniva trasportata a Palermo. Cfr. Enrico Brunelli, *La Galleria di Palermo e il Museo di Trapani nel biennio 1927-28*, in «L'arte», IV, 1930, p. 352.

1049 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 237.

biografo ricorderà che «sonovi altre opere appresso a' particolari, e spezialmente appresso il principe della Scaletta, fra le pitture scelte di gravi autori».[1050]

Come riportato dall'inventario del 1689 all'interno di palazzo Ruffo erano presenti degli affreschi anche di Scilla ma che Susinno non ricorda, a differenza di quelli di Nunzio Rossi, i quali saranno così gli unici affreschi di casa Ruffo ricordati dal biografo settecentesco:[1051] infatti l'artista napoletano «lavorò a fresco alcuni soffitti di stanze […] ed altre gran tele a olio di figure baccanali».[1052]

È lecito domandarsi cosa abbia potuto rappresentare, a livello pittorico, l'arte di Rossi per il giovane Scilla e la sua *maniera*.

Elvira Natoli nel 1980 attribuiva al «pittore, filosofo messinese» il dipinto della *Madonna della Lettera tra i santi Apostoli Pietro e Paolo*, successivamente passato all'allora Museo civico peloritano dalla chiesa dei Crociferi (demolita nel 1879), ricondotto, a ragione, a Rossi nel 1983 da Giuseppe De Vito.[1053] Quest'ultimo noterà anche delle affinità tra il volto degli angeli della pala messinese con quelli dell'*Assunta* di Castellammare di Stabia e dell'*Abramo servito dagli angeli* della Santa Casa dei Pellegrini di Napoli, entrambi attribuiti a Rossi.[1054]

De Dominici ricordava Nunzio Rossi allievo a Bologna di Guido Reni, Susinno invece di Stanzione (l'artista più reniano e bolognese del panorama partenopeo della prima metà del XVII secolo)[1055] e di Ribera, da cui riprende la «naturalezza».[1056] Nella Certosa della città felsinea si trova una *Natività*, già attribuita da alcune guide locali al Rossi e di cui De Dominici, nel 1742, riporterà non solo la data di esecuzione (1645) ma anche che la dipinse «a competenza del Canuti, del Bibiena, del Sirani e della Sirana con risoluta maniera e da maestro in età di soli 18 anni che fece stupire tutti quei professori, che lo videro e lo conobbero, vedendo in un giovinetto di sì poca età tanto ardore, e tanto sapere».[1057]

[1050] *Ivi*, p. 233.
Valentino Martinelli inserirà nei suoi indici, in merito a tale citazione di Susinno, il riferimento a Placido Ruffo e non al padre Antonio. Ma, come già nel 1916 ricordato da Vincenzo Ruffo, nella collezione di don Antonio erano presenti ben quattro dipinti del pittore monrealese, dopo il 1678 passati al figlio Placido. Cfr. *Ivi*, p. 327; Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, p. 317.

[1051] Angelo Mazza propone un ruolo di Flavio, fratello di don Antonio, nel suggerire «con tutta probabilità i nomi degli artisti in grado di realizzare il progetto decorativo del palazzo di famiglia». Angelo Mazza, *Nunzio Rossi a Bologna e la svolta naturalistica di metà Seicento*, in *Napoli e l'Emilia: studi sulle relazioni artistiche*, atti delle giornate di studio a cura di Andrea Zezza, Santa Maria Capua Vetere, 28 -29 maggio 2008, Luciano, Napoli 2010, p. 172.

[1052] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 233.

[1053] Cfr. Elvira Natoli, *Frammenti del Seicento pittorico messinese*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 4, 1980, p. 38; Giuseppe De Vito, *Un quadro di Nunzio Rossi a Messina ed altri apporti napoletani*, in «Ricerche sul Seicento napoletano», 1983, p. 10.

[1054] Cfr. *Ibidem*. Cfr. anche Nicola Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Artem, Napoli 2011, p. 384. L'*Assunta* di Castellammare mantiene il suo impianto iconografico fortemente stanzionesco. Cfr. Floriana Conte, Andrea Lazzarini, *Proposte per Massimo Stanzione (e una premessa su Salvator Rosa)*, in *La pittura Italiana del Seicento all'Ermitage. Ricerche e Riflessioni*, a cura di Francesca Cappelletti, Irina Artemieva, Edifir – Edizioni Firenze, Firenze 2012, p. 204.

[1055] Cfr. Sebastian Schütze, Thomas C. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Electa, Napoli 1992, p. 69 e seguenti.

[1056] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 233.

[1057] Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, edizione commentata a cura di Fiorella Sricchia Santoro, Andrea Zezza, III. 1, Paparo edizioni, Napoli 2006, p. 222. Cfr. anche Magda Novelli Radice, *Inediti di Nunzio Russo*, in «Napoli nobilissima», 19, 1980, p. 186.

La tela mostra un carattere napoletano, soprattutto per un certo marcato naturalismo.[1058] Ma in Rossi era presente anche un aggiornamento e un fare *alla Reni* ripreso da Massimo Stanzione e da certi esempi classicisti bolognesi che avevano operato a Napoli, quali Reni, Domenichino e Lanfranco. Altri tre *Evangelisti*, attribuiti a Nunzio, si trovano all'interno della certosa bolognese: in essi non è più visibile alcuna «aderenza al vero», poiché presentano, invece, un nuovo luminismo «che blocca le forme ma anima dall'interno il colore» grazie «ad una resa pittorica pienamente moderna».[1059] Le figure di Rossi mostrano, come già ricordato, una forte carica ipernaturalistica, con aderenze alla maniera di Pellegrino Tibaldi ammirato durante il soggiorno (o i soggiorni) bolognese.[1060]

Probabilmente Scilla può aver visto e apprezzato in Rossi, a parte l'aspetto naturalistico-riberesco di alcune teste, soprattutto quel carattere fortemente classicista che pervade alcune composizioni dell'artista napoletano, affini a certi caratteri stilistici di Reni e Lanfranco, particolarmente presenti, non a caso, negli affreschi siracusani di Scilla.

Ma Nunzio Rossi è ricordato da Susinno soprattutto come maestro «felicissimo» del colore,[1061] quest'ultimo aspetto è anche un leitmotiv nella pittura di Agostino, il quale, educato a Roma a scuola di classicismo mostrava una propensione per l'elemento sacchiano, «intensa poesia coloristica».[1062] Agostino può aver ammirato quell'impasto «gustoso e carico di gran massa di colori» di Rossi, il quale possedeva non pochi elementi e stilemi ribereschi e che può aver contribuito all'approdo al «buon gusto e morbidezza de' colori» dell'artista messinese e al «pennelleggiato di tratti sul modo di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto».[1063]

È interessante notare che gli affreschi di Scilla nella terza camera di palazzo Ruffo,[1064] *Lo Sposalizio del Merito e la Verità che discaccia l'Invidia e l'Avarizia*, non siano ricordati da Susinno, al pari di quelli di Antonino Bova, con le sue *Metamorfosi di Ovidio*, oltre alla decorazione della camera «con cappella» e «con alcova».[1065]

1058 Angelo Mazza nega qualsiasi influenza reniana della *Natività* felsinea, intravedendovi «carattere così decisamente napoletani, trasmessi da Jusepe di Ribera e da Francesco Fracanzano, marcati dal pittoricismo rubensiano e vandyckiano e dal neovenetismo degli anni trenta […] così da risultare quasi immune dai condizionamenti della tradizione bolognese che pure era sotto i suoi occhi». Angelo Mazza, *Nunzio Rossi a Bologna e la svolta naturalistica di metà Seicento*, in *Napoli e l'Emilia: studi sulle relazioni artistiche*, atti delle giornate di studio a cura di Andrea Zezza, Santa Maria Capua Vetere, 28 -29 maggio 2008, Luciano, Napoli 2010, p. 163.

1059 Magda Novelli Radice, *Inediti di Nunzio Russo*, in «Napoli nobilissima», 19, 1980, p. 187, 190. Cfr. anche Angelo Mazza, *Nunzio Rossi a Bologna e la svolta naturalistica di metà Seicento*, in *Napoli e l'Emilia: studi sulle relazioni artistiche*, atti delle giornate di studio a cura di Andrea Zezza, Santa Maria Capua Vetere, 28 -29 maggio 2008, Luciano, Napoli 2010, p. 162 e bibliografia precedente

1060 Cfr. Ciro Fiorillo, *Nunzio Russo e Lanfranco*, in «Napoli nobilissima», 27, 1988, p. 100-108.

1061 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

1062 Manuela Mena Marquez, *Carlo Maratti e Raffaello*, in *Raffaello e l'Europa*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1990, p. 548.

1063 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 235-236.

1064 La camera della principessa Alfonsina. Ciò spiegherebbe il silenzio di Susinno sugli affreschi di Agostino di Palazzo Ruffo e sull'impossibilità di ammirarli direttamente. Cfr. Maria Concetta Calabrese, *L'epopea dei Ruffo di Sicilia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2014, p. 145.

1065 Francesco Abbate, ricordando lo stretto rapporto tra don Antonio e Agostino, menziona gli «affreschi di soggetto letterario e mitologico: Talia che incorona Epicarmo, Alfeo e Aretusa», errando nell'identificazione iconografica. Cfr. Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, *IV*. *Il secolo d'oro*, Donzelli, Roma 2002, p. 84.

Così come, a proposito stavolta delle tele in galleria Ruffo, se Susinno ricorda le opere di Nunzio Rossi, non ne menziona alcuna eseguita da Agostino Scilla per il principe don Antonio, presenti invece anche nell'inventario del 1783 successivo al terribile terremoto, reso noto da Rosanna De Gennaro nel 2001.[1066] Luigi Hyerace, sulla scorta di Vincenzo Ruffo, ricorda i dipinti nella quadreria di don Antonio di mano di Agostino: *Acheronte con liocorno*,[1067] entrato in Galleria il 1° marzo 1672, *l'Albero genealogico di casa Ruffo*, i ritratti del Cardinale Pietro Ruffo di Catanzaro, di Guglielmo Ruffo di Calabria, primo conte di Sinopoli, di Messer Carluccio Ruffo, di Fabrizio Ruffo di Calabria, principe di Scilla e, infine, quello di don Antonio Ruffo del 1673.[1068]

Ma l'accenno a un rapporto, dalla critica spesso definito «intimo»[1069], tra don Antonio e Agostino Scilla, è presente in Susinno, il quale se non ricorda alcun ritratto di casa Ruffo, menziona nella sua *Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore*, vera novità nella letteratura artistica italiana ed europea più in generale,[1070] il ruolo ricoperto da Agostino Scilla per l'acquisto della tavola raffigurante la «Adorazione de' santi Re Magi […] mano di Vincenzo Romano», ossia Vincenzo da Pavia, un tempo presso la chiesa de' PP. Teatini a Messina, acquistata da don Antonio e «acconciata in alcune mancanze da Agostino Scilla».[1071]

Maria Concetta Calabrese insiste sul «mito dell'antico come fondante del lignaggio» di don Antonio con «il riferimento a personaggi e valori della Roma imperiale [che, *n. d. a.*] implica una precisa scelta auto-celebrativa». Maria Concetta Calabrese, *Scienza e collezionismo nel Seicento meridionale: il caso Ruffo*, in *Oggetti, uomini, idee. Percorsi multidisciplinari per la storia del collezionismo*, atti della tavola rotonda a cura di Giuseppe Giarrizzo, Stefania Pafumi, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2009, p. 74.

1066 Nell'inventario, oltre alla presenza di un *Ritratto di Antonio Ruffo*, identificabile con probabilità a quello dipinto da Agostino Scilla nel 1673, in memoria dell'acquisizione di principe da parte del collezionista, sono ricordati ben sette «ritratti antichi di casa Ruffo» e il «quadro con leocorno, mano di Agostino Scilla». Rosanna De Gennaro, *Aggiunta alle notizie sulla collezione di Antonio Ruffo: "nota di quadri vincolati in primogenitura" scampati al terremoto del 5 febbraio 1783*, in «Napoli nobilissima», 2, 5-6, 2001, p. 214.

1067 Dipinto presente all'interno dell'elenco dei 110 dipinti vincolati al primogenito Placido. Cfr. Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, pp. XXXVII, 100.

Vincenzo Ruffo, nel 1916, ricordava solo cento dipinti vincolati alla primogenitura. Rosanna De Gennaro nel 2001, pubblicando la «nota di quadri vincolati in primogenitura, recuperati da don Giovanni Ruffo principe della Scaletta dalle rovine del palazzo caduto in Messina coll'orribile terremoto dei 5 Febraro 1783», ricordava che «i dipinti messi al riparo nel più integro casino di Scaletta sono centododici e la maggior parte di essi appartiene al gruppo che ancora don Antonio aveva selezionato per il fidecommesso». Nell'inventario è riportato «un quadro con leocorno, mano di Agostino Scilla» ma anche un anonimo «Ritratto del principe don Antonio», sicuramente da identificare con quello del pittore messinese, oltre a dei generici «Ritratti antichi di casa Ruffo» anch'essi probabilmente da identificare con quelli autografi di Agostino. In conclusione: nonostante i dipinti di Agostino non fossero stati vincolati alla primogenitura, nel 1783 si trovavano ancora in casa Ruffo. Cfr. *Ivi*, pp. 213-214.

1068 Cfr. *Ivi*, p. 213; cfr. anche Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 119.

1069 «uno dei più assidui frequentatori di casa Ruffo». Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. XXXVII.

Luigi Hyerace colloca «i primi rapporti di stima e di amicizia» tra il pittore e il mecenate, «intorno alla metà del secolo». Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 20.

1070 Cfr. Annalisa Raffa, *Il restauro dei dipinti nell'opera di Francesco Susinno*, in «Commentari d'arte», 12, 1999, pp. 29-34.

1071 Susinno già nel 1724 la segnala in Spagna, come regalo di Placido Ruffo «al duca di Osseda». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 292.

Vincenzo Ruffo nel 1916 ricorda il ruolo, per l'acquisto della tavola dell'*Adorazione*, anche di intermediario svolto da Agostino nell'acquisto del dipinto nel 1672:[1072] «Un quadro di valore [all'interno della galleria, *n. d. a.*] era anche la Presentazione dei re Magi di Vincenzo Romano o da Pavia (Azani), che stava prima nella Chiesa dei Padri Teatini dell'Annunziata di Messina, e da essi venduto per mezzo di Agostino scilla al principe don Antonio Ruffo».[1073]

La critica recente, sulla scorta di Roberto Longhi, ha già posto l'accento sul gusto contemporaneo della raccolta Ruffo, il quale acquistava da centri come Napoli[1074] e Roma e poco o nulla dal mercato veneziano o lombardo.[1075] Al contempo don Antonio dimostrava non poca attenzione per l'arte antica che «teneva in pochi esemplari, per curiosità e come simbolo di costumi e di nazionalità diverse dalla propria»[1076]: da qui l'acquisto di un Dürer o di un Luca di Leida, ma anche di opere di Polidoro e Vincenzo Romano, acquisti giustificati, in quest'ultimo caso, perché probabilmente artisti isolani o che avevano operato, nel caso del pittore da Caravaggio, a Messina.[1077]

Per il pittore lombardo, di cui Scilla possedeva un fondo grafico non indifferente, poi acquistato in gran parte da Crozat (e oggi confluito in buona parte al Louvre) e Resta,[1078] l'artista messinese non ebbe un ruolo chiave nell'acquisto delle opere per don Antonio. Nel primo nucleo della collezione, formato tra il 1645 e il 1648, quindi durante il periodo di formazione a bottega di Sacchi di Agostino, vi erano già sei dipinti di Polidoro, di cui due sicuramente a guazzo, i quali, nonostante avessero misure abbastanza contenute, «vagliano quanto si stimano per essere opera di Eccellente Autore» e valutate duecento onze.[1079]

1072 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, p. 311; cfr. anche Luigi Hyerace, *Agostino Scilla collezionista: le raccolte di monete, medaglie, disegni e anticaglie*, in *Wunderkammern siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, 04-11-2001 – 31-03-2002, Electa, Napoli 2001, p. 59.

1073 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*, in «Archivio storico siciliano», 1914, p. 343. Nonostante il lavoro di Vincenzo Ruffo sarà pubblicato nel 1916, già nel 1914 l'erede anticiperà qualche notizia sulla collezione del proprio avo, asserendo di avere già tutto «pronto per la pubblicazione […] con lettere dei pittori e altri documenti inediti». Salvatore Romano auspicava «che questa pubblicazione si faccia presto, perché sarà un prezioso contributo alla Storia dell'Arte in Sicilia». Salvatore Romano, *Recensione a Vincenzo Ruffo, Lettere e quadri di Mattia Preti per la galleria Ruffo*, in «Archivio storico siciliano», 1914, p. 217.

1074 Ad esempio la presenza nella collezione di ben nove dipinti di Massimo Stanzione e da un denso carteggio tra artista e committente, con il ruolo non indifferente svolto da Flavio Ruffo. Cfr. Mario Alberto Pavone, *Caratteri del collezionismo dei Ruffo*, in *Percorsi d'arte. Tra vestigia dei Messapi, il collezionismo dei Ruffo e l'evoluzione pittorica di Mino Delle Site*, catalogo della mostra a cura del Comune di Cavallino, Cavallino, Convento di San Domenico, 30 gennaio – 13 marzo 2005, Grafite Edizioni, Salerno 2005, pp. 28-29. Cfr. anche Sebastian Schütze, Thomas C. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Electa, Napoli 1992, pp. 262-263.

1075 Cfr. Roberto Longhi, *La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina con lettere di pittori e altri documenti inediti*, in «L'Arte» 1918, pp. 140-142.

1076 Mario Alberto Pavone, *Caratteri del collezionismo dei Ruffo*, in *Percorsi d'arte. Tra vestigia dei Messapi, il collezionismo dei Ruffo e l'evoluzione pittorica di Mino Delle Site*, catalogo della mostra a cura del Comune di Cavallino, Cavallino, Convento di San Domenico, 30 gennaio – 13 marzo 2005, Grafite Edizioni, Salerno 2005, p. 27.

1077 Non si può peraltro escludere che il gusto collezionistico per le opere di Polidoro manifestato da don Antonio non risenta della cultura artistica romana della prima metà del Seicento, in cui Polidoro, sia per le sue tavole che per gli affreschi e chiaroscuri presenti in molti palazzi romani (ad esempio Palazzo Milesi), era ammirato e studiato.

1078 Cfr. Pierluigi Leone de Castris, a cura di, *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, Mondadori, Milano 1988, p. 133; Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli 2001, p. 16 e seguenti.

1079 Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 30.

Cospicui, invece, i dipinti fiamminghi nel primo nucleo della collezione Ruffo: ai nove quadri di Casembrot, fiammingo naturalizzato messinese perché «invaghitosi dell'ameno sito, della città»,[1080] a cui lo stesso Susinno dedica una biografia,[1081] specialista nel «far vaghi paesi abbondantissimi di figurine brillanti e di un spirito sommo»[1082], si aggiungono la *Madonna del Rosario* di Giovanni il Fiammingo, già da Vincenzo Ruffo identificato in Van Houbracken,[1083] una mezza figura raffigurante una *Maddalena* di

[1080] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 160.
[1081] Per la biografia di Susinno cfr. *Ivi*, pp. 160-165.
[1082] *Ivi*, p. 161. Sul pittore cfr. Annemarie Beunen, *Abraham Casembroot, een Nederlandse schilder in het Sicilië van de zeventiende*, in «Oud-Holland», 109, 1995, 1, pp. 32-62; Rosanna De Gennaro, *Un fiammingo a Messina: Abraham Casembrot*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 189-199; Rosanna De Gennaro, *"Marina con nave inglese" di Abraham Casembrot*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 303-310. Si veda anche il recentissimo contributo di Francesca Campagna Cicala, in cui la studiosa insiste sull'importanza della classe mercantile messinese e dei suoi rapporti con la colonia fiamminga. Francesca Campagna Cicala, *Abraham Casembrot. Un dipinto inedito e qualche riflessione sul suo percorso artistico*, in «I quaderni di Karta», 0, 2017, pp. 32-43.
Chi scrive reputa necessario uno studio che, partendo proprio da Casembroot e da Van Houbraken, permetta una dettagliata panoramica della colonia fiamminga sullo Stretto e gli influssi artistico-culturali sulla coeva pittura messinese. Già Natalia Gozzano ha sottolineato come l'importazione dalle Fiandre di arazzi su disegno di Rubens, da parte di don Antonio Ruffo, rappresenti «un'interessante testimonianza». Cfr. Natalia Gozzano, *Mercanti di seta al servizio dell'arte: scambi artistici e commerciali tra Messina e le Fiandre a metà Seicento*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento: per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di Maria Giulia Aurigemma, Campisano, Roma 2011, pp. 365-372.
Nicolò Sclavo riporta nel 1701: «la maggior pompa, che illustrava questa piazza [del Regio Campo, *n. d. a.*], diffondeasi dall'arnese nobilissimo, e ricche arazzerie, che di gran valore ha il Principe di Scaletta Rufo, ed è in mostra del suo gran giubilo tutte spose in abbellimento dell'ampia prospettiva del suo Palagio». Nicolo Maria Sclavo, *Amore ed ossequio di Messina in solennizzare l'acclamazione di Filippo Quinto Borbone gran monarca delle Spagne e delle Due Sicilie Descritti e presentati a Sua Cattolica Maestà da Nicolo Maria Sclavo, Protopapa del Clero Greco di Messina*, Nella Stamparia di Vincenzo d'Amico, Messina 1701, p. 13
Sulla presenza di artisti fiamminghi in Sicilia «con la loro cultura dipendente da Rubens o da Van Dyck» e delle loro opere nelle collezioni isolane cfr. anche Rosanna De Gennaro, *Da Rubens a Jordaens d'Avenrsa, presenze fiamminghe nella collezione messinese di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», 76, 2006 (2008), pp. 41-42.
A inizi del XX secolo, in collezione private messinesi, si trovavano incisioni, ancora oggi cospicue, del pittore olandese, tra le quali un Nettuno, forse oggi identificabile in quella del Museum Boymans-van Beuningen di Rotterdam e pubblicata dalla Beunen. Cfr. Gaetano La Corte Cailler, *Il mio diario*, II, a cura di Giovanni Molonia, Edizioni G. B. M., Messina 2002, p. 777; Annemarie Beunen, *Abraham Casembroot, een Nederlandse schilder in het Sicilië van de zeventiende*, in «Oud-Holland», 109, 1995, 1, p. 39.
Ai dipinti di Casembroot presenti già nel nucleo originario della collezione del 1649, bisogna aggiungere «una Marina di palmi 1 x 2 […] che dovette essere acquistata separatamente dal Casembrot stesso in Messina». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, p. 309.
Vincenzo Abbate, trattando della presenza, all'interno delle collezioni siciliane tra Palermo e Messina, di artisti e opere fiamminghe, ricordava, per la città sullo Stretto, Ettore Vanachtoven, «in contatto d'affari con Dich», mercante olandese residente a Palermo. Nella città panormita si erano stanziati i Papé, commercianti di Anversa, con cui presto i messinesi Valdina si imparentarono. Cfr. Vincenzo Abbate, *La grande stagione del collezionismo. Mecenati, accademie e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*, Kalòs, Palermo 2011, p. 84.
[1083] La *Madonna del Rosario* «fu pagata a lui stesso [al pittore, *n. d. a.*] in Messina». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 35 e nota 3.
Sullo stile del pittore fiammingo Andrea Italiano parlerà di «sentimento tragico caravaggesco, innestato su una "coscienza" da un lato già naturalmente attenta al dato realistico e dall'altro positivamente aperta a componenti monumentali di un certo classicismo emiliano-romano», dando vita a «una pittura intensa e aspra, malinconica e riflessiva al tempo stesso, dalle notevoli sfumature sentimentali e drammatiche». Lo studioso espunge però dalla produzione di Van Houbraken le tele di Caccamo, già attribuite nel lontano 1968 da Negri Arnoldi, in quanto «mai arrivano a sovrapporsi completamente» alle opere certe dell'artista fiammingo né tanto meno di Rodriguez, in quanto «l'eclettismo stilistico e realizzativo che le caratterizza è troppo patente per poterle dire univocamente di mano [di, *n. d. a.*] o di Jan». Andrea Italiano, *Jan Van Houbracken: un fiammingo sulle rive dello Stretto*, in «Messenion d'oro», 15/16, 2008, pp. 24-25, 29. Cfr. anche Francesco Negri Arnoldi, *"I cinque sensi" di Caccamo e l'attività siciliana di Giovanni Van Houbraken*, in «Bollettino d'arte», 23, 1968, pp. 138-143.
Il dipinto fu acquistato da Antonio Ruffo a Messina, come riportato nell'inventario in cui si specifica che «costo *qui* oz. 4». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 30. Il corsivo è di chi scrive.

Guido Reni, comprata a Roma da Don Flavio,[1084] due teste di Lanfranco,[1085] quattro dipinti di Stanzione,[1086] i *Baccanali* di Nunzio Rossi[1087] e l'*Erminia con il pastore* di Guercino.[1088]

Purtroppo ad oggi sconosciamo marine e paesi attribuiti a Scilla: il pittore messinese è ricordato da Susinno «raro in far vaghi paesi» e «in far caccie così acquatiche come terrestri»[1089] ma che sicuramente avrà avuto modo di ammirare i «9 quadri fatti da Abramo Casambrot fiam.go di Paesi Marittimi, Et di Messina», valutati cinquanta onze e in collezione Ruffo presenti sin dal 1649.[1090]

Tralasciando al momento l'aspetto fiammingo della collezione di don Antonio, che già nel primo nucleo ante 1649 presentava opere di pittori quali Rembrandt, Van Dyck, Stomer, Van Houbraken, Brueghel e lo stesso Casembrot[1091], Jordaens, Giovanni «l'Olandese» e il parigino Vouet, oltre a tavole cinquecentesche di scuola fiamminga e attribuite a Dürer[1092], Luca di Leida (o «d'Olanda») e gli arazzi su disegni di Rubens, la collezione principale è costituita da dipinti di matrice classicista della prima metà del

---

1084 Giunta a Messina il 22 novembre 1647, ricordata anche come *Maddalena a mani giunte in contemplazione*. Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, pp. 29, 43

1085 Acquistate anch'esse da Flavio Ruffo a Roma, raffiguravano i santi Pietro e Paolo. Cfr. *Ivi*, p. 30.

1086 Una «Maddalena figura sana con uno Groppo di Puttini», una «Madonna, Gesù Cristo e S. Giovanni» su pietra «a ottangoli», un «David con testa del Golia et altre dame» e «la Madonna, S. Anna, Gesù Cristo, S. Giuseppe e S. Giovanni», inviati da don Fabrizio Ruffo di Bagnara. *Ivi*, pp. 38-39, 42. Sulla figura di Fabrizio cfr. Vincenzo Abbate, *Appunti per la committenza siciliana di Mattia Preti*, in «Bollettino d'arte», 65, 1980, 5, p. 66; Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. XII. Cfr. anche Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 24, nota 5.

1087 «4 quadri Baccanali […] di mano di Nuntio nap.no». *Ivi*, p. 32. I Baccanali sono ricordati anche da Francesco Susinno, il quale, oltre a menzionare i già ricordati affreschi, affermerà che l'artista lavorò anche ad «altre gran tele a olio di figure baccanali, colorendo in essi sempre la propria naturalezza in que' satiri e donne ignude sul fare del sudetto Spagnoletto». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 233.
De Vito reputa «molto improbabile che il biografo conoscesse dipinti del Ribera di quella tematica», ipotizzando una conoscenza invece della «incisione del Sileno ebbro» dello Spagnoletto. Cfr. Giuseppe De Vito, *Un quadro di Nunzio Rossi a Messina ed altri apporti napoletani*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 2, 1983, p. 10.

1088 Il dipinto è ricordato come «Erminia e il pastore a sedere tessendo una fiscella e sentendo cantare i 3 figliuoli», inviato da Roma «dall'Abate Flavio Ruffo e giunto in Messina con barca di Placido Savoca». Lo stesso Guercino, nella lettera del primo agosto 1648 indirizzata a don Antonio, riferirà sulla tela: «Non ho dunque mancato di principiarlo, benché siano molte e continue le mie occupatione», specificando di dedicarsi con «diligenza e solecitudine» all'opera, «cooperando all'intento suo puntualissiamente». Quest'ultima frase lascia forse trasparire una certa attenzione di don Antonio alla commissione dei dipinti e molto spesso dell'iconografia e allo stile, proprio come avverrà più di un decennio dopo con lo stesso pittore da Cento e la richiesta di una tela che faccia da *pendant* ai dipinti di Rembrandt. Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, pp. 61-62 e nota 2. Sulla commissione del 1660 al Guercino e sulla preferenza del collezionista messinese per la «prima maniera gagliarda» cfr. Mario Alberto Pavone, *Caratteri del collezionismo dei Ruffo*, in *Percorsi d'arte. Tra vestigia dei Messapi, il collezionismo dei Ruffo e l'evoluzione pittorica di Mino Delle Site*, catalogo della mostra a cura del Comune di Cavallino, Cavallino, Convento di San Domenico, 30 gennaio – 13 marzo 2005, Grafite Edizioni, Salerno 2005, p. 30. Cfr. anche Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. XXXII
Sulla storia controversa del dipinto cfr. Barbara Ghelfi, a cura di, *Il libro dei conti del Guercino 1629-1666*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1997, p. 141. Cfr. anche Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, pp. XVII, 63.

1089 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.

1090 Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, pp. 34, 40.

1091 Nonostante entrambi possano definirsi artisti già prepotentemente italiani, soprattutto il primo.

1092 Nell'inventario del 1649 Vincenzo Ruffo riporta una «icona antica a libro della *Natività di Nostro Signore*, su rovere di Fiandra, di mano Fiamminga», ritenuta in seguito «originale di Alberto Durer». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 38.

Seicento: da Camassei a Castiglione, da Giannini (identificato dalla critica in Gimignani) a Lanfranco, passando per Poussin, Reni, Romanelli e Sacchi.[1093] La presenza di opere del caravaggesco Rodriguez, nonostante oggi si sconoscano le opere già in collezione Ruffo, acquistate «in unica volta in Messina nell'anno 1648», anno di morte dell'artista[1094] (probabilmente tele in cui ormai anche lo stile pittorico si era ammorbidito soprattutto grazie a certe influenze classiciste, tra cui Barbalonga), devono intendersi come tele di un artista anzitutto messinese: un po' come avvenuto per le *Marine* di Casembrot che, però, facevano sicuramente da pendant ad altri dipinti di tale genere, come quelli Aniello Falcone e «Michelangelo delle Battaglie» e per le copie di Antonino Monterosso, non di altissima qualità considerando la loro valutazione, una delle quali riproduceva lo *Spasimo* di Polidoro su tavola.[1095]

Discorso differente invece può essere avanzato per Barbalonga: messinese come Rodriguez, a differenza di quest'ultimo, le sue opere non vennero acquistate in blocco alla sua morte ma commissionate da don Antonio. Già Vincenzo Ruffo, ricordando l'*Adamo ed Eva* e la *Madonna che va in Egitto*, riporta una nota dello stesso don Antonio in cui è specificato che «quello con Adamo ed Eva non si fece».[1096] L'erede Ruffo ipotizza, proprio per la nota apportata dal committente e per la modifica del prezzo (i due dipinti insieme dovevano costare complessivamente 92 onze; successivamente ne furono pagate 56, solamente per la *Madonna che va in Egitto*)[1097] che «ciò dovette essere certamente per la malattia e per la successiva morte del Barbalonga nel 1649, per cui non poté fare che uno solo dei quadri, che probabilmente l'ultima sua opera».[1098]

La commissione di Antonio Ruffo a Barbalonga, nell'arco cronologico di tre anni, dal 1646 al 1649,[1099] mostra una propensione del committente per un certo orientamento classicista. Bisogna però notare come tale orientamento sia anzitutto fortemente voluto dai fratelli Ruffo, Flavio e Antonio. Come già ricordato da Vincenzo Ruffo, Caio Domenico Gallo ricordava Flavio, primo finanziatore del palazzo Ruffo, nel 1647 a Roma «per parte della città di Messina presso il conte di Ognatte, ambasciatore

---

1093 Giuseppe De Rosis, intermediario di don Antonio a Roma, il 3 aprile 1660 scriverà al collezionista messinese: «non si può dire infermità il desiderare quadri di Pittori famosi; ma più tosto perfettione di conoscimento». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, fasc. 5-6, p. 167.

1094 Già Vincenzo Ruffo ipotizzava che l'acquisto «in blocco» delle opere di Alonzo «fa credere che […] gli eredi, tra cui certamente il figlio Bernardino, che non dimorava in Messina, dovettero fare una specie di liquidazione dei quadri che erano allora nello studio». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 35.

1095 Cfr. *Ivi*, pp. 31, 41. Originariamente erano sedici i dipinti di Monterosso in collezione Ruffo: «se ne sono rimasti cinque, stante che l'altri furono saccheggiati nel Casino del Faro». Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. 79.

1096 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 31.

1097 Nell'inventario del 1652 sono indicate onze 40 più 6 di cornice. Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. 66.

1098 *Ivi*, p. 37.

1099 Susinno riporta la data di morte del Barbalonga: «in circa a' 2 novembre del 1649». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 158.

spagnolo, per provvedere di frumenti la città di Messina durante la rivolta di Napoli e di Palermo».[1100] Vincenzo continuerà: «ma in realtà era stato incaricato da suo fratello Antonio».[1101]

Il primo inventario delle opere della pinacoteca Ruffo, la quale, alla data 1649, constava di ben 168 dipinti, permette un'attenta suddivisione per provenienza degli oggetti. Otto dipinti sono inviati da Napoli dal nipote Fabrizio Ruffo, duca di Bagnara: le tele con valutazione più alta sono quelle di Massimo Stanzione (la Madonna, sant'Anna, san Giuseppe, Gesù Cristo e san Giovanni; il David con la testa di Golia), entrambe pagate 60 onze (più 10,12 per le cornici mandate dallo stesso Fabrizio) e la *Galatea* di Artemisia Gentileschi, di onze 64 (più 18 di cornice e 2 di viaggio).[1102]

Ben sedici, invece, i dipinti inviati da Flavio Ruffo: si ritrovano una tela raffigurante «5 figure d[de] del nat.[le] cioè due donne, il tempo, Bacco, e un Satiro» di Andrea Camassei, acquistata per 52 onze, il *Noé inebriato* di Andrea Sacchi[1103] per onze 96,20 (compreso il trasporto e la cornice) e una «Istoria di Rachelle con n.° 10 figure frà Grande e Piccole, acquistata per la somma considerevole di 100 onze.[1104]

Di questo piccolo nucleo di dipinti, acquistati a Roma dal fratello Flavio, la tela di Sacchi giunse a Messina il 12 aprile 1648 mentre si sconoscono la data di arrivo delle tele di Camassei e di Romanelli, entrambi pittori che negli anni Quaranta si avvicinano allo stile di Sacchi, tanto da essere impiegati, come già evidenziato in precedenza, dal maestro romano nella decorazione del Battistero lateranense. Il quadro di Romanelli, da Vincenzo Ruffo ricordato come il «Raffaellino», è menzionato anche come «Storia di Giacobbe e Rachele, 4 figure grandi, due puttini e tre figurette lontane», faceva da pendant a quello di Sacchi, «contraponendo la grazia e l'armonia alla gravità e grandiosità di quello».[1105]

Insieme ai dipinti giunti tramite il nipote Fabrizio e il fratello Flavio, nella pinacoteca di don Antonio del 1649 si trovavano dipinti acquistati direttamente a Messina, come più volte specificato nell'inventario: le due mezze figure di Vouet «comp.[ti] in q.[ta] Città», le *Marine* di Casembrot, raffiguranti Messina, acquistate molto probabilmente dallo stesso pittore ormai stabilmente residente sullo Stretto, le tele di Rodriguez, come già specificato acquistate, in blocco alla morte del pittore; o la «Mad.[a] con il Bambino in brazzo»

1100 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 24.

1101 *Ibidem*.

1102 Cfr. *Ivi*, p. 32.

1103 Di cui esistono parecchi esemplari ma quella proveniente dalla collezione Ruffo «non è stata fino ad oggi rintracciata». Cfr. Luciano Arcangeli, *Andrea Sacchi - L'ebbrezza di Noè*, Arti Grafiche Ariccia, Ariccia 2010, pp. 4-5.
Interessante, a tal proposito, la lettera di risposta, da parte del direttore del Museo nazionale di Messina (Maria Accascina) al Direttore della Biblioteca di Archeologia di Palazzo Venezia a Roma, inviata il 29 dicembre 1947 e conservata presso l'archivio del Museo regionale di Messina. Cfr. APPENDICE III, doc. V.

1104 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, pp. 30, 32.

1105 *Ivi*, p. 40.

del quasi sconosciuto Pietro Sollima,[1106] le tavole di Polidoro e le opere di Barbalonga,[1107] la *Venere e Adone* attribuita a Poussin, addirittura «comp.to in questa città», i *Baccanali* di Rossi che potrebbero far pensare ad una committenza diretta da parte di don Antonio al pittore napoletano al suo arrivo a Messina.

La città sullo Stretto già prima della metà del secolo si dimostrava centro abbastanza vivace e attivo anche per il commercio di opere d'arte: i dipinti provenienti dalle Fiandre, quali la «favola del Satiro con sei figure e un cane» di «Monsù Giordano di Anversa», di cui si specifica che cinque onze furono pagate per il viaggio di «Anversa a Messina»,[1108] ne è sicuramente una dimostrazione; così come lo sono le opere giunte in casa Ruffo da altre collezioni private messinesi, tra cui il «Ritrattino fiam.go sopra Rovere di Fiandra […] di un pittore che sta disegnando quale si dice Essere Alberto Duro», regalato (nonostante don Antonio elargì venti onze) da Paolo Faraone o la «Madonnina con il Bambino in Brazzo Miniata sopra Pergamina havuta da Pietro Castelli Medico».[1109]

Molto attivo Ruffo era anche sul mercato palermitano, dal quale il collezionista messinese acquistava, tramite l'intermediario Prussimi, una testa di San Pietro di Ribera, un quadro con tre mezze figure «cioè S. Pietro l'Ancilla e il soldato» e due teste, tutte attribuite a Matthias Stomer[1110].

Come testimonianza dell'influenza del pittore fiammingo nella produzione pittorica di Agostino si pubblica un dipinto, fin qui inedito e conservato nei depositi del Museo regionale di Palazzo Abatellis. La tela, proveniente dal Museo di San Martino delle Scale in cui era ricordata come opera di Scilla, raffigurante un *Anacoreta con fanciulla*, mostra evidenti affinità con opere dello Stomer, Gherardo delle Notti e fiamminghi caravaggeschi, visibile soprattutto nella mano sinistra «a lume di candela» che Scilla può aver ammirato in collezione Ruffo.

Il dipinto pare databile entro la prima metà degli anni Sessanta ed è, quindi, precedente al *San Benedetto che distrugge gli idoli*, con il vecchio *Anacoreta* che pare ricordare l'*Eterno Padre* dell'*Immacolata Concezione* presso la chiesa di Santa Maria delle Monache di Siracusa. Quest'ultima, come si vedrà, presenta non poche problematicità per quanto concerne la datazione: Hyerace la vorrebbe vicina agli affreschi

---

1106 Francesco Susinno, nella piccola biografia dedicata all'artista «che fiorì circa il 1650», già ricorda che «oggi giorno, e tutta via se ne va perdendo la ricordanza». Fu un seguace secentesco di Dürer, invaghendosi delle sue stampe, tanto da abbandonare «il modo italiano [e, *n. d. a.*] internossi in quello stile». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 144, 146. Cfr. anche Vincenzo Ruffo,

1107 Oltre alla *Madonna che va in Egitto* e l'*Adamo ed Eva*, mai compiuto da Barbalonga, si ricorda «un quadretto […] sopra Elitropio, tempestate di Altre Pietre con Jesù Cristo San Giov.ni e un Pecorello con Cornizze d'attone adorata» attribuita al pittore messinese. Cfr. *Ivi*, p. 31.

1108 *Ivi*, p. 32.

1109 *Ivi*, pp. 30-31.

1110 *Ivi*, p. 32. La valutazione delle nature morte era abbastanza alta: i sei dipinti di Porpora erano stati acquistati per cento onze, mentre i due quadri di pesci di Titta Recco per trenta onze.

A proposito del pittore fiammingo, Nicola Spinosa riporta che egli «risulta attivo in Sicilia dal 1641 e fino alla scomparsa, avvenuta forse a Messina, dove fu attivo per il principe Antonio Ruffo ancora dopo il 1652». Nicola Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Arte'm, Napoli 2010, p. 421. Cfr. anche Benedict Nicolson, *Stomer brought Up-do-date*, in «The Burlington Magazine», CXIX, 889, 1977, pp. 230-245.

siracusani (1657-1658),[1111] mentre Schleier la posticipa almeno quindici anni dopo.[1112] I vecchioni delle due tele,[1113] riprendono il modello novellesco della pala di Budapest;[1114] l'*Anacoreta* mostra una pennellata più fluente, vicina agli esiti dei *Filosofi* passati sul mercato parigino e pubblicati da Hyerace,[1115] con cui condivide anche lo stesso modo di rendere le dita delle mani. Particolarmente complessa da decifrare, a livello stilistico, la figura della fanciulla in basso del dipinto a Palazzo Abatellis, che tradirebbe la mano di qualche allievo della bottega dell'artista messinese (**TAV. LXXVI**).

Vi è da chiedersi se i dipinti di artisti quali Sacchi, Romanelli, Camassei e Lanfranco acquistati da Roma siano arrivati nella quadreria messinese su indicazione di don Antonio o se sia stato Flavio a consigliare il fratello nell'acquisto di tali opere. Flavio morì di peste a Napoli nel 1656 e, come già sottolineato, nella seconda metà degli anni Quaranta si recherà a Roma, oltre che per curare gli interessi della città di Messina, anche per fare incetta di opere per il fratello. I dipinti pervenuti successivamente la morte di Flavio, il quale intanto aveva dichiarato il fratello minore erede universale, e della madre (che aveva già rinunciato all'usufrutto a favore di Antonio),[1116] aiutano a mostrare quale fosse stato il gusto collezionistico del fratello maggiore dei Ruffo, con opere di artisti soprattutto napoletani o, comunque gravitanti nell'orbita partenopea. Tralasciando il *Figliol prodigo* di Giacinto Brandi e cinque dipinti di scuola fiamminga, di cui due attribuiti ad un certo Nicaxio Fiamengo,[1117] nella collezione dell'abate Ruffo vi erano otto dipinti di natura morta, tra cui due quadri raffiguranti pesci attribuiti a «Titta Recco napolitano» e sei quadri di fiori di «Paolucci napolitano», probabilmente da identificare in Paolo Porpora, come specificato successivamente nell'inventario del 1668, in cui i dipinti in questione sono menzionati di mano del «Paolucci o sia del Purpura».[1118] Inoltre vi era una *Storia di Giuseppe e Labano* di Mattia Preti, probabilmente acquistata a Napoli durante il soggiorno partenopeo del pittore calabrese, tre quadri di

[1111] Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. e bibliografia precedente.
[1112] Cfr. Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, p. 155. Sulla tela siracusana cfr. il relativo capitolo.
[1113] L'*Anacota con fanciulla* di Palermo meriterebbe un attento restauro. Nell'inventario manoscritto delle opere pervenute a Palazzo Abatellis *post* 1654, il dipinto, infatti, è ricordato con uno stato di conservazione mediocre e con «molte ridipinture». Palermo, Archivio storico del Museo regionale di Palazzo Abatellis, libro I, f. 85.
[1114] Cfr. Ágnes Czobor, *La "Sainte Trinité", un tableau de Pietro Novelli il Monrealese au Musée des beaux-arts*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 24, 1964, pp. 85-93.
[1115] Cfr. Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 202-203.
[1116] Cfr. Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. X.
[1117] Cfr. *Ivi*, pp. 85, 87. L'artista è ricordato da Donatella Spagnolo, la quale, nel suo contributo sul genere delle nature morte a Messina, pubblicando alcune opere attribuite a Scilla e a bottega, vi nota l'influenza del fiammingo Nicasio Bernaerts. Cfr. Donatella Spagnolo, *La natura morta in Sicilia*, in *La natura morta in Italia*, a cura di Federico Zeri, Francesco Porzio, II, Electa, Milano 1989, pp. 994-1009.
[1118] Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, pp. 84, 116.

Salvator Rosa, uno di Vaccaro rappresentante *Loth e le figlie*, in cui però il paese era di mano del Rosa, quattro dipinti di Ribera e uno del quasi sconosciuto Pietro Pesce.[1119]

Sulle opere di Ribera e Pesce è necessario soffermarsi. Di quest'ultimo Flavio possedeva un *Storia dell'arca di Noè*, acquistato per ben cento onze e che una nota di don Antonio ricorda come «Assai bello, da stimarsi molto».[1120] Al pittore napoletano Bernardo De Dominici ha dedicato poche righe delle sue *Vite*: ricordato come allievo di Micco Spadaro, il biografo elogia i suoi «paesi, marine, e figurine assai graziose, che da alcuni sono credute opere del maestro» ma anche «figure in grande», nelle quali adoperava «tanta freschezza di colore».[1121]

L'artista partenopeo è ricordato anche da Francesco Susinno proprio nella vita di Agostino Scilla, quando, elogiando l'*Immacolata Concezione* dell'artista messinese già per le monache di Santa Chiara, «di un gusto di colore assai grato e nobile», il biografo riportava l'aneddoto dell'antiquario Carlo Scattareggia, «antiquario d'occhio purgato» del viceré Uzeda, che ammirando la tela «l'abbia creduta esser di mano d'Antonio Van Eyck [Van Dyck, *n. d. a.*], o di Pietro Pesci, o ver di monsù Nevi, tutti e tre celebri maestri».[1122] Il nome dell'artista napoletano, oltre che comparire solo questa volta nelle biografie di Susinno, viene accostato ad altri due nomi: il Van Dyck, artista a quanto pare poco conosciuto da Susinno, e Frans o François de Neve II, pittore fiammingo, a Roma dal 1660 al 1666 e a Napoli nei due anni successivi, menzionato nello scambio epistolare tra Antonio Ruffo e Abraham Brueghel tra il 1665 e il 1666. Quest'ultimo, alla richiesta del collezionista messinese di voler apprendere chi fosse il miglior pittore e di figure a Roma, rispondeva, con una lettera datata 1665, che i più celebri erano Carlo Maratta, Pier Francesco Mola, Ciro Ferri e Giacinto Brandi ma aggiungeva anche artisti più giovani, quali Lauri, Courtois, Gaulli e, appunto, François de Neve, «molto valent'huomo, et che non cede niente a nissuno».[1123] Nonostante Brueghel

---

[1119] Cfr. *Ivi*, pp. 83-85. Anche qui è utile riportare la valutazione delle opere: i tre quadri di Rosa erano stati acquistati per venti onze, mentre il dipinto del Preti, così come l'opera di Vaccaro e Rosa, per quaranta. Sulle opere di Ribera e Pesce cfr. più avanti.

[1120] *Ivi*, p. 83.

[1121] Alcuni suoi dipinti «anche di tema religioso» sono ricordati in alcuni inventari napoletani ed in particolar modo in quello di Ettore Capecelatro, collezione stimata da Domenico Gargiulo. Nel 1994 gli sono stati attribuiti delle «scene di genere a lume notturno». Cfr. Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, edizione commentata a cura di Fiorella Sricchia Santoro, Andrea Zezza, III. 1, Paparo edizioni, Napoli 2006, p. 401 e bibliografia relativa. Cfr. anche Giancarlo Sestieri, Brigitte Daprà, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e "cronista" napoletano*, Jandi Sapi Editori, Milano 1994, pp. 47-48.

[1122] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.
Giuseppe Ceci nella *Nota de' pittori, Scultori et Architetti, che dall'anno 1640 sino al presente giorno hanno operato lodevolemnte nella città e regno di Napoli*, ripresa da alcuni fogli baldinucciani, ricorda «Brugolo, di fiori», «Piero Pesce» e «Francesco della Neve, fiammingo si crede che viva e qui fece bellissime cose in paesi e figurine». Giuseppe Ceci, *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli nobilissima», VIII, 1899, p. 164.

[1123] «Sto in procinto d'havere doi o tre quadri di questi ultimi nominati, li quali benché non siano in tanta reputatione, per adesso come li primi [Maratti, Brandi, Ferri e Mola, *n. d. a.*], nondimeno sono virtuosi e fanno benissimo […]. Sono sicuro che gli piaceranno». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, fasc. 5-6, pp. 174-175.
Quanto riportato a don Antonio da Brueghel trova rispondenza in quello che si pensava a Roma di tali pittori. A proposito del Mola, Paolo Falconieri, agente del cardinale Leopoldo, in una lettera inviata il 4 settembre 1666, su un autoritratto del pittore ticinese riporterà che «oltre alla somiglianza grandissima […] è dipinto con una fierezza incredibile». Dalma Frescarelli, *Paolo Falconieri tra scienza e arcadia. Le collezioni di un intellettuale del tardo barocco romano*, Campisano, Roma 2012, p. 42.

prediligesse lo stesso De Neve a Maratti, inviando uno schizzo del pittore fiammingo e proponendo l'acquisto di un suo dipinto ad un prezzo elevato, proprio perché le sue opere valgono quanto quelle di Carluccio (Maratti),[1124] è già stato notato quanto relativo fosse il parere di Abraham, ancorato più ad una valutazione economica dell'opera di un artista (fiammingo) di grande talento, proprio come il pittore romano, ma rispetto a quest'ultimo senza alcun dubbio più economico.[1125] La risposta di Ruffo non si fa attendere: il 3 aprile 1666 il collezionista esprime tutto il suo malcontento per un'opera che non rispecchiava affatto il proprio gusto e Brueghel si impegnava, così, a non inviare più alcun dipinto del François.[1126]

Didier Bodart ha sottolineato la presenza, nello stesso arco cronologico, di dipinti di De Neve in collezione di Corneill de Wael pittore fiammingo e anch'egli mercante proprio come Brueghel, sottintendendo forse un possibile collegamento tra i due pittori-mercanti fiamminghi.[1127]

Altri dipinti di De Neve sono ricordati nelle collezioni romane tra Sei e Settecento, quasi tutti paesi o disegni di paesaggi, a rimarcare la notorietà del pittore a Roma proprio per tale genere: non a caso Giuseppe Ghezzi nel manoscritto *Quadri delle case dei principi in Roma*, pubblicato nel 1987 da Giulia De Marchi,[1128] ricordava nel 1713 «un paese sopraporta per traverso di Monsù de Neve»,[1129] lo stesso Monsù Nevi di Susinno. Ma il biografo messinese non si riferiva di certo ai paesi del pittore fiammingo, ammirando e commentando, quasi da vero conoscitore, l'*Immacolata* di Scilla in Santa Chiara. E in effetti De Neve, come già evidenziato da De Dominici, non fu soltanto pittore di «paesi, marine, e figurine assai graziose» ma «anche di figure in grande»: nella ricordata collezione de Wael, l'inventario menzionava «Due tondini di Francesco di Neve», una «Madonna de Signor Francesco de Neve, con cornice dorata», un «S. Giovan Battista che battezza Nostro Signore di Francesco Neri», una «Madonna del signore

---

1124 «A me li suoi opere (di Frans de Neve, *n. d. a.*) mi piacciono assai tanto, e più di quelli di Carluccio». Interessante notare come se, per «una tela di 4 palmi» di Lorrain, Brueghel mettesse in guardia don Antonio, specificando che per acquistarla servono almeno 40 doppie e precisando «il che mi pare che sia troppo», nelle lettere dal giugno 1665 al gennaio 1666 l'artista ed intermediario sembra insistere, a volte anche su indicazione dello stesso collezionista, sull'acquisto di un'opera del connazionale. È probabile che il sodalizio tra i due si sia intensificato proprio in quei mesi e le intenzioni di Abraham erano quelle di far conoscere (quale miglior modo un dipinto nella celebre collezione Ruffo?) e soprattutto far guadagnare De Neve. «Circa il quadro di Francesco Neve non sta in mano sua ma di un particolare che lo vuole vendere per suo bisogno […]. Il quadro è bello et è l'historia della Maddalena la quale viene portata dall'Angeli come V. S. puole vedere dal schizzo et il Pittore è bravo et più stimato che V. S. non pensa». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, fasc. 5-6, p. 176.

1125 Cfr. Didier Bodart, *Les peintres de Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liége à Rome au XVII siecle*, II, Institut historique belge de Rome, Bruxelles 1970, pp. 304-305.

1126 Già nella lettera del 3 aprile 1666 Brueghel ammette «che non sono di total gusto di V. S. Ill.ma credo però per la spesa non sijno da rifiutare, per tanto per l'avvenire se non sarà cosa squisita ò d'antichi o moderni non li proporrò a V. S. Ill.ma». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 98.

1127 Cfr. Didier Bodart, *Les peintres de Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liége à Rome au XVII siecle*, II, Institut historique belge de Rome, Bruxelles 1970, p. 305.

1128 Cfr. Giulia De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725); stime di collezioni romani, note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Presso la Società alla Biblioteca Vallicelliana, Roma 1987.

1129 Didier Bodart, *Les peintres de Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liége à Rome au XVII siecle*, II, Institut historique belge de Rome, Bruxelles 1970, p. 306 e bibliografia relativa.

Francesco di Nero, in rame con cornice nera piccola»;[1130] in alcune collezioni fiamminghe settecentesche erano presenti non pochi dipinti di figure o «di storia», tra cui una *Sacra famiglia*, lasciata a Maria Felice Visentini dal farmacista Van Haringhe e una *Strage degli innocenti* nella collezione di Sebastien Leerse d'Anversa.[1131]

Il collegamento di Susinno tra Van Dyck e De Neve è molto interessante: due pittori fiamminghi, formati sicuramente sotto l'egida di Rubens o comunque provenienti dalla sua bottega, con un soggiorno italiano più o meno intenso. Per Bodart François ha un'ispirazione italiana, i suoi paesaggi furono disegnati e incisi in Italia, ma nella sua opera non sono presenti accenti e inclinazioni personali che mostrano l'influenza del suo soggiorno romano, vissuto insieme a pittori fiamminghi come Van Manderen, pittore di fiori nell'Urbe con cui De Neve nel 1660 condivideva la propria abitazione.[1132]

Al contempo, però, anche l'accostamento di Pietro Pesci a Van Dyck e De Neve risulta abbastanza pertinente. Come già ricordato, il pittore napoletano, allievo di Gargiulo si specializza in certe ambientazioni di carattere nordico ed in particolare fiammingo, dall'artista ammirati in varie collezioni locali partenopee e soprattutto in quelle di Gaspar Roomer: la predilezione per «l'illuminazione delle scene in una soffusa penombra, nella quale le immagini sono delineate sullo sfondo con un delicato pittoricismo, giocato su medesime tonalità, mentre le figure principali emergono in primo piano, attraverso decisi riverberi e contrasti luministici»[1133] si sposa perfettamente con una certo fiamminghismo da Susinno ravvisabile nell'*Immacolata* di Scilla per Santa Chiara.

Se la presenza di dipinti, anche di storia, di Frans de Neve a Roma rimanderebbe al poco chiaro soggiorno di Francesco Susinno nell'Urbe e alla relativa conoscenza del mercato antiquario, rimarcata dalla citazione dell'artista fiammingo all'interno della vita di Scilla, «destinato dalla natura al maneggio di non pochi talenti» oltre che «d'ingegno sublime»,[1134] riscontrandone persino delle affinità stilistiche, è pur vero che il biografo messinese, nelle sue *Vite* del 1724, dimostra una certa conoscenza della galleria Ruffo. Sebbene, infatti, Susinno non menzioni gli affreschi di Agostino nella terza camera di palazzo Ruffo, forse semplicemente perché mai direttamente osservati, a differenza, a quanto pare, dei lavori di Nunzio Rossi, il quale nella seconda camera, nella sala e nell'anticamera del collezionista messinese, «lavorò a fresco alcuni soffitti di stanze nel suo palaggio»,[1135] egli conosce la collezione Ruffo, tanto da menzionare, ancora

---

1130 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, p. 319.

1131 Didier Bodart, *Les peintres de Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liége à Rome au XVII siecle*, II, Institut historique belge de Rome, Bruxelles 1970, p. 306 e bibliografia relativa.

1132 Cfr. *Ivi*, pp. 369, 503 e bibliografia relativa. Per una disamina di De Neve artista si veda la tesi laurea di Silvia Stillfried dell'Università di Vienna. Cfr. Silvia Stillfried, *Frans de Neve, ein flämischer Maler im 17. Jahrhundert auf Wanderschaft in Süd- und Mitelleuropa*, Magistra der Philosophie, Kunstgenschichte, Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz, Universität Wien, 2008.

1133 Giancarlo Sestieri, Brigitte Daprà, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e "cronista" napoletano*, Jandi Sapi Editori, Milano 1994, p. 48. Sui dipinti dell'artista in collezioni napoletane secentesche cfr. Gérard Labrot, *Collections of paintings in Naples, 1600-1780*, K. G. Saur, Munich – New York 1992, p. 540

Sui pochi dipinti firmati di Pesce, tutti in collezione privata o passati sul mercato antiquario cfr. *Ivi*, pp. 47-48.

1134 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

1135 *Ivi*, p. 233.

nella biografia di Agostino, le opere di Pietro Novelli «spezialmente appresso *il principe della Scaletta* (corsivo di chi scrive)», aggiungendo ancora «*fra le pitture scelte di gravi autori*»,[1136] oltre a ricordare una vera e propria bottega, con a capo Scilla, in casa Ruffo, «a far copie che si mandavano in Francia a prezzi assai vantagiosi».[1137]

È pur vero che la descrizione poco precisa di Susinno degli affreschi di Nunzio Rossi per palazzo Ruffo, senza alcuna indicazione iconografica, invece presente per molte opere menzionate,[1138] potrebbe far pensare ad una conoscenza non così approfondita dell'abitazione e collezione del mecenate messinese. Il biografo mamertino, infatti, non sempre nelle sue *Vite* si dimostra attento narratore e cronista: si veda, ancora nella vita di Scilla, la descrizione fornita per quel generico «gran vano a fresco» nella sagrestia della chiesa di Santa Maria di Gesù inferiore.[1139] Né tanto meno la semplice descrizione iconografica delle opere presentate, per quanto generica, può dimostrare e appurare la visione diretta da parte del biografo, come ad esempio avviene per gli affreschi siracusani di Agostino, raffiguranti, sì, «storie del Vecchio Testamento, alludenti al pane eucharistico» ma «oggi dì […] tutte fiaccate dal tremuoto»[1140] o la «visita di Maria Vergine a santa Elisabetta» che il viceré Benavides «trasferillo in Ispagna» forse già dal 1679.

Inoltre, si è già ricordata l'originalità dell'opera di Susinno, in cui, a differenza di quella di Bellori, la descrizione iconografica passa in secondo piano, più attenta, invece, a questioni di forma e stile piuttosto che di contenuto. In conclusione: il biografo messinese quando riporta (o non riporta) la semplice iconografia dell'opera, all'interno di una chiesa messinese che non può non aver ammirato, sottintende che quella tela, tavola o affresco che sia, abbia significato poco nella carriera dell'artista da un punto di vista stilistico, mantenendosi fedele alle opere (e stile) precedenti.

Non a caso nella vita di Scilla Susinno, come si è dimostrato, procede *per maniera* e *per cronologia*: in tal modo l'acerba *Immacolata Concezione* per Gesù e Maria delle Trombe si ritrova insieme alla *Santissima Trinità* di San Filippo Neri e alla *Visitazione* già in Santa Maria dell'Alto, per le quali, come considerazione stilistica complessiva, vale quella proposta inizialmente per l'*Immacolata* in cui si ammira «un gusto antico raffaellesco».[1141] E questo primo "blocco" di opere si conclude con le tele di Basicò, sulle quali Susinno ritornerà con le sue considerazioni stilistiche, affermando che «in esse migliorossi a tal segno».[1142]

[1136] *Ivi*, p. 237. Il corsivo è di ci scrive.
[1137] *Ivi*, p. 203.
[1138] Si veda la descrizione, nella vita di Agostino, della decorazione della chiesa di San Domenico, «a concorrenza di Andrea Suppa», in cui Scilla dipinse due storie riguardanti San Domenico. Cfr. *Ivi*, p. 237.
[1139] In merito al generico «vano a fresco» della chiesa di Santa Maria di Gesù Inferiore di Scilla, si confronti quanto riportato da Susinno per le quattro tele di Catalano l'antico nella stessa chiesa, in cui il biografo non si limita a descrivere iconograficamente le opere in questione ma inserisce, da attento connoisseur delle indicazioni stilistiche come sempre pregne di significato. *Ivi*, p. 101.
[1140] *Ibidem*. Sulla possibilità di notizie (e quindi di un difficile soggiorno siracusano in prima persona del biografo) pervenute probabilmente a Susinno entro il primo quinquennio del XVIII secolo, cfr. sopra e capitolo successivo.
[1141] *Ivi*, p. 235.
[1142] *Ibidem*.

Anche per gli affreschi può essere applicato lo stesso ragionamento: Susinno introduce il gusto «sul principio duretto» di Scilla nei lavori a fresco, ricordando il soffitto della sagrestia di Santa Maria di Gesù inferiore e la «nave della chiesa di S. Domenico», giungendo al soffitto della cappella dell'Annunziata dei Teatini, in cui il biografo ritorna sulle considerazioni stilistiche, riportando che in tale opera a fresco «scostossi da quel primo suo fare con notabile miglioramento» seguendo «la maniera miracolosa di Pietro Novellis».[1143]

Il procedere di Susinno per stasi, refrain, interruzioni e stravolgimenti stilistici potrebbe continuare, ricordando il *San Benedetto che distrugge gli idoli*, «in vero studiata e […] applaudita fra le pitture belle ed insigni», sacchiano e classicista[1144] o il *Sant'Ilarione* che riporta «la palma d'unica e singolare» nonché opera «eccellente»[1145], di influenza rosiana, o le tele originariamente per Randazzo, mai ultimate ma che «averebbesi acquistato molt'onore, e per le belle idee e per la maniera ingrandita sul fare di Barbalonga, suo primiero maestro».[1146]

Di certo Susinno conosceva la collezione Ruffo, in cui era presente la «Maddalena in piccolo con 12 angioli che portano in cielo» (palmi 5 x 4) di François de Neve, giunta a Messina tramite Brueghel e sicuramente presente al tempo di Susinno in quanto faceva parte dei cento «quadri riserbati alla primogenitura» da parte di don Antonio.[1147] Così come, sempre nella quadreria del mecenate messinese, era presente la tela di Pietro Pesci, raffigurante «Noè uscito dall'Arca che sta sagrificando, con figurette di palmi 2 ½ in 3»[1148], anch'essa vincolata alla primogenitura da don Antonio ma proveniente ab origine dalla collezione del fratello Flavio.

Proprio da quest'ultimo giungevano a Messina, successivamente la sua morte del 1656, anche dei dipinti di Ribera. Nell'inventario del 17 marzo 1660, tra i «quadri pervenuti dalla bon'anima di don Flavio Ruffo mio fratello», vi erano infatti «Quattro quadri di Giuseppe Rabiera [Ribera, *n. d. a.*] detto il Spagnoletto, con loro cornice indorata, cioè un quadro Giacobbe inginocchiato con suoie pecore a lato, di palmi 8 e 10, e 3 quadri, mezi figure di tre Apostoli, cioè santo Andrea, san Giacomo e san Tadeo», stimate ben 120 onze.[1149] Tali dipinti, presenti nell'elenco generale delle opere in quadreria,[1150] non appaiono tra quelli vincolati alla primogenitura da don Antonio, il quale, invece, inserisce i quattro dipinti acquistati e già presenti nell'inventario del 1649,[1151] oltre alla «pietà, col Cristo morto vicino al sepolcro, con la Madonna,

---

1143 *Ivi*, p. 237.
1144 Cfr. *Ivi*, p. 235.
1145 *Ivi*, p. 238.
1146 *Ivi*, p. 239.
1147 Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, pp. 314, 320.
1148 *Ivi*, p. 317.
1149 Cfr. Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. 83.
1150 Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, p. 318.
1151 «S. Girolamo in atto di leggere un cartoccio e copiarlo in un libro; S. Simeone col bambino in braccio; S. Paolo primo eremita, figura nuda; S. Onofrio col bastone in mano, tutto coperto in giù di pelo». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo*

Nicodemo, S. Giovanni, la Maddalena ai piedi», di cui abbiamo testimonianza dal carteggio tra il pittore spagnolo e il collezionista messinese: il 7 ottobre 1649 Ribera scriveva a don Antonio di essersi ripreso dalla «travalloza ynfermita» e finalmente di «dar compimento a la pieta, la quale tiengo cominchata avanti che cadesse amalato».[1152] Da ciò è possibile desumere che il dipinto, oltre ad essere stato commissionato direttamente da Antonio, tramite Tommaso, nipote del collezionista messinese, doveva originariamente far parte nel primo nucleo della pinacoteca Ruffo ante 1649. Il 22 settembre la tela «he finito poco a poco» e l'abate Flavio, stavolta intermediario per il fratello Antonio a Napoli,[1153] pagherà 270 ducati, «levandome trenta ducati con tuto che resto ben contento per servira V. S.ª et vedendo el quadro et dandole *el gusto que espero*».[1154]

Proprio su quest'ultima affermazione di Ruffo è necessario soffermarsi: non vincola tutti i quadri del pittore spagnolo al suo primogenito ma solo le opere acquistate tra il 1646 e il 1650, l'esclusione dei dipinti pervenuti da Flavio Ruffo non è casuale. Nell'inventario della collezione, datato 1 gennaio 1668, sono presenti tutte le opere dello Spagnoletto ma con una sin troppo precisa indicazione: «Cioè quattro, della prima maniera, consistente in: un quadro, di palmi 9 e 11, con Giacobbe inginocchiato con le pecore; e 3 meze figure: di santo Andrea con un pesce cefalo; altro di san Giacomo maggiore; [altro di San Giacomo] minore, di palmi 4 e 5; che sono un poco maltrattati. Altri della seconda maniera sono: un quadrone grande, di palmi 10 e 12, della Passione del Signore con altri 4 figuri; e quattro mezi figuri, di palmi 4 e 5, che sono assai belli di San Geronimo, santo Honofrio, san Paulo primo eremita, e san Simone col Bambino in braccia»,[1155] per un totale di nove quadri. Ciò che colpisce è sicuramente una differenza stilistica fatta dallo stesso don Antonio, unicum, insieme a quella del Guercino, all'interno della propria collezione, tra le due maniere del pittore iberico-napoletano.

Non è un caso che tutti i dipinti pervenuti dalla collezione di Flavio siano stati giudicati dal fratello Antonio come della *prima maniera* di Ribera, ossia quella più convintamente caravaggesca, un gusto che probabilmente non entusiasmava lo spirito del collezionista messinese.[1156] Inoltre, come già notato, nello stesso inventario le quattro mezze figure sono considerate «assai belli» e proprio per questo non potevano non essere inserite nell'elenco dei cento dipinti vincolati alla primogenitura.

XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti), in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 42.

1152 *Ivi*, pp. 44-45.

1153 Il primo pagamento a Ribera, per conto di Antonio, è eseguito dal «Prior della Bagnara»; il secondo dal «Padre Maestro frà Francesco Maria Ruffo mio nipote» e i restanti «per mano del sig.ᵉ Abb.ᵉ mio Fratello [Flavio, *n. d. a.*]. In una nota Antonio Ruffo scrive: «Havere 1650 a di 5 dicembre D.ᵗⁱ 270 – per prezzo di uno Quadro grande della Pietà di Nostro Signore Jesù Cristo di lunghezza p.ᵐⁱ 10 – consegnato in Napoli al Sig.ʳ Abbate mio fratello mandatomi con barca». *Ivi*, p. 46, nota 1.

1154 *Ivi*, pp. 45-46. Il corsivo è di chi scrive.

1155 Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. 109.

1156 Per Rosanna De Gennaro «risulta evidente che la fase caravaggesca del Ribera appariva superata sul piano della qualità dalla più stemperata espressività, frutto di intenzioni idealizzanti del suo tempi più maturo». Rosanna De Gennaro, *Un inventario ritrovato della collezione di don Antonio Ruffo: precisazioni su Brueghel, Ribera e Savoldo*, in «Prospettiva», 87/88, 1997, p. 170.

Sarebbe interessante riuscire a comprendere quale sia stato l'intento di don Antonio nel vincolare i dipinti. Sicuramente bisogna escludere la mera questione economica: non tutte le opere che erano state acquistate tramite compensi cospicui sono state inserite nell'elenco. Il dipinto di Camassei, ad esempio, acquistato per 52 onze non viene vincolato, così come i Baccanali (34 onze) di Nunzio Rossi. Di pittori messinesi sono vincolati solo alcuni quadri di Polidoro e la «Madonna che va in Egitto» di Barbalonga, mentre tutti i dipinti di Rodriguez, la *Madonna del Rosario* di Van Houbraken e gli stessi dipinti di Scilla raffiguranti i membri della famiglia Ruffo, compreso un albero genealogico della famiglia, oltre all'*Acheronte con liocorno in fronte*, non si ritrovano nell'elenco della primogenitura. Ciò appare abbastanza singolare: l'assenza di opere di Rodriguez, comunque acquistate in blocco dalla bottega del pittore alla sua morte, può essere infatti spiegata da dipinti che, per il loro tardo caravaggismo tipico di Alonso, non rispecchiavano il gusto del collezionista messinese, tanto da porsi l'interrogativo se l'acquisto delle tele non sia stata un'offerta imperdibile e impossibile da non cogliere e che difficilmente poteva passare inosservata sul mercato antiquario messinese del tempo[1157] o se, invece, il collezionista era mosso dalla volontà di possedere dipinti di un artista anzitutto messinese, il quale, comunque, verrà ricordato da Susinno come il «Principe de' messinesi pittori», «portento dell'arte, competitrice ed emula di natura»[1158] e, in definitiva, straordinariamente innovativo e apprezzato. Ciò che colpisce è invece l'assenza di opere di Agostino Scilla, amico e frequentatore assiduo della quadreria di don Antonio, intermediario per il nobile collezionista messinese[1159] e restauratore di opere commissionate da Ruffo e giunte a Messina in condizioni non ottimali.[1160] Inoltre, tra gli otto dipinti di Scilla, ben sette rappresentavano membri della famiglia messinese e uno era il ritratto di don Antonio, oggi non pervenuto e secondo Rosanna De Gennaro «servito da modello per quello anonimo, presso la Confraternita degli Azzurri, della quale il nobile fu governatore nel 1673, così come attesta l'iscrizione presente nella cornice del medaglione ritratto».[1161] Può ipotizzarsi che i ritratti di Scilla, nonostante il valore affettivo che essi potevano avere per il collezionista messinese, passassero in secondo piano soprattutto rispetto ad alcuni pezzi della quadreria. Chi scrive è convinto che il principe don Antonio volesse esser sicuro di passare al primogenito

[1157] E l'acquisto di ben dieci opere, di cui tre larghi circa due metri, per un totale di 61 onze (più sedici di cornici, per un totale di 77), confermerebbe tale ipotesi. Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 30.

[1158] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 129-130. Tutt'oggi meriterebbe essere indagato il motivo per cui un classicista, non come si è già dimostrato perché ossequioso all'*Idea* belloriana ma in quanto figlio del proprio tempo, come Susinno nella sua gerarchia delle *Vite* innalzi a «Principe» proprio l'Alonso messinese, tanto caravaggesco da replicare «con ansia maggiore» le opere del Merisi, nonostante comunque «per l'applicazione resesi […] ben fondato nell'arte, *cioè nel disegno*» e imiti inoltre la maniera del Tintoretto, Veronese e Tiziano, dal quale riprende «l'accordare con vaga armonia de' colori le opere». *Ivi*, pp. 130-131.

[1159] Cfr. Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. XXXV.

[1160] Cfr. *Ivi*, p. XIX. Cfr. anche Maria Concetta Calabrese, *Scienza e collezionismo nel Seicento meridionale: il caso Ruffo*, in *Oggetti, uomini, idee. Percorsi multidisciplinari per la storia del collezionismo*, atti della tavola rotonda a cura di Giuseppe Giarrizzo, Stefania Pafumi, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2009, p. 76.

[1161] Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. XIII.

Placido dipinti che riassumessero le linee generali e il gusto dell'epoca: la presenza di Sacchi, Poussin, Romanelli e Reni per la scuola bolognese-romana della prima metà del Seicento, escludendo però Camassei e soprattutto Lanfranco; quest'ultimo però era il maestro di Giacinto Brandi di cui Ruffo aveva vincolato ben tre dipinti. Della scuola romana di secondo Seicento, oltre a Brandi, risultavano vincolati le tele di Maratti e Ciro Ferri. Della scuola napoletana, oltre ai cinque dipinti di Ribera, l'elenco comprendeva quattro opere di Stanzione, ben quattro opere di Rosa, tra cui le due *Storie di Pitagora* e l'*Archita*, ceduto nel 1695 al viceré d'Uzeda e le due tele di Artemisia Gentileschi.[1162] Per i dipinti "palermitani" Ruffo vincolerà al primogenito i quattro dipinti di Novelli, già presenti nel primo nucleo della collezione *ante* 1649, la *Santa Rosalia* di Van Dyck insieme al «Dottore scoverto con un libro in mano»,[1163] il *Catone* e la *Negazione di San Pietro* di Stomer, tutte provenienti dal più antico nucleo formatosi prima del 1649, sintomo ancora una volta di una precisa e duratura scelta collezionista

Come si è già affermato la quadreria Ruffo è stata sempre caratterizzata da un'attenzione al gusto contemporaneo, con la convinzione da parte degli amatori d'arte «che la pittura di gusto moderno […] cominciasse coi Veneziani del '500».[1164] Non a caso don Antonio vincola al figlio ben cinque opere di Tiziano, un ritratto attribuito a Palma il Vecchio, un'*Artemisia col vaso delle ceneri* di Francesco Cairo, *Due teste* dei «Dossi di Ferrara»[1165] e un cospicuo numero di dipinti fiamminghi, da Dürer a Luca di Leida, da Giovanni l'Olandese a Jordaens.[1166] Interessante anche la scelta dei generi cosiddetti minori: il collezionista vincola ben cinque opere di Brueghel e due di Mario Nuzzi[1167] per quanto concerne il genere

---

1162 Sulla vicenda cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 11-12, 1916, pp. 370-372. Cfr. anche Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. XXIX, nota 94 e bibliografia relativa.

1163 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, pp. 317, 320.

1164 Mario Alberto Pavone, *Caratteri del collezionismo dei Ruffo*, in *Percorsi d'arte. Tra vestigia dei Messapi, il collezionismo dei Ruffo e l'evoluzione pittorica di Mino Delle Site*, catalogo della mostra a cura del Comune di Cavallino, Cavallino, Convento di San Domenico, 30 gennaio – 13 marzo 2005, Grafite Edizioni, Salerno 2005, p. 27.

1165 Sulla fama dei pittori veneti del Cinquecento tra Roma e Firenze, interessante appare quanto riportato da Paolo Falconieri al cardinale Leopoldo in una lettera del 1674: «Se le cose di Ciro [Ferri, *n. d. a.*], di Carluccio [Maratta, n. d. a.], di Salvatore [Rosa, *n. d. a.*] e di questi altri pittori moderni, avessero a camminare ne' prezzi con la differenza che c'è nel pennello fra le opere loro e quelle di Correggio e di Tiziano, varrebbero pochi scudi, e pure in effetto di vendono a centinaia». E ancora: «I quadri degli autori antichi sono ordinariamente giudicati senza passione secondo il valor loro, e stimati più o meno secondo l'intelligenza e la dilettazione di chi li stima, o più o meno; […] quelli degli autori che vivono, si mettono sulla bilancia della passione propria; e quanto in quelli giova l'opinione dell'antichità, perché un quadraccio di Tiziano si stimerà, benché stroppiato; tanto nuoce in questi la presenza dell'autore». Dalma Frescarelli, *Paolo Falconieri tra scienza e arcadia. Le collezioni di un intellettuale del tardo barocco romano*, Campisano, Roma 2012, pp. 46-47.

Da tali affermazione è possibile meglio comprendere quanta importanza avessero i dipinti di Tiziano e dei maestri veneti all'interno della collezione di don Antonio (il *Ritratto* già presente nel 1649 era stimato ben 80 onze) e il motivo per cui le stesse opere siano state vincolate al primogenito.

1166 Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, pp. 314-320.

1167 Lo stesso Brueghel in una lettera del 3 marzo 1671 considerava Mario Nuzzi pittore di «valore […] prima del mio», concludendo con una vera e propria considerazione stilistica: «nelli miei fiori osservo questo che restino di qualche gusto doppo molti anni e non mostrino presentemente tutto il loro capitale». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 3-4, 1916, p. 106.

naturamortistico, una *Battaglia* di Michelangelo delle Battaglie, dei *Soldati* di Jan Miel e tre «Caccie» di Nicasio.[1168]

Sono solo due gli artisti le cui opere sono tutte ricordate fedelmente nell'elenco della primogenitura: Rembrandt e Guercino. Proprio forse su questo aspetto bisognerebbe insistere e prendere avvio per una migliore comprensione del gusto di Antonio Ruffo e sulle motivazioni che hanno spinto il celebre collezionista a vincolare determinati dipinti al figlio Placido. A maggior ragione che già Brueghel negli anni Sessanta, rispondendo alle lettere di Ruffo, non riusciva a comprendere il motivo di tanta venerazione del collezionista per Rembrandt, tanto da far «fajre parecchie mezze figure dalli meglio pittori d'Italia e che neciuna arive a quella del Rymbrandt», giustificando «che li pictori grandi» a cui don Antonio «à fatto fajre le mezze figure, non cogliono sì assucittare ad una bagatella d'una mezza figura vestita e de che sola vene un lumino soudra il poijnto del naso».[1169] Insomma, «li pictori grandi studino a faijre vedere un bel corpo nudo, e dove si vede il sapere del disegnio». Brueghel, così come qualsiasi artista romano e cresciuto nell'Urbe, attento all'antico,[1170] al disegno e alle accademie («bel corpo niudo»), mal sopportava che «un inniorante cherca di coprire di vestiti ouscuri goffi, et il contorno in cognito questi sorti di pictori, e un stile particolare come anco queli che fano di Ritratti et ancore li pari mei, che non ci conteno nel nombre di pictori».[1171] Non a caso nella lettera inviata da Roma il 3 marzo 1671, Brueghel riporta di aver discusso con Giacinto Brandi sulla mezza figura che don Antonio, a quanto pare non comunicando al pittore il suo intento, gli aveva commissionato: «se havesse saputo, che doveva accompagnare quella del Rembrant avrebbe tentato il suo pennello farle fare l'ultimo sforzo».[1172]

Ciò che appare indubbio è che i dipinti degli artisti con i quali Ruffo intrattiene un rapporto epistolare sono comunque presenti nell'elenco di primogenitura: la *Storia di Agar* di Pietro da Cortona, testimoniata dalle due lettere del 19 marzo 1645 e dell'8 marzo del 1650;[1173] i dipinti di Ribera, ma solo quelli della

---

1168 Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, pp. 314-320.

1169 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 3-4, 1916, p. 104.

1170 Già Vincenzo Abbate aveva sottolineato la presenza, all'interno di palazzo Ruffo, di una cultura dell'antico, presente comunque nell'isola da alcuni decenni, per «la presenza sullo scalone principale di varie statue di marmo o di busti dai soggetti particolari […], o di quei novi medaglioni in marmo acquistati a Palermo e già appartenuti a Carlo Maria Ventimiglia», i quali si completano «nel capolavoro […] più rappresentativo della sua quadreria, vale a dire l'*Aristotele che contempla il busto di Omero* di Rembrandt». Vincenzo Abbate, *La grande stagione del collezionismo. Mecenati, accademie e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*, Kalòs, Palermo 2011, p. 49.

1171 *Ibidem*. Vincenzo Ruffo riporterà, proprio in merito a questa lettera che «la spiegazione di questo sfogo artistico» era dovuta all'ennesima offerta di una mezza figura di un altro artista proposta da Brueghel, declinata da don Antonio «che non voleva più saperne di mezze figure, poiché per quante ne avesse fatte fare dai migliori pittori d'Italia, erano restate inferiori a quelle che aveva del Rembandt: che poteva sperare da quella di pittori mediocri?». *Ivi*, p. 104, nota 2.

1172 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 3-4, 1916, p. 106.

1173 Non a caso il dipinto, consegnato proprio l'8 marzo 1650 a Flavio Ruffo, «quale con molta cortesia e venuto molte volte a vederlo», non è presente nell'inventario *ante* 1649 della quadreria. Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 44. Interessante notare il ruolo di primo piano svolto dagli intermediari di Antonio Ruffo, i quali, per volontà dello stesso collezionista, avevano il compito anche di visionare lo stato di avanzamento delle tele. Non a caso, anche Pietro Antonio Davia rendeva conto a Ruffo per i dipinti di Guercino, come testimoniato dalla lettera di quest'ultimo: «Il Sig.r Pietro Antonio

«seconda maniera»;[1174] dalle tele della Gentileschi a quelle di Luca Forte; Guercino e Rembrandt; Salvator Rosa e Brueghel; Preti, Brandi e Maratti.

Al gusto del mecenate messinese, diverso rispetto a quello del fratello Flavio, quest'ultimo sicuramente più intriso di caravaggismo anche per la stabile residenza napoletana, vi è anche da aggiungere una certa affinità anzitutto con la quadreria del nipote Giacomo, signore di Francavilla, amico intimo di Borelli e Malpighi,[1175] quest'ultimo conosciuto nel 1657 durante il soggiorno pisano,[1176] molto legato allo zio Antonio e con un'immensa biblioteca purtroppo quasi del tutto dispersa.[1177] La quadreria di Giacomo, di cui oggi è rimasto il testamento,[1178] constava di una *Madonna con bambino* di Carlo Maratti, una *Madonna che va in Egitto*, un *Davide* e una *Sibilla* di Guercino, due dipinti di cui uno di Gennari, nipote del pittore da Cento,[1179] rappresentanti due figure allegoriche della *Poesia* e *Musica*, una testa di Giacinto Brandi, oltre ad una tela di Stomer, sei quadri di animali e fiori di Paolo Porpora e otto paesaggi di Filippo Giannetti, allievo di Casembrot.[1180]

Il nipote si sarà sicuramente servito non solo della quadreria di don Antonio per sviluppare un certo gusto nella collezione di dipinti, ma sicuramente anche delle relazioni intrattenute dallo zio con i pittori, oltre di quelle con Marcello Malpighi. Infatti, Guercino, nella missiva del 9 marzo 1663 a Ruffo riporta che il medico bolognese, ormai a Messina dove ricopre la cattedra di medicina, «ha scritto di costì ad un amico suo che il Sig.re D. Giacoppo [Giacomo, *n. d. a.*] Nipote di V. S. Ill.ma desidera essere servito di quattro quadri da cotesti miei nipoti, onde loro prontamente hanno intrapreso l'operationi sì per servir questo Signore», concludendo che «se poi V. S. Ill.ma ne desiderasse saran pronti a servirla».[1181]

---

da Via che si trova qui in fatti ed è stato a vederlo, potrà accerta del buon stato nel quale si trova». O, ancora, dello stesso Davia a Ruffo sul dipinto commissionato a Sirani: «avendomi promesso [l'artista, *n. d. a.*] che gli userà diligenza non ordinaria [per la tela, *n. d. a.*] *né io tralasciarò di stimolarlo e ricordarli che deve essere posto fra molti altri di huomini valentissimi*». *Ivi*, pp. 63-64. Il corsivo è di chi scrive.

1174 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, p. 319.

1175 Chiamato ad occupare la cattedra di medicina teorica presso l'università toscana. I due scienziati a Pisa intrattennero una proficua e stretta collaborazione. Cfr. Luigi Belloni, *Marcello Malpighi*, estratto da *La scuola galileiana: prospettive di ricerca*, atti del convegno, Santa Margherita Ligure, 26 – 28 ottobre 1978, La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 8-9.

1176 Maria Concetta Calabrese, *L'epopea dei Ruffo di Sicilia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2014, p. 207 e bibliografia relativa.

1177 Alcuni volumi provenienti dalla residenza di Giacomo sono conservati presso la biblioteca dei Cappuccini di Messina. Cfr. Maria Concetta Calabrese, *I Ruffo a Francavilla. La 'corte' di Giacomo nel Seicento*, Armando Siciliano Editore, Messina 2001, p. 36.

1178 Conservato anch'esso presso la biblioteca dei padri Cappuccini di Messina. Una riproduzione «fatta da una copia posteriore» conservata alla Regionale Universitaria di Messina è segnalata da Maria Concetta Calabrese. Cfr. *Ivi*, p. 22.

1179 Come specificato successivamente da Guercino, il dipinto inviato a Giacomo Ruffo è di Cesare Gennari, nipote del pittore da Cento. Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 3-4, 1916, p. 112.

1180 Susinno dedica una piccola biografia a Giannetti, «pittore, vero filosofo, uomo distratto, che non stava su la sua», che dipinse non poche tele per il viceré Benavides. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 173. Gaetano Bongiovanni ha pubblicato nel 2013 un dipinto attribuito al pittore messinese. Cfr. Gaetano Bongiovanni, *Filippo Giannetti*, in Gaetano Bongiovanni, *Studi e ricerche sulla pittura in Sicilia*, Plumelia, Bagheria 2013, pp. 119-122.

1181 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 3-4, 1916, p. 107. In un'altra missiva del 22 settembre 1665 Guercino invia a don Antonio «certi libri e fiori indirizzati al Sig.re Dott. Malpighi». *Ivi*, p. 115.

Il gusto collezionistico di Ruffo, interessato ad acquistare quadri di artisti bolognesi-romani e, quindi, classicisti, è chiaro anche nella lettera che Pietro Antonio Davia, intermediario bolognese per conto di don Antonio a Bologna, invia al collezionista messinese il primo di agosto del 1648: dopo aver «incluso […] la risposta del S.re Gio. Francesco Barbieri», in cui l'artista da Cento riferiva di aver principiato a lavorare al «quadro dell'Erminia», Davia riferisce di aver trovato «una Sibilla originale di Guido Reni cosa stimata delle più belle che habbi mai fatto», «una testa d'un filosofo che s'haveria per circa doppie cinquanta» e «un S. Giacomo che questo per doppie quaranta cinque», concludendo che «tutti sono originali del detto Guido».[1182]

La richiesta di dipinti di Reni si avverte da un'ulteriore missiva di Davia a Ruffo, in cui l'intermediario riferisce che «di Guido reni non si scuopre cosa che si possi assicurare che sia di sua mano per che ci se ne trova le tiene molto care». E ritornando sulla *Sibilla* specifica che il dipinto è «in mano di gente che non ha molto bisogno» e che quindi «sarà difficile» che se ne privi anche per una somma considerevole.[1183]

La richiesta di dipinti bolognesi continuerà ancora negli anni Sessanta, quando i Davia, succeduti al padre, preciseranno nella missiva del 9 marzo 1663 che non si è scorto alcuna cosa d'Annibale Carracci».[1184] Due mesi dopo, Guercino riferirà a don Antonio, ancora desideroso di una tela del pittore bolognese, che gli è capitato «qualche cosa» ma che gli dirà «se sia realmente originale e se il viaggio li possi esser nocivo»[1185].

Il 9 maggio 1665, Benedetto Gennari riferirà a Ruffo, a conferma di una costante e pressante richiesta da parte del collezionista, di continuare per lui a cercare «qualc'altra d'Annibale Carracci», concludendo però amaramente che «sarrà difficile se non imposibile, perché questa nostra Città sta hor mai spogliata afatto di cose simili, è se pure vi sia qualche d'uno che ni habbi son persone che non vogliono vendere se non à prezzi bestialissimi et inconvenienti».[1186]

Finalmente il 24 ottobre 1665 Benedetto Gennari, nipote del Barbieri, invia una lettera a don Antonio in cui riferisce, ricordando che Ruffo bramasse «d'havere nella sua Galeria qualche cosa di mano di Caracci», di essergli capitato «un Ritratto belissimo et assai ben conservato», aggiungendo, per legittimare la prestigiosa attribuzione, che «mio Sig.re Zio [ha, *n. d. a.*] confirmato per mano d'Anibale»[1187]. Nonostante Gennari, nella stessa missiva, riporta che «forse» il collezionista «gradirebbe più altra figura fuorché il

---

1182 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 62. I dipinti, come già riportato da Vincenzo Ruffo, non giungeranno mai a Messina, «non trovandosene traccia in alcun documento». *Ibidem*, nota 2.

1183 Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 3-4, 1916, p. 96. Ciò spiegherebbe il motivo per cui la *Sibilla* non giunga in collezione Ruffo.

1184 *Ivi*, p. 106.

1185 *Ivi*, p. 108.

1186 *Ivi*, p. 112. Il 22 maggio 1665 Brueghel avvisava da Roma «che li veri originali» di Annibale «sono molto scarsi, et qui in Roma non si trovano da comprare». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, fasc. 5-6, p. 174.

1187 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 3-4, 1916, p. 115.

ritratto», il *Ritratto di un accademico che sta con un libro in mano* il 5 gennaio 1666 è già in viaggio verso Messina (dove arriverà il 2 marzo 1666), elogiato da Guercino come «realmente bellissimo».[1188]

Ruffo, come gran parte dei collezionisti dell'epoca, mostra una quasi ossessiva predilezione per i dipinti di Annibale, ricercando e facendo ricercare spasmodicamente sue opere: non a caso Gennari, nella lettera di accompagnamento al ritratto di Carracci, scriverà che «delle cose di Caraccio non se ne trova hor mai più, è d'ogni minima testa ne dimandano e trovano prezzi esorbitanti tanto oggi dì sono venuti in stima».[1189]

Ancora nel 1670, Ruffo era particolarmente interessato alla pittura bolognese. Marcello Malpighi, il 18 gennaio 1670, invierà uno «schizzo del quadro di Guido», raffigurante «un amor divino, che avendo legato amor profano, abbruggia gl'istromenti divanità; oltre le due figure vi sono varij stromenti di musica ed un paese», specificando che «è originale di Guido Reni, *e lo so havendolo fatto vedere da intendenti Maestri e poi so la storia del fatto*»[1190]. Ma la maniera era sempre quella di Annibale, sempre più ricercato da don Antonio: «la maniera è ottima essendo sopra il gusto de i Caracci adolcito dal suo tenero e morbido».[1191] Malpighi conclude con la solita affermazione di una mancanza di opere di Carracci, «se non in Casa d'alcuni potenti, che le sanno tener care».[1192]

Il gusto tutto classicista per tali opere da parte del collezionista messinese mette in evidenza due aspetti. Il primo è che la propensione per alcuni dipinti romani, acquistati da don Antonio tra il 1646 e il 1649 e presenti già nel rispettivo inventario, con le tele di Sacchi, Lanfranco, Camassei, lo stesso Reni, Romanelli, e Gimignani, non muta né si affievolisce. Anzi: la spasmodica ricerca di tele di Reni e soprattutto Annibale Carracci conferma quanto già si intuisce dal primo inventario Ruffo. È pur vero che, a differenza dei primi acquisti "classicisti", Roma non diventa per Antonio il centro dove acquistare determinati dipinti ed è chiaro che a Bologna, patria dei Carracci, di Reni e Guercino (dove, questi ultimi due, risiedettero a lungo negli ultimi decenni della loro vita) vi era più possibilità di scovare qualche dipinto dei maestri felsinei.

Grazie ad intermediari, capillarmente e strategicamente presenti nelle città della Penisola, il collezionismo di don Antonio offre la possibilità di tracciare una vera e propria *topografia del gusto* del mecenate messinese: ogni città, da cui provenivano lettere e missive di artisti-intendenti e intermediari, rappresentava una precisa volontà, consapevole e coscienziosa, del futuro principe della Scaletta. I luoghi (*topoi*) diventano così portatori di un *gusto parlante*, all'interno di uno scrupoloso e strategico piano per assicurarsi quanto

---

1188 *Ivi*, pp. 115-116.
1189 *Ivi*, p. 117.
1190 *Ivi*, p. 123. Il corsivo è di chi scrive. Dalle parole di Malpighi si comprende la grande attenzione da parte di don Antonio Ruffo per l'autografia dei dipinti, accertata da persone «intendenti».
1191 *Ibidem*.
1192 *Ibidem*. E, ancora, nemmeno un mese dopo, Gennari riferiva a Ruffo che «hoggi d' anche Bologna è scarsisissima di pitture d'huomini insigni, prima per esser state esitate altrove, e secondariamente chi ne tiene, non ne voglion privare se non a prezzi rigorosissimi». *Ivi*, p. 124.

di meglio vi fosse sul mercato antiquario ma pur sempre aderente alle inclinazioni e preferenze artistiche personali.

Il secondo aspetto, forse più problematico e comunque legato al primo, è comprendere se in questa ricerca "classicista" di dipinti bolognesi, il collezionista messinese sia stata indirizzato da qualcuno e, soprattutto, se tale predilezione trova riscontri nella produzione pittorica della città sullo Stretto dell'epoca. Che a partire dagli anni Sessanta Antonio Ruffo abbia dedicato la maggior parte del suo tempo a commissionare opere e intrattenere rapporti epistolari con artisti e intermediari è evidente: ma la sua predilezione per la scuola dei Carracci è un'evoluzione per quel gusto già evidente nelle prime opere ante 1650. Non a caso gli acquisti dei Ribera *seconda maniera*, addolcite da «ricercato idealismo» e «sapiente e nitida stesura di compatte materie cromatiche, rischiarate e brillanti»,[1193] preludio di quella maniera pittoricistica, spesso definita neoveneta,[1194] si accompagnano a quelle di Massimo Stanzione, artista napoletano, sì, ma che già dagli anni Trenta, grazie ai due viaggi romani dell'anno precedente, si avvicina sempre più, come già notato già dal biografo Bernardo De Dominici, alla pittura romano-bolognese.[1195]

Lo stile maturo di Ribera, a partire dagli anni Trenta, «cede agli equilibri classici […] a spese del forte realismo, dell'elemento caravaggesco e del *terribile impasto* degli anni precedenti»,[1196] partecipando nel contesto napoletano del periodo ad una idealizzazione della pittura, di stampo reniano (come non ricordare gli esempi stanzioneschi proprio di quegli anni?) e, in generale classicistico, in cui comunque Van Dyck, nonostante un soggiorno partenopeo non documentato, pare aver svolto un ruolo non

---

1193 Nicola Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Electa, Napoli 2003, p. 98.

1194 Sulla diatriba, ancora in corso tra gli studiosi, tra il neovenetismo di matrice reniana del pittore spagnolo, come vuole il filone di ricerca anglo-americano, e la luminosità tutta vandyckiana, come affermato da Ferdinando Bologna. Cfr. Erich Schleier, *L'influsso del classicismo bolognese sulla pittura napoletana del Seicento. La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano,* catalogo della mostra a cura di Gina Carla Ascione, Londra, Royal Academy of Arts, 30 settembre – 15 dicembre 1982; Washington, National Gallery of Art, febbraio – aprile 1983, Parigi, Grand Palais, giugno – agosto 1983, Torino, Fondazione Agnelli, ottobre – dicembre 1983, Società Editrice Napoletana, Napoli 1982, p. 73 e seguenti; ma soprattutto Richard Spear, *Notes on Naples in the Seicento*, in «Storia dell'arte», 48, 1983, pp. 127-137.
Per l'influsso vandyckiano in Ribera cfr. Ferdinando Bologna, *A proposito dei "Ribera" del Museo di Bruxelles*, in «Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique», 1, 1952, 2, pp. 47-56; Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, L'Arte Tipografica, Napoli 1958, pp. 19-20.
Pier Luigi Leone de Castris ricorda che già prima del 1630 dipinti di Poussin, tra i quali *Il vitello d'oro* in collezione Booth o altri in quella Gusman (o Guzman) erano presenti a Napoli ma, sempre negli stessi anni, De Roomer possedeva alcuni dipinti di Van Dyck. Nel 1635 Castiglione, nell'*Isacco e Rebecca* di San Martino tenta di coniugare il neovenetismo di Poussin con quello del pittore fiammingo. cfr. anche Pierluigi Leone de Castris, *La pittura a Napoli fino alla peste del '56*, in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano,* catalogo della mostra a cura di Gina Carla Ascione, Londra, Royal Academy of Arts, 30 settembre – 15 dicembre 1982; Washington, National Gallery of Art, febbraio – aprile 1983, Parigi, Grand Palais, giugno – agosto 1983, Torino, Fondazione Agnelli, ottobre – dicembre 1983, Società Editrice Napoletana, Napoli 1982, pp. 57-72.
Per una sintesi della *querelle* cfr. Wolfgang Prohaska, *I rapporti di Ribera con la pittura fiamminga in area mediterranea: il caso di Van Dyck*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa*», 1996, pp. 210-222.

1195 Cfr. Nicola Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Arte'm, Napoli 2010, p. 45. Cfr. anche Sebastian Schütze, Thomas Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Electa, Napoli 1992, p. 69 e seguenti. Cfr. anche Floriana Conte, Andrea Lazzarini, *Proposte per Massimo Stanzione (e una premessa su Salvator Rosa)*, in *La pittura Italiana del Seicento all'Ermitage. Ricerche e Riflessioni*, a cura di Francesca Cappelletti, Irina Artemieva, Edifir – Edizioni Firenze, Firenze 2012, p. 201.

1196 Pierluigi Leone de Castris, *La pittura a Napoli fino alla peste del '56*, in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano,* catalogo della mostra a cura di Gina Carla Ascione, Londra, Royal Academy of Arts, 30 settembre – 15 dicembre 1982; Washington, National Gallery of Art, febbraio – aprile 1983, Parigi, Grand Palais, giugno – agosto 1983, Torino, Fondazione Agnelli, ottobre – dicembre 1983, Società Editrice Napoletana, Napoli 1982, p. 74.

indifferente, soprattutto con artisti da lui ispirati, quali Castiglione e Novelli. Indubbiamente la pittura classicista bolognese-romana, con i suoi epigoni in Domenichino e Lanfranco che affrescano la cappella di San Gennaro, non passeranno inosservati e se è pur vero, come dichiarato da Spinosa, che il nascente barocco di Lanfranco non entusiasmerà e scalderà gli animi dei napoletani del periodo,[1197] abituati ad una pittura più composta, caravaggesca o comunque stanzionesca-reniana, è pur vero che essa avrà un ruolo importante nello stemperamento del *terribile impasto* caravaggesco e nel raggiungimento del prezioso pittoricismo.

Bisognerebbe chiedersi chi, invece, si occuperà della «sbozzo» dell'*Omero* di Rembrandt da inviare a Guercino, il quale chiede a don Antonio «di un poco di schizzo del Quadro del Reimbrandt fatto per mano di qualche Pittore acciò potessi vedere la dispositione della mezza figura», per poter iniziare a lavorare alla mezza figura che Ruffo gli chiede come pendant alla tela del pittore olandese.[1198]

Lo «schizzo» giungerà all'artista emiliano, come riportato dallo stesso nella lettera del 18 agosto 1660 in cui ringrazia don Antonio che lo «ha favorito farmene vedere uno sbozzo»[1199] ma il pittore da Cento non riferisce purtroppo il nome dell'artista probabilmente messinese di cui si è servito il collezionista, tralasciando la possibilità che lo stesso Ruffo non si fosse premurato a menzionare il nome del disegnatore al pittore emiliano.

Guercino, in un'altra lettera inviata a Messina, ricevendo notizia che il rame rappresentante la *Madonna, il Bambino e San Giuseppe*, inviata insieme alla mezza figura del *Cosmografo*, «sia arivata […] un poco mal trattata», stupendosi e giustificandosi di «havendola fatta con cura incassare, con ogni diligenza asodare, e ricoprire»[1200], consiglia a don Antonio, considerato che «il male non essendo che nelle vesti non è di molta conseguenza», di «farli mettere quel poco colore che mancha *ad uno dei meglj Pittori ch'abbino in Messina* al quale s'avrà qualche inteligenza non li sarà moto dificile il ragiustarla».[1201] Nonostante, anche qui, le

---

1197 Nicola Spinosa sottolinea come il rifiuto dei napoletani al barocco lanfranchiano non sta nell'incapacità di adattarsi alla pratica barocca ma più in una cosciente presa di posizione, evidenziando il ruolo non indifferente svolto dagli ordini monastici «legati alla 'riforma' teresiana e alcantariana arricchita peraltro da non irrilevanti collegamento con le tendenze del quietismo che in area meridionale trovarono a lungo terreno fertile d'accettazione e diffusione», con l'adozione di pratiche controriformistiche. Cfr. Nicola Spinosa, *Barocco e classicismo nella seconda metà del Seicento*, p. 88. Sulla scarsa ricettività del barocco lanfranchiano a Napoli cfr. anche Nicola Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Artem, Napoli 2011, p. 8.

Non è un caso che la corrente più propriamente barocca a Napoli viene fatta iniziare con l'arrivo di Mattia Preti con la sua pittura «capace di tratti tragici e basata sull'osservazione di una natura grandiosa e impassibile di autentica ispirazione caravaggesca» ma al contempo organizzata dentro una macchina meditatissima […], fra impianti lanfranchiani e larghezze compositive veronesiane, con un colore tinto e lampeggiante, la cui radice non era più caravaggesca, ma neo-veneta». Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, L'Arte Tipografica, Napoli 1958, p. 91.

1198 Già Guercino aveva espresso un parere estremamente positivo sul pittore olandese, «perché io ho veduto diverse sue Opere in stampa comparse in queste nostre parti, li quali sono riuscite molto belle, intagliate di buon gusto e fatte di buona maniera, dove si può argomentare che il di lui colorire sia parimenti di tutta esquisitezza e perfetione, et io ingenuamente lo stimo per un gran virtuoso». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 3-4, 1916, p. 100.

1199 *Ivi*, p. 101.

1200 Anche i Davia si giustificheranno con Ruffo, «havendolo ricevuto così incassatto et accomodato dal Sig.r Gio. Francesco che sempre si è presa tal cura e veramente havessimo sempre creduto fosse accomodato in maniera che giamai potesse patire tal disastro». *Ivi*, p. 104.

1201 *Ivi*, p. 103.

poche notizie sull'acconciatore, Guercino precisa che il «poco colore» deve essere messo da «uno dei meglj Pittori ch'abbino in Messina». Susinno, nella *Lettera responsiva sopra l'accomodare le tavole o tele logore* ricorda che la tavola dell'*Adorazione dei Magi* di Vincenzo Romano (degli Azani da Pavia), «un tempo in una cappella de' PP. Teatini a Messina», acquistata nel 1672 da Ruffo, come specificato nell'inventario di don Antonio, «per mezzo di Agostino Scilla»[1202], «fu acconciata in alcune mancanze» dallo stesso pittore messinese. È lecito prendere in considerazione che l'artista messinese di Ruffo fosse Agostino, nonostante, ad oggi, non possediamo alcun documento o fonte che confermi ciò.

La prima notizia di Scilla a servizio di Antonio Ruffo è riportata proprio in uno degli inventari di quest'ultimo in cui si specifica che «nell'anno 1661, a' primo di settembre, s'incominciò il paramento riccamato col fondo d'oro, e punta raso, di figuri, aucelli, frutti e fiori, il quale finì nel mese di gennaro 1669, che furono di corso anni setti, mesi cinque, nel quale ci raccamarono di continuo sei maestri […], e quattro scavotti di casa […]; detto paramento fu primo loco «*designato da Innocentio Mangani fiorentino et al colorito aggiutato d'Agostino Scilla,e dopo revisto et imvellito tutto il disegno e specialmente nelli frutti e fiori dal pittore fiamengho Abramo Bruel* [Brueghel, *n. d. a.*] *de' primi firoisti che hogi s'attrovano in Roma*».[1203] A questo punto la suggestione di un artista come Agostino, già gravitante nell'orbita di palazzo Ruffo (tralasciando gli affreschi eseguiti nella camera di Alfonsina, moglie di don Antonio, sui quali ormai la critica ipotizza una datazione intorno gli anni Cinquanta), come disegnatore e rappezzatore delle opere acquistate dal collezionista, può essere più che una semplice idea, nonostante, in assenza di opere e documenti, oggi non sia verificabile, rimanendo nel pur provvisorio e fragile terreno delle ipotesi.[1204]

Il rapporto tra Antonio Ruffo e Salvator Rosa è anch'esso evidente dal carteggio tra il nobile messinese e l'artista napoletano. Non è un caso che quest'ultimo, in una lettera inviata da Roma il 21 agosto 1663, si compiacesse delle «troppe generose dimostrazioni» ricevute da Ruffo nella lettera avuta per mano «del pontualiss.^{mo} Sig.^{r} Rosis», intermediario romano del messinese, proclamandosi «sempre pronto per l'esecuzione de' suoi Comandamenti».[1205]

E un'altra lettera inviata dal pittore nell'aprile del 1666 mostra la volontà di Ruffo, tramite sempre il de' Rosis, di attendere dipinti dell'artista, il quale, invece, chiedeva a don Antonio pazienza perché egli utilizzava «i Pennelli solamente in quel Tempo che me ne sono violentato», assicurando «che

---

1202 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, p. 311.

1203 Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. 152. Il corsivo è di chi scrive. L'arazzo è stato vincolato da don Antonio al primogenito.

1204 In un'altra lettera datata 22 settembre 1665 Guercino consiglia a don Antonio di far passare sulle tele, a «*qualche buon Pittore di costì*», della vernice «con una sponghetta fine insupata nel acqua fresca […] e poi asciugarlo ben bene». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 3-4, 1916, pp. 114-115.

1205 Giovanni Alfredo Cesareo, *Poesie e lettere edite e inedite di Salvator Rosa, pubblicate criticamente e precedute dalla vita dell'autore rifatta su nuovi documenti per cura di G. A. Cesareo e a spese della R. Accademia di Archeologica, Lettere e Belle Arti*, I, Tipografia della Regia Università, Napoli 1892, p. 120. Cfr. anche Salvator Rosa, *Lettere*, raccolte da Lucio Festa, edizione a cura di Gian Giotto Borrelli, Società Editrice il Mulino, Bologna 2003, p. 309.

venendomene l'appetito ella [Ruffo, *n. d. a.*] sarà da me se non sodisfatta, almeno pontualmente obedita e di Core».[1206]

I dipinti pervenuti in collezione Ruffo nel corso degli anni Sessanta furono tre: le due scene di Pitagora e l'*Archita di Taranto*, giunto a Messina solo nel 1668. Il 7 marzo 1664 sono pagate onze 183 a Salvator Rosa per due quadri, di palmi 5 x 7 ½, «entrovi dui hystorie di Pittaora, figure di palmi 2 ½ l'una, nell'uno compra pesce da pescatori che sono sopra le barche, e nell'altro esce d'una grotta, comprati in Roma per doppie 120 di Spagna per mano di Giuseppe de Rosis».[1207] Il primo è oggi identificabile con quello della Gemaldegalerie di Berlino mentre il secondo si trova oggi al Kimbell Art Museum Fort Worth, ma entrambi furono comprati da Noel Desenfans e presenti già nell'inventario del 1791 nella sua collezione londinese. Il collezionista inglese, in realtà, aveva acquistato i dipinti di Rosa, già in collezione Ruffo, da Gavin Hamilton:[1208] presenti a Messina sino al 1755, anno della morte di don Giovanni Ruffo e la Rocca, Hamilton, in una lettera inviata al Conte di Breadalbane il 5 luglio 1788, ricorderà le tre tele come recentemente acquistate a Messina.[1209] In un'altra lettera del 18 agosto 1789 indirizzata a Giovanni Maria Sasso e conservato presso la Biblioteca del Seminario Patriarcale, Hamilton scrive: «Ho venduto diversi delli miei quadri, alcuni con profitto ed altri con gran perdita. In questo paese non vogliono quadri oscuri ni grandi. Vi è puoco sole e ci vogliano quadro brillante. Li miei quadri di Salvator Rosa sono piaciuti al eccesso perché veramente sono perfetto in tutto, le ebbi a Messina».[1210]

È interessante notare che gli anni Sessanta per Rosa significarono un certo tenebrismo, in verità già introdotto nella sua pittura dalla seconda metà degli anni Cinquanta (l'*Humana Fragilitas* è collocata dagli studiosi intorno al 1658), su cui la critica ha fornito spiegazioni più varie: il suo passaggio a Roma da Firenze concise con un passaggio dalla filosofia cinica toscana, con il suo «rifiuto della corte e della città»,

---

1206 Giovanni Alfredo Cesareo, *Poesie e lettere edite e inedite di Salvator Rosa, pubblicate criticamente e precedute dalla vita dell'autore rifatta su nuovi documenti per cura di G. A. Cesareo e a spese della R. Accademia di Archeologica, Lettere e Belle Arti*, I, Tipografia della Regia Università, Napoli 1892, p. 129.

1207 Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, p. 93.

1208 Già Luigi Lanzi vedeva a Roma, «presso il sig. Gavino Hamilton», alcune storie della Passione «venutegli di Sicilia». Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di Martino Capucci, I, Sansoni editore, Firenze 1968, p.47. La notizia è stata riportata anche da Gioacchino Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI per Gioacchino Di Marzo*, III, Salvatore Di Marzo Editore, Francesco Lao Tipografo, Palermo 1862, p. 231.

Sui dipinti di Polidoro acquistati a Messina Hamilton, in una lettera dell'8 agosto 1788 indirizzata a Giovanni Maria Sasso scrive: «Ho diversi quadri depinti a oglio da Polidoro da Caravaggio, scolare di Raffaelle, e desidero un bel quadro dell'altra scolare, cioè di Giulio Romano per accompagnarle. Queste sono opere rare acquistati da me a Messina, e non vi è di questo autore in nessuna Galleria di Europa». Brendan Cassidy, *The life & letters of Gavin Hamilton (1723-1798); artist& art dealer in eighteenth-century Rome*, I, Miller, London 2012, p. 85.

Sicuramente Hamilton è da annoverarsi tra coloro che, dopo la peste del 1743, accorse a Messina spogliandola «delle migliori Pitture le case o abbandonate, o cadute in potere di padroni ignoranti, comprandole a vilissimo prezzo». Non a caso sono ricordato «gli Inglesi ed i Genovesi», i quali «più di ogni altro di distinsero in questo trafico, gli uni per amore delle belle arti e gli altri per quello del guadagno». Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 36.

1209 Brendan Cassidy, *The life & letters of Gavin Hamilton (1723-1798); artist& art dealer in eighteenth-century Rome*, I, Miller, London 2012, pp. 140-141, nota 4.

1210 *Ivi*, p. 139.

ad un'identificazione «con i profeti del destino del Vecchio Testamento».[1211] Pare anche che il circolo di Cristina di Svezia, con il suo «interesse verso la magia e l'alchimia, lo studio delle curiosità e delle meraviglie» legati alla «moderna scienza sperimentale», abbia svolto un ruolo non indifferente per la pittura di Rosa, oltre all'interesse, tipica degli anni Sessanta, per «una nuova corrente spirituale», il Quietismo, e all'interesse per il paesaggio anacoretico».[1212]

Ad Agostino piacquero sicuramente i dipinti di Rosa, forse perché in essi risultavano ancora abbastanza evidenti i richiami classicistici, a Raffaello e Poussin anzitutto[1213], ma anche a certi esiti ribereschi, presenti nella cifra stilistica del pittore messinese.

Se già Brueghel aveva avvisato don Antonio il 22 maggio 1665 dei «pittori valenthuomini»[1214] di Roma, indicando Maratti, Ferri, Mola e Brandi, non è chiaro se, in un'altra missiva del 3 aprile dello stesso anno, l'artista, accennando ai «molti virtuosi delle quali V. S. Ill.ma *non ha cognitione*»,[1215] si riferisse proprio ai quattro artisti. Purtroppo oggi non si possiedono le missive con le quali Ruffo rispondeva: certo è che a quella data Agostino Scilla gravitava intorno alla quadreria di Antonio, si era recato sicuramente a Roma nel 1662 e non poteva non aver fornito al collezionista un resoconto dello stato della pittura nell'Urbe degli anni Sessanta.

Di certo a metà del settimo decennio don Antonio pretende per la propria collezione quadri di una certa qualità: Brueghel il 17 aprile 1666 è consapevole che Ruffo «non vuole per l'avvenire altri quadri che da eccellenti», appurando che la sua quadreria «essere provvista di quadri a sufficienza».[1216] Nella lettera del 5 novembre 1669 ancora il pittore fiammingo ricorda le opere «assai belle et fore del ordinario […] del Sig.re Carlo Marati et de Giacinto Brandi […] assaij rare et in grande ecstima», insieme a quelle di Ferri e Borgognone e il 17 gennaio del 1671 riferisce che «Carlo Maratti tiene in primo luogo e le sue cose sono in gran pregio: Ciro Ferro ha anche un buon luogo», concludendo con «V. E. giudica rettamente *al suo solito* sopra le *cose di Salvator Rosa*».[1217]

Tra gli anni Cinquanta e il decennio successivo, don Antonio era particolarmente impegnato nel ricercare delle mezze figure che facessero da *pendant* alle opere di Rembrandt, come anche testimoniato dalle lettere di Guercino al collezionista messinese ma anche dello stesso Brueghel, il quale, in una lettera del 3 marzo 1671, riferisce che Giacinto Brandi «se havesse saputo, che [il suo dipinto, *n. d. a.*] doveva accompagnare

---

1211 Helen Langdon, *Salvator Rosa, gli ultima anni (1660-1673*), in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, Napoli, 18 aprile – 29 giugno 2008, Electa, Napoli 2008, p. 48.
1212 *Ivi*, pp. 48-49.
1213 Cfr. Helen Langdon, *Salvator Rosa, gli ultima anni (1660-1673*), in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, Napoli, 18 aprile – 29 giugno 2008, Electa, Napoli 2008, p. 52.
1214 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, fasc. 5-6, p. 174.
1215 *Ivi*, p. 172.
1216 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, fasc. 5-6, p. 181.
1217 *Ivi*, p. 187.

quella del Rembrandt avrebbe tentato il suo pennello farle fare l'ultimo sforzo».[1218] Al contempo, però, per i dipinti di *storia* il modello diviene Salvator Rosa, sul quale giudicare «rettamente» le opere.

Nessuno dipinto di Rosa all'interno della quadreria Ruffo prima del 1649 era presente. Solo a partire dagli anni Sessanta quadri del pittore si ritrovano nella collezione messinese, con la prima tela, *Due Satiri e tre Ninfe*, entrata nel 1663, seguita dalle due *Storie di Pitagora* e con la commissione del 1666 dell'*Archita* giunto solo nel 1668.[1219] Già nel 1660 erano giunti dal lascito di Flavio Ruffo, i tre paesi di Rosa:[1220] può essere questa una delle motivazioni che spinsero Antonio a commissionare e ad acquistare dipinti del pittore, a Roma comunque dal 1650.[1221] Verso tale direzione il collezionista può esser stato indirizzato anche da Agostino Scilla, il quale, prima ancora di ammirare i due dipinti di *Pitagora* in collezione Ruffo, può aver ammirato le due tele alla mostra annuale di San Giovanni Decollato, organizzata nel 1662 dalla celebre famiglia Sacchetti[1222]. Infatti nello stesso anno Scilla si trovava a Roma, come testimoniatoci da Giovanni Ventimiglia nella sua lettera a Leone Allacci.[1223] Già alla mostra romana i dipinti furono ben accolti e, a quanto pare, destinati inizialmente a Cristina di Svezia, la quale, però, non si accordò con il pittore per il prezzo e i quadri nel 1664 giunsero a Messina.[1224]

Che la svolta "rosiana" in Agostino,[1225] abbastanza evidente in quello considerato da Susinno il suo capolavoro, il *Sant'Ilarione in braccio alla morte*, già in Sant'Orsola[1226] e di cui oggi si conserva una copia, non proveniente però dalla stessa chiesa,[1227] sia avvenuta negli anni Sessanta, tra il viaggio romano e le frequentazioni della galleria Ruffo appare indubbio. Non è un caso che, all'arrivo dell'*Archita di Taranto* nella quadreria messinese, commissionato nel 1666 e giunto nel 1668, Scilla risponda con il disegno

---

[1218] *Ivi*, p. 188.

[1219] *Ivi*, p. 192.

[1220] Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, p. 305.

[1221] È pur vero che proprio in quell'anno si interrompe bruscamente il carteggio di Antonio. L'ultima lettera è quella inviata da Guercino da Bologna il 16 marzo 1650. Per la ripresa dei rapporti epistolari bisognerà attendere ben dieci anni.

[1222] Cfr. Helen Langdon, *24. Pitagora risale dagli Inferi*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale napoletano, Napoli, Museo di Capodimonte, 18 aprile – 29 giugno 2008, Electa, Napoli 2008, pp. 136-137. Per l'ultima fase di Salvator Rosa cfr. Helen Langdon, *Salvator Rosa, gli ultimi anni (1660-1673*), in *Ivi*, pp. 47-57.
Cfr. anche Xavier Salomon, Helen Langdon, *Of Men and Mechanical Doves: Salvator Rosa's Archytas for Antonio Ruffo*, in «Boletìn del Museo del Prado», XXVIII, 46, 2010, p. 25.

[1223] «Godo che abbia ricevuto un altro invoglio de' suoi Poeti antichi che, forse, le sarà stato portato da un pittore messinese di cognome Scilla che dimora costì, al quale fu portato da un famigliare del vescovo di Siracusa che passò di qua per Roma». La lettera è datata 15 maggio 1662. Cfr. Giuseppe Lipari, *Il carteggio Ventimiglia-Allacci: una vicenda editoriale del '600*, Sicania, Messina 1990, p. 144.

[1224] Cfr. Helen Langdon, *Salvator Rosa, gli ultima anni (1660-1673*), in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale napoletano, Napoli, Museo di Capodimonte, 18 aprile – 29 giugno 2008, Electa, Napoli 2008, p. 50.

[1225] Già il dott. Enrico Gullo, che colgo l'occasione di ringraziare per le stimolanti discussioni di questi anni, nella sua tesi di laurea magistrale conseguita presso l'Università degli Studi di Pisa, aveva prestato attenzione ai dipinti di Rosa durante la mostra romana del 1662 e al loro influsso per una fase "tenebrista" di Scilla. Cfr. Enrico Gullo, *Agostino Scilla. Frammenti di un discorso pittorico*, tesi di Laurea magistrale in Storia e forme delle arti visive, dello spettacolo e dei nuovi media, Università di Pisa – Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, relatrice: Cinzia Maria Sicca, Anno Accademico 2015-2016, pp. 85-86.

[1226] E in cui Grosso Cacopardo ricordava la data 1667.

[1227] La tela, esposta nel nuovo Museo regionale di Messina, gioverebbe di un restauro.

dell'*Archita*, in collezione privata milanese[1228] e con il dipinto ritrovato, o meglio attribuito, da Salomon e Langdon nel Museum of Fine Arts di Richmond, in Virginia[1229], di cui però si sconosce l'originaria provenienza[1230] (**TAVV. LXXVII-LXXVIII-LXXIX**).

L'influenza di Rosa su Scilla e Ruffo si inseriva all'interno di un percorso che per l'artista messinese e il mecenate si muoveva verso una direzione classicista: se don Antonio volgeva il proprio sguardo sul mercato bolognese, acquistando Guercino e ricercando costantemente quadri di Annibale Carracci e Guido Reni, Agostino, di ritorno dal soggiorno romano, pareva muoversi verso un classicismo maestoso, mai sterile, in cui l'elemento coloristico svolgeva un ruolo non indifferente. Si confronti la grandiosità del *San Benedetto che distrugge gli idoli*, sacchiano nei modelli, in cui le figure, nella loro compostezza, si stagliano ordinatamente in gruppi, sotto un cielo sereno, attraversato da un bagliore luminoso. Ma si ammiri anche *Maria, San Giovanni e la Maddalena ai piedi della Croce* di una bellezza quasi felsinea, con i suoi riferimenti chiari in Reni, in cui le figure, però, risultano più solide e corporee rispetto a quelle di Guido, mostrando un classicismo meno romano del *San Benedetto*. Nella tela ubicata originariamente in Santa Chiara i colori delle vesti dei personaggi, così accesi e con forti contrasti tonali, fanno da pendant ad un tenebroso cielo, in cui gli unici elementi luminosi sono rappresentati da una timida alba che si intravede all'orizzonte e da una città che si staglia appena dietro le due figure di san Giovanni e della Maddalena, piccola miniatura di luce in un dipinto che nulla ha della chiarezza del *San Benedetto*.

[1228] Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, p. 160 e bibliografia precedente.

[1229] Cfr. Xavier Salomon, Helen Langdon, *Of Men and Mechanical Doves: Salvator Rosa's Archytas for Antonio Ruffo*, in «Boletìn del Museo del Prado», XXVIII, 46, 2010, pp. 22-38.
Il dipinto era già stato attribuito, tramite comunicazione orale di Roberto Longhi, a Luca Giordano. Pubblicato come opera dell'artista napoletano da Oreste Ferrari e Giuseppe Scavizzi, i due studiosi vi vedevano «alla consueta ispirazione riberesca […] un riferimento a qualche esemplare rembrandtiano, conosciuto probabilmente per tramite di incisioni», ricordando l'*Aristotele che contempla il busto di Omero* del pittore olandese che «doveva pur costituire un certo stimolo sui pittori meridionali», datando l'opera intorno al 1660-1665. Cfr. Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, I, Electa, Napoli 2000, p. 272.

[1230] La tela è stata acquistata dal museo di Richmond nel 1963 dalla collezione Rhinelander di New York. Cfr. *Ibidem*.

X. Alla ricerca di un percorso di genere

La storia del genere naturamortistico in Sicilia è una vicenda ancora tutta da comprendere appieno, nonostante alcuni recentissimi contributi su opere forse provenienti da un'antica quadreria messinese.[1231]
Nel 1989 Donatella Spagnolo sottolineava il ruolo preponderante che l'antica università di Messina aveva svolto per lo sviluppo e la diffusione della pittura di natura morta, ospitando dal 1635 al 1672 «famosi medici, scienziati e studiosi di botanica e scienze naturali».[1232] La studiosa menzionando, tra gli altri, Malpighi, Castelli, Borelli e Carlo Fracassati, insisteva sul rapporto tra arte, scienza e cultura nella città sullo Stretto.
Sicuramente, però, un ruolo di primo piano per la diffusione del genere, lo ebbe la quadreria Ruffo: tra il 1646 e il 1660 giungono nella collezione di don Antonio opere di Luca Forte, Abraham Brueghel, Nicasius Bernaerts, Giovan Battista Recco e Michelangelo Cerquozzi, in parte provenienti dalla dimora napoletana del fratello Flavio.
E a proposito della presenza di nature morte di ambito partenopeo nelle collezioni messinesi e più generalmente isolane, la Spagnolo sottolinea il probabile rapporto tra Napoli e la Sicilia, redendo note due tele, entrambe al Museo Mandralisca di Cefalù, attribuite a Giovan Battista Ruoppolo.[1233]
Su Agostino Scilla, ricordato già da Francesco Susinno come artista che realizzava pesci «così ben toccati col suo fare a tratto» ma anche fiori e «caccie così acquatiche come terrestri»,[1234] sempre Donatella Spagnolo renderà note alcune piccole tele, forse provenienti dalla collezione Arenaprimo,[1235] tra le quali uno *Studio per cacciagione con volatili*, che per la studiosa risente della «pittura analitica» di Nicasius Bernaerts, ammirato da Scilla in collezione Ruffo (**TAV. LXXX**).[1236]
Diverse, invece, alcune opere che denunciano un'«impaginazione raccolta ed essenziale, ridotta a pochi elementi compositivi», che rifiutano certe «scenografie barocche napoletane e romane a favore di moduli espressivi "arcaizzanti" in un'idealizzata evidenza oggettiva, già quasi pre-illuministica».[1237]
Nel 1990 Maurizio Marini, all'interno di una collezione privata lombarda, ritrovava due tele firmate da Agostino Scilla: un *Angolo rustico con un barbagianni, un fucile da caccia col corno della polvere, due lepri, due avocchette e due ghiandaie marine* e un *Angolo rustico con un tonno e un'anguilla di mare appesi a un gancio, una brocca di rame, due triglie lineate, tre orate, due granseole e un dentice* (**TAV. LXXXI**).[1238]

1231 Cfr. Virginia Buda, *Nature morte a Messina*, in «I quaderni di Karta», 0, 2017, pp. 44-48.
1232 Donatella Spagnolo, *La natura morta in Sicilia*, in *La natura morta in Italia*, a cura di Federico Zeri, Francesco Porzio, II, Electa, Milano 1989, p. 1001.
1233 Cfr. *Ivi*, pp. 1003, 1006.
1234 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.
1235 Trentatré dipinti furono donati da barone Placido Arenaprimo Porzio intorno al 1815 «ed evidentemente costituivano esercitazioni di bottega». Franco Chillemi, *Messina: un centro storico distrutto*, Libreria Ciofalo, Messina 2014, pp. 185-186.
1236 Cfr. Donatella Spagnolo, *La natura morta in Sicilia*, in *La natura morta in Italia*, a cura di Federico Zeri, Francesco Porzio, II, Electa, Milano 1989, p. 1020.
1237 *Ibidem*.
1238 Maurizio Marini, *Due nature morte di Agostino Scilla*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 14, 1990, p. 49.

Lo studioso interpretava il soggetto delle tele come i «quattro elementi base dell'Universo», concludendo che «gli elementi, per il 'galileiano' Scilla, vanno […] considerati nell'ottica del dubbio scientifico»:[1239] è la vena scientifica che «senza cedere al lenticolarismo dei fiamminghi» permette «una resa materica e cromatica che rasenta il virtuosismo iperrealistico», avvicinando così Scilla alla pittura di genere tipica di artisti napoletani quali Giuseppe e Giovanni Battista Recco, romani come Tommaso Salini, Johannes Hermans e i genovesi Antonio Maria Vassallo e Giovanni Benedetto Castiglione.[1240]

Nel 1993 Donatella Spagnolo renderà note altre piccole tele, conservate oggi nei depositi del Museo regionale di Messina, attribuite ad Agostino Scilla o bottega, insistendo sul rapporto tra l'aspetto scientifico-filosofico dell'artista messinese e quello più squisitamente pittorico di «artista-illustratore».[1241]

La studiosa renderà note le due tele, provenienti dalla collezione Arenaprimo e già ricordate nella *Guida* di La Corte Cailler, il quale menzionava, all'interno dell'allora Museo civico, dei quadri di «fiori, frutta, caccia ed animali varii, dipinti in molti […]. Alcuni di quei dipinti si credono però della scuola di lui», riferendo la donazione da parte del «barone Placido Arenaprimo Porzio verso il 1815».[1242]

Lo *Studio per natura morta con volatili e pesci* e lo *Studio per cacciagione con volatili* (**TAV. LXXXII**) appare lontano dalle due tele firmate, passate sul mercato antiquariale e rese note da Marini, mostrando invece un «carattere rigorosamente analitico».[1243]

A queste opere parrebbero accostarsi altre tele conservate nei depositi e negli uffici del Museo regionale messinese, rappresentanti frutta e ortaggi, le quali però paiono esercitazioni di bottega degli allievi di Scilla, nonostante la non indifferente qualità (**TAVV. LXXXIII-LXXXVI**). È possibile, anche per quanto concerne le tele di uccelli e volatili, già pubblicati da Donatella Spagnolo, che il maestro abbia dipinto una prima figura exemplum che fungesse da modello e che gli allievi, seguendo pedissequamente, continuassero, al meglio delle loro possibilità, le restanti. Ciò risulta evidente, ad esempio, dal confronto tra i diversi volatili della tela oggi esposta al Museo regionale di Messina, in cui alcuni si differenziano dagli altri per un diverso trattamento pittorico, per la resa del piumaggio e una diversa resa analitica dei particolari (**TAV. LXXXVII**).

Nonostante ancora le difficoltà evidenti ad inquadrare oggi il percorso stilistico di Scilla pittore di natura morta, pare indubbia, negli anni messinesi, l'influenza della quadreria Ruffo, in cui il giovane Agostino può aver mosso i primi passi verso la pittura di genere.

1239 *Ibidem*.

1240 Cfr. *Ivi*, p. 49, 52.

1241 Donatella Spagnolo, *Nuove riflessioni su due nature morte del Museo regionale di Messina*, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 3, 1993, pp. 23-24.

1242 Gaetano La Corte Cailler, *Il museo civico di Messina*, Pungitopo, Marina di Patti 1982, p. 79.

1243 Donatella Spagnolo, *Nuove riflessioni su due nature morte del Museo regionale di Messina*, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 3, 1993, p. 24.

L'arrivo di Brueghel a Messina[1244] e il conseguente approdo di alcune sue tele nella celebre quadreria di don Antonio segna una fase importante nella carriera di naturamortista di Scilla. Il primo settembre 1661, infatti, «s'incominciò il paramento riccamato col fondo d'oro, e punta raso, di figuri, aucelli, frutti e fiori, il quale finì nel mese di gennaro 1669, che furono di corso anni setti, mesi cinque, nel quale ci raccamorono di continuo sei mastri […], tutti messinesi, e quattro scavotti di casa […]; detto paramento fu primo loco designato da Innocentio Mangani fiorentino et al colorito aggiutato d'Agostino Scilla, e dopo revisto et imbellito tutto il disegno e specialmente nelli frutti e fiori dal pittore fiamengho Abramo Bruel de' primi fioristi che hogi s'attrovano in Roma, il quale venne qui da passagio per andare in Malta e lo trattenne a casa per quest'effetto per spatio di dui anni, e ne fece li quadri e le carti, che hogi restano a casa per modello dell'apparato».[1245]

Il parato per casa Ruffo è confermato dall'elenco dei quadri vincolati alla primogenitura da don Antonio, in cui si riporta che «Abramo Bruelle fiamengho, che stiede molto tempo in Casa nostra, e fece li cartoni del nostro paramento riccamato sopra il campo d'oro di figure, uccelli, frutti e fiori, quadri numero quattro, cioè dui di palmi 5 e 7: che rappresentano uno l'Autunno con uno schiavo negro e molti frutti, l'altro la primavera con Donna con una ghirlanda di fiori, e 2: altri di fiori col campo [giallo?] in uno de quali vi sta un Pappagallo, sopra un canestro di frutti, l'altro con una grasta turchina piena di fiori ambe due han servito per modello del sopradetto paramento, et un altro parimenti di fiori di due palmi e mezzo in tre, fra le quali vi è una Rosa di color pavonazzo che in tutto sono quadri cinque».[1246]

Abraham era uno dei più importanti artisti di natura morta esistenti,[1247] perfettamente inserito nell'ambiente romano dell'epoca, grazie alla collaborazione con artisti quali Giacinto Brandi e Baciccio[1248] nonché intendente e intermediario per gli acquisti di dipinti, anche per Antonio Ruffo, come si evince dalle sue missive tra il 1665 e il 1671.[1249]

L'attività di Brueghel come pittore di natura morta ha avuto sicuramente un ruolo di primo piano per Agostino: la missiva del 17 gennaio dell'artista fiammingo, che si compiace con don Antonio perché Scilla

---

[1244] Per un profilo di Brueghel naturamortista nonché per alcune sue opere di collaborazione con altri artisti cfr. Gianluca Bocchi, Ulisse Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti stranieri 1630-1750*, Editori Arti Grafiche, Viadana 2004, pp. 117-147 e bibliografia relativa.
Sul ruolo di spicco di Brueghel per «il tema delle nature morte di fiori e frutta con figure», cfr. anche Ludovica Trezzani, *La natura morta romana nelle foto di Federico Zeri*, in *La natura morta di Federico Zeri*, a cura di Andrea Bacchi, Francesca Mambelli, Elisabetta Sambo, Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna, Bologna 2015, pp. 179-193 e bibliografia relativa.

[1245] Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003, pp. 152-153.

[1246] Rosanna De Gennaro, *Un inventario ritrovato della collezione di don Antonio Ruffo: precisazioni su Brueghel, Ribera e Savoldo*, in «Prospettiva», 87/88, 1997, p. 169.

[1247] Sull'importanza riconosciuta ad Abraham che «erba, Frutto, Fior, Pesce ed Umano / finge, forma, ritrae, pinge, dispone» cfr. Stefania Bedoni, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Rotoffset, Firenze 1983, pp. 27-28, nota 50 e bibliografia relativa.

[1248] «Ho fatto qualche cosa per loro et in contracambio mi hanno fatto quelle figure, et poi ni ho fatto li fiori a gusto mio et con studio». Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, fasc. 5-6, p. 182.

[1249] Cfr. *Ivi*, pp. 165-192.

«si sia tanto avanzato»,[1250] dimostra un percorso di perfezionamento, della carriera naturamortista di Agostino, in cui Brueghel pare abbia avuto un ruolo non indifferente.

Come già ricordato, l'artista fiammingo «era sì stravagante, che preso un cocomero ben grosso lo lasciava cadere in terra, e come rimaneva rotto dall'accidenti così lo dipingeva».[1251] Tale propensione a ritrarre "dal naturale" è particolarmente evidente anche nelle lettere inviate a Ruffo, in cui Brueghel riportava che alcune sue tele di fiori «sono tutti anemoni et altri fiori nobili, quali questa primavera passata avevo fatto per studio mio al naturale».[1252] E ancora: «Subito che cominciaranno a venir fiori nuovi io voglio farne alcuni per la Sig.ra D.a Alfonsina, e con la prima occasione l'inviarò»[1253]

La vicinanza con certe composizioni napoletane, che Agostino può aver ammirato anche nell'Urbe,[1254] oltre in collezione Ruffo,[1255] il fiamminghismo romano di Brueghel, attento al naturale, insieme alla propensione «alla realtà e alla sua illustrazione»[1256] tipica dello scienziato-filosofo, costituirono uno dei leitmotiv del genere della natura morta in Scilla.

Nel 2008 Miriam Di Penta, all'interno dei suoi studi sul cardinale Giovan Battista Spinola San Cesareo, rintraccia due tele in collezione privata, provenienti però dalla collezione dell'alto prelato romano, attribuendole ad Agostino Scilla (**TAV. LXXXVIII**).[1257] La studiosa data i dipinti entro l'ultimo decennio del XVII secolo per lo stile delle figure, «di un tardo classicismo di matrice sacchiana filtrato e aggiornato attraverso una molteplicità di modelli, da Cerquozzi a Brandi a Giordano», rintracciando affinità tra la *Natura morta di frutta, ortaggi e figura maschile* e alcune composizioni di Guglielmo Cortese, Maratta, Brandi, Gaulli e altri».[1258]

Di Penta, inoltre, riscontra affinità tra la posa del braccio e il panneggio bianco del contadino e le figure della *Talia che incorona Epicarmo* (1671), già in collezione Gallo e oggi al Museo regionale di Palazzo

---

1250 *Ivi*, p. 187.

1251 Stefania Bedoni, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Rotoffset, Firenze 1983, pp. 87-88, nota 240 e bibliografia relativa.

1252 Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, fasc. 5-6, p. 182.

1253 1253 *Ivi*, p. 188.

1254 Non dimenticando il ruolo di mercante di Agostino a Roma.

1255 Don Antonio possedeva tele di frutti di Luca Forte ma anche di pesci di Titta Recco e fiori di «Paolucci napoletano», ossia Paolo Porpora. Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, p. 305.

Paolo Porpora già nel 1655 era a Roma; l'anno successivo fu nominato accademico di San Luca e dieci anni dopo entrerà nella Congregazione dei Virtuosi del Pantheon: l'approdo a Roma per l'artista significò la capacità di armonizzare nel proprio stile il già presente naturalismo napoletano (Roberto Longhi parlerà di un innesto caravaggesco nella maniera di Paolo), la «ricchezza e l'imponenza compositive» di Mario Nuzzi e «il senso della natura» di Otto Marseus van Schrieck». Gianluca Bocchi, Ulisse Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Arti Grafiche Castello, Viadana 2005, pp. 340-341 e bibliografia relativa.

1256 Miriam Di Penta, *Agostino Scilla pittore di natura morta: appunti per un catalogo*, in «Paragone», 59, 2008, 81, p. 66.

1257 Cfr. Miriam Di Penta, *Agostino Scilla pittore di natura morta: appunti per un catalogo*, in «Paragone», 59, 2008, 81, pp. 62-71.

1258 *Ivi*, pp. 64-65.

Abatellis, vicine anche «per la fattura delle dita e delle unghie, e per le finiture dei volti, sempre realizzate con una pittura di tocco, rapida e materica».[1259]

Per quanto concerne, invece, la *Natura morta di pesci, ostriche, testuggini e figura maschile* (**TAV. LXXXVIII**), la studiosa rintraccia «assonanze con l'opera di Giovan Battista e poi di Giuseppe Recco,[1260] da cui però la pittura di Agostino si distingue per un gusto descrittivo insieme catalogatorio e virtuosistico, da cui è assente qualunque finalità decorativa».[1261]

Altre due nature morte attribuite a Scilla da Miriam Di Penta, già appartenute al cardinale San Cesareo, sono conservate all'Accademia di San Luca, provenienti dalla collezione di Fabio Rosa,[1262] inizialmente attribuite da Di Carpegna nel 1961 ad anonimo napoletano o romano di fine Seicento o inizi Settecento e così esposte alla mostra di Napoli del 1964 (nella quale si ricordava, per le due opere, una probabile ed antica attribuzione a Recco da parte di Adolfo Venturi)[1263] e successivamente ricondotte da Raffaello Causa a Marco de Caro per le «tarde ripetizioni fiamminganti» (**TAV. LXXXIX**).[1264]

Come già anticipato da Di Carpegna, l'inventario dell'Accademia di San Luca riportava, per le due tele oggi attribuite a Scilla, il riferimento a Placido Costanzi,[1265] artista nato nel 1702, che probabilmente, come già affermato da Miriam Di Penta, ha ritoccato le due nature morte di Agostino, a quanto pare non completamente ultimate, soprattutto «per il profilo statuario della pescivendola, come la fissità del suo gesto nel sollevare la merce e un certo tono levigato e madreperlaceo degli incarnati».[1266] Inoltre Di Carpegna aveva già avvicinato le due nature morte dell'Accademia di San Luca a quella di Palazzo Corsini, attribuita anch'essa a Scilla, (**TAV. XC**)[1267] riconducendo la tela ad un generico «Anonimo», nonostante

---

1259 *Ivi*, p. 70, nota 20.

1260 La studiosa riscontra affinità tra la *Natura morta con pesci* di Scilla e il *Paesaggio marino* dell'artista napoletano, oggi in collezione privata e datato 1666, oltre che con la *Natura morta con pescatore*, datata 1688, «opera di collaborazione […] molto prossima culturalmente al dipinto Spinola». *Ivi*, p. 66.
Sul profilo di Giovan Battista cfr. Giuseppe De Vito, *In cerca di un coerente percorso per Giovan Battista Recco*, in «Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti», 2008, pp. 39-56 e bibliografia precedente.

1261 *Ivi*, p. 66.

1262 Dalla collezione Rosa provenivano alcuni dipinti già appartenuti al cardinale Spinola. Paolo Coen, *Da Collezione privata a museo pubblico: la raccolta di Fabio Rosa e il suo ingresso in Accademia di San Luca*, in «Ricerche di storia dell'arte», 107, 2012, pp. 5-16.

1263 Cfr. Nolfo Di Carpegna, *I Recco: note e contributi*, in «Bollettino d'Arte», XLVI, 1961, pp. 128-131. Italo Faldi menzionava anche l'attribuzione di Causa e di Bottari a Giovan Battista Ruoppolo, non accolta dal Di Carpegna nel 1961. Italo Faldi, *Anonimo Romano o Napoletano, 99 – Natura morta di Pesci e conchiglie; 100 – Natura morta di pesci con figura di donna*, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, ottobre – novembre 1964, Alfieri & Lacroix, Milano 1964, p. 57.

1264 Raffaello Causa, *La natura morta a Napoli nel Sei e nel Settecento*, in *Storia di Napoli*, V. 2 – *Il Viceregno*, Società Editrice Storia di Napoli, Napoli 1972, p. 1026.

1265 Cfr. Nolfo Di Carpegna, *I Recco: note e contributi*, in «Bollettino d'Arte», XLVI, 1961, p. 128.

1266 Miriam Di Penta, *Agostino Scilla pittore di natura morta: appunti per un catalogo*, in «Paragone», 59, 2008, 81, p. 67.

1267 «Il dipinto […] presenta analogie talmente stringenti sia con i quadri in Accademia che con quelli Spinola, da costituire un definitivo anello di congiunzione fra i due gruppi». *Ivi*, p. 67.

un'antica attribuzione ai Recco.[1268] Successivamente l'opera è stata attribuita anch'essa a Marco De Caro, e datata intorno al primo ventennio del XVIII secolo.[1269]

[1268] Cfr. Nolfo Di Carpegna, *I Recco: note e contributi*, in «Bollettino d'Arte», XLVI, 1961, p. 128. Per l'attribuzione agli artisti napoletani cfr. Federico Hermanin, *Catalogo della R. Galleria d'arte antica nel Palazzo Corsini – Roma*, Casa editrice Apollo, Bologna 1924, p. 69.

[1269] Cfr. Sivigliano Alloisi, *15. Marco di Caro – Pesci e conchiglie*, in *La Galleria Corsini a cento anni dalla sua acquisizione allo Stato*, catalogo della mostra a cura di Sivigliano Alloisi, Maria Grazia Bernardini, Roma, Galleria Corsini, 19 gennaio – 18 marzo 1984, Multigrafica Editrice, Roma 1984, p. 78 e bibliografia precedente.
Ancora nel 2000 Sivigliano Alloisi ricorda la tela attribuita a Marco de Caro, «sontuosa nella virtuosistica ricerca della resa materica e nel prezioso e ricco colorismo». *Guida alla Galleria Corsini*, a cura di Sivigliano Alloisi, GEBART, Roma 2000, p. 94.

X.1 Su due piccole tele di Bucarest attribuite a Scilla

Un antico inventario della collezione di Carlo I di Romania, pubblicato nel 1898 da Leo Bachelin, riporta nell'elenco due piccole tele di natura morta attribuite ad Agostino Scilla.[1270]

Al numero 84 dell'inventario ritroviamo la descrizione della prima: «Un panier de fruits est posé sur une table. A côté, un vase de fleurs, des citrons et d'autres fruis. Ce tabelautin dont la peinture trés légère a disparu par places, est très remarquable par son execution minutieuse et fine. Bois; H. 0^{m},17; L. 0^{m},22» (**TAV. XCI**).[1271]

Al numero successivo: «Digne pendant du precedent et un peu mieux conseré, ce tableautin reprèsente un plat avec un homard, un panier avec des huitres, uno coupe avec des raisins, un melon et des citrons», riportando le stesse misure della tela precedente (**TAV. XCII**).[1272]

Bachelin concluderà che la prima tela «représente le décor de la table en fleurs et en fruits», la seconda «nous raconte ce que la terre et la mer lui fournissente en marée et en épices», menzionando la testa di cane «qui vient flairer ces bonnes choses».[1273]

Carlo I, dell'antica famiglia imperiale degli Hohenzollern-Sigmaringen, era salito al trono nel 1866: uomo colto e raffinato, frequenta l'università di Bonn in cui segue alcune lezioni di storia dell'arte di Anton Springer, con cui «rimase sempre in relazione».[1274]

Come riportato da Bachelin, gran parte della collezione di Carlo I proveniva da quella dell'amico Felix Bamberg, uomo di lettere, il quale fece numerosi e prolungati soggiorni in Francia e in Italia dove acquisì i dipinti. Acquistò gran parte della galleria di Spagna di Luigi Filippo, venduta a Londra nel 1853, così come ha approfittato delle vendite del maresciallo Soult e del marchese di Las Marismas per arricchire la sua collezione.[1275]

Bamberg era stato console a Parigi, Genova e Messina, collezionando «con passione di conoscitore un gran numero di quadri, ma anche di oggetti d'arte, […] direttamente dalle chiese e collezioni private

[1270] Cfr. Léo Bachelin, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I^er^ Roi de Roumanie, catalogue raisonné acec soixante-seize héliogravures de MM. Braun, Clément et C^ie^ par L. Bachelin*, Maison ad. Braun E C^ie^, Braun, Clément & C^ie^, Succ^rs^, Paris, Dornach (Alsace) et New-York 1898, p. 112.
[1271] *Ibidem*.
[1272] Cfr. *Ibidem*.
[1273] *Ibidem*.
[1274] *Capolavori europei dalla Romania: sessanta dipinti del Museo nazionale d'arte di Bucarest*, catalogo della mostra a cura di Theodor Enescu, Venezia, Palazzo Ducale, febbraio – giugno 1991, Marsilio, Venezia 1991, p. 22.
[1275] Cfr. Léo Bachelin, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I^er^ Roi de Roumanie, catalogue raisonné acec soixante-seize héliogravures de MM. Braun, Clément et C^ie^ par L. Bachelin*, Maison ad. Braun E C^ie^, Braun, Clément & C^ie^, Succ^rs^, Paris, Dornach (Alsace) et New-York 1898, p. VII.

italiane».[1276] La collezione del console passò al sovrano di Romania nel decennio compreso tra il 1879 e il 1889.[1277]

Le due nature morte, rintracciate da chi scrive al Muzeul National de Arta al Romaniei di Bucarest, riportano entrambe una targhetta con sopra il nome di Agostino Scilla. In condizione di conservazione disastrose, le due tele appaiono diverse da quelle finora note e pubblicate da Marini, Spagnolo e Di Penta: in esse si intravedono chiari riferimenti alla pittura di genere romana e napoletana, con evidenti influssi dell'arte di Luca Forte e della famiglia Recco. Nelle due opere di Bucarest, di bassa qualità, soprattutto la seconda, con la figura del cane, nella parte inferiore della tela, quasi grottesca, pare evidente un influsso arcaico che meriterebbe uno studio più approfondito: sicuramente non autografe di Agostino Scilla, sembrerebbero comunque opere di bottega.

[1276] Cfr. *Ivi*, p. 22. Cfr. anche Adalbert Elschenbroich, Mamberg, Felix, in *Neue Deutsche Biographie*, Duncker & Humblot, Berlin 1953, p. 271; Mariana Dragu, *European Painting in the Collection of the National Museum of Art of Romania*, in *Old masters brought to light. European paintings from the National Museum of Art of Romania*, a cura di Diane DeGrazia, Art Services international, Alexandria 1997, pp. 21-25.
«La mia galleria di quadri, così come descritta nel catalogo illustrato dal mio bibliotecario Bachelin, resterà per sempre e nel suo insieme nel paese, come proprietà della Corona di Romania». *Capolavori europei dalla Romania: sessanta dipinti del Museo nazionale d'arte di Bucarest*, catalogo della mostra a cura di Theodor Enescu, Venezia, Palazzo Ducale, febbraio – giugno 1991, Marsilio, Venezia 1991, p. 23.
[1277] Cfr. Anatolie Teodosiu, *Cataloge manuscrise semnate de Dr. F. Bamberg descoperite in archiva Galeriei Universale a Muzeului de Artă al Republicii Socialiste Romania*, in «Revista muzeelor», 8, 1971, pp. 263-267.

XI. Sui due dipinti in collezione Gallo e alcune considerazioni sul riberismo in Agostino Scilla

Sulla figura di Agostino Gallo, erudito palermitano e cultore di belle arti, la critica passata e recente ha indagato alcuni aspetti della sua personalità: scrittore d'arte[1278] ma anche collezionista tout court.[1279]
La collezione del Gabinetto scientifico-artistico[1280] dell'erudito palermitano era composta da sei stanze, le quali comprendevano, oltre dipinti siciliani dal Cinquecento all'Ottocento,[1281] anche una collezione di stampe e disegni, oggi in gran parte conservata presso Palazzo Abatellis ma già in collezione Sgadari Lo Monaco.[1282]
Nella terza stanza erano collocate le opere degli artisti «più degni»[1283], tra cui la *Talia che incorona Epicarmo*, ricordata anche come *Nascita della Commedia*, del «divino» Agostino Scilla, «opera rara e originale», firmata e datata: «A. SCILLA 1671» (**TAV. XCIII**).[1284]

1278 Fin troppo conosciuti i lavori di Agostino Gallo su Gagini e Pietro Novelli, numerosi sono anche gli scritti di carattere storico letterario e storico artistico.

1279 L'ultimo contributo è di Gioacchino Barbera, il quale traccia una sintetica storia della collezione del dotto palermitano. Cfr. Gioacchino Barbera, *La collezione Gallo*, in *1954-2014: sessanta anni della galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di Gioacchino Barbera, Magika, Messina 2015, pp. 83-89.
Per un approfondimento su Agostino Gallo come dotto uomo politico, dedito alla salvaguardia e alla valorizzazione delle cose patrie, cfr. Pietro Citrano, *Sulla vita civile, politica, e letteraria del Cavaliere Agostino Gallo di Palermo della maggiore parte delle opere edite, ed inedite del medesimo delle quali alcune finora ignare. Notizie storico-critiche di Pietro Citrano*, G. Priulla, Palermo 1873; Francesco Paolo Campione, *Agostino Gallo: un enciclopedista dell'arte siciliana, in La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*, a cura di Simonetta La Barbera, Flaccovio, Palermo 2003, pp. 107-128, in cui si spiega con quali criteri avveniva la scelta delle opere da parte di Agostino. Cfr. anche Guido Gregorio Fagioli Vercellone, *Gallo, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 1998, *ad vocem*.
Non a caso in collezione Gallo si trovavano i ritratti dei più grandi uomini illustri siciliani, passati alla morte di Agostino, per testamento, alla biblioteca comunale di Palermo.
La battaglia condotta dall'erudito panormita nasceva per mostrare come la Sicilia possedesse «tanti tesori in fatto d'arte» ma come essi venissero dimenticati e deturpati dagli stessi siciliani, i quali ancora non si erano prodigati a scrivere «un'istoria generale delle arti siciliane». Agostino Gallo, *Sugli scrittori moderni di storie di Sicilia di Agostino Gallo*, Tipografia Barcellona, Palermo 1867, p. 70.

1280 Così lo ricorda il messinese Gregorio Raymondo Granata nella sua prima ed esaustiva descrizione di casa Gallo, pubblicata nel 1863 e di straordinaria importanza in quanto, nell'elenco delle opere riportato, sono descritti minuziosamente i vari dipinti, secondo un «criterio topografico, cioè stanza per stanza». Carmelo Bejamonte, *La casa-museo di Agostino Gallo*, in «Kalòs. Arte in Sicilia», 10, 1998, 3, p. 18. Cfr. anche Ivana Bruno, *Prime ricerche sul collezionismo privato dell'Ottocento in Sicilia*, in *Ottocento Siciliano. Dipinti di collezioni private agrigentine*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Agrigento, Complesso Chiaramontano Basilica dell'Immacolata, 24 marzo – 20 maggio 2001, Electa, Napoli 2001, pp. 31-54; Gregorio Raymondo Granata*, Duecento sessanta giorni in Palermo nel 1861 Ovvero Biografia e Gabinetto scientifico-artistico dell'archeologo Agostino Gallo*, Stamperia del Commercio, Messina 1863.
L'Ottocento siciliano sarà pervaso da un forte spirito patriottico. Anche il messinese Raymondo Granata in nota al dipinto di Scilla, si rammaricherà di «quanta ingratezza» la patria ha mostrato al pittore, non potendo ammirare alcun busto, «né leggere un marmo per si preclaro cittadino!». *Ivi*, p. 62, nota 50.

1281 Bejamonte per primo ha affermato che buona parte delle opere nell'inventario ricordate di autori celebri ed importanti, «verisimilmente» siano «copie, "della scuola di" o "alla maniera di"». Carmelo Bejamonte, *La casa-museo di Agostino Gallo*, in «Kalòs. Arte in Sicilia», 10, 1998, 3, p. 18.
Dello stesso parere Gioacchino Barbera, il quale insiste nel considerare alcune delle opere di Gallo «con una certa cautela […] trattandosi quasi sempre di opere di bottega o di copie più tarde». Gioacchino Barbera. Cfr. Gioacchino Barbera, *La collezione Gallo*, in *1954-2014: sessanta anni della galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di Gioacchino Barbera, Magika, Messina 2015, p. 83.

1282 Cfr. Ivana Bruno, *Prime ricerche sul collezionismo privato dell'Ottocento in Sicilia*, in *Ottocento Siciliano. Dipinti di collezioni private agrigentine*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino barbera, Agrigento, Complesso Chiaramontano Basilica dell'Immacolata, 24 marzo – 20 maggio 2001, Electa, Napoli 2001, pp. 31-54.

1283 «ecco i miglior de' secoli più degni: / poi mancato il favor scemar gl'ingegni». Questo si leggeva in una lista di carta sull'architrave della porta che permetteva l'accesso alla terza stanza. Cfr. *Ivi*, p. 61.

1284 Cfr. Gregorio Raymondo Granata*, Duecento sessanta giorni in Palermo nel 1861 Ovvero Biografia e Gabinetto scientifico-artistico dell'archeologo Agostino Gallo*, Stamperia del Commercio, Messina 1863, p. 62. Cfr. anche Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 59-60.

L'inventario e la documentazione della quadreria Gallo[1285] sono oggi conservate presso l'Archivio di Stato Centrale di Roma,[1286] in cui è possibile seguire tutte le vicende testamentarie della raccolta palermitana ma non solo: si pensi anche alla scelta dei dipinti fatta dalla commissione formata da un restauratore e quattro pittori, tra cui Salvatore Lo Forte, la quale doveva selezionare tra i 208 dipinti dell'erudito collezionista quelli «degni di poter aver collocamento nel Museo Reale di Palermo».[1287]

Il dipinto di Scilla è ricordato come «La Nascita della Commedia, cioè Talia che corona Epicarmo, posto a sommo emblematicamente il pappagallo, con attorno ad una tromba presso una maschera lo scritto "A. Scilla 1671". Tela larga pal. 6 per pal. 5».[1288] L'opera, esposta per volere testamentario, insieme alle altre selezionate dalla Commissione, in un'apposita area del Museo, sarà riportata nei successivi inventari, quali

Agostino Gallo ricorda all'interno della sua quadreria «un quadro rappresentante Talia che corona Epicarmo, autore della commedia, collo scritto nella tromba di Talia, A. Scilla, 1671». Inoltre, segnala che all'interno della guida di Perugia di Baldassarre Orsini, edita nel 1784, era menzionato un disperso «Socrate che beve il veleno», ubicato nel palazzo di Ettore Graziani. Cfr. Baldassarre orsini, *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia: al quale si pongono in vista le più eccellenti Pitture Sculture ed Architetture con alcune osservazioni*, Presso il Costantini, Perugia 1784, pp. 342-343. Cfr. anche Agostino Gallo, *Parte prima delle notizie di pittori e musaicisti sicliani ed esteri che operarono in Sicilia (Ms. XV.H.18)*, trascrizione e note di Maria Maddalena Rizzo e Giuseppina Sinagra, Regione siciliana – Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 2003, p. 110.

[1285] Il passaggio al Museo nazionale della collezione seguì un *iter* abbastanza complesso, sintetizzato dalle parole di Salinas, il quale nel 1873, ricorda come all'interno del testamento dell'erudito palermitano non vi fosse scritto nulla del «liberale proposito» di donare la propria collezione di quadri (e non i ritratti degli artisti, donati alla Biblioteca Comunale) al Museo. Ma, continuerà il Salinas, «per fortuna gli eredi di lui hanno il lodevole intendimendo di recarlo ad effetto, almeno per quanto riguarda la collezione dei quadri». Antonino Salinas, *Del Real Museo di Palermo. Relazione scritta da Antonino Salinas con cinque tavole*, Stabilimento Tipografico Lao, Palermo 1873, p. 18, nota 2. Cfr. anche Antonio Salinas, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo compilata da Antonino Salinas Professore di Archeologia alla R. università e Direttore del Museo, Parte prima. Antichità classiche e oggetti moderni*, Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo 1875, p. 2.

In realtà la faccenda non si esaurì così facilmente: vi furono dei problemi tra la vedova Gallo e il figliastro sui «soggetti» adibiti a vigilare sulla collezione. Cfr. Roma, Archivio di Stato Centrale, Ministero della Pubblica Istruzione, I versamento, busta 289.

[1286] Roma, Archivio Centrale dello Stato [d'ora in poi ACS], Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, I versamento, busta 289.

[1287] Si veda il contributo di Gioacchino Barbera, il quale traccia una storia della collezione del dotto palermitano. Cfr. Gioacchino Barbera, *La collezione Gallo*, in *1954-2014: sessanta anni della galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di Gioacchino Barbera, Magika, Messina 2015, p. 84.

[1288] Roma, ACS, Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, I versamento, busta 289, Notamento dei quadri. L'inventario è stato trascritto già da Ivana Bruno, la quale ha anche indicato le opere selezionate dalla Commissione per essere esposte. Cfr. Ivana Bruno, *Prime ricerche sul collezionismo privato dell'Ottocento in Sicilia*, in *Ottocento Siciliano. Dipinti di collezioni private agrigentine*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Agrigento, Complesso Chiaramontano Basilica dell'Immacolata, 24 marzo – 20 maggio 2001, Electa, Napoli 2001, pp. 48-53.

La stessa descrizione del dipinto è riportata in Gregorio Raymondo Granata*, Duecento sessanta giorni in Palermo nel 1861 Ovvero Biografia e Gabinetto scientifico-artistico dell'archeologo Agostino Gallo*, Stamperia del Commercio, Messina 1863, p. 62.

quelli di Salinas-Meli[1289] sino agli ultimi cataloghi delle recenti sistemazioni dell'ormai Galleria regionale di Palazzo Abatellis.[1290]

In realtà, notizie dell'acquisto di Agostino Gallo della *Talia* e di un suo restauro (che pare essere stato immediato per le condizioni di leggibilità successive del dipinto «riuscito nitido»), è possibile trovarle nel carteggio di Giuseppe Grosso Cacopardo il quale intratteneva rapporti epistolari e di amicizia con altri eruditi siciliani, tra cui Agostino Gallo. Quest'ultimo informa il dotto biografo messinese, con lettera del 18 marzo 1826, di essere «contentissimo dello Scilla che […] è riuscito nitido e d'una singolare bellezza, se credete di aggiungerlo al catalogo delle opere del medesimo il potrete fare essendo lavoro certo di lui; perché segnato dal suo nome e cognome e dell'anno 1671».[1291]

Due mesi dopo, un'altra lettera a Giuseppe Grosso Cacopardo inviata da Lionardo Vigo il 27 maggio, ricorda «il comune amico Ag. Gallo» che ha acquistato la *Talia* firmata e datata menziona le dimensioni della tela («larga palmi 4 lunga 7 presso a poco») e la sua iconografia, non senza però inserire qualche annotazione prettamente stilistica di non poco conto: «le figure sono al naturale», quella di Epicarmo «grave, nobile, filosoficamente severo», Talia le cui «forme […] tinte sono vaghissime» e il pappagallo, il quale «con bellissimo concetto imita gli umani favellari».[1292]

Il dipinto è già ricordato da Elvira Natoli nel lontano 1979 come l'emblema «di un suo [di Scilla, *n. d. a.*] fare più privato e lirico», improntato tra la maniera di Novelli e quella preromantica di Rosa e Mola,

---

[1289] Come ricordato dallo stesso Salinas, quest'ultimo si occuperà dei reperti archeologici mentre Giuseppe Meli della Pinacoteca, il quale «si è sobbarcato a non lievi lavori per la sistemazione de' dipinti». Cfr. Antonino Salinas, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo compilata da Antonino Salinas, Professore di Archeologia alla* R. *Università e Direttore del Museo*, *Parte Prima. Antichità classiche e oggetti moderni*, Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo 1875, p. 5.

Per il catalogo dei dipinti stilato da Meli cfr. Giuseppe Meli, *Pinacoteca del Museo di Palermo. Dell'origine, del progresso, delle opere che contiene*, 1873.

Esiste un altro inventario, di cui si sconoscono data e autore, ma con molta probabilità di mano del Meli, in cui è presente, nell'ultima sezione, la collezione del «Gabinetto Gallo», situato «in fronte al corridojo di Tramontana» e «depositato dalla signora Lucrezia Marines e dal signor Carlo Francesco Maggio, eredi del fu signor Agostino Gallo da Palermo», specificando che «le presenti indicazioni sono estratte dall'atto legale di deposito». La Talia di Scilla è menzionata con il suo vecchio numero d'inventario, 937, e riportata come «A. Scilla 1671. Talia che corona Epicarmo». Come è possibile notare, sin dai primi inventari, l'opera è menzionata come firmata, datata e come di «merito singolare». Cfr. *Ivi*, pp. 40, 46.

[1290] Nella scheda dedicata all'opera, la quale rientrerà all'interno dell'ultima sistemazione della Galleria, Gioacchino Barbera, oltre a indicarne il nuovo numero d'inventario, 614, segnala l'ultimo numero della data che segue la firma del pittore ormai «del tutto abrasa». Cfr. Gioacchino Barbera, *Scheda 21. Talia incorona Epicarmo*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, a cura di Vincenzo Abbate, Electa, Napoli 1990, p. 145.

Per la nuova sistemazione del dipinto, all'interno della «"sala rossa" dell'ala settecentesca della Galleria», cfr. anche Gioacchino Barbera, *La collezione Gallo*, in *1954-2014: sessanta anni della galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di Gioacchino Barbera, Magika, Messina 2015, p. 87.

[1291] Anna Maria Sgrò, a cura di, *Lettere a Giuseppe Grosso Cacopardo*, Soprintendenza beni culturali e ambientali, Messina 2001, p. 185.

La Corte Cailler riporta lo stralcio della lettera, errando però la data: «A: SCILLA *1661*». Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 13, nota 1. Cfr. anche Gioacchino Barbera, *La collezione Gallo*, in *1954-2014: sessanta anni della galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di Gioacchino Barbera, Magika, Messina 2015, p. 87.

[1292] Anna Maria Sgrò, a cura di, *Lettere a Giuseppe Grosso Cacopardo*, Soprintendenza beni culturali e ambientali, Messina 2001, p. 185; Gaetano la Corte Cailler, *Lionardo Vigo a Giuseppe Grosso Cacopardo. Lettere inedite*, estratto da «Reale accademia di scienze Lettere e Arti degli Zelanti. Acireale – Memorie della Classe di Lettere», I, 1901, pp. 7-8. La lettera è stata già trascritta da Gioacchino Barbera. Cfr. Gioacchino Barbera, *La collezione Gallo*, in *1954-2014: sessanta anni della galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di Gioacchino Barbera, Magika, Messina 2015, p. 87.

idealizzato però su quel *Bello* sacchiano e marattesco, anticipato, a detta dalla studiosa, già nel 1642 dal *Trattato della pittura* di Francesco Bisagni, stampato a Venezia nel 1642.[1293] La studiosa avvicinava all'opera palermitana la tela di *Ester e Assuero* del Museo regionale di Messina, notandone, soprattutto, la vicinanza della *Talia* con la figura, di cui si intravede solo il capo, nella parte destra del dipinto messinese, in cui però persiste «una atmosfera diversa, meno "sospesa" e misteriosa» rispetto alla tela palermitana (**TAV. XCIV**).

Restaurato e pubblicato da Dante Bernini nel 1966,[1294] il dipinto, di cui Raymondo Granata rimarcava la bellezza della testa di Epicarmo come «una delle meravigliose del divino Scilla»,[1295] è stato oggetto di studio di Gioacchino Barbera, il quale ha «evidenziato il carattere colto e raffinato dell'opera, densa di sottili suggestioni atmosferiche e psicologiche», riscontrandovi, oltre ad «evidenti ascendenze novellesche e riberesche», un richiamo «alle allegorie di Salvator Rosa», soprattutto per la testa del vecchio Epicarmo e per il brano della maschera nella parte inferiore del dipinto.[1296] Luigi Hyerace, confermando la forte valenza classicista della tela, vi scorgeva chiari riferimenti al *Dedalo ed Icaro* e al *Ritratto Allegorico del cantante Pasqualini* del maestro Andrea Sacchi (**TAV. XCV-XCVI**).[1297]

La tela palermitana, grazie alla sua datazione, permette di ragionare su alcune problematicità ancora riscontrabili nel percorso artistico di Scilla.

Il 1671 non è solo la data della *Talia che incorona Epicarmo* ma anche della *Madonna che appare a San Gaetano*, già nella chiesa dell'Annunziata dei Teatini e oggi nei depositi del Museo regionale di Messina (**TAV. XCVII**). Due dipinti molto diversi tra loro e sui quali potrebbe sorgere il dubbio che Scilla, a seconda della committenza, pubblica-ecclesiastica o privata, dipingesse in maniera differente: per i primi una pittura essenzialmente barocca, vicina a certi esiti del classicismo marattesco e, ancor prima, barbalonghiano; per la seconda, fedele a certi stilemi di Ribera, «che faceva la scimia instudiandolo»[1298] e, come già sottolineato da Barbera, rosiani. Infatti, già nel 1664 giungevano a Messina le due *Storie di Pitagora* per don Antonio Ruffo, mentre nel 1668 (commissionata, però, due anni prima) approdava nella

---

[1293] Cfr. Elvira Natoli, *Per Agostino Scilla*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 3, 1979, p. 18.
A proposito del "preromanticismo" che accomunò alcuni artisti residenti a Roma in pieno Seicento, la critica ha discusso sul problema del "dissenso", termine per la prima volta coniato da Luigi Salerno, secondo cui alcuni pittori, romani e napoletani, hanno tradotto in pittura contenuti filosofici e scientifici della committenza, sostenuti anche da alcune importanti figure di mercanti. Cfr. Luigi Salerno, *Il dissenso nella pittura: intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvatore Rosa e altri*, in «Storia dell'arte», 5, 1970, pp. 34-65; cfr. anche Stefano Albl, Anita Viola Sganzerla, Giulia Martina Weston, a cura di, *I pittori del dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Artemide, Roma 2014.
Sul problema di una produzione *del dissenso* in Scilla ci si soffermerà successivamente.

[1294] Cfr. Dante Bernini, *Scheda 6. Agostino Scilla – Talia che incorona Epicarmo*, in *Opere d'arte restaurate, IX settimana dei musei*, a cura della Soprintendenza alle Gallerie ed opere d'arte della Sicilia, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 27 marzo – 3 aprile 1966, Poligrafico E. S. A., Palermo 1966, p.13.

[1295] Gregorio Raymondo Granata*, Duecento sessanta giorni in Palermo nel 1861 Ovvero Biografia e Gabinetto scientifico-artistico dell'archeologo Agostino Gallo*, Stamperia del Commercio, Messina 1863, p. 62.

[1296] Cfr. Gioacchino Barbera, *Scheda 21. Talia incorona Epicarmo*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, a cura di Vincenzo Abbate, Electa, Napoli 1990, p. 145.

[1297] Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 60.

[1298] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.

quadreria del collezionista l'*Archita di Taranto*, dipinto che susciterà senza alcun dubbio un forte impatto sulla maniera di Agostino e su alcune sue opere.

Oltre al disegno oggi in collezione privata milanese, scoperto e pubblicato da Luigi Hyerace,[1299] e l'*Archita* di Agostino a Richmond,[1300] si potrebbe includere all'interno delle opere più vicine all'ambito rosiano il *Sant'Ambrogio* già in collezione Canesso a Parigi,[1301] il quale recava un'antica attribuzione a Salvator Rosa: la figura, possente e monumentale, emerge dal fondo buio con l'accecante copricapo bianco, per Hyerace ricordo del *Cosmografo* di Guercino in collezione Ruffo già dal 1661 (**TAV. XCVIII**).[1302] Inoltre, una certa rigidità delle mani parrebbe avvicinarlo all'*Archita* di Agostino in Virginia, opera non datata in cui il termine post quem è rappresentato senza alcun dubbio dal 1668, anno dell'arrivo in quadreria Ruffo della tela di Rosa (**TAV. XCIX**). Se la tela di Richmond potrebbe far giustamente ipotizzare una datazione a ridosso del 1668, e comunque entro il 1670, anzitutto per una vicinanza cronologica al dipinto già nella quadreria di don Antonio, non può assolutamente essere scartata l'idea di una copia condotta da Scilla negli anni della rivolta antispagnola quando, insieme alla bottega, falsificava dipinti per venderli all'estero. La mano che, però, regge la colomba dell'*Archita* ricorda non poco quella della *Talia* palermitana, la quale a sua volta regge la corona d'alloro che sta per cingere il capo di Epicarmo (**TAV. C**).

Bisogna però sottolineare una certa coerenza stilistica per queste tele di mezza figura, «teste di vecchioni», collocabili cronologicamente tra la fine gli anni Sessanta e i primi anni del decennio successivo. Certe rigidità nei gesti delle mani, presenti nel *Sant'Ambrogio* già Canesso e nell'*Archita* Richmond, ricordano certi esiti del ben più maestoso *San Benedetto che distrugge gli idoli* del Museo regionale di Messina, proveniente dalla chiesa di San Paolo, ma anche per quelle «arie nobili delle teste e spezialmente quella di S. Benedetto»,[1303] che appare comunque di qualche anno precedente, con una forte influenza sacchiana e più generalmente classicista che dalla critica è stata spesso attribuita al viaggio di Scilla a Roma nei primi degli anni Sessanta.[1304]

Proprio gli anni Sessanta per Scilla rappresentano un decennio ricco di fermenti e di spunti sui quali meditare: insieme a Rembrandt e alle mezze figure di Guercino, gli arrivi a Messina di Salvator Rosa e

---

1299 Cfr. Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, p. 160.

1300 Cfr. Xavier Salomon, Helen Langdon, *Of Men and Mechanical Doves: Salvator Rosa's Archytas for Antonio Ruffo*, in «Boletìn del Museo del Prado», XXVIII, 46, 2010, pp. 22-38.
Un «Ritratto di un vecchio con un Augello in mano e libri di p.mi 4, e 3», attribuito a Salvator Rosa, si trovava nella collezione di Paolo Falconieri, intermediario di Leopoldo II, collezionista di quadri nonché in rapporti, negli anni romani, con Agostino Scilla, da cui aveva comprato ben cinque dipinti. Appurando che l'*Archita di Taranto*, provenienza Ruffo, è oggi conservato a Palma de Mallorca, Dalma Frescarelli ha ipotizzato che il dipinto appartenuto a Paolo sia quello conservato a Howard Castle, già pubblicato nel 1975 da Luigi Salerno. Ma si è già sottolineato come la dicitura dell'inventario riporti, insieme alla figura del «vecchio», anche la presenza di libri, non presenti nell'*Archita* Ruffo né in quello della collezione inglese. A tal proposito si è ipotizzata la provenienza Falconieri per l'*Archita* di Scilla, oggi a Richmond. Cfr. Luigi Salerno, *L'opera completa di Salvator Rosa*, Rizzoli, Milano 1975, n. 181; Dalma Frescarelli, *Paolo Falconieri tra scienza e arcadia. Le collezioni di un intellettuale del tardo barocco romano*, Campisano, Roma 2012, pp. 96-97;

1301 Cfr. Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, p. 159.

1302 Cfr. *Ivi*, p. 160.

1303 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235.

1304 Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 43-44.

una svolta che potrebbe definirsi non a torto "tenebrista", il settimo decennio rappresenta comunque un ritorno al maestro Sacchi e più in generale al classicismo romano-bolognese, presente a Messina, proprio in quegli anni, nella quadreria di don Antonio Ruffo, il quale, tramite gli intermediari bolognesi (ma non solo), insisteva per acquistare dipinti di Annibale e Guido Reni, oltre ai maestri più in voga dell'ambiente romano dell'epoca.

Non pochi gli artisti residenti nell'Urbe in quel periodo che risentono di un influsso comunque carraccesco: basti pensare all'*Assunzione della Vergine* di Salvator Rosa, ripresa da quella di Annibale in Santa Maria del Popolo, dipinta prima del 1663 e dal 1796 nella chiesa di San Tommaso d'Aquino a Parigi.[1305]

Per Scilla questo revival classicistico, in realtà mai del tutto sopito, come è possibile ammirare negli affreschi siracusani del 1657-1658 e nella *Pentecoste* di Santa Maria di Basicò, opera databile entro gli anni Cinquanta[1306] (ma che potrebbe collocarsi, per un forte impianto domenichiano, anche entro i primi del decennio successivo) è rappresentato anzitutto dal maestro romano, morto nel 1661.

Al *San Benedetto*, con l'uomo in basso prepotentemente sacchiano, si accostano i *Quattro Dottori della Chiesa*, giustamente attribuito a Scilla da Luigi Hyerace, dopo che Stella Rudolph ne aveva proposto, intelligentemente, l'autografia al Sacchi:[1307] la tela, acquistata nel 2009 dal Museo regionale di Messina,[1308] per la fedeltà al modello sacchiano, nonostante la presenza di una pittura più sfaldata e una pennellata densa, corposa, meno precisa ma non per questo meno ideale, si accosta al *San Benedetto che distrugge gli idoli*, da cui riprende la stessa figura per il Sant'Agostino, a sua volta copia del *Dedalo* di Palazzo Rosso a Genova,[1309] mentre il San Leone magno riprende la figura del cartone di Palazzo Barberini del maestro romano, destinato, però alla cappella di san Michele in Vaticano (**TAVV. CI-CII**).[1310]

Inoltre la tela oggi al Museo regionale di Messina sembra essere una riproposizione, in chiave riberesca o comunque naturalista, di certe mezze figure di Sacchi, come quelle di *Sant'Antonio abate e san Francesco* del 1627, pendant del *Sant'Andrea e san Tommaso apostoli*, dello stesso anno, di Bernini, entrambi provenienti dalla collezione di Francesco Barberini e oggi alla National Gallery di Londra.[1311]

Altro dipinto accostabile al *San Benedetto* e ai *Quattro Dottori* è il *Filosofo* già in galleria Giamblanco, forse identificabile con Epicuro, di cui Arabella Cifani ricorda la «particolare accuratezza» e la «pennellata

---

1305 Cfr. Xavier Salomon, *"L'unico aborto dei suoi pennelli": Salvator Rosa's altarpieces*, in *Salvator Rosa e il suo tempo, 1615-1673*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Helen Langdon, Caterina Volpi, Campisano Editore, Roma 2010, p. 184.

1306 Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 33.

1307 Cfr. Stella Rudolph, *Accertamenti sull' "Opera insigne di Andrea Sacchi" nella raccolta di Lione Pascoli*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di Gioacchino Barbera, Teresa Pugliatti, Caterina Zappia, De Luca, Roma 1997, pp. 211-220.

1308 Cfr. Luigi Hyerace, *I quattro dottori della Chiesa*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, pp. 6-9.

1309 Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 43-44.

1310 Cfr. Stella Rudolph, *Accertamenti sull' "Opera insigne di Andrea Sacchi" nella raccolta di Lione Pascoli*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di Gioacchino Barbera, Teresa Pugliatti, Caterina Zappia, De Luca, Roma 1997, pp. 277-279. Cfr. anche Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 45.

1311 Cfr. Tomaso Montanari, *Un nuovo quadro di Andrea Sacchi*, in «Antologia di belle arti», 67/70, 2007, p. 21.

sciolta, sensibile e sapiente», avvicinandolo all'*Epicarmo* del 1671 di Palermo.[1312] La mezza figura deve invece anticiparsi di qualche anno, vicino al *San Benedetto* e soprattutto ai *Quattro dottori* e, comunque, appena precedente al *Sant'Ambrogio* parigino.[1313]

La tela di palazzo Abatellis, già in collezione Gallo, risente, soprattutto nel tonalismo e nella delicatezza del volto della *Talia*, di certi esiti classicisti, giustificati, tra l'altro, anche dalla *Madonna che appare a San Gaetano* dello stesso anno, nella quale è lecito ritrovarvi anche elementi barbalonghiani,[1314] non sfuggiti a Susinno, quando, per le tele mai compiute per Randazzo, collocabili proprio in questi anni, riporterà che Agostino si rifece «per le belle idee e per la maniera ingrandita sul fare di Barbalonga, suo primiero maestro».[1315] Ma anche il disegno, poi inciso da Pietro Santi Bartoli ancora nel 1671, per l'antiporta de *La vana speculazione disingannata del senso* troverebbe non pochi punti in comune con il dipinto già in collezione Gallo (**TAV. CIII**), oltre certe reminiscenze sacchiane dalla *Divina Sapienza* di palazzo Barberini, soprattutto con il disegno, oggi a palazzo Abatellis e proveniente dall'abbazia di San Martino delle Scale di Palermo (**TAV. CIV**).[1316]

A tal punto è necessario chiedersi che cosa Susinno intendesse quando, ricordando le mezze figure e le teste di vecchioni, si soffermava sullo stile di Agostino «tutto pennelleggiato di tratti sul modo di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto, di cui era spezial simpatico e faceva la scimia in studiandolo»[1317].

Nelle *Vite* del biografo messinese solo tre volte si incontra il nome del pittore spagnolo ma naturalizzato napoletano: la prima, nella biografia di Caravaggio, fortemente legate al fare del Merisi, «ad imitare la sua maniera»;[1318] la seconda nella *vita* di Nunzio Rossi, in cui il pittore spagnolo compare come il maestro, insieme a Massimo Stanzione, dell'artista napoletano poi attivo in galleria Ruffo;[1319] l'ultima nella biografia di Agostino Scilla. Nelle ultime due biografie Susinno si sofferma maggiormente sui rapporti più squisitamente stilistici tra Ribera e i due artisti: per Rossi sottolinea la «naturalezza» dei *Baccanali*, dipinti per don Antonio, ripresa dal pittore spagnolo; nella *Vita* di Scilla, invece, sembra soffermarsi, oltre sulle celebri mezze figure e «teste di vecchioni», sull'aspetto più propriamente tecnico della pittura dello Spagnoletto: «quegli fu un pittore altrettanto grazioso quanto ideale nella leggiadria, nel pennelleggiare»,

---

1312 Cfr. Arabella Cifani, *Agostino Scilla - Il filosofo Epicuro*, in *Galleria Giamblanco. Dipinti antichi. Pittura italiana dal Seicento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di Deborah Giamblanco, Salvatore Giamblanco, Umberto Allemandi, Torino 2014, pp. 30-31.

1313 Si coglie l'occasione per ringraziare Deborah e Salvatore Giamblanco per aver permesso una visione diretta dell'opera all'interno della loro galleria.

1314 Cfr. Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, pp. 1-66.

1315 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.

1316 Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Andrea Sacchi – Disegni pe Palazzo Barberini*, in *Maestri del disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Palermo, Museo regionale di Palazzo Abatellis, 15 dicembre 1995 – 29 febbraio 1996, Sellerio, Palermo 1995, pp. 200-202.

1317 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.

1318 *Ivi*, p. 116.

1319 Cfr. *Ivi*, p. 233.

concludendo che «sicuro di dare nell'affettazione sarà chiunque lo vorrà imitare, solo ad esso [Scilla, *n. d. a.*] stava bene di far così».[1320]

Il biografo messinese vuol far comprendere anche come poco facile fosse imitare la maniera del pittore spagnolo: non è un caso che, nella biografia di Rossi, Nunzio è un allievo diretto, a detta di Susinno, dello Spagnoletto e proprio per questo capace di imitarne la «naturalezza».

La critica si è sempre concentrata sulle «teste di vecchioni» di Agostino come ripresa da quelle di Ribera, «di cui egli era spezial simpatico e faceva la scimia in studiandolo».[1321] Ma ciò che invece risulta particolarmente pregnante nella lettura di Susinno, qui connoisseur tout court, è un'attenzione principale alla tecnica pittorica e al confronto stilistico con opere di Scilla. Anzitutto il biografo precisa che l'artista messinese imita la *maniera*, ossia il *fare*, dello spagnolo, e solo successivamente, «da ciò ne seguì», si specializzò «in fare teste di vecchioni».

Nel corso degli anni sono state pubblicate alcune mezze figure attribuite, a ragione, da Luigi Hyerace al «pittore, filosofo messinese». Le prime due, quella di Epicuro (firmata) e quella di Tolomeo, passate sul mercato antiquariale di Rouen e poi in una collezione privata torinese, «per il loro stato di conservazione e per l'alta qualità pittorica sono tra le cose più belle rimasteci di Scilla».[1322]

Dando per scontato il modello 'a mezza figura' ripreso probabilmente dai dipinti in collezione Ruffo, non soltanto di Ribera, ma anche di Guercino, Rosa e anche Rembrandt, ciò che interessa qui è la tecnica pittorica con cui sono realizzate queste due figure, che chiamano in causa l'ultimo *Filosofo*, apparso sul mercato antiquariale siciliano e pubblicato da Luigi Hyerace, il quale sottolinea la vicinanza con i due filosofi parigini,[1323] databili per lo studioso entro il 1667, anno, a quanto riferito da Grosso Cacopardo, del *Sant'Ilarione in braccio alla morte*.[1324] Pare piuttosto che le due mezze figure già a Rouen siano di poco antecedenti al *Filosofo* siciliano, in cui paiono avvertibili quei tocchi di luce sulla barba e sui capelli dati a punta di pennello, assenti nel *Tolomeo* ed *Epicuro* che mostrano, invece, una pittura più corposa, densa, vicina al *San Benedetto che distrugge gli idoli*. Il dipinto passato sul mercato antiquario siciliano risulta, invece, accostabile ai *Quattro dottori della Chiesa* e al più maestoso, nonché più tardo, *Epicarmo* palermitano.

Inoltre, è necessario ribadire una certa difficoltà nel comprendere e stabilire, per Agostino e le sue opere, dei precisi limiti cronologici, a causa di una *maniera*, quella dell'artista messinese, in continua evoluzione ma che spesso ritorna su soluzioni compositive e stilistiche già adottate in passato, addirittura decenni prima.[1325] Questa problematica è particolarmente evidente nelle mezze figure di filosofi, le quali risentono di certo indubbio riberismo, ma a differenza del pittore spagnolo e dei suoi stretti seguaci soprattutto

---

1320 *Ivi*, p. 236.
1321 *Ibidem*.
1322 Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, p. 202. Cfr. anche Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 49-50.
1323 Cfr. Luigi Hyerace, *Un nuovo "filosofo" di Agostino Scilla*, in «Archivio storico messinese», 91-92, 2010/2011, p. 453.
1324 Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 49.
1325 «Nella pittura stessa vero Proteo perché in ogni genere pittorico mostrossi eccellente». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.

napoletani, i *vecchioni* di Scilla appaiono abbastanza riconoscibili per un certo *classicismo* di fondo, in parte di marca tutta romana, ma non poca importanza pare aver avuto un certo influsso vandyckiano e, conseguentemente, novellesco nel percorso verso un'idealizzazione del naturalismo riberesco e tipicamente meridionale.[1326]

Inoltre, come più volte si è potuto constatare, l'arte di Salvator Rosa ha senza dubbio avuto delle influenze nell'arte di Agostino, capace di mescolarsi con i sostrati ribereschi ma anche classicisti dell'artista messinese. Nonostante una datazione precisa dell'*Archita*, giunto a Messina nel 1668,[1327] alcune tele, probabilmente piuttosto tarde, riconducibili all'ultimo e definitivo soggiorno romano, mostrano forti affinità e tangenze con dipinti del Rosa: si tratta dei quattro dipinti resi noti da Arabella Cifani presso Palazzo Graneri della Rocca, edificato dall'Abate Marc'Antonio, «primo elemosiniere di Madama Reale Cristina di Francia duchessa di Savoia», oggi sede del Circolo dei Lettori, di Torino (**TAVV. CV-CVI**).[1328] Nonostante la studiosa collochi cronologicamente le opere nei primissimi anni Ottanta, vi nota, tuttavia, stringenti analogie con i filosofi *Epicuro* e *Tolomeo* ma anche con l'*Epicarmo* palermitano, sottolineando però la necessità di un restauro per favorire e migliorare la leggibilità dei dipinti.[1329]

Nello stesso contributo Cifani ricorda un altro *Epicuro*, già pubblicato nel 1982 e attribuito al saviglianese Giovanni Antonio Molineri ma già nel 1999 giustamente ricondotto a Scilla.[1330]

Nel 2010 Viviana Farina rese noti altri due *Filosofi* (Epicuro): uno passato in asta Finarte nel 1986 con un'attribuzione a Francesco Fracanzano e oggi in ubicazione sconosciuta e l'altra, già in collezione Teed a Yorks, attribuita a Ribera.[1331] Il primo mostra stringenti affinità con uno dei filosofi di Palazzo Graneri, con cui condivide la medesima scena presente nell'urna cineraria, oltre ai gesti delle mani, queste ultime stilisticamente vicine al filosofo torinese. Inoltre, sembra intravedersi sulla veste della mezza figura, già passata in asta Finarte, dei riverberi di luce, affini a quelli del *Filosofo* torinese (**TAV. CVII**).

Il secondo invece ricalca lo stesso modello del *Tolomeo*, già pubblicato da Hyerace, passato sul mercato francese, con un livello qualitativo sicuramente più basso, forse addebitabile ad un mancato restauro (**TAV. CVIII**).

[1326] A tal proposito è da epurare dal catalogo dell'artista messinese un *San Girolamo* passato in asta Caiati Salomon, nonostante le «veloci pennellate costruite su linee verticali che rendono la figura fortemente espressiva». Fabrizio Mangani, *Agostino Scilla, San Girolamo*, in *Dipinti antichi*, a cura di Fabrizio Mangani, Roberto Caiati, Salomon & C., Milano 2004, pp. 13-14.

[1327] Cfr. capitoli precedenti.

[1328] Cfr. Arabella Cifani, Franco Monetti, *Quattro dipinti inediti di Agostino Scilla a palazzo Graneri a Torino*, in «Paragone», LXVI, 747, 2012, pp. 42-47. Il ritrovamento dei quattro ovali era già stato anticipato da Maurizio Lupo. Cfr. Maurizio Lupo, *Il pittore stregone*, in «La Stampa», 10 luglio 2010, p. 75.

[1329] La studiosa riporta che «su alcune tele sembrano apparire scritte, forse firme». Arabella Cifani, Franco Monetti, *Quattro dipinti inediti di Agostino Scilla a palazzo Graneri a Torino*, in «Paragone», LXVI, 747, 2012, p. 44.

[1330] Cfr. Franco Clivio, *"L'immagine è di gran Principe come le maniere di gran Pittore": Giovanni Antonio Molineri, saviglianese*, in «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 86, 1982, pp. 15-19 e bibliografia precedente; Clara Goria, *Giovanni Antonio Molineri da Savigliano*, in *Percorsi caravaggeschi tra Roma e Piemonte*, a cura di Giovanni Romano, Rosanna Arena, Fondazione CRT - Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1999, p. 321, nota 64. Cfr. anche Arabella Cifani, Franco Monetti, *Quattro dipinti inediti di Agostino Scilla a palazzo Graneri a Torino*, in «Paragone», LXVI, 747, 2012, p. 46, nota 12.

[1331] Cfr. Viviana Farina, *Recensione a "Echi caravaggeschi in Puglia"*, in www.ilseicentodivivianafarina.com, 19 luglio 2011, p. 2.

Viviana Farina coglie l'occasione per pubblicare il dipinto, esposto già alla mostra *Echi caravaggeschi in Puglia* con un'attribuzione a Francesco Fracanzano, raffigurante *Sant'Antonio abate e san Paolo eremita* conservato presso la Galleria nazionale di Bitonto, a suo parere attribuibile alla fase giovanile di Agostino Scilla.[1332] Le due mezze figure presentano un'impostazione arcaica e non condividono nulla con i *Filosofi* già attribuiti all'artista messinese (**TAV. CIX**). Bisognerebbe però comprendere anche cosa si intenda per 'fase giovanile' di Scilla: finora non sono pervenute mezze figure di Agostino, tralasciando la *Talia che incorona Epicarmo* che riporta la data, abbastanza tarda, 1671. Allo stato attuale degli studi e con non poche opere andate distrutte, molte collocabili tra gli anni Cinquanta e Sessanta, risulta difficile comprendere appieno quando l'artista sia entrato in quadreria Ruffo, fino a che punto ciò abbia permesso una maggiore comprensione del riberismo, più generalmente, delle mezze figure.

Da sottolineare, però, l'importanza, all'interno della quadreria Ruffo, delle quattro tele di «seconda maniera» attribuite al maestro spagnolo, per differenziarli dalla «prima maniera» rappresentata invece dai dipinti presenti nell'inventario del 1660 e provenienti dal lascito del fratello Flavio. Tra i quattro dipinti presenti nella collezione messinese già nel 1649 vi era il *San Simeone con Gesù Bambino*, in cui già Alfonso Pérez Sànchez ravvisava, oltre ad un «chiaro equilibrio compositivo» ed una «luce diffusa e avvolgente», anche un evidente «cromatismo acceso», opinione confermata nel 2010 da Nicola Spinosa che, a ragione, parlerà di intenso «pittoricismo» dell'opera.[1333]

Susinno, nella biografia di Scilla, non menziona alcun influsso di Guercino e Salvator Rosa per le mezze figure dell'artista messinese. In effetti l'*Archita di Taranto* per la galleria Ruffo non si trovava più a Messina dal 1695, quando fu ceduto al viceré d'Uzeda.[1334] Inoltre il biografo non menziona il *Cosmografo* di Guercino, oltre alle tele del pittore da Cento, possedute dal collezionista nella propria quadreria.

Se il nome di Salvator Rosa è ricordato nelle *Vite* di Susinno più come autore di satire e di *Battaglie*[1335] che di tele di storia e di mezze figure, particolarmente rammentato è quello di Guercino. Quest'ultimo è menzionato come autore della tela, distrutta nel 1908, della *Madonna del Carmine* per la chiesa di San Gregorio, collocata accanto alla pala del santo di Barbalonga: se nell'opera del Barbieri «è inesplicabile l'armonia del colore», in quella del maestro di Scilla, però, «scorgesi praticata l'esattezza disegnosa del Domenichino».[1336] E, nella *Vita* di Andrea Suppa, Susinno riporta che molte tele dell'artista messinese «si

---

1332 Cfr. *Ivi*, p. 1.

1333 Cfr. Alfonso E. Pérez Sànchez, *San Simeone con Gesù Bambino*, in *Jusepe de Ribera 1591-1652*, catalogo della mostra a cura di Alfonso E. Peréz Sànchez, Nicola Spinosa, Napoli, Castel Sant'Elmo – Certosa di San Martino – Cappella del Tesoro di San Gennaro, 27 febbraio – 17 maggio 1992, Electa, Napoli 1992, p. 65; Nicola Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Electa, Napoli 2003, p. 54,

1334 Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 11-12, 1916, pp. 370-375.

1335 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 112, 135-136,

1336 *Ivi*, p. 152. L'affermazione del biografo rende conto di un'aderenza al classicismo e al Bello ideale dell'epoca, senza dimenticare un minimo intento campanilista avvertibile nelle parole di Susinno, il quale preferisce elogiare un maestro messinese, iniziatore e campione della corrente domenichiana-bolognese (e quindi classicista) sullo Stretto.

ritengono assai del Guercino […] mostrando essere il Guercino il suo Nort».[1337] Come facilmente intuibile il Guercino di Susinno è un maestro che trova spazio insieme ad Annibale e Guido Reni per quelle Madonne «con gl'occhi socchiusi»[1338] tipicamente bolognesi. Ma la caratteristica pregnante dello stile guercinesco, sottolineata più volte da biografo messinese, è quella del colore. Da ciò è possibile desumere il motivo per cui Susinno non ricorderà il nome dell'artista da Cento nella biografia di Scilla: le mezze figure del «pittore, filosofo messinese» sono molto più vicine al «modo di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto», da cui Agostino riprende quel tratto naturalistico meridionale, non presente in Guercino, della sua pittura e dei suoi vecchioni.

Nel 2012 Francesco Petrucci mette in luce alcune personalità artistiche di fine Seicento, da lui definite tenebriste, «per distinguerli dai coevi "tenebrosi" veri».[1339] Lo studioso propone tale epiteto per alcuni artisti che, «sebbene […] siano stati membri autorevoli dell'Accademia di San Luca», si pongono in contrapposizione all'ideale raffaellesco propugnato da Giovan Pietro Bellori: non un «vero movimento» ma «una linea di tendenza rimasta vitale sino alla fine del secolo» e poi attutita, se non del tutto scomparsa, con l'Arcadia settecentesca e le propaggini marattesche.[1340]

Petrucci, all'interno del suo contributo e in merito alle «teste di vecchioni» di Agostino Scilla, propone due attribuzioni all'artista messinese: un *San Girolamo*, già passato in casa d'aste Babuino il 20 marzo 2004 e già attribuito ad Agostino e uno *Studio di due teste di vecchi* di ubicazione ignota. Per la prima tela l'attribuzione a Scilla appare abbastanza dubbia, non solo per la stesura pittorica sin troppa sfaldata (forse dovuta ad un pessimo stato di conservazione del dipinto) ma soprattutto per un eccessivo contrasto chiaroscurale evidente nella figura di San Girolamo, non accostabile al *San Paolo* di Albano, come proposto da Petrucci, né tanto meno al *San Girolamo* dell'Accademia di San Luca, documentato tra il 1679 e il 1680 (**TAVV. CX-CXI**).

Le due teste di vecchi, invece, mostrano evidenti affinità, come già ricordato dallo studioso, con alcuni esempi della pittura matura di Scilla e collocabili cronologicamente nell'ultimo e definitivo soggiorno romano dell'artista, affini soprattutto con la figura del San Giuseppe nelle due *Sacre Famiglie* rese note da Erich Schleier come autografe di Agostino.[1341] Riprendendo quanto affermato da quest'ultimo nel 2009, Petrucci sottolinea come nelle due teste, raffiguranti san Girolamo e forse sant'Agostino, è possibile ravvisare la «seconda maniera» del «pittore, filosofo messinese», caratterizzata da «una pennellata lunga e

1337 *Ivi*, p. 221.
1338 *Ivi*, p. 27.
1339 Francesco Petrucci, *I "tenebristi" del tardo Seicento romano: aggiunte a Scilla, Albertoni e Troppa*, in «Arte documento», 28, 2012, p. 155.
1340 Cfr. *Ibidem*.
1341 Cfr. *Ivi*, p. 156. Cfr. anche Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, pp. 151-158.

scorrevole, una pasta morbida e una tonalità calda», vicina agli esiti di alcune mezze figure del Gaulli[1342] «per il disegno serpentino della barba», la quale soppianta la prima maniera riberesca.[1343]

Inoltre lo studioso ipotizza una provenienza per il dipinto dalla quadreria della nobile famiglia romana Sforza Cesarini, in cui, all'interno dell'inventario del 1713 redatto da Amorosi, era ricordato «uno studio di teste opera di Agostino Scilla» di palmi 3 x 2.[1344]

Ma è lecito parlare di tenebrismo nell'attività romana di Scilla? Il pittore messinese, dagli inizi degli anni Sessanta, con il viaggio romano documentato, ha la possibilità di ammirare anche le due *Storie di Pitagora* di Salvator Rosa che nel 1664 saranno acquistate da don Antonio Ruffo.[1345] E il dipinto sicuramente più rosiano sino ad adesso pervenuto di Agostino rimane il *Sant'Ilarione in braccio alla morte*, di cui, per l'originale ricordato (a partire da Susinno) per la chiesa di Sant'Orsola, andato distrutto durante il terremoto del 1908, Grosso Cacopardo vi leggeva la data 1667. L'ambientazione della scena, il soggetto e i modelli delle due figure e certe affinità stilistiche ricordano alcuni dipinti di Rosa, tra i quali l'*Humana Fragilitas* del Fitzwilliam Museum di Cambridge ma già in collezione Chigi a Roma.

L'assimilazione tenebrista rosiana in Scilla, che, è giusto ricordare, non sostituisce assolutamente la vena classicista del pittore messinese ma, al contrario, la completa, troverà terreno fertile nell'arte di Giacinto Brandi, già tra la fine degli anni Sessanta e il decennio successivo, con l'arrivo di alcune opere del pittore romano in casa Ruffo, tra cui una mezza figura. A partire dalla seconda metà degli anni Settanta, Scilla si avvicina sempre più a Brandi, soprattutto dopo il trasferimento a Roma: la mezza figura di san Girolamo per l'Accademia di San Luca può definirsi legittimamente un vecchione di cui veramente poco è rimasto di Ribera ma anche di Salvator Rosa e Guercino e propende verso la maniera di Giacinto, pittore tra i più rinomati a Roma già a partire dalla metà degli anni Sessanta, riportando il giudizio di Brueghel a Ruffo.[1346]

La figura di san Giuseppe, già accostata da Petrucci allo *Studio delle due teste di vecchi*, mostra anche certe affinità con uno dei filosofi di Palazzo Graneri per un pittoricismo diverso da quello messinese, per una ricerca ed un approdo ad uno stile più luminoso, chiaro, riconducibile alla «seconda maniera» proposta da Schleier, «più dolce e aggraziata, con una tonalità più bionda e luminosa»,[1347] per lo studioso riconducibile ad esiti più propriamente romani dell'arte di Scilla.

[1342] Nonostante Cristina di Svezia «teneva in gran conto» il Gaulli, alcun dipinto dell'artista era presente all'interno della collezione della regina. Cfr. Beatrice Canestro Chiovenda, *Cristina di Svezia, il Bernini, il Gaulli e il libro di appunti di Nicodemo Tessin d. y. (1687-1688)*, in «Commentari», I-III, 1966, p. 173.

[1343] Cfr. Francesco Petrucci, *I "tenebristi" del tardo Seicento romano: aggiunte a Scilla, Albertoni e Troppa*, in «Arte documento», 28, 2012, p. 156.

[1344] Cfr. *Ibidem*.

[1345] Cfr. capitoli precedenti.

[1346] Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, fasc. 5-6, p. 174.

[1347] Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, p. 151.

Parecchio stimolante, invece, l'attribuzione proposta tramite comunicazione orale di Daniele Benati, di un *San Girolamo* oggi al Musée Ajaccio e proveniente dalla collezione del celebre cardinale Fesch[1348] (**TAV. CXII**), il quale già possedeva dell'artista messinese il *Cristo in casa di Marta e Maddalena*, firmato e datato 1679.[1349] Nel catalogo del 1993, Marie-Dominique Roche attribuisce il *San Girolamo* (306 x 207 cm) ad un'improbabile «Ecole de Verone», anonimo del XVII secolo, vedendovi affinità con la produzione di Marcantonio Bassetti.[1350] L'opera parrebbe cronologicamente più avanzata, con una certa impostazione emiliana ravvisabile anche nella stesura pittorica, più compatta rispetto a quella di Agostino e priva di quelle piccole pennellate di luce a punta di pennello tipiche dell'artista messinese.[1351]

L'attività a bottega di Sacchi, le influenze e le suggestioni tratte dalla galleria Ruffo, con le sue mezze figure, di Rembrandt anzitutto, ma anche di Guercino e successivamente di Salvator Rosa, oltre alle tele di Van Dyck e della «maniera miracolosa»[1352] di Pietro Novelli, non tralasciando tutto ciò che era possibile apprendere e assimilare dal fertilissimo ambiente romano della seconda metà del Seicento: i filosofi di Scilla mantengono tutti questi caratteri, dando vita ad una rappresentazione, la quale, lungi dal voler essere pittura di dissenso o di ribellione, si integra perfettamente con un gusto meridionale e al contempo romano, apprezzato nei decenni e secoli avvenire, che renderà famoso Scilla come artista specializzato in far teste di vecchioni.

L'altro dipinto in collezione Gallo, su lavagna e rappresentante *La liberazione di San Pietro dal carcere*, sinora inedito,[1353] è stato rintracciato, durante il lavoro di ricerca, presso i depositi della Galleria regionale di Palazzo Abatellis. La targhetta, apposta negli anni Settanta del XIX secolo, quando il dipinto, insieme agli altri scelti dalla commissione, è esposto in un'apposita area dell'antico Museo Nazionale, reca l'iscrizione di 'Allievo di Barbalonga' (**TAV. CXIII**).

Nel 1863 il messinese Raymondo Granata menzionava nella quinta stanza di casa Gallo un «quadro sopra pietra» raffigurante «un angiolo che libera S. Pietro dal carcere, tra quattro custodi che da un lato stanno soleggianti, ed una lucerna che rischiara a malapena la prigione: lavoro diligentissimo di bella composizione, e di sommo gusto nel colorito, del nostro Agostino Scilla, tale da potere essere attribuito al suo maestro Domenico Zampieri, se il colorito fosse men vago».[1354]

1348 Sulla figura del cardinale collezionista e sulla sua quadreria cfr. Marylène Dinelli-Graziani, *La peinture du Seicento dans la collection Fesch*, in *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prèdeècesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, actes du colloque sous la direction de Philippe Costamagna, Olivier Bonfit, Monica Preti-Hamard, Ajaccio, Musée Fesch, 1 – 4 mars 2005, Musée Fesch, Ajaccio 2006, pp. 91-101.

1349 Cfr. François Macè de Lèpinay, *La meilleur part: un tableau d'Agostino Scilla pour Fano retrouvé en Ile-de-France*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di Ranieri Varese, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1993, pp. 370-374. Cfr. anche Luigi Hyerace, Agostino Scilla: per un catalogo delle opere, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 64.

1350 Cfr. Marie-Dominque Roche, *Le Musée Fesch d'Ajaccio*, Ed. Dia, Ajaccio 1993, p. 107.

1351 Ringrazio il dott. Tommaso Pasquali per i preziosi consigli sul dipinto e sulla pittura emiliano-veneta.

1352 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 237.

1353 Hyerace, nel 2001, riportava che dell'opera «si siano perse le tracce». Luigi Hyerace, Agostino Scilla: per un catalogo delle opere, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 122-123.

1354 Gregorio Raymondo Granata*, Duecento sessanta giorni in Palermo nel 1861 Ovvero Biografia e Gabinetto scientifico-artistico dell'archeologo Agostino Gallo*, Stamperia del Commercio, Messina 1863, p. 83.

Nell'inventario della collezione Gallo conservato all'Archivio Centrale di Stato a Roma, ripreso dal *Notamento dei quadri scelti definitivamente dalla Commissione di Antichità e Belle Arti*, l'opera è riportata come «quadro sopra pietra» di mano di «Scilla Agostino».[1355] Ma già nel catalogo delle opere esposte del 1878, con vecchio inventario 945, il *San Pietro in carcere* era ricordato come *Allievo del Barbalunga*.[1356]

Due le ipotesi: la prima che Giuseppe Meli, curatore del catalogo dei dipinti del Museo nazionale, tra il 1870 e il 1878 abbia notificato consapevolmente l'attribuzione del dipinto, preferendovi un più generico «allievo di Barbalonga»; la seconda, forse la più probabile, che Meli sia stato tratto in inganno da quanto riportato da Raymondo Granata, il quale, attribuendo la lavagna a Scilla, ricorda l'artista messinese non come allievo di Barbalonga bensì di Domenichino.

Nel 1901, la terza edizione della *Guida* del museo di Antonino Salinas, ricordando il deposito della quadreria Gallo da parte della «signora Lucrezia Martines e dal signor Carlo Francesco Maggio, eredi del celebre letterato palermitano», ribadisce l'autografia a Scilla, specificando però che «le attribuzioni sono quelle che figurano nell'atto del deposito».[1357]

L'opera non trova alcun confronto con nessuna opera documentata, firmata e attribuita ad Agostino Scilla, essendo anche la prima opera di tale formato ritrovata e attribuita all'artista messinese. Se la parte sinistra della lavagna, con la rappresentazione dell'angelo e San Pietro, risulta abbastanza danneggiata, con evidenti cadute di colore, la parte sinistra dimostra, invece, una certa qualità, «di sommo gusto nel colorito»,[1358] soprattutto per la minuziosa pennellata.

Il dipinto meriterebbe ulteriore studio ed approfondimento, prendendo spunto anche dal tipo di supporto utilizzato, un unicum, sino ad oggi, della produzione artistica di Agostino.

1355 Roma, Archivio di Stato Centrale, Ministero dell'Istruzione, Antichità e Belle Arti, I versamento, busta 289.

1356 Cfr. Giuseppe Meli, *Museo Nazionale di Palermo. Catalogo dei quadri esposti*, [?] Palermo 1878, p. 42.

1357 Antonino Salinas, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo compilata dal prof. Antonino Salinas*, 3° edizione, Palermo, tipografia Fratelli Vena 1901, p. 83.

1358 Gregorio Raymondo Granata*, Duecento sessanta giorni in Palermo nel 1861 Ovvero Biografia e Gabinetto scientifico-artistico dell'archeologo Agostino Gallo*, Stamperia del Commercio, Messina 1863, p. 83.

XII. Alcune considerazioni su dipinti inediti palermitani

Oltre alla collezione dell'erudito Agostino Gallo, il Museo regionale di Palazzo Abatellis vanta un gran numero di dipinti e oggetti d'arte provenienti dal Museo dell'ex Monastero di San Martino delle Scale.
Il 27 gennaio 1869 Antonino Salinas, storico direttore dell'allora Museo nazionale scriveva a Michele Amari, ricordando lo stato di degrado in cui versava il museo martiniano, il quale «esiste sempre nella stessa condizione in Ella lo visitò […] difficoltà nell'accesso, malsicurezza», concludendo che «quell'accozzaglia di roba antica gioverebbe a dare al nostro museo che ne manca interamente».[1359]
L'anno successivo gli oggetti e i manufatti artistici iniziavano ad essere trasferiti nel nuovo Museo[1360] e il 17 agosto Salinas ricordava che il traporto «sarà ultimato fra pochi giorni».[1361]
Gli anni Settanta saranno caratterizzati da un'intensa attività di catalogazione delle opere nel nuovo Museo. Già Salinas nel 1875 pubblicava la sua *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo*, in cui erano catalogati reperti archeologici, il «Gabinetto di numismatica, gliptica e oreficeria», oltre a frammenti architettonici e «sculture moderne».[1362] Il 6 agosto 1878 il Commissario alle Antichità e Belle Arti di Sicilia inviava al Ministero una missiva in cui riferiva che nel settembre dell'anno precedente «Salinas, Direttore del Museo Nazionale di questa città, informavami che al Prof. Meli, allora Ispettore della Pinacoteca di esso Museo era venuta in mente la non abbastanza commendevole idea di dar di mano al catalogo dei quadri […]. Ed il lavoro cominciavasi ed è di già completa la parte che riguarda la Scuola siciliana dal sec. XII al XVII».[1363]
Già il 24 luglio del 1878 Meli, inviando la pubblicazione, da lui definita «lavoro preliminare», ricorda come essa sia costata «molta fatica per la situazione in cui essi quadri ritrovansi». I dipinti sono ricordati solo in minima parte esposti mentre «per gli altri che ascendono a circa 600, i quali per mancanza di spazio nel Museo, trovansi in cinque luoghi detti magazzini», ricordando che «per la mancanza del locale nel Museo, a causa degli adattamenti per necessità fatti alle fabbriche, subirono molti trasferimenti ed il bisogno di trasportarli e metterli dove si potessi, fu causa di molta confusione e la ricerca per osservarli penosa, perché trovandosi addossati l'uno sull'altro per vederne uno è bisognato rimuoverne quattro, cinque, se

1359 *Lettere di Antonino Salinas a Michele Amari*, a cura di Giuditta Cimino, prefazione di Bruno Lavagnini, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, Palermo 1985, p. 46.
1360 «La scelta cadde allora sulla ex casa dei Padri Filippi all'Olivella, attigua alla Chiesa di Sant'Ignazio e attualmente ancora sede del Museo Archeologico Regionale.
Richiesto dal governo, l'immobile insieme con la quadreria già appartenuta ai padri fu ceduta al Municipio e da quest'ultimo, adempiute le formalità di legge, alla Commissione di Antichità e Belle Arti che provvide alle necessarie opere di adattamento dell'edificio a nuovo uso». Vincenzo Abbate, *Dalla quadreria privata alla pinacoteca pubblica: origini e vicende delle raccolte seicentesche della Galleria Regionale della Sicilia*, *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, a cura di Vincenzo Abbate, Electa, Napoli 1990, p. 60.
Precedentemente il nuovo Museo nazionale era ubicato presso alcuni locali dell'Università di Palermo, in cui «vi fu dato principio nel 1826, e lavorandovi alacremente, il 27 dicembre dell'anno appresso si diè al Governo la notizia di essere compita». Giuseppe Meli, *Pinacoteca del Museo di Palermo. Dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, Palermo 1873, p. 11.
1361 *Ivi*, p. 12.
1362 Antonio Salinas, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo compilata da Antonino Salinas Professore di Archeologia alla R. università e Direttore del Museo, Parte prima. Antichità classiche e oggetti moderni*, Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo 1875.
1363 Roma, Archivio di Stato Centrale, Ministero dell'Istruzione, Antichità e Belle Arti, I versamento, busta 284.

o più».[1364] La confusione era spesso data anche dall'annotazione che «si pensò di apporre ad ogni quadro» con un «numero dipinto sopra un pezzetto di latta ed attaccato con fil di seta; col traportarli però molti di questi numeri sono andati perduti, altri dei trasportatori, vedendoli cascare, furono riattaccati ed alcuni quadri ai quali non appartenevano, perciò molti numeri della annotazione non corrispondono colle opere».[1365]

Giuseppe Meli, ricordando i dipinti, circa duecento, che furono trasportati dall'ex monastero martiniano alla nuova sede dell'Olivella adibita a Museo Naizonale, menzionava l'acquisto di «due quadretti di pregio» eseguito dalla Commissione alle Belle Arti e Antichità: «un s. Giovan Battista alato del secolo 12° di scuola siciliana, ed una figura denotante la *Tranquillità* dello Scilla messinese».[1366] L'acquisto è confermato dalla documentazione conservata al Museo archeologico "Salinas" di Palermo, in cui si conservano numerose carte riguardanti l'ottocentesco Museo nazionale. In un inventario è infatti ricordato un «dipinto ad olio su tela, con cornicetta moderna, rappresentante, a figuretta intera di donna, la Tranquillità. Opera del sacerdote messinese Agostino Scilla del sec. XVII. Provenienza Commissione AA. BB. AA.».[1367]

Nello stesso archivio sono conservati anche i Giornali d'entrata, i quali registravano i pagamenti effettuati dell'ufficio della Commissione per la Direzione del Museo. Nel primo di essi, comprendente le annate 1869-1883, alla data 10 settembre 1870 è ricordato un «quadretto in tela alto metri 0,60, larg. M. 0,36 rappresentante la Tranquillità» e un «altro alto 0,765 x 0,21 in tavola rappresentante S. Giovanni Battista alato».[1368].Facile riconoscervi nelle due opere i «due quadretti di pregio» ricordati da Meli come acquistati dalla Commissione alle Belle Arti.

L'acquisto dei due quadretti risale a qualche mese prima quando, il 21 luglio 1870, «sono stati offerti a questo N. Museo per Lire Cento due quadretti a olio sopra tela, il primo rappresentante una figura terrena all'impiedi con cetra in mano, sul fare del sacerdote Scilla Messinese, della di cui scuola poca cosa ha il museo, e nulla dello Scilla; l'altro sopra tavola benissimo conservato, rappresentante S. Giambattista, dato di scuola bizantina».[1369] Il direttore del Museo nazionale, cav. Fraccia, chiedeva inoltre l'acquisto delle due opere perché anzitutto «di scuola Siciliana, per completare e per quanto si può, la scuola locale», rimarcando «l'importanza de' depinti».[1370]

[1364] Roma, Archivio di Stato Centrale, Ministero dell'Istruzione, Antichità e Belle Arti, I versamento, busta 284.
[1365] *Ibidem*.
[1366] Giuseppe Meli, *Pinacoteca del Museo di Palermo. Dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, Palermo 1873, p. 31. Ringrazio la prof.ssa Barbara Mancuso per la segnalazione.
[1367] Palermo, Archivio del Museo Archeologico "A. Salinas", Faldone 418.
[1368] Palermo, Archivio del Museo Archeologico "A. Salinas", Giornale d'entrata 1869-1883. Si coglie l'occasione per ringraziare la dott.ssa Sandra Ruvituso, il Direttore e i funzionari del Museo Archeologico di Palermo per i consigli offerti, la professionalità, gentilezza e cortesia dimostrata.
[1369] Roma, Archivio di Stato Centrale, Ministero della Pubblica Istruzione, I versamento, busta 286.
[1370] *Ibidem*.

L'autorizzazione all'acquisto dei due dipinti, tra cui uno «sul fare dello Scilla messinese», da parte del ministero giungerà circa un mese dopo, il 17 agosto 1870.[1371]

Tra i più dei novanta dipinti del Seicento, conservati nel Museo nazionale, e dei quali Meli ricorda «quelli di maggior pregio», insieme a «una bella copia di un quadro a mezze figure del Domenichino rappresentante S. Cecilia in atto di sonare, con diversi angioletti che l'accompagnano con vari strumenti, eseguiti dal di lui allievo Antonio Aliberti detto Barbalunga»[1372] e una mezza figura di Catalano il giovane, l'erudito palermitano riportava «una tela di grandi dimensioni che rappresenta una santa moribonda assistita da un anacoreta, bella opera di Agostino Scilla».[1373]

L'*Anacoreta con fanciulla*, ritrovato nei depositi di Palazzo Abatellis e fin qui inedito (**TAV. CXIV**), era già presente nel catalogo degli oggetti provenienti dal Museo martiniano che Giuseppe Meli pubblica nel 1870, prima del definitivo trasferimento dei manufatti artistici nel nuovo Museo nazionale dell'Olivella. Nella seconda stanza, al n. 108, era ricordato «in cornice dorata», la tela raffigurante «Anacoreta che par voglia convertire una donna – Di scuola Siciliana del XVII secolo, dipinta dal Sac. Agostino Scilla messinese. Alta m. 2,25, larga 1,150».[1374]

Il dipinto risulta esposto all'interno del Museo nazionale nel 1878, quando con il vecchio numero di inventario (465) è ricordato come opera dell'artista messinese.[1375]

Insieme all'*Anacoreta*, tra le opere provenienti dal Museo martiniano, sono ricordate una serie di opere «alla maniera» dell'artista messinese, tra le quali «Due teste di vecchi – Di Scuola Siciliana del XVII secolo, di allievo dello Scilla messinese»;[1376] una «Testa di vecchio – Di scolare dello Scilla messinese del secolo XVII»;[1377] «Tre santi – Copia contemporanea dall'originale dello Scilla messinese, del XVII secolo»;[1378] «Donne che tolgono le frecce a S. Sebastiano. Di Scuola Messinese del XVII secolo, sul fare dello Scilla»;[1379] «la Coronazione di spine – di scuola siciliana del XVII secolo, sul fare dello Scilla messinese».[1380]

Nessuna di queste opere, tralasciando l'*Anacoreta*, risulta esposta nell'allestimento del 1873, in cui è ricordato un *Ritratto di donna con tromba in mano* di «Antonio Ricci detto il Barbalunga»,[1381] forse identificabile con la tela, sempre di palazzo Abatellis (inv. 489).

1371 *Ibidem*. Il dipinto non è stato ancora rintracciato.

1372 Oggi presso il Museo diocesano di Palermo. Cfr. Pierfrancesco Palazzotto, *Antonino Alberti detto Il Barbalonga attr., Santa Cecilia con tre putti musicanti*, in *Musica picta: immagini del suono in Sicilia tra Medioevo e Barocco*, catalogo della mostra a cura di Carmela Vella, Regione siciliana – Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 2007, pp. 160-161.

1373 Giuseppe Meli, *Pinacoteca del Museo di Palermo. Dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, Palermo 1873, p. 61.

1374 Giuseppe Meli, *Catalogo degli oggetti di arte dell'Ex monastero e Museo di S. Martino delle Scale presso Palermo compilato da Giuseppe Meli, componente della Commissione di Antichità e Belle Arti per la Sicilia*, Tipografia Morvillo, Palermo 1870, p. 88.

1375 Giuseppe Meli, *Museo Nazionale di Palermo. Catalogo dei quadri esposti*, [?] Palermo 1878, p. 25.

1376 0,39 x 0,39 cm. Cfr. Giuseppe Meli, *Catalogo degli oggetti di arte dell'Ex monastero e Museo di S. Martino delle Scale presso Palermo compilato da Giuseppe Meli, componente della Commissione di Antichità e Belle Arti per la Sicilia*, Tipografia Morvillo, Palermo 1870, p. 95.

1377 0, 46 x 0,36 cm. Cfr. *Ivi*, p. 97.

1378 1,35 x 2,5. Cfr. *Ivi*, p. 103.

1379 1,25 x 1,78 cm. Cfr. *Ivi*, p. 106.

1380 1,95 x 1,48. Cfr. *Ivi*, p. 110.

1381 Giuseppe Meli, *Museo Nazionale di Palermo, catalogo dei quadri esposti*, [?] Palermo 1878, pp. 20-21.

XIII. «Aver'occhio a proposito per giudicare le cose»: naturalismo e classicismo a confronto

Il due giugno 1670 Agostino Scilla è pronto alla stampa de *La vana speculazione disingannata dal senso*, lettera responsiva che dedicherà a «Carlo Gregori, marchese di Poggio Gregorio, cavaliero della Stella».[1382] Prima però di recarsi a Napoli, presso Andrea Colicchia,[1383] ormai da qualche anno tipografo anche delle composizioni dell'Accademia della Fucina, tra le quali, si ricordano, il secondo libro delle *Prose*[1384] datato 1669 e il *Duello delle Muse*[1385] del 1670, passerà da Roma per far incidere i disegni di sua mano[1386] da Pietro Santi Bartoli.[1387]

Alla fine della già ricordata dedica al marchese di Poggio Gregorio, l'artista messinese ricorda «che questa è composizione non già di uno che faccia professione di lettere, ma sì bene di un Pittore, il quale però

L'*Anacoreta con fanciulla*, esposto nel 1873, non compare nella terza edizione della *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo* di Salinas del 1901.

1382 Cfr. Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera responsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 1.

1383 Sui tipografi napoletani cfr. Giovanni Lombardi, *Tipografia e commercio cartolibrario a Napoli nel Seicento*, in «Studi storici», 39, 1998, pp. 137-159.

1384 Cfr. *Prose degli Accademici della Fucina. Libro secondo, nel quale si contengono varij Discorsi, raccolti dal Sicuro*, appresso Andrea Colicchia, in Napoli 1669.

1385 Cfr. *Il Duello delle Muse overo Trattenimenti carnavaleschi degli Accademici della Fucina, Trattenimento Terzo dell'anno 1669, con la raccolta di alcune Rime Facete de' medesimi Accademici,* appresso Andrea Colicchia, in Napoli 1670.

1386 «Le molte tavole che fui costretto mettere in disegno, a fine di spiegare con chiarezza il mio concetto». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera responsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 2.

Già quanto asserito Agostino nella dedica a Carlo Gregorio, basterebbe a mostrare una dichiarazione d'intenti del pittore e scienziato messinese: da moderno scienziato, seguace di Borelli ma anche di Malpighi e portavoce di un diverso modo di concepire la scienza, galileiano, neoterico e, in definitiva, sperimentale tout court, che si faceva strada nel secolo decimosettimo e che proprio qui getterà le basi la moderna scienza, costituita da rivoluzioni, scoperte, esperimenti, metodi scientifici innovativi e sconvolgenti. Anche per questo si è già parlato di Scilla non come semplice studioso di fossili, ma come moderno paleontologo, scienza che si occupa dei celebri corpi pietrificati insistendo sulla loro natura organica. Il Seicento è l'anno delle rivoluzioni: da Galileo a Copernico, da Borelli a Malpighi. In questa orda rivoluzionaria è da inserire, a buon diritto, anche Agostino Scilla: con quest'ultimo la paleontologia diventa e acquisisce lo statuto di moderna scienza in quanto non saranno più e petrografia ad occuparsi dei fossili e delle cosiddette glossopetre ma i naturalisti, proprio come Agostino. Uno studio che porterà l'artista peloritano ad approfondire la «conoscenza sulla struttura anatomica e sulla fisiologia degli animali studiati e consente, come una delle sue immediate conseguenze, di risolvere alcuni enigmi "paleontologici"». Nicoletta Morello, *Le «conchiglie stravaganti» da Colonna a Lister*, in *Il Meridione e le scienze (secoli XVI-XIX)*, a cura di Pietro Nastasi, Atti del convegno, Palermo, 14-16 maggio 1985, Istituto Gramsci siciliano, Palermo 1988, pp. 257, 268.

Sull'importanza di Scilla paleontologo moderno e relativa bibliografia si confronti il recente studio dedicato al pittore e scienziato messinese da Italo Di Geronimo, *Agostino Scilla paleontologo. Fossi e Filosofie tra '600 e '700*, edizioni della Società Messinese di Storia Patria, Messina 2014.

Già corredare i testi scientifici con corredi illustrativi volti a spiegare e rappresentare al meglio la teoria esposta era una pratica che prendeva sempre più piede nel secolo decimosettimo: da una lettera inviata da Borelli (da Pisa) a Malpighi, datata 10 febbraio 1661, si viene a conoscenza dell'intenzione del medico-igienista bolognese di eseguire dei disegni in rame «senza li quali la scrittura sarebbe inintelligibile». Howard B. Adelmann, *The correspondence of Marcello Malpighi*, I, Cornell University Press, Ithaca 1975, p. 65.

Si confronti questo passo malpighiano con quanto scritto da Scilla, nella dedica a Carlo Gregorio, sulla tavole disegnate dallo stesso artista «a fine di spiegare con chiarezza il mio concetto». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera responsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 2.

Sul ruolo capitale svolto dall'illustrazione delle tavole a corredo del testo scritto nel Seicento cfr. Michele Rak, *L'immagine stampata e la diffusione del pensiero scientifico*, in *Galileo a Napoli*, atti del convegno, Napoli, 12-14 aprile 1984, a cura di Fabrizio Lomonaco, Maurizio Torrini, Guida editore, Napoli 1987, pp. 231-232, 241.

1387 Sul rapporto Agostino Scilla e Pietro Santi Bartoli cfr. Veronica Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700) e Pietro Santi Bartoli (1635-1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, in «Rendiconti / Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 17, 2006, 3, pp. 307-384.

pretende aver'occhio a proposito per giudicare le cose, che possiamo maneggiare con più soda verità di coloro che sono meri professori di cieche speculazioni».[1388] In una frase Agostino riesce a condensare il suo pensiero di scienziato ma anche di pittore: se lo Scilla uomo di scienze (quindi filosofo) ha abbracciato, già a quest'epoca, il grande pensiero neoterico e galileiano grazie, tra gli altri, a Borelli e Malpighi,[1389] rimarcando una scienza basata sulla vista,[1390] sulla concretezza delle cose, rigettando le cieche speculazioni, le filosofie e concezioni astratte, lontane da quella «soda verità», dall'altra la frase è anche sintomo di un modo di concepire la pittura, attenta anch'essa al naturale.[1391]

Per lo sperimentalismo scientifico del pittore messinese, oltre i riferimenti a Malpighi e Borelli, è possibile trovare delle concordanze con alcuni autori e testi di scienza non propriamente siciliani ma che sono utili a fare luce sulla caratura di intellettuale di ampio respiro, nazionale se si vuole, di Agostino. Già nel consueto avviso de «L'autore a chi legge», l'artista-scienziato messinese ricorda, quasi sommessamente e riferendosi più a problemi «di materie rettoriche e di pulitezze» che scientifico-naturalistiche, i *Saggi di Naturali Esperienze degli Accademici del Cimento*,[1392] datate 1666, e la *Storia degli Insetti* (1668) di Francesco Redi.[1393] Due rimandi non di poco conto all'interno della logica de *La vana speculazione* e del naturalismo sperimentale dell'opera scientifica di Scilla.

1388 Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 4.
Frequente è il ricorso nella lettera responsiva ad un'attenzione più all'oggetto d'indagine che al *bel parlare*, non promettendo di «usare alcuna arte nel dire, ne […] distribuire le parti che ad un discorso pulito converrebbono, ma così alla rinfusa spiegherò al miglior modo che saprò quel che mi sovverrà». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 14.

1389 Il medico bolognese verrà chiamato, su indicazione di Giovanni Alfonso Borelli, dal Senato messinese per occupare la cattedra di anatomia presso lo Studium peloritano dalla 1662 al 1666. Il monumentale carteggio malpighiano, pubblicato da Adelmann, mostra un rapporto abbastanza stretto, tramite sempre Borelli, tra il pittore messinese e il medico bolognese anche successivamente al ritorno in patria di quest'ultimo nel 1666. Sul carteggio malpighiano e lo scambio epistolare del medico bolognese con Borelli, compresi gli accenni su Agostino Scilla cfr. Howard B. Adelmann, *The correspondence of Marcello Malpighi*, I-III, Cornell University Press, Ithaca 1975.

1390 «risolsi di credere e difendere quel che l'occhio insegnato m'aveva». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 29.

1391 Non poche, in realtà, i riferimenti alla pittura e alla pratica pittorica presente ne La vana speculazione di Scilla: «e sebene osserveremo il progetto di un Dipintore e d'uno Scultore, ci accorgeremo che da prima eglino vanno abbozzando il tutto e che gli ultimi saranno i più vaghi e accertati colpi». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, pp. 45-46.
A proposito di opere abbozzate, Susinno ricorderà i due dipinti di San Luca e Santa Lucia «per la città di Randazzo», commissionate dal Protonotaro del regno al pittore messinese, come «cose parimente abbozzate». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.

1392 Cfr. *Saggi di natvrali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento sotto la protezione del serenissimo principe Leopoldo di Toscana e descritte dal segretario di essa Accademia*, Per Giuseppe Cocchini all'Insegna della Stella, in Firenze 1666.

1393 Attendendo ormai da anni un'edizione completa delle opere, edite e ancora manoscritte, nonché dell'importantissimo carteggio di Francesco Redi da parte di Walter Bernardi, professore dell'Università di Siena, qui si rimanda all'ultimo, nonché datato, tentativo di raccolta monumentale delle opere di Francesco Redi, avvenuto tra il 1809 e il 1811 e che consta di nove volumi, i quali, comunque, non rappresentano in toto la sterminata produzione dello scienziato toscano. Per informazioni sul progetto dal 1998 portato avanti da Bernardi si rinvia al sito www.francescoredi.it.
Cfr. Francesco Redi, *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti fatte da Francesco Redi, Gentiluomo Aretino e Accademico della Crusca, e da lui scritti in una Lettera all'Illustrissimo Signor Carlo Dati*, in Firenze, in *Opere di Francesco Redi Gentiluomo Aretino e Accademico della Crusca*, III, Della Società Tipografica dei Classici Italiani, Milano 1810, pp. 1-76.

Riprendendo proprio il saggio che lo scienziato Redi scrive sugli insetti nel 1668 è possibile trovare delle concordanze con l'intento proposto da Scilla, a mo' di richiamo nel suo avvertimento al lettore. Infatti, a proposito di cieche speculazioni e importanza degli organi sensoriali per la conoscenza del reale, Redi asserirà che «per meglio dire, sono i sensi tante vedette o spiatori che mirano a scoprire la natura delle cose e 'l tutto riportano dentro alla ragione la quale, da essi ragguagliata, forma di ciascuna cosa il giudizio, altrettanto chiaro e certo quanto essi sono più sani e gagliardi, e liberi da ogni ostacolo ed impedimento».[1394] Sembra quasi qui rivedere lo stesso titolo della lettera responsiva di Agostino Scilla, in cui rimarca l'importanza dell'esperienza sensoriale,[1395] la quale deve aiutare e soccorrere la ragione (anche se non sostituirsi ad essa): è il *Senso*, nella sua interezza e completezza, a *disingannare*, svelare, rivelare la vera natura delle cose. Una rivelazione che si dimostra sempre attenta e aderente al mondo, alle cose terrene, evitando, cioè, qualsiasi divagazione filosofica astratta,[1396] ogni tentativo di ricondurre il naturale al soprannaturale, al divino in senso lato:[1397] in definitiva, al *Caso*, inteso come ordine che rifugge da

---

[1394] Francesco Redi, *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti fatte da Francesco Redi, Gentiluomo Aretino e Accademico della Crusca, e da lui scritti in una Lettera all'Illustrissimo Signor Carlo Dati*, in Firenze, in *Opere di Francesco Redi Gentiluomo Aretino e Accademico della Crusca*, III, Della Società Tipografica dei Classici Italiani, Milano 1810, p. 2.
Su «l'applicazione di un metodo scientifico» e sulla «pratica empirica» di Francesco Redi cfr. anche Alberto Asor Rosa, *Le Accademie e gli scolari di Galilei*, in *Il Seicento: la nuova scienza e la crisi del Barocco*, I, a cura di Franca Angelini, Alberto Asor Rosa, Salvatore Silvano Nigro, Laterza Editore, Bari 1974, p. 360.
L'osservazione naturale, principio fondante di qualsiasi moderna scienza, ha attraversato tutto il secolo decimosettimo, influenzando il pensiero dei filosofi seguaci di Galileo e non solo: basti pensare a Fabio Colonna, convinto «che si debba credere più alla osservatione delle cose naturali, che alle cose immaginate, & supposte da un sol principio osservato». Fabio Colonna, La Sambuca Lincea, ovvero dell'instromento musico perfetto libri III di Fabio Colonna, appresso Viale, Napoli 1618, rist. an. Forni Editore, Bologna 1980, p. 16. Cfr. anche Alessandro Ottaviani, *Redi e la tradizione naturalistica dai Lincei e Paolo Boccone*, in *Francesco Redi: un protagonista della scienza moderna. Documenti, esperimenti, immagini*, a cura di Walter Bernardi, Luigi Guerrini, Leo S. Olschki, Firenze 1999, p. 147.
[1395] Lo stesso Scilla, nella dedica a Carlo Gregorio, afferma di aver impinguato la «replica» a Buonamici che, l'anno passato lui stesso aveva spedito da Messina, «con molti argomenti suggeritemi dall'osservazione delle cose nelle quali dopo per lo spazio di qualche mese mi sono incontrato». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 3.
Bisogna qui soffermarsi anche sulla lettera che inizialmente Scilla aveva inviato a Buonamici da Messina e che lo stesso artista mamertino afferma di aver inviato l'anno precedente. Sebastiano Di Bella ricorda la risposta di Agostino tre mesi dopo l'invio della lettera (con fossili) da Malta di Buonamici, spedita quest'ultima il 28 agosto 1668: la prima missiva di risposta allo scienziato maltese giunge al destinatario nel novembre del 1668. Ciò crea qualche problema con l'«anno passato», indicato da Scilla ne *La vana speculazione* che, sappiamo con certezza in quanto datata, pronta per la stampa il 2 giugno 1670. Potremmo ipotizzare che Agostino utilizzasse il termine «anno passato» in maniera abbastanza generica, indicando così la prima lettera inviata a novembre del 1668, di cui oggi (così come le lettere di Buonamici al pittore messinese) non sconosciamo gli autografi in quanto dispersi ma ne siamo a conoscenza grazie a delle copie settecentesche, entrambe nella National Library of Malta. Per lo scambio Buonamici-Scilla cfr. Sebastiano Di Bella, *Agostino Scilla collezionista: la raccolta di fossili*, in *Wunderkammern siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, 04-11-2001 – 31-03-2002, Electa, Napoli 2001, pp. 61-66 e con particolare attenzione p. 66, nota 9.
Sarà lo stesso Scilla ne *La vana speculazione* a confermare l'arrivo di alcuni fossili a Messina mandatigli, insieme alla missiva, da Buonamici, ringraziando quest'ultimo per le «galanterie impietrate» dell'isola di Malta. Cfr. Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 54.
[1396] L'unica e «maggiore» filosofia accettata da Scilla è «quella che conosce la gran disparità che vi è tra quel che pensano gli huomini a quel ch'abbia saputo operare la Natura circa il principio delle cose». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 41.
[1397] Uno sperimentalismo in cui aveva già svolto un ruolo non secondario la celebre Fucina. Nelle *Prose dell'Accademia*, pubblicate nel 1669, Giovan Battista Valdina ricordava, a mo' quasi di monito e rivendicazione, il ruolo dello studioso-fucinante: «sparga infiniti sudori, disperda le sostanze nel ricercare con infiniti sperimenti dalle pietre, dall'erbe, dalle piante le

qualsiasi logica umana e, quindi, al controllo dell'uomo. Non è Dio, essere supremo e Creatore, «bontà Divina»,[1398] ad essere messo in discussione, ma il puro accadimento casuale delle cose solo perché create da un essere *oltre-il-mondo*.[1399]

Proprio per questo bisogna affidarsi all'esperienza sensoriale, agli occhi e alla vista,[1400] le quali devono avere «più forza nel decidere le cose», mentre «la filosofia stesse un pochetto cheta, quando si discorre per mostrare, non per ispeculare».[1401]

La filosofia si occupa di speculazioni, la scienza ha bisogno di guardare la natura, il mondo reale, gli elementi e gli avvenimenti di quest'ultimo.[1402] Un concetto, quello dell'esperienza del naturale, già propugnato da numerosi scienziati del primo Seicento, tra i quali quel Benedetto Castelli, maestro a Roma di Giovanni Alfonso Borelli (ma, a sua volta, allievo di Galileo Galilei), il quale rimarcherà la possibilità e facoltà di leggere i fenomeni naturali con metodi e «strumenti matematico-geometrici».

La volontà di «ubbidire alla naturalezza del mio parlare», non facendo caso a quelle «rettoriche e […] pulitezze» si inserisce perfettamente non solo all'interno di una scienza moderna sperimentale, attenta solo al dato di natura e alla conoscenza del reale come fatto assolutamente terreno,[1403] ma trova riscontri e punti in comune con altri scienziati moderni, i quali nel Seicento tentavano, spesso riuscendoci, di invertire le teorie tradizionali fondate ancora su concezioni medievali.[1404]

---

più occulte proprietà della Natura un Filosofante». Giovan Battista Valdina, in *Prose dell'Accademia della Fvcina, libro secondo, nel quale si contengono varj Discorsi Raccolti dal Sicuro*, Appresso Andrea Colicchia 1669 in Napoli 1669, p. 241.
Cfr. anche Sebastiano Di Bella, *Agostino Scilla collezionista: la raccolta di fossili*, in *Wunderkammern siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, 04-11-2001 – 31-03-2002, Electa, Napoli 2001, p. 61.
Divino è anche sinonimo di inspiegabile e arcano: per Agostino il «Vero» è «faccenda cotanto facile a capirsi», e quando «non apparisce tale, […] è senza dubbio difetto della nostra ostinazione che lo rende difficile». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 16.

1398 Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 4.

1399 Solo «l'osservazione brevissima e tumultuaria» è utile, «perché predicano la verità a chi si risolve di credere più alle parole di Dio, che a quelle degli huomini». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, pp. 105-106.

1400 «bastante a contraddire ad una testimonianza ricevuta d gli occhi per chiara dimostrazione delle cose medesime ch'esaminiamo». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 105.

1401 Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 47.

1402 «Discorriamo delle cose che solamente ho veduto e che possiamo unitamente vedere». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 49

1403 «la *sperienza* me ne fe certo, *avendone sotto l'occhio una continua testimonianza*». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 18. Il corsivo è di chi scrive.

1404 Basti ricordare i petrografi, i quali si occupavano dei fossili considerandoli elementi inorganici. Saranno Fabio Colonna, prima, e Scilla, poi, a spiegare e spianare la strada per una conoscenza più approfondita, nonché veritiera, di queste «pietre e «varj corpi». Cfr. Nicoletta Morello, *Le «conchiglie stravaganti» da Colonna a Lister*, in *Il Meridione e le scienze (secoli XVI-XIX)*, a cura di Pietro Nastasi, Atti del convegno, Palermo, 14-16 maggio 1985, Istituto Gramsci siciliano, Palermo 1988, p. 257.
«Il caso portò tra tanto, che discorrendo con alquanti amici della varietà delle opinioni che intorno a ciò s'agitano, mi fu affermato essere al di d'oggi spalleggiata da bravi huomini l'opinione della vegetabilità delle pietre e della produzione di varij corpi, simili a quei del mare, di puro sasso nelle rocche». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera*

Una delle caratteristiche che accomunerà scienziati seicentisti italiani (Malpighi, Borelli, Scilla, Redi ed altri), oltre lo sperimentalismo e l'obiettività, sarà la polemica anti-letteraria.[1405] Come già evidenziato da Michele Rak, la scienza moderna e sperimentale muove contro la letteratura non solo medievale e rinascimentale ma classica tout court: la letteratura si fa portavoce di antiche ed errate interpretazioni[1406] contro cui gli scienziati si scagliano, cercando di scardinarle tramite la presa diretta della natura,[1407] le ipotesi e gli esperimenti,[1408] ponendo sempre il dubbio come faro di qualsiasi indagine.[1409] La polemica antiletteraria è un leitmotiv della storia della scienza del secolo decimosettimo: l'antico, almeno nella scienza, non è sinonimo di verità oggettiva e assoluta.[1410] La tradizione classica non legittima e nobilita, anzi: «lo scaffale dei classici», testi di filosofi antichi sino a quel momento concepiti come il fondamento su cui poggiava il sapere scientifico nella sua accezione più vasta (comprendendo pure la medicina), mostra tutto il suo «apparato di conoscenze fumose, inverificabili e fantastiche».[1411]

---

risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 29.
Già tra la fine del Cinquecento in i primi del Seicento il diffondersi di musei naturalistici, l'intensificarsi delle scoperte geografiche e il rapido sviluppo dei primi studi scientifici sulla botanica e zoologia, comporteranno anche il diffondersi di quella cosiddetta "cultura della curiosità". Cfr. Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Raccogliere "curiosità" nella Roma barocca. Il Museo Magnini Rolandi e altre collezioni tra natura e arte*, Gangemi, Roma 2014, p. 11 e relativa bibliografia.

1405 La critica ha sottolineato la diversità di pensiero tra gli scienziati seicenteschi, i quali non seguiranno «una linea comune di indagine filosofica e scientifica, caratteristica questa generalmente obbligata quando si parla di scuole o "ismi"». Quello però che riesce a sopperire a questa «reale mancanza di un sistema filosofico comune», così come di metodo, è l'atteggiamente di fronte al dogmatismo delle antiche tradizioni filosofiche. Cfr. Susana Gòmez Lòpez, *Redi, arbitro tra i galileiani*, in *Francesco Redi: un protagonista della scienza moderna. Documenti, esperimenti, immagini*, a cura di Walter Bernardi, Luigi Guerrini, Leo S. Olschki, Firenze 1999, p. 129.

1406 La tradizione classica, e degli antichi più in generale, non viene negata *in toto* in quanto «ha portato fino alla modernità grandi quantità di osservazioni su minerali, piante, animali, su sostanze, rimedi, macchine». Sarà poi compito della scienza moderna e dei suoi fautori comprendere cosa scartare in quanto errata o frutto di consuetudini, spesso dettate da misticismo, cieca religiosità e completa assenza di osservazione dal vero. Cfr. Michele Rak, *Favola, menzogna, errore, opinione. Modelli e uso della letteratura e altre arti nell'opera di Francesco Redi*, in *Francesco Redi: un protagonista della scienza moderna. Documenti, esperimenti, immagini*, a cura di Walter Bernardi, Luigi Guerrini, Leo S. Olschki, Firenze 1999, p. 290.

1407 La quale «è abile ed inclinata a produrre infinite cose, usando spesso il medesimo stile». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p 25.

1408 Anche Scilla si inserisce, a diritto, all'interno della tradizione anticlassica e di scardinamento delle false teorie di filosofi greci e latini: «io confermo il dubbio della mia mente, stimando che la professione de' filosofi sia stato lo spiare con ansia e lo andar cercando pascolo al bello spirito loro, cioè di far soggetta qualunque cosa, o a diritto o a torto, al loro ingegno; non di volerci insegnare pianamente la verità, anche allora che fosse loro stato possibile». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, pp. 9-10.

1409 «non mai risulterà dal mio *così mi pare* il difetto della stolida presunzione di quegli altri che con la guida di magre sofisticherie pronunziano *il così è* delle cose». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 13. Il corsivo è dell'autore.

1410 «lo spirito mio […] per non perdersi affatto ricorre al pensare, al credere che gli antichi filosofi non abbiano avuto certezza di verità nelle loro opinioni: onde mi pare, ch'eglino si sono contentati farci vedere in cambio di quella una fantasima variamente imbellettata: il che pure appagò in qualche maniera la curiosità de' semplici loro seguaci».
O, ancora, «né mi fu difficile d'accorgermi che anche in quell'alta antichità fosse stato creduto animale il Mondo; ma con curioso piacere mi certificai della loro confusione». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, pp. 11, 34.

1411 Michele Rak, *Favola, menzogna, errore, opinione. Modelli e uso della letteratura e altre arti nell'opera di Francesco Redi*, in *Francesco Redi: un protagonista della scienza moderna. Documenti, esperimenti, immagini*, a cura di Walter Bernardi, Luigi Guerrini, Leo S. Olschki, Firenze 1999, p. 288.

E alla fine Scilla, scienziato dilettante,[1412] ricorda al dedicatario de *La vana speculazione* di ricordarsi che «questa è una composizione non già di uno che faccia professione di lettere, ma sì bene di un Pittore, il quale però pretende aver'occhio a proposito per giudicare le cose, che possiamo maneggiare con più soda verità di coloro che sono veri professori di cieche speculazioni».[1413] Ancora una volta un riferimento al naturale inteso come vero, come dato reale: e se non dovesse bastare l'animo di un uomo «convinto d'inevitabile ignoranza»,[1414] il cui unico fine è quello «con vemenza abbandonare la sordida veste dell'ignoranza»[1415], ecco il riferimento alla Pittura, prima attività di Scilla, «arte soggetta non a tutti ma ad un sol senso».[1416]

È il ricorso all'ars pittorica che giustifica e completa il discorso teorico che l'autore si appresta ad enunciare. Un'arte che ormai non ha bisogno di alcuna rivendicazione, forte di un'autonomia ricercata e conquistata nei secoli,[1417] «che ha per proprio la mutolezza e l'obbligo solo di ragionare con gli atteggiamenti e farsi udire da gli occhi».[1418] Il soffermarsi, ancora, sulla sensorialità, stavolta intesa come fondamento di *un'arte che muta come muta il mondo* e, quindi, la natura stessa, dimostra la grande attenzione al reale di Scilla non solo come scienziato ma anche come pittore: un'arte la quale, lungi dal rappresentare il terribilmente vero caravaggesco (ricordiamo come l'arte di Scilla è pur sempre un'arte che la critica ha definito, a ragione, classica o classicista), rimane attenta al vero di natura che la circonda e che rappresenta. Il «nobilissimo spirito» dello scienziato, ossia «comunicare a' semplici huomini buone e sode impressioni»[1419] sta nel «dubitare delle cose […] l'ottimo e l'unico mezzo per conoscerle almeno o con minor distanza o con più probabilità».[1420] Evidente appare, dunque, la modernità scientifica di un uomo «di questo mondo, nudo di buone lettere» che pone egli stesso il problema del «non vivere a caso»,[1421]

1412 «ho genio di contentarmi di qualunque minima cosa, purché sia verità». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 40.

1413 Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, pp. 3-4.

1414 Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 5.

1415 Ancora sulla «vera ignoranza» Scilla ritornerà nel corso della sua missiva, affermando che «senza dubbio è quella che permette lo immaginarci de gli spropositi ed ostinarci allora, quando alla natura non piace d'aprirci il seno e farci con evidenza capaci delle sue operazioni». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 6, 41.

1416 Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 12.

1417 Non a caso Scilla si considera «professore» di tale arte. Cfr. Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 12.

1418 Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 6.

1419 *Ivi*, pp. 7-8.

1420 *Ivi*, p. 8.

1421 *Ibidem*.

rifuggendo dalle «caliginose astrazioni de' Metafisici» e abbracciando «la pura storia».[1422] E la concretezza del pittore Scilla è elogiata da Antonio Vallisneri, il quale ricorda il «giudizioso Scilla, che ha superato nel filosofare la condizion di Pittore (perocché non pregiudicato dalla dottrina d'alcuna Filosofia s'è contentato di stare solamente a ciò, che gli occhi gli dimostravano)».[1423]

In Scilla il problema del confronto con la natura appare abbastanza più complesso di quanto sembri per altri artisti del Seicento, non obbligatoriamente siciliani. È necessario anzitutto comprendere cosa significhi per Agostino, da un punto di vista pittorico, *naturale*. Si è già accennato all'artista messinese come continuatore ideale, in Sicilia, della corrente classicista: non solo tramite la linea ideale Domenichino-Barbalonga ma anche attraverso quella Carracci-Albani-Sacchi. Entrambe le tendenze, presenti quasi costantemente nella carriera pittorica di Scilla, almeno per tutto il soggiorno messinese, derivano da un unico grande movimento che è quello carraccesco, volto alla nobiltà del naturale in contrapposizione allo schietto naturalismo del Merisi. Un naturalismo ideale che guarda, sì, la natura ma nobilitandola, elevandola a perfezione: un concetto già avanzato da Agucchi e perfezionato da Bellori nell'ormai fin troppo celebre anno 1664, data del celebre discorso sull'*Idea del Bello* pronunciato, con Maratti presidente, presso l'Accademia di San Luca.

La critica, passata e recente, nonché la storiografia sette-ottocentesca, si è spesso pronunciata a favore di un, seppur vago, classicismo di Scilla: sia come continuatore di Barbalonga che come allievo di Sacchi, senza dimenticare certe affinità con l'amico Maratti.[1424]

Tale tendenza che potremmo definire carraccesca, comprendendo con questo termine entrambe le tendenze, quella purista domenichiniana (comprendendo con quest'ultima accezione anche l'insegnamento del maestro Barbalonga Alberti) e quella coloristica di Sacchi, è abbastanza vivida nell'opera di Agostino: basti ricordare su tutti l'esempio del *San Benedetto che distrugge gli idoli*, in cui Hyerace, a ragione, vi ha visto un «richiamo diretto ai pensieri del Sacchi […] sempre evidente»[1425] o qualche accenno all'arte di Domenichino o dell'allievo Barbalonga, sia in opere giovanili come la pala del *Martirio di Sant'Agata* per i gesuiti di Caltanissetta o gli affreschi del duomo siracusano, che in opere già mature

---

[1422] «Vorrei anche che fosse dalla filosofia abbracciata qualche particella di storia». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 14.

[1423] Antonio Vallisneri, Risposta al Sig. Vallisneri al Sig. Rotari, in *Opere fisico-mediche stampate e manoscritte del Kavalier Antonio Vallisneri, raccolte da Antonio suo figliuolo, corredate d'una Prefazione in genere sopra tute, e d'una in particolare sopra il Vocabolario della storia naturale*, II, Appresso Sebastiano Coleti, In Venezia 1733, p. 330.

Spesso l'artista messinese evidenzia l'importanza della vista, rimarcando che «co' proprij occhi ho veduto i luoghi». Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670, p. 26.

[1424] Francesco Abbate definisce Scilla «il pittore più aulicamente classicheggiante di tutto il Seicento messinese. Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, *IV. Il secolo d'oro*, Donzelli, Roma 2002, p. 167.

[1425] Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 44 e relativa bibliografia. Si ricordi soltanto il legame con Sacchi, specialmente per il San Benedetto, già evidenziato da Mauceri nel 1927, nonostante l'opera sia stata parecchio anticipata dallo studioso agli anni appena successivi al suo ritorno dal soggiorno di formazione a Roma presso Sacchi (*post quem* 1651). Cfr. Enrico Mauceri, *Pittori seicentisti nel Museo regionale di Messina*, in «Bollettino d'Arte», settembre 1926, p. 116

come il *San Gaetano dinanzi la Vergine*, firmato e datato 1671, in cui il patetismo del santo teatino, che ricorda quelli di Barbalonga[1426] per il «gran gusto nelle teste»,[1427] accompagna una classicismo più severamente marattesco, non solo da un punto di vista coloristico ma anche per un diverso studio dei panneggi, nonostante l'impostazione del dipinto parrebbe ricordare certe soluzioni adottate dallo stesso Barbalonga, come nella *Madonna che porge il Bambino a San Francesco* della cappella Merenda.[1428]

Ma sarebbe inopportuno quanto infondato parlare di semplice ed unico naturalismo classicista a Messina: una città, quella sullo Stretto, che aveva conosciuto e che continuava a conoscere, almeno sino al 1678, influssi artistici fiamminghi tout court, con il loro particolare stile lenticolare, che, al contatto con l'ambiente meridionale, si piegava ad esigenze diverse: si pensi a Casembrot e soprattutto a Van Houbraken. Al contempo, l'arrivo di Van Dyck in Sicilia non era passato così in sordina nella realtà culturale isolana, con Pietro Novelli pronto ad unire nel suo particolarissimo stile le varie tendenze romane, napoletane e tardo manieriste siciliane: sarà l'artista monrealese il vate della nuova pittura isolana, il quale, muovendo verso esiti tardo caravaggeschi, con influenze napoletane dei primissimi anni Trenta, approderà, grazie al pittoricismo tutto fiammingo di matrice rubensiana e vandyckiana, verso una pittura luminosa o, riprendendo quanto asserito da Susinno, «miracolosa».[1429] Il pittoricismo novellesco sarà pronto, verso gli ultimi anni, ad aprirsi verso un certo classicismo di marca tutta romana, con il ritorno di Barbalonga da Roma (1634) che comporterà, almeno nella Sicilia orientale ed in particolare a Messina, ad un graduale, seppur definitivo, abbondono del caravaggismo e delle sue più svariate propaggini. La

---

1426 Basti qui ricordare le storie di San Francesco nella cappella Merenda in Santa Maria della Vittoria a Roma, per Spear opera autografa di Barbalonga su cartoni di Domenichino. Cfr. Richard Spear, *Domenichino*, I, Yale University Press, New Haven 1982, pp. 282-284.

1427 Cfr. Marchese d'Argens, *Risposta alle riflessioni critiche sopra le differenti Scuole di Pittura del signor Marchese d'Argens*, Per il Busdrago, Lucca 1755, p. 139.

Rosanna De Gennaro ha ricordato come «gli orientamenti stilistici del Domenichino» siano «raccolti e banalizzati dal Barbalonga». Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, in «Prospettiva», 43, 1985, p. 27.

La critica ha sempre, o quasi, esternato pareri negativi sull'arte di Barbalonga: il pittore messinese è stato definito, infatti, come uno dei pittori meno dotati della bottega romana dello Zampieri ma, nonostante ciò, sempre sostenuto dal maestro, anche a sfavore di altri suoi colleghi "più dotati". In realtà soltanto qualche contributo abbastanza recente, anche se non appieno, ha rivalutato la figura dell'Alberti come promotore di un classicismo messinese in cui alla maniera di Domenichino si armonizza quella di Guido Reni (e le tele di Taormina forse rappresentano il momento più alto di tale osmosi). Ma sarebbe anche necessario rivalutare il peso della figura di Barbalonga, non solo come sobillatore della maniera caravaggesca e, dunque, come colui che conferisce il colpo di grazia all'arte di Rodriguez (e, anche qui, qualche riserva è d'obbligo) ma anche come continuatore, seppur con uno stile e gusto pittorico mutati, di uno dei «principi della pittura messinese» come affermato da Susinno. Se di cambiamento di preferenze nella committenza messinese è lecito parlare, dovuto soprattutto ad un tentativo di «adeguarsi al gusto dei centri più avanzati», anche Rodriguez sarà costretto, per pure logiche di mercato o perché semplicemente attratto dalle nuove tendenze barbalonghiane e classiciste in generale (Quagliata, in primis), a modificare «i residui degli elementi caravaggeschi» che ancora caratterizzavano le sue opere. Certo è che tale cambiamento di stile a Messina, come in realtà altrove, è un cambiamento al passo con i tempi, perfettamente integrato e calato nel contesto italiano e che sullo Stretto di concretizza con «un orientamento preferenziale verso le tendenze del naturalismo di estrazione fiamminga e riberesca, quale si registra agli inizi degli anni trenta». Francesca Campagna Cicala, *Lineamenti del panorama figurativo tra Napoli e Messina nel Seicento*, in *Dal golfo allo Stretto. Itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, a cura di Gioacchino Barbera, Nicola Spinosa, Electa, Napoli 2004, pp. 28, 30; cfr. anche Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, in «Messenion d'oro», 14, 2007, pp. 26-32.

1428 Confronto già posto da Roma Currò nel 1956. Cfr. Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, pp. 1-66.

1429 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 237.

morte di Minniti e soprattutto l'ultima stanca produzione di Rodriguez, il quale risentirà non poco dell'ondata classicista, segnerà un'epoca.[1430]

Un rinnovamento quello della pittura isolana e soprattutto messinese «fondato su una sensibilizzazione della trama luminosa, calda e dorata»,[1431] in parte appresa, o per meglio dire ripresa, da Barbalonga e dalla sua pittura domenichiniana, ma anche da un fiamminghismo sempre più attento a non chiudersi nelle tenebre del Merisi.

Senza dimenticare che intorno la fine degli anni Venti, Napoli era attraversata da una nuova verve pittoricistica che ancora oggi gli studiosi non riescono a comprendere appieno, tra influssi reniani-bolognesi e il fiamminghismo di Van Dyck.[1432]

Certo è che la fine degli anni Trenta rappresentano per Messina una cesura: la sensazione è quella che anche a livello collezionistico, seguendo il gusto dei grandi centri artistici, Roma in primis, si cercherà di adattarsi al gusto classicista. A differenza di quanto infatti avviene a Napoli, almeno sino al 1656 o poco prima, con la collezione di Flavio Ruffo ancorata ad un gusto di naturalismo «di prima maniera», con la scelta dei dipinti di Ribera, dopo la morte passati nella collezione messinese del fratello, sullo Stretto don Antonio Ruffo opta per delle scelte e commissioni ancora oggi non del tutto chiare e spiegabili. La presenza di dipinti di Rodriguez, neppure vincolati al primogenito Placido, acquistate in blocco nel 1648 alla morte del pittore,[1433] sembrano più un'offerta a cui il collezionista non ha potuto rinunciare che una chiara scelta di gusto.

La svolta degli anni Trenta messinese, oltre a Barbalonga, è dovuta senza alcun dubbio anche a Giovan Battista Quagliata, ritornato sullo Stretto qualche anno dopo il collega, che «invero mostrossi seguace e discepolo del Cortona», divenendo «felice, diligente, ameno e ferace pittore».[1434] L'importanza di Quagliata è particolarmente evidente per certi scorci e *sotto in su* lanfranchiani se non cortoneschi sino a quel momento del tutto assenti nell'arte messinese. Non è un caso che Salinas e Columba, nel rinvenimento delle opere a seguito del terribile terremoto del 1908, nella chiesa di Santa Chiara, rinvenivano una tela di Giovan Battista raffigurante un'*Immacolata Concezione* che i due studiosi attribuivano ad Agostino Scilla, forse traditi dalla presenza, testimoniata dalle varie guide, di un'altra *Immacolata* del «pittore, filosofo messinese», anche quest'ultima fortemente intrisa di straordinari esiti

---

1430 Nonostante Alonso, durante la sua carriera pittorica, si dimostrerà particolarmente attento ad aggiornamenti della sua cifra stilistica, come evidente nella splendida *Strage degli innocenti* del Museo regionale di Messina, di intenso pittoricismo, con influenza di caravaggeschi francesi, Tournier e Valentin. Cfr. Francesca Campagna Cicala, *Alonzo Rodriguez, 23. La Strage degli innocenti*, in *Dal golfo allo Stretto. Itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Nicola Spinosa, Messina, Museo regionale, 27 novembre 2004 – 6 febbraio 2005, Electa, Napoli p. 70.

1431 Francesca Campagna Cicala, *Lineamenti del panorama figurativo tra Napoli e Messina nel Seicento*, in *Ivi*, p. 40.

1432 Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, L'Arte Tipografica, Napoli 1958; Richard Spear, *Notes on Naples in the Seicento*, in «Storia dell'arte», 48, 1983, pp. 127-137; Wolfgang Prohaska, *I rapporti di Ribera con la pittura fiamminga in area mediterranea: il caso di Van Dyck*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa*», 1996, pp. 210-222.

1433 Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, pp. 30, 35.

1434 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 188.

luministici.[1435] Gli affreschi, purtroppo perduti, del duomo messinese, databili entro la prima metà degli anni Cinquanta, dimostrano quanto l'artista abbia influito e contato per un approdo definitivo ad una pittura attenta alle novità romane, pur non tralasciando certi stilemi tipicamente napoletani.

E proprio da Napoli giungevano entro il 1646 due amici, artisti *di maniera* diversa, chiamati a Messina. Nunzio Rossi, con la sua «velocità ineffabile del suo dipignere come a fresco così a olio»,[1436] importò un *fare* a metà strada tra la pittura bolognese secentesca (Reni), cinquecentesca (l'ipernaturalismo di Pellegrino Tibaldi), e napoletana con influssi da Ribera e Stanzione. La sua *Madonna della Lettera con i santi Pietro e Paolo* del Museo regionale messinese era già stata attribuita, non a caso, ad Agostino Scilla da Elvira Natoli nel 1980, tradita da quella commistione tra esiti ribereschi ed evidenti richiami emiliani.[1437]

Giovanni Fulco, allievo a Napoli di Stanzione, artista dal «dipignere a fresco […] maraviglioso», «usava di accrescere forza e rilievo coi colori così ben temperati fra di loro che le sue pitture a fresco diconsi una musica piena», la cui pittura su tela era costituita da pochi colori che «il tempo edace gliel'ha rosi e consunti».[1438]

Sull'importanza del colore insisterà Andrea Suppa,[1439] artista presentato da Susinno quasi come il «Proteo» Scilla, in quanto «andava qual ape da qualunque fiore succhiando il miele, e da ognuno cercando ove potesse apprendere casa di meglio».[1440] Suppa, «pittore rarissimo per dipignere su muri», nonostante oggi alcun affresco è stato conservato, era ricordato per la «leggiadria, vaghezza, disposizione, bellezza dell'idee, delicatezza»,[1441] tanto da far esclamare allo Scribani di fronte gli affreschi dell'Oratorio di San Francesco: «Quanto sono espressivi questi volti! Come ha saputo dare loro quella vita, che ti sembrano che parlano e agiscono, e ti fa prepotentemente mettere a parte dell'azione che rappresentano».[1442]

Le uniche due opere conservate dell'artista sono oggi esposte al Museo regionale di Messina: l'*Immacolata* caratterizzata da una «materia pittorica soffice e sfaldata»[1443] e l'*Esaltazione della croce* che il recente restauro ha fatto emergere l'aspetto prepotentemente colorista di Suppa. Una terza pala, questa volta nel duomo catanese, meriterebbe particolare attenzione e studio: la tela di San Berillo, che necessita di un dignitoso

---

1435 Sulla vicenda attributiva del dipinto cfr. Luigi Hyerace, *Giovan Battista Quagliata, 17. Immacolata*, in *Dal golfo allo Stretto. Itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Nicola Spinosa, Messina, Museo regionale, 27 novembre 2004 – 6 febbraio 2005, Electa, Napoli 2004, pp. 60-61.

1436 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 233.

1437 Cfr. Elvira Natoli, *Frammenti del Seicento pittorico messinese*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 4, 1980, p. 38.

1438 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 227.

1439 Suppa attende ancora, nonostante le pochissime opere a lui attribuite, un lavoro monografico che prenda piede dalla biografia di Susinno: quest'ultimo riportava, tra le non poche notizie sull'artista, l'aneddoto di Quagliata che si chiedesse come era possibile che Suppa utilizzasse così bene il colore «senza aver mai respirato aere straniere come di Roma, Firenze, Venezia e Bologna». *Ivi*, p. 218.

Un lavoro monografico permetterebbe di far luce anche sui modi stilistici così variegati presenti a Messina nella seconda metà del XVII secolo.

1440 *Ivi*, p. 214.

1441 *Ivi*, p. 216.

1442 Marcantonio Scribani, *Una gita a Messina. Lettera di Marcantonio Scribani al signor Giuseppe Morelli*, in «Giornale di scienze, lettere ed arti per la Sicilia», LVIII, 172, 1837, p. 56.

1443 Teresa Pugliatti, *La scultura e la pittura a Messina nei secoli XVI e XVII*, in *Messina, il ritorno della memoria*, catalogo della mostra, Messina, Palazzo Zanca, 1 marzo – 28 aprile 1994, Novecento, Palermo 1994, pp. 241-242.

restauro, reca un'antica attribuzione di Mongitore ad un tal Francesco Suppa, di cui non si conosce nulla ma che è forse riconducibile al più celebre Andrea. L'opera si dimostra convincentemente messinese, vicina agli esiti della pittura sullo Stretto intorno gli anni Sessanta.[1444]

Altro artista su cui vale la pena soffermarsi per comprende appieno l'humus culturale messinese al tempo di Scilla è Domenico Marolì, anch'egli gran coloritore, entrato a bottega di Barbalonga, probabilmente appena quest'ultimo era tornato da Roma nel 1634. La sua maniera è intrisa di venetismo, a causa del suo viaggio veneziano, in cui l'artista imitò Veronese «nella fresca, facile ed altresì vaga maniera attaccata alla verità del naturale».[1445] Francesca Campagna Cicala ha accostato il viso del *Sant'Ilarione* «ai modi di Nunzio Rossi della pala dei Crociferi» mentre per i «toni romantici del paesaggio […] agli esempi più vicini del Marolì».[1446] Ma se l'ambientazione preromantica sembra provenire dalle splendide composizioni del Rosa, da poco giunte in collezione Ruffo, il volto del santo, sfaldato e reso con pennellata larga, ricorda esiti abbastanza vicini del *San Benedetto* e soprattutto dei *Quattro dottori della Chiesa*.

Inoltre la studiosa, per il *Sacrificio di Melchisedec* del duomo di Reggio Calabria, firmato e datato 1665,[1447] vi notava «ricordi dell'esperienza veneziana soprattutto per la maniera morbida e sfumata con cui plasma i volti patetici scavati dalle ombre, uniti a un andamento compositivo prevalentemente risolto su un succedersi di piani paralleli affini alle impostazioni del Gabrieli ed in parte dello Scilla».[1448] Hyerace, oltre ad un certo fiamminghismo ripreso da Van Houbraken, reputava il brano del Padre Eterno e degli angeli della tela reggina ancora impregnato di cultura classicista di matrice barbalonghiana.[1449]

Il dipinto, nonostante mostri una cifra stilistica diversa rispetto al *San Benedetto che distrugge gli idoli* di Scilla, anzitutto per l'elemento coloristico, acceso e fondato sul contrasto tra tonalità brillanti e prepotentemente venete,[1450] il modello dell'uomo in basso, del personaggio con mantello rosso e del gruppo di donne sullo sfondo, sembra trovare una qualche affinità con l'opera di Scilla già nella chiesa di San Paolo. Ma, si badi, è solo un'affinità di modelli: la tela di Agostino, nonostante l'affastellamento di personaggi che la compone, mantiene un commovente equilibrio, non senza a volte soffermarsi su brani di bravura, come il pastorale di san Benedetto, in cui forse la pennellata ricorda non poco quella di Rossi per i capelli degli angioletti della *Madonna della Lettera*, la mitra con pietre incastonate e l'aspersorio immerso di luce grazie a poche pennellate di bianco. Qualsiasi personaggio della tela di Agostino è immerso in una luce chiarificatrice, capace di rendere conto anche delle figure in secondo piano, come il gruppo di donne sulla destra, le quali, a differenza delle perlacee loro corrispettive del dipinto di Marolì, sembrano vive, immerse

---

1444 Cfr. Barbara Mancuso, *Assense e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone Editore, Catania 2011, p. 192.

1445 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 206.

1446 Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1983, p. 44.

1447 Cfr. anche Maria Teresa Sorrenti, *Una scheda per Domenico Marolì*, in «Calabria sconosciuta», 21, 1998, 78, pp. 43-46.

1448 *Ivi*, p. 47.

1449 Cfr. Luigi Hyerace, *Precisazioni su Domenico Marolì e due inediti*, in «Prospettiva», 38, 1984, p. 65.

1450 Non a caso Susinno vi intravedeva echi bassaneschi. Cfr. *Ivi*, p. 60 e bibliografia relativa.

nella penombra, con qualche lieve contrasto chiaroscurale, partecipanti silenziose alla scena della distruzione degli idoli già con la loro stessa presenza.

Scilla è un pittore classicista ma anche attento all'ambiente culturale in cui vive: formatosi alla scuola di Barbalonga, cioè di Domenichino, e di Sacchi, per tutti gli anni Cinquanta mantiene uno stile allineato a quello della scuola romana: gli affreschi del duomo siracusano (1657-1658), ma ancor prima il *Martirio di sant'Agata* di Caltanissetta, ne sono la dimostrazione più evidente, insieme alle scene bibliche del Museo regionale di Messina, in cui già Hyerace vi intravede qualche influsso maroliniano.[1451] Quando si dedicherà all'attività di freschista, non a caso, l'artista messinese riprenderà da dove aveva iniziato, ovvero dagli stilemi di Sacchi e del suo entourage, avendo in mente l'opera più importante a cui il maestro romano stava lavorando mentre Agostino si trovava nell'Urbe: gli affreschi del Battistero Lateranense. E proprio dagli affreschi, quelli della cappella di Sant'Antonio di Padova ai Teatini, perfezionò quel «suo fare con notabile miglioramento», seguendo «la maniera miracolosa di Pietro Novellis, con sopranome detto il Morrialese della di lui patria Monreale».[1452] E se davvero Susinno segue un ordine logico e cronologico nelle sue biografie,[1453] la conoscenza di Novelli avviene abbastanza presto, addirittura prima degli affreschi di Siracusa,[1454] dove fu chiamato dopo che si era sparsa «d'ogni parte la [sua, *n. d. a.*] fama» e in cui già qualche elemento novellesco si può intravedere in qualche figura della volta. Occorre non dimenticare che è probabile già in questi anni un ingresso di Scilla in pinacoteca Ruffo, pronto ad assimilare tutto ciò che di assolutamente innovativo, da un punto di vista culturale e artistico, era contenuto in essa.

Gli anni Sessanta costituiscono per l'artista messinese l'ennesimo ritorno al classicismo, rinvigorito dal soggiorno romano dei primi anni Sessanta, in cui però si presta particolarmente attenzione a Ribera, alle «mezze figure» di Rembrandt, Guercino e Rosa: la sua maniera, da vero «Proteo» della pittura, decide di mutare, di dare una sterzata in senso tenebrista, supportato dalla mezza figura di Giacinto Brandi che proprio alla fine degli anni Sessanta giungerà a Messina.

Ma l'arte di Scilla non si assesta, continua nella sua evoluzione, mai lineare: avviandosi in senso classicista, intriso di maniera novellesca con l'*Immacolata Concezione*, ritorna ancora una volta alle origini. Il *San Benedetto* è quanto di più sacchiano possa esserci nella pittura di Agostino, con figure monumentali che ricordano quella *Visione di San Romualdo* del maestro romano oggi in Pinacoteca Vaticana e considerata dalla critica il suo capolavoro.[1455]

1451 Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 30.

1452 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 237.

1453 Cfr. capitolo relativo.

1454 Nel 1654 la figlia di Agostino nasce a Palermo e se Scilla fosse realmente nella città panormita è probabile che vi abbia potuto ammirare gli affreschi di Novelli. Cfr. Sebastiano Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, p. 35.

1455 Anche Pier Francesco Mola si rifarà alla pala sacchiana nella sua *Estasi di san Bruno*, oggi al Getty Museum di Malibu.

Alla tela già in San Paolo segue quella dei *Quattro dottori*, in cui la materia pittorica inizia a sfaldarsi: siamo ai prodromi del *Sant'Ilarione* e dell'influenza rosiana, nonostante ancora i fortissimi elementi sacchiani.
Da notare, però, che anche nelle «mezze figure» Scilla sembra seguire ciò che avviene nei dipinti sacri e di storia: l'*Epicarmo* del 1671 a Palazzo Abatellis si distacca dalle mezze figure alla Spagnoletto, attingendo ad un classicismo mascherato di riberismo, in cui si intravedono elementi assimilati e reinterpretati *alla maniera di* Rosa; persino la luce sembra già più barocca, richiamando la *Madonna che appare a San Gaetano* (1671) che segna un ulteriore dello stile dell'artista messinese, riavvicinando Agostino alle «belle idee» e alla «maniera ingrandita sul fare di Barbalonga, suo primiero maestro».[1456]
La strada per l'approdo a Roma, inconsapevolmente, è segnata. Nel 1678 «involossi dagli occhi de' propri figliuoli lasciando in abbandono la sua casa e tutto. Vaglia la verità egli si volle valere della congiontura per soddisfare le sue brame che di continuo a' studi di Roma il traevano».[1457]
La *maniera* di Scilla non sarà più la stessa.

[1456] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.
[1457] *Ivi*, p. 240.

XIV. Gli anni Settanta tra scienza, arte ed un'attività inedita di Agostino Scilla

Proprio quando Agostino «ingranditosi nell'età e nell'arte, andava ingrandendo la maniera con progressi notabili», tanto da eguagliare se non superare il «fare di Barbalonga, suo primiero maestro»,[1458] l'artista messinese riceveva la commissione, da parte del Protonotaro del regno, d'una tela «famosa» raffigurante *Alfeo e Aretusa*: quest'ultima opera portò lo stesso Protonotaro a commissionargli altre due tele «per la città di Randazzo».[1459]

Anzitutto è necessario soffermarsi sul nuovo modo di dipingere di Agostino ricordato da Susinno, da Schleier definito «seconda maniera»: lo studioso fa rientrare in questo nuovo momento pittorico di Agostino *l'Immacolata Concezione* della chiesa di Santa Maria delle Monache di Siracusa che si stacca «dallo stile aspro e arcaico» della volta della cappella del Santissimo Sacramento.[1460]

Non bisogna però dimenticare un appunto meramente tecnico: vi è una certa difficoltà ad inquadrare completamente il ductus pittorico della cappella siracusana, a causa di una ridipintura, seppur non totale, da parte di Sofio Ferreri, pittore sortinese, a cui, causa il terremoto del 1693 e lo scoppio della polveriera di Castel Maniace nel 1704, sarà commissionato il "restauro" della volta del duomo aretuseo.[1461]

In verità il sisma del 1693 non creò eccessivi danni agli affreschi di Agostino, a differenza, invece, dello scoppio della polveriera: sarà proprio quest'ultima a far commissionare il restauro della volta al pittore sortinese, con la totale ridipintura degli affreschi sopra la porta d'ingresso della cappella, di cui oggi

---

1458 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.

1459 *Ibidem*. La tela di *Alfeo e Aretusa* è ancora dispersa.

1460 Cfr. Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, p. 151.

1461 Susinno sicuramente si reca a Siracusa negli anni precedenti il restauro di Ferreri. Infatti, ricordando «alcune storie del Vecchio Testamento, alludenti al pane eucharistico», il biografo afferma che «*sono in concetto* di pitture ottime» (il corsivo è di chi scrive), in cui *in concetto* sta appunto ad indicare l'impossibilità da parte di Susinno di poter ammirare la bellezza e grandezza di quegli affreschi, salutati in passato «con grande applauso di quella città», proprio per il loro stato disastroso in quanto «fiaccate dal tremuoto». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 237.

Pur non dubitando di un possibile soggiorno siracusano di Susinno, anche se, nella vita di due artisti siracusani come Madiona e Minniti, si limiterà solamente ad affermare che essi nacquero a Siracusa (e se per Madiona esso può anche essere veritiero, in quanto poi formatosi a bottega messinese da Scilla, a Roma da Maratti e a Malta da Mattia Preti, nonostante il ritorno in patria in cui morirà, «stanco e attempiato» nel 1719, per Minniti, il quale chiuderà la sua carriera artistica nella città natìa con opere oggi visibili al Museo regionale di Palazzo Bellomo della città aretusea), generando qualche dubbio sull'effettivo viaggio siracusano dell'autore delle *Vite* messinesi, che può anche aver ricevuto qualche notizie di seconda mano da Siracusa direttamente a Messina, città da almeno due secoli alleate e «sorelle».

Certo, rimane il dubbio che Susinno, concentrandosi campanilisticamente, ma comunque in linea con le direttive della storiografia artistica italiana che dal Cinquecento, sulle biografie di artisti i quali, seppur nati e/o formati in altre città e scuole, avevano comunque svolto o lasciato chiara impronta della propria arte nella città peloritana. Eppur rimane evidente lo spazio riservato all'attività romana di Scilla, il quale comunque rientra nella logica di informazioni fornite al biografo dal figlio Saverio a Roma, dove Susinno comunque si recherà, e come logica di prosecuzione di un artista che a Messina si era inizialmente formato e iniziato «il suo universal talento». In definitiva, la scuola messinese come causa della fama acquisita dai pittori peloritani nei loro soggiorni lontano dallo Stretto.

Ma, partendo proprio da questo appunto, rimane abbastanza anomalo che un Minniti, cresciuto sotto l'egida caravaggesca a Messina, non venga ricordata la sua attività siracusana anche come logica e consequenziale prosecuzione di quella messinese. Cfr. Sulle biografie di Minniti e Madiona di Susinno cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp.116-121, 245-246.

sconosciamo, a parte l'iconografia, in cui pare che Sofio Ferreri si sia fedelmente rifatto, lo stile precipuo delle figure e delle scene di Scilla.[1462]

Nonostante alcune pesanti ridipinture, come anche quelle del secolo passato, che hanno comportato il totale rifacimento dell'angelo del pennacchio sinistro, il quale non ha più nulla di scillesco e che rompe con una certa omogeneità stilistica dell'insieme, il ciclo di affreschi «alludenti al pane eucharistico» mantengono e preservano un certo stile pittorico di Agostino che dalla critica, giustamente, è stato definito romano, ossia lanfranchiano, e a cui è possibile aggiungere vive suggestioni da Domenichino, Reni, Sacchi e da qualche modello tratto dalla «maniera miracolosa» di Pietro Novelli.[1463]

Gli affreschi di Siracusa, come già sottolineato, mantengono una certa importanza non solo per la loro singolarità, in quanto unici lavori a fresco di Scilla dei quali si è a conoscenza e sino ad oggi conservati,[1464] ma in quanto datati da documenti che informano sul preciso periodo cronologico di inizio e conclusione dei lavori nel duomo aretuseo (1657-1658).

Ciò porta ad affermare che, nella seconda metà degli anni Cinquanta del secolo decimosettimo, lo stile di Scilla risente di chiari ed evidenti influssi dallo stile romano della prima metà del Seicento, lanfranchiano anzitutto, mostrando non poche affinità con gli esiti pittorici di quegli anni, o giù di lì, di Carlo Maratti a Roma: quest'ultimo, soprattutto nella cappella Alaleona della chiesa di Sant'Isidoro (ma anche precedentemente, come ipotizzato da Silvia Ginzburg, nella pala di Camerano, quest'ultima collocata da Stella Rudolph tra il 1647 e il 1649, anni del primo ritorno in patria del pittore marchigiano)[1465], mostra un certo gusto correggesco, aggiornato al «colorito temperato» e allo studio dei panneggi tipici del pittore emiliano.[1466]

Questa degli affreschi siracusani può definirsi, secondo Schleier, la prima maniera di Scilla, in cui evidenti appaiono i richiami a Lanfranco, Reni e Domenichino, ossia alla miglior pittura di matrice carraccesca presente a Roma nella prima metà del secolo decimosettimo e con cui lo stesso artista messinese avrebbe dovuto confrontarsi, negli anni del suo soggiorno romano tra gli anni 1647-1651.

1462 Cfr. Luigi Hyerace, *Scheda n. 10 – Affreschi della Cappella del SS. Sacramento*, in *Da Antonello a Paladino: pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Ediprint, Siracusa 1996, pp. 70-76; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 34-37.

1463 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 237.

1464 Gli altri andati distrutti a causa dei due cataclismi dello Stretto del 1783 e del 1908.

1465 Per l'attribuzione a della pala di Camerano di Maratti cfr. Amalia Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», 4, 1955, pp. 377-387; per una più esatta collocazione cronologica del dipinto cfr. Stella Rudolph, *La prima opera pubblica del Maratti*, in «Paragone», XXVIII, 329, 1977, p. 47;

1466 Silvia Ginzburg sottolinea, a ragione, la ripresa del pittore marchigiano delle opere di Lanfranco, non solo nelle opere pittoriche, come il *Presepe* della chiesa di San Giuseppe dei Falegnami, derivata da quella *Adorazione dei pastori* in Santa Maria della Concezione o per la ben più antica *Madonna con i Santi Monica, Agostino e Domenico* da rapportare con *La Santa Teresa che riceve la collana d'oro dalla Vergine e San Giuseppe* di Lanfranco a San Giuseppe Capo Le Case di Roma. Cfr. Silvia Ginzburg, I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori, in Maratti e l'Europa, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 32-33.
Il legame con emiliani come Guido Reni e Lanfranco è segnalata anche da Manuela Mena, la quale ricorda «la illuminaciòn y fuerza de las composiciones de Lanfranco». Manuela Mena, *La obra de Carlo Maratta en la decada de 1650*, in «Antologia di Belle Arti, 7-8, 1978, p. 179

Come già sottolineato, l'arte di Agostino, seppur filtrata da esperienze pittoriche meridionali, Ribera e Novelli anzitutto, rimane fedele ad un classicismo di fondo romano, rinsaldato da ulteriori viaggi «per soddisfare le sue brame che di continuo a' studi di Roma il traevano».[1467]

La prima metà degli anni Settanta per Scilla rappresenta un momento particolarmente stimolante, a cui Susinno dedica ampio spazio. Nel 1670 *La vana speculazione disingannata dal senso* è pronta per la stampa, ma Agostino dovrà recarsi a Roma a far incidere i rami da Pietro Santi Bartoli e ciò avverrà non prima della seconda metà dell'anno successivo.[1468] Carlo Fracassati il 12 agosto 1670 scrive a Malpighi che «il Sig. Scilla mi hà fatto vedere la sua Epistola che pensa di stampare per la quale determina d'andarsene a Roma per fare tagliare i rami e in fatti è cosa assai ben detta e vi è ben provato l'assonto dell'impietrirsi che fanno diverse cose e particolarmente le glossopietre e voglio solo che moderi certe cose ed altre le dichiari meglio perché per altro porta belle curiosità, le quali accioché possiate godere vi si manda una scatola di cose impietrite quali io stesso ho scielto e stimato cose più belle per appagare il vostro gusto».[1469]

Nel 1662, grazie alla preziosa mediazione di Giovanni Alfonso Borelli,[1470] giunge nella città sullo Stretto Marcello Malpighi, medico e igienista, il quale accoglie la proposta quadriennale da parte del Senato mamertino di ricoprire la cattedra nello *Studium Messanae,*[1471] in seguito alla morte di Piero Castelli.[1472]

Scilla, già intriso di cultura neoterica grazie all'insegnamento di Borelli, continuerà il suo apprendistato filosofico, cogliendo anzitutto, dal medico bolognese, il distacco della moderna scienza dalla filosofia.[1473]

Già Corrado Dollo aveva sottolineato l'importanza dell'arrivo di Malpighi a Messina[1474] e posto l'accento sull'influenza del medico e igienista bolognese su Scilla e la sua *Vana Speculazione* «non soltanto per

---

1467 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240. Quest'ultima frase di Susinno richiama altri viaggi studio di Scilla nell'Urbe, dei quali oggi, allo stato attuale di ricerca, oltre al primo soggiorno romano a bottega di Sacchi, è documentato quello dei primi anni Sessanta, testimoniato da una lettera di Giovanni Ventimiglia a Leone Allacci. Cfr. Giuseppe Lipari, *Il carteggio Ventimiglia-Allacci: una vicenda editoriale del '600*, Sicania, Messina 1990, p. 144.

1468 Già il trattato era stampato, come riferisce Carlo Fracassati a Malpighi il 17 gennaio 1671, ma ancora non era stato diffuso perché Agostino stava ultimando «un quadro per la città, finito il quale dice di voler fare il suo viaggio, potria essere alla fine di febraro». Howard B. Adelmann, *The correspondence of Marcello Malpighi*, II, Cornell University Press, Ithaca 1975, pp. 500-503; cfr. anche cfr. anche Luigi Hyerace, *La Vergine con il Bambino e San Gaetano*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, p. 28

1469 Howard B. Adelmann, *The correspondence of Marcello Malpighi*, I, Cornell University Press, Ithaca 1975, pp. 469-474; cfr. anche Luigi Hyerace, *La Vergine con il Bambino e San Gaetano*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, p. 28.

1470 «Basta il nome di V. S. comprovato poi dall'ottima relazione avuta dal sig. Giovanni Alfonso Borelli di sua dottrina, esperienza e sapere, per farne subito risolvere ad eleggerlo lettore di questa prima cattedra di medicina, come dall'atto d'elezione, che riceverà dal medesimo signor Giovanni Alfonso si accerterà». Gaetano Atti, *Notizie edite e inedite della vita e delle opere di Marcello Malpighi e di Lorenzo Bellini raccolte da Gaetano Atti*, Tipografia Governativa alla Volpe, Bologna 1847, p. 47.

1471 Cfr. Gaetano Atti, *Notizie edite e inedite della vita e delle opere di Marcello Malpighi e di Lorenzo Bellini raccolte da Gaetano Atti*, Tipografia Governativa alla Volpe, Bologna 1847, pp. 46-47.

1472 Cfr. Corrado Dollo, *Modelli scientifici e filosofici nella Sicilia spagnola*, Guida editori, Napoli 1984, p. 158.

1473 Corrado Dollo, *Gli inediti malpighiani*, in Corrado Dollo, *Filosofia e medicina in Sicilia*, a cura di Giuseppe Bentivegna, Santo Burgio, Giancarlo Magnano San Lio, Rubbettino editore, Soveria Mannelli 2005, p. 62.

1474 Tanto da ergere il medico bolognese a vero e proprio spartiacque della cultura messinese. Cfr. Corrado Dollo, *Modelli scientifici e filosofici nella Sicilia spagnola*, Guida editori, Napoli 1984, pp. 138-179.

Oreste Trabucco sottolinea una mancanza di continuità tra le attività di Castelli e Malpighi: «tra i due periodo pare piuttosto intervenire una frattura, che interrompe il processo e determina la necessità di un nuovo avvio». Bisognava ricominciare da una «sconfitta», ossia quella del Castelli stesso (così come di altri scienziati del meridione), consistente in «una crescita delle

l'atteggiamento metodologico "empirico" che la caratterizzava, ma anche per le suggestioni dell'anatomia comparata, con l'estendersi della zootomia dal rapporto vivente-vivente al rapporto vivente-vissuto (fossile)».[1475] Malpighi a Messina significava il tripudio e la vittoria, seppur sofferta e faticosa nel raggiungerla, dello sperimentalismo sul conservatorismo, della scienza sulla speculazione filosofica e sul forte peso della tradizione.[1476]

L'arrivo di Malpighi a Messina significa anche ingaggiare una lotta aperta ai galenisti, già iniziata nel 1649 con lo sperimentalismo de *Delle cagioni delle febbri maligne*[1477] di Borelli, senza dimenticare l'importanza che lo studio anatomico e dei vari studi condotti sui pesci avranno per la formazione scientifica, e forse anche più squisitamente pittorica di Scilla.[1478]

I rapporti tra Agostino e il medico bolognese, a differenza di quanto avvenuto tra quest'ultimo e Borelli, posizioni già raffreddate, per mere questioni scientifiche ma anche personali[1479] sul finire degli anni Sessanta,[1480] almeno sino agli anni Ottanta del secolo decimosettimo risultavano abbastanza buoni, testimoniati da una lettera del 3 gennaio 1685 del bolognese Domenico Guglielmini, allievo di Malpighi, al maestro e resa nota da Gaetano Atti: «per mezzo suo troverò il signor Scilla, e forse sarà domattina, e così soddisferò anche a questa».[1481]

Probabilmente l'incisione dei rami de *La vana speculazione* di Scilla deve molto al medico bolognese: il 10 febbraio 1661 Borelli inviava una missiva da Firenze a Malpighi, nella quale si evince come quest'ultimo fosse intenzionato, per un suo volume, a fare disegni in rame «senza li quali la scrittura sarebbe inintelligibile».[1482]

Il 16 dello stesso mese, Giovanni Alfonso inviava, stavolta da Pisa, un'altra lettera al Malpighi in cui riferiva che appena i disegni in rame saranno stampati, può inviarglieli tramite Carlo Dati, aggiungendo:

---

conoscenze scientifiche» Oreste Trabucco, *La corrispondenza tra Pietro Castelli e Marco Aurelio Severino (con un'appendice di lettere inedite)*, in *Filosofia e Scienze nella Sicilia dei Secoli XVI e XVII*, I. *Le idee*, a cura di Corrado Dollo, Regione Sicilia, Assessorato ai BB. CC. AA., Università di Catania – Dipartimento di Scienze Storiche, Centro Studi per la storia della Filosofia in Sicilia, Catania 1996, pp. 124-125.

1475 Corrado Dollo, *Modelli scientifici e filosofici nella Sicilia spagnola*, Guida editori, Napoli 1984, pp. 176-177.

1476 Cfr. *Ivi*, p. 257.

1477 Cfr. Giovanni Alfonso Borelli, *Delle cagioni delle febbri maligne della Sicilia negli Anni 1647 e 1648. Discorso di Gio: Alfonso Borrelli Accademico della Fucina, Filosofo e Professore delle scienze Matematiche nello Setudio della Nobile Città di Messina, Diviso in tre parti: con una appendice della natura della febbre in Comune*, Per Gio: Battista Rosso, Cosenza 1649.

1478 «La bellezza con cui faceva i pesci non è spiegabile: così ben toccati, col suo fare a tratto che par che vogli guizzare su le morte tele». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.

1479 Tra le quali, non ultima e non meno importante, il mancato ritorno a Messina di Malpighi, dopo la proroga di altri quattro anni da parte del Senato messinese.

1480 L'ultima lettera di Borelli a Malpighi è datata 13 marzo 1668. Dollo evidenzia che «i dissapori con Malpighi, abbiano isolato Borelli con l'area centro settentrionale italiana e che «per mancanza di alternative» abbiano spinto lo scienziato «verso forme articolate di partecipazione alle lotte politiche locali, che lo avrebbero compromesso sempre più nella rivolta messinese». Corrado Dollo, *Per l'epistolario malpighiano*, in Corrado Dollo, *Filosofia e medicina in Sicilia*, a cura di Giuseppe Bentivegna, Santo Burgio, Giancarlo Magnano San Lio, Rubbettino editore, Soveria Mannelli 2005, p. 28, nota 13.

1481 Gaetano Atti, *Notizie edite e inedite della vita e delle opere di Marcello Malpighi e di Lorenzo Bellini raccolte da Gaetano Atti*, Tipografia Governativa alla Volpe, Bologna 1847, p. 198.

1482 Howard B. Adelmann, *The correspondence of Marcello Malpighi*, I, Cornell University Press, Ithaca 1975, p. 65.

«e ne farò anche inviare in Francia, Fiandra, et Inghilterra dal Sr. Carlo Dati, il quale ha corrispondenza con tutti questi letterati».[1483]

L'arrivo di Malpighi a Messina nel 1662 segna un rafforzamento delle posizioni scientifiche moderne. Borelli, in un'altra missiva da Pisa, il 3 giugno 1662, invita Malpighi a spedire a Messina tutto ciò «che si trovasse in casa» che «potrebbe comodamente mandare da Venezia». Tra gli oggetti Borelli menziona anche dei generici «quadri migliori senza Cornice» che il medico bolognese doveva «involtarli come si suol fare, che in questa maniera non si maltrattano».[1484]

Già Adelmann aveva notato come Malpighi possedesse dei dipinti che stava progettando di portare con sé a Messina.[1485] Purtroppo oggi sconosciamo un inventario post mortem del medico felsineo ma non è difficile comprendere quali fossero le sue preferenze: «Io poi me la vado passando al meglio, che si può, e per havere quest'estate copie da quadri de i Carracci, e con pochi denari ho nutrito il vitio, e se quest'autunno havesi havuto buona salute atteso che sono stato a letto con febre molti giorni, volevo fare un viaggio a Parma, et a Correggio per vedere l'opere del Correggio e del Parmigianino».[1486]

Gaetano Atti ricordava le «cognizioni» del medico bolognese in materia di belle arti: «I monumenti marmorei più pregevoli, le più notevoli dipinture, andava nella città, ove revacasi, ad ammirare. I musei pure, e privati non preferiva, stanteché era amantissimo di Archeologia, e di storia naturali, e di già in sua casa avea pieni i cofani di medaglie, monete antiche, statuette, minerali, ed ogni fatta cose di conto in tali generi. Di pitture ancora, e disegni preziosi aveva adorna la casa, ed io tra i suoi manoscritti ho trovate anatomiche figure di visceri d'animali, e di piante a lapis rosso benissimo tratteggiate».[1487]

A proposito di questi ultimi disegni, Borelli, in una lettera del 15 agosto 1664 inviata all'amico Malpighi da Pisa, chiedeva «una distinta relazione del progresso, e continoazione de i vasi del quore ne i pesci grandi, e vi sarebbe anche bisogno de i disegni, e benché non abbia Vostra Signoria sempre alla mano il Sigr. Scilla, facilmente il Sigr. Don Iacopo la potrà provedere di qualche giovane, che disegni alla peggio».[1488]

Purtroppo oggi i disegni malpighiani sono ancora tutti da rintracciare, dispersi o forse distrutti dal terribile incendio del 1684 «che mi ha levato senza riparo quel poco di buono, che aveva, atteso che ho perso tutta la biancheria, quelle poche gioie, ed arnesi di mia moglie, le mie scritture, ed i miei microscopii. Mi sono francamente burlato della fortuna per la perdita della roba. Solo mi è rincresciuto il perdere le mie memorie, ed osservazione, che tutte sono arse».[1489]

1483 *Ivi*, p. 68.
1484 *Ivi*, p. 126.
1485 Cfr. *Ivi*, pp. 128-129
1486 *Ivi*, p. 389. Cfr. anche Vincenzo Ruffo
1487 Gaetano Atti, *Notizie edite e inedite della vita e delle opere di Marcello Malpighi e di Lorenzo Bellini raccolte da Gaetano Atti*, Tipografia Governativa alla Volpe, Bologna 1847, pp. 204-205.
1488 Howard B. Adelmann, *The correspondence of Marcello Malpighi*, I, Cornell University Press, Ithaca 1975, p. 230. Quanto riportato da Borelli è un'ulteriore conferma del rapporto esistente tra Agostino Scilla e la famiglia Ruffo.
1489 Gaetano Atti, *Notizie edite e inedite della vita e delle opere di Marcello Malpighi e di Lorenzo Bellini raccolte da Gaetano Atti*, Tipografia Governativa alla Volpe, Bologna 1847, p. 187.

L'arrivo di Malpighi, bolognese collezionista di opere e copie da Annibale Carracci, la quadreria Ruffo con il suo classicismo aggiornato alla temperie romana tra anni Sessanta e Settanta e il gusto dell'arte messinese del tempo costituiranno esperienze capitali nell'evoluzione in senso classicista e, più generalmente, romano dello stile di Agostino.

Susinno, inoltre, ricorda che «per la vista d'una tela famosa d'Alfeo e Aretusa che mandò in Palermo al Protonotaro del regno, fe' sì che commisegli due grandiose tele di altari per la città di Randazzo in Sicilia».[1490]

La tela commissionata dal protonotaro, ad oggi ancora dispersa, ha offerto, durante il percorso di ricerca, la possibilità di affrontare un primo studio volto all'approfondimento di un'attività abbastanza inedita della carriera del «pittore, filosofo messinese».

Bisogna anzitutto comprendere il legame esistente tra la famiglia Papé, per generazioni Protonotari del Regno, e la città di Randazzo.[1491] Ugo Papé, duca di Giampilieri e Protonotaro del Regno, era nipote di Anna Valdina, la quale, a sua volta, per linea materna era nipote della nonna Caterina Papé.[1492]

Il titolo di Protonotaro fu acquistato, a soli 27 anni, per un'ingente somma di 27.000 scudi dal padre di Ugo, Cristoforo. Quest'ultimo ebbe due matrimoni: dal primo matrimonio nacque Giacinto a cui spetterà il feudo di Vallelunga, poi ereditato dal nipote Cristoforo Papé La Farina; dalle seconde nozze invece nascerà Ugo, futuro Protonotaro del Regno e primo duca di Giampilieri.[1493]

Quando Cristoforo muore nel 1666, Ugo non ha ancora raggiunto la maggiore età; nonostante ciò riesce nello stesso anno ad essere nominato Protonotaro del Regno, carica che ricoprirà sino alla morte del 1701.[1494] La famiglia Papé era imparentata con quella dei Valdina, di cui Giovanni fu uno dei ribelli invischiato nella rivolta messinese e costretto all'esilio in Francia, da dove si trasferirà a Genova, ritornando a Messina solo nel 1688.

Giovanni possedeva una quadreria: il primo inventario del 3 maggio 1659 constava di soli trentanove dipinti, tra cui un Ritratto del principe di Agostino Scilla. Come riportato dalla Salomone, quando i Valdina si trasferirono alla Rocca nel 1672 i dipinti sono molti di più: ciò significa che Giovanni si era prodigato in quasi tredici anni all'acquisto di opere. A causa dello scoppio della rivolta antispagnola e della poca stima che la famiglia godeva a Messina,[1495] il principe fu costretto all'esilio. Al suo ritorno, a causa di non pochi problemi sorti con la Secrezia messinese, progetta il suo trasferimento a Roma. E non sembra un caso se chiede a Marcello Cremona di contattare Agostino Scilla «che in quegli anni si trovava

---

1490 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.

1491 Sulla figura del Protonotaro in Sicilia cfr. Rosario Gregorio, *Si esamina in che modo i parlamenti sino a Ferdinando il Cattolico imploravano dal sovrano la conferma dei capitoli da loro proposti, i quali dopo la sanzione sovrana prendevano carattere e forza di leggi*, in *Opere scelte del Can. Rosario Gregorio, terza edizione*, Tipografia di F. Garofalo, Palermo 1845, pp. 468-469; Rosario Gregorio, *Variazioni e riforme fatte in quest'epoca*, in *Ivi*, pp. 557-558.

1492 Cfr. Liboria Salomone, *L'archivio privato gentilizio Papé di Valdina*, in «Archivio storico messinese», 79, 1999, p. 13.

1493 *Ivi*, pp. 18-19.

1494 *Ivi*, p. 35.

1495 Allo scoppio della rivolta, il popolo palermitano inferocito andò a cercare gli esponenti della famiglia e i loro consiglieri ed incendiare le loro residenza. Cfr. *Ivi*, p. 44.

in quella città», per consigliarlo «sul genere e quantità di mobilio necessari per vivere in quella corte senza sfigurare».[1496]

Cugino di Giovanni era Giovan Battista, accademico della Fucina con il nome di *Instabile*, il quale nel 1667 parteciperà con due orazioni funerarie ad «una tornata accademica» per commemorare la morte di don Giovanni Ventimiglia,[1497] dotto messinese che, nella lettera a Leone Allacci, riporterà il nome di Agostino Scilla, testimoniando la presenza dell'artista a Roma nel maggio del 1662.[1498]

Come già riportato, Agostino aveva già lavorato per i Valdina prima del 1659, anno del primo inventario della famiglia, dipingendo un *Ritratto di Giovanni*, oggi disperso. Ma è probabile che i rapporti si siano infittiti tra gli anni Sessanta e Settanta grazie al cugino Giovan Battista accademico della Fucina.

Susinno riporta la notizia, come già affermato, di una tela di *Alfeo e Aretusa* di Agostino per il Protonotaro del Regno.[1499] Purtroppo, come in tutte le sue biografie poche sono le date riportate dal biografo messinese. Vi è la possibilità però di collocare il dipinto per Papé Valdina entro la fine degli anni Sessanta, o comunque nella seconda metà del decennio, legando la tela oggi dispersa con la commissione delle due tele per Randazzo, mai ultimate.

La storia della chiesa di Santa Maria di Randazzo, basilica solo dal 1939, appare abbastanza complessa. Sin dai primissimi del XVI secolo le chiese randazzesi, sino ad Ottocento inoltrato appartenenti alla diocesi di Messina, si contendevano il ruolo di Matrice e, quindi, di chiesa più importante della città.

Nel 1506, però, la baronessa Giovannella De Quatris lascia tutti i suoi beni e un'ingente rendita annuale (ma solo nel 1529 ufficializzata) alla chiesa di Santa Maria.[1500]

Sino agli anni Trenta del Seicento, però, il lascito della baronessa continuava ad essere mal gestito a causa di litigi tra gli stessi randazzesi, interessati a chi spettasse amministrare la grossa eredità de Quatris. Una lite maturata nel 1611 porterà il viceré a sospendere i procuratori dell'opera e affidare l'amministrazione

---

1496 *Ivi*, pp. 60-61.

1497 Cfr. Giovan Battista Valdina, *Il Cannocchiale siciliano, orazione funerale per la morte di Don Giovanni Ventimiglia Cavalier della Stella nell'Accademia della fucina detto l'Occulto*, in *Prose degli Accademici della Fucina. Libro primo, nel quale si contengono vari Discorsi raccolti dall'Immoto*, Per Domenico Antonio Ferro, Monteleone 1667, pp. 138-186; Giovan Battista Valdina, *Quanto sia fallace la speranza di trovar felicità nella cognizione delle buone Discipline, e quanto vana quella d'acquistar gloria nel possesso delle medesime, e delle belle Lettere, dell'Istesso*, in *Prose degli Accademici della Fucina. Libro primo, nel quale si contengono vari Discorsi raccolti dall'Immoto*, Per Domenico Antonio Ferro, Monteleone 1667, pp. 187-258.

Cfr. anche Giacomo Nigido-Dionisi, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne' suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia: con cenni biografici, indicazioni e descrizioni bibliografiche*, Cav. Niccolò Giannotta Editore, Catania 1903, p. 249.

1498 Giuseppe Lipari, *Il carteggio Ventimiglia-Allacci: una vicenda editoriale del '600*, Sicania, Messina 1990, p. 144.

«Ma non sono cotesti discorsi, né gli altri pubblicati da soli, che costituiscono la parte più vitale dell'Accademia della Fucina. Essi sono solamente un indice dell'attività de' soci, e ci dimostrano come l'Accademia dal giorno che risorse a nuova vita, fu sempre produttiva». Giacomo Nigido-Dionisi, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne' suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia: con cenni biografici, indicazioni e descrizioni bibliografiche*, Cav. Niccolò Giannotta Editore, Catania 1903, p. 127.

1499 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.

1500 Salvatore Calogero Virzì, *La Chiesa di Santa Maria di Randazzo*, Fratelli Zappalà, Catania 1984, p. 17. Cfr. anche Salvatore Calogero Virzi, *La Chiesa di Santa Maria di Randazzo*, in «Historica. Rivista trimestrale di cultura», XXIV, 1971, p. 68; Federico De Roberto, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara con 148 illustrazioni e 1 tavola*, Istituto Italiano d'Art Grafiche Editore, Bergamo 1909, p. 64.

Cfr. anche Mario Mandalari, *Ricordi di Sicilia. Randazzo, seconda edizione con giunte, correzioni, note ed appendice*, S. Lapi Tipografo Editore, Città di Castello 1897.

ad un deputato generale, il quale riscuoteva per l'impiego una somma di cento onze, ovviamente detratta dalla rendita della chiesa. Nel 1634, per decreto reale, il viceré nomina Alonso de Agras amministratore dell'Opera de Quatris, ponendo fine a qualsiasi ingerenza delle autorità ecclesiastiche e civili randazzesi: così facendo era il viceré che sceglieva, per il ruolo di amministratore e protettore dell'Opera, un uomo di sua fiducia, il quale diverrà l'intermediario tra Randazzo e Palermo. Nella città vicereale saranno trasferiti anche i documenti riguardanti l'eredità della baronessa.[1501]

La chiesa tra Cinquecento e Seicento risentirà, anche da un punto di vista culturale, dell'influsso di Messina e della sua città. Se numerose erano le relazioni commerciali tra le due città,[1502] parecchio intense appaiono i rapporti con artisti messinesi o gravitanti intorno alla città sullo Stretto, tra cui, solo nel Seicento, Onofrio Gabrieli e Jan Van Houbraken, di cui, del primo, si conservano nella chiesa il *Martirio di sant'Agata* e il *Martirio di san Lorenzo*, mentre, del secondo, una *Crocifissione*[1503] firmata e datata 1657.

Inoltre molto stretti erano i rapporti amministrativi con Messina e il suo Senato, come si evince da un documento contenuto all'interno del cosiddetto Fondo Nuovo della Biblioteca regionale universitaria di Messina, in cui è riportato anche la figura del Protonotaro:

«Rollo dato dal Spett.le D.n Giacinto Papé Prothonotaro del Regno al Regio Sec.rio D.n Francesco Rocco Palma a 29 di Nov.re 1664 per il Bracho Demaniale.

Demaniale datomi da Spett.le D.n Giacinto Papé Prothonot.o del Regno sottoscritto di sua mano havenrsi letto da me in S. Bacchio con il soprascritto ordine chiamando prima l'Ill.re Senato di Messina, e doppo l'Ill.re Senato di Palermo, Catania, et altri nella prima sess.ne fatta a 29 di Nov.re tenuta nel Convento di S. Geronimo de' PP. Predicatori […]» D. Francesco Rocco Palma Secrio del Regno».[1504]

Alcuni documenti conservati nell'Archivio di Santa Maria riportano la notizia che il 30 gennaio 1671 una forte tempesta di vento e di acqua distrugge il corpo della sagrestia della chiesa.[1505] Dopo il benestare di Ugo Papé, amministratore e protettore dell'Opera de Quatris, per la ricostruzione di una parte dell'edificio, Cristoforo Vanadia, capomastro della chiesa di origine messinese, il quale già il 28 novembre 1669 realizzava le «nacche», ossia le impalcature, per la collocazione dei dipinti di Onofrio Gabrieli, è

1501 Cfr. Salvatore Calogero Virzì, *La Chiesa di Santa Maria di Randazzo*, Fratelli Zappalà, Catania 1984, p. 64.

1502 «Tutti i volumi di amministrazione della chiesa [contenute nell'archivio di Santa Maria, *n. d. a.*] rigurgitano di notizie intorno alle strette relazioni commerciali di Randazzo e in particolare della chiesa, con Messina». Salvatore Calogero Virzi, *La Chiesa di Santa Maria di Randazzo*, in «Historica. Rivista trimestrale di cultura», XXIV, 1971, p. 69, nota 4.

1503 Sui dipinti di Onofrio Gabrieli per Santa Maria in Randazzo, documentati tra il 1669 e il 1670, si rinvia al contributo e alle schede di Gioacchino Barbera del 1983. Cfr. Gioacchino Barbera, *Schede 11a. Martirio di S. Lorenzo – 11b. Martirio di S. Agata*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Messina 1983, s. p.; cfr. anche Gioacchino Barbera, *Documenti*, in *Ivi*, documento nn. 2 a/e, s. p.

Sulla *Crocifissione* del 1657 e firmata dal pittore fiammingo cfr. Francesco Negri Arnoldi, "*I Cinque sensi" di Caccamo e l'attività siciliana di Giovanni Van Houbracken*, in «Bollettino d'arte», I, 1968, pp. 138-143; Francesco Negri Arnoldi, *Pittori fiamminghi in Sicilia tra Rubens e Caravaggio*, in «Prospettiva», 39, 1984, pp. 60-67; Maria Giulia Aurigemma, *Scheda n. 20, La Crocifissione*, in *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Siracusa, Museo Regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985, Sellerio Editore, Palermo 1985, pp. 232-234.

1504 Messina, Biblioteca regionale universitaria di Messina, Fondo Nuovo 183.

1505 Salvatore Calogero Virzi, *La Chiesa di Santa Maria di Randazzo*, in «Historica. Rivista trimestrale di cultura», XXIV, 1971, p. 149.

inviato nella città sullo Stretto «per rivolgersi ad un buon architetto».[1506] Ritorna a Randazzo con Agostino Scilla, accompagnato da sei soldati a cavallo, «pei viridarium civitatis Tuaromenii», ossia passando dalla città di Taormina. A Randazzo Scilla soggiornerà quattro giorni, abbozzando il disegno, in seguito ritirato a Messina da Vanadia, e dando le prime disposizioni per la ricostruzione.[1507]

Da un altro documento si apprende che nel 1672 Scilla si recherà a Palermo a far rivedere i progetti della fabbrica. Non si specifica, però, chi sia il destinatario a cui l'artista messinese consegna i disegni della ricostruzione della sagrestia chiesa. Pare indubbio, a tal punto, che si tratti proprio di Ugo Papé Protonotaro del Regno, il quale già aveva commissionato e ricevuto dall'artista messinese la tela di Alfeo e Aretusa.

Oltre a domandarsi che fine avessero fatto «i quadretti dipinti per la Chiesa nel 1679 da Agostino Scilla, venuto a Randazzo per la ricostruzione»,[1508] Virzì già si domandava perché fosse stato scelto proprio Agostino, il quale «non godeva di una fama eccelsa di buon architetto», ipotizzando, riprendendo la biografia di Francesco Susinno, un legame con Ugo Papé Protonotaro del Regno, che aveva commissionato a Scilla due dipinti per la città di Randazzo.

È necessario però precisare che il Protonotaro aveva il controllo amministrativo dell'Opera de Quatris e, quindi, della sola chiesa di Santa Maria. La commissione delle due tele di san Luca e del *Martirio di santa Lucia vergine*, rimaste «parimente abbozzate», incomplete, ed esposte sicuramente sino alla 1714 all'interno della cappella di san Giovanni Evangelista del Palazzo Reale messinese,[1509] erano molto probabilmente destinate più specificatamente al tempio di Santa Maria, il quale, come già sottolineato, pagava 140 onze tra il 1669 e 1670 a Onofrio Gabrieli per le due scene di martirio di san Lorenzo e sant'Agata.[1510]

Inoltre stupisce non poco come per la ricostruzione della sagrestia non sia stato chiamato lo stesso Gabrieli, il quale già ricopriva a Messina la carica di ingegnere, progettando «un sofisticato progetto per la deviazione dei torrenti Boccetta e Portalegni», pubblicando persino un'operetta dal titolo *Breve discorso sopra il vero modo d'ovviare al danno notabilissimo, che riceve il meraviglioso porto della nobilissima ed esemplare città di Messina dal torrente della Bozzetta di don Onofrio Gabriele messinese dedicato all'illustrissimo senato di Messina, a' 10*

1506 *Ivi*, p. 150.

1507 *Ivi*, pp. 150-151. Cfr. anche Gaetano Scarpignato, *La chiesa di Santa Maria nella descrizione e nei rilievi di Walther Leopold*, in *La Basilica di Santa Maria di Randazzo, 450° anniversario dalla dedicazione 1551 – 1 aprile 2001*, edizioni Basilica di Santa Maria, Randazzo 2001, p. 38.

1508 Nonostante conoscesse Susinno, Virzì non riporta la notizia, dello stesso biografo messinese, delle due tele mai compiute e mai giunte a Randazzo. Inoltre, il sacerdote randazzese, pensa che unico ricordo del dipinto di Scilla «forse [è, *n. d. a.*] un quadretto di S. Lucia che si conserva tra le pitture della chiesa. Il dipinto, oggi esposto in sagrestia, è assolutamente da eliminare dal catalogo del «pittore, filosofo messinese» e dai suoi allievi più diretti. Salvatore Calogero Virzì, *La Chiesa di Santa Maria di Randazzo*, Fratelli Zappalà, Catania 1984, pp. 129, 150.

1509 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.

1510 Gioacchino Barbera, *Schede 11a. Martirio di S. Lorenzo – 11b. Martirio di S. Agata*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Messina 1983, s. p.

luglio 1668.[1511] Tra l'altro, del soggiorno randazzese di Onofrio, taciuto da Susinno, il quale si mostra poco informato di opere al di fuori dell'ambiente e hinterland messinese,[1512] ne fa menzione Leonardo Vigo, Carmelo La Farina (il quale riporta documenti attestanti la presenza del fratello di Onofrio, Roberto, a Randazzo) e Federico De Roberto.[1513]

Ma la notizia di Agostino Scilla, architetto, o disegnatore di edifici, trova un ulteriore riscontro, proprio negli stessi anni di Randazzo, a Messina, per una cappella del duomo.[1514]

Nel 1835 Carmelo la Farina, in una delle sue lettere confluite successivamente nel volume *Intorno le belle arti e gli artisti fioriti in varie epoche in Messina*, ricordava una statua in marmo di san Vittorio angelica «che si vedeva a sinistra della porta maggiore della Cattedrale».[1515] Stefano Bottari nel 1929 ricordava superstite solo la statua mentre la cappella distrutta dal terremoto.[1516]

La Farina, riportando il «carattere grave e maestoso» della statua, tale da vedervi in essa «i vari tipi delle greche bellezza, la maestosa fierezza di un Meleagro», procederà alla descrizione iconografica dell'opera: «La figura è stante, e col ginocchio dritto alquanto piegato innanzi, come se volentieroso movesse il passo per andare incontro al martirio: il braccio sinistro pende proteso accanto alla coscia, sostenendo colla mano una bandiera, mentre colla destra impugna un ramo di palma. Per meglio addimostrare quanto serviva nello studio del nudo, piuttosto che coprire il Santo Martire di dalmatica e tonacella, come costumavasi nell'antica ecclesiastica disciplina, piacque al nostro scultore vestirlo colle guise dei soldati romani, per come in tempi più moderni ha usato la cattolica chiesa, per dinotare così l'eroico coraggio di coloro, che per la fede di Cristo seppero affrontare combattendo ij patimenti dei fieri tiranni».[1517]

Il dotto messinese concluderà: «In questa statua, che ha l'altezza di palmi otto, tu vi scorgi morbide le carni, ben sentiti i muscoli, i panni piegheggiati con grazia e disinvoltura, e se fosse alquanto più svelta nella parte che si distende dalla appiccatura delle coscie sino ai ginocchi, noi diressimo che nulla lascerebbe a desiderare, mettendosi al confronto delle sculture di buoni secoli dell'arte».[1518]

[1511] Gioacchino Barbera nel 1983 riporta che l'operetta di Onofrio «assolutamente introvabile», ritrovata e pubblicata, dallo stesso studioso, alcuni mesi dopo. Cfr. Gioacchino Barbera, *Onofrio Gabrieli "pittore di fantasia e di maniera"*, in *Ivi*, pp. 74, 76; Gioacchino Barbera, *Sul trattatello di Onofrio Gabrieli "ritrovato"*, in *Cultura, arte e società a Messina nel Seicento*, a cura di Gioacchino Barbera, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1984, p. 165.
Sulla «grandiosa opera» di Onofrio e l'interruzione dei lavori «per la sopravvenuta rivoluzione del 1674-78», cfr. *Messina prima e dopo il disastro*, seconda edizione con introduzione di Carmelo Trasselli e nota editoriale di Giovanni Molonia, Intilla, Messina 2007, p. 159.

[1512] Ciò spiegherebbe anche la notizia generica delle tele di Agostino Scilla per la città di Randazzo, senza specificare la chiesa per la quale con molta probabilità erano state commissionate.

[1513] Cfr. *Ivi*, p. 76.

[1514] Già Enrico Mauceri ricordava nel lontano 1917 che «il lavoro delle statue degli apostoli [nel duomo messinese, *n. d. a.*], iniziato dallo stesso Montorsolo col S. Pietro e dal di lui nepote ed allievo Martino Montanini, venne proseguito nel corso del secolo XVII». Enrico Mauceri, *Quel che rimane di Messina scomparsa*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», 11-12, 1917, p. 206.

[1515] Carmelo La Farina, *Intorno le Belle Arti, e gli Artisti fioriti in varie epoche in Messina. Ricerche di Carmelo La Farina ordinate in più lettere*, Stamperia Fiumara, Messina 1835, ed. cons. a cura di Giovanni Molonia, Di Nicolò, Messina 2004, pp. 198-199.

[1516] Cfr. Stefano Bottari, *Il Duomo di Messina*, Editrici La Sicilia – Bottega d'arte D'Amore, Messina 1929, p. 34.

[1517] Carmelo La Farina, *Intorno le Belle Arti, e gli Artisti fioriti in varie epoche in Messina. Ricerche di Carmelo La Farina ordinate in più lettere*, Stamperia Fiumara, Messina 1835, ed. cons. a cura di Giovanni Molonia, Di Nicolò, Messina 2004, pp. 200-201.

[1518] *Ivi*, p. 201.

La descrizione iconografica di La Farina corrisponde a quella riportata da Giovanna Delia nel 1966, il quale aggiunge che «il disegno e il modello erano di Agostino Scilla, pregevole cittadino messinese».[1519] Virgilio Saccà nel 1898 ricordava l'altare come opera di Luca Villamaci,[1520] eseguita nel 1675,[1521] concludendo: «il disegno della Cappella è di Agostino Scilla».[1522] Inoltre lo studioso rinvia alla «monografia del B.ne Giuseppe Arenaprimo».[1523]

In effetti quattro anni prima, Giuseppe Arenaprimo aveva pubblicato un piccolo saggio sulla cappella e sulla statua dell'artista Villamaci, allievo di Agostino, all'interno del duomo messinese,[1524] specificando, sin da subito, come a causa delle frequenti «deturpazioni in fatto d'architettura e d'arte, commesse nell'interno del tempio […] non resta di pregevole che la statua marmorea del santo tutelare».[1525] Quest'ultima era una «delle migliori fra le poche sculture del secolo XVII», periodo definito da Arenaprimo, strenuo difensore dell'idea di bellezza classica, semplicemente decadente per le «forme più ardite e più strane».[1526]

Il colto studioso messinese continua con la storia della cappella dedicata al santo, canonizzato nel 1648 a seguito della grave peste che aveva decimato l'intera isola, a cui è dedicata una cappella all'interno del duomo messinese,[1527] iniziata a decorare in marmo l'11 agosto del 1675 (XIII indizione), quando, per un totale di settanta onze, pagate da Francesco Belli, senatore e «patrizio messinese», i mastri Blasi la Rosa e Pietro, figlio di Andrea Blandamonte, si obbligano a «perfectionare magistrevolmente di tutto punto» la cappella di san Vittorio Angelica. Nello stesso atto notarile Luca Villamaci, «che ne fu lo scultore», insieme ai due mastri, si obbligava a «magistrevolmente perfectionare una statua di S. Vittorio».[1528]

Ma la parte più interessante è quella dell'atto datato 29 maggio 1676 (XIV indizione), nel quale il notaio, dopo aver specificato di conoscere i mastri marmorari, i quali avevano ricevuto il primo acconto da parte del Belli, riporta che Scilla è «ordinatore d'essa d.a Statua», asserendo che essa è «stata fatta magistrevolmente, et giusta la forma del modello per esso fatto» secondo quanto riportato dalla relazione di Agostino, il quale doveva soprintendere i lavori. La relazione, allegata all'atto notarile, riporta le varie

---

1519 Giovanna Delia, *La scultura decorativa interna del Duomo di Messina*, in «Messina ieri e oggi», 3, 1966, p. 82.

1520 Sull'artista «scultore e plastico messinese, desioso del disegno» e scolaro di Agostino Scilla si veda la biografia dedicatagli da Francesco Susinno. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 250-251.

1521 La data riportata da Saccà è errata. Cfr. più avanti.

1522 Virgilio Saccà, *Studi critici sul Duomo di Messina*, Tipografia D'Amico, Messina 1898, p. 51.

1523 *Ibidem*. Cfr. anche Gaetano La Corte Cailler, *Del duomo di Messina: memoria artistica*, a cura di Giovanni Molonia, GBM stampa, messina 1997, p. 38, nota 87.

1524 Giuseppe Arenaprimo, *La cappella di S. Vittorio ed una scultura di Luca Villamaci nel duomo di Messina: nota di G. Arenaprimo*, Tipografia D'Amico, Messina 1894, ed. cons. Giuseppe Arenaprimo, *Saggi: 1885-1899*, vol. I, a cura di Giovanni Molonia, Libreria Ciofalo, Messina 2011, pp. 229-244.

1525 *Ivi*, p. 229. Successivamente Arenaprimo tornerà sulle deturpazioni specificando che il «tristo e malnato genio di novità, tanto avverso all'arte e alla storia» aveva privato la cappella «delle marmoree ai lati della nicchia». *Ivi*, p. 235.

1526 *Ivi*, p. 229.

1527 *Ivi*, pp. 234-235.

1528 *Ivi*, pp. 235-236. A conferma, come già ribadito anche da Arenaprimo, dell'importanza nella commissione del Senato messinese. Cfr. anche Fortunato Malaspina, *La Cattedrale di Messina. Nelle vicende della città e nella spiritualità del tempo*, Tipolitografia A. Trischetta, Messina 2008, p. 281

obbligazioni degli scultori, tra le quali, oltre a «condurre la detta statua, e piantarla nella nicchia a loro spese», i «*detti mastri debbano obbedire così nel modello come nella opera della statua dell'ordinatore*, al quale stia di ordinare circa di pulimento ò altro che voglia nella statua».[1529]

Stupisce, ma non più di tanto ricordando le parole di Susinno, il quale asseriva il carattere «dolce e affabile» dell'artista messinese,[1530] quanto riportato ancora dalla relazione: «che lo regalo dell'assistenza che tocca all'ordinatore debba correre ad interessi de mastri», concludendo che «la detta statua non si deva ricevere senza la relazione di esso ordinatore».[1531]

Il terremoto del 1908, nonostante avesse provocato numerosi danni all'interno della chiesa messinese, non distrusse tutte le statue delle cappelle. Salinas nel 1911 ricorda come molte opere si trovavano accatastate all'interno e all'esterno del duomo, concludendo che si trovasse in questa situazione pure la statua di san Vittorio Angelica di Villamaci.[1532] La notizia riportata da Salinas è di straordinaria importanza: la statua di Villamaci era uscita indenne dal terremoto del 1908.

Nel 1936 Pietro Longo, nella sua guida *Messina e provincia*, ricordava ancora come «prima della porta», si trovasse «l'altare dedicato al martire messinese S. Vittore de Angelica scolpito nel 1676 da Luca Villamaci su disegno di Agostino Scilla. Quest'altare sorgeva prima del 28 dicembre 1908 sulla parete di prospetti del tempo insieme a quello del S. Giovanni gaginiano anch'esso spostato lateralmente».[1533]

In realtà Longo non ricorda la statua bensì l'altare dedicato al santo, da dove l'opera è stata spostata a seguito del terremoto. In verità, ai tempi dello storiografo, la statua era ancora presente nella Cattedrale messinese, distrutta solamente durante l'incendio della seconda guerra mondiale e successivamente rifatta da Cozzo.[1534]

La vicenda di Agostino Scilla architetto e disegnatore di decorazioni marmoree per cappelle meriterebbe un maggior approfondimento: riprendendo le parole di Andrea Emiliani nel lontano 1962 riferite al maestro di Scilla, Andrea Sacchi,[1535] si può tranquillamente affermare che la storia più vera di Agostino è ancora in buona parte da narrare.

1529 *Ivi*, p. 244.
1530 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 241.
1531 *Ibidem*.
1532 Cfr. Antonino Salinas, *I restauri del duomo di Messina*, estratto da «L'Ora», 6-7 gennaio 1911, Stabilimento tipografico Virzì, Palermo 1911, p. 5.
1533 Pietro Longo, *Messina e Provincia. La nuova città*, Messina 1936, ristampa a cura di Giovanni Molonia, Edizioni G. B. M., Messina 1994, pp. 106-107.
1534 Cfr. *La Cattedrale di Messina*, a cura di Giusy Bonanno, Gioacchino Gazzara, Edizioni MessinArte, Messina 2006, p. 53.
1535 Cfr. Andrea Emiliani, *Momenti del classicismo a Roma (1600-1650)*, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Cesare Gnudi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre – 11 novembre 1962, Edizioni Alfa, Bologna 1962, p. 306.

XV. «fu stimato da vari principi, così secolari com'ecclesiastici»: per una committenza di Agostino Scilla

«Lo studio del rapporto artista-committente (quest'ultimo inteso anche come collettività) è destinato a rimanere vago e generico se non si approfondisce il nesso tra livello culturale di un membro della gerarchia o di un gruppo sociale e sentimento religioso; o, ancora, se non si dedica sufficiente attenzione all'evoluzione culturale del clero, per esempio al fatto che nella seconda metà del Cinquecento la diffusione di ideali di riforma, di nuove pratiche di devozione e di pietà, il sorgere di seminari, collegi, congregazioni introducono fattori innovativi nel processo di formazione del clero diocesano».[1536]

Nel 1979 Bruno Toscano metteva in guardia sul rapporto artista-committente, focalizzando l'attenzione sull'aspetto socio-culturale del mecenate-collezionista e sull'ambiente da cui proveniva, viveva ed operava. Studiare il substrato culturale della committenza significa comprendere anche le scelte dell'artista, il quale spesso doveva fare i conti con il gusto del richiedente, trovandosi costantemente invischiato in un mondo extra artistico, di cui spesso l'artista stesso faceva parte. Insomma «è da considerare con attenzione la possibilità che l'artista tenga conto dei caratteri socioculturali del committente e dei destinatari e che, quando ciò avviene, si possa registrare una variazione, più o meno rilevante, non tanto della qualità quanto dell'impianto iconografico e perfino del tono espressivo».[1537]

Agostino Scilla fu un pittore quantitativamente molto attivo sia nel periodo messinese che in quello romano. Ciò che colpisce è la sua variegata committenza, aristocratica e borghese al contempo, ecclesiastica e laica. Non a caso i biografi, Susinno in testa, hanno ricordato i suoi committenti romani, sicuramente sintomo evidente di una posizione privilegiata che Agostino, anche come antiquario e numismatico,[1538] si era ritagliato nel contesto romano.

I suoi quadri erano destinati ai grandi prìncipi della cristianità dell'epoca, come i cardinali Spinola e Imperiali, senza dimenticare la grande famiglia Corsini, la regina Cristina di Svezia ed altri principi e sovrani europei. La sensazione offerta dalle notizie di biografi e storiografi è quella di un personaggio di alta caratura culturale, che le conoscenze nel campo antiquariale, filosofico e numismatico, hanno reso noto e famoso nell'Urbe ma anche in tutta Europa.

Inoltre Susinno menzionerà i «gravi autori» che «fanno di lui [Scilla, *n. d. a.*] ricordanza», tra cui Filippo Bonanno e Silvio Boccono,[1539] sottolineando lo straordinario spessore del «pittore, filosofo messinese», il quale intratteneva rapporti con i più svariati personaggi italiani ed europei della seconda metà del Seicento.[1540]

1536 Bruno Toscano, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'arte italiana*, III. *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Giulio Einaudi editore, Torino 1979, p. 306.

1537 *Ivi*, p. 306, nota 7.

1538 Susinno ricorda la fama acquisita da Agostino per «la nobiltà del suo tratto e per le notizie dell'antiche medaglie». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 241.

1539 Cfr. *Ivi*, p. 241.

1540 Sui rapporti culturali di Agostino cfr. Vincenzo Abbate, *Wunderkammer e meraviglie di Sicilia*, in *Wunderkammern siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, 04-11-2001 – 31-03-2002, Electa,

Che Agostino Scilla appena giunto a Roma si fosse perfettamente ambientato nel contesto artistico-culturale dell'Urbe non vi è dubbio: l'ingresso il primo di ottobre dell'anno 1679 nell'Accademia di San Luca conferma tale ipotesi.

Inoltre, i suoi dipinti iniziano a circolare tra i maggiori collezionisti romani: non a caso nelle sue *Osservazioni*, Anton Maria Bozzolani, all'interno della quadreria Dal Pozzo ricordava la presenza «al n. 109 [di, *n. d. a.*] un "Altro [dipinto, *n. d. a.*] in tela d'Imperatore per alto rappresentante un Ritratto di donna con due ragazzetti uno maschio e l'altro femmina con Iscrizione dietro = AUGUSTINUS SCILLA PINXIT ANNO 1680».[1541]

Il dipinto, purtroppo disperso e forse per questo motivo sino ad oggi assente negli studi sull'artista messinese, faceva parte della collezione di Carlo Antonio dal Pozzo, fratello del ben più celebre Cassiano: la raccolta della famiglia nel palazzo di via Chiavari, era costituita dai dipinti di Cassiano, morto nel 1657, tra i quali la celebre serie dei *Sette Sacramenti* di Poussin, ma anche dagli oggetti acquistati da Carlo Antonio, figura che solo da qualche decennio sta trovando una giusta collocazione all'interno del panorama culturale romano.[1542]

Che il dipinto di Agostino possa essere stato commissionato dallo stesso Carlo Antonio è abbastanza probabile: l'erudito romano, oltre a possedere una ricchissima biblioteca, in parte già creata dal fratello[1543] ma accresciuta da Carlo Antonio e ricordata da Bellori,[1544] fu grande studioso di medaglie. Come già ricordato, «collezionare medaglie rende implicito che Carlo Antonio effettuasse scambi e negoziati con altri antiquari ed eruditi»,[1545] intrattenendo rapporti con Filippo Bonanni, primo custode del *Museum Kircherianum* , di cui curerà la seconda edizione del catalogo.[1546] La collezione Dal Pozzo conobbe già qualche spoliazione tra fine Sei e inizio Settecento e nel 1735, in seguito a diatribe familiari, quando a Pier

---

Napoli 2001, pp. 17-46; Sebastiano Di Bella, *Agostino Scilla collezionista: la raccolta di fossili*, in *Ivi*, pp. 61-66; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla collezionista: le raccolte di monete, medaglie, disegni e anticaglie*, in *Ivi*, pp. 55-60.

1541 Francesco Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, I. *Saggi*, Budai, Roma 2008, p. 283 e bibliografia relativa.

1542 Cfr. Donatella Sparti, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma secentesca*, Franco Cosimo Panini, Modena 1992, in particolare le pagine 51-57.

1543 «the originator of the project for the palazzo-museo». Donatella Sparti, *Carlo Antonio Dal Pozzo (1606-1689): an unknown collector*, in «Journal of the history of collections», 2, I, 1990, p. 14.

1544 «Nella casa di questo Signore [il Commendatore Carlo Antonio dal Pozzo, *n. d. a.*], vero albergo delle Muse, conservasi la nobile libreria scelta di Autori, e d'impressioni in ogni studio di lettere, formata dal Signor Commendatore Cassiano del Pozzo d'immortal memoria, con manoscritti e gran volumi di disegni di tutte le antichità Romane, Greche, Egittie: medaglie antiche, e moderne di personaggi illustri, libri di disegni, et di figure impresse, e tra le pitture di sommo pregio, li sette Sagramenti rappresentati dal pennello industre, & erudito di Nicolò Pusino». Giovan Pietro Bellori, *Nota delli Musei, Librerie, Gallerie & ornamenti di Statue, e pitture, né Palazzi, nelle Case, e né Giardini di Roma*, con prefazione e commento a cura di Emma Zocca, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte, Roma 1976.

Donatella Sparti insiste, a ragione, su «una certa autonomia professione» di Carlo Antonio nei confronti del fratello, il quale non tarderà a sottolineare la capacità «di intenditore del fratello minore». Donatella Sparti, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma secentesca*, Franco Cosimo Panini, Modena 1992, p. 55-56.

1545 *Ivi*, p. 57 e nota 32.

1546 Carlo Antonio annota «Dati al Padre Buonanno per il Studiolo delle Medaglie = 8 / Al Medesimo per carte e disegni = 10.50». Donatella Sparti, *Carlo Antonio Dal Pozzo (1606-1689): an unknown collector*, in «Journal of the history of collections», 2, I, 1990, p. 11.

Leone Ghezzi venne dato l'incarico di stimare la collezione già dei fratelli Dal Pozzo,[1547] poche erano le opere che avevano lasciato la raccolta: quest'ultima sarà definitivamente smembrata da Giuseppe e Luigi Boccapaduli, figli di Laura, discendente Dal Pozzo, i quali sottoscriveranno un accordo il 19 aprile 1779 che permetteva ad entrambi di vendere parti della collezione.[1548]

Ma prima di addentrarsi nella questione della committenza di Agostino Scilla a Roma, tra cardinali, patrizi romani e commissioni pubbliche, è necessario occuparsi di una intrigante, e sino ad adesso poco studiata, questione fiorentina.

Francesco Susinno, nella biografia dedicata al pittore messinese ricorda un autoritratto «pel gran duca di Toscana, che a riguardo del di lui merito fe' collocarlo nella sua galleria de' ritratti de' dipintori, così antichi come moderni»,[1549] Il dipinto, nonostante sia ricordato da alcune fonti storiografiche successive.[1550] è menzionato nel 2001 da Luigi Hyerace come «attualmente non rintracciabile».[1551]

È a partire dal 1650 (e sino al 1676, anno della morte) che il cardinale Leopoldo II inizia ad acquisire e collezionare stampe. L'importanza del prelato fiorentino come collezionista di materiale grafico mette in luce una vera e propria ragnatela di rapporti, evidenziati nel carteggio intrattenuto dal committente con gli artisti e soprattutto con gli agenti,[1552] figure che proprio con Leopoldo assumono importanza: spesso si tratta di artisti, come Maratti o Ferri, che svolgeanno anche il ruolo di agenti per il cardinale.[1553]

[1547]«per gli Atti del Archivio al quale ad effetto di stimare li suddetti quadri spettanti all'Eredità del quondam Cavalier Commendare Carlo Antonio dal Pozzo (e del Signor Commendatore Gabriele dal Pozzo), avendo quelli visti, e considerati all'ora intimate, li ho stimati, ed apprezzati secondo la mia perizia». Donatella Sparti, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma secentesca*, Franco Cosimo Panini, Modena 1992, p. 201.

Sulle stime di Pier Leone Ghezzi cfr. anche Francis Haskell, Sheila Rinehart, *The Dal Pozzo collection: some new evidence*, in «The Burlington Magazine», CII, 688, 1960, pp. 318-326,

[1548] Cfr. Donatella Sparti, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma secentesca*, Franco Cosimo Panini, Modena 1992, pp. 202-203.

Ad oggi non è pervenuto alcun inventario della collezione alla morte di Cassiano, a differenza di quelli di Carlo Antonio (1689) e del figlio di quest'ultimo Gabriele (1693). All'interno dell'elenco di Carlo Antonio si ritrova il dipinto di Agostino, acquistato indubbiamente dal fratello di Cassiano. Per gli inventari Dal Pozzo cfr. Donatella Sparti, *The Dal Pozzo collection again: the inventories of 1689 and 1695 and the family archive*, in «The Burlington Magazine», CXXXII, 1990, pp. 551-570.

[1549] Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.

[1550] Grano affermerà che «nella Galleria di Toscana vi è il suo ritratto». La notizia è riportata anche da Caio Domenico Gallo. Cfr. Caio Domenico Gallo, Gaetano Oliva*, Gli Annali della città di Messina*, IV, Tipografia Filomena, Messina 1893, rist. an. Forni Editore, Bologna 1980, p. 73; Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 125.

[1551] Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 121.

[1552] Cfr. Gloria Chiarini De Anna, *Leopoldo de' Medici e la sua raccolta di disegni nel 'Carteggio d'artisti' dell'Archivio di Stato di Firenze*, in «Paragone», 26, 1975, 307, pp. 38-64.

[1553] Cfr. Miriam Filetti Mazza, *Storia una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Olschki, Firenze 2009, pp. 1, 4.

Gloria Chiarini De Anna specifica che nonostante «i suoi corrispondenti [di Leopoldo, *n. d. a.*] e compratori fossero in qualche misura dei conoscitori, Leopoldo affiancava loro i pittori più in vista della loro città, secondo l'opinione diffusa che riconosceva tale competenza in primo luogo a coloro che praticavano le arti». Gloria Chiarini De Anna, *Leopoldo de' Medici e la sua raccolta di disegni nel 'Carteggio d'artisti' dell'Archivio di Stato di Firenze*, in «Paragone», 26, 1975, 307, p. 43.

Franco Paliaga sottolinea «i meriti del conoscitore d'arte del Ferri» presso i collezionisti romani e fiorenti «e in particolare al cardinal Leopoldo che lo utilizzo nel reperimento e nella valutazione di opere italiane del Cinquecento *e di artisti contemporanei*, insieme ad altri pittori attivi nella capitale come Giovanni Maria Morandi». Franco Paliaga, *Pregi e limiti del conoscitore: Ciro Ferri e l'attività di esperto di pitture nella Roma barocca*, in *Una vita per la stoa dell'arte. Scritti in memoria di Maurizio Marini*, a cura di Pietro Di Loreto, Etgraphiae, Roma 2015, p. 296. Il corsivo è di chi scrive.

Nel 1673 Filippo Baldinucci dava alle stampe la prima delle sue tanto celebri listre, nelle quali, all'interno della terza classe vi era «Silla siciliano».[1554] La classificazione degli artisti era proposta dallo stesso cardinale:[1555] tra il 1673 e il 1675 si assiste all'interno della collezione medicea ad «un notevole ampliamento degli artisti presenti nella collezione di disegni di Leopoldo» in cui l'attenzione è rivolta «più che al presenta ad una conoscenza più larga del passato, con una evidente attenzione alle diverse scuole».[1556]

Tra il *Registro di disegni* del 1673 si ritrova, quindi, un disegno di «Agostino Silla, siciliano», lo stesso presente nella *Listra di nomi di pittori di mano de' quali si hanno disegni*,[1557] aggiornata al 1675, nella *Nota di libri di disegni tanto grandi che mezzani*, conservata nell'Archivio di Stato di Firenze, del 1687, e nell'*Indice* di Giuseppe Pelli Bencivenni del 1784 in cui è riportato, per la prima volta, l'iconografia del disegno: «Un'accademia bella sedente, a matita rossa».[1558]

L'iconografia contrasta con quanto riportato nel 2001 da Luigi Hyerace, il quale identifica il disegno con quello presente agli Uffizi rappresentante la *Vergine Addolorata* e che lo studioso riconduce all'ultimo periodo romano dell'artista.[1559] Il disegno, però, come già affermato dallo stesso Hyerace, apparteneva alla collezione Santarelli, come è anche possibile notare nell'emblema della collezione dello scultore fiorentino visibile sul margine destro del foglio.[1560]

[1554] «La ricerca di disegni da inserire nel patrimonio fiorentino era condizionata da una trama di strumenti critici e storici molto precisa: liste di artisti con indicazioni di preferenze, vere e proprie inchieste che s'intensificarono soprattutto dopo gli anni Settanta in previsione delle Vite di quegli stessi autori che Baldinucci aveva smistato in sei classi di appartenenza». *Ivi*, p. 20. Cfr. anche Paola Barocchi, *Il "Registro de' disegni" degli Uffizi di Filippo Baldinucci*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, Paolo Dal Poggetto, II, Electa, Milano 1977, pp. 572, 576; Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà, a cura di, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, IV.I, *Il Cardinale Leopoldo e Cosimo III 1667-1675*, SPES Studio per Edizioni scelte, Firenze 2011, p. 109. Cfr. anche Paola Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*, II. *L'artista e il pubblico*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1979, p. 63.
Si attenzioni il nome Silla, apparso per la prima volta nell'*Abcedario pittorico* di Pellegrino Orlandi ma già corretto in Scilla da Luigi Lanzi nella sua *Storia pittorica della Italia*. Cfr. Pellegrino Antonio Orlandi, *Abcedario pittorico Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura, diviso in tre parti*, Per Costantino Pisarri sotto le Scuole, Bologna 1704, p. 55; Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di Martino Capucci, I, Sansoni editore, Firenze 1968, p. 624.
[1555] Cfr. Paola Barocchi, *Il "Registro de' disegni" degli Uffizi di Filippo Baldinucci*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, Paolo Dal Poggetto, II, Electa, Milano 1977, pp. 571-578.
[1556] Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà, a cura di, *Collezionismo mediceo e storia artistica*, IV – I, *Il Cardinale Leopoldo e Cosimo III 1667-1675*, SPES Studio per Edizioni scelte, Firenze 2011, p. 112. Cfr. anche Miriam Filetti Mazza, *Storia una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Olschki, Firenze 2009, pp. 22-23.
[1557] «Primo sforzo di imporre un ordine storico ed amministrativo all'immenso materiale grafico che si andava accumulando presso il Gabinetto mediceo. La *Listra* sarebbe stata utilizzata contemporaneamente alla stessa pratica delle compravendite, stimolando e condizionando le ricerche, sia da un punto di vista quantitativo che qualitativo; agenti, intermediari, mercanti, collezionisti, si trovavano di fronte ad un'organizzazione alla quale dovevano rispondere con competenza e chiarezza d'intenti. Il cardinal Leopoldo […] si valse della Listra per esigere dai propri collaboratori, il massimo delle prestazioni, offrendo una 'macchina' che certamente non aveva uguali in nessuna altra corte». Miriam Filetti Mazza, *Storia una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Olschki, Firenze 2009, p. 22.
[1558] *Inventario Generale dei Disegni compilato da Giuseppe Pelli Bencivenni, in quattro tomi ideato dal Direttore della Galleria nel maggio del 1775, iniziato nell'agosto successivo e terminato nel 1784*, Firenze, Gabinetto disegni e Stampe degli uffizi, ms. 102, trascritto dalla Fondazione Memofonte, www.memofonte.it/home/files/pdf/disegni_inventario.pdf, p. 117. Cfr. anche Miriam Filetti Mazza, *Storia una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Olschki, Firenze 2009, pp. 227, 235.
[1559] Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 90.
[1560] Il foglio è stato attribuito a Scilla in base ad un'iscrizione sulla sinistra riportante la dicitura «Agostino Silla». Lo stesso Hyerace però, specificando di «tenere fede all'iscrizione», si mostra abbastanza cauto sull'attribuzione al pittore messinese. Cfr. *Ibidem*.

Infatti, la *Vergine Addolorata* agli Uffizi faceva parte di un gruppo con altri due disegni, rappresentanti lo *Studio per la base di una cornice* e un *Sant'Antonio primo eremita*,[1561] appartenuti alla consistente raccolta dello scultore Emilio Santarelli, il quale lasciava al museo fiorentino il suo fondo di 12457 disegni. Come ricordato dallo stesso scultore «La perseveranza che io ho avuto per il corso di oltre 25 anni di raccogliere ed ordinare tutti quei disegni per la maggior parte antichi che mi sembrava ne meritassero la pena, mi pose in grado di riunire una collezione di oltre n. 12000 che in qualche modo formano un'istoria dell'Arte, composta com'è di disegni di principali artistici di varie Scuole che hanno operato dal 1400 fino ai nostri giorni. Il bisogno da me sentito di studiare quelle opere, per l'utilità che porta il farlo ad ogni artista, ed il desiderio di giovare alle Belle Arti potendo in qualche maniera impedire la Distruzione di alcuni di quei disegni e procurare la conservazione di altri, è stato l'unico scopo che mi ero prefisso».[1562]

Una raccolta grafica, «che mi ha costato tanti pensieri, tanto tempo e tante cure», che in realtà lo scultore inizialmente voleva vendere, certo a prezzi irrisori, al museo. Ma preoccupandosi che le sue «qualità di proprietario» potessero illuderlo «sul vero merito dei disegni», chiede all'allora direttore del Museo, il marchese Paolo Feroni, «che due degli impiegati e Periti della Galleria fossero incaricati di farne un esame eliminando tutto ciò che ritenessero non meritevole, coadiuvandomi intanto a compilare un accurato Catalogo dei meritevoli».[1563] Furono nominati «Emilio Burci allora Ispettore della Galleria, ed il Sig. Ferdinando Rondoni Ispettore Compartimentale degli Oggetti d'Arte, dei quali non posso abbastanza lodare lo zelo, la pazienza e la non comune intelligenza impiegata nel fare la scelta ed ordinare il Catalogo che ora le sottopongo ultimato».[1564] Condizione ultima della donazione Santarelli era quella di non alienare i disegni dagli Uffizi «amenonché tutta quanta la nominata Galleria fosse trasferita in altro locale» ma con la certezza che la collezione rimanga «nella stessa Città di Firenze».[1565]

Secondo Anna Forlani, Santarelli ha acquistato i disegni più antichi sul mercato fiorentino «e fuori»: essi dimostrano la grande «perseveranza avuta nel raccogliere i disegni» per più di venticinque anni, con meticolosa attenzione e perseveranza, come anche riportato da Gotti, «egli aveva raccolto in casa sua una quantità grande di disegni di antichi e moderni maestri, non badando a spesa né a fatica per cercarli e per averli; basti dire che raggiunsero il numero di dodicimilaquattrocentosessantuno, cominciando dai tempi

---

1561 Cfr. *Ivi*, pp. 84, 91. I tre disegni si ritrovano nel *Catalogo* della collezione grafica, presentato da Aurelio Gotti al Ministero della Pubblica Istruzione nl 1870, sotto il nome del pittore messinese: «1. La Vergine addolorata, mezza figura. *Matita nera e penna*; carta gialletta. 2. Sant'Antonio eremita, mezza figura. *Penna e bistro*; carta bianca. 3. Disegno decorativo per una fontana. *Penna, bistro e biacca*; carta cerulea». *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal Prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze*, Coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, Firenze 1870, p. 440.

1562 Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, *Antichità e Belle Arti*, I versamento, b. 202.

1563 *Ibidem*.

1564 *Ibidem*.

1565 *Ibidem*. Per le lettere inviate da Emilio Santarelli cfr. anche Anna Forlani Tempesti, *Introduzione*, in *Disegni italiani della collezione Santarelli sec. XV-XVIII*, catalogo critico a cura di Anna Forlani Tempesti, Maria Fossi Todorow, Giovanna Gaeta, Anna Maria Petrioli, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1967, p. 7.

del Beato Angelico e venendo giù fino a' suoi; […] insomma sarebbe stato difficile indicare un artista un po' noto del quale non si trovasse in essa un qualche segno».[1566]

Sul «Disegno decorativo per una fontana», così presentato anche da Ursula Fischer Pace nel 1997,[1567] per Luigi Hyerace «potrebbe raffigurare uno studio per la base di una cornice», ponendolo in relazione con «l'attività di disegnatore per incisioni di ritratti, come quelle note dei cardinali Albani e Corsini, o anche di cornici con parti elaborate come quella dell'incisione con il Trionfo di Giovanni III Sobieski»[1568] e che potrebbe anche essere accostato all'*Inverno* di Holkham Hall, con i tritoni in basso e i due puttini che sembrano meditati su certi modelli carracceschi della galleria Farnese, proprio come nel dipinto della collezione inglese. E allo stesso periodo può essere accostato il *Sant'Antonio primo eremita*, anch'esso proveniente dalla collezione Santarelli e oggi agli Uffizi, soprattutto per certe affinità di pose e lo stesso gioco di mani, per Hyerace, però, da anticipare ad almeno un decennio precedente, vicino ai due filosofi *Epicuro* e *Tolomeo* e alla figura dell'Epicarmo di Palazzo Abatellis datata 1671.

Già nel catalogo del 1890 Pasquale Nerino Ferri, conservatore della Reale Galleria degli Uffizi ricordava ben quattro disegni di «Scilla Agostino – Pittore messinese di Scuola Romana».[1569] Oltre ai tre, già ricordati, proveniente dalla collezione Santarelli, il quarto è proprio quello già presente nel 1673, insieme agli altri 8142 disegni, nella collezione di Leopoldo, senza iconografia ma di Agostino Silla siciliano, raffigurante «Un'accademia bella sedente, a matita rossa».[1570]

L'autoritratto di Agostino, secondo Susinno destinato al «granduca di Toscana»,[1571] può aver un qualche collegamento con il disegno che già, nel 1673, si trovava nel primo nucleo grafico di Leopoldo: infatti alcun autoritratto di Scilla è ricordato dai giornali di guardaroba, «scritti amministrativi apparentemente lontani o secondari […], coppie di registri», conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, i quali annotavano, con estrema minuzia, qualsiasi spostamento da una sede all'altra, dal 1679 sino al 1700, anno di morte del pittore messinese (e, in realtà, sino al 1738 alcun ritratto raffigurante Scilla è menzionato).[1572]

La galleria degli autoritratti a Firenze ha sempre posseduto un certo fascino: nel settembre del 1911 Corrado Ricci, ministro della Pubblica Istruzione, inviava una lettera al direttore degli Uffizi chiedendo delucidazione «sulla storica raccolta iniziata dal Cardinale Leopoldo de' Medici», chiedendo «un elenco in

---

1566 *Ivi*, p. 15 e bibliografia relativa.

1567 Cfr. *Disegni del Seicento romano*, catalogo della mostra a cura di Ursula Verena Fischer Pace, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1997, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1997, p. 213.

1568 Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 91.

1569 Pasquale Nerino Ferri, *Catalogo riassuntivo della Raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze, compilato ora per la prima volta dal conservatore Pasquale Nerino Ferri*, Presso i principali librai, Roma 1890, pp. 323, 450.

1570 Cfr. Gloria Chiarini De Anna, *Leopoldo de' Medici e la sua raccolta di disegni nel 'Carteggio d'artisti' dell'Archivio di Stato di Firenze*, in «Paragone», 26, 1975, 307, p. 41.

1571 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p.

1572 Cfr. Silvia Meloni Trkulja, *Gli ultimi Medici attraverso i giornali di guardaroba*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di Paola Barocchi, Giovanna Ragionieri, Firenze, 20-24 settembre 1982, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1983, pp. 339-342.

Si noti come l'autoritratto di Maratti giunga a Firenze solo nel 1682.

ordine cronologico di tutti gli autoritratti esistenti nella collezione, con l'aggiunta di una sommaria relazione che facesse presenti le lacune più in vista (l'Elenco degli assenti)».[1573]

Si ignora, ad oggi, quando e in che modalità i disegni siano pervenuti in collezione medicea. Certo è che Borelli, dal 1657, ritornato in Toscana, ebbe non pochi rapporti con Leopoldo II, con cui, probabilmente, dopo il ritorno sullo Stretto, manteneva rapporti epistolari. È possibile che il cardinale già conoscesse Scilla, come pittore e scienziato: Domenico Magrì, canonico della cattedrale di Viterbo, inviava a Leopoldo il 25 ottobre 1670 una lettera in cui annunciava l'invio di «un eruditissimo discorso mandato[gli] da Malta di un dottissimo medico sopra un nuovo semplice».[1574] La *dottissima* figura era Giovan Francesco Buonamici, maltese, con cui alla fine degli anni Sessanta Scilla, su invito di Paolo Boccone («il quale avea continuo carteggio collo Scilla»),[1575] intrattiene uno scambio di idee su alcuni fossili. È probabile che Leopoldo già conoscesse la celebre disputa, nonostante ancora, alla data 1670, *La vana speculazione* di Agostino non fosse ancora stampata.

È abbastanza probabile che i disegni e soprattutto l'autoritratto, ad oggi ancora disperso e da non identificare con quelli di Boston e dell'Accademia di San Luca, siano giunti prima del definitivo soggiorno romano dell'artista messinese, grazie ai contatti con Borelli, Malpighi, Giacomo Ruffo e tutto l'ambiente pisano e toscano della seconda metà del XVII secolo.

A Roma Scilla continuò la sua attività di antiquario di opere d'arte. Paolo Falconieri, intermediario del cardinale Leopoldo de' Medici, acquistava dal pittore messinese in tre transazioni avvenute il 9 agosto 1683, il 2 maggio 1688 e il 18 giugno dello stesso anno, ben cinque dipinti, tra cui «una donna seduta sul letto che si guarda allo specchio tenuto da un putto di mano del Tizziano», attribuita oggi nell'opera del Courtauld Institute già in collezione del visconte Lee di Fareham.[1576]

Il primo pagamento di 82 scudi da parte di Falconieri ad Agostino è datato 9 agosto 1683, «per prezzo di tre quadri cioè Un paese di mano d'Anibale Carracci in tela d'Imp. E per traverso (scudi 40); un ritratto di fran.co p.o Re' di Francia della scuola di Tiziano (scudi 37); un ritratto di un soldato a cavallo (scudi 5)».[1577] Il 2 maggio Falconieri acquista sempre dal pittore messinese per sei scudi «un ritratto in tela d'Imp.e del Bonanni di mano del Lanfranco» e il 18 giugno dello stesso anno, per ben 50 scudi, la già ricordata tela attribuita a «mano del Tizziano».[1578]

Le notizie tratte dal libro di conti di Paolo Falconieri fanno luce sullo Scilla antiquario e collezionista. Già ricordata dagli studi l'ingente collezione di disegni di Polidoro che Agostino, sicuramente da Messina,

---

1573 Wolfram Prinz, *Geschichte der sammlung, mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten und Dokumentenanhang*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1971, p. 227.

1574 Jean-Michel Gardair, *Le giornale de' letterati de Rome 1668-1681*, Olschki, Firenze 1984, p. 87.

1575 Paolo Bentivenga, *Lo Stampatore a chi legge*, in *Opuscoli di autori siciliani, Tomo undecimo, alla grandezza di Ferdinando Maria Tomaso, Caro, Traina, e Naselli, Principe, e Sig. dell'isola di Lampedusa*, Nella Stamperia de' Santi Appostoli in Piazza Bologni, Presso D. Gaetano Maria Bentivenga, Palermo 1770, s. p.

1576 Cfr. Dalma Frescarelli, *Paolo Falconieri tra scienza e arcadia. Le collezioni di un intellettuale del tardo barocco romano*, Campisano, Roma 2012, p. 49.

1577 *Ivi*, p. 134.

1578 *Ivi*, p. 135.

aveva portato con sé a Roma.[1579] Una parte della collezione sarà alienata dallo stesso artista messinese che venderà alcuni disegni a Sebastiano Resta: a detta di quest'ultimo Scilla possedeva nella propria collezione «fogli di Raffaello, Vincenzo da Pavia, oltre che Polidoro, forse provenivano dalla raccolta del pittore Antonio Catalano il vecchio, venduti dal figlio alla morte del padre».[1580] Insomma, Agostino a Roma svilupperà una vocazione di vero e proprio marchand: non è un caso che, ancora Sebastiano Resta, in rapporto con gli oratoriani palermitani, chidendo notizie sullo *Spasimo* del Sanzio e ai disegni di Vincenzo degli Azani, molti dei quali «ne portò diversi in Roma il Pittore Agostino Scilla messinese fuggito nella revolutione di Messina e con ammiratione de' Pittori si presero tutti per di Raffaele e per di Raffaele li vendé al Sig. Carlo Antonio Galliani [il celebre Carlo degli Occhiali per Francesco Susinno, *n. d. a.*][1581] gran dilettante; ma io me ne accorsi per esservi alcuni disegni dell'opera detta di Palermo fatta da Vincenzo».[1582]

Molto interessante quanto strano il silenzio di Susinno sulla collezione di Agostino: notizia comunque assente nella celebre missiva di Marianna Candidi Dionigi a Grosso Cacopardo. Molto probabilmente Susinno non conosceva la collezione antiquaria di Scilla[1583] anche perché, nelle sue biografie, si rintracciano non pochi riferimenti a disegni e collezioni grafiche:[1584] non ultima la notizia che Antonio Catalano il vecchio «dilettossi aver uno studio famoso di disegni di Polidoro e di altri, carte antiche di Marc'Antonio che poi lasciò al figlio, nella cui morte arricchironsi vari pittori e quasi tutti que' disegni del su mentovato Polidoro uscirono da Messina».[1585]

Non è affatto difficile identificare in uno dei «vari pittori» proprio Agostino Scilla, il quale, proprio a causa della rivolta antispagnola del 1678, fu costretto a fuggire prima verso la Francia e poi verso Roma,

---

1579 Cfr. Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli 2001, p. 16.

1580 Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Gli artisti romani collezionisti di disegni*, in *Rencontres internationales du Salon du Dessin,* a cura di Catherine Monbeig-Goguel, Cordélia Hattori, 5 Continents, Milano 2006, p. 75.
Su Antonio Catalano il vecchio, Francesco Susinno riporterà che l'artista «nelle idee avvicinossi da presso a Polidoro e benché avesse lungo tempo studiato in Roma, egli sempre ritenne quel primo gusto polidoresco» E inoltre «li suoi disegni sono stimatissimi perché polidoreschi, del che molto pregiavasi ed in questo genere fu maestro peritissimo, anzi se ne sono venduti parecchi per opere di Polidoro». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 99.

1581 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 242.

1582 Vincenzo Abbate, *Collezionismo grafico a Palermo tra il Cinquecento e il Settecento: una traccia*, in *Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Palermo, Palazzo Abatellis, 15 dicembre 1995 – 29 febbraio 1996, Sellerio Editore, Palermo 1995, p. 35 e bibliografia relativa.

1583 Fatta eccezione per il vaso della *Disputa di San Tommaso* ricordato da Francesco Susinno nella biografia di Polidoro da Caravaggio. Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 60.

1584 Nella biografia di Placido Campagna sono ricordati i disegni dell'artista messinese posseduti da Filippo Tancredi, tra i quali «tutti li disegni della cappella di S. Carlo in Trasteveri, copiati in fogli reali di matita rosso e negro dai freschi del famoso Annibal Carracci: operette così polite che sarieno degne di porsi sotto cristalli in nobili gabinetti». O anche il «famoso studio» di Antonino Bova «che avea di disegni e stampe, così antiche come moderne». Senza dimenticare quando il biografo segnalava qualche disegno visto e ammirato direttamente dal biografo messinese, come nella stessa vita di Antonio Catalano quando ammette di aver «veduto un studiato disegno di lapis nero, cosa rara». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 99, 200, 223.

1585 *Ivi*, p. 102. Pierluigi Leone De Castris ricorda che Scilla avesse collaborato, «in gioventù», con Catalano "il giovane", figlio del "vecchio", alla *Sant'Orsola* oggi esposta al Museo regionale di Messina, sottintendendo un possibile acquisto "messinese" da parte di Agostino dalla collezione ereditata da Antonio Catalano. Cfr. Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli 2001, p. 26, nota 44.

portando con sé il materiale grafico. Successivamente la morte di Agostino (1700), buona parte dei disegni erano ancora presenti nella sua collezione, ereditata dall'ultimogenito Saverio: al suo interno si trovavano «quattro tondi, cioè: scudi di corame antichi dui rappresentanti battaglie stile di Giulio Romano, e l'altri due teste uno con la furia e l'altro con il turbine»,[1586] che potrebbero confermare non solo il culto dell'antico e di Raffaello di Scilla, testimoniatoci dai suoi biografi, ma anche il ruolo di intermediario e perito svolto per gli acquisti di don Antonio Ruffo anche di opere cinquecentesche.[1587]

Nel 1689 Scilla risultava abbastanza attivo sul mercato antiquario romano, acquistando, dagli eredi di Nicolò Simonelli, «diverse galanterie e scarabattole ad uso di museo per 125 scudi».[1588]

Nella prima metà del Settecento si hanno tracce di passaggi di dipinti di Agostino in piccole collezioni di mercanti, quali Giuseppe Sardi, capomastro e commerciante di quadri, il quale possedeva «lavori cinque-seicenteschi di maestri locali, compresi […] gli artisti che, sebbene originari di altri stati italiani o europei, hanno all'attivo un soggiorno nella capitale pontifica», nella cui quadreria è ricordata una *Allegoria* del pittore messinese.[1589]

Agostino fu artista attivo per numerose famiglie nobili romane, tra le quali quella Sforza Cesarini.

La celebre famiglia aristocratica romana, nata dal matrimonio tra Federico Sforza[1590] e Donna Livia, figlia del Duca Giuliano Cesarini, fu celebre, oltre per la sua attività mecenatizia e collezionistica, anche per non poche vicissitudini, che interessarono anche uno dei loro figli, Giovan Giorgio, noto per aver ferito Faustina, figlia del pittore Carlo Maratti.[1591] La pinacoteca Sforza Cesarini, all'interno dell'abitazione romana della famiglia sita presso San Lorenzo in Damaso, già antica sede della Cancelleria,[1592] constava di dipinti provenienti dalle due collezioni di Livia Cesarini, originariamente di gusto rinascimentale, caravaggesca e spagnola, e Federico Sforza, con dipinti genovesi, emiliani e romani del Seicento, comprendendo gli artisti barocco italiano della seconda metà del Seicento, tra cui Lauri, Troppa e Maratti.[1593]

1586 Sebastiano Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, p. 45. Cfr. anche Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli 2001, p. 206.

1587 Nonostante la mancanza di documenti, è possibile che per gli acquisti di opere di Polidoro in collezione Ruffo, a partire dal 1661, come il *San Girolamo* e la *Circoncisione*, acquistata quest'ultima nel 1669, abbia svolto il ruolo di intermediario Agostino Scilla. Quest'ultimo, già nel 1661, aveva rapporti documentati con don Antonio

1588 Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Raccogliere "curiosità" nella Roma barocca. Il Museo Magnini Rolandi e altre collezioni tra natura e arte*, Gangemi, Roma 2014, p. 109.

1589 Cfr. Paolo Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, I, Olschki, Firenze 2010, p. 119.

1590 Legato alla regina Cristina di Svezia e membro delle accademie degli Umoristi (di cui diviene principe) e degli Arcadi. Cfr. Carla Becossi, *La magnificenza di due casati uniti: l'inventario del 1687 dei quadri di Federico Sforza e di Luca Cesarini*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», 1-3, 2001, p. 101.

1591 Cfr. Teodoro Amayden, *La storia delle famiglie romane di Teodoro Amayden con note ed aggiunte del Comm. Carlo Augusto Bertini*, I, Collegio Araldico, Roma 1910, p. 301, nota 1. Cfr. anche Fausto Pace, *Notizie sulla famiglia sforza Cesarini di Roma*, in *Palazzo Sforza Cesarini*, a cura di Lucia Calabrese, De Luca Editori d'Arte, Roma 2008, pp. 111-122.

1592 Cfr. Elisa Debenedetti, *La quadreria e gli affreschi di Palazzo Sforza Cesarini*, in «Storia dell'arte», 104-105, 2003, p. 207.

1593 Cfr. Elisa Debenedetti, *La dispersione delle collezioni romani alla fine del XVIII e all'inizio del XIX secolo*, in *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseur, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, actes du colloque, par Olivier Bonfait, Pgilippe Costamagna, Monica Preti-Hamard, Ajaccio, Musée Fesch, 1 – mars 2005, Ajaccio 2006, p. 199.

Come spesso accade per le collezioni private nobiliari, l'obiettivo della famiglia era «di creare una galleria degna di competere con quelle più apprezzate della città»: Federico, erede della famiglia romana, nel 1706 si dichiara disponibile a prestare i propri quadri per la celebre mostra in San Salvatore in Lauro dell'anno successivo, un prestito che non avvenne se non nel 1713, quando il duca Gaetano, figlio di Federico intanto morto, concesse ben cinquanta quadri per l'esposizione.[1594]

All'interno della quadreria vi era un autoritratto di rame di Agostino Scilla, probabilmente da identificare con quello oggi firmato al Museum of Arts di Boston[1595], giunto in America tra maggio e luglio del 1925, ed inizialmente identificato come «Portrait of Andrea Sacchi, by Auguste Scilla»[1596], da Mrs. Thomas O. Richardson.[1597]

L'inventario, pubblicato nel 1713 da Amorosi,[1598] già registrava meno dipinti rispetto al più antico del 1687:[1599] probabilmente le opere, nelle stanze che componevano la quadreria della nobile famiglia romana, erano collocati per scuole. Nel 1876 l'archivista Presutti riordina l'archivio di famiglia, al cui interno sono confluite anche spezzoni di altri archivi familiari.[1600]

I dipinti, in totale 311, sono presentanti con descrizioni e attribuzione e in alcuni casi, si ricordano anche i committenti di alcune opere.[1601] Come già ricordato, le opere presenti all'interno dell'inventario del 1687 sono di artisti gravitanti intorno l'Accademia di San Luca nell'ultimo quarto del secolo XVII, quali Girolamo Troppa, il quale ebbe non pochi rapporti con la famiglia romana.[1602] Un «quadruccio di palmi 2 e ½ rappresentante la pittura», stimata «scudi 3» attribuita ad Agostino Scilla è presente nell'inventario del 1713 ed è forse riferibile allo stesso dipinto genericamente indicato nell'inventario del 1687.[1603] Inoltre sono ricordati «doi testine, una di Baciccio e l'altra di Agostino Scilla con cornici indorate» stimato scudi

---

1594 Cfr. Elisa Debenedetti, *La quadreria e gli affreschi di Palazzo Sforza Cesarini*, in «Storia dell'arte», 104-105, 2003, p. 213, nota 4.
La famiglia è ricordata nel 1707 tra quelle che possono esporre i dipinti in San Salvatore in Lauro. Cfr. Carla Becossi, *La magnificenza di due casati uniti: l'inventario del 1687 dei quadri di Federico Sforza e di Luca Cesarini*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», 1-3, 2001, p. 110.

1595 Cfr. *Ivi*, p. 208; Valentino Martinelli, *Agostino Scilla, pittore e scrittore messinese, esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, V, A. Giuffrè Editore, Milano 1978, p. 601.

1596 *Acquisitions, May 8 through July 16, 1925*, in «Museum of Fina Arts Bulletin, XXIII, 135, 1925, p. 46.

1597 Cfr. Alexandra R. Murphy, *European paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, An illustrated Summary Catalogue*, Museum of Fine Arts, Boston 1985, p. 261.

1598 «Io Inf.o essendo stato ricercato dal Sig.r Giova: Mat. Crespi Mastro di Casa dell'Ecc.mo Sig.r Duca Cesarini per stimare dei Quadri med.te mia conoscenza e giuram.to affermo d'averli stim.ti à suoi giusti Prezzi nell sop.te stime. E in fede q.to di 10: Marzo 1713 = Ant.o Amorosi m.no p.pria». Francesco Petrucci, *Committenti nei Castelli romani*, in *Il Baciccio. Giovan Battista Gualli, 1639-1709*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Dieter Graf, Ariccia, Palazzo Chigi, 11 dicembre 1999 – 12 marzo 2000, Skira, Milano 1999, p. 232.

1599 Cfr. Elisa Debenedetti, *La quadreria e gli affreschi di Palazzo Sforza Cesarini*, in «Storia dell'arte», 104-105, 2003, p. 207 e bibliografia relativa.

1600 Cfr. Carla Becossi, *La magnificenza di due casati uniti: l'inventario del 1687 dei quadri di Federico Sforza e di Luca Cesarini*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», 1-3, 2001, p. 106.

1601 Cfr. *Ivi*, p. 104.

1602 Cfr. Rosalba Cantone, *Girolamo Troppa poliedrico interprete della cultura figurativa romana del tardo Seicento*, in *Il restauro dell'Elemosina di San Tommaso da Villanova del Cavalier Gerolamo Troppa*, a cura di Cecilia Sodano, Edizioni Effigi, Arcidosso 2009, pp. 54-55 e bibliografia relativa.

1603 Cfr. Carla Becossi, *La magnificenza di due casati uniti: l'inventario del 1687 dei quadri di Federico Sforza e di Luca Cesarini*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», 1-3, 2001, p. 114.

sei,[1604] un *Pontefice* di palmi 6 x 4 (scudi 30), una «Madonna SS.a op.a di Ag.o Scilla» (scudi 6) e un *Giudizio d Paride* (scudi 6) e la *Testa d'una donna.*[1605]

Di assoluta importanza nel percorso di *uomo di lettere* di Scilla, nel suo ultimo e definitivo soggiorno romano, è la figura della regina Cristina di Svezia. È necessario, infatti, prendere avvio da Cristina e dal suo cenacolo intellettuale romano, centro di irradiazione di saperi, per una storia più propriamente culturale romana di fine Seicento:[1606] l'11 novembre 1674, a Palazzo Riario alla Lungara, futuro palazzo Corsini, in cui Cristina si era insediata già dal 1663,[1607] la regina inaugurava la prima sessione della sua Accademia Reale,[1608] in cui letterati, poeti, artisti, filosofi e più generalmente eruditi erano ben accolti.[1609] Tra quest'ultimi da ricordare Giovan Alfonso Borelli, «amorevolmente accolto dalla Regina Cristina, e ammesso nella sua accademica, ove diverse dissertazioni da lui scritte recitò»,[1610] fuggito da Messina nel 1672,[1611] il quale dopo un breve passaggio napoletano, si stanzia definitivamente nell'Urbe, insegnando presso i chierici regolari delle scuole pie di San Pantaleo,[1612] in cui morirà nel 1679. Lo scienziato probabilmente fu uno dei tramiti per l'ingresso di Agostino Scilla nel cenacolo di palazzo Riario della regina di Svezia.

1604 Cfr. *Ivi*, p. 113.

1605 Cfr. Francesco Petrucci, *Committenti nei Castelli romani*, in *Il Baciccio. Giovan Battista Gualli, 1639-1709*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Dieter Graf, Ariccia, Palazzo Chigi, 11 dicembre 1999 – 12 marzo 2000, Skira, Milano 1999, p. 231.

1606 Cfr. Francesco Luisi, *Cristina di Svezia e l'arte oltre l'arte*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, atti del convegno di studi a cura di Rossana Maria Caira e Stefano Fogelberg Rota, Roma, Lumsa, 4 novembre 2003, Aracne, Roma 2005, pp. 151-152.

Sull'importanza di Cristina nel panorama culturale romano di fine Seicento, della sua «grande esperienza intellettuale di respiro europeo» capace di «raccogliere quanto nelle nuove condizioni poteva sopravvivere dell'eredità del passato», nonché come anticipatrice dell'Arcadia, cfr. Gaetano Compagnino, Giuseppe Savoca, *L'Accademia d'Arcadia e i suoi esordi*, in *Il Settecento. L'Arcadia e l'età delle riforme*, a cura di Gaetano Compagnino, Guido Nicastro, Giuseppe Savoca, VI. 1, Editori Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 37-39.

1607 Cfr. Stefano Fogelberg Rota, *Organizzazione e attività poetica dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, atti del convegno di studi a cura di Rossana Maria Caira e Stefano Fogelberg Rota, Roma, Lumsa, 4 novembre 2003, Aracne, Roma 2005, p. 130.

1608 Cfr. Maria Pia Donato, *Idiomi di straniere a Roma: Cristina di Svezia-Minerva e la sua accademia*, in *I linguaggi del potere nell'età barocca*, *II. Donne e sfera pubblica*, a cura di Francesca Cantù, Viella, Roma 2009, p. 229.

1609 «Gli accademici, selezionati per la loro dottrina e sapienza, dovevano discorrere solo di morale, di politica, di scienze e "coltivare con ogni studio et applicazione la vera erudizione"». Maria Pia Donato, *La Vaticana e le scienze naturali nella Roma del* Seicento, in *La Vaticana nel Seicento (1590-1700): una biblioteca di* biblioteche, a cura di Claudia Montuschi, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2014, p. 811.

1610 Agostino Gallo, *Sulla patria di Giannalfonso Borelli. Lettera di agostino Gallo, al dotto Andrea Mazzarella da Cereto, principale estensore della biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, in Agostino Gallo, *Prose di Agostino Gallo siciliano*, presso Lorenzo Dato, Palermo 1824, pp. 27-28.

1611 Già Arenaprimo nel 1905 ricorda lo scienziato come «intimo di Agostino Scilla, che al culto dell'arte pittorica accoppiò la sapienza dello scienziato naturalista». Giuseppe Arenaprimo di Montechiaro, *Gio. Alfonso Borelli a Marcello Malpighi – Lettera inedita*, in *Studi di medicina legale e varii, pubblicati in onore di Giuseppe Ziino nel XL anniversario del insegnamento*, Tipografia del Progresso, L. De Giorgio, Messina 1907, p. 473, nota 1.

1612 Alle quali lascerà la sua biblioteca. I volumi passeranno, tra il 1873 e il 1876, alla Biblioteca Nazionale di Roma. Cfr. Ugo Baldini, *Libri appartenuti a Giovanni Alfonso Borelli*, in *Filosofia e Scienze nella Sicilia dei Secoli XVI e XVII*, *I. Le idee*, a cura di Corrado Dollo, Regione Sicilia, Assessorato ai BB. CC. AA., Università di Catania – Dipartimento di Scienze Storiche, Centro Studi per la storia della Filosofia in Sicilia, Catania 1996, pp. 191-232.

Per l'insegnamento di Borelli nell'ultimo periodo della sua vita cfr. Stefania Montacutelli, *Da Galileo a Borelli e oltre: la filosofia naturale delle Scuole Pie a Roma nel Seicento*, in *Conflicting duties: science, medicine and religion in Rome, 1550-1750*, a cura di Maria Pia Donato, Aragno, Torino 2009, pp. 182-209.

L'accademia letteraria di Cristina sopravvisse anche dopo la sua morte, avvenuta nel 1689 «e certamente l'Accademia dell'Arcadia formatasi nell'ottobre 1690, ne fu la naturale perpetuazione», con i membri che la ricordavano come loro *Basilissa*.[1613]

Francesco Susinno ricorda che Agostino Scilla «fu caro alla regina di Svezia, alla quale dedicò una conclusione che mandò alle stampe».[1614] La conclusione, incisa da Benoit Farjat, oggi nei due esemplari della Calcografia di Roma e della British Library di Londra, oltre che in una copia settecentesca incisa da Domenico Maria Fratta, «che testimonia nel Settecento il successo dell'invenzione del pittore messinese»,[1615] fu data alle stampe nel 1687, «in occasione di una tesi discussa da Nicola De Paravanea nell'Accademia degli Stravaganti del Collegio Clementino di Roma, di cui la Regina Cristina era patrona».[1616] In realtà già Valentino Martinelli metteva in relazione la conclusione per Cristina con un dipinto, pubblicato nel 1966 da Pietrangeli, proveniente da Spoleto e in collezione privata romana, che presentava la medesima iconografia, nonostante risultasse «molto danneggiato e restaurato».[1617]

Il dipinto ritrovato da Carlo Pietrangeli successivamente all'inaugurazione del 1966 della mostra dedicata a Cristina di Svezia, proveniva originariamente dalla collezione Leti Cesarei di Spoleto, successivamente passata in casa della famiglia spoletina degli Antonelli.[1618] Lo stesso Pietrangeli riporta un documento, «per una stana coincidenza» presente alla mostra, che probabilmente spiegava il motivo della presenza in casa Leti del dipinto di Agostino. Nel 1688 Cristina «insignisce […] del tiolo comitale trasmissibile il gentiluomo perugino Giovanni Paluzzo Giulio Antonio Cesarei suo familiare»[1619]. È probabile che il dipinto si trovasse sino al 1839 presso la proprietà di Sutrico, divenuta già proprietà Cesarei, sino a quando, alienata «dalla contessa Emerenziana moglie del conte Galeotto Oddi a favore del Collegio dei Gesuiti di Spoleto, […] fu poi rivenduta nel 1851 alla famiglia Antonelli di Spoleto».[1620]

Come già ricordato, ogni artista che voleva lavorare o entrare nel cenacolo accademico di Cristina, doveva presentarsi prima al suo primo consigliere, quel Decio Azzolino a cui la regina, alla sua morte, donò la propria collezione.[1621] Probabilmente Scilla conobbe Decio Azzolino nel 1679, anno del suo ingresso

---

1613 Cfr. Enzo Borsellino, *Cristina di Svezia collezionista*, in «Ricerche di storia dell'arte», 54, 1996, pp. 4-5.

1614 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 241. Anche gli storiografi successivi riporteranno la notizia. Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 98-99 e bibliografia precedente.

1615 *Ivi*, p. 99 e bibliografia precedente. L'incisione settecentesca di Fratta fu pubblicata per la prima volta da Elvira Natoli. Cfr. Elvira Natoli, *Per Agostino Scilla*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 3, 1979, p. 20.

1616 Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 98 e bibliografia relativa. L'incisione fu pubblicata anche alla mostra del 1966. Cfr. *Christina, Queen of Sweden: a personality of European civlisation*, catalogo della mostra a cura di Per Bjurström, Stockolm, Nationalmuseum, 29 june -16 october 1966, Nationalmusei Utstallningskatalog, Stockolm 1966, pp. 383-383.

1617 Valentino Martinelli, *Agostino Scilla, pittore e scrittore messinese, esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, V, A. Giuffrè Editore, Milano 1978, p. 603 e nota 8.

1618 Carlo Pietrangeli, *Christina in Campidoglio*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 13, 1966, p. 29.

1619 La famiglia Cesarei solo dal 1799 si imparentò con la famiglia sploletina Leti, quando la figlia di Adriano, Maria, sposò nel 1796 il conte Lorenzo Cesarei Leoni. Sulla famiglia Leti cfr. Carlo Pietrangeli, *Ricordo di una famiglia estinta: i Leti e le loro proprietà spoletine*, in «Spoletivm», 15, 1973, 18, pp. 48-49.

1620 *Ivi*, p. 49.

1621 Cfr. Tomaso Montanari, *Il cardinale Azzolino e le collezioni d'Arte di Cristina di Svezia*, in «Studi Secenteschi», XXXVIII, 1997, p. 201.

all'Accademia di San Luca: nella stessa seduta del primo di ottobre, infatti, il cardinale, su proclamazione del Presidente del tempo Giuseppe Ghezzi, divenne accademico onorario dell'Accademia romana. È probabile, che, oltre a Borelli, morto però due mesi dopo l'elezione di Agostino ad accademico di San Luca, sia stato Azzolini, oltre al contesto culturale artistico dell'Urbe del periodo e alla fama che già aveva preceduto Scilla prima del suo arrivo a Roma,[1622] a permettere l'accesso dell'artista messinese nell'accademia cristiniana. Se la mediazione del cardinale fosse confermata, si potrebbe aggiungere un ulteriore tassello anche sui rapporti che Decio intratteneva per la regina con gli artisti.[1623]

Senza dimenticare però che Agostino era anche un «filosofo», scienziato e soprattutto numismatico: la regina possedeva un'ampia collezione di monete[1624] e, inoltre, lo scienziato Borelli era ben accolto da Cristina, la quale «fece coniare in onore del vecchio scienziato una medaglia, che raffigurava sul recto il profilo di Borelli e sul verso la fama su una quadriga»;[1625] lo scienziato dedicava la sua opera, pubblicata postuma e sovvenzionata dalla regina con trecento scudi, *De motu animaliu* alla sovrana, definita da Borelli «sole dispensatore liberale di benefici».[1626]

Tra i frequentatori dell'accademia di Cristina di Svezia vi era anche Giovan Francesco Albani, nominato nel 1700 papa con il nome di Clemente XI.[1627] Per l'allora cardinale, eletto porporato nel 1690, Agostino disegnò un ritratto, all'interno di un medaglione, poi inciso da Arnold van Westerhout: la stampa, oggi all'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma, riporta in basso a sinistra la scritta «Aug. Scilla Mess. inv.», a destra il nome dell'incisore fiammingo e al centro il nome della tipografia De Rubeis con l'anno 1692.[1628]

1622 Si ricordi che nel 1671 Agostino si recò a Roma per far incidere le tavole de *La vana speculazione disingannata dal senso* da Pietro Santi Bartoli. Cfr. Veronica Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700) e Pietro Santi Bartoli (1635-1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, in «Rendiconti / Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 17, 2006, 3, p. 312.

1623 Tomaso Montanari ha dimostrato, a differenza di quanto già asserito da Wittkower, che Decio Azzolino non fosse in rapporti con Gianlorenzo Bernini per merito di Cristina di Svezia, ma «esattamente il contrario, come fu per quasi tutti gli artisti che a Roma vennero in contatto con Cristina». Tomaso Montanari, *Il cardinale Azzolino e le collezioni d'Arte di Cristina di Svezia*, in «Studi Secenteschi», XXXVIII, 1997, p. 227 e bibliografia relativa.

1624 Vincenzo Abbate rammenta il rapporto tra Scilla e Francesco Cameli, sino al 1680 custode del medagliere e della biblioteca della regina Cristina di Svezia. Cfr. Vincenzo Abbate, *La grande stagione del collezionismo. Mecenati, accademie e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*, Kalòs, Palermo 2011, p. 67. Sulla figura del Cameli cfr. Nicola Parise, *Cameli, Francesco*, in Dizionario Biografico degli Italiani, 17, Treccani, Roma 1974, *ad vocem*.

1625 Gianni Iacovelli*, Giovanni Alfonso Borelli, medico alla Corte di Cristina di Svezia*, in *Cristina di Svezia: scienza ed alchimia nella Roma barocca*, atti del ciclo di conferenze sulla Cultura scientifica alla Corte Romana di Cristina di Svezia a cura di Wilma Di Palma, Roma, Sala Borromini, 17-19 aprile 1989, Edizioni Dedalo, Bari 1990, p. 204.

1626 Una definizione molto vicina all'iconografia del frontespizio che Scilla dedicò a Cristina. Cfr. Maria Pia Donato, *Idiomi di straniere a Roma: Cristina di Svezia-Minerva e la sua accademia*, in *I linguaggi del potere nell'età barocca*, *II. Donne e sfera pubblica*, a cura di Francesca Cantù, Viella, Roma 2009, p. 244.

Maria Pia Donato ha sottolineato la fin troppo abusata definizione dell'accademia di Cristina come fucina del sapere scientifico moderno. «In realtà, mi pare necessaria una lettura più sfumata di un consesso caratterizzato dalla compresenza di intenti e di significati». *Ivi*, p. 241.

Cfr. anche Maria Pia Donato, *Late Seventeenth-Century "Scientific" Academies in Rome and the Cimento's Disputed Legacy*, in *The Accademia del Cimento and its European context*, a cura di Marco Beretta, Antonio Clericuzio, Lawrence M. Principe, Science history publications, Sagamore Beach 2009, pp. 151-164.

1627 Cfr. Alfonso Gambardella, *Architettura e committenza nello Stato pontificio tra barocco e rococò. Un amministratore illuminato: Giuseppe Renato Imperiali*, Società editrice napoletana, Napoli 1979, pp. 17-18. Sulla figura di Clemente XI come collezionista, soprattutto di disegni, cfr. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di casa Albani*, in *Alessandro Albani patrono delle arti: architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di Elisa Debenedetti, Bonsignori, Roma 1993, pp. 15-19.

1628 Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 96-97.

Come però già notato da Hyerace, lo stato con il cardinal Albani è soltanto il secondo: il primo infatti presenta un altro ritratto, quello del cardinale Neri Corsini, poi sostituito, nel 1692, con quello del futuro Clemente XI.[1629]

I frontespizi nella Roma del secondo Seicento e agli albori del secolo XVIII sono dedicati a personaggi illustri, quali papi, imperatori, cardinali, nonché ai membri delle famiglie più illustri del periodo: il ritratto nel frontespizio era fonte di prestigio e chiaro intento di ascesa sociale e veniva sempre accompagnato da un soggetto storico e mitologico.[1630] A differenza della prima metà del Seicento, gli artisti italiani dal 1650 circa faranno sempre più ricorso agli incisori francesi: dal 1670 questi ultimi diventarono gli interpreti di fiducia di Ciro Ferri mentre l'incisore Spierre sarà molto stimato da Pietro da Cortona. Ancora nel 1695 Benoit Farjat incideva il ritratto di Giuseppe I di Romania su invenzione di Agostino Scilla,[1631] per la tesi di teologia di Paul Zichy discussa al Collegio tedesco e rappresentante *La Serbia e la Bosnia sconfitte, simboleggiate da diverse donne che implorano la clemenza dell'Imperatore*.[1632]

Il cardinale Albani, per la sua elezione del 1700, fu sostenuto da una schiera, piuttosto eterogenea, di cardinali, raggruppati nella fazione filospagnola cosiddetta "degli zelanti" «che aspirava a limitare l'influenza delle potenze europee sui conclavi e a rilanciare la centralità del Papato nella politica e nella cultura italiana».[1633] A capo di tale fazione vi erano dei cardinali particolarmente influenti nel panorama romano dell'epoca: Giuseppe Renato Imperiali e Giovan Battista Spinola.

Francesco Susinno, ricordando il periodo romano di Agostino, affermerà che il cardinale Imperiali ha due dipinti dell'artista messinese.[1634] Giuseppe Renato Imperiali,[1635] legato di Ferrara, a Roma fu nominato Tesoriere da Alessandro VIII, il quale lo creò cardinale il 13 febbraio 1690, oltre che prefetto della Congregazione del Buongoverno.[1636] Inoltre il prelato, oltre a far parte di numerose altre

---

1629 Cfr. *Ivi*, p. 96.

1630 Cfr. Véronique Meyer, *Les frontispices de théses: un exemple de collaboration entre peintres italiens et graveurs français*, in *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, par l'École du Louvre, La Documentation française, Paris 1990, pp. 105, 107.

1631 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 241. L'acquaforte è oggi conservata al Kunstmuseum di Düsseldorf. Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 103-104.

1632 Cfr. Véronique Meyer, *Les frontispices de théses: un exemple de collaboration entre peintres italiens et graveurs français*, in *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, par l'École du Louvre, La Documentation française, Paris 1990, p. 112.

1633 Stefano Tabacchi, *Imperiali, Giuseppe Renato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Treccani, Roma 2004, *ad vocem*.

1634 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 242.

1635 Per la sua figura cfr. Stefano Tabacchi, *Imperiali, Giuseppe Renato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Treccani, Roma 2004, *ad vocem*.

1636 Cfr. Francesco Antonio Vitale, *Memorie istoriche de' tesorieri generali pontificj dal Pontificato di Giovanni XXII sino a' nostri tempi raccolte dall'Abate F. A. V.*, Nella stamperia Simoniana, Napoli 1782, p. LVII. Cfr. anche Alfonso Gambardella, *Architettura e committenza nello Stato pontificio tra barocco e rococò. Un amministratore illuminato: Giuseppe Renato Imperiali*, Società editrice napoletana, Napoli 1979, pp. 31-46; Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Il cardinale Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, in «Bollettino d'arte», 72, 41, 1987, p. 18.
La carica gli fu assegnata dal nuovo papa Clemente XI Albani e fu ricoperta dal cardinale dal 1701 al 1736. Cfr. Stefano Tabacchi, *Imperiali, Giuseppe Renato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Treccani, Roma 2004, *ad vocem*.

Congregazioni,[1637] «lasciò un'insigne biblioteca a comodo del Pubblico, quale più non sussiste»:[1638] all'interno di essa si trovava una copia de *La vana speculazione disingannata dal senso* di Agostino Scilla.[1639]

Tra gli ultimi decenni del Seicento e i primi del Settecento, la battaglia contro il nepotismo da parte della frangia degli zelanti non significò una decadenza del gusto e del collezionismo nobiliare ed ecclesiastico. Anzi saranno proprio i cardinali, oltre a qualche personaggio di spicco della Roma di metà Seicento (Cristina di Svezia), con le proprie accademie, collezioni antiquarie, gabinetti scientifici a rivitalizzare «vecchie e nuove forme di mecenatismo».[1640]

Il fulcro di tale rinascita è senza dubbio rappresentato dalle biblioteche, centri moderni di sapere e di partecipazione attiva, «concretizzazione di un ideale di dottrina e sapienza, un atto di pietas verso le generazioni successive».[1641]

È così facilmente comprensibile come Agostino Scilla, antiquario, collezionista, numismatico, scienziato-filosofo ed, in definitiva, artista di ampio respiro, si fosse perfettamente integrato e sentito a proprio agio all'interno di questa dimensione colta ed elitaria, tanto che «egli si volle valere della congiontura per soddisfare le sue brame che di continuo a' studi di Roma il traevano».[1642]

Come già ricordato, nelle arti il cardinale Imperiali, collezionista e domus bibliothecam, si rivolse verso l'ambito classicista dominante a Roma nell'ultimo quarto del secolo XVII: per i pittori, infatti, predilesse Maratta e suoi allievi.[1643] La quadreria dell'Imperiali constava di un primo nucleo ereditato dallo zio Lorenzo, anch'egli cardinale, accresciuto successivamente dal nipote, il quale, al ritorno dalla legazia ferrarese, sistemò la collezione nel piano nobile del suo palazzo in piazza Colonna.[1644]

1637 Ma anche arciconfraternite come quella degli Agonizzanti, che «i Cardinali Benedetto Pamfilj, e Giuseppe Renato Imperiali si sono contraddistinti nel soccorrere […] con generosa mano» e accademie, tra cui quella Ecclesiastica, in piazza della Minerva, che il cardinale «prese a promuovere sino da' suoi principj». Ridolfino Venuti, *Accurata, e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna, opera postuma dell'Abate Ridolfino Venuti cortonese presidente alle antichità romane, e membro onorario della Regia Società degli Antiquarj di Londra, ridotta in miglior forma, accresciuta, e ornata di molte Figure in Rame*, Tomo I, parte II, Presso Carlo Barbiellini al Corso, Roma 1767, pp. 501, 658.

1638 Lorenzo Cardella, *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa scritte da Lorenzo Cardella parroco de' SS. Vincenzo, ed Anastasio alla Regola in Roma*, VIII, Nella stamperia Pagliarini, Roma 1794, p. 17. Cfr. anche Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni, compilazione del Cavaliere Gaetano Moroni romano, primo aiutanti di Camera di Sua Santità Gregorio XVI*, XXXIV, Dalla Tipografia emiliana, Venezia 1845, p. 149.

1639 Cfr. Giusto Fontanini, *Bibliothecae Josephi Renati Imperialis Sanctae Romanae Ecclesiae Diaconi, Cardinalis Sancti Georgii. Catalogus secundum auctorum cognomina ordine alphabetico dispositus una cum altero catalogo scientiarium &* artium, Ex officina typographica Francisci Gonzagae in Via lata, Romae 1711, p. 452.

1640 Maria Pia Donato, *Mecenatismo papale e mecenatismo cardinalizio a Roma tra Sei e Settecento e il ruolo della famiglia Corsini*, in *Il trionfo sul tempo. Manoscritti illustrati dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, catalogo della mostra a cura di Antonio Cadei, Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 27 novembre 2002 – 26 gennaio 2003, Panini, Modena 2002, p. 60.

1641 *Ibidem*.

1642 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.

1643 Cfr. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Il cardinale Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, in «Bollettino d'arte», 72, 41, 1987, p. 18.

1644 Cfr. *Ivi*, p. 19. Bernard de Montfaucon, visitando il palazzo del cardinal nel 1702, lo ricordava «wich virtuous and ingenious Person always allow'd us easy Access to his Person, and fre use of his books; for he has a Library taht is remarkable both for the Number and excellency of the Books. He never denies Access to any Man that is addicted to literature, and keeps very learnes Men in his House». Bernard de Montfaucon, *The travels of the Learned Father Montfaucon from Paris thro' Italy*, Made English from the Paris Edition, D. L. for E. Curll, London 1712, p. 273.

L'Imperiali fu molto legato all'Accademia di San Luca: nel 1696 compare nell'elenco del *Catalogo degli eminentissimi Cardinali, Eccellenti e prencipi, illustri e Prelati, ed altri Accademici di Hono dell'Insigne accademia del Disegno, chiamata di S. Luca di Roma* per il centenario dell'Accademia del disegno del 1696.[1645] Inoltre è necessario ricordare il ruolo svolto dal cardinale romano per il ritratto del padre di mano di Saverio Scilla. Un documento dell'archivio dell'Accademia di San Luca, già pubblicato da Giovanni Incisa della Rocchetta, riporta: «che si esponga il ritratto del q. s. r. Agostino Scilla, havendolo proposto e richiesto il s.r cardinale Imperiale, nostra academico d'onore, con precisa istanza».[1646]

Inoltre Saverio Scilla dedicherà la sua *Breve notizia delle monete pontificie antiche* proprio «all'Eminentiss. E Reverendis. Principe il Sig. Cardinale Giuseppe Renato Imperiali», riportando di essere stato «fino da' teneri anni, per esperienza informato della somma benignità di V. E. per la quale ho avuta la fortuna, e l'onore di vivere sotto la sua protezione», concludendo che il cardinale si diletta «delle Istoria, comunicandone le memorie agli Studiosi, ed Eruditi con infinito loro comodo».[1647]

Da questo passo di Saverio del 1715, oltre che dal documento dell'Accademia di San Luca, è forse possibile comprendere un rapporto abbastanza solido, oltre che datato, tra il cardinale e Agostino.

Insieme ad opere di Giacinto Brandi, Pietro da Cortona, Ciro Ferri, Giovan Francesco Romanelli, Luigi Garzi, Carlo Maratti e altri pittori romani del periodo, nella quadreria di Imperiali si trovavano due opere di Scilla, documentate nell'inventario dei beni del cardinale del 14 febbraio 1737: un *San Sebastiano con due Madonne*, «formato imperatore», e una *Santa Maria Maddalena nel deserto con alcuni serafini* (mezza figura, palmi 7 x 5),[1648] oggi ancora non identificati.

Nel 1704 Alessandro Guidi pubblica le sue *Rime*, «componimenti poetici […] detti da lui per la maggior parte nell'Accademia, la quale per aver leggi, e costumi conformi al viver degli Arcadi, prese il nome d'Arcadia»[1649], dedicandole a Clemente XI. Non è un caso che il poeta dedichi le sue poesie a papa Albani e che all'interno della sua raccolta vi siano componimenti dedicati, oltre allo stesso Clemente XI e a Giuseppe Renato Imperiali, a Giovan Battista Spinola e Benedetto Pamphilj.[1650]

1645 Cfr. Giuseppe Ghezzi, *Il centesimo dell'anno MDCXV celebrato in Roma dall'Accademia del disegno essendo Prencipe il Signor Cavalier Carlo Fontana architetto, descritto da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario accademico*, Nella Stamparia di Gio. Francesco Buagni, Roma 1696, p. 40.

1646 Giovanni Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Tipografia Di Lauro, Roma 1979, p. 45.

1647 Saverio Scilla, *Breve notizia delle monete pontificie antiche, e moderne Sino alle ultime dell'Anno XV del regnante Pontefice Clemente XI raccolte, e poste in Indice distinto: Con particolari Annotazioni, ed Osservazioni, dedicata all'Eminentiss. E Reverendiss. Principe il Sig. Cardinale Giuseppe Renato Imperiali da Saverio Scilla*, Per Francesco Gonzaga, Roma 1715, s. p.

1648 Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Il cardinale Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, in «Bollettino d'arte», 72, 41, 1987, pp. 46-47.

Luigi Hyerace ricorda il primo dipinto come *San Sebastiano con due figure femminili*. Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 125.

1649 Alessandro Guidi, *Rime di Alessandro Guidi alla Santità di Nostro Signore Clemente Undecimo Sommo Pontefice*, Nella Stamperia di Gio: Giacomo Komarek Boemo, alla Torre del Grillo, Roma 1704, s. p.

1650 Cfr. *Ivi*, pp. 1, 29.

Sul cardinale San Cesareo Miriam Di Penta ha recentemente dedicato una monografia, riportando come dei due inventari di Spinola, camerlengo dal 1698 al 1719, la variante più completa era posseduta dal cardinale Imperiali, anch'egli collezionista.[1651]

Il cardinale San Cesareo, come i suoi colleghi contemporanei, ebbe «un ruolo attivo nella protezione di artisti e letterati», entrando nell'accademia dell'Arcadia nel 1709 con il soprannome di Temistio Argireo.[1652] Inoltre aveva rapporti con gli Accademici degli Umoristi, di cui era segretario Giuseppe Parucci, segretario personale del cardinale.[1653]

Francesco Susinno ricordava nella sua biografia dedicata ad Agostino Scilla che «il cardinal Spinola camerlengo ne ha sedici [di dipinti dell'artista messinese, *n. d. a.*], fra i quali evvi l'apostolato col Salvadore; occorse che questo signore mandatagli in casa la paga de' detti pezzi tredici di quadri, Agostino accettò la valuta de' soli apostoli, rigettando il prezzo del solo Giesù Cristo, con dire che non voleva neanche figurato in tela vendere il suo Redentore, come fece il miscredente Giuda […]. Il predetto eminentissimo gradì la divozione del pittore e per controsegno dell'affetto suo regalollo al doppio d'altre galanterie».[1654]

Nel primo inventario della collezione si elencano i migliori cento quadri vincolati della collezione.[1655]

Tra i dipinti di Scilla (o attribuiti all'artista messinese) elencati al suo interno da Miriam Di Penta, si ritrova quelli di «un Quadro de' Frutti in grande di Agostino Scilla», «Un Quadro compagno di Pesci del d.o Agostino Scilla», da identificare con quelli in collezione privata pubblicati dalla studiosa nel 2008;[1656] «Un Archimede col Specchio di Agostino Scilla», per Di Penta identificabile nel dipinto che nel 1780 è ricordato come opera di Assereto».[1657]

Nell'inventario in cui sono inclusi i quadri non vincolati e che saranno già alienati nel 1748, si ritrovano «Un quadro in tela d'Imperatore, che rappresenta il Salvatore in mezza figura al naturale con cornice nera a tré ordini dorati. Del Scilla» e «Dodici altri quadri in tela d'Imperat.re tutti compagni, che rappresentano li dodici Apostoli in mezza figura compagni al Salvatore tutti in cornice nera a tré ordini dorati. Del Scilla»[1658] e da identificare con le opere ricordate già da Susinno.

Nel secondo inventario dei dipinti vincolati al nipote Francesco Maria, «mandati a Genova», si ritrovano gli stessi dipinti riscontrati nel primo, ossia «un quadro in tela d'Imperatore che rappresenta Archimede con lo specchio in mano da brugiare le Navi Siracusane con cornice d'oro. Di Agostino Scilla», oltre a

---

1651 Cfr. Miriam Di Penta, *Giovan Battista Spinola, Cardinal San Cesareo (1646-1719), collezionista e mecenate di Baciccio*, Gangemi, Roma 2007, p. 5.
1652 Cfr. *Ivi*, pp. 20-21.
1653 Miriam Di Penta, *Giovan Battista Spinola, Cardinal San Cesareo (1646-1719), collezionista e mecenate di Baciccio*, Gangemi, Roma 2007, p. 5.
1654 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 242.
1655 Il secondo descrive gli arredi e altri cento dipinti che si trovavano presso Palazzo Colonna alla Pilotta. Cfr. *Ivi*, p. 26.
1656 Cfr. Miriam Di Penta, *Giovan Battista Spinola, Cardinal San Cesareo (1646-1719), collezionista e mecenate di Baciccio*, Gangemi, Roma 2007, pp. 92-93; cfr. anche Miriam Di Penta, *Agostino Scilla pittore di natura morta: appunti per un catalogo*, in «Paragone», 59, 2008, 81, pp. 62-71.
1657 Miriam Di Penta, *Giovan Battista Spinola, Cardinal San Cesareo (1646-1719), collezionista e mecenate di Baciccio*, Gangemi, Roma 2007, p. 93.
1658 Cfr. *Ivi*, pp. 98-99.

«un quadro in tela di 8. E 6. Con una figura che tiene frutti, e meloni, et altro con cornice dorata. Di Agostino Scilla» e «un quadro di p.mi 9. E 7. Per traverso con una figura che tiene una barca con sopra un ancora, e di e versi con cornice dorata. Del Scilla», da identificare con le tele ritrovate da Miriam Di Penta in collezione privata.[1659]

Tra gli altri collezionisti e mecenati di Scilla Susinno ricorda il cardinal Corsini, il quale possedeva ben cinque dipinti di Agostino.[1660] Già Luigi Hyerace, a ragione, accennava ad un'identificazione con il cardinale Lorenzo Corsini, precisando, però, che «tuttavia negli inventari della collezione Corsini studiati da Giuseppina Magnanimi […] non sono ricordate opere del pittore messinese».[1661]

La famiglia Corsini acquista il palazzo Riario alla Lungara, già appartenuto alla regina Cristina di Svezia, nel 1735 e trasferendovi definitivamente il 27 luglio 1736, compresa la quadreria ubicata nella sede provvisoria di Palazzo Pamphilj a Piazza Navona. Nel 1883 la collezione, la quale constava di 606 dipinti, viene acquistata dallo Stato, verrà riallestita da Adolfo Venturi.[1662]

Lorenzo Corsini, futuro papa Clemente XII (1730), fu uno dei personaggi più influenti tra Seicento e la prima metà del secolo XVIII. Laureatosi a Pisa nel 1675, dove si era trasferito a seguito della nomina a vescovo di Arezzo dello zio Neri nel 1672, Lorenzo nel 1685, a seguito della morte del padre, deciderà di intraprendere la carriera ecclesiastica. Nominato vescovo nel 1690 di Vienna, in cui non si recò mai per problemi tra papato e impero, nel 1695 ricoprirà l'importante ruolo di tesoriere e collettore generale della Camera apostolica. Dopo la nomina a legato di Ferrara nel 1704, due anni dopo venne insignito cardinale, ricoprendo la carica prima in Santa Susnna, poi in San Pietro in Vincoli e, infine, a Frascati. Nel 1720 è nominato camerlengo e nel 1724, a nuovo conclave, visto il rifiuto di Giuseppe Renato Imperiali, inizia a circolare insistentemente il suo nome come futuro pontefice, appoggiato, non a caso, dalla celebre frazione degli Zelanti. Dopo aver anch'egli rifiutato al soglio pontificio, fu eletto papa nel nuovo conclave del 1730.[1663]

Il cardinale Lorenzo Corsini, così ricordato giustamente da Susinno essendo ancora, nel 1724, porporato, era ricordato anch'egli per la sua biblioteca, in gran parte ereditata dallo zio Neri seniore, morto nel 1678. Inoltre Lorenzo inaugurò, il 14 gennaio 1714, le sedute dell'accademia dei Quirini nella sua residenza, Palazzo Pamphilj a piazza Navona. Committente e finanziatore nell'Urbe di numerosi monumenti, riuscì

1659 *Ivi*, pp. 103-104.

1660 Cfr. *Ivi*, p. 242.

1661 Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 124.

1662 Cfr. Alba Costamagna, *La storia del Palazzo Corsini alla Lungara, in La Galleria Corsini: cento anni dalla sua acquisizione allo Stato*, Multigrafica Editrice, Roma 1984, pp. 11-12, 49-50. Su Adolfo Venturi e la Galleria Corsini cfr. Enzo Borsellino, *Adolfo Venturi direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica 'già Corsini' (1898-1904)*, in «Annali di critica d'arte», VIII, 2012, pp. 319-417, in particolare pp. 366-378.

Per una sintetica storia delle acquisizioni dei dipinti della collezione Corsini cfr. Sivigliano Alloisi, a cura di, *Guida alla Galleria Corsini*, Edizione GEBART s.r.l., Roma 2002, pp. 5-11.

1663 Per un profilo storico di Clemente XII Corsini cfr. Alberto Caracciolo, *Clemente XII, papa*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 26, Treccani, Roma 1982, *ad vocem*.

«ad imprimere il segno del suo pontificato soprattutto nel campo della cultura e dell'arte», proteggendo letterati e studiosi.[1664]

Se è vero, quanto riportato da Hyerace, che nei tre inventari pubblicati dalla Magnanimi, non è mai riportato il nome di Agostino,[1665] nell'inventario B pubblicato dalla stuidosa, sono citati «2 quadri grandi di traverso uno di frutta l'altro di pesci»: quest'ultimo sembra identificarsi con il dipinto attribuito ad Agostino Scilla e in passato attribuito ai Recco, anonimo napoletano-romano e a Marco de Caro.[1666]

Come si è già accennato, una delle *Rime* di Guidi è dedicata a Benedetto Pamphilj, fratello di Giovan Battista,[1667] colui che decise di far costruire dall'architetto Mattia De Rossi la Collegiata di Valmontone[1668] e di farla decorare ad un'equipe di pittori, tra i quali Agostino Scilla.[1669]

Il feudo di Valmontone, passato nel 1632 dalla famiglia Sforza Santafiora a quella di Taddeo Barberini, fu ceduto dal nipote di papa Urbano VIII, Francesco, alla famiglia Camillo Pamphilj per la somma di 700000 scudi.[1670]

È già stato notato come i Pamphilj si fossero serviti di «pittori gravitanti a vario titolo nel cenacolo afferente al casato pamphiliano»,[1671] tra i quali Ciro Ferri, il quale aveva ultimato per la famiglia romana la cupola della chiesa di Sant'Agnese in Agone) e l'allievo, nonché collaboratore, Pietro Lucatelli, oltre ad Andrea Pozzo e Giovanni Andrea Carlone.[1672]

Se già Guendalina Serafinelli ha resi noti pagamenti e cronologia della decorazione della Collegiata, sino ad oggi non ci si è mai chiesti il motivo di tale commissione ad Agostino. L'artista messinese,[1673] nel suo

---

1664 Cfr. Giuseppina Magnanimi, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini*, in «Bollettino d'arte» 65, 1980, 7, p. 91.

1665 Non presente in nessun elenco degli inventari presenti presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma. Cfr. Roma, Archivio Centrale di Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, busta 328.

1666 Cfr. *Ivi*, p. 114. Sul dipinto in Galleria Corsini cfr. capitolo sulle nature morte.
Cfr. anche Maria Pia Donato, *Mecenatismo papale e mecenatismo cardinalizio a Roma tra Sei e Settecento e il ruolo della famiglia Corsini*, in *Il trionfo sul tempo. Manoscritti illustrati dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, catalogo della mostra a cura di Antonio Cadei, Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 27 novembre 2002 – 26 gennaio 2003, Panini, Modena 2002, pp. 60-62.

1667 Sulla famiglia e il contesto politico, sociale, culturale ed artistico, con riferimenti anche alla fazione "degli zelanti" cfr. James M. Weiss, *Too much a Principe to be but a Cardinal: Benedetto Pamphilj and the College of Cardinals in the Age of the late baroque*, in *The Pamphilj and the arts. Patronage and Consumption in Baroque Rome*, edited by Stephanie C. Leone, Coston College Museum of Art, Boston 2011, pp. 95-112.

1668 Cfr. Luca Maggi, *La fabbrica pamphiliana di Valmontone: il Palazzo e la Collegiata*, in *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, in *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, a cura di Barba Fabjan, Monica Di Gregorio, Viviani Editore, Roma 2004, p. 22

1669 Sulla decorazione della Collegiata cfr. Guendalina Serafinelli, *La decorazione secentesca degli altari nella Collegiata di Valmontone: nuovi documenti su A. Pozzo, C. Ferri, P. Lucatelli, G. Brandi, A. Scilla e G. A. Carlone*, in «Rivista d'arte», 2, 2012, pp. 397-418 e soprattutto pp. 413-415.

1670 Federico Bellini, *Valmontone*, in *Atlante del Barocco in Italia. Lazio | 1, Provincia di Roma*, a cura di Bartolomeo Azzaro, Mario Bevilacqua, Giancarlo Coccioli, Augusto Roca De Amicis, con un saggio introduttivo di Sandro Benedetti, Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, De Luca Editori d'Arte, Roma 2002, p. 242.

1671 Guendalina Serafinelli, *Giacinto Brandi (1621-1691). Catalogo ragionato delle opere*, I, Umberto Allemandi, Torino 2015, p. 170.

1672 Cfr. *Ibidem*.

1673 Presente nella seduta dei Virtuosi del Pantheon il 12 dicembre 1683, quando Mattia De Rossi, nominato, proprio quell'anno, da Giovanni Battista Pamphilj Aldobrandini architetto della nuova Collegiata di Valmontone, veniva nominato reggente della Compagnia. Al contempo, nella seduta del 10 dicembre dell'anno successivo, Mattia De Rossi sceglie alcuni tra i candidati alla reggenza della Congregazione, tra i quali Agostino Scilla, nominato alla fine della seduta reggente per l'anno 1685. Proprio nel suddetto anno, il pittore messinese inizierà a dipingere la tela per la Collegiata di Valmontone. Cfr. Vitaliano Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Congedo, Galatina 2005, pp. 405, 410.

definitivo soggiorno romano, si era perfettamente integrato nel contesto culturale dell'Urbe,[1674] intrattenendo rapporti con mercanti ma soprattutto con artisti: Francesco Susinno ricorda che «conosciuto da molti il suo universal talento e spezialmente dai celebri Ciro Ferri romano e cavalier Giacinto Brandi da Poli (stato romano) ne fu dichiarato accademico di San Luca».[1675] Da quanto riportato dal biografo messinese è possibile trarre due conclusioni: la prima è quella di un certo legame con Ferri e Brandi, due artisti non solo già ricordati da Brueghel, nella lettera a don Antonio Ruffo, come due dei quattro più importanti artisti nel panorama romano degli anni Sessanta e Settanta,[1676] ma che intrattenevano rapporti con molte famiglie nobili romane, tra cui quella dei Pamphilj.

La seconda è che la conoscenza di Ferri e Brandi permette ad Agostino di inserirsi ed integrarsi perfettamente nell'Urbe, divenendo accademico di San Luca. Ciò che veramente colpisce dell'ultimo quarto del secolo XVII è un forte legame tra la committenza mecenatizia nobiliare e gli artisti e il contesto culturale dell'Accademia di San Luca. I cardinali Spinola, Imperiali e Pamphilj saranno molto legati all'ambiente accademico romano, ricercando e trovando in esso una legittimazione artistica del proprio casato e della propria ascesa sociale, tramite un'istituzione di artisti, riconosciuta in tutta Europa e legittimata dalla tradizione e dalla storia, perfettamente integrata nel contesto sociale e politico romano e capace, quindi, di esaltare la nobiltà e il prestigio delle famiglie.

Scilla era un artista perfettamente calato e integrato nel contesto accademico romano: «esercitò carie cariche in S. Luca, fra l'altre di censore in compagnia di Giovanni Maria Morandi fiorentino» e «per anni sette assieme con Luigi Garzi confermato stimatore pubblico per essere informatissimo delle maniere de' virtuosi passati, tanto di pittura quanto di disegni».[1677] È chiaro che per entrambe le cariche, e specialmente per quella di stimatore, Scilla fosse facilitato (e forse anche scelto) perché egli stesso pittore e al contempo mercante.[1678]

Per il primo pagamento del giugno del 1685 di scudi trenta cfr. Guendalina Serafinelli, *La decorazione secentesca degli altari nella Collegiata di Valmontone: nuovi documenti su A. Pozzo, C. Ferri, P. Lucatelli, G. Brandi, A. Scilla e G. A. Carlone*, in «Rivista d'arte», 2, 2012, p. 413.

1674 Anche il figlio, Giovanni, «l'unico dei figli di Agostino Scilla a non essere ricordato dai documenti romani», medico che forse aveva conseguito la «patente» di filosofia e medicina il 9 giugno 1677, si era particolarmente integrato nel contesto culturale romano. Giovanni partecipa, infatti, tra il 1681 e il 1682 al congresso medico romano, come testimoniato dal caalogo pubblicato nel 1682 e dedicato, tra gli altri, al cardinale Decio Azzolini, e Benedetto Panfilj. Cfr. Sebastiano Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, pp. 35-36, nota 21; *Catalogo del Congresso medico romano ove sono descritti i Nomi degli Autori, e le Materie da loro trattate ogni Lunedì, dal 10 giorno di Marzo 1681 sino all'8 di Giugno 1682*, Per Felice Cesaretti, Roma 1682, pp. 8-9, 13. Cfr. anche Maria Pia Donato, *Accademie romane: una storia sociale, 1671-1824*, Edizioni scientifiche Italiane, Napoli 2000, p. 34.

1675 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.

1676 Cfr. Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, fasc. 5-6, pp. 169-170.

1677 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.

1678 Sul ruolo di "esperto" nella Roma della seconda metà del Seicento cfr. Franco Paliaga, *Pregi e limiti del conoscitore: Ciro Ferri e l'attività di esperto di pitture nella Roma barocca*, in *Una vita per la stoa dell'arte. Scritti in memoria di Maurizio Marini*, a cura di Pietro Di Loreto, Etgraphiae, Roma 2015, pp. 293-305.

Non si è potuto verificare presso l'Archivio dell'Accademia di San Luca se il nome di Scilla compare nella lista dei «bottegari e mercanti» dopo il 1679. Questi ultimi da anni avevano l'obbligo, spesso in realtà non così rispettato, di pagare una tassa annuale di dieci scudi all'Accademia di San Luca, stabilita da Urbano VIII nel 1633, riconfermata nel 1664 da Innocenzo X. La tassa era rivolta «anco gli Academici, et Aggregati quando questi tenghino, ò aprino Botteghe di quadri, e pitture, etiam

Oltre alle cariche ricoperte da Agostino nell'accademia romana, ancora nel 1695, per le celebrazioni in onore del centenario dell'Accademia di San Luca,[1679] l'artista messinese si ritrova nell'elenco dei pittori da utilizzare «nella volta della sala accademica per la celebratione del Centesimo del 1695», con l'incarico di dipingere, «dai lati della Pittura», due figure allegoriche: «nel primo l'inventione e l'imitatione scientie che appartengono a detta Pittura».[1680]

L'iconografia della volta[1681] doveva rappresentare la Pittura, ornata con suoi geroglifici conforme parerà al accorto professore da una parte e l'altra nelli angoli della volta si potranno fare scientie appartenenti a detta Pittura in uno di essi l'inventione e l'imitazione e nel altro opposto».[1682] Il progetto non andò mai in porto, come anche riportato, nella sua relazione da Ghezzi: «tanto quelle, quanto ogn'altra cosa preordinata, furono talmente difese dal valore della Trascuragine, che conseguirono a pieno tutti li requisiti dell'incarco, fuorche quelli dovuti alle concertate Pitture destinate a farsi su la Volta Accademica, le quali restano per poco tempo sospese per l'inganno orditoci dal Tempo lusinghiero, col farsi credere pigro, mediante la propria vecchiezza, e poi col soave, ed insensibile procrastinare, ci ha fatto esperimentare il contrario su la robustezza delle proprie ali».[1683]

Gli anni Ottanta del Seicento permettono anche di tracciare una storia dello stile di Agostino Scilla, tra oscillazioni verso la maniera di Brandi e Ferri, il sostrato marattesco e delle influenze evidenti da Troppa e Seiter. A proposito di quest'ultimo, nel 1682 giunge a Roma e la sua maniera si confronta con quella di Giacinto Brandi, grazie alla quale la sua pittura veneziegiante sulle orme di Loth ma anche Langetti e Zanchi, vira verso un certo tenebrismo.[1684]

---

proprie, ò, in altro modo Mercanteggino privatamente opere d'altri». La patente è concessa per «tener bottea aperta in Roma di Pittura, ò Scultura, ò di Arti dependenti da esse». Loredana Lorizzo, *Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo: "pittori bottegari" e "rivenditori di quadri" nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, in *The art market in Italy 15th – 17th centuries*, edited by Marcello Fantoni, Louisa C. Matthew, Sara F. Matthews-Grieco, Panini, Modena 2003, pp. 325-328.

1679 Cfr. Giuseppe Ghezzi, *Il centesimo dell'anno M.DC.XCV. celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno essendo Prencipe il Signor Cavalier Carlo Fontana Architetto, descritto da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario accademico*, Nella Stamparia di Gio. Francesco Buagni, Roma 1696. Nella relazione compare il nome di Agostino Scilla, ricordato censore insieme a Morandi. Cfr. *Ivi*, p. 5.
Cfr. anche Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova, compilate da Melchior Missirini*, Nella stamperia De Romanis, Roma 1823, p. 149.

1680 Angela Cipriani, Enrico Valeriani, a cura di, *I disegni di figura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, I, Casa editrice Quasar, Roma 1988, pp. 193-194.

1681 L'antica sede dell'Accademia di San Luca si trovava nel *retro* della chiesa di San Martina al Foro romano, demolita nel 1932 per l'apertura di via dell'Impero. Nell'aprile del 1934 la sede si trasferiva in via Stamperia, a Palazzo Carpegna, dove tutt'oggi si trova. Cfr. Carlo Pietrangeli, *Storia della Accademia*, in «Annuario della Accademia Nazionale di San Luca», 1971, pp. 5-29. Cfr. anche Carlo Pietrangeli, Isabella Salvagni, *Storia della Accademia*, in «Annuario della Accademia Nazionale di San Luca», 2010, pp. 5-31, soprattutto pp. 17-18.

1682 *Ivi*, p. 193.

1683 Giuseppe Ghezzi, *Il centesimo dell'anno M.DC.XCV. celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno essendo Prencipe il Signor Cavalier Carlo Fontana Architetto, descritto da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario accademico*, Nella Stamparia di Gio. Francesco Buagni, Roma 1696, pp. 8-9. Cfr. anche Angela Cipriani, Enrico Valeriani, a cura di, *I disegni di figura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, I, Casa editrice Quasar, Roma 1988, p. 194.

1684 Cfr. Guendalina Serafinelli, *Giacinto Brandi (1621-1691). Catalogo ragionato delle opere*, I, Umberto Allemandi, Torino 2015, p. 171.

Il 7 marzo 1683 Seiter entrava nella Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta, comunemente chiamata dei Virtuosi del Pantheon: alla seduta della nomina era presente anche Scilla.[1685] I due artisti, insieme a Giacinto Brandi, si troveranno a lavorare ad un'identica commissione nel 1687: il 17 agosto di quell'anno il duca di Savoia chiede all'intermediario De Gubernatis, residente di Savoia nell'Urbe, di ricercare per lui degli artisti per la decorazione «di un gabinetto attiguo alla nostra stanza».[1686] La decorazione doveva constare di «cinque quadri», olio su tela, «da riporsi in quattro della volta», non stabilendo invece alcuna restrizione sull'iconografia, «lasciando che la determiniate così come la stimarete meglio col parere de' stessi pittori o altre persone intendenti in simil genere».[1687] Nonostante la preferenza fosse «per l'uniformità dell'opera che li detti quadri fossero d'una stessa mano», la priorità è di compire «l'opera al più presto», mostrando una certa disponibilità nel pagamento, rimettendo a De Gubernatis la scelta di «convenire con li medesimi [pittori, *n. d. a.*]» il prezzo delle opere, ribadendo, invece, di aspettare una sua missiva che comunichi «cosa avrete determinato et *in qual tempo potremo far capitale di detti quadri*».[1688]

De Guberantis, in realtà, come da lui stesso riportato nella missiva inviata ai Savoia il 26 agosto, «non ho cognitione alcuna in materia di pitture», rivolgendosi al Saluzzi.[1689] Quest'ultimo consiglia all'intermediario Savoia «i pittori ch'in Roma hanno il più celebre grido, cioè Giacinto Brandi, Carlo Maratta, Ciro Ferri», gli stessi, tra l'altro, che quasi due decenni prima Abraham Brueghel comunicava a don Antonio Ruffo.[1690] Se Maratti e Ferri sono molto lenti nel dipingere, con il primo addirittura «più rigoroso ne' prezzi», «il più sollecito et il più ragionevole nell'interesse è il Brandi», proponendo al duca per «gli altri quattro quadri» di commissionarli ad altri due pittori «di buon gusto» e soprattutto «che potessero stare al paragone della maniera del primo». Tra i due «pittori di seconda classe» De Gubernatis cita subito Daniele «il fiammingo» Seyter.[1691] Il duca acconsentirà alla richiesta avanzata di far dipingere «gli altri quattro da due pittori da sceglierisi fra quelli ch'averan maggior uniformità e che più si avvicineranno alla maniera del Brandi», accennando di ricercare «un pittore de' migliori» per l'anno nuovo per far fare nel palazzo torinese «qualche pittura a fresco».[1692]

La lettera del 23 settembre del 1687 del De Gubernatis riporta l'iconografia scelta: «par che si possa prender l'assunto di personaggi ideali e stabilir una sola azione alla quale concorrono tutte le pitture

---

1685 Vitaliano Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Congedo, Galatina 2005, pp. 402-403.

1686 Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, III, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 1968, p. 975.

1687 *Ibidem*.

1688 *Ivi*, pp. 975-976.

1689 Il quale possedeva già «una mezza figura d'un sicario che ha troncata la testa a S. Giovanni Battista» e una «Venere ed un Amore, che sollevato in aria le regge un panno». Guendalina Serafinelli, *Giacinto Brandi (1621-1691). Catalogo ragionato delle opere*, I, Umberto Allemandi, Torino 2015, p. 170 e bibliografia relativa.

1690 Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, III, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 1968, p. 976.

1691 Cfr. *Ibidem*.

1692 *Ibidem*. La lettera di risposta del duca di Savoia è datata 10 settembre 1687. Nemmeno un mese De Gubernatis scriverà «Monsieur Daniele si risolverà di portarsi costì colla sua famiglia per servire S. A. R. durante lo spazio di due anni». *Ivi*, p. 977.

insieme per rendere più cospicuo l'eroe, tanto più che i vani degli ornati e dei tondi che accompagnano i quattro lati del quadro di mezzo non sono capaci d'esser istoriati con più figure, per doversi queste accordare con la grandezza di quelle che saranno dipinte nel quadro principale, ove si risolve di rappresentare per eroe il Valore che guidato dal Zelo e mosso dalla Fede fulmina l'Eresia, *non senza il concorso della Giustizia e Fortezza, virtù regie che l'accompagnano e saranno dipinte de' quadri ovati laterali*».[1693]

Gli ovati rappresentanti la *Giustizia* e *Fortezza* sono di mano di Agostino Scilla. Le missive di De Gubernatis non ricordano prima del 27 gennaio 1688 la commissione ad Agostino, sicuramente consigliato dal Saluzzi ma anche «quello [che, *n. d. a.*] mi viene suggerito dagli altri»,[1694] non trascurando la preferenza per il pittore messinese che può aver espresso Giacinto Brandi che aveva già «conosciuto […] il suo universal talento».[1695]

Il 24 febbraio 1688 i cinque quadri «per il gabinetto di V. A. R. sono finiti di tutto punto».[1696]

Già alcune guide e fonti di periegesi locali e, più in generale italiane, tra Settecento e Ottocento, ricordavano in una delle stanze del Palazzo Reale di Torino «quattro ovati con virtù, due de' quali sono d'Agostino Scilla Messinese»[1697] e le altre due di Daniel Seiter. Nell'Ottocento qualche guida locale serberà qualche dubbio sulla paternità delle due opere ad Agostino: Clemente Rovere si limiterà ad affermare che due ovati «suppongonsi del messinese Agostino Scilla»,[1698] mentre anni prima Gianmichele Brolo riferirà di una paternità ad «Agostino Lilla Messinese».[1699]

La notizia di opere di Scilla a Torino è già presente in Francesco Susinno, ancora una volta primo e fedele biografo del pittore messinese, il quale informa che lo stesso Vittorio Amedeo II, nel 1714, in visita a Messina come monarca nel breve periodo di reggenza della famiglia Savoia (1714-1718), entrando nella cappella di San Giovanni Evangelista a Palazzo Reale, ammirando una delle tele mai compiute (e mai giunte a destinazione) per Randazzo, «gioiva di sì bella pittura», ricordando come lo stesso pittore «*da Roma* l'avea servito di due quadri per Torino, rappresentanti la Giustizia e la Fortezza».[1700]

Le notizie forniteci dal biografo messinese appaiono, sin da subito, circostanziate e precise a proposito della committenza dei due dipinti e, soprattutto, di un invio da Roma di questi ultimi e non di un soggiorno torinese. Se gli *Annali* di Cajo Domenico Gallo e le *Memorie* di Grano, edite da Hackert, tacciono sulle opere sabaude di Scilla,[1701] fu Grosso Cacopardo, nel 1821, ad indicare un soggiorno

---

1693 *Ivi*, p. 976. Il corsivo è di chi scrive.
1694 *Ivi*, pp. 976-977.
1695 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.
1696 *Ivi*, pp. 976-977. Cfr. anche Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, p. 163.
1697 Francesco Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che hornano le Chiese e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia, e di non poche Terre, Castelli e Ville d'alcuni rispettivi distretti, opera di Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino, che contiene il Piemonte, il Monserrato, e parte del Ducato di Milano*, Presso Antonio Savioli, in Venezia 1776, p. 39.
1698 Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino di Clemente Rovere*, Tipografia Eredi Botta, Torino 1858, p. 149.
1699 Gianmichele Briolo, *Nuova guida dei forastieri per la reale città di Torino compilata da Gianmichele Briolo arricchita di notizie mai stampate ed ornata di alcuni rami*, a spese de' Fratelli Reycend e Comp. Libraj di S. S. R. M. di Po, Torino 1822, pp. 16, 133.
1700 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239. Il corsivo è di chi scrive.
1701 Ciò confermerebbe la non conoscenza, o comunque la mancata lettura, di Grano delle *Vite* di Susinno.

torinese di Agostino: «egli fra tanti scelse per suo ricovero la Corte di Carlo Emanuele II, e fermò quindi il suo soggiorno in Torino, largamente stipendiato da quel generoso Monarca».[1702] La notizia, come lo stesso erudito storiografo ottocentesco riporta, è ripresa dalla *Storia pittorica* dell'abate Lanzi. Quest'ultimo,[1703] rimanendo sul vago, afferma che la corte sabauda adoperò alcuni pittori, tra cui Agostino Scilla messinese, «scolare del Sacchi in Roma», il quale «in concorrenza […] del Saiter, vi colorì alcune Virtù».[1704] Grosso Cacopardo interpreta la notizia ricavata da Lanzi[1705] in un vero e proprio soggiorno torinese del pittore mamertino.

Già nel Settecento, però, altri due biografi di Scilla, Nicola Pio (1724) e Lione Pascoli (1736), menzioneranno le tele per Vittorio Amedeo, specificandone la provenienza romana.[1706] Nel 1832 Ticozzi nella piccolissima biografia dedicata a Saverio Scilla riferirà: «è probabile che avesse accompagnato il padre a Torino prima che si fissasse in Roma, coadiuvandolo nei lavori eseguiti in quel reale palazzo».[1707]

La falsa notizia del soggiorno torinese di Agostino[1708] è passata come vera, forse con fin troppa facilità, nella critica novecentesca, anche da chi, come Valentino Martinelli, curatore della prima e unica edizione del manoscritto di Susinno, oggi a Basilea, pubblicando il primo contributo su Agostino nel 1678,

---

Per quanto concerne gli storiografi palermitani, le opere torinesi non sono ricordate né da Antonino Mongitore né da Rosario Gregorio.

1702 Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, p. 145.

1703 Lanzi conosceva, con molta probabilità, le *Memorie* di Grano come da lui specificato in nota: «Mi par bene di darne un saggio comunicatomi dal già lodato sig. Ansaldi; ed è un catalogo de' migliori siciliani fioriti circa a questa epoca, compilato da un professore di quella isola». Luigi Lanzi, *Storia pittorica della Italia da Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di Martino Capucci, Sansoni Editore, Firenze 1968, p. 468.

1704 *Ivi*, p. 250.

Cfr. anche Andreina Griseri, *Precisazioni per il Palazzo Reale di Torino: Giacinto Brandi, Seyter e Bigari*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 12-13, 1958-1959, pp. 138-143.

1705 Non avendo comunque conoscenza di guide del Settecento, quali quella di Bartoli, visto la precisione e puntualità di Grosso Cacopardo ad inserire gli autori, dai quali trae le notizie, nel suo apparato di note. Inoltre, lo storiografo ottocentesco non poteva aver avuto modo di leggere il manoscritto di Susinno, il quale, probabilmente, si era già involato da Messina.

1706 «molte [sue opere] ne andorono fuori e fra le altre due quadri all'altezza reale di Savoia». Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257, 1724], a cura di Catherine Engass, Robert Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977, p. 129.

«Tornò nel 1678, dopo essere stato a Tolone, in Roma; e fattivi due quadri li trasmise a Torino». Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Per Antonio de' Rossi nella Strada del Semianrio Romano, in Roma, 1736, p. 51.

La biografia di Scilla, inserita in quella dedicata dallo storiografo perugino al maestro Barbalonga, nell'edizione delle *Vite* del 1992, è a cura e con commento di Elvira Natoli, la quale si limiterà a ricordare la notizia di Grosso Cacopardo sul soggiorno torinese di Agostino, prima della definitiva residenza di quest'ultimo a Roma. Cfr. Elvira Natoli, *D'Antonino Barbalunga Alberti*, in Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, introduzione di Alessandro Marabottini, Electa Editori Umbri, Perugia 1992, p. 504, nota 42.

1707 Stefano Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose in acciajo per medaglie e per caratteri niellatori, intarsiatori, musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione di Stefano Ticozzi socio onorario dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, dell'Ateneo di Venezia ecc.,* III, Presso Lugi Nervetti Tipografo-Librajo, Milano 1832, p. 326.

1708 La Corte Cailler, invece, ricorda «due quadri all'altezza Reale di Savoja», inviati da Roma, nonostante il pittore «fu richiesto dal detto [Vittorio Amedeo] per suo pittore: ma egli preponendo al guadagno la propria quiete non vi andò». L'erudito messinese, però, riferiva gli ovati di Scilla non a Palazzo Reale ma a Venaria Reale e proprio per questa informazione errata, li voleva dispersi (o distrutti) in seguito al bombardamento francese del 1706 della residenza estiva dei Savoja.

Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 15.

Interessante notare l'affinità con quanto affermato da Susinno: «egli però, proponendo all'utile la quiete, se ne scusò». Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 239.

menzionerà velocemente una breve sosta dell'artista nella città sabauda.[1709] Ancora sul soggiorno torinese si esprimeranno Elvira Natoli, l'anno successivo, e Luigi Giacobbe nel 1989.

Già però tra gli anni Sessanta e Settanta veniva pubblicata l'importante e già ricordata opera di Alessandro Baudi di Vesme. Nel terzo volume edito nel 1968, l'erudito piemontese ricorre alla veridicità delle *Vite* di Lione Pascoli, notando quanto «poco ben informato» fosse il Ticozzi in merito al viaggio di Saverio, insieme al padre, a Torino per «alcune lodate opere in quel reale palazzo».[1710] Inoltre, lo studioso, tramite ricerche archivistiche presso l'archivio di Stato di Torino,[1711] riesce a provare che Agostino invia le due tele da Roma senza recarsi nella città piemontese.[1712]

Indubbio l'influsso, nelle opere romane di Scilla degli ultimi venti anni del XVII secolo, di Giacinto Brandi e di quel tenebrismo già accennato. Un influsso in realtà già presente ancor prima del soggiorno definitivo romano: nel 1680, al suo ingresso in Accademia di San Luca, Agostino farà dono di un San Girolamo, ricordato come sant'Andrea da Francesco Susinno,[1713] opera in cui il riberismo dell'impasto si coniuga con certi esiti tenebristi di Brandi, soprattutto con le opere della seconda metà degli anni Sessanta e del decennio successivo.[1714]

L'aderenza a Brandi da parte di Scilla può risalire agli anni della galleria Ruffo, quando, consigliato da Brueghel sugli artisti romani del periodo, don Antonio acquisterà alcune opere di Giacinto. Scilla, già affascinato dal tenebrismo di Salvator Rosa dalle sue opere quali le *Storie di Pitagora* e l'*Archita di Taranto*, dipinti che fungeranno da modello per il pittore messinese per tele come il *Sant'Ilarione* o l'*Archita* oggi a Richmond, troverà agli inizi degli anni Settanta un nuovo modelli con cui confrontarsi proprio nelle opere di Brandi, inaugurando una seconda fase tenebrista, la quale, prendendo piede dal Rosa, si evolve, rendendo conto ancor più dell'evoluzione artistica romana del tempo e del classicismo marattesco.

Ciò che chiederà Ruffo a Brandi, desumibile dalla risposta del pittore romano oggi pubblicata, è una mezza figura che, nonostante inizialmente tenga all'oscuro l'artista, debba fare da pendant ai dipinti di

---

1709 Cfr. Valentino Martinelli, *Agostino Scilla, pittore e scrittore messinese, esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, V, A. Giuffrè Editore, Milano 1978, p. 598.

1710 Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, III, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 1968, p. 969.

1711 Sarà lo stesso studioso a riportare i fondi archivistici da cui riprende le notizie.

1712 A tal proposito, Andreina Griseri, nella mostra sul *Barocco piemontese* del 1963, attribuisce i quattro ovati della Sala delle Cameriste a Seiter e «altri due» ad Agostino Scilla, continuando che quest'ultimo risulta «documentato alla Corte di Torino nel 1679». La notizia, riportata solo dalla studiosa, non è stata confermata né ha trovato riscontro nel coso della ricerca. Cfr. Andreina Griseri, *Pittura*, in *Mostra del Barocco piemontese*, catalogo a cura di Vittorio Viale, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, giugno – novembre 1963, II, Torino 1963, p. 37.

Pochissime le notizie, allo stato presente degli studi, su Scilla nell'anno 1679. L'unica data certa è indicata già da Susinno, il quale afferma che «fu dichiarato accademico di S. Luca, nel primo ottobre 1679». L'informazione è confermata dal retro della mezza figura di San Gerolamo, conservata nell'Accademia di San Luca, che reca l'iscrizione «Opera e dono del Sig. Agostino Scilla Messinese, creato Accademico il I ottobre 1679» ma anche dal documento dell'archivio dell'Accademia romana, già pubblicato da Martinelli nel 1978. Cfr. Francesco Susinno, Le vite de' pittori messinesi [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240; Valentino Martinelli, *Agostino Scilla, pittore e scrittore messinese, esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, V, A. Giuffrè Editore, Milano 1978, p. 599, nota 2. Cfr. anche Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 64.

1713 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 240.

1714 Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 64.

Rembrandt. Proprio a partire da questi ultimi, ed in particolare dell'*Omero* giunto sullo Stretto nel 1654, dal 1660 in avanti Ruffo si concentra e da vita ad una quadreria di mezze figure che non poco influenzeranno Agostino nel «fare teste di vecchioni» in cui «singolarizzossi oltre modo».[1715]

Ma il processo di avvicinamento al Brandi si concretizzerà nel percorso stilistico di Scilla solo negli anni romani: se già il *San Girolamo* dell'Accademia di San Luca può essere interpretato come un avvicinamento a Brandi, preceduto dal *San Paolo* di Albano che ricorda non poco il volto di San Federico, nella scena del martirio del santo dipinto da Brandi nel 1651 per la cappella Cornaro di Santa Maria in Trastevere, pala «condotta con bizzarria di pensiero fuori dall'ordinario» che risente di certa pittura pretiana,[1716] l'evoluzione in senso brandiano della pittura di Agostino si fa sempre più evidente nelle opere degli anni Ottanta del XVII secolo. Anzitutto nelle Allegorie di Holkham Hall, soprattutto con l'*Inverno*, in cui sopravvivono reminiscenze carraccesche, ma in cui il volto del vecchione, ormai poco meridionale e riberesco (nell'interpretazione che ne da Susinno), fa da pendant con certi esiti di Giacinto Brandi.

Ma la maniera di Scilla degli anni romani mostra, ancora come negli anni messinesi, un forte e consapevole eclettismo, da «vero Proteo della pittura»:[1717] da Maratti (l'*Estate* di Holkham Hall) a Brandi, senza trascurare Ferri e Troppa.

Proprio dall'allievo prediletto di Pietro da Cortona Scilla riprende certi modelli per le figure torinesi della *Giustizia* e della *Fortezza*, per quelle ai lati dei ritratti Corsini e Albani, nonché per alcuni volti della tela di Valmontone e dei due dipinti in collezione privata segnalati e pubblicati da Schleier.[1718]

In queste ultime due tele lo studioso, a ragione, vi vede forti affinità con la produzione pittorica di Girolamo Troppa, soprattutto per un certo «biondo tonalismo» che caratterizza le due *Sacre Famiglie* ma anche la pala di Valmontone, con i puttini-angioletti in basso che ricordano i due San Giovannini dei dipinti pubblicati da Schleier, mentre l'*Arianna abbandonata da Teseo*, tardo omaggio a Poussin e alla trazione classicista romana ante 1684 rimane ancorato ad opere quali la già ricordata *Allegoria dell'Estate* ma anche alla *Fortezza* torinese, in cui il riferimento a Troppa rimane comunque presente nelle figure nel putto in basso a sinistra, oltre a certe affinità con Brandi e Seiter.

Hyerace aveva già evidenziato affinità fisionomiche tra gli ovati torinesi ed alcune opere giovanili di Scilla, quali gli affreschi della cappella del Santissimo Sacramento del duomo siracusano:[1719] questo ritorno ad una maniera lanfranchiana tarda, e il *San Paolo* di Albano, oltre ai chiari riferimenti a Brandi e Preti, trova il suo modello principale nell'opera del pittore parmense dell'*Incoronazione della Vergine* della chiesa di Sant'Agostino di Roma, è dovuto anche all'influenza di Brandi, artista formato alla bottega di Lanfranco. E certo viene da chiedersi se l'angelo reggi libro della *Madonna che appare a San Gaetano* per i Teatini di

---

1715 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236.
1716 Cfr. Guendalina Serafinelli, *Giacinto Brandi 1621-1691. Catalogo ragionato delle opere*, I, Umberto Allemandi, Torino 2015, p. 46.
1717 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 234.
1718 Cfr. Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, pp. 151-158.
1719 Cfr. Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, p. 163.

Messina, datata 1671, non tradisca, oltre all'influenza marattesca, anche certa ammirazione per Lanfranco e il suo costante riferimento a Correggio. Inserire un elemento correggesco in data 1671 non può che spiegarsi con un nuovo aggiornamento al contesto romano: erano lontani i tempi degli affreschi siracusani, in cui la maniera di Lanfranco proviene dalla recente formazione sacchiana e in cui, comunque, erano del tutto assenti elementi correggeschi, così come lontano è l'ulteriore soggiorno romano del 1662-1663.

Il ritorno a certi modelli lanfranchiani, visibili nelle due acqueforti della British Library, incise da Benoit Fariat su disegno di Scilla, entrambe collocabili cronologicamente entro gli anni Ottanta,[1720] è spiegabile con la temperie artistica romana dell'epoca: oltre a Brandi anche Girolamo Troppa si avvicinava al pittore parmense, probabilmente tramite il Mola, come suggerito dall'*Omero* passato in un'asta Christie's del 3 dicembre 2013, come opera del pittore ticinese e così pubblicato da Francesco Petrucci ma due anni dopo presentato da Schleier con una più convincente attribuzione al Troppa.[1721]

Inoltre un ritorno a certi esiti classicisti e più specificatamente lanfranchiani in Scilla a partire dagli anni Ottanta, oltre che spiegarsi con l'ambiente artistico dell'Urbe, può essere stato sollecitato anche da alcune collezione romane del tempo, come quella del cardinale Decio Azzolino, consigliere e persona molto vicina a Cristina di Svezia e che probabilmente, come già ricordato, influenzava certe scelte collezionistiche della regina, intessendo rapporti con artisti del tempo e accademico onorario dell'Accademia di San Luca[1722]. L'Azzolino possedeva una serie consistente di dipinti di scuola bolognese: dai Carracci (con relative copie), Domenichino e soprattutto Lanfranco, artista capace di coniugare la maniera di Veronese con quella di Correggio, due artisti particolarmente apprezzati da Cristina.[1723]

In questi anni la galleria Ruffo aveva avuto, come già sottolineato, una forte influenza sulla maniera di Agostino Scilla: le ultime grandi acquisizioni tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi del decennio successivo di don Antonio mostrano un collezionista attento ai capolavori e alla temperie classicista romana. Come ricordato nella missiva di Brueghel, Ferri, Maratti, Brandi e Mola (morto però nel 1666) dominano il mercato artistico romano e Agostino, da vero «Proteo della pittura», non può non aggiornarsi, mantenendo però certi stilemi ancora ribereschi e rosiani, volgendo al contempo lo sguardo verso la nuova pittura e, inconsapevolmente, verso il proprio futuro.

1720 Cfr. Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, pp. 100-101.

1721 Cfr. Erich Schleier, *Altre aggiunte a Girolamo Troppa pittore e disegnatore*, in «Studi di storia dell'arte», 26, 2015, pp. 216, 219 e bibliografia relativa.

1722 Oltre al rapporto tra Bernini e Cristina di Svezia, già ricordato da Montanari, vi è un passo della *Vita di Carlo Maratti* di Giovan Pietro Bellori in cui il biografo ed erudito ricorda l'artista romano che «avendo […] saputo c'un signor forastiere volea comprare un gruppo di due bellissime statue antiche Castore e Polluce, riputate fra le più insigni di Roma, per trasferirle in lontane parti […] si offrì egli stesso di comprar quel gruppo a qualunque prezzo con fine di collocarle in Campidoglio le le altre pregiate statue che vi sono». Comunicando al Decio Azzolino il suo intento e quest'ultimo riferendolo a Cristina di Svezia «amantissima di simili curiosità e d'ogni altro nobile studio» ordinò a Carlo di acquistare le due statue per la propria collezione. Cfr. Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, pp. 638-639.

1723 Cfr. Tomaso Montanari, *Il cardinale Azzolino e le collezioni d'Arte di Cristina di Svezia*, in «Studi Secenteschi», XXXVIII, 1997, pp. 212-213.

L'abbazia di Albano, a fine Seicento appartenuta anche a Pietro Ottoboni, anch'egli uno dei membri Arcadi, a cui lo stesso Alessandro Guidi dedica una delle sue rime,[1724] nonché membro della fazione degli Zelanti insieme a Imperiali e Spinola, diveniva a parte dal XVII secolo «ambita meta di potere ecclesiastico ed economico».[1725]

Sulla chiesa e convento di Albano Laziale non possediamo così tante notizie. Fondata nel 1282, nel XVII secolo presentava la «consueta strutta ad aula unica, priva di cappelle laterali», con due altare principali: il primo, nella parete destra, dedicato a S. Gerolamo; il secondo altare maggiore, a sinistra, dedicato a S. Paolo, «forse decorato all'epoca del cardinale Pietro Aldobrandini nel 1618». I lavori di assetto definitivo dell'impianto della struttura ecclesiastica risalgono, però, al 1769, commissionati dal cardinale Marcantonio Colonna. Sotto l'alto prelato, il complesso svolgeva anche funzione di rappresentanza, ospitandovi una ricca quadreria.[1726]

Pare però che «il momento di radicale trasformazione della chiesa, con la dotazione «di una notevole raccolta di quadri»,[1727] avvenga con il cardinale Marc'Antonio, abbate commendatario dal 21 marzo 1746,[1728] il quale inizia un'intensa attività di ristrutturazione della chiesa, ultimata probabilmente già nell'ottobre del 1763 quando fu visitata da Clemente XIII «per osservare ivi il nuovo braccio di fabrica di quel Monistero, trovatosi a ricevere la Santità Sua il R^mo^ P. Abbate Locale».[1729] I dipinti donati da Colonna però erano già prenenti il 21 aprile 1762, quando «il Sig.^r^ Card. Colonna Vic.^o^ di N. S. donò all'Abbadia di S. Paolo in Albano quadri diversi».[1730]

Si ignora la provenienza del dipinto di Agostino: accettando l'ipotesi dell'appartenenza al nucleo di Marc'Antonio Colonna, potrebbe altresì ipotizzarsi un acquisto sul mercato antiquariale romano settecentesco. In effetti Marcantonio, figlio di Fabrizio, Gran Connestabile del regno di Napoli, faceva parte della grande famiglia Colonna residente nella città partenopea, che possedeva, come riportato nell'inventario del 1714 di Filippo II, nonno di Marcantonio, alcuni dipinti di Agostino Scilla, quali un *Ercole con Ione e paese*, un *Putto colco* e un *Ateone con diverse donzelle*.[1731] Al contempo Marcantonio nel 1746 «ottiene innumerevoli benefici e commende abbaziali», divenendo membro di numerose Congregazioni, quali quella dei Chierici Regolari delle Scuole Pie e del Collegio Nazareno nonché diacono di Santa Maria

---

[1724] Cfr. Alessandro Guidi, *Rime di Alessandro Guidi alla Santità di Nostro Signore Clemente Undecimo Sommo Pontefice*, Nella Stamperia di Gio: Giacomo Komarek Boemo, alla Torre del Grillo, Roma 1704, p. 12.

[1725] Alba Costamagna, *L'abbazia di S. Paolo ad Albano e la quadreria del cardinale Marcantonio Colonna: un episodio di mecenatismo settecentesco*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza ai Beni Artisti e Storici di Roma, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990, II. Saggi, Quasar, Roma 1990, p. 300.

[1726] Cfr. Augusto Roca De Amicis, *Albano*, in *Atlante del Barocco in Italia. Lazio | 1, Provincia di Roma*, a cura di Bartolomeo Azzaro, Mario Bevilacqua, Giancarlo Coccioli, Augusto Roca De Amicis, con un saggio introduttivo di Sandro Benedetti, Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, De Luca Editori d'Arte, Roma 2002, p. 53.

[1727] *Ivi*, pp. 301-302.

[1728] *Ivi*, p. 301.

[1729] *Ibidem*.

[1730] *Ivi*, p. 319, nota 36.

[1731] http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html

in Aquiro,[1732] chiesa in cui si commemorarono nel 1700 le esequie di Agostino Scilla e dove, forse, fu sepolto.

O forse il dipinto proviene dalla grande quadreria del cardinale Benedetto Pamphilj,[1733] che contava di ben settecentotrentaquattro pezzi, «fra dipinti, stampe, soprapporte e sopraffinestre», successivamente passato, insieme al palazzo ai nipoti, Camillo Pamphilj Aldobrandini e Gerolamo Pamphilj Facchinetti. La collezione, che constava di non poche nature morte e marine, passerà in eredità a Marcantonio Colonna che la venderà, nel 1764, per ottomila scudi al Collegio Nazareno.[1734]

Un documento conservato presso l'Archivio di Stato di Roma, informa anche della presenza di Agostino nel circolo degli artisti gravitanti intorno al marchese Niccolò Maria Pallavicini, uno dei più importanti nobili, collezionisti e amatori d'arte tra la fine del XVII e gli inizi del secolo successivo. Il documento, purtroppo parziale, non specifica le commissioni agli artisti impiegati per «quadri, et altri lavori fatti», ricordando però il pagamento di trenta onze a Scilla. [1735]

Come già riportato da Stella Rudolph, Pallavicini, che si servirà a partire dagli anni Ottanta come intermediario di Carlo Maratti, commissionava opere ben precise, soprattutto Allegorie, in perfetta sintonia con il suo gusto personale.[1736] Un collezionista che, a differenza di molti altri, non comprava per puro decoro o piacere: quando nel 1689 la collezione di Cristina di Svezia passò al cardinale Decio e, subito dopo, a Pompeo Azzolino, molti nobili romani ed europei si mostreranno interessati all'acquisto. Pallavicini dopo esser sicuro di non poter acquistare determinate opere delle collezioni, più rispondenti al suo gusto personale, perché Pompeo aveva bisogno di alienare tutta la collezione di Cristina per far fronte ai debiti, il marchese si tirò indietro preferendo non acquistare alcuna opera.[1737]

[1732] Cfr. Alba Costamagna, *L'abbazia di S. Paolo ad Albano e la quadreria del cardinale Marcantonio Colonna: un episodio di mecenatismo settecentesco*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza ai Beni Artisti e Storici di Roma, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990, II. Saggi, Quasar, Roma 1990, p. 302.

[1733] Sulla figura di Benedetto cfr. Lina Montalto, *Un mecenate in Roma barocca. Il cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Sansoni, Firenze 1955.

[1734] Cfr. Ana Maria Rybko, *La quadreria ad Albano del cardinal Benedetto Pamphilj*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza ai Beni Artisti e Storici di Roma, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990, II. Saggi, Quasar, Roma 1990, pp. 275, 277-278.

[1735] Roma, Archivio di Sato, *Miscellanea Famiglia*, busta 124, fascicolo sciolto numerato, c. 19r. Il documento era già stato segnalato da Gonzalo Zolle Betegón. Cfr. Gonzalo Zolle Betegón, *L'Accademia Pallavicini, incompiuta costruzione di un tempo marattesco*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, p. 313, nota 42.

[1736] Cfr. Stella Rudolph, *Niccolo Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Ugo Bozzi Editore, Roma 1995, pp. 29, 33.

[1737] Cfr. *Ivi*, p. 33.

XVI. Alcuni spunti sul collezionismo messinese

Come già in passato sottolineato, «la storia del collezionismo a Messina resta ancora in parte un campo d'indagine da esplorare».[1738] Alcuna opera di Scilla ancora oggi è stata rintracciata e identificata con quelle di qualche collezione privata messinese, eccezion fatta per le scene bibliche del Museo regionale di Messina, il *San Giovanni* già in collezione Latragna e qualche piccola tela di natura morta.[1739] Tra opere distrutte nei terremoti del 1783, incendi e bombardamenti durante il XIX secolo, mercanti inglesi e genovesi che facevano incetta di dipinti, disperdendo una quantità ingente di opere che sicuramente avrebbe permesso una maggiore comprensione del fenomeno *collezionismo* sullo Stetto, oltre a tele e affreschi di artisti oggi praticamente sconosciuti.

Parecchio interessante la fortuna dei dipinti i di Agostino nelle quadrerie dei nobili, ma non solo, dello Stretto che gettano un fascio di luce sulla fortuna dell'artista nella città mamertina.

Nei primi decenni del Novecento venivano pubblicati, sulle pagine della rivista Archivio storico messinese, alcuni inventari di famiglie nobili o altolocate messinesi che andavano discoprendosi all'interno dell'allora archivio provinciale grazie al costante lavoro di alcuni studiosi.

Purtroppo alcuni inventari sono abbastanza generici, nonostante menzionino ogni opera e oggetto di proprietà della famiglia: ne è un esempio quello di Michele Rasca pubblicato da Enrico Mauceri nel 1916, in cui nessun artista è menzionato e le opere «rappresentavano soggetti svariati: scene sacre e profane, di genere e di natura morta, ritratti ed anche una veduta della Città di Messina».[1740]

Più dettagliato l'inventario della Galleria Brunaccini, già sede dell'Accademia della Stella, chiusa in seguito al fallimento della rivolta antispagnola e confiscata alla famiglia Marchese baroni di Scaletta, che sino a quell'epoca ne erano i proprietari.

Inizialmente pubblicato a Messina nell'Almanacco per l'anno 1822, l'inventario è stato riedito da La Corte Cailler, il quale ha creduto «cosa utile riprodurlo, tenuto presente che l'*Almanacco* in parole è oramai divenuto rarissimo».[1741] Tra le opere della collezione, in gran parte provenienti dalla famiglia messinese Marquett e nel 1848 «in gran parte saccheggiate» e «venduti col palazzo un trentennio dopo»,[1742] si

---

1738 Sebastiano Di Bella, *Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII*, in «Archivio storico messinese», 74, 1997, p. 5.

1739 Per Erich Schleier le due *Sacre Famiglie*, da lui ricondotte, a ragione, ad Agostino Scilla, non corrispondono, per misure, a quelle che l'artista messinese mandò a Roma all'amico Saverio Castelli. Cfr. Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, p. 152.

Sulle scene bibliche *Rebecca ed Eliazaro*, *Amarezza di Giacobbe*, *La Regina Ester*, *David e l'Amalechica*, *Banchetto di Assalon o morte di Amonde*, *Saulle e David*, ricordate nel 1884 come provenienti dalla «galleria dei Signori Picciolo», cfr. Messina, Archivio storico del Museo regionale di Messina, Elenco opere 1884 e *Verbali di consegna 1884-1905*.

Per le nature morte cfr. anche Donatella Spagnolo, *La natura morta in Sicilia*, in *La natura morta in Italia*, a cura di Federico Zeri, Francesco Porzio, II, Electa, Milano 1989, pp. 994-1009.

1740 Enrico Mauceri, *Inventario di una Galleria privata in Messina nel secolo XVIII*, in «Archivio storico messinese», XVI-XVII, 1915-1916, pp. 116-121.

1741 Gaetano La Corte Cailler, *Il Palazzo e la Galleria Brunaccini*, in «Archivio storico messinese», II, 1901, p. 140.

1742 *Ibidem*. Sarà lo stesso La Corte a ricordare come «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». *Ivi*, p. 142.

trovavano opere di tanti artisti messinesi, cinque e seicenteschi, tra le quali una scena biblica raffigurante «La moglie d'Abramo con Isacco, di Agostino Scilla».[1743]

Altro inventario pubblicato nel 1903 da La Corte Cailler è quello di casa Arenaprimo, distrutta, insieme «ai numerosi quadri che ne adornavano le stanze», nel terremoto del 1783.[1744] La maggior parte delle opere erano autografe di artisti messinesi, ma a differenza di quella Brunaccini, la collezione constava di dipinti fiamminghi (Borgognone e scuola di Rubens), di Vincenzo da Pavia e Dürer.[1745]

L'inventario, stimato da Luciano Foti, pittore, restauratore nonché possessore del manoscritto de *Le vite de' pittori messinesi* di Francesco Susinno, venne redatto il 6 maggio 1747 e comprendeva, tra gli altri, «Quattro Evangelisti di pal: 4 e 5, cornice d'oro, della Scola di Scilla»,[1746] da non confondere con le tele ammirate da Cacopardo in casa Minaldi, con le quali non condividono le misure; «Due quadri di lunghezza pal: 4 e 5 rappresentanti due filosofi, della Scola di Scilla, cornice d'oro»;[1747] altri due fiori con cornice d'oro di pal: 2. 2, d'Agostino Scilla».[1748]

Alcune opere di proprietà Arenaprimo erano conservato nella villa estiva di Gazzi, dove si trovavano anche «sei quadri di pal: 1 e 2 per traverso con cornice dorata, rappresentanti frutti div.[i] copiati dalla Scola di Scilla».[1749]

Alcuni dei quadri scampati dal disastro del 1783 furono donati dall'erede Arenaprimo, il barone Placido, al Museo civico «dove contribuiscono a decorare una sala che ora s'intitolò ad Agostino Scilla», nella quale vi erano le tele di Scilla «bellissimi […] pregevolissimi per la finezza e la verità con cui sono trattati, massime nei fiori».[1750]

Inoltre, partendo da quanto probabilmente visto da Hackert a Napoli, il quale segnalava alcuni «quadri di fiori e frutti»[1751] è probabile che tali opere provenissero dalla famiglia Arenaprimo: Placido, barone di Montechiaro e di Roccadoro, nato nel 1742 sullo Stretto, «uomo insigne per dottrina e per caldo vero amor di patria», sposava Caterina Cardillo «del marchese d'Inici Domenico Cardillo, presidente della Regia Camera della Summaria e ministro consultore di Stato pel regno di Sicilia e po' domini di Parma e Piacenza».[1752]

[1743] *Ivi*, p. 141.
[1744] Gaetano La Corte Cailler, *Pitture già in casa Arenaprimo*, in «Archivio storico messinese», IV, 1903, p. 203.
[1745] *Ivi*, p. 204.
[1746] *Ibidem*.
[1747] *Ivi*, p. 205.
[1748] *Ivi*, p. 206.
[1749] *Ibidem*.
[1750] *Ivi*, p. 207.
Donatella Spagnolo nel 1989, attribuendo alcune nature morte alla bottega di Agostino, ipotizzava la provenienza di alcune di esse dalla collezione Arenaprimo. Cfr. Donatella Spagnolo, *La natura morta in Sicilia*, in *La natura morta in Italia*, a cura di Federico Zeri, Francesco Porzio, II, Electa, Milano 1989, p. 1020. Cfr. anche Franco Chillemi, *Messina: un centro storico distrutto*, Libreria Ciofalo, Messina 2014, pp. 185-186.
[1751] Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, p. 124.
[1752] Giuseppe Galluppi di Pancaldo, *Cenno storico sulla famiglia D'Arena detta oggi Arena-Primo*, Tipografia ditta Wilmant, Milano 1873, p. 17.

Tra le famiglie committenti di Scilla vi furono quelle dei Cafaro, forse di origine genovese e già nei primissini anni del Seicento residenti a Messina, annotati all'interno della *Mastra Nobile della Mollica* e successivamente giudici della corte straticoziale negli anni Trenta e senatori della città sullo Stretto, tra i quali Tommaso.[1753] Quest'ultimo aveva due fratelli: l'abbate don Bernardo e donna Teresa Viventi,[1754] i due che Susinno ricorda nella tela raffigurante la Santissima Trinità per i Padri di San Filippo Neri, in cui erano figurati «i ritratti del canonico don Bernardo Cafaro colla sorella monaca francescana, amendue genuflessi».[1755] Un Antonino fu «acerrimo difensore de' privilegi della patria»[1756] così come Tommaso e il fratello Bernardo: i loro nomi, insieme a quello di Scilla, si trovano all'interno degli esuli che nel marzo 1678, a conclusione della rivolta antispagnola, saranno costretti a lasciare lo Stretto.[1757]

Susinno riporta nella biografia di Scilla che il pittore-filosofo, durante il suo soggiorno definitivo nell'Urbe, per il «canonico don Saverio Castelli suo amicissimo, il quale ha molti quadri d'Agostino, mandò da Roma a Messina una Sagra Famiglia in meze figure, ch'è una pittura rara dello stesso».[1758] Il Castelli, ricordato da Mongitore come «Jurispredentiae Doctor, Ecclesiae Messanensis Canonicus. Tum graviorisubs scientiis, tum etiam plitioribus literi apprimè excultus. Messanae honoribus nonnullis insignitus claruit»[1759] e da Caio Domenico Gallo, è menzionato anche nel carteggio tra Giovanni Ventimiglia e Leone Allacci, in cui è ricordato come «assai buon'ingegno e curioso delle materie ecclesiastiche».

Francesco Ruvolo nel 1988 pubblicava un articolo sulla quadreria messinese di Saverio Castelli, a seguito del ritrovamento dell'inventario post mortem del canonico messinese, datato 1741.[1760] La quadreria, composta «da quasi 150 pezzi», per Ruvolo era una delle prove di come il «clero gestisse la scena della committenza persino al di fuori della stessa città».[1761] Il Castelli fu accademico della Fucina sotto il nome di Loquace e anch'egli prese parte alla pubblicazione del 1667 e del 1669 delle *Prose degli Accademici della Fucina*:[1762] nonostante egli fosse ricordato come «giudice sinodale e fiscale della Curia Arcivescovile, vicario generale sotto l'Arcivescovo Migliaccio», risulta sposato «e con bei sei figli eredi». La

---

1753 Antonino Mango di Casalgerardo, *Nobiliario di Sicilia*, I, Palermo, 1912-1915, rist. anast. Forni, Bologna 1970, p. 102.

1754 Cfr. Filadelfo Mugnos, *Teatro genologico delle famiglie nobili titolate feudatarie ed antiche nobili del fidelissimo Regno di Sicilia viventi ed estinte del S. Don Filadelfo Mugnos, parte prima, alla Catolica, e Real Maestà di Filippo IIII Il Grande N. S. Re e Monarca delle Spagne e del Regno di Sicilia*, Per Pietro Coppola, Palermo 1647, pp. 106-107

1755 Cfr. Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 235.

1756 Vincenzo Palizzolo Gravina, *Il blasone in Sicilia ossia raccolta araldica per V. Palizzolo Gravina barone di Ramione*, Editori Visconti & Huber, Tipografia Ignazio Mirto, Palermo 1871-75, pp. 120-121.

1757 Cfr. Giuseppe Cuneo, *Avvenimenti della nobile città di Messina*, I, trascrizioni e cura di Marcello Espro, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ambientali e della pubblica istruzione, Palermo 2001, p. 172.

1758 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 242.

1759 Antonino Mongitore, *Bibliotheca sicula sive de scriptoribus siculis qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt, notitiae locupletissimae, auctore Sac. Theol. Doctore Antonino Mongitore presbytero panormitano*, Tomus primus, Ex Typographia Didadci Buona, Palermo 1708, p. 300.

1760 Cfr. Francesco Ruvolo, *Il martirio e l'estasi – Novità su Agostino Scilla, Mattia Preti e la Quadreria messinese di Saverio Castelli*, in «Brutium», 4, 1988, pp. 8-10.

1761 *Ivi*, p. 8 e bibliografia relativa.

1762 *Ivi*, p. 9 e bibliografia relativa. Cfr. anche Giacomo Nigido-Dionisi, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne' suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia: con cenni biografici, indicazioni e descrizioni bibliografiche*, Cav. Niccolò Giannotta Editore, Catania 1903, pp. 203, 272, 275.

contraddizione è risolta da Ruvolo, il quale, riferendosi al Cuneo, riporta che inizialmente Castelli si era sposato con la figlia un ricchissimo mercante, Filippo Serra, e solo successivamente, a causa della morte della moglie, si sia dato alla vita sacerdotale.[1763]

Ben ventisette i dipinti di Scilla nella collezione di Saverio: due «quatri dell'istoria di Giacobe Rachele di palmi 2 x 5», diverse, per misure, alle tele di *Rebecca al pozzo* ed *Ester e Assuero* nei depositi del Museo regionale di Messina ma anche della tela, distrutta durante il terremoto del 1908, di *Giacobbe e figli*;[1764] «quattro quatri di graste di varij fiori 4 x *, altri sei dello stesso soggetto ma con diverso formato, cioè di palmi 3 ¼ x 2; quattro «quatri di mezza figura, cioè santa Maria Maddalena, santa Maria Egiziaca, santa Teresa e santa Scolastica, «tutti di palmi 3 ¼ x 2».[1765] Inoltre nell'inventario è ricordata una *Sacra Famiglia,*[1766] «una Natività di Nostro Signore, di palmi 2 x 5, le mezze figure di S. Corrado e San Guglielmo […] di palmi 4 x 3, mezza figura d'un filosofo di palmi 3 ¼ x 4 ed alti tre quatri sperlungati, due «sepolcri per la memoria della morte di palmi 4 x 3 e uno con varie sorti di frutti di palmi 2x5 x 1,5».[1767]

Infine, nell'inventario sono citate «un volto di Cristo ed una figura di Maria Vergine di un palmo […]; una Madonna con Bambino che dorme e Arcangeli sempre di un palmo».[1768]

Anche alcune collezioni secentesche palermitane vantavano al loro interno, tra Sei e Settecento, dipinti di Agostino Scilla. Tra queste merita menzione quella palermitana del duca di Cesarò, Calogero Gabriele Colonna Romano, di cui l'inventario, che registrava ben 530 opere, è stato per la prima volta reso noto da Vincenzo Abbate nel 1999.[1769]

La ricca quadreria constava di un numero non indifferente di tele di maestri messinesi «sia per cariche politiche, interessi e presenze familiari sia – e forse ancor più – per la stessa ubicazione geografica delle terre di Cesarò e Fiumedinisi, ricadenti nella stretta orbita di influenza messinese».[1770] Ben quattro le tele di figura attribuite ad Agostino, tra cui un *Filosofo* o *Astronomo*, manifesto evidente della grande fama di Scilla nel «fare teste di vecchioni» in cui l'artista messinese «singolarizzossi oltre modo».[1771] Ma presenti

---

1763 Cfr. Francesco Ruvolo, *Il martirio e l'estasi – Novità su Agostino Scilla, Mattia Preti e la Quadreria messinese di Saverio Castelli*, in «Brutium», 4, 1988, p. 9 e bibliografia relativa.

1764 Cfr. Gaetano La Corte Cailler, *Il Museo Civico di Messina*, Pungitopi, Marina di Patti 1988, p. 91. Cfr. anche Messina, Archivio storico del Museo regionale di Messina, Elenco opere 31 agosto 1898.

1765 Francesco Ruvolo, *Il martirio e l'estasi – Novità su Agostino Scilla, Mattia Preti e la Quadreria messinese di Saverio Castelli*, in «Brutium», 4, 1988, p. 9.

1766 Per Schleier diversa, per misure, dalle due comparse sul mercato antiquariale e pubblicate nel 2009. Cfr. Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, pp. 151-158.

1767 Francesco Ruvolo, *Il martirio e l'estasi – Novità su Agostino Scilla, Mattia Preti e la Quadreria messinese di Saverio Castelli*, in «Brutium», 4, 1988, p. 9.

1768 *Ibidem*.

1769 Cfr. Vincenzo Abbate, *La grande stagione del collezionismo*, in *Porto di mare 1670-1670: pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Palermo, Chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 30 maggio – 31 ottobre 1999; Roma, Galleria Nazionale d'arte antica, 10 dicembre 1999 – 20 febbraio 2000, Electa, Napoli 1999, pp. 107-150.

1770 Cfr. *Ivi*, p. 127. Cfr. anche Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 122.

1771 Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 236. Altro *Filosofo* si trovava nella collezione della quadreria di Don Giuseppe Domenico Gallego, marchese di S. Agata e principe della

anche delle nature morte di Agostino, «graste di fiori», per Abbate «sicuramente rientranti nell'ottica scientifica e degli interessi naturalistici del pittore».[1772]

terra di Militello, inventariato nel 1682 e reso noto ancora da Vincenzo Abbate. Cfr. anche Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001, p. 122 e bibliografia relativa.

[1772] Vincenzo Abbate, *La grande stagione del collezionismo*, in *Porto di mare 1670-1670: pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Palermo, Chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 30 maggio – 31 ottobre 1999; Roma, Galleria Nazionale d'arte antica, 10 dicembre 1999 – 20 febbraio 2000, Electa, Napoli 1999, p. 128.

SCHEDE DI CATALOGO

Agostino Scilla

Martirio di sant'Agata

1654

Olio su tela, 345 x 245 cm

Caltanissetta, chiesa di Sant'Agata o del Collegio

Iscrizioni: AUG.NUS SCILLA MESSIS: INV˜ ET …/ AN… 1654

«Si dice che in Caltanissetta vi sia un quadro del Martirio di S. Agata» (Mongitore 1977, p. 39). Così il canonico Mongitore ricordava genericamente la tela nissena di Scilla, la prima opera del «pittore, filosofo messinese», ad oggi pervenuta, firmata e datata. Non ricordata da alcuna fonte storiografica messinese, l'opera è menzionata da Lanza di Trabia nel 1884, da Pulci e Mulé Bertolo tra il 1901 e il 1906 (cfr. Lanza di Trabia 1884, p. 186; Pulci 1901, p. 50). Quest'ultimo menzionava i due quadri per la chiesa del Collegio dei Gesuiti: «uno di S. Francesco Saverio e l'altro di S.ª Agata dello Scilla» (Mulé Bertolo 1970, p. 30).

Dell'opera non è stato ancora rinvenuto il contratto di commissione, probabilmente da rintracciarsi nelle carte del notaio dei gesuiti negli anni Cinquanta del Seicento, La Mammana. La tela però pare inserirsi all'interno di rapporti esistenti tra i Moncada, i gesuiti e l'accademia della Fucina messinese.

È inoltre da sottolineare che nel 1654, data dell'opera nissena, a Palermo era nata la figlia primogenita di Agostino, Flavia (cfr. Di Bella 1998, p. 54): la notizia, anche se non fornisce alcuna certezza sulla presenza dell'artista messinese in quell'anno a Palermo, rimane una traccia sicuramente ancora da approfondire ed indagare per comprendere gli spostamenti, le logiche collezionistiche e gli influssi stilistici di Scilla.

Donatella Spagnolo rintracciava nel dipinto una certa impostazione compositiva ancora tardo manieristica ed arcaica, su cui, però, Scilla spiegava «soluzioni di tipo rinascimentale e classicistico», notando affinità tra il guerriero a cavallo e il ben più maturo *Talia che incorona Epicarmo* di Palazzo Abatellis del 1671. Inoltre la studiosa, per il turbante del condottiero e per il plasticismo e pittoricismo dell'opera, vi notava affinità rispettivamente con «l'impasto dello Stomer» e di Giovan Battista Quagliata (cfr. Spagnolo 2001, pp. 169, 171).

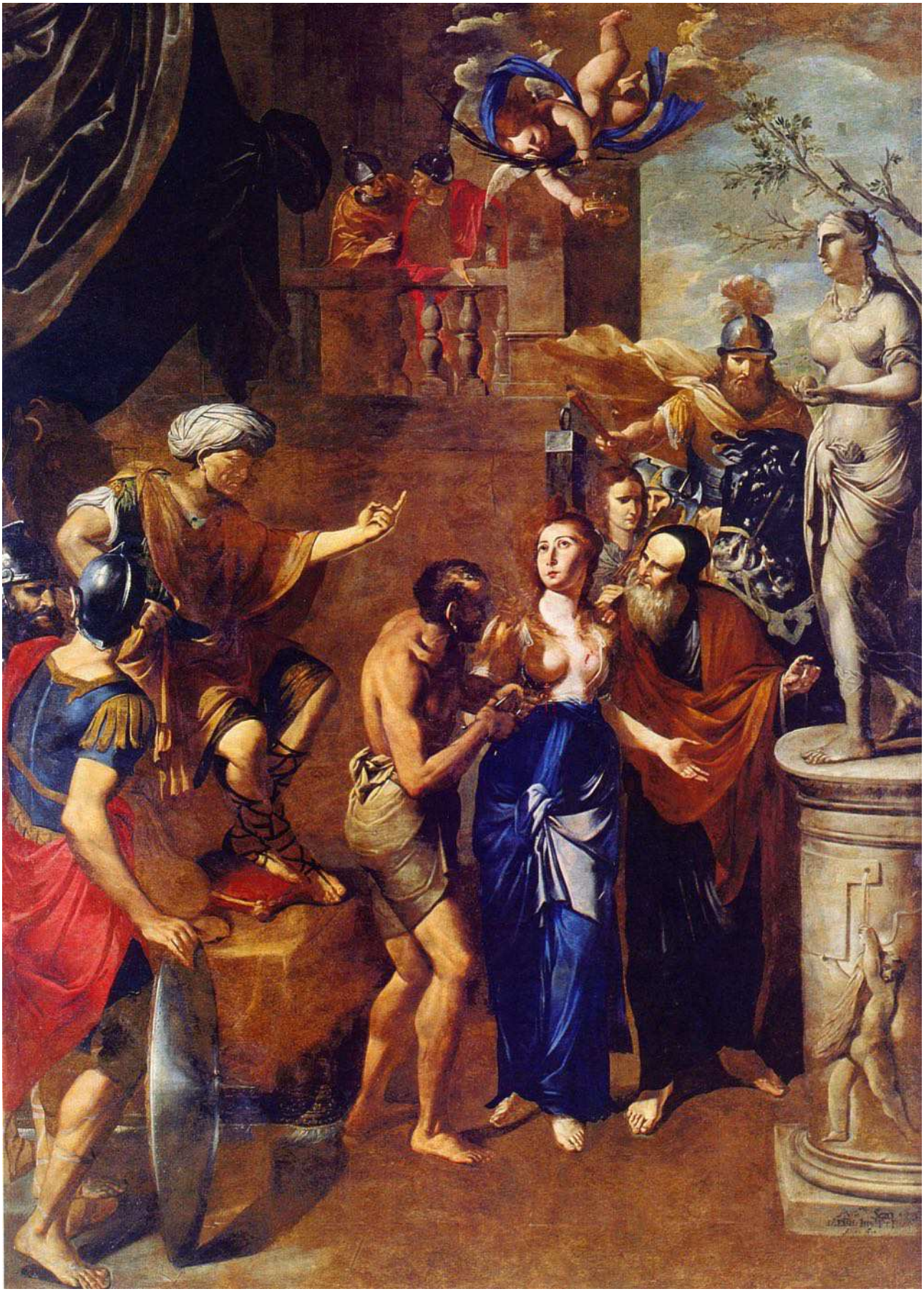
Luigi Hyerace sottolineava la grande importanza «dell'esperienza romana» per la resa pittorica e per i modelli compositivi ripresi da Domenichino, Barbalonga e Reni. Lo studioso rintracciava inoltre una «attenzione precocemente maturata verso Pietro Novelli, soprattutto per la parte sinistra del dipinto» (Hyerace 2001, pp. 31-32).

La pala mostra un impianto fortemente domenichiniano, con la ripresa di modelli dal maestro bolognese, come le figure dei soldati sulla sinistra o i personaggi che si affacciano dalla balaustrata in alto, ripresi da alcuni disegni dello Zampieri, maestro di Barbalonga ed artista particolarmente apprezzato da Andrea Sacchi, oggi conservati a Windsor.

L'opera, secondo la celebre definizione di Susinno, appartiene alla «maniera del quale vedesi un gusto antico raffaellesco, con panni attaccati al nudo e secchi», tipica del «primo suo fare alquanto secco» (Susinno [1724] 1960, p. 235).

Bibliografia

Salvatore Lanza di Trabia, *Novissima guida pel viaggiatore in Sicilia*, (?) Palermo 1884; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Giovanni Mulé Bertolo, *Caltanissetta nei tempi che furono e nei tempi che sono*, Forni Editore, Bologna 1970; Antonino Mongitore, *Memorie di pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, edizione a cura di Elvira Natoli, Palermo 1977; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Sebastiano Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, pp. 21-57; Donatella Spagnolo, *27. Agostino Scilla – Martirio di Sant'Agata*, in *La pittura nel nisseno dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di Elvira D'Amico, Caltanissetta, Museo Diocesano, 29 aprile – 28 giugno 1998, Salvatore Sciascia Editore, Palermo 2001, pp. 168-171.



Agostino Scilla

Ester e Assuero

Rebecca al pozzo

1651-1656

Olio su tela, 210 x 150 cm

Messina, Museo regionale, depositi

Provenienza: Messina, Collezione Piccolo; Messina, Museo Civico; Messina, Museo Nazionale

Grosso Cacopardo riporta, nella biografia di Agostino Scilla, le tante commissioni «pubbliche, che private, quali ancora ci restano in gran parte per testimoniare la virtù sua» e nella *Guida* alla città di Messina del 1841 rammenta «altri fatti del vecchio testamento, mezze figure dello Scilla» (Grosso Cacopardo 1821, p. 140; Grosso Cacopardo 1841, p. 28).

Nella guida di Giuseppe La Farina del 1840 e nell'*Iconografia* di Martinez (1882) sono ricordate con il nome di *Ester* e di *Giacobbe al pozzo*; Silvestro La Farina, pur non menzionando mai i dipinti, ricorda sei quadroni «rappresentanti fatti biblici di Agostino Scilla nell'antico Museo civico (cfr. La Farina 1840, p. 74; Martinez [1882] 1984, pp. 94-95; La Farina 1860, p. 18), così come il cavaliere Busacca nella sua *Guida per la città di Messina* ricorda «altre figure dello Scilla» (Busacca 1873, p. 43).

Un'attenta lettura dell'inventario del 1884, oggi presso l'archivio del Museo regionale peloritano, ha permesso di specificare la provenienza delle tue opere dalla collezione messinese Piccolo (o Picciolo).

La tela con *Ester e Assuero* è presente anche nell'inventario n. 131 del 1915, in cui è ricordata nel deposito di San Gregorio, «rotte in più pezzi» e con cornice mancante.

L'opera è per la prima volta resa nota da Elvira Natoli nel 1979, la quale avvicina il dipinto alla *Talia che incorona Epicarmo*, già collezione Agostino Gallo e oggi a Palazzo Abatellis, firmata e datata 1671, individuando un ritmo compositivo classicheggiante del disegno e un equilibrio formale che partecipano ad una «presentazione e meditazione della "sacralità" del tema scelto» (Natoli 1979, p. 19).

Successivamente l'*Ester e Assuero* e la *Rebecca al pozzo* sono state oggetto di studio da parte di Francesca Campagna Cicala, la quale ha invece avvicinato le opere agli affreschi del duomo siracusano (1657-1658), evidenziandone i profili poussineschi oltre alla preziosità cromatica evidente nei toni freddi delle tele (cfr. Campagna Cicala 1990, p. 71).

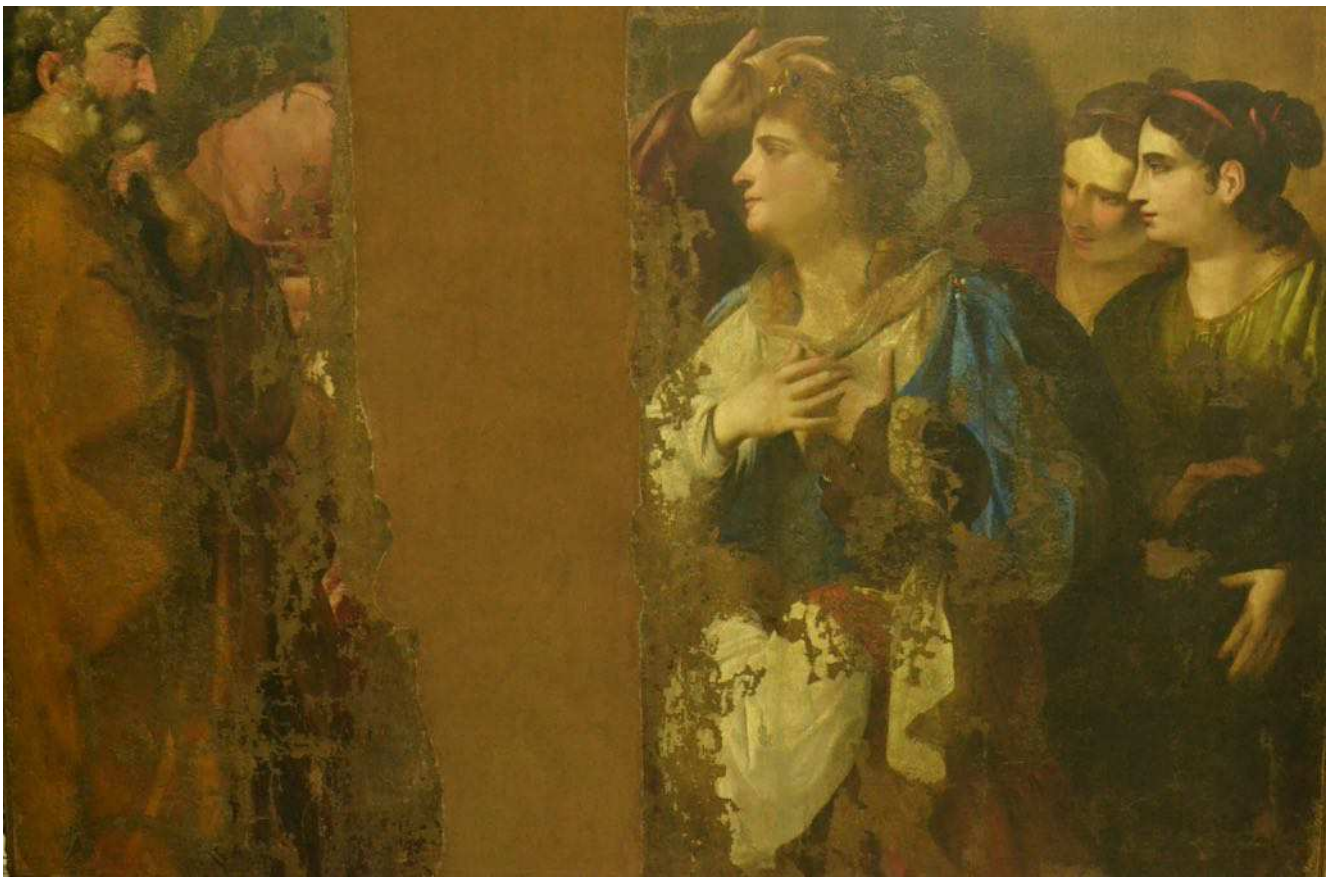
Menzionate pure da Luigi Giacobbe come uno degli esempi in cui poter ammirare la formazione classicistica colta di Agostino, Luigi Hyerace ha sottolineato lo stato di estrema precarietà dei dipinti che non permette una corretta lettura dell'opera, rimarcandone però il forte classicismo e collocandole successivamente la tela del *Martirio di Sant'Agata* (1654) di Caltanissetta (Hyerace 2001, p. 30).

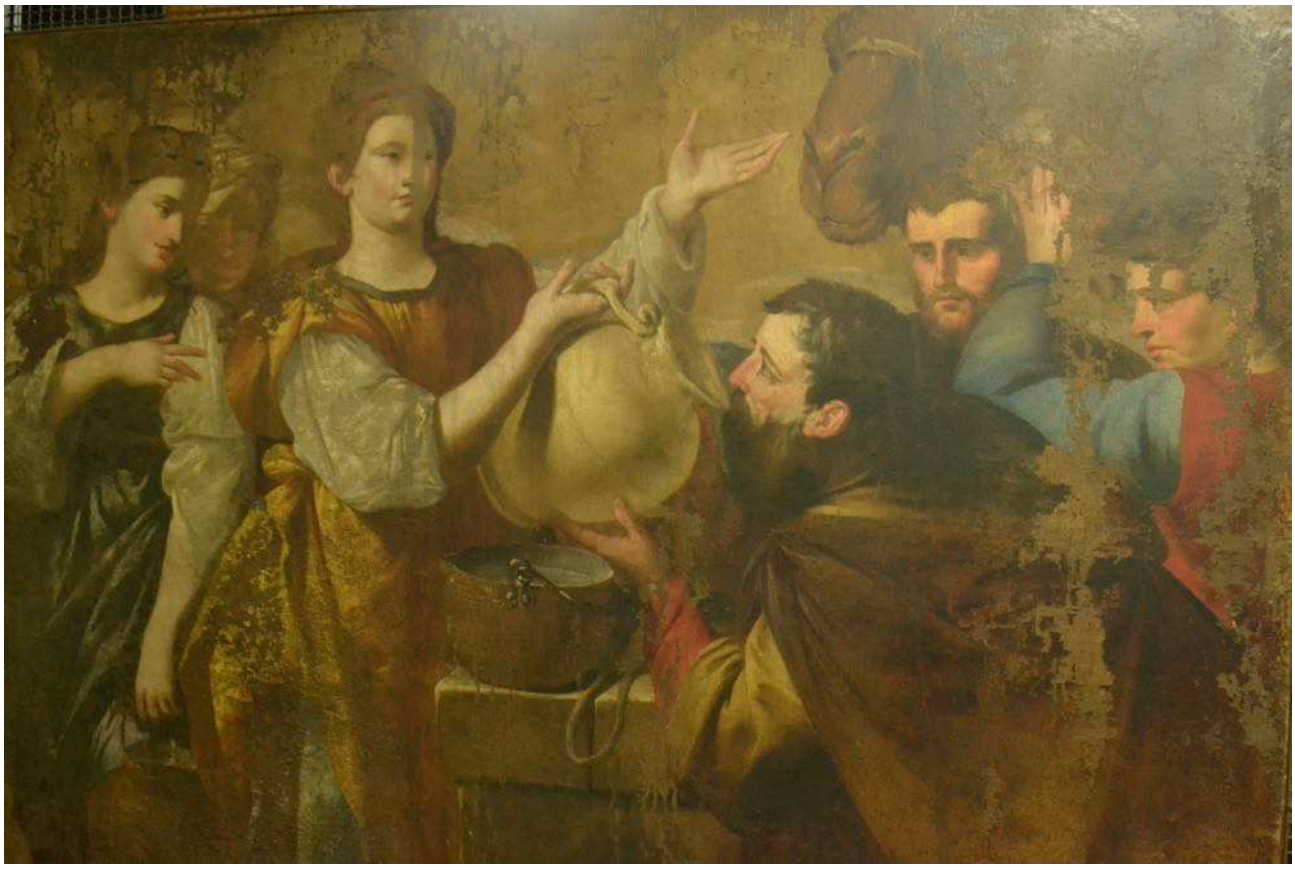
Nella campagna di restauri del Museo regionale di Messina (2002-2005), si è provveduto ad accomodare soprattutto l'opera di *Ester e Assuero* che risultava aver subito «una decurtazione della tela nella parte centrale», riportandola alle dimensioni originali tramite un'aggiunta nella parte centrale già lacunosa e rimontandola su un nuovo telaio; le piccole lacune sono state stuccate per permettere una migliore lettura. Completamente mancante, invece, è rimasta la figura di Assuero (Migliorato-Spagnolo 2006, pp. 30-31).
Giusy Larinà ricorda i modi aggraziati di Rebecca, la quale «rispecchia un canone di bellezza classico», e la rigidità di impostazione che, sommata al tocco pittorico non ancora fluido e ammorbidito, «sembrerebbero anticipare di poco l'esecuzione dell'altro dipinto con Ester e Assuero» (Larinà 2006, p. 18), nonostante la perdita delle velature che il restauro non ha potuto colmare. Inoltre la studiosa ha messo in evidenza la vicinanza a Poussin con cui, forse, durante il suo soggiorno d'apprendistato romano, Agostino entra in contatto e con gli affreschi della cappella del SS. Sacramento di Siracusa (Larina 2006, p. 19).
I dipinti sono accostabili, per stile, a certe istanze romane classiciste, vicine agli esiti di Sacchi e della bottega, evidenziando caratteri comuni con opere di Giacinto Gimignani e Francesco Romanelli, artisti cortoneschi convertiti, tra gli anni Trenta e Quaranta del XVII secolo, ad una maniera più classicheggiante, vicina agli esiti di Andrea Sacchi. Per tale motivo le opere sono molto vicine agli affreschi del Battistero Lateranense, quest'ultimo decorato, durante l'alunato di Scilla a Roma (1646-1651), da Gimignani, Camassei, Magnoni e Maratta, sotto la direzione di Andrea Sacchi e, quindi, ascrivibili al ritorno sullo Stretto di Agostino.
Se alcune figure, come quella all'estrema sinistra della *Rebecca al pozzo*, si ritrovano in alcune opere successive di Agostino (affreschi siracusani), altri personaggi tradiscono un'impostazione vicina ad alcune opere messinesi come la *Madonna che appare a san Paolino* di Giovan Battista Quagliata per la chiesa di Santa Rita (cfr. De Gennaro 1985, p. 27)
Le due tele non prescindono necessariamente dalla conoscenza di Scilla della quadreria Ruffo. CHE VUOI DIRE?

Bibliografia

Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972; Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti per Giuseppe La Farina*, Stamperia di G. Fiumara, Messina 1840; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina*, Giuseppe Fiumara, Messina 1841; Silvestro La Farina*, Sul Museo peloritano: parole di Silvestro La Farina*, Tipografia del Commercio, Messina 1860; Antonino Busacca, *Guida per la città di Messina del Cav. Antonino Busacca*, Tipografia del Commercio, Messina 1873, rist. anast. a cura di Rosario Battaglia, Perna edizioni, Messina 1994; Giuseppe Martinez, *Icnografia e guida della città di Messina*, [1882], ristampa a cura di Franz Riccobono, P&M stampa, Messina 1984; Elvira Natoli, *Per Agostino Scilla*, in «Quaderni

dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 3, 1979, pp. 17-22; Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, in «Prospettiva», 43, 1985, pp. 26-42; Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti: dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del museo di Messina*, Sicania, Messina 1990; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Giusy Larinà, *Scheda 5a-b, Rebecca al pozzo ed Eliezer e Ester e Assuero*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, pp. 18-20; Alessandra Migliorato, Donatella Spagnolo, a cura di, *Note di restauro*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006.





Bottega di Agostino Scilla (?)

Natura morta con frutta, vaso di fiori, limoni e altri frutti

1651-1660

Olio su tela, 17 x 22 cm

Natura morta con aragosta, ostriche, uva, melone e limoni

1650-1660

Olio su tela, 17 x 22 cm

Bucarest, Muzeul National de Arta al Romaniei

Provenienza: collezione Felix Bamberg, *ante* 1886; collezione Carlo I di Romania.

Le opere, sin qui inedite, sono riportate in un antico inventario del 1898 con l'attribuzione ad Agostino Scilla (cfr. Bachelin 1898, p. 112), presente anche nei cartellini posti sulle cornici.

Le due nature morte, plausibilmente, provengono dalla donazione che il console Felix Bamberg ha fatto a Carlo I di Romania. Bamberg aveva viaggiato molto per lavoro, soggiornando anche a Messina (cfr. Elschenbroich 1953, p. 271). Bachelin, però, come già notato, purtroppo non riporta la provenienza delle opere della collezione reale (cfr. Teodosiu 1971, p. 263).

In pessimo stato conservativo, le due tele non possono attribuirsi ad Agostino, nonostante certi timidi richiami all'arte di Luca Forte, artista presente, con alcune sue composizioni, nella celebre galleria Ruffo (cfr. Ruffo 1916, p. 61).

Si propone, qui, un'attribuzione alla bottega del Agostino.

Bibliografia

Léo Bachelin, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I^er^ Roi de Roumanie, catalogue raisonné acec soixante-seize héliogravures de MM. Braun, Clément et C^ie^ par L. Bachelin*, Maison ad. Braun E C^ie^, Braun, Clément & C^ie^, Succ^rs^, Paris, Dornach (Alsace) et New-York 1898; Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, pp. 21-64; Anatolie Teodosiu, *Cataloge manuscrise semnate de Dr. F. Bamberg descoperite in archiva Galeriei Universale a Muzeului de Artă al Republicii Socialiste Romania*, in «Revista muzeelor Bucureşti», 8, 1971, pp. 263-267; Adalbert Elschenbroich, *Bamberg, Felix*, in *Neue Deutsche Biographie*, Duncker & Humblot, Berlin 1953, p. 271.


Seilla Agostino


Scilla Agostino
1629 - 1700

Agostino Scilla (e bottega?)
Agar ripudiata
Agar e l'angelo

1654-1658
Olio su tela, 88 x 119 cm
Olio su tela, 87 x 120 cm
Messina, Collezione privata

Attribuite da Elvira Natoli nel 1980 ad Agostino Scilla e riconfermate allo stesso artista in un ulteriore intervento nel 2009, le due opere sono datate dalla studiosa entro la seconda metà degli anni Quaranta del secolo decimosettimo. Evidenziando affinità con l'*Agar e l'angelo* di Pierfrancesco Mola della Galleria Colonna (un'altra variante presente al Museo nazionale di Bucarest), Natoli sottolinea il modello comune della testa di Abramo, nell'episodio dell'*Agar ripudiata*, utilizzato spesso da Scilla durante la sua carriera; inoltre rapporta il volto di Agar con le *Virtù* della Sala delle cameriste del Palazzo Reale di Torino, attribuendo a Scilla una ovato in realtà riconducibile, tramite documenti, a Daniele Seiter (cfr. Natoli 1980, p. 39).
Anche Francesca Campagna Cicala evidenziava affinità con l'opera di Mola in galleria Colonna (cfr. Campagna Cicala 1983, pp. 43-44) mentre Luigi Hyerace riporta il confronto con alcuni disegni del pittore ticinese, soprattutto con quello del Kunstmuseum di Düsseldorf (inv. FP 8059) «dove la figura dell'angelo […] appare in posizione uguale a quella dell'opera di Scilla ma in una più ariosa composizione» (Hyerace 2001, p. 40).
Ancora Hyerace mostra dubbi sulla paternità delle due opere, le quali, richiamando «l'ambito dello Scilla, appaiono in realtà di esecuzione incerta e pittoricamente poco consistente» (Hyerace 2001, p. 40), proponendo un'attribuzione a bottega del pittore messinese.
Le due tele, di cui si ha conoscenza tramite due pessime riproduzioni fotografiche, sono accostabili alle due *Allegorie della Carità* e della *Speranza* della cappella del Santissimo Sacramento del duomo siracusano (1657-1658).
Se il volto di Abramo ricorda certi esiti classicisti domenichiniani tra gli anni Trenta e Quaranta del XVII secolo, con certe affinità con la *Fuga in Egitto* di Francesco Cozza nella chiesa di San Bernardino di Molfetta, il panneggio delle figure è molto vicino agli affreschi siracusani. Deboli appaiono le due figure di Ismaele mentre un più attento esame meriterebbe il luminoso paesaggio entro cui si stagliano i personaggi.

Bibliografia

Elvira Natoli, *Frammenti del Seicento pittorico messinese*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 4, 1980, pp. 35-40; Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Messina 1983, pp. 13-59; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Elvira Natoli, *Nuove considerazioni su due tele di Agostino Scilla*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di Gioacchino Barbera, Maria Concetta di Natale, Edizioni Graphein, Roma 2009, pp. 104-105.





Tommaso Aloysio-Juvara (da Agostino Scilla)
David e l'Amalechita

1845
Pastello su carta, cm 50 x 40
Messina, Museo regionale, depositi
Provenienza: Collezione Aloysio-Juvara
Iscrizioni: *Ag. Scilla dip.*; *Tom. Aloysio Juvara dis.*

Il disegno è ripreso dal dipinto andato distrutto durante il terremoto del 1908. L'opera perduta è ricordata da Salvatore Lanza nel 1859 nell'Università degli Studi, già Collegio dei gesuiti, prima sede del museo civico, insieme ad altre «mezze figure dello Scilla» (Lanza 1859, p. 134).
Martinez, nel 1882, ricorda la tela di «Davidde e l'Amalacita» tra «alcuni buoni quadri» da ammirare al Museo (cfr. Martinez [1882] 1984, pp. 94-95).
L'opera è anche presente nei *Verbali di consegna* del 1884 conservati nell'archivio dell'attuale Museo regionale, come collocata nella Sala Terza, al n. 40 dell'antico museo civico, proveniente dalla famiglia Piccolo.
Tale provenienza è poi confermata dalla guida al Museo civico di Gaetano La Corte Cailler, in cui è ricordato il disegno «eseguito dal Messinese Aloysio Juvara», oltre alle originali misure del dipinto di Scilla (200 x 1,43 cm) che faceva, probabilmente da pendant, al *Saulle e David*, proveniente dalla stessa collezione Piccolo e di uguali misure (cfr. La Corte Cailler [1901] 1988, p. 80).
Nel 1929 Mauceri ricorda le «serie di stampe di Tommaso Alojsio Juvara e seguaci» nella sala VII del Museo Nazionale (cfr. Mauceri 1929, p. 98).
L'opera qui pubblicata è un disegno preparatorio di Aloysio-Juvara per l'incisione eseguita nel 1845 (cfr. Molonia 2002, p. 55).
Nonostante la tela di Scilla sia andata distrutta, il ricorrere a certi modelli iconografici ancora fortemente domenichiniani, come il soldato in secondo piano con l'ombra sul viso affine a certi esiti dell'arte dello Zampieri, ma anche ad alcune rigidezze, come la mano del soldato sulla sinistra, e l'uso del panneggio che ricorda alcuni episodi degli affreschi siracusani, permettono di collocare la tela intorno gli anni Cinquanta del Seicento, precedente l'opera del duomo aretuseo e la *Discesa dello Spirito Santo* per la chiesa di Basicò.

Bibliografia

Salvatore Lanza, *Guida del viaggiatore in Sicilia, novellamente compilata da Salvatore Lanza, prete dell'Oratorio di Palermo*, Presso i fratelli pedone Lauriel, Palermo 1859; Enrico Mauceri, *Il Museo Nazionale di Messina*, La Libreria dello Stato, Roma 1929; Giuseppe Martinez, *Icnografia e guida della città di Messina*, [1882], ristampa a cura di Franz Riccobono, P&M stampa, Messina 1984; Gaetano La Corte Cailler, *Il Museo Civico di Messina*, Pungitopi, Mraina di Patti 1988; Giovanni Molonia, *Il lascito Aloysio-Juvara. Le lastre, i disegni, le incisioni*, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 12, 2002, pp. 47-55



Agostino Scilla (e bottega?)
Natura morta con pere, mele ed uva
Studio per frutta e cetrioli
Studio per tre zucche
Studio per melanzane
Studio per meloni e verdura
Studio per ortaggi
Studio per pesche e pere e albicocche

1657-1661
Olio su tela, 26 x 30 cm
Olio su tela, misure non rilevabili
Olio su tela, 30 x 45 cm
Olio su tela, 31 x 34 cm
Olio su tela, 26,5 x 59 cm
Olio su tela, 30 x 49,5 cm
Olio su tela, 20 x 75 cm
Messina, Museo regionale, depositi
Messina, Museo regionale, uffici

La prima tela, resa nota da Donatella Spagnolo, presenta «pochi elementi compositivi», in piena contraddizione con le «ricche scenografie barocche napoletane e romane» e «a favore di moduli espressivi "arcaizzanti"» (Spagnolo 1989, p. 1020).
Le restanti tele, per la prima volta qui pubblicate, possono essere definite vere e proprie esercitazioni degli allievi e della bottega di Scilla.
Lo *Studio per frutta e cetrioli* non presenta il telaio, mostrando una situazione conservativa a dir poco disastrosa, a differenza delle tre opere ubicate negli uffici del Museo, le quali invece mostrano un discreto stato di conservazione.

Bibliografia
Donatella Spagnolo, *La natura morta in Sicilia*, in *La natura morta in Italia*, a cura di Federico Zeri, Francesco Porzio, II, Electa, Milano 1989, pp. 994-1009.






II
277.









Agostino Scilla

Discesa dello Spirito Santo

1656-1660

Olio su tela, 170 x 225 cm

Messina Museo regionale, depositi

Provenienza: Messina, chiesa di Santa Maria di Basicò; Messina, Museo civico; Messina, Museo nazionale

«Altresì lavorò per le Suore di Basicò due tele di altari, in una la Concezzione con S. Francesco, nell'altra la venuta dello Spirito Santo nel Cenacolo» (Susinno 1960, p. 235). Così Francesco Susinno ricordava le due tele per la chiesa delle monache di Santa Maria di Basicò, «sotto la regola Conventuale di S. Francesco d'Assisi» (Buonfiglio 1976, p. 53), segnalate anche da Gaetano Grano e Grosso Cacopardo: quest'ultimo, nelle *Memorie* del 1821 ricordava la «bella tela» della *Discesa dello Spirito Santo* e «l'altra coll'Immacolata», menzionate successivamente anche nella sua *Guida* del 1841 (cfr. Hackert-Grano 2000, p. 125; Grosso Cacopardo 1821, p. 140; Grosso Cacopardo 1841, p. 18).

Nel 1855 Gioacchino Di Marzo, postillando il *Dizionario topografico* di Vito Amico, ricordava nella chiesa di Basicò che «ai nostri giorni sorge con pari splendore», la presenza dell'*Immacolata* ma non della tela della *Discesa dello Spirito Santo* (cfr. Amico-Di Marzo 1855, p. 130, nota 1).

Nel 1864 già però la guida di Sicilia di Murray ricordava nella chiesa «The Descent of the Holy Ghost, on the 1st altar to the rt., is by Agostino Scilla, painted with much boldness and freedom. The Immaculata, in the next altar, is by the same hand, but not of equal merit» (Murray 1864, p. 496).

«Nel 1893 l'ispettore comunale d'antichità e Belle Arti professore Filippo Arena veniva informato che la chiesa di Basicò, sarebbe chiusa con chiavi conservate alla Ricevitoria Demaniale, era stata danneggiata.

Di grande importanza la relazione del 24 ottobre 1893 dell'Ispettore, giunto a Messina «per la riunione della commissione conservatrice dei monumenti, allo scopo di esaminare localmente tutte le opere d'arte che vi erano nella Chiesa annessa al Monastero [di Basicò, *n. d. a.*], la quale fin d'allora si chiedeva dall'autorità militare per uso di caserma». Nella relazione si ricordava la *Discesa dello Spirito Santo*, «nel primo altare a destra […] dipinta con molta bravura e naturalezza». Nell'altare successivo era riportata la *Immacolata* di Agostino, «non dello stesso merito» (Archivio storico della Soprintendenza BB. CC. AA. di Messina, Carpetta 30.1).

La relazione dell'Ispettore palermitano conclude «che sarebbe una vera profanazione» trasformare in caserma l'edificio, «né vale il dire che i quadri e tutti gli altri oggetti mobili […] possano trasportarsi al Museo civico, perché rimarrebbero sempre esposti a possibili guasti gli stupendi affreschi del Tuccari nella volta e nella cupola». La soluzione proposta, visto il rischio di trasferire tele ed oggetti mobili all'interno del Museo civico, è di dare «in consegna al Municipio di Messina con l'obbligo di cavarne la

manutenzione e la custodia, e possibilmente di tenerla a sue spesa aperta al culto, il solo mezzo pratico on cui si possa assicurare la conservazione delle opere d'arte e la custodia dell'edificio» (Archivio storico della Soprintendenza BB. CC. AA. di Messina, carpetta 30.1).

È chiaro che dopo la relazione dell'Ispettore, il Comune prenderà in carico la chiesa, inviando Filippo Arena a visionare la condizione in cui versasse l'edificio di culto.

Nell'*Elenco delle opere d'Arte esistenti dentro la Chiesa di Basicò e sue adiacenze in Messina, compilato a cura della Commissione Conservatrice dei Monumenti della Provincia* del 28 agosto 1895, si riporta che la *Discesa* di Scilla, danneggiatissima, manca del telaio, ricordando già «avanzi del quadro su tela rappresentante l'*Immacolata*, concludendo che «i cennati quadri furono spolverati; e la maggior parte di essi, per quanto consentivano il loro stato di conservazione, e le attuali condizioni della Chiesa, furono rimessi ai loro posti» (Archivio storico della Soprintendenza BB. CC. AA. di Messina, carpetta 30.1). Proprio per il suo stato di conservazione l'*Immacolata*, probabilmente, non venne esposta.

Dopo mille ostacoli e lunghe pratiche, lo Arena otteneva finalmente di accedere nella chiesa, dove lo attendeva una assai dolorosa sorpresa»: dalla *Resurrezione* di Rodriguez gettata a terra e la testa di Cristo portata via alla «Immacolata di Agostino Scilla completamente distrutta» (*Messina-Vandalismi* 1902, p. 193).

In una delle pagine del suo diario, con data 12 agosto 1901, La Corte Cailler appuntava la chiesa «è tutta deturpata dai soldati che vi s'introducono dal giardino» (La Corte Cailler 1998, p. 178). L'edificio, infatti, era diventato caserma e chiuso al culto nel 1887 (cfr. *Messina e dintorni* 1902, p. 237; Chillemi 2014, p. 202).

Sulle tele di Agostino per Santa Maria di Basicò, chiesa a navata unica con otto cappelle riccamente decorate, Giuseppe La Farina ricordava solo l'*Immacolata* (cfr. La Farina 1840, p. 57), mentre Busacca, anni dopo, menzionerà anche la *Discesa dello Spirito Santo* (cfr. Busacca 1994, p. 37)

È probabile che la tela di Scilla sia stata commissionata per una delle feste più importanti che si svolgevano in chiesa, quale appunto quella della Pentecoste (cfr. Gallo 1980, p. 177).

Per Francesca Campagna Cicala la tela è databile intorno al 1671, anno della *Madonna che appare a San Gaetano* (cfr. Campagna Cicala 1990, p. 73), cronologia anticipata da Luigi Hyerace che vi nota «qualche legame con i pensieri tardi del Barbalonga» e «una certa attenzione per i modi del Quagliata» per il «panneggiare più controllato» (Hyerace 2001, p. 33).

Nell'opera si riscontrano forti affinità anche con la *maniera* del maestro Sacchi, soprattutto per l'apostolo inginocchiato sulla destra del dipinto che ricorda non poco certe composizioni di Andrea, quali il *Sant'Andrea* in collezione privata a Stoccolma (cfr. Montanari 2007, pp. 21-27) e, per alcuni volti, quali quello della Madonna, del Domenichino, affine ad un disegno dello Zampieri conservato a Windsor (cfr. Pope Hennessy 1948, p. 45).

Bibliografia

Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti per Giuseppe La Farina*, Stamperia di Giuseppe Fiumara, Messina 1840; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina*, Giuseppe Fiumara, Messina 1841; Vito Amico, Gioacchino Di Marzo, *Dizionario topografico della Sicilia di Vito Amico, tradotto dal latino ed annotato da Gioacchino Di Marzo chierico distinto della Real Cappella* Palatina, I, Tipografia di Pietro Morvillo, Palermo 1855; John Murray, George Dennis, A *handbook for travellers in Sicily: including Palermo, Messina, Catania, Syracuse, Etna, and the ruins of the Greek temples, with map and plans*, John Murray, Albemarle Street, London 1864; *Messina e dintorni: guida*, a cura del Municipio, Stabilimento G. Crupi, Messina 1902; *Messina – Vandalismi*, in «Rassegna d'arte», 11-12, 1902, p. 193; John Pope-Hennessy, *The drawings of Domenichino in the collection of his Majesty at Windsor Castle*, The Phaidon Press Ltd, London 1948; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972; Giuseppe Buonfiglio Costanzo, *Messina città nobilissima*, Venezia 1606, rist. anast. Arnaldo Forni Editore, Bologna 1976; Caio Domenico Gallo, Gaetano Oliva*, Gli Annali della città di Messina*, II, Tipografia Filomena, Messina 1893, rist. an. Forni Editore, Bologna 1980; Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti: dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del museo di Messina*, Sicania, Messina 1990; Antonino Busacca, *Guida per la città di Messina del Cav. Antonino Busacca*, Tipografia del Commercio, Messina 1873, rist. anast. a cura di Rosario Battaglia, Perna edizioni, Messina 1994; Gaetano La Corte Cailler, *Il mio diario*, I, a cura di Giovanni Molonia, Edizioni G. B. M., Messina 1998; Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Tomaso Montanari, *Un nuovo quadro di Andrea Sacchi*, in «Antologia di belle arti», 67/70, 2007, pp. 21-27.



Agostino Scilla

Storie bibliche alludenti l'Eucarestia

- David che riceve il pane benedetto da Achimelech

- Elia che riceve dall'angelo il pane e l'acqua

- Daniele nella fossa dei leoni con l'angelo che pporta Abacuc per offrirgli la minestra

- Il rientro degli esploratori dalla terra promessa

- Il miracolo della manna

- Monocromi

- Allegorie della Carità e della Speranza

- Putti reggisacramento

- Angeli reggifestoni

- Putti reggifestoni

1657-1658

Affreschi

Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

«Fu chiamato in Siragusa per dipignere parimente a fresco la cappella del SS.mo Sagramento di quel Duomo, in cui condusse alcune storie del Vecchio Testamento, alludenti al pane eucharistico, con applauso di quella città, e sono in concetto di pitture ottime in questo regno» (Susinno [1724] 1960, p. 237). La prima testimonianza storiografica degli affreschi siracusani è di Francesco Susinno, il quale ricorda come le storie affrescate rappresentino scena del Vecchio Testamento che alludono, a loro volta, al sacramento eucaristico, in piena sintonia con i dogmi controriformati dei vescovi Torres, prima, e Capobianco, poi.

La cappella fu infatti edificata all'interno del duomo Siracusa per volere del vescovo Giovanni Torres de Osorio, il quale commissionò, nel 1616 e per 4000 onze, la costruzione agli architetti Vermexio, Andrea e Giovanni (cfr. Agnello 1959, p. 63). Però solo agli inizi degli anni Cinquanta del XVII secolo venne ultimata ad opera dei maestri siracusani Antonio Greco e Cosimo Russo e «già a metà del 1653 [i lavori di costruzione, *n. d. a.*] erano quasi finiti, visto che già a luglio i pagamenti risultavano completati» (Agnello 1951, p. 5).

Gli affreschi sono documentati dai pagamenti, conservati nell'archivio capitolare della Cattedrale e pubblicati da Giuseppe Agnello, i quali accertano il primo compenso all'artista messinese avvenuto l'1 febbraio 1657 e l'ultimo del 3 ottobre 1658: in tutto quattrocento onze come riportato da Capodieci (cfr. Capodieci 1813, p. 361), più altre quaranta «per regalo […] per ordine di Mons. Illustriss.» (Agnello 1927, p. 6). Più di un anno e mezzo Agostino verrà impegnato in questi affreschi, senza dimenticare che, con

probabilità, sta lavorando al dipinto per la chiesa del convento delle Monache, ubicato a pochi metri dal duomo.

Luigi Hyerace ha giustamente posto il problema della commissione del vescovo Capobianco ad Agostino Scilla, artista non ancora trentenne, tornato da qualche anno a Messina dal suo apprendistato romano, sicuramente non proprio alle prime armi (dall'*Immacolata Concezione*, già in Santa Maria delle Trombe, al nisseno *Martirio di sant'Agata*, firmato e datato 1654, e da alcuni affreschi in chiese messinesi e forse in casa Ruffo, purtroppo oggi andati distrutti a causa dei terremoti e bombardamenti) ma sicuramente ancora non al centro della vita artistica messinese, a differenza di Giovan Battista Quagliata, formatosi a Roma: quest'ultimo nel 1655 aveva ultimato gli affreschi della tribuna della Cattedrale messinese, commissione di alto prestigio che lo impose definitivamente sulla scena artistica locale (cfr. De Gennaro 1985, p. 32).

Riguardo al motivo per cui il vescovo Capobianco abbia scelto il più giovane Scilla, Hyerace ha avanzato due ipotesi. La decisione del prelato è dovuta, probabilmente, ad un allontanamento di Quagliata da Messina, trasferitosi temporaneamente a Palermo, come dimostrerebbe l'influenza novellesca della sua *Assunta* per la chiesa di Santa Chiara (oggi presso i depositi del museo regionale di Messina), datata 1657, e della Madonna della chiesa di Montevergine. La seconda ipotesi è quella di una forte influenza esercitata da Antonio Ruffo: il nobile messinese, con molta probabilità, aveva già fatto affrescare il soffitto di una delle camere del suo palazzo da Agostino.

Non è affatto improbabile che Capobianco, volgendo coscienziosamente il proprio sguardo per la decorazione della cappella del duomo verso l'area artistica messinese, sicuramente a causa di una penuria di artisti nell'area siracusana, causa anche la morte di Minniti che ha lasciato «un vuoto desolante» nel panorama pittorico locale (cfr. Campagna Cicala 2004, p. 37), si sia rivolto ad Antonio Ruffo, già più volte senatore della città sullo Stretto, nonché uno dei più grandi mecenati che la storia dell'arte meridionale abbia mai conosciuto (cfr. Hyerace 2001, pp. 35-36).

Si può avanzare anche un'altra ipotesi, sulla scorta di Francesca Campagna Cicala, relativa al ruolo di primo piano svolto probabilmente dall'Accademia della Fucina, di cui Scilla faceva parte con il nome di Scolorito, e dei suoi rapporti con la Società (o Setta) dei Filosofi di Siracusa attiva proprio in quegli anni, di cui oggi in verità poco sappiamo, tranne il fatto che questa "accademia" mantenesse rapporti, in particolar modo epistolari, con alcuni nobili messinesi, tra cui Ruffo, Faraone e Ventimiglia (cfr. Privitera 1971, p. 197; Campagna Cicala 2004, p. 40). Inoltre il 2 giugno 1649, il vescovo siracusano, fu ricevuto dal senato messinese e da Giovanni d'Austria, in quel periodo residente a Messina (cfr. Pirri 1733, p. 647). Numerosi erano i rapporti intercorsi tra Capobianco e molti senatori e nobili siracusani durante la prima festa dell'Immacolata Concezione, tenutasi nel 1658, la cui processione culminava nella chiesa del Monastero di Santa Maria delle Monache e a cui partecipò anche il Senato siracusano. Senza dimenticare che numerose e cospicue erano le concessioni del senato cittadino agli edifici religiosi (cfr. Russo 1992,

p. 142).

Gli affreschi siracusani sono ricordati dalla maggior parte delle fonti storiografiche: da Lione Pascoli a Gioacchino Di Marzo (il quale ricorda la data approssimativa del 1650 per la decorazione), dalla «eccellente dipintura a fresco rappresentante varj fatti dell'Antico Testamento» di Agostino Gallo e la «pittura a fresco oltremodo bellissima» dello storico siracusano Serafino Privitera alla menzione che ne fa Margaret Guido nel suo *hand book*, non dimenticando Enrico Mauceri che ricorda la cappella come lavoro di Scilla eseguito nel 1650 per il vescovo Capobianco (cfr. Pascoli 1965, p. 51; Amico-Di Marzo 1856, p. 525; Gallo 2003, p. 110; Privitera 1971, p. 197; Guido 1960, p. 45; Mauceri 1897, p. 31).

Il primo storico siracusano che ricorda gli affreschi di Scilla nel duomo della città è Cesare Gaetani, il quale afferma che «la cappella del Santissimo Sacramento [era ornata, *n. d. a.*] di bellissime pitture [...] del celebre pennello di Agostino Scilla messinese principe dell'Accademia di pittura in Roma e fra queste pitture vi pose il ritratto di Mons. Torres principale benefattore di un tal santuario**» (Gaetani, f. 254)**

Una delle difficoltà che lo storico dell'arte potrebbe incontrare entrando all'interno della cappella ed analizzando specificatamente i singoli quadroni a fresco è sicuramente quella di incappare in rifacimenti, a volte leggeri e minimi ed altre volte più consistenti: Bottari nel 1962 ricorderà «gli affreschi, alquanto rifatti, della cappella del Sacramento nel cattedrale di Siracusa» (Bottari 1954, p. 84). Già nell'Ottocento Raffaele Politi testimoniava che l'angelo reggifestone sulla destra, tra le due scene degli esploratori e del Mosé, «che vi dovea essere più non trovi, e così per tutto ove manca l'intonocatura» (Politi 1837, p. 121).

Infatti la storia della cappella è anche una storia di restauri, ricordati da Giuseppe Agnello in un suo contributo (cfr. G. Agnello 1996, p. 103). Già Francesco Susinno nel 1724 menzionando gli affreschi siracusani di Agostino aggiungeva «ben è vero che oggi dì ritrovansi tutte fiaccate dal tremuoto» (Susinno [1724] 1960, p. 237).

In realtà gli affreschi di Scilla, danneggiati non solo dal terremoto del 1693 ma anche dallo scoppio della polveriera di castel Maniace del 1704, erano stati ritoccati e in parte ridipinti dall'artista sortinese Sofio Ferrero già in data 1711 (cfr. G. Agnello 1927, p. 6; G. Agnello 1930(?), p. 24; Hyerace 2001, p. 36). Lo storiografo messinese avrà potuto ammirare gli affreschi del duomo siracusano in una data antecedente al 1711 e forse anche a quella del 1704, vista l'assenza nella sua biografia di qualsiasi accenno ad attività di pulitura e restauro, particolarmente presenti nel corpus delle *Vite* o addirittura non essersi mai recato a Siracusa ed aver tratto la notizia da un qualche ignoto informatore.

Nel corso del Novecento vi furono diversi restauri che interessarono l'intero edificio ecclesiastico. Uno di essi, come ricordato da Hyerace, seguendo quanto riportato da Agnello, fu effettuato tra il 1909 e il 1911, per volere del vescovo Bignami, il quale aveva ordinato la chiusura della chiesa per salvaguardare l'incolumità dei fedeli, commissionando la pulitura all'artista

Eugenio Cisterna che attuò un restauro di reintegrazione degli affreschi (cfr. G. Agnello 1996, p. 13; Nuzzo 2011, p. 105).

La chiesa successivamente andò incontro ad un secondo ciclo di restauri, iniziato nel 1923, per volere del successore di Bignami, il vescovo Giacomo Carabelli (già segretario del suo predecessore). La pulitura durò altri tre anni e la Cattedrale riaprì nel gennaio del 1927. Per quanto riguarda questo secondo ciclo, non abbiamo sicure notizie che esso interessò anche la cappella del Santissimo Sacramento.

Sicuramente, però, un ulteriore intervento di restauro, ricordato ancora da Giuseppe Agnello, avvenne alla fine del 1948 ad opera di un altro artista, Giovanni Becchina, ed interessò la cappella affrescata da Agostino, comportando il totale rifacimento dell'angelo del pennacchio del lato occidentale sottostante alle due scene di Mosè e degli esploratori israeliti, già in gran parte perduto nell'Ottocento (cfr. Politi 1837, p. 121; Agnello 1930, p. 24).

Alcuni affreschi sono stati ridipinti completamente già nel Settecento, come quelli sulla parete d'ingresso della cappella, raffiguranti Mosè e il roveto ardente, il Sacrificio d'Isacco ed una cornice, sorretta da due angeli monocromi, al cui interno è dipinto il volto della Vergine (cfr. Hyerace 2001, pp. 34-35). I rifacimenti sono del sortinese Sofio Ferreri.

L'iconografia degli affreschi è stata probabilmente commissionata da Capobianco, degno erede «del vescovo Giovanni Torres de Osorio, fedele interprete del cattolicesimo tridentino» (Campagna Cicala 2004, p. 37).

Francesca Campagna Cicala afferma che gli affreschi di Agostino mostrano una «chiarezza dell'impianto, ottenuta con una perfetta compenetrazione tra struttura architettonica e costruzione compositiva delle scene narrative caratterizzate dalla limpidezza del disegno e dall'armonia delle campiture cromatiche» (Campagna Cicala 2004, p. 40).

Per una descrizione degli affreschi in pieno Ottocento si confronti la preziosa testimonianza del *Ragguaglio* del 1837 di Giuseppe Politi (cfr. Politi 1837, pp. 113-128).

L'opera di Scilla si inserisce perfettamente nella formazione classicista romana degli anni Cinquanta, costituendo una prima e felice congiuntura tra gli stilemi più squisitamente bolognesi-emiliani (Reni, Domenichino e Lanfranco) e primi esiti novelleschi.

Il primo quadrone raffigurante *David che riceve il pane benedetto da Achimelech* riprende modelli degli affreschi del Battistero lateranense, diretti da Andrea Sacchi negli anni di alunnato di Agostino a Roma, soprattutto dal quadrone di Camassei dell'*Entrata trionfale di Costantino a Roma dopo la disfatta di Massenzio* e quello di Maratti di *Costantino che ordina la distruzione degli idoli*, databili intorno la seconda metà degli anni Quaranta (cfr. Sutherland Harris 1970, p. 62; Sutherland Harris 1977, p. 20). Il vecchione all'estrema destra ricorda alcune figure raffaellesche, quali il san Paolo della *Santa Cecilia* del Sanzio a Bologna, ripresa fedelmente, alcuni decenni più tardi, da Guido Reni che portò la copia dall'opera di Raffaello con sé a Roma e che

oggi si trova nella cappella Polet in San Luigi dei Francesi (cfr. Malvasia 1678, p. 348; Cavalli 1955, pp. 36-37; Pepper 1984, p. 212).

Il secondo quadrone rappresenta *Elia che riceve dall'angelo pane e acqua*: l'angelo ricorda alcune figure di Reni della cappella dell'Annunciazione al Quirinale mentre il profeta mantiene la sua valenza prepotentemente lanfranchiana, la stessa che si ritrova anche in alcune opere di Carlo Maratti degli anni Cinquanta, come ben visibile nel disegno, oggi al Louvre, per la figura di San Giuseppe della cappella Alaleona in Sant'Isidoro a Roma. L'iconografia del quadrone, come già affermato da Raffaello Politi, mostra anche qualche licenza assunta da Scilla nel dipingere la scena biblica: infatti, l'angelo «nulla in mano portar dovrebbe, dapoiché il pane ed il vaso dell'acqua dipinger doveansi d'appresso il fianco del profeta soltanto» (Politi 1837, p. 117; APPENDICE I).

Il terzo quadrone, con la scena di *Daniele nella fossa dei leoni*, risente anch'esso di influssi classicisti romani, già notati da Luigi Hyerace, il quale avvicinava la scena biblica all'*Annuncio a Gioacchino* di Guido Reni per la cappella del Quirinale (cfr. Hyerace 2001, p. 37); ma si si notino anche le affinità con il *Sogno di San Giuseppe* di Maratti per Sant'Isidoro a Roma, anch'esso, come l'affresco di Scilla, impregnato di cultura lanfranchiana. Quest'ultima, a Siracusa, è particolarmente visibile anche nel ricorso al cangiantismo, come già notato ancora da Raffaello Politi, il quale esaltava il «bellissimo garzone imberbe» di Daniele, «vestito con tunica di bellissimo oltramare cangiante in color di rosa» o Abacuc «vecchio barbato con calze giallastre, e veste color pavonazzo» e la «svelta graziosa figura» dell'angelo, con la sua «veste rossa cangiante in bianco sopra candidissimo lino» (Politi 1837, pp. 117-118).

La scena biblica successiva rappresentante *Il ritorno degli esploratori dalla Terra Promessa* è forse l'affresco in cui istanze classicistiche sacchiane si fondono con primi esiti novelleschi. Infatti il volto dell'esploratore a sinistra ricorda alcuni modelli sacchiani, come il monaco al centro del *Miracolo di san Filippo Benizzi* nella chiesa di Santa Maria in Via di Roma, opera di Tommaso Luini su disegno di Sacchi. Il particolare della testa, autografo di Andrea, è conservato nella collezione del conte di Leicester (cfr. Sutherland Harris 1977, pp. 66-67); la torsione della figura ricorda, invece, alcuni modelli domenichiniani, come lo studio preparatorio per la figura della cappella Inghirami del duomo di Volterra, oggi conservato al Louvre. Novellesca invece la seconda figura dell'esploratore, il quale «ha sotto il braccio sinistro un mazzo di spighe delle più belle che si posson desiderare, e naturalissime» (Politi 1837, p. 119), che richiama l'affresco staccato del *San Giorgio a cavallo* del Monrealese, oggi presso la Galleria regionale di Palazzo Abatellis.

L'ultimo quadrone, *Il miracolo della manna*, oltre a presentare evidenti cangiantismi nella veste di Mosè «con tunica color verdastro chiaro, e manto rossoggialognolo» (Politi 1837, p. 119), mostra affinità con stilemi domenichiniani, come la figura all'estrema destra che ricorda quella dello Zampieri per San Silvestro al Quirinale e di cui si conserva a Windsor un disegno autografo del maestro (cfr. Pope-Hennessy 1948, pp. 89-90); la figura di Mosè, con la sua «faccia in iscorcio» (Politi 1837, p. 119), è però lanfranchiana, come visibile anche in un disegno preparatorio di Carlo Maratti, conservato a Windsor, per la testa di David

della cappella Alaleona in Sant'Isidoro a Roma (cfr. Blunt-Cooke 1960, p. 56). Ancora lanfranchiano-marattesca la figura che nell'affresco di Scilla tiene il vaso, che ricorda la *Santa Teresa* di Lanfranco e la pala di Camerano di Carlo (cfr. Ginzburg 2015, p. 32).

Le due allegorie della *Carità* e della *Speranza* richiamano anch'esse stilemi classicheggianti, soprattutto quest'ultima che mostra evidenti affinità con gli affreschi del Battistero lateranense e, soprattutto, con alcuni particolari dell'affresco di Giacinto Gimignani della *Visione di Costantino* (cfr. Sutherland Harris 1977, p. 20), oltre che con il dipinto, riconducibile a bottega di Scilla, oggi in collezione privata messinese (cfr. Hyerace 2001, p. 40).

Prepotentemente lanfranchiani, soprattutto per gli arditi scorci, gli angioletti suonatori con le loro «bellissime femminili gambe» (Politi 1837, p. 124), che ricordano i frammenti della pala del pittore parmense già ai Cappuccini di Roma (1628-1630) e distrutta quasi totalmente (Schleier 2001, p. 176).

Le due figure che al centro della decorazione «sorreggono una colla dritta, e l'altra colla sinistra un piccolo scudo ovale contornato di alloro con entro ritratto» raffigurante il vescovo Torres, forse riprese da un ritratto, oggi esposto nel salone del palazzo arcivescovile (cfr. Campagna Cicala 2004, p. 38), sono anch'esse riprese dalle *Allegorie in onore di Innocenzo X Pamphilj*, affrescate da Carlo Maratti nel 1648 nel Battistero lateranense (cfr. Sutherland Harris 1977, p. 33).

Bibliografia

Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIIII re di Francia e di Navarra il sempre Vittorioso consagrata dal Co. Carlo Cesare Malvasia fra Gelati l'Ascoso, divisa in duoi Tomi; con Indici in fine copiosissimi, Tomo Secondo, che contiene la Quarta Parte*, Per l'Erede di Domenico Barbieri, in Bologna 1678; Rocco Pirri, *Sicilia sacra diquisitionibus et notitiis illustrata, Ubi libris quatuor, postquam de illius Patraircha, et Metropolita disquisitum est…, Editio Tertia emendata, et continuatione aucta cura, et studio S.T. D. D. Antonini Mongitore, Additiones, et notitiae Abbatiarum Ordinis sancti Benedicti, cisterciensium, et aliae, quae desiderabantur, Auctore P. Domino Vito Maria Amico*, Tomus Primus, Apud haeredes Petri Coppulae, Panormi 1733; Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario Romano, in Roma, 1736; Cesare Gaetani, *Annali di Siracusa*, II, ms. conservato presso la Biblioteca Alagoniana di Siracusa; Giuseppe Maria Capodieci, *Antichi monumenti di Siracusa illustrati dall'antiquario Giuseppe Maria Capodieci*, II, Tipografia di Francesco Pulejo, Siracusa 1813; Giuseppe Politi, *Ragguaglio del bellissimo dipinto a fresco nella cappella del Santissimo in Siracusa per Giuseppe Politi*, in «Giornale di scienze, lettere e arti per la Sicilia», XV, 173, 1837, pp. 113-128; Vito Amico, Gioacchino Di Marzo, *Dizionario topografico della Sicilia di Vito Amico, tradotto dal latino ed annotato da Gioacchino Di Marzo chierico distinto della Real Cappella* Palatina, II, Tipografia

di Pietro Morvillo, Palermo 1856; Serafino Privitera, *Storia di Siracusa antica e moderna*, II, Napoli 1878-79, ripr. Anast. Forni, Bologna 1971; Enrico Mauceri, ***Guida archeologica ed artistica di Siracusa: con un saggio di bibliografia storica*****, Stamperia Santoro Gubernale, Siracusa 1897;** Giuseppe Agnello, *Un ignoto frescante del Seicento: Agostino Scilla*, in «Per l'arte sacra», 6, 1927, pp. 3-8; **Giuseppe Agnello, *Guida al duomo di Siracusa*, Officina d'Arte grafica A. Lucini & C, Milano 1930 (?);** John Pope-Hennessy, *The drawings of Domenichino in the collection of his Majesty at Windsor Castle*, The Phaidon Press Ltd, London 1948; Giuseppe Agnello, *Architetti e scultori ignorati nella cappella Torres a Siracusa*, in «Archivi», 18, 1951, pp. 143-161; Stefano Bottari, *La cultura figurativa in Sicilia*, G. D'Anna, Messina 1954; *Guido Reni: cronologia della vita e delle opere, catalogo ragionato, antologia critica e bibliografia*, a cura di Gian Carlo Cavalli, saggio introduttivo di Cesare Gnudi, Vallecchi editore, Firenze 1955; Giuseppe Agnello, *I Vermexio*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1959; Anthony Blunt, Hereward Lester Cooke, *The roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of her Mayesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1960; Margaret Guido, ***Siracusa: guida storico pratica ai suoi principali monumenti ed ai luoghi d'interesse*****, Marchese, Siracusa 1960;** Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Ann Sutherland Harris, *A contribution to Andrea Camassei Studies*, in «The Art Bulletin», 52, 1970, pp. 49-70; Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977; Stephan Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Phaidon, Oxford 1984; Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, in «Prospettiva», 43, 1985, pp. 26-42; Sebastiano Di Bella, *Collezioni messinesi della prima metà del '700*, Sfameni, Messina 1985; Salvatore Russo, *Siracusa medievale e moderna*, Arnaldo Lombardi Editore, Siracusa 1992; Giuseppe Agnello, ***Il Duomo di Siracusa ed i suoi restauri: discorso letto il 14 gennaio 1927 nel Salone Torres del Palazzo Arcivescovile di Siracusa*****, a cura e con introduzione di S. L. Agnello, Ediprint, Siracusa, 1996;** Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Electa, Milano 2001; Agostino Gallo, *Parte prima delle notizie di pittori e musaicisti sicliani ed esteri che operarono in Sicilia (Ms. XV.H.18)*, trascrizione e note di Maria Maddalena Rizzo e Giuseppina Sinagra, Regione siciliana – Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 2003; Francesca Campagna Cicala, *La pittura a Siracusa nella seconda metà del XVII secolo*, in *Mario Minniti: l'eredità di Caravaggio a Siracusa*, Electa, Napoli 2004, pp. 37-46; **Mariella Nuzzo, *Eugenio Cisterna 1862-1933. Un artista eclettico fra tradizione e modernità*, Gangemi, Roma 2011**




DEDIT ERGO EI SACERDOS
SANCTIFICATVM PANEM

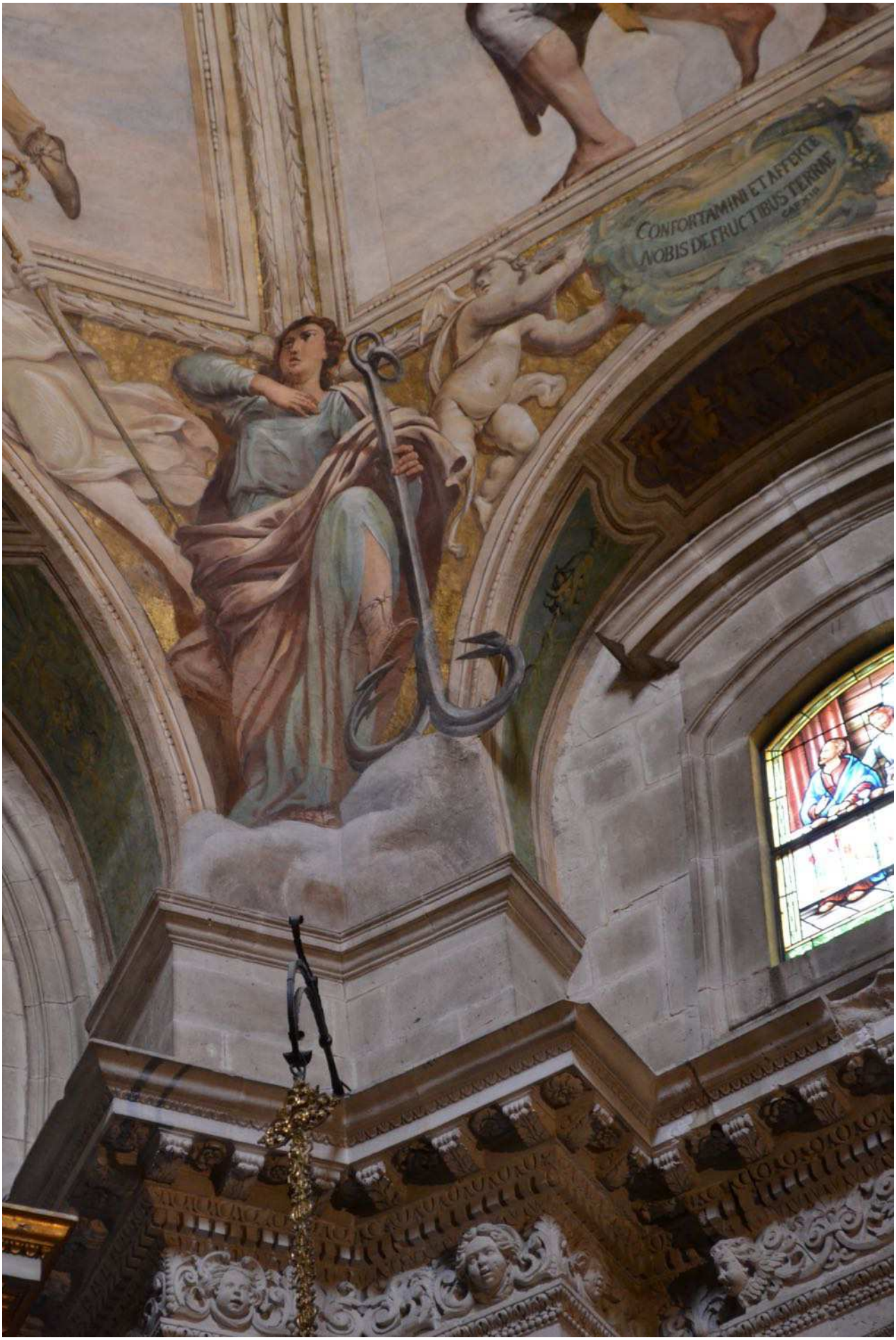

SVRGE COMEDE: GRAN
DIS ENIM TIBI RESTAT VIA




CONFORTAMINI ET AFFERTE
NOBIS DE FRUCTIBUS TERRAE
CAP XIII






CONFORTAMINI ET AFFERTE
NOBIS DE FRUCTIBUS TERRAE



Agostino Scilla

Immacolata Concezione con l'Eterno Padre

1657-1660

Olio su tela, 320 x 200 cm

Siracusa, chiesa del Monastero di Santa Maria

Luigi Hyerace ricorda un documento, pubblicato per la prima volta da Agnello e datato 20 aprile 1693, il quale riporta l'incarico che le monache del Monastero di Santa Maria avevano conferito ai maestri Giuseppe Sortino e Giuseppe Laganà, a seguito del terribile terremoto, allo scopo di salvare tutto ciò che era possibile dalla chiesa, tra cui l'«Immacolata Concezione e sua cornice de l'altare magiore della chiesa che stavano cadenti» (N. Agnello [1891] 1990, p. 70; Hyerace 2001, p. 38). È questo il primo documento che attesta la presenza del dipinto all'interno della chiesa.

Santi Luigi Agnello ipotizza che la costruzione della chiesa del monastero di Santa Maria sia da riferire all'architetto Buonamici il quale, probabilmente, ha realizzato anche i quattro altari laterali dell'edificio, edificati tra il 1658 e il 1664, commissionati da alcune monache del convento.

Hyerace avanza l'ipotesi di una commissione a Scilla per l'*Immacolata* da parte dello stesso Capobianco, già vescovo di Siracusa (1649) alla data di inizio lavori, devoto al culto dell'Immacolata Concezione. Infatti, la chiesa, iniziata a costruire a partire dal 1651, venne consacrata alla stessa Immacolata il 17 marzo 1658 per volere del Capobianco, come riporta una lastra marmorea ancora oggi nella sagrestia della chiesa che recita

ET RENOVATUM
IOANNES ANTONUS CAPIBLANCUS SUCCESSOR
SOLEMNI POMPA BENEDIXIT 17 MARTII 1658

È plausibile che la tela, tramandataci dai documenti come da sempre collocata sull'altare maggiore, fosse presente il giorno della consacrazione del nuovo edificio rinnovato: essendo quest'ultimo dedicato all'Immacolata Concezione ed essendo il dipinto stesso ubicato sull'altare maggiore (per di più l'unico della chiesa a trattare il tema dell'Immacolata), ciò fa supporre che il termine *ante quem* per la consegna dell'opera da parte dell'artista sia proprio quel 17 marzo 1658.

Marina Russo nel 1989 riconduceva l'opera ad ambito messinese, ricordando come le tele per gli altari laterali della chiesa, successivi alla data di consacrazione, siano di mano di Onofrio Gabrieli, esponente di spicco della scuola messinese, «rappresentata del resto a Siracusa da Agostino Scilla il quale, committente il Vescovo Capobianco, lavorava tra i primi mesi del 1657 e l'ottobre del 1658 agli affreschi della cappella del Sacramento del Duomo siracusano» (Russo 1989, p. 50; Hyerace 2001, p. 38).

La stessa Russo ricorda un'opera di ugual soggetto (l'*Immacolata Concezione con l'Eterno Padre*) presso i

depositi del Museo Regionale di Messina di cui, a detta della studiosa, non si conoscono autore, data e provenienza ma che Luigi Hyerace riconduce, a ragione, allo stesso Agostino Scilla, identificandola con la tela di ugual soggetto che Francesco Susinno ricorda realizzata per la chiesa di Santa Chiara a Messina e per la quale il pittore «replicolla […] per il Duomo di Siragusa» (Susinno [1724] 1960, p. 239; Hyerace 2001, p. 39). Hyerace, inoltre, mette in evidenza la precocità dell'*Immacolata* siracusana rispetto a quella messinese, quest'ultima (contraddicendo ciò che afferma Susinno) ben più matura da un punto di vista stilistico e da collocarsi più avanti negli anni, tra il *San Benedetto che distrugge gli idoli*, già nella chiesa di San Paolo, e la *Talia che incorona Epicarmo*, proveniente dalla ottocentesca collezione palermitana di Agostino Gallo (cfr. Hyerace 2001, pp. 46-47).

Nel 1992 anche Salvatore Russo attribuisce il dipinto alla scuola messinese della seconda metà del XVII secolo per i chiari richiami a «temi e maniera della pittura di Agostino Scilla» (Russo 1992, p. 142).

Per l'esatta ubicazione Hyerace ipotizza una possibile confusione da parte dello storiografo messinese: il quadro nel 1693, data del documento pubblicato da Nunzio Agnello, si trovava sicuramente nella chiesa del Monastero di Santa Maria. Non si esclude, però, che il dipinto, proprio a causa dell'edificio pericolante, sia stato spostato in altra sede e, forse, all'interno del duomo stesso, dove Susinno o un suo informatore SIRACUSANO ha potuto ammirarlo. Non bisogna dimenticare, però, che anche il duomo stesso era stato danneggiato dal violento terremoto, compresa la cappella affrescata da Scilla e successivamente pesantemente rimaneggiata dall'artista messinese Sofio Ferreri.

In un restauro non documentato della tela erano stati ridipinti, oltre al volto della Vergine, i putti e tutta la zona inferiore, a causa di larghe cadute di colore; l'ultimo restauro (1989) ne ha restituito, per quanto possibile, quasi totalmente l'originalità (cfr. Russo 1989, p. 51).

Già Russo aveva ricondotto il dipinto «ai modi pittorici dello Scilla», soprattutto «per quella figura dell'Eterno, dal volto severo e pensoso, rivestito di un ampio manto drappeggiato» (Russo 1989, p. 50).

Il dipinto è imbevuto di classicismo, in particolar modo bolognese: un *leitmotiv* della produzione del giovane Scilla, quasi al pari di quella, mai celata e sempre ricordata da Susinno, per Ribera e Novelli. Evidente appare l'influenza di Guido Reni: dal volto della Vergine, che ricorda l'eleganza di alcune sante e, più in generale, figure femminili del maestro bolognese, sino ai puttini/angioletti, potuti ammirare anzitutto nell'Urbe. E se è possibile comprendere da dove la bottega o Scilla stesso abbiano preso a modello il piccolo Ismaele nelle due tele delle storie di Agar, di collezione privata messinese e di ancora incerta attribuzione, ossia da quei due angioletti a sinistra, quasi affaticati da questo loro movimento ascensionale e che sembrano creare un *pendant* con i loro simili della cappella del Santissimo Sacramento del duomo siracusano, il modo di panneggiare la veste dell'Immacolata tanto richiama i calzari di Abacuc nel quadrone della suddetta cappella raffigurante Daniele nella fossa dei leoni, mentre l'angioletto in basso a sinistra, leggiadro e quasi burlesco, apparso da dietro la veste della Vergine e subito irradiato da quella luce vibrante che accentua ancor più il contrasto luce-ombra sul suo corpo, riprende un disegno, oggi a

Chicago, The Art Institute, attribuito a copia del Reni.

E se gli angioletti in alto a destra, nonostante conservino ridipinture evidenti, le uniche lasciate «per non disturbare la leggibilità dell'insieme» (Russo 1989, p. 51), sembrano tanto richiamare quella grazia barbalonghiana, le tre teste ancora di angeli a sinistra dell'Immacolata ben si possono accostare ad alcune figure della cappella del duomo siracusano, in particolar modo con la figura accanto a Mosè nel quadrone del miracolo della manna, con cui condividono lo stesso modo di modellare e di riportare l'ombra sul viso.

Mentre l'Eterno, solenne e assonnato, con la sua barba quasi spugnosa rispetto a quella morbida e allungata del suo omonimo messinese e il suo abito di un rosso cangiante, anche se meno luminoso rispetto a quello dell'angelo che trasporta Abacuc nell'affresco del duomo, sembra richiamare la maestosità dei vecchioni, costituendo una delle prime prove del giovane Agostino per i filosofi più tardi, a metà strada tra lo stile «grazioso quanto ideale nella leggiadria, nel pennelleggiare» di Ribera e «la maniera miracolosa» di Pietro Novelli (cfr. Susinno [1724] 1960, pp. 236-237).

L'Immacolata svelata richiama, nella dolcezza monumentale, le sante e divinità reniane, da cui il pittore messinese riprende non solo l'impostazione del volto ma anche il modo di trattare la maniera pittorica. Si confronti il volto della Vergine con quello della santa presso la cappella dell'Annunziata al palazzo del Quirinale, a cui Scilla molto guarderà tra l'altro per gli affreschi siracusani. Possiamo immaginare il giovinetto Agostino, durante il suo apprendistato presso il Sacchi, esercitarsi nello studio dell'antico e di Raffaello, con il fine di rendere «pastosa la maniera alquanto secca della prima sua scuola» (Ticozzi 1832, p. 325), entrare al Quirinale, in cui vi aveva lavorato, anche se per poco, l'Albani (si noti, bolognese anch'egli), maestro di Sacchi, e cedere al fascino di quella pittura. Ed è proprio in quel recupero del passato, cioè di quel «senso profondo di una bellezza ideale» e di recupero del «clima aureo creato da Raffaello un secolo prima» (Borea 1975, pp. XIII,129), tipicamente bolognesi, sì, anche se ormai innestati (non a caso) nella pittura romana di cui Domenichino (maestro del maestro) e Sacchi si fanno non celati portavoce, che il nostro artista cresce e si forma, folgorato da quella «preziosa delicatezza e trasparenza reniana». In altre parole «venustà, […] virtù che rende Guido superiore ad ogni altro nel secolo» (Emiliani 2000, II, p. 343).

Scilla ricorre costantemente, almeno negli anni giovanili, a questa dolce monumentalità del Reni, unendola con quella «sensibilità delle splendide ombreggiature, tratteggiate e sfumate amorosamente» tipiche del Sacchi, colui che ha onorato «la scuola di Roma nel colore» (Bellori 2006, p. 555). Anche se nel maestro romano il richiamo all'arte del bolognese «spesso non è nemmeno individuabile», Sacchi ricava dal Reni quella «pennellata sommaria, e la rinuncia alla resa del modellato plastico, come anche il limitato repertorio espressivo dei volti» (Roettgen 1988, pp. 551-552).

Per Erich Schleier «lo stile del quadro si stacca nettamente dallo stile aspro e arcaico degli affreschi nella volta della cappella del SS. Sacramento nel Duomo di Siracusa: per tale ragione colloca la tela «almeno 13

anni (o molti di più) posteriore» alla consacrazione della chiesa avvenuta nel 1658 (cfr. Schleier 2009, p. 151).

L'impostazione scenica del dipinto, con i personaggi scorciati dal basso verso l'alto, sembra più richiamare ad esiti lanfranchiani, si ricordi la celebre pala di Lanfranco per la chiesa dei Cappuccini di Roma quasi totalmente distrutta dall'incendio del 1813 (e di cui oggi purtroppo è pervenuto solo un disegno conservato al Teyler Museum di Harleem) che novelleschi, come la celebre *Immacolata* per la chiesa omonima palermitana.

Bibliografia

Stefano Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose, in acciajo per medaglie e per caratteri, niellatori, intarsiatori, musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione di Stefano Ticozzi, socio onorario dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, dell'Ateneo di Venezia, ecc.*, III, Presso Luigi Nervetti, Milano 1832; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Evelina Borea, *Pittori bolognesi del Seicento nelle Gallerie di Firenze*, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Firenze, Gallerie degli Uffizi, febbraio – aprile 1975, Sansoni editore, Firenze 1975; Steffi Roettgen, *Guido Reni e la pittura romana nel Seicento e nel Settecento*, in *Guido Reni e l'Europa: fama e fortuna*, catalogo della mostra a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani, Erich Schleier, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1 dicembre 1988 – 26 febbraio 1989, Ruhm und Nachruhum, Francoforte 1988, pp. 548-573; Marina Russo, *Scheda 11*, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa*, a cura di Gioacchino Barbera, I, A. Lombardi, Siracusa 1989; Nunzio Agnello, *Il monachismo a Siracusa. Cenni storici degli ordini Religiosi soppressi dalla legge 7 luglio 1866*, Tipografia Francesco Miuccio, Siracusa 1891, ed. anast. Ediprint, Siracusa 1990; Salvatore Russo, *Siracusa medievale e moderna*, Lombardi, Palermo 1992; Andrea Emiliani, *Guido Reni*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 342-350; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per una catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I-II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009; Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, pp. 151-158.



Agostino Scilla (e bottega?)

Studio per cacciagione con volatili
1657-1661 ca.
Olio su tela, 42 x 60 cm
Messina, Museo regionale

Studio per natura morta con volatili e pesci
1657-1661 ca.
Olio su tela, 46 x 15 cm

Studio per cacciagione con volatili
1657-1661 ca.
Olio su tela, 46 x 15 cm

Messina, Museo regionale, depositi
Provenienza: collezione Arenaprimo, *ante* 1815

Cacciagione con polli, altri volatili e un canestro di funghi
1657-1661 ca.
Olio su tela, 80 x 110 cm

Cacciagione con un'anatra, altri volatili e frutti
1657-1661 ca.
Olio su tela, 80 x 110 cm

Collezione privata

Studio per uccelli
1657-1661 ca.
Olio su tela, 50 x 65 cm
Messina, Museo regionale

Le prime tre nature morte sono riportate nella *Guida* di La Corte Cailler come opere di Agostino Scilla o bottega, provenienti dalla collezione Arenaprimo e donate dal barone Placido nel 1815 (cfr. La Corte Cailler [1901] 1982, p. 79).

La prima tela, pubblicata per la prima volta da Donatella Spagnolo nel 1989, come una delle «esercitazioni di bottega», mostra delle affinità con la pittura analitica di Nicasius Bernaerts, che Scilla può aver ammirato nella collezione di don Antonio (cfr. Spagnolo 1989, p. 1020).

Insieme alla tela già in collezione Arenaprimo, la studiosa rendeva note due opere «di un'antica collezione privata siciliana», rintracciando in esse «una complessa e provinciale "contaminatio" di appendici tardo-caravaggesche e caratteri napoletani derivati da Giuseppe Recco e Baldassarre De Caro», individuando affinità con Boselli e Baschenis (cfr. Spagnolo 1989, p. 1020).

Le altre due nature morte, provenienti anch'esse dalla donazione Arenaprimo, sono state rese note dalla Spagnolo nel 1993, riscontrandovi un certo «carattere rigorosamente analitico» non presente nelle opere firmate rintracciate da Marini nel 1990.

Le opere non sono state inserite nel catalogo del 2001 di Luigi Hyerace per le poche notizie sul genere naturamortistico di Scilla e sulla poco certa autografia delle tele all'artista messinese.

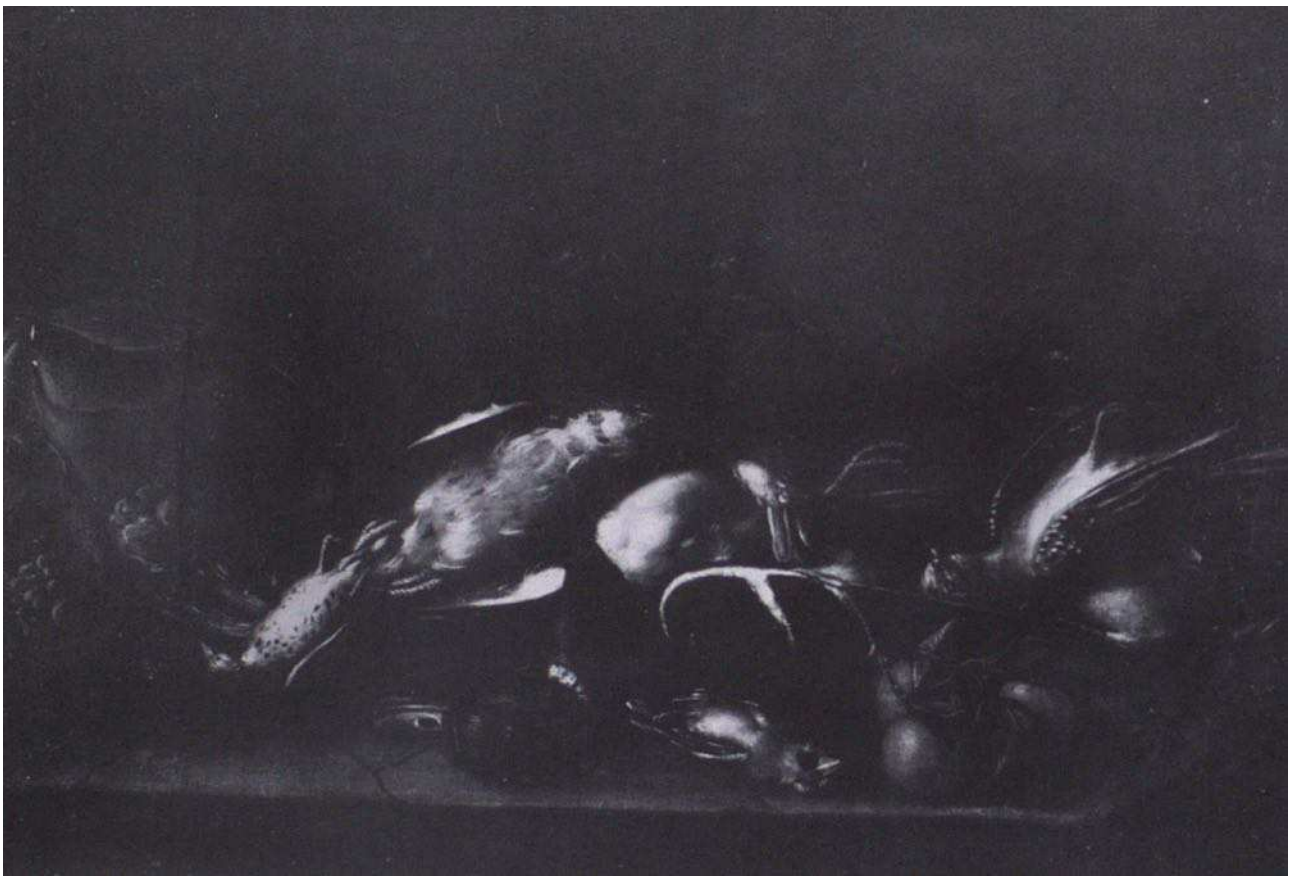
Come lascia intendere lo sfondo neutro dietro le rappresentazioni, probabilmente le tele sono esercitazioni eseguite nella bottega dell'artista messinese, come lo studio per uccelli, finora inedito e conservato nei depositi del Museo regionale di Messina.

Bibliografia

Gaetano La Corte Cailler, *Il museo civico di Messina*, Pungitopo, Marina di Patti 1982; Donatella Spagnolo, *La natura morta in Sicilia*, in *La natura morta in Italia*, a cura di Federico Zeri, Francesco Porzio, II, Electa, Milano 1989, pp. 994-1009; Donatella Spagnolo, *Nuove riflessioni su due nature morte del Museo regionale di Messina*, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 3, 1993, pp. 23-26; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.











Agostino Scilla (?)
Anacoreta con fanciulla (?)

1660-1665
Olio su tela, 200 x 150,5 cm
Palermo, Museo regionale di Palazzo Abatellis, depositi
Provenienza: Museo del Monastero di San Martino

La tela, qui per la prima volta pubblicata, è riportata nel *Catalogo* stilato da Giuseppe Meli delle opere provenienti dal museo di San Martino delle Scale, con la denominazione di «santa moribonda assistita da un anacoreta, bella opera di Agostino Scilla» (Meli 1870, p. 88).
L'opera è sicuramente esposta nel 1873 e nel 1878 nell'allora Museo Nazionale (cfr. Meli 1873, p. 61; Meli 1878, p. 25). Non risulta invece presente nella terza edizione della *Guida* del 1901 di Antonino Salinas.
L'*Anacoreta con fanciulla*, «a lume di candela», sembra richiamare le opere di Stomer presenti in collezione Ruffo già nel 1649 e acquistate sul mercato palermitano dal collezionista messinese (cfr. Ruffo 1916, pp. 33, 39).
Databile nei primissimi anni Sessanta, sicuramente prima del sacchiano *San Benedetto che distrugge gli idoli*, la testa del vecchione mostra affinità con l'*Eterno Padre* di Siracusa, nonostante, qui, l'ambientazione notturna.
Parecchie le problematicità del dipinto. La figura della fanciulla appare distante, per qualità, dalle composizioni di Agostino, così come la mano sinistra dell'anacoreta dietro la candela che farebbe sospettare una collaborazione della bottega. La mano destra invece presenta fortissime analogie con quella del filosofo *Epicuro*, passato sul mercato antiquariale francese e pubblicato da Luigi Hyerace come autografo di Agostino (cfr. Hyerace 1999, pp. 202-203; Hyerace 2001, pp. 49-50).
L'opera presenta un mediocre stato di conservazione, testimoniato anche dall'inventario manoscritto delle opere giunte a Palazzo Abatellis dopo il 1954, conservato presso l'Archivio del Museo regionale palermitano, che ricorda la tela con «molte ridipinture» (Palermo, Archivio storico del Museo regionale).

Bibliografia
Giuseppe Meli, *Catalogo degli oggetti di arte dell'Ex monastero e Museo di S. Martino delle Scale presso Palermo compilato da Giuseppe Meli, componente della Commissione di Antichità e Belle Arti per la Sicilia*, Tipografia Morvillo, Palermo 1870; Giuseppe Meli, *Pinacoteca del Museo di Palermo. Dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, [?] Palermo 1873; Giuseppe Meli, *Museo Nazionale di Palermo. Catalogo dei quadri esposti*, [?] Palermo 1878; Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in

«Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, p. 21-64; Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.



Agostino Scilla

La Vergine, San Giovanni e la Maddalena ai piedi della croce

1663-1665

Olio su tela, 280 x 195 cm

Messina, Museo regionale, depositi

Provenienza: Messina, Chiesa di Santa Chiara

«Per le suddette suore di Santa Chiara fece tre figure alla cappella del SS.mo Crocifisso, cioè la Vergine, S. Giovanni e la Maddalena, ad olio» (Susinno [1724] 1960, p. 239).

La tela, oggi nei depositi del Museo regionale di Messina, è stata per la prima volta ricordata da Francesco Susinno e successivamente da Gallo, Grano e Grosso Cacopardo come le «Donne a' pie del Crocifisso» (Gallo 1755, p. 115; Hackert-Grano 2000, p. 126; Grosso Cacopardo [1821] 1972, p. 140).

Il dipinto è rammentato dalle guide di Giuseppe La Farina e Grosso Cacopardo (cfr. La Farina 1840, p. 30; Grosso Cacopardo 1841, p. 54) mentre La Corte Cailler ritiene l'opera perduta durante i bombardamenti borbonici. In effetti il governo borbonico aveva deciso di radere al suolo il piano di Terranova per trasformarlo in «una vera piazza d'armi sradicando in esso lo avanzo degli annosi alberi di olmi, di pioppi e di platani […] e distruggendo ed atterrando inoltre l'antico Palazzo Reale, la Chiesa e il Monastero di S. Chiara» (Oliva 1954, p. 3). La chiesa di Santa Chiara, con annesso monastero fu riaperta nel 1856, a spese delle abadesse Maria Emanuela Villadicani e Maria Eustochio Stutzer, «rimpetto la Chiesa di Santa Maria della Scala» (Oliva 1954, p. 3).

Nella nuova sede, il 17 febbraio 1905, La Corte Cailler sottolineava una confusione di monache e oggetti dal momento che nel monastero, dopo il 1866, «convennero quasi le monache degli altri conventi», questi ultimi «adibiti ad uffici pubblici». Ciò comportò che «moltissimi oggetti preziosi che sfuggirono al controllo del Demanio all'epoca della soppressione da tutte le monache furono accumulati in S. Chiara» (La Corte Cailler 2002, p. 570).

Il dipinto, «alquanto danneggiato», è recuperato dalle macerie del terremoto del 1908 da Salinas e Columba (cfr. Salinas-Columba 1998, p. 30).

Luigi Hyerace riscontra nell'opera una chiara ispirazione reniana, proponendo un confronto con la tela del maestro bolognese oggi ad Alnwick Castle ma proveniente dalla cappella del Cardinale Gessi in Santa Maria della Vittoria a Roma. Inoltre lo studioso, rilevandone il forte realismo, il diverso utilizzo della luce e l'«intensa nota cromatica e luminista del rosso e dell'azzurro del manto della Vergine» ipotizza un'influenza dell'arte di Van Dyck, i cui dipinti erano presenti in collezione Ruffo già nel 1649 (Hyerace 2001, pp. 41-42).

La tela si inserisce intorno la prima metà degli anni Sessanta, sicuramente successiva al soggiorno romano di Agostino (1662) per la dipendenza qui imprescindibile con l'opera di Reni già in Santa Maria della Vittoria, nonostante il tenebrismo del paesaggio sullo sfondo ed un tipo di luce che richiama anche l'arte di Salvator Rosa, ammirata da Scilla, durante il suo soggiorno romano, nelle mostre di San Giovanni Decollato, in cui nel 1663 erano esposte le *Storie di Pitagora* dell'artista napoletano, l'anno successivo giunte a Messina in collezione Ruffo (cfr. Ruffo 1916, pp. 170-171; Langdon 2008, pp. 136-137).

Bibliografia

Cajo Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della città di Messina capitale del Regno di Sicilia di Cajo Domenico Gallo sotto gli auspicj di Sua Eccellenza Reverendissima Fra Tommaso de Moncada de' Principi di Calvaruso dell'Ordine de' Predicatori, Arcivescovo di Mesina, e Patriarca di Gerusalemme, Conto di Regalbuto, barone di Bolo, e Signore dell'Alcara, del Conseglio di S. R. M. et c.*, Con licenza de' Superiori, Napoli 1755; Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti per Giuseppe La Farina*, Stamperia di Giuseppe Fiumara, Messina 1840; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina*, Giuseppe Fiumara, Messina 1841; Gaetano Oliva, *Annali della città di Messina, volume ottavo: quarto della continuazione all'opera storica di Caio Domenico Gallo, con cenni biografici dei cittadini illustri della seconda metà del secolo XIX, per Gaetano Oliva*, Società messinese di storia patria, Messina 1954; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972; Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, Regione Sicilia, Palermo 1998; Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Gaetano La Corte Cailler, *Il mio diario*, II, a cura di Giovanni Molonia, Edizioni G. B. M., Messina 2002; Helen Langdon, *24. Pitagora risale dagli Inferi*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale napoletano, Napoli, Museo di Capodimonte, 18 aprile – 29 giugno 2008, Electa, Napoli 2008, pp. 136-137.



Agostino Scilla

Immacolata Concezione con l'Eterno Padre

1665-1667

Olio su tela, 276 x 171 cm

Messina, Museo regionale

Provenienza: Messina, chiesa di Santa Chiara; Messina, Museo Civico; Messina, Museo Nazionale

«In Santa Chiara, monistero di monache, lavorò la tela per l'altare della Concezzione, la quale al sommo riuscì pel pensiero, conciosiaché dipinse l'Eterno Padre il quale scopre a' riguardanti la regina de gli angeli, con vari putti adoranti, di un gusto di colore assai grato e nobile» (Susinno [1724] 1960, p. 239).

Così Francesco Susinno, primo biografo di Agostino, nelle sue *Vite* manoscritte del 1724, ricorda la tela di Scilla, oggi esposta nella nuova sede del Museo regionale di Messina.

Susinno, vero *connoisseur*, soffermandosi sul «colore assai grato e nobile», sembra introdurre una nuova e più luminosa *maniera* di Agostino. Per la tela, Scilla ha sicuramente guardato alla «maniera miracolosa di Pietro Novellis, con sopranome detto il Morrialese» (Susinno [1724] 1960, p. 237), come tradisce, oltre l'atmosfera tutta giocata su toni fulgidi e brillanti, anche il vecchio Eterno Padre (diverso dal suo corrispettivo siracusano), novellesco per modello e trattamento pittorico, molto vicino all'Eterno Padre del *San Benedetto che distribuisce la regola* di San Martino delle Scale del Monrealese.

Susinno continuerà affermando: «La grazia e venustà sua ha fatto che un tal Carlo Scattareggia antiquario d'occhio purgato, che spesso veniva in Messina in cerca di quadri antichi, l'abbia creduta esser di mano d'Antonio Van Eeik, o di Pietro Pesci, o ver di monsù Nevi, tutti e tre celebri maestri» (Susinno [1724] 1960, p. 239). Tralasciando l'errore nel riportare Van Eyck invece di Van Dyck, il riferimento di Susinno è come sempre, nella biografia di Agostino, pregno di valore. Il biografo messinese giustifica la luminosità del dipinto ricordando l'opera di Van Dyck, allievo per eccellenza di Rubens e già negli anni Venti del Seicento in Sicilia, ma anche tramite un altro pittore fiammingo di cui poco si conosce Frans De Neve, a Roma già dagli anni Sessanta (cfr. Ruffo 1916, p. 174) e un allievo di Micco Spadaro, Pietro Pesci, specializzato nel far «paesi, marine, e figurine assai graziose» ma anche artista «di figure in grande» che «fece assai bene […] nelle quali guadagnò molto nome» (De Dominici 2008, p. 401).

Parecchio interessante è che le opere dei tre artisti si trovassero presso la collezione di Antonio Ruffo a Messina, tutte e tre vincolate alla primogenitura dal celebre collezionista messinese (cfr. Ruffo 1916, pp. 317, 320).

La tela, ricordata da Grano, Grosso Cacopardo e Giuseppe La Farina (cfr. Hackert-Grano 2000, pp. 125-126; Grosso Cacopardo [1821] 1972, p. 140; La Farina 1840, p. 30; Grosso Cacopardo 1841, p. 54), è stata da Salinas e Columba confusa con l'*Immacolata* di Giovan Battista Quagliata nella stessa chiesa, datata

1657 (cfr. Salinas-Columba 1998, p. 30). Anche La Corte Cailler riporta l'errata attribuzione a Scilla del quadro di Quagliata, riferendo che Donna Caterina Romano Colonna «era devotissima dell'Immacolato Concepimento. Animata da questi pii sentimenti, nel 1657 divisava di far dipingere un quadro riproducente quel Mistero e ne dava incarico ad Agostino Scilla, il quale compiva una grande tela (m. 2,93 x 1,49) che venne collocata nel tempio a Terranuova, dal quale nel 1856 fu trasportata nella nuova Chiesa alla Boccetta. La tela reca il nome della committente: D. Caterina / Romano Et / Colonna / MDCLVII» (La Corte Cailler 1915, p. 70).

L'opera di Scilla, invece, era menzionata in un vecchio inventario conservato all'Archivio storico del Museo regionale come opera di ignoto del XVII secolo (cfr. Messina, Archivio storico del Museo regionale, faldone 15).

In realtà l'opera di Agostino, non ricordata da Salinas e Columba, era già presente nel Museo civico peloritano, come si deduce da un antico inventario del 1898 e anch'esso conservato al Museo regionale di Messina, il quale riporta nell'elenco una «Immacolata ritratta dall'Eterno Padre, 6 x 5, XVII secolo. Scilla» ma già forse presente nel 1884, come paiono riferire anche le misure, con un'attribuzione errata ad Andrea Quagliata (cfr. Messina, Archivio storico del Museo regionale, Inventario 1884; Messina, Archivio storico del Museo regionale, Inventario 31 agosto 1898).

Luigi Hyerace, notandovi la «traccia di Novelli», sottolinea la novità di «resa pittorica leggera e delicata», collocando cronologicamente il dipinto entro gli anni Sessanta (cfr. Hyerace 2001, p. 47). Inoltre rintraccia nel volto dell'Eterno un prototipo utilizzato anche per la testa dell'*Inverno* di Holkham Hall molto più tarda (cfr. Hyerace 2007, p. 164).

L'opera, tutta impostata su toni caldi, fatta eccezione per il solo blu del manto della Vergine, rappresenta una delle opere più radiose della carriera del «pittore, filosofo messinese», capace di guardare a certi esiti fiamminghi e novelleschi, mantenendo, però, una dimensione classicista, con le sue figure monumentali e severe, le quali si mostrano nella loro religiosa sacralità.

La tela, per il trattamento pittorico a punta di pennello, evidente nel velo della Vergine, avvicina l'opera intorno la metà degli anni Sessanta, non troppo lontana cronologicamente dal *San Benedetto che distrugge gli idoli* ma sicuramente distante dall'ariosità barocca della *Madonna che appare a San Gaetano* datata 1671.

Bibliografia

Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti per Giuseppe La Farina*, Stamperia di Giuseppe Fiumara, Messina 1840; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina*, Giuseppe Fiumara, Messina 1841; Gaetano La Corte Cailler, *La donna nella beneficenza dal XII al XIX secolo – Notizie e documenti*, in «Atti della R. Accademia Peloritana», XXVI, 1915, pp. 3-89; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia,

Regione Sicilia, Palermo 1998; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, edizione commentata a cura di Fiorella Sricchia Santoro, Andrea Zezza, III. 1, Paparo edizioni, Napoli 2008; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168.



Agostino Scilla

Natura morta con un tonno e un'anguilla di mare appesi a un gancio, una brocca di rame, due triglie, tre arcate, due granseole e un dentice

1665-1667

Olio su tela, 100 x 70 cm

Iscrizioni: A. Scylla f.

Natura morta con un barbagianni, un fucile da caccia col corno della polvere, due lepri, due avocette e due ghiandaie marine

1665-1667

Olio su tela, 100 x 70 cm

Iscrizioni: A. S. F.

Collezione privata lombarda (?)

Maurizio Marini pubblicava nel 1990 queste due tele firmate, rintracciate in collezione privata lombarda, scorgendone «evidenti rapporti coi napoletani Giuseppe e Giovanni Battista Recco» e con gli «artisti attivi a Roma», quali Tommaso Salini e Johannes Hermans, detto Monsù Aurora, e della zona tirrenica genovese, quali Vassallo e il Castiglione (Cfr. Marini 1990, pp. 49, 52).

Per le due opere, passate in asta Christie's nel 1991, anche Donatella Spagnolo si è pronunciata a favore di influenze dai Recco, soprattutto delle tele di Titta, conosciute in quadrerie Ruffo ma anche nel museo napoletano di Girolamo Imperato, in cui «il pittore ha sicuramente soggiornato» (Hyerace 2001, p. 55; Spagnolo 1993, pp. 24-26).

Per Luigi Hyerace le due tele «ben si accordano alla visione del pittore scienziato che fedelmente rappresentava quel che vedeva» (Hyerace 2001, p. 55).

Bibliografia

Maurizio Marini, *Due nature morte di Agostino Scilla*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 14, 1990, pp. 49-52; Donatella Spagnolo, *Nuove riflessioni su due nature morte del Museo regionale di Messina*, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 3, 1993, pp. 23-26; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.





Agostino Scilla

Epicuro

Tolomeo

1663-1667

Olio su tele, 95,5 x 73,5 cm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: Rouen, mercato antiquario

«Ed è tutto pennelleggiato di tratti sul modo di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto, di cui era spezial simpatico e faceva la scimia in studiandolo. Quegli fu un pittore altrettanto grazioso quanto ideale nella leggiadria, nel pennelleggiare; ma sicuro di dare nell'affettazione sarà chiunque lo vorrà imitare, solo ad esso stava bene di far così. Da ciò ne seguiì che in fare teste di vecchioni Agostino singolarizzossi oltre modo» (Susinno [1724] 1960, p. 236).

Francesco Susinno, nella biografia di Agostino Scilla, specifica che l'artista messinese per le sue mezze figure, rappresentanti santi e filosofi, iconografia molto diffusa durante il XVII secolo (cfr. Ferrari 1986, pp. 103-181), si sia rifatto alle opere dello Spagnoletto.

Nicolò Pio nelle sue *Vite* riporterà che l'artista messinese «si segnalò specialmente nel dipingere teste di vecchioni e filosofi» (Pio 1977, p. 129). Anche il messinese Grosso Cacopardo ricorderà la maestria di Agostino nel far «teste di vecchioni» (Grosso Cacopardo [1821] 1972, p. 142).

Luigi Hyerace descrive le due figure, passate sul mercato antiquariale francese, come caratterizzate da un «impianto nobilitante dei personaggi» e da «un impasto pittorico di ancora forte derivazione riberiana», riscontrabili, per lo studioso, anche nella *Talia che incorona Epicarmo* di Palazzo Abatellis, firmato e datato 1671 (cfr. Hyerace 1999, p. 203).

Lo studioso sottolinea l'importanza per i filosofi e i vecchioni di Agostino della galleria Ruffo, in cui già nel 1654 giungevano le mezze figure di Rembrandt, Guercino, Brandi e Rosa; già però nel 1649 erano presenti alcune tele «di seconda maniera» di Ribera (cfr. Hyerace 1999, p. 203).

L'importanza dell'artista spagnolo per l'opera di Scilla, già sottolineata da Susinno, risale senza alcun dubbio alla collezione di don Antonio, il quale erediterà alla morte del fratello Flavio alcune tele, tra le quali alcune appartenenti al Ribera «prima maniera» (De Gennaro 2003, p. 109), riconducibili con molta probabilità alla prima fase caravaggesca dell'artista spagnolo e differenti dai dipinti già in collezione Ruffo nel 1649 di «seconda maniera», luminosa e "neoveneta". Quest'ultima avrà sicuramente avuto un'influenza sulla pennellata di Agostino per quel dipingere «altrettanto grazioso quanto ideale nella leggiadria» (Susinno [1724] 1960, p. 236)

L'*Epicuro* è firmato alla base dell'urna cineraria (cfr. Hyerace 2001, p. 49).

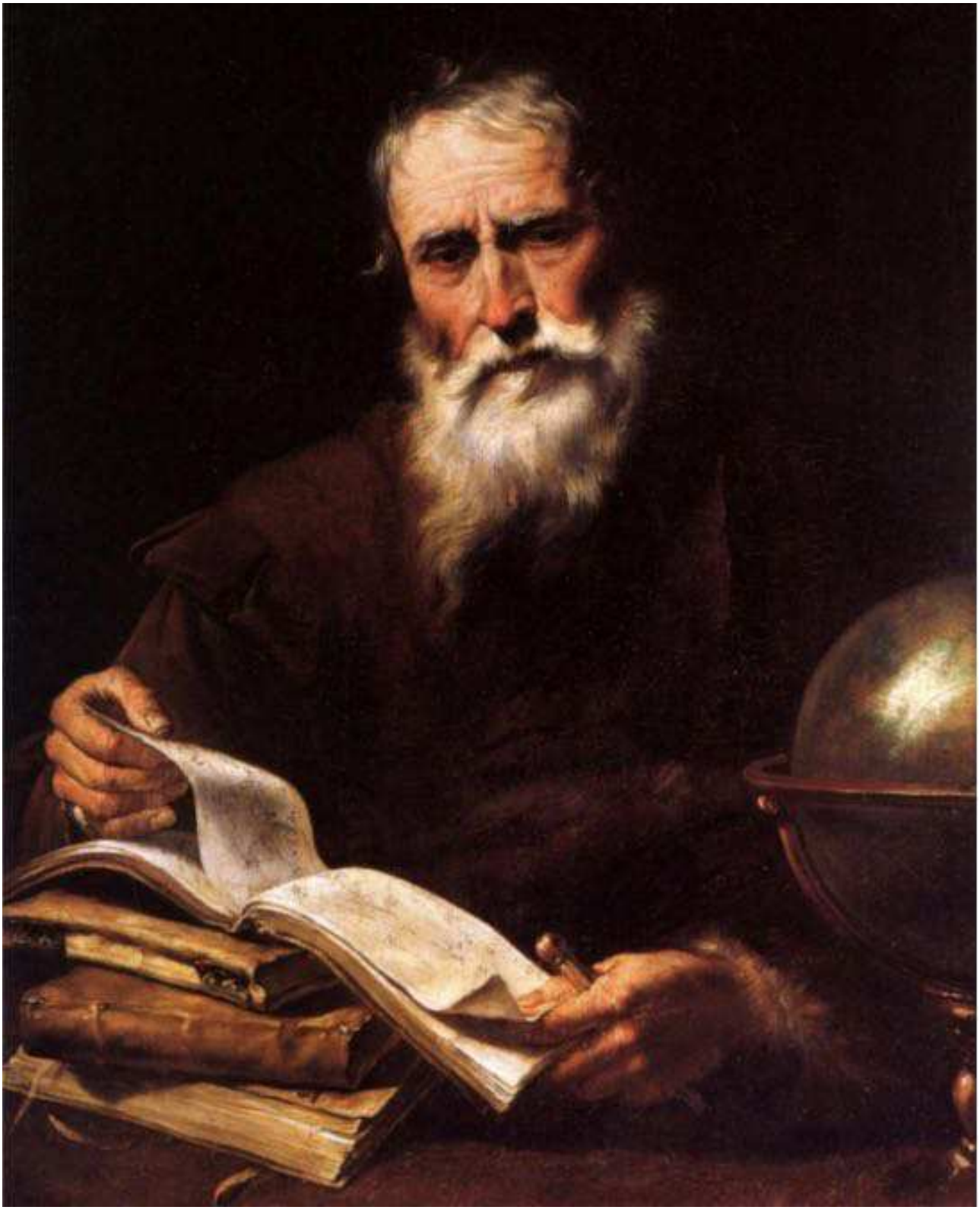
Del Tolomeo esistono due copie, di cui una, abbastanza rovinata e ricordata da Viviana Farina, già in collezione Teed a Yorks (cfr. Farina 2011); l'altra * gravitata nel luglio del 2017 sul mercato antiquariale di Monaco di Baviera con esatta attribuzione all'artista messinese (Hampel Fine Art Auctions, Munich, 5 july 2017), di dimensioni maggiori (118 x 95 cm) rispetto all'opera già sul mercato francese.

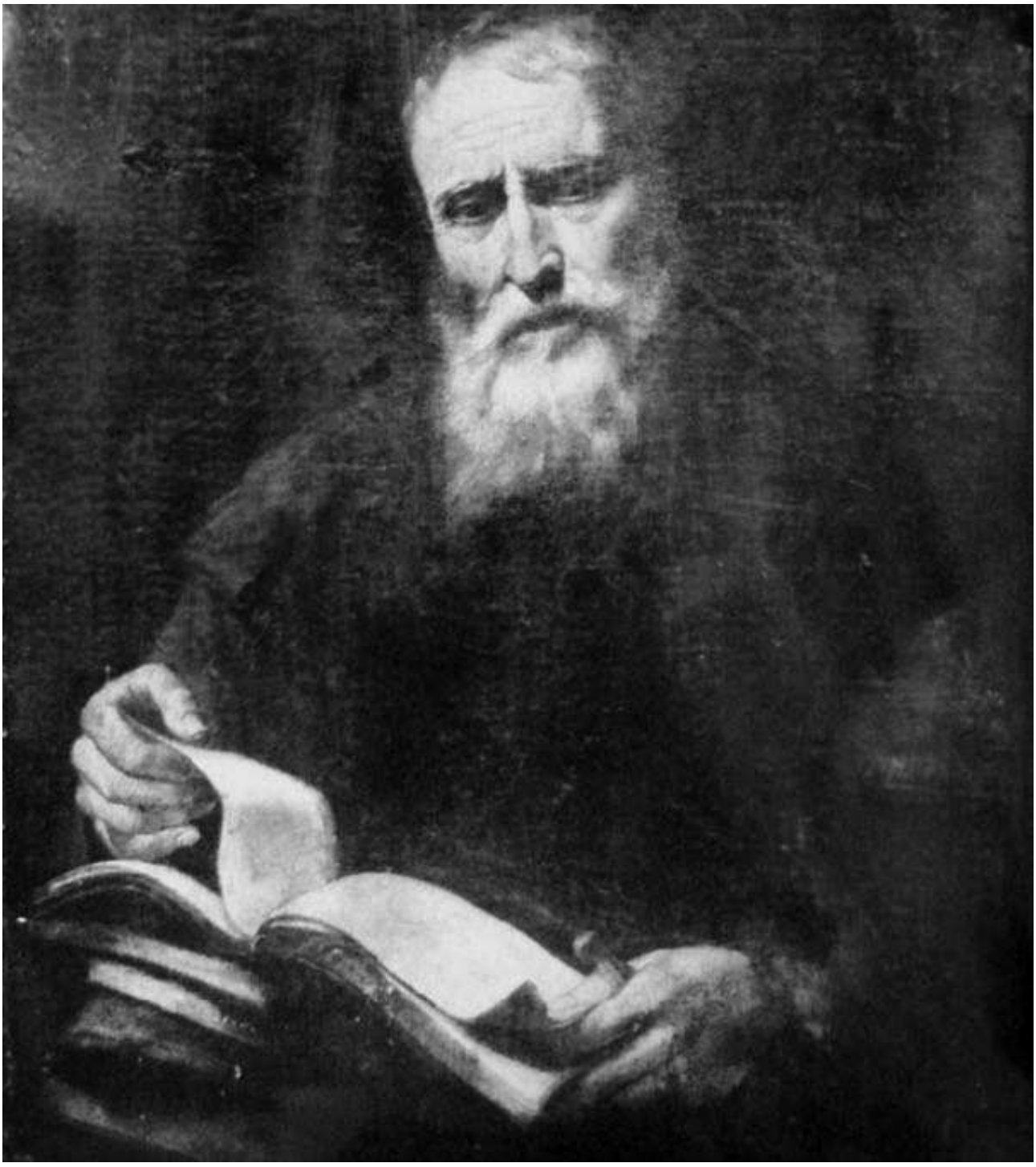
*Si ringrazia il dott. Agostino Allegri per la preziosa segnalazione della tela del Tolomeo sul mercato antiquariale tedesco.

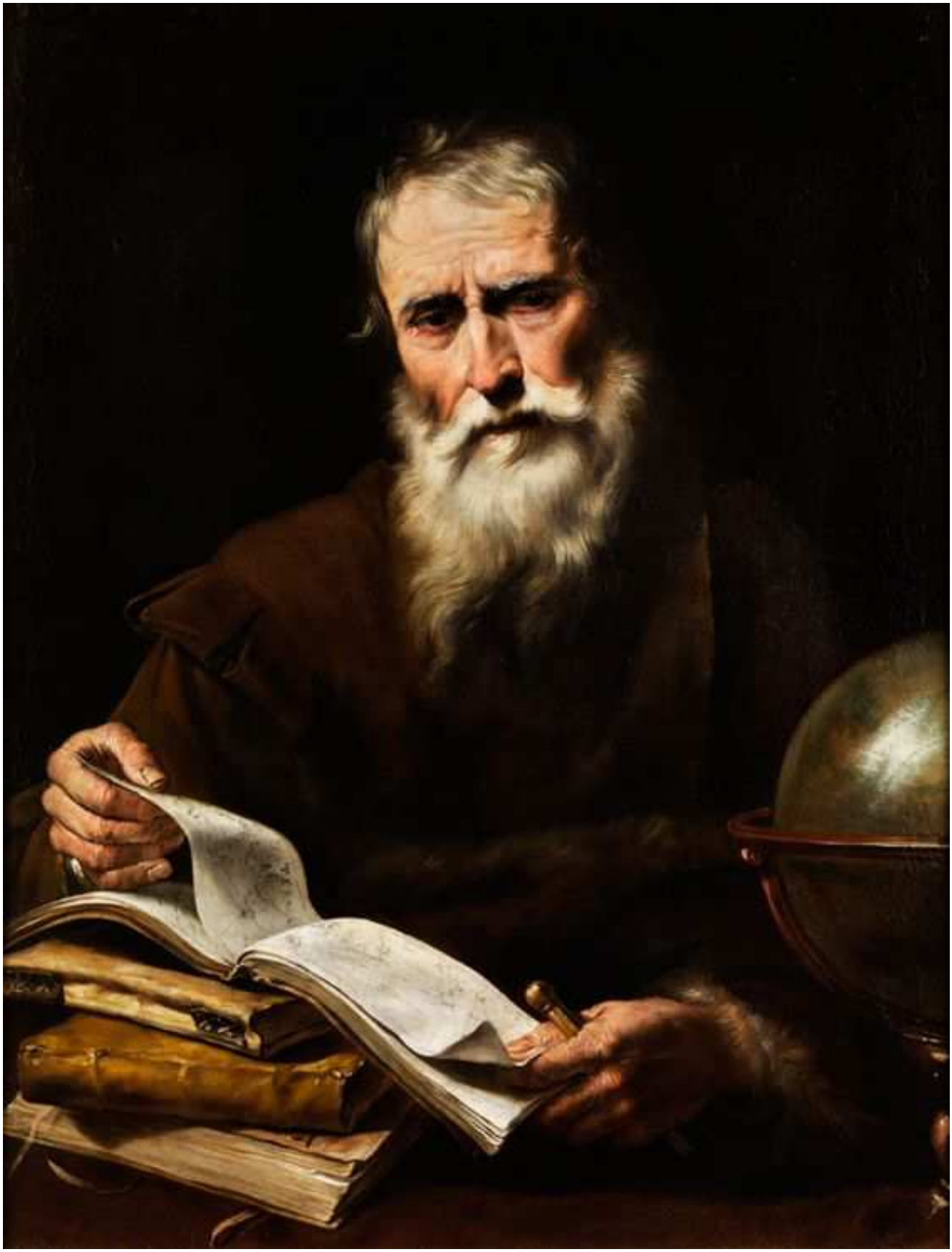
Bibliografia

Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972; Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257, 1724], a cura di Catherine Engass, Robert Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977; Oreste Ferrari, *L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia*, in «Storia dell'arte», 57, 1986, pp. 103-181; Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168; Viviana Farina, *Recensione a "Echi caravaggeschi in Puglia"*, in www.ilseicentodivivianafarina.com, 19 luglio 2011









Agostino Scilla

San Benedetto che distrugge gli idoli

1665-1667

Olio su tela, 327 x 273 cm

Messina, Museo regionale

Provenienza: Messina, chiesa di San Paolo; Messina, Museo civico; Messina, Museo regionale

Francesco Susinno ricordava che, «per la gran tela di S. Benedetto, fatta alle monache di S. Paolo», l'artista messinese si «rendette […] riguardevole», oltre «per la speciosità della storia molto concettosa», anche «per l'arie nobili delle teste e spezialmente quella di S. Benedetto» (Susinno [1724] 1960, p. 235).

L'opera è ricordata successivamente da Grano e Grosso Cacopardo (cfr. Hackert-Grano 2000, p. 125; Grosso Cacopardo 1821, p.140)

Leandro Ozzola elogiava per l'opera la «grandiosità e profondità di concezione di Andrea Sacchi», soprattutto nella tipologia del santo e dei suoi compagni e nella «scala cromatica dominata dai bianchi», richiamando nella figura del san Benedetto «una potenza e sobrietà di modellato poco comune ai messinesi del suo tempo» (Ozzola 1909, p. 99).

Natale Scalia nel 1913, elogiandone la «larga fattura» e lo «effetto non dispregevole», riportava che «le forme rimaste tradizionali si perpetuano con esasperante uniformità», ricordando i «graziosi angioletti» i quali «riprodotti sempre nella medesima posa, cominciano ad annoiare» (Scalia 1913, p. 211).

Anche Enrico Mauceri elogerà la sacchiana figura di San Benedetto, ammirandone la «testa mirabilmente espressiva», concludendo che la «correttezza di disegno, pennellata franca e sicura, equilibrio di composizione, armonia di colori, fanno di questo pittore uno dei più apprezzabili del seicento siciliano» (Mauceri 1926-27, p. 116), auspicando una rivalutazione del pittore messinese.

Nella sua sintetica guida al Museo del 1980, Giuseppe Consoli, menzionava la «agilità e scioltezza di modi e ampia modulazione compositiva» delle opere di Agostino, tra cui il *San Benedetto*, elogiandone la «chiarezza e dignità e rigore classicistico» (Consoli 1980, p. 55).

Hyerace vi vede un aggiornamento romano, ricordando un'assenza di Agostino da Messina dal 1661 al 1663, collocando l'opera prima del *Sant'Ilarione* (1667?) e dei *Quattro dottori della Chiesa* (cfr. Hyerace 2001, p. 44). Inoltre per lo studioso l'opera è «quella in cui più chiari risultano i ricordi del suo [di Scilla, *n. d. a.*] apprendistato romano presso il Sacchi», scorgendo nel dipinto chiari riferimenti al *San Romualdo* e al *Dedalo e Icaro* di Andrea (cfr. Hyerace 1999, p. 205).

Interessante notare anche l'affinità tra la figura inginocchiata sulla destra con quella di Pietro Novelli della *Comunione di santa Maria Maddalena*, oggi a Palazzo Abatellis ma proveniente dalla chiesa di Santa Cita,

opera degli anni Quaranta intrisa di forti elementi domenichiniani e caratterizzata da un «sapiente accordo dei colori» (Viscuso 1990, pp. 320-323).

Al contempo, il gruppo di donne, in secondo piano e quasi in ombra nella nicchia sulla destra, di fronte la figura inginocchiata, rappresentano un ulteriore omaggio alle opere del maestro Sacchi, come la *Nascita della Vergine*, in Spagna almeno dal 1772, databile dalla critica 1628-1629 circa (cfr. Sutherland Harris 1977, pp. 55-56).

Nell'inventario dei quadri recuperati dalle chiese, monasteri e oratori, oggi conservato presso l'archivio del Museo regionale di Messina, l'opera era ricordata «alquanto danneggiata» (Messina, Archivio storico del Museo regionale, faldoni 4-5). Nell'elenco dei quadri dell'allora Museo Nazionale di Messina, datato 1920, ancora il dipinto presenta «uno squarcio in basso ed altro nella parte centrale» (Messina, Archivio storico del Museo regionale, faldone 4).

La tela è stata restaurata nel 1921 da Riccardo De Bacci Venuti (cfr. APPENDICE III, doc. IV).

Bibliografia

Leandro Ozzola, *Appunti sull'arte barocca a Messina*, in «Vita d'arte», 3, XIV, 1909, pp. 93-102; Natale Scalia*, Antonello da Messina e la pittura in Sicilia*, in «Rassegna d'arte», 12, 1913, pp. 155-218; Enrico Mauceri, *Pittori seicentisti del Museo di Messina: Domenico Marolì, Giovanni van Houbraken, Agostino Scilla*, in «Bollettino d'arte», 20, 1926/27, pp. 109-116; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; : Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972; Giuseppe Consoli, *Messina. Museo* Regionale, Calderini, Bologna 1980; Teresa Viscuso, *II.65 – La comunione di S. Maria Maddalena*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra a cura dell'Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Palermo, Albergo dei Poveri, 10 giugno – 30 ottobre 1990, Flaccovio Editore, Palermo 1990, pp. 320-323; Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207; Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207; Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.



Antonino Catalano, Agostino Scilla, Giovanni Fulco

Sant'Orsola e le Compagne

1666-1671

Olio su tela, 192 x 295 cm

Messina, Museo regionale

Provenienza: Messina, chiesa Sant'Orsola; Messina, Museo civico; Messina, Museo Nazionale

Francesco Susinno, nella biografia di Giovanni Fulco, attribuiva l'opera ad «Antonino Cattalani il Giovane» ma, in quanto mai ultimata, visto che «alla prima figura, che si è l'angelo custode, la testa gliela rifece intieramente Agostino Scilla», mentre la gloria dei putti in alto «che portano giù palme» è stata aggiunta da Giovanni Fulco, allievo di Catalano (cfr. Susinno [1724] 1960, p. 233).

Caio Domenico Gallo nel 1755 ricorda l'opera, insieme al sant'Ilarione di Agostino, all'interno della chiesa messinese e opera «di tre insigni Pittori, cioè Scilla, Catalano, e Giovanni Fulco» (Gallo 1755, p. 229).

Se Gaetano Grano ricordava solo «la Gloria con gli Angeli» dipinta da Giovanni Fulco, Giuseppe Grosso Cacopardo, nella sua memoria dedicata ad Agostino, riferiva l'opera «dipinta in unione di Fulco, e Catalano» (Grosso Cacopardo [1821] 1972, p. 140).

Giuseppe La Farina nel 1840 menzionava l'opera ancora nella chiesa e attribuita ai tre artisti messinesi (cfr. La Farina 1840, p. 140); Grosso Cacopardo ricordava «il quadro bellissimo, che si venera allatare maggiore [della chiesa], rappresentante la S. Titolare e compagne, con una gloria di vaghissimi Angeletti, dipinto da tre famosi nostri pittori, cioè dallo Scilla, dal Fulco, e dal Catalano» (Grosso Cacopardo 1841, p. 99). L'erudito messinese riportava ancora l'errore cronologico riportato nelle sue *Memorie* del 1821, riferendo che i tre artisti erano «amici del P. Fabris padrono della chiesa», i quali «vollero a concorso colorirgli questa imprezabile tela» (Grosso Cacopardo 1841, p. 99).

Ancora nel 1902 la tela era all'interno della chiesa dedicata alla Santa (*Messina e dintorni* 1902, p. 359).

Salinas e Columba, successivamente il terribile terremoto del 1908, recuperano la tela, «non danneggiata», all'interno ella chiesa, ricordando «del Fulco […] la gloria degli angeli» (Salinas-Columba 1998, p. 51).

Nei primissimi anni Venti da Monsignor Pantalone Minutoli, rettore della chiesa di Gesù Sacramentato in Sant'Orsola, è stata chiesta la restituzione della tela alla sua chiesa originaria, impegnandosi «a mantenere l'opera d'arte con i dovuti riguardi» (APPENDICE II, doc. I).

La tela è stata restaurata nel 1983 da Ernesto Geraci. Gioacchino Barbera, ricordando la «puntuale testimonianza del Susinno, che distingue le mani e le diverse fasi di realizzazione dell'opera», proponeva una datazione «tra il settimo e l'ottavo decennio» del XVII secolo: Catalano il Giovane, infatti, morirà nel 1666 mentre Scilla e Fulco fuggiranno da Messina nel 1678 a causa del fallimento della rivolta

antispagnola. Barbera, inoltre, ricordava i «tratti più morbidi e classicheggianti» del viso dell'angelo custode, completato da Agostino, «doveroso omaggio al vecchio maestro» (Barbera 1986, p. 102).

Bibliografia

Caio Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della città di Messina capitale del Regno di Sicilia di Cajo Domenico Gallo sotto gli auspicj di Sua Eccellenza Reverendissima Fra Tommaso de Moncada de' Principi di Calvaruso dell'Ordine de' Predicatori, Arcivescovo di Mesina, e Patriarca di Gerusalemme, Conto di Regalbuto, barone di Bolo, e Signore dell'Alcara, del Conseglio di S. R. M. et c.*, Con licenza de' Superiori, Napoli 1755; Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti per Giuseppe La Farina*, Stamperia di Giuseppe Fiumara, Messina 1840; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina*, Giuseppe Fiumara, Messina 1841; *Messina e dintorni: guida*, a cura del Municipio, Stabilimento G. Crupi, Messina 1902; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972; Gioacchino Barbera, *S. Orsola e le Compagne*, in *Opere d'arte restaurate 1980-1985*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Messina, Museo Regionale, 12 marzo – 31 maggio 1986, Istituto Poligrafico della Sicilia, Messina 1986, pp. 102-106; Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, *Note al Salinas-Columba*, in Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, Regione Sicilia, Palermo 1998, pp. 111-158; Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, Regione Sicilia, Palermo 1998.



Agostino Scilla

I Quattro Dottori della Chiesa

1665-1667

Olio su tela, 97,1 x 121,3 cm

Messina, Museo Regionale

Provenienza: Messina, collezione Latragna (*ante* 1710); Londra, Mercato Antiquario (1976); Milano, Mercato antiquario (1987)

La bellissima tela, acquisita recentemente dal Museo regionale di Messina, dove attualmente è esposta, costituisce una delle massime espressioni della fase messinese più matura di Agostino Scilla.

Presente nell'inventario del 1710 della collezione della famiglia Latragna, rintracciato da Sebastiano Di Bella presso l'Archivio di Stato di Messina (cfr. Di Bella 1985, p. 36), il dipinto inizialmente appare sul mercato antiquario londinese, precisamente presso la Heim Gallery di Londra, nel 1976, con un'attribuzione a Carlo Maratti. Allo stesso artista è ricondotto da Mattia Gaeta nel 1987, in una mostra a cura dell'istituto bancario BNL. (Gaeta 1987, p. 43).

Stella Rudolph riconduce il dipinto, ancora una volta, all'artista romano (cfr. Rudolph 1997, pp. 211-220), così come Rosanna Barbiellini Amidei (cfr. Barbiellini Amidei 1999, p. 35). Luigi Hyerace è stato il primo a ricondurre la tela, di grande qualità, alla personalità artistica di Agostino Scilla, notando affinità molto forti con il *San Benedetto che distrugge gli idoli* del pittore messinese, oggi anch'esso esposto nelle sale del Museo regionale di Messina (cfr. Hyerace 1999, p. 205; Hyerace 2001, p. 45).

Infatti la testa di vecchione del sant'Agostino, tipicamente scillesca, risulta quasi sovrapponibile a quella del san Benedetto, mostrando entrambe affinità grafiche con un disegno del British Museum di Londra d'attribuzione incerta, anche se gravitante intorno la cerchia romana del XVII secolo.

Se inoltre la figura di Gregorio Magno è molto vicina al cartone, per lo stesso soggetto, di Andrea Sacchi e oggi conservato alla Galleria d'arte antica di Palazzo Barberini, il san Leone Magno presenta analogie di stile grafico con un disegno, attribuito ad ambito di Sacchi, oggi al British Museum, ripreso a sua volta dalla *Visione di San Romualdo* di Andrea, datata 1631, in Pinacoteca Vaticana.

Come già notato da Hyerace, il dipinto mantiene delle affinità, per quanto concerne la ricerca introspettiva dei personaggi, con la *Talia che incorona Epicarmo* di Palazzo Abatellis, firmata e datata 1671, e con il S*ant'Ilarione in braccio alla morte* del Museo regionale messinese, con cui condivide la «materia ricca ma sfaldata» (Hyerace 2001, p. 45).

La dipendenza sacchiana del dipinto in questione risulta, come già notato da Hyerace, ancora più chiara confrontando la figura a sinistra di san Girolamo con quella di Dedalo del dipinto di Sacchi, oggi giuntoci in almeno due copie, quella di Palazzo Rosso a Genova e quella in Galleria Doria Pamphilj a Roma. La

stessa figura è presente anche nel san Benedetto messinese, potendo così proporre un ulteriore aggiornamento artistico romano di Scilla sulla pittura di Sacchi all'inizio degli anni Sessanta.

Ann Sutherland Harris, nella sua monografia su Andrea Sacchi, ricorda che durante l'apertura del testamento, dopo la morte del maestro avvenuta il 21 giugno 1661, i beneficiari a cui andò la maggior parte dei disegni del pittore di Nettuno furono Carlo Maratti ed Agostino Scilla (cfr. Sutherland Harris 1977, p. 125). Corretta, quindi, l'ipotesi di Luigi Hyerace dell'assenza del pittore messinese dalla città natia dal 1661 al 1663, anni in cui «il pittore non è più ricordato a Messina» (Hyerace 2001, p. 44), confermata anche dal carteggio Ventimiglia-Allacci reso noto da Giuseppe Lipari (cfr. Lipari 1990, p. 144).

Un ulteriore viaggio romano di Scilla avvenne nel 1670, anno della pubblicazione de *La Vana Speculazione disingannata dal Senso*, opera edita, sì, a Napoli presso lo stampatore Colicchia, ma al cui interno sono presenti delle incisioni, su disegni di Agostino, eseguiti, prima dell'approdo partenopeo, a Roma dal noto incisore Pietro Santi Bartoli, con cui, secondo Veronica Carpita, lo stesso Scilla era legato da intimi rapporti di amicizia e grazie al quale, molto probabilmente, il pittore messinese strinse rapporti d'amicizia e stima con Giovan Pietro Bellori, il teorico del classicismo secentesco, a sua volta intimo amico di quel Carlo Maratta che, alla morte di Agostino, «pianse a singhiozzi la perdita che fece l'arte d'un tal'uomo» (Carpita 2006, pp. 353-354; Susinno [1724] 1960, p. 244).

La notizia di questo viaggio a Roma è documentata, come ancora ricordato da Hyerace, da una lettera di Carlo Fracassati, datata 12 agosto 1670, indirizzata all'amico Marcello Malpighi, residente a Bologna, al quale comunicava che Scilla stava per partire alla volta di Roma per le incisioni della *Vana Speculazione* (cfr. Adelmann 1975, pp. 469-474; Hyerace 2001, p. 57).

Da un punto di vista tecnico-stilistico, Scilla riesce a coniugare mirabilmente la matericità pastosa riberesca con una pennellata più fluida che caratterizzerà tutte le sue opere mature messinesi, in sintonia con quella poetica classicistica romana che, oltre al maestro Sacchi, includeva la maggior parte degli artisti barocchi dell'Urbe del secondo Seicento.

A differenza di questi ultimi, però, Scilla conserva una delle sue peculiari qualità, riconsciutagli anche da Francesco Susinno: quel «pennelleggiare» e «fare teste di vecchioni» sui modi di Jusepe de Ribera (cfr. Susinno [1724] 1960, p. 236). L'artista messinese riesce a ricondurre quella cultura artistica meridionale, rappresentata dallo Spagnoletto e Pietro Novelli, entro l'aurea classicistica che il maestro messinese conoscerà e apprenderà in un momento storico-artistico romano particolarmente complesso, iniziato con la morte di Urbano VIII e la fine del predominio barberiniano a Roma (ma non degli artisti vicini ai Barberini, tra i quali Sacchi e Pietro da Cortona) e il decennio successivo di papa Innocenzo X Pamphilj, nonché con l'elaborazione della celebre estetica del Bello che troverà il suo compimento nell'*Idea* di Giovan Pietro Bellori (1664).

La tela de *I quattro Dottori della Chiesa* di Scilla è un'opera collocabile prima del definitivo esilio messinese anche se non troppo antecedente l'inizio degli anni Settanta del Seicento. Infatti, come già ricordato,

proprio nel 1670 il «pittore, filosofo messinese» (Susinno [1724] 1960, p. 234) è a Roma per le incisioni dei suoi disegni de *La Vana speculazione disingannata dal senso*, giusto il tempo di un ulteriore aggiornamento sulla maniera classicistica ormai imperante nell'Urbe.

L'aggiornamento, però, come sempre per le opere messinesi di Scilla, si innesta all'interno di una cultura naturalistica che trova massima espressione nel naturalismo di Ribera e che permette a Scilla di non eccedere in quei virtuosismi barocchi romani verso cui Maratti e gli artisti del secondo Seicento romano si erano già indirizzati o si muoveranno da lì a poco: si confronti il modo di dipingere e di trattare la materia pittorica di Agostino con quello della pala di Carlo Maratti, in Santa Maria del Popolo, ben più tarda (1689), rappresentante *San Giovanni Evangelista che spiega la dottrina dell'Immacolata Concezione ai santi Gregorio, Agostino e Giovanni Crisostomo*. Anche quando Scilla si adagerà al predominante barocchismo romano, proprio a partire dal suo trasferimento nell'Urbe datato 1679, rimarrà comunque legato al riberismo e alle sue teste di vecchioni.

Al contempo la tela non può essere antecedente al 1667, data riportata da Grosso Cacopardo del *Sant'Ilarione in braccio alla morte* (cfr. Grosso Cacopardo 1821, pp. 140-142) che segna sicuramente uno spartiacque nella produzione di Scilla, ossia il momento dal quale si assiste ad una perfetta sintesi tra naturalismo riberesco – novelliano e classicismo sacchiano – romano.

Il pittore messinese sarà debitore, sin dalle sue prime opere, anche della pittura di Pietro Novelli, come ricorderà lo stesso Susinno, soprattutto per la monumentalità delle figure e quella «maniera miracolosa [espressione, *n. d. a.*] del suo ferace, erudito e concettoso pennello» (Susinno [1724] 1960, p. 237).

Se si vogliono ricercare degli antecedenti al personalissimo classicismo scillesco, oltre a guardare, per il contesto messinese, al maestro Barbalonga, bisognerà volgere lo sguardo verso la Palermo di Novelli, quest'ultimo per due anni architetto regio di Messina, in cui, a detta di Susinno, lasciò una tela nel monastero di Santa Teresa (cfr. Susinno [1724] 1960, p. 237); nel pittore monrealese, infatti, l'influenza precoce di Ribera «che contribuisce a spiegare la tensione naturalistica dei santi novelleschi» (Mancuso 2008, *ad vocem*) viene filtrata dal classicismo vandyckiano.

Infine, da sottolineare la vicinanza con la *Talia che incorona Epicarmo* di Palazzo Abatellis a Palermo, una delle poche opere datate e firmate di Agostino Scilla (1671). Il modo di trattare la materia, la pennellata fluida, l'insistita indagine psicologica dei personaggi e la ricca materia cromatica sono gli elementi che accomunano la tela palermitana con quella qui in esame: il modo elegante e delicato di trattare la barba nel sant'Agostino del dipinto messinese costituisce un evidente modello per l'*Epicarmo* Abatellis, a sua volta arricchito di finissime lumeggiature, conseguenza del viaggio a Roma. Il motivo delle lumeggiature appare in nuce già nei capelli di San Girolamo de *I Quattro Dottori* anche se non raggiunge la pienezza compositiva e luministica del dipinto palermitano che segnerà un ulteriore passo in avanti dello stile pittorico di Agostino.

Tale componente luministica, che prende piede in Scilla tra la fine degli anni Sessanta e il decennio

successivo, può spiegarsi con l'influenza di quelle tarde propaggini di maniera neoveneta, la quale sviluppatasi a Roma nei primi decenni del Seicento, influenzerà pittori come Luca Giordano, Mattia Preti e, ancor più, Pier Francesco Mola.

La tela messinese può considerarsi l'evoluzione stilistica e formale del *San Benedetto che distrugge gli idoli*, nonché una logica continuazione del percorso inaugurato dal pittore messinese con il *Sant'Ilarione in braccio alla morte* dei depositi del Museo Regionale, considerato, a detta delle fonti, il capolavoro del pittore messinese, «gioja inestimabile nel suo genere» (Susinno [1724] 1960, p. 238).

Proprio per questo, la tela dei *Quattro Dottori della Chiesa* può collocarsi cronologicamente tra il *San Benedetto che distrugge gli idoli* e il *Sant'Ilarione in braccio alla morte* del 1667, data in cui ormai chiara appare l'assimilazione dell'arte di Salvator Rosa.

Bibliografia

Howard B. Adelmann, *The correspondence of Marcello Malpighi*, I, Cornell University Press, Ithaca 1975; Sebastiano Di Bella, *Collezioni messinesi della prima metà del '700*, Sfameni, Messina 1985; Mattia Gaeta, *Antologia di dipinti antichi*, Leasarte, Milano 1987; Giuseppe Lipari, *Il carteggio Ventimiglia-Allacci: una vicenda editoriale del '600*, Sicania, Messina 1990; Stella Rudolph, *Accertamenti sull' "Opera insigne di Andrea Sacchi" nella raccolta di Lione Pascoli*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di Gioacchino Barbera, Teresa Pugliatti, Caterina Zappia, De Luca, Roma 1997, pp. 211-220; Rosanna Barbiellini Amidei, *Traslazione della Santa Casa e Santi*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Rosanna Barbiellini Amidei, Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 – 16 gennaio 2000, Edizioni De Luca, Roma 1999, pp. 62-64; Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Veronica Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700) e Pietro Santi Bartoli (1635-1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, in «Rendiconti / Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 17, 2006, 3, pp. 307-384; Barbara Mancuso, *Pietro Novelli*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 78, Treccani, Roma 2008, *ad vocem*.



Agostino Scilla (?)
Liberazione di San Pietro dal carcere

1660-1670
Lavagna, 21,5 x 29 cm
Palermo, Museo regionale di Palazzo Abatellis, depositi
Provenienza: Palermo, collezione Gallo; Palermo, Museo nazionale

L'opera è stata sin qui riferita dagli studi come ancora dispersa (cfr. Bruno 2001, p. 49; Hyerace 2001, pp. 122-123; Barbera 2015, p. 87).
Appartenente alla collezione di Agostino Gallo, la piccola lavagna, un *unicum* sino ad ora nell'arte di Scilla, faceva parte della quadreria del celebre *Gabinetto* del dotto palermitano, in cui era ricordata nella quinta stanza come «quadro sopra pietra alto once dieci, per pal. Uno ed oncia una: un angiolo che libera S. Pietro dal carcere, tra quattro custodi che da un lato stanno soleggianti, ed una lucerna che rischiara a malapena la prigione: lavoro diligentissimo di bella composizione, e di sommo gusto nel colorito, del nostro Agostino Scilla, tale da potere essere attribuito al suo maestro Domenico Zampieri, se il colorito fosse men vago» (Granata 1863, p. 83).
Quanto riferito da Ryamondo Granata sarà ripreso da Paolo Sansone nella biografia commemorativa dedicata all'amico Gallo per la morte di quest'ultimo avvenuta nel 1872 (cfr. Sansone 1872, pp. 79-80).
Dopo non pochi problemi burocratici, l'opera viene ceduta, per testamento di Gallo, al Museo nazionale, non prima però di essere selezionata dalla Commissione appositamente istituita per scegliere i migliori dipinti della collezione. A causa di quanto riportato da Granata, per il quale Scilla era allievo di Domenichino, nel 1878 l'opera è esposta, insieme agli altri dipinti prescelti e per volontà dello stesso Gallo, nell'apposita area del museo dedicata alla quadreria del celebre palermitano ma attribuita ad un ipotetico «allievo di Barbalonga» (Meli 1878, p. 42). L'iscrizione apposta sulla cornice riporta invece la scritta «da allievo del Barbalunga».
Il dipinto è presente nella *Breve guida* del Salinas del 1901 (cfr. Salinas 1901, p. 83).
L'opera, in cattive condizioni di conservazione, presenta una pittura fluente, con piccoli tocchi di bianco che rendono la rappresentazione dei soldati addormentati, nella parte destra della lavagna, più vivida e realistica, anche grazie all'originalità del supporto.
Il dipinto mostra affinità con l'arte di Salvator Rosa ed è collocabile probabilmente entro gli anni Sessanta del secolo XVII, meriterebbe un restauro e uno studio più approfondito.

Bibliografia

Gregorio Raymondo Granata*, Duecento sessanta giorni in Palermo nel 1861 Ovvero Biografia e Gabinetto scientifico-artistico dell'archeologo Agostino Gallo*, Stamperia del Commercio, Messina 1863; Giuseppe Meli, *Museo Nazionale di Palermo. Catalogo dei quadri esposti*, [?] Palermo 1878; Antonino Salinas, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo compilata dal prof. Antonino Salinas*, 3° edizione, Palermo, tipografia Fratelli Vena 1901; Ivana Bruno, *Prime ricerche sul collezionismo privato dell'Ottocento in Sicilia*, in *Ottocento Siciliano. Dipinti di collezioni private agrigentine*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Agrigento, Complesso Chiaramontano Basilica dell'Immacolata, 24 marzo – 20 maggio 2001, Electa, Napoli 2001, pp. 31-54; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle* opere, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Gioacchino Barbera, *La collezione Gallo*, in *1954-2014: sessanta anni della galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di Gioacchino Barbera, Magika, Messina 2015, pp. 83-89.


DA ALLIEVO DEL BARBALUNGA.
SEC. XVII.
S. PIETRO IN CARCERE.

Agostino Scilla

Epicuro (?)

1665-1667

Olio su tela, 127 x 96,5 cm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: Torino, Galleria Giamblanco

Susinno nella sua biografia all'artista messinese ricorda come nel «suo dipignere chiudevasi una certa filosofia […] ed è tutto pennelleggiato di tratti sul modo di Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto, di cui era spezial modo simpatico e faceva la scimia instudiandolo», a tal punto che, Scilla, si singolarizzò «in fare teste di vecchioni» (Susinno [1724] 1960, p. 236).

Altra mezza figura, sicuramente autografa di Agostino è questo *Ritratto di filosofo*, già passato in Galleria Giamblanco a Torino e riconosciuto come Epicuro da Arabella Cifani, la quale, per affinità di modelli, colloca cronologicamente il dipinto vicino alla *Talia che incorona Epicarmo*, firmato e datato 1671 (cfr. Cifani 2014, pp. 30-31).

La tela sembra possedere quella straordinaria qualità pittorica che ritroviamo negli altri due filosofi attribuiti, da Luigi Hyerace, al colto artista messinese: uno in collezione privata torinese e l'altro di ubicazione ignota ma transitato sul mercato antiquario siciliano (cfr. Hyerace 1999, p. 203).

Se i tratti fisiognomici del *Filosofo* in questione sembrano rimandare, almeno in parte, al *Sant'Ambrogio* sempre di Scilla, già a Parigi, Galleria Canesso, lo stile evidenzia, però, chiari richiami classicisti calati all'interno di soluzioni tipicamente riberesche (cfr. Hyerace 2007, p. 160). Infatti, anche la pennellata ad impasto, leitmotiv del pittore spagnolo trapiantato a Napoli, rimarca ancor più l'aspetto naturalistico del filosofo e la luce, a sinistra, in alto, con la sua forte accentuazione chiaroscurale, ne delinea i tratti salienti: come nei ritratti dei *Filosofi* attribuiti da Hyerace, la luce pone in risalto il volto e la mano, a sua volta appoggiata su una bellissima urna cineraria istoriata.

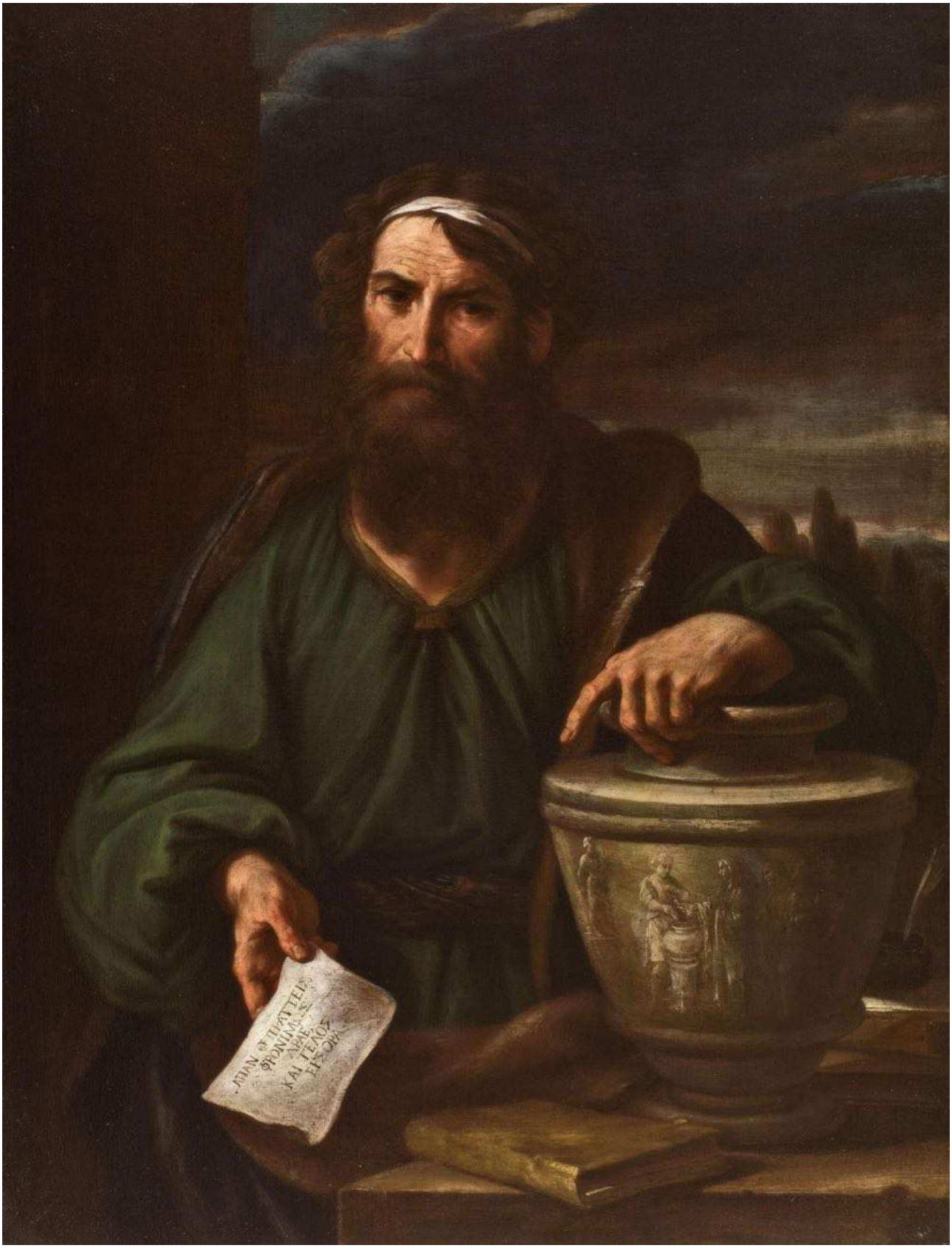
Un termine *ante quem* può essere rappresentato da una delle poche opere firmate e datate di Agostino Scilla, *Talia che incorona Epicarmo*, firmato e datato sulla tuba (A. SCILLA 167[1]) in cui sembrano già essere particolarmente evidenti quella compostezza e pennellata più fluida tipicamente classicistiche.

Il filosofo tiene in una mano un cartiglio che recita *ΑΠΑΝ ΠΡΑΤΤΕΙΣ ΦΡΟΝΙΜΩΣ ΔΡΑΕ ΚΑΙ ΤΕΔΙΟΣ ΕΙΣΟΡΑ* ossia "fai tutto agisci coscienziosamente e indirizzati verso il fine ultimo". La galleria antiquariale ha tradotto questa sentenza come *QUIDQUID AGIS PRUDENTER AGAS ET RESPICE FINEM*: da qui l'attribuzione del soggetto in questione come Epicuro. *

*Si ringrazia la dott.ssa Sandra Condorelli per la traduzione del cartiglio dal greco.

Bibliografia

Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168; Arabella Cifani, *Agostino Scilla - Il filosofo Epicuro*, in *Galleria Giamblanco. Dipinti antichi. Pittura italiana dal Seicento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di Deborah Giamblanco, Salvatore Giamblanco, Umberto Allemandi, Torino 2014, pp. 30-31.



Agostino Scilla (?)
Sant'Ilarione in braccio alla morte

1667
Olio su tela, 2,34 x 1,80 cm
Messina, Museo regionale di Messina
Provenienza: Messina, chiesa di Sant'Orsola; Messina, chiesa di San Gioacchino; Messina, Museo civico; Messina, Museo nazionale

Francesco Susinno ricorda che Agostino Scilla dipinse il suo capolavoro, il *Sant'Ilarione in braccio alla morte*, «per la chiesa di S. Orsola fuori la Porta Reale» (Susinno [1724] 1960, p. 238). Ricordato ancora nella chiesa da Gallo e Hackert-Grano, Grosso Cacopardo, dopo aver ricordato l'opera datata 1667, «pella chiesa di S. Orsola», riporta l'aneddoto che «essendo mal sicuro pella solitudine in cui trovasi la fabbrica, fu trasportato in San Gioacchino ed ivi attualmente si ammira» (Grosso Cacopardo [1821] 1972, p. 141). Ma ancora nel 1806, Gregorio Cianciolo ricordava la chiesa di Sant'Orsola per il celebre «quadro di S Ilarione moribondo, che riuscì capo d'opera di Agostino Scilla Messinese», specificando però che «è desiderabile che questo eccellente quadro sia trasportato in Città in altro sito più comodo per essere osservato dagl'intendenti, molto più, che nel luogo dove ritrovasi, potrebbe riuscire molto agevole ai mali intenzionati di rubarlo, e trasportarlo altrove» (Cianciolo 1806, p. 20, nota 1).
Nel 1840 la tela veniva ricordata da Giuseppe La Farina nella chiesa di San Gioacchino (cfr. La Farina 1840, p. 106).
Nel 1901 l'Amministrazione comunale messinese legiferava «che fossero con urgenza una buona volta ritirati dalle chiese e da altri luoghi i migliori dipinti di quegli artisti messinesi i cui nomi non figurano in quello istituto, e le altre opere di pregio artistico indiscutibile, le quali potessero essere facilmente trafugate, o andare sempre più in rovina». Tra le opere che «passarono nelle sale del Museo, esposti alla pubblica ammirazione, ad aumentare il decoro di questo istituto» vi era il sant'Ilarione di Scilla «forse il suo capolavoro» (Inferrera 1902, p. 13).
In effetti il 13 settembre 1902 si avviavano le pratiche affinché «la chiesa di S. Orsola, con lieve regalo ceda la copia del S. Ilarione di Scilla, per passarla a S. Gioacchino e trasferire al Museo l'originale». Il trasferimento avverrà tra il 22 e il 24 settembre: «la cornice però venne portata al Museo per l'originale mentre a San Gioacchino venne portata la copia di S. Orsola senza cornice. La copia misura (senza cornice) 2,34 x 1,80». Il 27 settembre avvenne la sostituzione del Sant'Ilarione, firmato «A. Scilla /fec. Anno /1667» con la copia, leggermente più grande dell'originale, quest'ultimo di grandezza 232 x 178 cm. (cfr. La Corte Cailler 1998, pp. 335-336).
Il terremoto del 1908 distrusse il quadro del Museo civico, come del resto quasi totalmente la sala dedicata

al pittore messinese (sala VIII), mentre poco danneggiata si presentava la tela in San Gioacchino, recuperata da Salinas che la ricorda come «copia dal quadro di Scilla (ancora del sec. XVII)» (Salinas – Columba 1998, p. 37).

Nel 1920 Mazziotta affermerà che la tela spostata in San Gioacchino nel 1902 sia l'originale; invece, quella trasferita al Museo civico era una copia, forse dello stesso Scilla, che già dal XVII secolo si trovava nella chiesa, concludendo, però, che l'originale datato 1667 sia sempre rimasto nella chiesa di Sant'Orsola sino al 1902, poi trasferito in San Gioacchino e oggi al Museo regionale (Cfr. Mazziotta 1920, p. 11).

Come ricordato da Luigi Hyerace, tutti gli studiosi, da Enrico Mauceri a Francesca Campagna Cicala, concordano nel considerare la tela superstite come originale «e in effetti la qualità del dipinto parla in tal senso» (Hyerace 2001, p. 52).

Enrico Mauceri, nonostante la datazione, collocava cronologicamente il dipinto di Agostino nel periodo anteriore al suo viaggio di formazione a Roma presso il Sacchi, notandone la «scena macabra con i colori cupi, anche nel paesaggio su cui si stende come un velo di profonda tristezza» e rilevando la forte matrice caravaggesca, a differenza di quadri come il *San Benedetto che distrugge gli idoli* o la *Madonna che appare a San Gaetano* che lo stesso Mauceri collocava dopo il soggiorno romano (cfr. Mauceri 1926, p. 114).

Grosso Cacopardo, dopo aver evidenziato «l'eccellenza di tal quadro dipinto più colla filosofia, che colla mano», si sofferma sulla testa di vecchio in scorcio del sant'Ilarione, sulla figura della morte, la quale nonostante «recar dovrebbe ribbrezzo agli occhi dello spettatore lo invita a farsi guardare» e al «cielo aperto, da dove scende una luce, che dolcemente illumina gli oggetti» (Grosso Cacopardo 1821, p. 141), emulando, a detta dello storico messinese, il celebre quadro della *Visione di San Romualdo* di Andrea Sacchi.

Il taglio della luce che, in entrambi i dipinti, proviene dall'alto a sinistra e che irradia i volti sia di sant'Ilarione (e della morte) di Scilla che di san Romualdo di Sacchi, in quest'ultima opera proveniente dalla celestiale quanto luminosissima visione del santo, permette di notare la continua dipendenza dell'allievo messinese dal maestro romano. Un chiaro riferimento è visibile anche nell'albero che, in Scilla, funge da scenografia e che ricorda tanto l'albero che nel quadro di Sacchi occupa quasi metà dipinto e che, oltre a fungere da ambientazione, permette il gioco di luci ed ombre che si intravede nel gruppo di benedettini camaldolesi a cui san Romualdo narra la visione.

D'altronde la lezione sacchiana è ben viva nella mente di Agostino: basti pensare al *San Benedetto che distrugge gli idoli* o ai *Quattro Dottori della Chiesa*, tele particolarmente vicine tanto nello stile che nella datazione al sant'Ilarione, per comprendere quanto il classicismo sacchiano sia presente non solo nel taglio compositivo ma anche nella tecnica pittorica (cfr. Hyerace 1999, p. 205).

Teresa Pugliatti nota, inoltre, che nella scelta del soggetto e del paesaggio sono presenti innegabili suggestioni dall'opera di Salvator Rosa, «insieme con un caldo cromatismo ed una densità pittorica di stampo novellesco, a cui lo Scilla aggiunge notazioni personali di crudo naturalismo» (Pugliatti 1994, p. 243)

Bibliografia

Gregorio Cianciolo, *Relazione della venuta, e dimora in Messina capitale del Regno di Ferdinando IV re dell'una, e dell'altra Sicilia scritta dal P. D. Gregorio Cianciolo priore cassinese*, dalle stampe di Giuseppe di Stefano impressore senatorio, Messina 1806, p. 20, nota 1; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972, pp. 141-142; Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti per Giuseppe La Farina*, Stamperia di Giuseppe Fiumara, Messina 1840; Guido Inferrera, *Intorno alla Guida di Messina edita a cura del Municipio*, in «Archivio storico messinese», IV, 1903, pp. 192-196; Francesco Mazziotta, *Il quadro di S. Ilarione di A. Scilla: breve illustrazione storica*, Tipografia ditta d'Amico, Messina 1920; Enrico Mauceri, *Pittori seicentisti nel Museo regionale di Messina*, in «Bollettino d'Arte», settembre 1926, pp. 109-116; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Firenze 1960, p. 238; Teresa Pugliatti, *La scultura e la pittura a Messina nei secoli XVI e XVII*, in *Messina, il ritorno della memoria*, catalogo della mostra, Messina, Palazzo Zanca, 1 marzo – 28 aprile 1994, Novecento, Palermo 1994, pp. 227-244; Gaetano La Corte Cailler, *Il mio diario*, I., a cura di Giovanni Molonia, Edizioni G. B. M., Messina 1998, pp. 284, 290, 292; Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, Regione Sicilia, Palermo 1998; Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.



Agostino Scilla
Sant'Ambrogio

1667-1670
Olio su tela, misure ignote
Ubicazione sconosciuta
Provenienza: Parigi, Galleria Pardo; Parigi, Galleria Canesso

L'attribuzione di questo dipinto al pittore messinese si deve ad un parere espresso da Veronique Damian al proprietario della tela che, a sua volta, lo ha comunicato a Luigi Hyerace, il quale, autorizzato dallo stesso proprietario, lo pubblica per la prima volta come opera di Agostino Scilla nel 2007 (cfr. Hyerace 2007, pp. 159-160). Il dipinto, infatti, era già apparso ancora a Parigi nel 1989, presso la Galleria Pardo, con l'attribuzione a Salvator Rosa, la quale permette di comprendere come la ritrattistica di Scilla si fosse già avviata verso esiti di monumentale classicismo, perfettamente calato in quella tendenza riberesca sempre presente nell'arte degli anni siciliani del pittore messinese.
L'identificazione in sant'Ambrogio, come già affermato da Hyerace, si deve alla stessa Damian: la studiosa si sofferma «sul flagello con cinque strisce di cuoio, ben messo in evidenza dal gesto indicativo del santo, un attributo iconografico del vescovo, che simboleggia la fermezza e il rigore contro l'eresia» (Hyerace 2007, p. 160).
Lo stagliarsi della figura in maniera compatta contro un fondo scuro, l'insistere del pennello «sulle rughe e le pieghe della pelle del volto e delle mani» (Hyerace 2007, p. 160), creando contrasti luce-ombra anche nella veste del santo, il quale sottraendogli la croce altro non è che uno dei tanti filosofi che Scilla riprese dal Ribera, sono caratteristiche che hanno permesso a Luigi Hyerace di avvicinarlo, per affinità stilistico-formali, al disegno dell'*Archita di Taranto*, in collezione privata milanese, attribuito dallo stesso studioso al nostro Agostino e da collocarsi cronologicamente dopo il 1668, data dell'arrivo del dipinto omonimo di Salvator Rosa in Galleria Ruffo, una tela che ebbe parecchia fortuna nel contesto messinese ma più in generale meridionale e oggi al Prado di Madrid (cfr. Hyerace 2007, p. 160; Salamon 2010, pp. 22-38). Lo stesso sfondo contro cui si staglia il sant'Ambrogio, con la presenza delle colonne in alto a destra, quasi monocrome e confuse con un paesaggio appena accennato, richiama ancora l'*Archita* di Salvator Rosa.
Mezze figure di filosofi e santi erano già presenti in collezione Ruffo, basti pensare al *Cosmografo* di Guercino, presente già in collezione nel 1661 (ma oggi disperso e tramandatoci solo tramite disegno conservato a Princeton) e commissionato dallo stesso mecenate al pittore di Cento per affiancargli l'Omero di Rembrandt, già in collezione in data 1654 (cfr. Ruffo 1916, p. 98; De Gennaro 2003, p. XXXII).
Come esse, la figura irrompe nello spazio in tutta la sua monumentalità e il fondo scuro permette di far

emergere ancor più la figura del santo, il quale conserva quella forte carica classicistica di alcuni santi novelleschi, accentuata da una luce radente che illumina solo una parte del volto e che accende ancor di più i bianchi del turbante e del colletto che tanto sembrano richiamare la figura di filosofo attribuita al nostro Agostino e passata sul mercato antiquario torinese. Anche quest'ultimo dipinto tradisce quella «particolare accuratezza e [...] pennellata sciolta, sensibile e sapiente» (Cifani 2014, p. 30), anche se senza dubbio più riberesca per la tipologia di pennellata sfaldata e meno precisa del sant'Ambrogio parigino.
Vi sono alcuni particolari che sembrano confermare la collocazione del dipinto nella seconda metà degli anni Sessanta del XVII secolo, come il modo di rappresentare le dita della mano, particolarmente affini ad alcune opere di Scilla databili in questo periodo: si confrontino in particolare le mani e le dita del nostro *Sant'Ambrogio* con quella del *Filosofo*, già sul mercato antiquario torinese, dell'*Archita* attribuita da Salamon e Langdon a Scilla e oggi al Virginia Museum di Richmond e il disegno del frontespizio de *La vana speculazione disingannata dal senso*, pubblicata a Roma nel 1670, di mano di Scilla e incisa a Roma, nello stesso anno, da Pietro Santi Bartoli (cfr. Carpita 2006, pp. 351-355; Salamon – Langdon 2010, pp. 22-38).
Arabella Cifani e Franco Monetti rapportano il sant'Ambrogio con la mezza figura di Eraclito, oggi a palazzo Graneri della Rocca di Torino ed acquistato, insieme ad altre tre mezze figure, dall'abate Marc'Antonio, Primo Elemosiniere di Madama Reale Cristina di Francia duchessa di Savoia, affermando che il santo parigino diventa il filosofo Eraclito di palazzo Graneri «solo se gli si toglie il turbante, se ne schiarisce la barba e lo si avvolge parzialmente in un drappo chiaro» (Cifani – Monetti 2012, p. 44).
Il dipinto, inoltre, sembra anticipare, per il suo evidente classicismo, la *Talia che incorona Epicarmo* di Palazzo Abatellis, firmata e datata 1671, e che costituisce un *ante quem* per il sant'Ambrogio, il quale comunque resta cronologicamente molto vicino al dipinto palermitano già in collezione Gallo, intriso fortemente di quella «maniera miracolosa» (Susinno, [1724] 1960, p. 237) del Monrealese che Agostino ha potuto ammirare nella sua Messina (collezione Ruffo e monastero di Santa Teresa) ma anche a Palermo.

Bibliografia

Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 3-4, 1916, pp. 95-128; Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo dei Seicento in Sicilia: l'inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003; Veronica Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700) e Pietro Santi Bartoli (1635-1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, Estratto da «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Rendiconti», IX, XVII, 3, 2006; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168; Arabella Cifani, Franco Moretti, *Quattro dipinti inediti di Agostino a Palazzo Graneri a Torino*, in «Paragone», 103, 2012, pp. 42-47: Xavier F. Salamon, Helen Langdon, *Of men and Mechanical Doves: Salvator Rosa's Archytas for Antonio Ruffo*, in «Boletìn del Museo del

Prado», XXVIII, 46, 2010, pp. 22-38; Arabella Cifani, *Agostino Scilla - Il filosofo Epicuro*, in *Pittura italiana dal Seicento al Settecento*, Galleria Giamblanco – Dipinti antichi, Umberto Allemandi & C., Torino 2014.



Agostino Scilla

Sant'Antonio primo eremita

1667-1670

Carboncino acquerellato, 292 x 218 mm

Firenze, Museo degli uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampa

Iscrizioni: *Agostino Scilla 1700.*

Provenienza: Collezione Emilio Santarelli

Il disegno, pervenuto agli Uffizi dalla collezione dello scultore Emilio Santarelli, con la denominazione di «Sant'Antonio eremita, mezza figura», era presente nel catalogo del 1870 del museo fiorentino (*Catalogo*… 1870, p. 440).

Il 14 maggio dello stesso anno il direttore degli Uffizi trasmetteva «tre copie del Catalogo della Collezione dei disegni autografi degli antichi e moderni maestri donata dall'egregio Professore E. Santarelli». La collezione grafica comprendeva ben 12457 disegni, raccolti, a detta dello scultore e collezionista, «per il corso di oltre 25 anni», con l'obiettivo di «raccogliere e ordinare quei disegni per la maggior parte antichi che mi sembrava meritassero la pena» (Roma, Archivio di Stato Centrale, Ministero della Pubblica Istruzione, Busta 202).

La collezione sarà donata da Santarelli perché «con l'avanzarsi della mia età, il pensiero dell'avvenire di questa Collezione, che mi ha costato tanti pensieri, tanto tempo e tante cure, mi ha fortemente preoccupato, non ho trovato miglior modo per essere tranquillo intorno alla sua conservazione che il farne l'offerta alla R. Galleria delle Statue detta degli Uffizi accioché insieme a quella che ne fa parte ci sia permanentemente custodita» (Roma, Archivio di Stato Centrale, Ministero della Pubblica Istruzione, Busta 202; Forlani Tempesti 1967, pp. 7-18).

Il disegno di Agostino fu per la prima volta pubblicato nel 1997 da Ursula Fischer Pace (cfr. Fischer Pace 1997, pp. 212-213).

Per Luigi Hyerace, la firma riportata nella parte inferiore del disegno non è autografa «in quanto non trova riscontro con le poche firme originali del pittore». Lo studioso colloca il disegno ancora nel periodo messinese di Agostino (ante 1678), sottolineando che «la delineazione netta dei contorni della figura, la trattazione ampia del manto e del saio, l'attenzione ai particolari naturalistici delle rughe del volto e delle mani, come pure la nitidezza che caratterizza il teschio e il libro posti in primo piano» si ritrovano anche nelle due mezze figure di *Epicuro* e *Tolomeo*, già sul mercato antiquariale francese e da Hyerace stesso pubblicate (cfr. Hyerace 1999, pp. 205-206).

Il disegno mostra affinità, oltre che con i due *Filosofi* francesi, con il *Sant'Ambrogio* già in Galleria Canesso e soprattutto con l'*Epicuro* passato in galleria Giamblanco a Torino. Si tratterebbe di uno dei pochi filosofi

sinora conosciuti di Scilla in cui la mezza figura, proprio come nell'*Epicuro*, si staglia in un ambiente aperto e non in un interno. Il *Sant'Antonio* condivide con la tela torinese la stessa modalità di rendere le mani ossute e con non pochi effetti chiaroscurali.
L'ambientazione del disegno fiorentino sembra rifarsi al modello del *Sant'Ilarione* del 1667, intriso della maniera di Salvator Rosa, nonostante un celato classicismo che avvicinerebbe l'opera alla *Talia che incorona Epicarmo* di Palazzo Abatellis (1671). Una datazione del disegno tra il 1667 e il 1670 appare la più congeniale.

Bibliografia

Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal Prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze, Coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, Firenze 1870; Anna Forlani Tempesti, *Introduzione*, in *Disegni italiani della collezione Santarelli sec. XV-XVIII*, catalogo critico a cura di Anna Forlani Tempesti, Maria Fossi Todorow, Giovanna Gaeta, Anna Maria Petrioli, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1967, pp. 7-18; *Disegni del Seicento romano*, catalogo della mostra a cura di Ursula Verena Fischer Pace, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1997, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1997; Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.



Agostino Scilla
Archita di Taranto

1668-1670
Olio su tela, 120,6 x 95,2 cm
Richmond, Virginia Museum of Fine Arts
Provenienza: New York, collezione Victor D. Spark

Il dipinto reso noto, con l'esatta attribuzione a Scilla, nel 2010 da Xavier Salomon e Helen Langdon, è stato acquistato dal Virginia Museum nel 1963, proveniente da una collezione privata di New York. L'opera era già stata attribuita da Roberto Longhi a Luca Giordano: lo studioso, tramite comunicazione orale, ricordava l'opera come ritratto immaginario di «ancient philosopher», attribuendo l'opera a Giordano che imita la maniera cinquecentesca veneziana (cfr. Salomon-Langdon 2010, p. 32).
Nel 1972 Burton Fredericksen e Federico Zeri pubblicano la tela come autografa dell'artista napoletano (cfr. Fredericksen-Zeri 1972, p. 86). Il dipinto è presente nel catalogo delle opere di Luca Giordano di Oreste Ferrari e Giuseppe Scavizzi come opera di maniera riberesca su cui si innesta «un riferimento a qualche esemplare rembrandtiano, conosciuto probabilmente per tramite di incisioni» (Ferrari-Scavizzi 2000, p. 272).
Salomon e Langdon riportano alcune comunicazioni orali offerte da studiosi, tra cui Pinkney Near, già direttore del Cincinnati Museum e successivamente dello stesso museo di Richmond, Roger Ward, direttore e curatore del Mississippi Museum of Art, e Denis Mahon. Il primo rintracciava nella tela esiti vicini all'*Aristotele* e all'*Omero* già in collezione Ruffo. Per Ward il dipinto poteva essere attribuito ad un artista nordico (fiammingo?) operante a Napoli, gravitante forse intorno al circolo di Gaspar Roomer. Anche per Sir Denis Mahon l'opera era di un artista non italiano ma che aveva lavorato in Italia, forse a bottega da Rubens, datando la tela intorno gli anni Sessanta del XVII secolo (cfr. Salomon-Langdon 2010, p. 273).
Interessante il parere espresso da Stephan Pepper, per il quale l'opera era di mano di un artista influenzato da Rembrandt e dall'arte italiana meridionale, probabilmente riconoscendo il ruolo di primaria importanza svolto dalla quadreria Ruffo, in cui l'*Archita* di Rosa si trovava sino al 1695, prima di lasciare Messina come "dono" per il viceré d'Uzeda (cfr. Ruffo 1916, p. 319; Salomon-Langdon 2010, p. 33).
Nel 1982 Pierre Rosenberg, sempre tramite comunicazione orale, attribuiva l'opera ad artista bolognese vicino a Guercino mentre cinque anni dopo Derek Johns riconduceva la tela a Cesare Fracanzano. Nel 1983 e, successivamente, nel 1991 e 2005, John Spike e Stèphane Loire avevano riproposto l'antica attribuzione a Luca Giordano (cfr. Salomon-Langdon 2010, pp. 33-34).

Per Salomon e Langdon l'opera risente dell'*Archita* di Salvator Rosa e dell'*Omero* di Rembrandt, oggi al Metropolitan Museum di New York, e può collocarsi cronologicamente tra il 1668 e il 1674, anno, per i due studiosi, in cui Scilla esiliò da Messina a causa del fallimento della rivolta antispagnola.
Tralasciando l'errore 1674, anziché 1678, l'opera può essere circoscritta agli anni tra il 1668, anno dell'arrivo dell'*Archita* di Rosa in collezione Ruffo, e il 1671 della *Talia che incorona Epicarmo* di Palazzo Abatellis. Nell'opera palermitana, infatti, i due monumentali personaggi abbandonano la pastosità materica riberesca tipica di alcuni filosofi e vecchioni dell'artista messinese, compreso l'*Archita* qui pubblicato, a favore di una «seconda maniera» più luminosa vicina ad esiti più classicisti (cfr. Hyerace 1999, p. 203; Schleier 2009, p. 152).

Bibliografia

Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, pp. 284-320; Burton Fredericksen, Federico Zeri, *Census of pre-nineteenth-century Italan paintings in Noth Maerican public collection*, Harvard University Press, Cambridge 1972; Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207; Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, I, Electa, Napoli 2000; Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, pp. 151-158; Xavier Salomon, Helen Langdon, *Of Men and Mechanical Doves: Salvator Rosa's Archytas for Antonio Ruffo*, in «Boletìn del Museo del Prado», XXVIII, 46, 2010, pp. 22-38.



Agostino Scilla
Archita di Taranto

1668-1670
Penna, inchiostro bruno ed acquerello, 290 x 210 mm
Milano, collezione privata
Iscrizioni: *Aug. Scilla*

Il disegno è stato pubblicato da Luigi Hyerace nel 1999. Il modello di riferimento è l'*Archita di Taranto* di Salvator Rosa, giunta in collezione Ruffo nel 1668 e oggi alla Capitania General di Palma de Mallorca (cfr. Hyerace 1999, p. 203).
Nel 2007 ancora Hyerace ha posto in relazione il disegno con la mezza figura di *Sant'Ambrogio*, gravitato sul mercato parigino (cfr. Hyerace 2007, p. 160), rimarcando le caratteristiche comuni con altri disegni di Agostino, quali l'esecuzione «con mano veloce» e il «tipico tratteggio a zig zag» (Hyerace 2001, p. 83).
Lo studioso, inoltre, precisa che la firma riportata in basso non pare autografa dell'artista messinese (cfr. Hyerace 2001, p. 83).

Bibliografia
Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207; Luigi Hyerace, Agostino Scilla: per un catalogo delle opere, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168.



Agostino Scilla
Ritratto di don Carlo Di Gregorio

1667-1670
Matita e sanguigna su carta, 290 x 195 mm
Collezione privata

Il disegno, reso noto da Luigi Hyerace nel 2001 e in precario stato di conservazione, «è inserito nell'antiporta del manoscritto di Scilla *De' discorsi sopra alcune medaglie delle siciliane città*», ricordato da Susinno «appresso degli eredi suoi in Roma» (Susinno [1724] 1960, p. 241; Hyerace 2001, p. 87). Nel 2001 il manoscritto è stato ritrovato dallo stesso Hyerace e Sebastiano Di Bella ma non ancora pubblicato.
Carlo Di Gregorio, principe dell'Accademia della Fucina, nonché Cavaliere della Stella (cfr. Grosso Cacopardo 1994, pp. 155-158), sarà il destinatario a cui Scilla dedicherà *La vana speculazione disingannata dal senso*.
Hyerace avvicina il ritratto ai disegni della *Maddalena penitente* del Louvre e del *San Paolo primo eremita*, proveniente dalla collezione Santarelli e oggi al Gabinetto degli Uffizi.

Bibliografia
Giuseppe Grosso Cacopardo, *Notizie istoriche su Carlo Gregorio da Messina*, in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere. Volume primo: Scritti minori*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 1994, pp. 155-158; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168.



Agostino Scilla (?)
Ritratto di cavaliere di Malta in armatura

1667-1670
Olio su tela, 94,5 x 72 cm
Firenze, Mercato antiquario

L'opera, sinora inedita, è passata il 31 ottobre 2015 in asta Pananti attribuita ad Agostino Scilla. *
Nel dipinto si riscontrano affinità con l'autoritratto dell'artista messinese conservato a Boston, con cui l'opera condivide la medesima resa pittorica: si confronti i piccoli tocchi di pennello intorno gli occhi, tipici di alcune opere tra gli anni Sessanta e Settanta di Scilla. Il ritratto fiorentino mantiene però un certo arcaismo, evidente nella mano destra del personaggio, assente in quello americano (cfr. Hyerace 2001, p. 62; Hyerace 2007, p. 160).
Certe fluorescenze del vestiario del cavaliere maltese mostrano punti di contatto, per la tecnica pittorica con cui esse sono riportate, con la stoffa intorno alla tromba della *Talia che incorona Epicarmo* del 1671, quest'ultima probabilmente leggermente più tarda.
L'opera condivide alcune similitudini con il più tardo *Ritratto di Giovanni Alfonso Borelli* nella chiesa di San Pantaleo a Roma, probabilmente databile intorno al 1680, già attribuito ad Agostino da Luigi Hyerace (cfr. Hyerace 2007, p. 160).

*Si ringrazia Tommaso Pasquali per la segnalazione della tela.

Bibliografia
Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168.



Agostino Scilla

Madonna che appare a San Gaetano

1671

Olio su tela, 286 x 193 cm

Messina, Museo Regionale, depositi

Firmata e datata: A. Scilla f. 1671

Provenienza: Messina, chiesa dell'Annunziata dei Teatini; Messina, Museo civico; Messina, Museo nazionale

«Crescendo ogni di più la perizia in Agostino, stimaronsi fortunati i Padri Teatini della città di Messina nell'impegnarlo per la tela del loro fondatore S. Gaetano, a cui apparisce la Vergine col Signore Bambino su le ginocchia e gli preme la mammella della madre ed il sano estatico avvicina le labbra per assaggiarne anticipatamente in quel virgineo nettare il paradiso, in mezo ad angioli e putti» (Susinno [1724] 1960, p. 235). Così Francesco Susinno, primo biografo di Scilla, ricorda la tela per la chiesa dell'Annunziata dei Teatini di Messina, aggiungendo che l'opera riuscì di soddisfazione grandissima a' sudetti religiosi, ed egli vi impiegò un gran studio» (Susinno [1724] 1960, pp. 235-236).

Ricordata velocemente da Grano, Cacopardo e La Corte Cailler (cfr. Hackert-Grano 2000, p. 125; Grosso Cacopardo 1821, p. 140; La Corte Cailler 1900, p. 12), è una delle poche opere messinesi menzionata anche da Lione Pascoli (cfr. Pascoli 1736, p. 51).

La tela, recuperata da Salinas e Columba tra le macerie della chiesa distrutta dal terremoto, è ricordata firmata e datata 1671, oltre che «poco danneggiata» (Salinas, Columba 1998, p. 26).

L'opera era considerata da Martinelli e, prima ancora, da Mauceri, cronologicamente vicina al ritorno di Agostino dal soggiorno di formazione romano per le forti influenze marattesche e, più generalmente, barocche (cfr. Mauceri 1926-27, pp. 113-115; Martinelli 1978, p. 597).

Luigi Hyerace rintraccia nella tela uno «schema compositivo trasversale di derivazione reniana e lanfranchiana», in parte già presente nelle opere del maestro Barbalonga e di Quagliata, scorgendo un nuovo impreziosimento cromatico (cfr. Hyerace 2001, p. 57).

Erich Schleier nel 2009 nota nella tela il manifestarsi della più luminosa «seconda maniera» di Agostino, differente rispetto agli arcaici affreschi del duomo siracusano e affine, invece, all'*Immacolata Concezione* per la chiesa del Monastero di Santa Maria della città aretusea, dallo studioso collocata cronologicamente intorno la metà degli anni Settanta (cfr. Schleier 2009, p. 155).

La tela del Museo regionale di Messina tradisce nella figura di san Gaetano un certo patetismo domenichiniano o, per meglio dire, barbalonghiano, già notato nel 1958 da Roma Currò (cfr. Currò 1958, p. 23) e perfettamente in sintonia con un revival classicista di Scilla, influenzato anche dall'arrivo, proprio

in quegli anni, di tele di Maratti e dei migliori artisti romani del tempo in galleria Ruffo (cfr. Ruffo 1916, pp. 284-320). L'angelo in basso a sinistra, che regge il libro su cui sono apposte firma e data, non riportate da Susinno, mostra una certa affinità ai modi di Correggio, in parte presenti in alcune opere di Carlo Maratta. Gli angeli svolazzanti, privi di matericità (cfr. Hyerace 2006, p. 28) e degni di una quinta teatrale tutta barocca, riflettono una luce che ormai ha superato quella novellesca dell'*Immacolata Concezione* già in Santa Chiara, sancendo la fine di uno stile e presagendo una nuova *maniera* vicina agli esiti romani del tempo.

Nel 1936 il sacerdote Carmelo Castorina, parroco della chiesa di Sant'Antonio Abate, chiede al Museo di riavere la tela della *Madonna che appare a san Gaetano* per esporla «permanentemente al culto» (APPENDICE II, doc. III)

La tela, nel giugno 1940, viene trasportata al pianterreno dell'ex convento di San Placido Calonerò dal giugno 1940, insieme al *Sant'Ilarione in braccio alla morte* dello stesso Scilla e ad altre opere del Museo Nazionale, per salvaguardarla da qualsiasi bombardamento e «da ogni pericolo di guerra» (APPENDICE II, doc. II).

Durante l'ultima operazione di restauro si è scoperto che un ulteriore e precedente restauro novecentesco aveva intaccato la superficie pittorica «che risultava ridipinta soprattutto nel fondo e nella figura della Madonna» (Migliorato-Spagnolo 2006, p. 31).

Bibliografia

Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario Romano, in Roma, 1736; Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, pp. 284-320; Enrico Mauceri, *Pittori seicentisti del Museo di Messina: Domenico Maroli, Giovanni van Houbraken, Agostino Scilla*, in «Bollettino d'arte», 20, 1926/27, pp. 109-116; Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum gymnasium», 1, 1958, pp. 1-66; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972; Valentino Martinelli, *Agostino Scilla, pittore e scrittore messinese, esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, V, A. Giuffrè Editore, Milano 1978, pp. 596-612; Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, Regione Sicilia, Palermo 1998; Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Luigi Hyerace, *La Vergine con il Bambino e San*

Gaetano, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, pp. 28-29; Alessandra Migliorato, Donatella Spagnolo, a cura di, *Note di restauro*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, pp. 30-31; Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, pp. 151-158.



Agostino Scilla
Banchetto di Assalonne

1670-1678
Carboncino acquerellato, 243 x 315 mm
Windsor Castle, Royal collection
Iscrizioni: *Agostino Scilla*

Il disegno è reso noto per la prima volta nel 1971 con l'esatta attribuzione ad Agostino (cfr. Schilling 1971, p. 119).
Luigi Hyerace reputa la firma autografa ed ipotizza una provenienza dalle acquisizioni di Giorgio III d'Inghilterra. Nel 1810 l'opera grafica è registrata come «Moderna Schuola Romana» e collocata insieme ad altri disegni romani e veneti (cfr. Hyerace 2001, p. 81).
Ancora Hyerace ipotizza che si tratti dell'ultimo studio preparatorio, «curato nei minimi particolari», per una delle scene bibliche conservate, prima del terremoto del 1908, nell'allora Museo Civico. La Corte Cailler, infatti, nella sua *Guida*, menzionava un *Banchetto di Assalonne* (200 x 144 cm) rappresentante «Assalonne a tavola, ordina la morte di Armonde, il quale viene ferito di pugnale alle spalle» (La Corte Cailler 1982, p. 91).
Gli inventari manoscritti del Museo regionale di Messina dei quadri datati 1884 e 1898, riportano nella Sala del Presepe del Museo peloritano le opere bibliche di Scilla, tra le quali il «Banchetto di Assalonne», ricordato anche come «Morte di Amonde» (Messina, Archivio storico del Museo regionale, *Inventari 1884*, *1898, Verbali di consegna 1884-1905*).
Hyerace sottolinea l'affinità del disegno «con le due celebri versioni di Mattia Preti con lo stesso soggetto» e conservate a Capodimonte e ad Ottawa, proveniente però, quest'ultima, dalla collezione Severino di Napoli. Considerando che i due dipinti del Cavalier Calabrese sono stati collocati dalla critica tra il 1661 e il 1668, lo studioso fissa un termine post quem per il disegno nel 1670, data di un suo probabile soggiorno di Scilla a Napoli, in cui ha avuto modo di ammirare «il museo napoletano d'Imperato» (Hyerace 2001, p. 82).

Bibliografia
Edmund Schilling, *The German drawings in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle and supplements to the catalogues of Italian and French drawings with a history of the Royal Collection of drawings by Antony Blunt*, Phaidon, London 1971; Gaetano La Corte Cailler, *Il museo civico di Messina*, Pungitopo, Marina di Patti 1982; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.



B(M) 441
BL 6779

Agostino Scilla

Talia che incorona Epicarmo (o *Nascita della Commedia*)

1671

Olio su tela, 126 x 153 cm

Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis

Provenienza: Palermo, collezione di Agostino Gallo; Palermo, Galleria nazionale.

Firmato e datato: A. Scilla 167[1]

Il 18 marzo 1826 Agostino Gallo invia una lettera a Giuseppe Grosso Cacopardo in cui comunica di aver fatto «ristorare» il dipinto di Scilla, il quale «è riuscito nitido e d'una singolare bellezza» (Sgrò 2001, p. 185). Il 27 maggio dello stesso anno Lionardo Vigo ricorda a Grosso Cacopardo la tela del comune amico, descrivendo l'Epicarmo «grave, nobile, filosoficamente severo», la Talia con «forme» e «tinte […] vaghissime» e il pappagallo come «bellissimo concetto» (Sgrò 2001, p. 185).

L'11 giugno 1835 Carmelo La Farina, scrivendo a Gallo, chiede il favore di comunicargli «le dimensioni delle figure, che si contengono nel vostro Epicarmo dipinto dallo Scilla» (La Farina 1835 [2004], p. 36).

L'opera è ricordata da Raymondo Granata a casa Gallo nel 1863 come «imprezzabile quadro ad olio del celebre nostro Agostino Scilla, denotante la nascita della Commedia» (Raymondo Granata 1863, p. 62).

Per volere testamentario il dipinto passò, alla morte dell'erudito palermitano, al Museo.

L'opera fu esposta nel nuovo Museo nazionale dell'Olivella e riportata nell'inventario del 1878 come opera «di merito singolare» (Meli 1878, p. 46) e, successivamente, quello del 1901 (cfr. Salinas 1901, p. 27).

Nel 1966 il quadro è stata restaurato e pubblicato da Dante Bernini (cfr. Bernini 1966, p. 13).

La tela, ricordata già nel 1979 da Elvira Natoli, che vi avvicinava l'*Ester e Assuero* del Museo regionale di Messina, notandovi un giusto equilibro tra «colori preziosi, leggeri e trasparenti» ed una ricerca di «composizione» e «disegno» (Natoli 1979, p. 18), è stata oggetto di studio di Gioacchino Barbera, il quale vi notava anche dei chiari influssi rosiani, soprattutto nella testa di Epicarmo, nel paesaggio e nella maschera in basso, rimarcando il carattere «preromantico» del dipinto (cfr. Barbera 1990, pp. 145, 147).

Luigi Hyerace nel 1999 sottolineava l'equilibrio della composizione e «la nobilitante intonazione espressiva del volto del poeta», scorgendovi affinità con certe composizioni riberesche e di Novelli (cfr. Hyerace 1999, p. 202); nel 2001 lo stesso studioso poneva l'accento sull'evidente rapporto con alcune composizioni di Andrea Sacchi, quali il *Dedalo e Icaro* e il *Ritratto Allegorico del cantate Pasqualini*, scorgendovi, inoltre, affinità con l'antiporta de *La vana speculazione* dell'artista messinese degli anni 1670-1671 e con l'incisione di *Omero e la musa* oggi alla Calcografia Nazionale di Roma (cfr. Hyerace 2001, p. 60).

L'opera, di disarmante lirismo pittorico, si pone come il perfetto compimento dell'evoluzione artistica di Agostino nella pittura di mezze figure e «teste di vecchioni», tanto apprezzate da Susinno, rappresentando l'esito più alto, insieme ai vari *Filosofi*, di una maniera già introdotta da alcune tele dell'artista messinese come il *San Benedetto che distrugge gli idoli* e i *Quattro dottori della Chiesa*, entrambe esposte oggi al Museo regionale di Messina.

Bibliografia

Gregorio Raymondo Granata*, Duecento sessanta giorni in Palermo nel 1861 Ovvero Biografia e Gabinetto scientifico-artistico dell'archeologo Agostino Gallo*, Stamperia del Commercio, Messina 1863; Giuseppe Meli, *Museo Nazionale di Palermo. Catalogo dei quadri esposti*, [?] Palermo 1878; Antonino Salinas, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo compilata dal prof. Antonino Salinas*, terza edizione, tipografia Fratelli Vena, Palermo 1901; Dante Bernini, *Agostino Scilla – Talia che incorona Epicarmo*, in *Opere d'arte restaurate. IX Settimana dei Musei*, a cura della Soprintendenza alle Gallerie ed opere d'arte della Sicilia, Palermo, 27 marzo – 3 aprile 1966, Poligrafico E. S. A., Palermo 1966, p. 13; Elvira Natoli, *Per Agostino Scilla*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 3, 1979, pp. 17-22; Gioacchino Barbera, *Scheda 21. Talia incorona Epicarmo*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Palermo, Palazzo Abatellis, 31 marzo – 28 ottobre 1990, Electa, Napoli 1990, pp. 145-147; Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207; Anna Maria Sgrò, a cura di, *Lettere a Giuseppe Grosso Cacopardo*, Soprintendenza beni culturali e ambientali, Messina 2001; Carmelo La Farina, *Intorno le Belle Arti, e gli Artisti fioriti in varie epoche in Messina. Ricerche di Carmelo La Farina ordinate in più lettere*, Stamperia Fiumara, Messina 1835, ed. cons. a cura di Giovanni Molonia, Di Nicolò, Messina 2004; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.



Agostino Scilla
Santa Maria Maddalena nel deserto

1670-1678
Inchiostro bruno e matita grigia su carta chiara, 335 x 243 mm
Parigi, Museo del Louvre, Cabinet des dessins
Iscrizioni: *Augustin Scilla*

Il disegno, proveniente da una collezione privata francese, passò nella raccolta del marchese Saint Morys e successivamente al Louvre (cfr. Hyerace 2001, p. 85).
Luigi Hyerace ipotizza che il disegno sia quello inserito da Nicola Pio nella biografia di Scilla all'interno del manoscritto delle *Vite de' pittori scultori et architetti* del 1724, oggi conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Il biografo romano, ricordando i «molti quadri d'altare e cappelle» dipinte da Agostino, riportava per la chiesa di Santo Stefano del Bosco dei padri certosini calabresi «il quadro di S. Maria Madalena il pensiero quale è il seguente disegno» (Pio 1977, p. 128). Le *Vite* di Pio non sono mai state pubblicate mentre i disegni saranno acquistati da Crozat, successivamente smembrati e giunti al Louvre e al museo di Stoccolma, in cui ad oggi si conservano.
Hyerace ipotizza che il disegno, «molto rifinito», possa essere stato donato a Nicola Pio dal figlio di Agostino, Saverio, il quale aveva già fornito, oltre le notizie per la biografia del padre, anche il ritratto per il medaglione, oggi conservato a Stoccolma (cfr. Bjurström 1997, p. 169).
In assenza di documenti riguardanti l'opera per Serra San Bruno, oggi dispersa, pare abbastanza complesso azzardare una qualche ipotesi cronologica per il disegno. Hyerace notava gli angioletti «di reniana memoria», tipiche però delle opere dell'artista «sia del periodo messinese e sia di quello romano» (Hyerace 2001, p. 86).
Il disegno, per il panneggio della tunica della Maddalena, per la delicatezza delle mani che afferrano la croce portata in volo dagli angeli, che ricordano lontanamente quelli del quadrone di *Daniele nella fossa dei leoni* della cappella del duomo Siracusano, sembra risentire di un certo classicismo luminoso. Gli angeli in volo, per modelli e impostazioni, ricordano i corrispettivi dell'*Immacolata Concezione* già in Santa Chiara, mentre la manica destra della Maddalena mostra affinità con quella di Epicarmo della tela palermitana, opera matura di Scilla, datata 1671. Il disegno, forse da porsi più avanti cronologicamente rispetto al *Banchetto di Assalonne* di Windsor per una maggiore maestria nel rendere il chiaroscuro tramite l'inchiostro bruno, pare datarsi agli inizi degli anni Settanta, vicino alla *Madonna che appare a San Gaetano* (1671), proveniente dall'Annunziata dei Teatini e oggi nei depositi del Museo regionale di Messina, con cui condivide una certa enfasi barocca soprattutto per i panneggi.

Il rapporto di Scilla con i certosini di Serra San Bruno merita di essere approfondito. È probabile che per la commissione calabrese abbia giocato un ruolo di primo piano don Antonio Ruffo. Nell'inventario di quest'ultimo, alla data 1676, è segnalato un quadretto «di rame, antico», donato dall'intermediario romano Giuseppe de Rosis e raffigurante un *Sacra Famiglia con San Giovannino*, «al quale si fece la cornice in Santo Stefano lo Bosco», località in cui tutt'oggi si trova il monastero certosino di Serra San Bruno (De Gennaro 2003, p. 102).

Bibliografia

Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257, 1724], a cura di Catherine Engass, Robert Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977; Per Bjurström, *Nicola Pio as collector of drawings*, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, Stockolm 1995; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003.



Agostino Scilla
San Paolo apostolo

1671-1678
Olio su tela, 49,5 x 37,5 cm
Ubicazione sconosciuta
Provenienza: Collezione M. Pedicone

Come già ricordato da Luigi Hyerace, il primo a menzionare questa mezza figura fu Italo Faldi che nel 1956 confrontava la tela ad un *San Bartolomeo* della Cassa Depositi e Prestiti di Roma, attribuito dubitativamente a Barbalonga e proponendo, seppur con le dovute cautele, una possibile attribuzione a Scilla (cfr. Faldi 1956, p. 19).
L'opera successivamente è ricordata da Valentino Martinelli, il quale, però, ne ricordava l'iscrizione nel retro della tela, «di Agostino Scilla pitore in Roma», e menzionando l'antica provenienza torinese. Per lo studioso l'opera, lontana dal *San Gerolamo* dell'Accademia di San Luca, poteva collocarsi intorno agli anni Sessanta (Martinelli 1978, pp. 601-602).
Luigi Hyerace, abbastanza cauto dal momento che la tela si conosce solo tramite fotografia, colloca la tela ipoteticamente tra le due mezze figure di *Epicuro* e *Tolomeo* e la *Talia che incorona Epicarmo* del 1671 (Hyerace 2001, p. 48).
L'opera sicuramente possiede un trattamento pittorico diverso dai due filosofi già pubblicati dallo studioso messinese.

Bibliografia
Italo Faldi, *La quadreria della Cassa Depositi e Prestiti*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1956; Valentino Martinelli, *Agostino Scilla, pittore e scrittore messinese, esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, V, A. Giuffrè Editore, Milano 1978, pp. 596-612; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.



Agostino Scilla
San Paolo primo eremita

1671-1678
Olio su tela, 133 x 96,5 cm
Albano, chiesa di San Paolo, Collegio del Preziosissimo Sangue
Provenienza: collezione Cardinale Marcantonio Colonna
Iscrizioni: *AS*

Pubblicato per la prima volta da Alba Costamagna e attribuito ad Andrea Sacchi per via delle lettere "AS" presenti nel libro in basso a destra, la studiosa collocava cronologicamente l'opera dopo il 1630, per una vicinanza allo stile neoveneto dell'artista romano, rimarcandone affinità con ad alcuni vecchioni di Mola (cfr. Costamagna 1990, p. 64).
Sempre la studiosa riferiva che la tela, «insieme agli altri dipinti, provenienti dalla chiesa di S. Paolo ad Albano, appartiene a una cospicua donazione […] del cardinale Marcantonio Colonna, Abate Commendatario di S. Paolo dal 1746»: quest'ultimo restaurò la chiesa «aggiungendovi la volta ed abbellendola di marmi e superbi quadri all'interno» (Giorni [1842], p. 135; Costamagna 1990, p. 64).
L'opera nel 1997 è stata attribuita correttamente ad Agostino da Ursula Fischer Pace (cfr. *Disegni del Seicento*… 1997, p. 213).
Luigi Hyerace, per la «tonalità più chiara della luce», colloca il dipinto negli «ultimi decenni del secolo», intravedendo nel patetismo della testa di san Paolo affinità con la maniera di Giacinto Brandi (cfr. Hyerace 1999, p. 206).
Erich Schleier nel 2009 anticipava la tela a prima della fuga di Scilla da Messina nel 1678, sottolineando la poco affinità dell'opera con la pala di Valmondois del 1679 e con l'*Arianna abbandonata da Teseo* di Burghley House, quest'ultima per lo studioso databile tra la fine degli anni Ottanta e gli inizi del decennio successivo (cfr. Schleier 2009, p. 158).
L'opera mostra l'assimilazione da parte di Scilla di modelli pretiani e brandiani e potrebbe collocarsi cronologicamente intorno gli anni Settanta del XVII secolo, ed è forse testimonianza della diretta meditazione di Agostino sui dipinti, giunti proprio in quegli anni, all'interno della quadreria Ruffo. Il *San Paolo*, però, a differenza dei modelli di Preti e di Brandi, non insiste sul forte contrasto chiaroscurale tipico dei due artisti, soffermandosi invece su una luce diffusa e chiarificatrice, la quale indugia sulla figura, di rara bellezza, sulla delicata barba, su alcuni particolari del volto e della veste, in un paesaggio sereno che partecipa, anch'esso, alla liricità del dipinto.

Bibliografia

Alba Costamagna, *16. Andrea Sacchi – San Paolo Eremita*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza ai Beni Artisti e Storici di Roma, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990, I. Schede, Quasar, Roma 1990, p. 64; *Disegni del Seicento romano*, catalogo della mostra a cura di Ursula Verena Fischer Pace, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1997, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1997; Francesco Giorni, *Storia di Albano del canonico Francesco Giorni della stessa città, maestro di grammatica superiore nel Ven. Seminario*, Tipografia Puccinelli a Torre Sanguigna, Roma 1842, ristampa e introduzione a cura di Alberto Crielesi, Palestrina 2008; Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, pp. 151-158.



Agostino Scilla
Conversione della Maddalena

1678
Olio su tela, 140 x 180 cm
Floirac (Bouliac), chiesa parrocchiale
Iscrizioni: *Scilla Mess.a P. 1678*

Nel 1985 Pierre Rosenberg, ricordando la tela del pittore messinese già segnalata dall'abate Pierre Bos nella chiesa di Floirac, riportava la data iscritta nella tela, sottolineando il breve soggiorno francese di Agostino, fuggito in esilio a seguito della drammatica conclusione della rivolta antispagnola messinese.
Lo stesso studioso francese, a conoscenza della tela che l'artista aveva dipinto per Fano (cfr. Susinno 1960, p. 242), rappresentante la scena di *Cristo in casa di Marta e Maddalena*, non identificabile con quella di Floirac, restituisce al dipinto l'esatta iconografia (cfr. Rosenberg 1985-1986, pp. 63-65).
Luigi Hyerace nota nella tela tangenze con la cultura classicista francese poi meglio sviluppate nella tela già a Fano ritrovata da Macè de Lèpinay nella chiesa di San Quintino a Valmondois, eseguita a Roma, firmata e datata 1679 (cfr. Macè de Lèpinay 1993, pp. 370-374; Hyerace 2001, p. 63).

Bibliografia

Francesco Susinno, Le vite de' pittori messinesi [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Pierre Rosenberg, *Un tableau d'Agostino Scilla en France*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 9/10, 1985/86, pp. 63-65; François Macè de Lèpinay, *La meilleur part: un tableau d'Agostino Scilla pour Fano retrouvé en Ile-de-France*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di Ranieri Varese, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1993, pp. 370-374; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.



Agostino Scilla

Cristo in casa di Marta e Maddalena

1679

Olio su tela, 250 x 150 cm

Valmondois, chiesa di San Quintino

Provenienza: Fano, Convento dei Santi Filippo e Giacomo; Roma, collezione cardinale Fesch; Valmondois, collezione Madame Provigny

Firmata e datata: A. Scylla MI / Rome faci / 1679

Iscrizioni retro tela: Fatto fare dalla madre suor Archangela Uffreducci nell'anno 1676 / S. F.

La tela, per la prima volta ricordata da Susinno come eseguita «per la città di Fano» (Susinno 1960, p. 242), è stata restaurata e pubblicata da Macè de Lèpinay, il quale riporta la firma e data presenti nel dipinto. Come già ricordato dallo stesso storico, l'opera è menzionata come «une assez bonne copie d'un peinter italien» e donata alla chiesa da Madame Provigny, «ancienne chatelain» di Valmondois, ricca e potente famiglia di agenti di cambio; la tela proveniva però dalle collezioni del cardinale Fesch. Infatti il dipinto, presente nel catalogo della collezione del potente cardinale del 1841 e in quello di vendita del 1884, non appare in nessuna delle opere ricordate dalle spoliazioni napoleoniche: ciò ha portato ad ipotizzre un suo trasferimento in Francia da parte di qualche ufficiale e successivamente passato nella collezione del cardinale (cfr. Macè de Lèpinay 1993, pp. 370-374).

Luigi Hyerace intravede nella tela «un nuovo e inedito registro espressivo», in cui «le suggestioni dell'esperienza francese appaiono più sensibili e meditate» (Hyerace 2001, p. 66).

Bibliografia

Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; François Macè de Lèpinay, *La meilleur part: un tableau d'Agostino Scilla pour Fano retrouvé en Ile-de-France*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di Ranieri Varese, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1993, pp. 370-374; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.



Agostino Scilla

San Girolamo

1679

Olio su tela, 100 x 74 cm

Roma, Accademia di San Luca

Iscrizioni sul retro: Opera e dono del Sig. Agostino Scilla Messinese, creato Accademico il I ottobre 1679

Ricordato da Francesco Susinno come sant'Andrea (cfr. Susinno 1960, p. 240), il dipinto è pubblicato nel 1978 da Valentino Martinelli, il quale identifica la tela con quella donata all'Accademia di San Luca dallo stesso Agostino (cfr. Martinelli 1978, p. 601).

Nel 1864 il dipinto è menzionato nella *Guida* alla galleria dell'Accademia di San Luca (cfr. *Galleria*…1864, p. 16) e nel 1870 da Babier de Montault (cfr. Barbier de Montault 1870, p. 335); nel 1882, la tela è ricordata nell'antica sede dell'accademia in via Bonella 44, all'interno della Sala della Fortuna (cfr. *Guida*… 1882, p. 16) e nel 1910 nella quinta sala (cfr. Bianchi 1910, p. 298).

Già presente nella breve biografia del 1989 di Luigi Giacobbe, Luigi Hyerace nel 2001 vi notava affinità «a certe caratteristiche della pittura meridionale e dal Ribera tardo, come l'impasto pittorico del volto del Santo» e, al contempo, un «adeguamento […] a certi moduli della pittura barocca romana», avvicinando l'opera a certi esiti di Giacinto Brandi, come la figura di Lot nel dipinto all'interno dei depositi della Galleria Corsini (cfr. Giacobbe 1989, p. 884; Hyerace 2001, p. 64).

Recentemente è stata proposta un'identificazione, priva di fondamento, con la tela proveniente dalla collezione di Marianna Candidi Dionigi e successivamente passata in Accademia di San Luca (cfr. Ricci 2010-2011).

Bibliografia

Guida della galleria della Insigne e Pontificia Accademia di San Luca in Roma, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1864; *Guida per visitare la galleria e le sale della insigne Accademia Romana di Belle Arti denominata di S. Luca*, coi tipi di Mario Armanni, Roma 1882; Xavier Barbier de Montault, *Les Musées et galeries de Rome. Catalogue general de tous les obkets d'art qui y sont exposés par M^gr X. Barbier de Montault. Camérier d'honneur de Sa Santinteté*, Jos. Spithover editeur, Rome 1870; Vittorio Emanuele Bianchi, *Guida per le gallerie e i musei di Roma*, Ditta G. B. Paravia e Comp. Torino-Roma-Milano-Firenze-Napoli 1910; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Valentino Martinelli, *Agostino Scilla, pittore e scrittore messinese, esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, V, A. Giuffrè Editore, Milano 1978, pp. 596-612; Luigi Giacobbe, *Agostino Scilla*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, a cura di

Mina Gregori, Erich Schleier, Electa, Milano 1989, p. 884; Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168; Antonello Ricci, *La scrittura odeporica di Marianna Dionigi pittrice di paesaggio, archeologa e viaggiatrice per le città megalitiche del Lazio meridionale*, Tesi dottorato in Storia e Cultura del viaggio e dell'odeporica nell'età moderna, XXIII ciclo, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo - Dipartimento di Scienze Umanistiche, tutor: prof. Vincenzo De Caprio, Anno Accademico 2010-2011.



Agostino Scilla (?)
Ritratto di Giovanni Alfonso Borelli

1680
Olio su tela ovale, misure ignote
Roma, Chiesa di San Pantaleo

L'opera è stata attribuita da Luigi Hyerace ad Agostino Scilla, pur con qualche difficoltà dovuta «allo stato di conservazione non buono e l'alta collocazione [del ritratto, *n. d. a.*]» (Hyerace 2007, p. 160).
Il dipinto, già pubblicato in diversi contributi come di autore ignoto (cfr. Iacovelli 1990, p. 203), presenta una «qualità fluida e ricca della materia pittorica che modulando il taglio da sinistra della luce coglie realisticamente i tratti del volto» (Hyerace 2007, p. 160).
La commissione, probabilmente, è da rintracciare nei chierici regolari delle scuole pie di San Pantaleone, in cui Borelli passerà gli ultimi anni della sua vita insegnando filosofia e matematica. Lo scienziato, contemporaneamente, parteciperà al cenacolo di Cristina di Svezia, mantenendo però continui rapporti epistolari con i fucinanti messinesi (cfr. Meli 1996, pp. 74-75).
Probabile pare la mediazione di Borelli per l'ingresso di Scilla nell'Accademia della regina. Il «pittore, filosofo messinese», infatti, l'1 ottobre 1679 sarà nominato accademico di San Luca.
La morte di Borelli avvenuta il 31 dicembre dello stesso anno può considerarsi il termine post quem per la realizzazione del ritratto.

Bibliografia
Gianni Iacovelli*, Giovanni Alfonso Borelli, medico alla Corte di Cristina di Svezia*, in *Cristina di Svezia: scienza ed alchimia nella Roma barocca*, atti del ciclo di conferenze sulla Cultura scientifica alla Corte Romana di Cristina di Svezia a cura di Wilma Di Palma, Roma, Sala Borromini, 17-19 aprile 1989, Edizioni Dedalo, Bari 1990, pp. 187-205; Domenico Bertoloni Meli, *The neoterics and political power in spanish Italy: Giovanni Alfonso Borelli and his circle*, in «History of science» XXXIV, 1996, pp. 57-89; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168.



Agostino Scilla

Autoritratto

1678-1680

Olio su rame, 20,5 x 13,3 cm

Boston, Museum of Fine Arts

Iscrizioni: *Augu. Scilla*; *Ritratto originale di Andrea Sacchi* (retro)

Provenienza: Roma, collezione Sforza-Cesarini (?); Boston, collezione Mrs. Thomas O. Richardson

La piccola opera è giunta al museo di Boston nel 1925 dalla collezione di Lady Richardson, la quale, a sua volta, aveva acquistato il rame a Firenze (cfr. *Acquisitions*…1925, p. 46; Murphy 1985, p. 261). Inizialmente, da un punto di vista iconografico, presentato come ritratto di Sacchi a causa dell'iscrizione sul retro, il dipinto è stato identificato come autoritratto dell'artista messinese da Valentino Martinelli nel 1960 (cfr. Martinelli 1960, p. LVIII; Martinelli 1978, pp. 600-601).

Nell'inventario della famiglia Sforza-Cesarini era presente un piccolo autoritratto in rame di Agostino Scilla, probabilmente identificabile con l'opera di Boston (cfr. De Benedetti 2003, p. 208).

Luigi Hyerace sottolinea «la fine e setosa resa pittorica» del dipinto, definendolo «straordinariamente e pittoricamente fluido» (Hyerace 2001, p. 62; Hyerace 2007, p. 160).

L'opera non trova alcuna affinità né con il ritratto del medaglione che Francesco Susinno inserisce nella biografia di Agostino né con quello di Saverio Scilla nelle *Vite* di Nicola Pio, oggi a Stoccolma (cfr. Prosperi Valenti Rodinò 1988, p. 67; Bjurström 1997, p. 169; Hyerace 2007, p. 160).

Bibliografia

Acqusitions, May 8 through July 16, 1925, in «Museum of Fine Arts Bulletin, XXIII, 135, 1925, p. 46-48; Valentino Martinelli, *Introduzione*, in Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. V-LX; Valentino Martinelli, *Agostino Scilla, pittore e scrittore messinese, esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, V, A. Giuffrè Editore, Milano 1978, pp. 596-612; Alexandra R. Murphy, *European paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, An illustrated Summary Catalogue*, Museum of Fine Arts, Boston 1985; Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di stampe di Nicola Pio*, in «Bollettino d'arte», LXXIII, 52, 1988, pp. 67-80; Per Bjurström, *Nicola Pio as collector of drawings*, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, Stockolm 1995; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168.



Agostino Scilla e Benoit Fariat

Omero e la Musa

1680-1690

Acquaforte, 123 x 257 mm

Roma, Istituto Nazionale per la Grafica

Iscrizioni: *Aug. Scilla Messi. Inv et del* ; *Benedetto Fariat sculp.*

De Vito vi vede delle tangenze con Cavallini, affermando, inoltre, che l'incisione «tanto deve al Montorsoli della Fontana d'Orione» (De Vito, 1983, p. 9). Valentino Martinelli, seguito da Elvira Natoli, invece, vi notava forti tangenze con i vecchioni di Mola. La studiosa vi ritrovava la stessa atmosfera della *Talia che incorona Epicarmo* di Palazzo Abatellis, proveniente dalla collezione Gallo (cfr. Martinelli 1978, p. 603; Natoli 1979, p. 20).

Per Luigi Hyerace la figura della Musa è vicina a quella dell'*Omaggio* a Cristina di Svezia, incisa anch'essa da Fariat (cfr. Hyerace 2001, p. 100).

Un altro esemplare si trova oggi alla British Library di Londra (cfr. Hyerace 2001, p. 100).

Bibliografia

Valentino Martinelli, *Agostino Scilla, pittore e scrittore messinese, esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, V, A. Giuffrè Editore, Milano 1978, pp. 596-612; Elvira Natoli, *Per Agostino Scilla*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 3, 1979, pp. 17-22; Giuseppe De Vito, *Un quadro di Nunzio Rossi a Messina ed altri apporti napoletani*, in «Ricerche sul Seicento napoletano», 1983, pp. 7-38; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.


ORFEO

Agostino Scilla
Allegoria dell'Estate
Allegoria dell'Inverno

1680-1685
Olio su tele, 120 x 93 cm
Holkham Hall, collezione conte di Leicester

Le due *Allegori*e, presenti già nella residenza nobiliare inglese nella prima metà del Settecento, sono state probabilmente acquistate da un agente di Thomas Coke, primo conte di Leicester, insieme ad altre diciannove opere. Le tele sono state spedite dall'Italia tra il 1759 e il 1760 e probabilmente provengono da qualche collezione privata romana (cfr. Hyerace 2001, p. 71).
Per Luigi Hyerace sono collocabili entro gli anni Ottanta del XVII secolo e risultano vicine ai due ovali di Palazzo reale di Torino (cfr. Hyerace 2001, p. 71).
L'*Inverno* risente della maniera di Giacinto Brandi, già evidente nelle opere collocabili intorno gli anni Settanta e qui coerentemente sviluppata. Il modello del putto reggi spighe della figura dell'*Estate*, invece, di «tipologia marattesca» (Hyerace 2001, p. 71), trova riscontro con un disegno conservato agli Uffizi, rappresentante una testa di un *Giovinetto dai capelli ondulati*, preparatorio per il *Miracolo di San Filippo Benizzi* di Palazzo Altieri di Carlo Maratti (cfr. *Inventario* 2005, p. 209); il putto soffiante in basso a sinistra dell'*Inverno* ricorda, invece, gli affreschi di Palazzo Farnese di Annibale Carracci.
Proprio dagli affreschi del cantiere del palazzo romano, antica residenza di papa Clemente IX Altieri, affrescato da Maratti e dall'allievo Paolo Albertoni, principiato nel 1674 e concluso entro il 1677 (cfr. Prosperi Valenti Rodinò 2015, p. 88), Scilla sembra abbia tratto spunto per le sue *Allegorie*. Gli affreschi di Maratti segnano a Roma, agli inizi degli anni Settanta, una ripresa fortemente classicista, di una *maniera* anzitutto carraccesca ma anche dell'arte di Lanfanco e Correggio (cfr. Ginzburg 2015, p. 46).
Per tale ragione si è propensi a collocare cronologicamente le due tele entro i primissimi anni Ottanta.

Bibliografia

Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; *Inventario. II – Disegni di* figura, a cura di Annamaria Petrioli Tofani, L. S. Olschki, Firenze 2005; Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 25-51; Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti e il 'primato del disegno': il caso di Palazzo Altieri*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 85-125.





Agostino Scilla

Arianna abbandonata da Teseo

1680-1685

Olio su tela, 183 x 152,5 cm

Stamford, Burghley House, collezione Conte di Exeter

Iscrizioni: *AUG. Scilla Ro. F.*

Presente nell'inventario del 1688 di John Cecil V Conte di Exeter, nobile collezionista inglese, il quale aveva fatto numerosi viaggi in Europa in compagnia di Culpepper Tanner, Gentiluomo di Camera che aveva stilato l'inventario del conte, tra il 1679 e il 1681 e tra il 1683 e il 1684 (cfr. Brigstocke 1995, pp. 29-37; Somerville 1995, p. 160; Haskell 2000, pp. 199-200; Brigstocke 2004, pp. 331-356; Hyerace 2001, p. 67).

Già Luigi Hyerace segnalava che, insieme all'*Arianna* di Scilla, il conte aveva acquistato nel 1684 due tele di Brandi e Seiter, e ipotizzava una vicinanza cronologica con gli ovati e le tele inviate dai tre artisti a Vittorio Amedeo II per Palazzo Reale, tramite l'intermediario dei Savoia a Roma De Gubernatis (cfr. Vesme 1968, pp. 975-977; Hyerace 2001, p. 67; Hyerace 2007, pp. 162-163).

Ellis Waterhous nel 1960 riferiva di alcuni pagamenti del conte di Exeter ad artisti romani, quali Maratti, Lauri, Agostino Scilla, Gimignani, Seiter, Bonanni, Brandi, Baciccio e Calandrucci (cfr. Waterhouse 1963, p. 57). Nel 1985, invece, Pierre Rosenberg segnalava la presenza di alcuni dipinti di Scilla nella collezione inglese di Burghley House (cfr. Rosenberg 1985-1986, p. 63).

L'opera mostra forti affinità con opere classiciste romane, soprattutto Poussin ed Annibale (cfr. Hyerace 2001, p. 67), risultando vicina cronologicamente alle due *Allegorie* di Holkham Hall.

Bibliografia

Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, III, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 1968; Ellis Kirkam Waterhouse, *A note on British collecting of Italian pictures in the later seventeenth century*, in «the Burlington Magazine», CII, 683, 1960, pp. 54-58; Pierre Rosenberg, *Un tableau d'Agostino Scilla en France*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 9/10, 1985/86, pp. 63-65; Hugh Brigstocke, *John Cecil, the 5th Earl of Exeter: an English Traveller, from Burghley House*, catalogo della mostra a cura di Hugh Brigstockem John Somerville, Pittsburg, Frick Art Museum, Art Serices International, Alexandria 1995, pp. 29-37; John Somerville, *An annotated listing of Pictures Mentioned in the 1688 Inventory*, in *Italian Pantings from Burghley* House, catalogo della mostra a cura di Hugh Brigstocke, John Somerville, Pittsburg, Frick Art Museum, Art Services International, Alexandria 1995, pp. 159-169; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria,

Messina 2001; Hugh Brigstocke, *The 5th Earl of Exeter as Gran Tourist and collector*, in «Papers of the British School at Rome», 72, 2004, pp. 331-356; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168.



Agostino Scilla
Ritrovamento di Mosè

1680-1690
Inchiostro e matita bruni, toccature color seppia, lumeggiature in bianco su carta verdina, 270 x 205 mm
Parigi, Museo del Louvre, Cabinet des dessins
Iscrizioni: *Agostino Silla, Ecole Romaine; Augustinus Scilla*

Il disegno è stato reso noto da Hyerace nel 2001, ipotizzando una provenienza, per l'iscrizione postuma simile a quella presente nella *Maddalena penitente nel deserto*, dalla raccolta del collezionista francese Crozat (cfr. Hyerace 2001, p. 89).
L'iscrizione al di fuori del riquadro riporta il nome dell'artista come Silla, anziché Scilla, riscontrabile per la prima volta nell'*Abcedario pittorico* di Pellegrino Orlandi del 1704 (cfr. Orlandi 1704, p. 55).
Hyerace colloca l'opera intorno gli anni Ottanta del XVII secolo, vicino all'*Allegoria dell'Inverno* di Holkham Hall per «le forme arrotondate» e il gesto della donna (cfr. Hyerace 2001, p. 89).

Bibliografia
Pellegrino Antonio Orlandi, *Abcedario pittorico Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura, diviso in tre parti*, Per Costantino Pisarri sotto le Scuole, Bologna 1704; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.



Agostino Scilla

Filosofo

1680-1690

Olio su tela, misure ignote.

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: Mercato antiquariale siciliano

Il dipinto, di cui purtroppo si conosce solo una brutta fotografia, è da assegnare a Scilla. Transitato sul mercato antiquariale siciliano senza alcuna attribuzione, venne attribuito da Luigi Hyerace al pittore messinese, come «validissimo esemplare di quelle teste di vecchioni» (Hyerace 2010-2011, p. 451), in cui Scilla si rifà ai modi e alle mezze figure di Jusepe de Ribera.

Lo studioso messinese propone dei confronti «stilistici e fisionomici» con i due filosofi passati sul mercato antiquariale torinese e oggi in collezione privata, e in particolare con l'*Epicuro*. Con quest'ultimo condivide sia il cartiglio con la scritta *RESPICE FINEM*, per Hyerace «esortazione alla prudenza e alla moderazione» e possibile «meditatio mortis», anche a causa all'urna cineraria, anch'essa condivisa con l'Epicuro torinese (cfr. Hyerace 2010-2011, p. 452).

Hyerace nota anche delle affinità con il *Sant'Ambrogio* già in galleria Canesso a Parigi, con cui condivide il fondo scuro da cui la figura emerge e la luce la quale, «penetrando da sinistra determina un forte contrasto chiaroscurale», stabilendone, a causa della sua matrice naturalistica tipicamente meridionale, un termine *ante quem* nel 1678, anno del suo esilio da Messina. Per lo studioso la mezza figura rimane un'opera a cui il pittore lavorò durante il periodo siciliano.

In realtà, tralasciando il *Sant'Ambrogio*, di chiara ispirazione rosiana, è possibile notare la forte affinità con la mezza figura di uno dei quattro filosofi oggi presso il Circolo dei lettori, già palazzo Graneri della Rocca, di Torino, rese note da Arabella Cifani e Franco Monetti, acquistate molto probabilmente dall'abate Graneri, sul mercato antiquariale romano (cfr. Cifani-Monetti 2012, pp. 42-47).

A differenza dell'*Epicuro* e *Tolomeo* passati sul mercato antiquariale torinese, le mezze figure di filosofi a cui Scilla lavorò a Roma mostrano una carica meno spregiudicatamente naturalistica rispetto a quelle collocabili nel periodo siciliano. Tale cambiamento è dovuto ad un adattamento al clima barocco che da decenni si era diffuso a Roma.

Bibliografia

Luigi Hyerace, *Un nuovo "filosofo di Agostino Scilla*, in «Archivio storico messinese», 91/92, 2010-2011, pp. 451-455; Arabella Cifani, Franco Monetti, *Quattro dipinti inediti di Agostino Scilla a palazzo Graneri a Torino*, in «Paragone», LXVI, 747, 2012, pp. 42-47.


RESPICE FINEM

Agostino Scilla

Epicuro

Tolomeo

Eraclito

Omero

1685-1700

Olio su tele, misure ignote

Torino, Circolo dei lettori di Palazzo Graneri

Provenienza: Torino, Palazzo Graneri

Rese note da Arabella Cifani e Franco Monetti con l'esatta attribuzione ad Agostino Scilla, dopo un antico riferimento a scuola napoletana del XVIII secolo, le quattro tele sono state inserite all'interno di cornici lignee ovali nel XVIII secolo (cfr. Cifani, Monetti 2012, p. 43).

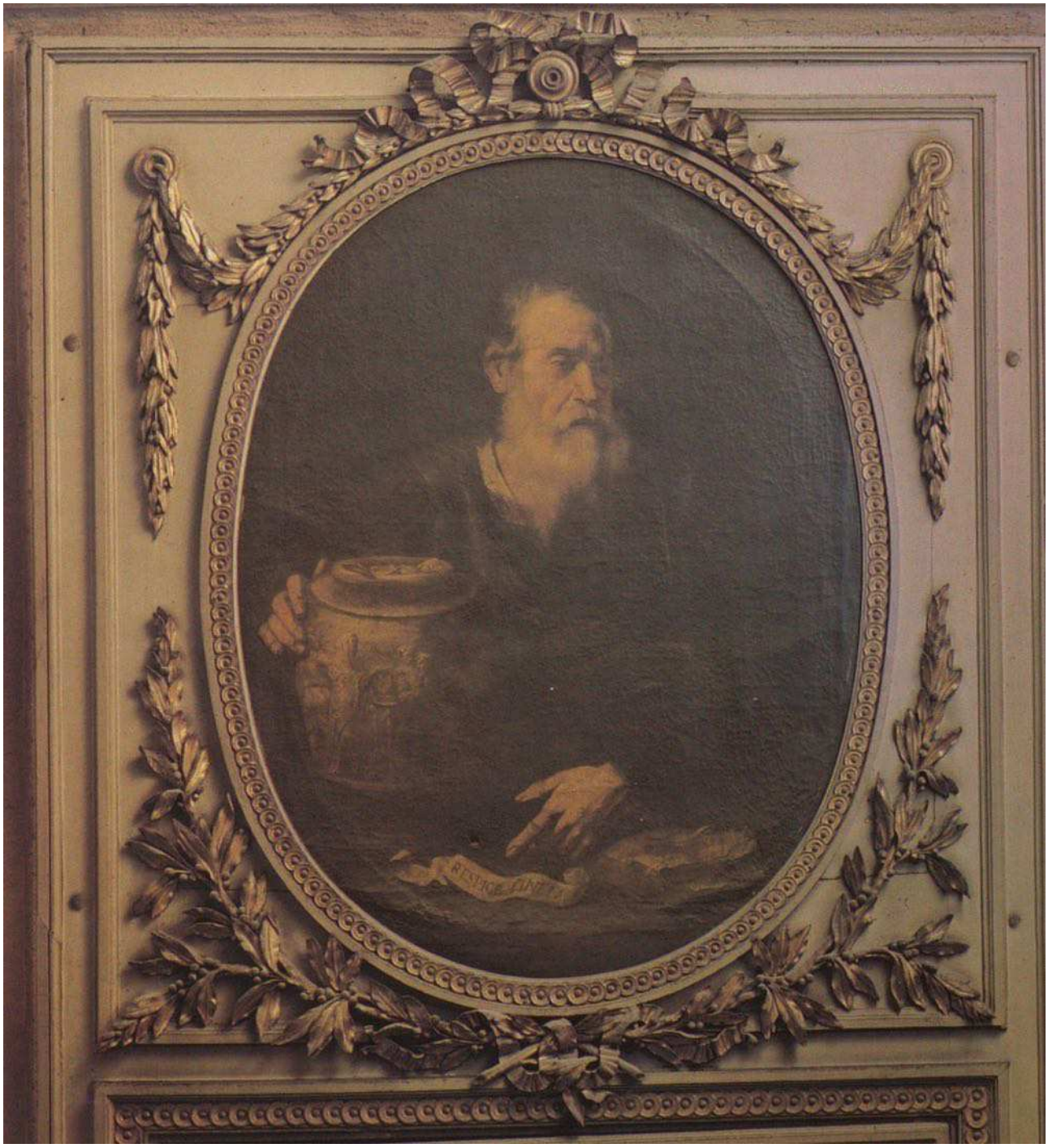
Le opere ubicate a palazzo Graneri, dall'Ottocento sede del Circolo dei lettori, ma già residenza dell'abate Graneri della Rocca, edificato a partire dal 1685 su disegni di Baroncelli per conto di Marc'Antonio Graneri, abate d'Entremont e primo elemosiniere del Duca di Savoia (cfr. Cibrario 1846, p. 525; Castello – Castello 1992, p. 89), verranno restaurate nel 1931 dal pittore Giovanni Vaira (cfr. Castello 1991, p. 120, nota 75).

Difficilmente collocabili nell'arco cronologico dell'artista messinese per il loro mediocre stato di conservazione che non ne permette un'accurata lettura, è probabile che le quattro tele siano state acquistate nell'ultimo ventennio della carriera di Agostino, durante la sua residenza romana. Già nella seconda metà degli anni Ottanta, Vittorio Amedeo II, tramite l'intermediario di casa Savoia a Roma, Girolamo Marcello De Gubernatis, commissiona ad Agostino i due ovati per Palazzo Reale (cfr. Baudi di Vesme 1968, pp. 975-977). Inoltre lo stesso abate Graneri si trovava a Roma tra il 1700, anno della morte di Scilla, e l'anno successivo, come testimoniatoci anche da alcuni documenti conservati preso l'Archivio di Stato di Torino (inv. 113, Materie politiche per rapporto all'interno – Cerimoniale, Roma, Mazzo 2, fasc. 12, *Relazione dell'incidente occorso trà l Marchese Graneri Residente di S. A. R. in Roma, et il Mastro di Camera di S. S.tà per aver questo mancato ai riguardi dovuti al carattere del Ministro nel fargli significare l'ora in cui dovea portarsi all'udienza di S.S.tà 1701*). È probabile che le opere siano state acquistate dall'abate nella collezione dell'artista messinese, ereditata dal figlio Saverio.

Bibliografia

Luigi Cibrario, *Storia di Torino*, II, Per Alessandro Fontana, Torino 1846; Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, III, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti,

Torino 1968; Lorenzo Carlo Castello, *Palazzo Graneri: dal 1858 sede del circolo degli artisti di Torino*, Daniela Piazza Editore, Torino 1991; Lorenzo Carlo Castello, Tiziana Castello, *Gio Francesco Baroncelli*, Daniela Piazza Editore, Piazza 1992; Arabella Cifani, Franco Monetti, *Quattro dipinti inediti di Agostino Scilla a palazzo Graneri a Torino*, in «Paragone», LXVI, 747, 2012, pp. 42-47.









Agostino Scilla

Omaggio delle Arti e delle Scienze alla regina Cristina di Svezia

1680-1690

Acquaforte, 425 x 315 mm

Roma, Istituto Nazionale per la Grafica

Iscrizioni: *Aug. Scilla Missin. In et del*; *Benedetto Fariat sculp.*

Francesco Susinno ricorda che Agostino Scilla «fu caro alla regina di Svezia, alla quale dedicò una conclusione che mandò alle stampe» (Susinno [1724] 1960, p. 241).

Grosso Cacopardo affermava che «la sua amabilità [di Scilla, *n. d. a.*], il suo sapere, la sua prontezza e giocondità nel conversare, gli fecero contrarre delle amicizie con persone grandi, essendo stato egli il primo familiare, e stimato oltremodo da Cristina Regina di Svezia, cui dedicò una sua conclusione» (Grosso Cacopardo 1821, p. 146).

L'opera è ricordata da Valentino Martinelli sulla scorta di Pietrangeli, il quale, in coincidenza della mostra dedicata a Cristina nel 1966 a Roma, aveva rintracciato un dipinto, di collezione spoletina, raffigurante lo stesso identico soggetto e senza alcun dubbio di mano di Agostino, rintracciando persino il documento che attestasse la provenienza dalla regina di Svezia (cfr. Pietrangeli 1966, p. 28; Martinelli 1978, pp. 602-603).

Da notare similitudini del viso della figura allegorica a destra che presenta affinità con il soldato in piedi nell'Alessandro nello studio di Apelle di Salvator Rosa, di cui esistono diverse incisioni, tra cui quella presso la Calcografia nazionale di Roma (cfr. *The illustrated Bartsch* 1990, pp. 339-341; Hyerace 2001, pp. 98-99).

Altra copia dell'incisione era presente sicuramente nell'Ottocento a Messina, conservata da Giuseppe Arenaprimo e rappresentante «la Regina in trono, fra splendida architettura, in atto di proteggere le Arti, la Poesia, le Scienze, la Legge ecc.» (La Corte Cailler 1900, p. 16, nota 1).

Bibliografia

Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, in «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900, p. 16; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Carlo Pietrangeli, *Christina in Campidoglio*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 13, 1966, pp. 22-29; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972; Valentino Martinelli, *Agostino Scilla, pittore e scrittore messinese, esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore*

Pugliatti, V, A. Giuffrè Editore, Milano 1978, pp. 596-612; *The illustated Bartsch*, *45 Commentary*, XX.1, *Italian masters of the seventeenth century*, edited by Paolo Bellini and Richard W. Wallace, Abaris Books, United States of America 1990; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.



Agostino Scilla

Studio di due teste di vecchi

1680-1690

Olio su tela, 48,5 x 64 cm

Ubicazione ignota

Provenienza: Roma, collezione Sforza Cesarini (?)

La tela è stata per la prima volta pubblicata da Francesco Petrucci nel 2009 con l'esatta attribuzione al «pittore, filosofo messinese» e collocata cronologicamente negli anni maturi di Agostino (cfr. Petrucci 2012, p. 156).

Lo studioso vi notava affinità con le due *Sacre famiglie* attribuite da Schleier a Scilla, in particolare con il volto di san Giuseppe, riscontrandone un superamento dalla prima maniera riberesca ed un avvicinamento, invece, ad esiti dell'arte di Baciccio, proponendo una provenienza dall'antica famiglia Sforza Cesarini, la quale possedeva alcune tele dell'artista messinese (cfr. Petrucci 2012, p. 156).

Bibliografia

Francesco Petrucci, *I "tenebristi" del tardo Seicento romano: aggiunte a Scilla, Albertoni e Troppa*, in «Arte documento», 28, 2012, pp. 154-159.



Agostino Scilla

Sacra famiglia

Sacra famiglia con sant'Anna e san Giovannino

1685-1690

Olio su tela, 135 x 97,5 cm

Olio su tela, 126,7 x 170,8 cm

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: Luton Park, collezione John, terzo conte di Bute

Le due tele sono state pubblicate nel 2009 da Erich Schleier e ricondotte a Scilla, correggendo una precedente attribuzione, dello stesso studioso, a Girolamo Troppa (cfr. Schleier 2007, pp. 531-532; Schleier 2009, p. 152).

La *Sacra Famiglia*, di formato verticale, passò per la prima volta nel 1996 sul mercato antiquariale di Versailles con un'attribuzione al giovane Pietro da Cortona (1625-1630). Con lo stesso nome «fu offerto ad un grande museo americano», il quale alla fine non lo acquistò a causa dell'incerta quanto debole attribuzione. L'opera gravitò nel 2000 a Londra con un più intelligente riferimento a Girolamo Troppa (cfr. Schleier 2009, p. 154).

La *Sacra Famiglia con sant'Anna e san Giovannino*, di formato orizzontale, apparve sempre a Londra il 3 luglio 1996 con un'attribuzione al genovese Raffaele Badaracco, specificando la provenienza dalla collezione John, terzo conte di Bute, a Luton Park. Negli inventari sette-ottocenteschi della collezione inglese l'opera era attribuita a Maratti.

Intanto l'attribuzione a Badaracco era stata rigettata da studiosi di pittura genovese; nonostante ciò l'opera riapparve sul mercato newyorkese nel 1999 come autografa dell'artista (cfr. Schleier 2009, p. 154).

Schleier individuava, non a torto, una vicinanza delle due *Sacre Famiglie* con l'opera di Valmontone di Agostino documentata tra il 1685-1686 (cfr. Serafinelli 2012, pp. 404, 410, 413-415; Serafinelli 2015, pp. 168-169), sottolineando affinità con la maniera di Girolamo Troppa (cfr. Schleier 2009, p. 158).

Bibliografia

Erich Schleier, *Adiciones a Girolamo Troppa, pintor y dibujante*, in *In sapientia libertas: escritos en homenaje al proesor Alfonso E. Pérez Sánchez,* a cura di Maria Cóndor Orduña, Museo Nacional del Prado, Fundación Focus-Abengoa, Madrid 2007, pp. 526-534; Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, pp. 151-158; Guendalina Serafinelli, *La decorazione secentesca degli altari nella Collegiata di Valmontone: nuovi documenti su A. Pozzo, C. Ferri, P. Lucatelli, G. Brandi, A. Scilla e G. A. Carlone*,

in «Rivista d'arte», 2, 2012, pp. 397-418; Guendalina Serafinelli, *Giacinto Brandi 1621-1691. Catalogo ragionato delle opere*, I, Umberto Allemandi, Torino 2015.


ECCE AGNUS



Agostino Scilla
Madonna del Rosario

1685-1686
Olio su tela, 350 x 225 cm
Valmontone, Collegiata di Santa Maria Assunta

Menzionata già da Francesco Susinno, la tela, nella terza cappella di destra della chiesa, è commissionata da Giovanni Battista Pamphilj per la decorazione della ricostruita Collegiata di Valmontone avvenuta a partire dal 1683 (cfr. Susinno [1724] 1960, p. 242).
La tela è attribuita a Scilla anche da Pascoli, Pio, Grosso Cacopardo, Nibby e La Corte Cailler (cfr. Pascoli 1992, p. 498; Pio 1977, p. 129; Grosso Cacopardo 1821, p. 146; Nibby 1837, p. 377; La Corte Cailler 1900, p. 16).
Carlo de Romanis, in un manoscritto del 1759 dal titolo *Dissertazione sovra il sito del antico e moderno Labico*, riporta la presenza all'interno della Collegiata laziale della tela di Agostino, definito «Cavalier Calabrese», molto probabilmente a causa di una confusione generata dalla presenza, anni addietro, di Mattia Preti nelle stanze del palazzo Pamphilj della stessa città (cfr. Lefevre 1990, p. 171, nota 15; Serafinelli 2012, pp. 400, nota 18, 410).
Ricordata da Elvira Natoli come esempio «del colto e composito stile» di Agostino, la studiosa avvicina la tela agli esiti della scuola marattesca, evidenziando la «stesura leggera e "unita", nella larga plasticità "classica" della costruzione disegnativa» (Natoli, 1979, p. 21) ed intravedendo influssi da Lazzaro Baldi nella figura del Bambino e in quella degli angeli a destra in alto della composizione
Luigi Hyerace, riprendendo in parte quanto affermato da Natoli nel 1979, non conoscendo la data di commissione e di compimento, colloca il dipinto dal 1685, data di fine dei lavori di costruzione della nuova Collegiata «sotto la direzione di Mattia de Rossi, al gennaio 1691, anno di morte di Giacinto Brandi, autore della Crocifissione in una delle cappelle della chiesa.
Federico Bellini precisa che «le spese per la fabbrica ebbero un massimo nel 1684, mantenendosi costanti sino al 1688 per poi estinguersi lentamente nei due anni successivi» (Bellini 2002, p. 242).
Guendalina Serafinelli, tramite ricerche nell'archivio privato della famiglia gentilizia romana, ha rintracciato i pagamenti per la tela di Agostino, in tutto 120 scudi: già entro il mese di maggio del 1685 il mecenate pagava il primo acconto di trenta scudi al pittore messinese e altri sette il 2 agosto dello stesso anno per il «telaro» del dipinto, come anche dimostrato da un ulteriore documento, controfirmato dallo stesso Scilla, e datato 20 luglio 1685.
Il dipinto venne ultimato entro l'anno successivo, come indicano i due pagamenti all'artista, uno di settanta e l'altro di venti scudi, dei quali «non vi è Giustificat.ne» ma che parrebbe lecito riportare al

definitivo completamento della pala (cfr. Serafinelli 2012, pp. 404, 410, 413-415; Serafinelli 2015, pp. 168-169).

Nel 2000 la tela è stata restaurata anche a causa dei danni che aveva patito durante la seconda guerra mondiale (cfr. Serafinelli 2012, p. 411): infatti nel 1979 Elvira Natoli segnalava la presenza, nella tela, di «varie cadute di colore e alcuni squarci» (Natoli 1979, p. 21).

Bibliografia

Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900; Antonio Nibby, Analisi storico-topografica-antiquaria della carta de' dintorni di Roma di A. Nibby già pubblico professore di archeologia nella romana Università, II, Tipografia delle belle arti, Roma 1835; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972; Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257], a cura di Catherine Engass, Robert Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977; Elvira Natoli, *Per Agostino Scilla*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 3, 1979, pp. 17-22; Rosario Lefevre*, L'Architetto Mattia de Rossi e la secentesca «Città Panfilia» di Valmontone*, in «Lunario romano», XIX, 1990, pp. 163-177; Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Electa Editori Umbri, Perugia 1992; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Federico Bellini, *Valmontone*, in *Atlante del Barocco in Italia. Lazio | 1, Provincia di Roma*, a cura di Bartolomeo Azzaro, Mario Bevilacqua, Giancarlo Coccioli, Augusto Roca De Amicis, con un saggio introduttivo di Sandro Benedetti, Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, De Luca Editori d'Arte, Roma 2002, pp. 242-244; Guendalina Serafinelli, *La decorazione secentesca degli altari nella Collegiata di Valmontone: nuovi documenti su A. Pozzo, C. Ferri, P. Lucatelli, G. Brandi, A. Scilla e G. A. Carlone*, in «Rivista d'arte», 2, 2012, pp. 397-418; Guendalina Serafinelli, *Giacinto Brandi 1621-1691. Catalogo ragionato delle opere*, I, Umberto Allemandi, Torino 2015.



Agostino Scilla

Maddalena in adorazione della croce

1685-1690

Olio su tela, misure ignote

Ubicazione sconosciuta

Provenienza: Roma, collezione Sforza Cesarini (?); Roma, mercato antiquario

Resa nota da Petrucci nel 2012 dopo un'improbabile attribuzione a Guido Reni, lo studioso confronta l'opera con la pala di Valmontone di Agostino, documentata tra il 1685-1686 (cfr. Serafinelli 2012, pp. 404, 410, 413-415; Serafinelli 2015, pp. 168-169), con cui condivide non solo il ricorso allo stesso modello iconografico (si confronti il volto della Maddalena in questione con quello di santa Caterina di Valmontone) ma anche «la materia, scorrevole e untuosa, il cromatismo caldo e la delicatezza dell'ispirazione» (Petrucci 2012, p. 156).

Abbastanza problematico, invece, appare il confronto dello stesso studioso con il disegno della *Maddalena*, attribuita ad Agostino, oggi al Louvre: quest'ultima, nonostante possa essere collocabile cronologicamente nel periodo romano di Scilla, rispetto all'opera in questione, appare di qualche anno precedente.

Bibliografia

Francesco Petrucci, *I "tenebristi" del tardo Seicento romano: aggiunte a Scilla, Albertoni e Troppa*, in «Arte documento», 28, 2012, pp. 154-159; Guendalina Serafinelli, *La decorazione secentesca degli altari nella Collegiata di Valmontone: nuovi documenti su A. Pozzo, C. Ferri, P. Lucatelli, G. Brandi, A. Scilla e G. A. Carlone*, in «Rivista d'arte», 2, 2012, pp. 397-418; Guendalina Serafinelli, *Giacinto Brandi 1621-1691. Catalogo ragionato delle opere*, I, Umberto Allemandi, Torino 2015.



Agostino Scilla

Allegoria della Giustizia

Allegoria della Fortezza

1688

Olio su tele ovali, misure ignote

Torino, Palazzo Reale, soffitto della Sala delle Cameriste o dell'Eresia

«Ritrovandosi in Messina l'anno 1714 la maestà di Vittorio Amedeo di Savoia, all'entrare come soleva ogni giorno ad udirvi messa, o' quanto gioiva di sì bella pittura, commendandone l'artefice, il quale da Roma l'avea servito di due quadri per Turino, rappresentanti la Giustizia e la Forte; lo richiese perciò come suo pittore; egli però, proponendo all'utile la quiete, se ne scusò» (Susinno [1724] 1960, p. 239).

Così Francesco Susinno riferisce dei due ovati commissionati da Vittorio Amedeo II di Savoia per la Sala delle Cameriste di Palazzo Reale a Torino.

La notizia, non presente in Hackert-Grano, è ricordata nelle *Memorie* di Grosso Cacopardo, dove, per la prima volta, è riportata la notizia di un soggiorno di Scilla presso «la Corte di Carlo Emmanuele II […], largamente stipendiato da quel generoso monarca» (Grosso Cacopardo [1821] 1972, p. 145).

Particolarmente precise, a tal proposito, risultano invece le biografie romane settecentesche: Nicola Pio riporta che tra le opere di Agostino «molte ne andarono fuori e fra le altre due quadri all'altezza reale di Savoia» (Pio 1977, p. 129). Ben più chiaro quanto invece ricordato da Pascoli: «Tornò nel 1678, dopo essere stato a Tolone, in Roma; e fattivi due quadri li trasmise a Torino» (Pascoli 1736, p. 51).

I due ovati erano già ricordati da Francesco Bartoli e Onorato De Rossi come di mano di Scilla, pur non specificando la loro iconografia, mentre non sono menzionati da Modeste Paroletti (cfr. Bartoli 1726, p. 39; De Rossi 1781, p. 100; Paroletti 1819, pp. 44, 108).

Gianmichele Briolo informa che «i medaglioni degli angiole due sono del Daniel, e gli altri di Agostino Lilla Messinese» (Briolo 1822, pp. 16, 133).

La guida di Torino, edita nel 1831 presso Pietro Marietti, ricorda molto genericamente le «sovrapporte» come opere «di diversi autori italiani» (*Dieci giorni*… 1831, pp. 49, 147). Nella *Descrizione del Real Palazzo di Torino* di Clemente Rovere è riportata la notizia che «dei quattro altri ovali, rappresentanti la Forza, la Giustizia, la Carità e la Speranza, due sono dello stesso Seyter, e due suppongonsi del messinese Agostino Scilla» (Rovere 1858, p. 149).

Nella metà del secolo scorso, Andreina Griseri, ricordando le figure allegoriche «nel soffitto della Camera delle Femmes» di Daniel Seiter, definisce quest'ultimo «più dotato del mediocre Scilla», nonché per lo stile degli ovati una certa «influenza dalla corrente romana che faceva capo al Renier, ed in parte al Lanfranco» (Griseri 1958-1959, p. 142). A tal proposito la studiosa, riferendosi all'arte di Seiter, ricordava

le «immagini di un cortonismo maggiormente convinto, in una pittura intessuta in un colore tenero» (Griseri 1958-1959, p. 141).

Nel 1963 ancora la Griseri, attribuendo i quattro ovati a Seiter e Scilla, ricorda che quest'ultimo è documentato alla Corte di Torino nel 1679, forse riprendendo la notizia da Grosso Cacopardo e Stefano Ticozzi (cfr. Grosso Cacopardo [1821] 1972, p. 145; Ticozzi 1832, p. 326).

Ma nel suo terzo volume del 1968, Alessandro Baudi Di Vesme, rifacendosi ai documenti da lui pubblicati e alle *Vite* di Lione Pascoli, smentisce la notizia di un soggiorno torinese di Agostino, notando quanto «poco ben informato» fosse il Ticozzi, il quale aveva riportato la notizia di un soggiorno di Scilla alla corte sabauda insieme al figlio Saverio (cfr. Baudi di Vesme 1968, p. 969; Ticozzi 1832, p. 326).

L'erudito torinese pubblica la corrispondenza tra Vittorio Amedeo e De Gubernatis, corrispondente di casa Savoia a Roma, il quale riceve la commissione di «cinque quadri da riporsi in quattro siti della volta» del «gabinetto attiguo alla nostra stanza», allegando «il dissegno del gabinetto, il profilo della volta del medesimo, dissegnata la misura e figura de' quadri». Vittorio Amedeo, inoltre, chiede a De Gubernatis «d'informarvi de' migliori pittori per procurare di farli travagliare al più presto alli quadri», aggiungendo che «sarà meglio di servirsi di varii pittori in un istesso tempo, procurando che s'accingono e compiscano l'opera al più presto» (Baudi di Vesme 1968, p. 975).

Dopo varie consulenze e aiutato dal «Cav.e Comm. Saluzzi, persona intelligente», la commissione ricadrà sul Brandi per la tela centrale del soffitto e a Seyter e Scilla per i quattro ovati (cfr. Mossetti 1993, p. 329).

Il 24 febbraio 1688 una missiva del De Gubernatis a Vittorio Amedeo riferiva che «li cinque quadri destinati per il gabinetto di V. A. R. sono finiti di tutto punto, e trovandosi in stato di poterli istradare costì, mi valerò, quando S. A. R. non comandi altrimenti, della prima barca che vada a drittura a Nizza o Oneglia per farli ricapitare costì» (Baudi di Vesme 1968, p. 977).

Per Luigi Hyerace i due ovati mostrano Scilla «ormai pienamente partecipe del tardo barocco romano, vicino alle *Allegorie* «che affiancano i ritratti dei cardinali Corsini e Albani incisi da A. Westerhout su disegni di Scilla, notando però al contempo una ripresa «di caratteristiche fisionomiche, di taglio di volti propri di Scilla fin dagli affreschi siracusani» (Hyerace 2001, p. 69; Hyerace 2007, p. 163).

Bibliografia

Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario Romano, in Roma, 1736; Francesco Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che hornano le Chiese e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia, e di non poche Terre, Castelli e Ville d'alcuni rispettivi distretti, opera di Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino, che contiene il Piemonte, il Monserrato, e parte del Ducato di Milano*, Presso Antonio Savioli, in Venezia 1776; Onorato DeRossi, *Nuova guida per la città di Torino opera di Onorato Derossi*, (?) Torino 1781; Modeste Paroletti, *Turin et ses curiosités ou Description historique de tout ce que cette*

captale offre de remarquable dans ses monumens, ses édifices et ses environs par Modeste Paroletti. Ouvrage composé à l'usage des Etrangers, et orné de gravures en taille-douce et du plan de la Ville, avec privilège de Sa Majesté, Chez les Frères Reycend et C.e Libraires du Roi, Turin 1819; Gianmichele Briolo, *Nuova guida dei forastieri per la reale città di Torino compialata da Gianichele Briolo arricchita di notizie mai stampate ed ornata di alcuni rami*, a spese de' Fratelli Reycend e Comp. Libraj di S. S. R. M. di Po, avanti alla Regia Università, e sotto li portici della Fiera, Torino 1822; *Dieci giorni in Torino ossia descrizione antica e moderna della Città*, Presso Pietro Marietti librario in via di Po, Torino 1831; Stefano Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose in acciajo per medaglie e per caratteri niellatori, intarsiatori, musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione di Stefano Ticozzi socio onorario dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, dell'Ateneo di Venezia ecc.,* III, Presso Lugi Nervetti Tipografo-Librajo, Milano 1832; Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino di Clemente Rovere*, Tipografia Eredi Botta, Torino 1858; Andreina Griseri, *Precisazioni per il Palazzo Reale di Torino: Giacinto Brandi, Seyter e Bigari*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 12-13, 1958-1959, pp. 138-143; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960; Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, III, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 1968; Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972; Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257, 1724], a cura di Catherine Engass, Robert Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977; Cristina Mossetti, *Un committente della nobiltà di corte: Ottavio Provana di Druent*, in *Torino 1675-99: strategia e conflitti del barocco*, a cura di Giovanni Romano, Editris, Torino 1993, pp. 253-353; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168.





Agostino Scilla

Apotesosi di Giovanni III Sobieski

1685-1690

Olio su tela, 97 x 73 cm

Varsavia, Museo di Villanova

Iscrizioni: *Jean Sobieski Roi de Pologne aprés dèlivrance de Vienne* (retro); *Sujet de tableau en grisaille. Le Pape Innocent XI célébrait le Messe au grand autel de St. Pierre le jour même et à peu à l'heure de la délivrance de Vienne. Plusierus tèmoins déoisèrent qu'ils l'ont vû s'arreter et proférer comme par inspiration del paroles "Forte, Giovannone" ce qui fit beaucoup de sensation dans le temps et fut le sujet du présent tableau en grisaille qui peignit Ciro Ferri. Guarnacci dans sa biographie des Papes parle de ce fait à l'articole Innocent XI* (retro in basso a sinistra)

L'opera, resa nota nel 1933 e successivamente nel 1975 da Fijalkowski come opera di Ciro Ferri, attribuzione smentita dall'iscrizione sul retro della tela (cfr. Fijalkowski 1975, pp. 192-193).

Luigi Hyerace ha sottolineato affinità con il disegno inciso da Benoit Fariat di Ciro Ferri, rappresentante la *Vittoria di Leopoldo d'Asburgo che vince i Turchi presso Vienna*, con le figure allegoriche di Torino, con l'*Arianna abbandonata da Teseo* e con «i putti delle incisioni, tratte sempre da disegni di Scilla con i cardinali Albani e Corsini», rilevando una «tecnica pittorica […] più sfaldata» nelle figure dei soldati e vicina a quella di Burghley House (cfr. Hyerace 2001, p. 78)

Bibliografia

Stanisalw Fijalkowski, *Schede 181-182*, in *Polonia: arte e cultura dal Medioevo all'Illuminismo*, catalogo della mostra a cura della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, Centro Di, Firenze 1975, s. p..; Luigi Hyreace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001.



Agostino Scilla

Tre studi per tori

1685-1690

Gessetto nero, penna e inchiostro marrone su carta marroncina, 142 x 220 mm

Iscrizioni: Aug.^{n} scilla

New York, collezione privata.

Il disegno, mai segnalato dagli studi sull'artista messinese, è passato in asta Christie's il 17 dicembre 2003 e oggi si trova nella stessa collezione privata americana del *Sacrificio di Polissena*.

Proveniente dalla raccolta del canonico Vicente Vittoria, l'opera può essere cronologicamente collocata durante l'ultimo e definitivo soggiorno romano di Agostino: Susinno, infatti, riporta che «nel mentre che [Scilla, *n. d a.*] dimorò in Roma di nascosto faceva paesi ed altre pitture per sodisfare così all'umor suo filosofico: la cautela si era perché paventava de' suoi non pochi emoli, acciò in celebrandolo in tal genere lo rimostrassero qundi minore nelle figure» (Susinno [1724] 1960, p. 243).

Il dipinto è stato acquistato da Pierre Crozat dagli eredi del canonico Vittoria durante il soggiorno romano del 1714 del collezionista francese (cfr. Mariette-Crozat 1741, p. IX).

Bibliografia

Pierre Jean Mariette, Pierre Crozat, *Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, par P. J. Mariette*, Paris 1741; Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960.

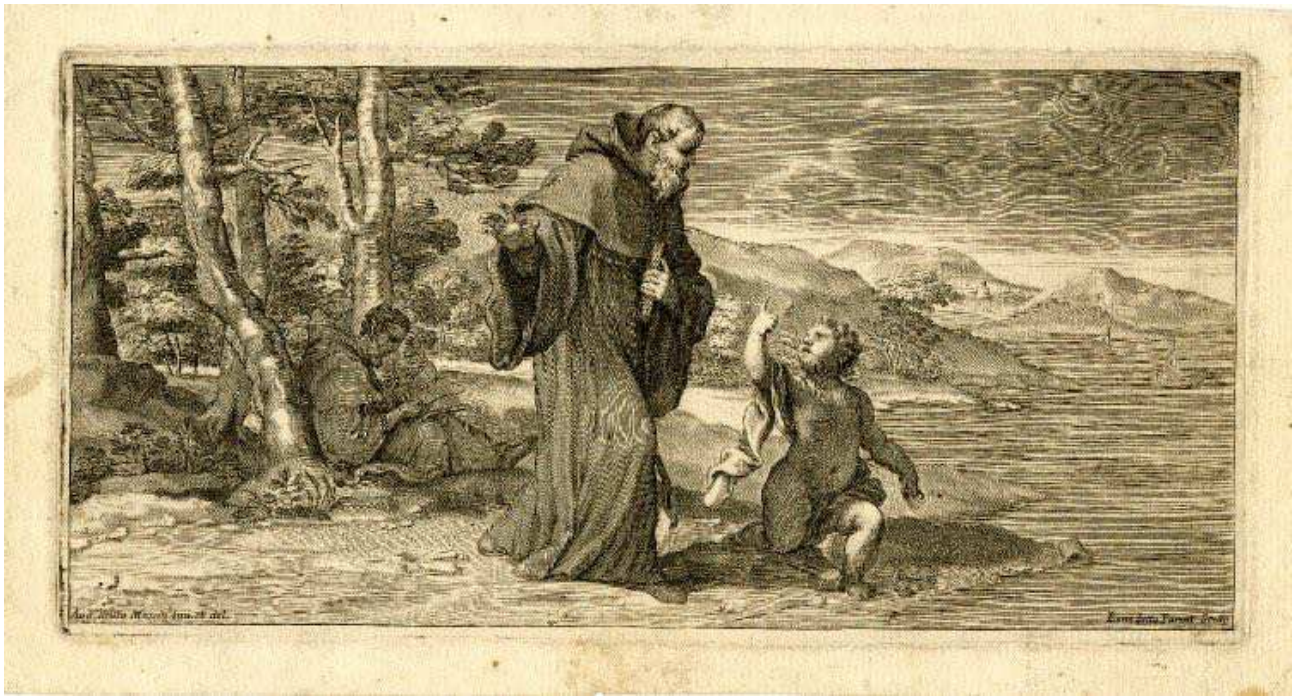

aug.s Scilla. fec.
38

Agostino Scilla e Benoit Farjat
1690-1695
Visione di Sant'Agostino

1690-1695
Acquaforte, 152 x 285 mm
Londra, British Library
Iscrizioni: a sinistra *Aug. Scilla Mess. Inv. Et del.*; a destra *Benedetto Fariat Sculp.*

Già ricordata da Hyerace come particolarmente affine all'opera di Lanfranco per la cappella Bongiovanni della chiesa di Sant'Agostino, l'iconografia dell'acquaforte, incisa da Farjat su disegno di Scilla, ha goduto di particolare fortuna nel secolo XVII, ripresa pedissequamente da non pochi artisti (cfr. Hyerace 2001, pp. 101-102).
Hyerace, soffermandosi sul paesaggio, «unico […] finora noto di Scilla», colloca l'incisione «verso la fine degli anni Ottanta» (Hyerace 2001, p. 102).
Oltre la ripresa con varianti rispetto alla tela dell'artista parmense, è interessante notare, insieme ad un evidente lanfranchismo ormai superato nell'arte di Agostino, come Carlo Cesi aveva prima del 1677 inciso l'opera della cappella Bongiovanni, acquaforte oggi conservata presso l'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma (cfr. Borea, III, 2009, fig. 83).

Bibliografia
Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001; Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, III, Edizioni della Normale, Pisa 2009.



Agostino Scilla (e Placido Costanzi?)
Natura morta di pesci, ostriche, testuggini e figura maschile
Natura morta di pesci e ortaggi con figura maschile

1690-1695
Olio su tele, 98 x 134,2 cm
Roma, Accademia di San Luca
Provenienza: Roma, collezione Fabio Rosa

Ricondotte ad Agostino Scilla da Miriam Di Penta nel 2008 ma provenienti dalla collezione di Fabio Rosa (cfr. Di Penta 2008, p. 128), le due nature morte sono state per la prima volta pubblicate nel 1961 da Nolfo Di Carpegna e attribuite ad anonimo romano o napoletano (cfr. Di Carpegna 1961, pp. 128-131). Presenti alla grande mostra sulla natura morta italiana a Napoli e ricondotte allo stesso ambito da Italo Faldi, Raffaello Causa nel 1972 ne proponeva l'attribuzione a Marco de Caro, posticipandone la realizzazione di qualche decennio (cfr. Faldi 1964, p. 57; Causa 1972, p. 1026).
Per Miriam Di Penta entrambe le figure delle due tele sono state dipinte, in pieno Settecento, da Placido Costanzi (cfr. Di Penta 2008, p. 128).

Bibliografia
Nolfo Di Carpegna, *I Recco: note e contributi*, in «Bollettino d'Arte», XLVI, 1961, pp. 123-132; Italo Faldi, *Anonimo Romano o Napoletano, 99 – Natura morta di Pesci e conchiglie; 100 – Natura morta di pesci con figura di donna*, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, ottobre – novembre 1964, Alfieri & Lacroix, Milano 1964, p. 57; Raffaello Causa, *La natura morta a Napoli nel Sei e nel Settecento*, in *Storia di Napoli*, V. 2 – *Il Viceregno*, Società Editrice Storia di Napoli, Napoli 1972, pp. 995-1055; Miriam Di Penta, *Agostino Scilla pittore di natura morta: appunti per un catalogo*, in «Paragone», 59, 2008, 81, pp. 62-71.





Agostino Scilla

Natura morta di pesci, crostacei e conchiglie

1685-1695

Olio su tela, 126 x 175 cm

Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini

Provenienza: Roma, Pinacoteca della Galleria Corsini

La storia di questa tela appare abbastanza complessa e travagliata. Nonostante venga ricordata da Barbier de Montault già nel 1870 come opera di Gaspar de Crayer, pittore fiammingo attivo in pieno Seicento tra Bruxelles e Gent, soltanto nel 2008 il dipinto sarà ricondotto, da Miriam Di Penta, ad Agostino Scilla.
Come noto, il palazzo del Lungara, già appartenuto alla regina Cristina di Svezia e successivamente alla celeberrima famiglia Corsini, verrà venduto allo Stato e i suoi beni quasi totalmente incamerati.
Gli inizi del secolo ventesimo si apriranno con un'attribuzione di Adolfo Venturi, molto probabilmente negli anni che lo videro direttore della Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Corsini, il quale riconduce per la prima volta la natura morta a Recco. Con tale attribuzione verrà ricordata da Hermanin, Hoogewerff, Marangoni, De Rinaldis e De Logu. Raffaello Causa e Stefano Bottari vi vedono degli aggiornamenti
Alloisi ricorda il dipinto presente nell'inventario di Tommaso Corsini, morto nel 1856 con l'attribuzione a pittore fiammingo e collocato nell'appartamento del Principe, l'attuale biblioteca, ed esposto per molti anni nella sala XII. Ciò ha portato lo studioso ad ipotizzare una provenienza dalla Collezione Barberini, «tramite Maria Felice Barberini, madre di Tommaso» (Alloisi, 1984, p. 78).
L'attribuzione a Marco de Caro, «pittore ancora poco conosciuto», verrà confermata qualche anno dopo da Allosi, il quale definisce la natura morta «sontuosa nella virtuosistica ricerca della resa materica e nel prezioso e ricco colorismo» (Alloisi, 2000, p. 94)
Luigi Hyerace, nel 2001, segnalava la totale assenza dagli inventari Corsini redatti da Giuseppina Magnanimi di tele attribuite a Scilla, dimenticando però che tali inventari della famiglia romana riguardano solo la collezione di Lorenzo Corsini, futuro papa Clemente XII (1730-1740), amante delle belle lettere e che preferiva i libri ai dipinti (cfr. Alloisi, 1987, p. 104).
Né tanto meno è possibile che il bel dipinto della Galleria Corsini fosse appartenuto al cardinale Neri Corsini, il quale, morto nel 1676, aveva lasciato la propria eredità al fratello Francesco Maria: la sua pinacoteca constava soprattutto di dipinti raffiguranti quasi completamente battaglie, paesaggi e bambocciate (Alloisi, 1985, p. 104).

Bibliografia:

Barbier, 1870, p. 395; Hermanin, 1924, p. 69; Hoogewerff, 1924, p. 721; Marangoni 1935, p. 954; De Rinaldis 1932, p. 18; Faldi 1964, p. 57; Riccòmini 1974, p. 61; Alloisi, 2000, p. 94; Di Penta, 2008, pp. 67-68.



Agostino Scilla

Natura morta di pesci, ostriche, testuggini e figura maschile

Natura morta di frutta, ortaggi e figura maschile

1690-1700

Olio su tele, misure ignote

Collezione privata

Provenienza: collezione cardinale Spinosa San Cesareo

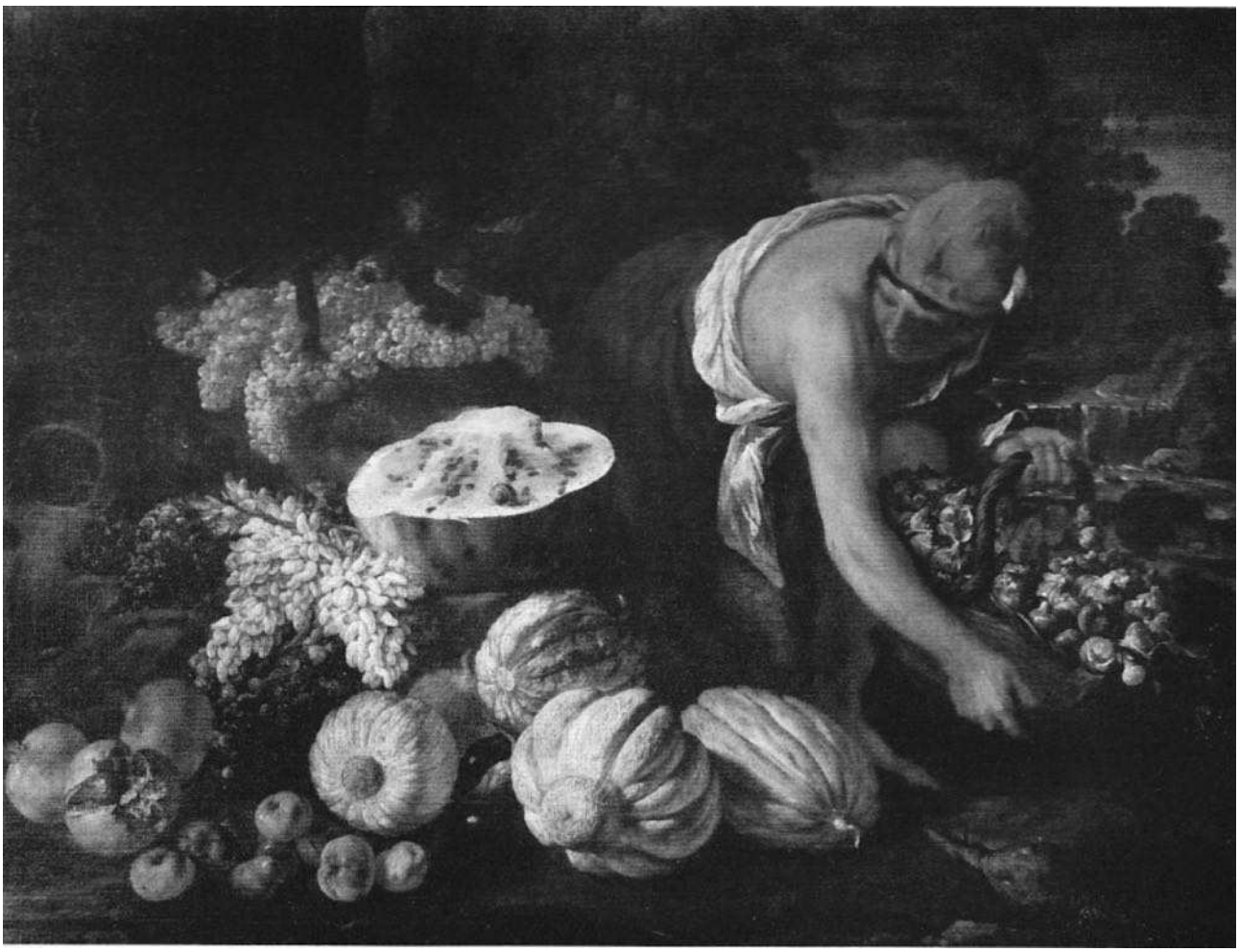
Le due nature morte, provenienti dal lascito del cardinale Spinola, sono collocate cronologicamente da Miriam Di Penta nell'ultimo decennio del Seicento, rintracciandone, insieme al «tardo classicismo di matrice sacchiana», elementi tratti da Cerquozzi, Brandi e Giordano e, più generalmente, dalla cultura barocca romana (cfr. Di Penta 2008, pp. 64-65).

Le due opere presentano fortissime affinità con la tela di Galleria Corsini, probabilmente proveniente dalla raccolta del cardinale Lorenzo, futuro papa Clemente XII (cfr. Di Penta 2008, pp. 67-68; Magnanimi 1980, p. 114).

Bibliografia

Giuseppina Magnanimi, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini*, in «Bollettino d'arte» 65, 1980, 7, pp. 91-126; Miriam Di Penta, *Agostino Scilla pittore di natura morta: appunti per un catalogo*, in «Paragone», 59, 2008, 81, pp. 62-71.





Agostino Scilla
San Giovanni Evangelista

1690-1695
Olio su tela, 120 x 96 cm
Messina, Museo regionale
Provenienza: Messina, collezione Minaldi; Messina, Museo civico; Messina, Museo nazionale

La tela è ricordata, per la prima volta, nel 1821 da Grosso Cacopardo, insieme ad altre tre mezze figure raffiguranti i restanti evangelisti: l'erudito ottocentesco, nella biografia di Scilla, menziona le quattro tele specificandone l'ubicazione in casa Minaldi, artista e collezionista messinese di opere d'arte che aveva «cura di raccogliere dai conventi e dalle chiese» (cfr. Grosso Cacopardo 1821, p. 141).
L'ignoto recensore de' *Discorsi intorno alla Sicilia* di Rosario Gregorio, nel 1822, ricordava in casa Minaldi solo tre delle tele raffiguranti gli Evangelisti, Marco, Matteo e Giovanni, «meritevoli di molta lode» (*Biblioteca italiana*, p. 179).
La Corte Cailler, nella sua guida al Museo civico del 1902, segnala il *San Giovanni* insieme al *San Matteo*, fornendo una precisa descrizione iconografica e specificando la provenienza dalla collezione Minaldi, mentre alcuna notizia fornisce delle altre due mezze figure, già disperse a questa data (cfr. La Corte Cailler 1988, p. 110). In effetti nell'inventario del 1884 dell'antico Museo civico, sono presenti soltanto le due figure del san Giovanni e del san Matteo come originariamente collocati «nello studio di Minaldi». (Messina, Archivio del Museo regionale, Inventario 1884).
Il *San Giovanni* è segnalato in un ulteriore inventario conservato presso l'Archivio del Museo regionale di Messina, di cui si sconosce la data ma sicuramente redatto dopo il disastroso terremoto del 1908 e con probabilità durante la direzione di Enrico Mauceri (Messina, Archivio del Museo regionale, faldone 15); il dipinto è ricordato come tela su tavola e già attribuito ad Agostino Scilla e proveniente dalla chiesa di San Salvatore. Attribuzione confermata dall'inventario n. 131 del 1915 in cui è segnalato in buono stato conservativo.
Il primo restauro del 1968, a cura di Alberto Polidori, procedendo ad una «foderatura, pulitura e ritocco pittorico» della tela, ha messo in luce lo stile maturo dell'artista (Consoli 1970, s. p.).
Giuseppe Consoli nel 1980 ne sconosceva la provenienza, intravedendo nel gesto dell'Evangelista «il gesto di Platone di Raffaello nella *Scuola di Atene*» e ipotizzando un inesistente influsso di Novelli anche se «incline verso un chiaro presentimento di neoclassicismo» (Consoli 1980, p. 56).
Francesca Campagna Cicala individua nella tela «preponderanti influssi classicheggianti» del pittore messinese, riscontrabili anche nel *San Benedetto che distrugge gli idoli*, evidenziandone persino un «presentimento di neoclassicismo» (Campagna Cicala 1983, p. 45; Campagna Cicala 1984, pp. 44-45).

Luigi Hyerace segnalava evidenti reintegrazioni a causa dei danni patiti dal dipinto durante il terremoto del 1908 e una chiara ed evidente impostazione marattesca del San Giovanni (Hyerace 1999, p. 220; Hyerace, 2001, p. 75).

Bibliografia

Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972; Recensione a *Discorsi intorno alla Sicilia di Rosario Gregorio*, in «Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti», 27, 1822, pp. 170-179; *Opere d'arte restaurate (1965-1969)*, Messina, Museo Nazionale, XIII Settimana dei Musei Italiani, 12-19 aprile 1970, a cura di Giuseppe Consoli, La Sicilia, Messina 1970; Giuseppe Consoli, *Messina. Museo* Regionale, Calderini, Bologna 1980; Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Messina 1983, pp. 13-59; Francesca Campagna Cicala, *Il Museo regionale di Messina: breve guida alla lettura delle opere*, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1984; Gaetano La Corte Cailler, *Il Museo Civico di Messina*, Pungitopi, Marina di Patti 1988; Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93-94, 1999, pp. 200-207; Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina, 2001.

.



Agostino Scilla
Sacrificio di Polissena

1690-1695
Olio su tela, 107,5 x 145,5 cm
New York, Collezione privata
Iscrizioni: retro: Dell'Agostino Scilla orig.

Il dipinto è passato all'asta parigina di Christie's nel 2006, come *Rapimento di Elena,* attribuito a Scilla, grazie alla scritta sul retro della tela (cfr. *Peinture anciennes et Dessins anciens et due XIXè* siècle, 15 november 2006, Paris, lotto 330).
Luigi Hyerace, nel suo contributo del 2013, venendo a conoscenza del dipinto tramite fotografia, corregge il soggetto iconografico in *Sacrificio di Polissena* e propone un'identificazione con il dipinto presente nell'inventario *post mortem* (1735) della collezione romana del figlio Saverio, ritrovato e pubblicato da Sebastiano Di Bella nel 1998 (cfr. Di Bella 1998, p. 47; Hyerace 2013, p. 296).
La tela si trovava ancora presso i discendenti Scilla nell'Ottocento, come riferito da Marianna Candidi Dionigi, pronipote dell'artista messinese, in una missiva a Giuseppe Grosso Cacopardo nel 1820: la discendente, infatti, comunica di possedere il dipinto con un'attribuzione a Saverio (cfr. La Corte Cailler 1899-1900, p. 20, 22).
Hyerace vede nella tela aggiornamenti sulla pittura marattesca, notando affinità di modelli con la *Giustizia* torinese, l'*Estate* di Holkham Hall, oltre che con i disegni dell'ultimo periodo romano di Agostino, da cui sono tratte le incisioni di Farjat e Van Westerhout (cfr. Hyerace 2013, pp. 298-299).
La tela presenta forti affinità con opere marattesche, soprattutto per alcuni modelli, quali la figura all'estrema destra del dipinto del pittore messinese affine alla tela, oggi in collezione Lemme, raffigurante *L'incontro di Cristo portacroce con Veronica lungo la via del Calvario*, replica autografa di Carlo di uno dei dipinti per la chiesa romana di Sant'Isidoro Agricola, andate disperse «durante l'occupazione francese di Roma nel 1809-1814» (Rudolph 2007, p. 82).
Come riferito dal proprietario, sulla tomba presente nella scena è riportata l'iscrizione funeraria ACHILLEU EROS CHAIPE. Inoltre la tela proviene da un'antica collezione francese. Impossibile, come proposto dallo stesso collezionista, che il dipinto provenga dalla collezione Mariétte: quest'ultimo infatti possedeva, provenienti dalla collezione Crozat (cfr. Bacou 1983, pp. 19-20, 56-84), solo i disegni di Polidoro Caldara, appartenuti ad Agostino (cfr. Mariette 1741, pp. 17, 25).
Sul retro della tela è riportata l'iscrizione «Dell'Agostino Scilla Orig.». *

**Si ringrazia il collezionista per l'infinita disponibilità dimostrata.*

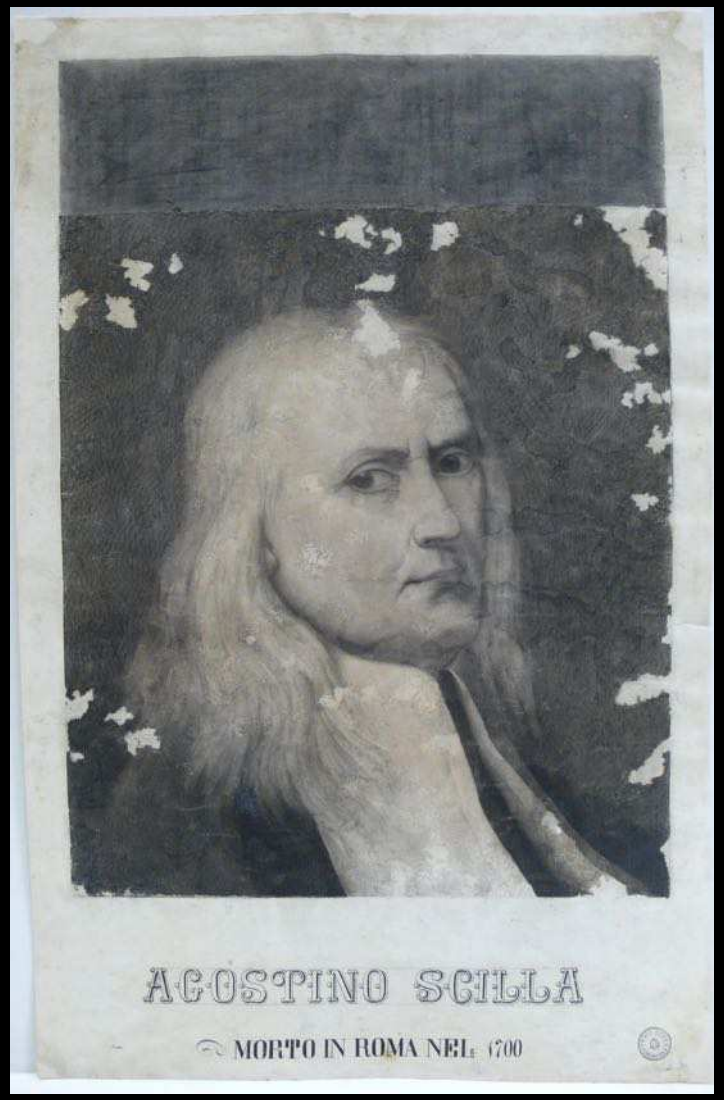
Bibliografia

Pierre Jean Mariette, Pierre Crozat, *Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, par P. J. Mariette*, Paris 1741; Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, in «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900; Roseline Bacou, *I grandi disegni italiani della collezione Mariette al Louvre di Parigi*, Silvana Editoriale, Milano 1983; Sebastiano Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, pp. 21-57; Luigi Hyerace, *Un'aggiunta al periodo romano di Agostino Scilla*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 295-301; Stella Rudolph, *L'incontro di Cristo portacroce con Veronica lungo la via del Calvario*, in Vittorio Casale, Francesco Petrucci, a cura di, *Il Museo del Barocco Romano: la collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, De Luca Editore, Roma 2007, pp. 82-83.

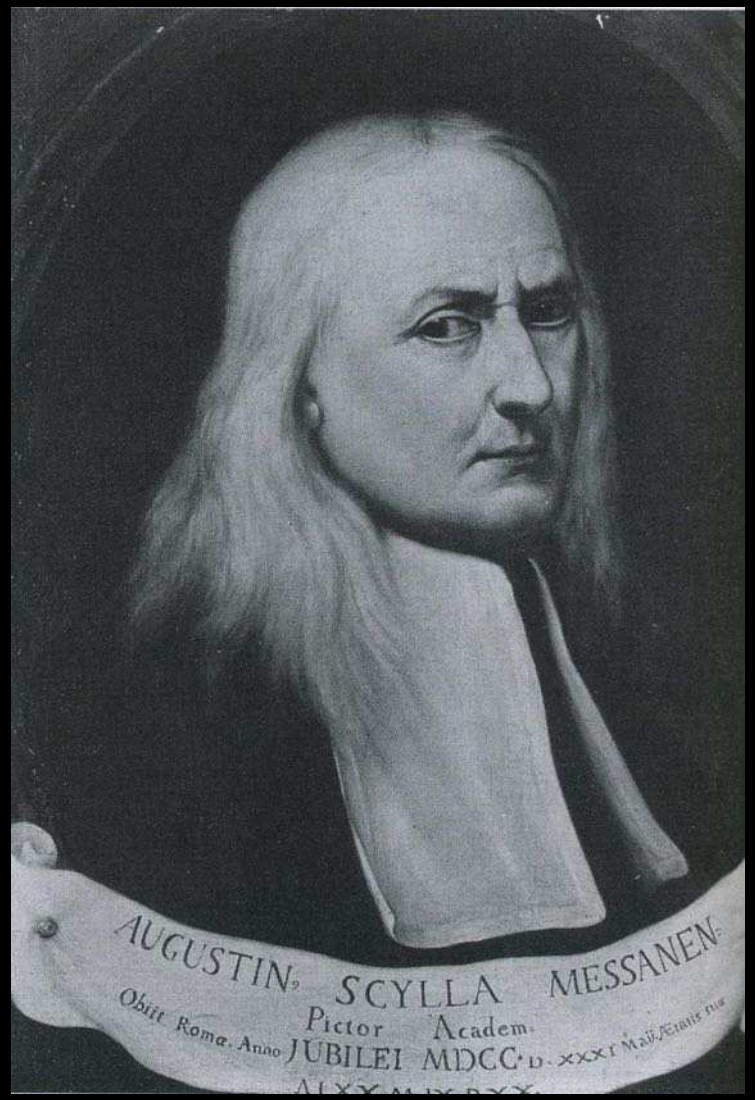


TAVOLE

TAV. I

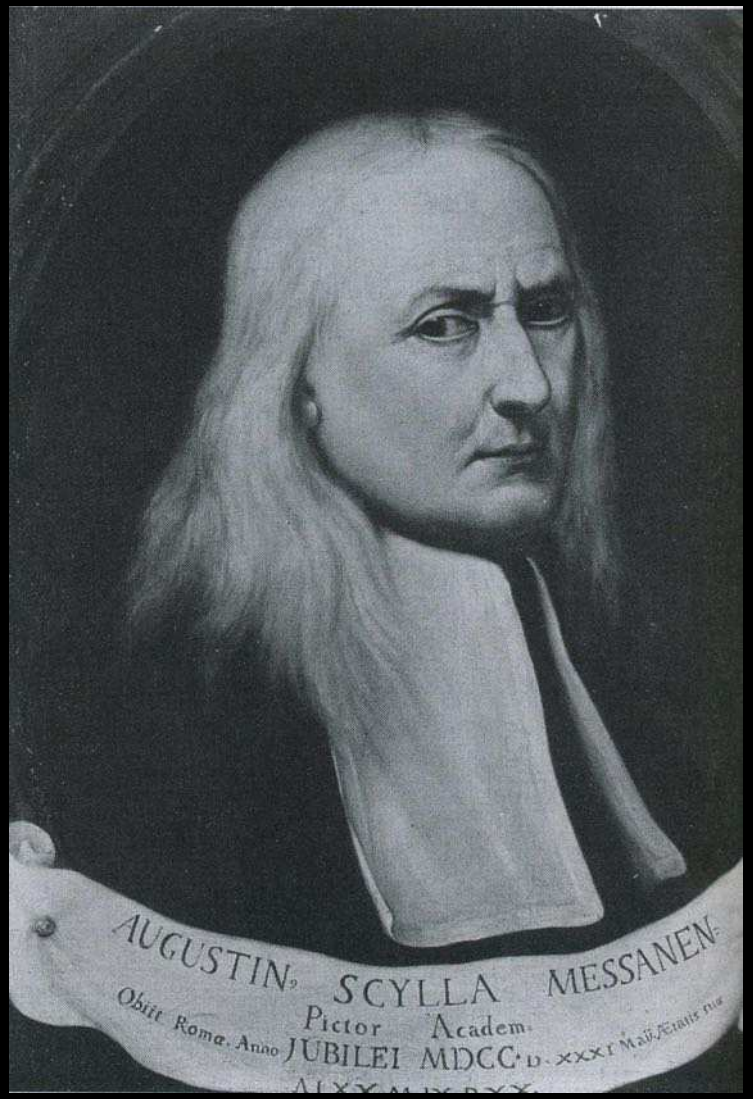


Tommaso Aloysio-Juvara, *Ritratto di Agostino Scilla*, 1820-1830 ca. Matita e pastello su carta, 473 x 412 mm. Messina, Museo regionale, depositi



Saverio Scilla, *Ritratto di Agostino Scilla*, 1700-1702. Olio su tela, 63 x 48 cm. Roma, Accademia di San Luca

TAV. II



Saverio Scilla, *Ritratto di Agostino Scilla*, 1700-1702. Olio su tela, 63 x 48 cm. Roma, Accademia di San Luca



Michelangelo Panebianco, *Ritratto di Agostino Scilla*, 1826 ca. Olio su tela, misure ignote. Palermo, Biblioteca Comunale

TAV. III



Francesco Susinno (?), *Ritratto di Agostino Scilla*, in Francesco Susinno, *Le vite' de' pittori messinesi* [1724], Basilea, Kupeferstichkabinett



Litterio Subba, Antonino Minasi, *Ritratto di Agostino Scilla*, in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi*…, 1821

TAV. IV



Francesco Susinno (?), *Ritratto di Agostino Scilla*, in Francesco Susinno, *Le vite' de' pittori messinesi* [1724], Basilea, Kupeferstichkabinett



Saverio Scilla, *Ritratto di Agostino Scilla*, ante 1724. Spazzola e lavaggi di grigio su carta, 209 x 165 mm. Stoccolma, Nationalmuseum

TAV. V

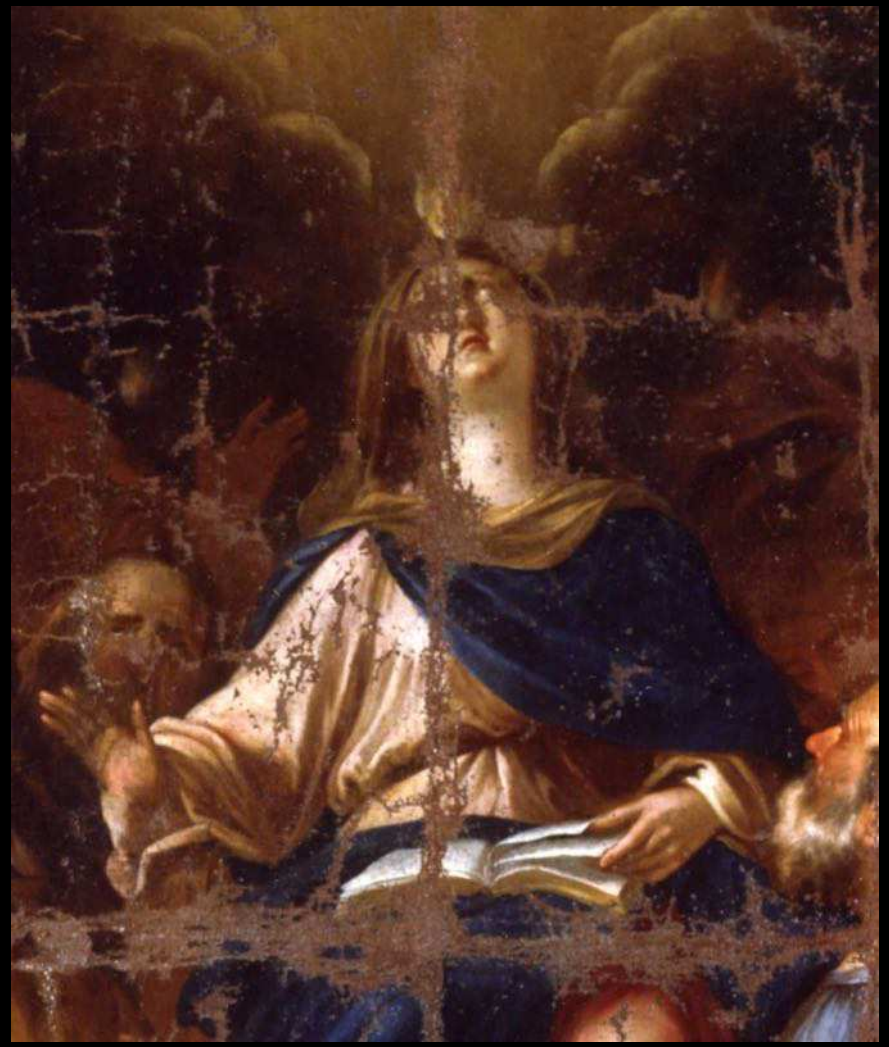


Agostino Scilla, *Discesa dello Spirito Santo*, 1656-1660, particolare. Olio su tela, 170 x 225 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Antonino Barbalonga Alberti, *Ascensione*, post 1640?, particolare. Olio su tela, 239 x 360 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. VI



Agostino Scilla, *Discesa dello Spirito Santo*, 1656-1660, particolare. Olio su tela, 170 x 225 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Domenichino, *Studio per il volto della Vergine*, 1630-1640. Matita nera su carta, 209 x 207 mm. Royal Collection, Windsor Castle

TAV. VII



Agostino Scilla, *Discesa dello Spirito Santo*, 1656-1660, particolare. Olio su tela, 170 x 225 cm. Messina, Museo regionale, depositi

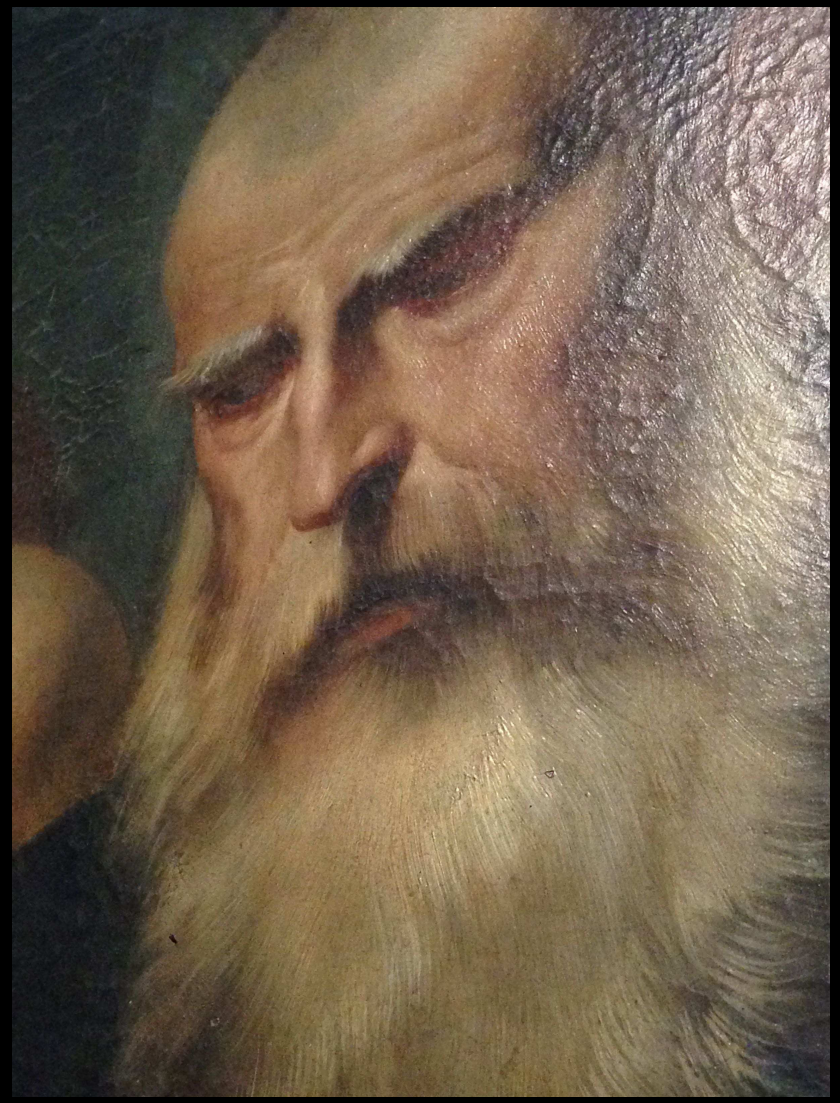


Andrea Sacchi, *San Gregorio Magno e il miracolo del Corporale*, 1625-1627. Olio su tela, 285 x 207 cm. Roma, Basilica di San Pietro

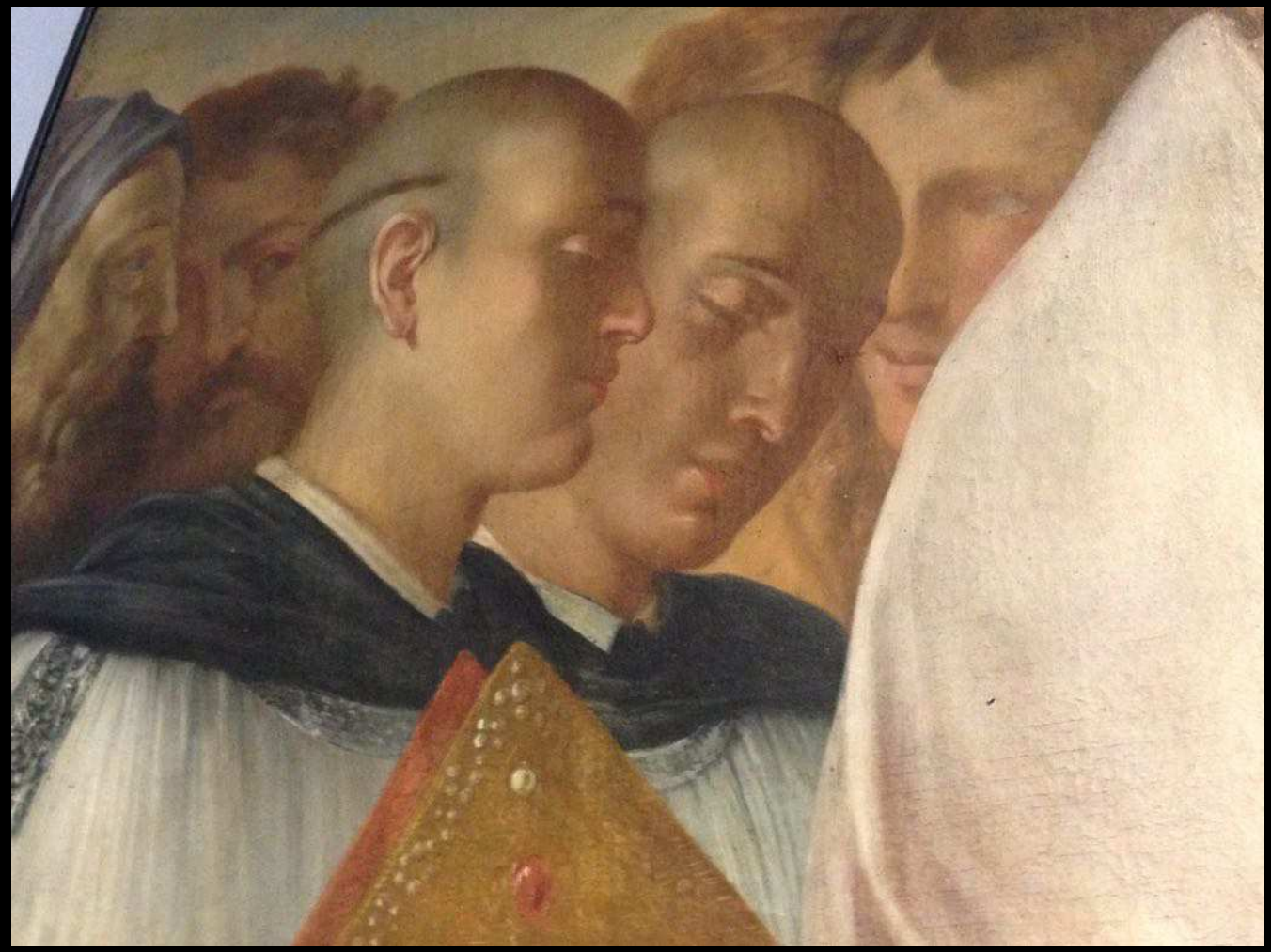


Agostino Scilla, *Discesa dello Spirito Santo*, 1656-1660, particolare. Olio su tela, 170 x 225 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. VIII



Agostino Scilla, *San Benedetto distrugge gli idoli*, 1665-1667 circa, particolare. Olio su tela, 327 x 273 cm. Messina, Museo regionale



Agostino Scilla, *San Benedetto distrugge gli idoli*, 1665-1667 circa, particolare. Olio su tela, 327 x 273 cm. Messina, Museo regionale

TAV. IX



Agostino Scilla, *Madonna che appare a san Gaetano*, 1671. Olio su tela, 286 x 193 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Agostino Scilla, *Madonna che appare a san Gaetano*, 1671. Olio su tela, 286 x 193 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. X



Agostino Scilla, *Scene bibliche alludenti all'Eucarestia*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento



Pietro Novelli, *San Giorgio a cavallo*, 1628-1629 ca. Affresco staccato, 200 X 140 cm. Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

TAV. XI



Agostino Scilla, *Scene bibliche alludenti all'Eucarestia*, 1657-1658. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

TAV. XII



Agostino Scilla, *Scene bibliche alludenti all'Eucarestia*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento



Agostino Scilla, *Scene bibliche alludenti all'Eucarestia*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

TAV. XIII



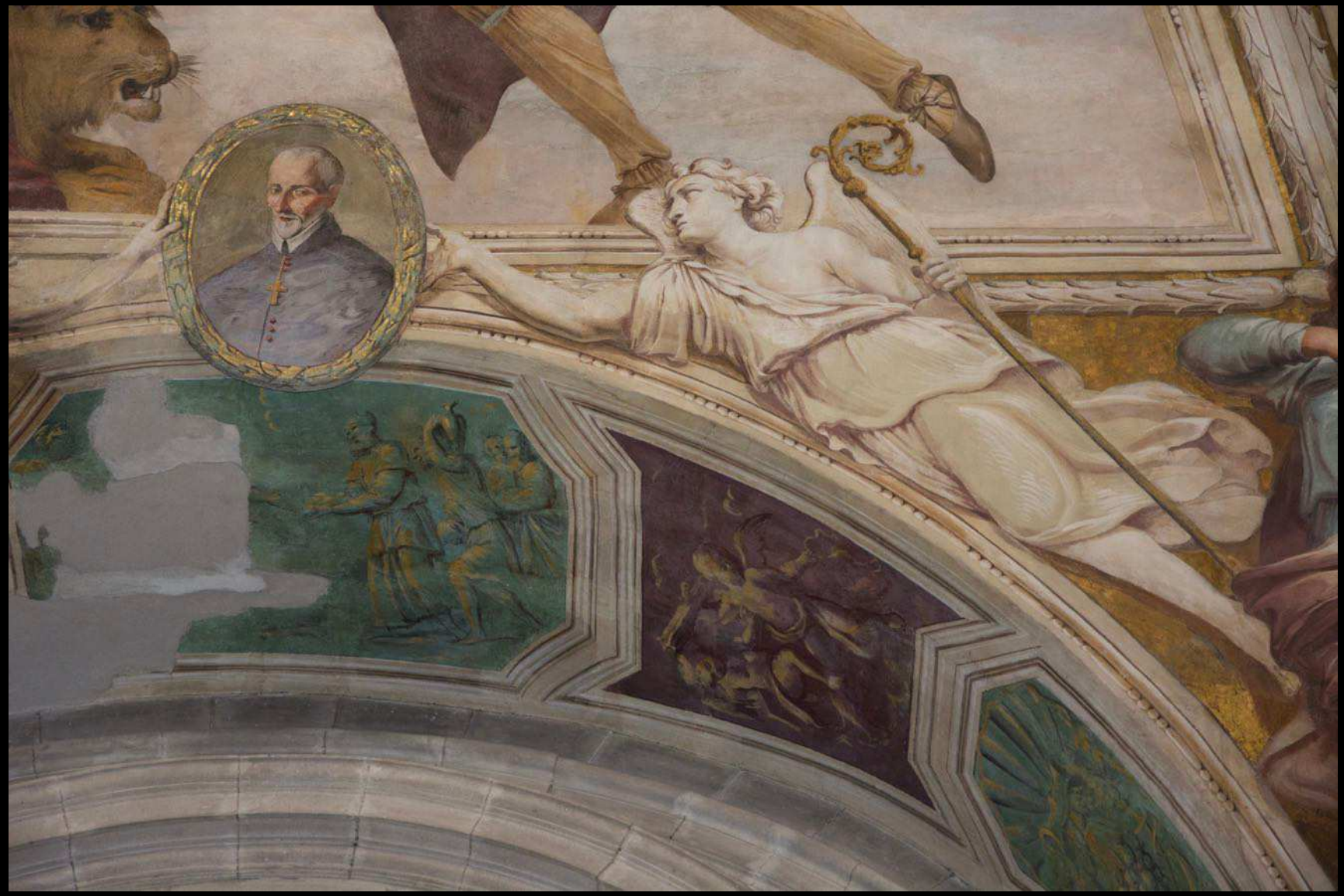
Agostino Scilla, *Scene bibliche alludenti all'Eucarestia*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

TAV. XIV



Agostino Scilla, *Scene bibliche alludenti all'Eucarestia*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

TAV. XV



Agostino Scilla, *Scene bibliche alludenti all'Eucarestia*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

TAV. XVI

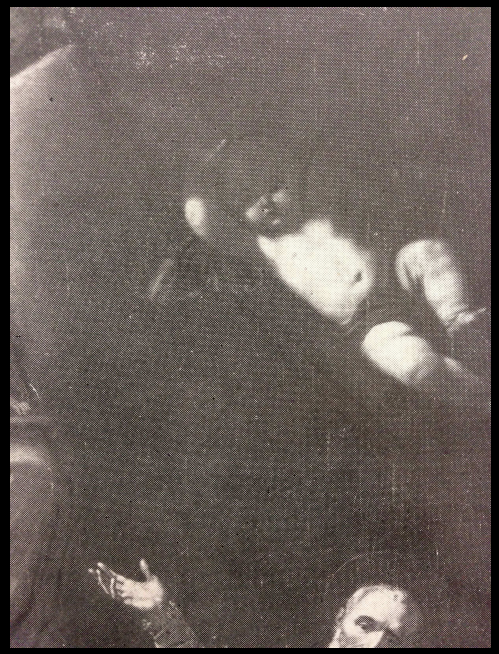


Antonino Barbalonga Alberti, *Conversione di san Paolo*, 1634-1649. Olio su tela, 270 x 332 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Domenico Marolì, *San Pietro d'Alcantara in estasi davanti alla croce*, 1650-1660 ca. Olio su tela, 295 x 202 cm. Messina, Museo regionale

TAV. XVII



Antonino Barbalonga Alberti, *Apparizione della Madonna a San Gaetano*, 1631?, particolare. Olio su tela, misure ignote. Messina, già chiesa di San Filippo Neri



Domenico Marolì, *San Pietro d'Alcantara in estasi davanti alla croce*, 1650-1660 ca. Olio su tela, 295 x 202 cm. Messina, Museo regionale

TAV. XVIII



Antonino Barbalonga Alberti, *Dio Padre appare ai santi Gaetano e Andrea Avellino*, 1629-1630. Olio su tela, 550 x 307 cm. Roma, San Silvestro al Quirinale



Domenico Marolì, *San Pietro d'Alcantara in estasi davanti alla croce*, 1650-1660 ca. Olio su tela, 295 x 202 cm. Messina, Museo regionale

TAV. XIX



Antonino Barbalonga Alberti, *Madonna che appare a san Filippo Neri*, 1634, particolare. Olio su tela, misure ignote. Messina, già chiesa di San Filippo Neri



Agostino Scilla, *Madonna che appare a san Gaetano*, 1671, particolare. Olio su tela, 286 x 193 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Agostino Scilla, *Immacolata Concezione con l'Eterno Padre*, 1657-1660, particolare. Olio su tela, 320 x 200 cm. Siracusa, chiesa di Santa Maria delle Monache

TAV. XX



Antonino Barbalonga Alberti, *San Francesco stigmatizzato*, 1630-1631?, particolare. Affresco, 127 x 194,5 cm. Roma, Santa Maria della Vittoria, cappella Merenda



Agostino Scilla, *Madonna che appare a san Gaetano*, 1671, particolare. Olio su tela, 286 x 193 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Antonino Barbalonga Alberti, *San Francesco consolato dalla musica*, 1630-1631?, particolare. Affresco, 128 x 194,5 cm. Roma, Santa Maria della Vittoria, cappella Merenda

TAV. XXI



Domenico Zampieri (e Antonino Barbalonga Alberti?), *La Vergine porge il Bambino a san Francesco*, 1630?. Olio su tela, 241 x 156 cm. Roma, Santa Maria della Vittoria, cappella Merenda



Agostino Scilla, *Madonna che appare a san Gaetano*, 1671. Olio su tela, 286 x 193 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. XXII



Carlo Maratta, *Riposo nella fuga in Egitto*, 1670-1680. Olio su tela, 100 x 75 cm. Roma, collezione Lemme



Agostino Scilla, *Madonna che appare a san Gaetano*, 1671. Olio su tela, 286 x 193 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. XXIII

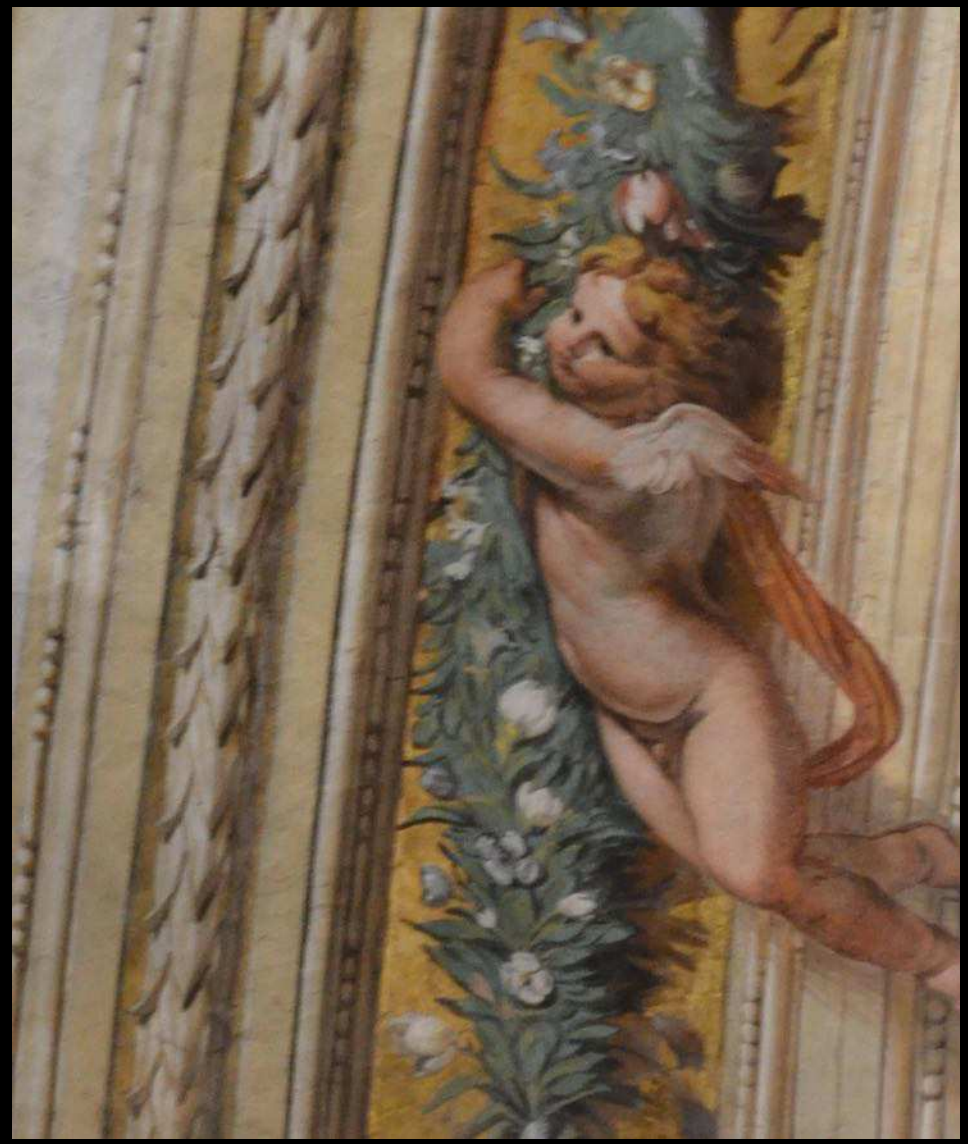


Antonino Barbalonga Alberti, *Madonna con Bambino e santi carmelitani*, 1634-1644. Olio su tela, 204 x 136 cm. Taormina, chiesa di Santa Caterina



Antonino Barbalonga Alberti, *Madonna con Bambino e santi*, *ante* 1644, Olio su tela, misure ignote. Taormina, chiesa di Sant'Antonio Abate

TAV. XXIV



Agostino Scilla, *Scene bibliche alludenti all'Eucarestia*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento



Antonino Barbalonga Alberti, *Ascensione*, 1640-1644?, particolare. Olio su tela, 239 x 360 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. XXV



Agostino Scilla, *Discesa dello Spirito Santo*, 1656-1660. Olio su tela, 170 x 225 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Antonino Barbalonga Alberti, *Ascensione*, 1640-1644, particolare. Olio su tela, 239 x 360 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. XXVI



Agostino Scilla, *Discesa dello Spirito Santo*, 1656-1660, particolare. Olio su tela, 170 x 225 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Domenichino, *Studio per il volto della Vergine*, 1630-1640. Matita nera su carta, 209 x 207 mm. Royal Collection, Windsor Castle

TAV. XXVII



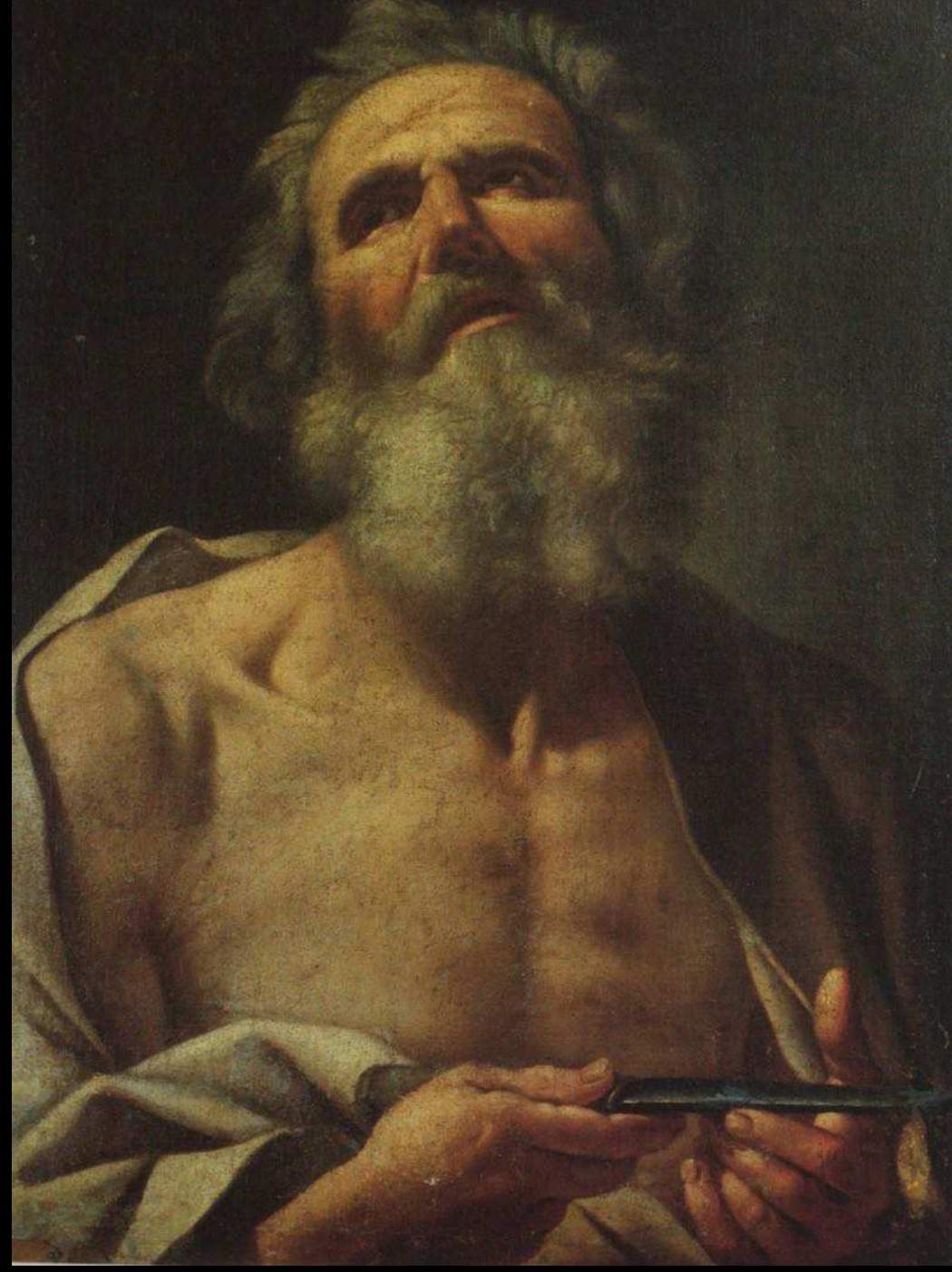
Antonino Barbalonga Alberti, *Sant'Alberto intercede presso la Vergine in favore di Messina*, 1634-1644, particolare. Olio su tela, 175 x 255 cm. Messina, Museo regionale



Agostino Scilla, *Immacolata Concezione con l'Eterno Padre*, 1663-1665, particolare. Olio su tela, 276 x 171 cm. Messina, Museo regionale

TAV. XXVIII

Antonino Barbalonga Alberti (?), *San Bartolomeo*, 1644-1649?. Olio su tela, 0,62 x 0,47 cm. Roma, Cassa Depositi e Prestiti



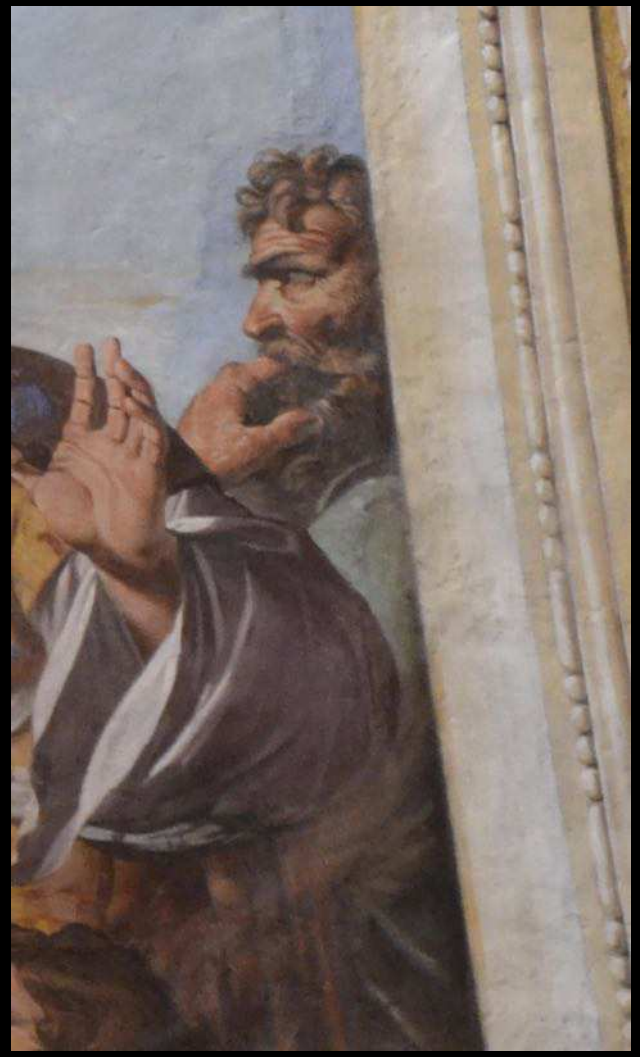
TAV. XXIX



Raffaello Sanzio, *Estasi di santa Cecilia*, 1514 circa. Olio su tela, 236 x 149 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale



Guido Reni, *Estasi di santa Cecilia*, 1600 ca., particolare. Olio su tela, 220 x 126 cm. Roma, San Luigi dei Francesi, cappella Polet



Agostino Scilla, *Scene bibliche alludenti all'Eucarestia*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

TAV. XXX



Antonino Barbalonga Alberti, *Norandino, Lucina e l'Orco*, 1629-1634 ca., particolare.
Olio su tela, CM. Roma, Galleria Corsini

TAV. XXXI



Antonino Barbalonga Alberti, *Ritratto di padre Alberti*, 1634, particolare. Olio su tela, 1,15 x 1,65 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Antonino Barbalonga Alberti, *Ritratto del cardinal Antonio Barberini*, 1633. Olio su tela, CM. Roma, chiesa di Santa Maria della Concezione, coro

TAV. XXXII



Agostino Scilla, *San Benedetto che distrugge gli idoli*, 1665-1667. Olio su tela, 327 x 273 cm. Messina, Museo regionale



Agostino Scilla, *San Benedetto che distrugge gli idoli*, 1665-1667, particolare. Olio su tela, 327 x 273 cm. Messina, Museo regionale

TAV. XXXIII



Agostino Scilla, *La Vergine, San Giovanni e la Maddalena ai piedi della croce*, 1663-1665. Olio su tela, 280 x 195 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Guido Reni, *Crocifissione*, 1624-1625, Olio su tela, 96 x 75 cm. Alnwick Castle, collection of the Duke of Northumberland

TAV. XXXIV



Agostino Scilla, *Discesa dello Spirito Santo*, 1656-1660. Olio su tela, 170 x 225 cm. Messina, Museo regionale, depositi

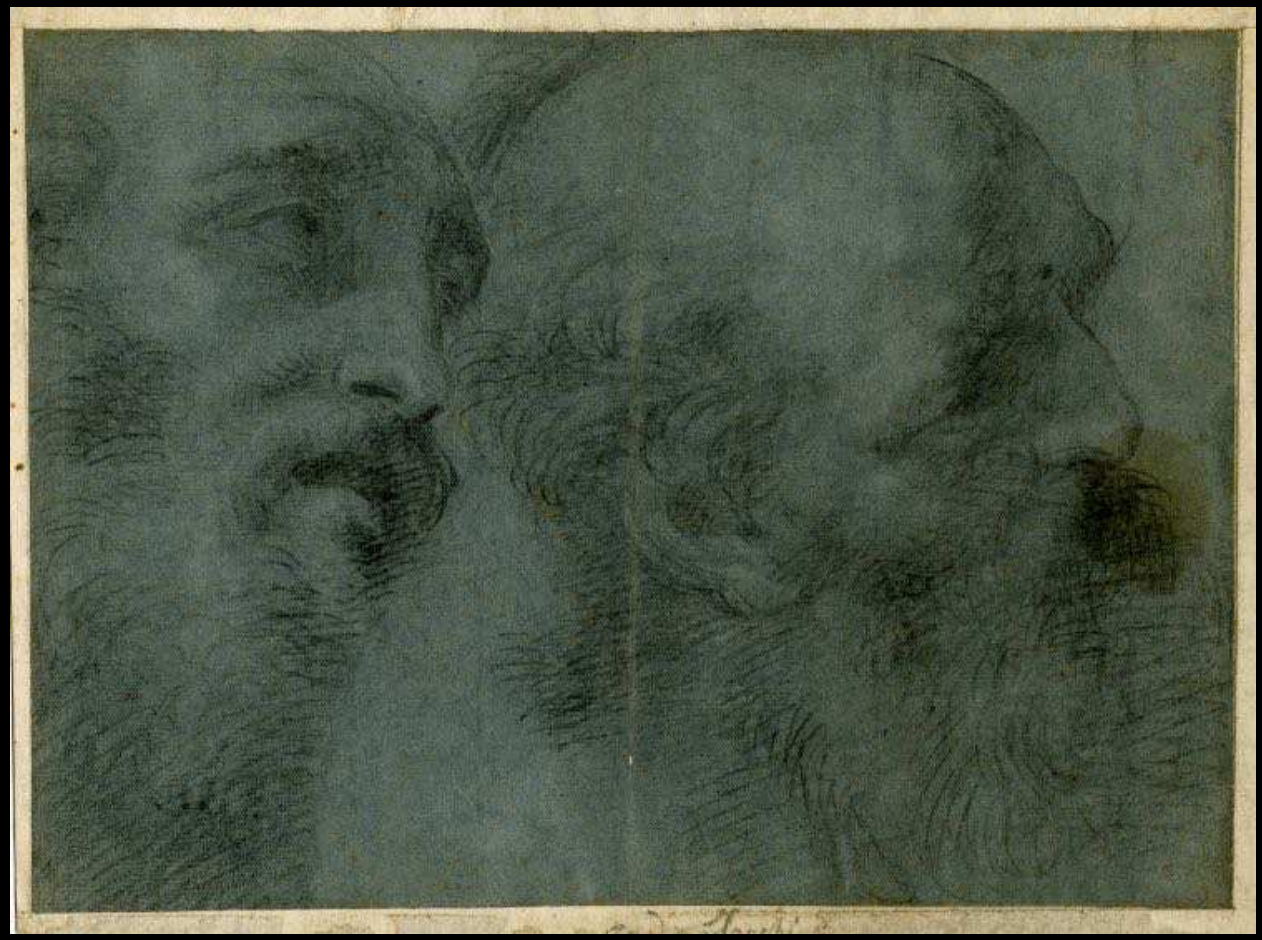


Andrea Sacchi, *San Gregorio Magno e il miracolo del Corporale*, 1625-1627. Olio su tela, 285 x 207 cm. Roma, Basilica di San Pietro

TAV. XXXV



Agostino Scilla, *Discesa dello Spirito Santo*, 1656-1660, particolare. Olio su tela, 170 x 225 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Scuola di Andrea Sacchi, *Studio per due teste di vecchioni*, 1625-1650. Gessetto nero su carta azzurra, 202 x 275 mm. Londra, British Museum

TAV. XXXVI



Agostino Scilla, *Allegoria dell'Estate*, 1680-1685. Olio su tela, 130 x 93 cm. Holkham Hall, collezione conte di Leicester



Andrea Sacchi, *Divina Sapienza*, 1629-1630, particolare. Affresco. Roma, Palazzo Barberini

TAV. XXXVII



Agostino Scilla, *Allegoria dell'Estate*, 1680-1685. Olio su tela, 130 x 93 cm. Holkham Hall, collezione conte di Leicester



Carlo Maratti, *Danae e la pioggia d'oro*, 1670-1690. Olio su tela, 30,5 x 38 cm. Stamford, Burghley House, collezione conte di Exeter

TAV. XXXVIII



Agostino Scilla, *Allegoria dell'Estate*, 1680-1685. Olio su tela, 130 x 93 cm. Holkham Hall, collezione conte di Leicester



Carlo Maratti, *Testa di un giovinetto dai capelli ondulati, volta di tre quarti a sinistra con lo sguardo diretto in alto*, 1670-1690. Matita nera, matita rossa, gessetto bianco su carta grezza filigranata, 297 x 218 mm. Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni

TAV. XXXIX



Agostino Scilla, *Allegoria dell'Estate*, 1680-1685. Olio su tela, 130 x 93 cm. Holkham Hall, collezione conte di Leicester

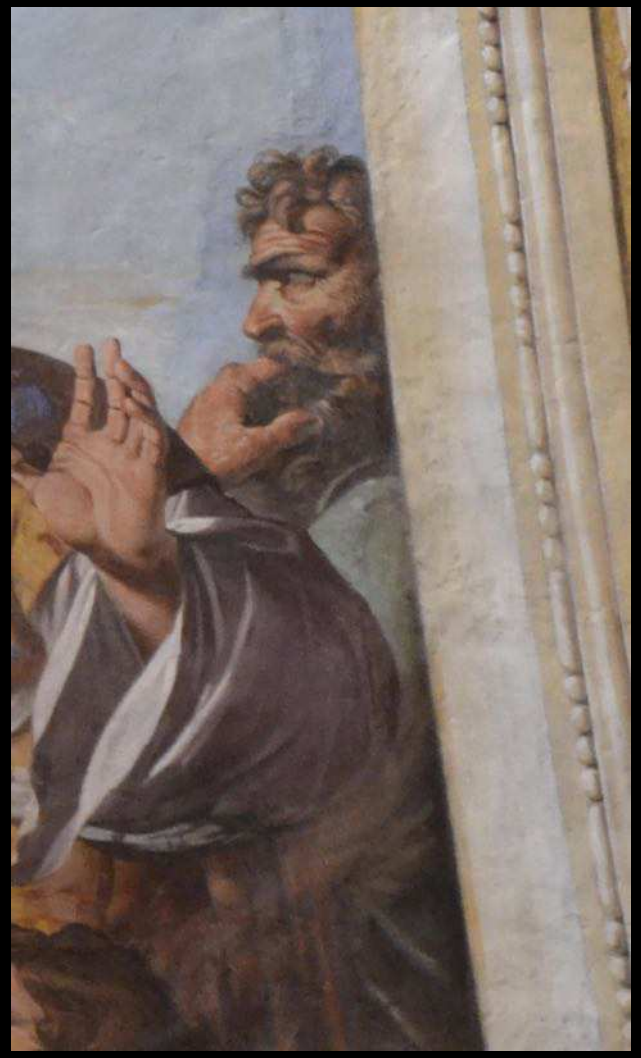


Carlo Maratti, *Leda e il cigno*, 1670-1690. Olio su tela, 30,5 x 38 cm. Stamford, Burghley House, collezione conte di Exeter

TAV. XL



Raffaello Sanzio, *Estasi di santa Cecilia*, 1514 circa. Olio su tavola trasportata su tela, 236 x 149 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale

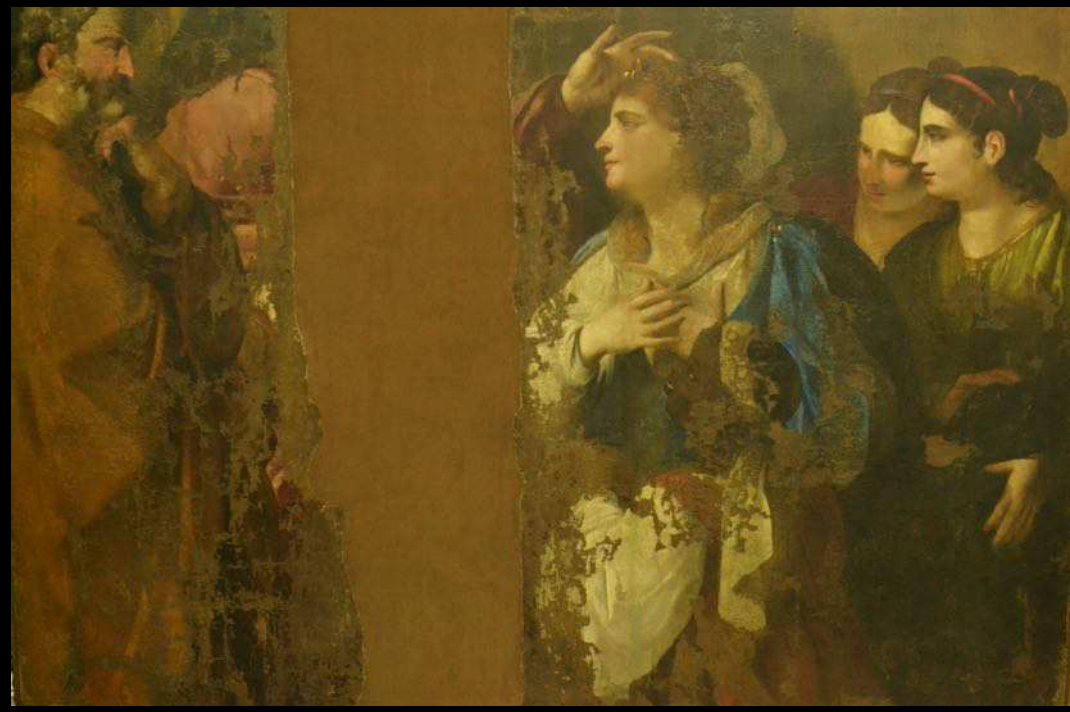


Agostino Scilla, *Scene bibliche alludenti all'Eucarestia*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

TAV. XLI



Agostino Scilla, *Rebecca al pozzo*, 1651-1656. Olio su tela, 210 x 150 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Agostino Scilla, *Ester e Assuero*, 1651-1656. Olio su tela, 210 x 150 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. XLII

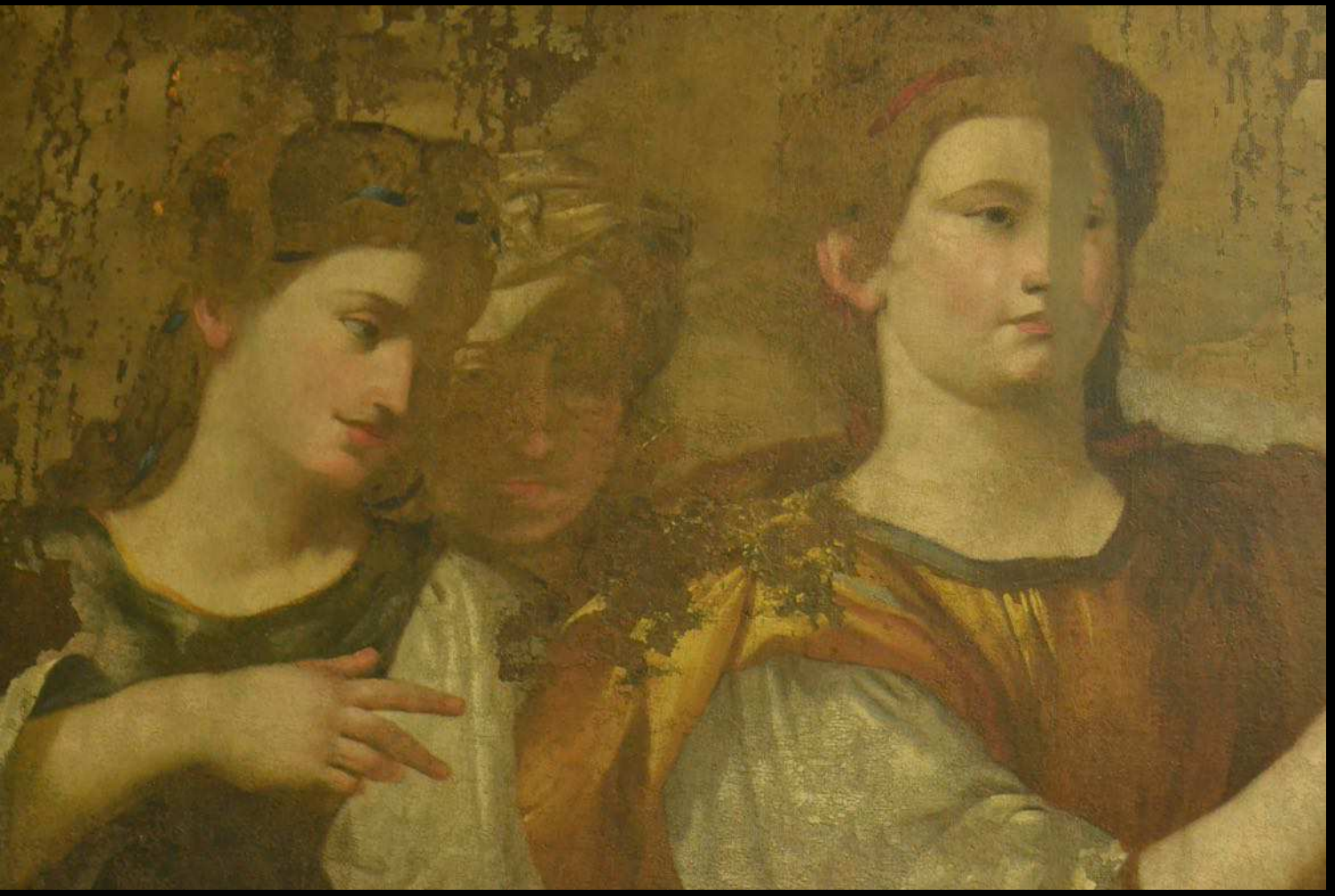


Agostino Scilla, *Rebecca al pozzo*, 1651-1656, particolare. Olio su tela, 210 x 150 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Giovan Battista Quagliata, *Madonna che appare a San Paolino*, 1640 ca. Olio su tela, 206 x 304 cm. Messina, Santa Rita in San Paolino

TAV. XLIII

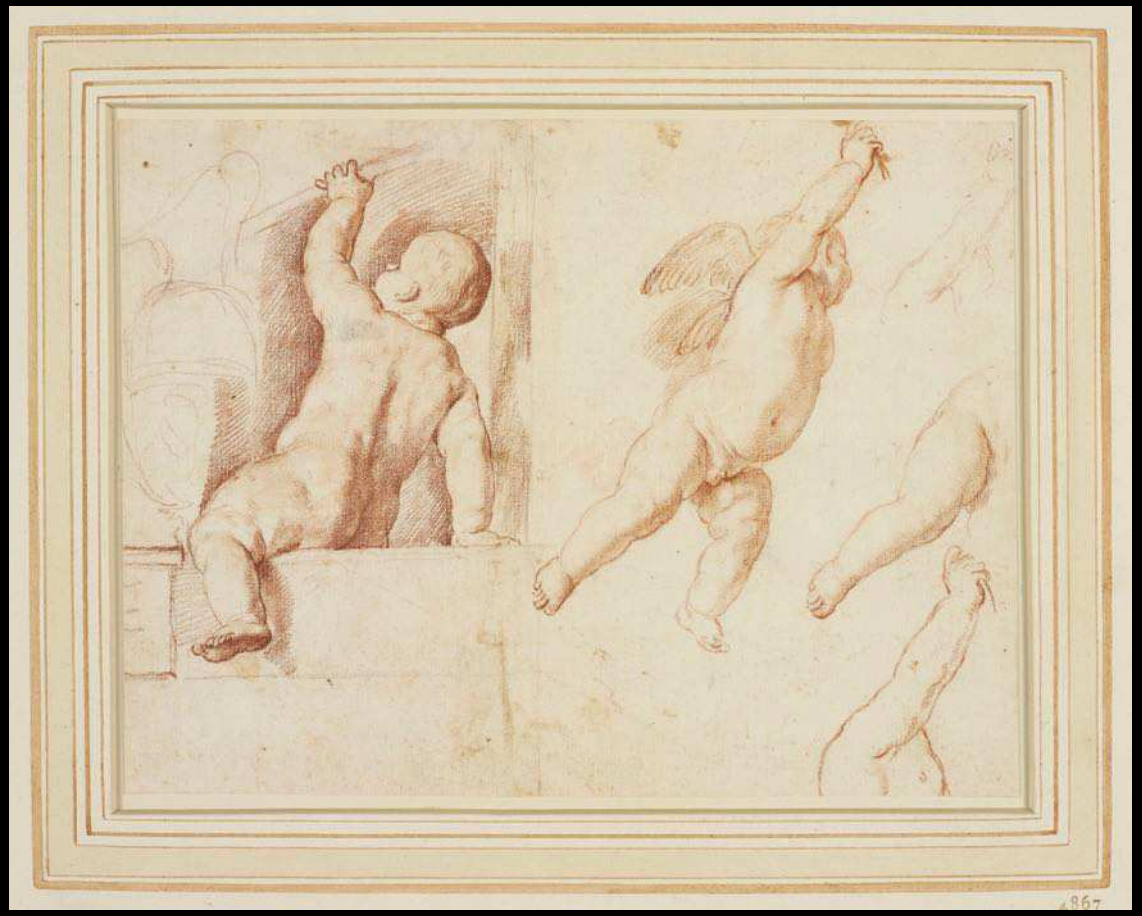


Agostino Scilla, *Rebecca al pozzo*, 1651-1656,
particolare. Olio su tela, 210 x 150 cm.
Messina, Museo regionale, depositi



Andrea Sacchi, *Studio per volto di donna*, 1625-1635.
Gessetto nero su carta blu, 200 x 170 mm.
Windsor Castle, Royal Collection.

TAV. XLIV



Andrea Sacchi, *Studio per puttini I*, 1646-1650. Gessetto rosso su carta, 190 x 252 mm. Royal Collection, Windsor Castle

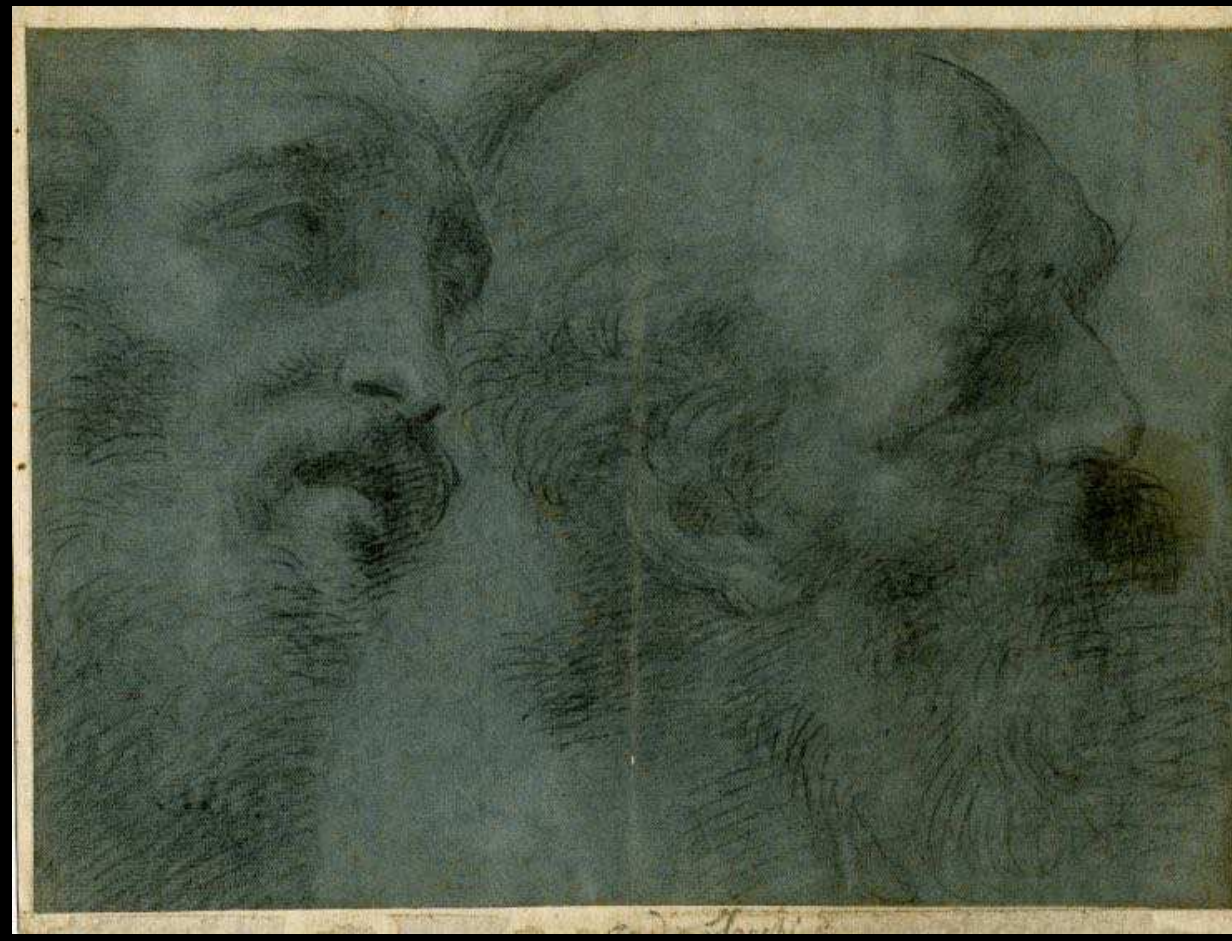


Andrea Sacchi, *Puttini*, 1646-1650. Affresco. Roma, Battistero lateranense

TAV. XLV



Agostino Scilla, *Discesa dello Spirito Santo*, 1655-1660, particolare. Olio su tela, 170 x 225 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Andrea Sacchi, *Studio per teste di vecchioni*, 1625-1635. Gessetto nero su carta turchina, 202 x 275 mm. Londra, British Museum

TAV. XLVI



Agostino Scilla, *Discesa dello Spirito Santo*, 1655-1660. Olio su tela, 170 x 225 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Andrea Sacchi, *Madonna di Loreto con San Bartolomeo, San Giuseppe, san James di Campostela e San Francesco*, 1623-1624. Olio su tela, 220 x 137 cm. Nettuno, San Francesco

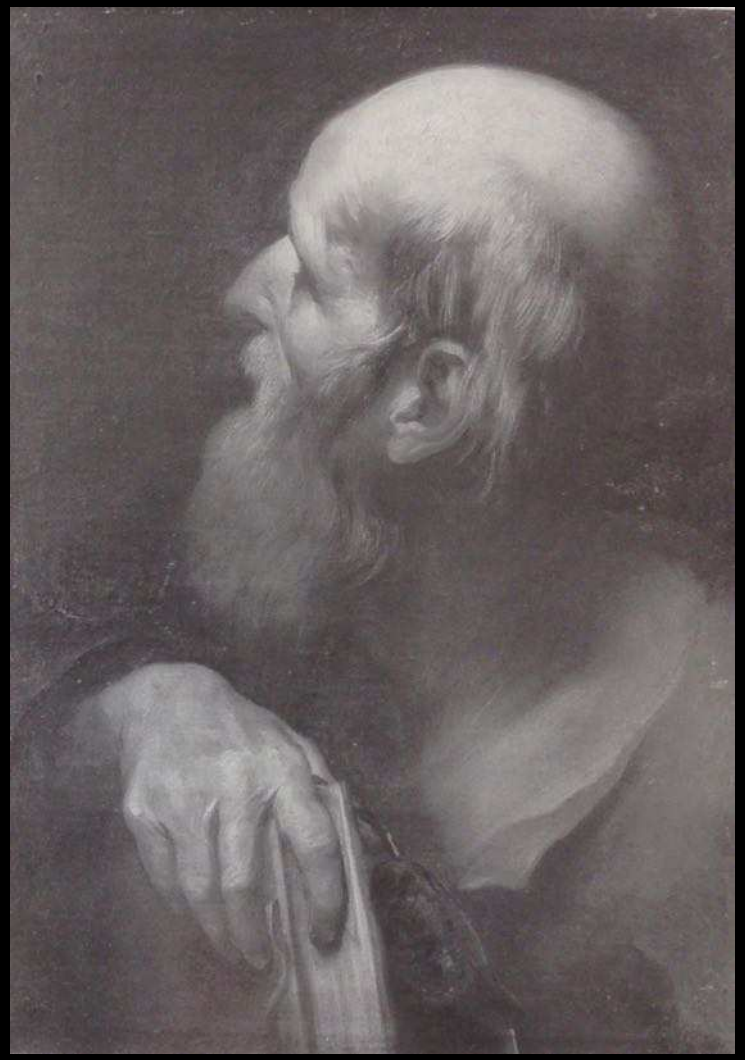
TAV. XLVII



Andrea Sacchi, *Santi Antonio Abbate e Francesco d'Assisi*, *ante* 1627. Olio su tela, 61 x 78 cm. Londra, National Gallery



Agostino Scilla, *Discesa dello Spirito Santo*, 1655-1660, particolare. Olio su tela, 170 x 225 cm. Messina, Museo regionale, depositi



Andrea Sacchi, *Sant'Andrea*, 1630 circa. Olio su tela, misure sconosciute. Londra, Stoccolma, collezione privata

TAV. XLVIII

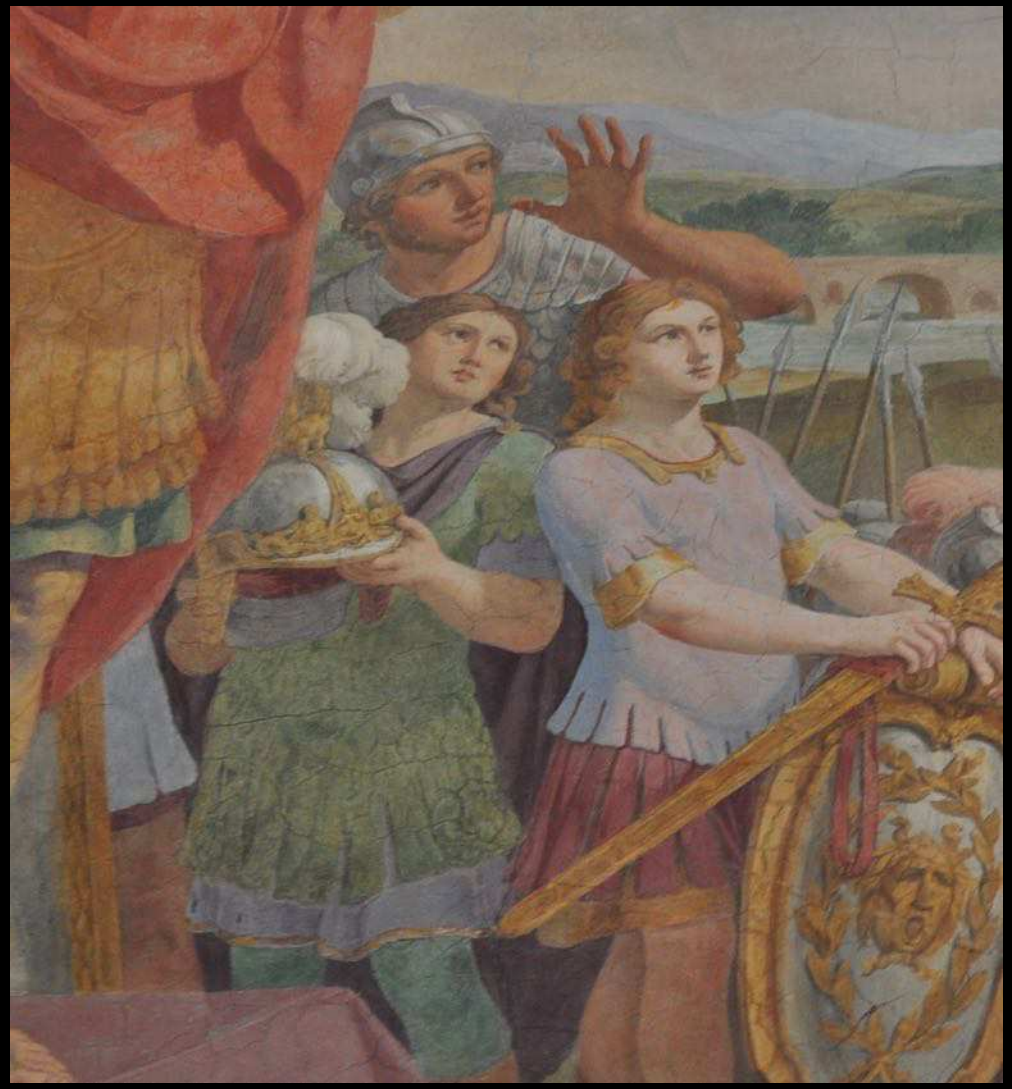


Agostino Scilla e bottega (?), *Agar nel deserto*, 1651-1656, particolare. Olio su tela, 88 x 119 cm. Messina, collezione privata



Agostino Scilla, *Allegoria della Speranza*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

TAV. XLIX



Giacinto Gimignani, *La visione di Costantino prima della battaglia di Ponte Milvio*, 1646-1648, particolare. Affresco. Roma, Battistero lateranense



Agostino Scilla e bottega (?), *Agar nel deserto*, 1651-1656, particolare. Olio su tela, 88 x 119 cm. Messina, collezione privata

TAV. L



Agostino Scilla e bottega (?), *Agar ripudiata*, 1651-1656, particolare. Olio su tela, 88 x 119 cm. Messina, collezione privata



Francesco Cozza, *Fuga in Egitto*, 1635-1636, particolare. Olio su tela, 195 x 231 cm. Molfetta, chiesa di San Bernardino

TAV. LI



Agostino Scilla, *Martirio di sant'Agata*, 1654, particolare. Olio su tela, 345 x 245 cm. Caltanissetta, Chiesa del Collegio



Agostino Scilla, *Talia che incorona Epicarmo*, 1671, particolare. Olio su tela, 126 x 153 cm. Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis

TAV. LII



Agostino Scilla, *Martirio di sant'Agata*, 1654, particolare. Olio su tela, 345 x 245 cm. Caltanissetta, Chiesa del Collegio



Pietro Novelli, *Pietro Moncada vincitore dei Mori*, 1636-1637. Affresco. Palermo, Palazzo dei Normanni, Sale del duca di Montalto

TAV. LIII



Agostino Scilla, *Martirio di sant'Agata*, 1654, particolare. Olio su tela, 345 x 245 cm. Caltanissetta, Chiesa del Collegio



Domenichino, *Studio per figura su balaustra I*, 1620-1630. Gessetto nero con tocchi di bianco su carta grigio-blu, 345 x 222 mm. Royal Collection, Windsor Castle

TAV. LIV



Domenichino, *Studio per figura su balaustra II*, 1620-1630. Gessetto nero con tocchi di bianco su carta grigio-blu, 345 x 222 mm. Royal Collection, Windsor Castle



Agostino Scilla, *Martirio di sant'Agata*, 1654, particolare. Olio su tela, 345 x 245 cm. Caltanissetta, Chiesa del Collegio

TAV. LV



Agostino Scilla, *Martirio di sant'Agata*, 1654, particolare. Olio su tela, 345 x 245 cm. Caltanissetta, Chiesa del Collegio



Domenichino, *Quattro personaggi vestiti, appoggiati su una balaustrata*, 1630-1640 ca. Matita nera con rialzi di gesso bianco su carta bruna, 257 x 387 mm. Louvre, Cabinet des dessins

TAV. LVI



Domenichino, *Martirio di sant'Agnese*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



Domenichino, *Martirio di sant'Agnese*, particolare, Bologna, Pinacoteca Nazionale

Agostino Scilla, *Martirio di sant'Agata*, 1654, particolare. Olio su tela, 345 x 245 cm. Caltanissetta, Chiesa del Collegio



TAV. LVII

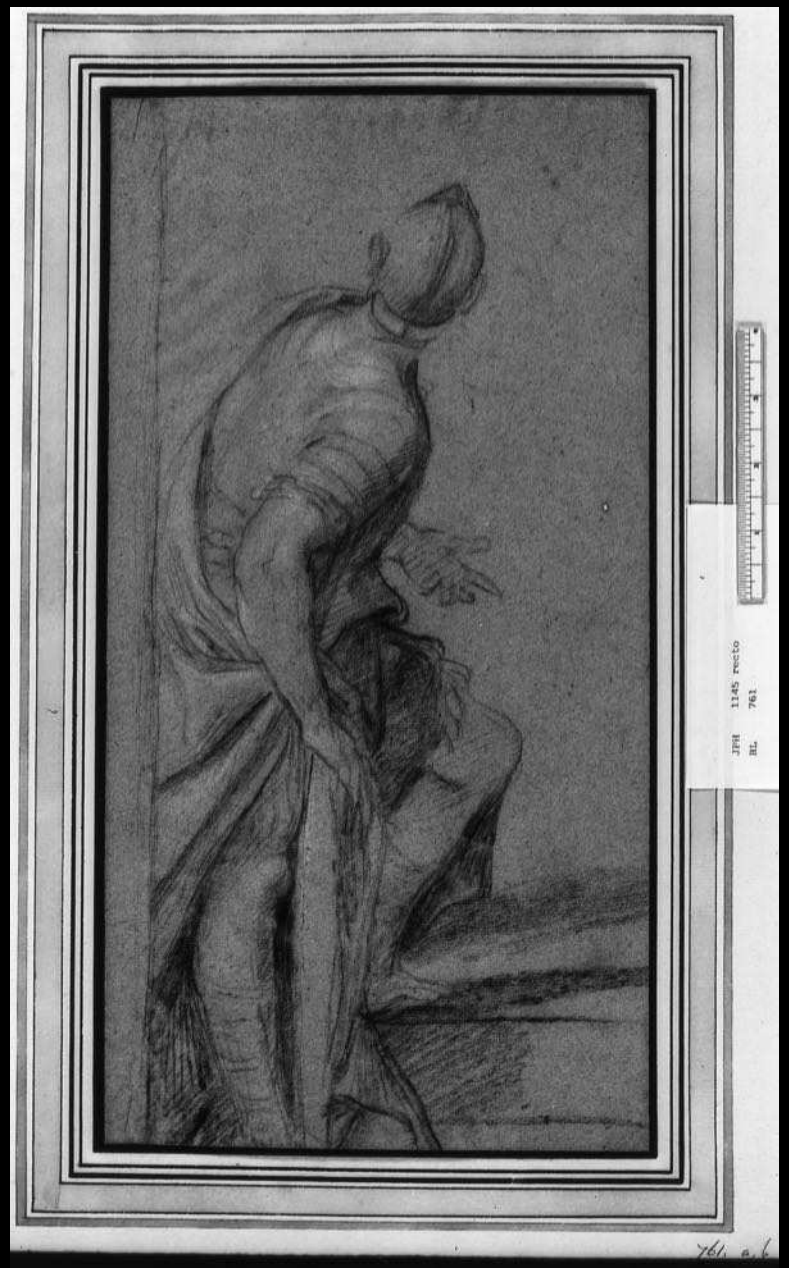


Domenichino, *Studio per figura*, 1620-1630. Gessetto nero con tocchi di bianco su carta giallo bruna, 379 x 227 mm. Windsor Castle, Royal Collection



Agostino Scilla, *Martirio di sant'Agata*, 1654, particolare. Olio su tela, 345 x 245 cm. Caltanissetta, Chiesa del Collegio

TAV. LVIII



Domenichino, *Studio per figura*, 1620-1630. Gessetto nero con tocchi di bianco su carta grigio blu, 342 x 241 mm. Windsor Castle, Royal Collection



Agostino Scilla, *Martirio di sant'Agata*, 1654, particolare. Olio su tela, 345 x 245 cm. Caltanissetta, Chiesa del Collegio

TAV. LIX



Giacinto Gimignani, *La visione di Costantino prima della battaglia di Ponte Milvio*, 1646-1648, particolare. Affresco. Roma, Battistero Lateranense



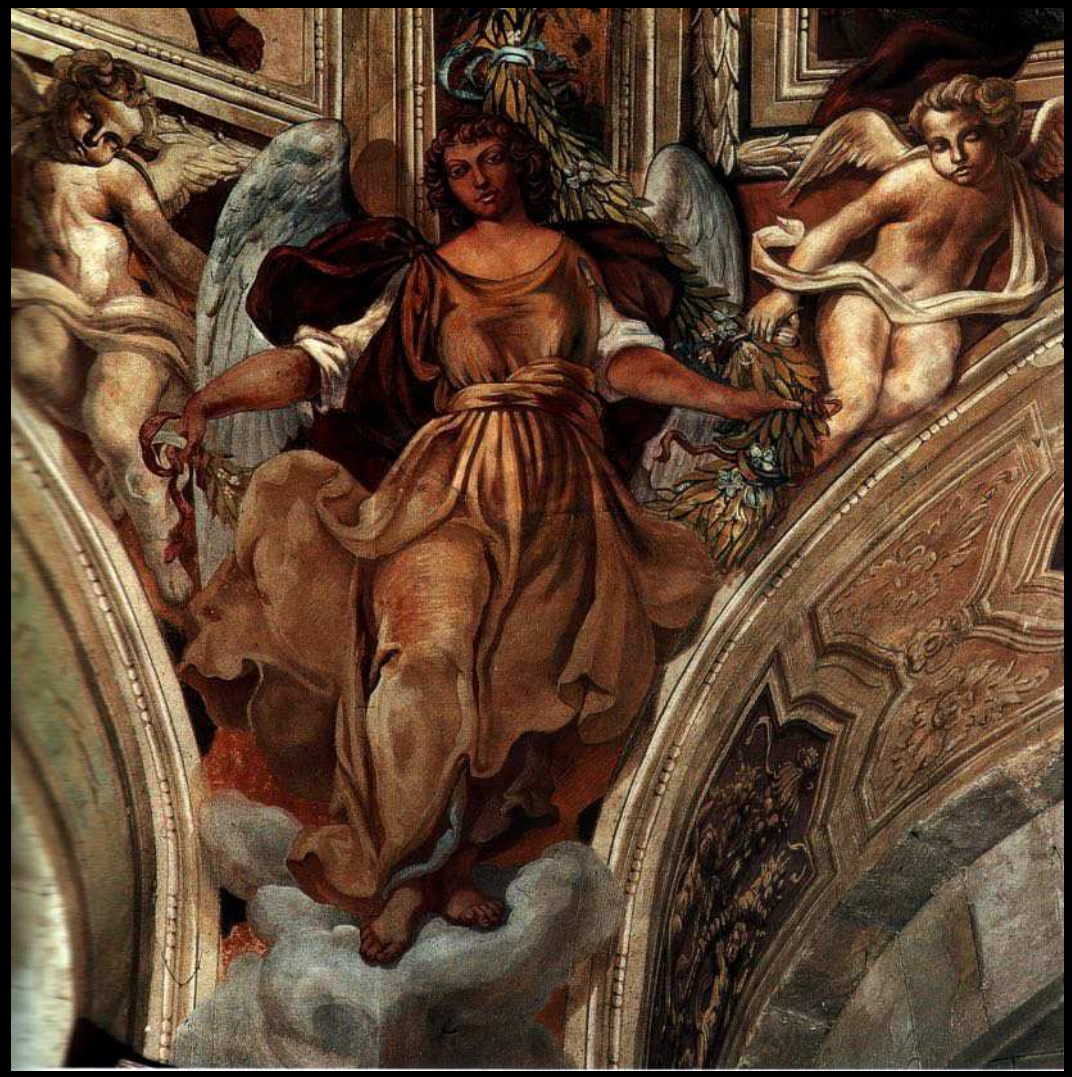
Agostino Scilla, *Martirio di sant'Agata*, 1654, particolare. Olio su tela, 345 x 245 cm. Caltanissetta, Chiesa del Collegio



Giacinto Gimignani, *La visione di Costantino prima della battaglia di Ponte Milvio*, 1646-1648, particolare. Affresco. Roma, Battistero Lateranense

TAV. LX

Sofio Ferreri, *Angelo reggifestone*, 1711, integrazione degli affreschi di Agostino Scilla. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

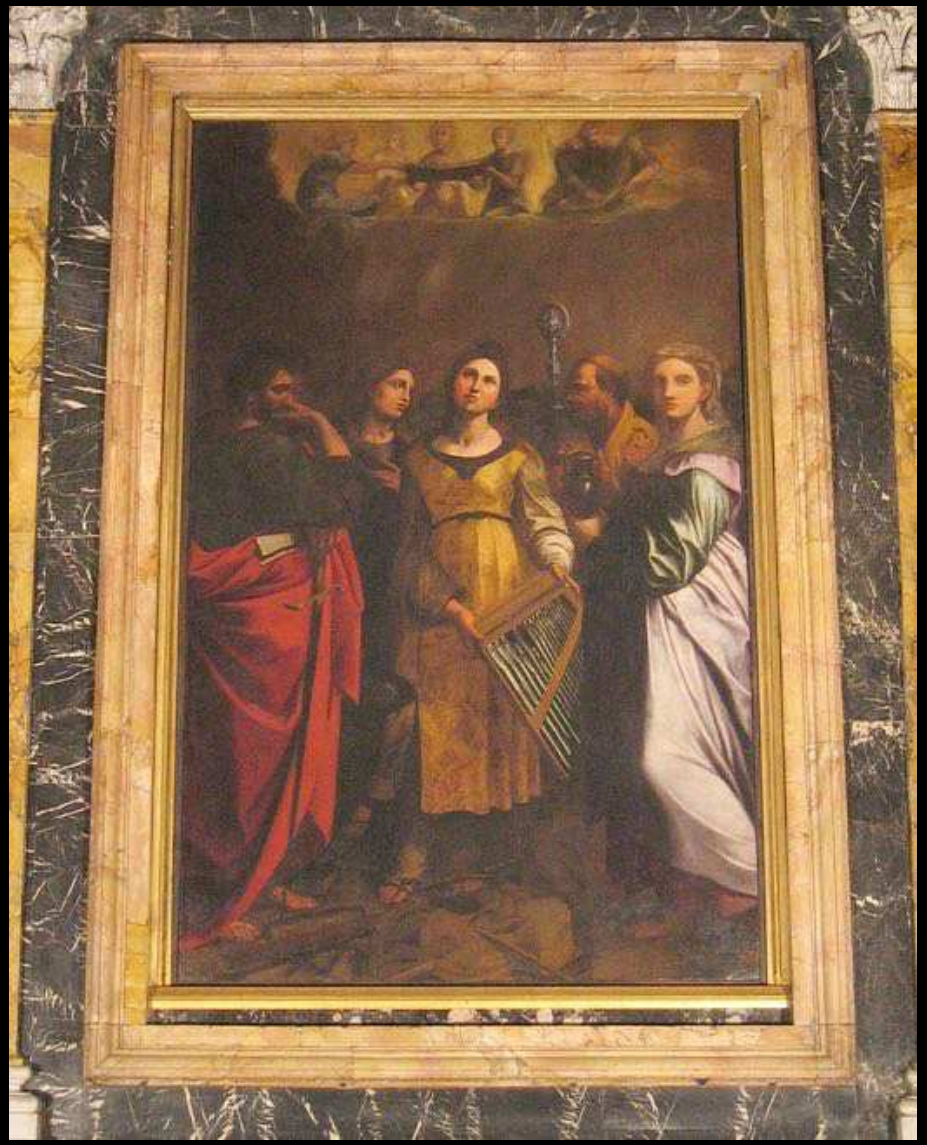


TAV. LXI



Agostino Scilla, *David che riceve il pane benedetto da Achimelec*, 1657-1658, particolare.
Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

TAV. LXII

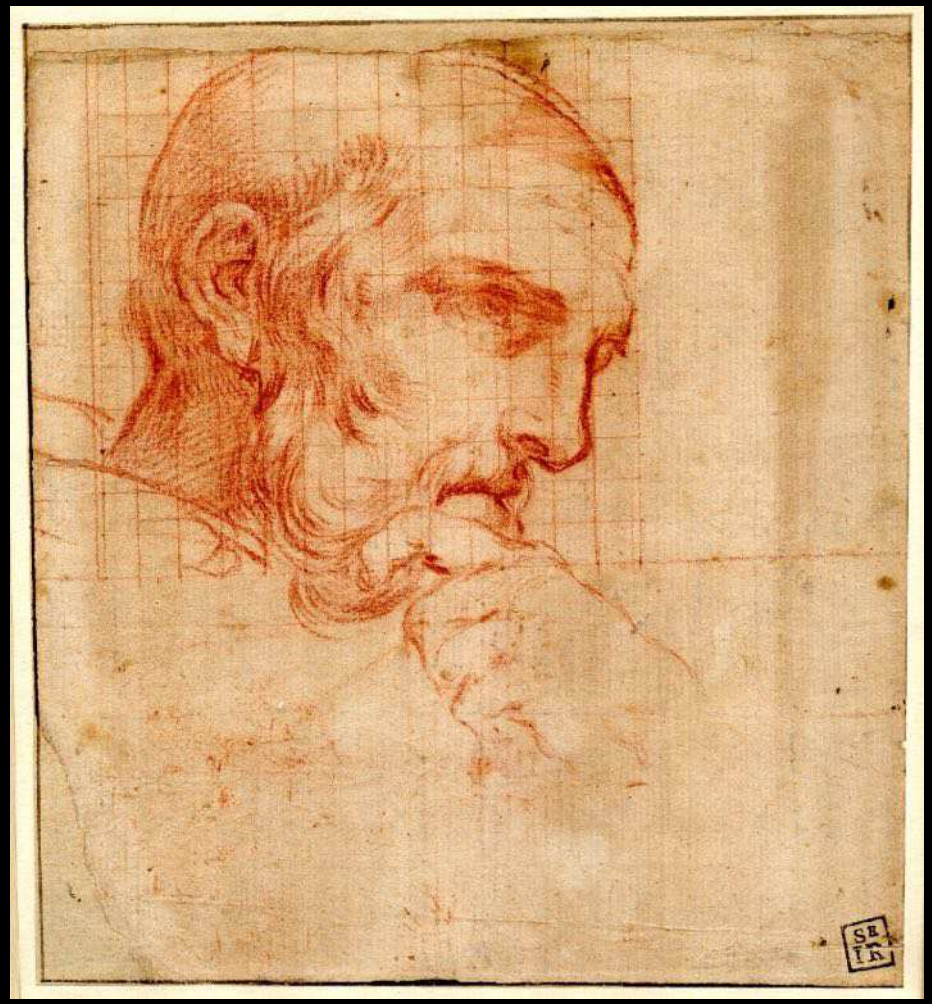


Guido Reni, *Estasi di santa Cecilia*, 1600 ca.. Olio su tela, 220 x 126 cm. Roma, San Luigi dei Francesi, cappella Polet

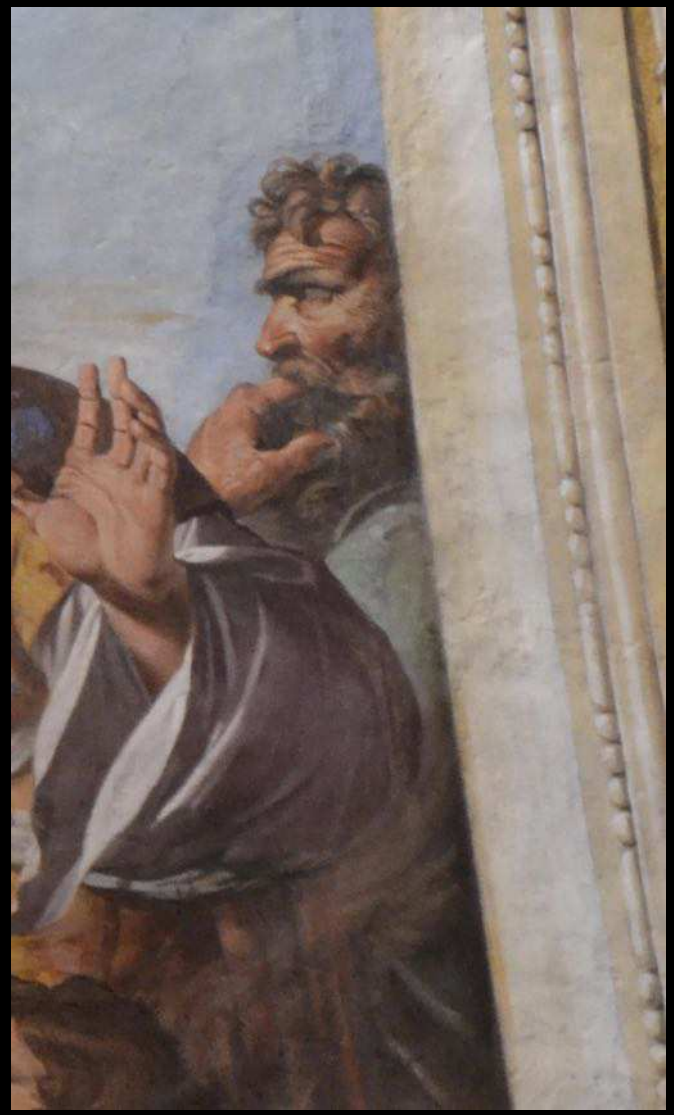


Raffaello Sanzio, *Estasi di santa Cecilia*, 1514 circa. Olio su tavola trasportata su tela, 236 x 149 cm. Bologna, Pinacoteca Nazionale

TAV. LXIII



Andrea Sacchi (?), *Testa di vecchio uomo*, 1630-1635. Matita rossa su carta bruna, 178 x 163 mm. Londra, British Museum

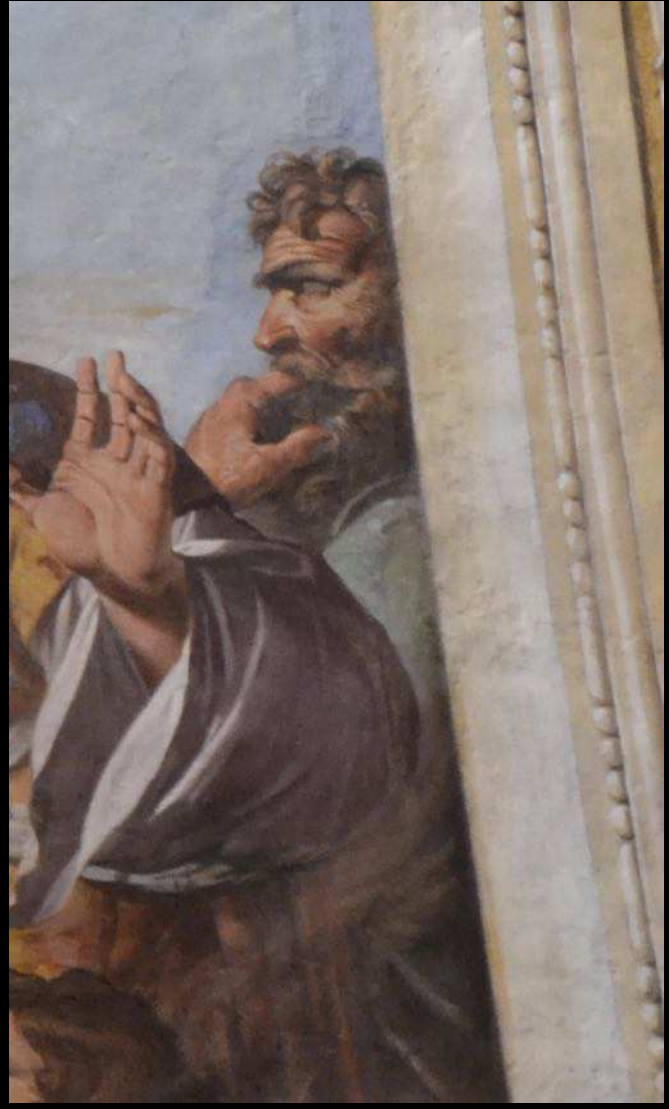


Agostino Scilla, *David che riceve il pane benedetto da Achimelec*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

TAV. LXIV

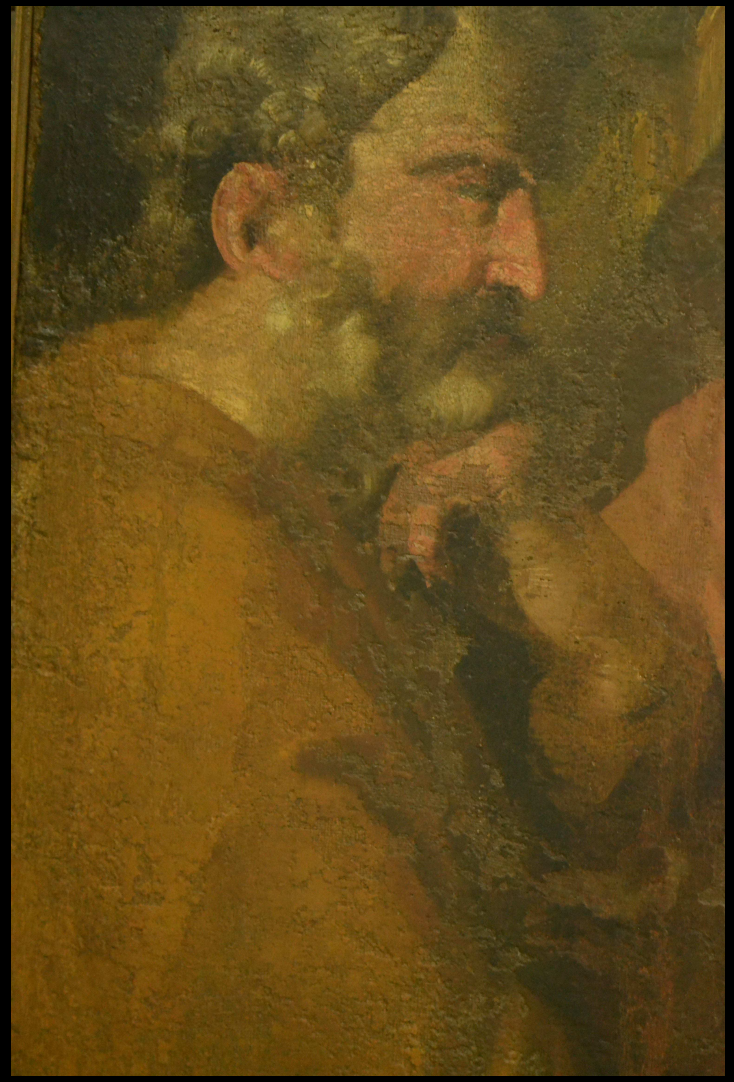


Carlo Maratti, *Studio per le Stanze di Raffaello*, 1685-1695. Matita e carboncino su carta. Windsor Castle, Royal Collection

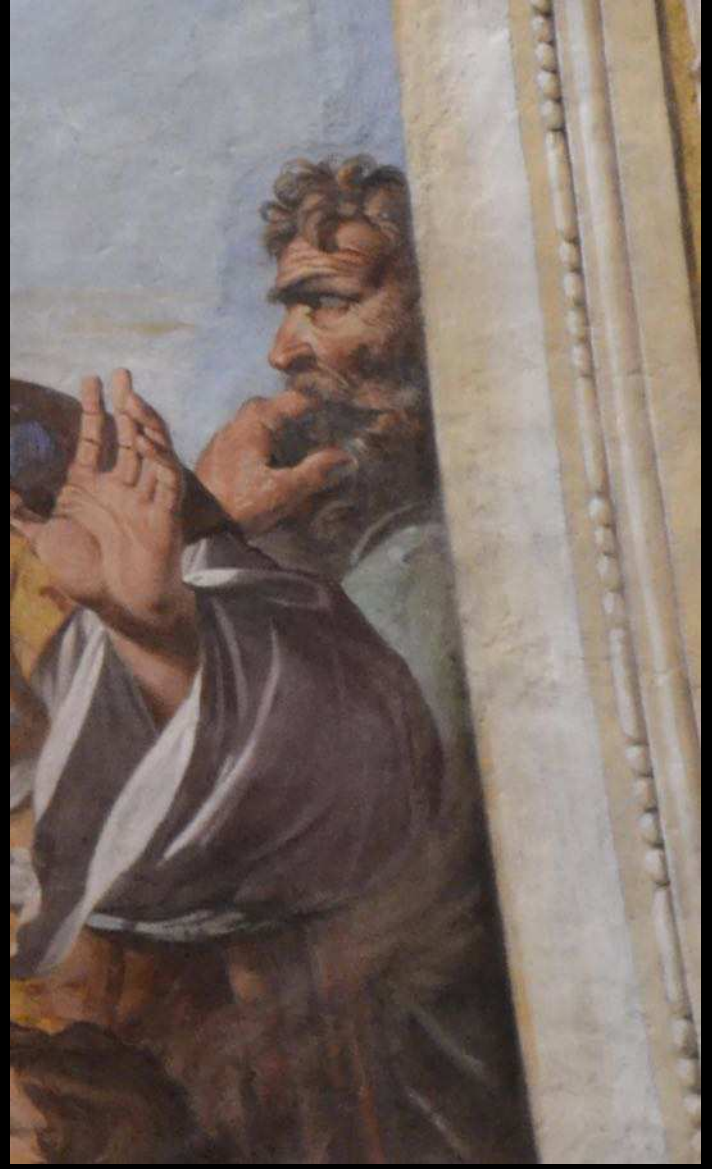


Agostino Scilla, *David che riceve il pane benedetto da Achimelec*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

TAV. LXV



Agostino Scilla, *Rebecca al pozzo*, 1651-1656, particolare. Olio su tela, 210 x 150 cm. Messina, Museo regionale, depositi

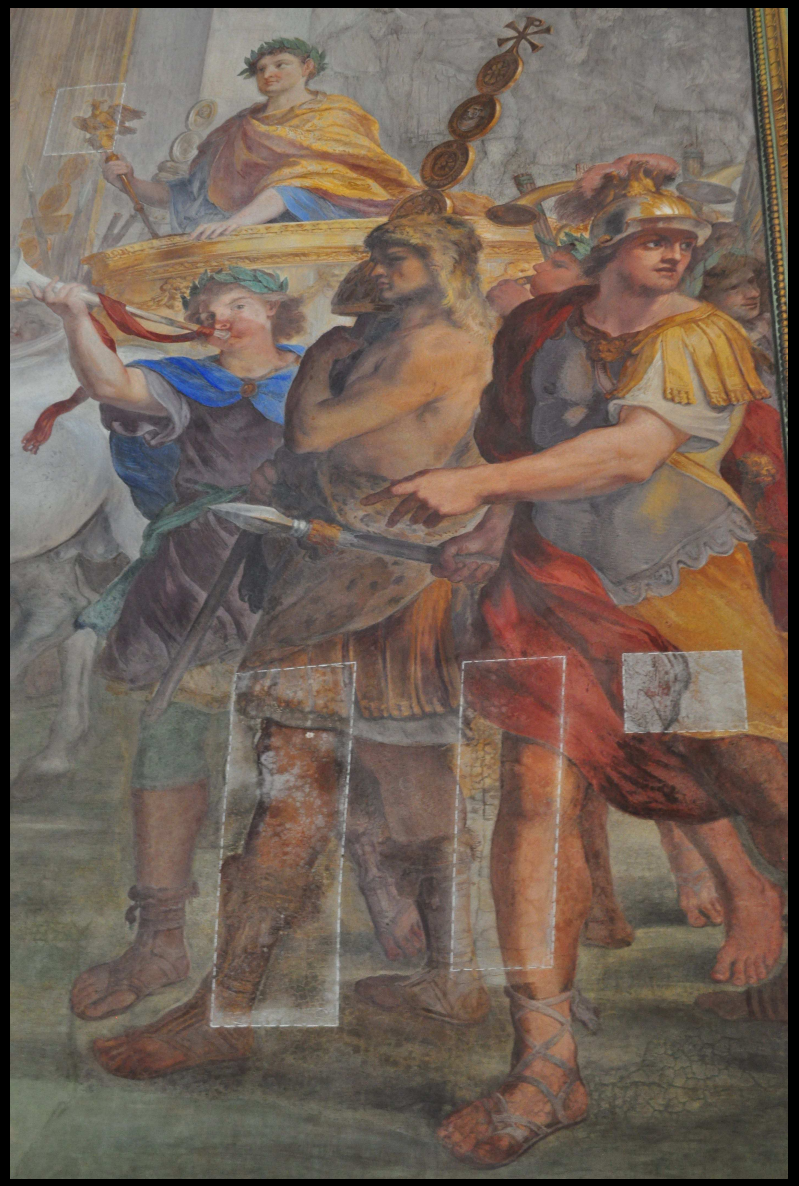


Agostino Scilla, *David che riceve il pane benedetto da Achimelec*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

TAV. LXVI



Agostino Scilla, *David che riceve il pane benedetto da Achimelec*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

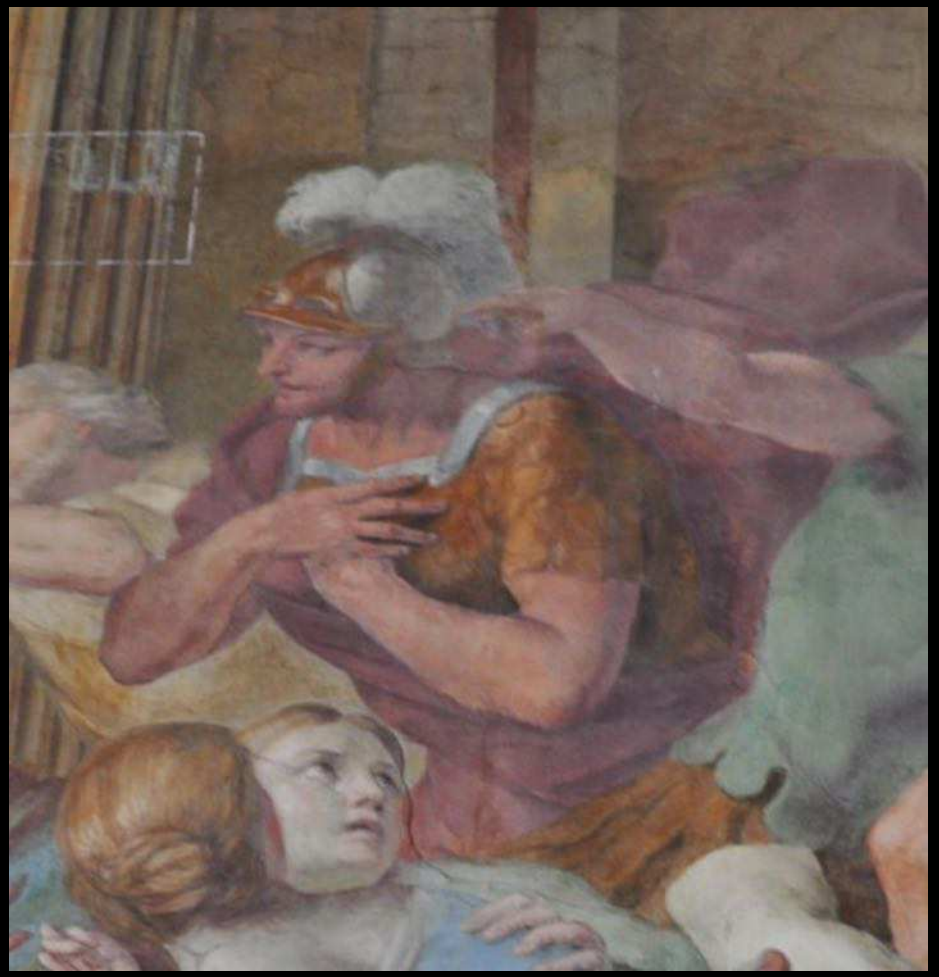


Andrea Camassei, *Ingresso di Costantino*, 1646-1648, particolare. Affresco. Roma, Battistero lateranense

TAV. LXVII



Agostino Scilla, *David che riceve il pane benedetto da Achimelec*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

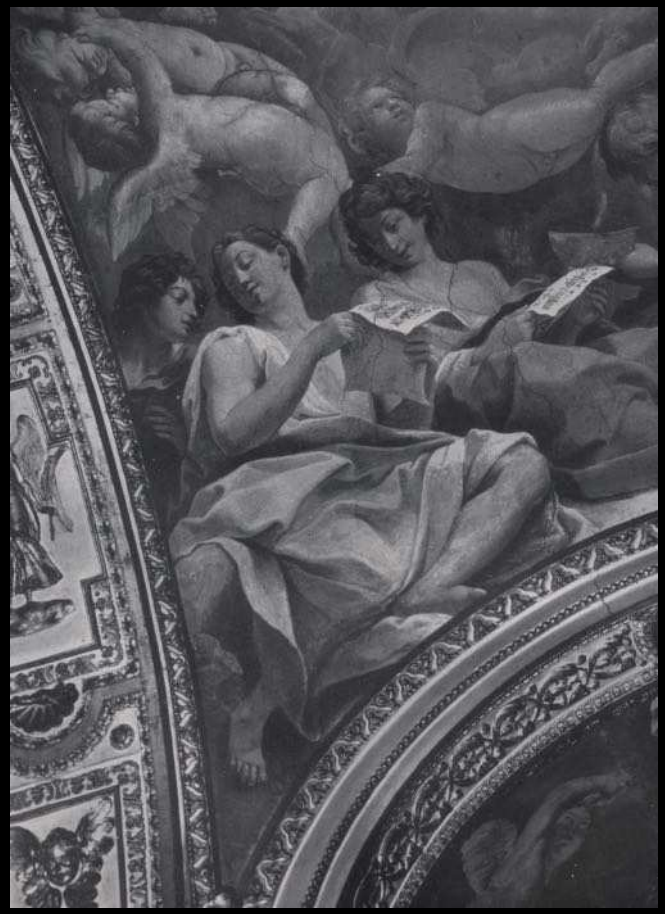


Carlo Maratti, *Costantino ordina la distruzione degli idoli*, 1646-1648, particolare. Affresco. Roma, Battistero lateranense

TAV. LXVIII



Agostino Scilla, *Elia che riceve dall'angelo pane e acqua*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento



Guido Reni, *Angeli*, 1610 ca. Affresco. Roma, palazzo del Quirinale, cappella dell'Annunciazione

TAV. LXIX



Agostino Scilla, *Elia che riceve dall'angelo pane e acqua*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento



Giovanni Lanfranco, *Penitenza del figliuol prodigo*, 1625-1635. Olio su tela, 176 x 208 cm. Roma, Galleria Spada

TAV. LXX



Agostino Scilla, *Daniele nella fossa dei leoni*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento



Carlo Maratti, *Sogno di San Giuseppe*, 1651-1654. Olio su tela. Roma, chiesa di Sant'Isidoro

TAV. LXXI



Agostino Scilla, *Il rientro degli esploratori dalla terra promessa*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento



Pietro Novelli, *San Giorgio a cavallo*, 1628-1629 ca. Affresco staccato, 200 X 140 cm. Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis

TAV. LXXII



Agostino Scilla, *Il miracolo della manna*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento



Domenichino, Studio per figura, 1620-1630. Matita e carboncino su carta. Windsor Castle, Royal Collection

TAV. LXXIV



Agostino Scilla, *Il miracolo della manna*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento



Carlo Maratti, *Costantino ordina la distruzione degli idoli*, 1646-1648, particolare. Affresco. Roma, Battistero lateranense

TAV. LXXIV

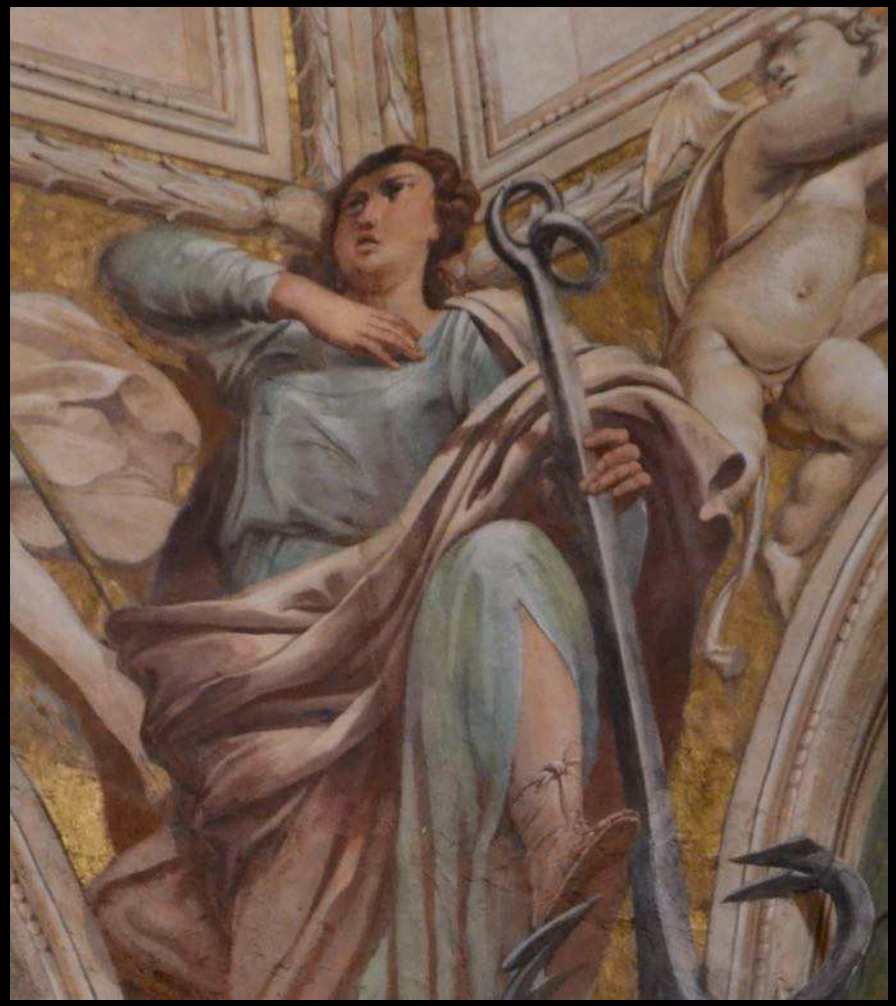


Agostino Scilla, *Il miracolo della manna*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento



Agostino Scilla, *Discesa dello Spirito Santo*, 1655-1660. Olio su tela, 170 x 225 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. LXXV



Agostino Scilla, *Allegoria della speranza*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento



Agostino Scilla, *Allegoria della Carità*, 1657-1658, particolare. Affresco. Siracusa, duomo, cappella del Santissimo Sacramento

TAV. LXXVI



Agostino Scilla e bottega (?), *Anacoreta con fanciulla (?)*, 1660-1665, particolare. Olio su tela, CM. Palermo, Museo regionale di Palazzo Abatellis



Agostino Scilla, *Epicuro*, 1663-1667, particolare. Olio su tela, 95,5 x 73,5 cm. Ubicazione sconosciuta

TAV. LXXVII



Agostino Scilla (?), *Sant'Ilarione in braccio alla morte*, 1667. Olio su tela, 234 x 180 cm. Messina, Museo regionale



Salvator Rosa, *Humana fragilitas*, 1656 circa. Olio su tela, 199 x 134 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum

TAV. LXXVIII



Salvator Rosa, *Archita di Taranto*, 1666-1668. Olio su tela, CFR. PREZ SANCHEZ. Palma de Mallorca, Capitania General



Agostino Scilla, *Archita di Taranto*, 1668-1670. Penna, inchiostro bruno ed acquerello, 290 x 210 mm. Milano, Collezione privata

TAV. LXXIX



Salvator Rosa, *Archita di Taranto*, 1666-1668.
Olio su tela, 134 x 97 cm. Palma de
Mallorca, Capitania General



Salvator Rosa, *Archita di Taranto*, 1668-1670.
Olio su tela, 120 x 95,2 cm. Richmond,
Virginia Museum of Fine Arts

TAV. LXXX



Agostino Scilla (e bottega?), *Studio per cacciagione con volatili*, 1657-1661 ca. Olio su tela, 42 x 60 cm. Messina, Museo regionale

TAV. LXXXI



Agostino Scilla, *Angolo rustico con un barbagianni, un fucile da caccia col corno della polvere, due lepri, due avochette e due ghiandaie marine*, 1665-1667. Olio su tela, 100 x 70 cm. Pavia, collezione privata



Agostino Scilla, *Angolo rustico con un tonno e un'anguilla di mare appesi a un gancio, una brocca di rame, due triglie lineate, tre orate, due granseole e un dentice*, 1665-1667. Olio su tela, 100 x 70 cm. Pavia, collezione privata

TAV. LXXXII



Agostino Scilla, *Studio per cacciagione con volatili*, 1657-1661 ca. Olio su tela, 42 x 60 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. LXXXIII



Agostino Scilla (e bottega?), *Studio per ortaggi*, 1657-1661 ca. Olio su tela, 26,5 x 49,5 cm. Messina, Museo regionale, uffici



Agostino Scilla (e bottega?), *Studio per melanzane*, 1657-1661 ca. Olio su tela, 31 x 34 cm. Messina, Museo regionale, uffici

TAV. LXXXIV



Agostino Scilla (e bottega?), *Studio per pesche, pere e albicocche*, 1657-1661 ca. Olio su tela, 20 x 75 cm. Messina, Museo regionale, uffici



Agostino Scilla (e bottega?), *Studio per meloni e verdura*, 1657-1661 ca. Olio su tela, 26,5 x 59 cm. Messina, Museo regionale, uffici

TAV. LXXXV



Agostino Scilla (e bottega?), *Studio per frutta e cetrioli*, 1657-1661 ca. Olio su tela, misure non rilevabili. Messina, Museo regionale, depositi



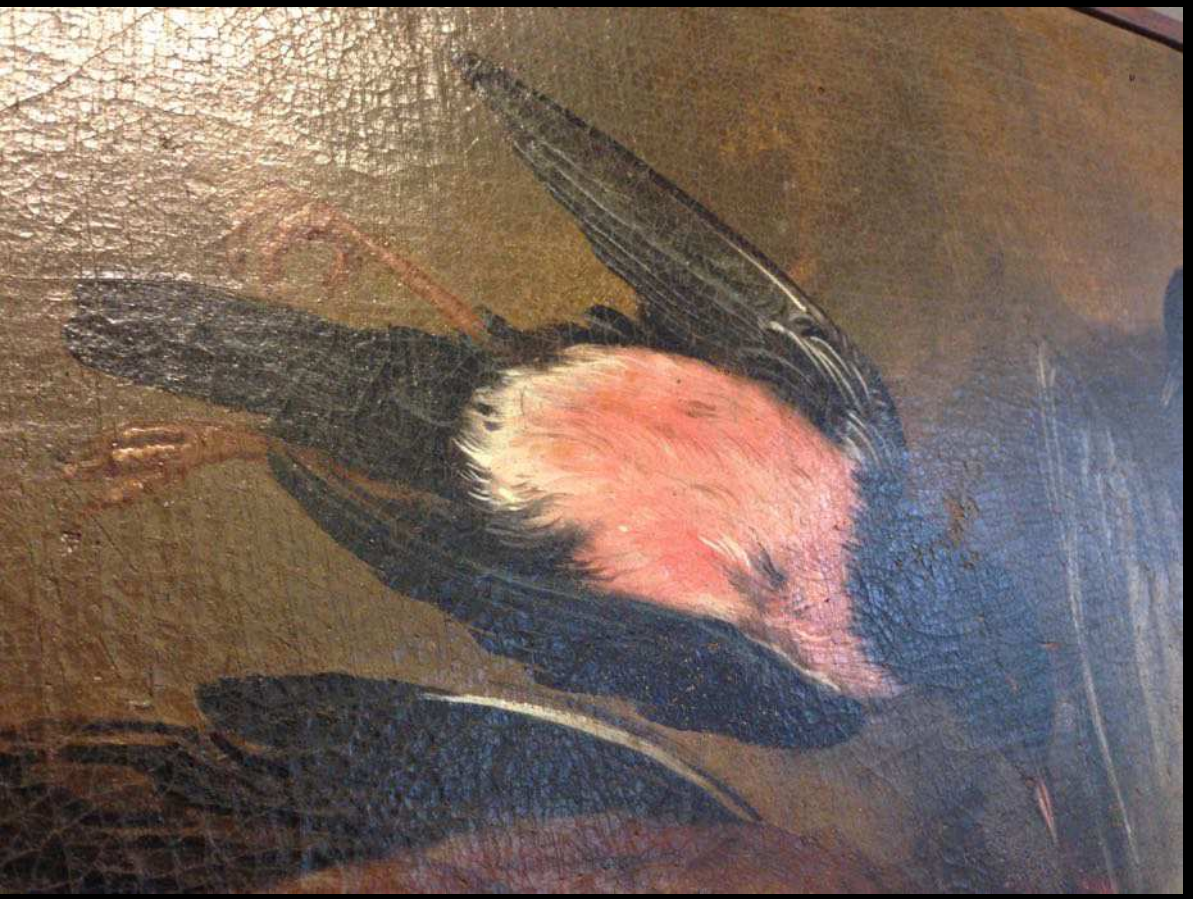
Agostino Scilla (e bottega?), *Natura morta con mele, pere e uva*, 1657-1661 ca. Olio su tela, 26 x 30 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. LXXXVI



Agostino Scilla (e bottega?), *Studio per tre zucche*, 1657-1661 ca. Olio su tela, 30 x 45 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. LXXXVII



Agostino Scilla (e bottega?), *Studio per cacciagione con volatili*, 1657-1661 ca., particolare. Olio su tela, 42 x 60 cm. Messina, Museo regionale

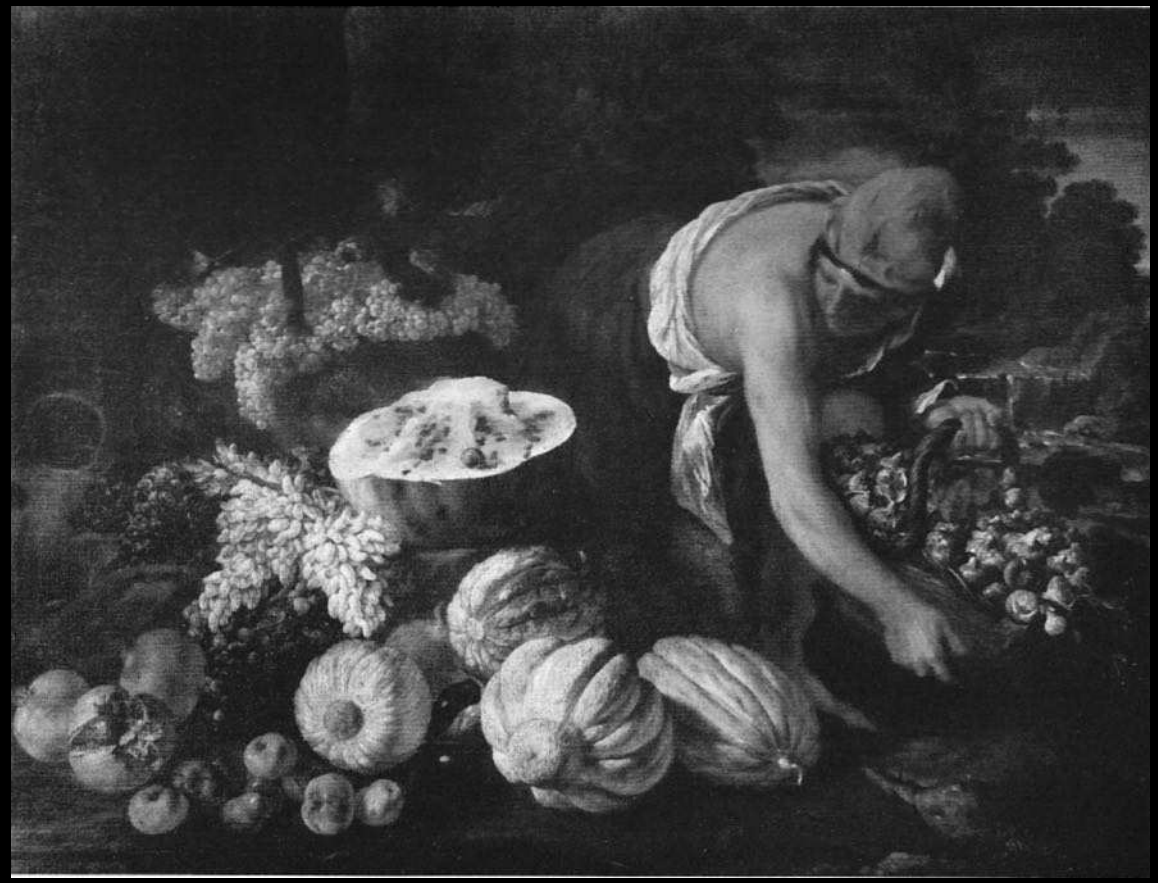


Agostino Scilla (e bottega?), *Studio per cacciagione con volatili*, 1657-1661 ca., particolare. Olio su tela, 42 x 60 cm. Messina, Museo regionale

TAV. LXXXVIII



Agostino Scilla (e Placido Costanzi?), *Natura morta di pesci, ostriche, testuggini e figura maschile*, 1690-1700. Olio su tela, Roma, Collezione privata



Agostino Scilla (e Placido Costanzi), *Natura morta di frutta, ortaggi e figura maschile*, 1690-1700. Olio su tela, Roma, Collezione privata

TAV. LXXXIX



Agostino Scilla, *Natura morta di pesci, astice, ortaggi e figura maschile*, Roma, Accademia di San Luca



Agostino Scilla, *Natura morta di pesci, ostriche, ortaggi e figura femminile*, Roma, Accademia di San Luca

TAV. XC

Agostino Scilla, *Pesci, molluschi e conchiglie*, 1690-1700. Olio su tela, Roma, Galleria Corsini



TAV. XCI

Bottega di Agostino Scilla (?), *Natura morta con frutti, fiori e limoni*, 1651-1660. Olio su tela, 17 x 22 cm. Bucarest, Muzeul National de Arta al Romaniei



TAV. XCII

Bottega di Agostino Scilla (?), *Natura morta con frutti, limoni, un'aragosta e un cane*, 1651-1600. Olio su tela, 17 x 22 cm. Bucarest, Muzeul National de Arta al Romaniei



TAV. XCIII

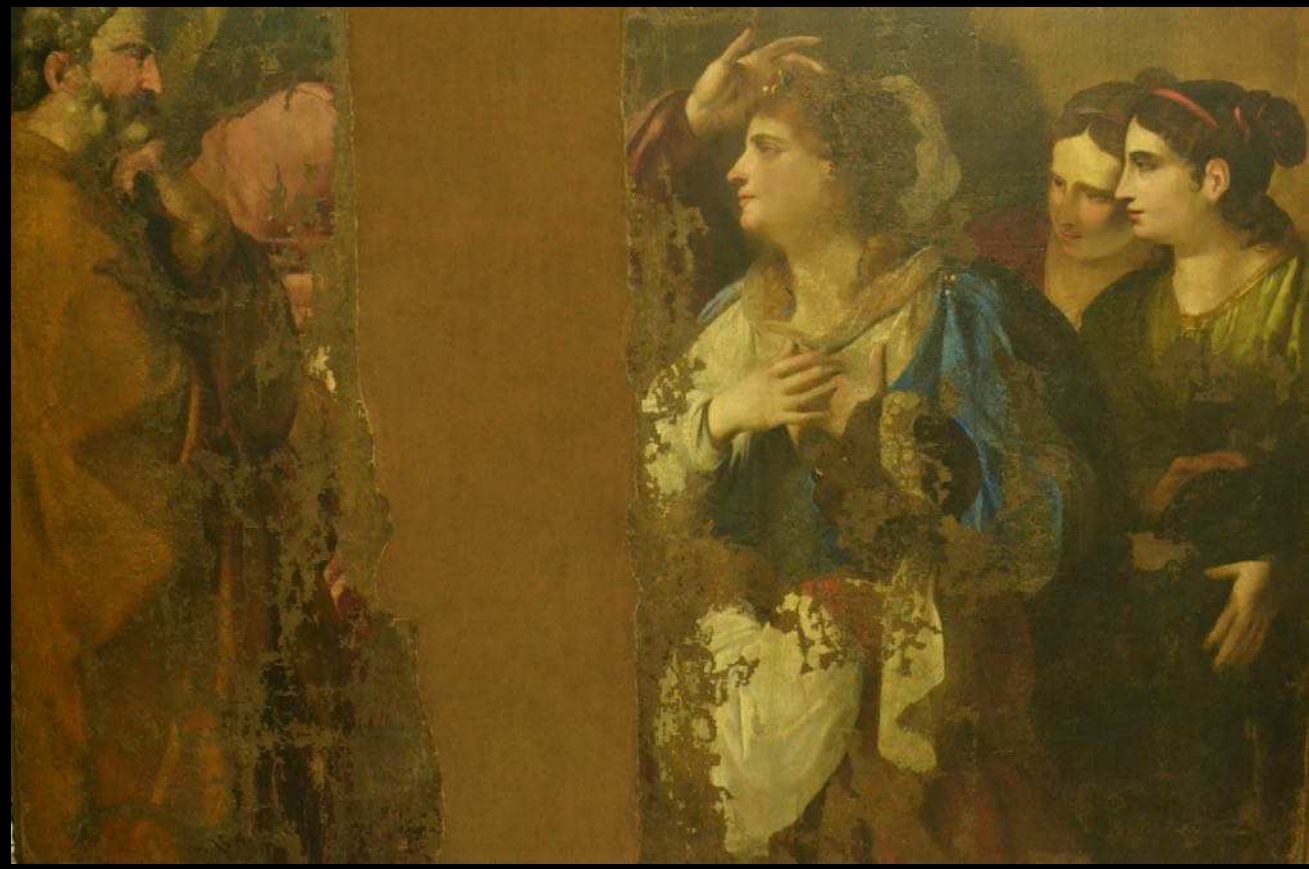


Agostino Scilla, *Talia che incorona Epicarmo*, 1671. Olio su tela, 126 x 153 cm. Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis

TAV. XCIV



Agostino Scilla, *Talia che incorona Epicarmo*, 1671. Olio su tela, 126 x 153 cm. Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis

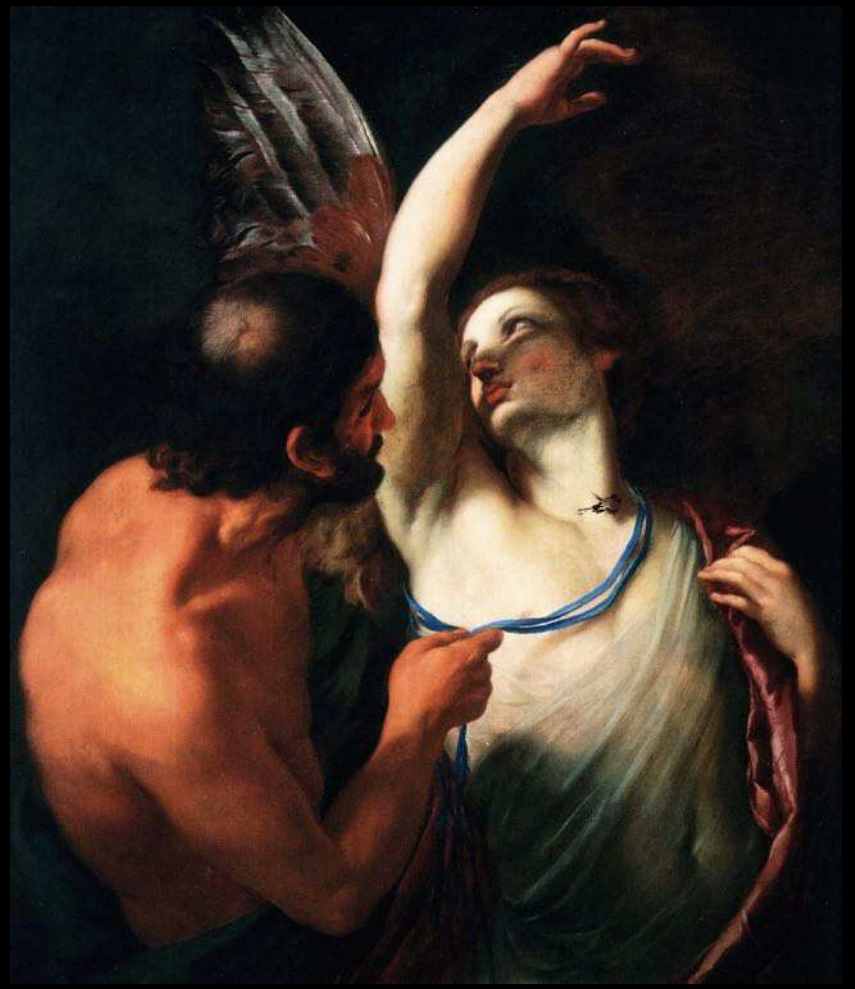


Agostino Scilla, *Ester e Assuero*, 1651-1656. Olio su tela, 210 x 150 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. XCV



Agostino Scilla, *Talia che incorona Epicarmo*, 1671. Olio su tela, 126 x 153 cm. Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis



Andrea Sacchi, *Dedalo e Icaro*, 1635-1640 ca. Olio su tela, 147 x 117 cm. Genova, Galleria di Palazzo Rosso

TAV. XCVI



Agostino Scilla, *Talia che incorona Epicarmo*, 1671. Olio su tela, 126 x 153 cm. Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis



Andrea Sacchi, *Ritratto allegorico di Marc'Antonio Pasqualini*, 1636-1640. Olio su tela, 280,7 x 190,5 cm. Northamptonshire, Althorp House, Earl Specer

TAV. XCVII



Agostino Scilla, *Talia che incorona Epicarmo*, 1671. Olio su tela, 126 x 153 cm. Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis



Agostino Scilla, *Madonna che appare a san Gaetano*, 1671. Olio su tela, 286 x 193 cm. Messina, Museo regionale, depositi

TAV. XCVIII



Agostino Scilla, *Sant'Ambrogio*, 1667-1668. Olio su tela. Ubicazione sconosciuta, già mercato antiquario francese



Guercino, *Cosmografo*, 1660 ca. Gessetto nero su carta, 260 x 193 mm. Princeton, University Art Museum

TAV. XCIX



Agostino Scilla, *Sant'Ambrogio*, 1667-1668. Olio su tela, misure ignote. Ubicazione sconosciuta, già mercato antiquario francese



Agostino Scilla, *Archita di Taranto*, 1668-1670. Olio su tela, 120,6 x 95,2 cm. Richmond, Museum of Fine Arts

TAV. C



Agostino Scilla, *Talia che incorona Epicarmo*, 1671, particolare. Olio su tela, 126 x 153 cm. Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis



Agostino Scilla, *Archita di Taranto*, 1668-1670. Olio su tela, 120,6 x 95,2 cm. Richmond, Museum of Fine Arts

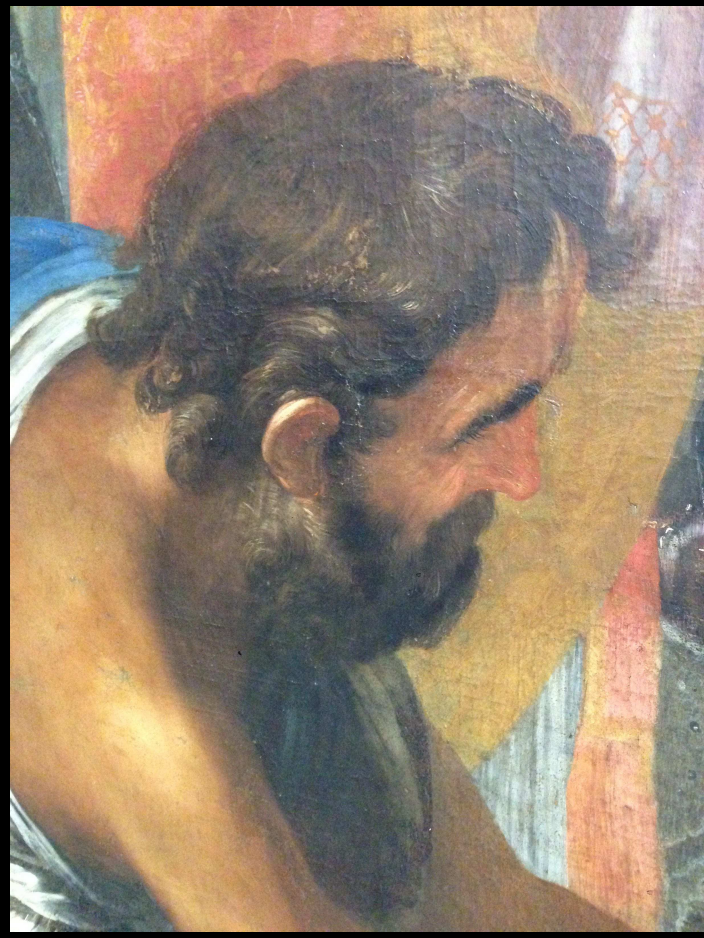
TAV. CI



Agostino Scilla, *I quattro dottori della Chiesa*, 1665-1667, particolare. Olio su tela, 97,1 x 121,3 cm. Messina, Museo regionale



Andrea Sacchi, *Dedalo e Icaro*, 1635-1640 ca. Olio su tela, 147 x 117 cm. Genova, Galleria di Palazzo Rosso



Agostino Scilla, *San Benedetto che distrugge gli idoli*, 1665-1667, particolare. Olio su tela, 327 x 273 cm. Messina, Museo regionale

TAV. CII



Agostino Scilla, *I quattro dottori della Chiesa*, 1665-1667, particolare. Olio su tela, 97,1 x 121,3 cm. Messina, Museo regionale



Andrea Sacchi, *San Leone Magno*, 1638-1639. Tempera su cartone, misure ignote. Roma, Galleria Nazionale d'arte antica di Palazzo Barberini

TAV. CIII



Agostino Scilla, *Talia che incorona Epicarmo*, 1671. Olio su tela, 126 x 153 cm. Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis

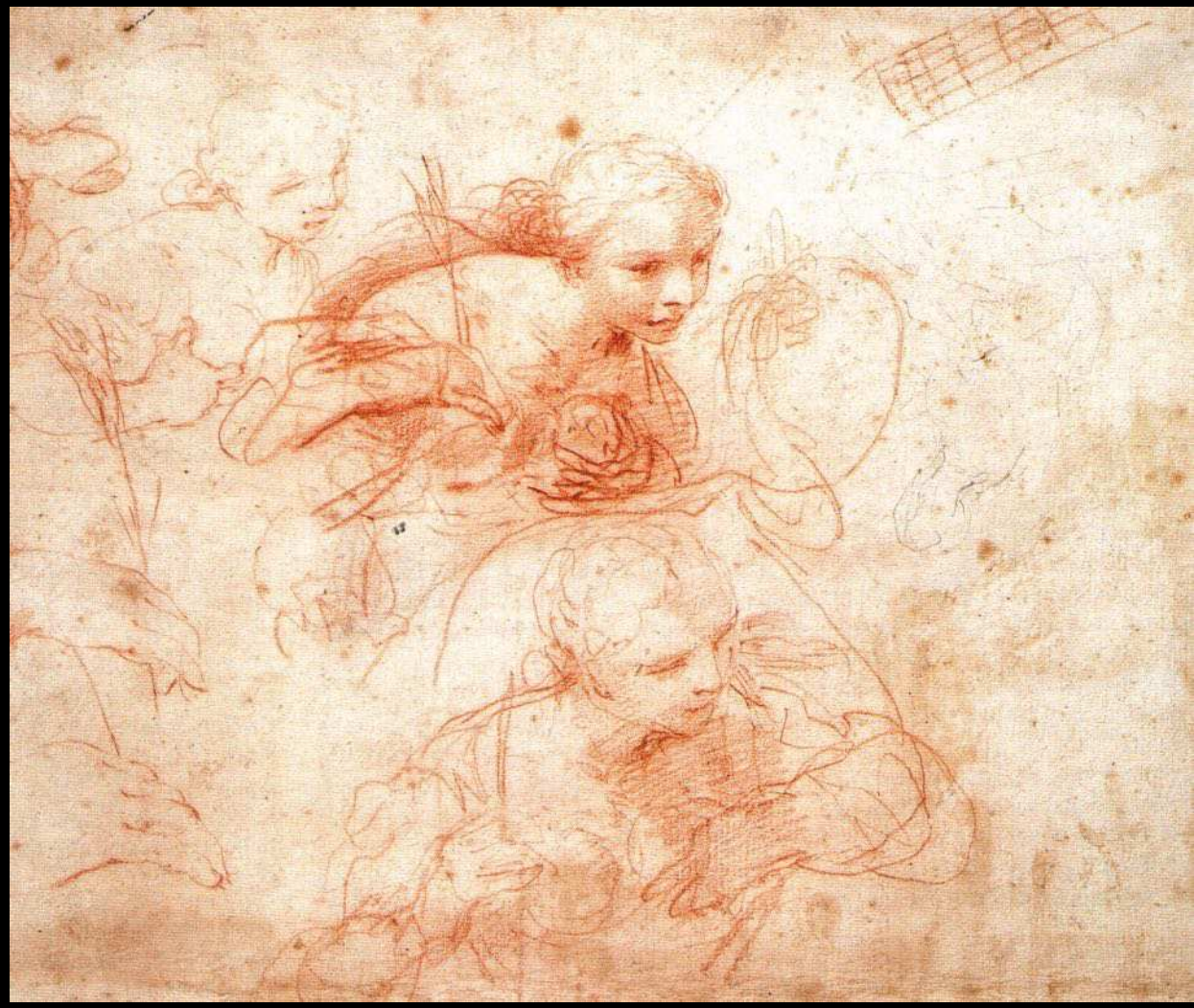


Agostino Scilla, *Antiporta de La vana speculazione disingannata dal senso*, 1670. Matita su carta. Londra, British Museum

TAV. CIV

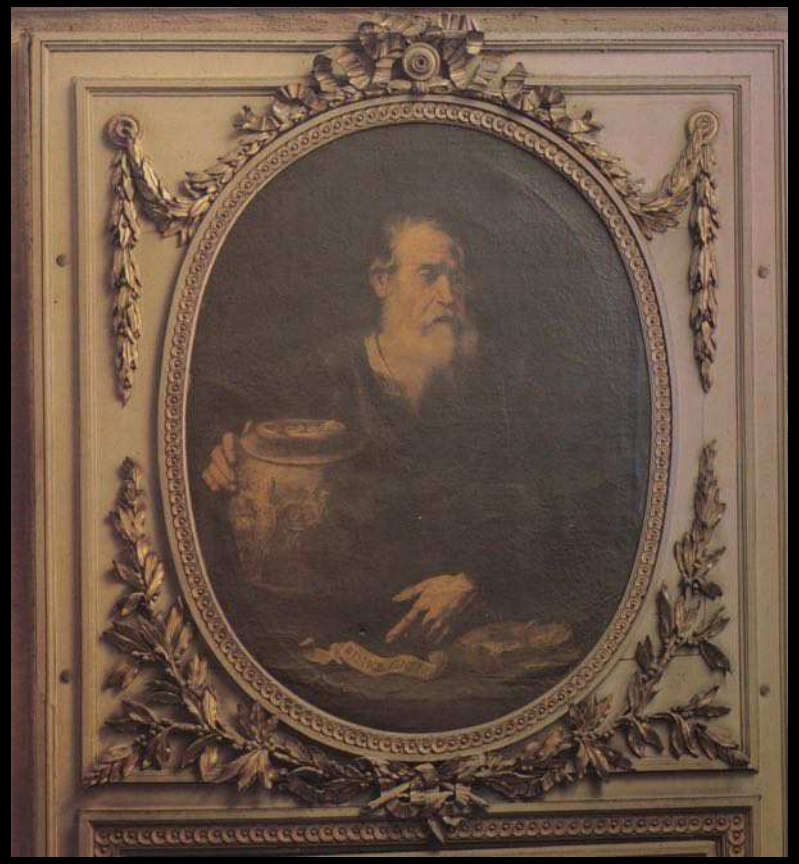


Agostino Scilla, *Talia che incorona Epicarmo*, 1671. Olio su tela, 126 x 153 cm. Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis



Andrea Sacchi, *Studi vari per la figura della Beneficenza di palazzo Barberini*, 1625-1630 circa. Matita rossa su carta bianca, 200 x 278 mm. Palermo, Museo regionale di Palazzo Abatellis

TAV. CV

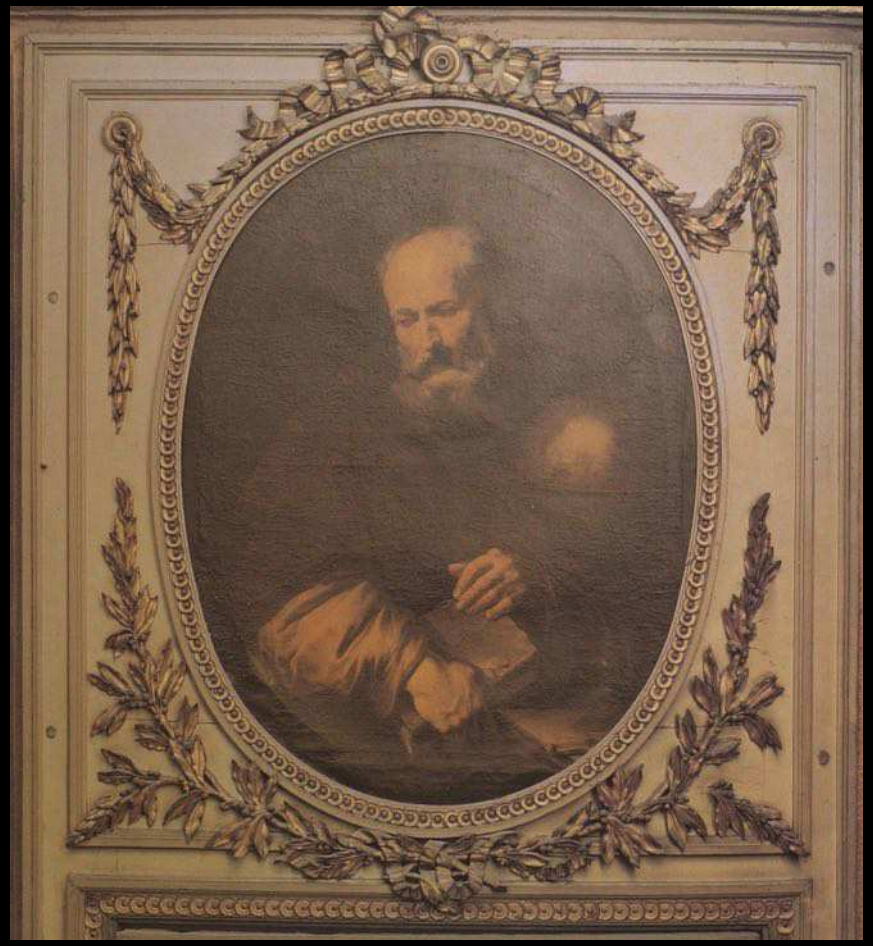


Agostino Scilla, *Epicuro*, 1685-1700. Olio su tela, misure ignote. Torino, Palazzo Graneri



Agostino Scilla, *Tolomeo*, 1685-1700. Olio su tela, misure ignote. Torino, Palazzo Graneri

TAV. CVI

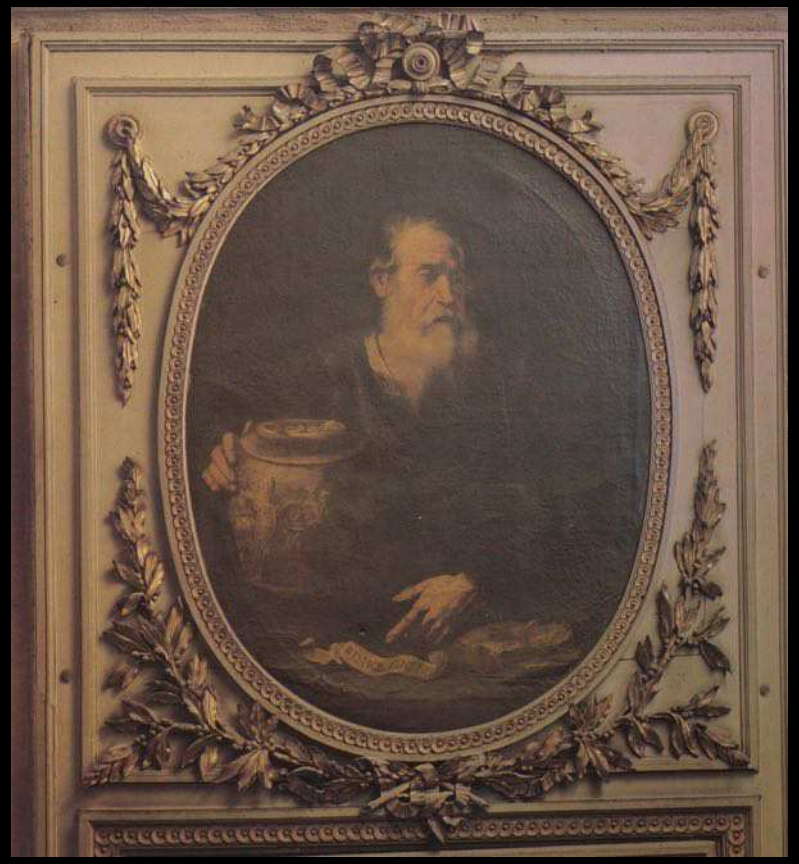


Agostino Scilla, *Eraclito*, 1685-1700.
Olio su tela, misure ignote. Torino,
Palazzo Graneri

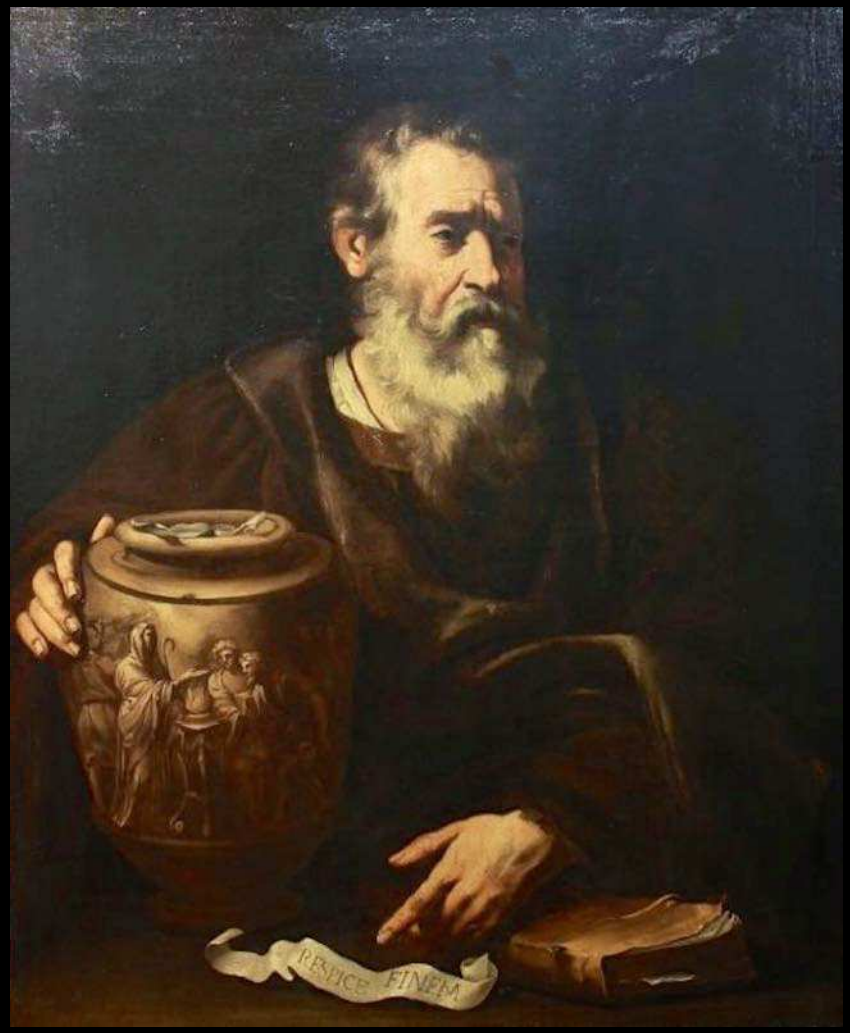


Agostino Scilla, *Omero*, 1685-1700.
Olio su tela, misure ignote. Torino,
Palazzo Graneri

TAV. CVII

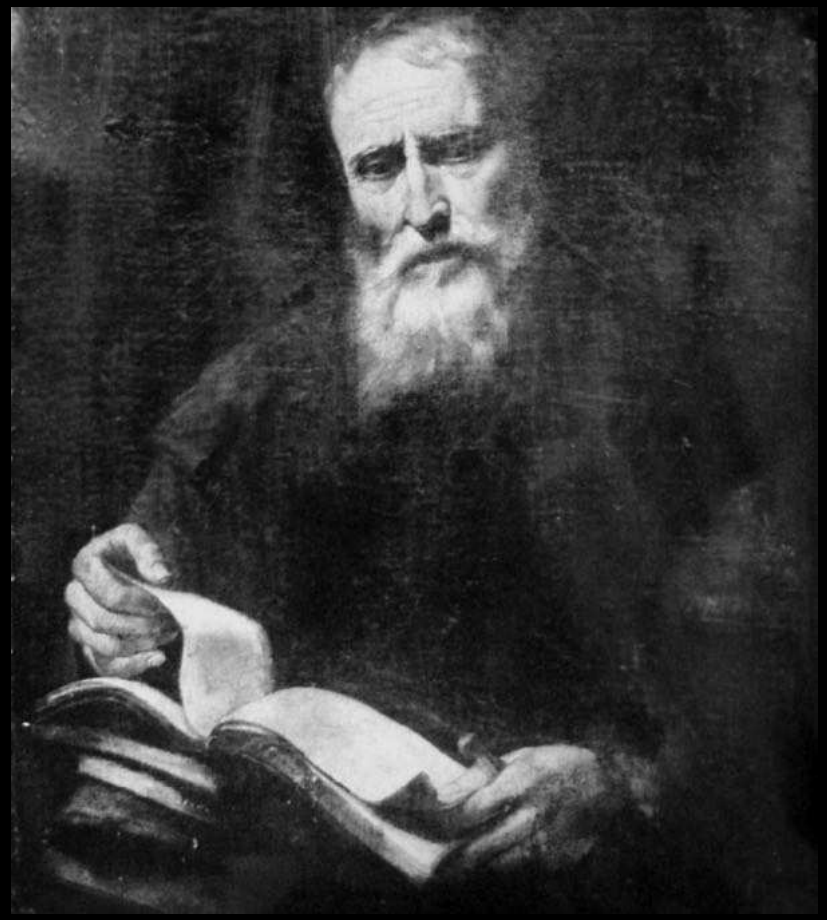


Agostino Scilla, *Filosofo*, Torino, Palazzo Graneri

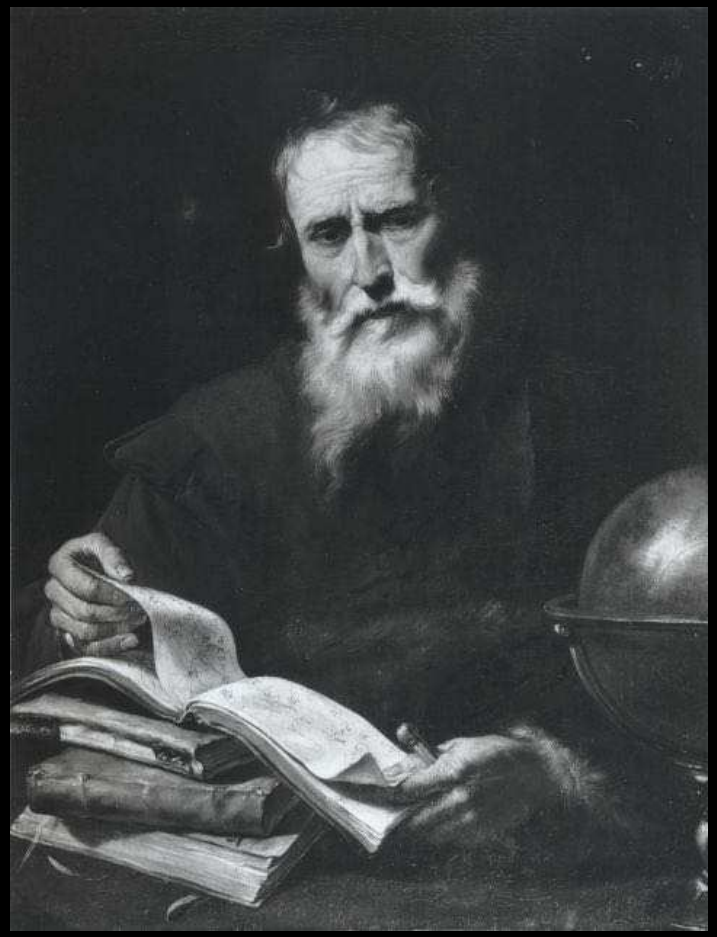


Agostino Scilla, *Filosofo*, Ubicazione sconosciuta, già mercato antiquario

TAV. CVIII



Agostino Scilla, *Tolomeo*, 1663-1667?.
Olio su tela, misure ignote., già
mercato antiquario

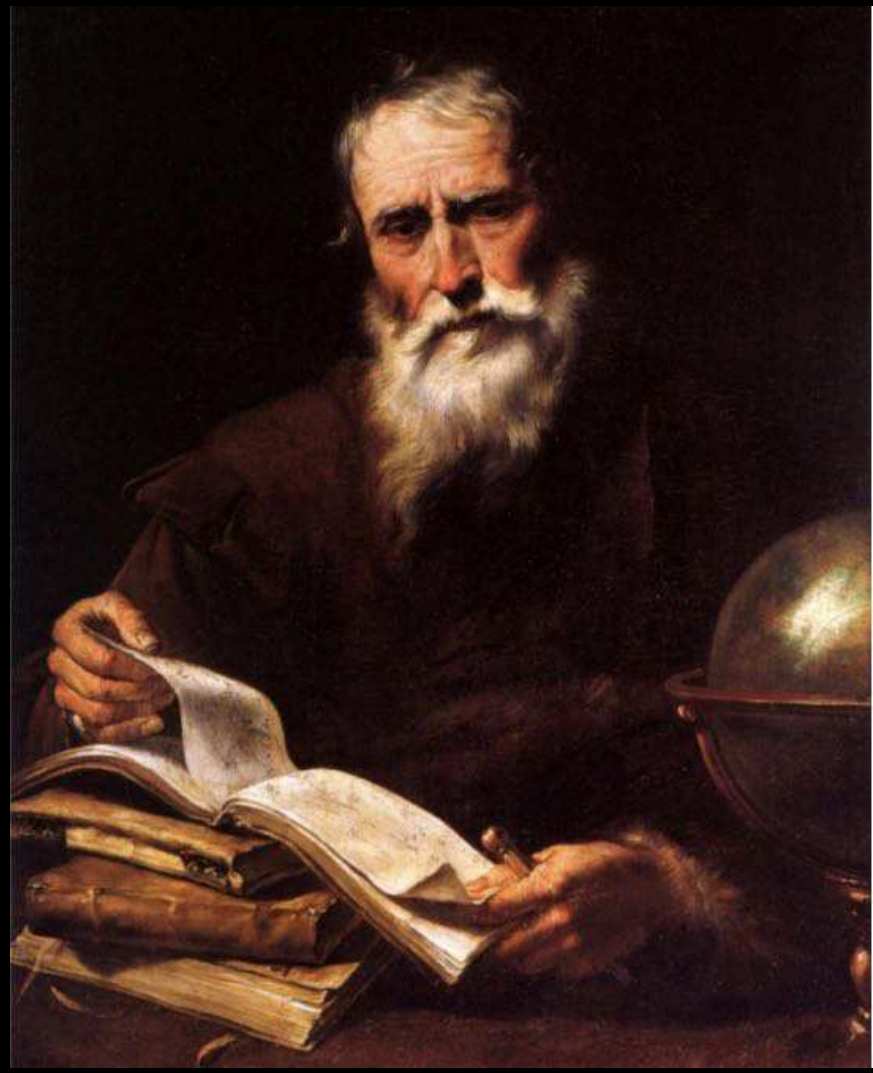


Agostino Scilla, *Tolomeo*, 1663-1667?.
Olio su tela, misure ignote.
Ubicazione sconosciuta, già mercato
antiquario

TAV. CIX



Agostino Scilla, *Epicuro*, 1663-1667. Olio su tela, 95,5 x 73,5 cm. Ubicazione sconosciuta, già mercato antiquario



Agostino Scilla, *Tolomeo*, 1663-1667. Olio su tela, 95,5 x 73,5 cm. Ubicazione sconosciuta, già mercato antiquario

TAV. CX



Agostino Scilla, *Studio per due teste*,
Ubicazione sconosciuta, già mercato
antiquario



Agostino Scilla, *San Girolamo*, 1679.
Olio su tela, 100 x 74 cm. Roma,
Accademia di San Luca

TAV. CXI



Agostino Scilla, *Studio per due teste*, Ubicazione sconosciuta, già mercato antiquario



Agostino Scilla, *San Paolo primo eremita*, 1671-1678. Olio su tela, 133 x 96,5 cm. Albano, Collegio del

TAV. CXII



Ignoto veneto della seconda metà del XVII secolo (?), *San Girolamo in meditazione*, 1650-1675. Olio su tela, 306 x 207 cm. Ajaccio, Musée Fesch

TAV. CXIII

Agostino Scilla (?), *Liberazione di San Pietro*, 1665-1670?. Olio su lavagna, 21,5 x 29 cm. Palermo, Museo regionale di Palazzo Abatellis, depositi



TAV. CXIV

Agostino Scilla (?), *Anacoreta con fanciulla* (?), 1660-1665. Olio su tela, 200 x 150,5 cm. Palermo, Museo regionale di Palazzo Abatellis, depositi



APPENDICE I

Fonti, letteratura artistica e storiografia

Antonino Mongitore, *Bibliotheca sicula sive de scriptoribus siculis qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt, notitiae locupletissimae, auctore Sac. Theol. Doctore Antonino Mongitore presbytero panormitano*, Tomus primus, Ex Typographia Didadci Buona, Palermo 1708

[**p. 91**]

Augustinus Scilla. Messanensis Philosophis Doctus, Poeta & Pictor egregius. Fuit ipsi ingenium singulare, quod studio, ac eruditione elegantiorem reddidit. Doctrina excultus Literatis gratissimus floruit, qui ejus aedes frequentare consuevere. Penicilli sui labores per Italiam, & alibi non sine desiderio à viris Principibus sunt expetiti. In numismatum, aliarumque antiquitatum studiis varsatissimus, Dynastarum, Praesulum, & eruditorum amicitiam sibi comparavit. In Messanensi Officinae Academia adscriptus inclaruit; & Romae, ubi vitae prostremum traduxit, in Pictorum Lyceo exceptus, illius Accademiae Princeps fuit. Senectute denum confectus, obiit Romae 31. Maii 1700, ut ex relatione humanissimi, ac eruditissimi viri Nicolai Antonii Sclavi Messanensis Protopapae accepi. Ipsum laudat Pholippus Bonannus in memismat. Pontificum & Sylvius Bocconus in Museo Plantar dec. 12 pag 159, In Museo Physic. Pag. 180 & 213. Edidit italic La vana speculazione disingannata dal senso: Lettera risponsiva circa I corpi marini, che petrificati si ritrovano in varii luoghi terrestri. Neapoli apud Andream Colicchia 1670 in 4. Praelo parabat opus eruditum, de numismatibus & antiquitatibus, quod senectute gravatus, haud absolvero potuit.

Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 234-244

AGOSTINO SCILLA
PITTORE, FILOSOFO MESSINESE

[**p. 234**]

Nel novero di que' pochi a' quali il Cielo benignamente larghe grazie dispensa, certamente dee contarsi Agostino. Viddesi questi destinato dalla natura al maneggio di non pochi talenti, principalmente al maneggio d'un ingegno sublime, che dallo stesso fu assai ben coltivato. Si rese rispettabile a tutti per una certa attrattiva per la quale faceasi amare e pel possesso di molte pregevoli facultadi, in esso lui annidate. Infra l'altre non è stata di minor pregio quella di dipintore, di cui per darne alcun saggio mi contenterò apportarne in parte le azzioni. Ma prima direi che questo illustre artefice della sapienza degl'antichi venga figurato in quel favoloso Proteo, dell'Oceano e di Titi figliuolo, che con stravaganti metamorfosi in ogni possibil forma cangia vasi qualor volea. Appunto così fessi vedere Agostino non solo buon filosofo, poeta, scrittore e pittore, ma nella pittura stessa vero Proteo, perché in ogni genere pittorico mostrossi eccellente come alla distesa andremo vedendo.

Trasse Agostino la sua nascita li 10 di agosto del 1629 in Messina, da padre notajo di professione, dal quale applicato 'a studi di lettere, da lui in brieve trascorsi, diessi quindi intieramente a quelli della pittura sotto la direzione di Antonino Barbalonga. Mortogli tosto il genitore, invogliossi di studiare in Roma, verso dove trasferissi in età d'anni decisette, esercitandosi nello studio dell'antico e di Raffaello, sotto l'occhio di Andrea Sacchi romano dal quale, conosciuto l'ingegno e l'indole opportuna del giovane, gli prestò con dolcezza ed amore ajuti convenevoli nelle difficoltà dell'arte. Egli però fin da donzello mostrossi sempre filosofo nella toleranza, dandosi fermamente a credere di pian piano giugnere alla meta gloriosa della virtù.

Nella carriera de' suoi profitti convennegli suo mal grado ritornarsene alla patria in età di ventidue anni, ad istigazione di un suo fratello religioso, che gli volle in Messina dar moglie. Egli mal volentieri sottopose al giogo il suo collo per essere di bell'ingegno e ancor

[**p. 235**]

giovanetto non ben fondato per anche nell'arte, quale diessi a professare, e con bel garbo cercò portarsi innanzi a' pittori di quella stagione che in Messina fiorivano.

Comparve in pubblico nella chiesa di Giesù e Maria delle Trombe, dipingendo un quadro d'altare con la Concezzione di Maria purissima vergine, nella maniera del quale vedesi un gusto antico raffaellesco, con panni attaccati al nudo e secchi. Pittura che sta all'incontro senza smarrirsi di una tela di S. Antonio di Padova di mano di Pietro del Po, pittore palermitano e di buon gusto nella morbidezza de' colori.

A' Padri di S. Filippo Neri fece in una cappella la SS.ma Trinità figurata in tre sedenti vecchi uniformi col triregno in testa, con alla destra la Vergine sedente con S. Filippo in pie' vestito da sacerdote e S. Diego genuflesso. Alla parte sinistra S. Michele arcangelo e l'angelo custode, e da pie' i ritratti del canonico Don Bernando Cafaro colla sorella monaca francescana, amendue genuflessi. Dipinse Agostino il canonico in profilo, valendosi dell'invenzione di Apelle allorché ritrasse il monocolo Antioco per coprirne il difetto. Per le monache di S. Maria dell'Alto fece parimente altra tela alquanto migliore, cioè la visita di Maria Vergine a santa Elisabetta, il qual quadro fu dato in dono al conte di S. Stefano, vicerè di Sicilia, che trasferillo in Inspagna.

Altresì lavorò per le Suore di Basicò due tele di altari, in una la Concezzione con S. Francesco, nell'altra la venuta dello Spirito Santo nel Cenacolo; in esse migliorossi a tal segno che da indi innanzi con maggiore plauso venivan ricevuti ed accolti i di lui lavori. Egli non lasciava di studiarli, stando attaccato a procacciarsi la gloria, dolce lenitivo agli studiosi nell'erta carriera della pittura.

Inoltratosi Agostino il più nell'arte, imperocchè andava scostandosi dal primo suo fare alquanto secco, venne quindi a forza del suo buon giudizio ad acquistarsi una maniera veramente grata. Perlocchè ambiva sempre più occasioni da far palese la sua abilità.

Si rendette in oltre riguardevole per la gran tela di S. Benedetto, fatta alle monache di S. Paolo, e per la speciosità della storia molto concettosa, com'anche per l'arie nobili delle teste e spezialmente quella di S. Benedetto. L'opera è in vero studiata e con ragione il presente lavoro viene applaudito fra le pitture belle ed insigni di quel ricchissimo tempio.

Crescendo ogni di più la perizia in Agostino, stimaronsi fortunati i Padri Teatini della città di Messina nell'impegnarlo per la tela del loro fondatore S. Gaetano, a cui apparisce la Vergine col Signore Bambino su le ginocchia e gli preme la mammella della madre ed il santo estatico avvicina le labbra per assaggiarne anticipatamente in quel virgineo nettare il paradiso, in mezo ad angioli e putti: nel pavimento della stanza finse il pittore una stora con testa di morte, con picciola croce di sopra ed una catena di ferro. Opera che riuscì di sodi-

[**p. 236**]

-sfazione grandissima a' sudetti religiosi, ed egli vi impiegò un gran studio. Non discostandosi punto da altri studi a lui geniali, acquistossi il concetto d'uomo dotto, onde meritamente fu arrollato tra gl'accademici della Fucina nella sua patria, col nome di Scolorito: ed avea per corpo della sua impresa un pane di biacca. Recitovvi molti eloquenti discorsi e composizioni poetiche. Venne per tanto la pittura mercè al talento di questo uomo ad acquistar nuovi fregi ed ornamenti. Si seppe far riverire da comprofessori, apprezzar da' grandi, seguir dagl'artefici, incensar da tutti per le scelte e ben fondate invenzioni. Venuta dunque in reputazione la di lui scuola, viddesi in brieve colma di gioventù, non solo di Messina, ma del regno. Pel suo difficile fare a niuno riuscì poter divenire superiore al mediocre (essendo nella pittura insoffribile la mediocrità) perché il gusto suo nel disegnare fu ideale e proprio, per il quale

perdevasi gran tempo nell'imitarlo, ed il modo suo quanto riesce opportuno per gl'intagliatori, altrettanto più malagevole riesce a' studenti della pittura, ed in ciò ha molto del gusto de' pittori francesi. Del suo dipignere il modo non capivasi da' giovani, imperciochè al di dentro chiudevasi una certa filosofia (il pittore sempre colorisce nell'opere sue se stesso) ed è tutto pennelleggiato di tratti sul modo di Giuseppe Ribera detto lo Spagnoletto, di cui egli era spezial simpatico e faceva la scimia in studiandolo. Quegli fu un pittore altretanto grazioso quanto ideale nella leggiadria, nel pennelleggiare; ma sicuro di dare nell'affettazione sarà chiunque lo vorrà imitare, solo ad esso stava bene di far così. Da ciò ne seguì che in fare teste di vecchioni Agostino singolarizzossi oltre modo. In maniera che gli emoli col pretesto di ridire questo massimo, forte in far filosofi in meze figure, in vero singolarissime, cercavano morsicarlo, dimostrandolo così in altri lavori alquanto debole, che non fu vero. Egli però cinico cagnesco a bastanza, quando l'opportunità lo richiedea, a far sentire del suo nome i latrati, non lasciossi giammai addentare, non perdonandola a chiunque si fosse, anzi frizzandoli coll'acutezza de' suoi motti, che volendoli tutti contare, sarebbe troppo lunga la storia. Che fosse stato un pittore universale, chi può dubitare?

La bellezza con cui faceva i pesci non è spiegabile: così ben toccati, col suo fare a tratto che par che vogli guizzare su le morte tele, onde d'esso lui adattamente puossi dire: *Pisces aspicis, adde aquam, natabunt*. Mentre de' pesci scolpiti da Fidia così ne scrisse Marziale, a cui tutto ciò sarebbe più in acconcio accaduto sui pesci a meraviglia dipinti di questo messinese. Oggi giorno questi lavori sono stimatissimi, per essere veramente singolari. In far fiori chi l'uguagliò in Messina? In far caccie così acquatiche come terrestri? Fu raro in far vaghi paesi, mostrossi perciò molto prattico, come vedesi nelle sue gran storie ove entrava il paese; e per dir meglio il tutto, in ogni genere pittoresco in cui hanno fiorito in vari tempi, la sua sola destra si è

[**p. 237**]

dimostrata abilissima ed in tutto fe' comparire sempre la sublimità della sua mente.

Né solamente Agostino mostrò la sua abilità nel lavorare a olio, invogliossi altresì a far prove di sé nel colorire a fresco. In questo genere il suo gusto fu sul principio duretto, però l'andò migliorando coll'esercizio e coll'aggiustatezza della sua idea. Nel soffitto della sagrestia de' Padri Osservanti di Santa Maria di Giesù fece quel gran vano a fresco. Quindi dipinse a concorrenza di Andrea Suppa pittore rarissimo per dipignere sui muri. Ciò fu nella nave della chiesa di S. Domenico due storie: in una lo stesso patriarca che pone nelle vive bragge un suo libro a competenza d'un altro degli eretici albigensi, seguaci di Pitagora, restando illeso il suo a confusion de' malvagi per il di loro incenerito; nell'altra S. Domenico in compagnia del vescovo di Tolosa, mostrandolo caminante a pie' scalzi per via foresta, con ammirazion del falso condottiere, il quale ravveduto e genuflesso gli chiede perdonanza dell'inganno di tal strada seminata di spini orribili.

Nella cappella di S. Antonio di Padova nella SS.ma Annunziata de' Padri Teatini, vedonsi sul soffitto quattro figure di profeti negl'angoli, ed un ovato con al di dentro la Vergine col Bambino e S.

Antonio, ne' quali scostossi da quel primo suo fare con notabile miglioramento. In far ciò Agostino par ch'abbia seguito la maniera miracolosa di Pietro Novellis, con soprannome detto il Morrialese dalla di lui patria Monreale. Questi abitò sempre in Palermo, dove lasciò opere illustri del suo ferace, erudito e concettoso pennello, così a fresco come a olio. Ammirasi dello stesso pittore in Messina nella cappella di S. Teresa, nel monistero sotto titolo della medesima Santa, a' nostri giorni eretto a Terra Nuova dall'illustre marchesa di Valdina, la tela colla vergine carmelitana ferita nel cuore da un angelo con un dardo infocato e con altri angeli che la sostengono isvenuta. Sonovi altre opere appresso a'particolari, e spezialmente appresso il principe della Scaletta, fra le pitture scelte di gravi autori. Viene reputato in Sicilia per un altro Annibale Carracci. Morte violenta il prevenne, conciosiachè ne' rumori del 1648 andando egli a cavallo, facendo del bravo gli fu scaricata un'archibuggiata, per lo quale accidente restò privo il nostro regno di molte future opere.

Spargendosi d'ogni parte la fama dello Scilla e sue manifatture, non è meraviglia che fosse stato ricercato in varie città. Fu chiamato in Siragusa per dipignere parimente a fresco la cappella del SS.mo Sagramento di quel Duomo, in cui condusse alcune storie del Vecchio Testamento, alludenti al pane eucharistico, con applauso di quella città, e sono in concetto di pitture ottime in questo regno, ben è vero che oggi dì ritrovansi tutte fiaccate dal tremuoto.

Ritornato alla patria lavorò la cappella de' Santi apostoli Simone e Giuda nel convento di S. Girolamo de' P.P. Predicatori: in essa

[**p. 238**]

dipinse opere di quadro, cioè stucchi finti, angeli e putti finti d'oro con festoni di rose e puttini coloriti che spargono rose: riuscì in maniera che sembra la venustà e freschezza di que' fiori a olio, non a fresco.

A' Padri della Certosa in Calabria nominati di S. Stefano al bosco mandò una tela di altare colla Maddalena nel deserto. Per la chiesa di S. Orsola fuori la Porta Reale fece Agostino la tela di S. Ilarione abbate, allorchè moribondo la morte gli dimostra il cielo con picciola gloria, rincorando il di lui spirito a non temerne l'uscita in vago paese. Il volere a sufficienza ridire di questa pittura l'eminenza, mancherebbe la lena a chiunque il pretendesse: conciosiachè l'idea del santo colle mani e piedi, lo scheletro intero di morte, i serafini, il paese, ogni picciola erbetta è un soprafino dell'arte. Il tutto è una ben accordata musica; è una gioja inestimabile nel suo genere, fu il termine ove si prefisse poter giugnere l'autore e vi trovò quell'unica lode per la quale affaticansi non pochi di rinvenirla, e questo lavorio tirossi appresso di sé la maraviglia stessa a contemplarlo. L'occasione d'impegnarsi il nostro Agostino ad un così raro lavoro, fu ch'essendo egli vago di medaglie antiche ed avendo il cappellano della chiesa sudetta di S. Orsola due antiche medaglie in oro e rarissime, adocchiate dal pittore antiquario, non trascurò farne l'acquisto, ma invano, esibendogli che l'avrebbe pagate qualunque prezzo. Si rese sordo per qualche tempo alle di lui preghiere, ma per non vederlo di più spasimare, gliene fe' libero dono. Or per corrispondere Agostino ad una liberalità così obbligante, gli fece al pari un dono singolare del mentovato quadro. Ritornando di

bel novo al filo del nostro dire, io non posso in altra guisa spiegare l'eccellenza di quest'opera, se non col tanto che dice Eliano di Protogene, che faticò anni sette in dipignere l'eroe Ialiso, pittura di cui scrive Plinio che: *palmam habet tabularum eius Ialisus,* e Plutarco avvisa che veduta da Apelle fe' stupirlo. Non spese in questa tela l'autore tanti anni, avvengachè fu egli di mano sbrigativa più tosto che lenta, ma facile e sciolta, uomo applicato con amor speziale all'arte sua. Fra le moltissime tele di altari del medesimo in vari luoghi del regno e fuori, da lui portate a fine insino all'ultima vecchiezza, questa sola riportonne la palma d'unica e singolare, bastante a renderlo chiaro pei secoli avvenire.

Riconoscendo gli avanzi di questo buon compatriota il senato impiegollo alla gran tela della Predicazione di S. Paolo fatta ai messinesi e questa per uso del palazzo senatorio. Ebbe Agostino campo ben largo per mostrare il suo chiarore fra pitture di molta stima di quella magnifica stanza. Gli riuscì un'opera in qualunque parte graziosa e pulita sopramodo con belle ariuccie di teste, così di donne, giovanetti, vecchie e soldati, con varietà d'abiti in vago paese. Ne fu fatta in que' tempi pubblica mostra nel cortile del mentovato palaggio, e per erudizione della gioventù e per potersi da chiunque si fosse com
[**p. 238**]
modamente ammirare, prima di collocarla al suo sito. Per qualche tempo stette questa tela nella cappella di S. Giovanni Evangelista del Palazzo Reale. E ritrovandosi in Messina l'anno 1714 la maestà di Vittorio Amedeo di Savoia, all'entrare come soleva ogni giorno ad udirvi messa, o' quanto gioiva di sì bella pittura, commendandone l'artefice, il quale da Roma l'avea servito di due quadri per Turino, rappresentanti la Giustizia e la Fortezza; lo richiese perciò per suo pittore; egli però, proponendo all'utile la quiete, se ne scusò.

In Santa Chiara, monistero di monache, lavorò la tela per l'altare della Concezzione, la quale al sommo riuscì per pensiero, conciosiachè dipinse l'Eterno Padre il quale scopre a' riguardanti la regina de gli angeli, con vari putti adoranti, di un gusto di colore assai grato e nobile. Si conserva oggi dì come se testè fosse stata levata dal trepiedi. La grazia e venustà sua ha fatto che un tal Carlo Scattareggia, antiquario d'occhio purgato, che spesso veniva in Messina in cerca di quadri antichi, l'abbia creduta esser di mano d'Antonio Van Eeik, o di Pietro Pesci, o ver di Monsù Nevi, tutti e tre celebri maestri. Replicolla Agostino per il Duomo di Siragusa, non potendo effettuare un'idea migliore di pensiero. Per le suddette suore di Santa Chiara fece tre figure alla cappella del SS.mo Crocifisso, cioè la Vergine, S. Giovanni e la Maddalena, ad olio.

Ingranditosi nell'età e nell'arte, andava ingrandendo la maniera con progressi notabili, al par d'un fiume che non solo va veloce ma che rapido corre. Per la vista d'una tela famosa d'Alfeo ed Aretusa che mandò in Palermo al Protonotaro del regno, fe' sì che commisegli due grandiose tele di altari per la città di Randazzo in Sicilia. In una dipinse S. Luca genuflesso in atto di ritrarre la regina de' cieli, comparsagli su le nubi col Bambino in seno e diversi serafini, con un angelone che scaccia alcune nuvole, figure più grandi del naturale, con un gran bue dietro al treppiedi, ed un gran angelo che dimostra il ritratto della

Vergine. Restò tutta l'opera intieramente abbozzata. Nell'altra il Martirio di Santa Lucia Vergine, poche cose parimente abbozzate, come la testa della santa martire, pigliata dal naturale d'un bellissimo giovane Cristoforo Lo Monaco, (di cui farassi picciola ricordanza a suo luogo) come altre teste di soldati, mani degli stessi strappanti i capelli della santa, due bovi col bovaro in far gran forza per pungerli ed un altro facchino che tira un campo di corda: il restante solamente disegnato con gesso. Mi do a credere che l'avesse l'artiero compiute, averebbesi acquistato molt'onore, e per le belle idee e per la maniera ingrandita sul fare di Barbalonga, suo primiero maestro.

Non lascio qui avvertire che le manifatture d'un tal pittore non d'abbozzare le sue opere così ben finite, ch'è stata opinione più che soda di non pochi intendenti, ch'egli avria potuto lasciarle così schiette e semplici, senza dargli quegli ultimi toccarelli con velature di nero

[**p. 240**]

d'osso come costumava; toltone il rifacimento de' panni d'azzurro a lacca fina o giallo santo, per i quali richiedesi più volte rifarli secondo la necessità che occorre. Gli abbozzi per lo più riescono molto liberi e con morbidezza, perché in essi la mano corre velocemente eseguendo della mente i concetti. Finalmente la tela di S. Luca si ritrova in S. Giovanni de' Cavalieri Gerosolimitani ed altresì quel frammento di tela della Santa Lucia, che con dispiacere s'è andato perdendo pel tempo e per l'umidità del luogo. I disegni in carta turchina disegnati con acquarello di fumo e lumeggiati di biacca si conservano appresso al figlio in Roma, e dicesi che si manderanno alla stampa. La cagione che restarono imperfette queste ed altre pitture, si fu lo sgraziato successo della sua patria. Nel mese di marzo del 1678 per le sciagure della guerra, involossi dagli occhi de' propri figliuoli lasciando in abbandono la sua casa e tutto. Vaglia la verità egli si volle valere della congiontura per soddisfare le sue brame che di continuo a' studi di Roma il traevano.

Giunto in Tolone fu richiesto da que' regi ministri a colà fermarsi con grosse esibizioni di riconoscimento. Egli però sempre qual fiamma alla sfera aspirava non già della patria, ma del Lazio. La necessità alla fine vel condusse come al porto sicuro, stimando così sua fortuna il divieto di non potere ritornare alla propria sua città. In quella sagrosanta reggia dell'universo conosciuto da molti il suo universal talento, e spezialmente dai celebri Ciro Ferri romano e cavalier Giacinto Brandi da Poli (stato romano) ne fu dichiarato accademico di S. Luca, nel primo ottobre 1679, segnalandosi con quella meza figura di S. Andrea apostolo, che egli regalò alla stessa accademia, ed altresì col suo ritratto di propria mano: due non picciole attestazioni del suo filosofico ed erudito pennello. Fece parimente un consimile ritratto per gran duca di Toscana, che a riguardo del di lui merito fe' collocarlo nella sua galleria de' ritratti de' dipintori, così antichi come moderni. Esercitò varie cariche in S. Luca, fra l'altre di censore in compagnia di Giovanni Maria Morandi fiorentino: fu per anni sette assieme con Luigi Garzi confermato stimatore pubblico per essere informatissimo delle maniere de' virtuosi passati, tanto di pitture quanto di disegni. Richiamossi da Messina la famiglia per più quietamente vivere, e non stare coll'animo diviso senza i figliuoli e la moglie ed in sì fatta guisa piantar la sua casa. Ma perché (l'emulazione fra pittori è di

notabile conseguenza) egli fu uomo accorto con destrezza, sempre finse tenere il piede in barca (solo per non concitarsi l'odio di quegli artefici che vedevanlo così onorato) tuttora mostrandosi allestito per passare a Venezia e lasciare a quegli campo aperto e non voler far contrasto alle glorie e fortune.

Ma per accreditare più immediatamente non tanto le fatiche quanto la persona medesima d'un filosofo sì cristiano, voglio sol a

[**p. 241**]

comun profitto registrarne in brieve i suoi portamenti, de' quali potrebbonsi vergare più fogli, perché d'una vita essemplare. Fu d'un aspetto bello e maestoso, di gran corporatura, di complessione ottima, di genio attrattivo, dolce ed affabile, incantava co' suoi ragionamenti di spiriti vivaci, d'ingegno sublime, di giudizio più che profondo, che seppe nascondere sotto la serenità d'un ciglio sempre uguale così l'avverse come le prosperose fortune; come di Socrate famosissimo per sapienza, che fu sempre veduto del medesimo volto, non più allegro che turbato. Ne' maneggi importanti della sua patria il senato si valse di lui come politico e sciente dell'andate storie, verificandosi in appresso ciò ch'egli annunciò e predisse. Fin da fanciullo parve formato dalla natura per cose magnanime e grandi, come avemo in parte divisato. Dilettossi nell'osservazioni naturali e nel 1670 stampò un gratissimo libro in quarto intitolato: La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera responsiva circa i corpi marini che pietrificati si trovano in vari luoghi terrestri. Scrisse sì pulitamente come lo dimostrano i suoi scritti. Fanno d'esso lui ricordanza gravi autori, come Filippo Bonanno, Silvio Boccono; e don Antonino Mongitore nella sua biblioteca siciliana fargli un meritato elogio. Coll'occasione della guerra di Messina non venne alla luce un'opera sua eruditissima, nella quale descriveansi cento città della Sicilia antiche coll'autorità delle medaglie che in que' tempi per la sua fuga smarrironsi. Il manoscritto è appresso degli eredi suoi in Roma. Fu uomo religioso, conciosiachè in casa sua non permise mai alcun scolare di cui aveane qualche sentore che non fosse timorato di Dio. Fu sì tale la sua morale che contentavasi più tosto veder morti i propri figliuoli, che vivi ed ignoranti. Ne avea uno, il più leggiadro d'aspetto fra tutti gli altri, ed egli diceva di non amarlo perché non gli pareva di buon ingegno. Vestì sempre ed in ogni luogo alla romana, d'un certo drappo di lana così d'està come d'inverno; da per tutto celebravasi la sua modestia, comparendo da vero filosofo senza fasto. Il genio che grande avea alla sapienza, fello qual nuovo Ulisse sordo a qualunque vizio: nel mentre che dipigneva amava de' cicalecci di vari virtuosi che correvano qual'api all'alveare della di lui conversazione; tenne sempre all'orecchi uno che gli leggeva, cosa da stupire. Il dipingere è un'azzione che ricerca tutto l'uomo, ed egli nella sua maniera corretta non sa capirsi come potevasi in simil guisa applicare così bene e nello stesso tempo nudrirsi di quella lezzione.

Fu stimato da vari principi, così secolari com'ecclesiastici, e per la nobiltà del suo tratto e per le notizie dell'antiche medaglie, delle quali il suo museo in Roma fu stimato unico, e veduto da monsù Vaillant antiquario di Ludovico XIV, nell'opera sua delle medaglie antiche lo rapporta fra i musei e lo

loda con spezialità. Fu caro alla regina di Svezia, alla quale dedicò una conclusione che mandò alle stampe; un'altra al re Giovanni di Polonia ed altra al re Giuseppe de' Romani,

[**p. 242**]

fratello germano dell'oggi nostro invitto monarca Carlo III e VI. Vari personaggi hanno de' suoi quadri: il cardinal Imperiali ne ha due, il cardinal Corsini cinque e il cardinal Spinola camerlengo ne ha sedici, fra i quali evvi l'apostolato col Salvadore; occorse che questo signore mandatagli in casa la paga de' detti pezzi tredici di quadri, Agostino accettò la valuta de' soli apostoli, rigettando il prezzo del solo Gesù Cristo, con dire che non voleva neanche figurato in tela vendere il suo Redentore, come fece il miscredente Giuda. Di queste e simili arguzie se ne potrebbono contare parecchie. Il predetto eminentissimo gradì la divozione del pittore e per controsegno dell'affetto suo regalollo al doppio d'altre galanterie.

Fece per la città di Fano un quadro pubblico di altare rappresentante Cristo in casa di Marta e Maddalena. In Valmonte la tela del Rosario ed altre molte in varie parti.

Al canonico don Saverio Castelli suo amicissimo, il quale ha molti quadri d'Agostino, mandò da Roma a Messina una Sagra Famiglia in meze figure, ch'è una pittura rara dello stesso.

Portossi assai bene in fare ritratti d'una tinta amorosa, che volerli riferire tutti renderebbe tediose le narrative. In farli però ebbe una grazia d'avvicinarsi ad Andrea Sacchi suo maestro. Eccone un avvenimento curioso. In Roma un certo mercatante di quadri antichi, detto Carlo dagli Occhiali, di cui valevansi i più sperimentati pittori di quella città per intendere gli oracoli della di lui espertezza in discifrarne le verità delle maniere de' pittori passati, comprò un ritratto come per mano del dianzi descritto maestro Andrea Sacchi e se ne valeva per adorno su la porta d'una stanza, aspettando l'occasione per farne il debito spaccio. Informatosi il sudetto degli Occhiali, fu visitato da Agostino come suo confidente, e vedendo in casa d'un tal virtuoso il sudetto ritratto fatto in Messina in tempo di guerra per il cognato del re di Danimarca allora capitano d'una nave francese, rallegrossi perciò col mentovato mercatante d'aver avuta ancor esso la sorte che qualche sua operuccia fosse accolta nella sua casa in mezo a' pittori d'alto caratto. Attonito risposegli quello non aver cosa di sua mano, con qualche corteggiana ceremonia. Al che soggiugnendogli Agostino che quel ritratto era stato fatto nella patria sua e che per aver colpito nel genio del sudetto signore in vestirlo volle regalarlo così: forzato più volte il pittore a dire ciò che volesse di mercede, sempre rispose che gli bastava la grazia d'avere servito un signore suo pari. Finalmente quel signore rovesciata su d'un tavolino una borsa di luigi d'oro, lo necessitò a pigliare a suo talento; il pittore stesa modestamente la mano ne pigliò da quel mucchio di doppie un poco, che montò alla somma di sedici doppie. A tali ragioni ne restò disingannato e parimente convinto Carlo degli Occhiali che celebrò il merito di questo artefice.

Fu al sommo geloso della riputazione e decoro, e nel mentre che

[**p. 243**]

dimorò in Roma di nascosto faceva paesi ed altre pitture per soddisfare così all'umor suo filosofico: la cautela si era perché paventava de' suoi non pochi emoli, acciò in celebrandolo in tal genere lo rimostrassero quindi minore nelle figure.

Non desistè mai di lavorare, neppure tra gli assidui studi in cui occupossi, usando violenza a se stesso negl'ultimi mesi della sua infermità. Soleva farsi mettere all'ordine il tavolozzo co' colori, e nell'accingersi all'opera gli sopragiugnevano de' svenimenti che lo necessetivano a desistere.

Mandò in Messina da Roma varie meze figure a diversi signori: mandò un quadro di altare della Morte di S. Giuseppe a' signori Natali, e perché non sortì l'effetto della cappella restò in casa de' sudetti. Avanzatosi nell'età menava una vita onoratissima ed alla filosofica, era amato dagli amici per l'ottima sua morale mostrata negl'incommodi d'una gran famiglia, alla quale conveniva educazione e mantenimento. Soffrì con generoso cuore le disgrazie e patimenti cagionatigli dai rumori della sua città.

Dopo lunghissima malattia, munito de' sagramenti, senza punto smarrirsi, mostrando cristiana intrepidezza, cosa che fa stupire, rese il suo spirito dolcemente in mano del Signore. Accadè il suo transito felice nell'ultimo giorno di maggio dell'anno santo 1700; in età d'anni 71 in circa, e fu decentemente esposto nella Chiesa di S. Maria in Aquiro detta altrimenti Santa Elisabetta nella piazza Capranica per le esequie e vi concorsero molti signori oltre al numero de' pittori che a gara facevan encomi de' meriti singolari d'un tal virtuoso; furono spezialmente onorate l'esequie coll' intervento degl'infrascritti accademici:

Signor cavaliere Carlo Maratta principe dell'Accademia.

Signor cavalier Carlo Fontana e signor cavalier Francesco Fontana consiglieri.

Signor Lazzaro Baldi Rettore.

Signor Giuseppe Ghezzi secretario.

Signor Lorenzo Ottoni camerlengo.

Signor Pietro Lucatelli deputato della festa di S. Martina.

Signor Giovanni Amerano.

Signor Domenico Roberti stimatore.

Pier Francesco Garoli custode.

Monsù Francesco Bonavilla stimatore.

Don Filippo Luzi proveditore.

Signor Giovanni Battista Lenardi.

Signor Giuseppe Chiari.

Signor Ventura Lamberti.

[**p. 244**]

Signor Benedetto Luti.

Signor Lorenzo Nelli secondo custode, e signor monsù Teodone stimatore della scultura.

Conchiuso il solenne suo funerale, allor si più che mai si viddero gli spettatori, siccome quando ecclissasi la gran lumiera del sole. Dopo la morte d'un pittor sì eminente, vero proteo della pittura, cominciossi a conoscere assai meglio ed a venerarsi assai più di prima, perché cessò l'emulazione. Per sua bastante gloria il pittor de' pittori della nostra stagione Carlo Maratta pianse a singhiozzi la perdita che fece l'arte d'un tal'uomo, come degno di sempre vivere per esemplare della gioventù studiosa. Morì contento non solo pel suo vivere morale, ma altresì per lasciare appresso di sé i suoi figlioli tutti d'indolo virtuosa, lasciandogli qualche commodità. Fra questi il signor Saverio suo minimo germoglio seguì solamente la pittura sotto la disciplina d'un tal genitore. Costui vive in Roma in concetto di pittore di riuscita, degli altri suoi allievi farassene la seguente nota.

Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti* [cod. ms. Capponi 257], edited and with an introduction by Catherine Enggass and Roberto Enggass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977

[**p. 128**]

Agostino Scilla pittore, poeta e filosofo, nacque in Messina nel 1629 alli 10 d'agosto e si applicò da giovanetto al disegno et alla pittura sotto la direttione del Barbalonga, discepolo del Domenichino; d'anni 17 si trasferì in Roma, si approfittò sotto l'asistenza d'Andrea Sacchi nello studio dell'antico e dell'opere di Raffaelle, d'anni 22 ritornato alla patria vi dipinse al publico, con applauso e gradimento, molti quadri d'altare e cappelle come anche nel domo di Siracusa la cappella e quadro del Santissimo Sagramento et in Santo Stefano del Bosco in Calabria de' PP. Certosini, il quadro di S. Maria Madalena il pensiero del quale è il seguente disegno. Oltre le occupazioni pittoriche attese alle belle lettere e fu annumerato in quella famosa accademia della Fucina. Si dilettò di osservationi filosofiche e nel 1670 diede alle stampe un discorso di corpi marittimi che pietrificati si trovano in Sicilia ed in Malta, intitolato: La Vana Speculatione disingannata dal senso, libro in quarto, figurato con trenta rami di Pietro Santi Bartoli. Fece studio sopra l'erudizioni delle medaglie antiche romani e greche e compose un libro dell'antiche medaglie di Sicilia che non uscì alla luce per caggione della guerra, per il che nell'anno 1678 passò in Francia e poi in Roma ove fu ammesso accademico di San Luca e occupò in essa diverse cariche. Furono poste alle stampe alcune sue invenzioni fra le quali una conclusione di più rami dedicata alla regina di Svezia,

[**p. 129**]

una a Giovanni II, re di Polonia, et altra a Giuseppe primo re de' romani. In Roma molti principi e cardinali hebbero delle sue opere e molte ne andarono fuori e fra le altre due quadri all'altezza reale di Savoia, una tavola d'altare in Fano et una a Valmontone. Si segnalò specialmente nel dipingere teste di vecchioni e filosofi et alcuni quadri di cose naturali. Finalmente doppo una essemplare et onoratissima vita ed alla filosofa, con amenità erudizioni e facezie nel conversare, amato teneramente dagl'amici e favorito da più personaggi, in età d'anni 71 l'anno sa to 1700 a' 31 maggio passò da questa a miglior vita e fu sepolto in Santa Maria in Aquiro detta degl'Orfanelli, ove da tutti gl'accademici gli furono fatte honorifiche esseguie. Il di cui ritratto è stato fatto e delineato da Saverio suo figlio anche pittore che seguito attentamente il bell'essempio del padre, anche nello studio dell'erudizioni e rarità antiche et ha pubblicato un libro intitolato Breve Notizia delle Monete Ponteficie antiche e moderne nell'anno 1715.

Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900

[**p. 10**]

Nacque Agostino Scilla in Messina nell'anno 1629 ai 10 di agosto, e passati in breve tempo i primi studj si applicò a quello della Pittura sotto la direzione di Antonino Barbalonga Messinese discepolo di Domenico Zampieri detto il Domenichino. Invogliato poi di studiare in Roma

[**p. 11**]

in occasione che gli morì il Padre vi si trasferì in età di anni 17, ed ivi esercitatosi nello studio dell'antico e di Raffaele sotto l'assistenza di Andrea Sacchi, ritornossene alla Patria di anni 22, ove professando delle virtù con applauso vi fece al pubblico molti quadri di altare, fra i quali alle Monache di S. Paolo uno di S. Benedetto, alle Monache di S. Basilio la B. V. della Concezione, un altro a Gesù e Maria, a S. Maria dell'alto una Visitazione di S. Elisabetta, ed un S. Ilarione nella chiesa di d.° Santo poco discosto dalla Città. Dipinse nella

[**p. 12**]

Chiesa della SS. Annunciata la Cappella di S. Antonio da Padova con molte istorie a fresco di detto Santo, ed il quadro dell'altare. A S. Stefano del Bosco in Calabria Chiesa de' PP. Certosini vi fece un quadro di S. M.ª Mad-

[**p. 13**]

dalena nel deserto; nel domo di Siracusa dipinse a fresco la cappella del SS.mo Sagramento, e vi fece il quadro dell'Altare. Oltre le occupazioni della Pittura esercitata indefessamente attese anche agli studj delle belle lettere, e fu annumerato fra gli Accademici della Fucina sotto il nome di Scolorito, ed ebbe per impresa un Pan di Biacca; vi fece molti discorsi Accademici e Composizioni Poetiche. Si dilettò molto nelle osservazioni naturali, e stampò un libro in materia di corpi Marini Pietrificati intitolato: *La vana speculazione disingannata dal Senso*.

[**p. 14**]

Fece un gran studio su le monete antiche Imperiali e Greche e compose un libro che si ritiene da me manoscritto però di medaglie di molte Città di Sicilia, ma restò mancante delle dette per essersi perdute in tempo della guerra in occasione della quale l'anno 1678 partitosi da Messina al 15 Marzo, andò a Tolone, da dove ancorché istantemente richiesto da quelli Regii Ministri di fermarsi con grosse esibizioni di riconoscimento, passò in Roma e fu dichiarato Accademico di S. Luca nel 1° di Ottobre 1679.

[**p. 15**]

Esercitò molte cariche fra le altre prima di esser fatto Censore in compagnia del Sig. Gio: Maria Morandi. Fu per anni sette insieme con il Sig. Luigi Garzi confermato stimatore pubblico dell'Accademia per esser egli stato informatissimo delle maniere dei virtuosi passati tanto in Pittura che in Disegni. Fece due quadri

all'altezza Reale di Savoja per i quali fu richiesto dal detto per suo pittore: ma egli preponendo al guadagno la propria quiete non vi andò. Stampò alcune conclusioni, fra le quali una

[**p. 16**]

dedicata alla maestà della Regina Cristina di Svezia, una al Re Giovanni secondo di Polonia, l'altra al Re Giuseppe de' Romani. Molti personaggi hanno de' suoi quadri. Il Sig. Cardin.e Imperiali ne ha due, il S.r Card.e Corsini ne ha cinque, ed il Card.e Spinola Camerlengo ne ha sedici.

Mandò al pubblico un quadro in Fano rappresentante Cristo, S. Maria Maddalena e S. Marta. Mandò in Valmontone la Madonna del SS.mo Rosario, e S. Domenico, ed altri in più luoghi. Dipinse di tutto, ed in particolare si segnalò nel far delle teste di vecchioni e Filosofi, ed alcuni quadri di cose Naturali usava delle volte nelle sue opere per cifra un *A*, ed *S* legati. Finalmente si invecchiò menando una vita filosofica e onoratissima. Fu faceto ed umano nel trattare, ed amato cordialmente dagli amici per la sua ottima morale mostrata sì nell'incomodi dell'educazione, e mantenimento d'una numerosa famiglia, come nel soffrire costantemente le disgrazie e patimenti cagionati dalla guerra. Dopo lunghissima infermità munito de' SS.mi Sag-

[**p. 17**]

ramenti passò a miglior vita l'ultimo di Maggio l'anno 1700 in età d'anni 71 circa, e fu seppellito in S. Maria in Aquiro. Fu onorato il suo funerale dall'intervento dei qui notati Sigg. Accademici in N.° di 18.

Il Sig. Cav.e Carlo Maratti Principe dell'Accademia.

Cav. Carlo Fontana

Cav. Francesco Fontana

Lazzaro Baldi Rettore.

Giuseppe Ghessi [Ghezzi] Segretario.

Sig. Lorenzo Ottoni Camerlengo.

Pietro Lucatelli deputato della Festa di S. Martino.

Sig. Gio: Amerano.

Domenico Roberti Stimatore.

Pier Fran.co Garoli Custode.

Monsiuer Fran.co Bonavilla Stimatore.

Filippo Lutii Proveditore.

Giovanni B.a Lenardi.

Giuseppe Chiari.

Ventura Lamberti.

Benedetto Luti.

Lorenzo Stelli secondo Custode.

Monsieur Feudoné stimatore della Scultura.

Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario Romano, in Roma, 1736

[p. 50]

«Agostino Scilla, che pur si portò bravamente, e fece molt'onore al maestro con quantità d'opere fatte in Messina

[p. 51]

sua patria, ove il 10 d'agosto del 1629 nato era, non men che fuori dopo il suo ritorno da Roma, dove anche studiò colla direzione d'Andrea Sacchi. Contasi tra quelle quella che rappresenta S. Benedetto nella chiesa delle monache di S. Paolo. Quella che rappresenta la Concezione nella chiesa delle monache di S. Basilio. Quella che rappresenta la visitazione di S. Lisabetta in S. Maria dell'Alto. Quella che rappresenta S. Ilarione nella chiesa di S. Orsola. E quella a Gesù, e Maria, che non so che rappresenti. Dipinse nella chiesa della Nunziata la cappella di S. Antonio di Padova con molte istorie a fresco, ed il quadro dell'altar grande. Dipinsene un altro rappresentante S. Maria maddalena nel deserto per santo Stefano del bosco de' padri Certosini in Calabria, e andò egli stesso a collocarvelo. Altro andò a dipignerne a Siracusa per l'altare maggiore del duomo; e vi dipinse a fresco la cappella del Sagramento. Ascrisserlo nella loro accademia della Fucina col nome di Scolorito gli accademici; e vi recitò alcuni discorsi assai eruditi. Tornò nel 1678, dopo essere stato a Tolone, in Roma; e fattivi due quadri li trasmise a Torino. Nè gli mancaron mai occasioni da lavorare, e da confermare il credito, e la stima, che nel partire v'avea lasciata. Poiché fu nel primo d'ottobre del 1679 ammesso nella Romana accademia, deputato in un con Giammaria Morandi censore, e susseguentemente insieme con Luigi Garzi stimatore. Colorì due quadri per cardinale Imperiali. Cinque per cardinale Corsini oggi regnante; e sedici per cardinale camerlengo Sancesareo. Uno ne mandò a Fano, che rappresentava Gesù, S. Maria maddalena, e S. Marta. Altro che rappresentava la Madonna del rosario ne mandò a Valmontone; e altri altrove che troppo lungo farei a rammentare. Quindi perduta la salute se ne andò dopo una penosa infermità di sei anni per reiterati accidenti apopletici sovraggiuntigli ne' 31 di maggio de' 1700 all'altra vita; essendo

[p. 52]

in S. Maria degli Orfanelli coll'intervento de' Romani accademici all'esequie stato sepolto. Lasciò molti figli, e di questi uno entrò nella religione de' Gesuiti, che dimora in Messina, ed altro per nome Saverio s'accasò in Roma, e v'ha numerosa famiglia. Applica tra l'altre cose alla pittura, ed allo studio delle medaglie, ed ha messo alle stampe un libro col titolo di Breve notizia delle monete pontificie antiche, e moderne sino all'ultime del quindicesimo anno della S. M. di Clemente XI. Aveva Agostino oltre la cognizione delle maniere pittoresche antiche, e moderne anche quella delle medaglie, e ne compose un trattato, che non pubblicò, ed altro d'osservazioni naturali intitolato la Vana speculazione disingannata

dal senso ne diede alla luce. Dilettavasi assai nella lettura di buoni libri; ed in disegni d'architettura alle volte si divertiva. Era d'umore allegro, e faceto, e sovente faceva delle burlette essendomene state raccontate alcune assai bizzarre, pellegrine, e saporite. E non potendosi nelle vite de' nostri professori narrare né conquiste di città, né espugnazioni di fortezze, né vittorie di giornate, né altre simiglievoli azioni a quelle convien ricorrere, e quelle convien raccontare. Taluni però, ed i più dati all'eroico vorrebbero tuttora legger queste disprezzando, e dileggiando quelle, come fatti meschini, ed insipidi; e non si rimangono di disprezzar, e dileggiare eziandio gli scrittori delle medesime. Io nondimento, avendo per altro non piccolo dispiacere di non potermi uniformare al loro alto, e bellicoso genio umilmente pregandoli ad iscusarmi, e perdonarmi, una ne narrerò, che mi pare la più leggiadra, vaga, e curiosa. Mi protesto bensì di non iscriverla neppur per coloro che le sole pitture vorrebbero che si rammentassero senza veruna menzione né della nascita, né della morte, né degli acquisti né della patria, né dei genitori, né dei figli temendo forse di poter essere con sì fatte narrazioni pregiudicati. Biso-

[p. 53]

-gnerebbe in tal caso cominciare a cancellare l'intitolazioni, ed i frontespizi, di sì fatti libri, ed in vece d'intitolarli Vite de' pittori, scultori, ed architetti, mettervi il titolo di descrizioni di pitture, sculture, e architetture. Poiché chiamandosi vite vi si deve raccontare conforme si sa in tutte l'altre tutto ciocché an fatto. Perché altramente facendosi non sarebbe più istoria, ma nudo, e secco registro da fare senza qualch'altro risalto di narrativa, tessitura ed intreccio venir noia anche a coloro che leggono le canzoncine de' ventagli, l'istorielle che si cantano per istrada, e l'imposture, e le menzogne delle gazzette. Né io in rammentarle sono stato così sconsiderato, che non abbia taciuto, conforme ognuno avrà osservato, i difetti del costume, e d'altre cose, che recano pregiudizio, e non fanno punto al caso. Qualch'altro scrittore però non se n'è astenuto avendo stimato forse necessario il dir tutto quel che di verità ha saputo. Ma non tutto quello che è vero, e si sa può, e si deve dire tanto più allorché non è essenziale a sapersi e che nulla monta che si sappia o non si sappia ricercandosi in ciò il giudizio, e la carità dell'autore. Tornando ora alla burletta dirò, che v'era in Messina una giovine ugualmente bella che vana, e vana ugualmente che accorta, e simile nell'onestà alla Jancofiore del Boccaccio, che credendo per avventura d'aver trovato Salabaetto, e di trarlo nel bagno mandava spesso con gentili ambasciate a chiamare il nostro Agostino; e non si rimaneva, quando il vedeva dal dargli distinti segni di tenerezza. Stette egli per non breve tempo ritroso; ma annojato finalmente dalle chiamate credé necessario l'andarvi per liberarsene. Corse ella ad incontrarlo, e fattolo passare in una camera assai bene addobbata dir non si può quante fossero l'espressioni d'affetto, e l'artificiose finezze colle quali lo ricevette. Ei però non corrispondendo, siccome ella avrebbe voluto, le levava la libertà di parlare, e di richiederlo di ciocché aveva premeditato; e

[p. 54]

stava già per licenziarsi, quando fattasi ardita gli disse. *Non vorrei carissimo mio signore Agostino, che avesse tanta*

*fretta; perché non v'ho ancora detta la cagione, per cui v'ho incomodato. Sappiate primieramente, e l'avrete ben conosciuto, che io sempre da finché distinguo il male dal bene ho desiderata la vostra amicizia; perché io son di quelle donne, che amano il costume, la virtù, e l'abilità degli uomini, e non la bellezza. È noto a tutto il mondo, che voi siete il primo professore del nostro regno, e tutto il mondo sa che voi non avete pari nel fare ritratti. Corremi gentilissimo signor Agostino un grand'impegno di mandar fuori il mio ad un ricco cavaliere, che per isposa m'ha richiesto. Ora non vorrei, che facendolo far da altri, tuttoché io bella non sia, e non ci pretenda, mi deformassero, e perdere in cotal guisa questa vantaggiosa occasione, e questa gran fortuna. Non mi negate dunque signor Agostinuccio mio questa grazia, e comandatemi poi del sangue, e della vit*a. Fecesi un pezzo pregare Agostino, e conoscendo che il cavaliere non dovea altramente essere suo sposo, ma semplice amante, le disse che indotto si sarebbe a farglielo; ma che saper voleva chi il cavalier fosse, e che quando l'avesse saputo, e che si fosse veramente accertato della richiesta l'avrebbe fatto. Aprì allora la giovine uno scrigno, e tirando fuori alcune lettere una gliene mostrò pregandolo d'esatta segretezza, che d'ogni altra cosa parlava, che dello sposalizio sebben la richiedeva del ritratto. Vedendolo poi perciò sospeso, ed in atto di replicare lo prevenne, e gli soggiunse, che quella che tratta del matrimonio l'aveva con ugual segretezza data al Curato, e che subito riavuta gliel'avrebbe mostrata. Questo gli bastò, e senza sentir altro tratta di tasca la matita lo disegnò, e presa la tabacchiera che mandata le aveva a tal effetto il cavaliere le promise, che quanto prima l'avrebbe servita, e partì. Mandava ogni giorno la giovine a importunarlo: ed egli per condurre a fine quel che aveva pen-

[p. 55]

-sato si faceva piucché poteva desiderare. Andò finalmente a trovarla dicendole che il ritratto era finito, e che subito che avesse avuta occasione di spedirlo gliel'avrebbe portato. Gli replicò che l'occasione era pronta, perché lo voleva spedir per la posta. Dissele egli allora che venisse facendo la lettera, che trattando ito sarebbe a prenderlo. Misesi subito tutta lieta, e contenta a scrivere, e dando parte all'amante del ritratto, che gli mandava proseguì, e finì la lettera più col cuore che colla penna. Tornato indi a non molto Agostin col ritratto, e fattolo a lei vedere ne rimase così soddisfatta che saziar non si poteva di riguardarlo; e se non fosse stato l'impegno contratto, ed il vantaggio che sperava di cavarne sel sarebbe tenuto per se per farci forse più d'un traffico a misura degli aventori, che capitati fossero a bottega. Tanto era veramente bello, e l'aveva bizzarramente, e pittorescamente vestito, acconciata la testa, ed adultto il sembiante. *Voglio*, disse quindi Agostino, *aggiustarlo io, ed ho portata a posta la scatoletta per mettervelo dentro; perché premendo a me piucché ella non può credere signora mia il servir lei, prememi ancora la conservazione dell'estimazion mia, e che resti anche perciò bene aggiustato, e vada senza pericolo di poter rompersi, od altrimenti patire nella bolgetta. Favoriscami d'un po' di carta, d'un pezzo di spago, e della cera lacca per ben coprirla, legarla, e sigillarla, che dacché v'ho le mani voglio farlo a gusto mio, e come va fatto.* Mentre ella andò per essi levò egli il ritratto dalla tabacchiera, che presente lei avea ferrata, e ve ne pose altro della stessa misura, che seco a posta avea portato. Tornata la giovine mise Agostino la tabacchiera nella scatoletta, e copertala, legatala, e sigillatala col di lei sigillo in più d'un luogo gliele lasciò. Dimandandogli ella allora, ma freddamente al solito di simil razza di gente, che vive sempre

a scrocco, ed a spese de' gonzi il prezzo, le rispose che gli parlasse d'altro, perché gli dispiaceva assai,

[p. 56]

che non fosse cosa di maggior valore, e più confacevole al di lei sommo merito. E non pensando, che con questa stessa razza di gente bisogna guardar bene, come si parla, sfacciatamente gli replicò, che giacché lo vedeva così inclinato, e generoso in favorirla l'avrebbe maggiormente obbligata, se con ogni suo comodo le avesse fatto di genio suo qualche quadretto. Ma già facevano a minchionarsi, ned egli ebbe difficoltà alcuna in prometterglielo, e se ne andò. Avvenne che ito immediatamente a trovarla altro suo amante ardeva ella di desio d'aprir la scatoletta per fargli vedere il ritratto, e mostratagliela, e dettogli quel che v'era cominciò a dirle che volentierissimo l'avrebbe veduto, e che onninamente voleva vederlo. E perché ella quantunque ne avesse voglia mostrasse allora che invogliato vedeva lui di non averla se ne scusava dicendo, che avendolo aggiustato colle sue proprie mani il pittore niun altro l'avrebbe in sì fatta maniera saputo aggiustare, e che perciò non aveva gusto d'aprirla. Esibendosi non dimeno egli d'aggiustarlo, ed assicurandola che l'avrebbe saputo aggiustare, e tornando istantemente a pregarnela se ne contentò, e l'aprì. Od ora sì che piucché volentieri mi ci sarei trovato presente per ridere nell'osservare quel che facevano a cotal vista la giovine, e l'amante. Dovettero rimaner certo sul principio ambedue di stucco; poiché in vece del bel ritratto vi trovaron dipinta una bellissima vacca a diacere in verde, ed umido prato bizzarramente con nastri di diversi colori intrecciata, armoniosamente imbellettata nel ceffo, e colle corna non piccole, che un solenne caprone le stava indorando. Pensate voi che quel che poi dissero, che sarei ancor io curioso di saperlo, se mel diceste?.

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abcedario pittorico Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura, diviso in tre parti*, Per Costantino Pisarri sotto le Scuole, Bologna 1704

[**p. 64**]
Agostino Silla Pittore da Messina, è scritto nel catalogo degli Accademici di Roma nel 1679.

Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese, contenente le Notizie de' Professori di Pittura, Scoltura, ed Architettura, in questa edizione corretto e notabilmente di nuove Notizie accresciuto da Pietro Guarienti accademico Clementi, ed inspettore della Regia Galleria di S. M. Federico Augusto III Re di Polonia, ed Elettore di Sassonia, ecc.*, Appresso Giambattista Pasquali, Venezia 1753

[**p. 37**]
«Agostino Silla Pittore da Messina è scritto nel catalogo degli Accademici di Roma, nel 1679. Da giovine praticò la scuola d'Andrea Sacchi, fu erudito dilettante di medaglie, e di disegni».

Francesco Maria Niccolò Gaburri, *Vite di pittori*, vol. I, mss. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, trascrizione a cura della Fondazione Memofonte
http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_1.pdf;

Agostino Silla pittore di Messina o sia Scilla è scritto nel Catalogo dei pittori accademici di Roma del 1679. Da giovane praticò la scuola di Andrea Sacchi, fu erudito dilettante di medaglie e di disegni. Nacque in Messina il dì 10 agosto 1629. Il suo primo maestro fu Antonino Barbalunga, indi passato in Roma, studiò sotto la direzione di Andrea Sacchi. Andò a Tolone e tornò in Roma del 1678, e nel 1679 fu fatto accademico di San Luca di quella città. Mandò molte sue opere in diverse città della Sicilia, operò per Turino e per altre città dell'Italia. Molti cardinali vollero suoi quadri, senza le tante altre sue pitture che egli fece per altri, che troppo lunga cosa sarebbe a descriverle. Carico finalmente di gloria, passò all'altra vita in Roma il dì 31 di maggio e fu sepolto in Santa Maria degli Orfanelli. Pascoli, tomo II, a 50, nella Vita di Antonino Barbalunga. Questo artefice diede alle stampe un suo libro intitolato La vana speculazione disingannata dal senso, lettera responsiva circa i corpi marini che petrificati si trovano in vari luoghi terrestri, stampato in Napoli nel 1670, in quarto, con frontespizio di figure inventato e disegnato da lui medesimo, e molti altri rami in fondo del libro, di corpi marini petrificati, senza nome dell'intagliatore.

Caio Domenico Gallo, *Annali Della Città Di Messina*, vol. IV, Arnaldo Forni Editore, 1980

[**p. 59**]

«Agostino Scilla, insigne filosofo e celebre pittore, nacque in Messina ai 10 agosto 1629 di onestissimi parenti. Dimostrò sin da fanciullo la sublimità del suo ingegno nella speculativa. Il genio lo trasse alla pittura, e nella scuola di Barbalonga apprese i primi rudimenti di essa. Di anni 17 passò in Roma, ove dimorò cinque anni sotto la disciplina di Andrea Sacchi. Poscia ritornato in patria si fe' distinguere col suo pennello in certe opere che da per tutto si veggono sparse, e nelle chiese e nelle case, e nel palazzo senatorio, ed in Sicilia, e nella Calabria nella gran Certosa di S Bruno. Egli fu uno di quelli che nell'anno 1678 si partì esule dalla patria e portossi in Tolone, da dove di nuovo passò in Roma, ove anche ritirò la moglie ed i figli. Ivi, perché ben conosciuto, venne subito aggregato all'Accademia di S Luca il 1° dicembre 1679. Segnalossi con una mezza figura di S. Andrea apostolo, che regalò alla stessa accademia di S Luca, insieme al proprio ritratto fatto di sua mano, ed altro simile regalollo al granduca di Toscana, che vedesi collocato nella galleria dei ritratti dei pittori. Fu stimato oltremodo e familiare della celebre Cristina regina di Svezia, allora dimorante in Roma, alla quale dedicò una sua conclusione che mandò alle stampe. Altra dedicolla al re Giovanni di Polonia, ed altra a Giuseppe re dei Romani, che poscia fu imperatore. Il suo minor pregio fu la pittura, mercecché la filosofia naturale, l'antiquaria, la erudizione e la poesia, lo resero cospicuo nelle accademie, e della patria e di Roma. Diede alle stampe nel 1670 un eruditissimo libro intitolato: La vana speculazione disingannata dal senso; lettera responsiva, circa i copri marini che petrificati si ritrovano in vari luoghi terrestri, e precisamente nei nostri monti vicini di Messina. Altra eruditissima opera meditava dare alla luce, che per gli accidenti delle guerre civili restò inedita appo i suoi eredi, nella quale descriveva cento città antiche della Sicilia coll'autorità delle medaglie che raccolto aveva in gran numero con altre rarità curiose, in maniera che il suo museo in Roma era divenuto celebre, e veduto dal Vaillant antiquario di Ludovico XIV nell'opera sua con ispecialità lo loda. E Filippo Bonanno, nel suo ritratto dei Testacei part I, capo XII, pag. 84 lasciò scritto: Augustinus Scilla, tam pingendi arte proeclarus, tam numismatum eruditione celenris, mulias pulcherrimas addidit, variis rebus lapideo succo induratis, de quibus luculentam et edutiam epistolam edidit; e della sua autorità se ne serve il famoso Vallisnieri nelle opere sue, e precisamente in quella dei pesci indurati e petrificati. Varie gallerie di principi e cardinali si fanno gloria di aver le sue opere, o molte città della Romagna godono delle pitture di un tal valentuomo. Final-

[**p. 60**]

mente dopo lunghissima abituale malattia, che soffrì con intrepidezza cristiana, finì di vivere ai 31 maggio 1700. Furono i suoi funerali celebrati nella chiesa di Santa Maria in Aquiro detta Santa Elisabetta nella piazza Capranica, con l'assistenza dell'Accademia dei Pittori che furono: Cavalier Carlo Maratti principe

dell'accademia, cav. Carlo Fontana, cav. Francesco Fontana e Gaspare Baldi rettori, Pier Francesco Garoli custode, e monsieur Francesco Bonaville stimatore, D. Filippo Luzi provveditore, consiglieri Giovambattista Lenardi, Giuseppe Chiari, Giuseppe Ghezzi, segretario Lorenzo ottoni, camerlengo Pietro Lucatelli, deputato della festa di Santa Martina Giovanni Amerano, Domenico Roberti stimatore, Ventura Lamberti, Benedetto Luti, Lorenzo Melli secondo custode, e monsieur Teodone stimatore della scolaria. Lasciò di sé più figli, d'indole virtuosa, degni rampolli d'un ottimo padre. Tratta di lui Giovambattista Vizzari nella Relazione manoscritta – Silvio Bocconio, in Museo Phisico, pag. 18 e in Museo Plant., pag. 159 – Renda Ragusa, Bibl. Rec. Siciliana I, n. 14 – Jusino, nella vita dei pittori messinesi manoscritta».

Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000

[**p. 120]**

AGOSTINO SCILLA nacque in Messina nel 1629. Suo padre Notajo di professione lo applicò alle lettere, a questo studio volle il

[**p. 121**]

giovane accoppiare quello della pittura, e malgrado le opposizioni del padre si pose sotto la direzione del Barbalonga, e vi de' saggi sì evidenti de' suoi futuri progressi, che per consiglio del Maestro con

[**p. 122**]

un annuo assegnamento fu dal Senato inviato a Roma. Ivi sotto la scorta di Andrea Sacchi si esercitò nel disegnare l'antico, e nel copiare l'opere di Raffaello. Ma i suoi domestici affari e la morte

[**p. 123**]

del padre lo richiamarono dopo quattr'anni in Messina. La sua maniera da principio secca si corresse, e divenne gentile, e gratissima. Conobbe appieno il disegno e il colorito. Era eccellente non solo nelle figure, specialmente teste di Vecchioni, ritratti, e composizioni grandi; ma ancora ne' paesi, animali, frutta, e fiori, e in altre cose simili[1]. Doveva questa sua eccellenza al profondo studio da lui fatto nella storia naturale[2]. Agostino era non solo Pittore, ma altresì buon Filosofo, Antiquario, e Poeta. Uomo culto, sagace, e di belle maniere, ammesso perciò a parte de' pubblici affari, fu involto nelle funeste rivoluzioni del 1674, e con l'Armata francese, abbandonata che fu Messina, passò in Tolone, e di là, non ostante qualunque

[**p. 125**]

esizione de' Regj Ministri, dopo brieve tempo ritornato in Italia si fermò colla sua famiglia in Roma. Conosciuto quivi il suo merito da Ciro Ferri, fu ammesso all'Accademia di S. Luca, e fatto anche Censore della medesima, in compagnia di Giovanni Morandi, e Luigi Garzi pubblici estimatori, e intendentissimi della maniera de' passati Pittori. In Roma menò sempre una vita ritirata, considerandosi qual forestiero, pronto sempre a partire, e ciò per evitare invidia. Morì nel 1700 d'anni 71, e alle sue esequie assisterono i principali Accademici. Ebbe diversi figli, i quali rimasero in Roma dopo la morte del padre, ma di essi sol uno chiamato Saverio attese all'arte del padre, e la professo in Roma con qualche riputazione. In

[1] Lo Scilla geloso del suo credito allorché si ritirò in Roma dipingeva gli animali, frutti, e simili cose, per soddisfare soltanto il suo genio, ma di nascosto, non volendo esser creduto minore nelle figure. Quattro Quadri che sono in Napoli in casa del Consigliere Cardillo mostrano la rara sua perizia in questo genere.

[2] Avea una passione particolare per tutti gli oggetti di storia naturale, che dopo raccolti soleva esattamente disegnare. Di tutti gl'insetti che sono intorno a Messina i disegni si conservarono fino a quest'ultimi tempi, ed erano eccellentissimi. Nella sua opera che à per titolo *La vana speculazione disingannata* stampata in Napoli nel 1670 e ristampata in Roma nel 1747 col titolo *De corporibus marinis lapidescentibus* vi sono oltre il frontespizio 28 rami di diverse produzioni marine petrificate, da lui eccellentemente disegnate.

Roma Agostino dipinse diverse Gallerie, e principalmente lavorò quadri per quella de' Cardinali Corsini e Spinola, ed anche per Imperiale.

Nella Galleria di Toscana vi è il so Ritratto. Restano in Messina la Trinità in S. filippo Neri, la Venuta dello Spirito Santo, e la Concezione nel Monistero di Basicò, il S. Benedetto in S. Paolo delle Monache, il S. Gaetano nella Nunciata de' Teatini, la Concezione in Gesù e Maria delle Trombe, altra Conce-

[**p. 126**]

zione, e le Donne al pié del Crocifisso in S. Chiara, ed il S. Ilarione moribondo in S. Orsola, che è il suo Capodopera (3). Sono ancora suoi freschi in S. Domenico, nell'Annunciata de' teatini, e nella Sagrestia di S. Maria di Gesù inferiore.

La Scuola di Agostino Scilla fu la più numerosa di quante aveane Messina, e sarebbe stata Madre feconda d'illustri Pittori, se le funeste rivoluzioni del 1674 non l'avessero dispersa ed estinta: contavansi fra suoi scolari di Giacinto Scilla, Michele Maffei, Fra Emanuello da Como, Cristoforo Lo Monaco, Antonio La Falce, Placido Celi, Antonio Madeona, Giuseppe Balestrieri, e Luca Villamaci.

Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972

[**p. 139**]

AGOSTINO SCILLA

Di raro sorgono que' sublimi ingegni, cui natura accorda una felice disposizione suscettibile di molte virtù; e pure uno di questi esseri privilegiati fu il nostro Agostino, che tante ne possedé, ed in grado così eminente, che ognuna di esse stata sarebbe bastante a procacciarle l'immortalità.

Da Giovanni Scilla notajo di professione nacque Agostino in Messina il dì 10 agosto 1629.[3] Non lasciò il padre con somma cura e diligenza farlo istruir nelle lettere: ma a questo studio unir volle il giovane quello della pittura, e malgrado le opposizioni paterne, si pose nella scuola del suo concittadino Barbalonga.

Dipinse in questi primi anni l'Immacolata pella chiesa di Gesù, e Maria delle trombe, quale oggi si vede nella chiesa del Conservatorio detto il Serraglio, in quale opera diede così evidenti segni del suo talento, che per consiglio del maestro, con un annuo assegnamento accordatogli dal Senato, fu mandato in Roma, ed affidato alla direzione del primo pittore di que' tempi Andrea Sacchi[4].

Le delizie dello Scilla erano di disegnare le statue greche, di copiare le opere di Raffaello, di frequentare

[**p. 140**]

i licei, e le pubbliche accademie di scienze in guisa, che per testimonianza del Mongitore, dotto filosofo, poeta, geometra ed antiquario divenne[5]. Anzi si resta in forse se più in filosofia, o in pittura egli valesse.

La morte del padre, ed i suoi domestici affari lo richiamarono dopo cinque anni in Messina, ma fu bastante questo tempo a correggere la sua prima maniera, che divenne *gentile*, e *gratissima*. Conobbe Agostino profondamente il disegno, ed il suo colorito è un misto dolce, e soave di Barbalonga, e di Sacchi, sempre dotto, e sempre vero.

A tanto sapere non poteano mancare commissioni, ed a dovizia ci restano in gran parte per testimoniare la virtù sua. Io principio dalla bella tela, in cui vi espresse la venuta dello Spirito Santo, e l'altra coll'Immacolata nella chiesa di Basicò. Il S. Gaetano nell'Annunziata de' Teatini, la Concezione, e le S. Donne a pié del Crocifisso nella chiesa di S. Chiara, S. Orsola, e Compagni nella chiesa di questo nome dipinta in unione di Fulco, e Catalano, opere tutte di merito, ma sopra ogni altro è bellissimo il S.

---

[3] Gallo ann. Di Mess. Tom. IV m. s. presso gli eredi di D. Andrea Gallo.
[4] Mem. de' pitt. mess., pag. 54.
[5] Mongitore Bibl. Sic. ediz. Di Pal. 1707 pag. 91.
Bonanno monete pontif. pag. 25 e altrove.
Boccone Mus. Plant. pag. 159.
Idem Mus. Physic. pag. 180 e 213.

Benedetto in S. Paolo delle monache, quadro di gran composizione, ove spiccano sublimità di disegno, grandiosità di stile, sceltezza, e nobiltà. Sono ancora fra suoi più belli lavori i quattro Evangelisti in casa Minaldi, mezze figure più grandi del naturale, Lot fra le sue figlie opera imprezzabile in casa del cav. Stagno, ma tutte queste sono un nulla a fronte del S. Ilarione moribondo fra le braccia della morte dipinto pella chiesa di S. Orsola.

Conobbe egli colla sua penetrazione l'eccellenza di tal quadro dipinto più colla filosofia, che colla mano, onde terminato non volle cederlo a verun prezzo, anzi,

[**p. 141**]

nuovo Pigmalione della favola, invaghito dell'opera usa, non cessava di tutto giorno guardarlo, e seco stesso compiacersi. Esso veramente è tale da recar sopresa, e meraviglia a' più intendenti dell'arte. Non si è giammai da pittore tentata, e riuscita con più felicità una testa di vecchio in iscorcio come questa del Santo: esso abbandonato in atto di spirare, ha sul suo volto espresso senza risentimento le più grandi passioni, cioè il timore, la speranza e la confidenza: egli muore, ma sicuro della sua innocenza trionfa del timor della morte, ed a traverso del pallore della sua fronte vi brilla la gioja, che accompagna la morte del giusto. La morte istessa che recar dovrebbe ribbrezzo agli occhi dello spettatore lo invita a farsi giudicare: con una mano essa lo sostiene, mentre coll'altra le mostra il cielo aperto, da dove scende una luce, che dolcemente illumina gli oggetti, imitando così in questa parte lo stupendo quadro del S. Romualdo in una romita valle degli appennini, dipinto in Roma dal suo maestro Sacchi. Oh Scilla immortale, quanti saran pochi coloro, che ti sapranno imitare!

Onorò quest'opera col suo nome, scrivendovi su di un sasso

A. scilla

Fac. Anno

1667

Premurato frattanto a consegnare il quadro del P. Fabris padrono della chiesa, ad onta dell'amicizia fra loro passava, negossi costantemente a volerglielo cedere. Sapea questo padre l'inclinazione di Agostino verso gli oggetti di antichità, scelse quindi dalla sua collezione due delle più belle monete d'oro,[6] quali gli offerse in compenso del quadro. Assalito sul debole cedé facilmente, e fu con applauso universale situato nella chiesa, ove essendo mal sicuro pella solitudine in cui trova-

[**p. 142**]

vasi fabbricata, fu trasportato in S, Gioacchino ed ivi attualmente si ammira.

Né minore eccellenza ebbe egli ne' freschi, in qual genere ci restano alcuni de quadroni nella chiesa di S. Domenico, essendo gli altri dipinti dal Suppa facili a conoscersi. È suo parimenti il quadrone nella sagrestia de' PP. Di S. Maria di Gesù inferiore, e finalmente erano suoi freschi nella cappella dell'Assunta, e di S. Antonio di Padova nell'Annunziata de' Teatini, che quasi distrutti da' tremuoti furono

[6] Mem. de' pitt. mess., p. 56.

barbaramente guasti, e ridipinti da ignorante pittore, ma che l'occhio perito sa ben discernere il bello da certi avanzi non tocchi.

Fra le opere distrutte non posso ricordar senza pena la bellissima Trinità, che si vedeva nella chiesa di S. Filippo Neri.

Invitato da' Siracusani, a dipingervi alcune opere, colà si portò ove condusse a fresco la volta della cappella del Sagramento nella cattedrale e la palla della nascita della Vergine nella medesima chiesa,[7] quali opere terminate alla patria tornò.

Né questa fu la sola città ornata di sue pitture, altre ancora più belle ne condusse nella certosa di S. Bruno in Calabria,[8] fra le quali con particolarità si ricorda una S. Maria Maddalena penitente.

Era eccellente Agostino non solo nelle storie, ritratti, e teste di vecchioni, ma altresì ne' paesi, animali, fiori, frutta, e cose simili in cui è reputato singolare.

Dovea questa sua eccellenza alle profonde cognizioni acquistate nella storia naturale per cui minutamente osservando tutti gli esseri della natura, questi dopo averlo diligentemente studiati, li copiava colla massima esattezza, insegnando così a' pittori con qua' mezzi si giunga alla perfezione.[9]

[**p. 143**]

Mentre egli con ogni assiduità attendea ad arricchire Messina colle sue pitture, non lasciava di coltivare il suo spirito colla scoperta di nuove verità interessanti nella storia naturale, e nella numismatica, e quindi nel 1670 mandò alle stampe in Napoli l'opera sua sulle produzioni impietrite, titolata *La vana speculazione disingannata dal senso*, che pella sua eccellenza fu poscia tradotta in latino, e ristampata in Roma nel 1747 col titolo *De corporibus marinis lapidescentibus*, ove oltre il frontespizio vi sono 28 rami di varie produzioni impietrite, da lui eccellentemente disegnate.

Esso s'impegna in quest'opera di dimostrare coll'evidenza de' fatti, e delle più accurate osservazioni, essere le Glossopietre, i Zoofiti, gli Echini, e le conchiglie impietrite, vere produzioni marine, che pelle rivoluzioni del globo in varj tempi accadue, siansi in montagne formate e coll'andare de' secoli abbiano poi subito la pietrificazione, e non mai vere pietre così dal caso configurate, come alcuni scioccamente intendeano. Quest'opera all'infuori del titolo, è poi tutta scritta in quella chiarezza, e propietà di stile poco conosciute in quel secolo.[10]

Né questa era l'unica opera da lui composta, aveane altresì scritta un'altra, che portava per titolo *Cento città di Sicilia descritte colle medaglie*,[11] quale restò inedita, ove si vedeano una quanttà di medaglie da lui medesimo disegnate, estratte la maggior parte dalla sua

---

[7] Capodieci monu. Ant. Di Siracus. Illustr. Tom. II, pag. 361.

[8] Gallo, m. s., loc. cit.

[9] «Mox quodcumque mari, terries, et in aere pulchrum / Contengerit; chartis propera mandare paratis, / Dum praesesens animo species sibi fervet hianti. / Carol. Alphons. Du Frusnoy; de arte graphica».

[10] Filippo Bonann. Nel tratt. De' testacei, par. 1 cap 12, pag. 84 così parla di Agostino: «*Augustinus Scilla tam pingendi arte proeclarus, tam numismatum eruditione celebris, multas pulcherrimas addidit, variis rebus lapideo succo induratis, de quibus luculentem, et eduditam epistolam edidit*».

[11] Mem. de' pitt. mess., pag. 58.

[**p. 144**]

pregiatissima raccolta, la quale pelle susseguenti disgrazie andò a male, come anco perì la sua completa raccolta di preziosi disegni.[12]

Grande amico di Pietro Castelli, noto abbastanza alla repubblica delle lettere pelle molte sue opere, intrapresero insieme una letteraria fatiga sulla storia naturale, titolata *De Insectis*. Contenea questa per classi divisi gli insetti tutti che vivono nelle campagne di Messina, quali furono disegnati, e coloriti colla più gran diligenza dallo Scilla. Era quest'opera divisa in due volumi in foglio, cui forse toccò la disgrazia di perdersi.[13] In fine Agostino era sommo in filosofia, ed in pittura, e giusta-

[**p. 145**]

-mente cantò di lui il suo concittadino Pietro Enrigo

Maximus et calamo, maximus et graphio.

Ascritto all'Accademia della Fucina,[14] la sua casa era la sede ordinaria di tutti i gran letterati.[15] Uomo culto, sagace, di amabili costumi fu ammesso a parte de' pubblici affari nelle rivoluzioni del 1674, approvigionando anco a sue spese le fortificazioni, per cui ritornata l'antica Dinastia, a' 15 marzo del 1678, fuggì da Messina sull'armata francese, e ricovrossi in Tolone.

Avea lo Scilla un figlio gesuita, chiamato P. Giuseppe, uomo letterato altresì, quindi nel fuggire Agostino in mano dello stesso lasciò ciò che seco trasportar non ebbe campo, e immezzo a tanti varj oggetti vi furono delle squisite pitture fra le quali il suo ritratto, e molte sue opere mm. ss., che restarono nella libreria de' PP. Gesuiti, e poi nella pubblica libreria sino all'epoca de' tremuoti del 1783 quando furono probabilmente in quel disordine involate o distrutte.

La fuga del nostro Agostino fu il più gran momento di risorgere a nuove glorie: onorato, e desiderato da tutti, specialmente da' ministri del RE di Francia, egli fra tanti scelse per suo ricovero la Corte di Carlo Emanuele II, e fermò quindi il suo soggiorno in Torino, largamente stipendiato da quel generoso Monarca: ivi per quanto ci racconta il ch. abb. Lanzi, in unione di Daniello Saiter, nella Veneria

---

[12] Se perirono le medaglie, il libro sopracennao io ò il piacere di annunziarlo esistente: esso si possiede dalla Signora D. Marianna Candidi Dionigi romana, discendente di Agostino. In una lettera del mese agosto 1820 (quale rendo di pubblica ragione, perché piena di curiose notizie), così mi scriveva. «Le annetto pertanto alcune notizie che io ho trovate nel libro m. s. di Agostino, il quale ha illustrato varie medaglie sicule da lui disegnate benissimo.
Queste sono molte rare, secondo mi dicono alcuni numismatici pelle varietà, ed accessorj delle medesime. Ho un altro libro di Geometria m. s. con infinite figure trattate coll'autorità di Euclide.
Agostino poi fuggì con tutta la sua famiglia, sopra la sua fregata, che fu poi acquistata dal Papa, ed ha esistito in Civitavecchia sotto il nome di *Scilla*, sino alla prima venuta de' francesi.
Io devo testimoniare al Pubblico le mie obbligazioni verso questa illustre donna, pelle molte, ed interessanti notizie da lei cortesemente comunicatemi, e che io vado inserendo nella vita di Agostino, e di Saverio Scilla. Altronde la Sig. Dionigi è troppo nota al mondo letterario pelle sue celebratissime opere titolate cioè la prima *Voyages dans quelques Villes du Latium, qu'n dit avoir été fondées par le Roi Saturne*, ornata di 28 rami disegnati da lei medesima, e l'altra *Pittura de' paesi*, entrambe pubblicate in Roma.

[13] Gallo, Ann. di Mess., tom. III, pag. 418.

[14] Il suo nome accademico fu lo *Scolorito*, sotto il quale possono leggersi le sue composizioni, pubblicate dall'accademia fra quelle degli altri accademici. Ebbe per impresa un pane di biacca.

[15] Mong. Bibl., Sic., loc. cit.

reale, luogo di delizia de' Re di Piemonte vi dipinse alcune virtù. Ma Roma era il suo centro, ivi da mille attrattive era tirato, onde appena disbrigatosi da' contratti impegni quella capitale scelse per suo soggiorno, ove si conferì nel 1679. Abbastanza conosciuto, specialmente da Ciro Ferri suo amico, fu l'anno istesso ascritto all'accademia di S. Luca, avendosi fatto

[**p. 146**]

distinguere per una mezza figura di S. Andrea apostolo, che donò all'accademia.[16] Per i suoi talenti fu in breve fatto censore della stessa, ed in unione di Luigi Garzi, e di Giovanni Morandi fu per sette anni confirmato pubblico stimatore, perché conoscentissimo dello stile de' passati pittori.

Intraprese in questo tempo la sua nuova raccolta di medaglie, che condusse ad ottimo punto, consultata dagli intendenti, e fra gli altri da Vaillant: era questa la sua favorita passione, confessando egli stesso, che il suo *genio era tutto posto nelle antiche medaglie*.[17]

Dipinse in Roma varie gallerie, e principalmente lavorò ad olio varj quadri per quelle de' Cardinali Corsini, Spinola, ed Imperiali, oltre di altri due che mandò all'altezza reale di Savoja, da cui abbenché istantemente richiesto, si negò sempre di andarvi. Fu richiesto, si negò sempre di andarvi.[18] Fu richiesto del suo ritratto, che di sua mano dipinse, ed ebbe onorevole posto nella celebre romana pinacoteca, ove ancor si conserva.

Né in Roma solo vi fece sue pitture. In Fano vi mandò al Publico un quadro rappresentante Cristo, S. M. Maddalena, e S. Marta. Altro ne mandò ancora in Valmonte colla Vergine del Rosario; ed altri altrove.

La sua amabilità, il suo sapere, la sua prontezza, e giocondità nel conversare, gli fecero contrarre delle amicizie con persone grandi, essendo stato egli il primo familiare, e stimato oltremodo da Cristina Regina di Svezia, cui dedicò una sua conclusione. Altra ne dedicò a Giovanni Re di Polonia, ed altra in fine a Giuseppe Re de' Romani, poi Imperadore, quali tutte mandò alle stampe, avendo anche veduta la pubblica luce varie sue

[**p. 147**]

opere incise con molto gusto del francese Mons. Farriat, e dal Fiamingo Arnoldo Van Wester-Hout. Non per questo in Roma menò una vita ritirata, considerandosi qual forastiero sempre pronto a partire, e ciò per evitare l'invidia.

Pagò alla fine il comune tributo alla natura di anni 71, nel 1700, onorato di sollenni esequie, che furono celebrate nella chiesa di S. Maria in Aquiro, detta S. Elisabetta, ove assistirono gli accademici suoi colleghi, lasciando un figlio, ed un fratello degni eredi delle virtù sue, le di cui memorie, onoreranno la susseguente epoca quarta.

---

[16] Gallo, Ann. di Mess., tom. IV, m. s. loc. cit.
[17] Scilla, Vana specolaz., pag. 16.
[18] Nelle notizie inviatemi dalla Signora Dionigi, io leggo che 5 furono i quadri del Card. Corsini, 16 per il Camerlengo Spinola, e 2 ne ha l'Imperiali.

Rosario Gregorio, *De' più celebri pittori messinesi* [aggiunte degli estensori], in *Discorsi intorno alla Sicilia di Rosario Gregorio*, I, Presso la Reale Stamperia, Palermo 1831

[**p. 203**]

Agostino Scilla, che l'Orlandi chiama Silla, fu de' discepoli del Barbalunga quei che gli fece più onore, dotato, com'egli era, di elegante ingegno si diede a coltivare gli studii della poesia, della storia naturale e dell'antiquaria. Il Barbalunga, che ne conobbe i talenti, fe' ottenergli dal senato di Messina una pensione, e così poté recarsi in Roma, ove si pose su la direzione di Andrea Sacchi. Tornato dopo quattro anni in Messina ricco degli studii da esso fatti su l'antico e su le opere di Raffaello, si volse a migliorare la maniera un po' secca che aveva contratta, e giunse a formarsi uno stile dolce, pastoso e gradevole. Si distinse non poco nel disegno delle figure, e

[**p. 204**]

nelle teste dei vecchi; fu parimenti molto abile ne' paesi, frutti ed animali, qual genere di pittura coltivò egli in Roma quando da Messina si era colà rifuggito. Ebbe molto merito in questo genere stesso il di lui fratello Giacinto, che con lui travagliava di concerto. Delle tante opere di Agostino poche ne rimasero in Roma, molte ne ha Messina. In s. Domenico e alla Nunziata de' teatini sono i suoi freschi, altre sue tavole si vedono nelle chiese e ne' gabinetti dei privati, l'opera di lui ch'ebbe con ragion maggior plauso fu il s. Ilarione moribondo nella chiesa di s. Orsola. Era nato egli in Messina nel 1629 e morì esule in Roma nel 1679, ove lasciò un figlio di nome Saverio, che non uguagliò nell'arte né il padre né lo zio.

La scuola, che Agostino avea aperta nella sua patria, fu molto frequentata fin ch'esso vi dimorò, ma venne a disperdersi pe' torbidi delle rivoluzioni con massimo danno dell'arte. Or comunque gli scolari rimasi in quella città dopo la partenza del maestro non avessero fatto di grandi progressi, pure vi furono di quelli ch'ebbero nome e fama di buoni. Fu di quella scuola fra Emmanuele da Como, che destinato da' suoi superiori ad abitare in Messina, si diede a scolare allo Scilla, e così gli venne fatto di correggere la debola maniera che avea appresa in patria, e di ornare con miglior gusto diversi luoghi del suo ordine in Sicilia, ed in Roma. In Como si vedono due suoi dipinti presso i Riformati in refettorio, una cena della maniera milanese già decaduta, in chiesa una Pietà con carii santi di quel buono stile, che avea dallo Scilla imparato.

Giuseppe Balestriere altro allievo dello Scilla fu buon

[**p. 205**]

disegnatore, e copista eccellente delle opere del maestro. Egli dopo aver lavorato per qualche tempo, vestì l'abito chericale ed abbandonò la pittura.

Antonio la Falce pinse bene a guazza e a olio, ma per lo più ornati. Riuscì male negli affreschi.

Di raro ingegno fu dotato Placido Celi altro scolare dello Scilla, ma di corrotti costumi. Seguì il maestro in Roma, ove cambiò stile per imitare il Maratta e il Morandi; con la maniera di que' maestri fece di molti

dipinti in Roma nella chiesa dell'anima, e nella traspontina, e di poi in varie chiese di Messina. Non giunse però a levarsi mai oltre la classe dei mediocri. Morì nel 1712.

Miglior fama lasciò di sé Antonio Madiona, il quale comunque nato in Siracusa, apprese l'arte dello Scilla in Messina. Recatosi quindi Roma dal fare di Agostino si dipartì per conformarsi al Preti detto il Calabrese, che seguì fino in Malta, non tralasciando però neppure ne' viaggi di studiare. Le sue opere piacquero ivi, e in Sicilia per quel tocco forte e risoluto, che derivò dall'uno e dall'altro de' suoi maestri. Venne a morte nel 1719 di anni 69.

Stefano Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose in acciajo per medaglie e per caratteri niellatori, intarsiatori, musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione di Stefano Ticozzi socio onorario dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, dell'Ateneo di Venezia ecc.,* III, Presso Lugi Nervetti Tipografo-Librajo, Milano 1832

[**p. 326**]

«Scilla, o Silla (Agostino) nato in Messina nel 1629, fu in patria scolaro del Barbalonga, il quale vedendolo giovane di belle speranze, gli ottenne dal Senato una pensione per continuare gli studj in Roma. Colà frequentò la scuola di Andrea Sacchi, ma si occupò più che in tutt'altro intorno alle cose di raffaello ed agli antichi monumenti, rendendo pastosa e gradevole la maniera alquanto secca della prima sua scuola. Sono in particolar modo ben disegnate le teste de' vecchi; ed i paesi, gli animali, la frutta introdotti ne' suoi quadri storici hanno una verità ed un sapore che sorprendono. Conservavansi in Messina molti freschi e tavole all'olio, in luoghi pubblici e privati, e specialmente a S. Domenico, alla Nunziata, a S. Orsola, ed altrove. Costretto di ripararsi in Roma colla sua famiglia, schivo d'entrare in concorrenza coi figuristi, onde non essere troppo nominato, fece quadri di genere. Morì nel 1700. Aveva con lui suoi fratello minore

- (Giacinto) che lo ajutava in tali lavori, e che essendogli sopravvissuto, continuò a dipingere lodevolmente fino al 1711, in cui cessò di vivere
- (Saverio) figliuolo di Agostino, il quale dimorando in Roma, e continuando a dipingere senza la direzione del padre e dello zio, non seppe sostenerne la riputazione. È probabile che avesse accompagnato (p. 325) il padre a Torino prima che si fissasse in Roma, coadiuvandolo nei lavori eseguiti in quel reale palazzo»

Carmelo Pardi, *Artisti siciliani*, in «Nuove Effemeridi Siciliane», 1, 1875, pp. 307-318

Nota: Il Pardi lavorava sopra una Galleria d'illustri siciliani, e ne aveva pubblicata una grandissima parte in vari periodici siciliani. Queste tre biografie inedite fan parte di quell'opera, la quale è a sperare trovi un editore, tanto ci sembra pregevole per la scelta de' nomi, per la soda erudizione e per la forma veramente eletta. La Direzione.

[**p. 309**]

Niuna delle città siciliane, non esclusa Palermo, coltivò mai le gentili arti del bello, quanto Messina. II gusto dei Messinesi per la divina arte del Sanzio fu così universale che, dice il Gregorio, non solo le chiese e i pubblici edifizi e i palazzi de' grandi, ma ancora le case de' privati erano adorni de' quadri de' più insigni pittori così patri co me forestieri. "Messina ha il vanto di aver dato la culla a quella benemerita famiglia degli Antoni, che fiorì nel tempo istesso che Cimabue in Firenze, che non mai smentì le gloriose tradizioni dell'arte, e dalla quale fu uno de' più illustri discendenti quell'Antonello, che l'arte del colorire a olio recò dalle Fiandre in Italia. Verso la metà nel secolo XVII meglio che trenta dipintori fiorivano in Messina, frai quali ebbero nominanza Giovan Simone Comande, Antonino Ca-

[**p. 310**]

talano, Alfonso Rodriguez e Antonio Barbalonga, che in grande onore mantennero la pittura in Messina, e la scuola tradizionale co' valenti allievi che formarono e accrebbero lustro e decoro. Nella onorata schiera di questi artefici del bello, ha degno luogo Agostino Scilla, il quale fu grande nella pittura non meno che nelle filosofiche discipline, nella storia naturale e nell'archeologia. Sì che egli rinnovò l'esempio, se pur è lecito il paragone, di Michelangelo e di Leonardo da Vinci, che, colla vastità del loro poderoso ingegno abbracciarono le arti sorelle ma di varie altre discipline, la loro mente arricchirono, lasciando maravigliati i posteri della potenza del loro ingegno, che tentando sì ardue e disperate cose riuscì in tutte eccellente.

Nacque Agostino nel 1629, da Giovanni Scilla, notajo di professione, il quale fatta manifesta la inclinazione del figlio per la pittura, si fece con ogni maniera di opposizione a contrastarla. L'esempio già non è nuovo, e le storie delle lettere e delle arti recano parecchi fatti non dissimili a questo, in cui genitori, ambiziosi o ignoranti, pretendono sa criticare al loro capriccio la vocazione che alle lettere o alle arti mostrano i loro figlioli, volgendoli a studi ingrati e disameni, cui quegli innocenti si ribellano, fino a che con la costanza della volontà arrivano a vincere l'ostinazione paterna. Il divieto del padre perché il fanciullo non imparasse l'arte della pittura non valse ad estinguere la scintilla animatrice del genio che spirava in quel cuore innocente. Agostino volle fermamente, e riuscì un artista da onorarsene la città che gli diede la culla, e la Sicilia, cui novelli vanti aggiunse, accrescendo il patrimonio dell'arte, che sono il più sicuro indizio di sua civiltà. Si acconciò per allievo col Barbalonga, il quale, al dire del Lanzi, era il primo

e più degno discepolo del Domenichino. Ma avendo visto il maestro che il giovane alunno era la più cara speranza della patria, tutto in pro di lui adoperossi, e ottenne che Agostino avesse una pensione dal Municipio per dar compimento a' suoi studi

[**p. 311**]

in Roma. L'onesta brama del Barbalonga fu paga, e lo Scilla recossi nella città eterna, per ispirarsi nei venerandi avanzi dei monumenti, testimoni vivi e parlanti dell'arte antica, e beare gli occhi e il cuore ne' capolavori dell'immenso Buonarroti e dell'angelo che rese eterno il nome di Urbino. Teneva il campo della pittura in quel tempo a Roma Andrea Sacchi, e il Nostro si pose a studiare sotto la scorta di questo insigne maestro. Niuno de' momenti del tempo con vani divagamenti sciupò. Che anzi passa tutto il giorno in occupazioni di verse, recandosi dallo studio del Sacchi a disegnare le statue antiche, e a copiare le figure di Raffaello. I momenti con ceduti al riposo erano da lui consacrati alla lettura della storia civile e naturale, o delle opere di archeologia e di filosofia, ben sapendo come a riescire grande artista è mestieri aver lo spirito colto e gentile.

Mercé gli studi indefessi che egli fece su Raffaello, smesse quella maniera sua contratta in Messina, e ne prese un'altra più fastosa e più gaia; e congiungendo alla correzione ed eleganza del disegno, la forza di esprimere i concetti del l'animo, meritossi il titolo di pittore-filosofo. Dopo cinque anni, mortogli il padre, si ridusse in patria, ed apri uno studio frequentatissimo da giovani volenterosi. Però la rivoltura del 1674 disciolse quella fiorente scuola, dandogli cagione di rifugiarsi in terra straniera, per tema di non cadere nelle mani dell'insolente spagnuolo, che per ven detta volea spegnere in Messina ogni lume di civiltà, spogliandola dell'Università degli studi e privandola de' più bei monumenti. Agostino Scilla però fece il suo dovere di cittadino. Amantissimo della libertà della patria e abborrente da ogni straniera dominazione, nell'ora del cimento, pari a Salvator Rosa depose tavolozza e pennello, imbrandì le armi, e, approvigionando le fortezze a sue spese, insieme col Gabriello e il Marolì, condiscepoli suoi amatissimi, combattè strenuamente per la salvezza della patria.

[**p. 312**]

Ma dileguata ogni speranza, che a' generosi patrioti arrideva, lo Scilla riparò col Gabriello a Tolone, lasciando a un suo figliuolo disegni, pitture, manoscritti, cose preziosissime che nel tramonto del 1783 andarono sventuratamente distrutte. Giunto appena in Francia, ebbe oneste e liete accoglienze specie da' ministri del re, che gli promettevano, ov'ei si fosse deciso a seguitare, grandi lucri ed onori. Ma egli assai poco tempo vi si fermò, e recossi in Torino, ov'ebbe ospitalità nella corte di Carlo Emanuele II, con largo stipendio, e la stima universale. Ma anche a Torino non fermò lunga residenza; e si recò a Roma, ove fu ascritto nell' Albo degli Accademici di S. Luca nella qualità di pubblico estimatore, perché niuno era più esperto conoscitore de' dipinti anti chi e moderni, appartenenti alle varie scuole italiane e forastiere.

Nel 1674 Agostino Scilla pubblicava un'opera sulla petrificazione di alcune produzioni marine, intitolata: La vana speculazione disingannata dal senso: un altro lavoro non men dotto : Le cento Città di Sicilia

descritte colle medaglie, lasciava, che, rimasto inedito, andò perduto insieme con parecchie al tre sue opere, fra le quali una che avea per titolo: *De Insectis*; la quale, compilata insieme col celebre Castello, divideva in varie classi gl'insetti che vivono nelle circostanti campagne di Messina. Agostino Scilla, pittore, filosofo, numismatico, naturalista e poeta, morì in Roma nel 1700, varcato il settantesimo dell'età sua. Ebbe lagrime e funebri onoranze dagli accademici, che lo accompagnarono nella chiesa di S. Tommaso in Aquino, ove fu con solenne pompa sepolto. Lasciò nella chiesa di S. Gioacchino, in Messina, un bellissimo dipinto rappresentante S. Ilarione nelle braccia della morte. Pittura, che a solo guardarla mette spavento; così terribile n'è l'invenzione e maravigliosa la forza delle tinte. L'attitudine del Santo, l'aria del volto in iscorcio, son cose

[**p. 313**]

stupende; in essa l'anima che è per fuggire mostra tutta la stanchezza del passato, la rassegnazione del presente e la speranza dell'avvenire. La morte stessa, che dell'una mano accenna il cielo che si schiude per ricevere il Santo, man dando una luce, che illumina i sottoposti obbietti, ha un non so che di sublime, che fa parerla men truce di quello che l'immaginazione la si suole creare. „ Questo dipinto è il capolavoro dello Scilla. Sono tenuti anco in gran pregio una Immacolata nella chiesa di S. Maria di Basicò, S. Antonio, e S. Paolo Eremita in S. Liberale e un S. Benedetto nella chiesa di S. Paolo, opere tutte eccellenti per la correzione del disegno, per la vivacità del colorito, e per la verità nella espressione delle tinte. Nel Museo messinese si conservano dipinti dello Scilla Saulle e David, Ester, Giacobbe e i suoi figli, e Assalonne, composizioni a mezze figure, ma pur degne di grande considerazione.

APPENDICE II

Doc. I

A S. E. Rev.mo Monsig. Paino

Tempo fa fu richiesto a questo ufficio, da parte di cotesta Amministrazione, il dipinto di S. Orsola che trovasi in questo R. Museo, per essere collocato nella Chiesa omonima. Dato che la tela non quell'importanza artistica richiesta per figurare nelle raccolte di questa R. galleria, prego l'E. V. Rev.ma di delegare un Suo dipendente pel ritiro di detto quadro.

Con osservanza

Il Direttore

17-11-1921

«Il dipinto appartiene a tre artisti messinesi del secolo XVII che lo eseguirono in collaborazione e cioè Antonino Catalano, Fulco e Scilla; avrebbe quindi valore per la storia dell'arte locale. È in buone condizioni, salvo i restauri e le sovrapposizioni di vernici che l'anno purtroppo deturpato, ma di cui si potrebbe liberare con opportuno lavoro di pulimento».[19]

24 febbraio 1922

La chiesa [S. Orsola] che è a forma di piccolo oratorio rurale, priva di qualsiasi elemento decorativo, sembra in adatta a contenere un quadro di certa mole ed importanza in quanto quello che si reclama, ma mi si assicura che il dipinto stava collocato sull'altare maggiore, che la chiesa anche prima del terremoto era aperta al culto e indirne che era ed è alle dipendenze dell'Arcivescovado. Oggi la detta chiesetta è affidata alle cure di alcune suore appartenuti all'ordine nuovo, detto delle Ancelle riparatrici»[20]

Messina, 30 marzo 1922

Preventivo per il restauro occorrente al quadro dipinto su tela e rappresentante la S. Orsola: opera eseguita in collaborazione dei pittori messinesi Fulco, Scilla e Catalano

Per incarico ricevuto dalla S. V. Ill.ma ho osservato il quadro di S. Orsola onde proporre i necessari restauri occorrenti alla sua conservazione:

Il dipinto delle dimensioni di m. 2x3 si presenta fortemente scurito e deteriorato per le eccessive vernici grasse e sudicie che lo ricoprono e per moltissimi ritocchi i quali, cresciti di tonalità, lo rendono ancor

[19] Messina, Archivio storico del Museo regionale, carpetta 24.
[20] Messina, Archivio storico del Museo regionale, carpetta 24.

più tenebroso. Benne altra volta consolidato con un intelaggio, ma anche questa foderatura è stata in seguito strappata in più parti e specialmente dal lato sinistro per chi riguarda.
Occorrerebbe, se non si vuole sopportare la più forte spesa di un nuovo rintellaggio completo, consolidare almeno questi strappi con delle nuove pezze di tele fissate solidamente per la combinazione di colli forti; la pittura andrebbe ripulita dei moltissimi ritocchi ad olio, delle forti vernici e dell'abbondante sudicio che la ricopre. Perché la tela rimanga ben tirata a tamburo è necessario sia ritirata su di un nuovo telaio ben solido e costruito con due traverse e a cunei.
Così preparato dovranno essere ristuccate tutte le grandi abrasioni di mestica che si trovano specialmente in tutta la metà destra del dipinto, le quali saranno poi rintonate con colori omogenei a vernice. Il quadro sarà in ultimo verniciato completamente a base di resina chiarissima.
Spesa presunta per tutto il suddetto lavoro compreso il nuovo telatio LIRE SETTECENTOCINQUANTA.
Riccardo de Bacci Venuti, pittore e restauratore.

25 Novembre 1922
Al R. Soprintendente alle Gallerie - Messina
Oggetto: Messina, Chiesa di S. Orsola. Restituzione del quadro

Poiché dalle indagini compiute da codesta Soprintendenza è risultato che il quadro di S. Orsola apparteneva, prima del terremoto, alla chiesa omonima, la quale era fin d'allora aperta al culto, il Ministero consente che esso ritorni alla sua originaria sede, dopo che sia stato restaurato, alle condizioni proposte della S. V.
Si gradiranno, a suo tempo, informazioni in proposito.
Il Ministro

Messina, 16 luglio 1940
Il sottoscritto, Rettore della chiesa di Gesù Sacramentato in S. Orsola, viene a presentare richiesta di un quadro di S. Orsola, attualmente esistente nel R. Museo Nazionale di Messina.
Tale quadro, (tela 1,92 x 2,95) opera di Antonio Catalano, Fulco e Scilla, appartenne alla Chiesa di S. Orsola, sita in contrada Fornaci, e vi restò fino al terremoto del 1908; epoca nella quale giustamente, le competenti autorità per sottrarlo all'umidità e ai possibili guasti in una chiesa, chiusa al culto per le particolari condizioni in cui si trovò in seguito al terremoto, lo trasportarono al R. Museo.
Nel 1918 la Chiesa fu riaperta, affidata all'Istituto della Ancelle Riparatrici, le quali, in esecuzione al piano regolatore della città, al posto della modesta Chiesa, fecero sorgere un bellissimo Tempio, che per fini tutti propri dell'Istituto, dedicarono anche a Gesù Sacramentato, ma per essere soprattutto la sostituzione

dell'antica chiesa e continuare il culto a S. Orsola, antico e diffuso nella città e conservato solo in questa chiesa – Infatti, in essa sorge un bell'altare di marmo dedicato a S. Orsola, cui è anche dedicata una delle vie adiacenti.

A questo Altare manca il quadro di S. Orsola: quel quadro appartenente a questa Chiesa, che sostituisce in tutti i diretti e doveri l'antica demolita.

Prego, quindi, perché vogliate accordare la restituzione del suddetto quadro: la Chiesa si impegna dal canto suo a mantenere l'opera d'arte con i dovuti riguardi.

Ciò tornerà a vantaggio della pietà e dell'arte.

Il Rettore della chiesa

Mons. Can. Pantalone Minutoli

10 agosto 1940

Al Direttore del Museo Nazionale

Si è esaminato l'esposto del rettore della chiesa di Gesù Sacramentato circa la richiesta di restituzione alla chiesa stessa, che succede alla distrutta chiesa di S. Orsola del quadro seicentesco di Antonino Catalano del Fuco e dello Scilla raffigurante la santa titolare.

Lo scrivente non ha potuto ancora vedere il quadro, che si trova accatastato con tanti altri in un baraccone di legno che serve di magazzino al Museo e che non sarà possibile trarre alla luce senza incontrare una certa spesa (cfr. sulle condizioni dei magazzini del Museo di Messina la lettera n. … di pari data).

Comunque, il fatto stesso che il dipinto sia stato relegato nei magazzini indica che deve trattarsi di cosa di modesto valore, e si potrebbe pertanto, sotto questo aspetto, considerare favorevolmente la richiesta di restituzione alla chiesa.

Un'altra considerazione, di ordine generale, ci trattiene tuttavia dal proporre a cod. Ministero di accedere alla richiesta del rettore.

È infatti opinione di questa Soprintendenza – che credo condivisa da cod. Ministero che si debba in linea di massimo accedere alla richiesta di restituzione delle opere d'arte agli antichi proprietari soltanto quando si verifichino le seguenti condizioni:

1) che il valore artistico o storico dell'oggetto non sia tale che la sua perdita possa recare una sensibile diminuzione di importanza al Museo;

2) che l'oggetto restituito sia ricollocato nel pristino ambiente;

3) che quanto ciò non sia possibile, il nuovo ambiente che sostituisce l'antico sia tale da formare degna e adatta cornice all'opera d'arte che vi si vuole collocare.

Orbene, nel caso presente, si verifica soltanto la prima delle tre condizioni. La chiesa di Gesù Sacramentato infatti, non solo non ha niente di comune – neppure il nome – con la scomparsa chiesa di S. Orsola, ma è stata anzi costruita in una falsa architettura arieggiante vecchi stili, che può definirsi un

classico esempio di cattivo gusto architettonico; né più decenti sono i pochi pezzi di pittura e di scultura che arredano la chiesa; sicché il quadro di S. Orsola, una volta collocato su un altare di quella chiesa verrebbe a trovarsi in un ambiente quanto mai dissonante.
Questa Soprintendenza esprime pertanto parere contrario alla restituzione del quadro in oggetto.
Con tutto ossequio.
Il Soprintendente[21]

26 agosto 1940

Con riferimento alla richiesta orale in merito all'istanza del Rettore della Chiesa di Gesù Sacramentato in Messina presentata al suddetto Ministero in data 16 luglio 1940 questo Ufficio esprime parere favorevole per la cessione della tela di S. Orsola, a condizione che la medesima venga restaurata a spese dell'… ed a cura della nostra Amministrazione.
Il Direttore[22]

[21] Messina, Archivio storico del Museo regionale, carpetta 24.
[22] Messina, Archivio storico del Museo regionale, carpetta 24.

Doc. II

Durante la seconda guerra mondiale, alcuni dipinti di Agostino Scilla, quali il *Sant'Ilarione in braccio alla morte* e il *San Gaetano dinanzi alla Vergine*, sono trasferiti in San Placido Calonerò, in quanto «emerge il bisogno di tenere al sicuro dette opere opere d'arte da ogni pericolo di guerra».

Verbale cessione pro tempore
Visto il nulla osta dell'Eccellenza il Prefetto di Messina – Presidente del Comitato Provinciale di protezione antiaerea, in data 8 giugno 1940 – XVIII, sentito il parere favorevole del R. Provveditore agli Studi della Provincia, il giorno nove giugno 1940 XVIII, il Direttore della R. Scuola Agraria di S. Placido Calonerò, Prof. Sebastiano Alosi, cede in consegna pro tempore al Direttore del R. Museo Nazionale di Messina, Prof. Nicolò […] un locale a pianterreno dell'ex convento Benedettino di S. Placido Calonerò, destinato alla conservazione della casse contenenti oggetti d'arte di pregevole interesse storico-artistico di detto Istituto.
Tale concessione vale per tutto il periodo in cui, in conformità di analoga decisione del superiore Ministero dell'Educazione Nazionale, emerge il bisogno di tenere al sicuro dette opere d'arte da ogni pericolo di guerra.[23]

[23] Messina, Archivio storico del Museo regionale, carpetta 5.

Doc. III

Messina, 21 marzo 1936

Ill.mo Sig. Direttore del Museo di Messina

Io qui sottoscritto, Sac Carmelo Castorina, parroco di S. Antonio Abate, nella Chiesa della SS. Annunziata al Corso Cavour in Messina, prego la S. V. di volermi cedere, per esporre permanentemente al culto, nella suddetta Chiesa i due quadri qui descritti:

1) S. Antonio Abate del Comandè
2) 2) Madonna e S. Gaetano, tela di m 1,93 x 2,86, firmato A. Scilla 1671
3) Le suddette descrizioni le ho ricavate dal volume Opere d'arte recuperate, edito a Palermo il 1915 a cura di Ministero della P. I.
4) Nella speranza che la S. V. voglia con cortese sollecitudine provvedere in merito, mi afferro con ogni stima della S. V. Ill.ma

Sacerdote Carmelo Castorina parroco

Messina, 28 agosto 1936

Il parroco di questa chiesa di S. Antonio abate, fa richiesta dei seguenti quadri recuperati dalla Soprintendenza dopo il terremoto del 1908, dei quali, uno trovasi esposto nella pinacoteca di questo Museo, l'altro in attesa di restauro è ancor nei magazzini

1) Madonna e S. Gaetano, tela 1,93 x 2,86 e dat. A. scilla F. 1671 – recuperato nella chiesa ex. Convent. Distrutta dell'Annunziata dei Teatini, restaurato dall'Amministrazione, ed ora esposto nella sala dei secentisti.

[…]

Il Direttore reggente, Miraglia

Doc. IV

Roma, 15 agosto 1921

Preventivo di restauro di quadri esistenti nei locali del R. Museo di S. Salvatore In Messina (San Benedetto che distrugge gli idoli)

«Grande tela di m. 3,27 x 2,73 portate il n. 348. La tela è rotta in due punti verso la testa e dai piedi dell'uomo che abbatte gli idoli, strappi che dovranno essere fermati con toppe di tela a sfilacciatura messe posteriormente. Le abrasioni che si trovano piccole fortunatamente sulle figure e più larghe lateralmente nel quadro saranno diligentemente stuccate. Leggera pulitura del dipinto, più forte verso il terzo in basso del quadro per scolature di sudicio e di cera.
Il telaio sarà lasciato l'attuale. Vernice di resina chiarissima.
Preventivo restauro Lire 450,00

Riccardo De Bacci Venuti, Roma 15 agosto 1921»

Doc. V

Lettera di risposta di Maria Accascina, direttore del Museo nazionale di Messina, a Laura De Felice Olivieri Sangiacomo, direttore della Biblioteca nazionale di Archeologia di Palazzo Venezia, a Roma, per alcune informazioni sull'*Ebrezza di Noè* già in collezione Ruffo.

All'Egregio Sig. Direttore della Biblioteca di Archeologia, Roma, Piazza Venezia, 1
Oggetto: Richiesta informazioni A. Sacchi: Ebrezza di Noè
«Per quante ricerche abbia potute esperire, debbo, purtroppo, far presente che non esiste in Messina, e non esisteva nel 1916, una Famiglia Chimirri; né alcuno ha saputo darmi qualche notizia in merito alla tela dell'Ebrezza di Noè del Sacchi, che vi si conservava e di cui è cenno nella sua del 29 dicembre 1947.
Nel 1916 esisteva in Messina una Famiglia Chimiens, di cui dovrebbe esistere tuttora qualche erede.
Pertanto, mentre continuo le ricerche, sarei grato di ulteriore e più precise notizie e in merito alla richiesta.
Con deferente ossequio.
Il Direttore

BIBLIOGRAFIA

Manoscritti

- Giuseppe Bertini, *Estratti di varii autori intorno alla storia letteraria, e delle belle arti della Sicilia*, III, ms. conservato presso la Biblioteca Comunale di Palermo (Qq F 263)
- Giuseppe Maria Capodieci, *Annali*, X, ms. conservato presso la Biblioteca Alagoniana di Siracusa
- Antonio De Michele, *De antiquo et novo statu Ecclesiae Syracusanae*, Siracusa 1617, manoscritto conservato presso la Biblioteca Alagoniana di Siracusa
- Cesare Gaetani, *Annali di Siracusa*, II, ms. conservato presso la Biblioteca Alagoniana di Siracusa
- Girolamo Renda Ragusa, *Siciliae biblioteca recens, continens elogia siculorum ab anno 1500 ad annum 1700, distributa in centurias XX*, I, ms. conservato presso la Biblioteca Centrale Regionale di Palermo

Tesi di laurea

- Sandra Condorelli, *"Spiritoso pittore". Gli "Antonelli" messinesi di Francesco Susinno*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'arte e beni culturali, Università degli studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche, relatore: Valter Pinto, Anno Accademico 2016-2017
- Enrico Gullo, *Agostino Scilla. Frammenti di un discorso pittorico*, tesi di Laurea magistrale in Storia e forme delle arti visive, dello spettacolo e dei nuovi media, Università di Pisa – Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere, relatrice: Cinzia Maria Sicca, Anno Accademico 2015-2016
- Silvia Stillfried, *Frans de Neve, ein flämischer Maler im 17. Jahrhundert auf Wanderschaft in Süd- und Mitelleuropa*, Magistra der Philosophie, Kunstgenschichte, Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz, Universität Wien, 2008

Tesi di dottorato

- Marzia Guerrieri, *Collezionismo e mercato di disegni a Roma nella prima metà del Settecento: protagonisti, comprimari, comparse*, Tesi di dottorato in Culture della trasformazione della città e del territorio, sezione Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura, XXII ciclo, Università degli Studi Roma Tre – Dipartimento Studi Storico Artistici, tutor: prof.ssa Barbara Cinelli, Anno Accademico 2009-2010
- Antonello Ricci, *La scrittura odeporica di Marianna Dionigi pittrice di paesaggio, archeologa e viaggiatrice per le città megalitiche del Lazio meridionale*, Tesi dottorato in Storia e Cultura del viaggio e dell'odeporica nell'età moderna, XXIII ciclo, Università degli Studi della Tuscia di Viterbo - Dipartimento di Scienze Umanistiche, tutor: prof. Vincenzo De Caprio, Anno Accademico 2010-2011
- Floriana Giallombardo, *Agostino Scilla (1629-1700) e la cultura visuale della historia, fra antiquaria e storia naturale*, Tesi di dottorato in Studi Culturali Europei/ Europäische Kulturstudien, Dipartimento

Cultura e Società, XXV ciclo, Università degli Studi di Palermo, tutor: prof. Michele Cometa, 2016

- Teresa Maria Letizia Russo, *Giovan Battista Quagliata (1603 ca. – 1673). Un artista del barocco siciliano fra tardo caravaggismo e classicismo*, Tesi di dottorato in Studi sul patrimonio culturale, XXIX ciclo, Università degli Studi di Catania, tutor: prof. Valter Pinto, 2016

1581

- Vincenzo Chartario, *Imagines deorum, qui ab antiquis colebantur: in quibus simulacra, ritus, caerimoniae, magnaque ex parte veterum religio explicatur: olim a Vincentio Chartario Rhegiensis ex variis auctoribus in vnum collectae, atqua Italica lingua expositae: nunc vero ad communem omnium utilitatem Latino sermone ab Antonio Verderio, domino Vallispriuatae, et. expressae, atque in meliorem ordinem expressae. Quibus accesserunt duo indices: prior, imaginum: posterior, rerum atque verborum, quae toto libro continentur*, apud Barptolemaeum Honoratum, Lugduni 1581
- Natale Conti, *Natalis Comitis Mythologiae siue explicationum fabularum libri 10. In quibus omnia propè naturalis et moralis philosophiae dogmata contenta fuisse demonstratur. Nuper ab ipso autore pluribus sexcentis locis aucti et locupletati, vt patebit cum antiquis conferentibus. Quibus accedunt libri quatuor venationum carmine ab eodem conscripti. Subsequitur index rerum memorabilium peramplus, praecedet operi vrbium et locorum index, Atque alius plantarum et animalium singulis dijs dicatorum*, al segno della Fontana, Venezia 1581

1626

- Scipione Errico, *L'occhiale appannato: dialogo nel quale si difende 'L'Adone' del Cavalier Gio: Battista Marino, contra l'"Occhiale' del Cavalier Fra Tomaso Stigliano*, ad istanza di Giuseppe Matarozzi, Napoli 1626

1647

- Filadeldo Mugnos, *Teatro genologico delle famiglie nobili titolate feudatarie ed antiche nobili del fidelissimo Regno di Sicilia viventi ed estinte del S. Don Filadelfo Mugnos, parte prima, alla Catolica, e Real Maestà di Filippo IIII Il Grande N. S. Re e Monarca delle Spagne e del Regno di Sicilia*, Per Pietro Coppola, Palermo 1647

1649

- Giovanni Alfonso Borelli, *Delle cagioni delle febbri maligne della Sicilia negli Anni 1647 e 1648. Discorso di Gio: Alfonso Borrelli Accademico della Fucina, Filosofo e Professore delle scienze Matematiche nello Setudio della Nobile Città*

di Messina, Diviso in tre parti: con una appendice della natura della febbre in Comune, Per Gio: Battista Rosso, Cosenza 1649

1659

- Domenico Argananzio, *Pompe festive celebrate dalla nobile ed essemplare citta di Messina nell'anno 1659 per la solennita della sagratissima Lettera scrittale dalla suprema Imperatrice degli angeli Maria. Fedelissima descrizione composta per ordine dell'illustrissimo Senato dal m.r.p. Domenico Argananzio della Compagnia di Giesu*, Per gli eredi di Pietro Brea, Messina 1659

1666

- *Saggi di natvrali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento sotto la protezione del serenissimo principe Leopoldo di Toscana e descritte dal segretario di essa Accademia*, Per Giuseppe Cocchini all'Insegna della Stella, in Firenze 1666

1667

- Carlo Dati, *Vite de pittori antichi scritte e illustrate da Carlo Dati nell'Accademia della Crusca lo Smarrito alla Maestà Cristianissima di Luigi XIIII re di Francia e di Navarra*, nella Stamperia della Stella, Firenze 1667
- *Prose degli Accademici della Fucina, libro primo, nel quale si contengono vari Discorsi, raccolti dall'Immoto*, Per Domenico Antonio Ferro, In Monteleone 1667
- Giovan Battista Valdina, *Il Cannocchiale siciliano, orazione funerale per la morte di Don Giovanni Ventimiglia Cavalier della Stella nell'Accademia della Fucina detto l'Occulto*, in *Prose degli Accademici della Fucina. Libro primo, nel quale si contengono vari Discorsi raccolti dall'Immoto*, Per Domenico Antonio Ferro, Monteleone 1667, pp. 138-186
- Giovan Battista Valdina, *Quanto sia fallace la speranza di trovar felicità nella cognizione delle buone Discipline, e quanto vana quella d'acquistar gloria nel possesso delle medesime, e delle belle Lettere, dell'Istesso*, in *Prose degli Accademici della Fucina. Libro primo, nel quale si contengono vari Discorsi raccolti dall'Immoto*, Per Domenico Antonio Ferro, Monteleone 1667, pp. 187-258

1669

- Giovan Battista Valdina, in *Prose degli Accademici della Fucina. Libro secondo, nel quale si contengono varij Discorsi, raccolti dal Sicuro*, appresso Andrea Colicchia, in Napoli 1669

1670

- *Il Duello delle Muse overo Trattenimenti carnavaleschi degli Accademici della Fucina, Trattenimento Terzo dell'anno 1669, con la raccolta di alcune Rime Facete de' medesimi Accademici,* appresso Andrea Colicchia, in Napoli 1670
- Agostino Scilla, *La vana speculazione disingannata dal senso. Lettera risponsiva circa i corpi marini, che petrificati si trovano in varij luoghi terrestri. Di Agostino Scilla pittore accademico della Fucina, detto lo Scolorito*, presso Andrea Colicchia, Napoli 1670

1678

- Carlo Cesare Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi XIIII re di Francia e di Navarra il sempre Vittorioso consagrata dal Co. Carlo Cesare Malvasia fra Gelati l'Ascoso, divisa in duoi Tomi; con Indici in fine copiosissimi, Tomo Secondo, che contiene la Quarta Parte*, Per l'Erede di Domenico Barbieri, in Bologna 1678

1681

- Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura e architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno… opera di Filippo Baldinucci Fiorentino, agli Illustrissimi e Virtuosissimi Signori Accademici della Crusca*, Per Santi Franchi al Segno della Passione, in Firenze 1681

1682

- *Catalogo del Congresso medico romano ove sono descritti i Nomi degli Autori, e le Materie da loro trattate ogni Lunedì, dal 10 giorno di Marzo 1681 sino all'8 di Giugno 1682*, Per Felice Cesaretti, Roma 1682

1694

- Domenico Antonio Parrino, *Teatro eroico, e politico dei governi de' vicere del regno di Napoli, dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino al presente, nel quale si narrano i fatti più illustri, e singolari, accaduti nella Città, e Regno di Napoli nel corso di due Secoli, come anche le Fabbriche, Inscrizzioni, e Leggi, overo Prammatiche, promulgate da essi, raccolte da diversi Autori impressi, e manoscritti: Adornato da una breve, distinta, e curiosa relazione della Città, e Regno di Napoli, con le piante dell'una, e l'altro, e co' Ritratti de' medesimi Viceré scolpiti in rame, presi da quelli, ch'adornano una delle Galerie del Palagio Reale, di Domenico Antonio Parrino Cittadino Napolitano*, III, Del Parrino, e del Mutii, In Napoli, 1694

1695

- Giovan Pietro Bellori, *Descrizzione delle immagini dipinti di Rafaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano, di Gio. Pietro Bellori alla Santità di Nostro Signor Papa Innocenzo duodecimo*, nella stamparia di Gio. Giacomo Komarek Boemo alla Fontana di Trevi, in Roma, MDCXV

1696

- Giuseppe Ghezzi, *Il centesimo dell'anno MDCXV celebrato in Roma dall'Accademia del disegno essendo Prencipe il Signor Cavalier Carlo Fontana architetto, descritto da Giuseppe Ghezzi pittore, e segretario accademico*, Nella Stamparia di Gio. Francesco Buagni, Roma 1696

1697

- Pietro Santi Bartoli, *Gli antichi sepolcri overo Mausolei romani et etruschi, trovati in Roma e in altri luoghi celebri nelli quali si contengono molte erudite Memorie: raccolti, disegnati, e intagliati da Pietro Santi Bartoli*, Nella Stamperia di Antonio d Rossi, Roma 1697

1700

- Lorenzo Stramusoli, *Apparato dell'eloquenza del Padre Maestro Lorenzo Stramusoli da Ferrara, Minorita Conventuale di S. Francesco, Tomo Terzo, dedicato all'Illustrissima Religione di S. Domenico sotto li Felicissimi auspicii del Rev.mo P. Maestro Antoni Cloche Ministro Generale dell'ordine medesimo*, Tomo terzo, Nella Stamperia del Seminario, In Padova 1700

1701

- Nicolo Maria Sclavo, *Amore ed ossequio di Messina in solennizzare l'acclamazione di Filippo Quinto Borbone gran monarca delle Spagne e delle Due Sicilie Descritti e presentati a Sua Cattolica Maestà da Nicolo Maria Sclavo, Protopapa del Clero Greco di Messina*, Nella Stamparia di Vincenzo d'Amico, Messina 1701

1704

- Alessandro Guidi, *Rime di Alessandro Guidi alla Santità di Nostro Signore Clemente Undecimo Sommo Pontefice*, Nella Stamperia di Gio: Giacomo Komarek Boemo, alla Torre del Grillo, Roma 1704;
- Pellegrino Antonio Orlandi, *Abcedario pittorico Nel quale compendiosamente sono descritte le Patrie, i Maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila Professori di Pittura, di Scultura, e d'Architettura, diviso in tre parti*, Per Costantino Pisarri sotto le Scuole, Bologna 1704

1708

- Antonino Mongitore, *Bibliotheca sicula sive de scriptoribus siculis qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt, notitiae locupletissimae, auctore Sac. Theol. Doctore Antonino Mongitore presbytero panormitano*, Tomus primus, Ex Typographia Didadci Buona, Palermo 1708

1711

- Giusto Fontanini, *Bibliothecae Josephi Renati Imperialis Sanctae Romanae Ecclesiae Diaconi Cardinalis Sancti Georgii, Catalogus secundum auctorum cognomina ordine alphabetico dispositus, una cum altero catalogo Scientiarum & artium*, Ex Officina typographica Francisci Gonzagae, Romae 1711

1712

- Bernard de Montfaucon, *The travels of the Learned Father Montfaucon from Paris thro' Italy*, Made English from the Paris Edition, D. L. for E. Curll , London 1712

1715

- Saverio Scilla, *Breve notizia delle monete pontificie antiche, e moderne Sino alle ultime dell'Anno XV del regnante Pontefice Clemente XI raccolte, e poste in Indice distinto: Con particolari Annotazioni, ed Osservazioni, dedicata all'Eminentiss. E Reverendiss. Principe il Sig. Cardinale Giuseppe Renato Imperiali da Saverio Scilla*, Per Francesco Gonzaga, Roma 1715

1719

- Pellegrino Antonio Orlandi, *L'Abcedario pittorico dall'autore ristampato corretto et accresciuto di molti professori e di altre notizie spettanti alla pittura, a Monsieur Pierre Crozat*, Per Costantino Pisarri all'Insegna di S. Michele, sotto il Portico, Bologna 1719

1731

- Giovan Pietro Bellori, *Ritratti di alcuni celebri pittori del secolo XVII, disegnati, ed intagliati in rame dal Cavaliere Ottavio Lioni con le Vite de' medesimi tratte da varj Autori accresciute d'Annotazioni, si è aggiunta la vita di Carlo Maratti scritta da Gio. Pietro Bellori fin all'anno 1689, e terminata da Altri, non più stampata*, Per Antonio de' Rossi, Roma 1731

1733

- Rocco Pirri, *Sicilia sacra diquisitionibus et notitiis illustrata, Ubi libris quatuor, postquam de illius Patraircha, et Metropolita disquisitum est…, Editio Tertia emendata, et continuatione aucta cura, et studio S.T. D. D. Antonini Mongitore, Additiones, et notitiae Abbatiarum Ordinis sancti Benedicti, cisterciensium, et aliae, quae desiderabantur, Auctore P. Domino Vito Maria Amico*, Tomus Primus, Apud haeredes Petri Coppulae, Panormi 1733
- Antonio Vallisneri, *Opere fisico-mediche stampate e manoscritte del Cavalier Antonio Vallisneri, raccolte da Antonio suo figliuolo, corredate d'una Prefazione in genere sopra tute, e d'una in particolare sopra il Vocabolario della storia naturale*, II, Appresso Sebastiano Coleti, In Venezia 1733

1736

- Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni scritte, e dedicate alla Maestà di Carlo Emanuel Re di Sardegna da Lione Pascoli*, Volume II, Per Antonio de' Rossi nella Strada del Seminario Romano, in Roma, 1736

1741

- Pierre Jean Mariette, Pierre Crozat, *Description sommaire des desseins des grands maistres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, par P. J. Mariette*, Paris 1741
- Filippo Porco, *Storia dell'Illustrissima Arciconfraternita di Nostra Dama sotto il titolo della Pietà detta degli Azzurri*, Nella regia officina di Michele de' Chiaramonti, ed Amico, Messina 1741

1745

- Giovan Battista Caruso, *Memorie istoriche di quanto è accaduto in Sicilia dal tempo de' suoi primieri abitatori sino alla coronazione del re Vittorio Amedeo, raccolte da' più celebri scrittori antichi, e moderni da Gio: battista Caruso, Barone di xiureni, parte Terza*, II, Nella Stamperia di Francesco Valenza Regio Impressore della Santissima Crociata, Palermo 1745
- Orazio Turriano, *Memoria istorica del contagio della città di Messina dell'anno MDCCXLIII, descritta da Orazio Turriano con l'istruzione, che si osservò nello Spurgo praticatosi nella medesima Città, che servirà di continuazione al Supplimento della Storia di Sicilia aggiunta ai Principj della Storia del signor Abate Langlet*, Presso Domenico Terres, Napoli 1745

1747

- Recensione a *De Corporibus Marinis Lapidescentibus, quae defossa reperiuntur, Auctore Augustino Scilla, addita Dissertatione Fabii Coumane de Glossoptris*, in Novelle letterarie pubblicate in Firenze l'anno MDCCXLVII, Tomo VIII, Nella Stamperia della SS. Annunziata, Firenze 1747, pp. 341-342

1753

- Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese, contenente le Notizie de' Professori di Pittura, Scoltura, ed Architettura, in questa edizione corretto e notabilmente di nuove Notizie accresciuto da Pietro Guarienti accademico Clementi, ed inspettore della Regia Galleria di S. M. Federico Augusto III Re di Polonia, ed Elettore di Sassonia, ecc.*, Appresso Giambattista Pasquali, Venezia 1753

1755

- Giuseppe Allegranza, *Lettere famigliari di un Religioso Domenicano toccanti varie singolari Antichità, Fenomeni naturali, Vite, ed Opere di alcuni Uomini illustri del regno di Sicilia, e Malta*, in «Giornale de' letterati per l'anno MDCCLV. Dedicato all'e.mo, e r.mo principe il signor cardinale Nerio Corsini», gennaio, 1755, pp. 1-18
- Jean-Baptiste de Boyer, Marchese d'Argens, *Risposta alle riflessioni critiche sopra le differenti Scuole di Pittura del signor Marchese d'Argens*, Per il Busdrago, Lucca 1755

- Cajo Domenico Gallo, *Apparato agli Annali della città di Messina capitale del Regno di Sicilia di Cajo Domenico Gallo sotto gli auspicj di Sua Eccellenza Reverendissima Fra Tommaso de Moncada de' Principi di Calvaruso dell'Ordine de' Predicatori, Arcivescovo di Mesina, e Patriarca di Gerusalemme, Conto di Regalbuto, barone di Bolo, e Signore dell'Alcara, del Conseglio di S. R. M. et c.*, Con licenza de' Superiori, Napoli 1755
- Ridolfino Venuti, *Risposta alle riflessioni antiche sopra le differenti scuole di pittura del Signor Marchese d'Argens*, Per il Busdrago, Lucca 1755

- Giovanni Di Natoli Ruffo, *Storia dell'Illustrissima prim'arciconfraternita di Nostra Signora del Rosario Sotto titolo de' SS. Apostoli Simone e Giuda, nel Real Convento di S. Girolamo de' PP. Predicatori della Nobile Fedelissima, ed esemplar Città di Messina Capitale del Regno di Sicilia in occasione della Festa celebratisi per lo compimento del secondo secolo della sua Fondazione, essendo Governatore Giovanni Di Natoli Ruffo d'Alifia*, Nella Stamparia d'Ignazio Ruffo, Napoli 1755

1756

- Giuseppe Maria Ercolani, *Le quattro parti del mondo egualmente divise e col medesimo invariabil Ordine geograficamente descritte opera di Neralco Pastore Arcade*, *Tomo Primo in cui si contiene l'Europa, e l'Asia, Nella Stamperia di angelo Rotilj*, nel Palazzo de' Massimi a S. Pantaleo, Roma 1756
- Cajo Domenico Gallo, *Annali della città di Messina*, Con licenza de' Superiori, Messina 1756

1757

- Giovanni Gaetano Bottari, a cura di, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII secolo*, II, Appresso Nicolò, e Marco Pagliarini, Roma 1757

1763

- G. M. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani del conte Giammaria Mazzuchelli bresciano, volume II, parte IV*, Presso a Giambattista Bossini, Brescia 1763
- Pellegrino Antonio Orlandi, *Abecedario pittorico del M. R. P. Pellegrino Antonio Orlandi bolognese contenente Notizie de' Professori di pittura, scoltura, ed architettura in questa edizione corretto e notabilmente di nuove notizie accresciuto*, In Napoli 1763
- Filippo Titi, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma di Filippo Titi*, Marco Pagliarini, Roma 1763

1766

- Giovanni Gaetano Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, V, Nella stamperia di Marco Pagliarini, in Roma 1766

1767

- Ridolfino Venuti, *Accurata, e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna, opera postuma dell'Abate Ridolfino Ventui cortonese presidente alle antichità romane, e membro onorario della Regia Società degli Antiquarj di Londra, ridotta in miglior forma, accresciuta, e ornata di molte Figure in Rame*, Tomo I, parte II, Presso Carlo Barbiellini al Corso, Roma 1767

- Tommaso De Santis, *Istoria del Tumulto di Napoli*, in *Raccolta di tutti i più rinomati Scrittori dell'Istoria generale del Regno di Napoli principiando dal tempo che queste Provincie hanno preso forma di Regno dedicata alla Maestà della Regina Nostra Signora*, Tomo Settimo, Nella stamperia di Giovanni Gravier, Napoli 1769

1770

- Paolo Bentivenga, *Lo Stampatore a chi legge*, in *Opuscoli di autori siciliani, Tomo undecimo, alla grandezza di Ferdinando Maria Tomaso, Caro, Traina, e Naselli, Principe, e Sig. dell'isola di Lampedusa*, Nella Stamperia de' Santi Appostoli in Piazza Bologni, Presso D. Gaetano Maria Bentivenga, Palermo, s. p.

1772

- Giovanni Battista Passeri, *Vite de pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673 di Giambattista Passeri pittore e poeta*, Presso Gregorio Settari libraio al Corso all'insegna d'Omero, Roma 1772

1774

- Ginesio Grimaldi, *Istoria delle leggi e magistrati del Regno di Napoli continuata da Ginesio Grimaldi*, Tomo XII, Nella stamperia Orsiniana, Napoli 1774

1776

- Francesco Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che hornano le Chiese e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia, e di non poche Terre, Castelli e Ville d'alcuni rispettivi distretti, opera di Francesco Bartoli bolognese accademico d'onore clementino, che contiene il Piemonte, il Monserrato, e parte del Ducato di Milano*, Presso Antonio Savioli, in Venezia 1776

1781

- Giuseppe Allegranza, *Opuscoli eruditi latini ed italiani del P. M. Giuseppe Allegranza dell'ordine de' predicatori bibliotecario della regia biblioteca di Milano raccolti e pubblicati dal P. D. Isidoro Bianchi benedettino-camaldolese regio professore di etica nel Real Ginnasio di Cremona, colla aggiunta dell'elogio storico del P. D. Claudio Fromond pubbl. professore nella Università di Pisa, scritto dal medesimo P. Bianchi*, Per Lorenzo Manini Regio Stampatore, Cremona 1781
- Onorato De Rossi, *Nuova guida per la città di Torino opera di Onorato Derossi*, Torino 1781

1782

- Francesco Antonio Vitale, *Memorie istoriche de' tesorieri generali pontificj dal Pontificato di Giovanni XXII sino a' nostri tempi raccolte dall'Abate F. A. V.*, Nella stamperia Simoniana, Napoli 1782

1784

- Baldassarre Orsini, *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia: al quale si pongono in vista le più eccellenti Pitture Sculture ed Architetture con alcune osservazioni*, Presso il Costantini, Perugia 1784

1789

- Vincenzo Emanuele Sergio, *Memoria per la reedificazione della città di Messina pel ristabilimento del suo Commercio, scritta da Vincenzo Emmanuele Sergio Palermitano professore di Economia Politica, Commerci, ed Agricoltura nell'Accademia de' regj Studj di Palermo; Segretario, ed archivista del Supremo Magistrato del Commercio di Sicilia; Socio Nazionale della Reale Accademia delle Scienze, e Belle Lettere di Napoli; Socio Onorario corrispondente della Reale Accademia Agraria di Firenze, ec…, con note, ed osservazioni*, Palermo 1789

1791

- Tommaso Gargallo, *Memorie patrie per lo ristoro di Siracusa del cavaliere Tommaso Gargallo*, I, Nella Stamperia Reale, Napoli 1791

1806

- Gregorio Cianciolo, *Relazione della venuta, e dimora in Messina capitale del Regno di Ferdinando IV re dell'una, e dell'altra Sicilia scritta dal P. D. Gregorio Cianciolo priore cassinese*, dalle stampe di Giuseppe di Stefano impressore senatorio, Messina 1806

1810

- Francesco Redi, *Esperienze intorno alla generazione degl'insetti fatte da Francesco Redi, Gentiluomo Aretino e Accademico della Crusca, e da lui scritti in una Lettera all'Illustrissimo Signor Carlo Dati*, in Firenze, in *Opere di*

Francesco Redi Gentiluomo Aretino e Accademico della Crusca, III, Della Società Tipografica dei Classici Italiani, Milano 1810

1811

- Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua, opera di Filippo Baldinucci fiorentino, accademico della Crusca, con note ed aggiunte*, Della Società Tipografica de' Classici Italiani, contrada del Cappuccio, Milano 1811

1816

- Giuseppe Maria Capodieci, *Antichi monumenti di Siracusa illustrati dall'antiquario Giuseppe Maria Capodieci*, II, Tipografia di D. Francesco M. Pulejo, Siracusa 1816

1819

- Modeste Paroletti, *Turin et ses curiosités ou Description historique de tout ce que cette captale offre de remarquable dans ses monumens, ses édifices et ses environs par Modeste Paroletti. Ouvrage composé à l'usage des Etrangers, et orné de gravures en taille-douce et du plan de la Ville, avec privilège de Sa Majesté*, Chez les Frères Reycend et C.^{e} Libraires du Roi, Turin 1819

1820

- Vincenzo Castelli di Torremuzza, *Accademie scientifiche in Sicilia*, in Vincenzo Castelli di Torremuzza, *Fasti di Sicilia descritti da Vincenzo Castelli principe di Torremuzza, gentiluomo di camera, con esercizio di S. M. siciliana*, II, Presso Giuseppe Pappalardo, Messina, 1820

1821

- Giuseppe Maria Capodieci, *Tavole delle cose più memorabili della storia di Siracusa avanti Gesù Cristo disposte dall'antiquario regio curato Giuseppe Maria Capodieci della reale Accademia Borbonica Ercolanense di Archeologia, e della reale accademia di storia e belle lettere di Napoli, per reali decreti socio corrispondente nazionale offerte alla reale Accademia de' Pericolanti di Messina*, Presso Giuseppe Fiumara, Messina 1821
- Rosario Gregorio, *Discorsi intorno alla Sicilia di Rosario di Gregorio abbate di S. Maria di Roccadia e professore del diritto publico siciliano nella R. Università di Palermo con discorsi inediti*, I, Presso i Libraj Pedone e Muratori, Palermo 1821
- Rosario Gregorio, *De' più celebri pittori messinesi*, in Rosario Gregorio, *Discorso intorno alla Sicilia di Rosario Gregorio, abbate di S. Maria di Roccadia e professore del Diritto publico siciliano nella R. Università di Palermo, con discorsi inediti*, I, presso i Libraj Pedone e Muratori, Palermo 1821, pp. 188-215

1822

- Gianmichele Briolo, *Nuova guida dei forastieri per la reale città di Torino compilata da Gianmichele Briolo arricchita di notizie mai stampate ed ornata di alcuni rami*, a spese de' Fratelli Reycend e Comp. Libraj di S. S. R. M. di Po, Torino 1822
- Recensione a *Discorsi intorno alla Sicilia*, di Rosario Gregorio, in «Biblioteca italiana ossia Giornale di letteratura scienze ed arti», 27, 1822, pp. 170-179

1823

- Giuseppe Bertini, *Memorie de' pittori messinesi. Sei lettere mss. di Grosso Cacopardo*, in «Giornale di scienze, letteratura ed arti per la Sicilia», IV, 10, 1823, pp. 84-103
- Louis Auguste de Forbin, *Souvenirs de la Sicile, par M. Le C. De Forbin,* De l'imprimerie royale, Paris 1823
- Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova, compilate da Melchior Missirini*, Nella stamperia De Romanis, Roma 1823

1824

- Agostino Gallo, *Sulla patria di Giannalfonso Borelli. Lettera di agostino Gallo, al dotto Andrea Mazzarella da Cereto, principale estensore della biografia degli uomini illustri del Regno di Napoli*, in Agostino Gallo, *Prose di Agostino Gallo siciliano*, presso Lorenzo Dato, Palermo 1824, pp. 29-45
- Luigi Lanzi, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di Martino Capucci, I, Sansoni editore, Firenze 1968

1831

- *Dieci giorni in Torino ossia descrizione antica e moderna della Città*, Presso Pietro Marietti librario in via di Po, Torino 1831
- Rosario Gregorio, *De' più celebri pittori messinesi*, in *Discorsi intorno alla Sicilia di Rosario Gregorio*, II, Presso la Reale Stamperia, Palermo 1831

1832

- Stefano Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose in acciajo per medaglie e per caratteri niellatori, intarsiatori, musaicisti d'ogni età e d'ogni nazione di Stefano Ticozzi socio onorario dell'Accademia di Belle Arti di Carrara, dell'Ateneo di Venezia ecc.,* III, Presso Lugi Nervetti Tipografo-Librajo, Milano 1832

1833

- Francesco Ferrara, *Storia generale della Sicilia*, VI, Presso Lorenzo Dato, Palermo 1833

1835

- Carmelo La Farina, *Intorno le Belle Arti, e gli Artisti fioriti in varie epoche in Messina. Ricerche di Carmelo La Farina ordinate in più lettere*, Stamperia Fiumara, Messina 1835, ed. cons. a cura di Giovanni Molonia, Di Nicolò, Messina 2004;
- Giuseppe Politi, *Siracusa pei viaggiatori*, Dalla Tipografia del Pulejo, Siracusa 1835

1836

- Vito Amico, *Storia di Sicilia dal 1556 al 1750 del P. D. Vito Amico abate benedettino, per servire di continuazione a quella del Fazello, volgarizzata da Giuseppe Bertini con note e aggiunte*, Stamperia D'Antonio Muratori, Palermo 1836
- Carmelo La Farina, *Lettera XV. Si corregge da talune mende la biografia di Onofrio Gabriele, pittore da Messina. Al Chiarissimo Dr. Carlo Gemellaro Professore di Storia Naturale nella R. Università degli Studi in Catania*, in "Il Faro che siegue lo Spettatore Zancleo. Giornale di Scienze Lettere ed Arti", a. IV, vol. I, Stamperia Fiumara, Messina 1836, pp. 37-49
- Paolo R.*, Lettere su Messina e Palermo di Paolo R., pubblicate per cura di Gabriele Quattromani*, Tipografia R. Di Guerra, Palermo 1836

1837

- Giuseppe Politi, *Ragguaglio del bellissimo dipinto a fresco nella cappella del Santissimo in Siracusa per Giuseppe Politi*, in «Giornale di scienze, lettere e arti per la Sicilia», XV, 173, 1837, pp. 113-128
- Marcantonio Scribani, *Una gita a Messina. Lettera di Marcantonio Scribani al signor Giuseppe Morelli*, in «Giornale di scienze, lettere ed arti per la Sicilia», LVIII, 172, 1837, pp. 65-63

1838

- Placido Arena Primo di Montechiaro, *Quadri statistici cronologici di tutte le Accademie antiche e moderne di Sicilia*, in «Effemeridi scientifiche e letterarie di Sicilia», XXIII, VII, 67, 1838

1840

- Giuseppe La Farina, *Messina ed i suoi monumenti per Giuseppe La Farina*, Stamperia di Giuseppe Fiumara, Messina 1840

1841

- Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina*, Giuseppe Fiumara, Messina 1841

1842

- Giovanni Evangelista Di-Blasi, *Storia cronologica de' Vicerè Luogotenenti e Presidenti del Regno di Sicilia di Giovanni E. Di Blasi, seguita da un'Appendice sino al 1842*, volume unico, Dalla Stamperia Oretea, Palermo 1842
- Rosario Gregorio, *Discorso su più celebri pittori messinesi del Cav. Rosario Gregorio*, in Guglielmo Capozzo, *Memorie su la Sicilia tratte dalle più celebri Accademie e da distinti libri di società letterarie e di valent'uomini nazionali e stranieri, con aggiunte e note per Guglielmo Capozzo, socio di varie accademie*, III, Tipografia di Bernardo Virzì, Palermo 1842, pp. 149-167
- Jeannette Power, *Guida per la Sicilia opera di Giovanna Power*, Dallo Stabilimento Poligrafico di Dilippo Crirelli, Napoli 1842

1845

- Rosario Gregorio, *Si esamina in che modo i parlamenti sino a Ferdinando il Cattolico imploravano dal sovrano la conferma dei capitoli da loro proposti, i quali dopo la sanzione sovrana prendevano carattere e forza di leggi*, in *Opere scelte del Can. Rosario Gregorio, terza edizione*, Tipografia di F. Garofalo, Palermo 1845, pp. 468-469
- Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni, compilazione del Cavaliere Gaetano Moroni romano, primo aiutanti di Camera di Sua Santità Gregorio XVI*, XXXIV, Dalla Tipografia emiliana, Venezia 1845

1846

- Luigi Cibrario, *Storia di Torino*, II, Per Alessandro Fontana, Torino 1846

1847

- Gaetano Atti, *Notizie edite e inedite della vita e delle opere di Marcello Malpighi e di Lorenzo Bellini raccolte da Gaetano Atti*, Tipografia Governativa alla Volpe, Bologna 1847
- Filippo Baldinucci, *Notizie dè professori del disegno da Cimabue: in qua, per le quali si dimostra come, e per chi le bell' arti di pittura, scultura, e architettura lasciata la rozzezza delle maniere greca, e gottica, si siano in questi secoli ridotte all' antica loro perfezione / opera di Filippo Baldinucci Fiorentino distinta in secoli, e decennali*, V, Per V. Batelli e Compagni, Firenze 1847
- *Guide to Naple and Sicily*, part. II. *Sicily with a map*, by L. Piale, Bookseller, 79, Piazza di Spagna, at Monaldini's Library and English Reading Rooms, Rome 1847

1849

- Angel Rivas duque de Saavedra, *Insurrection de Naples en 1647. Etude historique de don Angel de Saavedra, duc de Rivas*, Amyot, Paris 1849

1854

- Francesco Capecelatro, *Diario di Francesco Capecelatro contenente la storia delle cose avvenute nel reame di Napoli negli anni 1647-1650: ora per la prima volta messo a stampa sul manoscritto originale con l'aggiunta di varii documenti per la più parte inediti, ed annotazione del marchese Angelo Granito*, III. 2, Nobile, Napoli 1854

1855

- Vito Amico, Gioacchino Di Marzo, *Dizionario topografico della Sicilia di Vito Amico, tradotto dal latino ed annotato da Gioacchino Di Marzo chierico distinto della Real Cappella* Palatina, I, Tipografia di Pietro Morvillo, Palermo 1855
- Vito Amico, Gioacchino Di Marzo, *Dizionario topografico della Sicilia di Vito Amico, tradotto dal latino ed annotato da Gioacchino Di Marzo chierico distinto della Real Cappella* Palatina, II, Tipografia di Pietro Morvillo, Palermo 1856

1856

-
- Antoine Jules Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes faisant suite a celle de plus célèbres amateurs italiens par A. J. Dumesnil, member du conseil general du Loiret, de la Societé arcéologique de l'Orléannis et de la Legion d'honneur, Pier-Jean Mariette, 1694-1774*, E. Dentu, Libraire-Editeur, Paris 1856

1858

- Clemente Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino di Clemente Rovere*, Tipografia Eredi Botta, Torino 1858

1859

- Giuseppe Coglitore, *Storia monumentale artistica di Messina: brani per Giuseppe Coglitore*, T. Capra, Messina 1859
- Carlo Tito Dalbono, *Storia della pittura in Napoli ed in Sicilia dalla fine del 1600, a noi pel Cav. Carlo Tito Dalbono socio di più accademie*, Dalla stamperia di Luigi Gargiulo, Napoli 1859
- Salvatore *Lanza*, *Guida del viaggiatore in Sicilia, novellamente compilata da Salvatore Lanza, prete dell'Oratorio di Palermo*, Presso i fratelli pedone Lauriel, Palermo 1859

1860

- Silvestro La Farina*, Sul Museo peloritano: parole di Silvestro La Farina*, Tipografia del Commercio, Messina 1860

1862

- Gioacchino Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI per Gioacchino Di Marzo*, III, Salvatore Di Marzo Editore, Francesco Lao Tipografo, Palermo 1862

1863

- Gregorio Raymondo Granata*, Duecento sessanta giorni in Palermo nel 1861 Ovvero Biografia e Gabinetto scientifico-artistico dell'archeologo Agostino Gallo*, Stamperia del Commercio, Messina 1863

1864

- John Murray, George Dennis, *A handbook for travellers in Sicily: including Palermo, Messina, Catania, Syracuse, Etna, and the ruins of the Greek temples, with map and plans*, John Murray, Albemarle Street, London 1864
- Ernest Breton, *Syracuse, mémoire de M. E. Bréton*, in «Journal de l'Institute historique», IV, 1864, pp. 281-298
- *Guida della galleria della Insigne e Pontificia Accademia di San Luca in Roma*, Tipografia delle Belle Arti, Roma 1864

1865

- Paul Lacroix, *Revue universelle des arts, publiée par M. Paul Lacroix (Bibliophile Jacob) et M. M. C. Marsuizi de Aguirre*, XXI, Veuves Jules Renouard, Paris 1865
- Rudolph Weigel, *Die Werke der Maler in ihren Handzeichnungen. Beschreibendes Verzeichnis der in Kupfer gestochenen, lithogr. u. photogr. Facsimiles von Originalzeichnungen grosser Meister. Gesammelt und herausgegeben von Rudolph Weigel*, Rudolph Weigel, Leipzig 1865

1867

- Agostino Gallo, *Sugli scrittori moderni di storie di Sicilia di Agostino Gallo*, Tipografia Barcellona, Palermo 1867

1868

- Giuseppe Seguenza, *Discorso intorno Agostino Scilla letto nel Liceo Maurolico*, Tipografia Ribera, Messina 1868

1870

- Xavier Barbier de Montault, *Les Musées et galeries de Rome. Catalogue general de tous les obkets d'art qui y sont exposés par Mgr X. Barbier de Montault. Camérier d'honneur de Sa Santinteté*, Jos. Spithover editeur, Rome 1870

- *Catalogo della raccolta di disegni autografi antichi e moderni donata dal Prof. Emilio Santarelli alla Reale Galleria di Firenze*, Coi tipi di M. Cellini e C. alla Galileiana, Firenze 1870
- Giuseppe Meli, *Catalogo degli oggetti di arte dell'Ex monastero e Museo di S. Martino delle Scale presso Palermo compilato da Giuseppe Meli, componente della Commissione di Antichità e Belle Arti per la Sicilia*, Tipografia Morvillo, Palermo 1870
- Carlo Padiglione, *La Biblioteca del Museo Nazionale della Certosa di S. Martino di Napoli e i suoi manoscritti esposti e catalogati da Carlo Padiglione*, Stabilimento Tipografico di F. Giannini, Napoli 1870

1871-1875

- Vincenzo Palizzolo Gravina, *Il blasone in Sicilia ossia raccolta araldica per V. Palizzolo Gravina barone di Ramione*, Editori Visconti & Huber, Tipografia Ignazio Mirto, Palermo 1871-75

1872

- Paolo Sansone, *Biografia di Agostino Gallo per Paolo Sansone suo amico*, Tipografia Barcellona, Palermo 1872

1873

- Antonino Busacca, *Guida per la città di Messina del Cav. Antonino Busacca*, Tipografia del Commercio, Messina 1873 [rist. anast. a cura di Rosario Battaglia, Perna edizioni, Messina 1994]
- Pietro Citrano, *Sulla vita civile, politica, e letteraria del Cavaliere Agostino Gallo di Palermo della maggiore parte delle opere edite, ed inedite del medesimo delle quali alcune finora ignare. Notizie storico-critiche di Pietro Citrano*, G. Priulla, Palermo 1873
- Giuseppe Galluppi di Pancaldo, *Cenno storico sulla famiglia D'Arena detta oggi Arena-Primo*, Tipografia ditta Wilmant, Milano 1873
- Giuseppe Meli, *Pinacoteca del Museo di Palermo. Dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, [?] Palermo 1873
- Antonino Salinas, *Del Real Museo di Palermo. Relazione scritta da Antonino Salinas con cinque tavole*, Stabilimento Tipografico Lao, Palermo 1873

1875

- Caio Domenico Gallo, *Annali della città di Messina*, IV, Presso la Tipografia Filomena, Messina 1875
- Giuseppe Galluppi di Pancaldo, *L'Ordine militare della Stella in Messina*, Tipografia D'Amico, Messina 1875
- Giacomo Lumbroso, *Notizie sulla vita di Cassiano dal Pozzo protettore delle Belle Arti, fautore della scienza dell'antichità nel secolo decimosettimo con alcuni suoi ricordi e una centuria di lettere per Giacomo Lumbroso*, Stamperia Reale di G. B. Paravia e C., Torino 1875
- Giuseppe Meli, *Museo Nazionale di Palermo. Catalogo dei quadri esposti*, [?] Palermo 1878

- Carmelo Pardi, *Artisti siciliani*, in «Nuove Effemeridi Siciliane», 1, 1875, pp. 307-318
- Antonio Salinas, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo compilata da Antonino Salinas Professore di Archeologia alla R. università e Direttore del Museo, Parte prima. Antichità classiche e oggetti moderni*, Tipografia del Giornale di Sicilia, Palermo 1875

1879

- Antonino Bertolotti, *Alcuni artisti siciliani a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti nell'Archivio di Stato romano*, estratto da «Archivio Storico Siciliano», 4, 1879, Stabilimento Tipografico Virzì, Palermo 1879

1882

- *Guida per visitare la galleria e le sale della insigne Accademia Romana di Belle Arti denominata di S. Luca*, Armanni, Roma 1882

1882-1883

- Carlo De Stefani, *Escursione scientifica nella Calabria (1877-78), Jejo, Montalto e Capo Vaticano. Studio geologico di Carlo De Stefani, approvato per la stampa negli Atti dell'Accademia nella seduta del 3 dicembre 1882 (con sei tavole)*, in «Atti della R. Accademia dei Lincei. Memorie della classe di scienze fisiche, matematiche e naturali», XVIII, 1882-1883, pp. 3-290

1884

- Salvatore Lanza di Trabia, *Novissima guida pel viaggiatore in Sicilia*, (?) Palermo 1884

1888

- Nunzio Agnello, *Quadro cronologico di tutti i vescovi che hanno governato la chiesa siracusana di S. Marziano fino a Mons. Giuseppe Guarino (ora Arcivescovo ed Archimandrita di Messina) ed oggidì fino a Mons. Fra Benedetto La Vecchia che felicemente la regge, colla indicazione del loro governo e delle cose memorabili pel Canonico Nunzio Agnello*, Tipografia Francesco Miuccio, Siracusa 1888
- Nunzio Agnello, *Ricordi storici sullo stato antico e moderno della chiesa siracusana pel canonico Nunzio Agnello*, Tipografia Miuccio, Siracusa 1888

1890

- Giuseppe Arenaprimo, *Sull'ordinamento del Museo Comunale di Messina: relazione prima. Pinacoteca*, Tipografia Filomena, Messina 1890

- Pasquale Nerino Ferri, *Catalogo riassuntivo della Raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze, compilato ora per la prima volta dal conservatore Pasquale Nerino Ferri*, Presso i principali librai, Roma 1890

1891

- Nunzio Agnello, *Il monachismo in Siracusa. Cenni storici degli ordini religiosi soppressi dalla legge 7 luglio 1866 per il Canonico Nunzio Agnello*, Siracusa, Tipografia Francesco Miuccio, 1891

1892

- Giovanni Alfredo Cesareo, *Poesie e lettere edite e inedite di Salvator Rosa, pubblicate criticamente e precedute dalla vita dell'autore rifatta su nuovi documenti per cura di G. A. Cesareo e a spese della R. Accademia di Archeologica, Lettere e Belle Arti*, I, Tipografia della Regia Università, Napoli 1892

1893

- Giuseppe Arenaprimo, *La stampa periodica in Messina dal 1676 al 1860: saggio storico-bibliografico*, Tipografia d'Amico, Messina 1893

1894

- Giuseppe Arenaprimo, *La Cappella di S. Vittorio ed una scultura di Luca Villamaci nel Duomo di Messina. Nota di Giuseppe Arenaprimo*, Tipografa D'Amico, Messina 1894, ed. cons. Giuseppe Arenaprimo, *Saggi: 1885-1899*, vol. I, a cura di Giovanni Molonia, Libreria Ciofalo, Messina 2011, pp. 229-244

1897

- Benedetto Bufardeci-Noce, *Il riordinamento dello Archivio dei notari defunti nello Archivio di Stato Provinciale di Messina del Cav. Benedetto Bufardeci-Noce*, Tipografia F. D'Angelo, Messina 1897
- Mario Mandalari, *Ricordi di Sicilia. Randazzo, seconda edizione con giunte, correzioni, note ed appendice*, S. Lapi Tipografo Editore, Città di Castello 1897

1898

- Léo Bachelin, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I^er^ Roi de Roumanie, catalogue raisonné acec soixante-seize héliogravures de MM. Braun, Clément et C^ie^ par L. Bachelin*, Maison ad. Braun E C^ie^, Braun, Clément & C^ie^, Succ^rs^, Paris, Dornach (Alsace) et New-York 1898
- Gaetano la Corte Cailler, *Cronaca inedita degli avvenimenti del 1647-48 in Messina, pubblicata con note*, G. Toscano – Tipografia Editore, Messina 1898
- Virgilio Saccà, *Studi critici sul Duomo di Messina*, Tipografia D'Amico, Messina 1898

1899

- Giuseppe Ceci, *Scrittori della storia dell'arte napoletana anteriori al De Dominici*, in «Napoli nobilissima», VIII, 1899, pp. 163-169

1899-1900

- Gaetano La Corte Cailler, a cura di, *Lettere inedite su Agostino e Saverio Scilla*, estratto da «Atti dell'Accademia Peloritana», XIV, 1889-1900, Messina 1900

1901

- Gaetano La Corte Cailler, *Il Palazzo e la Galleria Brunaccini*, in «Archivio storico messinese», II, 1901, pp. 139-142
- Gaetano la Corte Cailler, *Lionardo Vigo a Giuseppe Grosso Cacopardo. Lettere inedite*, estratto da «Reale accademia di scienze Lettere e Arti degli Zelanti. Acireale – Memorie della Classe di Lettere», I, 1901, pp. 7-8
- Antonino Salinas, *Breve guida del Museo Nazionale di Palermo compilata dal prof. Antonino Salinas*, terza edizione, tipografia Fratelli Vena, Palermo 1901

1902

- *Messina e dintorni: guida*, a cura del Municipio, Stabilimento G. Crupi, Messina 1902
- *Messina – Vandalismi*, in «Rassegna d'arte», 11-12, 1902, p. 193

1903

- Gaetano La Corte Cailler, *Pitture già in casa Arenaprimo*, in «Archivio storico messinese», IV, 1903, pp. 203-207
- Giacomo Nigido-Dionisi, *L'Accademia della Fucina di Messina (1639-1678) ne' suoi rapporti con la storia della cultura in Sicilia: con cenni biografici, indicazioni e descrizioni bibliografiche*, Cav. Niccolò Giannotta Editore, Catania 1903

1905

- Giuseppe Arenaprimo di Montechiaro, *Gio. Alfonso Borelli a Marcello Malpighi – Lettera inedita*, in *Studi di medicina legale e varii, pubblicati in onore di Giuseppe Ziino nel XL anniversario del insegnamento*, Tipografia del Progresso, L. De Giorgio, Messina 1907, pp. 465-475

1906

- Carl Nils Daniele de Bildt, *Cristina di Svezia e Paolo Giordano II, Duca di Bracciano*, in «Archivio Società Romana di Storia Patria, XXIX, 1906, pp. 5-32

1907

- Giuseppe Arenaprimo di Montechiaro, *Gio. Alfonso Borelli a Marcello Malpighi – Lettera inedita*, in *Studi di medicina legale e varii, pubblicati in onore di Giuseppe Ziino nel XL anniversario del insegnamento*, Tipografia del Progresso, L. De Giorgio, Messina 1907, pp. 465-475

1908

- Enrico Mauceri, *Guida di Siracusa*, L. Mauceri Salibra, Roma 1908

1909

- Federico De Roberto, *Randazzo e la Valle dell'Alcantara con 148 illustrazioni e 1 tavola*, Istituto Italiano d'Art Grafiche Editore, Bergamo 1909
- Leandro Ozzola, *Appunti sull'arte barocca a Messina*, in «Vita d'arte», 3, XIV, 1909, pp. 93-102

1909-1914

- Giuseppe Vadalà Celona, *La chiesa di Santa Maria di Gesù Inferiore in Messina, quale era prima del terremoto del 28 dicembre* 1908, in «Archivio storico messinese», X-XV, 1909-14, pp. 269-288

1910

- Teodoro Amayden, *La storia delle famiglie romane di Teodoro Amayden con note ed aggiunte del Comm. Carlo Augusto Bertini*, I, Collegio Araldico, Roma 1910
- Vittorio Emanuele Bianchi, *Guida per le gallerie e i musei di Roma*, Ditta G. B. Paravia e Comp. Torino-Roma-Mlano-Firenze-Napoli 1910

1911

- Giulio Caprini, *Il ritratto italiano alla mostra del ritratto a Firenze*, in «Emporium», XXIV, 202, 1911, pp. 243-270
- Ugo Ojetti, a cura di, *Mostra del ritratto italiana dalla fine del XVI secolo al 1861*, Comune di Firenze, Firenze 1911
- Antonino Salinas, *I restauri del duomo di Messina*, estratto da «L'Ora», 6-7 gennaio 1911, Stabilimento tipografico Virzì, Palermo 1911, p. 5

1912

- Giuseppe Vadalà Celona, *La maestosa chiesa di Santa Maria di Gesù inferiore in Messina quale era prima del terremoto più immane, che ricordi la storia (28 DICEMBRE 1908). Con note ed appendice*, Tipografia Ditta D'Amico, Messina 1912

1913

- Giuseppe Cannarella, *Il Culto del Sacramento in Siracusa. Cenni storici pubblicati in occasione del Congresso di Malta*, tipografia Ospizio dei Fanciulli Abbandonati, Siracusa 1913
- Natale Scalia*, Antonello da Messina e la pittura in Sicilia*, in «Rassegna d'arte», 12, 1913, pp. 155-218

1914

- Costanza Lorenzetti, *Carlo Maratti e la sua giovinezza a Roma*, in «L'Arte», 17, 1914, pp. 135-152
- Salvatore Romano, *Recensione a Vincenzo Ruffo, Lettere e quadri di Mattia Preti per la galleria Ruffo*, in «Archivio storico siciliano», 1914, pp. 216-217
- Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*, in «Archivio storico siciliano», 1914, pp. 329-349

1915

- Gaetano La Corte Cailler, *La donna nella beneficenza dal XII al XIX secolo – Notizie e documenti*, in «Atti della R. Accademia Peloritana», XXVI, 1915, pp. 3-89

1916

- Enrico Mauceri, *Inventario di una Galleria privata in Messina nel secolo XVIII*, in «Archivio storico messinese», XVI-XVII, 1915-1916, pp. 116-121
- Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 1-2, 1916, pp. 21-64
- Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 3-4, 1916, pp. 95-128
- Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, fasc. 5-6, pp. 165-192
- Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 9-10, 1916, pp. 284-320
- Vincenzo Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere e di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», X, 11-12, 1916, pp. 369-388

1917

- Enrico Mauceri, *Quel che rimane di Messina scomparsa*, «Rassegna d'arte antica e moderna», 11-12, 1917, pp. 202-214

- Gaetano Oliva, *Memorie storiche e letterarie della Reale Accademia Peloritana di Messina dal tempo della sua fondazione fino al presente per Gaetano Oliva*, 2° edizione accresciuta e migliorata, Messina, Stav. Tip. Guerriera 1917

1918

- Roberto Longhi, *La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina con lettere di pittori e altri documenti inediti*, in «L'Arte» 1918, pp. 140-142

1920

- Francesco Mazziotta, *Il quadro di S. Ilarione di A. Scilla: breve illustrazione storica*, Tipografia ditta d'Amico, Messina 1920

1921

- Salvatrice Re Foti, *Le accademie a Palermo nel Seicento e nel Settecento*, Casa Editrice O. Fiorenze, Palermo 1921

1924

- Federico Hermanin, *Catalogo della R. Galleria d'arte antica nel Palazzo Corsini – Roma*, Casa editrice Apollo, Bologna 1924
- Godefridus Hoogewerff, *Nature morte italiane del Seicento e del Settecento*, Bestetti e Tumminelli, Milano 1924

1925

- *Acqusitions, May 8 through July 16,* 1925, in «Museum of Fine Arts Bulletin, XXIII, 135, 1925, p. 46-48
- Tommaso Gargallo, *Opere edite ed inedite, IV. Memorie patrie e prose minori*, per cura del Sac. Dott. Francesco Caffo, Le Monnier, Firenze 1925

1926

- Enrico Mauceri, *Pittori seicentisti nel Museo regionale di Messina*, in «Bollettino d'Arte», settembre 1926, pp. 109-116
- Francesco San Martino de' Spucches, *La storia dei feudi e dei titoli nobiliari di Sicilia dalla loro origine ai nostri giorni, lavoro compilato su documenti ed atti ufficiali e legali*, IV, Scuola Tip. Boccone del Povero, Palermo 1926

1926-1927

- Enrico Mauceri, *Pittori seicentisti del Museo di Messina: Domenico Marolì, Giovanni van Houbraken, Agostino Scilla*, in «Bollettino d'arte», 20, 1926/27, pp. 109-116

1927

- Giuseppe Agnello, *Un ignoto frescante del Seicento: Agostino Scilla*, in «Per l'arte sacra», 6, 1927, pp. 3-8
- Stefano Bottari, *Antonio Alberti Barbalonga*, in «La Siciliana», febbraio 1927, pp. 37-38

1928

- Giuseppe Delogu, *Riberismo*, in «L'Arte», 31, 1928, pp. 147-154;
- Romeo Galli, *La collezione d'arte di Carlo Maratti: inventario e notizie*, Presso Nicola Zanichelli, Bologna 1928

1928-1929

- Wart Arslan, *Opere romane di Pier Francesco Mola*, in «Bollettino d'arte», 22, 1928-1929, pp. 55-80

1929

- Stefano Bottari, *Il Duomo di Messina*, Editrici La Sicilia – Bottega d'arte D'Amore, Messina 1929
- Émile Laloy, *La révolte de Messine. L'expedition de Sicilie et la politique française en Italia (1674-1678) avec des chapitres sur les origines de la révolte (1648-1674) et sur le sort des exilés (1678-1702)*, I, Librairie C. Klincksieck, Paris 1929
- Enrico Mauceri, *Il Museo Nazionale di Messina*, La Libreria dello Stato, Roma 1929
- Filippo Meli, *L'arte in Sicilia*, Remo Sandrori Editore, Palermo 1929
- Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, III, Cappelli, Bologna 1929

1930

- Enrico Brunelli, *La Galleria di Palermo e il Museo di Trapani nel biennio 1927-28*, in «L'arte», IV, 1930, pp. 347-374

1931

- Raffaele Delogu, *'600 pittorico messinese*, in «L'Italia letteraria», 1 novembre 1931, p. 4

1932

- Aldo De Rinaldis, *La Galleria Nazionale d'Arte Antica in Roma*, Libreria dello Stato, Roma 1932
- Filippo Hackert, Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, ristampa curata da Stefano Bottari, Libreria Vincenzo Ferrara, Messina 1932

1934

- Giuseppe Agnello, *Giovanni Torres de Osorio vescovo ed umanista*, estratto da «Archivio storico per la Sicilia orientale», II serie, anno IX, II-III, 1933, Tipografia Zuccarello e Izzi, Catania 1934;
- Bellarmino Bagatti, *Fra Emanuele da Como pittore francescano (1625-1701)*, in «Miscellanea francescana di storia, di lettere, di arti», XXXIV, IV, 1934, pp. 293-311
- Stefano Bottari, *Memorie dei pittori messinesi di F. Hackert e G. Grano*, in «Archivio storico messinese», I, 1934, pp. 1-53

1935

- Roberto Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in «L'Archiginnasio», XXX, 1-3, 1935, pp. 111-146

1939

- Giuseppe Agnello, *Gli affreschi di Agostino Scilla nella Cappella del SS. Sacramento nella Chiesa Cattedrale di Siracusa*, in «Vita nostra», XVII, luglio 1939, pp. 2-7

1942

- Giovan Pietro Bellori, *Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti*, (?) Roma 1942

1944

- Luigi Callari, *I palazzi di Roma*, Apollon, Roma 1944

1948

- John Pope-Hennessy, *The drawings of Domenichino in the collection of his Majesty at Windsor Castle*, The Phaidon Press Ltd, London 1948

1949

- Santi Luigi Agnello, *Michelangelo Bonamici, ignorato architetto del sec. XVII*, in «Archivi», XI-XVI, 1949, pp. 186-199

1951

- Giuseppe Agnello, *Architetti e scultori ignorati nella cappella Torres a Siracusa*, in «Archivi», 18, 1951, pp. 143-161

1952

- Ferdinando Bologna, *A proposito dei "Ribera" del Museo di Bruxelles*, in «Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique», 1, 1952, 2, pp. 47-56

1952-1953

- Santi Luigi Agnello, *La rinascita edilizia a Siracusa dopo il terremoto del 1693*, in «Archivio storico siciliano», V, 1952-1953, pp.109-138

1953

- Adalbert Elschenbroich, Mamberg, Felix, in *Neue Deutsche Biographie*, Duncker & Humblot, Berlin 1953, p. 271

1954

- Stefano Bottari, *La cultura figurativa in Sicilia*, G. D'Anna, Messina 1954
- Gaetano Oliva, *Annali della città di Messina, volume ottavo: quarto della continuazione all'opera storica di Caio Domenico Gallo, con cenni biografici dei cittadini illustri della seconda metà del secolo XIX, per Gaetano Oliva*, Società messinese di storia patria, Messina 1954

1955

- *Guido Reni: cronologia della vita e delle opere, catalogo ragionato, antologia critica e bibliografia*, a cura di Gian Carlo Cavalli, saggio introduttivo di Cesare Gnudi, Vallecchi editore, Firenze 1955
- Amalia Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte», 4, 1955, pp. 253-354
- Lina Montalto, *Un mecenate in Roma barocca. Il cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730)*, Sansoni, Firenze 1955

1956

- Italo Faldi, *La quadreria della Cassa Depositi e Prestiti*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1956
- Alessandro Marabottini, *Introduzione*, in *Cortoneschi a Roma*, catalogo della mostra, Palazzo Barberini, Galleria Nazionale di Arte Antica, a cura di Franco Minissi, De Luca editore, Roma 1956
- Giorgio Nicodemi, *Le note di Sebastiano Resta a un esemplare dell'«Abecedario pittorico» di Pellegrino Orlandi*, estratto da «Studi in memoria di Mons. Angelo Mercati», Dott. A. Giuffré – Editore, Milano 1956
- Luigi Salerno, *La pittura del Seicento in Italia*, in *Il Seicento europeo. Realismo classicismo barocco*, catalogo della mostra a cura di Luigi Salerno, Alessandro Marabottini, Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956 – gennaio 1957, De Luca Editore, Roma 1956, pp. 19-28

1958

- Maria Accascina, *Profilo dell'Architettura a Messina dal 1600 al 1800*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1958
- Ferdinando Bologna, *Francesco Solimena*, L'Arte Tipografica, Napoli 1958
- Antony Blunt, *Poussin Studies VII: Poussins in Neapolitan and Sicilian Collections*, in «The Burlington Magazine, C, 658-699, 1958, pp. 76-86

- Roma Currò, *Antonino Alberti, detto il Barbalonga, pittore messinese del '600*, in «Siculorum Gymnasium», 1, 1958, pp. 1-66

1958-1959

- Andreina Griseri, *Precisazioni per il Palazzo Reale di Torino: Giacinto Brandi, Seyter e Bigari*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 12-13, 1958-1959, pp. 138-143

1959

- Giuseppe Agnello, *I Vermexio*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1959
- Hermann Voss, *La 'Mostra del Seicento europeo' a Roma*, in «Paragone», 89, 1957, pp. 56-64

1960

- Anthony Blunt, Hereward Lester Cooke, *The roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of her Mayesty the Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1960
- Francis Haskell, Sheila Rinehart, *The Dal Pozzo collection: some new evidence*, in «The Burlington Magazine», CII, 688, 1960, pp. 318-326
- Valentino Martinelli, *Introduzione*, in Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. V-LX
- Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* [1724], a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960
- Ellis Kirkam Waterhouse, *A note on British collecting of Italian pictures in the later seventeenth century*, in «the Burlington Magazine», CII, 683, 1960, pp. 54-58
- Norbert Wibiral, *Contributi alle ricerche sul cortonismo a Roma*, in «Bollettino d'arte», 45, 1960, pp. 123-165

1961

- Giuseppe Agnello, Santi Luigi Agnello, *Siracusa barocca*, Sciascia Editore, Caltanissetta - Roma 1961
- Nolfo Di Carpegna, *I Recco: note e contributi*, in «Bollettino d'Arte», XLVI, 1961, pp. 123-132
- Roberto Longhi, *Recensione a V. Ruffo, La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina*…, («L'arte», 1918, pp. 140-141), in Roberto Longhi, *Scritti giovanili (1912-1922)*, I, Sansoni, Firenze 1961, pp. 411-416
- Amalia Mezzetti, *Carlo Maratti: altri contributi*, in «Arte antica e moderna», 4, 1961, pp. 377-387

1962

- Gian Carlo Cavalli, *Domenichino*, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Cesare Gnudi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre – 11 novembre 1962, Edizioni Alfa, Bologna 1962, pp. 72-124

- Andrea Emiliani, *Momenti del classicismo a Roma (1600-1650)*, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Cesare Gnudi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre – 11 novembre 1962, Edizioni Alfa, Bologna 1962, pp. 69-343
- Cesare Gnudi, *Saggio introduttivo*, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra a cura di Cesare Gnudi, Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre – 11 novembre 1962, Edizioni Alfa, Bologna 1962, pp. 3-37
- Ellis Waterhouse, *Recensione a Le Vite de' Pittori Messinesi di Francesco Susinno*, in «The Burlington magazine», 706, 1962, pp. 39-40

1963

- Andreina Griseri, *Pittura*, in *Mostra del Barocco piemontese*, catalogo a cura di Vittorio Viale, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, giugno – novembre 1963, II, Torino 1963, pp. 1-128

1964

- Giuseppe Agnello, *Guida al Duomo di Siracusa*, Officina d'arte grafica A. Lucini & C., Milano 1964
- Ágnes Czobor, *La "Sainte Trinité", un tableau de Pietro Novelli il Monrealese au Musée des beaux-arts*, in «Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts», 24, 1964, pp. 85-93;
- Italo Faldi, *Anonimo Romano o Napoletano, 99 – Natura morta di Pesci e conchiglie; 100 – Natura morta di pesci con figura di donna*, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra, Napoli, Palazzo Reale, ottobre – novembre 1964, Alfieri & Lacroix, Milano 1964, p. 57
- Alfredo Petrucci, *Bartoli, Pietro Santi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 6, Treccani, Roma 1964, *ad vocem*
- Antonio Saitta, *Accademie messinesi*, Il Fondaco, Messina 1964

1965

- Evelina Borea, *Domenichino*, G. Barbèra editore, Firenze 1965

1965-1966

- Alfonso Perez Sanchez, *Pietro del Po, pintor de Palermo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 12, 1965-66, 1-2, pp. 125-144

1966

- Dante Bernini, *Scheda 6. Agostino Scilla – Talia che incorona Epicarmo*, in *Opere d'arte restaurate. IX Settimana dei Musei*, a cura della Soprintendenza alle Gallerie ed opere d'arte della Sicilia, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, 27 marzo – 3 aprile 1966, Poligrafico E. S. A., Palermo 1966, p. 13

- *Christina, Queen of Sweden: a personality of European civlisation*, catalogo della mostra a cura di Per Bjurström, Stockolm, Nationalmuseum, 29 june -16 october, Nationalmusei Utstallningskatalog, Stockolm 1966
- Beatrice Canestro Chiovenda, *Cristina di Svezia, il Bernini, il Gaulli e il libro di appunti di Nicodemo Tessin d. y. (1687-1688)*, in «Commentari», I-III, 1966, pp. 171-181
- Francis Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1966
- Giovanna Delia, *La scultura decorativa interna del Duomo di Messina*, in «Messina ieri e oggi», 3, 1966, pp. 50-82
- Alessandro Marabottini, *Intorno a Polidoro da Caravaggio*, in «Commentari», I-III, 1966, pp. 129-145
- Giovan Battista Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma descritto da Giov. Battista Mola l'anno 1663*, Herausgegebennachden Handschriften der Biblioteca Vaticana und der Biblioteca Comunale in Viterbo von Karl Noehles, Verlag Bruno Hessling, Berlin 1966
- Carlo Pietrangeli, *Christina in Campidoglio*, in «Bollettino dei musei comunali di Roma», 13, 1966, pp. 22-29

1967

- Anthony M. Clark, *The portraits of artists drawn for Nicola Pio*, in «Master drawings», V, 1967, pp. 3-23
- Gemma Di Domenico Cortese, *Percorso di Giacinto Gimignani*, in «Commentari», II-III, 1967, pp. 186-206
- Anna Forlani Tempesti, *Introduzione*, in *Disegni italiani della collezione Santarelli sec. XV-XVIII*, catalogo critico a cura di Anna Forlani Tempesti, Maria Fossi Todorow, Giovanna Gaeta, Anna Maria Petrioli, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1967, pp. 7-18

1968

- Alessandro Baudi di Vesme, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, III, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 1968
- Francesco Negri Arnoldi, *"I cinque sensi" di Caccamo e l'attività siciliana di Giovanni Van Houbracken*, in «Bollettino d'arte», 23, 1968, pp. 138-143

1969

- Ottavio Garana, *I vescovi di Siracusa*, Società tipografica di Siracusa, Siracusa 1969
- lessandro Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1969

- Stella Rudolph, *Contributo per Pier Francesco Mola*, in «Arte illustrata», 15-16, 1969, pp. 10-25

1970

- Didier Bodart, *Les peintres de Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liége à Rome au XVII siecle*, II, Institut historique belge de Rome, Bruxelles 1970
- Emmanuele De Benedictis, *Memorie storiche intorno alla città di Siracusa: dal 733 a. C. al 1860*, rist. anast. IMAG, Siracusa 1970
- Italo Faldi, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Bozzi, Roma 1970
- Antonino Mango di Casalgerardo, *Nobiliario di Sicilia*, I-II, Palermo, 1912-1915, rist. anast. Forni, Bologna 1970
- Giovanni Mulé Bertolo, *Caltanissetta nei tempi che furono e nei tempi che sono*, Forni Editore, Bologna 1970
- Luigi Salerno, *Il dissenso nella pittura: intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvator Rosa e altri*, in «Storia dell'arte», 5, 1970, pp. 34-65
- Ann Sutherland Harris, *A contribution to Andrea Camassei Studies*, in «The Art Bulletin», 52, 1970, pp. 49-70
- Federico Zeri, *La Galleria Spada*, La Libreria dello Stato, Roma 1970

1971

- Carlo Pietrangeli, *Storia della Accademia*, in «Annuario della Accademia Nazionale di San Luca», 1971, pp. 5-29
- Wolfram Prinz, *Geschichte der sammlung, mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten und Dokumentenanhang*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1971
- Anatolie Teodosiu, *Cataloge manuscrise semnate de Dr. F. Bamberg descoperite in archiva Galeriei Universale a Muzeului de Artă al Republicii Socialiste Romania*, in «Revista muzeelor», 8, 1971, pp. 263-267
- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosanna Bettarini, Paola Barocchi, III, Sansoni, Firenze 1971
- Salvatore Calogero Virzi, *La Chiesa di Santa Maria di Randazzo*, in «Historica. Rivista trimestrale di cultura», XXIV, 1971, pp. 67-73

1972

- Raffaello Causa, *La natura morta a Napoli nel Sei e nel Settecento*, in *Storia di Napoli*, V. 2 – *Il Viceregno*, Società Editrice Storia di Napoli, Napoli 1972, pp. 995-1055
- Richard Cocke, *Pier Francesco Mola*, Clarendon Press, Oxford 1972
- Burton Fredericksen, Federico Zeri, *Census of pre-nineteenth-century Italan paintings in Noth Maerican public collection*, Harvard University Press, Cambridge 1972
- Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII, sino al XIX* [1821], Forni Editore, Bologna 1972

- Bianca Riccio, *Ancora sul Mola*, in «Arte illustrata», 51, 1972, pp. 403-411
- Stella Rudolph, *Pier Francesco Mola: la monografia di R. Cocke e nuovi contributi*, in «Arte illustrata», 50, 1972, pp. 346-354

1973

- Gaetano Compagnino, Giuseppe Savoca, *L'Accademia d'Arcadia e i suoi esordi*, in *Il Settecento. L'Arcadia e l'età delle riforme*, a cura di Gaetano Compagnino, Guido Nicastro, Giuseppe Savoca, VI. 1, Editori Laterza, Roma-Bari 1973, pp. 33-68
- Carlo Pietrangeli, *Ricordo di una famiglia estinta: i Leti e le loro proprietà spoletine*, in «Spoletivm», 15, 1973, 18, pp. 45-54

1974

- Ugo Baldini, *Giovanni Alfonso Borelli e la rivoluzione* scientifica, in «Physis», 2 1974, pp. 97-128
- Corrado Gallo, *La ricostruzione dei monasteri di Siracusa dopo il terremoto del 1693*, in «Archivio storico siracusano», III, 1974, pp. 120-143
- Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, edizione commentata e traduzione di Robert Klein, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, Firenze 1974
- Nicola Parise, *Cameli, Francesco*, in Dizionario Biografico degli Italiani, 17, Treccani, Roma 1974, *ad vocem*
- Alberto Asor Rosa, *Le Accademie e gli scolari di Galilei*, in Alberto Asor Rosa, *Il Seicento: la nuova scienza e la crisi del Barocco*, V. I, Laterza Editore, Bari 1974, pp. 331-383
- Sergio Rinaldi Tufi, *Candidi, Marianna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1974, *ad vocem*

1975

- Howard B. Adelmann, *The correspondence of Marcello Malpighi*, I-V, Cornell University Press, Ithaca 1975
- Francesco Saverio Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII* [1725-1730], a cura di Anna Matteoli, De Luca, Roma 1975
- Joseph Ben-David, *Scienza e società: uno studio comparato del ruolo sociale dello scienziato*, Il Mulino, Bologna 1975
- *Agostino Scilla*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori dall'XI al XX secolo*, X, Giulio Bolaffi Editore, Torino 1975, pp. 229-231
- Gloria Chiarini De Anna, *Leopoldo de' Medici e la sua raccolta di disegni nel 'Carteggio d'artisti' dell'Archivio di Stato di Firenze*, in «Paragone», 26, 1975, 307, pp. 38-64
- Stanisalw Fijalkowski, *Schede 181-182*, in *Polonia: arte e cultura dal Medioevo all'Illuminismo*, catalogo della mostra a cura della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 23 maggio – 22 luglio 1975, Centro Di, Firenze 1975, s.p.

1976

- Giovan Pietro Bellori, *Nota delli Musei, Librerie, Gallerie & ornamenti di Statue, e pitture, né Palazzi, nelle Case, e né Giardini di Roma*, con prefazione e commento a cura di Emma Zocca, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'arte, Roma 1976
- Gino Benzoni, *Le accademie*, in *Storia della cultura veneta. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica. Il Seicento*, 4.1, Neri Pozza Editore, Vicenza 1976, pp. 131-162
- Giuseppe Buonfiglio Costanzo, *Messina città nobilissima*, Venezia 1606, rist. anast. Arnaldo Forni Editore, Bologna 1976
- *Italian Paintings and sculptures of 17th and 18th Centuries*, London, Heim Gallery, 26 maggio – 27 agosto, London 1976

1977

- Paola Barocchi, *Il "Registro de' disegni" degli Uffizi di Filippo Baldinucci*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, a cura di Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, Paolo Dal Poggetto, II, Electa, Milano 1977, pp. 571-578
- Paolo Bellini, a cura di, *L'opera incisa di Carlo Maratti*, Pavia 1977
- Anthony Blunt, *Poussin e Roma*, in *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogo della mostra a cura dell'Accademia di Francia a Roma, Roma, Villa Medici, novembre 1977 – gennaio 1978, Edizioni dell'Elefante, Roma 1977, pp. 26-35
- Antonino Mongitore, *Memorie di pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, edizione a cura di Elvira Natoli, Palermo 1977
- Olga Moschella, *Il collezionismo a Messina nel secolo XVII*, Edas, Messina 1977
- Elvira Natoli, *Introduzione*, in Antonino Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, edizione a cura di Elvira Natoli, S. F. Flaccovio Editore, Palermo 1977, pp. 15-27
- Benedict Nicolson, *Stomer brought Up-do-date*, in «The Burlington Magazine», CXIX, 889, 1977, pp. 230-245
- Nicola Pio, *Le vite dei pittori, scultori et architetti* [ms. Capponi 257, 1724], a cura di Catherine Engass, Robert Engass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977
- Pierre Rosenberg, *Prefazione al Catalogo*, in *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogo della mostra a cura dell'Accademia di Francia a Roma, Roma, Villa Medici, novembre 1977 – gennaio 1978, Edizioni dell'Elefante, Roma 1977, pp. 14-25
- Stella Rudolph, *La prima opera pubblica del Maratti*, in «Paragone», XXVIII, 329, 1977, pp. 46-58
- Attilio Russo, *L'Accademia della Fucina di Messina: una società segreta esistente giù dal primo decennio del secolo XVII*, in «Archivio storico messinese», 73, 1977, pp. 139-172
- Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977

1978

- Ugo Baldini, *Gli studi su Giovanni Alfonso Borelli*, in *La scuola galileiana. Prospettive di ricerca*, atti del Convegno di studio, Santa Margherita Ligure, 26-28 ottobre 1978, La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 110-135
- Luigi Bulferetti, *Per una più ampia comprensione storica della scuola galileiana*, in *La scuola galileiana. Prospettive di ricerca*, atti del Convegno di studio, Santa Margherita Ligure, 26-28 ottobre 1978, La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 179-201
- Augusto De Ferrari, *Castelli, Pietro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXI, Treccani, Roma 1978, *ad vocem*
- Luigi Grassi, Mario Pepe, a cura di, *Dizionario della critica d'arte*, II, Utet, Torino 1978
- Valentino Martinelli, *Agostino Scilla, pittore e scrittore messinese, esule a Roma*, in *Scritti in onore di Salvatore Pugliatti*, V, A. Giuffrè Editore, Milano 1978, pp. 596-612
- Manuela Mena, *La obra de Carlo Maratta en la decada de 1650*, in «Antologia di Belle Arti», 7-8, 1978, pp. 179-190

1979

- Paola Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana*, II. *L'artista e il pubblico*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1979, pp. 5-82
- Luigi Belloni, *Marcello Malpighi*, estratto da *La scuola galileiana: prospettive di ricerca*, atti del convegno, Santa Margherita Ligure, 26 – 28 ottobre 1978, La Nuova Italia, Firenze 1979
- Alfonso Gambardella, *Architettura e committenza nello Stato pontificio tra barocco e rococò. Un amministratore illuminato: Giuseppe Renato Imperiali*, Società editrice napoletana, Napoli 1979
- Giovanni Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Tipografia Di Lauro, Roma 1979
- Alessandro Marabottini, *Arte, architettura e urbanistica a Messina prima e dopo la rivolta antispagnola*, in *La rivolta di Messina (1674-1678) e il mondo mediterraneo nella seconda metà del Seicento*, atti del convegno storico internazionale, a cura di Saverio Di Bella, Pellegrini Editore, Cosenza 1979, p. 568
- Elvira Natoli, *Per Agostino Scilla*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 3, 1979, pp. 17-22
- Maurice Poirer, *Pietro da Cortona e il dibattito disegno-colore*, in «Prospettiva», 16, 1979, pp. 23-30
- Pietro Saja, *La pinacoteca del Museo Mandralisca*, Fondazione Culturale Mandralisca, Palermo 1979
- Bruno Toscano, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa*, in *Storia dell'arte italiana*, III. *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità*, Giulio Einaudi editore, Torino 1979, pp. 274-318

1980

- Vincenzo Abbate, *Appunti per la committenza siciliana di Mattia Preti*, in «Bollettino d'arte», 65, 1980, 5, pp. 65-74
- Giuseppe Consoli, *Messina. Museo* Regionale, Calderini, Bologna 1980
- Enzo Falzone, *Caltanissetta nell'arte*, Associazione turistica Pro-Caltanissetta, Caltanissetta 1980;

- Caio Domenico Gallo*, Gli Annali della città di Messina*, II, Tipografia Filomena, Messina 1893, rist. an. Forni Editore, Bologna 1980
- Caio Domenico Gallo*, Gli Annali della città di Messina*, III, Tipografia Filomena, Messina 1897, rist. an. Forni Editore, Bologna 1980
- Caio Domenico Gallo, *Annali della Città di Messina*, vol. IV, Tipografia Filomena, Messina 1899, rist. an. Arnaldo Forni Editore, Bologna 1980
- Giuseppina Magnanimi, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini*, in «Bollettino d'arte» 65, 1980, 7, pp. 91-126
- Gaetano Oliva*, Gli Annali della città di Messina*, VIII, Tipografia Filomena, Messina 1893, rist. an. Forni Editore, Bologna 1980
- Caio Domenico Gallo, Gaetano Oliva*, Gli Annali della città di Messina*, IV, Tipografia Filomena, Messina 1893, rist. an. Forni Editore, Bologna 1980
- Pasquale Magnano, *Memorie siracusane. Cronaca e Memorie inedite dei Fratelli A. e. S. Privitera, con l'aggiunta di una officiatura in onore di S. Lucia (1854) e di altri documenti*, Edizioni dell'Archivio storico della Curia Arcivescovile, Siracusa 1980
- Elvira Natoli, *Frammenti del Seicento pittorico messinese*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 4, 1980, pp. 35-40
- Magda Novelli Radice, *Inediti di Nunzio Russo*, in «Napoli nobilissima», 19, 1980, pp. 185-198

1981

- Alba Costamagna, *Incisori napoletani del '600*, Multigrafica Editrice, Roma 1981;
- Anthony Morris Clark, *Studies in Roman Eighteenth-Century Painting*, selected and editetd by Edgar Peters Bowron, Decatur House Press, Washington, D. C. 1981
- Cesare Gnudi, *L' ideale classico: saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Edizioni Alfa, Bologna 1981
- Santina Grasso, *Note sull'attività di Pietro Novelli nella provincia messinese*, in «B. C. A.», 1-2, 1981, pp. 61-77
- Andreina Griseri, *Arcadia: crisi e trasformazione fra Sei e Settecento*, in *Storia dell'arte italiana*, 6, *I. Cinquecento e Seicento*, a cura di Federico Zeri, Torino, Einaudi 1981, pp. 522-595
- Amedeo Quondam, *La scienza e l'Accademia*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Letitia Boehm, Ezio Raimondi, Il Mulino, Bologna 1981, pp. 21-67
- Ezio Raimondi, *Introduzione*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Letitia Boehm, Ezio Raimondi, Il Mulino, Bologna 1981, pp. 7-19
- Ludovica Trezzani, *Francesco Cozza (1605-1682)*, Multigrafica Editrice, Roma 1981

1982

- Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, II ed., Sansoni, Firenze 1982
- Alberto Caracciolo, *Clemente XII, papa*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 26, Treccani, Roma 1982, *ad vocem*

- Gaetano La Corte Cailler, *Il museo civico di Messina*, Pungitopo, Marina di Patti 1982
- Pierluigi Leone de Castris, *La pittura a Napoli fino alla peste del '56*, in *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano,* catalogo della mostra a cura di Gina Carla Ascione, Londra, Royal Academy of Arts, 30 settembre – 15 dicembre 1982; Washington, National Gallery of Art, febbraio – aprile 1983, Parigi, Grand Palais, giugno – agosto 1983, Torino, Fondazione Agnelli, ottobre – dicembre 1983, Società Editrice Napoletana, Napoli 1982, pp. 57-72
- Luciano Osbat, *Clemente X, papa*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 26, Treccani, Roma 1982, *ad vocem*
- Richard Spear, *Domenichino*, I-II, Yale University Press, New Haven 1982

1983

- Roseline Bacou, *I grandi disegni italiani della collezione Mariette al Louvre di Parigi*, Silvana Editoriale, Milano 1983
- Gioacchino Barbera, *Documenti*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Messina 1983, s. p.
- Gioacchino Barbera, *Onofrio Gabrieli "pittore di fantasia e di maniera"*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Messina 1983, pp. 73-84
- Gioacchino Barbera, *Schede 11a. Martirio di S. Lorenzo – 11b. Martirio di S. Agata*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Messina 1983, s. p.
- Stefania Bedoni, *Jan Brueghel in Italia e il collezionismo del Seicento*, Rotoffset, Firenze 1983
- Francesca Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala, Gioacchino Barbera, Gesso, Chiesa Madre di Sant'Antonio Abate, Chiesa San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983, Regione Siciliana – Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Messina 1983, pp. 13-59
- Giuseppe De Vito, *Un quadro di Nunzio Rossi a Messina ed altri apporti napoletani*, in «Ricerche sul Seicento napoletano», 1983, pp. 7-38
- Richard Spear, *Notes on Naples in the Seicento*, in «Storia dell'arte», 48, 1983, pp. 127-137
- Silvia Meloni Trkulja, *Gli ultimi Medici attraverso i giornali di guardaroba*, in *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura di Paola Barocchi, Giovanna Ragionieri, Firenze, 20-24 settembre 1982, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1983, pp. 331-342
- Carmelo E. Tavilla, *Per la storia delle istituzioni municipali a Messina tra Medioevo ed età moderna*, I. *Giurati, senatori, eletti: strutture giuridiche e gestione del potere dagli Aragonesi ai Borboni*, Società messinese di storia patria, Messina 1983

1983-1984

- Corrado Dollo, *Modelli scientifici e filosofici nella Sicilia spagnola*, Guida editori, Napoli 1984;
- Luigi Hyerace, *Contributi al Barbalonga*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, pp. 33-36
- Gaetano La Corte Cailler, *Antonino Barbalonga, pittore messinese del secolo XVII – Documenti inediti*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, pp. 23-32;
- Giovanni Molonia, Rosanna De Gennaro, *Una nota inedita di Gaetano La Corte Cailler sul pittore Antonino Barbalonga Alberti*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'arte medievale e moderna dell'Università di Messina», 7/8, 1983/84, pp. 21-22

1984

- Sivigliano Alloisi, *15. Marco di Caro – Pesci e conchiglie*, in *La Galleria Corsini a cento anni dalla sua acquisizione allo Stato*, catalogo della mostra a cura di Sivigliano Alloisi, Maria Grazia Bernardini, Roma, Galleria Corsini, 19 gennaio – 18 marzo 1984, Multigrafica Editrice, Roma 1984, p. 78
- Gioacchino Barbera, *Sul trattatello di Onofrio Gabrieli "ritrovato"*, in *Cultura, arte e società a Messina nel Seicento*, atti del convegno a cura di Gioacchino Barbera, Messina, Aula Magna Facoltà di Lettere e Filosofia, Gesso, Chiesa Madre di S. Antonio Abate, 29-30 ottobre 1983 Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1984, p. 165
- Francesca Campagna Cicala, *Il Museo regionale di Messina: breve guida alla lettura delle opere*, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1984
- Alba Costamagna, *La storia del Palazzo Corsini alla Lungara, in La Galleria Corsini: cento anni dalla sua acquisizione allo Stato*, Multigrafica Editrice, Roma 1984, pp. 11-27
- Sebastiano Di Bella, *Collezioni messinesi del '600: quadri dispersi di pittori siciliani e non*, A. Sfameni, Messina 1984
- Jean-Michel Gardair, *Le giornale de' letterati de Rome 1668-1681*, Olschki, Firenze 1984
- Luigi Hyerace, *Precisazioni su Domenico Marolì e due inediti*, in «Prospettiva», 38, 1984, pp. 58-69
- Giuseppe Martinez, *Icnografia e guida della città di Messina*, [1882], ristampa a cura di Franz Riccobono, P&M stampa, Messina 1984
- Gabriele Morolli, *Raffaello «troppo divino»: immagini dalla letteratura tra il XVI e il XIX secolo*, in *Raffaello elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico*, catalogo della mostra, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 4 febbraio – 15 aprile 1984, Centro Di, Firenze 1984
- Francesco Negri Arnoldi, *Pittori fiamminghi in Sicilia tra Rubens e Caravaggio*, in «Prospettiva», 39, 1984, pp. 60-67
- Stephan Pepper, *Guido Reni. A complete catalogue of his works with an introductory text*, Phaidon, Oxford 1984
- Teresa Pugliatti, *Riflessi della cultura artistica del continente nella pittura messinese del Seicento*, in *Cultura, arte e società a Messina nel Seicento*, atti del convegno a cura di Gioacchino Barbera, Messina, Aula Magna Facoltà di

Lettere e Filosofia, Gesso, Chiesa Madre di S. Antonio Abate, 29-30 ottobre 1983 Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1984, pp. 71-79

- Salvatore Calogero Virzì, *La Chiesa di Santa Maria di Randazzo*, Fratelli Zappalà, Catania 1984

1985

- Maria Giulia Aurigemma, *Scheda n. 20, La Crocifissione*, in *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Siracusa, Museo Regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985, Sellerio Editore, Palermo 1985, pp. 232-234
- David L. Bershad, *The newly discovered testament and inventories of Carlo Maratti and his wife Francesca*, in «Antologia di belle arti», 25-26, 1985, pp. 65-84
- *Lettere di Antonino Salinas a Michele Amari*, a cura di Giuditta Cimino, prefazione di Bruno Lavagnini, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana, Palermo 1985
- Antonio D'Avossa, *Andrea Sacchi*, Edizioni Kappa, Roma 1985
- Rosanna De Gennaro, *Profilo di Giovan Battista Quagliata*, in «Prospettiva», 43, 1985, pp. 26-42
- Sebastiano Di Bella, *Collezioni messinesi della prima metà del '700*, Sfameni, Messina 1985
- Giovanni Molonia, *Introduzione*, in Caio Domenico Gallo, *Apparato agli annali della città di Messina*, ristampa anastatica a cura di Giovanni Molonia, G. B. M., Messina 1985, pp. V-XIV
- Alexandra R. Murphy, *European paintings in the Museum of Fine Arts, Boston, An illustrated Summary Catalogue*, Museum of Fine Arts, Boston 1985
- Lucia Trigilia, *Appendice Prima. Schede storiche degli edifici, dei quartieri e dei baluardi di Ortigia, danneggiati dal terremoto del 1693*, in Lucia Trigilia, *Siracusa. Distruzioni e trasformazioni urbane dal 1693 al 1942*, Officina, Roma 1985, pp. 67-80
- Lucia Trigilia, *Siracusa. Distruzioni e trasformazioni urbane dal 1693 al 1942*, Officina, Roma 1985

1985-1986

- Pierre Rosenberg, *Un tableau d'Agostino Scilla en France*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 9/10, 1985/86, pp. 63-65

1986

- Gioacchino Barbera, *S. Orsola e le Compagne*, in *Opere d'arte restaurate 1980-1985*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Messina, Museo Regionale, 12 marzo – 31 maggio 1986, Istituto Poligrafico della Sicilia, Messina 1986, pp. 102-106
- Cesare Gnudi, *L'esperienza dei Carracci*, in Cesare Gnudi, *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classica nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986
- Cesare Gnudi, *Regola e bellezza in Guido Reni*, in Cesare Gnudi, *L'ideale classico. Saggi sulla tradizione classico nella pittura del Cinquecento e del Seicento*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1986

- Cettina Nostro, *Per alcuni artisti messinesi operanti a Reggio e Messina*, in *Messina e la Calabria nelle rispettive fonti documentarie dal basso Medioevo all'Età contemporanea*: atti del I Colloquio calabro-siculo: Reggio Calabria - Messina, 21-23 novembre 1986, Società messinese di storia patria, Messina 1986, pp. 54-67
- Serafino Privitera, *Siracusa antica e moderna*, II, Arnaldo Forni Editore, Bologna 1986;
- Gerard Wiedmann, *Documenti sulla presenza a Roma dei Del Po, di Fanzago, Porpora e altri*, in «Ricerche sul '600 napoletano», 5, 1986, pp. 251-254

1987

- Martine Acerra, *Gli arsenali francesi nel Seicento e nel Settecento*, in *Arsenali e città nell'Occidente europeo*, a cura di Ennio Concina, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1987, pp. 133-150
- Sivigliano Alloisi, *Un inventario corsiniano del 1703*, in «Quaderni di Palazzo Venezia», 5, 1987, pp. 103-105
- Giulia De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725); stime di collezioni romani, note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Presso la Società alla Biblioteca Vallicelliana, Roma 1987
- Paola Ferraris, Antonio Vannugli, *La fase romana di Carlo Cesi*, in *Carlo Cesi pittore e incisore del Seicento tra ambiente cortonesco e classicismo marattiano, 1622-1682*, a cura di Vincenzo Di Flavio, Maurizio Calvesi, Secit, Rieti 1987, pp. 21-46
- Mattia Gaeta, *Antologia di dipinti antichi*, Leasarte, Milano 1987
- Simonetta Prosperi Valenti Rodinò*, Il cardinale Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, in «Bollettino d'arte», 72, 41, 1987, pp. 17-60
- Michele Rak, *L'immagine stampata e la diffusione del pensiero scientifico*, in *Galileo a Napoli*, atti del convegno, Napoli, 12-14 aprile 1984, a cura di Fabrizio Lomonaco, Maurizio Torrini, Guida editore, Napoli 1987, pp. 227-320
- Filippo Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle chiese di Roma*, 2 voll., edizione comparata a cura di Bruno Contardi, Serena Romano, Centro Di, Firenze 1987

1988

- Nicola Aricò, *Cartografia di un terremoto: Messina 1783*, Electa, Venezia 1988
- Janis Bell, *The date of Antonino Barbalonga's God the Father appearing to Saints Gaetano and Andrea Avellino*, in «Source», 7, 1988, pp. 17-22
- Arnauld Brejon de Lavergnée, Nathalie Voll, *Repertoire des peintures italiennes du XVIIe siècle*, Editions de la Réunion des Musées nationaux, Paris 1988
- Angela Cipriani, Enrico Valeriani, a cura di, *I disegni di figura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, I, Casa editrice Quasar, Roma 1988
- Andrea Emiliani, *La vita, i simboli e la fortuna di Guido Reni*, in *Guido Reni, 1575-1642*, catalogo della mostra a cura di Andrea Emiliani, Sybille Ebert-Schifferer, Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia delle Belle Arti, Museo civico Archeologico, 5 settembre – 10 novembre 1988, Los Angeles, County Museum of Art, 11 dicembre 1988 – 14 febbraio 1989, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1988, pp. XVII-CIII

- Ciro Fiorillo, *Nunzio Russo e Lanfranco*, in «Napoli nobilissima», 27, 1988, p. 100-108
- Gaetano La Corte Cailler, *Il Museo Civico di Messina*, Pungitopi, Marina di Patti 1988
- Pierluigi Leone de Castris, a cura di, *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, Mondadori, Milano 1988
- Giovan Battista Marino, *L'Adone*, I-II, a cura di Giovanni Pozzi, Adelphi, Milano 1988
- Nicoletta Morello, *Le «conchiglie stravaganti» da Colonna a Lister*, in *Il Meridione e le scienze (secoli XVI-XIX)*, a cura di Pietro Nastasi, Atti del convegno, Palermo, 14-16 maggio 1985, Istituto Gramsci siciliano, Palermo 1988, pp. 257-279
- Maria Pia Pavone Alajmo, *Storiografia artistica a Messina nell'Ottocento: Carmelo La Farina, Giuseppe Grosso Cacopardo, Carlo Falconieri e Giuseppe La Farina*, in «Archivio storico messinese», 52, 1988, pp. 23-60
- Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, *V. Mineralogia e Storia dell'arte*, *Libri 33-37*, traduzione e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati, Giulio Einaudi Editore, Torino 1988
- Giuseppe Salonia, *Il terremoto del 1693 a Siracusa nel racconto dei contemporanei*, in «Archivio storico siracusano», I, 1988, pp. 65-75
- Alfonso Perez Sanchez, *Ineditos de Pietro del Po*, in «Archivo español de arte», 61, 1988, pp. 67-71
- Giovanni Previtali, *Presenze fiamminghe nel Mezzogiorno: Ettore Cruzer e Hendrick de Clerck*, in *La cultura degli arazzi fiamminghi di Marsala tra Fiandre, Spagna e Italia*, Atti del Convegno Internazionale, Marsala, Auditorium di S. Cecilia, 7-9 luglio 1986, a cura di Nicole Dacos, Vincenzo Scuderi, Regione Sicilia, Assessorato per i Beni Culturali, Ambientali e P. I., Palermo 1988, pp. 73-76
- Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di stampe di Nicola Pio*, in «Bollettino d'arte», LXXIII, 52, 1988, pp. 67-80
- Steffi Roettgen, *Guido Reni e la pittura romana nel Seicento e nel Settecento*, in *Guido Reni e l'Europa: fama e fortuna*, catalogo della mostra a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani, Erich Schleier, Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 1 dicembre 1988 – 26 febbraio 1989, Ruhm und Nachruhum, Francoforte 1988, pp. 548-573
- Francesco Ruvolo, *Il martirio e l'estasi – Novità su Agostino Scilla, Mattia Preti e la Quadreria messinese di Saverio Castelli*, in «Brutium», 4, 1988, pp. 8-10

1989

- Giuliano Briganti, *Osservazioni sulla carriera professionale e sullo stile di Pier Francesco Mola*, in *Pier Francesco Mola, 1612-1666*, catalogo della mostra, a cura di Manuela Kahn-Rossi, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 23 settembre – 19 novembre 1989, Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989 – 31 gennaio 1990, Electa, Milano 1989, pp. 21-27
- Luigi Giacobbe, *Agostino Scilla*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, II, a cura di Mina Gregori, Erich Schleier, Electa, Milano 1989, p. 884
- Marina Russo, *Scheda n. 11*, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1987-1988)*, I, a cura di Gioacchino Barbera, Ediprint, Siracusa 1989, pp. 50-51
- Erich Schleier, *Pier Francesco Mola e la pittura a Roma*, in *Pier Francesco Mola, 1612-1666*, catalogo della mostra, a cura di Manuela Kahn-Rossi, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 23

settembre – 19 novembre 1989, Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989 – 31 gennaio 1990, Electa, Milano 1989, pp. 60-89

- Donatella Spagnolo, *La natura morta in Sicilia*, in *La natura morta in Italia*, a cura di Federico Zeri, Francesco Porzio, II, Electa, Milano 1989, pp. 994-1009

1990

- Vincenzo Abbate, *Dalla quadreria privata alla pinacoteca pubblica: origini e vicende delle raccolte seicentesche della Galleria Regionale della Sicilia*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Palermo, Palazzo Abatellis, 31 marzo – 28 ottobre 1990, Electa, Napoli 1990, pp. 58-64
- Gioacchino Barbera, *Scheda 21. Talia incorona Epicarmo*, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Palermo, Palazzo Abatellis, 31 marzo – 28 ottobre 1990, Electa, Napoli 1990, pp. 145-147
- Francesco Benigno, *La questione della capitale: lotta politica e rappresentanza degli interessi nella Sicilia del Seicento*, in «Società e storia», 47, 1990, pp. 27-63
- Francesca Campagna Cicala, *Un'antologia di frammenti: dipinti secenteschi inediti o poco noti delle collezioni del museo di Messina*, Sicania, Messina 1990
- Alba Costamagna, *16. Andrea Sacchi – San Paolo Eremita*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza ai Beni Artisti e Storici di Roma, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990, I. Schede, Quasar, Roma 1990, p. 64
- Alba Costamagna, *L'abbazia di S. Paolo ad Albano e la quadreria del cardinale Marcantonio Colonna: un episodio di mecenatismo settecentesco*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza ai Beni Artisti e Storici di Roma, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990, II. Saggi, Quasar, Roma 1990, pp. 299-321
- Francesca Fausta Gallo, *Le gabelle e le mete dell'Università di Siracusa*, in *Il governo della città. Patriziati e politica nella Sicilia moderna*, a cura di Domenico Ligresti, C.U.E.C.M., Catania 1990, pp. 71-172
- Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Del Po, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 38, Roma 1990, *ad vocem*
- Gianni Iacovelli*, Giovanni Alfonso Borelli, medico alla Corte di Cristina di Svezia*, in *Cristina di Svezia: scienza ed alchimia nella Roma barocca*, atti del ciclo di conferenze sulla Cultura scientifica alla Corte Romana di Cristina di Svezia a cura di Wilma Di Palma, Roma, Sala Borromini, 17-19 aprile 1989, Edizioni Dedalo, Bari 1990, pp. 187-205
- Rosario Lefevre*, L'Architetto Mattia de Rossi e la secentesca «Città Panfilia» di Valmontone*, in «Lunario romano», XIX, 1990, pp. 163-177
- Giuseppe Lipari, *Il carteggio Ventimiglia-Allacci: una vicenda editoriale del '600*, Sicania, Messina 1990;
- Pasquale Magnano, *La Cattedrale di Siracusa*, Archivio storico della Curia Arcivescovile, Siracusa 1990
- Maurizio Marini, *Due nature morte di Agostino Scilla*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna», 14, 1990, pp. 49-52

- Manuela Mena Marquez, *Carlo Maratti e Raffaello*, in *Raffaello e l'Europa*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1990, pp. 541-563
- Véronique Meyer, *Les frontispices de théses: un exemple de collaboration entre peintres italiens et graveurs français*, in *Seicento. La peinture italienne du XVII^e siècle et la France*, par l'École du Louvre, La Documentation française, Paris 1990, pp. 105-123
- Alfonso Mirto, *La biblioteca del Cardinal Leopoldo de' Medici. Catalogo*, Olschki Editore, Firenze 1990;
- Maria Grazia Paolini, *Preistoria di Pietro Novelli: proposte per la formazione*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra a cura dell'Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Palermo, Albergo dei Poveri, 10 giugno – 30 ottobre 1990, Flaccovio Editore, Palermo 1990, pp. 52-66
- *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra a cura dell'Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Palermo, Albergo dei Poveri, 10 giugno – 30 ottobre 1990, Flaccovio Editore, Palermo 1990;
- Ana Maria Rybko, *La quadreria ad Albano del cardinal Benedetto Pamphilj*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza ai Beni Artisti e Storici di Roma, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 marzo – 13 maggio 1990, II. Saggi, Quasar, Roma 1990, pp. 275-298
- Donatella Sparti, *Carlo Antonio Dal Pozzo (1606-1689): an unknown collector*, in «Journal of the history of collections», 2, I, 1990, pp. 7-20
- Donatella Sparti, *The Dal Pozzo collection again: the inventories of 1689 and 1695 and the family archive*, in «The Burlington Magazine», CXXXII, 1990, pp. 551-570
- *The illustated Bartsch*, *45 Commentary*, XX.1, *Italian masters of the seventeenth century*, edited by Paolo Bellini and Richard W. Wallace, Abaris Books, United States of America 1990
- Teresa Viscuso, *II.65 – La comunione di S. Maria Maddalena*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra a cura dell'Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Palermo, Albergo dei Poveri, 10 giugno – 30 ottobre 1990, Flaccovio Editore, Palermo 1990, pp. 320-323
- Marisa Volpi, *Annotazioni in margine alle tendenze classiciste e raffaellesche nella cultura romana tra il 1607 e il 1672*, in *Raffaello e l'Europa*, a cura di Marcello Fagiolo e Maria Luisa Madonna, atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1990, pp. 513-539

1991

- *Capolavori europei dalla Romania: sessanta dipinti del Museo nazionale d'arte di Bucarest*, catalogo della mostra a cura di Theodor Enescu, Venezia, Palazzo Ducale, febbraio – giugno 1991, Marsilio, Venezia 1991
- Lorenzo Carlo Castello, *Palazzo Graneri: dal 1858 sede del circolo degli artisti di Torino*, Daniels Piazza Editore, Torino 1991

- Rosario Moscheo, *Istruzione superiore e autonomie locali nella Sicilia moderna. Apertura e sviluppi dello "Studium Urbis Messanae (1590-1641)*, in «Archivio storico messinese», 59, 1991, pp. 75-221
- Lidia Messina, Concetta Corridore, *Il patrimonio artistico siracusano e la soppressione degli ordini religiosi*, in «Archivio storico siracusano», III, 1991, pp. 131-140
- Ennio Poleggi, *Carte francesi e porti italiani del Seicento*, Sagep Editrice, Genova 1991
- Salvatore Russo, *La Cattedrale di Siracusa*, in «Archivio storico siracusano», V, 1991, pp. 35-62
- Teresa Viscuso, *La Pinacoteca*, in *Museo Mandralisca, Cefalù*, a cura di Vincenzo Consolo, Edizioni Novecento, Palermo 1991, pp. 23-48

1992

- Lorenzo Carlo Castello, Tiziana Castello, *Gio Francesco Baroncelli*, Daniela Piazza Editore, Piazza 1992
- Francesca Campagna Cicala, *Considerazioni sugli esordi di Pietro Novelli tra Roma e Napoli*, in «Storia dell'arte», 25, 1992, pp. 176-188
- Gérard Labrot, *Collections of paintings in Naples, 1600-1780*, K. G. Saur, Munich – New York 1992
- Alessandro Marabottini, *Introduzione*, in Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, introduzione a cura di Alessandro Marabottini, Electa Editori Umbri, Perugia 1992, pp. 13-34
- Elvira Natoli, *D'Antonino Barbalunga Alberti*, in Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, introduzione di Alessandro Marabottini, Electa Editori Umbri, Perugia 1992, pp. 495-505
- Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, introduzione di Alessandro Marabottini, Electa Editori Umbri, Perugia 1992
- Massimo Pomponi, *Alcune precisazioni sulla vita e la produzione artistica di Pietro Santi Bartoli*, in «Storia dell'arte», 76, 1992, pp. 195-225
- Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *«Marchands-amateurs» di disegni in Francia*, in *Il disegno. I grandi collezionisti*, a cura di Gianni Carlo Sciolla, Istituto Bancario San Paolo, Torino 1992, pp. 126-141
- Sebastian Schütze, Thomas C. Willette, *Massimo Stanzione. L'opera completa*, Electa, Napoli 1992

1993

- François Macè de Lèpinay, *La meilleur part: un tableau d'Agostino Scilla pour Fano retrouvé en Ile-de-France*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di Ranieri Varese, Il Lavoro Editoriale, Ancona 1993, pp. 370-374
- Cristina Mossetti, *Un committente della nobiltà di corte: Ottavio Provana di Druent*, in *Torino 1675-99: strategia e conflitti del barocco*, a cura di Giovanni Romano, Editris, Torino 1993, pp. 253-353
- Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di casa Albani*, in *Alessandro Albani patrono delle arti: architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, a cura di Elisa Debenedetti, Bonsignori, Roma 1993, pp. 15-48

- Marie-Dominque Roche, *Le Musée Fesch d'Ajaccio*, Ed. Dia, Ajaccio 1993
- Donatella Spagnolo, *Nuove riflessioni su due nature morte del Museo regionale di Messina*, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 3, 1993, pp. 23-26

1994

- Giuseppe Agnello, *Guida del duomo di Siracusa, Officina d'arte gracia A. Lucini & C.*, Milano 1930 (?), ristamp. Anast. Mascali, Siracusa 1994
- Francesco Benigno, *Conflitto politico e conflitto sociale nell'Italia spagnola*, in *Nel sistema imperiale. L'Italia Spagnola*, a cura di Aurelio Musi, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 1994, pp. 115-146
- Giuseppe Galasso, *Alla periferia dell'impero: il Regno di Napoli nel periodo spagnolo, secoli XVI-XVII*, Giulio Einaudi, Torino 1994
- Giuseppe Grosso Cacopardo, *Notizie istoriche su Carlo Gregorio da Messina*, in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere. Volume primo: Scritti minori*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 1994, pp. 155-158
- Giuseppe Grosso Cacopardo, *Notizie istoriche su Domenico Fabris*, in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere. Volume primo: Scritti minori*, a cura di Giovanni Molonia, Società Messinese di Storia Patria, Messina 1994, pp. 123-125
- Luigi Hyerace, *Giacinto Brandi, Natività della Vergine*, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa*, III, a cura di Gioacchino Barbera, Ediprint, Siracusa 1994, pp. 59-61
- Pietro Longo, *Messina e Provincia. La nuova città*, Messina 1936, ristampa a cura di Giovanni Molonia, Edizioni G. B. M., Messina 1994
- Teresa Pugliatti, *La scultura e la pittura a Messina nei secoli XVI e XVII*, in *Messina, il ritorno della memoria*, catalogo della mostra, Messina, Palazzo Zanca, 1 marzo – 28 aprile 1994, Novecento, Palermo 1994, pp. 227-244
- Pierre Rosenberg, *Una esportazione fraudolenta nel XVIII secolo*, in *Intorno a Poussin: dipinti romani a confronto*, a cura di Rossella Vodret Adamo, "L' Erma" di Bretschneider, Roma 1994, pp. 29-36;
- Antonio Sànchez Gonzàlez, *De Messina a Sevilla. El largo peregrinar de un archivo siciliano por tierras español*, in *Messina, il ritorno della memoria*, catalogo della mostra, Messina, Palazzo Zanca, 1 marzo – 28 aprile 1994, Novecento, Palermo 1994, pp. 201-214
- Giancarlo Sestieri, Brigitte Daprà, *Domenico Gargiulo detto Micco Spadaro. Paesaggista e "cronista" napoletano*, Jandi Sapi Editori, Milano 1994
- Aldo Sparti, *Il fondo Messina nell'Archivio della Casa Ducale Medinaceli di Siviglia*, in *Messina, il ritorno della memoria*, catalogo della mostra, Messina, Palazzo Zanca, 1 marzo – 28 aprile 1994, Novecento, Palermo 1994

1995

- Vincenzo Abbate, *Collezionismo grafico a Palermo tra il Cinquecento e il Settecento: una traccia*, in *Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate,

Palermo, Palazzo Abatellis, 15 dicembre 1995 – 29 febbraio 1996, Sellerio Editore, Palermo 1995, pp. 20-45

- Annemarie Beunen, *Abraham Casembroot, een Nederlandse schilder in het Sicilië van de zeventiende*, in «Oud-Holland», 109, 1995, 1, pp. 32-62
- Per Bjurström, *Nicola Pio as collector of drawings*, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, Stockolm 1995
- Hugh Brigstocke, *John Cecil, the 5th Earl of Exeter: an English Traveller, from Burghley House*, in *Italian Pantings from Burghley* House, catalogo della mostra a cura di Hugh Brigstocke, John Somerville, Pittsburg, Frick Art Museum, Art Services International, Alexandria 1995, pp. 29-37
- Hugh Brigstocke, John Somerville, *Italian paintings from Burghley House*, catalogo della mostra a cura di Hugh Brigstocke, John Somerville, Pittsburg, Frick Art Museum, Art Services International, Alexandria 1995
- John Somerville, *An annotated listing of Pictures Mentioned in the 1688 Inventory*, in *Italian Pantings from Burghley House*, catalogo della mostra a cura di Hugh Brigstocke, John Somerville, Pittsburg, Frick Art Museum, Art Services International, Alexandria 1995, pp. 159-169
- Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Andrea Sacchi – Disegni pe Palazzo Barberini*, in *Maestri del disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Palermo, Palazzo Abatellis, 15 dicembre 1995 – 29 febbraio 1996, Sellerio, Palermo 1995, pp. 200-202

1996

- Giuseppe Agnello, *Il Duomo di Siracusa ed i suoi restauri: discorso letto il 14 gennaio 1927 nel Salone Torres del Palazzo Arcivescovile di Siracusa*, seconda edizione a cura e con introduzione di Santi Luigi Agnello, Ediprint, Siracusa 1996
- Ugo Baldini, *Libri appartenuti a Giovanni Alfonso Borelli*, in *Filosofia e Scienze nella Sicilia dei Secoli XVI e XVII*, *I. Le idee*, a cura di Corrado Dollo, Regione Sicilia, Assessorato ai BB. CC. AA., Università di Catania – Dipartimento di Scienze Storiche, Centro Studi per la storia della Filosofia in Sicilia, Catania 1996, pp. 191-232
- Domenico Bertoloni Meli, *L'Attività politica di G. A. Borelli a Messina*, in *Filosofia e Scienze nella Sicilia dei Secoli XVI e XVII*, *I. Le idee*, a cura di Corrado Dollo, Regione Sicilia, Assessorato ai BB. CC. AA., Università di Catania – Dipartimento di Scienze Storiche, Centro Studi per la storia della Filosofia in Sicilia, Catania 1996, pp. 183-189
- Domenico Bertoloni Meli, *The neoterics and political power in spanish Italy: Giovanni Alfonso Borelli and his circle*, in «History of science» XXXIV, 1996, pp. 57-89
- Enzo Borsellino, *Cristina di Svezia collezionista*, in «Ricerche di storia dell'arte», 54, 1996, pp. 4-16
- Livia Carloni, *Le opere del Domenichino in Santa Maria della Vittoria a Roma: la Madonna della Rosa di Guido Nolfi e la cappella di San Francesco di Ippolito Merenda*, in *Domenichino*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati,

Almamaria Tantillo Mignosi, Richard Spear, Roma, Museo Nazionale di palazzo Venezia, 10 ottobre 1996 – 14 gennaio 1997, Electa, Milano 1996, pp. 330-348

- Luigi Hyerace, *Scheda II – Immacolata Concezione*, in *Da Antonello a Paladino: pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Ediprint, Siracusa 1996, pp. 78-81
- Luigi Hyerace, *Scheda X – Affreschi della Cappella del SS. Sacramento*, in *Da Antonello a Paladino: pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Ediprint, Siracusa 1996, pp. 70-76
- Giovanna Perini, *Il Poussin di Bellori*, in *Poussin et Rome*, actes du coloque, a cura di Olivier Bonfait, Cristoph Luitpold Frommel, Rome, Académie de France, Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1996, pp. 293-308
- Wolfgang Prohaska, *I rapporti di Ribera con la pittura fiamminga in area mediterranea: il caso di Van Dyck*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Scritti in memoria di Raffaello Causa*», 1996, pp. 210-222
- Salvatore Russo, *Siracusa e Messina dalla fine del Medioevo all'età moderna*, in Gioacchino Barbera, a cura di, *Da Antonello a Paladino: pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, Ediprint, Siracusa 1996
- Francesco Solinas, *"Giovani ben Intendenti del disegno"*, in *Poussin et Rome*, actes du coloque, a cura di Olivier Bonfait, Cristoph Luitpold Frommel, Rome, Académie de France, Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1996, pp. 215-240
- Oreste Trabucco, *La corrispondenza tra Pietro Castelli e Marco Aurelio Severino (con un'appendice di lettere inedite)*, in *Filosofia e Scienze nella Sicilia dei Secoli XVI e XVII*, I. *Le idee*, a cura di Corrado Dollo, Regione Sicilia, Assessorato ai BB. CC. AA., Università di Catania – Dipartimento di Scienze Storiche, Centro Studi per la storia della Filosofia in Sicilia, Catania 1996, pp. 109-125

1997

- Liliana Barroero, *Giovanni Francesco Romanelli*, in *Pietro da Cortona 1597 – 1669*, catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998, Electa, Milano 1997, pp. 181-186
- Rosanna De Gennaro, *Un inventario ritrovato della collezione di don Antonio Ruffo: precisazioni su Brueghel, Ribera e Savoldo*, in «Prospettiva», 87/88, 1997, pp. 168-174
- Sebastiano Di Bella, *Il collezionismo a Messina nei secoli XVII e XVIII*, in «Archivio storico messinese», 74, 1997, pp. 5-90
- Mariana Dragu, *European Painting in the Collection of the National Museum of Art of Romania*, in *Old masters brought to light. European paintings from the National Museum of Art of Romania*, a cura di Diane DeGrazia, Art Services international, Alexandria 1997, pp. 21-25
- *Disegni del Seicento romano*, catalogo della mostra a cura di Ursula Verena Fischer Pace, Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1997, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1997
- Barbara Ghelfi, a cura di, *Il libro dei conti del Guercino 1629-1666*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1997

- Catherine Loisel, *La collection des dessins italiens de Pierre Mignard*, in *Pierre Mignard dit 'le Romain'*, atti del colloquio, Paris, Musèe du Louvre, 29 settembre 1995, a cura di Jean-Claude Boyer, Documentation Française, Paris 1997, pp. 55-88
- Tomaso Montanari, *Il cardinale Azzolino e le collezioni d'Arte di Cristina di Svezia*, in «Studi Secenteschi», XXXVIII, 1997, pp. 186-264
- Angela Negro, *Giacinto Gimignani*, in *Pietro da Cortona 1597 – 1669*, catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998, Electa, Milano 1997, pp. 199-222
- Teresa Pugliatti, *I segni della città perduta*, in «Kalòs – Luoghi di Sicilia», 3, 1997, pp.
- Stella Rudolph, *Accertamenti sull' "Opera insigne di Andrea Sacchi" nella raccolta di Lione Pascoli*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di Gioacchino Barbera, Teresa Pugliatti, Caterina Zappia, De Luca, Roma 1997, pp. 211-220
- Erich Schleier, *Pietro da Cortona e la nascita del barocco*, in *Pietro da Cortona 1597 – 1669*, catalogo della mostra a cura di Anna Lo Bianco, Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998, Electa, Milano 1997, pp. 41-54
- Camillo Tutini, Marino Verde, *Racconto della sollevatione di Napoli nell'anno MDCVLVII*, a cura di Pietro Messina, Istituto Storico Italiano per l'età moderna e contemporanea, Roma 1997

1998

- Carmelo Bejamonte, *La casa-museo di Agostino Gallo*, in «Kalòs. Arte in Sicilia», 10, 1998, 3, p. 18;
- Maria Concetta Calabrese, *I Ruffo e la vita nobile nel Seicento*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», I, 1998, pp. 49-59
- Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, *Note al Salinas-Columba*, in Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, Regione Sicilia, Palermo 1998, pp. 111-158
- Sebastiano Di Bella, *Le collezioni romane di Saverio Scilla*, in «Archivio storico messinese», 76, 1998, pp. 21-57
- Michelina Giglio, Daniela Vullo, *I Gesuiti a Caltanissetta nel Fondo dell'Archivio di Stato*, in «Archivio Storico della Sicilia Centro Meridionale», 0, 1998, pp. 55-60
- Guido Gregorio Fagioli Vercellone, *Gallo, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Treccani, Roma 1998, *ad vocem*
- Gaetano La Corte Cailler, *Il mio diario*, 3 voll., a cura di Giovanni Molonia, Edizioni G. B. M., Messina 1998-2003
- Domenico Ligresti, *Le piccole corti aristocratiche nella Sicilia spagnola*, in «Archivio storico per la Sicilia Orientale», I, 1998, pp. 11-35
- Giovanni Lombardi, *Tipografia e commercio cartolibrario a Napoli nel Seicento*, in «Studi storici», 39, 1998, pp. 137-159

- Daniela Novarese, *"Che li legisti debbano fondare le lectioni loro sopra Bartolo". Insegnare e studiare diritto nel Messanense Studium Generale (sec.. XVI-XVII)*, in «Annali di Storia delle Università italiane», 2, 1998, pp. 73-84
- Giovanna Perini, *Gabburri, Francesco Maria Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Treccani, Roma 1998, *ad vocem*
- Antonino Salinas, Gaetano Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908): opere d'arte recuperate*, a cura di Francesca Campagna Cicala, Giovanni Molonia, Regione Sicilia, Palermo 1998
- Maria Teresa Sorrenti, *Una scheda per Domenico Marolì*, in «Calabria sconosciuta», 21, 1998, 78, pp. 43-46

1999

- Vincenzo Abbate, *La grande stagione del collezionismo*, in *Porto di mare 1670-1670: pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Palermo, Chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 30 maggio – 31 ottobre 1999; Roma, Galleria Nazionale d'arte antica, 10 dicembre 1999 – 20 febbraio 2000, Electa, Napoli 1999, pp. 107-150
- Rosanna Barbiellini Amidei, *Traslazione della Santa Casa e Santi*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Rosanna Barbiellini Amidei, Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 – 16 gennaio 2000, Edizioni De Luca, Roma 1999, pp. 62-64
- Francesco Benigno, *Specchi della rivoluzione: conflitto e identità politica nell'Europa moderna*, Donzelli, Roma 1999
- Rosanna De Gennaro, *Un fiammingo a Messina: Abraham Casembrot*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 189-199
- Oreste Ferrari, *L'armonioso temperamento di colori di Andrea Sacchi*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Rosanna Barbiellini Amidei, Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 – 16 gennaio 2000, Edizioni De Luca, Roma 1999, pp. 20-21
- Giuseppe Giarrizzo, *Alla corte dei Moncada (secoli XVI-XVII)*, in «Annali di storia moderna e contemporanea», 5, 1999, pp. 429-436
- Luigi Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 93/94, 1999, pp. 200-207
- Susana Gòmez Lòpez, *Redi, arbitro tra i galileiani*, in *Francesco Redi: un protagonista della scienza moderna. Documenti, esperimenti, immagini*, a cura di Walter Bernardi, Luigi Guerrini, Leo S. Olschki, Firenze 1999, pp. 129-139
- Alessandro Ottaviani, *Redi e la tradizione naturalistica dai Lincei e Paolo Boccone*, in *Francesco Redi: un protagonista della scienza moderna. Documenti, esperimenti, immagini*, a cura di Walter Bernardi, Luigi Guerrini, Leo S. Olschki, Firenze 1999, pp. 141-158
- Francesco Petrucci, *Committenti nei Castelli romani*, in *Il Baciccio. Giovan Battista Gaulli, 1639-1709*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Dieter Graf, Ariccia, Palazzo Chigi, 11 dicembre 1999 – 12 marzo 2000, Skira, Milano 1999, pp. 223-232
- Francesco Petrucci, *Tre momenti del Baciccio*, il *Il Baciccio*, catalogo della mostra a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Dieter Graf, Ariccia, Palazzo Chigi, 11-12-1999 – 12-3-2000, Skira, Milano 1999

- Annalisa Raffa, *Il restauro dei dipinti nell'opera di Francesco Susinno*, in «Commentari d'arte», 12, 1999, pp. 29-34
- Michele Rak, *Favola, menzogna, errore, opinione. Modelli e uso della letteratura e altre arti nell'opera di Francesco Redi*, in *Francesco Redi: un protagonista della scienza moderna. Documenti, esperimenti, immagini*, a cura di Walter Bernardi, Luigi Guerrini, Leo S. Olschki, Firenze 1999, pp. 287-304
- Salvador Salort Pons, *Velàsquez a Roma*, in *Velàsquez a Roma, Velàsquez e Roma*, catalogo della mostra a cura di Anna Coliva, Roma, Galleria Borghese, 17 dicembre 1999 – 30 gennaio 2000, Skira, Milano 1999, pp. 43-70
- John T. Spike, Michèle K. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato dei dipinti*, Centro Di, Firenze 1999
- Claudio Strinati, *L'intervento di Andrea Sacchi nella sacrestia di Santa Maria Sopra Minerva*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Rosanna Barbiellini Amidei, Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 – 16 gennaio 2000, Edizioni De Luca, Roma 1999, pp. 15-19
- Claudia Tempesta, *Le storie del Battista in San Giovanni in Fonte*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra a cura di Claudio Strinati, Rosanna Barbiellini Amidei, Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999 – 16 gennaio 2000, Edizioni De Luca, Roma 1999, pp. 75-86
- *Vincenzo degli Azani da Pavia e la cultura figurativa in Sicilia nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra a cura di Teresa Viscuso, Palermo 21 settembre-8 dicembre 1999, Siracusa-Palermo 1999

2000

- *Guida alla Galleria Corsini*, a cura di Sivigliano Alloisi, GEBART, Roma 2000
- Gioacchino Barbera, *Testimonianze figurative del culto eucaristico nella diocesi di Siracusa*, in *Pro mundi vita. Eucaristia e Arte nel Duomo di Siracusa*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Siracusa, Cappella Sveva dell'Arcivescovado, 22 gennaio – 2 maggio 2000, Erre produzioni, Siracusa 2000, pp. 53-56
- Evelina Borea, B*ellori e la documentazione figurativa fra l'antico, il moderno e il contemporaneo*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 141-51
- Jean-Claude Boyer, *Bellori e i suoi amici francesi*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 51-54
- Francesca Campagna Cicala, *Presentazione*, in Filippo Hackert, Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, pp. 5-12;
- Antonio Cuccia, *La prima maturità di Pietro Novelli: contributi all'attività giovanile*, in «Bollettino d'arte», 84, 1999, 108, pp. 19-56
- Charles Dempsey, *"Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni" di Giovan Pietro Bellori*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 99-103
- Maria Pia Donato, *Accademie romane: una storia sociale, 1671-1824*, Edizioni scientifiche Italiane, Napoli 2000

- Andrea Emiliani, *Guido Reni*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 342-350
- Oreste Ferrari, Giuseppe Scavizzi, *Luca Giordano. L'opera completa*, I, Electa, Napoli 2000
- Elena Fumagalli, *Intorno a Poussin*, in «Paragone», 30, 601, 2000, pp. 78-90
- Jakob Philipp Hackert, Gaetano Grano, *Memorie dei pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000
- Francis Haskell, *Mecenati e pittori, L'arte e la società italiane nell'età barocca*, terza edizione, Umberto Allemandi & C, Torino 2000
- Giovanni Molonia, *Premessa*, in Filippo Hackert, Gaetano Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, edizione a cura di Giovanni Molonia, Edizioni Di Nicolò, Messina 2000, pp. 13-29
- Giovanna Perini, *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000, pp. 153-161
- Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Il disegno per Bellori*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, I, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000
- Stella Rudolph, *Mezzo secolo di diplomazia internazionale, fra realtà ed allegoria, nelle opere del pittore Carlo Maratti*, in *The diplomacy of art: artistic creation and politics in Seicento Italy*, atti del colloquio a cura di Elizabeth Cropper, Firenze, Villa Spelman 1998, Nuova Alfa editoriale, Bologna 2000, pp. 195-228
- Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000
- Alma Maria Tantillo, *Domenichino*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, II, catalogo della mostra a cura di Evelina Borea, Carlo Gasparri, Luciano Arcangeli, Edizioni De Luca, Roma 2000

2001

- Vincenzo Abbate, *Wunderkammer e meraviglie di Sicilia*, in *Wunderkammern siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, 04-11-2001 – 31-03-2002, Electa, Napoli 2001, pp. 17-46
- Maria Grazia Bernardini, *La cappella Bongiovanni a Sant'Agostino*, in Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Electa, Milano 2001, pp. 61-69
- Carla Becossi, *La magnificenza di due casati uniti: l'inventario del 1687 dei quadri di Federico Sforza e di Luca Cesarini*, in «Rassegna degli Archivi di Stato», 1-3, 2001, pp. 101-128
- Ivana Bruno, *Prime ricerche sul collezionismo privato dell'Ottocento in Sicilia*, in *Ottocento Siciliano. Dipinti di collezioni private agrigentine*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Agrigento, Complesso Chiaramontano Basilica dell'Immacolata, 24 marzo – 20 maggio 2001, Electa, Napoli 2001, pp. 31-54

- Maria Concetta Calabrese, *I Ruffo a Francavilla. La 'corte' di Giacomo nel Seicento*, Armando Siciliano Editore, Messina 2001
- Francesca Campagna Cicala, *Riconsiderando Alonzo Rodriguez*, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Gioacchino Barbera, Claudio Strinati, Rossella Vodret, Palermo, Palazzo Ziino, 4 marzo – 20 maggio 2001, Marsilio, Venezia 2001, pp. 65-75
- Alba Costamagna, *La cupola di Sant'Andrea della Valle*, in Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Electa, Milano 2001, pp. 71-74
- Giuseppe Cuneo, *Avvenimenti della nobile città di Messina*, I, trascrizioni e cura di Marcello Espro, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali ambientali e della pubblica istruzione, Palermo 2001
- Giulia Davì, *La cultura figurativa nel nisseno fra Cinque e Seicento*, in *La pittura nel nisseno dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di Elvira D'Amico, Caltanissetta, Museo Diocesano, 29 aprile – 28 giugno 1998, Salvatore Sciascia Editore, Palermo 2001, pp. 41-68
- Rosanna De Gennaro, *Aggiunta alle notizie sulla collezione di Antonio Ruffo: "nota di quadri vincolati in primogenitura" scampati al terremoto del 5 febbraio 1783*, in «Napoli nobilissima», 2, 5-6, 2001, pp. 211-215
- Sebastiano Di Bella, *Agostino Scilla collezionista: la raccolta di fossili*, in *Wunderkammern siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, 04-11-2001 – 31-03-2002, Electa, Napoli 2001, pp. 61-66
- Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Pietro da Cortona e i 'cortoneschi'. Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Skira, Milano 2001
- Luigi Hyerace, *Agostino Scilla: per un catalogo delle opere*, Società messinese di storia patria, Messina 2001
- Luigi Hyerace, *Agostino Scilla collezionista: le raccolte di monete, medaglie, disegni e anticaglie*, in *Wunderkammern siciliana: alle origini del museo perduto*, catalogo della mostra, Palermo, Galleria regionale di Palazzo Abatellis, 04-11-2001 – 31-03-2002, Electa, Napoli 2001, pp. 55-60
- Pierluigi Leone de Castris, *Polidoro da Caravaggio. L'opera completa*, Electa, Napoli 2001
- Lorenza Mochi Onori, *Giovanni Lanfranco e la famiglia Barberini*, in Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Electa, Milano 2001, pp. 77-82
- Gaetano Scarpignato, *La chiesa di Santa Maria nella descrizione e nei rilievi di Walther Leopold*, in *La Basilica di Santa Maria di Randazzo, 450° anniversario dalla dedicazione 1551 – 1 aprile 2001*, edizioni Basilica di Santa Maria, Randazzo 2001, pp. 33-46
- Erich Schleier, *Giovanni Lanfranco: un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, Electa, Milano 2001
- Anna Maria Sgrò, a cura di, *Lettere a Giuseppe Grosso Cacopardo*, Soprintendenza beni culturali e ambientali, Messina 2001
- Donatella Spagnolo, *27. Agostino Scilla – Martirio di Sant'Agata*, in *La pittura nel nisseno dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra a cura di Elvira D'Amico, Caltanissetta, Museo Diocesano, 29 aprile – 28 giugno 1998, Salvatore Sciascia Editore, Palermo 2001, pp. 168-171

2002

- Francesco Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, *IV. Il secolo d'oro*, Donzelli, Roma 2002
- Sivigliano Alloisi, a cura di, *Guida alla Galleria Corsini*, Edizione GEBART s.r.l., Roma 2002
- Federico Bellini, *Valmontone*, in *Atlante del Barocco in Italia. Lazio | 1, Provincia di Roma*, a cura di Bartolomeo Azzaro, Mario Bevilacqua, Giancarlo Coccioli, Augusto Roca De Amicis, con un saggio introduttivo di Sandro Benedetti, Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, De Luca Editori d'Arte, Roma 2002, pp. 242-244
- Francesca Campagna Cicala, *Tre schede di pittura messinese del Seicento*, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 12, 2002, pp. 25-35
- Maria Pia Donato, *Mecenatismo papale e mecenatismo cardinalizio a Roma tra Sei e Settecento e il ruolo della famiglia Corsini*, in *Il trionfo sul tempo. Manoscritti illustrati dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, catalogo della mostra a cura di Antonio Cadei, Roma, Palazzo Fontana di Trevi, 27 novembre 2002 – 26 gennaio 2003, Panini, Modena 2002, pp. 57-64
- Padre Fedele di San Biagio, *Dialoghi familiari sopra la pittura*, a cura di Diana Malignaggi, Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e ambientali e della pubblica istruzione, Dipartimento dei beni culturali ed ambientali ed educazione permanente, Palermo 2002
- Francesco Guardiani, *Le polemiche secentesche intorno all'Adone del Marino*, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco*, atti del Convegno internazionale, Lecce, 23 – 26 ottobre 2000, Salerno Editrice, Roma 2002, pp. 177-197
- Giovanni Molonia, *Il lascito Aloysio-Juvara. Le lastre, i disegni, le incisioni*, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 12, 2002, pp. 47-55
- Aurelio Musi, *La rivolta di Masaniello nella scena politica barocca*, Guida, Napoli 2002
- Maria Pia Pavone Alajmo, *Aggiunte alla storiografia artistica messinese del primo Ottocento*, in «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 12 - Miscellanea di studi e ricerche, a cura di Gioacchino Barbera, 2002, pp. 77-101
- Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Poussin tradotto e tradito: Frabrizio Chiari e Pietro del Po primi incisori italiani di Possin*, in *L'ideal classique: les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640 - 1700)*, a cura di Olivier Bonfait, Edition d'art Somogy, Paris 2002, pp. 263-278
- Augusto Roca De Amicis, *Albano*, in *Atlante del Barocco in Italia. Lazio | 1, Provincia di Roma*, a cura di Bartolomeo Azzaro, Mario Bevilacqua, Giancarlo Coccioli, Augusto Roca De Amicis, con un saggio introduttivo di Sandro Benedetti, Marcello Fagiolo, Maria Luisa Madonna, De Luca Editori d'Arte, Roma 2002, pp. 50-59

2003

- Francesco Paolo Campione, *Agostino Gallo: un enciclopedista dell'arte siciliana, in La critica d'arte in Sicilia nell'Ottocento*, a cura di Simonetta La Barbera, Flaccovio, Palermo 2003, pp. 107-128

- Alba Costamagna, *"… l'aria dipingeva per lui". Giovanni Lanfranco e la Gloria del Paradiso a Sant'Andrea della Valle*, in *Sant'Andrea della Valle*, a cura di Alba Costamagna, Daniele Ferrara, Cecilia Grilli, Skira, Milano 2003, pp. 195-235
- Elisa Debenedetti, *La quadreria e gli affreschi di Palazzo Sforza Cesarini*, in «Storia dell'arte», 104-105, 2003, pp. 207-222
- Rosanna De Gennaro, *Per il collezionismo del Seicento in Sicilia: l'Inventario di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, Scuola Normale Superiore, Pisa 2003
- Agostino Gallo, *Parte prima delle notizie di pittori e musaicisti sicliani ed esteri che operarono in Sicilia (Ms. XV.H.18)*, trascrizione e note di Maria Maddalena Rizzo e Giuseppina Sinagra, Regione siciliana – Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 2003
- Salvator Rosa, *Lettere*, raccolte da Lucio Festa, edizione a cura di Gian Giotto Borrelli, Società Editrice il Mulino, Bologna 2003
- Nicola Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Electa, Napoli 2003

2004

- Gianluca Bocchi, Ulisse Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti stranieri 1630-1750*, Editori Arti Grafiche, Viadana 2004
- Hugh Brigstocke, *The 5th Earl of Exeter as Gran Tourist and collector*, in «Papers of the British School at Rome», 72, 2004, pp. 331-356
- Francesca Campagna Cicala, *La pittura a Siracusa nella seconda metà del XVII secolo*, in *Mario Minniti: l'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera e Vera Greco, Electa, Napoli 2004, pp. 37-46
- Francesca Campagna Cicala, *Alonzo Rodriguez, 23. La Strage degli innocenti*, in *Dal golfo allo Stretto. Itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Nicola Spinosa, Messina, Museo regionale, 27 novembre 2004 – 6 febbraio 2005, Electa, Napoli 2004, pp. 70-71
- Francesca Campagna Cicala, *Lineamenti del panorama figurativo tra Napoli e Messina nel Seicento*, in *Dal golfo allo Stretto. Itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, a cura di Gioacchino Barbera, Nicola Spinosa, Electa, Napoli 2004, pp. 20-35
- Corrado Dollo, *Per l'epistolario malpighiano*, in Corrado Dollo, *Filosofia e medicina in Sicilia*, a cura di Giuseppe Bentivegna, Santo Burgio, Giancarlo Magnano San Lio, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2004, pp. 23-48
- Luca Maggi, *La fabbrica pamphiliana di Valmontone: il Palazzo e la Collegiata*, in *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, in *Palazzo Doria Pamphilj a Valmontone*, a cura di Barba Fabjan, Monica Di Gregorio, Viviani Editore, Roma 2004, pp. 19-25
- Fabrizio Mangani, *Agostino Scilla, San Girolamo*, in *Dipinti antichi*, a cura di Fabrizio Mangani, Roberto Caiati, Salomon & C., Milano 2004, pp. 13-14
- Salvatore Russo, *Siracusa nell'età moderna: dal viceregno asburgico alla monarchia borbonica*, A. Lombardi, Siracusa 2004

- Stefano Tabacchi, *Imperiali, Giuseppe Renato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Treccani, Roma 2004, *ad vocem*

2005

- Gianluca Bocchi, Ulisse Bocchi, *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Arti Grafiche Castello, Viadana 2005
- Corrado Dollo, *Gli inediti malpighiani*, in Corrado Dollo, *Filosofia e medicina in Sicilia*, a cura di Giuseppe Bentivegna, Santo Burgio, Giancarlo Magnano San Lio, Rubbettino editore, Soveria Mannelli 2005, pp. 61-69
- Corrado Dollo, *Per l'epistolario malpighiano*, in Corrado Dollo, *Filosofia e medicina in Sicilia*, a cura di Giuseppe Bentivegna, Santo Burgio, Giancarlo Magnano San Lio, Rubbettino editore, Soveria Mannelli 2005, pp. 23-48
- Stefano Fogelberg Rota, *Organizzazione e attività poetica dell'Accademia Reale di Cristina di Svezia*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, atti del convegno di studi a cura di Rossana Maria Caira e Stefano Fogelberg Rota, Roma, Lumsa, 4 novembre 2003, Aracne, Roma 2005, pp. 129-150
- Agostino Gallo, *Parte seconda delle notizie di pittori e mosaicisti siciliani ed esteri che operarono in Sicilia* (Ms. XV.H.19.), a cura di Carlo Pastena, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 2005
- Francesco Luisi, *Cristina di Svezia e l'arte oltre l'arte*, in *Letteratura, arte e musica alla corte romana di Cristina di Svezia*, atti del convegno di studi a cura di Rossana Maria Caira e Stefano Fogelberg Rota, Roma, Lumsa, 4 novembre 2003, Aracne, Roma 2005, pp. 151-160
- Mario Alberto Pavone, *Caratteri del collezionismo dei Ruffo*, in *Percorsi d'arte. Tra vestigia dei Messapi, il collezionismo dei Ruffo e l'evoluzione pittorica di Mino Delle Site*, catalogo della mostra a cura del Comune di Cavallino, Cavallino, Convento di San Domenico, 30 gennaio – 13 marzo 2005, Grafite Edizioni, Salerno 2005, pp. 27-49
- Francesco Petrucci, *Mola e il suo tempo*, in *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla collezione Koelliker*, a cura di Francesco Petrucci, Skira, Milano 2005, pp. 23-85
- Claudio Strinati, *Il "neovenetismo" del Mola*, in *Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla collezione Koelliker*, a cura di Francesco Petrucci, Skira, Milano 2005, pp. 19-21
- Vitaliano Tiberia, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Congedo, Galatina 2005
- *Inventario. II – Disegni di* figura, a cura di Annamaria Petrioli Tofani, L. S. Olschki, Firenze 2005

2006

- Ferdinando Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, 2. ed., Bollati Boringhieri, Torino 2006

- Veronica Carpita, *Agostino Scilla (1629-1700) e Pietro Santi Bartoli (1635-1700): il metodo scientifico applicato allo studio dei fossili e la sua trasmissione ai siti e monumenti antichi*, in «Rendiconti / Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», 17, 2006, 3, pp. 307-384
- Elisa Debenedetti, *La dispersione delle collezioni romani alla fine del XVIII e all'inizio del XIX secolo*, in *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseur, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, actes du colloque, par Olivier Bonfait, Philippe Costamagna, Monica Preti-Hamard, Ajaccio, Musée Fesch, 1 – mars 2005, Ajaccio 2006, pp. 193-203
- Rosanna De Gennaro, *Da Rubens a Jordaens d'Avenrsa, presenze fiamminghe nella collezione messinese di Antonio Ruffo principe della Scaletta*, in «Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome», 76, 2006 (2008), pp. 37-61
- Marylène Dinelli-Graziani, *La peinture du Seicento dans la collection Fesch*, in *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prèdeècesseurs, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, actes du colloque sous la direction de Philippe Costamagna, Olivier Bonfit, Monica Preti-Hamard, Ajaccio, Musée Fesch, 1 – 4 mars 2005, Musée Fesch, Ajaccio 2006, pp. 91-101
- Luigi Hyerace, *I quattro dottori della Chiesa*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, pp. 6-9
- Luigi Hyerace, *La Vergine con il Bambino e San Gaetano*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, pp. 28-29
- *La Cattedrale di Messina*, a cura di Giusy Bonanno, Gioacchino Gazzara, Edizioni MessinArte, Messina 2006
- Giusy Larinà, *Scheda 5a-b, Rebecca al pozzo ed Eliezer e Ester e Assuero*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, pp. 18-20
- Barbara Mancuso, *L'arte signore d'aprorare le ricchezze: i Moncada mecenati e collezionisti tra Caltanissetta e Palermo (1553-1672)*, in *La Sicilia dei Moncada: le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI – XVII*, a cura di Lina Scalisi, Domenico Sanfilippo Editore, Catania 2006, pp. 85-151
- Alessandra Migliorato, Donatella Spagnolo, a cura di, *Note di restauro*, in *Acquisizioni e restauri 2002-2005*, a cura di Gioacchino Barbera, Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione della Regione Sicilia, Messina 2006, pp. 30-31
- Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Gli artisti romani collezionisti di disegni*, in *Rencontres internationales du Salon du Dessin,* a cura di Catherine Monbeig-Goguel, Cordélia Hattori, 5 Continents, Milano 2006, pp. 67-87

2007

- Vittorio Casale, Francesco Petrucci, a cura di, *Il Museo del Barocco Romano: la collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, De Luca Editore, Roma 2007
- Miriam Di Penta, *Giovan Battista Spinola, Cardinal San Cesareo (1646-1719), collezionista e mecenate di Baciccio*, Gangemi, Roma 2007

- Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina scritta dall'Autore delle Memorie de' Pittori Messinesi*, [1826], riedita in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007
- Giuseppe Grosso Cacopardo, *Guida per la città di Messina scritta dall'Autore delle Memorie de' Pittori Messinesi, seconda edizione corretta ed ampliata* [1841], riedita in riedito in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007
- Giuseppe Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX. Ornate di ritratti* [1821], riedito in Giuseppe Grosso Cacopardo, *Opere*, II, *Scritti maggiori (1821-1841)*, a cura di Giovanni Molonia, Società messinese di storia patria, Messina 2007
- Luigi Hyerace, *Ancora su Agostino Scilla*, in «Prospettiva», 126-127, 2007, pp. 156-168
- Luigi Hyerace, *Sull'attività messinese di Antonino Barbalonga Alberti*, in «Messenion d'oro», 14, 2007, pp. 26-32
- *Messina prima e dopo il disastro*, seconda edizione con introduzione di Carmelo Trasselli e nota editoriale di Giovanni Molonia, Intilla, Messina 2007
- Tomaso Montanari, *Catalogo delle opere esposte*, in *Bernini pittore*, catalogo della mostra a cura di Tomaso Montanari, Roma, Palazzo Barberini, 19 ottobre 2007 – 20 gennaio 2008, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp. 87-149
- Tomaso Montanari, *Un nuovo quadro di Andrea Sacchi*, in «Antologia di belle arti», 67/70, 2007, pp. 21-27
- Stella Rudolph, *L'incontro di Cristo portacroce con Veronica lungo la via del Calvario*, in Vittorio Casale, Francesco Petrucci, a cura di, *Il Museo del Barocco Romano: la collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, De Luca Editore, Roma 2007, pp. 82-83
- Erich Schleier, *Adiciones a Girolamo Troppa, pintor y dibujante*, in *In sapientia libertas: escritos en homenaje al proesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, a cura di Maria Cóndor Orduña, Museo Nacional del Prado, Fundación Focus-Abengoa, Madrid 2007, pp. 526-534

2008

- Bernardo De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, edizione commentata a cura di Fiorella Sricchia Santoro, Andrea Zezza, III. 1, Paparo edizioni, Napoli 2008
- Giuseppe De Vito, *In cerca di un coerente percorso per Giovan Battista Recco*, in «Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti», 2008, pp. 39-56
- Miriam Di Penta, *Agostino Scilla pittore di natura morta: appunti per un catalogo*, in «Paragone», 59, 2008, 81, pp. 62-71
- Francesca Fausta Gallo, *Siracusa barocca. Politica e cultura nell'età spagnola (secoli XVI-XVII)*, Viella, Roma 2008
- Andrea Italiano, *Gli anni di Antonino Barbalonga Alberti a Roma*, in «Commentari d'arte», 14, 39/40, 2008, pp. 61-72
- Andrea Italiano, *Jan Van Houbracken: un fiammingo sulle rive dello Stretto*, in «Messenion d'oro», 15/16, 2008, pp. 23-32

- Helen Langdon, *24. Pitagora risale dagli Inferi*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale napoletano, Napoli, Museo di Capodimonte, 18 aprile – 29 giugno 2008, Electa, Napoli 2008, pp. 136-137
- Helen Langdon, *Salvator Rosa, gli ultimi anni (1660-1673*), in *Salvator Rosa tra mito e magia*, catalogo della mostra a cura della Soprintendenza Speciale per il Polo Museale napoletano, Napoli, Museo di Capodimonte, 18 aprile – 29 giugno 2008, Electa, Napoli 2008, pp. 47-57
- Simona Laudani, *Lo Stato del Principe. I Moncada e i loro territori*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta – Roma 2008
- Fortunato Malaspina, *La Cattedrale di Messina. Nelle vicende della città e nella spiritualità del tempo*, Tipolitografia A. Trischetta, Messina 2008
- Barbara Mancuso, *Pietro Novelli*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 78, Treccani, Roma 2008, *ad vocem*
- Fausto Pace, *Notizie sulla famiglia sforza Cesarini di Roma*, in *Palazzo Sforza Cesarini*, a cura di Lucia Calabrese, De Luca Editori d'Arte, Roma 2008, pp. 111-122
- Antonella Pampalone, *Inquietudine e malinconia in Francesco Cozza calabrese*, Campisano Editore, Roma 2008
- Francesco Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento*, I. *Saggi*, Budai, Roma 2008
- Rafaella Pilo, *Luigi Guglielmo Moncada e il governo della Sicilia (1635-1639): gli esordi della carriera di un ministro della Monarquìa Catòlica*, S. Sciascia, Caltanissetta 2008
- Lina Scalisi, *In omnibus ego. Luigi Guglielmo Moncada (1614-1672)*, in «Rivista Storia italiana», II, CXX, 2008, pp. 503-568
- Daniela Vasta, *Appunti su Pietro Aquila incisore*, in «Grafica d'arte», 76, 2008, pp. 18-30

2009

- Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I-II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009
- Evelina Borea, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, III, Edizioni della Normale, Pisa 2009
- Jean-Claude Boyer, *Apes reduces: Antoine Barberin de Paris à Rome*, in «Bollettino d'arte», 94, 4, 2009, pp. 71-84
- Maria Concetta Calabrese, *Scienza e collezionismo nel Seicento meridionale: il caso Ruffo*, in *Oggetti, uomini, idee. Percorsi multidisciplinari per la storia del collezionismo*, atti della tavola rotonda a cura di Giuseppe Giarrizzo, Stefania Pafumi, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2009, pp. 71-86
- Rosalba Cantone, *Girolamo Troppa poliedrico interprete della cultura figurativa romana del tardo Seicento*, in *Il restauro dell'Elemosina di San Tommaso da Villanova del Cavalier Gerolamo Troppa*, a cura di Cecilia Sodano, Edizioni Effigi, Arcidosso 2009, pp. 52-65
- Silvio Antonio Palmiro Catalioto, *1908 quella Messina*, Rotary International – Distretto 2110 Sicilia e Malta, Effegieffe arti grafiche, Saponara Marittima 2009
- Maria Pia Donato, *Idiomi di straniere a Roma: Cristina di Svezia-Minerva e la sua accademia*, in *I linguaggi del potere nell'età barocca*, *II. Donne e sfera pubblica*, a cura di Francesca Cantù, Viella, Roma 2009, pp. 229-256

- Maria Pia Donato, *Late Seventeenth-Century "Scientific" Academies in Rome and the Cimento's Disputed Legacy*, in *The Accademia del Cimento and its European context*, a cura di Marco Beretta, Antonio Clericuzio, Lawrence M. Principe, Science history publications, Sagamore Beach 2009, pp. 151-164
- Barbara Fabjan, *Sulla Stanza del Fuoco di Valmontone, ed altro*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno a cura di Claudio Strinati, Rossella Vodret, Giorgio Leone, Valmontone, Palazzo Doria Pamphilj, 2 - 3 aprile 2008, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009, pp. 127-129
- Miriam Fileti Mazza, *Storia una collezione dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Olschki, Firenze 2009
- Riccardo Lattuada, *Tendenze di pittura purista tra Napoli e Roma al tempo di Francesco Cozza*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno a cura di Claudio Strinati, Rossella Vodret, Giorgio Leone, Valmontone, Palazzo Doria Pamphilj, 2 - 3 aprile 2008, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009, pp. 157-175
- Stefania Montacutelli, *Da Galileo a Borelli e oltre: la filosofia naturale delle Scuole Pie a Roma nel Seicento*, in *Conflicting duties: science, medicine and religion in Rome, 1550-1750*, a cura di Maria Pia Donato, Aragno, Torino 2009, pp. 182-209
- Tomaso Montanari, *Bellori, trent'anni dopo*, in Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I-II, a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali, postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, pp. 657-729
- Elvira Natoli, *Nuove considerazioni su due tele di Agostino Scilla*, in *Itinerari d'arte in Sicilia*, a cura di Gioacchino Barbera, Maria Concetta di Natale, Edizioni Graphein, Roma 2009, pp. 104-105
- Pierfrancesco Palazzotto, *Antonino Alberti detto Il Barbalonga attr., Santa Cecilia con tre putti musicanti*, in *Musica picta: immagini del suono in Sicilia tra Medioevo e Barocco*, catalogo della mostra a cura di Carmela Vella, Regione siciliana – Assessorato dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione, Palermo 2007, pp. 160-161
- Antonella Pampalone, *Ipotesi per una "Accademia" di Domenichino intorno al 1630: Francesco Cozza, Gregorio Preti, Antonino Barbalonga*, in *Francesco Cozza e il suo tempo*, atti del convegno a cura di Claudio Strinati, Rossella Vodret, Giorgio Leone, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli 2009, pp. 91-113
- Francesco Petrucci, *Repliche nella produzione giovanile del Maratti*, in «Storia dell'arte», 129, 2009, p. 111-133
- 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, Maria Concetta Di Natale, Edizioni Graphein, Roma 2009, pp. 179-184
- Giovanni Previtali, *Introduzione*, in Giovan Pietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, I-II, a cura di Evelina Borea, Introduzione di Giovanni Previtali, Postfazione di Tomaso Montanari, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2009, pp. IX-CXXII
- Erich Schleier, *Due aggiunte all'opera tarda di Agostino Scilla*, in «Studi di storia dell'arte», 20, 2009, pp. 151-158

2009-2010

- Marzia Guerrieri, *Collezionismo e mercato di disegni a Roma nella prima metà del Settecento: protagonisti, comprimari, comparse*, tesi di dottorato in Culture della trasformazione della città e del territorio. Sezione Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura, tutor Prof.ssa Giovanna Sapori, A. A. 2009-2010

2010

- Vincenzo Abbate, *"Schiavi del naturale"? L'eredita di Caravaggio in Sicilia*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di Alessandro Zuccari, I, Skira, Milano 2010, pp. 87-99
- *Galleria Moretti: quattro "favole" inedite di Giacinto Gimignani*, a cura di Francesca Baldassarri, Londra, Moretti Fine Art Ltd, Londra, 1 – 10 dicembre 2012, Edizioni Polistampa, Firenze 2010
- Francesca Campagna Cicala, *Alonzo Rodriguez (Messina 1578 circa – 1648)*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di Alessandro Zuccari, II, Skira, Milano 2010, pp. 609-619
- Paolo Coen, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo: la domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, I, Olschki, Firenze 2010
- Maurizio Lupo, *Il pittore stregone*, in «La Stampa», 10 luglio 2010, p. 75
- Angelo Mazza, *Nunzio Rossi a Bologna e la svolta naturalistica di metà Seicento*, in *Napoli e l'Emilia: studi sulle relazioni artistiche*, atti delle giornate di studio a cura di Andrea Zezza, Santa Maria Capua Vetere, 28 -29 maggio 2008, Luciano, Napoli 2010, pp. 159-182
- Carlo Pietrangeli, Isabella Salvagni, *Storia della Accademia*, in «Annuario della Accademia Nazionale di San Luca», 2010, pp. 5-31
- Elisabetta G. Rizzioli, *Domenico Maroli: Euclide di Megara che si traveste da donna; Arte e scienza in immagine*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», 260, 1, 2010, pp. 225-278
- Nicola Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Caravaggio a Massimo Stanzione*, Arte'm, Napoli 2010;
- Xavier Salomon, *"L'unico aborto dei suoi pennelli": Salvator Rosa's altarpieces*, in *Salvator Rosa e il suo tempo, 1615-1673*, a cura di Sybille Ebert-Schifferer, Helen Langdon, Caterina Volpi, Campisano Editore, Roma 2010, pp. 175-197
- Xavier Salomon, Helen Langdon, *Of Men and Mechanical Doves: Salvator Rosa's Archytas for Antonio Ruffo*, in «Boletìn del Museo del Prado», XXVIII, 46, 2010, pp. 22-38

2010-2011

- Sebastiano Di Bella, *Ancora sul collezionismo a Messina*, in «Archivio storico messinese», 91/92, 2010-2011, pp. 67-74
- Luigi Hyerace, *Un nuovo "filosofo di Agostino Scilla*, in «Archivio storico messinese», 91-92, 2010/2011, pp. 451-455

2011

- Vincenzo Abbate, *La grande stagione del collezionismo. Mecenati, accademie e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*, Kalòs, Palermo 2011
- Natalia Gozzano, *Mercanti di seta al servizio dell'arte: scambi artistici e commerciali tra Messina e le Fiandre a metà Seicento*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento: per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di Maria Giulia Aurigemma, Campisano, Roma 2011, pp. 365-372
- Mariella Nuzzo, *Eugenio Cisterna 1862-1933. Un artista eclettico fra tradizione e modernità*, Gangemi, Roma 2011
- Nicola Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Artem, Napoli 2011

2012

- Paola Barocchi, Giovanna Gaeta Bertelà, a cura di, Collezionismo mediceo e storia artistica, IV – I, *Il Cardinale Leopoldo e Cosimo III 1667-1675*, SPES Studio per Edizioni scelte, Firenze 2011
- Enzo Borsellino, *Adolfo Venturi direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica 'già Corsini' (1898-1904)*, in «Annali di critica d'arte», VIII, 2012, pp. 319-417
- Brendan Cassidy, *The life & letters of Gavin Hamilton (1723-1798); artist& art dealer in eighteenth-century Rome*, I, Miller, London 2012
- Arabella Cifani, Franco Monetti, *Quattro dipinti inediti di Agostino Scilla a palazzo Graneri a Torino*, in «Paragone», LXVI, 747, 2012, pp. 42-47
- Floriana Conte, Andrea Lazzarini, *Proposte per Massimo Stanzione (e una premessa su Salvator Rosa)*, in *La pittura Italiana del Seicento all'Ermitage. Ricerche e Riflessioni*, a cura di Francesca Cappelletti, Irina Artemieva, Edifir – Edizioni Firenze, Firenze 2012, pp. 185-226
- Federico Fischetti, *Un nuovo autoritratto di Pier Francesco Mola e alcune considerazioni sulla sua tecnica pittorica*, in «Bollettino d'arte», 14, 2012, pp. 111-124
- Dalma Frescarelli, *Paolo Falconieri tra scienza e arcadia. Le collezioni di un intellettuale del tardo barocco romano*, Campisano, Roma 2012
- Domenico Gioffrè, *Antonio Ruffo di Bagnara e la galleria d'arte di Messina nel secolo XVII*, in «Calabria sconosciuta», 35, 134-135, 2012, pp. 35-39
- Giuseppe Giugno, *Caltanissetta dei Moncada. Il progetto di città moderna*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012
- Giuseppe Giugno*, La cappella di Sant'Ignazio di Loyola nella chiesa di Sant'Agata a Caltanissetta. Nuove acquisizioni documentarie*, in «Lexicon», 14-15, 2012, pp. 106-111
- Ingo Hertklotz, *Appendice. Rinvenimenti negli scavi a Roma e dintorni, documentati da Leonardo Agostini (1641-74)*, in Ingo Hertklotz, *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2012, pp. 136-144

- Ingo Hertklotz, *La Roma degli antiquari. Cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2012
- Paolo Pastres, *Luigi Lanzi e le scuole pittoriche, in 1810-2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell'arte*, a cura di Maria Elisa Micheli, Giovanna Perini Folesani, Anna Santucci, Empatiabooks, Camerano 2012, pp. 185-232
- Mario Alberto Pavone, *Il collezionismo dei Ruffo*, in *Collezionismo e politica culturale nella Calabria vicereale borbonica e postunitaria*, a cura di Alessandra Anselmi, Gangemi, Roma 2012, pp. 283-301
- Emanuele Pellegrini, *La Sicilia di Luigi Lanzi*, in *1810-2010. Luigi Lanzi: archeologo e storico dell'arte*, a cura di Maria Elisa Micheli, Giovanna Perini Folesani, Anna Santucci, Empatia Books, Camerano 2012, pp. 233-265
- Francesco Petrucci, *I "tenebristi" del tardo Seicento romano: aggiunte a Scilla, Albertoni e Troppa*, in «Arte documento», 28, 2012, pp. 154-159
- Attilio Scuderi, *Il paradosso di Proteo. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*, Carocci editore, Roma 2012
- Guendalina Serafinelli, *La decorazione secentesca degli altari nella Collegiata di Valmontone: nuovi documenti su A. Pozzo, C. Ferri, P. Lucatelli, G. Brandi, A. Scilla e G. A. Carlone*, in «Rivista d'arte», 2, 2012, pp. 397-418
- Giacomo Sorrenti, *Trecentesimo anniversario della lacrimazione del Bambinello Gesù ed il voto del senato messinese*, in «Città e territorio: documenti dell'Amministrazione Comunale di Messina», 1, 2012, pp. 21-25
- James M. Weiss, *Too much a Principe to be but a Cardinal: Benedetto Pamphilj and the College of Cardinals in the Age of the late baroque*, in *The Pamphilj and the arts. Patronage and Consumption in Baroque Rome*, edited by Stephanie C. Leone, Coston College Museum of Art, Boston 2011, pp. 95-112

2013

- Gaetano Bongiovanni, *Filippo Giannetti*, in Gaetano Bongiovanni, *Studi e ricerche sulla pittura in Sicilia*, Plumelia, Bagheria 2013, pp. 119-122
- Fabio D'Angelo, *Caltanissetta: baroni e vassalli in uno stato feudale (secc. XVI-XVII)*, Associazione Mediterranea, Palermo 2013
- Rosanna De Gennaro, *"Marina con nave inglese" di Abraham Casembrot*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 303-310
- Lucia Faedo, *Intrecci allusivi tra sculture e dipinti: la collezione del Cardinal Antonio Barberini in Via dei Giubbonari (1658-1671)*, in *Le componenti del classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, a cura di Leonarda Di Cosmo, Lorenzo Fatticcioni, atti del convegno internazionale, Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011, Bentivoglio, Roma 2013, pp. 1-43
- Luigi Hyerace, *Un'aggiunta al periodo romano di Agostino Scilla*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 295-301

- Giovanna Perini Folesani, *Orlandi, Pellegrino Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 79, Treccani, Roma 2013, *ad vocem*
- Maria Rosa Pizzoni, *Resta e Magnavacca, conoscitori e collezionisti tra Roma e Bologna*, in *Dilettanti del disegno nell'Italia del Seicento: Padre Resta tra Malvasia e Magnavacca*, a cura di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Campisano, Roma 2013, pp. 91-132
- Guendalina Serafinelli, *Mattia Preti a Roma negli anni quaranta e cinquanta del Seicento*, in *Il Cavalier Calabrese. Mattia Preti tra Caravaggio e Luca Giordano*, catalogo della mostra a cura di Vittorio Sgarbi, Keith Schiberras, Torino, Reggia di Venaria Reale, 16 maggio – 15 settembre, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013, pp. 35-42

2014

- Stefano Albl, Anita Viola Sganzerla, Giulia Martina Weston, a cura di, *I pittori del dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Artemide, Roma 2014
- Maria Concetta Calabrese, *L'epopea dei Ruffo di Sicilia*, Editori Laterza, Roma-Bari 2014;
- Franco Chillemi, *Messina: un centro storico distrutto*, Libreria Ciofalo, Messina 2014
- Arabella Cifani, *Agostino Scilla - Il filosofo Epicuro*, in *Galleria Giamblanco. Dipinti antichi. Pittura italiana dal Seicento al Settecento*, catalogo della mostra a cura di Deborah Giamblanco, Salvatore Giamblanco, Umberto Allemandi, Torino 2014, pp. 30-31
- Italo Di Geronimo, *Agostino Scilla paleontologo. Fossi e Filosofie tra '600 e '700*, edizioni della Società Messinese di Storia Patria, Messina 2014
- Maria Pia Donato, *La Vaticana e le scienze naturali nella Roma del* Seicento, in *La Vaticana nel Seicento (1590-1700): una biblioteca di* biblioteche, a cura di Claudia Montuschi, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2014, pp. 799-821
- Floriana Giallombardo, *La collezione Scilla presso il Sedgwick Museum of Earth Sciences. Pratiche di visualizzazione dal XVII al XXI secolo*, in «Carte Semiotiche», 2014, pp. 86-103
- Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Raccogliere "curiosità" nella Roma barocca. Il Museo Magnini Rolandi e altre collezioni tra natura e arte*, Gangemi, Roma 2014
- Ranieri Melardi, *Alcune considerazioni sui due soggiorni padovani di Onofrio Gabrieli*, in «Il Maurolico, Giornale di Storai Scienze Lettere e Arti», VI, 2014, pp. 87-104
- Antonio Menniti Ippolito, Panciroli, Giovanni Giacomo, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Treccani, Roma 2014, *ad vocem*
- Francesco Petrucci, *Agli esordi del Maratta: l'Assunzione della Vergine di Monte Porzio*, in «Studi di storia dell'arte», 25, 2014, pp. 199-206
- Chiara Piva, *La repubblica delle lettere e il dibattito sul metodo*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di Orietta Rossi Pinelli, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2014, pp. 91-179

- Serenella Rolfi Ožvald, *Pascoli, Lione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, Treccani, Roma 2014, *ad vocem*

2015

- Gioacchino Barbera, *La collezione Gallo*, in *1954-2014: sessanta anni della galleria e delle sue collezioni a Palazzo Abatellis*, a cura di Gioacchino Barbera, Magika, Messina 2015, pp. 83-89
- Maria Grazia Bernardini, *Due dipinti a confronto: San Gregorio Magno e il miracolo del corporale di Andrea Sacchi e il Ratto delle sabine di Pietro da Cortona*, in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra a cura di Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli, Roma, Fondazione Museo, Palazzo Cipolla, 1 aprile – 26 luglio 2015, Skira, Milano 2015, pp. 65-69
- Evelina Borea, *Maratti e i suoi incisori a Roma nel suo tempo*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 239-265
- Gonzalo Zolle Betegón, *L'Accademia Pallavicini, incompiuta costruzione di un tempo marattesco*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 289-313
- Silvia Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 25-51
- Manuela B. Mena Marqués, *Carlo Maratti e la Spagna*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 145-166
- Franco Paliaga, *Pregi e limiti del conoscitore: Ciro Ferri e l'attività di esperto di pitture nella Roma barocca*, in *Una vita per la stoa dell'arte. Scritti in memoria di Maurizio Marini*, a cura di Pietro Di Loreto, Etgraphiae, Roma 2015, pp. 293-305
- Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Maratti e il 'primato del disegno': il caso di Palazzo Altieri*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 85-125
- Stella Rudolph, *Carlo Maratti e l'Inghilterra*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 127-143
- Erich Schleier, *Altre aggiunte a Girolamo Troppa pittore e disegnatore*, in «Studi di storia dell'arte», 26, 2015, pp. 215-228
- Guendalina Serafinelli, *Giacinto Brandi 1621-1691. Catalogo ragionato delle opere*, I-II, Umberto Allemandi, Torino 2015

- Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi and Carlo Maratti, 1630 to 1660*, in *Carlo Maratti e l'Europa*, a cura di Liliana Barroero, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 13-24
- Ludovica Trezzani, *La natura morta romana nelle foto di Federico Zeri*, in *La natura morta di Federico Zeri*, a cura di Andrea Bacchi, Francesca Mambelli, Elisabetta Sambo, Fondazione Federico Zeri – Università di Bologna, Bologna 2015, pp. 179-193

2016

- Luciano Arcangeli, *Andrea Sacchi - L'ebbrezza di Noè*, Arti Grafiche Ariccia, Ariccia 2010

2017

- Virginia Buda, *Nature morte a Messina*, in «I quaderni di Karta», 0, 2017, pp. 44-48
- Francesca Campagna Cicala, *Abraham Casembrot. Un dipinto inedito e qualche riflessione sul suo percorso artistico*, in «I quaderni di Karta», 0, 2017, pp. 32-43
- Barbara Mancuso, *Scrivere di marmi. La scultura del Rinascimento nelle fonti siciliane*, Magika, Messina 2017
- Gonzalo Redin Michaus, *Andrea Sacchi, Testa di anziano*, in *Da Caravaggio a Bernini: capolavori del Seicento italiano dalle collezioni reali di Spagna*, a cura di Gonzalo Redin Michaus, Skira, Milano 2017, pp. 212-214
- Claudio F. Parisi, *Sofio Ferreri, pittore sortinese a cavallo dei secc. XVII e XVIII*, in «Agorà», 60, 2017, pp. 74-77

SITOGRAFIA

- www.francescoredi.it;
- Francesco Maria Niccolò Gaburri, *Vite di pittori*, vol. I, mss. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, trascrizione a cura della Fondazione Memofonte, http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_1.pdf;
- Francesco Maria Niccolò Gaburri, *Vite di pittori*, vol. IV, mss. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, trascrizione a cura della Fondazione Memofonte, http://grandtour.bncf.firenze.sbn.it/Gabburri/files/gabburri_tomo_4.pdf;
- *Inventario Generale dei Disegni compilato da Giuseppe Pelli Bencivenni, in quattro tomi ideato dal Direttore della Galleria nel maggio del 1775, iniziato nell'agosto successivo e terminato nel 1784*, Firenze, Gabinetto disegni e Stampe degli uffizi, ms. 102, trascritto dalla Fondazione Memofonte, www.memofonte.it/home/files/pdf/disegni_inventario.pdf;
- Getty Provenance Index http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html;
- Viviana Farina, *Recensione a "Echi caravaggeschi in Puglia"*, in www.ilseicentodivivianafarina.com, 19 luglio 2011