UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE

DOTTORATO DI RICERCA IN STUDI SUL PATRIMONIO CULTURALE

XXXI CICLO

GIUSEPPE FIACCOLA

DALLA SICILIA A MALTA
OPERE E PITTORI TRA LA FINE DEL XVI E LA METÀ DEL XVII SECOLO

TESI DI DOTTORATO

COORDINATORE:
Chiar.ma Prof.ssa GRAZIA PULVIRENTI

TUTOR:
Chiar.ma Prof.ssa BARBARA MANCUSO

ANNO ACCADEMICO 2017-2018

Ringraziamenti

Sinceri ringraziamenti a Barbara Mancuso, docente di Storia sociale dell'arte e Storia della critica d'arte presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania, tutor di questa ricerca, e a Grazia Pulvirenti, coordinatrice del corso di dottorato di ricerca in Studi sul patrimonio culturale (XXXI ciclo) del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania.

Si ringraziano per la cortese disponibilità:

Italia: Valter Pinto, docente di Storia dell'arte moderna presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania; Salvatore Pistone Nascone, dottore di ricerca in Studi sul Patrimonio culturale (XXX ciclo) presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania; Corinne Pontillo, collega del corso di dottorato di ricerca; Archivio di Stato di Palermo; Archivio di Stato di Siracusa; Archivio di Stato di Modica; Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Palermo; Biblioteca Nazionale Centrale di Roma; Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze; Biblioteca Centrale della Regione Siciliana "Antonio Bombace" di Palermo; Biblioteca Universitaria Regionale "Giambattista Caruso" di Catania, in particolare Tommaso Palermo, funzionario responsabile; Biblioteca di Storia dell'Arte del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania; Biblioteca di Lettere del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Catania, in particolare Ufficio ILL; Biblioteca Comunale "Carmelo la Rocca" di Scicli; GAP S.r.l. Roma.

Malta: Alexander Debono, direttore del Museo Nazionale di Belle Arti di La Valletta; monsignor John Azzopardi, direttore del Wignacourt Museum di Rabat; Kenneth Gambin e Joseph Farrugia, funzionari di Heritage Malta presso la sede centrale di Kalkara; Robert Cassar, funzionario del Palazzo magistrale di La Valletta; Anthony Mifsud, custode del Palazzo Verdala di Buskett; il personale di guardia del Palazzo Verdala di Buskett; Foundation of St. John's Co-Cathedral di La Valletta; Antonio Casha funzionario alla co-cattedrale di San Giovanni; Adriana Alescio, restauratrice della co-cattedrale di San Giovanni di La Valletta; Giuseppe Mercieca, custode del Parish Museum di Zejtun; Terence Vella, funzionario di Heritage Malta al Palazzo

magistrale di La Valletta; Louis Cini e Donald Briffa, funzionari della Biblioteca nazionale di La Valletta; monsignor Paolo Cremona, per le agevolazioni presso la chiesa di San Domenico di Rabat; fra' Joseph Zahra, chiesa di San Domenico di Rabat; Simone Mizzi, vice presidente di Din L-Art Ħelwa; reverendo Brenden Gatt per le agevolazioni al Palazzo arcivescovile di La Valletta; don Joseph Borg, sacerdote della chiesa di Nostra Signora delle Vittorie a La Valletta; Mario Sciberras, custode della chiesa di Nostra Signora delle Vittorie di La Valletta; don Victor Farrugia, sacerdote della chiesa di Nostra Signora del Carmelo di La Valletta; don Paul Zammit, sacerdote della chiesa parrocchiale di Santa Caterina di Zejtun; fra' Noel Muscat, chiesa di Santa Maria del Gesù di La Valletta; fra' Colin Sammut, chiesa di San Francesco d'Assisi di La Valletta; Gino Gauci, sacerdote della chiesa di Santa Caterina d'Italia di La Valletta e docente di Storia dell'arte presso l'Università di Malta; le suore del convento delle orsoline di La Valletta; don Valentin Borg, sacerdote della chiesa parrocchiale di Tarxien; fra' Vincenzo Rothi, chiesa di Nostra Signora del Carmelo di La Valletta; Federica Agius, assistente curatore del Wignacourt Museum di Rabat.

Ringrazio inoltre gli studiosi che prima di me si sono interessati alla vicenda pittorica siciliana e maltese a cavallo fra XVI e XVII secolo, i cui studi si sono rivelati fonte preziosa di informazioni durante questa ricerca.

Un ringraziamento speciale va alla mia famiglia, a Lucia e Carmelo per avermi sostenuto e incoraggiato in questi anni difficili.

Per le riproduzioni fotografiche appartenenti alla proprietà di terzi, nonché per eventuali non volute omissioni, l'autore rimane a disposizione degli aventi diritto non potuti reperire. L'autore ringrazia quanti, attraverso proprie segnalazioni e correzioni, agevoleranno il rapporto di collaborazione e fiducia con gli aventi diritto.

Sommario

p. 8 Premessa

p. 13 Introduzione

I UNO SGUARDO GENERALE SULLA PITTURA A MALTA DALL'ARRIVO DEI CAVALIERI GEROSOLIMITANI A FILIPPO PALADINI

p. 35 1.1 La situazione pittorica nei primi anni dell'insediamento dei Cavalieri a Malta

p. 40 1.2 Influenze siciliane sulla pittura maltese dall'arrivo dei Cavalieri al Primo Seicento

p. 55 1.3 Influenze continentali

p. 59 1.4 Matteo Perez da Lecce e la svolta pittorica maltese

II FILIPPO PALADINI E CARAVAGGIO A MALTA

p. 67 2.1 Filippo Paladini: precisazioni biografiche e considerazioni stilistiche

p. 72 2.2 Da Firenze a Malta: fatalità avverse

p. 74 2.3 Il primo soggiorno maltese di Paladini (1589-1595): committenze di prestigio

p. 85 2.4 Da Malta alla Sicilia

p. 93 2.5 1608: il ritorno di Paladini a Malta e l'incontro con la *Decollazione* di Caravaggio

p. 95 2.6 Il terzo soggiorno a Malta di Paladini (1611-1612)

p. 98 2.7 Precisazioni sulla morte di Filippo Paladini

p. 102 2.8 Cenni sul soggiorno di Caravaggio a Malta (1607-1608)

III VITA E OPERE DI DANIELE MONTELEONE: L'ATTIVITÀ PITTORICA MALTESE E SICILIANA FRA LA FINE DEL XVI E L'INIZIO DEL XVII SECOLO

p. 115 3.1 Considerazioni biografiche e opere del periodo maltese (1588-1594)

p. 118 3.2 Committenze ecclesiastiche del primo periodo siciliano fra sopravvivenze e distruzioni (1594-1614)

p. 127 3.3 Gli ultimi anni di attività e l'influsso di Caravaggio (1614-1622)

p. 131 3.4 Un dipinto maltese inedito di linguaggio monteleoniano

IV SULLE TRACCE DI MARIO MINNITI A MALTA

p. 134 4.1 Spunti di riflessione sul presunto soggiorno giovanile a Malta

p. 139 4.2 Un breve soggiorno a Malta per completare un'opera incompiuta di Caravaggio (1608-1612)

p. 145 4.3 Minniti a Malta nella fase tarda della sua attività

p. 151 4.4 Riflessi di Mario Minniti in un dipinto di Rabat

V GIULIO CASSARINO: UNA CARRIERA INTERAMENTE SVOLTA A MALTA

p. 154 5.1 Oltre sessant'anni di ricerche alla scoperta della vicenda biografica del pittore

p. 162 5.2 Alcune considerazioni sulla morte di Giulio Cassarino

p. 166 5.3 Le pitture giovanili per il gran priore fra' Pedro Urrea Camarasa (1611-1614)

p. 172 5.4 Sperimentazioni della prima fase naturalistica (1614-1617)

p. 177 5.5 Al servizio del gran maestro Alof de Wignacourt dopo la fuga di Caravaggio da Malta

p. 181 5.6 La fase matura del naturalismo di Giulio Cassarino

VI L'INFLUSSO DI PALADINI E CARAVAGGIO SULLA PRODUZIONE PITTORICA MALTESE DEL PRIMO SEICENTO

p. 188 6.1 Opere maltesi di pittori siciliani della prima metà del XVII secolo

p. 201 6.2 Uno sguardo generale sul caravaggismo a Malta: realizzazioni isolane e opere importate da artisti continentali

p. 218 Catalogo delle opere

p. 542 Bibliografia generale

p. 566 Tavole

p. 661 Documenti

p. 664 Riferimenti archivistici

p. 665 Esposizioni

p. 668 Indice delle figure

p. 673 Indice delle illustrazioni

p. 685 Indice delle schede di catalogo

p. 690 Indice delle tavole

p. 697 Crediti fotografici

Premessa

La ricerca esposta in queste pagine è stata concepita come estensione degli studi affrontati nel corso degli anni universitari, incentrati sulla vicenda del pittore siciliano Giulio Cassarino, seguace di Filippo Paladini e Caravaggio, attivo a Malta nella prima metà del Seicento, motivata dalla passione per la storia, le tradizioni, la cultura artistica dell'arcipelago maltese, microcosmo quanto mai ricco ed articolato, condensazione di culture e luogo di incontro fra oriente ed occidente, nell'intento di mettere in relazione le principali vicende pittoriche maltesi con quelle siciliane a cavallo fra XVI e XVII secolo. La ricerca ambisce a fornire un contributo esaustivo sui pittori siciliani attivi a Malta nel torno d'anni compreso fra l'arrivo di Filippo Paladini sull'arcipelago (1589) e le ultime propaggini del caravaggismo, dilatate fino agli anni Trenta del Seicento. Oltre che come termini di riferimento cronologico, i due maestri continentali vengono qui considerati come chiavi della ricerca, dal momento che il loro influsso si rivelò determinante per i pittori siciliani che operarono fra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento. Nel caso specifico di Paladini, alla luce delle notizie lacunose e spesso incomplete, si è ritenuto necessario ripercorrere le varie tappe della sua attività maltese, senza trascurare le opportune informazioni di contesto sulla sua intricata vicenda biografica, arricchita da considerazioni sul suo peculiare stile, intriso di retaggi manieristici della prima formazione fiorentina, aggiornato, nella fase tarda, sulle componenti stilistiche del naturalismo di ascendenza caravaggesca, secondo una personale interpretazione che prediligeva la fusione del nuovo stile con motivi desunti dai trascorsi manieristici. Quanto a Caravaggio, artista su cui esiste un vastissimo pregresso storiografico, ci si è limitati a ripercorrere in linea generale i momenti salienti della sua esperienza maltese, allo scopo di evitare spiacevoli ridondanze e l'inconveniente di dimensioni poco praticabili.

I pittori siciliani, attivi a Malta fra la fine del XVI e la metà del XVII secolo, vengono individuati nelle figure di Antonio Catalano l'Antico, pittore messinese i cui contatti con il clero maltese sono attestati dalla presenza a La Valletta del *Matrimonio mistico di santa Caterina*; Daniele Monteleone, originario di Palermo, ma residente a Siracusa dopo una breve parentesi maltese; Mario Minniti, seguace di Caravaggio che, nonostante la mancanza di precisi riscontri documentari, ha lasciato svariate tracce della sua presenza sull'isola gerosolimitana; Vincenzo Baiata, originario di Trapani, nel 1611 impegnato a

dipingere una pregevolissima *Madonna con Bambino* firmata, oggi a Rabat; Giulio Cassarino, la cui complicata vicenda biografica è stata chiarita solo di recente, a fronte di ricerche avviate a partire dalla metà del secolo scorso, che erroneamente perseveravano nella convinzione delle sue origini maltesi; il suo omonimo attivo a Scicli, Francesco Cassarino, autore dell'*Immacolata e Santi* firmata della stessa città, al quale in questa sede viene attribuita una *Madonna dell'Arco con santi e monaci* custodita a Pietà; Pietro Novelli, detto il monrealese, campione della pittura siciliana del Seicento, che probabilmente inviava da Palermo la *Guarigione del padre di san Publio*, firmata e datata, alla chiesa di Santa Maria del Gesù della capitale maltese.

Il corpo del testo si apre con una parte introduttiva sulla pittura maltese dall'arrivo dei Cavalieri gerosolimitani (1530) fino ai primi anni del Seicento, orientata a delineare le coordinate storiche sull'argomento e ad inquadrare il contesto pittorico al cui interno si muovevano gli artisti di punta, a partire da Matteo Perez da Lecce, fino a Filippo Paladini e Caravaggio, portatori di quel vento di rinnovamento che sprovincializzò il linguaggio artistico isolano, ancora basato sull'influenza artistica dalla vicina Sicilia.

I successivi capitoli analizzano la vicenda dei pittori siciliani presenti sull'isola gerosolimitana o in rapporti con la committenza locale, dall'arrivo a Malta di Paladini fino al tramonto del naturalismo di Caravaggio, dedicando ampio spazio alla trattazione biografica ed artistica di ciascun pittore. L'occasione si è rivelata propizia per la stesura dei contributi monografici su Daniele Monteleone e Giulio Cassarino, dei quali vengono descritte tutte le opere ad oggi conosciute e raccolte tutte le informazioni bibliografiche, analogamente a quanto avviene per Vincenzo Baiata e Francesco Cassarino, su cui tuttavia ancora esigue risultano le notizie rintracciate. Quanto a Minniti, Catalano e Novelli, l'attenzione si concentra principalmente sull'analisi delle rispettive esperienze maltesi.

Per la prima volta vengono riunite in maniera esaustiva le notizie sulla produzione pittorica maltese di Filippo Paladini, senza trascurare il ruolo della committenza e il ventaglio di contatti con suoi concittadini fiorentini attivi fra la Sicilia e Malta, personalità che, con ogni probabilità, risultarono non poco decisive nei suoi spostamenti fra le due isole. Del pittore toscano si segnalano inoltre alcuni dipinti poco conosciuti: un *Ritratto del Verdala* al Museo di Belle Arti di La Valletta e i quadri perduti con la *Madonna con Bambino e i santi Leonardo, Caterina, Giovanni Battista e il gran maestro Verdala*, già alla chiesa di Santa Maria delle Grazie di Zabbar, e il *Cristo risorto che*

appare alla Maddalena, già all'Asilo degli orfani di La Valletta, menzionati in alcuni contributi ormai datati della storiografia artistica maltese. Riguardo alla vicenda biografica del pittore manierista l'accento viene posto sui tre soggiorni maltesi dell'artista: quello canonicamente riconosciuto degli anni dell'esilio (1589-1595); la breve permanenza del 1608, anno in cui realizzava sull'isola dei Cavalieri la *Decollazione del Battista*, qualche anno dopo portata a Firenze, dipinto che non mancava di influenzare il quadro di analogo soggetto realizzato da Mario Minniti, oggi al Museo regionale di Messina; il terzo e ultimo avvenuto fra il 1611 e il 1612, biennio in cui l'artista firmava rispettivamente il *San Giacomo* e il *Miracolo dei Santi Cosma e Damiano*, entrambi a La Valletta, durante il quale tacciono le carte siciliane sul pittore, come pure gli incisi costituiti da firma e data, abbastanza frequenti sulle numerose opere della produzione siciliana. Ampio spazio è dedicato agli affreschi con *Storie del Battista* del Palazzo magistrale di La Valletta e alle pitture murali che corrono lungo le pareti delle stanze al piano inferiore del Palazzo Verdala di Buskett, realizzazioni in gran parte trascurate dalla precedente storiografia artistica, di cui viene esibito un repertorio completo di immagini a colori.

Il *Matrimonio mistico di santa Caterina*, unica opera maltese di Antonio Catalano l'Antico, viene in questa sede riferita alla committenza della famiglia Carafa, sulla base del confronto dello stemma in calce al quadro con gli altri blasoni della stessa famiglia, visibili nelle lastre tombali della co-cattedrale di La Valletta.

L'occasione si è rivelata favorevole per mettere ordine sulla produzione pittorica ad oggi sopravvissuta di Daniele Monteleone, della quale vengono rivedute alcune precedenti attribuzioni e per la prima volta esibite le immagini a colori della poco conosciuta *Vergine e Santi* del convento carmelitano di La Valletta e del *Martirio di san Sebastiano* di Randazzo, opere agli antipodi della carriera del pittore. Al Palazzo arcivescovile della capitale maltese una *Sacra Famiglia con san Giovannino*, sconosciuta alla critica maltese, rivela analogie stilistiche di rilievo con alcune opere di Monteleone risalenti al secondo decennio del XVII secolo, circostanza che si verifica pure per Mario Minniti, alla cui cerchia di allievi siciliani va probabilmente riferita la poco conosciuta *Decollazione del Battista* del Wignacourt Museum di Rabat, in cui risuonano evidenti gli echi del maestro siracusano. Limitatamente a Minniti, l'attenzione si concentra sui probabili, sebbene non documentati, soggiorni degli anni 1608-1612, quando l'artista vedeva la *Decollazione* di Paladini, a Malta fino al 1612, e degli anni 1634-1637,

quest'ultimo suggellato dalla mancanza di documenti siciliani sul pittore, invece numerosi negli anni immediatamenti precedenti e successivi al triennio, ma soprattutto dall'esistenza di alcuni dipinti, ancora oggi a Malta, riferibili a quel periodo. Tali permanenze vanno ad aggiungersi al presunto soggiorno di susinniana memoria degli anni giovanili pre-romani.

All'oscura figura di Vincenzo Baiata, seguace di Paladini fino ad oggi conosciuto esclusivamente per la pregevolissima *Madonna con Bambino* firmata del Wignacourt Museum di Rabat, viene qui attribuita una *Madonna dell'Itria con Santi e monaci* del convento francescano di La Valletta, dipinto che rivela, accanto alle persistenze manieristiche del registro superiore, un lato naturalistico dell'artista finora sconosciuto. Non va trascurato come alla critica siano sfuggite le origini trapanesi dell'artista, confermate da un documento segnalato da Lina Novara sul *Dizionario dei pittori siciliani* di Luigi Sarullo.

Di Giulio Cassarino viene riveduto ed ampliato il contributo monografico precedentemente pubblicato da chi scrive, con l'aggiunta del *San Gregorio Magno* della chiesa parrocchiale di Zejtun, già riferito al pittore da Joe Abela. Al suo omonimo siciliano, Francesco Cassarino, per qualche tempo erroneamente identificato con il Cassarino attivo a Malta, viene riferita una pregevole *Madonna dell'arco* della cappella delle Lacrime di Pietà, sulla base del confronto stilistico con l'*Immacolata e Santi* firmata della chiesa di San Bartolomeo di Scicli, dipinto che conferma i contatti del pittore con l'isola di Malta, già evidenti nei richiami alle opere maltesi di Paladini del successivo dipinto siciliano. Nessuna novità di rilevo è emersa sull'unico quadro maltese di Pietro Novelli, la *Guarigione del padre di san Publio* della chiesa di Santa Maria del Gesù di La Valletta, mentre la pregevole mezza figura di *Madonna con Bambino* della chiesa parrocchiale di Tarxien, che parte della critica erroneamente riferiva al monrealese, viene ricondotta a Carlo Maratta, d'intesa con quanto affermato da Achille Ferris più di un secolo fa.

Segue un ampio catalogo in cui i pittori vengono classificati in ordine cronologico di nascita o presunta tale, suddiviso in opere autografe, attribuzioni dubitative, attribuzioni rivedute ed opere perdute, così da permettere una visione quanto più esaustiva possibile sul pregresso storiografico di ciascun artista. Nella sezione di catalogo dedicata alle attribuzioni rivedute vengono respinte le precedenti attribuzioni di alcuni dipinti siciliani e maltesi, con le opportune motivazioni del caso. Il catalogo non include Caravaggio, per

evitare scomode lungaggini, dal momento che le opere siciliane e maltesi dell'artista risultano adeguatamente documentate e che nulla di nuovo è emerso durante la ricerca. L'esposizione delle singole opere, anch'esse disposte in ordine cronologico, è arricchita da illustrazioni e immagini di confronto, finalizzate all'analisi delle influenze artistiche e delle eredità consegnate alle future generazioni di pittori. Un ricco *corpus* di tavole a colori consente la visione diretta della produzione degli artisti oggetto della ricerca. Si segnalano infine due documenti che potrebbero incentivare futuri sviluppi sui contatti fra la Sicilia e Malta in età moderna e sulla vicenda biografica di Mario Minniti: un documento conservato fra le carte dell'Archivio di Stato di Siracusa, in cui il vescovo Tommaso Gargallo, già committente di vari quadri maltesi a cavallo fra XVI e XVII secolo, riceveva un carico di vino partito dal porto di Siracusa e un documento dello stesso archivio in cui un certo Damiano Minniti, forse parente del famoso pittore, risulta registrato come commerciante di tonno.

Introduzione

L'insediamento stabile dei Cavalieri gerosolimitani a Malta, a partire dal 1530, gettò le basi per un lungo periodo di splendore e prosperità: vennero fortificate le coste, erette chiese e palazzi, fiorino le arti e l'arcipelago, per lungo tempo appendice periferica del Regno di Sicilia, venne progressivamente svincolato dal torpore provinciale in cui si trovava relegato. Nei primi anni di insediamento all'interno dei confini del nuovo territorio, l'Ordine si preoccupò di definire una propria struttura amministrativa, articolata in centri di gestione del potere anche distanti dalla sede principale, potendo contare sull'apporto di influenti personalità internazionali. Un ruolo di eccezionale importanza nella gestione degli affari gerosolimitani veniva rivestito dalla Sicilia, dove i Cavalieri avevano insediato centri di potere affiliati, preposti alla gestione di importanti questioni economiche, politiche e finanziarie, che ebbero come naturale conseguenza lo sviluppo di intensi scambi fra le due sponde mediterranee, in primo luogo riguardanti la questione degli approvvigionamenti alimentari, per i quali l'arcipelago dipendeva quasi totalmente dalla maggiore isola. La questione della sussistenza fu un tema di fondamentale importanza per la Religione di Malta, impellenza che fu affrontata sin dai primi anni di insediamento, assieme all'urgenza di dotare l'isola di un efficiente sistema difensivo, in vista di un probabile attacco turco. Tali problematiche erano già state intuite dai Cavalieri nel momento in cui Carlo V e Clemente VII concedevano all'Ordine l'arcipelago maltese, in conseguenza della perdita dei territori gerosolimitani dopo la sconfitta di Rodi, decisione che venne accolta con molte perplessità, dato che i nuovi territori venivano considerati scogli aridi, dove sarebbe stato difficile praticare forme di agricoltura. L'Ordine tuttavia non era nelle condizioni di poter declinare la concessione dell'imperatore e del papa, che avevano sfruttato l'opportunità di collocare una forza militare, qual era l'Ordine, a difesa dei confini meridionali dell'Europa e della cristianità, allo scopo di contrastare le mire espansionistiche ottomane nel Mediterraneo. Difatti, dopo la conquista di Costantinopoli l'impero turco, accresciuta la consapevolezza della sua potenza militare, sembrava ormai inarrestabile e iniziava a guardare pericolosamente al continente europeo, che aveva già attaccato nei Balcani. Il disegno dell'impero turco era quello di condurre un'operazione a tenaglia congiunta fra le forze terrestri e quelle navali, così da aumentare le possibilità di successo, nell'intento

di spazzare via ciò che rimaneva di quello che era stato l'impero romano. L'obiettivo principale era raggiungere Roma, centro della cristianità e punto di riferimento politico per le monarchie europee, nell'ottica di una conquista che conteneva in sé un risvolto religioso di enorme portata, controffensiva al tentativo di colonizzazione cristiana della Terra Santa durante le crociate, nella plurisecolare lotta ideologica fra Oriente e Occidente.

L'Ordine gerosolimitano era una forza militare fedele al pontefice, di conseguenza la decisione di insediare i Cavalieri sull'arcipelago maltese, avamposto strategico di fondamentale importanza strategica nel cuore del Mediterraneo, era funzionale alla necessità di contrastare le mire espansionistiche dell'impero ottomano, forte di un esercito di gran lunga più numeroso di quello giovannita, che invece trovava il suo punto di forza nell'eccellente addestramento militare. La straordinaria preparazione alle armi dei cavalieri cristiani si rivelò infatti il fattore decisivo negli scontri del Grande Assedio del 1565, durante i quali le forze gerosolimitane, in netta inferiorità numerica, opposero una strenua resistenza all'onda d'urto delle armate di Solimano il magnifico, in attesa dell'arrivo della flotta di soccorso inviata da Filippo II. La vittoria sui turchi fu il preludio alla controffensiva di Lepanto, battaglia che pose fine ai sogni di conquista dell'impero ottomano, ormai relegato ai propri confini e ridotto a periodici ed improvvisi *raid* punitivi contro l'arcipelago maltese. Le fasi salienti del Grande Assedio vevivano illustrate alle generazioni future con gli affreschi realizzati da Matteo Perez da Lecce al Palazzo magistrale di La Valletta, documento storico di fondamentale importanza per l'isola, a perenne memoria dell'impresa gerosolimitana.

Giunti nella nuova sede maltese, i Cavalieri furono chiamati a risolvere prima di tutto il problema degli approvvigionamenti alimentari, affrontato grazie alla massiccia importazione di derrate - principalmente frumentizie - dai caricatori costieri della vicina Sicilia, e la non secondaria questione difensiva, dal momento che le coste maltesi non erano sufficientemente fortificate in vista di un prevedibilissimo attacco turco. Furono allo scopo chiamati in causa ingegneri italiani che allestirono un efficiente apparato di fortificazioni soprattutto nelle aree di insediamento delle istituzioni di potere giovannite, erette sfruttando l'articolato sistema di profonde baie e penisole e i declivi del terreno per garantire la difesa delle città dall'alto.

Risolte le questioni più urgenti ed allontanata la minaccia turca, l'Ordine non trascurò di incentivare la promozione di attività artistiche, generalmente orientate alla

celebrazione dell'Ordine, ma anche al richiamo ai protagonisti della religiosità locale, nella consapevolezza che le opere d'arte erano mezzo un potente mezzo di propaganda e veicolo di messaggi di natura politica, religiosa e sociale, paragonabile agli odierni *mass media*.

I membri del cavalierato venivano scelti fra le fila dell'alta nobiltà europea, dopo rigide prove di nobiltà, superate le quali i novizi erano tenuti a trascorrere tre anni in convento e spesso a partecipare alle carovane, le cosiddette spedizioni contro i turchi. I Cavalieri divenivano così ferventi devoti ed abili combattenti, personalità militari e religiose di estrazione nobiliare al servizio della Santa sede e non di rado raffinati intellettuali ed intendenti d'arte, in possesso dei necessari requisiti per la promozione e la diffusione della cultura all'interno dei loro possedimenti. Significativo in tal senso è il trasporto da Rodi di alcune opere d'arte sopravvissute alle distruzioni turche, fra cui preziose icone ancora oggi conservate sull'isola di Malta. Va riconosciuto ai committenti giovanniti il merito di aver arricchito e variegato il panorama artistico isolano, prima del loro arrivo limitato alla quasi totale dipendenza dalla Sicilia. I Cavalieri assicurarono alle vicende artistiche dell'isola la dimensione internazionale insita nel loro DNA, dato che l'Ordine si distingueva come forza militare costituita da membri di varie nazionalità europee, difatti esso, a partire dalla riunione del Capitolo generale dell'Ordine a Montpellier (1319), veniva organizzato in sette Lingue, suddivisioni amministrative che rispecchiavano i sistemi linguistico-nazionali dell'Europa occidentale, divenute otto con la scissione della Lingua di Castiglia e Portogallo da quella di Aragona nel 1462. La Religione di Malta poteva inoltre contare sulla presenza di commende e priorati all'interno delle varie nazioni, istituzioni affiliate che gestivano importanti affari per conto dell'Ordine, con cui intrattenevano stabili contatti.

L'influsso siciliano sulle vicende artistiche maltesi rimase predominante almeno fino all'arrivo di Matteo Perez da Lecce e di Filippo Paladini, illustri personalità artistiche che, assieme a Caravaggio, decretarono la stagione d'oro della pittura isolana, cui seguì l'arrivo di pittori di varia caratura artistica, che, nel tentativo di ripercorrere le orme dei maestri, si trovarono a respirare la dimensione di internazionalità promossa dal cavalierato. Sorge spontaneo interrogarsi sulle ragioni che spinsero tali artisti a spingersi alla periferia meridionale d'Europa, in un territorio di dimensioni geografiche circoscritte e povero di risorse. Le risposte devono necessariamente contemplare le

singole esigenze dei vari artisti, tuttavia il variegato mosaico di fattori che spinse gli artisti sull'isola può essere sintetizzato in una sola parola: opportunità. Opportunità di redenzione da gravi errori, quale fu l'omicidio di Ranuccio Tomassoni per Caravaggio, che in eccezionali circostanze indossò l'abito di cavaliere poi revocatogli, o l'aggressione di Pierfrancesco di Giovanbattista Giovanni commessa da Filippo Paladini; opportunità di cambiare aria, come fu per Matteo Perez da Lecce, dopo la lite con i membri dell'oratorio romano del Gonfalone, committenti dell'*Ecce Homo*, in seguito distrutto per ragioni che rimangono oscure, e per Giulio Cassarino, che dopo la morte della prima moglie avolese, ebbe nell'isola la possibilità di lavorare a contatto con le opere di Paladini e Caravaggio; opportunità di ottenere fama a futura memoria come fu per Lionello Spada e Matteo Perez da Lecce, chiamati a raccontare visivamente la storia e le imprese dei Cavalieri gerosolimitani; opportunità di allontanarsi dagli inconvenienti, come fu per Mario Minniti - stando a ciò che Susinno tramanda - e di seguire le orme di Caravaggio, per poi introdurre nell'isola i portati del nuovo corso della pittura siciliana post-caravaggesca nell'ultima fase della sua carriera; opportunità di contrarre matrimonio e di mettersi al servizio della chiesa locale, come fu per il pittore di probabili origini palermitane Daniele Monteleone, di cui paradossalmente le prime notizie biografiche si trovano a Malta; opportunità di ampliare la cerchia di committenti e la propaganda artistica personale, come fu per Antonio Catalano l'Antico e Pietro Novelli, che probabilmente, pur non essendo mai giunti sull'isola, vi inviavano gioielli artistici delle rispettive fasi pittoriche mature; opportunità di contatto con le opere dei grandi maestri del tempo, in una prospettiva di arricchimento culturale che coniugava alla visione delle opere siciliane, lo studio delle opere maltesi, circostanza che si verificò per pittori dagli sfumati contorni biografici, come Vincenzo Baiata e Francesco Cassarino, nella produzione dei quali si evince un palese richiamo alle opere maltesi di Paladini e Caravaggio. È chiaro che i vantaggi e le possibilità aumentavano in un ambiente in rapida crescita che garantiva prospettive internazionali, all'interno di dimensioni geografiche contenute, non dispersivo né tantomeno di esasperata concorrenzialità, dove giunsero grandi interpreti delle maggiori correnti pittoriche del momento. Malta spiccava come microcosmo di opportunità soprattutto se si considera la parabola ascensionale delle committenze, sia in termini quantitativi che qualitativi, orientate alla costruzione iconografica della celebrazione del potere gerosolimitano e al

rafforzamento dell'influenza della Chiesa, punti di riferimento imprescindibili della società locale.

Al primo grande pittore, giunto nella nuova sede dei Cavalieri nel 1577, venne affidato l'incarico di dipingere i momenti cruciali del Grande Assedio del 1565, con dodici brani ad affresco che celebravano la vittoria cristiana sulle armate di Solimano il magnifico, dispiegati lungo le pareti della Sala del Gran consiglio del Palazzo magistrale di La Valletta, documento storico di straordinaria importanza all'interno della sede del potere gerosolimitano, cui, qualche decennio più avanti, si aggiunsero le pitture murali di Lionello Spada, affrescate nelle contigue sale degli Ambasciatori e dei Paggi, a formare un ciclo pittorico celebrativo con le *Storie dell'Ordine*, dalla sua fondazione ai successi del gran maestro La Vallette. L'artista salentino lasciava memoria di sé pure nella co-cattedrale di San Giovanni della capitale maltese, luogo di raccolta delle Lingue in cui era suddiviso l'Ordine, che qui possedevano ciascuno una propria cappella, realizzando il dipinto con il *Battesimo di Cristo*, originariamente pala dell'altare maggiore della chiesa, oggi custodita all'interno della sacrestia. Con l'arrivo dell'artista salentino la pittura maltese raggiungeva le alte vette dello stile manieristico, dal momento che questi aveva studiato a Roma, a contatto con gli affreschi di Michelangelo Buonarroti alla Sistina, a prescindere dall'innato talento che già possedeva.

Qualche anno dopo la partenza di Matteo Perez da Lecce, giungeva a Malta il pittore fiorentino Filippo Paladini, inviato in esilio dal granduca di Toscana per aver aggredito un suo concittadino, che, introducendo raffinatezze ed eleganze della tradizione pittorica principalmente toscana, attinte da un vastissimo campionario di modelli cinquecenteschi, contribuì a rendere variegato il quadro della pittura manieristica isolana. Lo straordinario talento dell'artista non passò inosservato al gran maestro Verdala, che ben presto divenne suo protettore e mecenate, committente della *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, pala d'altare della sua cappella privata del Palazzo magistrale, e della decorazione ad affresco delle pareti della stessa stanza con gli episodi più significativi della vita di San Giovanni Battista, Santo protettore dell'Ordine, cui seguì l'incarico di dipingere il monumentale programma di affreschi per la sua residenza estiva di Rocca di Monte Verdala a Buskett, principalmente incentrato su episodi che celebravano le imprese della sua vita. Era la prima volta che l'artista si

ritrovò impegnato nella decorazione ad affresco di grandi ambienti, incarico non particolarmente compatibile con la sua personale inclinazione, più che altro orientata all'esecuzione di grande pale di soggetto religioso, che caratterizzeranno la sua successiva produzione maltese e siciliana. Paladini si innestava così sulla scia dei pittori di corte maltesi, dopo Matteo Perez da Lecce, artista prediletto del gran maestro La Cassiere, e prima di Caravaggio e Giulio Cassarino, al servizio del Wignacourt.

Negli ultimi anni della sua attività artistica, il pittore toscano aderiva con successo al naturalismo di ascendenza caravaggesca, rivoluzionaria e travolgente corrente pittorica che non poteva più essere trascurata dagli artisti che operavano in ambito locale, a maggior ragione considerate le ristrettezze territoriali dell'arcipelago maltese, ambiente di dimensioni provinciali, tuttavia votato all'internazionalità. Prendendo spunto dal capolavoro realizzato dal maestro lombardo per l'oratorio della co-cattedrale di La Valletta, nello stesso anno Paladini eseguiva la *Decollazione del Battista* per Francesco dell'Antella, cavaliere fiorentino per lungo tempo al servizio del Wignacourt e dal 1611 titolare della commenda fiorentina di San Jacopo in Campo Corbolini. Si tratta di una personale interpretazione del grande dipinto caravaggesco, incentrata su un soggetto certamente caro alla Religione di Malta, realizzata per un membro di spicco del cavalierato, desideroso di possedere un quadro che raffigurasse il Santo protettore dell'Ordine. L'opera veniva realizzata a Malta, come rivela un inventario fiorentino del 1710 rintracciato da Ludovica Sebregondi Fiorentini, qualche anno dopo condotta a Firenze, in seguito all'assegnazione della commenda fiorentina a dell'Antella. Tali circostanze suggeriscono il ritorno di Paladini sull'isola gerosolimitana, dopo la morte del Verdala (1595) e la residenza stabile a Mazzarino, dove risulta documentato a partire dal 1601, sebbene fosse già in Sicilia appena dopo la morte del Wignacourt, come attesta una procura ragusana in favore di un cittadino fiorentino e la notizia di Carmelo La Farina, che sulla *Deposizione* di Vizzini vedeva la sua firma accanto alla data 1595.

La vicenda biografica di Filippo Paladini lascia alcuni interrogativi, che riguardano soprattutto gli spostamenti del pittore, dalla Toscana a Malta prima e da Malta alla Sicilia poi. Nel primo caso è chiaro che il suo arrivo sull'isola dei Cavalieri fu deciso dal granduca di Toscana, come rivelano alcune carte d'archivio fiorentine rintracciate sul finire dell'Ottocento da Gioacchino Di Marzo, in virtù di un probabile accordo con qualche influente membro fiorentino dell'Ordine. La decisione del granduca, nonostante

l'allontanamento forzato dalla Toscana, offriva a Paladini l'occasione di trasformare lo stato di reclusione pisana in una straordinaria occasione di redenzione, sotto la protezione del Verdala, che garantì all'artista uno *status* di semi-libertà e la possibilità di dare libero sfogo al suo talento. Il pittore verrà accolto in patria solo nel 1610, durante il governo di Cosimo III, succeduto un anno prima a Francesco I, che, raccogliendo la condanna del padre Ferdinando I, si mostrò sempre ostile all'artista, come dimostrano le numerose richieste di perdono mai accettate, inviate da Malta in favore del suo rientro a Firenze. Il ricordo della Toscana doveva essere particolarmente caro a Paladini, se numerose furono le lettere inviate ai granduchi con la complicità di influenti personaggi del cavalierato maltese, non ultimo il gran maestro Verdala, e se lo stesso artista, in gran parte delle sue opere, non mancava di incidere accanto alla sua firma l'appellativo «*florentinus*». Del resto il pittore, a Malta come in Sicilia, intratteneva frequenti contatti con cittadini fiorentini, personalità che sembrano essersi rivelate decisive nei suoi spostamenti. Nel 1595, morto il gran maestro Verdala, vertice di potere gerosolimitano che aveva accolto con grande benevolenza il pittore, concedendogli libertà non comuni a un galeotto esiliato, il pittore raggiungeva la Sicilia, dove in quello stesso anno risulta documentato a Ragusa, come destinatario di una procura in favore del fiorentino Livio Pigolotti, notizia che va considerata congiuntamente all'inciso «*Filippo Phaladinus florentinus pingebat amore dei 1595*» sulla *Discesa della croce* dei cappuccini di Vizzini, a conferma del repentino trasferimento del pittore sulla maggiore isola dopo la morte del suo mecenate e protettore, forse per evitare problemi o rapporti difficili col successore alla carica di gran maestro, probabilmente poco restio a concedere le libertà di cui aveva goduto con il Verdala. Nient'altro è noto di tale Pigolotti, a parte la comune provenienza fiorentina, che non passa di certo inosservata, se insieme ad essa vanno considerate le medesime origini di Filippo Ciattini e Cosimo Nasi, commercianti attivi a Palermo presso i poderi del potente casato dei Branciforte, ma anche nelle terre di Mazzarino, dove il pittore stabiliva dimora fissa, come risulta nei riveli mazzarinesi all'Archivio di Stato di Palermo, in cui la sua abitazione risulta più volte menzionata, dove acquistava una vigna e sposava una donna del luogo. La nobiltà del piccolo borgo siciliano gestiva numerosi traffici commerciali e finanziari, nonché parte degli approvvigionamenti alimentari, *in primis* frumentari, verso l'isola di Malta, per cui non è improbabile che il pittore possa aver conosciuto tali commercianti grazie alla mediazione di qualche

contatto maltese, traendo notevoli benefici per i futuri sviluppi della sua vicenda biografica.

I rapporti di Paladini con l'isola dei Cavalieri non si esaurirono dopo il suo arrivo in Sicilia, potendo contare sull'appoggio di influenti personaggi legati al gran maestro Verdala e ai suoi successori, che probabilmente conoscevano bene l'artista, incaricato dal cavaliere fiorentino Francesco dell'Antella della realizzazione della *Decollazione del Battista* nel 1608. I documenti sulla vicenda biografica del pittore e gli incisi con la firma e la data lasciata su vari quadri della sua produzione consentono di fissare alcuni punti fermi sulla sua vicenda e sui suoi spostamenti, come avviene a cavallo fra il 1611 e il 1612, quando le carte siciliane sul pittore tacciono, per poi diventare nuovamente consistenti, vuoto di notizie che, alla luce delle firme e date sul *San Giacomo* e sul *Miracolo dei Santi Cosma e Damiano*, entrambi a La Valletta, inducono a ritenere probabile un nuovo ritorno a Malta del pittore, da preferire all'invio dei quadri dalla Sicilia. Tali circostanze prefigurano lo svolgersi di reiterati rapporti con il cavalierato maltese, dal momento che l'artista poteva contare, oltre che sulle precedenti amicizie contratte direttamente o indirettamente a Malta, anche sui contatti con influenti personalità siciliane più o meno legate alla Religione di Malta. Le linee generali per la comprensione dell'intrecciata vicenda maltese e siciliana di Paladini si inseriscono all'interno di un sistema trino costituito da: rapporti con il potere temporale maltese, che sfruttavano la benevolenza del gran maestro e dei membri del cavalierato a Malta e in Sicilia; committenze ecclesiastiche ricevute da influenti personaggi che contraevano rapporti sulle due isole; rapporti con importanti esponenti del commercio, al cui interno le vicende del pittore si intrecciarono con gli affari dei fiorentini Pigolotti, Nasi e Ciattini, che fra Palermo, Malta e i territori del nisseno avevano creato le loro fortune economiche.

Filippo Paladini si rivelò una personalità di rilievo nel quadro della pittura maltese a cavallo fra Cinquecento e Seicento, soprattutto se si considera il ventaglio di novità apportate alla cultura tardo manieristica locale, già rinvigorita dagli apporti michelangioleschi di Matteo Perez da Lecce, cui si affiancavano le raffinatezze ed eleganze introdotte dal pittore toscano, propaggini di grazia raffaellesca, che nelle sue opere rivivono momenti di rinnovato splendore, prima dell'adesione alla rivoluzione naturalistica di Caravaggio della fase tarda. L'esperienza maltese di Paladini rispetta la formula del dare e ricevere, dato che, oltre agli straordinari apporti che l'artista

introdusse sull'isola, fu proprio a Malta, osservando la *Decollazione* del Merisi, che egli assimilò il naturalismo di Caravaggio, pur senza tradire i modelli della formazione fiorentina, riproposti in elegante fusione con la nuova corrente pittorica, che nelle sue opere risulta stemperata e addolcita nello stile e nei contenuti tematici, con la sola eccezione del dipinto realizzato per il cavaliere dell'Antella, punto di partenza del suo naturalismo, ancora troppo vicino alla crudezza di linguaggio e alla violenza del maestro lombardo.

In Sicilia le opere di Paladini portarono un'intensa ondata di rinnovamento nella stagnante palude pittorica post-polidoresca, reiterata con stanche riproposizioni da epigoni di modesta caratura artistica. In questo scenario fossilizzato un caso a parte è rappresentato da Antonio Catalano l'Antico, corpo estraneo alla pittura isolana, artista educato al colorismo tardo-manieristico romano di ascendenza principalmente zuccaresca, tuttavia non indifferente alle eleganze paladiniane, che emergono dalle pose ricercate delle sue figure, specialmente nel *Matrimonio mistico di santa Caterina* di La Valletta. È probabile che l'artista non ricevette particolari stimoli culturali durante gli anni di gioventù, scegliendo di spostarsi in Italia centrale, prima di fare ritorno in Sicilia, dove risulta impegnato in opere di soggetto sacro commissionate dagli ambienti religiosi locali, di certo congeniali al suo pennello.

Anche la vicenda della morte di Paladini lascia alcuni interrogativi di difficile soluzione, considerata l'attuale penuria di documentazione e il labirinto di supposizioni, più o meno verosimili, formulate a partire dalla fine dell'Ottocento. In linea di massima la critica si affida alle notizie riportate da Susinno, che includeva Paladini nell'elenco dei pittori messinesi, ritenendo particolarmente significativa la sua presenza per la storia della città peloritana. Lo storiografo messinese ricorda il 1614 come anno di morte del pittore, notizia suffragata dal rinvenimento di un documento del febbraio del 1615, scoperto da Ludovica Sebregondi Fiorentini, in cui il pittore risulta già deceduto da tempo, affermazione che sembra assumere maggiore verosimiglianza rispetto alle ipotesi di Antonino Ragona, che vuole il pittore morto nel 1616, sulla base di alcune ragionamenti condotti sui riveli della città di Mazzarino all'Archivio di Stato di Palermo. La controversia sulla data di dipartita del pittore corre parallelamente a quella del luogo di morte e sepoltura, conteso fra Palermo e Mazzarino. Non è facile fornire soluzione al problema, soprattutto se si considera che molte delle informazioni contenute negli archivi della città di Mazzarino furono dati alle fiamme nel 1848,

durante un'insurrezione popolare, documentazione che avrebbe potuto rivelare notizie attendibili.

L'eredità dell'artista toscano fu raccolta da un folto stuolo di seguaci ed imitatori, che operavano in perfetta sintonia con la cultura controriformistica siciliana, all'interno della quale Paladini risultò particolarmente gradito, come rivela l'ampia distribuzione geografica delle sue opere, presenti da Palermo, a Messina, a Siracusa, con una maggiore concentrazione, oltre che nel capoluogo, anche nella zona centrale dell'isola, potendo contare sulla sua residenza fissa mazzarinese e sull'apprezzamento di numerosi committenti ecclesiastici delle vicine località interne.

Il primo pittore siciliano a subire l'influsso di Paladini a Malta fu Daniele Monteleone, per lungo tempo creduto cittadino siracusano, dove risiedette per gran parte della sua vita, fino alla recente scoperta di un documento che attesta le origini palermitane dell'artista. Rimangono oscuri i primi anni di attività del pittore, che per quanto attualmente noto, iniziarono a Malta, dove lasciava la sua firma sulla *Vergine e Santi* del convento dei carmelitani della capitale maltese, realizzata intorno al 1588, anno in cui risulta documentato nelle carte d'archivio isolane come sposo di Prudentia Baldaquino. Non si conoscono le ragioni del soggiorno e del matrimonio maltese, ma è probabile che l'artista si fosse recato sull'isola dei Cavalieri, in virtù di fecondi rapporti con gli ecclesiastici maltesi, in particolare con i carmelitani, committenti del dipinto firmato e della pala dell'altare maggiore della chiesa del Carmelo della capitale maltese, realizzate a distanza di pochi anni. A suggellare tale ipotesi vengono incontro le commissioni dei carmelitani siciliani, immediatamente successive al suo rientro in patria, per le quali non mancava l'aggancio gerosolimitano, dato che nel 1594 il commendatore di Caltagirone, fra' Agostino Mego, affidava a Monteleone la realizzazione di un quadro oggi perduto. Quello delle opere non sopravvissute è un dato costante negli studi sul pittore, se si considera che le carte siciliane, in gran parte rintracciate da Santi Luigi Agnello e da Salvatore Russo, attestano un gran numero di commissioni di dipinti di soggetto sacro, distrutti dal disastroso terremoto del 1693, che devastò buona parte della Sicilia sud-orientale e i cui riflessi si fecero sentire fino a Malta, dove pure arrecava danni.

Una costante nell'attività pittorica di Daniele Monteleone è costituita dall'ossequioso rispetto delle norme della Chiesa controriformata, scelta che garantì al pittore numerose

commissioni, conteso fra gli ambienti ecclesiastici della Sicilia sud-orientale, come risulta dalle opere sopravvissute, firmate ed attribuite, e dai recenti ritrovamenti documentari di Salvatore Russo e in misura minore di Luigi Lombardo, che operarono sulla scia dei precedenti studi archivistici di Santi Luigi Agnello, che per primo rendeva nota la figura dell'artista. L'attività pittorica di Monteleone era dunque relegata ad un ambiente provinciale, dove l'artista ebbe tuttavia modo di aggiornarsi sulle novità pittoriche del momento, soprattutto di Filippo Paladini, essendo palese il richiamo alla *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, allora al Palazzo magistrale di La Valletta, nel dipinto firmato dei carmelitani. In Sicilia, oltre all'insistenza su collaudati motivi paladiniani, desunti dall'osservazione delle numerose opere siciliane dell'artista toscano, Monteleone timidamente aderiva al naturalismo di Caravaggio nelle opere della fase matura. Pur nella diligenza di esecuzione, lo stile dell'artista risente di un certo ritardo rispetto ad altri autori a lui coevi, probabilmente dovuto all'insistenza sul rispetto dei canoni della pittura controriformistica.

L'esperienza maltese di Monteleone non lasciava particolari strascichi nella successiva produzione pittorica, che, dopo la lezione di Matteo Perez da Lecce, guardava con particolare interesse allo stile di Filippo Paladini prima e al naturalismo di Caravaggio poi. Quanto all'influsso di quest'ultimo sullo stile di Monteleone, fiacca appare la conoscenza della rivoluzione pittorica del maestro lombardo, che comincia a rivelare qualche suggestione, principalmente luministica, ma per certi versi anche di semplificazione compositiva, solo nella fase tarda, negli ultimi due dipinti che del pittore sopravvivono, realizzati otto anni prima della sua morte, se si prende in considerazione il *Martirio di san Sebastiano* di Randazzo, firmato e datato 1614. Fra le opere della sua produzione pittorica, il dipinto che tradisce più di ogni altro l'influsso di Caravaggio è certamente la *Visita di san Pietro al carcere di Sant'Agata*, cronologicamente vicino all'opera di Randazzo, in cui la semplificazione della scena e i forti contrasti di luce ed ombra rivelano un timido interesse allo stile del maestro lombardo, inducendo a pensare a un naturalismo desunto da terzi, principalmente da Paladini, che negli ultimi anni di attività non trascurava di percorrere la via del caravaggismo. Del resto durante il soggiorno maltese, attestato alla fine del penultimo decennio del Cinquecento, Monteleone non poteva conoscere l'arte di Caravaggio, attivo sull'isola solo dal 1607, mentre non è improbabile che a Siracusa possa aver visto il *Seppellimento di santa Lucia*.

L'arrivo del maestro lombardo prima a Malta e poi in Sicilia, consegnava alla periferia d'Europa la rivoluzione naturalistica, riflesso degli studi ottici ed astronomici del Primo Seicento, corrente pittorica che negli ultimi anni di attività tendeva progressivamente al risparmio della materia pittorica, alla semplificazione compositiva, all'accentuarsi del contrasto luministico. Lo stile del maestro risultò uno spartiacque impetuoso con la precedente corrente pittorica tardo-manieristica, che nella stanca riproposizione di sperimentazioni sul classico era ormai avviata al tramonto. Tuttavia la rivoluzione fenomenica nelle due isole risultava già in controtendenza a partire dalla seconda metà degli anni Venti del Seicento, incapace di resistere alla propaganda ecclesiastica e al volere dei committenti religiosi, da sempre inclini al rispetto delle norme tridentine, mai del tutto evitate dai pittori caravaggisti nelle loro opere naturalistiche. Gli ambienti religiosi erano un importante canale di commissione per gli artisti, dato che, com'è facile intuire, nelle chiese dipinti e affreschi rappresentavano un importante veicolo di conoscenza delle sacre scritture, specialmente per quanti non avevano accesso alla scrittura, in un periodo storico in cui il tasso di alfabetizzazione risultava ancora basso. I pittori siciliani, attivi a Malta nella prima metà del secolo, guardarono con particolare interesse allo stile del Merisi, a partire dal siracusano Mario Minniti, la cui vicenda biografica dei primi anni lascia non pochi interrogativi. La notizia di un suo giovanile soggiorno a Malta, dove, secondo il Susinno, sarebbe giunto a seguito di alcuni inconvenienti con la giustizia siracusana, non trova certezze documentarie, né tracce pittoriche sulle due isole, rimanendo uno dei tratti più oscuri e affascinanti della sua vicenda biografica. Analoga situazione si riscontra per gli anni romani del pittore, su cui ancora una volta si pronuncia Susinno, che lo tramanda compagno di disavventure con Caravaggio e sposato con una cittadina capitolina. Neanche in questo caso infatti intervengono a far chiarezza i documenti, a parte la citazione di quel «Mario» al processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio e la cerchia di pittori che avevano calunniato il pittore romano. Eppure la completa adesione del Minniti allo stile del lombardo, ancora forte nelle opere della fine del terzo decennio del Seicento, nonché l'assoluta mancanza di carte siciliane sui primi anni del pittore siracusano, che cominciano ad essere numerose dopo il documento che ad oggi stabilisce il suo rientro sull'isola, destinatario di una commissione vizzinese, risalente al 21 maggio 1606, data che esclude un suo coinvolgimento nell'uccisione di Ranuccio

Tomassoni, avvenuta sette giorni dopo, induce a non trascurare del tutto le notizie tramandate dal biografo messinese.

L'ipotesi di una rinnovata presenza di Minniti a Malta, negli anni compresi fra il 1608 e il 1612, quando tacciono le carte siciliane sul pittore, assume sostanza alla luce degli evidenti richiami stilistici dalla *Decollazione* di Paladini nella sua opera di analogo soggetto, oggi al Museo regionale di Messina. Se si esclude la possibilità dell'esistenza di un altro esemplare perduto, considerando che il quadro di Paladini rimaneva a Malta fino al 1612, quando fu portato da Francesco dell'Antella a Firenze, un anno dopo l'investitura a commendatore di San Jacopo in Campo Corbolini, è chiaro che il dipinto dell'artista toscano fu visto dal Minniti sull'isola gerosolimitana e realizzato fra queste due date. Del resto la padronanza della lezione naturalistica di Caravaggio dimostrata dall'artista siracusano, non lascia spazio a molti dubbi, inducendo a considerare valide le notizie di susinniana memoria di un soggiorno romano del Minniti, dove può aver conosciuto un vasto campionario di opere di Caravaggio, cui si aggiungevano le opere maltesi, di certo ammirate dal siracusano. È dunque probabile che il naturalismo di Minniti fosse stato costruito e plasmato a Roma e indirizzato alla semplificazione compositiva dopo l'osservazione delle opere maltesi, non trascurando in tutto ciò pure l'influsso di Paladini, raffinato interprete del naturalismo caravaggesco e veicolo di diffusione della tradizione disegnativa toscana, cui si mostrò incline Minniti a differenza del maestro lombardo. Se poi si fa riferimento all'intera produzione pittorica di Minniti, emerge il dato statistico di una netta preponderanza di opere naturalistiche, sia in termini quantitativi che di estensione cronologica, visto che dalla *Decollazione* messinese all'*Ecce Homo* di Mdina e al *Cristo Crocifisso* del Museo diocesano di Catania, rispettivamente firmati e datati 1625 e 1629, trascorrevano due decenni. Difatti l'aggiornamento del pittore al nuovo corso della pittura siciliana, principalmente innestato su riflessi napoletani e fiammingheggianti, abbinato alla conoscenza delle opere di Pietro Novelli e al richiamo di suggestioni luministiche neovenetistiche, interessò l'ultimo decennio della sua attività pittorica, durante la quale, tuttavia, il ricordo naturalistico non svaniva del tutto, come dimostra la *Scena Allegorica* del Museo civico di Catania, in cui il pittore non rinunciava al fondale oscuro per dare rilievo fisico alle figure che animano la scena e per accentuare la sensazione di mistero in un'opera già complessa ed articolata, sintesi degli stili cui aveva aderito nel corso degli anni, sipario della sua carriera artistica, realizzata un anno prima della sua morte.

Tre anni dopo la fuga di Caravaggio da Malta, nello stesso anno in cui Paladini realizzava il *San Giacomo apostolo* per la chiesa eponima di La Valletta, risulta attivo a Malta Vincenzo Baiata, che lasciava la sua firma e la data 1611 sulla pregevolissima *Madonna con Bambino* del Wignacourt Museum di Rabat, cui pervenne dalla chiesa di Santa Maria di Gesù della stessa città. Gli studi condotti sul dipinto, negli ultimi due decenni e mezzo, hanno clamorosamente mancato la notizia fornita da Lina Novara sul *Dizionario dei pittori siciliani* del Sarullo, in cui l'artista, nel 1612, risulta documentato a Trapani, dove veniva chiamato a giudicare gli affreschi di una chiesa cittadina. Nella mostra di Mdina del 1983 Dominic Cutajar aveva intuito le origini siciliani del pittore, il cui cognome risulta diffuso nell'estremità occidentale della provincia di Trapani, dove pure un torrente porta quel nome, indizi che uniti alla menzione della Novara lasciano pochi dubbi sulle origini siciliane di questo raffinato interprete della maniera di Paladini, fino ad oggi figura avvolta dal mistero più assoluto, avendo a disposizione il solo inciso del quadro di Rabat, dove evidenti appaiono i richiami al maestro toscano. È ragionevole attribuire all'artista siciliano la *Madonna dell'Itria* del convento dei francescani osservanti di La Valletta, variamente riferita a Bartolomeo Amodeo Perugino e allo stesso Paladini, per l'evidente sovrapposizione stilistica delle figure del registro superiore del quadro, specialmente nella precisa citazione del Bambino e nella fedele ripresa cromatica del brano. Il dipinto rivela inoltre il lato naturalistico, non ancora conosciuto, di questo sfuggente pittore, che appare in tutta la sua evidenza nelle figure di Santi e monaci del registro inferiore, chiaramente modellate sullo stile del maestro lombardo per il forte contrasto luministico fra il fondo scuro e i personaggi del primo piano, come pure per l'aspetto grave e severo dei personaggi, di particolare crudezza espressiva, nel rispetto della migliore tradizione caravaggesca. In quegli anni Paladini aveva già sperimentato la fusione fra lo stile tardo-manieristico e quello naturalistico, espediente che diverrà tipico della sua fase matura, che tuttavia nell'opera di Baiata rivela uno stacco netto fra le due maniere, nel sovrapporsi di due registri stilisticamente indipendenti, quello superiore, omaggio allo stile del modello di riferimento toscano, e quello naturalistico della zona inferiore, realizzato con mirabile perizia esecutiva. Difficile stabilire se questa singolare scelta fu attuata consapevolmente oppure dettata da esigenze sperimentative, forse nel tentativo di mettere a confronto due maniere già padroneggiate, prima di poter operare una fusione di due stili così controversi e antitetici.

Il passaggio dal tardo-manierismo al naturalismo di ascendenza caravaggesca coinvolgeva pure Giulio Cassarino, artista attivo a Malta nei primi tre decenni del XVII secolo. La vicenda biografica del pittore è stata oggetto di studio a partire dal 1955, quando veniva casualmente scoperta la sua firma sul *San Mauro* della chiesa di Liesse di La Valletta, inciso che ricompariva un lustro più tardi sul *San Sebastiano* della co-cattedrale, durante i preparativi della mostra paolina di Floriana del 1960. Tali ritrovamenti persuasero John Cauchi a proseguire gli studi sul pittore, nel tentativo di fornire un quadro esaustivo di quello che si prefigurava come un seguace di Caravaggio. Diciassette anni dopo lo studioso restituiva un ampio ventaglio di attribuzioni, dedotte dall'accostamento stilistico-formale con i due quadri firmati di La Valletta, che tuttavia non contribuivano a far luce sulla vicenda biografica del pittore, ancora avvolta dal mistero. I successivi ritrovamenti documentari di Dominic Cutajar, riferiti al cittadino di Zebbug Giulio Felici, estraneo alle vicende artistiche isolane, venivano impropriamente ascritti al pittore Cassarino sulla base della coincidenza del giorno e del luogo di morte dei due personaggi, ricavata da due documenti maltesi. Non più risolutivo si rivelava il tentativo di Claudia Guastella di riconoscere il pittore con Francesco Cassarino, autore dell'*Immacolata e Santi* della chiesa di San Bartolomeo a Scicli, artista che lasciava la sua firma sulla lama del coltello di San Bartolomeo. Il punto di svolta nella storia della vicenda biografica del Cassarino attivo a Malta è costituito dalla scoperta dell'iniziale «Giu», accanto alla firma Cassarino, sul *San Mauro* di Liesse, precedentemente sfuggita a John Cauchi e Vincenzo Bonello, inciso che smentiva le ipotesi della Guastella e distingueva due figure distinte di pittori, sebbene ancora la vicenda del pittore rimanesse enigmatica. Bisognerà attendere il 2007 prima di poter dedurre le origini siciliane dell'artista, grazie alla scoperta di Simon Mercieca di un documento maltese in cui «*Julio Cassarino*» si dichiarava cittadino siciliano, precedentemente sposato ad Avola, giunto a Malta per contrarre nuovo matrimonio. Tale documento, pur non citando espressamente il titolare come pittore o maestro, se abbinato alle altre carte d'archivio su «*Julio Cassarino*» rinvenute da Cutajar, che erroneamente le riferiva a Giulio Felici, induce a riconoscerne il titolare con il nostro pittore. Difatti, a distanza di poco più di un mese, questi effettivamente si sposava a Malta con la figlia di un maestro, alla presenza di tre testimoni, tutti maestri, venendo citato come «*forastiero, viduo*», dati che, accompagnati all'evidente influsso nelle sue prime opere al *Seppellimento* siracusano di Caravaggio, che l'artista con ogni probabilità vedeva a Siracusa, prima di giungere

sull'isola dei cavalieri dove, risulta documentato a partire dal 1610, lasciano pochi dubbi sulle origini siciliane dell'artista. Oltre mezzo secolo di studi, stratificati sulla base delle esigue notizie progressivamente rinvenute, oggetto di ipotesi poco attendibili e ricostruzioni confusionarie, vengono così rischiarati dal rinvenimento di un documento, la cui analisi e comparazione con le altre carte sul pittore raggruppate in ordine cronologico, congiunta all'influsso del Caravaggio siciliano, hanno fatto chiarezza su una vicenda biografica di complicata soluzione.

Come molti degli artisti coevi la carriera artistica di Giulio Cassarino fu caratterizzata dal passaggio stilistico dal tardo manierismo, di matrice principalmente paladiniana, al naturalismo di Caravaggio, che ebbe modo di studiare in Sicilia e a Malta. Le opere giovanili della fase manieristica, tutte alla co-cattedrale di La Valletta, portano lo stemma del gran priore dell'Ordine fra' Pedro Urrea Camarasa, circostanza che ha un peso non indifferente sulle possibili motivazioni che spinsero l'artista a Malta; fa riflettere infatti che un pittore, ancora alle prime armi, giunto dalla Sicilia fosse al servizio di un personaggio così influente, senza prima aver operato per committenze minori. Esistono buone probabilità che il gran priore fosse stato uno dei referenti dell'arrivo di Cassarino a Malta, forse in virtù di rapporti con qualche cavaliere siciliano.

Era più che naturale che un artista attivo nel Primo Seicento nelle terre di frontiera di Sicilia e Malta, guardasse a Caravaggio e al suo stile rivoluzionario. Il passaggio dal manierismo al naturalismo nel percorso stilistico di Cassarino fu graduale, ma non troppo: il nuovo stile cominciava ad emergere nella *Circoncisione del Battista* della co-cattedrale, dipinto in cui convivono influssi paladiniani, nelle pose ricercate delle figure e nell'uso del colore, mentre il richiamo a Caravaggio risulta evidente nella disposizione dei personaggi, nella spoglia muraglia sullo sfondo e nella precisa citazione del personaggio con mantellina rossa al centro, tutti motivi chiaramente desunti dal *Seppellimento* siracusano, che con ogni probabilità l'artista vedeva a Siracusa, pochi chilometri a nord di Avola, prima di giungere a Malta.

Dopo la sequenza di opere realizzate per il Camarasa, Giulio Cassarino comincia a sposare la causa naturalistica, utilizzando come fonte di ispirazione le opere maltesi e siciliane del maestro, che tuttavia non conobbe personalmente. Un dipinto di straordinario fascino e importanza per il caravaggismo maltese è il *Martirio di santa Caterina* di Zejtun, che radunò attorno a sé i seguaci di Caravaggio, allora presenti

sull'isola, chiamati a completare un'opera lasciata allo stato di abbozzo a causa della repentina fuga da Malta. Evidenze stilistiche, già individuate da Cauchi, emergono dal confronto con le due opere firmate di La Valletta, riconducendo alcuni brani di questo dipinto, dalla non pedissequa redazione, allo stile di Cassarino, mentre altri brani del quadro rivelano analogie con alcune opere minnitiane, in particolare con il *Miracolo della vedova di Naim* di Messina. Nelle prime sperimentazioni naturalistiche di Cassarino persistono motivi manieristici nell'insistenza di pose ricercate e nella presenza di colori accesi. È quanto avviene nei tre quadri di Saint Paul's Bay, opere di soggetto storico affollate di personaggi, particolarmente apprezzate sull'isola dei Cavalieri.

Il prestigio di Cassarino sembra aumentare dopo la fuga di Caravaggio dall'isola, tanto che, nel 1617, il pittore otteneva dai Cavalieri il riconoscimento di *famulus*, in coincidenza con la realizzazione di una serie di ritratti del Wignacourt, circostanze che inducono a ritenere verosimile come la preferenza accordata dal gran maestro all'artista, ben presto divenuto pittore ufficiale di corte. Il Wignacourt, che già compariva alle spalle dell'autoritratto dell'artista nel *San Paolo morso dalla vipera* di Sait Paul's Bay, realizzato intorno al 1615, fu il principale promotore delle fortune artistiche di Cassarino, la cui produzione pittorica, dopo la morte dell'influente personaggio, registra un netto calo. Nell'affrontare i ritratti del gran maestro l'artista aveva modo di perfezionare la resa della figura umana e la semplificazione delle scene, elementi che risultano una costante nelle opere firmate della fase matura naturalistica, in simbiosi con lo spirito religioso del tempo, trascurando le componenti più inquiete della lezione del maestro, probabilmente per volontà dei committenti, uno dei quali è ancora il Camarasa, che un anno prima di morire, commissionava al pittore il *San Sebastiano*, anch'esso alla co-cattedrale, con in bella vista il suo blasone.

Personalità dai contorni non ancor ben definiti è Francesco Cassarino, pittore attivo a Scicli nella IV decade del XVI secolo, nel corso della quale realizzava l'*Immacolata e Santi* firmata della chiesa di San Bartolomeo della stessa città, dove pure lasciava altre opere, oggi perdute. Claudia Guastella e Giovanni Bonello identificarono l'artista con l'autore dei quadri maltesi recanti la firma «Cassarino», individuati da John Cauchi e Vincenzo Bonello a La Valletta, tuttavia la scoperta dell'iniziale «Giu» sul *San Mauro* di Liesse, in connessione con le carte maltesi in cui si riporta notizia del maestro Giulio

Cassarino, rivela chiaramente l'esistenza di due distinte personalità, forse parenti, presenti sulle due isole.

Sull'isola gerosolimitana il meno noto Francesco realizzava la *Madonna dell'Arco* per la cappella delle lacrime di Pietà, qui attribuita al pittore a giudicare dalle affinità che emergono dall'accostamento stilistico-formale con il quadro di Scicli; l'opera rivela infatti evidenti analogie con il quadro siciliano nello stile e nella sintassi compositiva, come pure nell'uso e nella disposizione dei colori. La presenza di Francesco Cassarino a Malta appare inoltre suggerita dal richiamo, nell'unico suo quadro noto di Scicli, alle pale maltesi di Paladini, in particolare al *San Giacomo* di La Valletta e ai *Tre Santi* di Birgu. Ad oggi la *Madonna dell'Arco*, datata 1624, costituisce l'*incipit* pittorico di Francesco Cassarino.

All'artista Claudia Guastella riferiva pure le decorazioni pittoriche applicate ai sepolcri di don Giuseppe Micciché e del figlio Vincenzo, scomparso prematuramente, realizzati nella chiesa di San Bartolomeo dallo scultore Francesco Pozzo, assieme al quale, secondo la studiosa, Cassarino eseguiva gli stucchi della navata del duomo di Enna. La Guastella non escludeva la possibilità di riferire al pittore pure una copia del *Seppellimento di santa Lucia* in una collezione privata di Scicli.

È di Pietro Novelli la grande pala raffigurante la *Guarigione del padre di san Publio* della chiesa di Santa Maria del Gesù di La Valletta, come attestava la firma in calce al dipinto, corredata dalla data 1635, non più visibili, unica opera maltese di quello che è considerato il maggiore pittore siciliano del Seicento. Valutando l'assenza di altre opere del monrealese sull'isola e la mancanza di precisi riscontri documentari, è probabile che il dipinto fosse stato inviato a Malta dal capoluogo siciliano, dove Novelli risulta attivo per gran parte della sua carriera. Non sono noti i rapporti del pittore con il cavalierato, ma si presume che gli esponenti gerosolimitani, di certo ben presenti a Palermo, dove l'Ordine gestiva molti dei suoi affari economici e commerciali, d'intesa con il clero siciliano, non si lasciarono sfuggire l'occasione di mettere in contatto il talentuoso pittore con i canali della committenza maltese. Si tratta di una realizzazione della fase matura dell'artista, impregnata degli stilemi acquisiti dal pittore lungo il corso della sua carriera, che, sul motivo dominante del richiamo ai nuovi esiti del classicismo di ascendenza napoletana e romana, abbina all'educazione vandyckiana lontane suggestioni caravaggesche, moderate dall'osservazione delle opere di Mario Minniti e

Alonzo Rodriguez. Giuseppe Calleja, seguito da Vincenzo Bonello e Dominic Cutajar, erroneamente riferivano al monrealese una mezza figura di *Madonna con Bambino* della chiesa parrocchiale di Tarxien, proveniente dalle collezioni palermitane della principessa di San Cataldo, già attribuita a Carlo Maratta da Achille Ferris.

La letteratura artistica maltese, a parte rari casi di autori seicenteschi, per lo più viaggiatori stranieri, inizia ad assumere rilievo storico a partire dalla fine del Settecento, quando Giovan Francesco Abela tracciava il solco degli studi storico-artistici maltesi con la sua monumentale *Malta illustrata*, imprescindibile punto di riferimento per le guide del secolo successivo, che si ponevano l'obiettivo di lasciare ai posteri un censimento più o meno completo delle opere d'arte di chiese, palazzi e centri di potere dell'isola. I contributi di Achille Ferris, Giuseppe Calleja, George Nelson Godwin e Blanche Lintorn Simmons contengono una mole ragguardevole di notizie, tuttavia non suffragate dalle fonti cui tali autori attingevano, omissioni di non indifferente portata, in quanto prefigurano l'esistenza di documentazione non pervenuta, accanto alle comunicazioni orali succedutesi nel corso dei secoli. Buona parte delle attribuzioni proposte da tali autori, comunque non addetti a lavori, in rarissimi casi comprovate dai documenti, sono passibili di critica e di revisione, come conferma la successiva scoperta di carte d'archivio in taluni casi e la schiacciante evidenza del dato stilistico in altri. È chiaro che questi testi forniscono le necessarie informazioni di base su collocazione, soggetto dell'opera e, in alcuni casi, sulla committenza o su particolari vicende storiche, ma è opportuno esprimere qualche riserva sul piano dell'attendibilità storica, specialmente quando mancano le fonti primarie di riferimento o non esiste corrispondenza cronologica e stilistica fra le notizie riportate e la realtà fattuale.

Nel corso del Novecento si assiste ad una moltiplicazione esponenziale degli autori di storiografia artistica, che nel complesso forniscono un quadro estremamente articolato, ma allo stesso tempo frammentario, dello stato della pittura maltese, nel tentativo di fornire soluzione ad alcune lacune della precedente letteratura ottocentesca e di arricchire il mosaico artistico isolano con autori e opere sconosciuti. Non di rado le ricerche di importanti studiosi del secolo scorso, come Vincenzo Bonello, John Cauchi, Dominic Cutajar, si trovano pubblicate all'interno di prestigiose riviste maltesi o dei maggiori quotidiani nazionali. Valga per tutti l'esempio di Cutajar, che in qualità di collaboratore del *Times* di Malta, pubblicò molte delle sue ricerche documentarie

all'interno dell'inserto domenicale del quotidiano, meglio noto come *The Sunday Times*, miniera di informazioni sulle vicende artistiche maltesi.

La storiografia artistica del Novecento comincia a porsi problemi di natura scientifica nella trattazione degli studi storico-artistici dei secoli precedenti, in svariati casi affrontati nel contesto di mostre, in cui lo strumento del catalogo, seppur in forma prodromica, specialmente nella prima metà del secolo, rappresenta un cambio di rotta nella trattazione degli argomenti artistici isolani, lasciandosi alle spalle la sterile elencazione di opere del secolo antecedente ed affrontando la questione anche da un punto di vista stilistico-formale, in piena regola morelliana. Le esposizioni di Mdina del 1949 e di Floriana del 1960, sebbene ancora in fase embrionale in termini di approccio scientifico, rappresentarono un terreno fertile su cui seminare futuri sviluppi, preludio alle importanti mostre siciliane della seconda metà del secolo, in cui il progetto scientifico comincia a ricevere la giusta attenzione, a partire dalla monumentale mostra palermitana su Filippo Paladini del 1967, fino a quelle caravaggesche di Siracusa (1984-1985) e Palermo (2001), senza dimenticare l'esposizione siracusana su Minniti del 2004, nei cui cataloghi è possibile trovare notizie sui legami con l'isola di Malta. È infatti a partire dalla seconda metà del secolo che la consultazione degli archivi siciliani e maltesi contribuisce a far luce su importanti vicende storiche, biografiche, artistiche e inerenti la committenza degli artisti del Seicento, che nel caso specifico di Paladini considerano come imprescindibile punto di riferimento gli studi documentari, certamente pioneristici, condotti da Gioacchino Di Marzo, sul finire dell'Ottocento, negli archivi fiorentini e siciliani, che chiariscono alcuni passaggi cruciali della vita del pittore nelle convulse fasi fiorentine della prigionia, maltesi dell'esilio e siciliane della stabilizzazione a Mazzarino. Analogamente la scoperta di importanti carte isolane negli archivi dell'Ordine, riguardanti la vicenda di Caravaggio, principalmente dovuta a John Azzopardi, forniva punti di riferimento incontrovertibili sulla vicenda maltese del maestro lombardo, sebbene alcune circostanze rimanevano ancora senza soluzione, prima fra tutte quella degli ignoti tramiti del suo arrivo in Sicilia.

Negli ultimi anni del XX secolo si assiste ai primi tentativi, più o meno riusciti di fornire trattazioni complete ed esaustive dei vari argomenti affrontati, in cui un posto di rilievo spetta indiscutibilmente al rilevante contributo di Mario Buhagiar del 1988 (*The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900*), che ripercorre cinque secoli di vicende artistiche isolane, testo fondamentale per gli scrittori del secolo successivo, qualificati

da uno spiccato piglio specialistico. È infatti a partire dal XXI secolo che i gli studi di Keith Sciberras sulla pittura del Cinquecento e del Seicento, assumono una dimensione di completezza anche funzionale al contesto storico di riferimento. Questa sorta di stagione d'oro della letteratura artistica maltese muove i suoi passi dall'esposizione di La Valletta del 2007 (*Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*), cui seguono i monumentali contributi del 2009 (*Baroque Painting in Malta*) e del 2015 (*Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*), volumi che delineano un quadro sufficientemente completo di autori, committenti e opere nella vicenda pittorica maltese dell'età moderna.

DALLA SICILIA A MALTA

OPERE E PITTORI TRA LA FINE DEL XVI E LA METÀ DEL XVII SECOLO

CAP. I. UNO SGUARDO GENERALE SULLA PITTURA A MALTA DALL'ARRIVO DEI CAVALIERI GEROSOLIMITANI A FILIPPO PALADINI

1.1 La situazione pittorica nei primi anni dell'insediamento dei Cavalieri a Malta

I primi anni dello stanziamento dell'Ordine gerosolimitano sull'arcipelago maltese, stabilito con la concessione di Carlo V del 1530, furono caratterizzati da gravi difficoltà su questioni di primaria importanza. I terreni delle isole erano poco fertili e le zone costiere periodicamente soggette alle incursioni della flotta ottomana e dei corsari del Nord Africa, quindi fu subito chiaro che le questioni più urgenti, cui dovevano assolutamente far fronte i giovanniti se intendevano creare le condizioni di una permanenza stabile nella nuova sede, riguardavano innanzitutto gli approvvigionamenti e la difesa del territorio[1]. L'arcipelago dipendeva completamente dalla Sicilia per le derrate alimentari, in gran parte importate dall'entroterra siracusano e dai latifondi della Contea di Modica, come rivelano alcune carte degli Archivi di Stato delle due città[2], anche se le forniture interessavano anche altre aree interne della Sicilia, da cui i viveri venivano convogliati nei principali caricatori costieri prima di essere spediti a Malta[3]. Per quanto concerne la questione della sicurezza, i litorali maltesi erano privi di un efficiente sistema di fortificazioni, condizione di cui non mancarono di approfittare le navi ottomane e corsare per seminare morte e distruzione durante le loro razzie. I gerosolimitani non potevano quindi fare a meno di destinare gran parte delle loro energie alla costruzione di fortificazioni, che inizialmente venivano concentrate a

[1] Cfr. G. Bosio, *Dell'historia della sacra religione et Illustrissima militia di San Giovanni gierosolimitano*, vol. III, Stamperia apostolica vaticana, Roma 1594, Libro V, pp. 80-83.

[2] Nel corso di ricerche condotte negli Archivi di Stato di Siracusa e Modica è stata reperita documentazione sugli approvvigionamenti alimentari destinati all'isola di Malta. Siracusa, Archivio di Stato, d'ora in poi ASS, Fondo Real Secrezia e Dogana di Siracusa, vol. I (anni 1583-1683); Modica, Archivio di Stato, d'ora in poi ASM, Fondo Caricatore del Pozzallo, vol. I, *Libro del Caricatore del Pozzallo […]*, anni 1642-1646; vol. II, *Responsali del Caricatore di Pozzallo*, anni 1646-1654; vol. III, *Libro delli ordini […] per l'estrazione di frumento del Caricatore del Pozzallo*, anni 1646-1665.

[3] Per le notizie sul commercio e l'importazione di derrate alimentari dalla Sicilia cfr. F. D'Avenia, *Le commende gerosolimitane in Sicilia: patrimoni ecclesiastici, gestione aristocratica*, in *La Sicilia dei Cavalieri. Le istituzioni dell'Ordine di Malta in età moderna (1530-1826)*, a cura di L. Buono, G. Pace Gravina, Tipografia Granata, Messina 2003, pp. 35-88.

ridosso del Grand Harbour, allo scopo di proteggere l'antica città di Birgu, oggi La Vittoriosa, dove si trovava il Castello a Mare, sede scelta dai Cavalieri come originario quartier generale dell'Ordine per la particolare conformazione della costa, puntellata da penisole e baie interne, in grado di assicurare quanto meno la difesa naturale della costa[4]. Altra questione di non secondaria importanza per la Religione di Malta, in termini di organizzazione interna, era la costruzione di un convento, dove poter radunare le forze militari e religiose. È chiaro che tali urgenze distoglievano i giovanniti dal promuovere iniziative di carattere artistico, fenomeno che a Malta comincerà a prendere corpo qualche anno più tardi; del resto i gerosolimitani, scelti dal fior fiore della nobiltà europea, erano in possesso dei necessari requisiti culturali per stimolare la diffusione di attività artistiche, condizione che non tardò a verificarsi[5].

Non mancavano sull'arcipelago testimonianze artistiche antecedenti l'arrivo dei Cavalieri, in gran parte collegate alla vicina penisola italiana, mentre nel caso specifico della pittura, l'influsso dalla Sicilia si rivelava predominante, come suggerisce pure la presenza di dipinti di scuola antonellesca (figg. 1-3)[6].

[4] Cfr. G. Bosio, *op. cit*. (nota 1), pp. 89, 100.

[5] Requisito fondamentale per l'accesso all'Ordine gerosolimitano era la discendenza nobiliare, come stabiliva lo *Statuto del gran maestro Ugo Revel* del 1262 («*Qui in Fratrem militem recipi optavit, necesse est ut authentice probet, se ex iis parentibus esse procreatum, qui nomine, et gentilitiis insignibus sint nobiles*»), a cui col passare del tempo si aggiunsero criteri selettivi sempre più rigorosi che consistevano nelle cosiddette prove di nobiltà. Cfr. A. Spagnoletti, *L'Ordine di Malta e la Sicilia*, in *op. cit*. a cura di L. Buono, G. Pace Gravina (nota 3), pp. 9-17.

[6] Il 20 febbraio 1505 Salvo d'Antonio si impegnava con le monache del monastero di San Pietro a Malta alla realizzazione del polittico di *Santa Maria Scordia*, come rivela un documento reso noto da G. Di Marzo, *La pittura in Palermo nel Rinascimento: storia e documenti*, Reber, Palermo 1899, pp. 5-6, ripubblicato in Idem, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti: studi e documenti*, Scuola Tip. Boccone del Povero, Palermo 1903, pp. 94-95, mentre A. Luttrel, *The Madonna del Soccorso at Mdina*, «Heritage», 1983, 47, pp. 928-929 trascriveva un inventario del 1623 in cui si riportava la descrizione dell'opera. Secondo T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale,* vol. II, Electa, Napoli 1993, pp. 30-32 i pannelli con *San Pietro* e la predella con *Cristo e gli Apostoli*, firmata e datata 1510, oggi al Museo della cattedrale di Mdina, sarebbero parti sopravvissute di questo polittico, nonostante la discrepanza di un lustro, rispetto al documento pubblicato da Di Marzo, e i dubbi sollevati da A. Luttrel, *art. cit*. (nota corrente), pp. 928-932. Nella chiesa di Santa Maria di Gesù di Rabat si conserva la *Madonna con Bambino* di Antonello de Saliba, pannello centrale di un polittico smembrato, pagato nel novembre del 1617, anno in cui il pittore firmava la ricevuta a Messina, come rivela un documento conservato all'archivio dei frati francescani della chiesa maltese, pubblicato da G. Aquilina, *Il-Gimgha l-Kbira tal-Belt: Taghrif storiku dwar il-Kurcifiss Mirakuluz, il-Gimgha l-Kbira u d-Duluri tal-Belt Valletta*, Edizzjoni TAU, Malta 1986, pp. 83-84, nota 5, e la *Cronaca manoscritta* di padre Mercieca, redatta in lingua latina nel 1730, in cui sono descritti i pannelli di cui era composto il polittico: cfr. T. Pugliatti, *op. cit*. (nota corrente), pp. 17, 317, nota 33.

Da sinistra verso destra:

Fig. 1. Salvo D'Antonio, *San Pietro*, pannello di un polittico perduto, 1510 (?), Mdina, museo della cattedrale

Fig. 2. Bottega di Salvo D'Antonio, trittico della *Madonna del Soccorso*, inizio XVI secolo, Mdina, museo della cattedrale

Fig. 3. Salvo D'Antonio, *Cristo e gli Apostoli*, predella di un polittico perduto, firmato e datato 1510, Mdina, museo della cattedrale

Da Rodi l'Ordine aveva inoltre trasportato sulle navi svariati oggetti artistici, fra cui reliquiari d'oro e argento, paramenti liturgici e antiche icone[7]. Fra queste ultime la più famosa è certamente la *Madonna di Damasco* custodita nella chiesa cattolica greca di

[7] Mdina, Archivio della cattedrale, d'ora in poi ACM, ms. 151, Hieroslm. S. Joannis, t. LVII, *Inventario degli Ori e degli Argenti delle Chiese dell'Ordine*, tratto da M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 34. Gran parte di questi oggetti in metallo vennero fusi per la produzione di monete durante l'occupazione napoleonica. Per le notizie sui dipinti si veda invece A. Zammit Gabarretta, *Marian Devotions and the Order of St. John*, in *Marian Devotions in the Island of St. Paul (1600-1800)*, atti del congresso a cura di V. Borg (Malta, International Mariological Congress, 1983) The Historical Society, Malta 1983, pp. 249-266.

La Valletta, probabilmente realizzata a Costantinopoli agli inizi del XII secolo e, secondo una leggenda, acquisita dai Cavalieri a Damasco, donde il nome, nel 1475[8]. Della *Madonna Eleimonitria* si conservano alcuni frammenti al Museo di Belle Arti di La Valletta, sopravvissuti ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, che arrecarono gravi danni alla chiesa cattolica greca della capitale maltese, dove invece rimaneva miracolosamente intatta la *Madonna di Damasco*[9]. La *Madonna di Filermo* fu per lungo tempo venerata nella chiesa di San Lorenzo a Mare dell'antica Birgu, prima chiesa conventuale dell'Ordine, finché, nel 1798, in seguito all'occupazione napoleonica di Malta, il gran maestro von Hompesch la portò via dall'isola[10]. Non è nota l'attuale ubicazione di questo dipinto dall'intensa vicenda collezionistica: donato nel 1799 allo zar Paolo, venne in seguito collocato nel Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo, dove rimase fino al 1919, quando diveniva proprietà del re Alessandro I di Jugoslavia che lo destinava al Palazzo Reale di Belgrado[11].

Una delle prime opere pittoriche commissionate dai Cavalieri gerosolimitani a Malta fu il polittico di *San Lorenzo*, concepito come pala d'altare della ricostruita chiesa eponima di Birgu dopo l'incendio del 1532, rimpiazzato dal *Martirio di san Lorenzo* dipinto da Mattia Preti nel 1669[12]. Realizzato su commissione del gran maestro Philippe Villiers de L'Isle Adam, il cui stemma compare ai lati della nicchia che incornicia la figura ieratica del Santo nel pannello principale, il polittico veniva giudicato opera di un artista di area centro-settentrionale italiana, come pare suggerire l'impianto compositivo del brano centrale, in cui il fondale architettonico, aperto ai lati da arcate attraverso cui si intravedono sprazzi di campagna, tradisce l'influsso di motivi paesaggistici di notevole profondità atmosferica, tipici del Rinascimento italiano[13]. Smembrato dei

[8] Cfr. M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), p. 36. P.F. Chetta Schirò, *Memorie su le chiese e il rito greco in Malta*, seconda edizione con saggi d'iconografia bizantina, Tip. del Malta, Valletta 1930, pp. 14-15, 47, 54-57, 81-99 tramanda invece la notizia di una tradizione secondo cui l'opera sarebbe stata realizzata da san Luca in persona.

[9] Cfr. D. Cutajar, *Ancient Byzantine Icons - 2: 'The Eleimonitria'*, «Times of Malta», 29 maggio 1978, p. 5.

[10] Cfr. M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), p. 36.

[11] Cfr. J.E. Storace, *Lost Treasures of the Past: The Hand of the Baptist*, «Heritage», III, pp. 981-986.

[12] Cfr. G. Porsella Flores, *An Old Picture of St. Lawrence*, «The Daily Malta Chronicle», 30 agosto 1937, p. 4; M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), p. 36.

[13] Cfr. *Birgu, a Maltese maritime city*, a cura di L. Bugeja, M. Buhagiar, S. Fiorini, Malta University Services (MUS) Ltd, Msida 1993, pp. 467-470.

pannelli laterali, di cui si perdeva traccia[14], ciò che rimaneva del polittico veniva sottoposto ad intervento di restauro e trasportato da tavola su tela da Raphael Bonnici Calì nel 1937, prima che venisse definitivamente distrutto dalle bombe del 1941. Basandosi sulla fotografia acquisita durante i restauri, Bonnici Calì produceva una copia dell'opera (fig. 4), attualmente alla Chapter Hall di La Vittoriosa, mentre un suo disegno si conserva in collezione privata maltese[15].

Fig. 4. Raphael Bonnici Calì, *San Lorenzo in trono*, 1949, La Vittoriosa, Chapter Hall, copia dalla riproduzione fotografica del pannello centrale del perduto polittico di *San Lorenzo*, datato 1532, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

[14] Fino al 1937 esistevano solo due pannelli laterali, conservati nella Chapter Hall dell'antica Birgu. Cfr. J.M. Farrugia, *Notes on an Old Painting. A Decaying Work of Art*, «Times of Malta», 10 agosto 1935, p. 5 e G. Porsella Flores, *art. cit*. (nota 12), p. 4.

[15] Cfr. *op. cit*. a cura di L. Bugeja, M. Buhagiar, S. Fiorini (nota 13), pp. 467-470.

Secondo una tradizione maltese il trittico con il *Compianto su Cristo* costituiva l'originaria pala d'altare di una galea dell'Ordine, destinato, molto tempo dopo l'arrivo dei giovanniti sull'isola, al Tesoro della co-cattedrale di La Valletta, i cui lavori di costruzione venivano ultimati nel 1577[16]. Attualmente collocato al Museo della cattedrale di Mdina il dipinto è stato giudicato di artista fiammingo che risentì dell'influsso del tardo Rinascimento italiano[17].

1.2 Influenze siciliane sulla pittura maltese dall'arrivo dei Cavalieri al Primo Seicento

Negli anni intorno alla metà del Cinquecento era soprattutto la vicina Sicilia a fornire il maggiore apporto alla cultura figurativa maltese, tramite artisti educati al Rinascimento isolano di matrice principalmente sestiana ed alibrandiana, cui si sovrappose l'inquieto manierismo di Polidoro Caldara e della sua scuola. Alessandro Marabottini riferiva ai primi anni messinesi dell'artista lombardo la croce dipinta oggi alla co-cattedrale di La Valletta, che si credeva trasportata da Rodi dopo la cacciata dei Cavalieri ad opera dei turchi, a causa della sua iconografia arcaizzante, con ogni probabilità adottata su precisa richiesta dei committenti, che volevano forse sostituire un'antica croce perduta durante la fuga da Rodi. Lo studioso ha ipotizzato che la tavola fosse stata realizzata a Messina, durante il breve soggiorno dei Cavalieri prima dell'insediamento a Malta, presumibilmente su commissione del Milesi, agente dell'Ordine presso la corte pontificia[18]. Favorevole alla realizzazione maltese si mostra invece Pier Luigi Leone de Castris, che giustifica tale convinzione con la provenienza del dipinto dalla chiesa di San Lorenzo di Birgu, probabilmente commissionato contestualmente al programma di rinnovamento degli arredi, dopo il devastante incendio del 1532, opera databile agli anni 1635-1636, se si considerano le analogie

[16] Per le notizie sulla co-cattedrale di San Giovanni cfr. A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, pp. 128-149.

[17] Cfr. E. Sammut, *The Co-Cathedral of St. Johns and its Art Treasures*, seconda edizione, Progress Press, Malta 1960, p. 60.

[18] Cfr. A. Marabottini, *Una croce dipinta di Polidoro da Caravaggio a Malta*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte medievale e moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Messina», 2, 1976, pp. 31-32, seguito da T. Pugliatti, *op. cit*. (nota 6), pp. 116-117 e M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), pp. 52-53.

stilistiche con l'*Adorazione dei pastori* dell'Altobasso[19]. Dalla tavola polidoresca sembra aver tratto ispirazione la croce del Museo della cattedrale di Mdina, datata 1605, proveniente dalla sacrestia della chiesa delle Sante anime del Purgatorio di La Valletta (1997), adibita al culto della comunità cattolica greca[20].

Fra i primi artisti siciliani attivi a Malta poco dopo l'arrivo dei Cavalieri compare Girolamo Spagnuolo, ricordato dalle carte maltesi come «*magnificus dominus Spagnuol, civis siracusanus*»[21]. Il 20 aprile 1545 l'artista riceveva dalle suore di Santa Scolastica di Mdina la commissione per il polittico della *Madonna della Candelora*, in parte smembrato, di cui sopravvive il pannello centrale con la *Madonna e il Bambino*, i due laterali con *San Benedetto* e *Santa Scolastica*, la predella e il riquadro del registro superiore con il *Padre Eterno* (figg. 5-6)[22], completato l'anno successivo, come attesta l'iscrizione «*Mater Domini 1546*» sul podio del trono. Nel 1603 l'opera fu portata a Birgu, dove venne sistemata all'interno del convento, assegnato in via provvisoria alle suore, nei locali del vecchio Palazzo dei gran maestri, da cui, nel 1652, veniva trasferito nella nuova sede conventuale, divenendo il dipinto principale della chiesa annessa, fino alla sua sostituzione, nel 1680, con il quadro di Mattia Preti. Il tema del pannello centrale, incorniciato da un delicato paesaggio di chiara ispirazione rinascimentale, è incentrato sul motivo del gioco del Bambino con la Madonna, colti nell'attimo di condivisione della candela, in cui viene coinvolto pure lo spettatore, chiamato in causa dallo sguardo del piccolo Gesù, la cui intensa vivacità ricorda modelli michelangioleschi. Di inferiore qualità e testimoni di un certo ritardo culturale sono invece i due pannelli laterali, impostati su persistenze stilistiche gotiche, secondo una consuetudine del gusto artistico siciliano, non di rado avvezzo al richiamo di motivi arcaizzanti. La predella, suddivisa in tre scomparti con le raffigurazioni di un *Santo*

[19] Cfr. *Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina*, catalogo della mostra a cura di P. Leone de Castris (Napoli, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte , 11 novembre 1988 - 15 febbraio 1989), Mondadori, Milano 1988, pp. 150-152.

[20] Cfr. R. Saliba, *Ħarsa lura lejn wirja fl- Imdina*, «Il-Mument», 11 maggio 1997, p. 18 e A. Espinosa Rodriguez, P. Bartolo Parnis, D. Cilia, *The paintings at the Cathedral Museum, Mdina*, Progress Press, Valletta 2005, p. 357.

[21] Notarial Archives Valletta, d'ora in poi NAV, Notaio Placido Abela, Reg. 514/1, anno 1549, in *op. cit*. a cura di L. Bugeja, M. Buhagiar, S. Fiorini (nota 13), p. 473. L'artista compare inoltre come padre di Caterina Spagnuolo in NAV, Notaio Placido Abela, Reg. 4/2, c. 585v, anno 1572, anch'esso in *ibidem*.

[22] NAV, Notaio Vincenzo Bonaventura de Bonetiis, Reg. 206/209, c. 14, anni 1545-1546, in *ivi*, p. 471.

benedettino, *Cristo e santa Scolastica* e una *Santa* non identificata, è stata giudicata un'aggiunta successiva prodotta da altro artista[23].

Poco dopo Spagnuolo era impegnato nella realizzazione di altre opere, oggi perdute, documentate in alcune carte maltesi: il polittico di *Santa Maria Maddalena* con ai lati *San Giuseppe* e *San Francesco* ed in alto la *Crocifissione con la Vergine, san Giovanni evangelista e santa Maria Maddalena*, a quanto pare privo di predella, per la chiesa domenicana della Vergine Annunziata di Birgu, commissionato l'8 agosto 1546 da Francesco Mego[24]; il polittico della *Madonna della Misericordia* affiancata da quindici misteri del Rosario, sormontata dal pannello con la *Trinità* e conclusa in basso dalla predella con *San Domenico e altri santi*, richiesto dal medico spagnolo Francesco Iniques, che forniva al pittore un suo disegno sul quale basarsi per l'esecuzione del dipinto[25].

Fig. 5. Girolamo Spagnuolo e aiuti, polittico della *Madonna della Candelora*, datato 1546, La Vittoriosa, convento delle suore di Santa Scolastica

[23] Cfr. *ibidem*, mentre per le notizie di natura tecnica si veda L.S. Darmanin, M. Galea, A. Spagnol, *The Panels of the Madonna of the Candle, Sta Scolastica and St Benedict. Final Report on the State of Conservation and Restoration Interventions Enacted*, rapporto dattiloscritto non datato, Valletta, National Museum of Fine Arts.

[24] NAV, Notaio Vincenzo Bonaventura de Bonetiis, Reg. 206/210, cc. 8v-9v, anno 1546, in *op. cit*. a cura di L. Bugeja, M. Buhagiar, S. Fiorini (nota 13), pp. 472-473.

[25] Cfr. *ivi*, p. 473.

Fig. 6. Girolamo Spagnuolo, *Padre Eterno*, pannello superiore del polittico della *Madonna della Candelora*, datato 1546, La Vittoriosa, convento delle suore di Santa Scolastica

Le influenze dalla pittura controriformistica siciliana emergono in tutta la loro evidenza nella *Sant'Agata in trono* del Museo della cattedrale di Mdina (fig. 7), datata 1551 sulla base del trono in basso a sinistra, probabilmente commissionata dal sacerdote Giuseppe Manduca, come suggerisce la scritta sull'altro lato, che più tardi la donava alla chiesa dedicata alla Santa a Mdina. L'opera costituiva un *ex-voto* per la ritirata degli ottomani nordafricani durante l'assedio della Notabile del 1551, avvenuta, secondo una tradizione maltese, dopo aver posto sui bastioni una sua statua di marmo di Sant'Agata come monito agli invasori, strategia rivelata in sogno da Dio a una monaca[26].

[26] Cfr. M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), pp. 36-37, mentre la notizia della leggenda è tratta da J. Bosio, *op. cit*. (nota 1), Libro XIV, p. 300. Per maggiori informazioni su Giuseppe Manduca cfr. J. Montalto, *The Nobles of Malta, 1530-1800*, Midsea, Malta 1979, p. 150.

Fig. 7. Artista anonimo siciliano, *Sant'Agata in trono* con lunetta della *Crocifissione*, datato 1551, Mdina, Museo della cattedrale

Dalla metà del secolo i Cavalieri, risolte le questioni più urgenti, iniziarono a promuovere l'erezione di varie chiese sull'arcipelago[27], per le quali ci fu, com'è naturale, grande richiesta di dipinti. Le opere destinate alle chiese maltesi venivano generalmente affidate agli artisti locali, soprattutto nel caso delle chiese parrocchiali rurali delle aree interne, anche se non mancavano richieste a pittori itineranti, per lo più provenienti dall'Italia e principalmente dalla Sicilia. L'influsso dalla maggiore isola continuò ad essere molto forte - sia grazie alla presenza di artisti siciliani a Malta, che all'invio di opere sulle galee dell'Ordine - almeno fino all'arrivo di Mattia Preti, artista che con il suo eclettismo promuoveva l'allargamento degli orizzonti culturali dei pittori maltesi verso nuove soluzioni figurative, *in primis* romane e napoletane, condizione che produsse il graduale affrancamento pittorico dell'isola dalla vicina Sicilia, che con Francesco Zahra (1710-1773) poteva definirsi compiuto.

Secondo Mario Buhagiar gli affreschi della chiesa parrocchiale di Bir Miftuħ a Gudja furono eseguiti nella seconda metà del XVII secolo, probabilmente in concomitanza alla realizzazione della nuova facciata dell'edificio, distribuiti su due registri in cui correvano venti figure di Santi accompagnati dai propri attributi iconografici, in alto, mentre nella parte inferiore veniva illustrato il *Giudizio universale*. Di queste pitture murali sopravvivono solo alcuni brani[28]. La pala d'altare della stessa chiesa, raffigurante la *Madonna con Bambino con i santi Pietro e Paolo*, anch'essa della seconda metà del secolo, è stata giudicata dallo studioso opera di un artista provinciale, il cui linguaggio rivela tangenze con il pannello centrale del polittico di *Santa Maria* (fig. 8), in custodia al Museo della cattedrale di Gozo. Buhagiar giudicava questo polittico, riassemblato in sette pannelli disposti su tre registri, realizzato da più mani, ritenendo i pannelli del registro inferiore con la *Madonna incoronata con Bambino* al centro e i *Santi Pietro e Paolo* ai lati, prodotti nelle prime tre decadi del XVI secolo da artista che tradisce influenze dal Rinascimento siciliano, nello specifico di area messinese, e reputando l'unico pannello del registro superiore, in cui la *Trinità incorona la Vergine*, opera dei

[27] Nel 1575 si contavano 430 chiese fra Malta e Gozo, come riferisce M. Buhagiar, *Late Medieval and Early Modern Panel Paintings in Malta*, «Melita Historica», VIII, 3, 1982, p. 178; Idem, *Medieval Malta: Its Hypogea, Cave-Churches and Ecclesiastical Buildings*, in *Architecture in Malta. Historical Aspects*, a cura di P. Calleja, Society of Architecture and Civil Engineering Students, University of Malta, Msida 1986, pp. 39-49.

[28] Cfr. M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), pp. 37-38.

primi anni del secolo successivo[29]. Il registro centrale del polittico esibisce la Madonna, adagiata su un vortice di nuvole puntellato da visi angelici, che consegna la cintura a san Tommaso alla presenza dei dodici Apostoli, mentre ai lati le figure dell'arcangelo Gabriele e della Vergine completano la scena dell'*Annunciazione*. Il dipinto appare tuttavia pedissequo nell'esecuzione, come suggerisce la presenza di ripetuti visi tipologici – si osservino le varie figure di Madonne – e l'uniformità della gamma cromatica. L'impianto compositivo del pannello centrale del registro inferiore sembra evocare suggestioni dalla *Madonna dei Giardini* di Girolamo Alibrandi, mentre la figura di *San Paolo* sul lato destro richiama l'opera dello stesso artista esposta al Museo regionale di Messina.

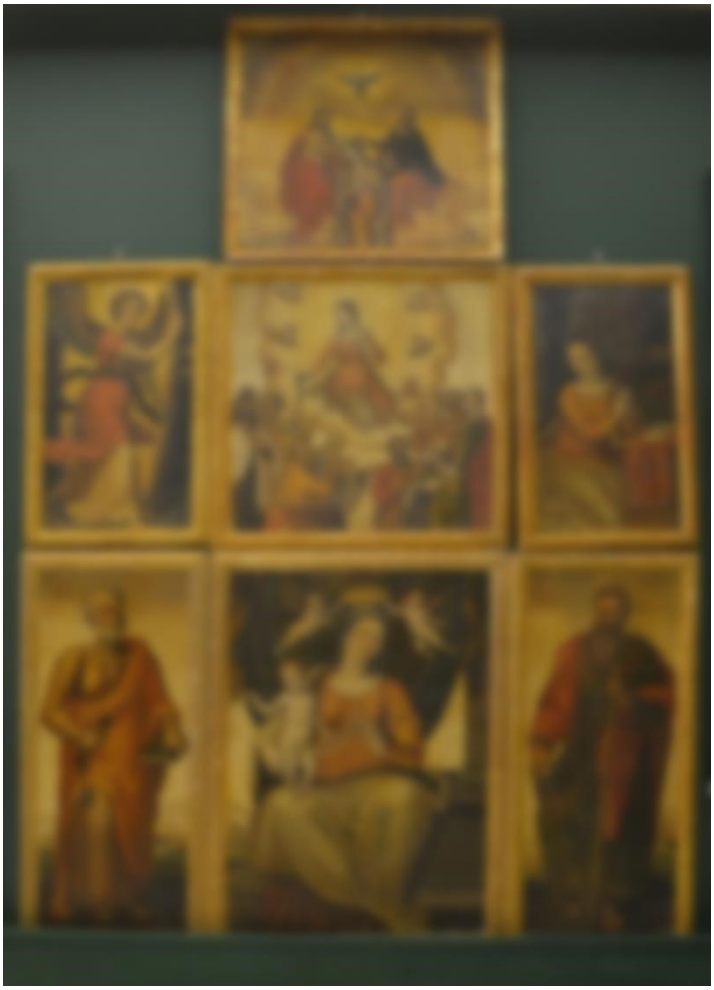


Fig. 8. Artista anonimo siculo-maltese di scuola messinese, polittico di *Santa Maria*, seconda metà del XVII secolo, Cittadella, Victoria (Gozo), Museo della cattedrale

[29] Cfr. *ivi*, p. 38.

Il Rinascimento siciliano giungeva a Malta anche attraverso Antonello Riccio, artista che preferiva mettere in disparte le ascendenze di Polidoro, di cui era stato allievo, distillate nella maniera di Deodato Guinaccia - secondo una consuetudine pittorica degli ultimi trent'anni del XVII secolo - in favore dell'ossequioso rispetto dei dettami iconografici post-tridentini, scelta che in linea generale pregiudicava la naturale inventiva, affrancata solo in alcuni slanci suggestivi dei paesaggi che fanno da cornice alle sue opere, ma che lo rendeva particolarmente apprezzato negli ambienti ecclesiastici messinesi, come rivelano le principali fonti storiografiche messinesi, che tramandano un gran numero di dipinti rispetto a quelli ancora oggi esistenti[30]. La *Madonna in gloria col Bambino fra i santi Giovanni Battista e Lucia e la Battaglia di Lepanto* (fig. 9), oggi al Museo marittimo di La Vittoriosa, acquisita nel 1921 dalla chiesa della Concezione di Maria Vergine di Floriana, comunemente denominata di Sarria, è opera tarda del pittore messinese, documentato dal 1576, anno in cui firmava la perduta *Natività* della chiesa di San Domenico di Messina[31], al 1591, quando realizzava la *Madonna in gloria con i Santi Lucia, Placido, Flavia e Agata* firmata della chiesa di Santa Lucia a Porta Imperiale della stessa città, di cui non rimane che l'immagine fotografica[32]. Così Achille Ferris descriveva la tavola ancora alla Sarria:

> «Nella sacrestia sono conservati i ritratti del fondatore della primitiva cappella, il cav. De Sarria, dell'autore principale del voto, il gran-maestro Cotoner, ed una tavola antica, rappresentante la Vergine co' santi Giovanni Battista e Lucia,

[30] Cfr. P. Samperi, *Messana S.P.Q.R. Regumq Decreto nobilis exemplaris et Regni Siciliae caput duodecim titulis illustrata*, ms., 1653-1654, edizione postuma, Messina, Typis D. Joseph Maffei, 1742, Libro IV, pp. 612-613; F. Susinno, *Le vite de' pittori* messinesi, ms. 1724, testo, introduzione e note bibliografiche a cura di V. Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 74-78; C.D. Gallo, *Apparato agli Annali della città di Messina*, Napoli 1755, ristampa anastatica a cura di G. Molonia, G. B. M., Messina 1985, *passim*; J.P. Hackert, G. Grano, *Memorie de' pittori messinesi,* Stamperia Reale, Napoli 1792; ristampa curata da S. Bottari, Messina 1932, p. 18; G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX*, Tipografia Pappalardo, Messina 1821, pp. 61-63; G. La Farina, *Messina e i suoi monumenti*, Stamp. G. Fiumara, Messina 1840, ristampa anastatica a cura di P. Bruno, G. B. M., Messina 1985; G. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, vol. III, S. Di Marzo, Palermo 1862.

[31] La notizia è riportata in F. Susinno, *op. cit*. (nota 30), p. 77, che forniva la descrizione del quadro, dal quale traeva l'immagine da inserire all'inizio della *Vita di Antonello Riccio*, utilizzando il personaggio che riconobbe come autoritratto del pittore.

[32] Cfr. T. Pugliatti, *op. cit*. (nota 6), p. 250. Del dipinto per primo riferiva F. Susinno, *op. cit*. (nota 30), p. 76.

dipinta dal messinese Antonio Riccio, la quale forse era collocata nella vecchia cappella»[33].

La presenza del blasone del gran maestro Verdala, in carica dal 1581 al 1595, consente di risalire alla realizzazione del dipinto[34], in cui all'estrema sinistra spicca la figura inginocchiata del donatore, riconosciuto da Vincenzo Bonello con il commendatore fra' Martino de Sarria, mentre Antonio Espinosa Rodriguez lo identificava con il priore di Bailiff, cui attribuiva lo stemma sul lato opposto[35].

A distanza di circa un decennio, il dipinto veniva commissionato per commemorare la decisiva vittoria sulla flotta turca nella battaglia di Lepanto del 1571, presumibilmente su richiesta di qualche influente cavaliere che aveva combattuto le armate di Solimano. L'evento è raffigurato nel registro inferiore per mezzo di uno schema compositivo di straordinaria immediatezza visiva, che utilizza la disposizione affrontata dei due schieramenti navali: le armate cristiane a sinistra, identificate dalla presenza di bandiere e croci a otto punte e da angeli che assistono le navi, in posizione opposta alle imbarcazioni nemiche, contraddistinte dalla mezzaluna e da diavoli che sorvolano i navigli. Lo schema a virgolette, utilizzato per la disposizione delle navi, appare mutuato da un pannello del monumento bronzeo a don Giovanni d'Austria, realizzato a Messina da Andrea Calamech l'anno successivo alla vittoria sulla flotta ottomana, ma potrebbe anche essere stato desunto da uno degli affreschi sul *Grande Assedio di Malta del 1565*, realizzati da Matteo Perez da Lecce per le pareti della Sala del Gran consiglio del Palazzo magistrale di La Valletta, nello specifico dal brano raffigurante la *Fuga dell'armata turca del settembre 1565*, accostamento che induce a

[33] A. Ferris, *op. cit*. (nota 16), p. 238, che rispolverava la menzione del dipinto in Idem, *Memorie dell'inclito Ordine Gerosolimitano esistenti nelle isole di Malta*, tip. di G. Busuttil, Malta 1881, pp. 127-128, più tardi citato da B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 198 e da V. Bonello, scheda n. 36, in *La Madonna nell'arte,* catalogo della mostra a cura di V. Bonello (Mdina, Palazzo del Vecchio seminario, giugno 1949), Luk Press, Malta 1949, p. 14. In tempi più recenti il dipinto veniva descritto in E. Sammut, *An «ex-voto» for Lepanto*, «The Armed Forces of Malta Journal», 1980, 32, pp. 12-17; A. Espinosa Rodriguez, *The provenance of the paintings on permanent display at the National Museum of Fine Arts*, in *Proceeding of History Week 1983*, a cura di M. Buhagiar, Malta: Historical Society, Malta 1984, p. 102, n. C7; V. Mallia Milanes, *Valletta 1566-1798: an epitome of Europe*, in *Bank of Valletta Annual Report and Financial Statements1988*, JP Advertising, Malta 1988, p. XI.

[34] Come deduceva T. Pugliatti, *op. cit*. (nota 6), pp. 254-255.

[35] Cfr. V. Bonello, scheda n. 36, in *op. cit*. a cura di V. Bonello (nota 33), p. 14; A. Espinosa Rodriguez, A. Cassar Desain, *Paintings at the National Museum of Fine Arts in Malta*, Said International, Valletta 1990, p. 256, n. 264.

ritenere possibile l'esecuzione del dipinto a Malta. L'intervento divino in favore della flotta cristiana si svolge nel registro superiore, in cui al centro troneggia su cineree nubi la Madonna con in braccio il Bambino, con ai lati il Battista, santo protettore dell'Ordine, e santa Lucia, la cui presenza è stata giustificata con la presenza del siciliano fra' Pietro Giustiniani, che dirigeva le operazioni militari dello scontro[36].

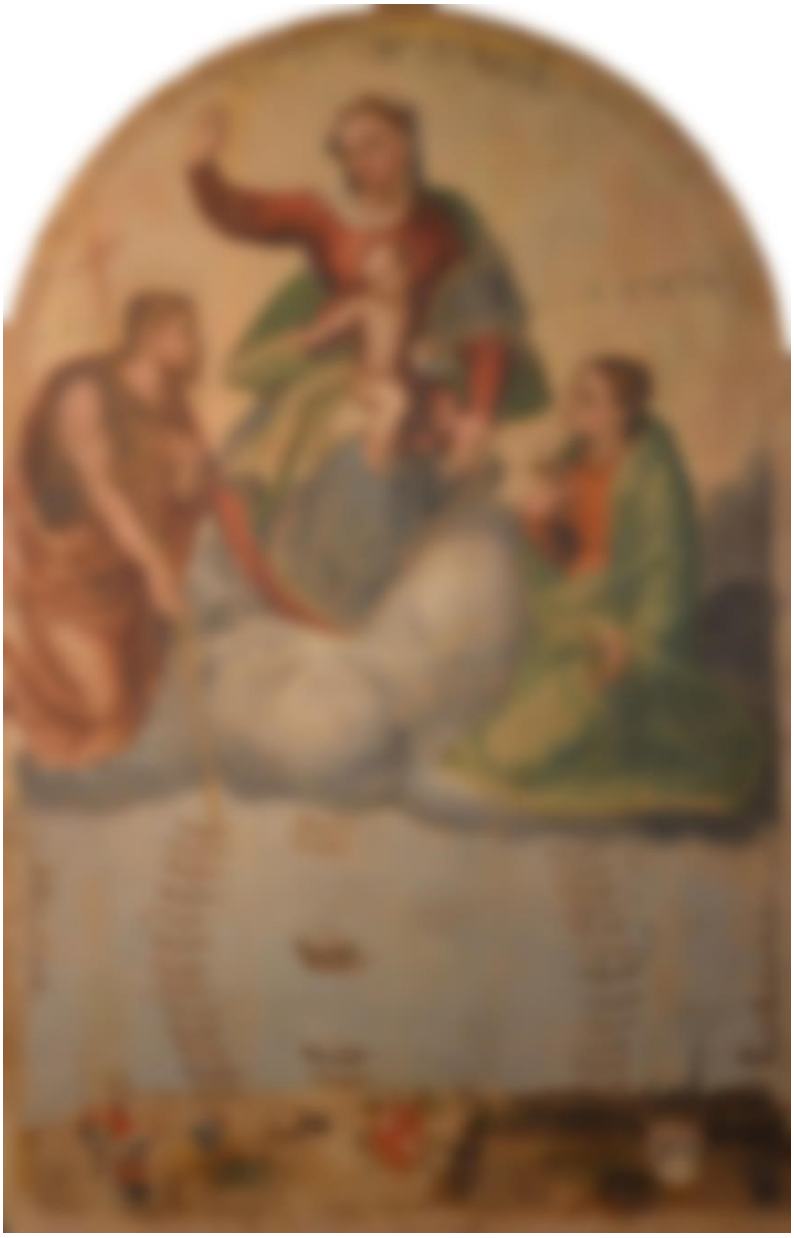


Fig. 9. Antonello Riccio, *Madonna in gloria col Bambino fra i santi Giovanni Battista e Lucia e la Battaglia di Lepanto*, VIII decennio del XVI secolo, La Vittoriosa, Museo marittimo

[36] Cfr. *ivi*, p. 256, n. 264.

Sebbene l'arcipelago maltese avesse conosciuto già da tempo l'introduzione di portati figurativi continentali, ancora agli inizi del Seicento, alcuni artisti anonimi preferivano insistere su ormai desueti modelli iconografici di ascendenza principalmente siciliana, come l'ignoto pittore che, nel 1588, realizzava il polittico di *San Paolo con storie della sua vita* (fig. 10) per la chiesa eponima di Rabat, su commissione dell'arciprete della cattedrale di Mdina Leonardo de Agatiis, come riferisce l'iscrizione ai piedi del Santo nel pannello centrale, in cui statuaria e per certi versi ieratica campeggia la figura dell'Apostolo, accompagnato dai consueti attributi iconografici del libro e la spada. Originariamente l'opera era composta da otto pannelli, tre dei quali, raffiguranti la Vergine, San Pietro e San Giovanni Battista, risultano dispersi[37].

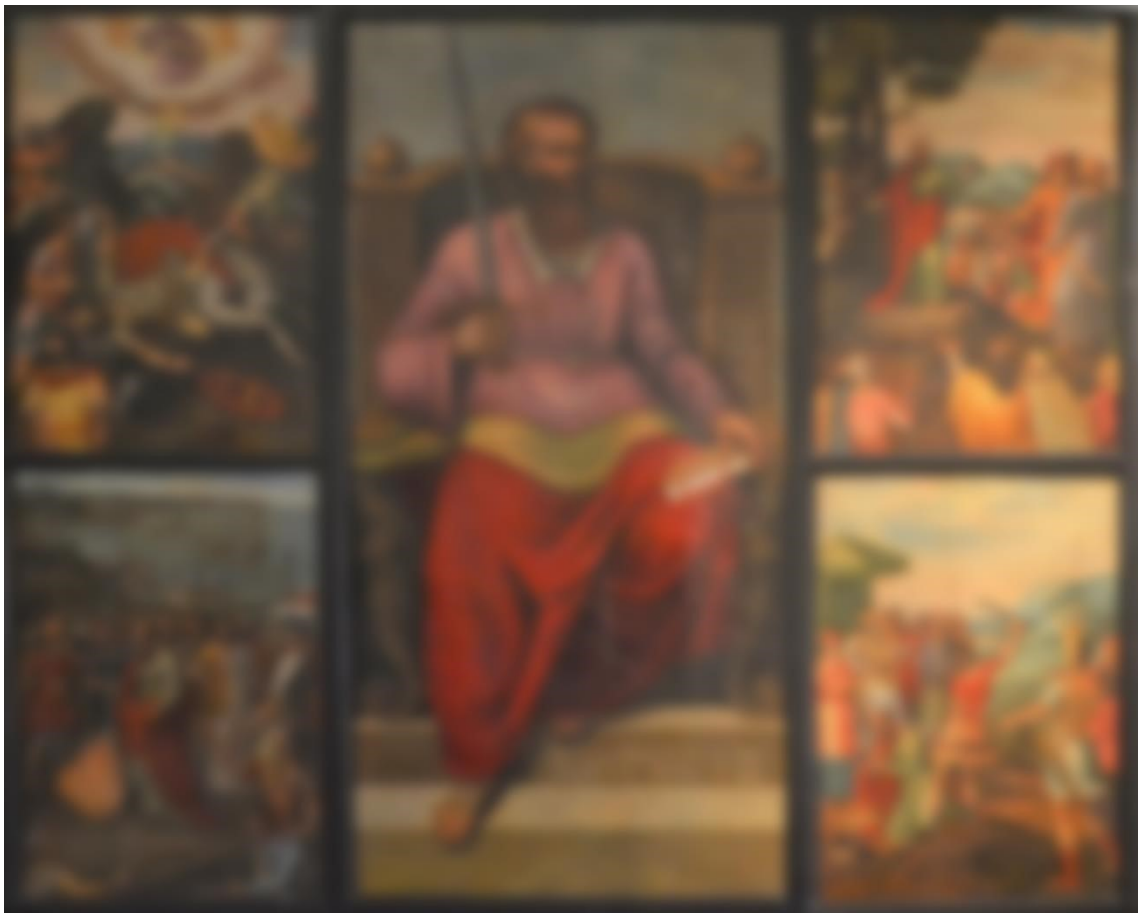


Fig. 10. Artista anonimo siciliano, polittico di *San Paolo*, datato 1588, Rabat, Wignacourt Museum

[37] Cfr. J. Azzopardi, *Il-Polittiku ta' San Pawl Fil-Kollegjata ta' San Pawl, Rabat*, «Lehen is Sewwa», 9 febbraio 1985; M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), pp. 54-57.

Nel novero di tali realizzazioni rientra pure il *San Cataldo* (fig. 11) oggi al Wignacourt Museum di Rabat, proveniente dalla cappella eponima della stessa località, dove venne rimpiazzato dall'opera di uguale soggetto realizzata da Antoine Favray nel 1760. Il dipinto, raffigurante il Santo seduto in trono in abiti pontificali con in mano il pastorale, colto nell'atto di impartire la sua benedizione, rivela la mano di un pittore di modesta caratura artistica, attardato sugli esiti della pittura controriformistica siciliana[38].

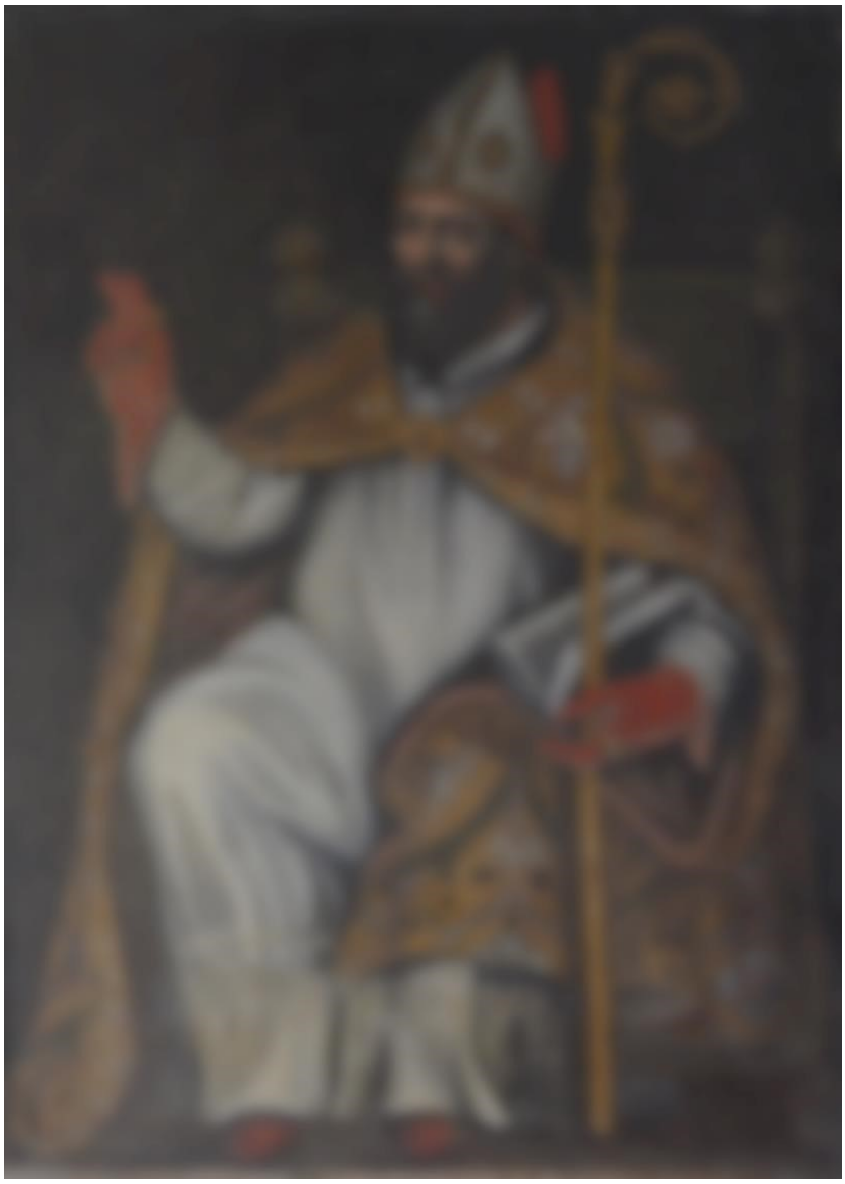


Fig. 11. Artista anonimo siculo-maltese, *San Cataldo*, 1600 circa, Rabat, Wignacourt Museum

[38] A. Espinosa Rodriguez, scheda n. 78, in *St. Paul Grotto Church and Museum at Rabat - Malta*, a cura di J. Azzopardi, Friends of the Cathedral Museum, Rabat - Malta, Progress Press, Valletta 1990, p. 413.

Gli sportelli del vecchio organo della cattedrale di Mdina, in esposizione al museo annesso alla chiesa, raffiguranti l'arcangelo Gabriele e la Vergine, a formare la scena *dell'Annunciazione* al centro, e i *Santi Pietro e Paolo* ai lati (fig. 12), rivelano punti di contatto con la coeva produzione di Antonio Catalano l'Antico, inducendo a non escludere l'origine siciliana del suo autore, forse seguace del maestro messinese[39]. Poco convincente appare invece l'ipotesi di Giusy Larinà di riferirlo ad anonimo manierista napoletano attivo a cavallo fra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo[40]. Il vecchio organo, collocato a ridosso dell'ingresso principale della cattedrale di Mdina, veniva acquistato a Napoli nel 1601 per 751 scudi e descritto, nel 1615, dal vescovo Tommaso Gargallo, che undici anni prima affidava la doratura dello strumento al pittore Francesco de Oneo, periodo a cui probabilmente risale la realizzazione dell'opera. Dell'organo, gravemente danneggiato durante il terremoto del 1693, sopravvivono solo alcune parti conservate al Museo della cattedrale di Mdina. Il complesso pittorico era stato concepito in modo che le ante esterne fossero visibili quando lo strumento era inattivo, mentre la scena dell'*Annunciazione* veniva svelata nel momento in cui l'organo era in uso[41].

Fig. 12. Ambito di Antonio Catalano l'Antico, *Annunciazione fra i santi Pietro e Paolo*, sportelli del vecchio organo della cattedrale di Mdina, I decennio del XVII secolo, Mdina, Museo

[39] Cfr. A. Espinosa Rodriguez, P. Bartolo Parnis, D. Cilia, *op. cit*. (nota 20), p. 83.
[40] Cfr. G. Larinà, *La decorazione artistica dei prospetti d'organo maltesi*, in *Old Organs in Malta and Gozo: A collections of studies*, a cura di H. Agius Muscat e L. Buono, Media Centre Publications, Blata l-Bajda 1999, pp. 228-232.
[41] Cfr. A. Espinosa Rodriguez, P. Bartolo Parnis, D. Cilia, *op. cit*. (nota 20), p. 83.

L'ignoto autore del trittico della *Madonna di Filfola tra i Santi Pietro e Leonardo* della chiesa parrocchiale di Santa Caterina di Zurrieq, datato 1604, mostra un linguaggio pittorico ancorato su persistenze della pittura tardo-medievale, come appare evidente dalla posa ieratica delle figure di diafana espressività e dalla disposizione degli angeli simile a quella delle pale toscane del XIII secolo[42].

Nel panorama del manierismo siciliano degli ultimi decenni del secolo si distingueva la singolare personalità di Francesco Potenzano (1552-1601), poeta, incisore e pittore originario di Palermo[43], il cui stile articolato ed artificioso, condensato su matrici raffaellesco-fiamminghe che ricevono l'ampio repertorio di fonti siciliane di influenza principalmente polidoresca, non mostra legami con Filippo Paladini, qualche anno più tardi giunto sull'isola dei Cavalieri, dove godeva dei favori del gran maestro Verdala. Il suo predecessore, Jean Le Vesque della Cassière, alla testa dell'Ordine dal 1572 al 1581, con ogni probabilità commissionava al pittore siciliano il *San Giorgio e il drago* firmato della co-cattedrale di La Valletta (fig. 13), destinato alla cappella della Lingua di Aragona, Catalogna e Navarra, dedicata al Santo - in seguito spostato in sacrestia dove ancora oggi si trova - come rivela la presenza del suo blasone sul dipinto, cronologicamente vicino alla *Lavanda dei piedi* di Palermo, che reca l'inciso «FRANCISCUS POTENZANUS INVENTOR […] 1580»[44]. Nella chiesa conventuale di San Giovanni si trova pure il *Martirio di santa Caterina d'Alessandria* (fig. 14), anch'esso

[42] Cfr. M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), pp. 45-46. L'isoletta di Filfola, la più a sud dell'arcipelago maltese, dista cinque chilometri dall'isola di Malta. Nel 1343 su questo scoglio di argilla venne costruita la cappella di Nostra Signora dell'Assunzione, dove durante la domenica veniva recitata la messa per i pescatori. Il terremoto del 1856 la spazzò via, ma il sopravvissuto dipinto dell'altare venne portato a Zurrieq. Cfr. G. Cini*, Filfla too had a chapel dedicated to Our Lady*, «Times of Malta», 4 gennaio 2005, pp. 20-21.

[43] Cfr. G.E. Ortolani, *ad vocem Potenzano Francesco*, in *Biografia degli uomini illustri della Sicilia ornata de' loro rispettivi ritratti compilata dall'avvocato D.r. D.n. Giuseppe Emanuele Ortolani e da altri letterati*, tomo IV, presso Niccola Gervasi, Napoli 1821.

[44] Cfr. B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 33), p. 178, H. Scicluna, *The Church of St John*, Danesi, Roma 1955, p. 213; M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), p. 52, che erroneamente riferiva lo stemma al Verdala; G. Bonello, *Francesco Potenzano e Matteo Perez d'Aleccio. The first painters in St John's*, in *Histories of Malta. Ventures and adventures*, vol. VI, Patrimonju Publishing, Valletta 2005, pp. 35-47; *Storie di restauri nella Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista a La Valletta: la Cappella di Santa Caterina della Lingua d'Italia e le committenze del Gran Maestro Gregorio Carafa*, a cura di S. Guido e G. Mantella, Midsea Books, Valletta 2008, p. 205, mentre per il dipinto di Palazzo Abatellis si veda V. Abbate, *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinque e Seicento*, in *Porto di mare. 1570-1670. Pittori e Pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Palermo, chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 30 maggio - 31 ottobre 1999; Roma, Palazzo Barberini, 10 dicembre 1999 - 20 febbraio 2000), Palermo 1999, p. 11 e seguenti.

firmato, un tempo collocato nella cappella della Lingua d'Italia ed oggi al Museo di San Giovanni[45]. La permanenza di Potenzano a Malta doveva essere breve se, già nel febbraio 1582, l'artista risultava documentato a Napoli come titolare di una bottega, alle cui dipendenze assumeva un allievo spagnolo[46].

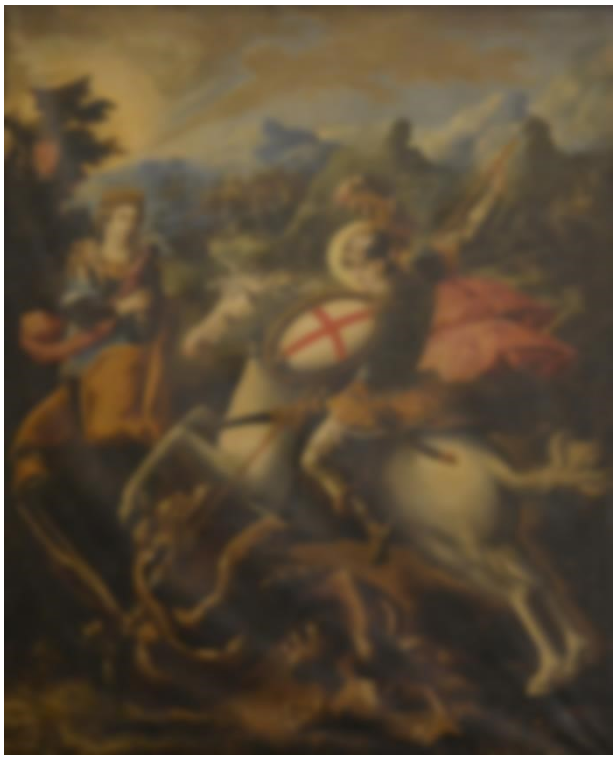


Fig. 13. Francesco Potenzano (firmato), *San Giorgio e il drago*, 1572-1581, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, sacrestia.

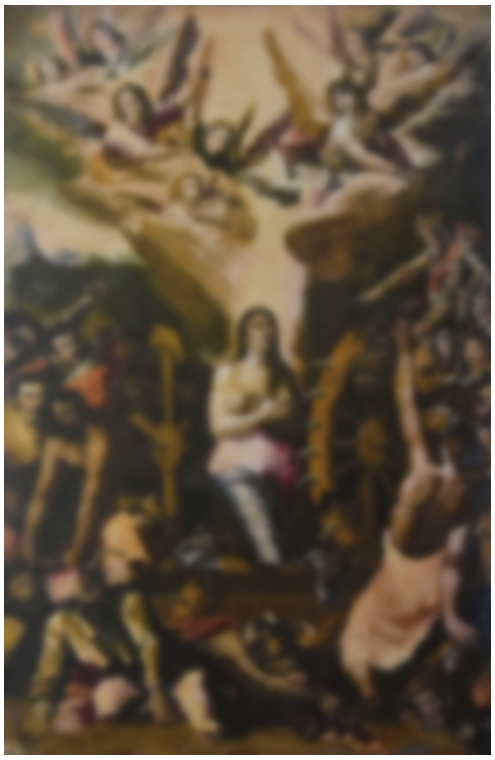


Fig. 14. Francesco Potenzano (firmato), *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, 1572-1581, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, Museo di San Giovanni

[45] Cfr. S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, pp. 195-196; M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), p. 52; G. Bonello, *op. cit*. (nota 44), pp. 35-47; *op. cit*. a cura di S. Guido e G. Mantella (nota 44), Midsea Books, Valletta 2008, pp. 205-209.

[46] Cfr. G.A.G. Filangieri, *Indice degli artefici delle arti maggiori e minori la più parte ignoti e poco noti sì napoletani e siciliani sí delle altre regioni d'Italia o stranieri che operarono tra noi con notizia delle loro opere e del tempo del loro esercizio; da studii e nuovi documenti raccolti e pubblicati per cura di Gaetano Filangieri*, vol. II, 1891, in *Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane*, voll. I-VI, Società napoletana di Storia Patria, Giannini & Figli, Napoli 1883-1889, p. 310.

1.3 Influenze continentali

L'isola gerosolimitana era ormai pronta ad accogliere grandi personalità artistiche provenienti dal continente, in grado di apportare importanti novità alla cultura figurativa locale in continua espansione. Nell'ultimo quarto del XVII secolo giunsero a Malta Matteo Perez da Lecce e Filippo Paladini, artisti che introdussero la necessaria qualità che ancora mancava nella pittura dell'isola, cui si aggiungesero artisti minori che a loro modo contribuirono a rendere variegato il mosaico delle influenze artistiche. Fra questi va annoverato Bartolommeo Amodeo Perugino (1589-1644), artista umbro attivo a Malta nella prima metà del XVII secolo, di cui si conoscono esigue informazioni[47]. Come si apprende da alcuni riscontri documentari, pubblicati da Dominic Cutajar in occasione della mostra mariana di Mdina del 1983, il «m.ro Bartolommeo Amodeo, figlio di Francesco Perugino, habitante della città di Valletta», il 18 gennaio 1615 sposava Vincensica Bonnici, «figlia adoptiva del M. Ill. Sig. Priore de Messina fra Ferrante Coiro», da cui ebbe quattro figli tra il 1616 e il 1622; le carte maltesi riferiscono pure del matrimonio di suo fratello Marino nel 1599[48]. Lo studioso ha identificato il personaggio con il pittore che si firmava «*Amadeo Perugino pingebat 1619*» sulla *Madonna del Pino* del santuario di Gharb, che Buhagiar ha giudicato stilisticamente affine all'*Assunzione della Vergine* della chiesa parrocchiale di Qala e all'*Immacolata Concezione* della chiesa parrocchiale di Zebbug, entrambi sull'isola di Gozo[49]. L'attribuzione all'artista perugino della *Madonna dell'Itria* in custodia presso il refettorio del convento dei francescani osservanti di La Valletta, proposta da Cutajar[50], contrasta con le palesi affinità fra le figure del registro superiore e il gruppo sacro della *Madonna con Bambino* del Wignacourt Museum di Rabat, firmata e datata 1611 dal

[47] Cfr. V. Bonello, scheda n. 52, in *op. cit*. a cura di V. Bonello (nota 33), p. 19, che tuttavia lo tramandava come Amodeo Stefano Perugino.

[48] La Valletta, Archivio parrocchiale della chiesa di Porto Salvo, d'ora in poi APSV, *Matr. 1588 – 1627*, c. 27v; *Reg. Batt. I*, cc. 262, 294, 323; *Reg. Batt. 1613-1651*, c. 106v, dove è ricordato come pittore, come si legge in D. Cutajar, scheda n. 3, in *Marian Art during the seventeenth and eighteenth centuries*, catalogo della mostra a cura di M. Buhagiar (Mdina, Museo della cattedrale, 8-22 settembre 1983), Friends of the Cathedral Museum, Malta 1983, p. 33.

[49] Cfr. M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), p. 39.

[50] Cfr. D. Cutajar, *op. cit*. (nota 48), pp. 33-34.

pittore trapanese Vincenzo Baiata, specialmente per la figura sovrapponibile del Bambino[51].

Da Novara giungeva a Malta Giovanni Battista Riccio, artista educato a Roma, che, nel 1599, riceveva la commissione di dipingere il *San Rocco*, oggi nella chiesa di Santa Maria di Bubaqra nei pressi di Zurrieq, dal cavaliere senese Fausto Bulgarini, come *ex-voto* per la fine delle peste che si abbatté sull'isola nel 1592-1593, informazioni che si desumono dall'iscrizione «*Jo Battista Riccius novariensis Pinxit Anno 1599 / F. Faustus Bulgarini / Eques Herosolimi / Patritius Seneses / A Morbo Contagioso / Liberatus Non In / memore Voti Posuit / Anno MDXCIX*»[52]. San Rocco era infatti il Santo protettore dalle epidemie, spesso raffigurato nel momento in cui mostra la pustola nella coscia, come in questo caso, in cui la sua sofferenza trova conforto nell'apparizione dell'angelo che arriva da sinistra. La devozione verso il Santo doveva essere particolarmente sentita a Malta, se, subito dopo la fine del contagio, Filippo Paladini riceveva la richiesta di dipingere i *Tre Santi* per l'altare di San Rocco della chiesa di San Lorenzo dell'antica Birgu, probabilmente commissionato dalla Confraternita eponima, come ringraziamento per la fine della calamità[53].

Le novità introdotte dalla penisola italiana permettevano agli artisti maltesi di guardare ad altre produzioni, diverse da quelle imposte dall'ormai attardata cultura figurativa siciliana, ancora dominante a causa della vicinanza geografica e dello stato di dipendenza di Malta dalla maggiore isola, specialmente per le forniture alimentari, condizione che garantiva stabili e frequenti contatti fra le due sponde mediterranee; tuttavia, inizialmente, i nuovi esiti continentali non venivano pienamente compresi dagli artisti locali, che realizzavano confuse miscele stilistiche. È questo il caso di Giovanni Maria Abela, artista maltese che, nonostante il tentativo di distinguersi nell'ambito della pittura locale attraverso il contatto con artisti forestieri, rimaneva ancorato ad un linguaggio provinciale. Il pittore lasciava la sua firma e la data 1591 sul polittico della *Vergine del Rosario* del Museo della cattedrale di Mdina (figg. 15-16), giudicato

[51] Cfr. *infra*, scheda n. 25.

[52] V. Bonello, scheda n. 75, in *L'arte sacra a Malta*, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, pp. 46-47; M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), p. 53.

[53] Cfr. A. Ferris *op. cit*. (nota 16), pp. 269, 272. Per maggiori notizie sul dipinto dell'artista toscano si veda *infra*, scheda n. 4.

stilisticamente affine all'opera di uguale soggetto esistente ad Ischia[54], dipinta da Aniello di Landello nel 1581[55]. Il polittico di Mdina era in origine il dipinto principale della cappella della Confraternita del Sacro Rosario, fatta costruire nel 1585 all'interno della chiesa parrocchiale di Siggiewi, da cui venne in seguito spostato nella sacrestia, fino al definitivo trasferimento al Museo di Mdina. Il pannello centrale, contornato da quattordici episodi raffiguranti i misteri del Rosario, esibisce la Madonna con il Bambino circondata da angeli che distribuiscono i grani del Rosario a due schiere di fedeli guidate da san Domenico e santa Caterina, le cui figure sono concepite come quinte che delimitano il profondo e suggestivo paesaggio al centro, anticipato dai brani di natura morta in basso, in cui si spicca il cartiglio con la firma del pittore, che appare ripreso dalla tradizione messinese dei cartellini di ascendenza antonellesca[56]. All'artista è stato attribuito pure il polittico di analogo soggetto, datato 1595, della chiesa parrocchiale di Naxxar, ancora più arcaico nella composizione e di maggiore ingenuità compositiva rispetto al primo[57].

[54] Cfr. M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), pp. 39, 43-44.

[55] Cfr. A. Espinosa Rodriguez, P. Bartolo Parnis, D. Cilia, *op. cit*. (nota 20), p. 351, da cui è possibile trarre le necessarie informazioni bibliografiche sul dipinto.

[56] Il polittico godeva di ampia bibliografia già a partire dal XIX secolo, dove compariva in S. Zerafa, *Discorso sulla storia artistica di Malta*, per Paolo Cumbo, Malta 1850, p. 22; G.M. De Piro, *Squarci di storia e ragionamenti sull' isola di Malta, in confutazione di una gran parte di ciò, che alla stessa si riferisce nel I^mo volume dell'opera inglese intitolata Turkey, Greece, and Malta*, Tipografia di Luigi Tonna, Malta 1839, edizione a cura di M. de Cesare, Malta 1880, p. 121; A. Ferris, *op. cit*. (nota 16), p. 402; G. Calleja, *Works of Art in the Churches of Malta and the Governor's Palace,* Valletta, L'Immacolata Press, Valletta 1881, p. 110; P.P. Castagna, *L-istorja ta' Malta bil-gżejjer tagħha*, Malta 1888, ed. cons. Midsea Books, Valletta 1985, p. 217. Le fonti sul dipinto risultano cospicue anche nel secolo successivo: G. Calleja, *Pittori e pitture maltesi*, «Malta Letteraria», anno II, 14, giugno 1905, p. 169; V. Bonello, scheda n. 38, in *op. cit*. a cura di V. Bonello (nota 33), p. 15, n. 38; E. Sammut, *Guide to the Mdina Cathedral and its Museum*, Promotion Services, Sliema 1986, p. 35; M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), pp. 39-44; M. Buhagiar, K. Sciberras, *Three early seventeenth century vernacular paintings at Mqabba*, «Melita Historica», XI, 1, 1992, p. 27; J. Azzopardi, *The Cathedral Museum in Mdina*, «Treasures of Malta», I, 1, 1994, p. 17; G. Bonello, *The Christmas Story*, «Treasures of Malta», I, 1, 1994, p. 10; A. Blondy, *Malte avant les Chevaliers*, «Dossier De L'Art», 35, 1997, pp. 4-9.

[57] Cfr. M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), pp. 39-42.

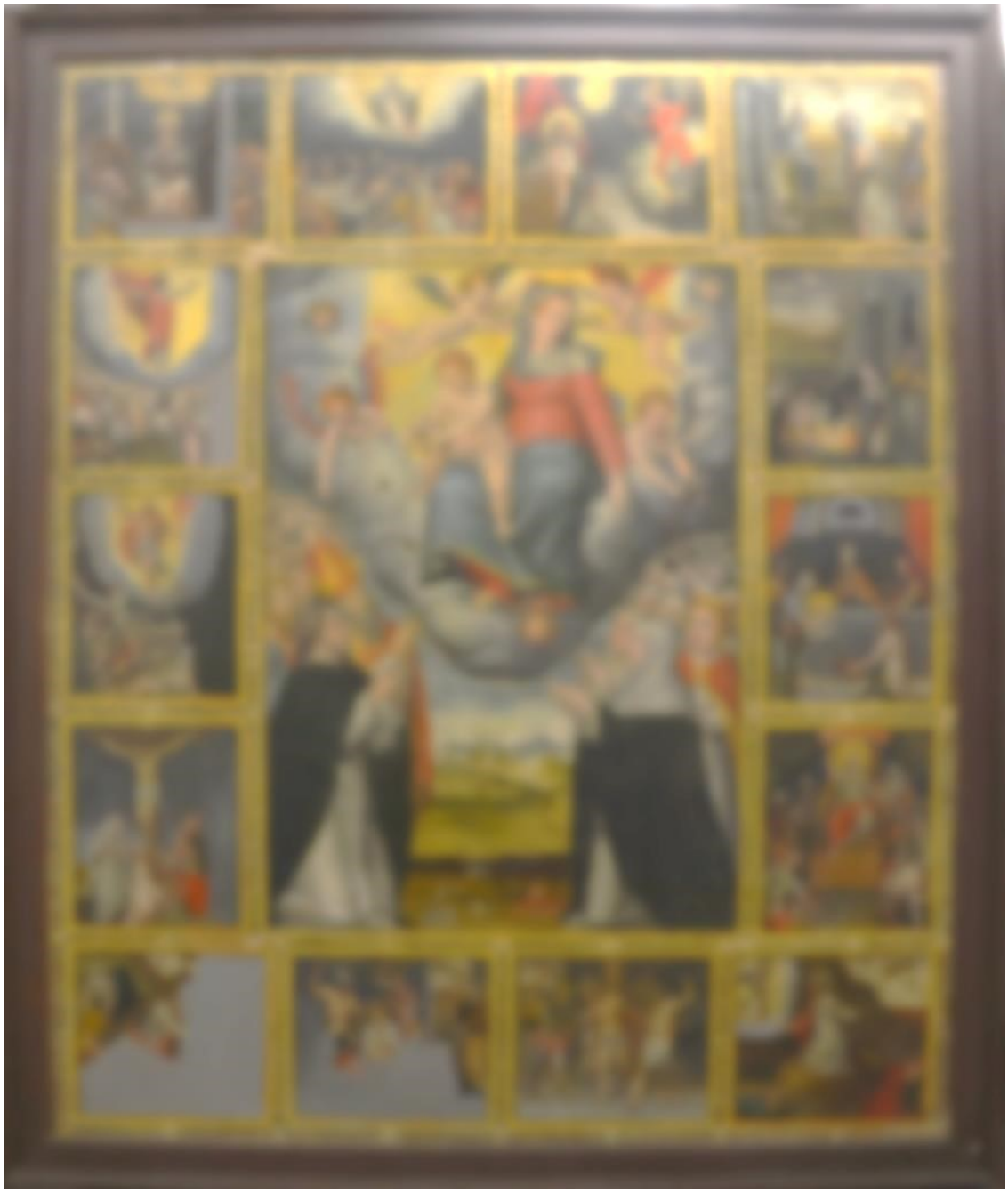


Fig. 15. Giovanni Maria Abela, polittico della *Vergine del Rosario*, firmato e datato 1591, Mdina, Museo della cattedrale

Fig. 16. Giovanni Maria Abela, polittico della *Vergine del Rosario*, particolare, firmato e datato 1591 , Mdina, Museo della cattedrale

1.4 Matteo Perez da Lecce e la svolta pittorica maltese

I decenni a cavallo fra il XVI e il XVII secolo rappresentarono un periodo straordinariamente felice per la produzione figurativa maltese, rinnovata dall'arrivo di illustri personalità artistiche che contribuirono in maniera decisiva a svincolare la pittura isolana dal torpore provinciale in cui si ritrovava relegata, per accogliere i portati dei maggiori centri di irradiazione artistica. Matteo Perez da Lecce, Filippo Paladini e Michelangelo Merisi da Caravaggio furono i perni attorno ai quali ruoterà la produzione figurativa maltese, almeno fino all'arrivo di Mattia Preti, portatore di uno stile eclettico che consegnarà alla pittura maltese una dimensione internazionale.

Matteo Perez da Lecce fu chiamato a rappresentare visivamente lo scontro con l'impero ottomano, così da consegnare alle future generazioni la rappresentazione di un evento destinato a segnare per sempre la storia di Malta e probabilmente anche dell'Europa cristiana. La vittoria sulla flotta ottomana di Solimano il Magnifico, durante il Grande Assedio del 1565, costituiva motivo di grande orgoglio per l'Ordine gerosolimitano, che aveva sconfitto il nemico in condizioni di netta inferiorità numerica e di equipaggiamenti, solo nelle fasi finali dello scontro supportato dalla flotta di Soccorso di Filippo II[58]. Si venivano così a creare le condizioni per lo stanziamento definitivo dei Cavalieri a Malta, che ora necessitavano di una nuova capitale fortificata, centro di potere dell'Ordine, che si sostituisse alla sede improvvisata di Birgu. Per la nuova città, che in onore del gran maestro vittorioso sulle armate turche assumeva la denominazione di La Valletta, fu scelto il sito della penisola di Sceberras, cui veniva destinato un sistema di fortificazioni difensive affidato a Francesco Laparelli da Cortona, coadiuvato dal maltese Geronimo Cassar[59]. I poteri forti dell'isola si ritrovarono così impegnati nella costruzione di palazzi e chiese, per decorare i quali si affidavano ad artisti di spicco del panorama pittorico italiano. Fra questi occupa un posto di assoluto rilievo Matteo Perez da Lecce[60], che a Roma aveva avuto modo di distinguersi nella decorazione ad affresco di importanti palazzi nobiliari ed ecclesiastici,

[58] Per le notizie sul Grande Assedio di Malta cfr. G. Bosio, *op. cit*. (nota 1), Libri XXIV-XXXVI, pp. 487-772.

[59] Per le notizie sulla fondazione di La Valletta si veda *ivi*, Libro XXXVII, pp. 778-779.

[60] Per una visione completa sull'artista cfr. A. Palesati, N. Lepri, *Matteo da Leccia: manierista Toscano dall'Europa al Perú*, Assoc. Turistica Pro Pomarance, Pomarance 1999, che erroneamente ritengono il pittore originario della Leccia, in Toscana, propendendo per una sua formazione tosco-romana avvenuta nella bottega di Michelangelo Buonarroti, ricostruzione non supportata da solidi riscontri. Rilevanti appigli sulla vicenda biografica dell'artista sono da considerare invece la registrazione tra gli iscritti all'Accademia di romana di San Luca nel 1573, dove compare con il nome di Matteo da Lecce, ed in misura minore la testimonianza di Karel van Mander, che, l'anno successivo, lo ricordava impegnato nel rifacimento dell'affresco con la *Disputa sul corpo di Mosè* di Luca Signorelli, all'interno della cappella Sistina, gravemente danneggiato dopo un crollo del 1522 (K. van Mander, *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen*, *daer nae in dry deelen t'leven der vermaerde doorluchtighe schilders des ouden en nieuwen tyds; eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon Pub. Ovidij Nasonis oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figueren; alles dienstich en nut den schilders, constceminders en dichters, oock allen staten van menschen*, van Wesbusch, Haarlem 1604, ristampa anastatica a cura di W. Melion, Davaco Publisher, Utrecht 1969, c. 193); si veda pure L. Maiorano, *Matteo Perez d'Aleccio: pittore ufficiale del grande assedio di Malta*, Lupi, Napoli 2000.

fra cui quella dell'oratorio del Gonfalone[61]. Per questi stessi committenti romani l'artista realizzava pure un *Ecce Homo*, in seguito distrutto per ragioni che rimangono oscure, secondo Karel Van Mander, motivo della sua partenza per Malta[62], dove giunse nel 1577[63].

Nell'isola giovannita il pittore di origini salentine metteva in pratica lo studio della grande decorazione ad affresco della cappella Sistina, consegnando ai posteri un documento visivo storico di fondamentale importanza per la storia maltese, che riproduce visivamente le fasi salienti dello scontro fra i due schieramenti militari, con tutte le implicazioni ideologiche del caso. Dodici episodi corrono sulle parti alti delle pareti della Sala del Gran consiglio del Palazzo magistrale di La Valletta ad illustrare gli episodi principali di uno degli eventi più importanti della storia isolana, realizzati su richiesta del gran maestro Jean Levêsque de la Cassière. Ogni episodio, descritto nel cartiglio sottostante, è separato dal successivo per mezzo di eleganti figure allegoriche di *Virtù*, realizzate secondo la migliore tradizione manieristica (figg. 17-22). I brani ad affresco, eseguiti sulla base di modelli preparatori, otto dei quali si conservano al Museo nazionale marittimo di Greenwich, sono descritti con straordinaria precisione e grande propensione per il dettaglio, seguendo un filo cronologico, che attesta la predilezione dell'artista per la pittura di soggetto storico[64]. Rientrato a Roma, Matteo Perez da Lecce riproduceva all'acquaforte gli affreschi del Palazzo magistrale[65].

---

[61] Cfr. K. van Mander, *op. cit*. (nota 60), c. 193v; G. Baglione, *Le vite de' pittori scvltori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Vrbano Ottavo nel 1642* (Roma 1642), edizione a cura di J. Hess, H. Röttgen, II, Roma 1995, p. 31; K. Oberhuber, *Jacopo Bertoja im Oratorium von S. Lucia del Gonfalone in Rom*, in «Römische historische Mitteilungen», III, 1958-1959, p. 244 e seguenti.; C. Strinati, *Marcantonio Del Forno nell'oratorio del Gonfalone a Roma*, «Antichità viva», XV, 3, 1976, p. 21, n. 2.

[62] K. van Mander, *op. cit*. (nota 60), c. 193v.

[63] I. Lochhead, Charles C. Cini, D. Cilia, *The siege of Malta, 1565: M. Perez d'Aleccio's frescoes in the Grand Master's Palace*, Salesians of Don Bosco, Sliema - Heritage Malta, Valletta 2009, p. 58.

[64] Cfr. E. Sammut, *The Palace of the Grand Masters, now residence of the Governor of Malta, and its art treasures*, Progress Press, Malta 1952, p. 19; M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 7), pp. 48-49, 51; A. Espinosa Rodriguez, *Great Siege Frescoes by Perez d'Aleccio*, in A. Ganado, *The palace of the Grand Masters in Valletta*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2001, pp. 55-71; K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 3-8.

[65] A. Ganado, *Matteo Perez d'Aleccio's engravings of The Siege of Malta 1565*, in *op. cit*. a cura di M. Buhagiar (nota 33), pp. 125-161.

Fig. 17. Matteo Perez da Lecce, *La venuta dell'armata turca* e figura allegorica della *Fama*, 1577-1581, La Valletta, Palazzo magistrale, Sala del Gran consiglio

Fig. 18. Matteo Perez da Lecce, *La smontata dell'armata a Marsascirocco*, 1577-1581, La Valletta, Palazzo magistrale, Sala del Gran consiglio

Fig. 19. Matteo Perez da Lecce, *Assedio di Sant'Elmo*, 1577-1581, La Valletta, Palazzo magistrale, Sala del Gran consiglio

Fig. 20. Matteo Perez da Lecce, *Presa di Sant'Elmo* e figure allegoriche della *Temperanza* e della *Fede*, 1577-1581, La Valletta, Palazzo magistrale, Sala del Gran consiglio

Fig. 21. Matteo Perez da Lecce, *Assedio dell'isola di San Michele*, 1577-1581, La Valletta, Palazzo magistrale, Sala del Gran consiglio

Fig. 22. Matteo Perez da Lecce, *La fuga dell'armata turca* e figure allegoriche della *Vittoria* e della *Fama*, 1577-1581, La Valletta, Palazzo magistrale, Sala del Gran consiglio

Il prestigio del pittore aumentò considerevolmente grazie all'importante commissione giovannita, tanto che nel frattempo gli venne affidata pure la realizzazione del dipinto dell'altare principale della chiesa conventuale di San Giovanni, tempio della cristianità maltese e quartier generale delle Otto Lingue di cui era formato l'Ordine, raffigurante il *Battesimo di Cristo*[66] (fig. 42) , di cui una buona copia, attribuita a Giulio Cassarino (fig. 41), si conserva nello spazio che precede l'oratorio della stessa chiesa[67]. Nel 1700 l'opera del pittore salentino veniva spostata in sacrestia[68], mentre oggi si trova esposta al museo annesso alla chiesa. All'artista è stato riferito pure un *Cristo nel limbo*, già attribuito a Pellegrino Tibaldi, anch'esso alla co-cattedrale[69].

Qualche decennio fa è stato ricondotto al pittore il *Naufragio di san Paolo* (scheda n. 53; tav. CII), proveniente dalla originaria chiesa dedicata all'Apostolo a La Valletta, prima sede del vescovo di Malta, per lungo tempo creduto di Filippo Paladini[70]. Assurto a modello di riferimento per le generazioni successive di pittori, considerato il tema certamente caro alla religiosità gerosolimitana, il quadro paolino veniva commissionato dal vescovo Tommaso Gargallo, la cui immagine compare all'estrema sinistra, mentre sul lato opposto campeggia il suo stemma[71]. Al pittore veniva affidata pure la

[66] A. Palesati, N. Lepri, *op. cit*. (nota 60), pp. 78-81.

[67] J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 134. Per maggiori notizie si veda *infra* scheda n. 26.

[68] H. Scicluna, *op. cit*. (nota 44), p. 213.

[69] La notizia è riportata in J.A. Cauchi, *St. John's: Works of Art Reconsidered*, in *The Church of St. John in Valletta 1578-1978; an exhibition commemorating the 4th centenary of its Consecration*, catalogo della mostra a cura di J. Azzopardi (La Valletta, St. John's Museum, 3 giugno - 3 luglio 1978), Progress Press, Malta 1978, p. 16.

[70] Prima che il dipinto venisse ricondotto all'artista salentino da J. Azzopardi, *Nawfragju ta' San Pawl fl-Arti*, il-Hajja, Malta 1984, pp. 14-16, che rintracciava il documento di commissione, l'opera era stata riferita al pittore da G.F. Abela, *Malta illustrata ovvero descrizione di Malta del commendator Fra' Giovanfrancesco Abela, corretta, accresciuta e continovata dal conte Giovannantonio Ciantar*, Libro III, p. 209, Stamperia del Palazzo di S.A.S., Malta 1772-1780, p. 209, seguito da S. Zerafa, *op. cit*. (nota 56), pp. 28-29; A. Ferris, *op. cit*. (nota 16), p. 164; G. Calleja, *op. cit*. (nota 56, 1881), p. 44; G. Di Marzo, *Di Filippo Paladini, pittore fiorentino della fine del secolo XVI e de' primordi del XVII,* «Archivio storico italiano», IV serie, tomo IX, 1882, p. 179; S. Bottari, *Filippo Paladino*, «Rivista d'arte», serie 2, X, 1938, p. 43; V. Bonello, scheda n. 31, in *op. cit*. a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (nota 52), pp. 26-27; M.G. Paolini, scheda n. 5, in *Mostra di Filippo Paladini,* catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio - settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, p. 39.

[71] Cfr. *infra*, scheda n. 53.

realizzazione della *Santa Caterina d'Alessandria* per la chiesa eponima di Zurrieq, richiesta da messer Paulo Iusmano, che pagava per il quadro la cifra di 100 scudi[72].

Appare curiosa la testimonianza Karel van Mander, secondo cui il soggiorno maltese di Matteo Perez da Lecce si sarebbe concluso con l'arresto[73], notizia tuttavia non supportata dalla presenza di fonti documentarie.

Il 9 luglio del 1581 il pittore rientrava a Roma, dove risulta menzionato nei verbali d'assemblea della Compagnia di San Giuseppe di Terra Santa alla Rotonda[74], per la quale realizzava il tondo con *Cristo e San Giuseppe*[75]. Tre anni più tardi l'artista giunse a Siviglia[76] e da qui si spostò in Perù, dove lasciava un importante contributo alla produzione pittorica sudamericana[77].

Qualche anno dopo la partenza dell'artista salentino da Malta, vi giunse Filippo Paladini, che qui introdusse un vasto campionario di modelli artistici acquisiti durante gli anni giovanili in Toscana, facendosi portavoce di un eclettismo pittorico, che anticipa per certi versi la versatilità di stili importata da Mattia Preti nella seconda metà del XVII secolo.

---

[72] Zurrieq, Archivio parrocchiale, d'ora in poi APZU, *Libri Matrimoniali*, vol. I, in J. Azzopardi, *Tinsab l-Ircevuta tal-Kwadru Titulari l-Qadim ta' S. Katarina*, Program tal-Festi Solenni f'Gieh Santa Katarina (Zurrieq, 2 settembre 1979), Zurrieq 1979. Si veda pure S. Zarb, M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 45), pp. 116-117, 197.

[73] K. Van Mander, *op. cit*. (nota 60), c. 193v.

[74] A. Schiavo, *La pontificia Insigne Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon*, Palombi, Roma 1985, p. 14.

[75] G. Baglione, *op. cit*. (nota 61), p. 32.

[76] F. Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas describense los hombres eminentes que ha habido en ella asi antiguos como modernos*, ms., vol. II, Sevilla 1649, edizione a cura di F.J. Sánchez Cantón pubblicata sul manoscritto originale, Maestre, Madrid 1956, p. 54.

[77] Sulla permanenza peruviana dell'artista cfr. J. Meléndez, *Tesoros verdaderos de las Yndias en la historia de la gran Provincia de San Iuan Bautista del Perù De el Orden de Predicadores*, Nicolas Angel Tinassio, Roma 1681, vol. I, p. 55, vol. II, p. 48; G. Lohmann Villena, *Noticias inéditas para ilustrar la historia de las bellas artes en Lima durante los siglos XVI y XVII*, «Revista histórica (Lima)», XIII, 1940, p. 22; F. Stastny, *Perez de Alesio y la pintura del siglo XVI*, Taladriz, Buenos Aires 1970, p. 10; J. de Mesa, T. Gisbert, *El pintor Mateo Perez, de Alesio*, «Cuadernos de arte y arqueología», II, 1972, pp. 52, 56; J. Bernales Ballestreros, *Mateo Perez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima*, «Archivo hispalense», LVI, n. 171-173, 2, 1973, p. 246.

CAP. II. FILIPPO PALADINI E CARAVAGGIO A MALTA

2.1 Filippo Paladini: precisazioni biografiche e considerazioni stilistiche

Nonostante i numerosi ritrovamenti documentari sulla vicenda di Filippo Paladini, non esiste a tutt'oggi fonte certa che attesti con esattezza la sua data di nascita, sebbene sia consuetudine affidarsi a quanto riportato da Francesco Susinno, che, informando dell'avvenuta morte il 15 dicembre 1614, giudicò il pittore «carico di anni, sopra ai sessanta»[78]. Il fare acerbo della pala di Streda, firmata e datata 1573, induce tuttavia a non escludere la possibilità di un avanzamento di tale data, come già suggerito da Maria Grazia Paolini[79], ma ancor prima da Carmelo La Farina, che proponeva di spostare un decennio più avanti l'anno della sua nascita[80]. Le origini fiorentine del pittore sono invece confermate da vari documenti siciliani e maltesi, come pure dall'iscrizione «*florentinus*», spesso incisa assieme alla firma su gran parte delle sue opere.

Di questo straordinario artista, formatosi principalmente sugli insegnamenti del manierismo toscano del Cinquecento, per primo dava notizia Susinno, che non trascurava di elogiarne la grazia stilistico-formale di matrice raffaellesca, abbinata alle ascendenze cromatiche di Federico Barocci[81]. Il biografo messinese erroneamente tramandava la notizia di un suo trascorso milanese, cui faceva seguito una vicenda di contumacia romana, presso il feudo del «contestabile Colonna e principe di Butera»[82].

---

[78] F. Susinno, *Le vite de' pittori* messinesi, ms., 1724, testo, introduzione e note bibliografiche a cura di V. Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 106, seguito da J.P. Hackert, G. Grano, *Memorie de' pittori messinesi,* Stamperia Reale, Napoli 1792; ristampa curata da Stefano Bottari, Messina 1932, p. 24; G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX*, Tipografia Pappalardo, Messina 1821, p. 73; G. Di Marzo, *Di Filippo Paladini, pittore fiorentino della fine del secolo XVI e de' primordi del XVII,* «Archivio storico italiano», IV serie, tomo IX, 1882, pp. 174-179.

[79] M.G. Paolini, scheda n. 2, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio - settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, p. 36.

[80] C. La Farina, *Memorie del dipintor da Firenze Filippo Paladini. Al chiarissimo professore Salvatore Betti Segretario perpetuo dell'Accademia Pontificia di S. Luca*, «Il Faro. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti», anno IV, II, 8, 1836, p. 67.

[81] F. Susinno, *op. cit*. (nota 78), p. 104.

[82] Cfr. *ivi*, p. 103, errore riportato pure in J.P. Hackert, G. Grano, *op. cit*. (nota 78), pp. 39-40, nota 1; G. Grosso Cacopardo, *op. cit*. (nota 78), p. 73.

Sulla questione intervenne a far chiarezza Gioacchino Di Marzo, che puntualmente smentiva l'esistenza di legami fra i Colonna di Roma e la città di Mazzarino, i cui feudi dipendevano dal nobile casato dei Branciforte, famiglia fra le più influenti della nobiltà isolana del tempo[83]. Probabilmente Susinno delineò il profilo biografico di Paladini sulla scorta di notizie confuse e lacunose, suggestionato dalla vicenda di Caravaggio, fuggito da Roma dopo l'omicidio di Ranuccio Tomassoni e rifugiato a Zagarolo, presso i feudi della famiglia Colonna, prima dell'arrivo a Napoli, dove più difficile sarebbe risultato riconsegnarlo alla giustizia[84]. Non poco indicativa è difatti la mancanza di notizie, fra le pagine delle sue *Vite*, sui trascorsi maltesi del pittore e sui rapporti con l'Ordine di San Giovanni, avvenimenti documentati nelle carte d'archivio sparse fra Firenze, Malta e la Sicilia. Convinto dei legami fra la famiglia Colonna e la città di Mazzarino, ignorati i soggiorni maltesi di Paladini, il biografo informava che il «pittore stabilì la sua permanenza nel Mazzarino e colà accasossi con gentil fanciulla dello stesso paese. Pel suo genio vagante andò sempre in giro nella Sicilia e da per tutto lasciovvi memorie degne del suo pennello»[85].

Ulteriore nota stridente nella fragile ricostruzione della vicenda biografica dell'artista nelle descrizioni degli storiografi sette-ottocenteschi è l'equivoco generato da Francesco Tolomei, che confuse il nostro con un suo omonimo pittore, Filippo Paladini di Lorenzo, ritenuto originario di Pistoia, sulla base di una notizia del cappuccino pistoiese Dondori, riferita alla figlia Arcangela Paladini, distintasi nelle arti del ricamo, disegno, musica e poesia[86] e di un contratto di recupero dello stemma della nobile famiglia Baldinotti nella chiesa di Santa Maria e Giulia di Livorno:

> «si presentò a detto Notaro personaliter Maestro Filippo del fu Lorenzo de Paladini di Pistoia pittore, e attesta, che fino sotto il 21 d'Ottobre prossimo passato dell'an. 1602 ritrovandosi in Livorno, e entrando nella Chiesa di S. Maria, e Giulia di Livorno detta di S. Antonio, fra le altre cose osservò nel

[83] G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 185.

[84] Sulla vicenda cfr. F. Bologna, *Caravaggio, l'ultimo tempo 1606-1610*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004, pp. 20-21.

[85] F. Susinno, *op. cit*. (nota 78), p. 105.

[86] «Il Padre dunque d'Arcangela fu Filippo Paladini, huomo, a noi che nascemmo vn pezzo fa assai ben noto e fu dipintore, e per l'opere che hà in Livorno a chiaro scuro, non oscurò affatto»: cfr. G. Dondori, *Della pietà di Pistoia in grazia della sua Patria*, Pier Antonio Fortunati, Pistoia 1666, p. 350, mentre A. Da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, tomo II, Giovanni Marenigh, Livorno 1812, pp. 493-497 erroneamente giudicava il padre e la figlia di origini pisane.

> pavimento di essa la suddetta lapide di marmo bianco di lunghezza braccia 5, e braccia 2 di larghezza, che per essere per lunghezza di tempo consumato le parole, come l'arme, esso Maestro Filippo come Pistoiese, conoscendo esservi scolpita l'arme della nobile, et antica Famiglia Baldinotti, fece diligentemente spurgare, nettare, e lavare detta lapida, e restituire a miglior forma, come più a disteso si legge in detto Contratto»[87].

Nel solco di quell'errore, Tolomei riferiva all'omonimo pistoiese la *Decollazione del Battista* di San Jacopo in Campo Corbolini (scheda n. 7; tav. LV), già citata nella guida di Firenze di Giuseppe Richa[88], altresì riportando le notizie fallaci di Susinno, che aveva ricordato il pittore prima a Milano, quindi a Roma presso i Colonna, da dove, secondo il suo giudizio, sarebbe stato condotto nei feudi siciliani di Mazzarino[89]. Proseguivano nello scambio di persona anche Dominic Ellis Colnaghi[90] e Adolfo Venturi, che pure attribuivano la *Decollazione* fiorentina all'ambiguo personaggio pistoiese, autore dei quadri della cattedrale di Pisa e della chiesa dei Santi Cosma e Damiano di Livorno[91].

Bisognerà attendere la fine dell'Ottocento prima che Gioacchino Di Marzo, basandosi su alcune carte d'archivio precedentemente rintracciate, intervenisse a fare chiarezza sulla vicenda biografica del pittore, fino ad allora avvolta nell'incertezza, identificando il pittore come Filippo Paladini di Benedetto originario di Casi in Val di Sieve e smentendo l'opinione di Tolomei che aveva identificato l'artista come Filippo Paladini di Lorenzo originario di Pistoia. Con un certo orgoglio così scriveva lo studioso siciliano:

> «Ma è gravissimo sbaglio il confonder costui, siccome il Tolomei fece, con l'altro assai più valente pittore toscano del nome stesso, il qual, balestralo per sua grande sventura lontan dalla patria, trovò indi riparo in Sicilia, dove in quel tempo medesimo fiori altamente nell'arte. Né alcuna cosa di vero o di esatto si ha in quanto affermarono della sua vita il Lanzi ed il Grosso-Cacopardi, giacché, affidatisi essi alle Memorie de' pittori messinesi pubblicate dall'Hackert, dove non è che romanzo quanto in una nota si accenna del

[87] F. Tolomei, *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle arti con notizie degli architetti, scultori, e pittori pistoiesi*, Eredi Bracali stamp. Vesc. Pistoia 1821, pp. 191-192.
[88] G. Richa, *Notizie istoriche delle chiesa fiorentine divise ne' suoi quartieri*, tomo III, parte I, Per Gaetano Viviani, Firenze 1755, p. 304.
[89] F. Tolomei, *op. cit*. (nota 87), p. 192.
[90] D.E. Colnaghi, A *Dictionary of Florentine painters from 13th to 17th century,* Lane, London 1928, p. 199, che per primo rintracciava i documenti che attestavano l'iscrizione di Filippo Paladini all'Accademia del Disegno di Firenze: Firenze, Archivio di Stato, d'ora in poi ASF, *Accademia del Disegno*, reg. 26, c. 6v; reg. 101, cc. 77v, 79r, 85r.
[91] A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, tomo IX, Ulrico Hoepli, Milano 1932, pp. 790-794.

> Paladini, non fecero che ripetere checché in essa è sognato. Laonde a me or gode l'animo di essere riuscito, mercè la scorta del mio illustre amico cavaliere Gaetano Milanesi, a trovar nell'Archivio di Stato in Firenze alcuni documenti allatto ignorati fin ora, i quali, distruggendo quanto falsamente o inesattamente dinanzi fu detto, apprestan molta certezza delle tristi vicende di quest'insigne artefice»[92].

Maria Grazia Paolini non ha escluso l'ipotesi che i due omonimi fossero parenti e che Filippo di Benedetto possa essere stato collaboratore o alunno presso Filippo di Lorenzo di Pistoia[93].

Lo stile pittorico di Paladini si muove all'interno di un ampio repertorio di modelli artistici, principalmente desunti dal manierismo tosco-romano-emiliano cinquecentesco, con una spiccata predilezione per il cromatismo di Federico Barocci, sovrapposti ad un substrato di matrice raffaelliana, di cui «da giovane sempre studiò sopra le opere e le stampe più rare […], apprendette le forme, le invenzioni e tutte le parti mirabili […] e parve allattato e cresciuto nella di lui scuola»[94]. Particolarmente conciso al riguardo fu il giudizio espresso da Giuseppe Grosso Cacopardo:

> «attaccandosi principalmente al colorito baroccesco, che seppe unire alli più puri raffaelleschi contorni […]. Solea situare le sue figure nelle più semplici, e naturali attitudini, e per lo più ritte, ed in conseguenza assai belle. Adornava le teste di una grazia tutta sua propria, che innamorano al primo guardarle»[95].

E non si può certo fare a meno di riportare le considerazioni stilistiche di Gioacchino Di Marzo, le cui ricerche si rivelarono di fondamentale importanza per la conoscenza dell'artista:

> «Fermo ne' più sani principii, studioso della vivente natura in quanto che servir dovesse ad apprestar le forme più acconce a rivelare il concetto della mente e gl'intimi sensi dell' animo, disegnatore e coloritore profondo, formatosi al gusto

[92] G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 175, seguito da S. Bottari, *Filippo Paladino*, «Rivista d'arte», serie II, X, 1938, p. 26, che rimanda a M. Salmi, *Il Palazzo e la piazza dei Cavalieri*, in *Il Palazzo dei Cavalieri e la Scuola Normale Superiore di Pisa*, prefazione di G. Gentile, Zanichelli, Bologna 1932, pp. 40, 50; G. Piombanti, *Guida storica della città e dei dintorni di Livorno*, seconda edizione totalmente rifatta, riordinata e migliorata, Fabbreschi, Livorno 1903, p. 225, per le notizie sul pittore originario di Pistoia.

[93] M.G. Paolini, *ad vocem Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra a cura di G. Guidi e D. Marcucci (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, pp. 136-137.

[94] F. Susinno, *op. cit*. (nota 78), p. 104.

[95] G. Grosso Cacopardo, *op. cit*. (nota 78), pp. 73-74.

de' migliori Lombardi del suo tempo, e che non ignorò il Baroccio né il Caravaggio, fu egli allor de' pochissimi in Toscana, che al par del Cigoli ebbe ingegno disposto a sentire e volere il bello, e che, fuggendo il veleno de' Buonarrotisti, seppe formarsi uno stile, in cui l'ordine e naturalezza de' concetti, la bellezza e correzione del disegno, la verità dell'espressione, l'intelligenza della prospettiva, la vivacità ed armonia de' colori, l'effetto de' lumi e delle ombre con quegli ammirabili contrapposti e soavi passaggi, ed in fine la serenità, la morbidezza, la facilità, la larghezza e leggiadria del suo insigne pennello rivelan non anco spento l'antico decoro dell'arte. Laonde ingiusta per fermo è la taccia di ammanierato, che gli dà il Lanzi, comunque, mostrandosi egli di sanissimo gusto generalmente nelle sue opere»[96].

Nella letteratura artistica otto-novecentesca si susseguivano rapide menzioni, più che altro mirate ad inquadrare un personaggio dai contorni ancora sfumati, forse formatosi presso Bernardino Poccetti[97], il cui profilo andava lentamente delineandosi anche grazie alla progressiva individuazione delle ascendenze della sua pittura, mosaico di influssi che spaziavano dal Cigoli[98] a Parmigianino[99], da Andrea Del Sarto[100] alla maniera lombarda[101]. Nel 1939 Stefano Bottari, lamentando la mancanza di studi approfonditi su un pittore di indiscusso talento[102], carenza che finalmente veniva colmata in occasione della mostra palermitana del 1967, pietra miliare ed ancora oggi testo imprescindibile per chi affronta l'affascinante vicenda dell'artista[103], aggiungeva al già vasto campionario di fonti attinte da Paladini le derivazioni da Alessandro Allori e Jacopo da Pontormo, non immuni da suggestioni della pittura macchiettista[104]. La produzione di Paladini non poteva non tenere in considerazione le norme iconografiche tridentine, tanto più che l'artista era stato coinvolto nella riforma pittorica antimanieristica, diffusa a Firenze, nel settimo e ottavo decennio del XVI secolo, da Santi di Tito e Alessandro Allori, a capo di due attivissime botteghe cittadine, che predicava un ritorno alla semplicità compositiva e al recupero della tradizione disegnativa fiorentina sull'esempio dei maestri del Cinquecento toscano, esprimendo ferma condanna verso le

[96] G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 195.
[97] Cfr. La Farina, *art. cit*. (nota 80), p. 67.
[98] E. Mauceri, *Due volumi di disegni di Filippo Paladino*, «Bollettino d'arte», IV, 1910, p. 396.
[99] L. Fröhlich-Bum, *Parmigianino und der Manierismus*, Anton Schroll & Company, Wien 1921, pp. 177-178.
[100] A. Venturi, *op. cit*. (nota 91), p. XXII, 790.
[101] L.A. Lanzi, *Storia pittorica d'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, ed. cons. Per Giovanni Silvestri, Milano 1823, pp. 264-265.
[102] S. Bottari, *art. cit*. (nota 92), pp. 23-24.
[103] Cfr. *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79).
[104] S. Bottari, *art. cit*. (nota 92), pp. 23-47.

estremizzazioni delle sperimentazioni sul classico, proprie dello stile manieristico[105]. L'universo della formazione del Paladini spaziava all'interno di questo bagaglio di esperienze, dove gli influssi si fanno ora diretti, ora filtrati dall'osservazione di opere realizzate da terzi.

Negli ultimi anni di attività artistica Paladini subì l'influsso di Caravaggio, che tuttavia non lo distoglieva dall'insistenza sulle componenti manieristiche della formazione fiorentina, straordinario amalgama che Cesare Brandi nell'introduzione al catalogo della mostra di Palazzo dei Normanni così descrive:

> «la felice contaminazione caravaggesca serve al Paladini per rigenerare la stanca matrice manieristica ma non a sostituirla, non a surrogarla. Per questo la pittura del Paladini […] non avrebbe rappresentato un'alternativa a Caravaggio […] appartiene al Manierismo, non è una svolta nuova»[106].

2.2 Da Firenze a Malta: fatalità avverse

L'arrivo di Filippo Paladini a Malta fu deciso da avvenimenti estranei alla sua volontà, secondo dinamiche che per certi anticipano le turbolente vicende che portarono sull'isola dei Cavalieri Caravaggio, contumace dopo l'omicidio di Ranuccio Tomassoni. Le comuni vicissitudini dei due maestri indussero Susinno a tramandare non poche inesattezze sulla vita dell'artista fiorentino[107]. Nel caso di Paladini non si trattò di omicidio, ma di violenta aggressione a danno di Pierfrancesco di Giovanbattista Giovanni, occorsa in data 27 marzo 1586, crudeltà che gli valse una prima condanna in contumacia a tre anni di galea, venti ducati e tre tratti di fune in pubblico, comminata il successivo 9 maggio, dal magistrato degli Otto di Balia. Durante l'aggressione il malcapitato trovò rifugio in Santa Croce, dopo essere stato attaccato con una «storta» e

[105] Cfr. P. Russo, "*Un genio vagante… in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Lussografica, Caltanissetta 2007, pp. 36-37. Per le informazioni sulla pittura controriformistica fiorentina si veda invece A. Forlani Tempesti, *Altari e immagini*, in *Altari e immagini nello spazio ecclesiale. progetti e realizzazioni fra Firenze e Bologna nell'arte della Controriforma*, a cura di A. Forlani Tempesti, Angelo Pontecorboli editore, Firenze 1996, p.13

[106] C. Brandi, introduzione al catalogo della mostra, in *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), p. 20.

[107] Cfr. F. Susinno, *op. cit*. (nota 78), p. 103.

una «mezza spada». Così scriveva Di Marzo a proposito della vicenda, rivelata dalle carte d'archivio fiorentine:

> «[…] avvenne che in detto anno 1586 ei fu sottoposto in Firenze ad un criminale processo, da' cui atti in parte esistenti risulta che il Paladini, e con lui un Vincenzo di ser Agnolo Favilla, fiorentino, ebbero imputazione di avere affrontato al 27 di marzo dell'anno stesso, con barbe posticcie ed incamuffali, in una stradetta, che attraversava da via Ghibellina a Santa Croce, un Pier Francesco di Giambattista de' Giovanni, cittadino fiorentino, che andava alla predica, e, menandogli un di essi con una storta, ossia scimitarra, e l'altro con una mezza spada più colpi, non aver potuto eseguire l'animo loro per essersi il detto Pierfrancesco messo in fuga e salvatosi in Santa Croce, ma averlo percosso di più colpi senza ferirlo. Laonde, essendosi con la fuga involalo il Paladini, venne il solo Favilla in mano della giustizia: ma, fattosi il processo e risultatone costui innocente, ne venne tosto assoluto e liberato; e, tutta invece pesando la reità del fatto sopra Filippo, fu egli condannato in contumacia ad anni tre di galea, ed inoltre a una multa di venti ducati ed a tratti tre di fune in pubblico per aver contravvenuto nel portar l'arme»[108].

Il 21 gennaio dell'anno seguente, l'artista fu catturato in Piazza Santa Croce con addosso lo spadone, quindi condannato dallo stesso magistrato a una pena alleggerita, consistente nel pagamento di dieci ducati e di due tratti di fune in pubblico[109], mentre più severa si rivelò la definitiva sentenza del granduca di Toscana, Francesco I, per cause di cui non è dato sapere, che stabilì «una condanna illimitata e arbitraria» da scontare nelle galere di Pisa[110]. A nulla valsero le sollecitazioni al rilascio del duca di Baviera Guglielmo, calatosi nel ruolo di mediatore nella vicenda dopo essere stato chiamato in causa da un nipote del pittore, Orlando Parisi, figlio di sua sorella Benedetta, che era stato musico presso la sua corte, come rivela una lettera dell'Archivio di Stato di Firenze[111].

Come già ipotizzato da Di Marzo, il granduca Ferdinando I, succeduto al fratello nel 1587, avrebbe preso accordi con i Cavalieri giovanniti per spedire il pittore al confino

[108] Il passo è stato tratto da G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 176, che riporta pure i riferimenti documentari della vicenda: ASF, Archivio degli Otto, *Specchietto dei condannati dal magistrato de' signori Otto*, anni 1581-1588, c. 151v; *Partiti degli Otto di Balia*, vol. 163, c. 154.
[109] ASF, Archivio degli Otto*, Partiti degli Otto di Balia*, vol. 165, c. 168v, in *ivi*, p. 177.
[110] ASF, Archivio degli Otto, *Partiti degli Otto di Balia*, vol. 165, c. 202 in *ibidem*.
[111] ASF, Archivio Mediceo, *Carteggio del granduca Ferdinando I*, filza 797, c. 4, in *ivi*, p. 178.

sull'isola di Malta, dove ben presto divenne molto apprezzato per il suo talento[112]. Non sono purtroppo note le esatte dinamiche del suo arrivo sull'isola, ma è probabile che l'esilio maltese fosse stato accordato grazie all'intervento di mediazione di qualche influente membro toscano dell'Ordine, dal momento che, ancora prima della fondazione del Granducato mediceo, il cavalierato era attivo sul territorio con il Priorato di Pisa, istituito nel XII secolo[113], presenza che aveva gettato le basi per la diffusione dell'Ordine in Toscana, successivamente estesa con le commende fiorentine di San Jacopo in Campo Corbolini, di Santa Maria a Mucciano in Mugello di Firenze e di San Leonardo a Siena[114].

2.3 Il primo soggiorno maltese di Paladini (1589-1595): committenze di prestigio

È fuori da ogni dubbio che a beneficiare dell'arrivo di Paladini a Malta fu prima di tutto il gran maestro Hugues Loubenx de Verdalle (1531 - 1595), protettore ed assiduo committente del pittore fino ai suoi ultimi giorni di vita. Con ogni probabilità l'artista fu inviato sull'isola ancor prima di aver scontato la pena di tre anni, come testimonia la data 1589, incisa - assieme alla firma - sulla *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri* (scheda n. 1; tav. I), commissionata dallo stesso gran maestro, in funzione di pala d'altare per la sua cappella privata del Palazzo magistrale[115], come suggerisce la

[112] Cfr. *ivi*, p. 179. Sbagliava Bottari nel tramandare che Paladini fosse stato esiliato a Malta, su ordine del granduca Ferdinando I, nel 1595, data in cui il pittore probabilmente terminava il suo primo soggiorno maltese in seguito alla morte del gran maestro Verdala, che lo aveva benevolmente accolto sull'isola. Cfr. S. Bottari, *art. cit*. (nota 92), p. 25.

[113] *Lungo il tragitto crociato della vita*, catalogo della mostra a cura di L. Corti (Venezia, chiesa di San Giovanni Battista del Tempio, 28 maggio - 30 giugno 2000), Marsilio, Venezia 2000, pp. 29-31.

[114] L. Sebregondi Fiorentini, *Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri*, «Paragone», XXXII, 383-385, 1982, pp. 107-108.

[115] Nel 1811, quando la cappella del Palazzo magistrale venne sconsacrata ed adibita ad altri usi, il generale Sir. Hildebrand Oakes donò il dipinto al Palazzo arcivescovile di La Valletta, dove tuttora risiede: cfr. D. Cutajar, *Seventeenth and Eighteenth Century Art in Malta*, in *Marian Art during the seventeenth and eighteenth centuries*, catalogo della mostra a cura di M. Buhagiar (Mdina, Museo della cattedrale, 8 - 22 settembre 1983), Friends of the Cathedral Museum, Malta 1983, pp. 13-23. Ricordato da G.M. de Piro, *Squarci di storia e ragionamenti sull' isola di Malta, in confutazione di una gran parte di ciò, che alla stessa si riferisce nel I^mo volume dell'opera inglese intitolata Turkey, Greece, and Malta*, Tipografia di Luigi Tonna, Malta 1839, p. 4 e da G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 179, il quadro veniva esposto alla mostra mariana di Mdina del 1949 e diciotto anni più tardi all'esposizione di Palermo, nel

presenza del suo blasone sulla copertina del libro retto dai due angioletti nella parte bassa del quadro[116] (fig. 23) e la figura all'estrema sinistra, alle spalle di san Paolo, presumibilmente l'immagine del potente di Malta (fig. 24)[117], mentre Stefano Bottari, che pure individuava in un disegno dei due taccuini di Siracusa il modello preliminare del dipinto[118], erroneamente riferiva quello stesso stemma al vescovo Tommaso Gargallo[119].

Figg. 23-24. Filippo Paladini, *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, particolari, firmato e datato 1589, La Valletta, Palazzo arcivescovile

corso della quale fu oggetto di uno studio più approfondito, in cui venivano individuate le molteplici derivazioni dal manierismo toscano: cfr. M.G. Paolini, scheda n. 2, in *op. cit*. (nota 79), pp. 36-37, riconsiderate da M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 55, che ha riconosciuto nella *Madonna delle Arpie* di Andrea Del Sarto il modello ideale del dipinto.

[116] Lo stemma fu individuato da V. Bonello, scheda n. 54, in *La Madonna nell'arte*, catalogo della mostra a cura di V. Bonello (Mdina, Palazzo del Vecchio seminario, giugno 1949), Luk Press, Malta 1949, p. 20.

[117] L'ipotesi, alquanto attendibile, si trova in M.G. Paolini, *op. cit*. (nota 93), p. 137. Lo stesso personaggio veniva genericamente riconosciuto da V. Bonello, *op. cit*. (nota 116), p. 20 come «un dignitario dell'Ordine con lo Stolone».

[118] Cfr. S. Bottari, *art. cit*. (nota 92), pp. 28, 31. I due volumi di disegni sono stati pubblicati per la prima volta in E. Mauceri, *art.* cit. (nota 98), pp. 396-405, in particolare p. 405, disegno 13.

[119] Cfr. S. Bottari, *art. cit*. (nota 92), p. 27.

L'originaria destinazione dell'opera induce a ritenere la sua commissione contestuale a quella degli affreschi con *Storie del Battista*, *Sibille* e *Putti* (scheda n. 2; tavv. II-VII), realizzati sulle pareti della stessa cappella, anch'essi recanti lo stemma del Verdala[120], che poco dopo affidava all'artista le pitture murali degli ambienti del piano inferiore della sua residenza estiva di Rocca di Monte Verdala a Buskett (scheda n. 6; tavv. XI-LIV), anche questi contrassegnati con il suo blasone[121]. Fu la prima ed unica volta che Paladini si cimentò nella decorazione ad affresco di grandi ambienti, tecnica che l'artista dimostrò di non prediligere particolarmente, viste alcune incertezze di segno e considerato che da allora in poi si ritrovò sempre impegnato alla realizzazione di dipinti di soggetto sacro. Non è improbabile che, nel torno d'anni in cui l'artista risiedeva a Malta, Verdala gli avesse richiesto pure il suo ritratto, oggi in custodia presso il Museo nazionale di Belle Arti di La Valletta, dipinto di non indifferente qualità pittorica[122].

In una visita pastorale del vescovo Tommaso Gargallo, effettuata assieme a Balaguer Camarasa presso la chiesa di Santa Maria delle Grazie di Zabbar, veniva ricordato un quadro della *Madonna con Bambino e i santi Leonardo, Caterina, Giovanni Battista e il gran maestro Verdala* (scheda. n. 65), oggi disperso, donato alla stessa chiesa dalla

[120] Descritti per la prima volta in B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, pp. 39-41, venivano riesumati quasi un secolo più tardi in *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), p. 27 e, a parte alcune rapide menzioni nella letteratura novecentesca (vedi *infra*, scheda. n. 2), sono stati oggetto di studio specifico in K. Sciberras e D.M. Stone, *Saints and heroes. Frescos by Filippo Paladini and Leonello Spada*, in A. Ganado, *The palace of the Grand Masters in Valletta*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2001, pp. 139-141.

[121] Il primo a riportare notizia degli affreschi fu B. Niderstedt, *Malta vetus et nova a Burchado Niderstedt Holsato adornata, auspiciis et jussu Christophori Casparis liberi baronis a Blumenthal edita*, Liber secundus, Henning Mullerum, Helmestadii 1660, p. 59, successivamente menzionati da G.F. Abela, *Malta illustrata ovvero descrizione di Malta del commendator Fra' Giovanfrancesco Abela, corretta, accresciuta e continovata dal conte Giovannantonio Ciantar*, Libro III, Stamperia del Palazzo di S.A.S., Malta 1780, p. 325; S. Zerafa, *Discorso sulla storia artistica di Malta*, per Paolo Cumbo, Malta 1850, pp. 28-29; G.N. Godwin, *A guide to the Maltese islands*, Whittingham, London 1880, p. 225; G. Calleja, *The works of art in the churches of Malta and the Governor's Palace*, L'Immacolata, Valletta, 1881, p. 150; B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 120), pp. 103-107; G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 179 e più estesamente descritti in *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), pp. 27-28 e K. Sciberras e D.M. Stone, *op. cit*. (nota 120), p. 142. Per ulteriori notizie cfr. *infra*, scheda n. 6.

[122] Il dipinto compare in varie fonti otto-novecentesche senza attribuzione, come si vede in B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 120), p. 146; H. Scicluna, *The Church of St John*, Danesi, Roma 1955, fig. 225; A. Espinosa Rodriguez, *The provenance of the paintings on permanent display at the National Museum of Fine Arts*, in *Proceeding of History Week 1983*, a cura di M. Buhagiar, Malta: Historical Society, Malta 1984, p. 111, n. G13; A. Espinosa Rodriguez, A. Cassar Desain, *Paintings at the National Museum of Fine Arts in Malta*, Said International, Valletta 1990, pp. 11, 18, accennata per la prima volta in M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*, Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, p. 216.

massima carica gerosolimitana, che compariva alla sinistra del quadro, accanto alla figura del Battista[123]. Nulla è noto circa le modalità di commissione del dipinto, sebbene non sia da escludere una richiesta dello stesso influente personaggio, di certo il più assiduo mecenate dell'artista durante il primo soggiorno maltese del pittore fiorentino. Un altro quadro perduto di Paladini rappresentava *Cristo risorto che appare alla Maddalena*, nel 1852 collocato nella cappella dell'Asilo degli orfani di La Valletta (scheda n. 66), cui pervenne dalla chiesa delle Ripentite della stessa città[124]

Intorno alla metà dell'Ottocento Giuseppe Maria de Piro attribuiva a Paladini il quadro con l'*Invenzione della croce* (scheda n. 58) della chiesa eponima annessa al convento dei cappuccini di Floriana[125], probabilmente sulla base dell'errata lettura della testimonianza di Giovan Francesco Abela:

> «Nell'altare suo maggiore si vede un bel quadro rappresentante l'Invenzione della S. Croce, fatto dalla pietà del Gran Maestro F. Niccolò Cotoner, il quale vi fece anche a spese sue il Tabernacolo. Prima vi era un altro quadro dipinto da Filippo Paladini; mentre qui si trovava applicato alle pitture del casamento del Monte Verdala»[126].

Se si considera valida tale notizia, che pare correggere e completare il precedente accenno di de Piro, il dipinto non può essere attribuito al maestro toscano per ovvie ragioni cronologiche, essendo stato Nicolas Cotoner in carica dall'ottobre 1663, cioè quasi quaranta anni dopo la morte dell'artista[127].

Altra figura di spicco del panorama del mecenatismo isolano di quegli anni è il vescovo di origini catalane Tommaso Gargallo, la cui elezione, incentivata nel 1578 da Filippo II di Spagna, fu motivo di attrito con il gran maestro La Cassière, orientato

---

[123] Cfr. C. Bonavia, *Madonna tal-Grazzja: Il-Ġrajja tal-titular, Dokument Ġdid Fuq Min Pinġih u Meta*, in *Il-25 Anniversarju ta' I-Inkurunazzjoni tal-Madonna tal- Grazzja – Ħaż-Żabbar 1951-1976*, Malta 1976, pp. 23-24; S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 199.

[124] Cfr. A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 230.

[125] G.M. Piro, *op. cit*. (nota 115), p. 4, seguito da A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), p. 240; G. Calleja, *op. cit*. (nota 121), p. 65; G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 179; S. Bottari, *art. cit*. (nota 92), p. 43; M.G. Paolini, scheda n. 5, in *op cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), p. 39.

[126] G.F. Abela, *op. cit*. (nota 121), p. 325.

[127] G. Manara, *Storia dell'ordine di Malta ne' suoi gran maestri e cavalieri, tradotta dall' idioma Francese, accresciuta ed illustrata da Giuseppe Manara*, Claudio Wilmant, Milano 1846, n. LX..

senza successo alla nomina di Jean Pierre Mosquet di Ventimiglia[128]. I rapporti con il vertice del potere maltese, distesi con il successore Hugues Loubenx de Verdalle, gli valsero la nomina di ambasciatore presso il duca di Savoia, in occasione della nascita e del battesimo del suo primogenito nel 1586[129].

In riferimento alla chiesa del Naufragio di San Paolo di La Valletta, Abela ricordava il «quadro dell'altar maggiore […] dipinto da Filippo Paladini per ordine di Mons. Gargallo a spese della Cattedrale»[130], due secoli più tardi ricondotto a Matteo Perez da Lecce da John Azzopardi (scheda n. 53; tav. CII), sulla base della scoperta di un documento, risalente all'ottobre del 1579, attestante la commissione e il pagamento all'artista salentino, che si impegnava a completare il quadro entro la Pasqua dell'anno successivo[131]. L'opera era stata destinata alla vecchia chiesa del Naufragio di San Paolo, in gran parte demolita nel 1592 per lasciare spazio alla chiesa dei padri gesuiti di La Valletta e ricostruita in altro luogo per volere dello stesso vescovo a partire dal 1639, mentre per la fine dei lavori bisognò attendere il 1679[132], data in cui il dipinto, custodito altrove, veniva collocato in posizione di pala dell'altare maggiore, dove ancora oggi risiede. L'omaggio al vescovo si ritrova all'estrema sinistra in basso del quadro[133], dove risalta la sua figura inginocchiata in atto di pregare, vestita dell'abito con la croce di Malta (fig. 25), mentre sul lato opposto compare lo stemma della sua famiglia (fig. 26).

L'influente personaggio aveva avuto il merito di introdurre i gesuiti a Malta, per la cui chiesa, dove fu sepolto, Paladini realizzava il dipinto della *Circoncisione*[134] (scheda n. 5; tav. X). Così veniva ricordata la vicenda dallo storico maltese Achille Ferris:

---

[128] Cfr. G. Bosio, *Dell'historia della sacra religione et Illustrissima militia di San Giovanni gierosolimitano*, vol. III, Stamperia apostolica vaticana, Roma 1594, Libro XXXVII, p. 789.

[129] F. D'Avenia, *Partiti, clientele, diplomazia: la nomina dei vescovi di Malta dalla donazione di Carlo V alla fine del viceregno spagnolo (1530-1713)*, «*Studi storici dedicati a Orazio Cancila*», a cura di A. Giuffrida, F. D'Avenia, D. Palermo, «Associazione Mediterranea», II, 2011, pp. 453-458.

[130] G.F. Abela, *op. cit*. (nota 121), p. 209, seguito da S. Zerafa, *op. cit*. (nota 121), pp. 28-29; A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), p. 164; G. Calleja, *op. cit*. (nota 121), p. 44; G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 179; Bottari, *art. cit*. (nota 92), p. 43; V. Bonello, scheda n. 31, in *op. cit*. (nota 116), pp. 26-27; M.G. Paolini, *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), p. 39.

[131] J. Azzopardi, *Nawfragju ta' San Pawl fl-Arti*, il-Hajja, Malta 1984, pp. 14-16.

[132] A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), p. 157.

[133] Come per primo riferiva *ivi*, p. 164.

[134] Attribuito a Baldassarre Peruzzi in *ivi*, p. 192, seguito da B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 120), p. 192, fu esposto alla mostra di Palermo del 1967. M.G. Paolini, *op. cit*. (nota 79), pp. 39-40.

> «dopo qualche viaggio fatto in Sicilia, come anche in Roma per difesa della sua giurisdizione, e d'aver introdotto in quest'Isola per servigio della cura delle anime con tanto profitto spirituale di tutta la Diocesi, i RR.PP. della Compagnia di Gesù, come si scorge nella fondazione di quel venerabile Collegio, che si fece a' 12. di Novembre 1592. negli atti di Giacomo Sillato. Egli pubblicò il suo Sinodo nella Cattedrale a' 21. d'Aprile 1591., ed un altro nella Chiesa medesima a' 13. Aprile 1610»[135].

È probabile che fosse stato lo stesso vescovo a commissionare il dipinto, come già ipotizzato da Vincenzo Bonello[136], dal momento che a lui si doveva la costruzione della chiesa destinata alla Compagnia, eretta sul luogo dove sorgeva l'antica chiesa del Naufragio di San Paolo, per l'occasione in gran parte demolita e riedificata nel luogo dove tuttora si trova:

> «La chiesa annessa al collegio è una delle chiese più vaste e belle della diocesi. Il sito per la sua erezione fu conceduto dalla chiesa cattedrale. Fu eretta nel 1592, con architettura d' ordine dorico, sul disegno dell'ingegnere Bonamici, per opera parimente del vescovo Gargallo, il quale fu sepolto nella chiesa medesima, e precisamente nella cappella della Madonna di Monserrato, ove si scorge una lapide marmorea sepolcrale, con iscrizione latina, affissa al muro ed il di lui ritratto, ancora con iscrizione, esiste nella sacrestia della chiesa»[137].

Secondo Bonello il *Naufragio di san Paolo* era in origine la pala d'altare della vecchia chiesa eponima, in seguito trasferita all'attuale ubicazione di St. Paul's Street di La Valletta[138], mentre il dipinto realizzato da Paladini ha conservato la sua originaria collocazione a ridosso dell'altare della chiesa gesuitica. Probabilmente tutto ciò si verificò sotto la supervisione del Gargallo, che nell'ambito di demolizioni e nuove erezioni destinava la *Circoncisione* alla nuova chiesa gesuitica, con la funzione di dipinto principale.

> «Nel sinodo celebrato da Mons. Gargallo (1591) si ordinò l'ingrandimento della chiesa di san Paolo, e l'erezione di un seminario e del palazzo vescovile vicino la chiesa./ Però il prelodato vescovo, per atti di Giacomo Sillato sotto li 12 novembre 1592, colla riserva del beneplacito apostolico, invece del seminario,

[135] G.F. Abela, *op. cit*. (nota 121), p. 63.
[136] La notizia è riportata in M.G. Paolini, *op. cit*. (nota 79), p. 39.
[137] A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), p. 191.
[138] Cfr. M.G. Paolini, *op. cit*. (nota 79), p. 39.

> fondò il collegio dei PP. Gesuiti, cui assegnò otto pingui benefici. Qual erezione venne confermata dal sommo pontefice Clemente VIII. Però la tribuna della chiesa rimase al parroco di san Paolo, finchè i detti PP. Gesuiti, li 16 luglio 1609 fecero compra di un altro sito, che cedettero al parroco di san Paolo per poter fabbricare la sua chiesa, invece dell'anzidetta tribuna (oggi sacrestia della chiesa detta dei PP. Gesuiti). / E quindi la chiesa parrocchiale di san Paolo venne fabbricata di nuovo a spese del banco generale, della pubblica annona e colle contribuzioni popolari. Mons. fra Lorenzo Astiria vi avea contribuito la bella somma di 2500 scudi. Fu la fabbrica della chiesa principiata nel 1639 e terminata nel 1679»[139].

Secondo la notizia riportata da Ferris, i padri gesuiti di La Valletta si appropriarono della tribuna della chiesa solo nel 1609, anno a cui presumibilmente risale la donazione di Gargallo, committente del dipinto compiuto dall'artista toscano immediatamente dopo gli impegni con il gran maestro Verdala, intorno agli ultimi anni del suo primo soggiorno maltese, come suggeriscono le ascendenze della prima formazione manieristica, principalmente desunte da Maso da San Friano e Mirabello Cavalori, non ancora immuni da reminiscenze raffaelliane. L'osservazione del dipinto rivela l'aggiunta dei gradini nella parte bassa, circostanza che trova spiegazione con l'adattamento del quadro al nuovo spazio architettonico a ridosso dell'altare maggiore, intervento che si mostra perfettamente in linea con lo stile di Paladini. Il peculiare modo di esibire l'allontanamento prospettico dell'altare si ritrova infatti nella *Presentazione del Bambino al tempio* di Enna, databile agli anni 1612-1613[140], poco prima che il pittore tornasse da Malta, dove nel 1611 lasciava la sua firma sul *San Giacomo apostolo* (scheda n. 8; tav. LVI) e l'anno successivo sul *Miracolo dei Santi Cosma e Damiano* (scheda n. 9; tav. LVII). Le successive integrazioni sulla *Circoncisione* inducono quindi a non escludere la presenza a Malta di Paladini nel 1609, convocato dai gesuiti per le necessarie rifiniture del dipinto, in concomitanza all'utilizzo della tribuna da parte dei frati.

[139] A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), p. 157.
[140] Come si legge in M.G. Paolini, *op. cit*., (nota 79), p. 39.

Figg. 25-26. Matteo Perez da Lecce, *Naufragio di san Paolo*, particolari, 1580, La Valletta, chiesa del Naufragio di San Paolo

Quanto all'arrivo di Paladini in Sicilia, immediatamente successivo alla morte del Verdala, non vanno trascurati i rapporti del Gargallo con la maggiore isola, di certo rilevanti se, nei primi anni della sua giurisdizione, durante i contrasti col gran maestro La Cassière, che aveva anche scomunicato, era riparato nella città di Lentini, potendo contare su poderi e prerogative della mensa vescovile[141]. Nel corso di ricerche condotte su vari Archivi di Stato siciliani, mirate a ottenere informazioni su possibili spostamenti di artisti e committenti fra le due isole, è emerso un documento in cui Gargallo risulta destinatario di un carico di dieci botti di vino (doc. I), ulteriore conferma di quanto fossero intensi i rapporti commerciali fra le due isole, nel caso specifico in funzione commerciale, dipendendo l'isola di Malta, dal punto di vista degli approvvigionamenti alimentari dalla maggiore isola. Buona parte delle derrate alimentari importate a Malta giungevano difatti dalla Contea di Modica e dalle aree interne del siracusano.

[141] G. Moroni Romano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali Santi, Beati, Martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai varii gradi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle cerimonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri e ospitalieri, non che alla corte e curia romana ed alla famiglia pontificia, ec. ec. ec.*, vol. XLII, Tipografia Emiliana, Venezia 1847, p. 85.

Due giorni dopo la morte di Tommaso Gargallo, avvenuta il 12 luglio 1614, veniva presentata al re di Spagna la terna composta da Pietro Sitges, Baldassarre Cagliares e Agostino de Otal, da cui sarebbe stato eletto il successore del vescovo. Esattamente sei mesi dopo il sovrano spagnolo sceglieva Cagliares (1575-1633), in attesa della bolla di conferma del 18 maggio successivo, personaggio plurititolato rispetto agli altri due, ma soprattutto referenziato dal gran maestro Wignacourt in persona, di cui era uditore[142]. Acquisita la carica, il nuovo vescovo non mancò di distinguersi nella vita pubblica maltese per il grande interesse mostrato per l'erudizione e le arti, difatti aveva donato alla chiesa di San Giuseppe di Gozo, da lui stesso fatta erigere dentro le mura del castello nel 1625, il dipinto raffigurante la *Fuga in Egitto* (scheda n. 54; tav. CIII) destinato all'altare principale[143] - oggi al Museo della cattedrale di Gozo - impropriamente attribuito a Paladini in una visita del vescovo Alpheran del 1755[144]. Il quadro sembra aderire allo stile dell'artista spagnolo Antonio Pereyra, che firmava e datava 1658 l'*Annunciazione* di Rabat[145] (scheda n. 57; tav. CVI), specialmente per l'uso del colore e la resa delle figure, mentre Mario Buhagiar aveva proposto una generica attribuzione ad artista nordico del XVII secolo[146].

I prestigiosi incarichi, affidati dai due personaggi più influenti di Malta, confermano la grande considerazione di cui godeva Paladini sull'isola, impegnato pure in commissioni minori, assegnate da organismi di potere facenti capo all'Ordine gerosolimitano ed ambienti ecclesiastici locali.

Per la Lingua d'Italia il pittore realizzava la prima versione delle *Nozze mistiche di santa Caterina* (scheda n. 3; tav. VIII; fig. 27), come suggerisce la destinazione presso la chiesa eponima di La Valletta e lo stemma della Nazione italiana alla destra del

[142] Cfr. F. D'Avenia, *op. cit*. (nota 129), pp. 458-459.

[143] Cfr. M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 122), p. 115. Per la notizia della costruzione della chiesa cfr. A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), pp. 551-552.

[144] AAF, *Visitatio Alpheran* 1755, c. 476v., tratto da M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 122), p. 121, nota 11.

[145] Il dipinto fu segnalato per la prima volta da A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), p. 119, che, nonostante l'erronea lettura della data, tramandata come 1618, menzionava, fra le opere della chiesa dei domenicani di Rabat, il quadro realizzato dall'artista spagnolo. Circa un secolo più tardi il dipinto fu attribuito a Filippo Paladini in M. Fsadni, *Id-Dumnikani fir-Rabat u fil-Birgu sa 1-1620*, Malta 1974, p. 52, seguito da M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 38, 1988), p. 56, nota 28 ed in seguito correttamente ricondotto al pittore spagnolo dallo stesso sacerdote in M. Fsadni, *Our Lady of the Grotto*. *Priory, Church and Sanctuary*, Dominican Publication, Rabat (Malta) 1974, p. 52.

[146] M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 115), p. 55.

quadro[147], mentre, durante il suo secondo soggiorno maltese, per la Lingua di Castiglia l'artista realizzava il *San Giacomo apostolo* (scheda n. 8; tav. LVI), pala d'altare della chiesa dedicata al Santo nel cuore della capitale maltese, dove conserva la sua originaria collocazione, completata per volere del gran cancelliere fra' Pedro Gonzales de Mendoza un anno dopo la realizzazione del quadro[148]. Un ventennio più tardi Paladini produceva una seconda versione delle *Nozze mistiche* di *Santa Caterina* (scheda n. 10; tav. LVIII), aggiornata sulle novità naturalistiche di ascendenza caravaggesca, pur nell'intatta ripetizione dell'impianto compositivo della precedente redazione manieristica[149]. La mancanza di fonti documentarie e storiografiche preclude la conoscenza delle vicende di commissione del dipinto, forse pittura privata richiesta da qualche membro della Nazione italiana, cui era intitolata la chiesa di appartenenza a Malta, come sembrano suggerire le sue dimensioni ridotte. È da rigettare l'attribuzione a Paladini del *Martirio di san Sebastiano* (scheda n. 56; tav. CV), dipinto principale della cappella eponima della Lingua d'Auvergne, all'interno della co-cattedrale di San Giovanni, nonostante i riscontri documentari forniti da Hannibal Scicluna[150], ricondotto da Keith Sciberras a Lucas Garnier[151], pittore francese, cavaliere gerosolimitano titolare della commenda di Breaux, documentato nel quinto decennio del Seicento a Malta, dopo un soggiorno romano durante il quale acquisiva la lezione di Guido Reni[152].

L'apprezzamento goduto da Paladini doveva ormai essersi esteso a molti degli ambienti ecclesiastici maltesi, se al pittore veniva commissionato pure il quadro votivo con i Santi Rocco, Sebastiano e Paolo, meglio noto come i *Tre Santi* (scheda n. 4; tav. IX), per la cattedrale di San Lorenzo dell'antica Birgu, con ogni probabilità dai membri dalla confraternita di San Rocco, istituita in quella chiesa nel 1593, come *ex-voto* dopo la peste che afflisse Malta negli anni 1592-1593[153].

---

[147] La comunicazione orale di John Cauchi compare in M.G. Paolini, scheda n. 4, in *op.cit*. (nota 79), p. 39.

[148] Cfr. A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), p. 198.

[149] Cfr. M.G. Paolini, scheda n. 30, in *op. cit*. (nota 79), pp. 66-67.

[150] H. Scicluna, *op. cit*. (nota 122), p. 84, seguito da M.G. Paolini, *op. cit*. (nota 93), p. 137. Precedentemente l'opera era stata attribuita al pittore di presunte origini romane Giuseppe d'Arena da G.M. de Piro, *op. cit*. (nota 115), pp. 2-3, seguito da A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), p. 135; G. Calleja, *op. cit*. (nota 121), p. 24 B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 120), p. 176, che invece lo definiva maltese.

[151] K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta, Midsea Book*, Malta 2009, p. 98.

[152] M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 115), p. 79. Per maggiori informazioni sul dipinto cfr. *infra*, scheda n. 56.

[153] Il dipinto veniva menzionato per la prima volta in A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), pp. 269-270, da cui è tratta la notizia della fondazione della confraternita.

Achille Ferris attribuiva a Paladini pure il quadro dell'Asilo degli orfani di La Valletta raffigurante «Cristo che appare alla Maddalena dopo la sua resurrezione, e che apparteneva alla chiesa del monastero delle Ripentite, […] sostituito da un altro, eseguito dal Dr. M. Bellanti, che rappresenta Cristo che chiama a sè i ragazzi»[154], di cui non si hanno più notizie nella letteratura successiva (scheda n. 66).

Fig. 27. Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* (prima versione), 1590 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

[154] Cfr. *ivi*, p. 230.

2.4 Da Malta alla Sicilia

Durante l'esilio maltese Paladini aveva realizzato opere di indubbio valore artistico per conto della committenza di potere locale, sia ecclesiastica che temporale, guadagnandosi le simpatie dei potenti, al punto che il gran maestro Verdala, prima di morire, lasciò precise disposizioni circa lo stato di prigionia dell'artista, sollecitando l'invio al granduca mediceo di varie richieste di scarcerazione in suo favore. Risale al 25 giugno 1596 l'invio di una missiva da parte dell'esecutore testamentario, commendatore Melac, al granduca fiorentino Ferdinando I, in cui erano riportate le volontà del suo defunto signore:

> «Fra la altre cose, che monsignor ill.mo cardinale gran maestro mio signore, di felice memoria, ordinò nelli ultimi suoi giorni, fu che per li buoni et continui servicii ricevuti da Filippo Paladini pittore intendeva et ordinava che fosse posto in libertà. Et essendo io uno delli essecutori testamentarii, come quello, che più assiduamente assistevo nel grado principale di suo maestro di casa, non ho voluto mancare, secondo l'obligo del carico mio, darne di ciò parte a Vostra Altezza et insieme supplicarla, che si degni liberalmente confermargli la gratia, corrispondendo alla confidanza, che ha tenuto la detta felice memoria nella solita benignità di Vostra Altezza Serenissima, alla quale baciando humilmente le mani, le prego da nostro signore Dio ogni desiderata prosperità»[155].

Una successiva lettera del 22 agosto, inviata al granduca da fra' Censorio Cagnolo del Baglio[156] di Sant'Eufemia in Malta, così recita:

> «[…] Havendo inteso per una lettera del signor commendator Martelli la voluntà, che V. Altezza Serenissima tiene che Filippo Paladini se ne ritorni costà, lo feci subito domandare, et dettogli che si mettesse in ordine per venirsene, ho ritrovato tanto pronto, et inclinato ad obedire, che quando mi concorressero nella. V. quelle singolar parti di pietà et clemenza, di che cotanto essere ornata si vede V. Altezza, questa prontezza di voluntà merita che se gli debbia havere riguardo, il che son certo che si degnerà di fare, poi che mentre ha fatto dimora in quest'Isola si è diportato di maniera che si è renduto benevolo a

[155] ASF, Archivio Mediceo, *Carteggio di Ferdinando I*, filza 859, lettere di maggio e giugno 1596, c. 780, in G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 180.

[156] Gioacchino Di Marzo in *ibidem* erroneamente riportò «Bagno», come ha fatto puntualmente notare Ludovica Sebregondi Fiorentini, precisando che la voce Baglio si riferisce a baglivo, carica del Priorato di Sant'Eufemia in Calabria. Cfr. L. Sebregondi Fiorentini, *art. cit*. (nota 114), pp. 118-119.

ciascuno, et con la buona vita et costumi ha ricompensato alcune imperfettioni passate […]»[157].

Il testo di quest'ultima missiva aveva tratto in inganno Di Marzo, indotto a considerare effettivo il rientro in patria dell'artista in quella data, notizia puntualmente smentita da Ludovica Sebregondi Fiorentini, secondo la quale il pittore non avrebbe consegnato di persona la lettera al granduca, come si deduce da una missiva del primo ottobre successivo, redatta dal gran maestro Martiz, in cui il successore del Verdala comunicava al granduca Ferdinando I la sua estraneità ai fatti sulle libertà di cui aveva goduto il pittore a Malta, elargite invece dal suo predecessore. La studiosa ha imputato l'equivoco al commendatore Martelli, secondo cui «Filippo potesse liberamente ritornarsene in patria», dichiarazione che aveva incoraggiato la partenza dell'artista, il 28 agosto del 1595, verso la Toscana, dove tuttavia non era ancora ben accetto[158].

Il ritorno in patria del pittore è confermato da una successiva lettera del gran maestro Wignacourt, risalente al 5 aprile 1610, in cui veniva riportata la notizia della grazia concessa dal granduca Cosimo II, succeduto un anno prima a Ferdinando I, sempre coerente nell'ostilità riservata al pittore[159]. Sebregondi Fiorentini ha giudicato di fondamentale importanza per il rimpatrio di Paladini il rapporto con Francesco dell'Antella, per il quale due anni prima l'artista aveva realizzato la *Decollazione del Battista* (scheda n. 7; tav. LV), come indica un inventario fiorentino del 1710, in cui è riportata la notizia della sua realizzazione nel 1608[160], riferimento cronologico probabilmente visto dal redattore direttamente sulla tela, menzionata pure in due precedenti inventari del 1657 e del 1696, in cui veniva erroneamente riferita

[157] ASF, Archivio Mediceo, *Carteggio di Ferdinando I*, filza 860, c. 593, in G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 180.

[158] Cfr. L. Sebregondi Fiorentini, *art. cit*. (nota 114), p. 112, in cui è riportato il riferimento d'archivio: ASF, Mediceo, filza 4177, 1 ottobre 1595. Nella stessa filza, alla data 19 dicembre 1595, esiste pure una lettera di scuse a Ferdinando I, redatta in lingua spagnola da Juan de Urrea, che, avendo presentato al granduca varie missive di raccomandazione in favore di Paladini, alla luce degli equivoci generati, temeva di perderne i favori.

[159] ASF, Mediceo, filza 4177, 5 aprile 1610, in cui veniva ricordata nella chiesa fiorentina di San Jacopo in Campo Corbolini, «nell'altare di San Giovanni Battista Decollato una tavola esprimente il martirio di detto santo fatto a olio di mano di Filippo Paladini l'anno 1608»: citazione e riferimento d'archivio tratti da *ivi*, p. 111 e p. 119, nota 49.

[160] ASF, Conventi Soppressi 132, filza 304, *Inventario 1710*, c. 2v, tratto da *ivi*, p. 118, nota 42.

all'Empoli[161]. Gli influssi dall'opera di uguale soggetto realizzata per l'oratorio della co-cattedrale di San Giovanni da Caravaggio, ultimata proprio in quell'anno, rendono attendibile la notizia riportata dalla studiosa, difatti il quadro di Firenze costituisce un primo tentativo del pittore di affacciarsi al naturalismo del Merisi, la cui lezione iniziò ad essere desunta proprio in seguito all'osservazione del suo capolavoro maltese. Tali considerazioni inducono a ritenere effettiva una parentesi maltese di Paladini, dopo la residenza fissa mazzarinese e precedentemente alla permanenza degli anni 1611-1612, in cui il pittore lasciava la sua firma sul *San Giacomo apostolo* (scheda n. 8; tav. LVI) e sul *Miracolo dei santi Cosma e Damiano* (scheda n. 9; tav. LVII), entrambi a La Valletta.

Il rientro in patria dell'artista, attestato dalla lettera del Wignacourt, trova inoltre conferma in evidenze di tipo stilistico-formale, dal momento che l'*Adorazione dei Magi* della chiesa dei cappuccini di Calascibetta, firmata e datata 1610, rivela l'influsso dall'opera di uguale soggetto realizzata due anni prima da Aurelio Lomi per la chiesa di Santo Spirito a Firenze, come già suggerito da Dante Bernini[162]. Nel 1612 la *Decollazione* di Paladini fu portata a Firenze da Francesco dell'Antella, l'anno successivo all'acquisizione della commenda fiorentina di San Jacopo in Campo Corbolini, concessa per meriti speciali, dal Wignacourt in persona, il 23 giugno 1611[163]. Lo stesso committente, tre anni prima, aveva chiesto a Caravaggio l'*Amorino dormiente*[164], anch'esso condotto a Firenze poco prima del 20 luglio 1609, come si deduce da una lettera inviata da Francesco Buonarroti al fratello Michelangelo il Giovane:

> «Per Vostra intelligenza sappiate che mi son trovato due o tre volte in ragionamento con il Signor Antella, il quale mi dice di haver mandato costà un quadro di mano di Michelangelo da Caravaggio, dentrovi un Cupido che dorme, in casa il Signor Niccolò suo fratello, il quale Signor Commendatore lo tiene per una gioia, e ha un gran piacere che sia visto perché gli sia detto l'opinione altrui

[161] ASF, Conventi Soppressi 132, filza 161, n. 13, c. 24r per l'inventario del 1657 e n. 22, c. 19r per quello successivo, riferimenti tratti da *ibidem*, note 40-41.
[162] D. Bernini, scheda n. 45, in *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), pp. 82-84.
[163] Cfr. L. Sebregondi Fiorentini, *art. cit*. (nota 114), pp. 107-108.
[164] Cfr. *ivi*, p. 122. Il cartellino a tergo del quadro, di cui per primo riferiva O.H. Giglioli, *Notiziario: R. Galleria Pitti*, «Rivista d'Arte», VI, 2, marzo-aprile 1909, p. 151, così recita: «OPERA (?) DEL SR MICHELANGELO / MARESI DA CARAVAGGIO / I[N] MALTA 1608», tratto da L. Sebregondi Fiorentini, scheda n. 8, in *op. cit*. a cura di N. Spinosa (nota 84), p. 116.

> e perché qualcuno che l'ha visto ci ha composto sopra qualche sonetto, i quali esso mi ha mostri, perciò m'immagino ch'esso avrebbe caro che lo vedessi»[165].

Dell'Antella era ormai diventato un uomo molto potente se grazie al suo intervento un nipote del Buonarroti era stato accolto nell'Ordine, tanto che Michelangelo il Giovane non trascurava di ringraziarlo, ottenendo pronta risposta dal commendatore che, dopo il giudizio del Buonarroti, stimava «ora molto più di prima il […] Cupido che poi mi vien lodato da Vostra Signoria», come lascia intendere una successiva lettera[166]. Alla luce di tali considerazioni non è improbabile la possibilità di un intervento diretto di Francesco dell'Antella per la concessione della grazia a Paladini, al servizio del cavaliere fiorentino contemporaneamente alle commissioni richieste a Caravaggio.

Chiarito l'equivoco generato da Di Marzo, tratto in inganno dalle notizie unilaterali e non corrisposte dalla controparte toscana durante gli ultimi giorni di vita del Verdala, non rimane che prendere in esame il passo successivo nella vicenda biografica dell'artista, e cioè il suo arrivo in Sicilia. In ordine di tempo, la prima notizia della presenza del pittore sulla maggiore isola veniva tramandata da Carmelo La Farina, che riferiva di aver visto sul cartellino attaccato al sasso nella parte bassa della *Discesa dalla Croce*, realizzata per i cappuccini di Vizzini, l'iscrizione, ormai illegibile, «PHIL.S PALAD.S FLORENTINUS PINGEBAT AMORE DEI 1595»[167], notizia smentita dal gesuita Girolamo Di Marzo Ferro, che vi scorgeva invece la data 1607[168], seguito da Gioacchino Di Marzo che così scriveva a proposito del quadro:

> «[…] fece per Vizzini, ricca città del Val di Noto, […] nella chiesa dell'abolito convento de' Cappuccini un bel Deposto di croce dappiè segnato: Philippus Paladinus Florentinus pingebat amore Dei 1607»[169].

[165] Firenze, Biblioteca medicea laurenziana, d'ora in poi BMLF, Archivio Buonarroti, filza 104, c. 145r, tratto da L. Sebregondi Fiorentini, *art. cit*. (nota 114), p. 122.
[166] Firenze, Archivio Buonarroti, Fondazione Casa Buonarroti, d'ora in poi ABF, filza 46, c. 756r., pubblicato in D.M. Stone, *In Praise of Caravaggio's Sleeping Cupid: New Document for Francesco dell'Antella in Malta and Florence*, «Melita Historica», XII, 2, 1997, p. 168. Si veda pure L. Sebregondi Fiorentini, *op. cit*. (nota 114), pp. 116-118.
[167] C. La Farina, *art. cit*. (nota 80), p. 74.
[168] Cfr. G. Di Marzo-Ferro, *L'antica Bidi, oggi Vizzini*, Palermo 1846, pp. 101, 107.
[169] G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 188.

In un primo momento Maria Grazia Paolini ravvisava nell'opera di Vizzini un fare maturo, che la induceva a ritenere valida la data 1607[170], ritornando sui suoi passi un ventennio più avanti, quando, sulla base delle evidenti citazioni pontormesche, orientate al recupero della prima formazione fiorentina, propendeva piuttosto per una datazione più precoce del dipinto, in accordo con La Farina, avanzando l'ipotesi dell'invio del quadro da Malta, dove è registrata la presenza del pittore nell'agosto del 1595[171]. Nonostante le pessime condizioni di conservazione del dipinto, l'insistenza sui rimandi ai maestri del Cinquecento fiorentino, sembra suggerire la datazione più antica. Quest'ultima ipotesi pare essere suggellata da due documenti in cui l'artista risulta nella cuspide sud-orientale dell'isola, quella più vicina all'isola di Malta da cui proveniva. In quell'anno è infatti attestata la presenza di Paladini a Ragusa, dove riceveva una procura dal suo concittadino Livio Pigolotti, abitante a Castrogiovanni, ma di origini fiorentine:

> «Die 28 septembris duodecimae indictionis 1598.
> Livius Pigolotti florentinus civis huius civitatis Castri Iohannis praesens coram nobis <mihi> notario cognitus omni meliori modo prout ac in solidum formam uti procurator et procuratorio nomine Ottavii Pigolotti florentini eius fratris cum posse substituendi ut vidimus contineri vigore procurationis factae in hac praedicta civitate in actis notarii Francisci Fornaiia die vigesimo primo novembris quintae indictionis 1592, sponte loco sui procuratorio dicto nomine substituit, fecit, creavit et sollemniter ordinavit et ordinat in eius dicto nomine seu verius dicti Ottavii principalis nominibus ut in ditta procuratione ad quam plena habeatur relatio, verum legitimos et indubitatos procuratores, actores, factores Philippum / Paladini florentinum et habitatorem terrae Ragusae et Cesarem Polichetto Modicae et quemlibet eorum in solidum»[172].

La possibilità che il destinatario della procura fosse proprio il nostro pittore è resa concreta, oltre che dall'apposizione «*florentinum*» accanto al nome e cognome, pure da un documento di poco precedente, dove è attestata la commissione, in data 11

[170] M.G. Paolini, scheda n. 19, in *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), pp. 54-55.
[171] M.G. Paolini, *op. cit*. (nota 93), p. 137.
[172] Enna, Archivio di Stato, d'ora in poi ASE, *Notai Defunti*, vol. 98, Bastardello, c. 39v. Il documento è citato per la prima volta in L. Nifosì, *Filippo Paladini: notizie inedite sulla sua presenza siciliana*, «Kalós», XVI, 4, 2004, pp. 26-28, su segnalazione di Giovanni Morana, direttore dell'Archivio di Stato di Ragusa, che tuttavia non fornisce i riferimenti d'archivio. La studiosa nel suo scritto prende in considerazione la presenza di Paladini in provincia di Ragusa, dove oggi sopravvive solo l'*Assunzione* del duomo di San Giorgio di Modica, appoggiandosi alla tradizione storiografica locale, che però non fornisce riferimenti precisi, specialmente cronologici. Il documento in cui è riportata la procura di Pigolotti è stato più tardi pubblicato in P. Russo, *op. cit*. (nota 105), p. 196, doc. I, da cui è tratto il passo.

settembre, di un quadro della *Madonna dell'Itria* da parte dei padri cappuccini di Caltagirone, destinato ad essere la pala d'altare della loro nuova chiesa. Nel documento non è riportata esplicita menzione dell'autore del dipinto, per la realizzazione del quale «[…] in Roma […] si procurerà mandarsegli il padre Francesco di Caltagirone cappuccino, per farlo fari il più bello che si potrà»[173]. Qualche anno dopo, la realizzazione del quadro fu affidata a Paladini, come rivela la segnatura «PHIL.' PALADIN.' FLOR.' - PINGEBAT. MDCIIII», incisa sul dipinto ancora oggi esistente, per il quale veniva sborsata la considerevole somma di 80 onze, cifra disponibile solo dal 1602, come si legge in un successivo documento[174], che permise ai committenti di includere nel prezzo pure i due tondi con *Sant'Agata* e *Santa Lucia*, sistemati nel XVIII secolo sotto i due quadri della *Beata Lucia da Caltagirone* e di *San Felice da Cantalice*, a fianco della *Madonna dell'Itria* di Paladini, a comporre un grande trittico. È probabile che fosse stato proprio il ritardo nella disponibilità di credito a dirottare la commissione verso Paladini[175].

Nel corso del Seicento, i contatti fra le due isole furono molto intensi anche sul versante della chiesa regolare, dal momento che i cappuccini di Malta dipendevano dalla Provincia di Siracusa, soggetti alla giurisdizione del provinciale padre Clemente da Noto, eletto ben dodici volte consecutive. Come puntualizzato da Antonino Ragona, nel convento dello stesso ordine a Mazzarino risiedevano inoltre due cappuccini maltesi, «[…] Padre Antonino di Malta, Padre fra Bonaventura di Malta […]»[176], che si aggiungevano ai commercianti maltesi della vicina Licata, proprietari terrieri a Mazzarino, fra cui si ricordano «Gioan Antonio Calli maltisi et habitaturi della città della Licata, teni in questa terra una casa solerata existenti nello quartieri di S. Spirito […]»[177]. A Licata viveva pure don Francesco D'Averna, governatore dell'Ospedale di

[173] Caltagirone, Archivio di Stato, d'ora in poi ASC, Archivio della Commenda di Caltagirone, *Fondazione di Conventi e Chiese e fabbriche di esse*, vol. I, c. 57, pubblicato in A. Ragona, *Note e documenti sulla residenza mazzarinese e sulla morte del pittore fiorentino Filippo Paladini*, Tipografia Città dei Ragazzi, Caltagirone 1967, p. 9, note a pp. 14-15.

[174] «Item mi faccio esito d'onze ottanta pagati a don Micheli d'Ingo, per quilli spendiri con la volontà dei Provinciali di Cappuccini per farsi un quadro di Nostra Signora d'Itria» è l'appunto del tesoriere della città di Caltagirone alla fine di quell'anno, secondo la notizia tratta da *ivi*, pp. 14-15, nota 19.

[175] Cfr. *ibidem*.

[176] Palermo, Archivio di Stato, d'ora in poi ASP, Tribunal del Real Patrimonio, *Riveli dell'anno 1616*, vol. 2235, c. 324, in *ivi*, p. 9, nota a p. 15.

[177] ASP, Tribunal del Real Patrimonio, *Riveli dell'anno 1616*, vol. 2235, c. 318, in *ibidem*.

San Giacomo di quella città, ma originario di Mazzarino[178], dove possedeva terreni confinanti con le proprietà che «Don Joanni Branciforti, figlio della Ecc.a del S.r Principi di Butera […] teni […] confinanti con la vignia di Francisco D'Avernia»[179], per conto del quale Paladini si impegnava a dipingere il perduto *Martirio di san Giacomo*, destinato alla chiesa annessa a quell'Ospedale[180]. Tali circostanze hanno indotto Ragona a ritenere probabile che l'artista fosse noto ai cappuccini di Malta, non escludendo altresì la conoscenza diretta del provinciale[181].

Il dato che emerge più di ogni altro dall'analisi dei documenti è la fitta trama di contatti fra personaggi mazzarinesi, calatini, palermitani e maltesi, fra i quali va ricercato il tramite dello stabilirsi definitivo di Paladini in Sicilia. Il cerchio si stringe se si considera come possibile intermediario del pittore, il fiorentino Filippo Ciattini, suo parente e limitrofo di casa a Mazzarino[182]. Ciattini era un commerciante al servizio di Cosimo Nasi, banchiere e mercante fiorentino abitante a Palermo, come risulta da alcune carte d'archivio[183], che svolse, anteriormente al 1607, attività di riscossione e affitto delle terre di Mazzarino[184]. Nello specifico Nasi aveva il compito di concedere ai contadini del luogo le terre del mazzarinese, perché coltivassero il frumento da portare a Palermo, avvalendosi della collaborazione di Ciattini, nominato suo procuratore, che nella località nissena svolgeva pure attività commerciali private. Ragona ha riconosciuto in queste due figure di mercanti fiorentini, i possibili intermediari dell'arrivo in Sicilia del pittore, difatti il ruolo non secondario rivestito da influenti personaggi fiorentini nelle vicende commerciali fra le due isole potrebbe spiegare pure la residenza provvisoria del pittore a Ragusa, dove risulta procuratore del fiorentino Livio Pigolotti, fra le carte dell'Archivio di Stato di Enna, ancora sconosciute a Ragona. Lo studioso ha ipotizzato che l'artista, una volta terminato l'esilio maltese dopo la morte del Verdala, si fosse affidato a Filippo Ciattini, che qualche tempo dopo lo avrebbe condotto con sé a Palermo, dove operava Cosimo Nasi, e che da qui fosse giunto a Mazzarino, feudo in

[178] ASP, Tribunal del Real Patrimonio, *Riveli dell'anno 1623*, vol. 2240, c. 279, in *ibidem*.
[179] ASP, Tribunal del Real Patrimonio, *Riveli dell'anno 1616*, vol. 2235, c. 318v, in *ivi*, pp. 13-14, nota 17. Giovanni Branciforte era figlio secondogenito del più noto Fabrizio, cui appartenevano le terre del mazzarinese, in virtù del suo titolo di conte di quei feudi.
[180] Cfr. *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), p. 31.
[181] Cfr. A. Ragona, *op. cit*. (nota 173), pp. 13-14.
[182] Cfr. *ivi*, pp. 5-7.
[183] ASP, Tribunal del Real Patrimonio, *Riveli dell'anno 1616*, vol. 2235, c. 251, in *ivi*, p. 11, nota 4.
[184] ASP, Tribunal del Real Patrimonio, *Riveli dell'anno 1607*, vol. 2232, c. 541v, vol. 2235, cc. 437v e 179v, in *ivi*, p. 13, nota 14.

cui al mercante fiorentino veniva affidata la gestione delle terre della famiglia Branciforte[185]. Allo stato dei fatti non si può fare a meno di riconoscere il peso di queste vicende nell'arrivo dell'artista in Sicilia e di certo i traffici commerciali e le conoscenze di Ciattini e Nasi dovettero essere non poco determinanti per lo stanziamento definitivo del pittore a Mazzarino, dove il 14 gennaio 1601 acquistava una vigna da Vincenzo de Xortino[186], residenza confermata in più occasioni dai riveli dell'Archivio di Stato di Palermo ritracciati da Ragona, in cui il pittore risulta abitante in quella città e precisamente «nel quartiere di li fossi», come tramandava il suo limitrofo Giuseppe Spataro[187]. Non è un caso infatti che, dopo la *Discesa della croce* di Vizzini, le prime opere siciliane di Paladini, e cioè il *San Luca che dipinge la Vergine* della chiesa di San Giorgio dei Genovesi e il *San Michele Arcangelo* della chiesa di San Francesco di Paola, oggi all'Abatellis, firmate e datate 1601, fossero state realizzate a Palermo[188]. È probabile che, seguendo i traffici commerciali di Ciattini nei vari centri della Sicilia, oltre che nel capoluogo siciliano, il pittore avesse potuto conoscere i committenti delle sue opere. Particolarmente significativo il giudizio di Sergio Troisi sull'arrivo di Paladini in Sicilia e sulla residenza fissa a Mazzarino, «felice simbiosi tra ceti mercantili, aristocrazia locale e ordini religiosi»[189].

Nel torno d'anni compreso fra il 1595 e il 1601 non sono da escludere brevi soggiorni del pittore a Roma e a Napoli, come suggerito da Cesare Brandi, che ha notato nella sua produzione possibili riflessi di Paul Brill e Sebastiano del Piombo, oltre alla probabile visione delle opere di Caravaggio, ipotesi motivata dall'arguto accostamento fra l'angelo delle *Opere di Misericordia* e quello della *Presentazione al tempio di Enna*[190] e dalla pedissequa reinterpretazione del *San Michele arcangelo* di Marco Pino, per il suo dipinto palermitano del 1601[191]. L'ipotesi è contemplata pure da Ragona, che

[185] Cfr. *ivi*, p. 8.
[186] Il documento, agli atti del notaio Guglielmo Faraci di Mazzarino, è citato in C. La Farina, *art. cit*. (nota 80), p. 67.
[187] ASP, Tribunal del Real Patrimonio, *Riveli dell'anno 1607*, vol. 2232, c. 541v, in A. Ragona, *op. cit*. (nota 173), pp. 6 e 12, nota 6.
[188] Cfr. rispettivamente M.G. Paolini, scheda n 6 e D. Bernini, scheda n. 7, in *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), pp. 40-42.
[189] S. Troisi, *Filippo Paladini: un manierista fiorentino in Sicilia*, «Kalòs», Anno IX, n. 2, Collezione Maestri siciliani n. 27, supplemento a Kalòs, marzo-aprile 1997, p. 6.
[190] C. Brandi, *op. cit*. (nota 106), pp. 16, 19.
[191] V. Abbate, *I tempi del Caravaggio: situazione della pittura in Sicilia (1580-1625)*, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 - 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, p. 56. Anche A.

ha giudicato lo *Studio del Laocoonte*, presente sul taccuino di disegni di Siracusa, realizzato dal vivo, non escludendo tuttavia di considerare una copia palermitana del principe di Butera Fabrizio Branciforti, registrata nell'inventario dei suoi beni, come possibile spunto per il disegno[192]. La possibilità di un soggiorno romano del Paladini potrebbe essere confermata pure dalla commissione della *Madonna dell'Itria* di Caltagirone, per la realizzazione della quale i frati cappuccini di Caltagirone dovevano inviare a Roma, nel 1598, fra' Francesco da Caltagirone, senza scartare del tutto che il destinatario della commissione, mai citato nei documenti, potesse anche essere lo stesso Paladini, che più tardi firmava e datava il quadro 1604[193].

2.5 1608: il ritorno di Paladini a Malta e l'incontro con la *Decollazione* di Caravaggio

Prossima alla data di arrivo di Paladini a Malta fu l'elezione al cavalierato di Francesco dell'Antella, avvenuta nel 1587, personaggio proveniente da un'influente famiglia toscana legata ai granduchi medicei, i cui membri avevano ricoperto importanti cariche pubbliche, difatti il padre era stato capitano e podestà di Pistoia[194]. Due anni dopo l'ingresso nella Religione gerosolimitana il novizio fu destinato, come da prassi, alle carovane, termine con cui venivano definite le campagne marittime contro i musulmani[195]. Sull'isola dell'Antella rimase a lungo, come attestano alcune notizie indirette segnalate da Ludovica Sebregondi Fiorentini, ma soprattutto una lettera del 21 dicembre 1612, in cui il gran maestro Wignacourt ringraziava il cavaliere per la «lunga, et fidelissima servitù»[196]. La studiosa ha ipotizzato che i due conterranei si fossero incontrati a Malta, dato che, nel 1608, dell'Antella aveva commissionato al pittore la *Decollazione del Battista* (scheda n. 7; tav. LV), oggi a Firenze, come risulta in un

---

Barricelli, *La pittura in Sicilia dalla fine del Quattrocento alla controriforma*, «Storia dell'arte in Sicilia», II, 1984, pp. 46-48 sostiene l'ipotesi di un soggiorno napoletano di Paladini.

[192] A. Ragona, *op. cit*. (nota 173), pp. 9, 15, nota 21.

[193] Cfr. *ivi*, pp. 8-9, 14-15, note 18-20.

[194] L. Sebregondi Fiorentini, *art. cit*. (nota 114), p. 107.

[195] E.D.S. Bradford, *The Shield and the Sword*, London 1972, traduzione italiana di A. Crespi Bortolino, *Lo scudo e la spada*, Mursia, Milano 1975, p. 47.

[196] L. Sebregondi Fiorentini, *art. cit*. (nota 114), pp. 107, 116, note 4-7.

inventario fiorentino del 1710[197], desideroso di possedere un quadro di valente artista, raffigurante un soggetto canonico per l'Ordine, proprio dopo la realizzazione del quadro di uguale soggetto dipinto da Caravaggio per la co-cattedrale di San Giovanni. L'incarico è confermato da un documento del 1622, in cui sono riportate le spese sostenute dal cavaliere fiorentino, che per il dipinto liquidava la somma di 420 lire[198]. Nel 1612 l'opera fu trasportata a Firenze dallo stesso dell'Antella, rientrato in patria in seguito alla concessione della commenda fiorentina di San Jacopo in Campo Corbolini, elargita dal gran maestro Wignacourt l'anno precedente[199]. Nel luglio del 1609 Francesco dell'Antella aveva portato a Firenze, presso il fratello Niccolò, che in quella città ricopriva la carica di senatore, anche l'*Amorino dormiente* commissionato a Caravaggio nel 1608[200]. È chiaro come le vicende dei due pittori fossero intrecciate nella committenza di questo influente personaggio fiorentino, di cui emerge la volontà di possedere opere dei maggiori artisti allora presenti a Malta. La notizia riportata nell'inventario settecentesco rende effettiva la presenza di Paladini a Malta nel 1608, che può essersi protratta fino all'anno successivo, quando si ritiene probabile l'aggiunta dei gradini nella parte bassa della *Circoncisione* (scheda n. 5; tav. X) della chiesa dei gesuiti di La Valletta[201], la cui tribuna fu messa a disposizione dei frati solo a partire da quell'anno, a cui risale l'acquisto di un terreno destinato alla nuova chiesa del Naufragio di San Paolo, in gran parte demolita nel 1592 per lasciare spazio alla costruzione del nuovo edificio gesuitico[202]. Il 1608 fu un anno estremamente prolifico nella carriera del pittore, visto che quella data è presente, assieme alla sua firma, sul *Sant'Antonio che assolve un penitente*, già nel convento dei frati minori riformati di Palermo ed oggi alla Galleria regionale della Sicilia, sulla *Madonna del Rosario* della chiesa di San Domenico di Mazzarino, cui prevenne dall'oratorio contiguo[203] e sulla *Madonna della Mercede* della chiesa madre di Vizzini, secondo la notizia riportata da La Farina[204], di

[197] ASF, Conventi Soppressi 132, filza 304, *Inventario 1710*, c. 2v, pubblicato in *ivi*, p. 111. Sulle controverse proposte di datazione del quadro, precedentemente alla scoperta della studiosa, si veda *ivi*, pp. 110-111.
[198] Cfr. *ivi*, p. 110.
[199] Cfr. *ivi*, p. 108.
[200] Cfr. L. Sebregondi Fiorentini, *op. cit*. (nota 164), p. 116.
[201] M.G. Paolini, *op. cit*., (nota 125), p. 39.
[202] A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), p. 257.
[203] La notizia della data su entrambi i dipinti fu riportata per la prima volta in G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), pp. 185, 189.
[204] Cfr. La Farina, *art. cit*. (nota 80), p. 72.

cui attualmente è possibile leggere solo le prime due cifre. Se si considera che le tre opere furono probabilmente iniziate l'anno precedente e completate nel 1608 e che l'anno successivo l'artista firmava e datava unicamente la *Santa Caterina da Siena* giunta a Palazzo Abatellis dalla chiesa palermitana di Santa Cita[205], circostanza di certo non trascurabile nell'intensa carriera dell'artista, la permanenza del pittore sull'isola dei cavalieri in quel biennio appare di certo attendibile. Va rilevato inoltre che le commissioni per l'*Epifania* di Calascibetta e per il perduto *Martirio di San Giacomo* - quest'ultimo commissionato da Francesco di Averna, governatore della chiesa di San Giacomo di Licata e visto da Di Marzo nella chiesa di Sant'Angelo di quella città[206] - furono sottoscritte dal pittore rispettivamente il 26 ottobre[207] e il 25 novembre 1609[208], ossia alla fine di quell'anno, riferimenti cronologici che non sembrano disturbare l'ipotesi di un precedente breve soggiorno a Malta del pittore dalla seconda metà del 1608 alla prima metà del 1609. È da escludere invece il riferimento diretto all'artista fiorentino di un documento del 28 giugno, che stabiliva l'affidamento a Domenico de Milazzo dei lavori di semina di alcune terre di proprietà di Filippo Bellavia, rilasciato da un certo Filippo Paladini, abitante a Monreale, probabilmente omonimo del pittore[209].

2.6 Il terzo soggiorno a Malta di Paladini (1611-1612)

Dopo essersi stabilito definitivamente in Sicilia, cominciava per il pittore un intenso periodo produttivo, in cui si ritrovò impegnato con la committenza ecclesiastica isolana, come dimostrano varie realizzazioni firmate sparse su tutto il territorio[210]. Ciò nonostante i legami con Malta e l'Ordine dei Cavalieri non si affievolirono, dato che qualche anno più tardi l'artista lasciava la sua firma sul *San Giacomo apostolo* (scheda

[205] Cfr. *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), p. 31.
[206] Cfr. G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 189.
[207] ASE, *Fondo notai*, notaio Carlo Perusio, reg. Anni 1609-1610, vol. 815, cc. 163v-164r, in *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), p. 31.
[208] L'atto veniva descritto in G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 189.
[209] Il documento è stato citato da S. Calascibetta, *Filippo Paladino,* Tipografia S. Pezzino, Palermo 1937, p. 49, nota 6.
[210] Per le diverse realizzazioni siciliane di Paladini, comprese fra il 1601 e il 1611, si veda *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), pp. 29-32.

n. 8; tav. LVI) e sul *Miracolo dei Santi Cosma e Damiano* (scheda n. 9; tav. LVII), entrambi a La Valletta, rispettivamente datati 1611 e 1612, probabilmente realizzati a Malta, come lasciano intendere alcune circostanze. Non risultano infatti quadri firmati da Paladini in Sicilia nel 1611, che cominciavano invece a comparire con un certa regolarità a partire dall'anno successivo, quando l'artista firmava il *San Carlo Borromeo* di Militello, l'*Assunzione della Vergine* di Piazza Armerina, l'*Immacolata* del duomo di Enna e la *Trinità e Santi* di Licata[211]. Va rilevato che il documento di commissione di quest'ultimo quadro risale all'ottobre del 1611[212], attestazione che suggerisce un rapido rientro in Sicilia, ai fini della sottoscrizione del contratto, durante il biennio maltese. Sembra infatti maggiormente attendibile l'ipotesi di un soggiorno maltese del pittore, piuttosto che l'invio dei quadri dalla Sicilia, considerati gli intensi legami del pittore con la Religione di Malta, la mancanza di opere sulla maggiore isola in quel torno d'anni, come pure la realizzazione della seconda versione delle *Nozze mistiche di Santa Caterina* (scheda n. 10; tav. LVIII), riferita all'artista toscano da Maria Grazia Paolini, che, alla luce dei riflessi del naturalismo di Caravaggio, ha proposto di datarla al 1611-1612[213].

Il *San Giacomo apostolo* (scheda n. 8; tav. LVI) venne realizzato per la chiesa eponima di La Valletta, appartenente alla Lingua di Castiglia, i cui lavori di costruzione, interamente a spese del cancelliere fra' Pedro Gonzales de Mendoza, si conclusero nel 1612[214], un anno dopo la realizzazione del quadro, che, concepito come pala dell'altare maggiore - collocazione ancora oggi immutata - si presume realizzato appena prima del completamento della chiesa, perché vi svolgesse la funzione di dipinto principale. Il successivo *Miracolo dei santi Cosma e Damiano* (scheda n. 9; tav. LVII) della chiesa di San Francesco d'Assisi della capitale maltese reca incisa la data 1612. Il quadro era

[211] Si veda il regesto pubblicato in *ivi*, p. 32.

[212] Cfr. *ibidem*.

[213] Cfr. M.G. Paolini, *op. cit*. (nota 149), pp. 66-67. L'opera, oggi al Museo nazionale di Belle Arti di La Valletta, pervenne alla mostra palermitana come inedito segnalato e concesso dal cavalier Bonello, proprietario del dipinto.

[214] Cfr. A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), p. 198, che per primo menzionava il quadro, più tardi ripreso in G.N. Godwin, *op.cit*. (nota 121), p. 122, G. Calleja, *op. cit*. (nota 121), p. 58 e B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 120), p. 197. Il dipinto fu oggetto di maggiori attenzioni, specialmente di natura stilistica, nelle successive esposizioni del secolo scorso, come si legge in V. Bonello, scheda n. 76, in *L'arte sacra a Malta*, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, pp. 47-48; D. Bernini, scheda n. 28, in *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), p. 64, su cui si basano le successive, rapide menzioni della letteratura più recente, per le quali si veda *infra*, scheda. n. 8.

destinato alla chiesa annessa al convento dei francescani minori conventuali, fatto costruire nel 1600, durante il vescovato di Tommaso Gargallo, dal padre Daniele La Greca di Nicosia[215], nel 1644 visto da Filippo Cagliola all'interno della cappella dedicata ai due Santi dalla Confraternita dei Barbieri[216], cui probabilmente si deve la commissione del dipinto, forse su mediazione dello stesso La Greca[217].

È chiaro che la considerazione di cui ormai godeva il Paladini in Sicilia e a Malta era talmente alta che molteplici possono essere i canali attraverso i quali il pittore ritornò sull'isola dei Cavalieri, forse collegati alla committenza ecclesiastica, come potrebbe suggerire il presunto intervento di mediazione da parte di Daniele La Greca.

Le opere lasciate da Paladini a Malta rappresentavano un patrimonio iconografico di non secondario interesse, specialmente per le future generazioni di pittori, che dopo il passaggio di Caravaggio da Malta, sperimentavano la fusione delle due maniere sull'esempio del maestro toscano. Negli anni in cui Paladini soggiornava per l'ultima volta a Malta, risulta attivo Vincenzo Baiata, un suo talentuoso seguace di cui al momento gli unici riscontri accertati sono costituiti da un documento che lo tramanda come originario di Trapani, dove, nel 1612, veniva chiamato a valutare insieme a Narciso Guidone i dipinti realizzati da Vito Carrera per la chiesa di San Matteo[218], e dalla firma, incisa assieme alla data 1611, sulla pregevolissima *Madonna con Bambino* in esposizione al Wignacourt Museum di Rabat (scheda n. 24; tav. LXXII; figg. 54-55)[219]. Il gruppo sacro, assoluto protagonista di quest'ultimo dipinto, riprende

[215] A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), p. 77.

[216] F. Cagliola, *Almae Siciliensis Provinciae Ordinis Minorum Conventualium S. Francisci manifestationes novissimae sex explorationibus complexae quibus seraphici conventualis ordinis in hoc siculo regno exordia ...*, Venezia 1644, ristampa, Officina di Studi Medievali, Palermo 1984, p. 21.

[217] Cfr. M.G. Paolini, scheda n. 29, in *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Benini (nota 79), pp. 65-66.

[218] Trapani, Archivio di Stato, d'ora in poi AST, Notaio Francesco Gioeni, atto 18 gennaio 1612, reso noto da L. Novara, *ad vocem Vincenzo Baiata*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II - Pittura, a cura di A. Spadaro, Edizioni Novecento, Palermo 1993, p. 29. Il cognome Baiata risulta diffuso in provincia di Trapani, dove fra l'altro esiste un torrente che porta quel nome. Cfr. *La toponomastica come fonte di conoscenza storica e linguistica,* Atti del Convegno della Società italiana di glottologia a cura di E. Vineis con la collaborazione della Società italiana di glottologia (Belluno, 31 marzo - 2 aprile 1980), Giardini Ed., Pisa 1981, (vol. II di Biblioteca della Società italiana di glottologia), p. 118. L'ipotesi della sua origine siciliana era stata già contemplata in D. Cutajar, *op. cit*. a cura di M. Buhagiar (nota 115), p. 32 e nella recensione della mostra di Mdina (1983) di J.A. Cauchi, *Marian Art Exihibition at The Cathedral Museum*, «The Times» (Malta), 25 september 1983, p. 23.

[219] Nel 1983 il dipinto compare per la prima volta in *ibidem* e in M. Buhagiar, scheda n. 2, in *op. cit*. a cura di M. Buhagiar (nota 115), p. 32, che più tardi lo rispolverava in Idem, *op. cit*. (nota 115), pp. 56-59. Cfr. pure A. Espinosa Rodriguez, scheda. n. 63, in *St. Paul Grotto Church and Museum at Rabat - Malta*, a cura di J. Azzopardi, Friends of the Cathedral Museum, Rabat - Malta, Progress Press, Valletta 1990,

palesemente quello utilizzato dall'artista toscano nella sua *Madonna in trono con Bambino fra Santi e Cavalieri* (scheda n. 1; tav. I) del Palazzo arcivescovile di La Valletta, sia per l'uso del colore che per la flessuosa figura della Vergine, qui tuttavia caratterizzata da una posa meno sciolta. Le palesi affinità fra il Bambino della tela di Rabat e quello che compare nel registro superiore della *Madonna dell'Itria con Santi e monaci* (scheda n. 25; tav. LXXIII), ubicata nel refettorio del convento dei padri francescani osservanti di La Valletta, già assegnato a Paladini[220], inducono a riferire a Baiata quest'ultimo quadro, da cui emerge un lato naturalistico, prima sconosciuto, maggiormente evidente nella parte inferiore, in cui i personaggi, che affiorano da un fondale in penombra, rivelano tipologie fisionomiche di crudo realismo, in cui è riconoscibile la matrice caravaggesca e a tratti riberesca, aggiornamenti che in ogni caso non limitavano l'influsso di Paladini, evidente nel rimando alla solenne volumetria dei personaggi, desunta dai *Tre Santi* di Birgu (scheda n. 4; tav. IX), e nella redazione del gruppo sacro del registro superiore. Nella *Madonna dell'Itria* di La Valletta Baiata sperimentava con successo la fusione dello stile manieristico e di quello naturalistico, sull'esempio delle opere della tarda produzione maltese di Paladini.

2.7 Precisazioni sulla morte di Filippo Paladini

Nell'epilogo alla vita di Filippo Paladini, Francesco Susinno tramandava che l'artista «Carico di anni, sopra ai Sessanta, finì i suoi giorni nel Mazzarino a' 15 dicembre del 1614»[221], indicazione accolta da gran parte della critica successiva[222]. Antonino Ragona ha proposto di posticipare di qualche anno la scomparsa del pittore, sulla base di alcune notizie contenute nei riveli mazzarinesi all'Archivio di Stato di Palermo, in particolare

pp. 406-407, fig. a p. 271; K. Sciberras, *op. cit*. (nota 151), p. 13; B. Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2011, pp. 46-47, che ne propone l'accostamento con un frammento dell'*Incoronazione della Vergine* del Museo diocesano di Catania, associato a quello del *Cristo benedicente*; P. Russo, *op. cit*. (nota 105), p. 42.

[220] Cfr. J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 218), p. 23, seguito da M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 115), p. 56, nota 28.

[221] F. Susinno, *op.cit*. (nota 78), p. 106.

[222] Cfr. J.P. Hackert, G. Grano, *op. cit*. (nota 78), p. 24; G. Grosso Cacopardo, *op. cit*. (nota 78), p. 73; G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), pp. 174-179; S. Calascibetta, *op. cit*. (nota 209), p. 100; *op. cit*. a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (nota 79), p. 33.

quello in cui il suo limitrofo di casa, Giuseppe Spataro, il 17 maggio 1616 dichiarava di confinare con l'abitazione degli eredi di Filippo Paladini[223], ed un altro fatto redigere dai giurati di Mazzarino per Filippo Ciattini, mercante fiorentino e parente del pittore, anch'egli confinante con la casa degli eredi di Paladini[224]. Secondo lo studioso tale particolare formula, che citando gli eredi presuppone deceduto il destinatario, si ritrova solo in questi documenti e in nessuno degli altri riveli da lui stesso pubblicati, dove compare invece il riferimento diretto al pittore[225]. Continuava tuttavia a lasciare qualche perplessità il fatto che Susinno avesse riportato con precisione giorno, mese e anno di morte del pittore, prima del ritrovamento documentario di Ludovica Sebregondi Fiorentini, che puntualmente smentiva l'ipotesi di Ragona, dando credito alla originaria notizia del biografo messinese. Il cavaliere gerosolimitano, fra' Francesco Buonarroti, in una lettera del 3 febbraio 1615, dichiarava che «Dicesi et è venuto nuova di Sicilia che Filippo dipintore fiorentino, detto Filippo Paladini, è morto in Sicilia»[226]. Al momento la notizia riportata da Sebregondi Fiorentini costituisce la fonte più attendibile sulla morte del pittore, soprattutto se si considera che tale *terminus ante quem* è cronologicamente vicino alla data tramandata da Susinno, che probabilmente forniva notizia veritiera.

Altro motivo di contrasto fra studiosi è il luogo di morte del pittore, secondo Susinno Mazzarino, dove fu sepolto nella chiesa dell'Immacolata[227], mentre Ragona, ancora una volta in contrasto con il biografo messinese, ha sospettato che fosse morto a Palermo, sulla base del fatto che in un rivelo del 16 maggio 1616 un limitrofo del pittore dichiarava di confinare «con le case di Filippo Pidalino» - con evidente storpiatura del cognome, secondo una consuetudine dell'epoca che si ritrova pure in altri documenti sul pittore rintracciati dallo stesso studioso - senza citare gli eredi, lasciando dedurre allo studioso che a Mazzarino, ambiente di certo circoscritto dove le notizie dovevano correre veloci, specie per un personaggio in vista come il Paladini[228], non si sapesse

[223] ASP, Tribunal del Real Patrimonio, *Riveli dell'anno 1616*, vol. 2234, c. 613, in A. Ragona, *op. cit*. (nota 173), p. 5, nota a p. 11.
[224] ASP, Tribunal del Real Patrimonio, *Riveli dell'anno 1616*, vol. 2235, cc. 274-276, in *ibidem*.
[225] Cfr. *ivi*, pp. 5-7, seguito da P. Russo, *op. cit.* (nota 105), p. 43, nota 33, p. 33, nota 60.
[226] BMLF, Archivio Buonarroti, filza 105, c. 158r, pubblicato in L. Sebregondi Fiorentini, *art. cit*. (nota 114), p. 122.
[227] F. Susinno, *op. cit*. (nota 78), Firenze 1960, p. 106.
[228] Tanto che nel gennaio 1606 risulta testimone di nozze in ben otto matrimoni celebrati alla Matrice di Mazzarino, Mazzarino, Archivio della Matrice, d'ora in poi AMM, *Matrimoni*, anni 1604-1631, c. 5v, in

ancora nulla della morte del pittore, invece implicita nel rivelo di Giuseppe Spataro del giorno successivo, circostanza che lo studioso ha pensato di spiegare con la lontananza del pittore dal suo luogo di residenza[229]. Ragona ha difatti ipotizzato che negli ultimi anni di vita l'artista avesse seguito Filippo Ciattini, documentato nel 1616 come abitante di Palermo nel Rivelo di Marfisa Taschetta, debitrice di somme di denaro verso il commerciante fiorentino[230], incoraggiato dal fatto che nel capoluogo siciliano il pittore aveva realizzato il *Martirio di San Placido*, firmato e datato 1614, per i benedettini di Monreale e il *San Martino e il mendicante* per gli stessi monaci di San Martino delle Scale, opera rimasta incompiuta[231].

Gioacchino Di Marzo riferiva di una tradizione orale secondo cui il pittore sarebbe morto nel 1614 a Mazzarino, dove avrebbe fatto testamento lasciando in eredità alcuni possedimenti a due sue sorelle nubili, vicenda registrata negli atti del notaio Bartolotta, la cui documentazione fu data alle fiamme durante le insurrezioni popolari del 1848. Non è certo se il pittore avesse due sorelle, dal momento che i documenti rivelano esclusivamente la presenza di Benedetta, intervenuta in favore della scarcerazione del fratello, facendo inviare al granduca di Toscana Ferdinando I, una lettera di supplica da Guglielmo II di Baviera, presso la cui corte suo figlio Orlando Parisi era stato musico[232]. Secondo quella tradizione i resti del pittore sarebbero conservati nell'oratorio di San Domenico di quella città[233], dove Di Marzo vedeva alcuni suoi affreschi e il quadro della *Madonna del Rosario*, oggi nella chiesa di Santa Maria Maggiore, il cui personaggio col cappuccio domenicano in basso a sinistra era stato erroneamente riconosciuto come l'autoritratto del pittore, abbaglio che ha indotto lo studioso a considerarlo sepolto sotto la sua immagine[234]. Sulla questione è intervenuto Ragona che puntualmente smentiva, riconoscendo più verosimilmente quello stesso personaggio con il confrate del Rosario, Pasqualino Rondello, donatore del dipinto, come attesta l'iscrizione ai piedi della Madonna «*Filippus Paladini Pin. Ex devotio Pasca Rondello*

Ragona, *op. cit*. (nota 173), p. 10 e nota a p. 17 ed ancora in una successiva celebrazione del 22 febbraio 1610, AMM, *Matrimoni*, anni 1604-1631, c. 24 in *ibidem*.

[229] Cfr. *ivi*, p. 6.

[230] ASP, Tribunal del Real Patrimonio, *Riveli dell'anno 1616*, vol. 2234, c. 669, in *ivi*, p. 7, nota a p. 13.

[231] Cfr. *ivi*, p. 7.

[232] G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 178.

[233] La tradizione è riportata in P. Di Giorgio Ingala, *Ricerche e considerazioni storiche sull'antichissima città di Mazzarino*, Eliseo Tuttobene Editore, Valguarnera Caropepe 1900, pp. 140, 328.

[234] G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 194.

1608», nonché titolare della tomba sotto il quadro[235]. Una tradizione orale, ricordata da Giorgio Ingala, tramandava che il pittore aveva immortalato il suo autoritratto nel san Francesco dell'*Immacolata con san Francesco che intercede per le anime purganti* della chiesa dell'Immacolata di Mazzarino, firmata e datata 1606[236], credenza che può aver persuaso Susinno a ritenere che quello fosse il luogo di sepoltura del pittore[237], mentre un'altra diceria popolare ricordava l'autoritratto del pittore nel personaggio con barba fra le anime purganti dello stesso dipinto, come rendeva noto Di Marzo, che qui non trovò la sua tomba, né documenti sulla questione[238], sfuggiti pure a Carmelo La Farina, che pure studiava gli atti notarili di Mazzarino, prima della loro distruzione[239]. Quanto al notaio Bartolotta, non esiste alcun registro o volume che lo riguardi negli archivi siciliani, tanto più che dal 1603 al 1623 nella località nissena emerge solo la presenza del notaio Gio. Guglielmo Faraci. Tale influente personaggio, giurato della pubblica amministrazione[240], era stato amico di famiglia di Paladini, padrino di battesimo di Carlo Giuseppe, figlio del genero del pittore, Filippo Cervini, sposato con Ginevra Paladini[241], che Ragona ha ipotizzato esecutore testamentario dell'artista nei confronti del nipote Filippo e testimone di nozze di suo fratello Benedetto[242]. Al di là delle varie tradizioni orali, tutte prive di fondamento storico, in mancanza di informazioni sicure, è da considerare maggiormente valida la notizia della morte del pittore a Mazzarino, come tramandato da Susinno, che probabilmente attingeva da fonti affidabili, forse proprio quelle distrutte durante i moti del 1848, come induce a credere la precisione con cui forniva i riferimenti cronologici della data di morte, che trovano conferma nella lettera di Francesco Buonarroti.

Severina Calascibetta riportò la notizia di padre Ciaccio, secondo il quale il pittore sarebbe stato invece sepolto nella chiesa di Sant'Ignazio all'Olivella di Palermo, sotto un suo quadro nella cappella della Madonna degli Angeli. La studiosa tuttavia appariva

[235] A. Ragona, *op. cit*. (nota 173), p. 18, nota 32.
[236] P. Di Giorgio Ingala, *op. cit*. (nota 233), p. 375.
[237] F. Susinno, *op. cit*. (nota 78), p. 106.
[238] G. Di Marzo, *art. cit*. (nota 78), p. 185.
[239] Cfr. C. La Farina, *art. cit*. (nota 80), p. 74.
[240] ASP, Tribunal del Real Patrimonio, *Riveli dell'anno 1616*, vol. 2235, c. 245, in A. Ragona, *op. cit*. (nota 173), p. 18.
[241] AMM, *Liber baptizatorum 1586* e *1616-1621*, datato 19 settembre 1620, in *ibidem*.
[242] AMM, *Matrimoni*, anni 1604-1634, c. 148 in *ibidem*.

in disaccordo con tale notizia, propensa piuttosto a considerare la morte del pittore avvenuta a Mazzarino, in accordo con Susinno[243].

Vincenzo Bonello giudicava invece il 1614 l'anno del ritorno di Paladini a Malta, dove sarebbe documentato fino ai tempi del gran maestro Jean Paul Lascaris Castellar, in carica dal 1636 al 1657, senza tuttavia motivare tale affermazione[244], inverosimile per ovvie ragioni cronologiche, oltre che di mancato riscontro produttivo, probabilmente tratto in inganno dall'erronea notizia dello storico maltese Achille Ferris, che a proposito del dipinto raffigurante il *Naufragio di San Paolo* (scheda n. 53; tav. CII), per lungo tempo creduto di mano di Paladini ed in seguito ricondotto a Matteo Perez da Lecce[245], così scriveva:

> «Il quadro principale, collocato nell' abside del coro, rappresentante il Naufragio dell'Apostolo, è opera di Filippo Paladini, fiorentino. Questo quadro fu eseguito a spese del capitolo della cattedrale e di Mons. Gargallo e fu terminato nel 1646. In esso osservasi effigiato il detto vescovo»[246].

2.8 Cenni sul soggiorno di Caravaggio a Malta (1607-1608)

Da Napoli, a bordo delle galee della Religione gerosolimitana, al comando del generale Fabrizio Sforza Colonna, figlio di Costanza Colonna, marchesa di Caravaggio nonché protettrice del pittore, Michelangelo Merisi giungeva a Malta il 12 luglio del 1607[247]. L'isola dei cavalieri rappresentava per l'artista un'opportunità unica di

[243] S. Calascibetta, *op. cit*. (nota 209), pp. 100-101, che traeva la notizia da G. Ciaccio, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio dei PP. Filippini*, *comunemente detti dell'Olivella di Palermo dalla sua fondazione, insino all'anno 1699*, ms., XVIII secolo, Biblioteca Comunale di Palermo, 3 Qq D 3.

[244] V. Bonello, scheda n. 54, in *op. cit*. (nota 116), p. 20 e Idem, *op. cit*. a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (nota 214), p. 74.

[245] Il dipinto fu correttamente attribuito al pittore salentino in J. Azzopardi, *op. cit*. (nota 131), pp. 14-16, in cui è riportata la notizia della scoperta del documento di commissione e pagamento del quadro, risalente all'ottobre del 1579.

[246] A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), p. 164.

[247] Cfr. K. Sciberras e D.M. Stone, *Caravaggio in bianco e nero: arte, cavalierato e l'ordine di Malta (1607-1608)*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004, p. 62. Per le notizie su Fabrizio Sforza Colonna si veda invece M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Einaudi, Torino 1990, pp. 131-134 e S. Macioce, *Caravaggio a Malta e i suoi referenti: notizie d'archivio*, «Storia dell'Arte», 81, 1994, pp. 207-228.

redimersi e raggiungere per vie indirette il perdono papale dopo l'omicidio romano di Ranuccio Tomassoni.

Le circostanze dell'arrivo di Caravaggio a Malta furono del tutto casuali, difatti il gran maestro Wignacourt bisognoso di un pittore di corte, in grado di celebrare il prestigio e la gloria dell'Ordine, si rivolgeva ad Andrea Capeci, ricevitore gerosolimitano nella città partenopea, preposto all'approvvigionamento delle navi che da nord transitavano nel porto della città, prima di partire alla volta di Malta. Il tesoriere aveva convocato un pittore toscano purtroppo rimasto anonimo, cui aveva già assicurato tutto il necessario[248], come si evince dalla corrispondenza del gran maestro del 1606:

> «non mancherete d'assistere per essere egli nuovo in cotesto Paese, come per assicurarvi, che ci farete piacere acuttissimo ad aiutarlo, e consigliarlo in tutto quello, che gli potesse occorrere, particolarmente per fargli godere buon passaggio fino a Messina»[249].

Per ragioni sconosciute l'ignoto declinò l'invito del gran maestro, per cui la scelta ricadeva su Caravaggio, che a Napoli aveva avuto modo di farsi apprezzare presso gli ambienti religiosi locali, forse invogliato dallo stesso Fabrizio Sforza Colonna, che si presume conoscesse bene. Scongiurato il pericolo di un attacco nemico al largo dell'isola di Gozo, dove sostava una flotta proveniente dalla Barberia fino ai primi di luglio, le galee giovannite, cariche di rifornimenti, il 12 luglio raggiunsero Malta tra solenni cerimonie[250].

Compagno di viaggio del pittore era stato Ippolito Malaspina, marchese di Fosdinovo e priore di Napoli[251], imparentato con Ottavio Costa e residente a Roma proprio negli anni in cui il pittore era all'apice del successo. Per l'importante personaggio Caravaggio dipingeva il *San Gerolamo scrivente* (fig. 28) contrassegnato col suo stemma di famiglia, che l'influente personaggio qualche tempo dopo donava al gran maestro, insieme alla *Maddalena* di ispirazione correggesca (fig. 29), sistemati nella cappella

[248] Cfr. K. Sciberras e D.M. Stone, *op. cit*. (nota 247), p. 62.
[249] D.M. Stone, *In Praise of Caravaggio's Sleeping Cupid: New Documents for Francesco Dell'Antella in Malta and Florence*, «Melita Historica», XII, 2, 1997, p. 170.
[250] Cfr. K. Sciberras e D.M. Stone, *op. cit*. (nota 247), p. 63.
[251] S. Macioce, *art. cit*. (nota 247), p. 225 ed Eadem *Michelangelo Merisi da Caravaggio: fonti e documenti, 1532 - 1724*, Bozzi, Roma 2003, p. 319, doc. II.

della Lingua d'Italia, come rivela un documento del 1629[252]. Giovan Pietro Bellori scambiava per originale caravaggesco il secondo dei due quadri, probabilmente ingannato dalle notizie di un informatore maltese, non essendo stata rintracciata notizia della sua presenza a Malta[253]:

> «per la chiesa medesima di San Giovanni, entro la Cappella della natione Italiana dipinse due mezze figure sopra due porte: la Madalena, e san Girolamo che scrive»[254].

Il 22 dicembre 1796, lo scultore danese Bertel Thorvaldsen visitava la co-cattedrale di La Valletta, dove ammirava il *San Gerolamo scrivente* e la *Maddalena penitente*, che lo lasciarono incantato, come diligentemente aveva annotato il suo diarista Peder Pavels. L'artista nordico assegnava le due pregevoli tele a «Caraccio», che, secondo l'opinione di Giovanni Bonello, sarebbe appellativo utilizzato in riferimento parallelo per Caravaggio, Carracci e Correggio[255]. Nella sua guida alle chiese maltesi Achille Ferris menzionava tre preziosi dipinti che adornavano la cappella, la pala d'altare con le *Nozze mistiche di santa Caterina*, dipinta da Mattia Preti, un *San Gerolamo* e una *Maddalena* «di buona mano»[256], mentre Hannibal Scicluna erroneamente attribuiva gli ultimi due dipinti al Cavalier calabrese[257]. Il viaggiatore settecentesco, Carlo Castone della Torre di Rezzonico (1742-1796), letterato, scrittore e poeta, che nutrì un particolare interesse per le opere d'arte e gli oggetti di antiquariato, riferiva invece la *Maddalena* a Sisto Badalocchio[258], anche noto come Sisto Rosa (1581-1647), pittore educato presso la cerchia dei Carracci, in particolare di Agostino, ed in più occasioni collaboratore di Giovanni Lanfranco, che contribuì a diffondere a Malta la pittura barocca dell'Italia settentrionale, attribuzione condivisa da Giovanni Bonello che ritiene la tragicità della

[252] S. Macioce, *art. cit*. (nota 247), pp. 217, 228.
[253] K. Sciberras, D.M. Stone, *op. cit*. (nota 247), p. 71.
[254] G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), edizione a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976, pp. 226-227.
[255] Cfr. P. Peder, *Malta 1796-1797: Thorvaldsen's visit*, basato su un diario inedito di Peder Pavels, a cura di S. Sarcnsen e J. Schirö, Beck Graphics, Malta 1996, pp. 46, 93; G. Bonello, *A mysterious Mary Magdalen,* «The Sunday Times», 4 dicembre 2005, pp. 70-71.
[256] A. Ferris, *op. cit*. (nota 124), p. 143, che tuttavia non si sbilanciava sulla paternità dei due dipinti.
[257] Cfr. H. Scicluna, *op. cit*. (nota 122), p. 94.
[258] Cfr. J. Eynaud, *Viaggio di Malta*, Midsea Books, Valletta, 1989, p. 55.

scena, la morbidezza dei contorni e la muta gamma dei colori, tratti distintivi dell'artista parmense[259].

Quanto all'originale caravaggesco, conosciuto attraverso varie copie europee, fra cui quelle di Louis Finson a Marsiglia[260] e Bordeaux e quella di Wybrandt de Geest a Barcellona[261] - solo per citare le più famose - varie sono state le proposte di riconoscimento. In occasione della mostra milanese del 1951 Roberto Longhi proponeva di identificarlo in una versione palermitana, di cui esiste una fotografia presso la Fondazione Longhi[262], mentre Maurizio Marini caldeggiava per la *Maddalena* Klain, oggi in collezione privata romana[263]. Recentemente Mina Gregori ha rintracciato in una collezione privata olandese l'originale caravaggesco realizzato dopo l'omicidio Tomassoni e la fuga da Roma, fra Palestrina e Zagarolo nei feudi Colonna, nella seconda metà del 1606, quadro che doveva essere portato a Roma al cardinale Scipione Borghese, come pegno della grazia ricevuta dopo l'omicidio Tomassoni. Dopo l'arresto di Caravaggio a Palo, il quadro rimase sulla feluca diretta verso Porto Ercole, ritornata a Napoli nel viaggio di ritorno, dove fu preso in consegna da Costanza Colonna, già informata della morte del pittore. Nella città partenopea l'opera veniva vista dal Finson che ne riproduceva le copie di Marsiglia e Bordeaux, fonte di ispirazione per altri artisti[264]. La conferma che si tratti dell'originale caravaggesco giunge dal cartellino sul retro della tela in cui si legge «Madalena reversa di Caravaggio a Chiaia ivi da servare pel beneficio del Cardinale Borghese di Roma»[265] e di due lettere, rinvenute da Vincenzo Pacelli all'Archivio segreto vaticano, in cui Diodato Gentile, vescovo di

[259] Cfr. G. Bonello, *art. cit*. (nota 255), pp. 70-71.

[260] Cfr. G. Gruber, scheda n. VI, in *Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra a cura di A. Perego e V. Sgarbi (Milano, Palazzo Reale, 15 ottobre 2005 - 6 febbraio 2006; Wien, Liechtenstein Museum, 5 marzo - 9 luglio 2006), Skira, Milano 2005, pp. 406-407.

[261] Cfr. A. Brejon de Lavergnée, scheda n. 25, in *op. cit*. a cura di N. Spinosa (nota 84), pp. 164-165.

[262] Cfr. *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra a cura e con introduzione di R. Longhi (Milano, Palazzo Reale, aprile - giugno 1951), Sansoni, Firenze 1951, p. 17.

[263] Cfr. M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio,* Bestetti & Bozzi, Roma 1974, pp. 212, 418.

[264] Cfr. M. Gregori, *Una nota sulla nuova scoperta della versione originale della Maddalena in Estasi del Caravaggio*, in *Caravaggio and His Time: Friends, Rivals and Enemies*: *150th anniversary of diplomatic relations between Japan and Italy*, catalogo della mostra a cura di R. Vodret e Y. Kawase (Tokyo, The National Museum of Western Art, 1 marzo - 12 giugno 2016), Kokuritsu Seiyō Bijutsukan, Tōkyō 2016, pp. 304-305 e B. Treffers, *Caravaggio nell'estate del 1606. La versione originale della Maddalena in estasi*, in *op. cit*. (nota corrente), pp. 306-308. La *Maddalena* olandese e quella marsigliese di Finson sono pubblicate pure in N. Spinosa, *Attorno a Caravaggio: una questione di attribuzione. Terzo dialogo*, dialogo a cura di N. Spinosa; catalogo a cura di J.M. Bradburne, Skira, Milano - Ginevra 2016, pp. 96-99.

[265] M. Gregori, *op. cit*. (nota 264), pp. 304-305.

Caserta, informava il cardinale Borghese della morte di Caravaggio e della feluca, a bordo della quale erano «doi san Giovanni e la Maddalena»[266].

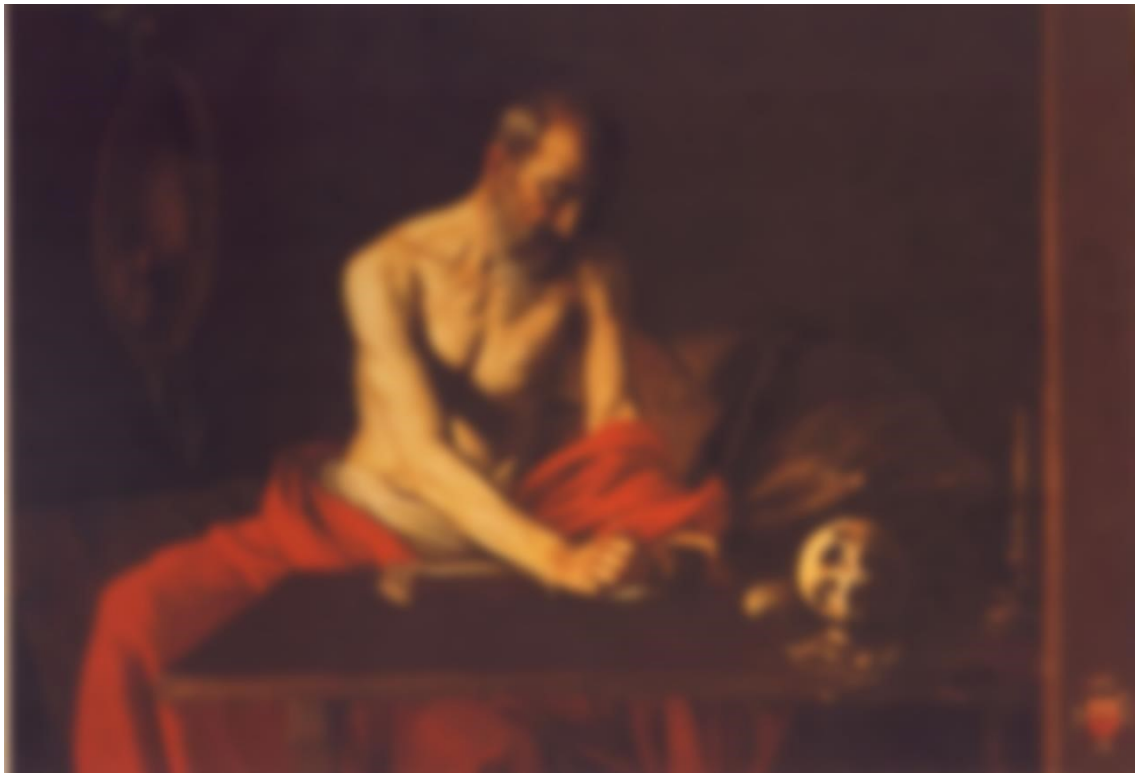


Fig. 28. Caravaggio, *San Gerolamo scrivente*, 1607, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, oratorio

[266] V. Pacelli, *L'ultimo Caravaggio: dalla Maddalena a mezza figura ai due San Giovanni*; *(1606-1610)*, Ediart, Todi 1994, p. 121 e seguenti.

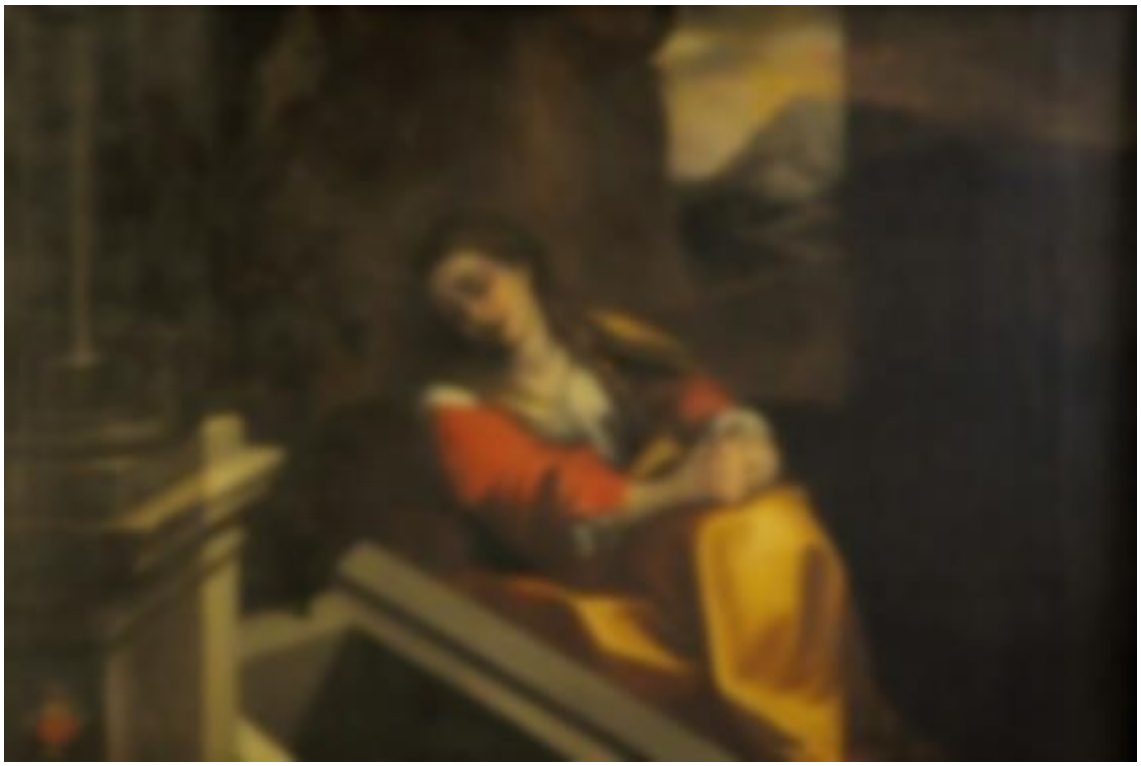


Fig. 29. Sisto Badalocchio, *Maddalena penitente*, ante 1629, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Italia

Sull'arrivo del Merisi sull'isola dei Cavalieri così si pronunciava Bellori:

> «Caravaggio […] giunto (a Malta) fu introdotto avanti il Gran Maestro Vignacourt, signore francese. Lo ritrasse in piedi armato ed a sedere disarmato nell'abito di Gran Maestro, conservandosi il primo ritratto nell'Armeria di Malta. Laonde questo signore gli donò in premio la croce; e fece un altro San Girolamo con un teschio nella meditazione della morte, il quale tuttavia resta nel palazzo»[267].

[267] G.P. Bellori, *op. cit*. (nota 254), p. 226. A meno che non si contempli la possibilità dell'esistenza di un originale perduto, l'ultimo dipinto potrebbe essere identificato con quello della Sala dei paggi del Palazzo magistrale di La Valletta, come suggerito da K. Sciberras, *op. cit*. (nota 151), pp. 53-55, che lo ascrive alla bottega di Jusepe Ribera. La prima notizia documentata dell'arrivo di Caravaggio a Malta riguarda un inchiesta condotta dall'inquisitore Leonetto Corbiaro, che chiamava a testimoniare il pittore e il cavaliere siciliano Giacomo Marchese, in merito a una conversazione tenuta il 14 luglio, in occasione della festa di benvenuto per l'arrivo dell'artista, in cui i due parlavano di un pittore greco che aveva due mogli. Cfr. *The Church of St. John's in Valletta: 1578 - 1978; an exhibition commemorating the 4th centenary of its Consecration*, catalogo della mostra a cura di J. Azzopardi (La Valletta, Museo della co-cattedrale di San Giovanni, 3 giugno - 3 luglio 1978), Progress Press, Malta 1978, 16-20 e J. Azzopardi, *Documentary sources on Caravaggio's stay in Malta*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1986, pp. 25-31. Tale personaggio potrebbe essere identificato con l'ignoto pittore «il quale tiene due moglie l'una in Mussimeli, et l'altra qua in Malta» (*ibidem*), che viaggiava insieme al Merisi sulle galee di Fabrizio Sforza Colonna, in maniera infondata

La prima opera menzionata dal biografo è da riconoscere con il *Ritratto del gran maestro in piedi armato con l'armatura damascata*, oggi al Museo di Belle Arti di La Valletta, cui pervenne dall'Armeria del Palazzo magistrale (scheda n. 35; tav. LXXXV; fig. 31)[268], dato che il biografo scriveva nel 1672 e il *Ritratto del gran maestro col paggio* (fig. 30), oggi al Louvre, il 1 marzo del 1644 veniva visto dal viaggiatore inglese John Evelyn nella dimora parigina del duca Roger de Plessis[269], dove si presume giunto già da parecchio tempo, come sembra suggerire l'assenza di copie del dipinto francese a Malta, invece numerose per la versione del Museo nazionale, e la mancata menzione del paggio nella testimonianza di Bellori[270]. L'abbaglio del biografo interessava pure la versione che immortala il gran maestro seduto, giudicata perduta[271], probabilmente da riconoscere nel ritratto del Wignacourt Museum di Rabat, datato 1617[272] (scheda n. 36; tav. LXXXVI; fig. 49).

identificato con Daniele Monteleone in D. Cutajar, *L'influenza siciliana sull'arte a Malta*, «Journal of Maltese Studies», 17-18, 1987-88, p. 206, nota 14.

[268] Attribuito a Lionello Spada da V. Bonello, "*Quod non fecerunt barbari…"*, «Malta letteraria», 11, novembre-dicembre 1914, p. 301, seguito da E. Sammut, *Caravaggio in Malta*, «Scientia», XV, 1949, pp. 82-83 e a Mario Minniti da M. Marini, *op. cit*. (nota 263), p. 322, fu ricondotto a Cassarino da J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino,* «Melita Historica», VII, 2, 1977, pp. 136-137, 144, che ne accostò il volto a quello del gran maestro immortalato all'estrema sinistra della grande tela con *San Paolo morso dalla vipera* della cappella del Naufragio di San Paolo a Saint Paul's Bay.

[269] Cfr. F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali*, Motta, Milano 2006, pp. 337-338.

[270] Cfr.K. Sciberras, D.M. Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood, and Malta*, Midsea Book, Malta 2006, p. 74.

[271] Errore condiviso da J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 268), pp. 137-138.

[272] K. Sciberras, D.M. Stone, *op. cit*. (nota 247), p. 68.

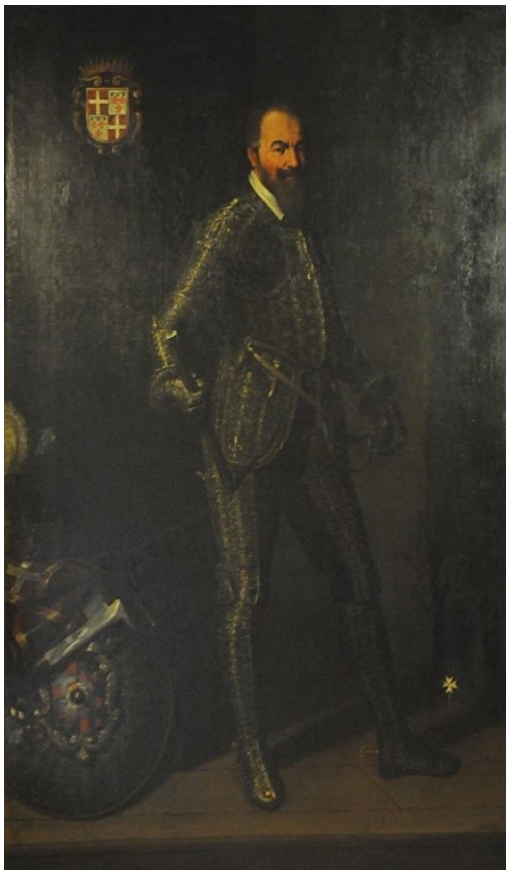


Fig. 30. Caravaggio, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi armato col suo paggio*, 1607-1608, Parigi, Museo del Louvre

Fig. 31. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi armato con l'armatura damascata*, 1617 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

I meriti artistici del Merisi non passarono di certo inosservati all'interno del cavalierato, tanto che il Wignacourt ottenne, il 15 febbraio 1608, il permesso da papa Paolo V per eleggere Caravaggio cavaliere dell'Obbedienza magistrale, titolo che non richiedeva l'origine nobiliare, essendo conferito per meriti speciali, ma che non poteva essere concesso a chi si fosse macchiato di omicidio, specialmente se all'interno dei domini papali[273], e che fra l'altro era stato abolito dallo stesso gran maestro nel 1604[274]. La cerimonia dell'elezione a cavaliere dell'artista si tenne il 14 luglio 1608. Il turbolento pittore indossò così l'abito nero con la croce bianca e fu obbligato a una

[273] K. Sciberras, *Riflessioni su Malta al tempo di Caravaggio*, «Paragone», anno LIII, terza serie, 44, luglio 2002, p. 15.

[274] Cfr. *ivi*, pp. 16-17; S, Macioce, *art. cit*. (nota 247), p. 207, lettera del 29 dicembre 1607; J. Azzopardi, *Caravaggio's Admission into the Order: Papal Dispensation for the Crime of Murder*, in *op. cit*. a cura di P. Farrugia Randon (nota 267), pp. 49-56.

condotta morale esemplare, ma tale situazione propizia apriva la strada al perdono di Paolo V dopo l'omicidio Tomassoni[275].

Sull'isola giovannita Caravaggio fu a contatto con personalità di spicco orbitanti intorno all'Ordine gerosolimitano. È probabile infatti che qui il pittore avesse ricevuto da Carlo e Francesco di Lorena, documentati a Malta nel 1608, la commissione dell'*Annunciazione della Vergine*, in seguito donata dal duca Enrico II alla chiesa primaziale di Nancy[276]. Francesco dell'Antella, cavaliere fiorentino dell'Ordine, segretario italiano del Wignacourt, commissionava al pittore l'*Amorino dormiente* (fig. 32), qualche anno dopo portato a Firenze, presso il fratello Niccolò, senatore cittadino, in seguito all'acquisizione della commenda fiorentina di San Jacopo in Campo Corbolini, ricevuta per i fedeli servizi resi al Wignacourt. Sul rovescio della tela è attaccato un cartellino su cui si legge: «OPERA (?) DEL SR MICHEL ANGELO / MARESI DA CARAVAGGIO / I[N] MALTA 1608»[277]. Nell'isola dell'Antella acquistava da Caravaggio pure il *Ritratto in ovato* del gran maestro Wignacourt, oggi perduto, anch'esso portato a Firenze, come risulta in un documento del 1622[278]. Nel 1608 l'influente personaggio aveva richiesto a Paladini la *Decollazione del Battista*[279] (scheda n. 7; tav. LV), desideroso di possedere un soggetto iconografico canonico per l'Ordine, probabilmente dopo aver ammirato il capolavoro caravaggesco all'oratorio della co-cattedrale. Anche quest'opera, ispirata alla monumentale tela del Merisi, venne portata in Toscana nel 1612, l'anno successivo alla nomina di commendatore di San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze, nella cui chiesa il commendatore conduceva il dipinto[280]. Finché rimaneva a Malta la *Decollazione* di Paladini ispirava l'opera di uguale soggetto di Mario Minniti, oggi al Museo regionale di Messina, inducendo a ritenere probabile un soggiorno maltese del pittore siracusano proprio in quegli anni cruciali[281].

[275] K. Sciberras, D.M. Stone, *op. cit*. (nota 247), pp. 64-65.
[276] S. Macioce, *art. cit*. (nota 247), pp. 207-228.
[277] Cfr. L. Sebregondi Fiorentini, *op. cit*. (nota 114), pp. 116-118.
[278] Cfr. *ivi*, p. 108.
[279] ASF, Conventi soppressi, 132, filza 304, *Inventario 1710*, c. 2v, pubblicato in *ivi*, p. 111, 118, nota 42.
[280] Cfr. *ivi*, pp. 107-122.
[281] Cfr. D. Spagnolo, scheda n. 7, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio - 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 70-72.

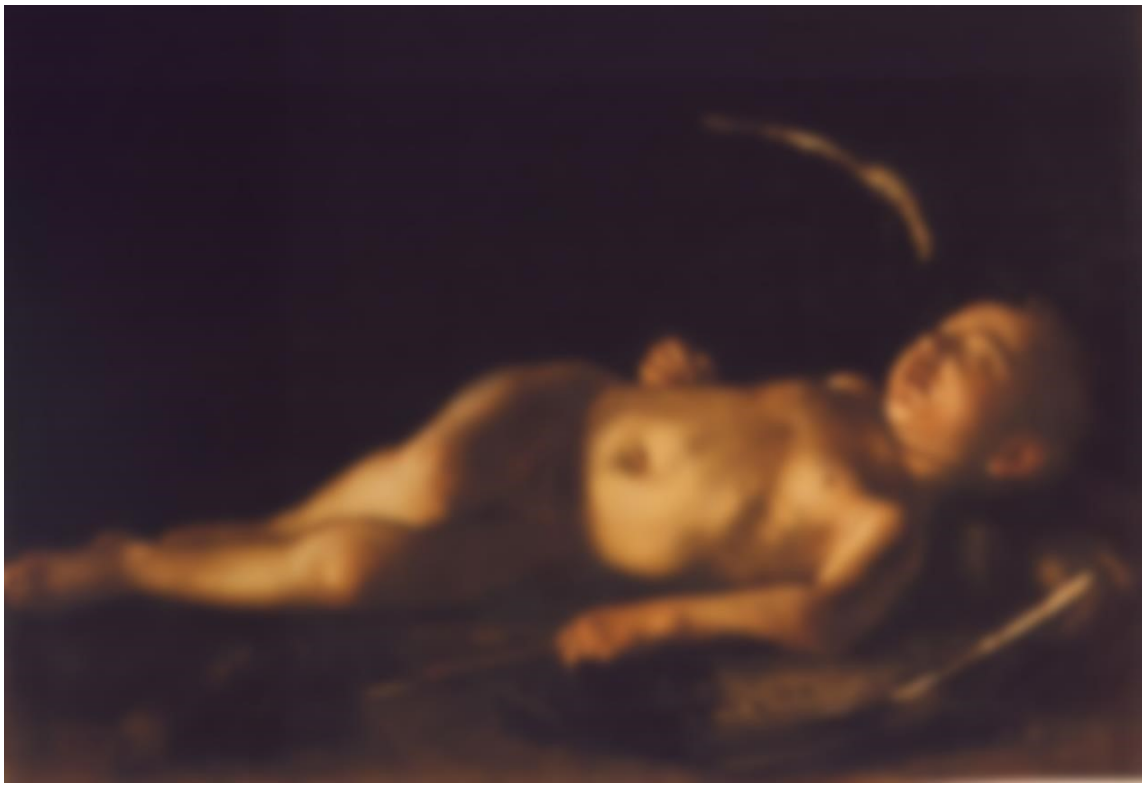


Fig. 32. Caravaggio, *Amorino dormiente*, firmato e datato 1608, Firenze, Galleria Palatina.

A Malta Caravaggio aveva avuto modo di conoscere pure fra' Antonio Martelli, nato nel 1534 da illustre famiglia fiorentina, che iniziava la sua brillante carriera duranti gli scontri del Grande assedio turco del 1565, cui seguirono importanti cariche gerosolimitane, fino al raggiungimento del Priorato di Messina nel 1606. Fino all'ottobre del 1608 l'influente personaggio risulta documentato a Malta, da dove gestiva gli affari messinesi grazie a speciali procuratori[282]. La critica si dimostra divisa sull'identificazione del personaggio immortalato dal Merisi nel ritratto di Firenze (fig. 33) fra il cavaliere Martelli da una parte e il gran maestro Wignacourt dall'altra[283].

[282] K. Sciberras, D.M. Stone, scheda n. 10, in *op. cit*. a cura di N. Spinosa (nota 84), pp. 119-121.

[283] Per una visione completa delle opinioni dei vari studiosi che si sono occupati del dipinto fiorentino cfr. F. Navarro, scheda firmata, in *Dentro Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di R. Vodret (Milano, Palazzo Reale, 29 settembre 2017 - 28 gennaio 2018), Skira, Milano 2017, pp. 176-183, in particolare p. 176, che si mostra maggiormente favorevole al riconoscimento del cavaliere gerosolimitano con il Wignacourt, vista la somiglianza del personaggio con quello che compare nel dipinto del Louvre e l'età apparente di sessantenne che si addice più al gran maestro, che all'ultrasettantenne Martelli. S. Meloni Trkulja, in *L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra a cura di F. Caroli (Milano, Palazzo Reale, 30 ottobre 1998 - 14 marzo 1999), Electa, Milano 1998, p. 186 ha ipotizzato che il quadro possa essere stato commissionato dallo stesso Martelli come ritratto del Wignacourt, situazione analoga a quella verificatasi per il *Ritratto del gran maestro* in ovato, oggi perduto, commissionato al pittore da Francesco dell'Antella che lo portava con sé a Firenze, come si

Fig. 33. Caravaggio, *Ritratto di cavaliere gerosolimitano*, 1607-1608, Firenze, Galleria Palatina

Tuttavia l'opera destinata a consacrarlo presso i cavalieri era la monumentale *Decollazione del Battista* (fig. 34), su cui il pittore non mancò di rammentare il titolo di cavaliere, firmandosi con il titolo «fra» sulla pozza di sangue che sorga dal collo del martire, dipinto di formato monumentale presentato in una solenne cerimonia tenutasi il 29 agosto 1608, in occasione della festa di San Giovanni decollato, all'oratorio della co-cattedrale di San Giovanni. L'autore del quadro veniva però escluso dalla cerimonia, reo di essere stato coinvolto in una rissa in casa dell'organista dell'Ordine Prospero Coppini, la notte del 18 agosto, in cui furono coinvolti sette italiani, veniva sparato un

legge in L. Segregondi Fiorentini, *art. cit*. (nota 114), pp. 108-109, riconosciuto con il nome di chi lo aveva ceduto alla galleria fiorentina al momento della sua inventariazione.

colpo e ferito gravemente il cavaliere piemontese Giovanni Rodomonte Roero, conte della Vezza d'Asti[284].

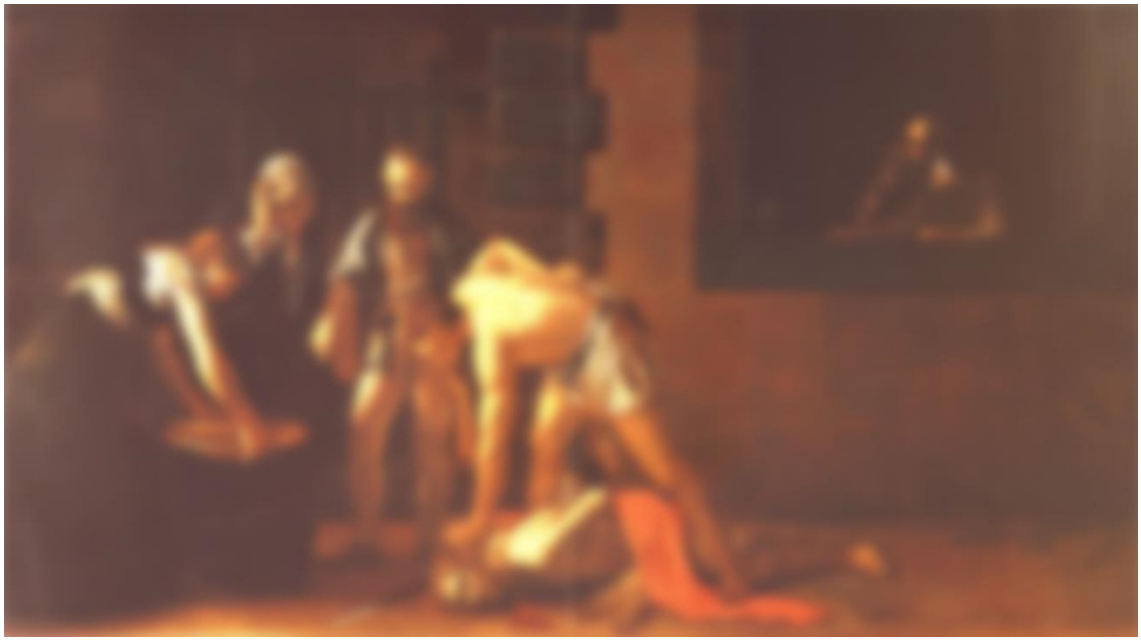


Fig. 34. Caravaggio (firmato), *Decollazione del Battista*, 1608, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, oratorio

Nove giorni dopo il pittore fu imprigionato nelle carceri di Forte Sant'Angelo, dove rimaneva fino al 6 ottobre, giorno in cui il Venerabile Consiglio veniva informato della sua fuga, in conseguenza della quale, due mesi più tardi, venne espulso dall'Ordine con la cerimonia della *privatio habitus in absentia* per averne infranto gli Statuti[285]. Keith Sciberras ritiene che il pittore non fosse stato segregato nella *guva*, la fessura nella roccia all'interno della prigione, ma che, in stato di custodia preventiva, godesse di una certa libertà all'interno del forte, circostanza che di certo avrebbe reso più facile la sua evasione[286]. Non si sa per quali vie il pittore raggiunse la Sicilia, forse a bordo di una speronara di un capitano corruttibile, salpando da qualche baia maltese isolata ed approdando sui litorali della maggiore isola poco battuti dalle navi gerosolimitane, forse sotto la protezione del commendatore Antonio Martelli, giunto a Messina il 4 novembre, per svolgere *in loco* la mansione di gran priore, dove rimase fino all'estate dell'anno successivo, in concomitanza alla permanenza siciliana di Caravaggio, coincidenza di

[284] K. Sciberras, *'Frater Michael Angelus in Tumultu'. The Cause of Caravaggio's Imprisonment in Malta*, «The Burlington Magazine», 144, aprile 2002, pp. 229-232.
[285] J. Azzopardi, *op. cit*. (nota 267), pp. 36-39.
[286] K. Sciberras, *art. cit*. (nota 273), pp. 7-10.

certo singolare, dato che a Malta il commendatore era stato protettore e forse committente del pittore[287]. Fra l'altro in quel periodo il Senato di Messina era in pessimi rapporti con l'Ordine gerosolimitano, per cui sarebbe stato difficile ottenere un aiuto ufficiale per catturare Caravaggio[288], che dopo la breve sosta a Siracusa, presso l'amico Minniti, intermediario della commissione del *Seppellimento di santa Lucia*, pensò bene di rifugiarsi per qualche tempo nella città dello Stretto, prima di ritornare a Napoli, passando forse per Palermo[289].

[287] Cfr. *ivi,* pp. 10-14.
[288] Cfr. K. Sciberras, D.M. Stone, *op. cit*. (nota 247), p. 66.
[289] Per le notizie sugli ultimi anni di Caravaggio si veda F. Bologna, *op. cit*. (nota 84), pp. 32-40.

CAP. III. VITA E OPERE DI DANIELE MONTELEONE: L'ATTIVITÀ PITTORICA MALTESE E SICILIANA FRA LA FINE DEL XVI E L'INIZIO DEL XVII SECOLO

3.1 Considerazioni biografiche e opere del periodo maltese (1588-1594)

Fino alla metà dello scorso decennio, l'esigua conoscenza della vicenda di questo modesto prosecutore siciliano delle maniere di Filippo Paladini e Caravaggio, attivo tra la Sicilia e Malta a cavallo tra il XVI e il XVII secolo, si doveva principalmente ai contributi di Santi Luigi Agnello[290] ed in parte alla breve scheda di catalogo di Vincenzo Bonello, che riscontrava la sua firma, oggi non più leggibile, sulla *Vergine e Santi* del convento carmelitano di La Valletta (scheda n. 12; tav. LX), in occasione della mostra mariana di Mdina del 1949[291]. Nell'ultimo decennio le informazioni su Monteleone risultano accresciute dalle scoperte documentarie, condotte nel Fondo notarile dell'Archivio di Stato di Siracusa da Francesco Russo[292] e Luigi Lombardo[293], grazie alle quali è possibile fare affidamento su precisi riscontri relativi all'attività del pittore durante il periodo siciliano. Nonostante il *corpus* di documenti recentemente rintracciati risulti notevolmente copioso, nulla è noto circa la data di nascita dell'artista, sulla quale, allo stato dei fatti, è possibile avanzare ipotesi solo facendo riferimento al primo documento in ordine cronologico sul pittore, attestante il suo matrimonio a Malta con Prudentia Baldaquino, celebrato nella chiesa di San Lorenzo dell'antica Birgu, il 16

[290] S.L. Agnello, *Artisti siciliani dei secoli XVII e XVIII: D. Monteleoni, E. Martorana, I. Marabitti*, «Archivi», serie II, X, 1943, pp. 61-62 e Idem, *Schede per la storia della pittura in Sicilia*, «Archivio Storico Siracusano», I, 1955, pp. 31-33, 36-37.

[291] V. Bonello, scheda n. 53, in *La Madonna nell'arte,* catalogo della mostra a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Mdina, Palazzo del Vecchio seminario, giugno 1949), Luk Press, Malta 1949, p. 19.

[292] S. Russo, *Daniele Monteleone pittore siracusano a Malta e nella Sicilia sudorientale*, Archivio Storico Siracusano, serie III, XIX, 2005, pp. 69-93.

[293] L. Lombardo, *Mario Minniti e Daniele Monteleone. Due pittori siracusani al tempo di Caravaggio in alcuni documenti inediti*, in *Scritti in memoria di Domenico Ligresti*, a cura di A. Cucuzza, prefazione di G. Barone, Trinakìe, 2, Silvio di Pasquale editore, Caltagirone 2015, pp. 118-127.

dicembre del 1588[294], alla luce del quale essa può essere fatta risalire indicativamente al 1570, riferimento cronologico maggiormente verosimile rispetto a quello suggerito da Maria Pia Pavone, che considerava i natali del pittore successivi di un lustro[295], e più preciso di quello proposto da Salvatore Russo, genericamente circoscritto all'ottavo decennio del XVII secolo[296]. Sulle origini del pittore, fino a non molto tempo fa ritenuto siracusano, è di recente emerso un documento della prima fase siciliana, che lo attesta originario di Palermo, ma abitante a Siracusa, relativo alla commissione per una perduta «*virginis conceptionis cum omnibus misteris et angelis con lo dio patri et altri personagi*»[297], destinato alla chiesa delle benedettine di Palazzolo Acreide, documento che apre nuovi scenari sul possibile arrivo del pittore a Malta.

L'esiguo numero di opere sopravvissute, a fronte delle numerose commissioni documentate affidate all'artista, tradisce un duplice linguaggio pittorico, forgiato sugli influssi di Paladini, negli anni della prima formazione manieristica, ed arricchito da suggestioni luministiche caravaggesche nelle opere della fase matura. Caratteristica principale della sua produzione è la piena adesione ai dettami iconografici della Controriforma, condizione imposta dalla committenza religiosa dell'epoca, che probabilmente contribuì ad ostacolare una piena acquisizione del naturalismo di Caravaggio, già fiaccata dalla grazia ingenua e genuina delle sue figure e su cui continuavano a pesare le giovanili persistenze manieristiche. Va tuttavia rilevato che tali considerazioni vengono avanzate sulla base delle poche opere giunte fino ai nostri giorni, senza trascurare che gran parte della produzione del pittore ha sofferto le distruzioni del sisma del 1693.

Analogamente al suo concittadino Mario Minniti, recatosi giovanissimo a Malta, «perché fugiasco sulle galee della religione [..] per involarsi da un intrico occorsogli»[298], anche la prima attività di Daniele Monteleone si svolse su quest'isola,

[294] La Vittoriosa, Archivio parrocchiale, d'ora in poi APV, *Matrimonii*, c. 313v, tratto D. Cutajar, *L'influenza siciliana sull'arte a Malta*, «Journal of Maltese Studies», 17-18, 1987-88, pp. 202, 206, nota 14.

[295] M.P. Pavone, scheda n. 7, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 - 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, p. 95.

[296] S. Russo, *art. cit*. (nota 292), p. 73.

[297] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Legisto Vincenzo, vol. 8985, 22 febbraio 1597, menzionato in *ivi*, pp. 72-73 e più tardi pubblicato in L. Lombardo, *op. cit*. (nota 293), p. 124, doc. II.

[298] F. Susinno, *Le vite de' pittori* messinesi, ms. 1724, testo, introduzione e note bibliografiche a cura di Vincenzo Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 117.

deduzione motivata dalla mancanza di documentazione antecedente l'atto di matrimonio maltese, prossima al quale è da considerarsi la realizzazione della *Vergine e Santi* di La Valletta[299]. Purtroppo non sono note le dinamiche che portarono il pittore sull'isola dei Cavalieri, qui già da qualche tempo, se ebbe modo di sposare una ragazza maltese, un anno prima dell'arrivo di Paladini e precedentemente al presunto soggiorno di Minniti. L'unica possibile considerazione contempla la presenza di un tramite siciliano, presumibilmente un cavaliere palermitano dell'Ordine in qualche modo legato alla committenza religiosa maltese, nel caso specifico carmelitana, come suggerisce l'ubicazione del dipinto di La Valletta e la successiva realizzazione della *Madonna con Bambino che dona lo scapolare a san Simone Stock alla presenza delle sante Agata e Lucia* (scheda n. 13; tav. LXI), acquistata da fra' Giovanni Vella in Sicilia e portata nella stessa chiesa della capitale maltese, dove ancora oggi si trova[300], attribuita a Monteleone da Salvatore Russo[301]. I legami con il cavalierato siciliano sono infatti confermati dalla successiva commissione documentata (1594) per il «*quadrum unum in tavola*» della perduta *Madonna con Bambino ed angeli cherubini fra i santi Giacinto e Sebastiano vescovo*, destinato alla chiesa di San Domenico di Siracusa, ricevuta da fra' Michele Cadamusto, commendatore di Caltagirone, che aveva affidato il pagamento del dipinto, valutato 60 scudi, a fra' Agostino Mego, anche lui «*militi sacre religionis Ierosolimitane*»[302].

La commissione siciliana di Cadamusto rivela gli intensi rapporti del pittore con l'isola di Malta e il cavalierato, che a Siracusa aveva avuto la sua sede provvisoria prima della concessione dell'arcipelago da parte di Carlo V e Clemente VII, inducendo a ritenere probabile una referenza giovannita per il quadro di San Domenico, alla luce

[299] Cfr. V. Bonello, *op.cit*. (nota 291), p. 19.

[300] Cfr. L.E. Sammut, *Is-Santwarju tal Karmnu*, Progress Press Co. Ltd, Valletta 1952, p. 4; T. Terribile, J. Abela, *Teżori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, Valletta II, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, 2007, pp. 204-205 e H. Duncan, *The painting of Our Lady of Mount Carmel in Valletta*, «The Sunday Times», 21 agosto 2016, p. 36. Il quadro risulta documentato nel *Libro degli acquisti* della chiesa del marzo 1594, pagato «tari dui et grana tridici»; nel *Libro mastro* del 22 maggio del 1599; nella descrizione della visita pastorale del giugno 1755 dell'inquisitore generale Gregorio Salviati e nel *Libro delle scorte* del 1836 (*ibidem*).

[301] S. Russo, *art. cit*. (nota 292), pp. 75-76.

[302] ASS, *Fondo Notai*, notaio Giuseppe Guzzetta, vol. 10568, datato 24 settembre 1594, tratto da *ibidem* e pubblicato in L. Lombardo, *op. cit*. (nota 293), p. 124, doc. I. Per le notizie su Michele Cadamusto cfr. *La Sicilia dei Cavalieri. Le istituzioni dell'Ordine di Malta in età moderna (1530-1826)*, a cura di L. Buono e G. Pace Gravina, Tipografia Granata, Messina 2003, pp. 133-134; su Agostino Mego si veda invece B. Dal Pozzo, *Ruolo generale dei Cavalieri gerosolimitani nella veneranda Lingua d'Italia*, nella stampa di Giovanni Francesco Mariesse e Giovanni Radix, Torino 1714, p. 113.

del fatto che in questa chiesa si svolsero le attività religiose dell'Ordine durante la permanenza siracusana dei Cavalieri[303]. Meno probabile appare invece l'ipotesi di un rapporto privilegiato dell'artista con l'allora gran maestro Hugues Loubenx de Verdalle, che, nel torno d'anni in cui Monteleone soggiornava a Malta, godeva dei servigi di Filippo Paladini, pittore di notevole caratura artistica, da poco esiliato sull'isola per volere del granduca di Toscana Ferdinando I, successore del fratello Francesco I, che lo aveva condannato a tre anni di galere a Pisa per l'aggressione a un suo concittadino fiorentino[304].

3.2 Committenze ecclesiastiche del primo periodo siciliano fra sopravvivenze e distruzioni (1594-1614)

La seconda fase della carriera di Daniele Monteleone, documentata in Sicilia, può essere ricostruita sulla base di un ragguardevole *corpus* documentario, che consente di conoscere con sufficiente precisione le tappe salienti del suo percorso artistico, aventi come minimo comune denominatore la committenza artistica degli ambienti ecclesiastici locali, qualche volta collegati, soprattutto negli anni immediatamente successivi al soggiorno maltese, con personalità legate alla Religione gerosolimitana. Come già anticipato, il primo documento che attesta la presenza del Monteleone sulla maggiore isola informa della richiesta del commendatore di Caltagirone, fra' Michele Cadamusto, della realizzazione della perduta *Madonna e Santi*, destinata alla chiesa di San Domenico di Siracusa. Qualche anno più tardi il pittore è documentato a Palazzolo Acreide, destinatario della commissione di un quadro della Vergine per la chiesa annessa al convento delle monache benedettine[305], perduto dopo il sisma del 1693, che arrecava gravissimi danni al complesso monastico[306]. A fronte delle varie realizzazioni

[303] S. Russo, *art. cit*. (nota 292), pp. 75-76.
[304] G. Di Marzo, *Di Filippo Paladini, pittore fiorentino della fine del secolo XVI e de' primordi del XVII,* «Archivio storico italiano», IV serie, tomo IX, 1882, pp. 174-179.
[305] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Legisto Vincenzo, vol. 8985, 22 febbraio 1597, menzionato in S. Russo, *art. cit*. (nota 292), pp. 72-73 e più tardi pubblicato in L. Lombardo, *op. cit*. (nota 293), p. 124, doc. II.
[306] Nella relazione sui danni del terremoto inviata dal vescovo Fortezza al pontefice il monastero di Palazzolo e la relativa chiesa venivano descritti come quasi del tutto distrutti. L.Trigilia*, Distruzioni e trasformazioni urbane dal 1693 al 1942*, Officina Edizioni, Roma 1985, docc. 3-4.

siciliane perdute, attestate nelle carte d'archivio siracusane, è chiaro che il catastrofico evento distrusse gran parte della produzione del Monteleone. È possibile risalire al soggetto del quadro palazzolese grazie a un documento del 22 febbraio 1597, in cui si legge:

> «[…] faciendum et et depingendum unum quatrum imaginis S. Mariae verginis conceptionis cum omnibus misteris et angelis con lo dio patri et altri personagi et misterii concernenti et necessarii a la detta conceptione et fari di boni e fini colori et ad oglio quali quatro habia da essiri alto quindici palmi et largo palmi undici»[307].

Nei primi anni dell'attività siciliana i legami con l'isola di Malta non sembrano allentarsi, se un anno dopo l'artista riceveva un importante incarico da Vincenzo Bou, prefetto della maggiore delle tre congregazioni del collegio della Compagnia di Gesù, che nello specifico si rivolgeva ai nobili, nonché barone quasi per intero del feudo maltese di Timisia. In quell'occasione l'artista si impegnava dipingere un quadro della *Vergine Annunziata*, cui era intitolata quel ramo della congregazione:

> «Daniel Monteleonis civis huius civitatis Syracusarum […] se obligavit […] Vicentio Bou prefecto congregationis maioris Collegii Societatis Iesus […] exepedire bene optime ac diligenter cum optimis et finibus coloribus quatrum unum cum imagine dicte S.te Marie Annunciate […] pro ut d.us Bou»[308].

Oltre ai fini dell'attestazione della specifica commissione e dei reiterati legami con il cavalierato maltese, il documento si rivela di fondamentale importanza, poiché da esso si apprende, per la prima volta in ordine di tempo, l'acquisizione della cittadinanza siracusana, riportata nelle successive attestazioni che al pittore fanno riferimento. Non va trascurato che i gesuiti furono fra i più assidui committenti del pittore se per la loro compagnia Monteleone dipingeva pure il San *Giuseppe con Bambino* di Siracusa (scheda n. 17; tav. LXV), la *Sant'Agata visitata al carcere da San Pietro* di Catania

[307] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Legisto Vincenzo, vol. 8985, 22 febbraio 1597, tratto da L. Lombardo, *op. cit*. (nota 293), p. 124, doc. II e precedentemente segnalato in S. Russo, *art. cit*. (nota 292), pp. 72-73.

[308] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Giuseppe Guzzetta, vol. 10571, 24 gennaio 1598, integrato al codicillo del 25 febbraio successivo che riferisce del pagamento della commissione e della chiusura dell'affare, come si legge in *ivi*, pp. 76-77, che segnala pure una busta dove sono contenute le notizie su Vincenzo Bou e i rapporti con i gesuiti di Siracusa: ASS, *Fondo Gesuiti*, busta 11. Il documento rogato dal notaio Guzzetta è stato pubblicato in L. Lombardo, *op. cit*. (nota 293), pp. 124-125, doc. III. Per le notizie sui gesuiti siracusani si veda N. Agnello, *Il monachismo in Siracusa: cenni storici degli ordini religiosi soppressi dalla Legge 7 Luglio 1866*, Tip. Francesco Miuccio, Siracusa 1891, p. 41.

(scheda n. 19; tav. LXVII) e probabilmente la *Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata* della chiesa del collegio di Siracusa (scheda n. 16; tav. LXIV), donata ai religiosi da un esponente di spicco del ceto dominante cittadino.

Un solido punto di riferimento nella carriera pittorica dell'artista, sia in termini cronologici che stilistici, è certamente il sopravvissuto dipinto raffigurante il *Cristo risorto con la Vergine e i santi Francesco e Caterina da Siena* (scheda n. 15; tav. LXIII), realizzato nel 1600, come rivela la data, incisa assieme alla firma, in calce al quadro, per la chiesa del Carmine di Modica[309], ennesima commissione carmelitana dopo quelle ricevute per i due quadri di La Valletta. Rispetto all'iconografia canonica desunta dalle sacre scritture, prima fra tutte la *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze, la scena del dipinto rappresenta una composizione del tutto originale, nella combinazione fra la discesa agli inferi di Cristo dopo la Resurrezione e l'incontro con la Madonna[310], singolare trama pittorica di cui il pittore sembra vantarsi nell'inciso della firma, dove si immortala come «inventor», licenza di certo apprezzata dalle committenze ecclesiastiche isolane, pur nell'ossequioso rispetto dei dettami iconografici della Controriforma, poiché giudicata non lesiva della devozione dei fedeli. Le analogie di impianto compositivo, ma soprattutto la sovrapponibilità della figura della Madonna con quella che appare nel quadro della *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta* (scheda n. 14; tav. LXII), proveniente dalla chiesa di San Rocco di Siracusa ed oggi a Palazzo Bellomo, rilevate da Teresa Pugliatti[311], hanno indotto Donatella Spagnolo a riferire a Monteleone il quadro siracusano[312], attribuzione accolta da Barbara Mancuso,

[309] Il quadro è stato reso noto da S.L. Agnello, *art. cit*. (nota 290, 1943), p. 61 e più tardi annoverato nella guida di F.L. Belgiorno, *Modica e le sue chiese*, Poidomani, Ragusa 1955, p. 77. Studi maggiormente approfonditi sul dipinto si devono a M.P. Pavone, *op. cit*. (nota 293), pp. 95-97, che lo inquadra alla corrente controriformistica di estrazione tosco-romana di ascendenza principalmente pulzoniana, come ribadito in forma estesa in T. Pugliatti, scheda n. 2, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, p. 22, mentre S. Russo, *art. cit*. (nota 292), p. 78 ne mette in rilievo i lontani ricordi dalla *Vergine e Santi* di La Valletta.

[310] Come già rilevato da G. Chillè, scheda n. 3, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio - 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, p. 62 e confermato da S. Russo, *art. cit*. (nota 211), p. 78.

[311] T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale*, vol. II, Electa, Napoli 1993, pp. 288, 306.

[312] D. Spagnolo, *«Quantunque oscuro fu tenero oltremodo». Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco*, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 310), pp. 20-21.

che denota la comune matrice pulzoniana per le due figure femminili[313], ed accettata con cautela da Giampaolo Chillè, che pure vi riconosceva le notevoli analogie con il *Cristo risorto*[314].

L'anno successivo alla realizzazione dell'opera destinata ai carmelitani di Modica, il pittore risulta documentato di nuovo a Palazzolo, dove dipinse altri due quadri andati perduti. Risale al 21 gennaio del 1601 la commissione del *Martirio di san Sebastiano*, destinato alla chiesa eponima, da consegnare entro il successivo agosto per la somma di 40 onze, da saldare, previo anticipo di 26 onze, alla fine dell'anno[315], cui a distanza di soli tre giorni seguì l'incarico di dipingere un'*Adorazione dei Magi* per Angela de Martino[316], da collocare sull'altare maggiore della non più esistente chiesa del Santissimo Salvatore, per la somma di 50 onze[317], già nominata dal pittore procuratrice per il pagamento finale del quadro richiesto dai confrati e rettori della chiesa di San Sebastiano[318].

Monteleone ritornava ad operare a Siracusa nel 1602, chiamato a dipingere «*quatrum unum Sante Marie de l'Arco cum quattuor miraculis*» per conto dei rettori della non più esistente chiesa di Santa Maria Piedigrotta, costruita sopra una grotta adibita al culto in età bizantina, fuori le mura cittadine in prossimità del Teatro Greco, edificio ancora presente in alcune incisioni del Settecento ed abbattuto alla fine del XIX secolo nel contesto del piano di recupero della *Neapolis*[319].

Nessuna notizia sul pittore emerge fino al 1606, anno in cui è registrata la realizzazione di un ennesimo dipinto perduto, rappresentante una *Madonna del Riposo* per la chiesa di Sant'Antonio abate di Augusta, il cui contratto di commissione, stipulato, in data 6 gennaio, fra il pittore e il tesoriere Sebastiano Tringale alla presenza del notaio Giuseppe Madreus, prevedeva la raffigurazione della Vergine con in grembo

[313] B. Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2011, p. 73.
[314] G. Chillè, *op. cit*. (nota 310), pp. 62-63.
[315] ASS, *Fondo Notai*, Notaio ignoto, numerazione provvisoria, 21 gennaio 1601, pubblicato in L. Lombardo, *art. cit*. (nota 293), pp. 120-121, 125-126, doc. 3b.
[316] ASS, *Fondo Notai*, Notaio ignoto, numerazione provvisoria, 24 gennaio 1601, tratto da *ivi*, pp. 121, 126, doc. 3c.
[317] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Giuseppe Guzzetta, vol. 10786, 7 dicembre 1602 in *ivi*, pp. 121, 125, doc. 3a.
[318] Cfr. *ibidem*.
[319] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Giuseppe Guzzetta, vol. 10575, 8 febbraio 1602 in *ivi*, p. 126, doc. 4.

il Bambino affiancata da san Giuseppe e figure angeliche[320]. Probabilmente anche quest'opera veniva distrutta dal sisma del 1693, in seguito al quale la chiesa venne ricostruita per prima in città, per poi essere definitivamente demolita nel Primo Novecento[321].

La firma sulla *Santa Lucia al sepolcro di Sant'Agata*, oggi nella chiesa del collegio dei gesuiti di Siracusa, incisa assieme alla data 1607[322], costituisce un utile appiglio per la ricostruzione della carriera pittorica dell'artista, sopravvivenza che va a colmare un vuoto iconografico lungo sette anni, dopo il *Cristo risorto* di Modica, rispetto al quale non presenta comunque sostanziali aggiornamenti. Se si considera che la costruzione della chiesa gesuitica siracusana venne iniziata nel 1632 e compiuta solo nel 1687[323], è indubbio che il dipinto fosse originariamente destinato ad altro luogo, da individuare in alcune chiese siracusane demolite o sconsacrate in seguito all'incameramento dei beni ecclesiastici da parte dello Stato, sancito dalla legge Siccardi del 1866[324], o con maggiore probabilità nella chiesa gesuitica di San Giuseppe[325], per ovvie ragioni di continuità storica. Sembra evidente che l'opera non fosse stata commissionata direttamente dalla Compagnia, come rivela la figura di donatore con gorgiera in basso e

[320] Segnalato in S. Russo, *art. cit*. (nota 292), pp. 81-82 e pubblicato in L. Lombardo, *art. cit*. (nota 212), pp. 118-127.

[321] G. Agnello, L. Trigilia, *La spada e l'altare. Architettura militare e religiosa ad Augusta dall'età sveva al Barocco*, Arnaldo Lombardo Editore, Palermo 1994, p. 143, che rimanda ad E. Salerno, *Chiese scomparse nel XX secolo*, «Notiziario Storico di Augusta», n. 3, dicembre 1968, pp. 125-145.

[322] Con errata definizione del soggetto, dovuta dal pessimo stato di conservazione, S.L. Agnello, *art. cit*. (nota 290, 1943), pp. 61-62, 64, menzionava il quadro, già alla chiesa del collegio, come *Morte di santa Lucia*, in seguito rettificato in Idem, *art. cit*. (nota 290, 1955), pp. 31-32. Le influenze paladiniane che il dipinto rivela furono portate all'attenzione degli studiosi da M.P. Pavone, *op. cit*. (nota 295), pp. 95-97.

[323] G. Agnello, *Architettura gesuita. La chiesa del Collegio di Siracusa*, «Per l'Arte Sacra», V, 1, 1928, pp. 7-16.

[324] S.L. Agnello, *Due scolî ad un catalogo*, in *Centri e periferie del barocco: corso internazionale di alta cultura (22 ottobre - 7 novembre 1987)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali; Comitato Nazionale Berniniano; Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma. Atti a cura di G. Cantone et *alii*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, vol. III, *Barocco Mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di M.L. Madonna e L. Trigilia, pp. 350-351 ha proposto la chiesa di Sant'Agostino o in alternativa quelle di San Giacomo e Santa Teresa, i cui arredi sacri furono portati nella chiesa del collegio gesuitico di Siracusa dopo le soppressioni statali.

[325] Cfr. G. Chillè, scheda n. 4, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 310), p. 64, che giustifica tale scelta con l'accorciamento del dipinto per essere adattato al nuovo spazio architettonico e per il costante impegno del pittore nei confronti dei gesuiti non solo aretusei. L'ipotesi di un'originaria destinazione gesuitica dell'opera è stata proposta per la prima volta da M.P. Pavone, *op. cit*. (nota 295), p. 95 e caldeggiata da B. Mancuso, *op. cit*. (nota 313), pp. 70-71, che rileva la tendenza dei gesuiti di servirsi degli stessi pittori, come già verificatosi per Raimondo De Dominici, dopo il rientro a Napoli da Malta.

lo stemma sotto la firma del pittore (fig. 35), forse riferimento alla città di Siracusa, il cui blasone, su suggerimento di Vincenzo Mirabella, sostituiva l'aquila al precedente castello medievale, proprio negli anni in cui Monteleone dipingeva[326]. Probabilmente il committente, forse membro del ceto dominante cittadino, donò l'opera alla chiesa gesuitica per ragioni di carattere devozionale.

Fig. 35. Daniele Monteleone, *Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata*, particolare, firmato e datato 1607, Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti

Opera della fase matura, nel cuore della sua carriera artistica, costituisce un perno attorno cui far ruotare molte considerazioni di carattere stilistico e cronologico, soprattutto alla luce del fatto che fu realizzata alla soglia delle successive opere in cui inizia a comparire l'influsso del naturalismo di Caravaggio, acquisito dopo il suo passaggio in Sicilia negli anni 1608-1609.

La fama di Monteleone era ormai diffusa negli ambienti ecclesiastici della cuspide iblea, estesa fino alle zone montuose interne della Contea di Modica, dove gli fu affidata la *Natività* per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria la Nova di Chiaramonte

[326] S. Russo, *art. cit*. (nota 292), p. 81.

Gulfi, distrutta durante il terremoto del 1693, nell'ambito dei lavori di ammodernamento strutturale dell'edificio, costruito nel 1536 e arricchito di una nuova facciata barocca[327]. Risulta smarrito il documento di commissione rogato dal notaio Occhipinti della stessa città, tuttavia è possibile risalirvi con una certa puntualità grazie a un successivo atto, datato 17 marzo 1609, in cui il quadro risulta già consegnato e pagato, ben ottanta onze - cifra veramente considerevole per l'epoca - a conferma del successo che riscuotevano i suoi quadri. Il contratto, fu sottoscritto in presenza dei rettori della chiesa e dei membri più in vista dell'*Universitas* di Chiaramonte, circostanza che indica la volontà della collettività di dotarsi di un quadro dell'apprezzato pittore[328]. Il documento contiene preziose informazioni sulla famiglia dell'artista:

> «Daniel Monteleonis pittor nec non et Silvia de Zumbo et Monteleonis eius filia et uxor Sebastiani Zumbo cives huius fidelissimae urbis Syracusae […] sponte dixerunt et confessi sunt et patentur habuisse et recepisse a Don Francisco Alagona, Johanne Mattheo de Iaci, Francisco de Infanti et Jo. Batta Luparello iuratis univerisitates terrae Claramontis […] uncias octuaginta p.g. in tarenis argenti per manus Francisci et Mariani Panaxia patris et fili dictae terrae Claromontis […] pro […] quatri sub titulo la Natività della Madonna nella Matrice Ecclesia dictae terrae»[329].

L'anno precedente, in occasione della costruzione della chiesa di San Giuseppe nella vicina località di Comiso, voluta dalla nobile famiglia Occhipinti, l'artista si impegnava a dipingere il quadro del Santo titolare - anch'esso perduto - come dimostra la procura di riscossione affidata a Vincenzo Gionsaldo, agli atti del notaio Mario Guastella di Siracusa, risalente al 1608, che rinvia al documento smarrito del notaio Paolo Meli di Comiso[330].

Nonostante i prolungati periodi di assenza dalla città in cui si era stabilito, gli impegni nelle questioni economiche e familiari erano di certo tenuti in gran considerazione da Monteleone, come suggerisce l'analisi di alcune carte siracusane. Prossimo al contratto stipulato con l'*Universitas* di Chiaramonte, cui aveva associato la

[327] Cfr. *ivi*, pp. 78-79.
[328] Cfr. *ibidem*.
[329] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Francesco De Atanasio, vol. 10825, 17 marzo 1609, in *ivi* p. 87, doc. I.
[330] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Mario Guastella, vol. 10791, f. 27, datato 25 settembre 1608, tratto da *ivi*, pp. 79, 88, doc. III.

figlia Silvia, è l'atto rogato il 25 settembre del 1608, con cui il pittore elargiva diritti e compensi alla figlia minore Ninfa, per assicurarle la dote in vista del matrimonio o di un eventuale ritiro monacale[331]. L'anno seguente il pittore salda ai rettori della chiesa di Sant'Antonio abate di Siracusa la quota dovuta ai coniugi Joseph Farruggio ed Eufrasia Baccanisi Farruggio per l'acquisto di un casamento in contrada San Michele arcangelo[332]. Nei due anni successivi, prima riscuote la somma di 22 onze da Francesco La Valle, barone di Miraglia di Catania, probabilmente per prestazioni artistiche, che l'artista devolveva alla figlia Ninfa[333], e poco dopo regolava la cifra di cinque onze ad Andreas Salvaloco, procuratore di anonimo creditore[334]. Il documento che obbligava il barone di Miraglia verso il pittore e quelli ad esso associati confermano l'assenza di Monteleone da Siracusa per motivi di lavoro, analogamente a quanto avviene negli anni successivi, come dimostrato in due atti del 1612, dove si registra che l'artista manca «*ab hac civitate et eius territorio*»[335].

Nessun riferimento d'archivio è emerso per il *San Giuseppe con Gesù Bambino* (scheda n. 17; tav. LXV), dubitativamente attribuito al pittore da Donatella Spagnolo[336], quasi certamente proveniente dalla chiesa gesuitica di San Giuseppe di Siracusa, come già supposto dalla stessa studiosa[337] e da Giampaolo Chillè[338], soprattutto se si

[331] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Corrado Guastella, vol. 19791, datato 25 settembre 1608, tratto da *ivi*, pp. 82, mentre in *ivi*, pp. 87-88, doc. II, probabilmente a causa di una svista, Russo riporta un diverso riferimento d'archivio, identico a quello dell'atto chiaramontano.

[332] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Francesco Anastasio, vol. 10825, datato 5 gennaio 1609, tratto da *ivi*, p. 83.

[333] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Giacomo Masò, vol. 10664, c. 92v, datato 22 settembre 1610, documento che rimanda ad un rogito del 7 febbraio 1609, agli atti del notaio Giuseppe de Randazzo di Catania, cfr. S.L. Agnello, *art. cit*. (nota 290, 1955), p. 32 e ad altri due del 1611, anch'essi all'Archivio di Stato di Siracusa, fra le carte dello stesso notaio, nel 5 agosto 1611, c. 1367 e nel 20 agosto 1611, c. 1435v, mentre in un altro documento del 29 luglio dello stesso anno viene registrata la donazione alla figlia Ninfa dei beni di una certa Lucia Gisialdo, tutti riferimenti tratti da *ibidem*.

[334] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Francesco Anastasio, vol. 10825, datato 20 febbraio 1609, tratto da S. Russo, *art. cit*. (nota 292), p. 83.

[335] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Giacomo Masò, c. 1541, datato 11 agosto 1612; c. 247, datato 31 ottobre 1612, tratti da S.L. Agnello, *art. cit*. (nota 290, 1955), pp. 32, 36, doc. I.

[336] D. Spagnolo, scheda n. 5, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 310), p. 66. Segnalato per la prima volta nella chiesa del collegio dei gesuiti da G.M. Capodieci, *Antichi monumenti di Siracusa illustrati*, tomo II, Presso D. Francesco M. Pulejo Impressore Vescovile e Senatorio, Siracusa 1813, p. 364, fu, per errata lettura della fonte, riferito a Maddiona da G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX*, Tipografia Pappalardo, Messina 1821, p. 73, refuso individuato da S.L. Agnello, *M. Minniti e A. Maddiona nelle Vite di Francesco Susinno*, «Archivio Storico Siracusano», X, 1964, pp. 94-95, che tuttavia non esprimeva giudizi su un possibile autore.

[337] D. Spagnolo, *op. cit*. (nota 336), p. 66.

[338] G. Chillè, *op. cit*. (nota 325), p. 64.

considera che il dipinto fu visto nella sua attuale ubicazione da Giuseppe Maria Capodieci nel 1813[339], circostanza che porta ad escludere le ipotesi di Santi Luigi Agnello, orientate verso la provenienza dalle chiese di Sant'Agostino, Santa Teresa o San Giacomo, i cui arredi sacri vennero trasferiti in quella chiesa in seguito alle soppressioni del 1866[340]. Spagnolo notava nel quadro le influenze dalle pale maltesi di Paladini, proponendo una sua collocazione cronologica compresa fra il 1607 e il 1610[341], da posticipare di qualche anno in virtù dei richiami al *Miracolo dei santi Cosma e Damiano*, realizzato dal pittore toscano nel 1612, come rivela l'inciso sul quadro, soluzione contemplata pure da Salvatore Russo[342], mentre il *terminus ante quem* va certamente individuato nel 1614, anno in cui il pittore firmava e datava il *Martirio di san Sebastiano* di Randazzo (scheda n. 18; tav. LXVI), in cui cominciava a prendere forma l'influsso di Caravaggio, ancora assente nel quadro di Siracusa, se si eccettua la composizione semplificata ed essenziale, probabilmente dedotta dal dipinto maltese di Paladini, palesemente ispirato alle redazioni naturalistiche del maestro lombardo.

Negli ultimi decenni sono stati ascritti a Monteleone tre dipinti conservati al Museo di Palazzo Bellomo: una copia dell'*Adorazione dei Magi* di Filippo Paladini (scheda n. 60; tav. CVIII), la cui attribuzione al pittore siciliano, proposta da Maria Pia Pavone[343], è stata smentita da Donatella Spagnolo, maggiormente orientata a riferirla ai primi anni di attività di Mariano Gusmano, pittore originario di Licodia Eubea, documentato dal 1625 al 1676[344]; un quadro di grande formato, in pessimo stato di conservazione, dubitativamente riconosciuto come *Eraclio che porta la croce* (scheda n. 49), collocato nei depositi della galleria siracusana[345]; la *Sacra Famiglia con san Giovannino* datata

[339] G.M. Capodieci, *op. cit*. (nota 336), p. 364.
[340] S.L. Agnello, *op. cit*. (nota 324), p. 350.
[341] D. Spagnolo, *op. cit*. (nota 336), p. 66.
[342] S. Russo, *art. cit*. (nota 292), p. 83.
[343] M.P. Pavone, *op. cit*. (nota 295), p. 97. Si veda pure Eadem, *ad vocem Daniele Monteleoni*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *Pittura*, a cura di A. Spadaro, Edizioni Novecento, Palermo 1993, p. 364.
[344] D. Spagnolo, scheda n. 6, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 310), pp. 68-69. Anche L. Lombardo, *op. cit*. (nota 293), p. 118 appare dubbioso sull'attribuzione del quadro a Monteleone. L'opera è inoltre citata in S.L. Agnello, *op. cit*. (nota 324), p. 350. Per l'attività di Gusmano in Sicilia orientale cfr. C.F. Parisi, *Pittori e dipinti nella Sicilia sud-orientale. I centri tra l'alta valle dell'Anapo e la Piana di Catania*, Museo Civico Etno-Antropologico e Archivio Storico Mario De Mauro, Scordia 2001, pp. 31-35.
[345] Riferito a Monteleone in G. Chillè, *op. cit*. (nota 325), p. 64.

1592[346] (scheda n. 59; tav. CVII), che per questioni di natura stilistica appare ben lungi dall'essere prodotta dal pennello dell'artista, da ascrivere piuttosto a un ignoto seguace di Deodato Guinaccia, come suggerito da Teresa Pugliatti[347].

3.3 Gli ultimi anni di attività e l'influsso di Caravaggio (1614-1622)

Il 6 ottobre del 1608 i Cavalieri di Malta venivano informati della fuga di Caravaggio dalla prigione maltese di Forte Sant'Angelo, diretto verso Siracusa[348], dove fu probabilmente accolto da Mario Minniti, amico degli anni romani, che in questa occasione gli aveva procurato la commissione del *Seppellimento di santa Lucia* presso il Senato cittadino[349]. Accertata la residenza siracusana di Monteleone, come dimostrano le carte d'archivio aretusee, non è improbabile che la prima fonte naturalistica da cui il pittore attinse per la realizzazione delle opere tarde fu proprio il capolavoro del Merisi. La personale interpretazione del naturalismo di ascendenza caravaggesca proposta dall'artista appare tuttavia limitata a suggestioni luministiche e semplificazioni compositive, priva delle inquietudini e della forza espressiva del maestro, debolezze presumibilmente imputabili alla conoscenza di opere di pittori siciliani che guardavano con interesse al Merisi, da cui traeva spunto per la *Sant'Agata visitata al carcere da san Pietro* firmata della chiesa di San Francesco Borgia di Catania (scheda n. 19; tav. LXVII) ed in misura minore per il *Martirio di San Sebastiano* della chiesa di Santa Maria di Randazzo, firmato e datato 1614 (scheda n. 18; tav. LXVI), filtri che distoglievano il pittore dallo studio diretto del capolavoro caravaggesco, arginando la

[346] Il quadro è stato riferito a Monteleone da Francesca Campagna Cicala in occasione del riordinamento degli allestimenti del museo, come si legge in B. Mancuso, *op. cit*. (nota 313), p. 73, nota 133. Precedentemente era stato oggetto di attenzioni in F. Campagna Cicala, scheda firmata, in V. Abbate, V. Scuderi, *XI Catalogo di opere d'arte restaurate (1976-78)*, Assessorato Regionale dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione; Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Sicilia Occidentale, Palermo 1980, pp. 99-100, dove veniva individuata la matrice manieristica romana filtrata dall'osservazione delle opere di Polidoro Caldara e Deodato Guinaccia.

[347] Cfr. T. Pugliatti, *op. cit*. (nota 311), pp. 245-246.

[348] Per la vicenda della fuga da Malta del Merisi si veda K. Sciberras e D.M. Stone, *Caravaggio in bianco e nero: arte, cavalierato e l'ordine di Malta (1607-1608)*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004, pp. 63-65.

[349] F. Susinno, *op. cit*. (nota 298), p. 110.

forza naturalistica nelle sue opere. Le carte d'archivio relative alle commissioni dei dipinti perduti dell'ultimo decennio di attività del pittore non lasciano trapelare alcunché circa gli stilemi in essi utilizzati, inducendo a prefigurare una possibile convivenza fra la timida adesione allo stile di Caravaggio e le persistenze manieristiche della formazione, di volta in volta adattate alle esigenze controriformistiche, come risulta evidente dalle due opere tarde giunte fino ai nostri giorni.

Maria Pia Pavone ha ipotizzato che il documento del 22 settembre 1610, in cui il pittore risulta creditore dal barone di Miraglia[350], fosse riferito alla committenza del dipinto di Catania[351], supposizione che appare tuttavia limitata alla sola comunanza geografica, cronologicamente condivisibile secondo il giudizio di Luisa Paladino, che la circoscrive agli anni 1607-1609[352], da riconsiderare se si valutano le analogie con la *Madonna del Rosario* di Caltanissetta di Paladini, firmata e datata 1614, individuate da Barbara Mancuso[353]. Allo stesso anno in cui Monteleone si firmava sul quadro di Randazzo risale la revoca dei beni elargiti alle figlie Aloisia e Caterina[354], in favore della devoluzione alla moglie, come si legge in un atto dell'anno seguente:

> «attendens ad amorem et benevolentiam quem et quam semper gessit et gerit erga Prudentiam Monteleonem eius praedilectam uxorem timens ut illa inremunerata pertranseavit […] in perpetuum donavit et donat [..] concessit et concedit […] omnia et singula eis bona mobilia stabilia urbana et rusticana […] et […] uncias viginti […] quas ipse donator possit et voleat donare cedere ad suum libitm […] in articolo morte»[355].

[350] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Giacomo Masò, vol. 10664, c. 92v., datato 22 settembre 1610, documento che rimanda ad un atto del 7 febbraio 1609, agli atti del notaio Giuseppe de Randazzo di Catania. Cfr. S.L. Agnello, *art. cit*. (nota 290, 1955), p. 32.

[351] M.P. Pavone, *op. cit*. (nota 295), p. 96. Il dipinto fu visto per la prima volta da Domenico Guglielmini che così lo descrisse: «S. Agata visitata dal Prencipe degli Apostoli, che gli guariva le mammelle, fatta di mano di Daniello Monte Leone»: cfr. D. Guglielmini, *La Catania destrutta con la narrativa di tutte le città e terre danneggiate dal tremuoto del 1693 di Comeindo Muglielgini catanese fra gli accademici infecondi di Roma detto l'Etneo, consecrata al signor don Domenico Lucchese e Campo*, Agostino Epiro, Palermo 1695, p. 87 e molto più tardi rispolverato in G. Policastro, *Catania nel settecento; costumi, architettura, scultura, pittura, musica, Società editrice internazionale*, Società Editrice internazionale, Torino 1950, p. 313.

[352] L. Paladino, scheda n. 84, in *Agata santa. Storia, arte, devozione*, catalogo della mostra a cura di G. Algranti (Catania, Museo diocesano, Museo Diocesano, chiesa di San Francesco Borgia e chiesa di San Placido, 29 gennaio - 4 maggio 2008), Giunti, Firenze 2008, p. 334.

[353] B. Mancuso, *op. cit*. (nota 313), pp. 74-75.

[354] ASS, *Fondo Notai*, notaio Giovanni Rizzo, vol. 10833, datato 2 gennaio 1614, tratto da S. Russo, *art. cit*. (nota 292), pp. 83-84.

[355] ASS, *Fondo Notai*, notaio Giovanni Rizzo, vol. 10834, datato 2 giugno 1615, tratto da *ibidem*.

Per la realizzazione del *Martirio di san Sebastiano* della chiesa di Santa Maria di Randazzo, recante la firma e la data 1614, quest'ultima non più visibile, Monteleone rinunciava invece ad una composizione semplificata, utilizzata nel successivo quadro di Catania, come nella migliore tradizione del caravaggismo tardo, riformulando una raffigurazione gremita di figure, come non si vedeva dalla *Santa Lucia* di Siracusa, dipinta sette anni prima[356].

Precedentemente alla due opere naturalistiche firmate, l'artista dipingeva un *San Raimondo* per Valerio Morra e Bellhomo, principe di Buccheri, di cui non rimane che il documento:

> «Daniel Monteleone pictor civis fid. U. S., sponte promisit et promittit […] D. Valerio Morra, et Bellhomo […] farci un quarto della imagine di Santo Raimondo dello disigno grandezza e lunghezza che ci dirà detto Don Valerio di coluri fini ben fatto et ben conditionato consignato et finito in prima Dominica mensis octobris proximi venturi. Pro Daniel dixit et confessus fuit, et est habuisse et recepisse a dicto D. Valerio […] unc, quatuor […] et restans dictus D. Valerius solver promisit, et promittiti […] dicto Danieli […] consignato dicto quarto […]»[357].

Dopo un periodo di prolungate assenze da Siracusa, nel 1619, il pittore risulta in città, dove il «mastro Mario De Alonso» si impegnava ad eseguire lavori di falegnameria per suo conto[358]. Il 20 novembre dello stesso anno all'artista veniva affidata la valutazione del prezzo di alcuni quadri, eseguiti da Mario Corduba per don Giuseppe Bonaiuto, incarico che conferma la grande considerazione di cui ormai Monteleone godeva presso gli ambienti artistici locali:

> «li quadri di lo figlio prodigo per onze tri l'uno item li quatri di li virgini a tt. 18 l'uno et li quatri di li profeti a tt. 14 l'uno […]»[359].

[356] Il quadro di Randazzo è stato pubblicato per la prima volta da M.P. Pavone, *op. cit*. (nota 295), p. 97 su segnalazione di Gioacchino Barbera. D. Spagnolo, *op. cit*. (nota 336), pp. 66-67 confermava i rimandi a Caravaggio, già notati dalla Pavone, più tardi riconosciuti come riferimento desunto da terzi da B. Mancuso, *op. cit*. (nota 313), pp. 71-72, 74-76. Si veda pure S. Russo, *art. cit*. (nota 292), p. 84.

[357] Pubblicato in S.L. Agnello, *art. cit*. (nota 290, 1955), pp. 31, 36, doc. II.

[358] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Giovanni Rizzo, vol. 10837, 30 ottobre 1619, in L. Lombardo, *art. cit*. (nota 293), p. 121.

[359] ASS, Fondo Notai, Notaio Guzzetta, vol. 10586, tratto da *ivi*, p. 128, doc. 8.

Gli impegni lavorativi fuori da Siracusa non terminavano, se in un'apoca del 6 gennaio 1620 l'artista si riteneva soddisfatto del pagamento di 16 onze da parte di Matteo Lastorina di Melilli, circostanza che fa supporre la realizzazione di un'opera in questa città[360]. Altri due documenti del 1622 attestano invece la presenza del pittore a Siracusa, rispettivamente il 10 luglio, quando è registrata una procura del pittore e del genero a Filippo Vianisi[361], e il 4 agosto, in ottemperanza al pagamento di un censo dovuto dai coniugi Monteleone alla chiesa di San Geronimo *extra moenia* di Siracusa[362]. L'epilogo della carriera artistica di Monteleone è ormai prossimo. È possibile difatti ricavare la data di morte del pittore grazie a un documento dell'anno precedente, che attesta la commissione di un perduto *Martirio di Santa Lucia*, ricevuta da Filippo Polidoro, sacerdote della Matrice di Buccheri, integrato a un codicillo del 20 settembre del 1622, che dichiara l'atto nullo per la morte del creditore, a prescindere che il prezzo sia stato integralmente versato[363].

> «Sacerdos Don Philippus Polidoro della terra di Buccheri repertus ad praesentem hic Syracusis mihi notario cognitus coram nobis sponte dare et solvere promisit se obligavit et obligat Danieli Monteleone pictori siracusano presenti et stipulanti mihi etiam cognito legittime hic Syracusis untias sex et tarenos decem […] ad complimentum unciarum 11 - 16 pro pretio seu manifactura […] quatri martirii Divae Luciae Syracusanae per dictum Monteleone depicti et expediti ac consignati de Polidoro stipulanti Illud habuisse et recepisse […] dictum quatrum ad praesentem reperiri intus Matrice Ecclesia dictae terrae Buccheri et in cappella vocata di S. Lucia […]»[364],

mentre la postilla ad esso integrata così recita:

> «die 20 settembris VI Indit. 1622 cassus et cancellatus fuit praedictus contractus de morte cessatus praedicti Danielis de Monteleone creditoris. Notario in

[360] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Giovanni Rizzo, vol. 10837, 6 gennaio 1620, pubblicato in *ibidem*.
[361] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Giacomo Masò, vol. 10669, 10 luglio 1622, tratto S. Russo, *art. cit*. (nota 292), p. 85.
[362] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Giacomo Masò, vol. 10669, 4 agosto 1622, tratto da S.L. Agnello, *art. cit*. (nota 290, 1955), pp. 32, 37, doc. III.
[363] Cfr. S. Russo, *art. cit*. (nota 292), pp. 85-86.
[364] ASS, *Fondo Notai*, Notaio Francesco Ventura, vol. 10965, 29 febbraio 1621, tratto da *ivi*, p. 89, doc. IV.

praedicto contracto presente et asserente for a esse solute et integer satsfacto a Don Philippo Polidoro […]»[365].

È facile intuire che la data di morte del Monteleone fosse compresa fra il 4 agosto e il 20 settembre del 1622.

3.4 Un dipinto maltese inedito di linguaggio monteleoniano

Nel Palazzo arcivescovile di La Valletta, nella stanza adiacente il salone in cui troneggia la *Madonna in trono con Santi e Cavalieri* firmata da Filippo Paladini, è collocata una *Sacra Famiglia con san Giovannino* (fig. 36) trascurata dalla storiografia maltese.

L'analisi stilistica del quadro rivela tangenze con la produzione siciliana di Daniele Monteleone, in particolare con la *Sant'Agata visitata al carcere da san Pietro* (fig. 37). La figura di san Giovannino sembra infatti una citazione del fanciullo al centro del dipinto di Catania - si osservi la posa e la torsione del capo, che tuttavia nell'opera maltese appare meno accentuata - ma soprattutto la figura di san Giuseppe risulta quasi sovrapponibile a quella di san Pietro che appare a sant'Agata; anche la Madonna del quadro di La Valletta si mostra stilisticamente affine alla sant'Agata per la posa e per l'analogo atteggiamento del volto, che rivela un certo distacco meditativo, in cui si legge il presagio della Passione di Cristo, corrispettivo del sentimento di serena accettazione del martirio che trapela dal volto della *Sant'Agata* catanese.

Il richiamo al naturalismo di Caravaggio, circoscritto all'interno di invalicabili confini controriformistici, che nell'opera di La Valletta appare non pienamente inteso, probabilmente dedotto da fonti indirette, induce ad escludere la sua attribuzione a Monteleone, dal momento che il suo termine di confronto, individuato nel quadro catanese, mostra una discreta qualità nella resa complessiva e nel realismo fisionomico delle figure, elementi che rendono evidente l'inferiore pregio del dipinto maltese. Considerando che il quadro di Catania, mostrando certi richiami alla *Negazione di san*

[365] Cfr. *ibidem*.

Pietro di Palermo e alla *Madonna del Rosario* di Caltanissetta, ambedue di Paladini, rispettivamente datati 1613 e 1614[366], risulta databile intorno al 1614 circa e facendo riferimento allo scarto qualitativo delle due opere, appare probabile che la tela di La Valletta fosse stata prodotta da un artista che aveva frequentato Monteleone, pittore molto apprezzato dalla committenza ecclesiastica, come rivelano vari documenti siciliani, ancor più delle poche opere giunte fino a noi. Le suggestioni caravaggesche del dipinto inducono a riconoscere il *terminus post quem* della sua realizzazione nel 1607, anno di arrivo del Merisi a Malta, ma gli impacci e i travisamenti dello stile del maestro rivelano un caravaggismo mediato, convincendo a spostare più avanti la data della sua esecuzione. In ogni caso, nel torno d'anni compreso fra l'arrivo di Caravaggio a Malta e la realizzazione della *Sant'Agata* di Catania, Monteleone produceva opere di migliore fattura, a partire dalla *Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata* di Siracusa, firmata e datata 1607, che rivela la mano di un artista esperto.

Dalla *Sant'Agata* di Catania l'anonimo pittore riprende pure la sintassi compositiva, orientata alla semplificazione e il richiamo alla profondità spaziale, che nel quadro di Malta appare suggerito dalla colonna al centro, sullo sfondo di una parete aperta da arco, digradante in obliquo verso la sinistra, che sembra riprendere la composizione, tutta giocata su linee diagonali, della *Santa Lucia*. L'uso di una scarna gamma cromatica dalle prevalenti tonalità brune, come pure il tratto sottile del disegno per il contorno e i lineamenti dei visi, conferma l'influsso diretto del quadro catanese. Tali caratteristiche inducono a riferire il dipinto al secondo decennio del XVII secolo.

[366] B. Mancuso, *op. cit*. (nota 313), pp. 74-75.

Fig. 36. Ambito di Daniele Monteleone (qui attr.), *Sacra Famiglia con san Giovannino*, II decennio del XVII secolo, La Valletta, Palazzo arcivescovile

Fig. 37. Daniele Monteleone (firmato), *Sant'Agata visitata al carcere da san Pietro*, 1614 circa, Catania, chiesa di San Francesco Borgia

CAP. IV. SULLE TRACCE DI MARIO MINNITI A MALTA

4.1 Spunti di riflessione sul presunto soggiorno giovanile a Malta

Sui primi anni di Mario Minniti non esistono a tutt'oggi fonti documentarie che attestino le sue vicende biografiche, per cui è consuetudine fare affidamento sulle notizie riportate da Francesco Susinno, che nella vita dedicata al pittore, immediatamente successiva a quella di Caravaggio, suo imprescindibile punto di riferimento e amico degli anni romani, così recitava:

> «Nacque Mario Minniti in Siracusa […] l'ottavo giorno di dicembre del 1577, da riguardevole prosapia, cioè da Girolamo e Diana Minnitti. L'accortezza del di lui genitore in sugli albori della fanciullezza l'instradò nelle lettere umane: appena giunto a' tre lustri gli mancò l'appoggio paterno; diesi da allora in appresso allo studio del disegno a lui geniale. Imbarcatosi addunque perché fugiasco sulle galee della Religione di Malta per involarsi da un intrico occorsogli, e conferitosi in quell'isola, di lì quindi trasportossi a Roma asilo di sicurezza»[367].

Non sono note le fonti da cui attingeva il biografo, tuttavia il passo fornisce preziose informazioni circa la sua data di nascita, il nome dei suoi familiari, la sua educazione e la presunta fuga a Malta, certamente successiva al 1592, anno di morte del padre. Qualche riga più avanti il biografo informava della sua residenza decennale a Roma, dove pure si sposava per la prima volta[368]. È possibile avanzare alcune considerazioni

[367] F. Susinno, *Le vite de' pittori* messinesi, ms. 1724, testo, introduzione e note bibliografiche a cura di V. Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 116. Nel 1575. Girolamo e Diana Minniti venivano registrati nell'ambito della vendita di un mulino presso la fonte Aretusa in C. Gaetani, *Annali di Siracusa… dal 1085 al 1800*, ms., XVIII-XIX secolo, Siracusa, Biblioteca arcivescovile alagoniana, vol. II, anni 1516-1700, c. 1832, mentre in un atto del 6 ottobre del 1600 veniva citato un certo Girolamo Minniti orafo, con ogni probabilità il padre del pittore, come si legge in ASR, Notaio Giacomo Masò, vol. 10657, anni 1600-1601, c. 141 e segg., tratto da D. Spagnolo, *«Quantunque oscuro fu tenero oltremodo». Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio - 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 18, 29, nota 50, riscontri che confermano la bontà delle notizie riportate da Susinno.

[368] Cfr. F. Susinno, *op. cit*. (nota 367), p. 116, in cui è riportata la notizia di un omicidio che costringeva il pittore a rifugiarsi presso il convento dei carmelitani, per i cui frati dipingeva l'*Assunzione*.

sulle date in cui l'artista soggiornò nell'isola dei Cavalieri, facendo riferimento alla durata del trascorso romano tramandata da Susinno, nonché ad alcuni successivi riscontri documentari: Minniti è ancora nella città eterna il 28 agosto 1603, data in cui Tommaso Salini, chiamato a testimoniare al processo indetto da Giovanni Baglione per alcuni versi ingiuriosi nei suoi confronti composti da Caravaggio, Onorio Longhi, Orazio Gentileschi e Filippo Trisegni, dichiarò che tali diffamazioni erano ben note anche al pittore Mario «abitante al Corso»[369], mentre, per converso, il pittore risulta documentato per la prima volta in Sicilia il 21 maggio del 1606, quando gli veniva affidata da Pietro Russo e Filippa Mazzara, vedova di Antonino Mazzara, la commissione della perduta *Madonna del Soccorso*, per la cappella Mazzara della chiesa di San Giovanni Battista di Vizzini[370]. È chiaro che l'arrivo di Minniti in Sicilia doveva verificarsi fra queste due date, probabilmente poco prima dell'impegno vizzinese, ipotesi che contempla dunque il suo arrivo a Roma nel 1596, partito da Malta, dove, se è vera la notizia di Susinno, si trattenne poco tempo, vista l'attuale mancanza di opere artistiche a lui riferite e considerando la sua età precoce dopo la morte del padre, circostanze che indurrebbero a considerare verosimile il suo arrivo nella sede gerosolimitana negli anni 1595-1596, intorno al suo diciottesimo anno d'età. L'ipotesi che il soggiorno maltese fosse stato breve pare suggellata dal fatto che l'artista giungeva a Roma senza una significativa referenza dell'Ordine, situazione consueta per gli artisti che lasciavano l'isola dopo aver prestato servizio ai giovanniti, come del resto si deduce dalla testimonianza di Susinno, secondo il quale

[369] Roma, Archivio di Stato, d'ora in poi ASR, Tribunale del Governatore, *Processi*, sec. XVII, vol. 28 bis, cc. 391r-393v, pubblicato in A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei sec. XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, vol. II, Forni, Sala Bolognese 1881, pp. 53-55. Nel successivo documento del 13 dicembre (ASR, Tribunale del Governatore, *Processi*, sec. XVII, vol. 28 bis, cc. 398v-401r, in *ibidem*) Caravaggio affermò di non avere più notizie da tre anni di quel Mario menzionato da Salini, circostanza che si sposa con la notizia riportata da Susinno, secondo cui i due artisti «si risolvettero far coabitazione» finché Minniti «stabilì prender moglie per poter più quietamente vivere, perché alquanto infastidivalo la torbidezza dell'amico», cfr. F. Susinno, *op. cit*. (nota 367), p. 117. Sul processo romano di Giovanni Baglione si veda M. Di Sivo, *Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, E. Lo Sardo, (Roma, Archivio di Stato di Roma, 11 febbraio - 15 maggio 2011), De Luca Editori d'Arte, Roma 2011, pp. 90-108.

[370] Vizzini, Archivio parrocchiale della chiesa di San Giovanni Battista, d'ora in poi APSGBV, *Volume I della basilica parrocchiale di San Giovanni Battista di Vizzini*, c. 141r-v, pubblicato in A. Ragona, *Un documento sul periodo oscuro della vita del pittore Mario Minniti*, «Archivio Storico Siracusano», I, 1971, pp. 62-63, docc. I-II.

> «astretto dalla necessità e dal trovarsi introdotto nel disegno, accomodossi con un siciliano pittore, che vendeva quadri a dozzina, e nella stessa bottega strinse amistà col Caravaggio, ambi giornalieri di quel grossolano artiere»[371],

Purtroppo non si conoscono le circostanze che portarono il pittore prima a Malta e subito dopo a Roma, ma nel primo caso Salvatore Russo, nell'ambito della mostra siracusana del 2004, ha avanzato ipotesi non trascurabili sulle possibili cause che spinsero l'artista a muovere verso l'isola gerosolimitana. Tracciando un quadro del contesto storico e politico della Siracusa negli anni in cui operava Minniti, lo studioso non ha sottovalutato il peso che avrebbe potuto avere nella vicenda l'insurrezione dell'ottobre del 1591, successiva a una carestia dei cereali, causata delle speculazioni finanziarie della nobiltà cittadina, contro cui si scagliava l'ondata di protesta innescata dalle corporazioni di arti e mestieri e dalla piccola borghesia[372], cui si presume appartenesse il pittore, considerando la «riguardevole prosapia» della sua famiglia[373] e non escludendo un rapporto di parentela con un certo Damiano Minniti, registrato in un documento siracusano del marzo 1587 come cittadino siracusano attivo nel commercio di tonno (doc. II)[374]. Il presunto coinvolgimento di Minniti nelle sollevazioni e la volontà di sfuggire alle successive inchieste condotte degli emissari fiscali fino al 1593, sono state indicate da Russo come possibili cause della sua fuga da Siracusa[375], dove non mancavano rappresentanti dell'Ordine gerosolimitano che in città aveva stabilito la sua sede provvisoria, prima della concessione dell'isola di Malta voluta da Carlo V e Clemente VII[376]. Nel tentativo di decifrare quell'«intrico» di susinniana memoria[377], le

[371] F. Susinno, *op. cit*. (nota 367), p. 117. Sulla permanenza di Caravaggio nella bottega di Lorenzo Siciliano cfr. la postilla di G.P. Bellori a G. Baglione, *Le vite de' pittori scvltori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Vrbano Ottauo nel 1642*, Roma 1642, ed. cons. a cura di V. Mariani, Calzone, Roma 1935, p. 136.

[372] S. Russo, *Siracusa al tempo di Minniti*, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 285), p. 51.

[373] F. Susinno, *op. cit*. (nota 367), p. 116.

[374] ASS, Atti della Corte della R. Segrezia e Dogana di Siracusa, *Registro delle lettere responsali e pleggerie della R. Segrezia e Dogana di Siracusa per l'estrazione e immissione di merci*, anni 1586-1590, c. 191v.

[375] S. Russo, *op. cit*. (nota 372), p. 51.

[376] Per le notizie sulla permanenza dei giovanniti a Siracusa cfr. G. Agnello, *I Cavalieri di Malta a Siracusa*, «Per l'arte Sacra», II, 3-4, maggio-agosto 1936, pp. 27-33; G.E. Di Blasi, *Storia del Regno di Sicilia: dall'epoca oscura e favolosa sino al 1774*, vol. III, dalla stamp. Oretea, Palermo 1847, edizione anastatica, Dafni, Catania 1983, p. 25; A. Spagnoletti, *L'Ordine di Malta e la Sicilia*, in *La Sicilia dei Cavalieri. Le istituzioni dell'Ordine di Malta in età moderna (1530.1826)*, a cura di L. Buono e G. Pace Gravina, Tipografia Granata, Messina 2003, pp. 9-34.

[377] F. Susinno, *op. cit*. (nota 367), p. 116.

ipotesi dello studioso potrebbero fornire spiegazione allo spostamento dell'artista dalla sua città natale a un'età così precoce da suscitare più di un dubbio sull'attendibilità della notizia fornita dal biografo messinese.

Il vuoto di notizie e realizzazioni sulla vicenda maltese e romana del pittore lascia molte incertezze sui suoi primi anni di attività e sulla sua educazione artistica, di cui nemmeno Susinno riportava notizie, sennonché sulle iniziali peripezie romane presso la bottega di Lorenzo Siciliano, inducendo a pensare a una formazione da autodidatta, che Francesca Campagna Cicala ha ipotizzato a contatto con i modelli di Gentileschi, Saraceni e Paladini, quest'ultimo sicuramente dopo il suo arrivo in Sicilia, mentre l'influsso di Caravaggio, ben visibile nelle sue opere per le tematiche affrontate e l'uso marcato del chiaroscuro non influiva sulla sua predilezione disegnativa[378]. Come ha puntualizzato Donatella Spagnolo il viaggio a Roma era consuetudine per i pittori alle prime armi, che in città avevano a disposizione un vasto campionario di modelli da cui attingere, non ultimi quelli di derivazione classica. Ciò dovette essersi verificato pure per Minniti, che nella città eterna traeva spunto pure dai paesaggi di Annibale Carracci, da Elsheimer, dal linguaggio dei riformati toscani e da Antiveduto della Grammàtica per le figure femminili[379], nella cui bottega lavorò insieme a Caravaggio per la realizzazione di mezze figure come riferito da Bellori nelle postille alle *Vite* di Giovanni Baglione[380].

Maurizio Calvesi riteneva Minniti complice di Caravaggio, la notte del 28 maggio 1606, nell'omicidio di Ranuccio Tomassoni[381], che costava al pittore lombardo la condanna alla pena capitale e lo costringeva ad allontanarsi dalla città in cui aveva raggiunto il successo[382]. L'opinione dello studioso viene tuttavia smentita dal

[378] F. Campagna Cicala, *Intorno all'attività di Caravaggio in Sicilia. Due momenti del caravaggismo siciliano: Mario Minniti e Alonzo Rodriguez*, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 - 28 febbraio 1985), Palermo 1985, p. 110.

[379] D. Spagnolo, *op. cit*. (nota 367), p. 18.

[380] G.P. Bellori, *op. cit*. (nota 371), p. 136. Per le notizie sulla permanenza di Caravaggio presso la bottega di Grammatica cfr. M. Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»; la tragica esistenza, la raffinata cultura, il mondo sanguigno del primo Seicento, nell'iter pittorico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, prima edizione, Newton Compton, Roma 1987, p. 15; M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Einaudi, Torino 1990, pp. 166-167, che avanzavano alcune ipotesi sulla data di arrivo a Roma di Minniti e sui luoghi di residenza e lavoro insieme a Caravaggio.

[381] Cfr. *ivi*, pp. 134-136.

[382] Sulle vicende di Caravaggio, successive all'omicidio Tomassoni, si veda F. Bologna, *Caravaggio, l'ultimo tempo 1606-1610*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra a cura di N.

documento di commissione della *Madonna del Soccorso* di Vizzini, sottoscritto appena sette giorni prima dal pittore, che si impegnava a consegnarla entro quattro mesi, condizione che rende improbabile un suo ritorno, in tempi così brevi a Roma, considerato pure che il successivo 6 novembre riceveva dai committenti del quadro 15 once, come recita la postilla sul margine sinistro del documento[383]. Il successivo vuoto documentario di otto anni si interrompe con l'atto che conferma la realizzazione di un quadro raffigurante *Sant'Ignazio di Loyola*, destinato alla Casa Professa di Messina, nella cui chiesa risultava collocato due anni dopo[384]. A questo torno d'anni si riferisce inoltre la notizia riportata da Susinno, secondo cui Minniti procurava a Caravaggio, in fuga da Malta, la commissione del *Seppellimento di Santa Lucia* presso il Senato siracusano:

> «[…] fuggì in Sicilia e ricovratosi nella città di Siracusa fu ivi accolto dall'amico suo e collega nello studio di pittura, Mario Minniti pittore siracusano, da cui ricevette tutta la compitezza che poté farle la civiltà di un tal galantuomo. Lo stesso supplicò quel senato della città acciò impiegasse il Caravaggio in qualche lavoro, e così potesse aver campo di godere per qualche tempo l'amico ed altresì osservarsi a qual grado di altezza erasi portato Michelagnolo, mentre se ne udiva grande il rumore e ch'egli fosse in Italia il primo dipintore. / L'autorità di quel magistrato non pose in non cale l'occasione, ed insubito l'impiegò nella fattura di una gran tela della vergine e martire S. Lucia siciliana»[385].

L'opera dipinta da Caravaggio a Siracusa «Riuscì di tal gradimento […] che […] in Messina ed altresì in tutte le città del regno se ne veggono molte copie»[386], una delle quali nella chiesa siracusana di San Giuseppe, attribuita a Minniti[387].

Spinosa (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004, pp. 16-47.

[383] APV, *Volume I della basilica parrocchiale di San Giovanni Battista di Vizzini*, c. 141r-v, pubblicato in A. Ragona, *art. cit*. (nota 370), pp. 62-63, docc. I-II.

[384] Palermo, Archivio della Società di Gesù, d'ora in poi ASGP, *Hist. 1*, c. 114v, reso noto in E. De Castro, *Regesto documentario*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra a cura di M.P. Demma (Palermo, Albergo dei Poveri 10 giugno - 30 ottobre 1990), Flaccovio, Palermo 1990, p. 507.

[385] F. Susinno, *op. cit*. (nota 367), p. 110.

[386] *Ibidem*.

[387] Cfr. H. Wagner, *Michelangelo da Caravaggio*, Eicher, Bern 1958, pp. 153-155, seguito da A. Moir, *The Italian Followers of Caravaggio*, Harvard University Press, Cambridge 1967, vol. I, pp. 182-183, mentre G. Barbera, scheda n. 8, in *op. cit*. a cura di V. Abbate (nota 378), pp. 149, 151, ha giudicato il dipinto una copia ottocentesca dubitativamente ascrivibile a Giuseppe Politi.

4.2 Un breve soggiorno a Malta per completare un'opera incompiuta di Caravaggio (1608-1612)

Non è improbabile che negli anni fra la commissione siracusana procurata all'amico Caravaggio[388] e la documentata esecuzione del *Sant'Ignazio di Loyola* di Messina del 1614[389], Minniti si fosse recato a Malta, dove la sua mano è stata riconosciuta in alcuni brani del *Martirio di santa Caterina* (scheda n. 50; tav. XCIX), oggi al museo della chiesa parrocchiale di Zejtun[390], certamente una delle realizzazioni più enigmatiche ed affascinanti del naturalismo a Malta, dipinto chiave del caravaggismo isolano, dal momento che le palesi differenze di mano che esso rivela suggeriscono che esso abbia radunato i seguaci del maestro lombardo in quel momento presenti sull'isola.

Il periodo di gestazione dell'opera fu particolarmente lungo. Roberta Lapucci, sotto la cui supervisione il quadro è stato sottoposto ad intervento di restauro dal 2006 al 2008, non ha escluso che l'opera possa essere stata la versione preliminare della monumentale *Decollazione del Battista*, realizzata da Caravaggio per l'oratorio della co-cattedrale di La Valletta, in seguito rifiutata dalla committenza, individuata nella Confraternita della Misericordia, bisognosa di dedicare un quadro al Santo titolare dell'oratorio, che celebrasse altresì il suo ruolo nell'assistere i condannati a morte nei loro ultimi momenti di vita, mansione implicita nel brano dei due personaggi maschili dietro l'inferriata della grande tela di Caravaggio, che curiosi assistono alla scena del martirio. Nelle ipotesi della Lapucci il quadro di Zejtun sarebbe stato rifiutato dai committenti poiché non rispettava i dettami iconografici pattuiti, trasgrediti nell'utilizzo del formato verticale, analogo a quello delle precedenti opere napoletane, e nella scelta iconografica di recidere il capo al Santo, in seguito riadattato nella figura di santa Caterina dai suoi seguaci[391]. Keith Sciberras aveva già avanzato l'ipotesi che a ripudiare la prima versione dell'opera potesse essere stato fra' Bernardo de Espeleta Xavier, il

[388] Cfr. F. Susinno, *op. cit*. (nota 367), p. 110.
[389] ASPG, *Hist. 1*, c. 114v, pubblicato in E. De Castro, *op. cit*. (nota 384), p. 507.
[390] Una pubblicazione interamente incentrata sul dipinto, che tuttavia non ne riporta il pregresso storiografico, è *The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio,* a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2008. Per maggiori notizie sul dipinto cfr. *infra*, scheda n. 50.
[391] R. Lapucci, *A New Approach Determined by the Restoration*, in *op. cit*. a cura di R. Lapucci (nota 390), pp. 29-30.

personaggio più in vista all'interno della Confraternita, cui imputava la decisione di adottare il grande formato orizzontale[392].

Precedentemente al restauro fiorentino, il quadro era stato sottoposto ad intervento di radiografia nel 2004 a Malta, nel corso del quale sono stati trovati punti di contatto con lo stile del Merisi, in particolare nell'uso di strati di carboncino, applicati su base ocra e bianca nel cappello della giovane figura maschile al centro, tecnica utilizzata nelle opere tarde di Caravaggio, per esempio nella veste di Salomè della *Decollazione* maltese e nei precedenti dipinti napoletani delle *Opere di Misericordia* e della *Flagellazione*, secondo una sua particolare predilezione, orientata a condurre reiterati studi tecnici e stilistici su opere circoscritte ad una determinata fase artistica[393]. Tale pratica, acquisita da Caravaggio durante la formazione nella bottega di Peterzano, risulta confermata dalle recenti ricerche condotte in occasione della mostra milanese di Palazzo Reale, dove le analisi radiografiche hanno rivelato l'utilizzo di pennellate bianche di piombo per gli abbozzi delle parti toccate dalla luce[394], presenti nel pentimento della testa calva del soldato alla sinistra del quadro di *Santa Caterina* e nel capo del carnefice della *Decollazione* della co-cattedrale[395]. Oltre all'uso di due differenti tavolozze, adottate nel dipinto di Zejtun, le analisi ai raggi X hanno inoltre mostrato affinità fra il capo reciso della Santa e quello di san Giovanni del capolavoro di La Valletta[396].

Iniziato da Caravaggio nel 1607, il *Martirio di santa Caterina* sarebbe stato lasciato incompiuto a causa della sua fuga da Malta, e proseguito dai seguaci presenti a Malta, chiamati ad affrontare il tema della morte e delle reazioni umane di fronte ad essa, poco dopo affrontato dal maestro nella riproposizione compositiva ed emotiva del *Seppellimento di Santa Lucia*, realizzato a Siracusa nel 1608. L'attribuzione del dipinto di Zejtun appare controversa e stratificata nelle varie proposte succedutesi nel corso del tempo, che contemplano soluzioni disparate: Lionello Spada[397], Mario Minniti[398],

[392] K. Sciberras, *Caravaggio, The Confraternita della Misericordia and the original context of the Oratory of the Decollato in Valletta*, «The Burlington Magazine», CXLIX, novembre 2007, pp. 764-765.
[393] J. Mizzi, *X-ray Comparison*, in *op. cit*. a cura di R. Lapucci (nota 390), p. 28, figg. a pp. 47-48.
[394] *Dentro Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di R. Vodret (Milano, Palazzo Reale, 29 settembre 2017 - 28 gennaio 2018), Skira, Milano 2017.
[395] J. Mizzi, *op. cit*. (nota 393), p. 28, figg. pp. 47-48.
[396] Cfr. *ibidem*.
[397] La notizia compare in J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino,* «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 136. S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 109 proponevano invece l'attribuzione congiunta a Spada e Cassarino.

Giulio Cassarino[399], Bartolomeo Garagona[400]. L'analisi dei dati tecnici e il confronto stilistico con il *Miracolo della vedova di Naim*, oggi al Museo regionale di Messina, dipinto da Minniti nell'arco cronologico compreso fra il 1614 e il 1620[401], sembrerebbero confermare la partecipazione del pittore siracusano alla realizzazione del dipinto di Zejtun. Al riguardo la Lapucci ha segnalato la somiglianza della donna al centro del quadro maltese con quella abbigliata di rosso all'estrema destra del grande dipinto di Messina, altresì riconoscendo come segno distintivo della particolare tecnica dell'artista gli effetti di controluce dai toni arancio e i netti passaggi chiaroscurali negli incarnati del boia[402], la cui fattura, per le evidenti analogie con il personaggio ai piedi di san Paolo nel *Naufragio di San Paolo* della cappella eponima di Saint Paul's Bay, suggerisce piuttosto la mano di Giulio Cassarino, senza escludere successivi ritocchi minnitiani. Altri elementi di comunanza fra il *Martirio* di Zejtun e il quadro messinese sono stati individuati da Nicole Huter nell'analogo utilizzo di una di una matita sottile

---

[398] «Punti di contatto con l'arte di Mario Minniti» venivano già notati in J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 397), pp. 135-144, mentre una più decisa attribuzione al pittore si ritrova in R. Lapucci, *op. cit*. (nota 391), p. 30 e in N.T. Huter, *Identity and Origin*, in *op. cit*. a cura di R. Lapucci (nota 390), pp. 14-15.

[399] La prima attribuzione del dipinto a Cassarino si ritrova in M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Bestetti & Bozzi, Roma 1974, p. 322, seguito da J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 397), p. 135, che vi rilevò affinità con il *San Sebastiano* firmato di La Valletta; D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century,* «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI; Idem, *Caravaggio in Malta*, *His Work and His Influence*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1986, p. 15; M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, pp. 71-72; C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, pp. 38-39; G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39; Idem, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, pp. 18-19; Idem, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 108-123, 169-170, scheda n. 4; Idem, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 74-92, 160-161, scheda n. 4, tutti confutati da K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 41; Idem, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, pp. 68, 74-75, mentre M. Buhagiar*, The Beheading of St Catherine at Zejtun, Malta. A Maltese-Sicilian Caravaggist painting worthy of attention*, in *op. cit*. a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (nota corrente), pp. 143-144 non esclude la realizzazione congiunta di Cassarino e Minniti.

[400] La notizia dell'attribuzione al pittore maltese, proposta da David Stone è tratta da R. Lapucci, *op. cit*. (nota 310), p. 31.

[401] Cfr. D. Spagnolo, scheda n. 13, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 367), p. 86.

[402] Cfr. R. Lapucci, *op. cit*. (nota 391), p. 30.

per definire le vesti e le decorazioni dei tessuti, secondo quel vezzo disegnativo caro all'artista, come ricordava Susinno. Stilisticamente poi i due quadri rivelano affinità non trascurabili nella resa del panneggio, ma soprattutto nella disposizione serrata delle figure, il cui ritmo di successione appare scandito da spazi triangolari, al cui interno si insinuano altri personaggi. Lo stesso modo di rendere l'incidenza della luce sugli oggetti metallici, visibile sull'armatura del soldato che chiude a sinistra il quadro di Zejtun, il cui effetto di riflessione opaco risulta in netto contrasto con le scie di luce estremamente riflettenti proposte da Caravaggio, si ritrova nell'elmo dell'armigero dell'*Ecce Homo* della cattedrale di Mdina (scheda n. 21; tav. LXIX), firmato e datato 1625 dal pittore siracusano[403].

Il *Martirio* di Zejtun fu visto in posizione di pala d'altare della vecchia chiesa parrocchiale del villaggio maltese, intitolata a San Gregorio, durante la visita del vescovo Baldassarre Cagliares del 1615[404], *terminus ante quem* della sua realizzazione, confermato pure dalla mappa dipinta sul lato sinistro dell'opera, che rievoca la razzia turca sulla costa orientale dell'isola, avvenuta il 6 luglio dell'anno precedente, come si legge sulla colonna che chiude il margine sinistro del quadro. La flotta turca, non del tutto piegata dopo la sconfitta nel grande Assedio del 1565, continuava a seminare il terrore sull'isola dei Cavalieri, probabilmente in risposta all'assedio gerosolimitano della città armena di Laiazzo e al saccheggio di Corinto negli anni 1610-1611[405].

La presenza a Malta di Mario Minniti in quegli anni a Malta appare suggellata pure da una realizzazione messinese, che rivela intensi contatti con l'Ordine giovannita, su cui Susinno così si esprimeva:

> «[…] nel governo del conte signor Stefano, allora vicerè, un cavaliero gerosolimitano suo confidente nazionale s'invaghì di una tela del Minniti da lui creduta del Caravaggio per la perfettezza dell'opera, rappresentante il Martirio del santo precursore Giovanni Battista, che adorasi in una chiesetta esistente in un amenissimo luoco de' signori Del Pozzo, fuori la Porta Buzzetta. Volea prima comprarla et indi regalata, lo che li fu ricusato da detti signori non ostante il piacere del vicerè, il quale poi ostentò la sua machiavellica politica a prò delli sudetti signori Del Pozzo. In contesto dell'anzidetto il cavaliero ne fece partecipe al Gran Maestro in Malta, insinuando a quel signore la memorata tela esser di quella S. Religione giacché sotto della medesima vi erano l'arme

[403] Cfr. N. Huter, *op. cit*. (nota 398), pp. 14-15
[404] AAF, *Visitatio Cagliares 1615*, cc. 183v-184r, tratto da Zarb, Buhagiar, *op. cit*. (nota 397), p. 82.
[405] M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 399, 2007), p. 141.

> gerosolimitane; ma avendosi da parte delli menzionati signori Dal Pozzo per via de' signori Giovanni e Marchese dato sodisfazione al Gran Maestro, ne restò il cavaliero deluso, ed in oggi la cennata tela adorasi nel descritto tempiolo»[406].

Per lungo tempo questo quadro fu ritenuto opera di Caravaggio[407], fino all'intuizione di Enrico Mauceri, che lo declassò a prodotto di un seguace[408], proposta che spianava la strada alla definitiva attribuzione a Minniti proclamata da Santi Luigi Agnello[409], pienamente accolta dalla critica successiva[410]. A suggerire che il pittore fosse stato a Malta, prima di realizzare l'opera a Messina, sono le evidenti analogie con il dipinto di uguale soggetto realizzato da Filippo Paladini (scheda n. 7; tav. LV) sull'isola dei

[406] F. Susinno, *op. cit*. (nota 367), p. 121.

[407] Cfr. G. La Farina*, Messina e i suoi monumenti*, Stamp. G. Fiumara, Messina 1840, ristampa anastatica a cura di P. Bruno, G. B. M, Messina 1985, pp. 121-122; *Messina e dintorni. Guida a cura del Municipio*, Prem. stab. G. Crupi, Messina 1902, p. 352; V. Saccà, *Michelangelo da Caravaggio pittore. Studi e ricerche*, «Archivio Storico Messinese», VII, 1-2, 1906, p. 59; S. Agati, E. Mauceri, *Il Cicerone per la Sicilia. Guida per la visita dei monumenti e dei luoghi pittoreschi della Sicilia*, introduzione storico-artistica di E. Mauceri. Itinerario di S. Agati, Reber, Palermo 1907, p. 72, nota 2; A. Salinas, G.M. Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate*, Palermo 1915, ristampa anastatica, «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 8, a cura di F. Campagna Cicala, Museo regionale di Messina, Messina 1998, p. 38, n. 154; E. Mauceri, *Restauri a dipinti del Museo nazionale di Messina*, «Bollettino d'arte», serie II, I, 12, giugno 1922, p. 582, in tutti ricordato nella chiesa messinese di San Giovanni Decollato, riedificata presso la Porta Boccetta.

[408] E. Mauceri, *Il caravaggismo in Sicilia ed Alonzo Rodriguez pittore messinese*, «Bollettino d'arte», serie II, IV, 1924-1925, pp. 563-564.

[409] S.L. Agnello, *M. Minniti e A. Maddiona nelle Vite di Francesco Susinno*, «Archivio Storico Siracusano», X, 1964, pp. 85, nota 29, 88.

[410] A. Moir, *op. cit*. (nota 387), vol. I, p. 184, nota 8, vol. II, p. 87; F. Campagna Cicala, *Mario Minniti*, «Archivio Storico Siracusano», XV, 1969, p. 61, nota 37; E. Borea, *Considerazioni sulla mostra «Caravaggio e i suoi seguaci» a Cleveland*, «Bollettino d'Arte», LVII, serie V, 3-4, luglio-dicembre 1972, p. 156, fig. 3; B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, Phaidon, Oxford 1979, p. 74; F. Campagna Cicala, *Avant-propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e F. Campagna Cicala (Messina, chiesa Madre di Sant'Antonio abate e chiesa di San Francesco di Paola, 27 agosto - 29 ottobre 1983), Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1983, pp. 16, 53, nota 20; Eadem, *op. cit*. (nota 378), pp. 105, fig. 3, 106, 111, 114, 115, 136, nota 41; Eadem, scheda firmata, in *Messina. Museo regionale. Opere d'arte restaurate (1980-1985)*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera, F. Campagna Cicala, C. Ciolino Maugeri (Messina Museo regionale, 12 marzo - 31 maggio 1986), Assessorato Regionale dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Museo regionale di Messina, Messina 1986, pp. 89-96; *Un'antologia di frammenti. Dipinti seicenteschi inediti o poco noti delle collezioni del Museo di Messina*, a cura di F. Campagna Cicala, Sicania, Messina 1990, p. 26, fig. 17; B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, seconda edizione rivista ed ampliata da L. Vertova, 3 voll., Allemandi, Torino 1990, vol. I, p. 149, vol. II fig. 490; D. Spagnolo, *Da modello a pittore: una traccia per Mario Minniti*, in *Sulle orme di Caravaggio: tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, G. Barbera, C. Strinati e R. Vodret (Palermo, Palazzo Ziino 4 marzo - 2 maggio 2001), Marsilio, Venezia 2001, pp. 54-55; Eadem, scheda n. 7, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 367), pp. 70-72.

Cavalieri nel 1608[411], in seguito portato a Firenze, dove ancora oggi si trova nella chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini, dal committente Francesco dell'Antella, che lo donava al fratello Niccolò. Il quadro rimase sull'isola fino al 1612, anno in cui dell'Antella partiva alla volta della Toscana[412], dopo l'assegnazione, l'anno precedente, della commenda fiorentina di San Jacopo in Campo Corbolini, elargita dal gran maestro Wignacourt per il lungo servizio prestato alla Religione gerosolimitana[413]. Oltre ai richiami caravaggeschi, in particolare alla *Salomè con la testa del Battista* oggi alla National Gallery di Londra, che hanno indotto Francesca Campagna Cicala a riferire la *Decollazione* messinese al periodo giovanile di Minniti[414], il quadro ricava dall'opera dell'artista toscano l'impianto compositivo, la disposizione delle figure ed in particolare il motivo del braccio teso del carnefice, intento a mostrare il capo reciso del Santo a Salomè, espediente tratto dall'opera del Merisi, in cui tuttavia l'aguzzino con analogo gesto rivolge il macabro verso lo spettatore[415]. Le strettissime analogie fra il quadro di Messina e quello di Firenze e gli accentuati contrasti chiaroscurali della Salomè hanno persuaso Donatella Spagnolo a collocare la realizzazione del dipinto minnitiano al secondo decennio del Seicento, periodo di massima diffusione del naturalismo di ascendenza caravaggesca in Sicilia[416]. Poco dopo difatti il pittore realizzava il *San Carlo Borromeo* del Palazzo Comunale di Enna, proveniente dalla chiesa dei cappuccini, che la Spagnolo ritiene realizzato fra il 1614 e il 1618, sulla base di puntuali citazioni caravaggesche, in specie dalla *Decollazione* maltese, ma anche di riferimenti all'opera di uguale soggetto realizzata da Paladini per la chiesa di San Francesco di

[411] ASF, Conventi soppressi, 132, filza 304, *Inventario 1710*, c. 2v, pubblicato in L. Sebregondi Fiorentini, *Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri*, «Paragone», XXXII, 383-385, 1982, pp. 111, 118, nota 42.

[412] L'anno della partenza da Malta di Francesco dell'Antella è confermato dalla testimonianza del cavaliere gerosolimitano Francesco Buonarroti, in BMLF, Archivio Buonarroti, filza 112, *Copie e Spogli di Documenti e Scritture, Lettere Originali e in copia relativi alla storia della Religione di Malta*, c. 257v, pubblicato in *ivi*, pp. 107, 116, nota 6.

[413] ASF, Conventi Soppressi 132, filza 478, c. 4v, tratto da *ivi*, pp. 107-108, 117, nota 13.

[414] Cfr. F. Campagna Cicala*, op. cit*. (nota 410, 1986), p. 89. L'accostamento della *Decollazione* di Minniti con il quadro londinese di Caravaggio ha convinto la studiosa che quest'ultimo possa essere stato realizzato durante il soggiorno messinese del lombardo, come si legge in Eadem, *op. cit*. (nota 378), pp. 105-106.

[415] D. Spagnolo, scheda n. 7, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 367), p. 70.

[416] Cfr. *ibidem*.

Militello, firmata e datata 1612, uno dei dipinti maggiormente aderenti allo stile del Merisi all'interno della produzione dell'artista toscano[417].

4.3 Minniti a Malta nella fase tarda della sua attività

Negli anni compresi fra il 1614, anno del probabile arrivo da Malta, come attestato dal documento di commissione del *Sant'Ignazio di Loyola* per la Casa Professa di Messina[418], e il 1625, anno in cui il pittore si firmava sull'elmo del soldato dell'*Ecce Homo* di Mdina (scheda n. 21; tav. LXIX), Mario Minniti risulta documentato in più occasioni in Sicilia. Il primo documento posteriore al 1614 è un attestazione successiva di quattro anni in cui l'artista si impegnava a consegnare entro il mese di luglio a Matteo Corso,

> «commisso Cirini Martelli civitatis Augustae […] un quatro de la Madonna delli Angioli […] con il figliolo in brazza et doi angioli che la coronano […] et di sotto quattro figuri tutti integri et sani zoè San Francesco […] Sancto Antonino […] Sancta Lucia et […] Sancta Chiara»[419].

Esattamente un anno dopo il pittore cedeva alcuni beni alla sorella Angela, suora terziaria dei cappuccini[420], mentre il 19 dicembre 1621 risultava debitore di somme di denaro a Marco Gezio, cappellano della cattedrale di Palermo, in parte versate nel

[417] Cfr. D. Spagnolo, scheda n. 8, in *op. cit*. (nota 367), p. 73 e P. Russo, "*Un genio vagante… in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Lussografica, Caltanissetta 2007, pp. 148-149. Per le notizie sul dipinto di Paladini si veda D. Bernini, scheda n. 32, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio - settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, pp. 68-69.

[418] ASGP, reso noto in E. De Castro, *op. cit*. (nota 384), p. 507.

[419] ASS, Sezione Notai defunti, notaio Giovanni Rizzo, 1617-1618, c. 396, pubblicato in G. Agnello, *Un caravaggesco, Mario Minniti*, «Archivi», VIII, 1941, pp. 72-72, doc. 1.

[420] ASS, Notaio Giacomo Masò, 1618-1619, c. 1120, in *ivi*, p. 72, doc. 2.

febbraio successivo[421], ed ancora risolveva questioni patrimoniali relative alla spartizione dei beni alla sorella Giovanna e alla moglie Eutizia nel 1622[422].

La dimora fissa di Minniti a Siracusa è confermata da due successivi documenti del 1624, rispettivamente dell'8 agosto, in cui Pierpaolo Bilanza di Messina si impegnava a prestare servizi al pittore, a condizione che questi gli fornisse vitto e alloggio e gli insegnasse l'arte della pittura[423], e del 30 dicembre, in cui è registrata la sua abitazione di via Larga[424]. Nell'anno in cui lasciava la sua firma sull'*Ecce Homo* di Mdina (fig. 38), l'artista risulta documentato a Siracusa in ben due occasioni nel mese di marzo, impegnato con Vincenzo Bon, economo e procuratore del monastero benedettino di Siracusa, all'esecuzione del quadro della *Sepoltura di san Benedetto*[425], da consegnare entro sei mesi, e al pagamento del canone di affitto di una vigna[426], mentre ad ottobre il pittore metteva in vendita le olive degli alberi dei suoi poderi di contrada Isola[427]. Tali attestazioni degli anni 1624-1625, considerata pure la loro particolare natura, inducono ad escludere la presenza di Minniti a Malta in quel biennio, propendendo per l'invio dalla Sicilia del quadro di Mdina, tanto più che nel 1624 Minniti già realizzava il *Miracolo di santa Chiara* di Siracusa[428] e l'*Adorazione dei Magi* di Buscemi[429], entrambi firmati e datati. Nessuna certezza si profila sul tramite fra le due isole per l'arrivo dell'*Ecce Homo* a Malta, non escludendo che esso possa anche essere giunto alla Notabile molto tempo dopo la sua realizzazione, se si considera che la chiesa di Mdina venne completamente distrutta dal terremoto del 1693 ed interamente ricostruita quattro anni dopo, per essere completata alla fine del 1702[430]. Il cartellino sul retro della tela riferisce infatti che, il 16 gennaio 1885, il dipinto veniva donato dal sacerdote

[421] ASP, Sezione Notai defunti, Atti del notaio C. La Motta, st. I, vol.17052, c. 138, pubblicato in E. De Castro, *op. cit*. (nota 384), pp. 527-528, doc. XXXVIII.
[422] ASS, Sezione Notai defunti, notaio Giacomo Masò, 1621-1622, c. 396, pubblicato in G. Agnello, *art. cit*. (nota 419), p. 73, doc. 3.
[423] ASS, Sezione Notai defunti, notaio Giacomo Masò, 1623-1624, c. 945v, pubblicato in *ivi*, pp. 73-74, doc. 4.
[424] ASS, Sezione Notai defunti, notaio Francesco Avolio, 1624-1625, s.cc., in E. Mauceri, *Artisti siracusani. Mario Menniti*, «Aretusa», III, n. 1, 1911.
[425] ASS, Sezione Notai defunti, notaio Giacomo Masò, 1624-1625, c. 533, pubblicato in G. Agnello, *art. cit*. (nota 419), p. 74, doc. 5.
[426] ASS, Sezione Notai defunti, notaio Giacomo Masò, 1624-1625, c. 534v, in *ibidem*, doc. 6.
[427] ASS, Sezione Notai defunti, notaio Giacomo Masò, 1625-1626, c. 83, in *ivi*, p. 75, doc. 7.
[428] Cfr. D. Spagnolo, scheda n. 14, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 367), p. 90.
[429] Cfr. D. Spagnolo, scheda n. 16, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 367), p. 94.
[430] A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, pp. 79-80.

Benedetto Dimech[431] - personaggio di cui nulla si conosce, ma che probabilmente era di origini maltesi, come indica il cognome, particolarmente diffuso sull'isola - alla cattedrale di Mdina, dove in primo momento veniva collocato nella sacrestia fino al definitivo trasferimento nel museo annesso alla chiesa.

Oltre a costituire una delle realizzazioni di maggior pregio dell'artista, il quadro di Mdina riveste straordinaria importanza anche in termini cronologico-stilistici, essendo assieme al *Cristo crocifisso* del Museo diocesano di Catania (fig. 39), firmato e datato 1629[432], l'ultima opera in stile naturalistico realizzata dal pittore.

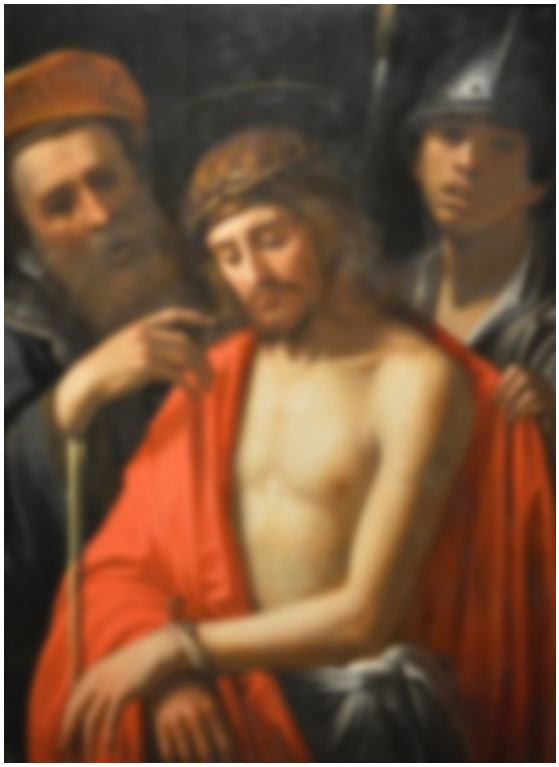


Fig. 38. Mario Minniti, *Ecce Homo*, firmato e datato 1625, Mdina, Museo della cattedrale

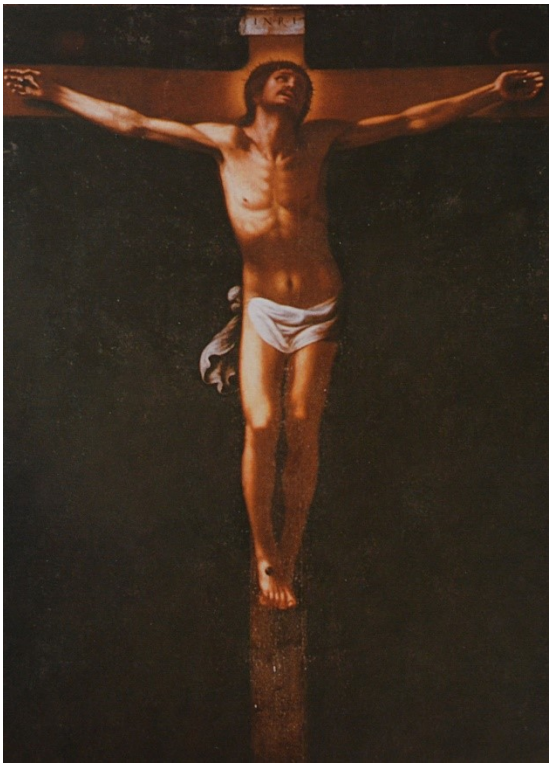


Fig. 39. Mario Minniti, *Cristo crocifisso*, firmato e datato 1629, Catania, Museo diocesano

A partire dalla fine del terzo decennio del XVII secolo lo stile del Minniti tendeva infatti ad allontanarsi dal consueto substrato naturalistico di ascendenza caravaggesca, fino a quel momento punto fermo nella produzione dell'artista, in favore di un

[431] A. Espinosa Rodriguez, P. Bartolo Parnis, D. Cilia, *The paintings at the Cathedral Museum, Mdina*, Progress Press, Valletta 2005, p. 65; L. Xuereb, scheda 22, in *Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi e A. D'Amico (Castello di Miradolo, San Secondo di Pinerolo, 21 novembre - 10 aprile 2016), Nuova Stampa Color, Muros 2015, p. 116.

[432] Cfr. D. Spagnolo, scheda n. 23, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 367), p. 105.

progressivo allargamento culturale che accoglie aperture napoletane e fiamminghe[433], con una particolare predilezione per i rimandi al patetismo di Andrea Vaccaro e Massimo Stanzione, cui si aggiungeva l'influsso fiammingo, mediato dall'osservazione delle opere palermitane di Pietro Novelli[434]. La tarda produzione di Minniti non rimase immune all'influsso classicista di Antonio Barbalonga, nel 1634 giunto a Messina da Roma, dove aveva frequentato la bottega di Domenichino, subendo l'influsso del Guercino, e a un certo interesse per il luminismo di derivazione neovenetistica[435]. In questa fase tarda della sua carriera di Minniti preferiva dunque mettere da parte i forti contrasti chiaroscurali in favore di composizioni luminose, con figure dagli elaborati panneggi, le cui sagome rivelano una maggiore predilezione per il disegno, base della sua formazione[436]. Tutto ciò è visibile per esempio nella *Madonna del Rosario* e nell'*Immacolata Concezione e Santi*, entrambi al Museo regionale di Messina, opere in cui i nuovi stilemi ben si sposano con le direttive della Controriforma, ma anche nella *Scena Allegorica* di Catania, dipinto che si rivela una perfetta sintesi degli stili cui il pittore aveva aderito nel corso della sua carriera, senza trascurare del tutto la precedente lezione caravaggesca, qui reminiscenza limitata al mero contrasto con il fondo scuro[437].

L'interesse di Minniti al nuovo corso della pittura siciliana si riflette pure in alcune opere conservate a Malta, dove si presume che si fosse recato nei suoi ultimi anni di vita, presubilmente fra il 1634 e il 1637, periodo in cui si nota un vuoto documentario nelle carte siciliane, invece numerose negli anni precedenti e successivi. Se si considerano questi due riferimenti cronologici, nel primo caso, l'artista è menzionato nei documenti siracusani il 4 gennaio, il 28 aprile e il 14 luglio[438], mentre al 6 dicembre 1637 risale la commissione del Senato cittadino per il quadro dell'*Angelo custode*[439], cui

[433] Cfr. F. Campagna Cicala, *art. cit*. (nota 410, 1969), pp. 59-60; Eadem, *op. cit*. (nota 410, 1983), p. 19.
[434] Cfr. D. Spagnolo, scheda n. 25, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 367), p. 108.
[435] Cfr. F. Campagna Cicala, *art. cit*. (nota 410, 1969), pp. 59-60.
[436] Cfr. *ibidem*.
[437] Per le notizie sui tre dipinti della fase tarda di Minniti cfr. D. Spagnolo, schede nn. 21, 26-27, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 367), pp. 102-103, 110-113.
[438] Rispettivamente per una procura in favore della moglie in ASS, Notai defunti, Notaio Giacomo Masò, 1633-1634, c. 119v, pubblicato da G. Agnello, *art. cit*. (nota 419), p. 78, doc. 19; per un saldo nei confronti di Giuseppe Bon, procuratore del monastero di San Benedetto in ASS, Notai defunti, Notaio Rizzo Santoro, 1633-1634, c. 792, reso noto in *ibidem*, doc. 20; per la cessione di un lotto di terreno ai cappuccini che in cambio concedevano un magazzino limitrofo alla sua abitazione in ASS, Notai defunti, Notaio Giacomo Masò, 1633-1634, c. 292, tratto da *ivi*, pp. 78-79, doc. 21.
[439] ASS, *Consigli Civici*, anni 1633-1638, c. 301v, pubblicato in *ivi*, p. 79, doc. 22.

fanno seguito altri documenti siciliani, fino all'atto di morte del 1640[440]. Nel corso di questi tre anni, in cui tacciono le carte siciliane sul suo conto, non è improbabile che Minniti fosse ritornato a Malta, dove realizzava il *Battesimo di Cristo* firmato della chiesa delle orsoline di La Valletta (scheda n. 23; tav. LXXI) e il *San Giovanni Evangelista* pervenuto al Museo nazionale della capitale maltese dall'Auberge d'Aragona (scheda n. 22; tav. LXX). Il primo dei due dipinti[441] non riporta alcuna data accanto alla firma, ma è possibile stabilire il *terminus post quem* della sua realizzazione anche sulla base dell'osservazione stilistica, che tradisce l'influsso del classicismo barbalonghiano, giunto da Roma in Sicilia nel 1634, unito a richiami luministici neovenitistici e fiammingheggianti, mentre il suo contraltare cronologico può essere stabilito nel documento di commissione del Senato di Siracusa del quadro con l'*Angelo custode*. Fra l'altro il dipinto compariva nell'inventario della chiesa di Sant'Orsola del 1641, anche se senza riferimento al suo autore[442]. Fra il 1633 e il 1634 il gran maestro De Paula promuoveva la ricostruzione del monastero e della chiesa delle cavalleresse e non è improbabile che il dipinto del pittore siracusano fosse destinato all'altare di San Giovanni, completato nel 1635 a spese di Vincenzo Savina, presumibilmente il personaggio raffigurato alle spalle del Battista[443]. Donatella Spagnolo, basandosi sull'accostamento fra il donatore e la figura di san Gioacchino in basso a sinistra dell'*Immacolata* di Messina, specialmente per i delicati passaggi tonali con cui sono rese le masse corporee, ha giudicato il *Battesimo* delle orsoline realizzato nel 1637[444]. Allo stesso torno d'anni dovrebbe risalire pure la realizzazione del *San Giovanni evangelista*, proveniente dall'Auberge d'Aragona ed oggi al Museo di Belle Arti di La Valletta, opera della fase matura post-caravaggesca, che rivela punti di contatto con Pietro Novelli e la scuola napoletana. Keith Sciberras, cui si deve la scoperta e

[440] Cfr. G. Molonia, *Mario Minniti nelle fonti archivistiche*, in *op. cit*. a cura di G. Barbera e V. Greco (nota 286), pp. 151-152.

[441] Il dipinto è stato pubblicato per la prima volta nella breve menzione di S.L. Agnello, *art. cit*. (nota 409), p. 82, successivamente rispolverato in F. Campagna Cicala, *op. cit*. (nota 378), p. 116; K. Sciberras, *L-Arti Barokka f'Malta, PIN*, Malta 2003, p. 27; G. Aquilina, S. Fiorini, D. Cilia, *Is-Sorijiet Gerosolimitani, il-Knisja u l-Monasteru ta' Sant'Ursola Valletta*, Peg Ltd., Malta. 2004, pp. 191-193; D. Spagnolo, *op. cit*. (nota 367), pp. 24-25; K. Sciberras, scheda n. 9, in *op. cit*. a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras, (nota 399), pp. 168-169. L'opera è stata oggetto di studi approfonditi in *Minniti Baptism. A "signed" masterpiece*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2009. Cfr. pure K. Sciberras, *op. cit*. (nota 318, 2009), pp. 61-63.

[442] Cfr. G. Aquilina, *op. cit*. (nota 441), pp. 191-193.

[443] Cfr. K. Sciberras, *op. cit*. (nota 441), p. 168.

[444] Cfr. D. Spagnolo, *op. cit*. (nota 367), p. 25.

l'attribuzione del quadro a Minniti, forse pittura privata per un membro dell'Ordine gerosolimitano come suggerisce il formato orizzontale e la provenienza, ha pensato di anticiparne la datazione agli anni compresi fra la fine del III e l'inizio del IV decennio del Seicento[445]. Lo studioso ha ascritto al pittore pure una replica della *Flagellazione* di Messina (scheda n. 20; tav. LXVIII), custodita in collezione privata maltese, segnalata da Sergio de Benedetti nel 2007, dipinto di stampo caravaggesco la cui realizzazione è stata giudicata prossima a quella dell'originale, eseguito intorno agli anni 1620, probabilmente per un committente privato, come suggeriscono le sue dimensioni ridotte[446].

Un ulteriore traccia della presenza di Minniti a Malta è costituita dalla menzione di un *Adamo ed Eva* e di una *Venere* nello spoglio del cavaliere napoletano Giovan Battista Macedonio, risalente al 4 settembre 1646. Alla luce delle esigue notizie rinvenute non è possibile stabilire se i quadri fossero stati realizzati sull'isola o altrove e nemmeno risalire alla loro data di realizzazione, anche se l'unica certezza in tal senso arriva dalla notizia della nomina di Macedonio a cavaliere gerosolimitano in data 20 luglio 1620, riferimento cronologico che può essere utile a fissare un punto di partenza per l'esecuzione dei dipinti e che, associato alla presenza delle altre opere dell'artista a Malta, aggiunge sostanza alla notizia del Susinno, secondo il quale Minniti «in certo tempo si trasferì sull'isola di Malta e, colà molto accettato il suo operare, vi lasciò opere degne di lode»[447].

[445] Cfr. K. Sciberras, scheda n. 11, in *op. cit*. a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (nota 399), pp. 172-173; Idem, *Minniti's Baptism and other works in Malta*, in *op. cit*. a cura di R. Lapucci (nota 441), pp. 18-19 e Idem, *op. cit*. (nota 399, 2009), p. 63.

[446] Cfr. K. Sciberras, scheda n. 10, in *op. cit*. a cura di K. Sciberras e C. De Giorgio (nota 399), pp. 170-171.

[447] Susinno, *op. cit*. (nota 367), p. 119. Per le notizie sull'*Adamo ed Eva* e sulla *Venere* perduti cfr. S. Macioce, *Un Cavaliere Magistrale*, «Art & Dossier», VIII,. 85, dicembre 1993, p. 21, nota 19; Eadem, *Mario Minniti nello spoglio di un cavaliere maltese. Notizie d'archivio*, «Storia dell'Arte», Scritti in onore di Maurizio Calvesi, 93-94, 1998, pp. 337-340; D. Spagnolo, *op. cit*. (nota 367), pp. 18, 28, nota 44.

4.4 Riflessi di Mario Minniti in un dipinto di Rabat

Nonostante l'assenza di documenti in grado di confermare la presenza a più riprese di Mario Minniti a Malta, le tracce dei suoi trascorsi sull'isola sussistono, oltre che nei forti richiami alle opere maltesi di Paladini e Caravaggio, anche in un dipinto di un suo epigono, probabilmente siciliano. La *Decollazione del Battista* del Wignacourt Museum di Rabat (fig. 40) dovrebbe rimontare alla seconda metà degli anni Trenta del XVII secolo. Le reminiscenze manieristiche che il dipinto tradisce, abbinate all'uso di una luce di chiara ispirazione naturalistica, prefigurano un pittore consapevole della maniera di Filippo Paladini e della crudezza di linguaggio di Caravaggio, che tuttavia pecca nella qualità di esecuzione. Del quadro si conosce l'originaria provenienza dalla collezione del collegio del Rabato, in seguito eletto a museo, situazione comune alla *Nascita del Battista* di Bartolomeo Garagona, che gli sta a fianco[448].

L'osservazione stilistica di questa ingenua e modesta interpretazione di un tema caro ai Cavalieri gerosolimitani, specialmente se si osservano i profili delle figure, le peculiari fisionomie e l'uso di una particolare tonalità di rosso nel manto su cui si adagia il Battista, fanno pensare in prima analisi allo stile di Mario Minniti. Il fulcro del ragionamento, riguardo all'autore e alla collocazione cronologica del quadro, può essere imperniato sul blasone che compare nell'angolo in basso a sinistra, appartenente a Juan Balaguer Camarasa, vescovo di Malta dal 1635 al 1663[449]. Non è dunque da escludere l'ipotesi che il quadro potesse essere stato commissionato dallo stesso vescovo, pressappoco in occasione dell'elezione alla carica vescovile, tanto più che esso rappresenta un soggetto canonico per l'Ordine.

È indubbio che Minniti a partire dal 1625 era pervenuto ad un livello qualitativo di tutto rispetto, come dimostra la pregevole fattura dell'*Ecce Homo* di Mdina, capolavoro che per certi versi segna un punto di non ritorno nell'evoluzione stilistica del pittore, ora avvezzo al luminismo di ascendenza neovenetistica e fiammingheggiante e alle solennità del classicismo emiliano e romano, filtrato dall'osservazione delle opere del Barbalonga, a Messina dal 1634, dopo l'esperienza romana a contatto con le opere di

[448] Cfr. A. Espinosa Rodriguez, scheda n. 154, in *Saint Paul's Grotto, Church and Museum*, a cura di J. Azzopardi, Friends of the Cathedral Museum, Rabat - Malta, Progress Press, Valletta 1990, p. 431.
[449] Cfr. *ibidem*.

Domenichino e Guercino[450]. Seppur contaminata da vistose debolezze di segno, che rivelano un pittore ancora acerbo, l'impronta dell'artista siracusano appare innegabile soprattutto nel modellato delle figure, evidenza che induce a pensare a un membro della sua bottega, come possibile autore del quadro. Scriveva al riguardo Susinno che

> «Teneva egli dodici giovani bramosi della disciplina di un tal maestro e ne uscirono col nome di buoni pittori. Valevasi di costoro per farsi abbozzare i quadri e molte volte finire, dandoli egli gli ultimi colpi. Erano tante e tali le occasioni che gli correvano a calca, così pubbliche come private, da tutte le città del regno che lo necessitavano a ciò fare. Perlocché ne seguì che cessata quell'aura tanto favorevole, osservansi molte opere sue manchevoli e se ne attribuisce al Minniti l'imperizia, perché stimansi totalmente sue. Per darsi un adeguato giudizio sull'opere di costui, fa di mestieri che il curioso si fermi non di leggieri ma con attenzione, altrimenti qualche fiata resterà ingannato»[451].

Fra tutti il biografo ricordava solo il messinese Salvatore Mittica[452], la cui esigua produzione tradisce l'influsso di Antonio Catalano l'Antico e più in generale dalla pittura toscano-riformata di derivazione prinicipalmente paladiniana. Un documento dell'8 agosto 1624 riferisce che un tale Pierpaolo Bilanza di Messina offrì i suoi servigi a Minniti in cambio di vitto, alloggio e formazione artistica[453]. Altro probabile allievo fu Nunzio Ragona, documentato il 1 gennaio 1633 come responsabile della consegna a Palermo di una *Maddalena* realizzata da Minniti per Fabrizio Del Guasto, protonotaro dell'ex Camera reginale[454], cui si aggiungono i fratelli Giovanni e Giuseppe Reati, ricondotti da Santi Luigi Agnello all'ambito minnitiano[455]. È probabile che all'interno di questo elenco di artisti possa esserci l'autore del quadro del Wignacourt Museum, ipotesi che pare suggellata dalla verosimile presenza di Minniti a Malta negli anni 1634-1637, al cui seguito forse giungeva sull'isola l'ignoto allievo di bottega. In questo torno d'anni si riscontra infatti un vuoto documentario nelle carte siciliane del maestro di Siracusa[456], periodo in cui molto probabilmente l'artista realizzava a Malta il *Battesimo*

[450] F. Campagna Cicala, *op. cit*. (nota 410, 1969), p. 60.
[451] F. Susinno, *op. cit*. (nota 367), p. 119.
[452] Cfr. *ivi*, p. 170.
[453] Cfr. G. Agnello, *art. cit*. (nota 419), pp. 73-74, doc. 4.
[454] Cfr. *ivi*, p. 77, doc. 15.
[455] Cfr. G. Agnello, *Schede per la storia della pittura in Sicilia*, «Archivio Storico Siracusano», I, 1955, p. 33.
[456] Cfr. G. Molonia, *op. cit*. (nota 440), p. 151.

di Cristo (scheda n. 23; tav. LXXI) per la chiesa delle orsoline di La Valletta[457] e il *San Giovanni evangelista* (scheda n. 22; tav. LXX) pervenuto al Museo nazionale di Malta dall'Auberge d'Aragon[458].

La scena presentata nella *Decollazione* di Rabat si svolge in un clima di calma inquietante. Il carnefice, dalla tipica sagoma minnitiana, si appresta a sferrare il colpo di grazia al Santo, inerme sulle ginocchia, che rassegnato attende il suo epilogo. Sulla sinistra la figura di Salomè in sontuosi abiti dell'epoca, colta in un atteggiamento di gelida impassibilità, attende che l'atto si compia, in presenza dell'anziana ancella sul cui viso si legge un rivolo di sincera pietà.

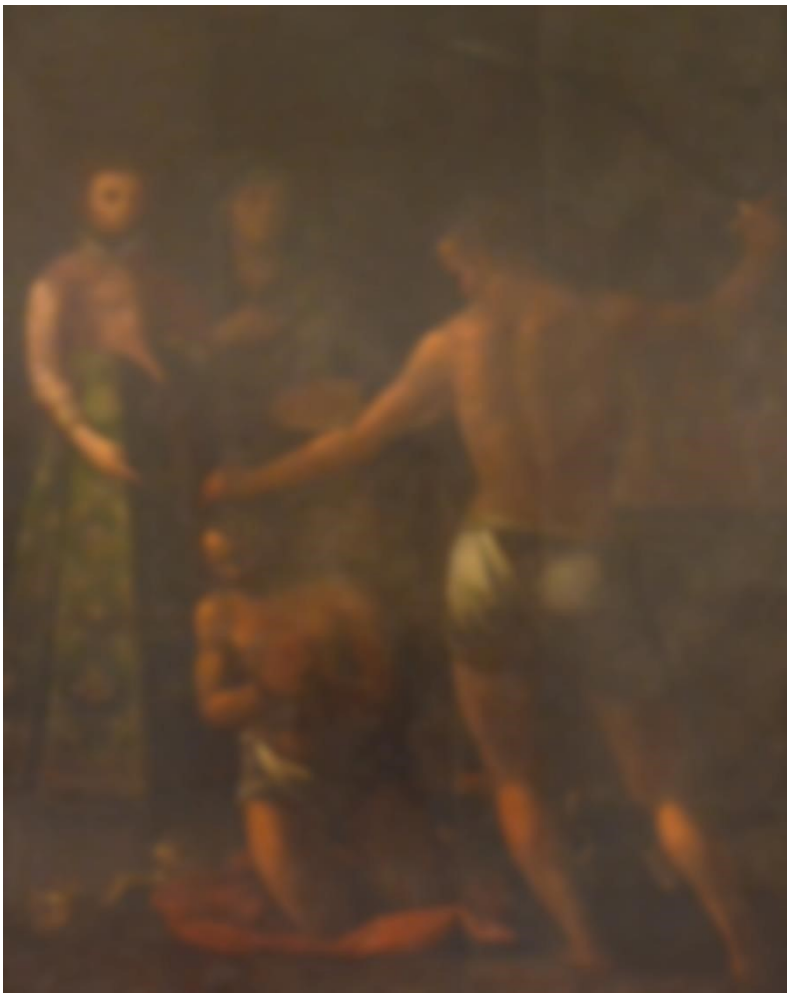


Fig. 40. Ambito di Mario Minniti (qui attr.), *Decollazione del Battista*, seconda metà del IV decennio del XVII secolo, Rabat, Wignacourt Museum

[457] Cfr. *op. cit*. a cura di R. Lapucci (nota 441).
[458] Cfr. K. Sciberras, *op. cit*. (nota 445), pp. 172-173.

CAP. V. GIULIO CASSARINO: UNA CARRIERA INTERAMENTE SVOLTA A MALTA

5.1 Oltre sessant'anni di ricerche alla scoperta della vicenda biografica del pittore

Correva l'anno 1955 quando Vincenzo Bonello e John Cauchi, durante il restauro di alcuni quadri maltesi, scoprivano la firma Cassarino sul *San Mauro che guarisce un fanciullo* (scheda n. 41; tav. XCI) della chiesa di Nostra Signora di Liesse di La Valletta[459]. Cinque anni più tardi, nel corso dei preparativi per la mostra, allestita alla co-cattedrale di San Giovanni, per commemorare i millenovecento anni dalla venuta di San Paolo a Malta, lo stesso inciso emergeva, sotto una spessa coltre di polvere, dal *San Sebastiano curato da Irene*[460] (scheda n. 42; tav. XCII). I due quadri firmati prefiguravano un ignoto seguace di Caravaggio, la cui identità artistica fu ricostruita diciassette anni più tardi da Cauchi nel suo articolo sulla rivista maltese Melita Historica, in cui, basandosi sul confronto stilistico con le due opere firmate di La Valletta, attribuiva a Cassarino un nucleo di opere maltesi, in cui individuava i *clichés* della sua mano nelle peculiari distorsioni di teste, nelle tipiche teste calve colpite da una luce dai toni ambrati, nei panneggi a pieghe continue e parallele, privi di rigonfiamenti o elaborazioni troppo vistose[461]. Lo studioso riconobbe pure l'autoritratto dell'artista nel personaggio con in mano un cavalletto e sotto i piedi una tavolozza, che compare nell'angolo in basso a sinistra della grande tela raffigurante *San Paolo morso dalla vipera* (scheda n. 31; tavv. LXXX-LXXXI), pala d'altare della cappella del Naufragio di San Paolo a Saint Paul's Bay, accodato alla figura del gran maestro Wignacourt, promotore delle sue fortune artistiche[462].

[459] J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino,* «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 133.
[460] J.A. Cauchi, scheda n. 82, in *L'arte sacra a Malta*, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, p. 54.
[461] Il *corpus* di opere maltesi è descritto in J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), pp. 133-144.
[462] Cfr. *ivi*, p. 133.

La maggior parte delle opere riferite da Cauchi a Cassarino, portava l'attribuzione a Lionello Spada[463], talentuoso seguace di Caravaggio che raggiunse Malta nel 1609, chiamato alla realizzazione degli affreschi del Palazzo magistrale[464]. È chiaro che le opere del maestro bolognese rivelano una qualità decisamente superiore rispetto alle realizzazioni di Cassarino, pertanto apparve improbabile a Cauchi il riferimento alla 'scimmia del Caravaggio', certamente artista di elevata caratura artistica[465]. Il nucleo di dipinti rintracciati dallo studioso è caratterizzato da uniformità di mano, seppur in continua evoluzione, e si presenta distinto in due fasi stilistiche: la giovanile manierista e quella di adesione al naturalismo di ascendenza caravaggesca, progressivamente affinato dalle prime sperimentazioni fino allo stadio maturo, cui pervenne dopo un circa un decennio di applicazioni.

La mancanza di documenti sul personaggio lasciava molti interrogativi allo studioso maltese, soprattutto riguardo alla vicenda biografica e alle origini, indeciso se giudicarlo siciliano o maltese, a maggior ragione considerando la diffusione dei cognomi

[463] H. Scicluna, *The Church of St John*, Danesi, Roma 1955, p. 155 aveva riferito allo Spada il *San Sebastiano* firmato di La Valletta, seguito da J. Hess, *Caravaggio's Paintings in Malta, Some notes*, «The Connoisseur», CXLII, 1958, pp. 142-147, già riferito a Minniti da G. Agnello, *Un caravaggesco: Mario Minniti*, «Archivi», VIII, 1941, p. 73, nota 17, ripreso da A. Moir, *The Italian Followers of Caravaggio*, Harvard University Press, Cambridge 1967, vol. I, p. 186, nota 18; le lunette del Battista della co-cattedrale furono attribuite all'artista Bolognese da H. Scicluna, *op. cit*. (nota corrente), figg. 208-209 e ricondotte a Cassarino in J.A. Cauchi, *Notes on the Works of Art in the co-Cathedral of St. John in Valletta*, «Scientia», XVIII, 4, 1962, pp. 168-169; la *Circoncisione del Battista* della co-cattedrale, restituita a Cassarino da J.A. Cauchi, *op. cit*. (nota 460), p. 54, era stata erroneamente riferita allo Spada da H. Scicluna, *op. cit*. (nota corrente), p. 155, seguito da J. Hess, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, vol. I, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1967, p. 341; il *San Paolo morso dalla vipera* della cappella del Naufragio di San Paolo di Saint Paul's Bay era stato attribuito alla 'scimmia di Caravaggio' in B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 120), p. 211, seguito da E. Sammut, *San Pawl il Bahar*, «The Sunday Times of Malta», 22 marzo 1942; il *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi armato con l'armatura damascata* del Museo nazionale di Belle Arti di La Valletta era stato ascritto a Lionello Spada da V. Bonello, "*Quod non fecerunt barbari…"*, «Malta letteraria», 11, novembre-dicembre 1914, p. 301, seguito da E. Sammut, *Caravaggio in Malta*, «Scientia», XV, 1949, pp. 82-83, mentre M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Bestetti & Bozzi, Roma 1974, pp. 322-323, fig. C33 aveva proposto l'attribuzione a Minniti; l'altra versione del ritratto del potente di Malta, custodita al Palazzo magistrale, era stata riferita allo Spada in E. Sammut, *art. cit*. (nota corrente), pp. 82-83.

[464] Per le notizie sugli affreschi si veda M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, pp. 48-52; K. Sciberras e D.M. Stone, *Saints and heroes. Frescos by Filippo Paladini and Leonello Spada*, in A. Ganado, *The palace of the Grand Masters in Valletta*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2001, pp. 143-146; K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 30-42; Idem. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, pp. 27-29.

[465] Cfr. J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 133.

Cassarino e Cassar su entrambe le isole, rassegnandolo ad attribuirgli in maniera quanto mai calzante l'appellativo di «enigmatico Cassarino»[466], affidando ai posteri il compito di svelarne l'identità.

Qualche anno più tardi Dominic Cutajar, deciso a chiarire la vicenda biografica del pittore, conduceva ricerche negli archivi di Malta, rintracciando alcune carte che, da una parte fornivano importanti notizie sulla vita del pittore, ma dall'altra generavano non poca confusione, nel tentativo di riferire a Cassarino documenti invece appartenenti ad un certo Giulio Felici, in realtà un *villager* estraneo alle vicende artistiche, nato a Zebbug il 31 dicembre 1582 e sposato, il 3 luglio 1605, con Matthia Mici da cui ebbe due figli, Gio Paulo e Antonio[467]. Facendo riferimento alle dichiarazioni di Cauchi, che aveva riconosciuto l'autoritratto del pittore nell'«uomo di piccola statura» alle spalle del Wignacourt nel quadro di Saint Paul's Bay[468], Cutajar pensò di identificare tale Giulio Felici con il pittore che si firmava sui due quadri di La Valletta, motivando tale convinzione con l'ipotesi che Cassarino fosse la forma italianizzata del termine maltese *Il-Qasir*, che significa di bassa statura, formula scherzosa con cui la cerchia di seguaci naturalisti presenti a Malta si sarebbe rivolta all'artista[469]. In tal modo Cutajar pensava altresì di sciogliere l'enigmatica sigla, recante le lettere «G NF D C», che si trova su alcuni dipinti maltesi della prima metà del XVII secolo, parte dei quali attribuiti dallo stesso Cauchi a Cassarino, come «Giulio Nato Felici Denominato Cassarino»[470], che invece Maurizio Marini aveva risolto in maniera inconcludente come «*Giovan Me Fecit Domenico Corso*»[471], con chiara quanto non giustificata sostituzione della lettera «N»

[466] Come recita il titolo del suo articolo pubblicato in *ivi*, pp. 133-144.

[467] Zebbug, Archivio parrocchiale, d'ora in poi APZE, *Batt*., vol. I bis, f. 44, atto di battesimo, datato 01-01-1583, in cui è riportata la data di nascita di «*Vestru Felici*»; Cutajar afferma che è ancora oggi consuetudine a Malta utilizzare un nome diverso da quello di battesimo, che secondo lui, nello specifico, sarebbe stato sostituito nell'uso comune con Giulio; APZE, *Batt*., vol. I, f. 81v, atto di battesimo del figlio Gio Paulo, nato il 9 aprile 1606, in cui Giulio Felici e Matthia Mici risultano coniugi; APZE, *Batt*., vol. I bis, c. 101v, attestazione di battesimo del figlio Antonio, nato il 18 settembre 1613, data che si deduce essere quella del decesso di Matthia Mici, dato che questa moriva di parto. Cfr. D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, pp. V-VI, da cui sono tratti tutti i riferimenti d'archivio.

[468] Cfr. J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 133.

[469] Cfr. D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), p. VI.

[470] Cfr. *ibidem*.

[471] Cfr. M. Marini, *Tre proposte per il Caravaggio meridionale*, «Arte illustrata», IV, 43-44, 1971, pp. 56-75. Cutajar identificava tale personaggio con Gio de Cosso, uomo d'affari molto influente all'epoca, che aveva commissionato vari dipinti recanti il suo stemma di famiglia. Cfr. D. Cutajar, *art. cit*. (nota 387), p. IV.

con la «M». L'acronimo è presente sul dipinto di artista anonimo, in stile tardo-manieristico, raffigurante la *Vergine di Trapani*, oggi in collezione privata maltese; sul *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto*, datato 1617, custodito al Wignacourt Museum di Rabat (scheda n. 36; tav. LXXXVI), e sulla versione del 1620, in collezione privata maltese, che immortala il gran maestro in piedi armato, ambedue attribuiti da Cauchi a Cassarino[472]; su una copia del *San Gerolamo scrivente* di Caravaggio in collezione privata italiana (scheda n. 44; tav. XCIV), riferita allo stesso pittore da Cutajar[473]. Probabilmente, piuttosto che a un singolo artista, la misteriosa sigla va riferita alla religiosità dei Cavalieri gerosolimitani, forse acronimo di tipo devozionale, simile a quello formato dalle lettere «VFGA», che significa «*Votum Fecit Gratiam Accepit*», presente su alcune opere maltesi, fra cui la *Tentazione di Sant'Antonio* (scheda n. 51; tav. C), custodita nella sacrestia della chiesa delle Vittorie di La Valletta, attribuita da Cauchi a Cassarino[474]. Keith Sciberras ha difatti puntualizzato che l'inciso «G NF D C» compare in opere che presentano differenze di mano, stile e committenza, ritenendo poco probabile di imputarlo ad uno specifico autore[475].

Prima delle ipotesi di Cauchi e Cutajar, l'enigmatico Cassarino era già stato identificato impropriamente come Bartolomeo Cassarini da Maurizio Marini[476], mentre circa un decennio più avanti Nicholas de Piro lo riconosceva con un certo Giulio Felice Cassar, senza tuttavia motivare tale affermazione o fornire ulteriori spiegazioni[477]. Claudia Guastella proponeva di identificare il pittore con un suo omonimo, Francesco Cassarino, pittore attivo in Sicilia orientale, di cui si hanno notizie nella quarta decade del XVII secolo. La studiosa rendeva noto il dipinto raffigurante l'*Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto* (scheda n. 46; tav. XCVI), firmato «*nc Cassarin*», custodito nella chiesa di San Bartolomeo della stessa città iblea, desumendone l'identificazione con il Cassarino attivo a Malta, sulla base delle analogie con alcune opere maltesi di Filippo Paladini, in particolare i *Tre Santi* della chiesa di

[472] Cfr. J.A. Cauchi, *art. cit.* (nota 459), pp. 137-138.
[473] Cfr. D. Cutajar, *art. cit.* (nota 467), p. VI.
[474] Per le notizie sulla sigla «VFGA» cfr. *Marian Art during the seventeenth and eighteenth centuries*, catalogo della mostra a cura di M. Buhagiar (Mdina, Museo della cattedrale, 8-22 settembre 1983), Friends of the Cathedral Museum, Malta 1983, p. 60; per l'attribuzione a Cassarino della *Tentazione di Sant'Antonio* si veda invece J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 136.
[475] L'elenco delle opere recanti l'acronimo è tratto da K. Sciberras, *op. cit*. (nota 464, 2009), pp. 68-69.
[476] M. Marini, *op. cit*. (nota 463), pp. 435-438.
[477] N. De Piro, *The International Dictionary of Artists who Painted Malta*, Said, Valletta 1988, p. 59.

San Lorenzo di La Vittoriosa e il *San Giacomo apostolo* della chiesa del collegio dei gesuiti di La Valletta[478]. L'esistenza di carte maltesi, associata all'iscrizione parziale «*Giu*» sul *San Mauro* di Liesse, nonché le differenze stilistiche fra l'*Immacolata* di Scicli e i quadri maltesi scoperti da Cauchi, costituiscono chiari indizi che inducono inequivocabilmente a considerare Francesco Cassarino e l'enigmatico Cassarino di Cauchi come due personalità distinte e separate. Esiste un documento, datato 9 gennaio 1610, in cui «*Julio Cassarino*» compare come testimone di nozze assieme a un certo «*Francesco di Scicli*»[479], che potrebbe anche essere il pittore portato all'attenzione da Claudia Guastella. Il documento, il primo in ordine di tempo in cui Cassarino compare a Malta, induce a non escludere l'ipotesi che i due fossero parenti. Nel 1993 la scoperta di Cutajar dell'iniziale «*Giu*» davanti al cognome sul *San Mauro* di Liesse[480], precedentemente sfuggita a Bonello e Cauchi, indicò il sentiero verso il riconoscimento dell'identità biografica del pittore, a partire dalla disambiguazione fra il Cassarino di Cauchi, attivo a Malta, e il suo omonimo Francesco, autore dell'*Immacolata e Santi* di Scicli.

Nel 2007 Simon Mercieca ha scoperto il documento chiave della questione, spianando così la strada verso la definitiva ricostruzione dell'identità dell'enigmatico Cassarino di Cauchi, a lungo contesa dagli studiosi. Si tratta di un Atto di Stato Libero, datato 22 febbraio 1614, in cui «*Julio Cassarino*» dichiarava di essere ventiquattrenne, originario di Avola e vedovo di moglie avolese, da cui non aveva avuto figli[481]. Il documento era necessario all'artista per sposarsi in seconde nozze con Silva Bezzina, figlia di «*maestro*»[482]. Francesca Gringeri Pantano, su sollecitazione di John Azzopardi,

[478] Cfr. C. Guastella, scheda n. 5, *L'Immacolata con san Bartolomeo ed il beato Guglielmo da Scicli*, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, pp. 35-44.

[479] APSV, *Matrimonii,* f. 43v, tratto da D. Cutajar, *The case for a "Maltese" Cassarino,* «The Sunday Times», 21 novembre 1993, p. 22.

[480] Cfr. Restoration Report 1993, Valletta, National Museum of Fine Arts, notizia resa pubblica in D. Cutajar, *art. cit.* (nota 479), p. 22.

[481] Floriana, Archivio Arcivescovile, d'ora in poi AAF, *Status Libero*, cassa n. 47, scatola anni ante 1615. Il documento di Stato Libero era un atto giuridico-probatorio, che attestava come qualunque forestiero residente a Malta che intendesse sposarsi, non fosse già coniugato all'estero. La notizia e il riferimento d'archivio sono stati tratti da S. Mercieca, *Giulio Cassarino (1588-1637). A Biographical Outline*, in *op. cit.* a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (nota 464), p. 147.

[482] Come si evince dall'atto di matrimonio del 6 aprile 1614 riportato in D. Cutajar, *art. cit.* (nota 467), p. IV: La Valletta, Archivio parrocchiale della chiesa di San Paolo, d'ora in poi APSPV, *Matrim*. 1595-1639, f. 67, dove lo sposo compare come «*forastiero, viduo*», mentre la sposa come «*figlia vergine di*

ha consultato i registri parrocchiali della chiesa madre di Avola, a conferma di quanto già scoperto a Malta da Mercieca, trovando informazioni su Giovanni Giulio Cassarino, secondo figlio «*di lu mastru*» Mariano Cassarino e di Antonina Bambana, nato ad Avola il 3 gennaio 1588, vedovo di Paula Masa[483], secondo di quattro fratelli, Francesco, Mario e Antonino[484]. Nell'Atto di Stato Libero Giulio Cassarino dichiarava di avere 24 anni e di essere vedovo di Paola de Marino, riscontri che dissuadono dal riconoscere il personaggio delle carte avolesi con il futuro sposo a Malta. In ogni caso il documento di Floriana parla chiaro: l'atto serviva a Giulio Cassarino, che si dichiarava originario di Avola, per risposarsi; nel matrimonio con la figlia del maestro Bezzina, celebrato il successivo 6 aprile, alla presenza di tre testimoni, tutti maestri, Giulio Cassarino viene menzionato come *forastiero viduo*; nelle successive carte maltesi la sua condizione risulta emancipata dalla presenza dell'appellativo di maestro; molte delle opere della sua produzione risentono dell'influsso del *Seppellimento* siracusano del Merisi, ma anche della *Resurrezione* messinese, che si presume avesse visto in gioventù, prima che la sua prima consorte venisse a mancare. A parere di chi scrive tali indizi sono sufficienti per identificare l'enigmatico Cassarino di Cauchi con il personaggio registrato nel documento di Floriana.

Mercieca ha rivisto anche alcuni documenti precedentemente scoperti da Cutajar, che però li aveva erroneamente riferiti a Giulio Felici: l'atto di matrimonio con Silva Bezzina[485]; gli atti di battesimo dei tre figli nati dalla coppia - Giovanna, Alfonso e Blasio Emmanuele - che recano il cognome Cassarino e non Felici[486]; un importante documento rilasciato dai Cavalieri di Malta in cui il pittore ottenne la carica di *famulus*,

---

mro. Domemico Bezzina». Le nozze si celebrarono alla presenza di tre testimoni, tutti registrati con l'appellativo di «*maestro*».

[483] Avola, Archivio della chiesa madre, d'ora in poi ACMA, *Battesimi* 1575-1602, vol. II, c. 95v, atto di battesimo del pittore, tratto da S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), pp. 148, 224.

[484] Rispettivamente: ACMA, *Battesimi* 1575-1602, vol. I, non impaginato, datato 22 aprile 1583; ACMA, *Battesimi* 1575-1602, vol. II, c. 163v, datato 8 settembre 1591; ACMA, *Battesimi* 1575-1602, vol. II, c. 214r, datato 8 novembre 1599, tutti in *ivi*, p. 224. La notizia dell'avvenuta consultazione dei registri parrocchiali di Avola è invece contenuta in J. Azzopardi, scheda n. 15, *The Penitent Magdalen*, in *op. cit.* a cura di C.De Giorgio e K. Sciberras (nota 464), p. 176.

[485] ASPV, *Matrim*. 1595-1639, c. 67, reso noto da D. Cutajar, *art. cit.* (nota 467), p. IV e menzionato in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), p. 147.

[486] Rispettivamente ASPV, *Batt.* 1595-1618, c. 226; ASPV, *Batt.* 1619-1637, c. 292; ASPV, *Batt.* 1619-1637, c. 378, tutti in D. Cutajar, *art. cit.* (nota 467), pp. IV, VI, mentre le date di nascita dei tre figli compaiono in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), p. 148.

che gli permise di acquisire privilegi e immunità di natura fiscale[487]; una causa indetta dalla moglie nei confronti di tale Gio Paulo Agius, da cui risulta che il nostro pittore - qui denominato «*magister*» - visse nella casa del suocero, nei pressi della prigione degli schiavi di La Valletta[488]. Mercieca ha quindi ricondotto correttamente tali documenti al maestro Cassarino, piuttosto che a Giulio Felici. A fronte della presenza di carte maltesi che aiutano a fissare alcune tappe nella vicenda biografica del pittore, attestazione di Floriana a parte, non sono ancora state individuate testimonianze documentarie sulla sua presunta permanenza giovanile ad Avola, giustificata dal primo matrimonio con la moglie Paula, originaria della città siciliana; non sono emersi altresì l'atto di matrimonio con quest'ultima, né tantomeno il certificato di morte della stessa.

Dopo oltre mezzo secolo di studi su un pittore ritenuto originario di Malta, le scoperte di Simon Mercieca hanno così sottratto all'arcipelago mediterraneo la gloria di un seguace di Caravaggio, restituendola alla Sicilia, che vantava già un naturalista di rilievo nella figura di Mario Minniti. A tutt'oggi le ricerche di Mecieca risultano le più attendibili, tanto da indurre ad accogliere l'identificazione dell'enigmatico Cassarino di Cauchi con il personaggio documentato a Floriana.

La vicenda Cassarino non manca tuttavia di lasciare ancora questioni in sospeso. Nulla infatti si conosce della sua presunta permanenza giovanile ad Avola, confermata dalle dichiarazioni dello stesso pittore contenute nell'importante documento scoperto da Mercieca, in cui l'artista dichiarava pure di essere stato sposato in prime nozze con moglie avolese, venuta poi a mancare. È chiaro che il pittore avesse lasciato la Sicilia in età giovanile, dal momento che la prima testimonianza in cui è presente a Malta risale al 9 gennaio 1610, data in cui il ventiduenne «*Julio Cassarino*» compariva come testimone in un matrimonio maltese[489]. Fra' Lucio de Candia, il cavaliere chiamato a testimoniare alle seconde nozze maltesi del pittore, celebrate nel 1614, affermò di aver conosciuto lo sposo cinque anni prima, sebbene non è dato sapere con certezza se ad Avola o a

[487] La Valletta, Archivio della Biblioteca Nazionale di Malta, d'ora in poi ABNM, Archivio dell'Ordine di Malta, *Liber Bullarum*, vol. CDLIX, c. 343, *Bulla familiaritatis pro discreto Julio Cassarino*, datata 18 luglio 1617, tratto da D. Cutajar, *art. cit.* (nota 479), p. 22 e riportato in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), pp. 148, 224.

[488] Rabat, National Archives of Malta, d'ora in poi NAMR, Magna Curia Castellania, *Acta Originalia*, vol. CLXXI, cc. 147, 163 in D. Cutajar, *art. cit.* (nota 467), pp. V-VI, riportato in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), pp. 148, 224.

[489] APSV, *Matrimonii,* c. 43v, tratto da D. Cutajar, *art. cit*. (nota 479), p. 22.

Malta[490]; essendo tuttavia il de Candia cavaliere dell'Ordine, aumentano le probabilità che questi abbia incontrato il pittore nella sede gerosolimitana.

Non si conoscono le ragioni della scelta di Malta come luogo in cui stabilirsi ed operare, sebbene intuibili: a quel tempo l'arcipelago, crocevia dei rapporti internazionali nel Mediterraneo, alle porte dell'Europa cristiana e a poche miglia di mare dalla maggiore isola siciliana, rappresentava un ambiente aperto alle novità e ben disposto ad accogliere talenti. L'ambiente artistico del luogo non era molto affollato e concorrenziale, specialmente dopo il vuoto lasciato da Caravaggio e Paladini, come poteva mostrarsi invece quello di altre località di rilievo in campo artistico come Roma, Napoli, Firenze, Venezia o per voler rimanere in Sicilia, Messina. Nella sede dei Cavalieri gli artisti avevano modo di osservare dipinti di un certo rilievo, dato che qui erano arrivate le novità tardo-manieristiche di Matteo Perez da Lecce e Filippo Paladini e, immediatamente dopo, l'epocale rivoluzione di Caravaggio. L'onere di Cassarino fu quello di raccogliere l'eredità di questi grandi modelli e proseguirla nel tempo, prima che giungesse un nuovo artista di punta capace di rinnovare le correnti di gusto dell'isola, circostanza che si verificava solo nel 1661 con l'arrivo di Mattia Preti, che lasciava dietro di sé un vasto stuolo di seguaci. Nella scena pittorica maltese l'unico fattore inibitorio alla libertà di esecuzione degli artisti era la necessaria aderenza al decoro religioso imposto dell'ambiente, molto legato a Roma e alla Santa Sede, che Cassarino risolveva adattando alle direttive tridentine la sua personale interpretazione del naturalismo caravaggesco, molto attenuata nello stile e nelle tematiche rispetto agli inquieti anticonformismi del maestro.

Nulla è noto sull'educazione artistica del pittore avolese, anche se è probabile che egli si sia formato come autodidatta, cercando di sfruttare al meglio quanto il periodo d'oro della pittura maltese poteva offrirgli. A confermare in parte tale ipotesi è il fatto che il *Battesimo* della co-cattedrale (scheda n. 26; tav. LXXIV), riconosciuto come prima opera del pittore, fosse una copia dal dipinto dello stesso soggetto di Matteo Perez da Lecce, in base a quella che era una consuetudine propria dei pittori alle prime armi, come pure la progressiva evoluzione tecnica e stilistica che le sue opere mostrano nel tempo, circostanza che ha facilitato una verosimile collocazione cronologica delle sue opere. Gran parte della sua produzione non riporta infatti datazione, tuttavia è

[490] Cfr. S. Mercieca, *op. cit*. (nota 481), p. 147.

possibile fare affidamento sulle fondamentali e preziose indicazioni di Cauchi e su alcuni documenti maltesi che fissano importanti punti fermi nella sua vicenda biografica. Rimane inoltre il vuoto di notizie e di realizzazioni nell'ultimo decennio della sua vita, carenza che può far sorgere qualche perplessità, tanto più che in data pressoché intermedia all'interno di questo arco di tempo il pittore era comunque presente a Malta, come attesta un documento che testimonia la sua residenza a La Valletta nel quartiere della prigione degli schiavi, presso la casa del suocero[491], attestazione che suggella la sua presenza stabile nell'isola. Non è neanche noto se il nostro pittore avesse messo su bottega o disponesse di un seguito di allievi, ipotesi da non escludere dal momento che in diverse carte maltesi compare come maestro e che alcuni dei suoi dipinti mostrano leggere varianti di mano, pur all'interno dei tratti tipici cassariniani, forse dovute alla presenza di aiuti.

5.2 Alcune considerazioni sulla morte di Giulio Cassarino

Se si vuole tentare di fare chiarezza sulla intricata vicenda della morte dell'artista occorre prima di tutto analizzare due documenti rintracciati da Dominic Cutajar. Il primo è contenuto all'interno dei registri di morte della chiesa di San Paolo di La Valletta, la stessa in un cui l'artista aveva contratto seconde nozze. In esso si legge: «Adì 15 di Maggio 1637. Morte Mro Giulio Cassarino all'Infermeria»[492]. Lo studioso proseguiva le sue indagini archivistiche alla Sacra infermeria della capitale maltese, dove reperiva un secondo documento che in un francese poco consueto così recita: «*Mai 1637 li 14 diex. Il mort une homme Julio Felici forzat tard a nuit. Age de 50 ans*»[493]. Sulla base dei dati raccolti, Cutajar giunse alla conclusione che i due documenti si riferissero alla stessa persona, ritenendo la morte di Giulio Felici, avvenuta «*tard a nuit*» del giorno 14, come coincidente con quella di Giulio Cassarino, secondo il suo

[491] Rabat, National Archives of Malta, Magna Curia Castellania, *Acta Originalia*, vol. CLXXI, cc. 147, 163, in D. Cutajar, *art. cit.* (nota 467), pp. V-VI, riportato in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), pp. 148, 224.
[492] ASPV, *Death Acts*, documento datato 15-05-1637, tratto da D. Cutajar, *op. cit*. (nota 479), p. 22, riportato in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), p. 148.
[493] ABNM, vol. MDCCXXI, c. 28, tratto da D. Cutajar, *art. cit.* (nota 467), p. VI. Il termine «*forzat*» si riferisce probabilmente ad uno stato di prigionia, situazione non pervenuta nel caso del nostro pittore, che anzi era entrato nelle grazie dei Cavalieri gerosolimitani.

parere registrata in parrocchia il giorno successivo a causa del decesso avvenuto a notte inoltrata[494]. Lo studioso prendeva in considerazione esclusivamente il le generalità di Giulio Felici, registrate nel documento dell'Infermeria, convinto che Felici fosse l'effettivo cognome dell'artista e che Cassarino fosse il nomignolo, sulla base di precedenti e fuorvianti scoperte d'archivio su un personaggio maltese che in realtà nulla aveva a che fare con il pittore siciliano[495]. Non convince tuttavia il fatto che nel documento della Sacra infermeria il defunto compaia semplicemente come «*une homme*», privato dunque del titolo di maestro che dovrebbe essere d'obbligo per un artista che aveva realizzato opere di una certa importanza, per personaggi molto influenti all'interno del cavalierato, tanto più che egli aveva ottenuto il favore dei Cavalieri di Malta, guadagnando il riconoscimento di *famulus*[496]. Nel documento della parrocchia compare invece il nome Giulio Cassarino, accompagnato dall'appellativo «*Mro*», che lo aveva distinto lungo il corso della sua carriera. Del resto anche Simon Mercieca non trascurava il documento della parrocchia, in cui si fa menzione della morte di Giulio Cassarino, qui associato all'appellativo di maestro. Lo studioso afferma che Cutajar abbia mescolato l'identità di due personaggi distinti e separati, Giulio Felici e Giulio Cassarino[497]. Ad avvalorare questa considerazione vi sono parecchie divergenze sui dati biografici che riguardano l'uno e l'altro personaggio e che emergono confrontando i diversi documenti che Cutajar e Mercieca hanno visionato nelle loro ricerche. Cutajar rendeva noto che Giulio Felici nacque nella cittadina maltese di Zebbug nell'ultimo giorno del 1582[498], mentre dalle ricerche archivistiche di Mercieca sono emerse le origini siciliane di Giulio Cassarino[499]. Ulteriore nota stridente è quella relativa ai rispettivi nomi delle prime mogli: Matthia Mici sposava Giulio Felici il 3 luglio 1605[500], mentre l'avolese Paola de Marino prendeva come sposo Giulio

[494] Cfr. D. Cutajar, *art. cit.* (nota 479), p. 22.
[495] Cfr. D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), pp. V-VI.
[496] La notizia è stata resa nota in D. Cutajar, *art. cit.* (nota 479), p. 22, nota 6, e riproposta in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), pp. 148, 224, nota 27.
[497] Cfr. *ibidem*.
[498] Cfr. D. Cutajar, *art. cit.* (nota 467), pp. V-VI, che trae la notizia da un registro di battesimo: APZE, *Batt.*, vol. I bis, c. 44, datato 01-01-1583. Lo studioso affermò che il vero nome di battesimo di Julio Felici fosse Vestru e che Julio fosse stato invece il nome con cui veniva usualmente chiamato dai suoi genitori.
[499] Cfr. S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), p. 147.
[500] Cfr. D. Cutajar, *art. cit.* (nota 467), p. V, che trae la notizia dal registro di morte all'ABNM, vol. MDCCXXII, p. 243, in cui Giulio Felici compare come padre del defunto Gio Paulo Felici, nato dal

Cassarino[501]. Dalle ricerche di Cutajar risulta inoltre che la coppia formata da Giulio Felici e dalla sua prima moglie ebbe due figli, Gio Paulo e Antonio Felici[502], mentre dalle ricerche di Mercieca risulta che Giulio Cassarino non ebbe figli dalla prima moglie, morta prematuramente[503].

Come appare ormai chiaro le ricerche dei due studiosi hanno fin dall'inizio intrapreso due percorsi divergenti, fino a incrociarsi nell'atto che attesta le seconde nozze fra Giulio Cassarino e Silva Bezzina[504], fermo restando che a Cutajar fosse sfuggito il documento chiave della questione, l'Atto di Stato Libero del 22 febbraio 1614 in cui l'artista dichiarava di essere originario di Avola, dove era stato precedentemente sposato, e di avere ventiquattro anni d'età[505], affermazione che fissa la data di nascita del pittore al 1590, riferimento cronologico che non trova corrispondenza con le notizie riportate nel documento della Sacra infermeria, in cui *Julio Felici* risulta deceduto a cinquanta anni, mentre Giulio Cassarino moriva, sulla base di questi calcoli, al quarantesettesimo anno d'età. A questo punto i percorsi d'archivio dei due personaggi procedono parallelamente, passando attraverso il documento che attesta il riconoscimento di *famulus*, elargito dell'Ordine di San Giovanni[506], e quello relativo alla causa indetta dalla moglie Silva Bezzina ai danni di Gio Paulo Agius, nei quali compare il nome Giulio Cassarino[507]. Cutajar, dunque, analizzando i due documenti di morte, contribuì a generare confusione, in quanto, avendo visto il nome Giulio Felici in uno di essi, a torto lo riferiva agli altri documenti maltesi che riportavano invece il nome Giulio Cassarino.

---

matrimonio con Matthia Mici il 09-04-1606 e deceduto il 16-07-1686, e dal registro di battesimo dello stesso Gio Paulo in APZE, *Batt.*, vol. I, c. 81v.

[501] Cfr. S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), p. 147.

[502] Nati rispettivamente il 9 aprile 1606 (APZE, *Batt*., vol. I, c. 81v) e il 18 settembre 1613 (APZE, *Batt*., vol. I bis, c. 101v), data, quest'ultima, che si deduce essere quella del decesso di Matthia Mici, dal momento che la stessa morì di parto: cfr. D. Cutajar, *art. cit.* (nota 467), pp. V-VI, note 16-17.

[503] Cfr. S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), pp. 147-148.

[504] Reso noto in D. Cutajar, *art. cit.* (nota 479)*,* p. 22: ASPV, *Matrimonii,* c. 67 e riportato in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), p. 147, che non fornisce la fonte della scoperta d'archivio.

[505] AAF, *Status Libero*, cassa n. 47, scatola anni ante 1615, in *ibidem*.

[506] ABNM, *Liber Bullarum*, vol. CDLIX, c. 343, *Bulla familiaritatis pro discreto Julio Cassarino*, datata 18 luglio 1617, tratto da D. Cutajar, *art. cit.* (nota 479), p. 22 e riportato in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), pp. 148, 224.

[507] Archivio nazionale di Malta, d'ora in poi NAM, Magna Curia Castellania, *Acta Originalia*, vol. CLXXI, cc. 147, 163 in D. Cutajar, *art. cit.* (nota 467), pp. V-VI, riportato in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), pp. 148, 224.

È peraltro improbabile che un artista registrato in tutti i documenti ritrovati come Giulio Cassarino, possa poi all'improvviso divenire Giulio Felici. Infatti, data la particolare natura dei documenti presi in esame, che avevano un grado di ufficialità di non poco conto, appare poco convincente che una persona si firmasse con il nomignolo anziché con il cognome; per di più sembra poco plausibile che un uomo imponesse ai figli non il proprio cognome, bensì un soprannome, che nel caso specifico risultava fra l'altro dispregiativo. Appare, quindi, del tutto ingiustificata l'identificazione dei due individui come un'unica persona, come credeva Cutajar, tanto più che questi, smentendo se stesso, probabilmente per disattenzione, afferma che i figli nati dalla coppia costituita da Giulio Cassarino e Silva Bezzina - Giovanna, Alfonso e Blasio Emanuele - recassero il cognome del padre; come risulta dai documenti, che Cutajar dimostra di aver consultato[508], tale cognome non è però Felici, quello cioè riconosciuto dallo studioso al pittore, ma Cassarino, ritenuto invece il nomignolo, circostanza che appare inverosimile. Inoltre «*Julio Felici*» mai nei documenti compare come maestro, mentre ciò avviene spesso per «*Julio Cassarino*», figlio di artigiano, sposato con Silva Bezzina, anche lei figlia di maestro e i cui tre testimoni di nozze erano tutti maestri. Quanto ai due documenti di morte, a prescindere dal fatto che solo un giorno separa il decesso di «*Julio Felici*» da quello del «*Mro Giulio Cassarino*», sembra strano che un artista morto, per di più in un luogo pubblico, come la Sacra infermeria, venisse registrato semplicemente come «*une homme*»[509] - se «*Julio Felici*» fosse stato veramente il nostro pittore - mentre «*Julio Cassarino*» viene citato come «*Mro*»[510]. Non va dimenticato che il «*discreto Julio Cassarino*»[511] aveva ottenuto il favore dei Cavalieri di Malta, condizione cui aspiravano in molti; lo stesso Caravaggio si fregiò immediatamente della croce di cavaliere, riconoscimento chiaramente più importante della carica di *famulus*, inserendo il titolo «*fra*» davanti alla sua firma nella *Decollazione* maltese. Appare pertanto improbabile che i familiari presenti all'attestazione di morte del loro influente parente lo avessero fatto registrare con il nomignolo dispregiativo.

[508] Come si può vedere in D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), p. IV.
[509] ABNM, vol. MDCCXXI, c. 28, tratto da *ivi*, p. VI.
[510] ASPV, *Death Acts*, documento datato 15-05-1637, tratto da D. Cutajar, *op. cit*. (nota 479), p. 22, riportato in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), p. 148.
[511] ABNM, Archivio dell'Ordine di Malta, *Liber Bullarum*, vol. CDLIX, f. 343, *Bulla familiaritatis pro discreto Julio Cassarino*, datata 18 luglio 1617, tratto da D. Cutajar, *art. cit.* (nota 479), p. 22 e riportato in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), pp. 148, 224.

La questione tuttavia solleva qualche perplessità, quanto meno per il fatto che la differenza di un solo giorno appare una strana coincidenza; inoltre il fatto che non vi sia traccia di «*Julio Cassarino*» alla Sacra infermeria, dove pure moriva, è ulteriore motivo di sospetto. In ogni caso, vicenda della morte a parte, a smentire definitivamente le ipotesi di Cutajar riguardo all'identificazione dell'enigmatico Cassarino di Cauchi con Giulio Felici, interviene l'atto maltese di Stato Libero, documento chiave della questione sfuggito allo studioso. Esso costituisce il punto di partenza delle indagini di Simon Mercieca e indica la strada maestra verso la definitiva ricostruzione di quello che fino a poco tempo fa rimaneva un personaggio dalla controversa definizione biografica.

5.3 Le pitture giovanili per il gran priore fra' Pedro Urrea Camarasa (1611-1614)

Il primo documento in cui «*Julio Cassarino*» risulta per la prima volta a Malta risale al 9 gennaio 1610[512], ma la sua presenza sull'isola può essere anticipata almeno di un anno dal momento che il Cavaliere gerosolimitiano Lucio de Candia, testimone di nozze al matrimonio del pittore con la seconda moglie maltese Silva Bezzina, celebrato il 6 aprile 1614, affermava di aver conosciuto Cassarino cinque anni prima, probabilmente sull'isola giovannita[513]. Non sono note le dinamiche dell'arrivo del pittore di Avola a Malta, probabilmente giunto sull'isola grazie ai contatti con qualche cavaliere siciliano dell'Ordine, ben radicato nella vicina città di Siracusa.

Il primo committente dell'artista fu il gran priore dell'Ordine, fra' Pedro Urrea Camarasa, come dimostra la presenza del suo blasone su tutte le opere della giovanile fase manieristica (figg. 41, 43-45), realizzate negli anni 1609-1614, precedentemente alle aperture naturalistiche di ascendenza caravaggesca, sperimentate a partire dalla partecipazione ad alcuni brani del *Martirio di santa Caterina* della chiesa parrocchiale di Zejtun (scheda n. 50; tav. XCIX, fig. 47). Un gruppo di opere in stile manieristico, tutte alla co-cattedrale di San Giovanni, recano infatti lo stemma dell'importante personaggio, incaricato all'abbellimento della co-cattedrale di La Valletta, tempio della cristianità maltese e quartier generale delle otto Lingue in cui era suddiviso l'Ordine. Il

[512] APSV, *Matrimonii,* c. 43v, tratto da D. Cutajar, *art. cit*. (nota 479), p. 22.
[513] Cfr. S. Mercieca, *op. cit*. (nota 481), p. 147.

gran priore doveva essere un sacerdote di età non inferiore a trenta anni, con alle spalle almeno dieci anni di servizio nell'Ordine, dei quali almeno tre trascorsi in convento, e veniva eletto per le sue particolari virtù morali e culturali dall'Assemblea conventuale, solennemente riunita nella navata centrale della co-cattedrale di San Giovanni. Seconda carica giovannita, dopo il gran maestro, era responsabile della giurisdizione ecclesiastica dell'Ordine, al cui interno era considerato un capo spirituale cui competeva il controllo dell'osservanza della condotta morale degli ecclesiastici, la promulgazione di editti e direttive nel rispetto degli statuti gerosolimitani e qualunque affare di natura religiosa[514]. La sua autorità religiosa era per certi versi in competizione con quella del vescovo, visto che le chiese maltesi erano suddivise in quelle soggette al gran priore, fra cui la co-cattedrale di San Giovanni, e in quelle soggette al vescovo di Malta[515].

È probabile che la prima opera realizzata da Cassarino fosse stata il *Battesimo di Cristo* (scheda n. 26; tav. LXXIV; fig. 41), copia dall'opera di analogo soggetto, realizzata da Matteo Perez da Lecce (fig. 42) in funzione di pala d'altare per la chiesa principale di La Valletta[516]. Il maestro salentino aveva dipinto gli affreschi della Sala del Gran consiglio del Palazzo magistrale della capitale maltese, importante documento storico che, nei dodici episodi in cui si sviluppa, fornisce informazioni dettagliate sulle fasi salienti dello scontro[517]. Le opere di Matteo da Lecce furono ammirate da Cassarino, che ne aveva di certo subito il fascino nelle fasi preliminari della sua attività artistica, essendo consuetudine dei pittori alle prime armi cimentarsi nelle copie dai grandi modelli. Rispetto all'originale il quadro dell'artista siciliano presenta, nella parte bassa, la figura del donatore, associata allo stemma del Camarasa dipinto sull'altro lato. Il personaggio indossa un abito nero di marca spagnola concluso da vistosa gorgiera e congiunge le mani in preghiera. Lo stemma è costituito da una croce bianca su fondo rosso nella parte alta, mentre la rimanente parte bassa è divisa in due porzioni che ospitano motivi ornamentali fitomorfi sulla sinistra e uno gamba sulla destra.

[514] Cfr. H. Scicluna, *op. cit*. (nota 463), pp. 54-55.
[515] A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, pp. 670-695.
[516] Per le notizie sull'opera dell'artista salentino si veda M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 464), pp. 50-51.
[517] Per le informazioni sugli affreschi di da Lecce cfr. A. Palesati, N. Lepri, *Matteo da Leccia: manierista Toscano dall'Europa al Perú*, Assoc. Turistica Pro Pomarance, Pomarance 1999, M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 464), pp. 48-52; K. Sciberras, *op. cit*. (nota 464, 2007), pp. 3-8; I. Lochhead, Charles C. Cini, D. Cilia, *The siege of Malta, 1565: M. Perez d'Aleccio's frescoes in the Grand Master's Palace*, Salesians of Don Bosco, Sliema - Heritage Malta, Valletta 2009.

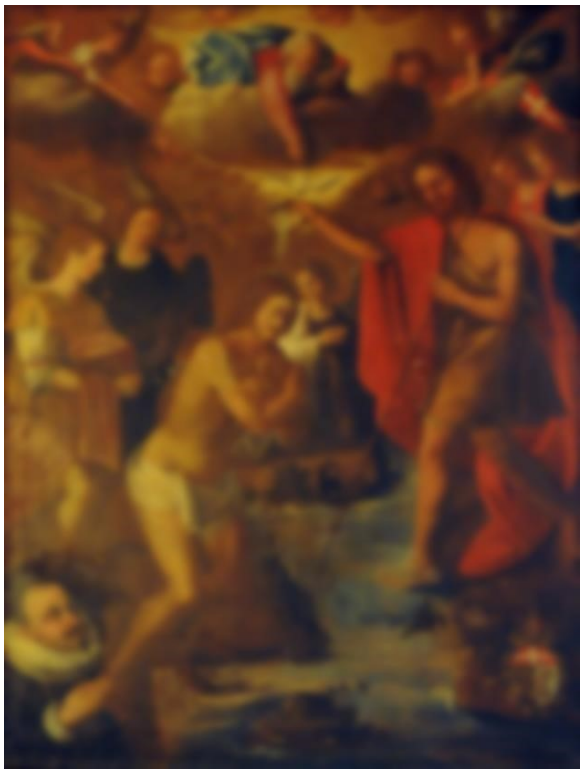


Fig. 41. Giulio Cassarino, *Battesimo di Cristo*, 1611, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, copia da Matteo Perez da Lecce

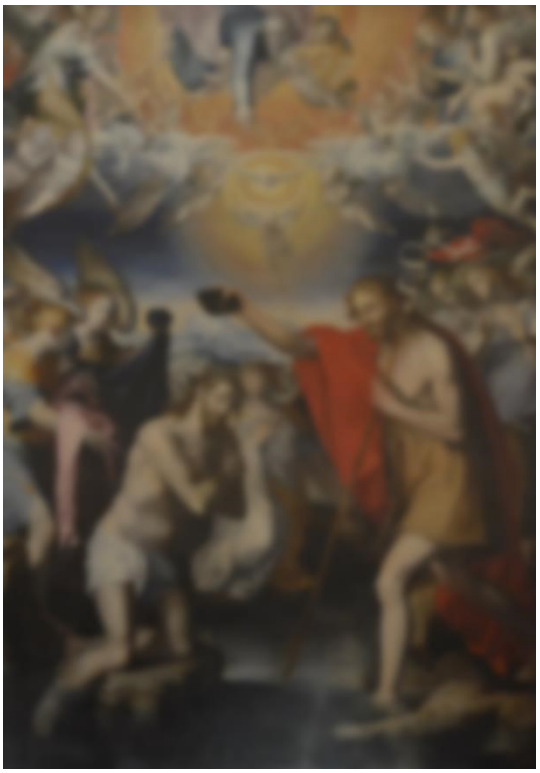


Fig. 42. Matteo Perez da Lecce, *Battesimo di Cristo*, 1577-1581, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, sacrestia

Sorge qualche perplessità sull'identificazione del personaggio con il Camarasa, dal momento che sembra strano che un'autorità, investita di un ruolo talmente prestigioso all'interno dell'Ordine, si facesse immortalare in un dipinto senza l'abito nero con la croce bianca, usuale divisa dei Cavalieri di Malta. Appena contigua alle mani congiunte dello personaggio emerge la scritta «*TOTIUS OPERIS* […]*XI*», in cui l'ultima parola si riferisce presumibilmente alla data di realizzazione del quadro[518].

Nello spazio antistante la sacrestia della co-cattedrale maltese si conservano due lunette che rappresentano episodi della vita del Battista, la *Predica nel deserto* e la

[518] Il dipinto è stato pubblicato per la prima volta in J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 134, mentre D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), p. VI, ne riporta la menzione all'interno dell'elenco delle opere attribuibili al pittore. Cfr. pure G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39; Idem, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, pp. 17-18; Idem, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 15, febbraio 2016, pp. 189-191 e n. 17, febbraio 2017, p. 167, scheda n. 1; Idem, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 49-52, 158, scheda n. 1.

Predica davanti ad Erode[519] (scheda n. 27 a/b; tavv. LXXV-LXXVI) opere che presentano notevoli punti di contatto con il *Battesimo di Cristo*, specialmente nella figura di Cristo e nell'uso del colore. Anche queste realizzazioni, databili agli inizi del secondo decennio del Seicento, recano lo stemma del gran priore di Malta, sorretto da putti ai lati della composizione (figg. 43-44).

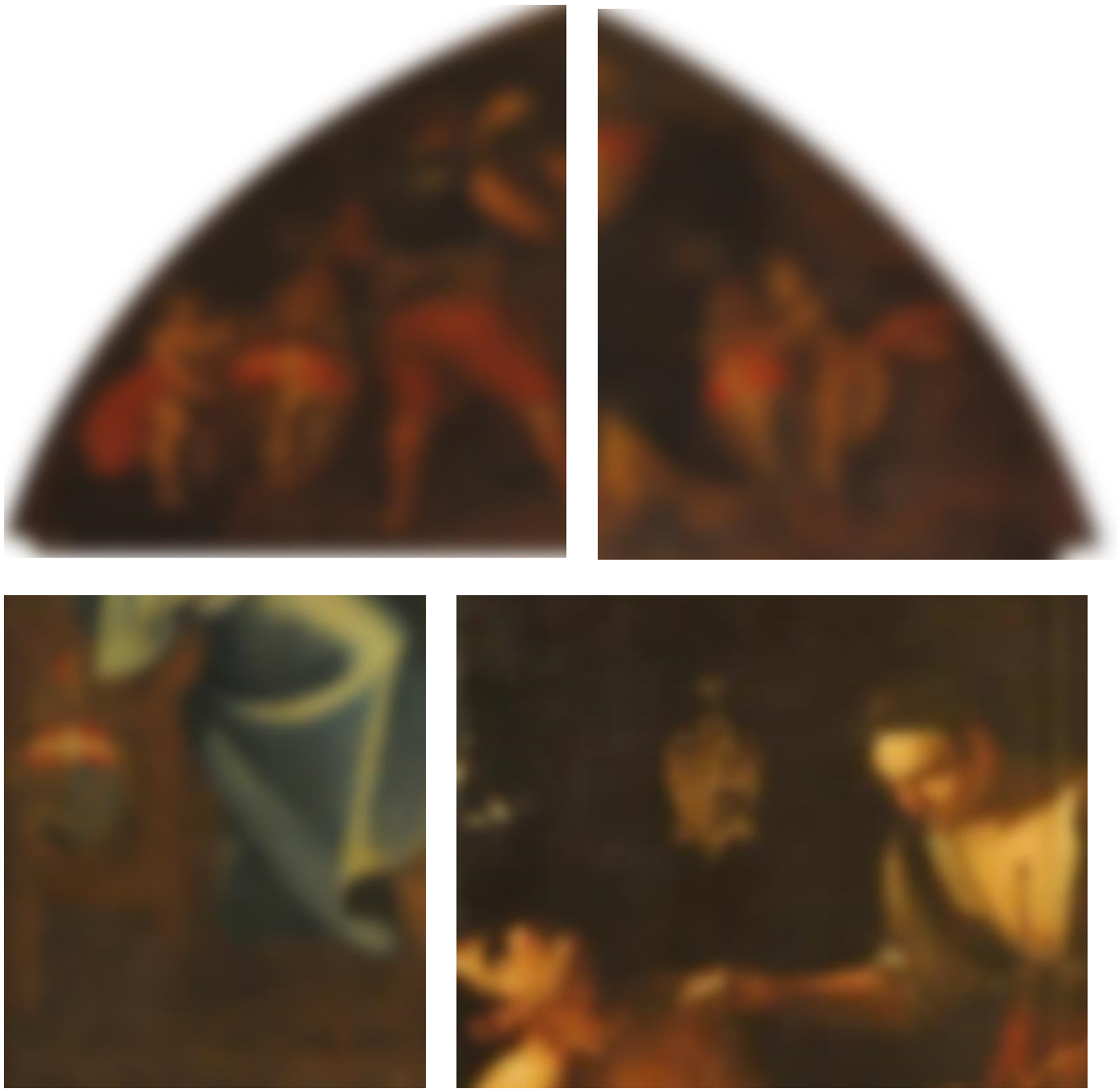
Nello stesso torno d'anni Cassarino realizzava per il gran priore pure la *Circoncisione del Battista* (scheda n. 28; tav. LXXVII), opera di frontiera fra la giovanile fase manieristica e il successivo stadio naturalistico[520]. Ornato del blasone del Camarasa (fig. 45), il dipinto richiama l'impianto compositivo dell'opera di analogo soggetto realizzata da Filippo Paladini per i gesuiti di La Valletta, ma al tempo stesso comincia ad affacciarsi all'arte di Caravaggio, come rivela il forte l'influsso dal *Seppellimento* siracusano, da cui riprende la disposizione delle figure, la nuda muraglia di fondo, espediente più volte utilizzato dal Merisi nei dipinti della sua produzione

[519] Le due lunette furono pubblicate per la prima volta da B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 178, che le attribuì ad artista anonimo di scuola fiorentina, mentre H. Scicluna, *op. cit*. (nota 463), p. 151, figg. 208-209 le riferì a Lionello Spada, seguito da V. Bonello, *La chiesa conventuale di San Giovanni*, «Melita Historica», II, 1, 1956, p. 50. Sette anni più avanti J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 463, 1962), pp. 168-169 le riconduceva a Cassarino, notando punti di contatto con le due opere firmate di La Valletta, che trovarono ulteriore conferma nel confronto con le altre opere maltesi del pittore individuate in Idem, *art. cit*. (nota 459), p. 134. L'attribuzione di Cauchi veniva accolta da D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), pp. V-VI; Idem, *Caravaggio in Malta*, *His Work and His Influence*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1986, p. 14; D. Cutajar, M. Mintoff, *History and works of art of St John's Church, Valletta, Malta*, terza edizione riveduta, M.J. Publications, Valletta 1999, p. 91; J. Gash, *Review: Mario Minniti: l'eredità di Caravaggio a Siracusa*, exh. Cat., G. Barbera and V. Greco (eds.), Syracuse 2004, «The Burlington Magazine», CXLVI, 1218, 2004, p. 640; Idem, *Malta: Caravaggesque Crossroad*, in *op. cit*. a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras, (nota 464), p. 104; G. Fiaccola, *art. cit*. (nota 518, 2014), pp. 38-39; Idem, *art. cit*. (nota 518, 2015), pp. 17-18; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2016), pp. 192-194; Idem, *op cit*, (nota 518, 2017), pp. 167-168, scheda n. 2 a/b; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 52-55, 158-159, scheda n. 2 a/b.

[520] Anche questo quadro portava l'attribuzione ad ignoto di scuola fiorentina, come riferito da B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 519), p. 178 e a Lionello Spada, come invece proposto da H. Scicluna, *op. cit*. (nota 463), p. 155, seguito da V. Bonello, *art. cit*. (nota 519), pp. 48-54 e J. Hess *op. cit*. (nota 463, 1967), p. 341, nonostante J.A. Cauchi, *op. cit*. (nota 460), p. 54 la avesse correttamente ricondotta a Cassarino, come più tardi confermava in Idem, *art. cit*. (nota 463), p. 168 e Idem, *art. cit*. (nota 459), p. 134. Il dipinto veniva citato pure in A. Moir, *op. cit*. (nota 463), vol. I, p. 186; F. Campagna Cicala, *Mario Minniti*, «Archivio Storico Siracusano», XV, 1969, pp. 55-57; M. Gregori, *Significato delle mostre caravaggesche dal 1951 a oggi*, in *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi*, Atti del convegno a cura di M. Cinotti e C. Nitto, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Milano 1975, p. 40; D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), p. VI; C. Guastella, *op. cit*. (nota 478), p. 38; D. Cutajar, M. Mintoff, *op. cit*. (nota 519), p. 91; G. Fiaccola, *art. cit*. (nota 518, 2014), pp. 38-39; Idem, *art. cit*. (nota 518, 2015), pp. 17-18; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2016), pp. 194-200 e Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), p. 168, scheda n. 3; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 55-61, 160, scheda n. 3.

tarda, e la figura di giovane diacono al centro, precisa citazione del quadro aretuseo[521]. I rimandi all'opera del maestro lombardo suggellano la presenza di Cassarino in Sicilia, dove ebbe modo di vedere il capolavoro caravaggesco realizzato nel 1608, anno in cui il seguace probabilmente si trovava ancora sulla maggiore isola, come conferma la testimonianza di Lucio de Candia e considerato che la sua presenza a Malta è attestata a partire dal 1610[522].

[521] Cfr. C. Guastella, *op. cit*. (nota 478), p. 38.
[522] Cfr. *infra*, pp. 160-161, 166.



Da sinistra verso destra:

Fig. 43. Giulio Cassarino, *Battista che predica davanti ad Erode*, particolare, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Fig. 44. Giulio Cassarino, *Battista che predica nel deserto*, particolare, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Fig. 45. Giulio Cassarino, *Circoncisione del Battista*, particolare, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Fig. 46. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene*, particolare, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

5.4 Sperimentazioni della prima fase naturalistica (1614-1617)

Dopo le opere manieristiche degli anni giovanili, realizzate per il gran priore fra' Pedro Urrea Camarasa, Cassarino iniziava il suo approccio al naturalismo caravaggesco, realizzando un gruppo di dipinti, databili agli anni 1614-1617, che John Cauchi riconduceva al suo pennello sulla base del confronto stilistico con il *San Mauro* e il *San Sebastiano* firmati di La Valletta[523].

Il *Martirio di santa Caterina* di Zejtun (scheda n. 50; tav. XCIX; fig. 47) costituisce uno dei primi tentativi del pittore di affacciarsi allo stile di Caravaggio, come già puntualizzato da Cauchi, che, notando affinità col *San Sebastiano* firmato (scheda n. 42; tav. XCII), pensò di riferirlo a Cassarino, segnalando al tempo stesso punti di contatto con l'arte di Mario Minniti[524]. L'attribuzione del quadro è stata a lungo contesa dagli studiosi e rimane tuttora controversa, soprattutto se si considera la differente qualità dei vari brani del dipinto, circostanza che suggerisce la presenza di più mani. Le due campagne di restauri cui il *Martirio* è stato sottoposto, a Malta nel 2004[525] e a Firenze dal 2006 al 2008[526], hanno rivelato la presenza di abbozzi sotto la superficie pittorica, dove sono stati individuati alcuni pentimenti e una peculiare tecnica, inducendo a considerare una prima redazione caravaggesca, caldeggiata in particolare da Roberta Lapucci, sotto la cui supervisione si è svolto il restauro fiorentino. La studiosa ha avanzato l'ipotesi che il quadro possa essere stata la prima versione della *Decollazione del Battista*, commissionata dalla Confraternita della Misericordia, cui competeva la gestione dell'oratorio della co-cattedrale di San Giovanni. Secondo l'idea della Lapucci, il quadro sarebbe stato rifiutato dai richiedenti in quanto il formato verticale, già utilizzato dal Merisi nelle precedenti realizzazioni napoletane, e la scelta di recidere il capo alla Santa non aderivano alle richieste della committenza[527], al cui interno svolgeva un ruolo determinante, nella scelta iconografica e nella decisione di adottare il grande formato orizzontale, fra' Bernardo de Espeleta Xavier, il membro più influente

[523] Gran parte di questi dipinti sono stati riferiti all'artista da J.A. Cauchi, *op. cit*. (nota 459), pp. 133-144.
[524] Cfr. *ivi*, p. 135.
[525] Cfr. J. Mizzi, *X-ray Comparison*, in *The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2008, pp. 28, 47-48.
[526] Cfr. *op. cit*. a cura di R. Lapucci (nota 525).
[527] R. Lapucci, *A new Approach Determined by the Restoration*, in *op. cit*. a cura di R. Lapucci (nota 525), pp. 29-31.

della Confraternita[528]. Abbandonato allo stato di abbozzo da Caravaggio, a causa dell'improvvisa fuga da Malta, il quadro sarebbe poi stato continuato dai suoi seguaci presenti sull'isola, sull'identificazione dei quali vari risultano i nomi proposti[529]. Quanto alla committenza del quadro, è possibile stringere il cerchio all'interno della Confraternita, se si valuta la presenza, nella parte bassa, dello stemma di fra' Filippo de Castellit, il cui nome compare nell'elogio inciso sulla colonna che chiude a sinistra l'opera[530], nonostante i dubbi sollevati da Mario Buhagiar, che ha proposto di identificare il blasone con quello della famiglia Le Moine de la Corbe, di cui tuttavia non riesce a dimostrare i contatti con l'Ordine di Malta[531].

La mano di Cassarino, già individuata da Cauchi, appare evidente nella parte destra del quadro, nel brano del carnefice, il cui modellato del corpo e il modo in cui la luce, dai particolari toni ambrati, ne colpisce gli incarnati, si riscontra pure nel personaggio dalla testa calva ai piedi di San Paolo nel quadro principale della cappella del Naufragio di San Paolo di Saint Paul's Bay, dove il pittore si immortalava alle spalle della figura del Wignacourt[532]. La resa del panneggio e la fisionomia della Santa decapitata rivelano affinità non trascurabili con alcune opere della sua produzione, in particolare con il *San Sebastiano* firmato.

---

[528] K. Sciberras, *Caravaggio, The Confraternita della Misericordia and the original context of the Oratory of the Decollato in Valletta*, «The Burlington Magazine», CXLIX, novembre 2007, pp. 764-765.

[529] J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 135, proponeva l'attribuzione a Cassarino, al tempo stesso percependo contatti con lo stile di Mario Minniti, la cui partecipazione all'opera è stata sostenuta da R. Lapucci, *op. cit*. (nota 527), p. 31, seguita da N.T. Huter, *Identity and Origin*, in *op. cit*. a cura di R. Lapucci (nota 525), pp. 14-15, per le analogie compositive e luministiche con il *Miracolo della vedova di Naim* di Messina, mentre David Stone ha rilevato l'uso di pigmenti indaco nella parte sinistra del dipinto, riferibili alla mano del maltese Bartolomeo Garagona, come si legge in R. Lapucci, *op. cit*. (nota 527), p. 31. Per ulteriori notizie sul quadro cfr. *infra*, scheda n. 50.

[530] La scritta veniva riportata nella visita del vescovo Cagliares alla vecchia chiesa parrocchiale di Zejtun: AAF, *Visitatio Cagliares 1615*, cc. 183v-184r, tratto da S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 82.

[531] Cfr. M. Buhagiar, *The Beheading of St Catherine at Zejtun, Malta. A Maltese-Sicilian Caravaggist painting worthy of attention*, in *op. cit*. a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (nota 464), pp. 141-142, che ritiene lo stemma del de Castellit costituito da un leone rampante e un etichetta azzurra.

[532] Il *San paolo morso dalla vipera* è stato riferito a Cassarino da J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), pp. 133, 135-136, che vi riconosceva l'autoritratto dell'artista.

Fig. 47. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

I riferimenti cronologici del quadro di Zejtun, costituiti dalla visita pastorale del vescovo Baldassarre Cagliares alla chiesa parrocchiale di San Gregorio (1615), dove

originariamente si trovava l'opera[533], e dalla mappa incisa nell'angolo in basso a sinistra, a perenne ricordo della razzia del 6 luglio del 1614, come si legge nell'iscrizione della colonna, consentono di fissare il *terminus ante quem* dell'approccio naturalistico di Cassarino, successivo alle redazioni manieristiche della fase giovanile. Nella stessa visita pastorale il vescovo segnalava pure il *San Gregorio Magno* nel transetto destro (scheda n. 30; tav. LXXIX), recante il simbolo del Concilio popolare di Mdina e il blasone del committente, il priore di Ibernia, fra' Pedro Gonzales de Mendoza, dipinto attribuito a Cassarino da Joe Abela[534]. Allo stesso torno d'anni rimonta pure il *San Luigi di Francia* della chiesa di Nostra Signora di Liesse (scheda n. 29; tav. LXXVIII), ubicato nella cappella di sinistra, di fronte al *San Mauro* firmato[535].

A chiusura della prima attività naturalistica di Cassarino, intorno al 1615, vanno fatti risalire i tre quadri della cappella del Naufragio di San Paolo di Saint Paul's Bay, che adornano lo striminzito spazio del coro. La pala d'altare rappresenta *San Paolo morso dalla vipera* (scheda n. 31; tav. LXXX) ed è il dipinto più grande realizzato dall'artista, che si immortalò nel personaggio all'estrema sinistra, recante in mano un cavalletto, con ai suoi piedi una tavolozza, dietro la figura del gran maestro Wignacourt (tav. LXXXI; fig. 48)[536], che si presume il committente dell'opera, in seguito donata alla chiesa. Il

[533] AAF, *Visitatio Cagliares 1615*, cc. 183v-184r, tratto da S. Zarb, M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 530), p. 82.

[534] J. Abela, *The Parish of Zejtun through the Ages*, Midsea Books, Malta 2006, p. 35, fig. a p. 54. Il quadro è menzionato pure in T. Terribile, J. Abela, *Teżori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, il-Gudja (Gudja), Marsaxlokk (Marsaxlokk), iż-Żejtun (Żejtun), Pubblikazzjonijiet Indipendenza, 2003, p. 96.

[535] Pubblicato per la prima volta nella breve menzione di T. Terribile, J. Abela, *Teżori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, Valletta I, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, 2002, p. 230 e più tardi rispolverato in M. Buhagiar, scheda n. 6, in *op. cit*. (nota 464), p. 162, che, per alcune debolezze di segno, ha proposto l'intervento di aiuti. Cfr. pure G. Fiaccola, *art. cit*. (nota 518, 2014), pp. 38-39; Idem, *art. cit*. (nota 518, 2015), p. 22; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 121-123, 170, scheda n. 5; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 92-94, 162, scheda n. 5.

[536] Riferito a Lionello Spada da B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 519), p. 211, seguito da E. Sammut, *art. cit*. (nota 463, 1942), p. 8, che lo pubblicava ancora in Idem, *art. cit*. (nota 463, 1949), pp. 82-83 e Idem, *The Palace of the Grand Masters, now residence of the Governor of Malta, and its art treasures*, Progress Press, Malta 1952, p. 26, seguito da J. Hess, *op. cit*. (nota 463, 1967), vol. II, p. 232, fig. 3, attribuzione confutata da M. Gregori, *A New Painting and Some Observations on Caravaggio's Journey to Malta*, «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, p. 597, mentre V. Bonello, schede nn. 33-34, in *op. cit.* a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (nota 460), pp. 27-28, non si pronunciava sul suo autore. L'attribuzione dubitativa a Cassarino, proposta da M. Marini, *op. cit*. (nota 463), pp. 322-323, fig. C34 fu confermata in J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), pp. 133, 135-136 e successivamente accolta da D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), pp. IV-VI; M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 464), p. 71; *St. Paul Grotto Church and Museum at Rabat - Malta*, a cura di J. Azzopardi, Friends of the Cathedral Museum, Rabat - Malta, Progress Press, Valletta 1990, p. 494; K. Sciberras, *op. cit*. (nota 464, 2007), pp. 43-44; K. Sciberras (nota

brano costituisce una precisa testimonianza dell'inizio del rapporti fra il potente di Malta e il nostro pittore. Chiudono il ciclo paolino i due quadri laterali con il *Primo incontro di san Paolo con i maltesi* (scheda n. 32; tav. LXXXII) e la *Guarigione del padre di san Publio*[537] (scheda n. 33; tav. LXXXIII), quest'ultimo maggiormente in linea con lo stile del Merisi rispetto agli altri due, che rivelano invece persistenze manieristiche nelle pose ricercate di alcuni personaggi e nell'uso di colori accesi.

Fig. 48. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, particolare, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

464, 2009), p. 77; G. Fiaccola, *art. cit*. (nota 518, 2014), pp. 38-39; Idem, *art. cit*. (nota 518, 2015), p. 19; Idem, *art. cit*. (nota 518, 2017), pp. 123-128, 170-171, scheda n. 6; Idem, *art. cit*. (nota 518, 2017), pp. 95-100, 162-163, scheda n. 6.

[537] Dopo una precedente attribuzione a Lionello Spada, proposta da B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 519), p. 211, i due quadri furono ascritti a Cassarino da J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 136, seguito da D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), p. VI; K. Sciberras, *op. cit*. (nota 464, 2007), pp. 43-44; G. Fiaccola, *art. cit*. (nota 518, 2014), pp. 38-39; Idem, *art. cit*. (nota 518, 2015), p. 19; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 128-129, 171, schede nn. 7-8; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 100-101, 163, schede nn. 7-8.

5.5 Al servizio del gran maestro Alof de Wignacourt dopo la fuga di Caravaggio da Malta

Gli anni che vanno dalla metà del secondo decennio del XVII secolo alla morte del Wignacourt, avvenuta nel 1622, rappresentarono per Cassarino un importante banco di prova per l'evoluzione della sua pittura, impegnato in realizzazioni di ritratti ufficiali, grazie ai quali ebbe modo di perfezionare la resa della figura umana. Non è improbabile che il pittore fosse stato nominato pittore ufficiale di corte dal vertice di potere gerosolimitano, come pare confermare l'elargizione del beneficio di *famulus*, che comportava alcuni privilegi di natura economica e fiscale[538]. La partenza di Caravaggio da Malta, fuggito dalle carceri di Forte Sant'Angelo, in cui era stato rinchiuso a causa di un dissidio con un cavaliere gerosolimitano[539], aveva lasciato un considerevole vuoto nella pittura maltese del periodo, specialmente per la committenza giovannita, per cui è probabile che Cassarino fosse stato chiamato a sostituire il maestro come pittore ufficiale dell'Ordine, che necessitava di un artista in grado di celebrarne la potenza e il prestigio. Il pittore siciliano proseguiva così la scia degli illustri maestri al servizio della corona di Malta, per cui avevano precedentemente operato Matteo Perez da Lecce, Filippo Paladini e lo stesso Caravaggio. Del resto il ritratto era una consuetudine già da molto tempo collaudata presso gli ambienti di potere e rappresentava un potente mezzo di propaganda politica, per certi versi paragonabile agli attuali *mass media*.

Il gran maestro Verdala si era già fatto immortalare da Filippo Paladini nel ritratto oggi al Museo di Belle Arti di La Valletta[540], mentre il Wignacourt aveva lasciato ai posteri la sua immagine nel *Ritratto col paggio*, oggi al Louvre, commissionato a

---

[538] ABNM, Archivio dell'Ordine di Malta, *Liber Bullarum*, vol. CDLIX, c. 343, *Bulla familiaritatis pro discreto Julio Cassarino*, datata 18 luglio 1617, tratto da D. Cutajar, *art. cit.* (nota 479), p. 22, riportato in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), pp. 148, 224.

[539] Cfr. K. Sciberras, *'Frater Michael Angelus in Tumultu'. The Cause of Caravaggio's Imprisonment in Malta*, «The Burlington Magazine», 144, aprile 2002, pp. 229-232.

[540] Il dipinto risulta menzionato in varie fonti del secolo scorso, senza che nessuna formulasse il minimo giudizio sul suo autore: cfr. B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 519), p. 146, n. 134; H. Scicluna, *op. cit*. (nota 463), fig. 225; A. Espinosa Rodriguez, *The provenance of the paintings on permanent display at the National Museum of Fine Arts*, in *Proceeding of History Week 1983*, a cura di M. Buhagiar, Malta: Historical Society, Veritas Press, Zabbar (Malta) 1983, p. 111, n. G13; A. Espinosa Rodriguez, A. Cassar Desain, *Paintings at the National Museum of Fine Arts in Malta*, Said International, Valletta 1990, pp. 11, 18. Un accenno all'autore del dipinto, riconosciuto in Filippo Paladini, compare finalmente in M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*, Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, p. 216.

Caravaggio[541]. Spettava ora a Cassarino il compito di raccogliere la pesante eredità degli illustri predecessori, proseguendone l'operato, al servizio del gran maestro Wignacourt, suo protettore e committente.

Entrato dunque nelle grazie dei cavalieri l'artista si ritrovò così impegnato nell'esecuzione di vari ritratti che raffiguravano il potente di Malta. Al Wignacourt Museum di Rabat si conserva un ritratto del personaggio seduto, datato 1617 (scheda n. 36; tav. LXXXVI; fig. 49), come si legge nella scritta che informa dell'età del committente, «F. ALOFIUS DE WIGNACOURT M.M H.H AETATIS SUAE LXX, MDCXVII», mentre l'altro inciso, nell'angolo in basso a sinistra, riferisce il nome del donatore, «F. LUDOVICUS PERRIN DU BUS BENEFACTOR NON IMMEMOR»[542]. Il ritratto dello stesso personaggio in piedi con l'armatura damascata del Museo di Belle Arti di La Valletta (scheda n. 35; tav. LXXXV; fig. 50), proveniente dall'Armeria del Palazzo magistrale, è stato compiuto orientativamente intorno allo stesso anno[543], poco dopo la realizzazione del *Beato Gerardo* (scheda n. 34; tav. LXXXIV), probabilmente prova preliminare del più importante dipinto, come suggerisce l'identica posa e impostazione della scena[544]. A conferma della qualità pittorica raggiunta da Cassarino, è significativo il fatto che entrambi i ritratti del Wignacourt furono scambiati da Bellori per opere di Caravaggio. Scriveva infatti il biografo che

> «Caravaggio […] giunto (a Malta) fu introdotto avanti il Gran Maestro Vignacourt, signore francese. Lo ritrasse in piedi armato ed a sedere disarmato

[541] K. Sciberras e D.M. Stone, *Caravaggio in bianco e nero: arte, cavalierato e l'ordine di Malta (1607-1608)*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004, pp. 67-68.

[542] Il dipinto è stato pubblicato senza il riferimento a un possibile autore in M. Marini, *art. cit*. (nota 471), pp. 56, 59; M. Gregori, *art. cit*. (nota 536), pp. 595, 597 e M. Marini, *op. cit*. (nota 463), p. 236, finché J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), pp. 137-138 lo giudicò vicino all'arte di Cassarino. Per ulteriori notizie sull'opera cfr. *infra*, scheda n. 36.

[543] Dopo l'improbabile riferimento a Caravaggio in B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 519), p. 141, il quadro ha portato per lungo tempo l'attribuzione a Lionello Spada, proposta da V. Bonello, *art. cit*. (nota 463), p. 301, seguito da E. Sammut, *art. cit*. (nota 463, 1942) che la riproponeva in Idem, *art. cit*. (nota 463, 1949), pp. 82-83 e Idem, *op. cit*. (nota 536, 1952), pp. 25-26; M. Marini, *op. cit*. (nota 463), pp. 322-323, fig. C33 lo riferiva invece a Minniti, fino all'attribuzione di J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 136, accolta da gran parte della critica successiva. Per ulteriori dettagli si veda *infra*, scheda n. 35.

[544] Attribuito al pittore siciliano in G. Fiaccola, *op. cit*. (nota 518, 2015), p. 22 e ripubblicato in Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 138-140, 172, scheda n. 9 e Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 113-115, 164, scheda n. 9.

nell'abito di Gran Maestro, conservandosi il primo ritratto nell'Armeria di Malta. Laonde questo signore gli donò in premio la croce»[545].

Come puntualmente fa notare Keith Sciberras non esiste traccia o notizia di una presenza del biografo a Malta, per cui con ogni probabilità questi fu male informato da un suo confidente maltese, che, avendo visto i due quadri, li confuse per autografi di Caravaggio[546]. Del resto la menzione di Bellori non poteva assolutamente ricadere sul *Ritratto col paggio* del Louvre, poiché, nel momento in cui il biografo scriveva, il quadro era già da parecchio tempo in Francia, visto a Parigi, nella dimora del duca Roger De Plessis, già nel 1644, dal viaggiatore inglese John Evelyn[547]. Non è dato sapere quando il quadro partiva da Malta, se subito dopo la sua realizzazione, negli anni 1607-1608, come lascia pensare la mancanza di copie sull'isola[548], o dopo la morte del gran maestro, così da influenzare la stesura della versione del Museo nazionale, in cui il personaggio appare visibilmente in avanti con l'età, come pure della modesta versione oggi al San Anton Palace di Attard, che gli si dimostra maggiormente affine per l'armatura liscia, che non compare invece nelle altre copie maltesi[549].

Esistono altre versioni del ritratto del gran maestro, buona parte delle quali attribuite a Cassarino. Nella Sala degli ambasciatori del Palazzo magistrale di La Valletta si conserva una seconda versione che ritrae il personaggio in piedi con indosso l'armatura damascata[550] (scheda n. 37; tav. LXXXVII), mentre un altro esemplare, in collezione privata maltese (scheda n. 38; tav. LXXXVIII), reca incisa la data 1620 e la menzione del committente, in quell'anno settantatreenne: «AETATIS SUAE LXXIII,

[545] G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), edizione a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976, p. 226.

[546] K. Sciberras, D.M. Stone, *op. cit*. (nota 541), pp. 68-71. Da scartare l'attribuzione del dipinto a Caravaggio proposta da Blanch Lintorn Simmons, che la estendeva pure ad un altro ritratto di dimensioni minori conservato al Palazzo magistrale: cfr. B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 519), pp. 141, 149.

[547] F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Motta, Milano 2006, pp. 337-338.

[548] K. Sciberras, D.M. Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood, and Malta*, Midsea Book, Malta 2006, pp. 70-79.

[549] J. Gash, *op. cit*. (nota 519), pp. 101, 104.

[550] In origine il ritratto portava l'attribuzione a Lionello Spada, come suggerito da E. Sammut, *art. cit*. (nota 463, 1949), pp. 82-83, fino al riferimento a Cassarino proposto da J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 136, accettato da D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), p. VI; C. Guastella, *op. cit*. (nota 478), p. 43, nota 21; G. Fiaccola, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 135, 174, scheda n. 12; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 109, 166-167, scheda n. 12.

MCDXX»[551]. L'ultimo ritratto, dedicato al personaggio poco prima della sua morte, si conserva al Museo Wignacourt, nella sala dei ritratti, ed è datato 1622[552] (scheda n. 39; tav. LXXXIX).

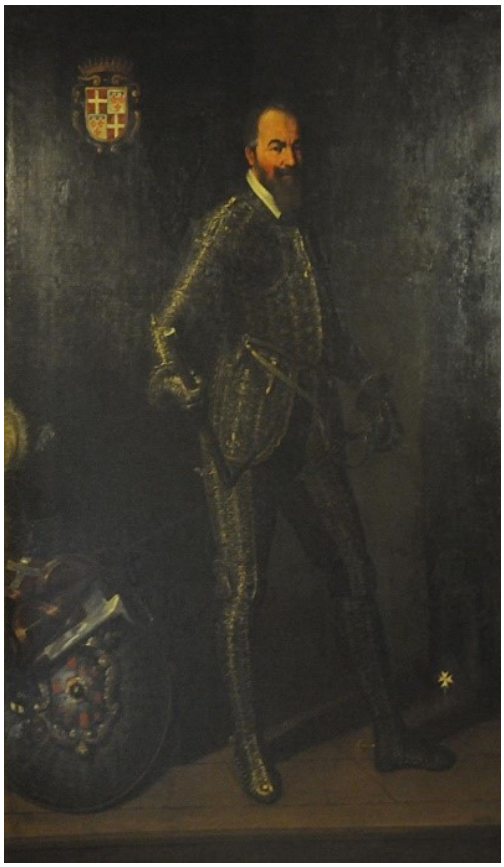


Fig. 49. Giulio Cassarino, *Ritratto del Wignacourt seduto*, particolare, datato 1617, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 50. Giulio Cassarino, *Ritratto del Wignacourt in piedi armato con l'armatura damascata*, 1617 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

[551] Il dipinto è stato pubblicato per la prima volta, limitatamente alla sua immagine, in H. Scicluna, *op. cit*. (nota 463), fig. 92 e più tardi attribuito a Cassarino in J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 138, seguito da D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), p. VI; C. Guastella, *op. cit*. (nota 478), p. 39; K. Sciberras, *op. cit*. (nota 464, 2007), p. 39; Idem, *op. cit*. (nota 464, 2009), pp. 68-69; G. Fiaccola, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 136, 175, scheda n. 13; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 109, 167, scheda n. 13.

[552] Questa seconda versione del *Ritratto del Wignacourt seduto* di Rabat, resa nota da M. Marini, *op. cit*. (nota 463), p. 236, che tuttavia non si pronunciava sul suo autore, è stata riferita a Cassarino da J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 138, seguito da D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), p. VI; J. Azzopardi, *The Museum of St Paul's Collegiate Church (Wignacourt College)*, Publishers Enterprises Group (PEG) Ltd, Marsa 1987, p. 11; C. Guastella, *op. cit*. (nota 478), p. 39; A. Espinosa Rodriguez, A. Cassar Desain, *op. cit*. (nota 540), pp. 404-405, n. 58; G. Fiaccola, *op. cit*. (nota 518, 2015), p. 19; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 137-138, 175, scheda n. 14; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 111-112, 166-168, scheda n. 14.

Tutti questi dipinti rivelano una certa uniformità di mano, che induce a pensare al pennello di Cassarino per una certa coerenza dei dati di stile, mentre palesemente estranea al linguaggio del pittore si rivela un'altra versione del Palazzo magistrale, in cui il personaggio è raffigurato stante con l'armatura damascata, affiancato dal suo stemma che sventola in alto a destra, come pure la versione del Palazzo Verdala che lo ritrae con l'armatura liscia, molto simile a quella che il personaggio indossa nell'esemplare col paggio di Parigi[553]. Di ignoto autore è pure la versione della chiesa di San Paolo di Rabat, realizzata nel 1619, che lo immortala seduto.

Su suggerimento di John Cauchi Maurizio Marini attribuiva al nostro pittore pure il ritratto seduto del successore del Wignacourt, Louis Mendes de Vasconcelos (scheda n. 61; tav. CIX), gran maestro gerosolimitano per soli sei mesi, tra il 1622 e il 1623, ubicato in uno dei corridoi del piano nobile del Palazzo magistrale[554], che tuttavia non sembra reggere il confronto stilistico con gli altri ritratti attribuibili all'artista[555].

Termina così la fase ritrattistica di Cassarino, necessario preludio alle opere della fase matura, in cui il pittore raggiunse un apprezzabile livello qualitativo.

5.6 La fase matura del naturalismo di Giulio Cassarino

Dopo quasi un decennio di sperimentazioni, lo stile naturalistico di Cassarino approdava, intorno agli anni Venti del XVII secolo, alla sua fase matura, come rivela la perizia esecutiva delle tre opere firmate di La Valletta, termini di confronto per individuare le altre opere della sua produzione.

Dopo la morte del gran maestro Wignacourt il pittore non perse i contatti con il cavalierato, dal momento che riceveva dal gran priore fra' Pedro Urrea Camarasa la commissione del *San Sebastiano curato da Irene* della co-cattedrale di La Valletta (scheda n. 42; tav. XCII), come conferma la presenza del suo blasone sopra la testa

[553] K. Sciberras e D.M. Stone, *op. cit*. (nota 541), p. 69.
[554] Cfr. M. Marini, *op. cit*. (nota 463), pp. 322-323, fig. C32. La prima menzione del dipinto si ritrova in B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 519), p. 116, senza riferimento all'autore.
[555] G. Fiaccola, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 137-138, 176, scheda n. 15; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 111-112, 168-169, scheda n. 15.

dell'infermo (fig. 46), sulla cui superficie pittorica, in occasione della mostra paolina del 1960, appariva dietro una spessa coltre di polvere l'inciso del pittore[556]. L'influente personaggio, forse uno dei tramiti dell'arrivo di Cassarino a Malta, era stato il principale committente del pittore nella sua fase giovanile, quando gli affidò un nucleo di dipinti in stile manieristico, impreziositi dal suo blasone, tutti alla co-cattedrale[557]. Dieci anni dopo gli incarichi giovanili del gran priore, varie commissioni ecclesiastiche e i servizi svolti al Wignacourt, impegnato come suo ritrattista, Camarasa affidava un'altra commissione all'artista siciliano, ancora una volta per la più importante chiesa dell'Ordine.

È interessante notare come la posa del *San Sebastiano* riprenda quella della *Maddalena* della cappella della Lingua d'Italia[558], presumibilmente il dipinto scambiato per originale di Caravaggio da Bellori[559], in seguito ricondotto al parmense Sisto Badalocchio[560], che traeva spunto dal brano della Maddalena dolente alla destra del *Compianto su Cristo morto* di Correggio, realizzato nella città ducale nel 1525, dove ancora oggi si trova, custodito alla Galleria nazionale. Il dipinto emiliano deve aver influenzato pure la stesura della *Maddalena*, fino a poco tempo fa ritenuta perduta, realizzata da Caravaggio dopo l'omicidio Tomassoni, recentemente individuata in una collezione privata olandese da Mina Gregori[561], che smentisce il precedente tentativo di Maurizio Marini di riconoscere come autografo di Caravaggio il quadro in collezione

[556] Precedentemente attribuito ad artista di scuola fiorentina da B. Lintorn Simmons, *op. cit*. (nota 519), p. 178, a Mario Minniti in G. Agnello, *art. cit*. (nota 463), p. 73, nota 17, seguito da A. Moir, *op. cit*. (nota 463), vol. I, p. 186, nota 18 e a Lionello Spada da H. Scicluna, *op. cit*. (nota 463), p. 155, ripreso da J. Hess, *art. cit*. (nota 463, 1958), pp. 142-147, il dipinto fu ricondotto a Cassarino in J. A. Cauchi, *op. cit*. (nota 463), p. 54, che vi scopriva la firma. Per ulteriori notizie sul dipinto cfr. *infra*, scheda n. 42.

[557] Cfr. J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), pp. 133-134.

[558] Come faceva notare per la prima volta J. Hess, *art. cit*. (nota 463, 1958), pp. 142-147.

[559] «Per la chiesa medesima di San Giovanni, entro la Cappella della natione Italiana dipinse due mezze figure sopra due porte: la Madalena, e san Girolamo che scrive […]», G.P. Bellori, *op. cit*. (nota 545), p. 226.

[560] Cfr. J. Eynaud, *Viaggio di Malta*, Midsea Books, Valletta, 1989, p. 55 e G. Bonello, *A mysterious Mary Magdalen,* «The Sunday Times», 4 dicembre 2005, pp. 70-71, che si affidano alla testimonianza del viaggiatore settecentesco Carlo Castone della Torre di Rezzonico: «conobbi la Maddalena del nostro Badalocchio nella cappella della Lingua d'Italia». Anche questo dipinto era già stato riferito a Lionello Spada in J. Hess, *art. cit*. (nota 463, 1958), pp. 142-147.

[561] M. Gregori, *Una nota sulla nuova scoperta della versione originale della Maddalena in Estasi del Caravaggio*, in *Caravaggio and His Time: Friends, Rivals and Enemies*: *150th anniversary of diplomatic relations between Japan and Italy*, a cura di R. Vodret e Y. Kawase, catalogo della mostra (Tokyo, The National Museum of Western Art, 1 marzo - 12 giugno 2016), Kokuritsu Seiyō Bijutsukan, Tōkyō 2016, pp. 304-305.

privata romana, proveniente dalle raccolte napoletane della famiglia Klain[562], mentre Roberto Longhi aveva riconosciuto l'originale caravaggesco in una versione palermitana, presentata al pubblico in occasione della mostra milanese del 1951, di cui esiste una fotografia conservata presso la Fondazione Longhi[563].

Con ogni probabilità il *San Sebastiano* di La Valletta venne compiuto fra la fine del 1623 e l'inizio del 1624, considerato che rispetto al *San Mauro* della chiesa di Nostra Signora di Liesse della capitale maltese, firmato e datato 1623, dimostra un'evoluzione stilistica, sia nell'uso della luce, che nella resa espressiva delle figure, qui particolarmente pregevole nel contrasto fra il volto sofferente del Santo e la serena espressività delle due figure femminili, che rassicuranti prestano cure all'infermo, e appurato che il gran priore Camarasa, committente del quadro, moriva proprio nel 1624[564]. Nel settembre del 1623 l'isola veniva duramente colpita dalla peste[565], durante la quale, come riferisce Mario Buhagiar, gli abitanti si sarebbero rivolti a San Sebastiano per scongiurare il pericolo, per cui non è improbabile, visto il periodo in cui fu realizzato, che il quadro costituisse un *ex-voto* per la fine del contagio[566].

Non è da escludere che il *San Mauro* della chiesa di Nostra Signora di Liesse di La Valletta[567] (scheda n. 41; tav. XCI) fosse stato richiesto a Cassarino da qualche influente membro del cavalierato, forse collegato al Camarasa, che impartiva la sua benedizione all'edificio assieme al gran maestro, in occasione della sua erezione finanziata dal balì d'Armenia, fra' Giacomo Chenn de Bellay[568]. La chiesa veniva rifabbricata nel 1740 a spese della Lingua di Francia, cui si deve l'introduzione a Malta della devozione alla Madonna di Liesse, il cui santuario si trovava nella regione francese della Piccardia[569]. La leggenda è ben esemplificata nella pala d'altare, realizzata dal pittore di origini

[562] M. Marini, *op. cit*. (nota 463), pp. 212, 418.
[563] *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile - giugno 1951), introduzione a cura di R. Longhi, Sansoni, Firenze 1951, p. 17.
[564] Cfr. J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 133.
[565] Cfr. P. Cassar, *Medical History of Malta: Wellcome Historical Medical Library*, London 1964.
[566] Cfr. M. Buhagiar, scheda n. 7, in *op. cit*. a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras, (nota 464), pp. 164-165.
[567] Riferito a Lionello Spada in E. Sammut, *art. cit*. (nota 463, 1949), p. 8, fu ricondotto a Cassarino in J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 134, dopo la scoperta della firma, su cui più tardi Dominic Cutajar leggeva l'iniziale «Giu», come si legge in Restoration Report 1993, Valletta, National Museum of Fine Arts e in D. Cutajar, *art. cit*. (nota 479), p. 22, ritrovamento di fondamentale importanza per l'identificazione del personaggio. Per ulteriori notizie sul quadro cfr. *infra*, scheda n. 41.
[568] A. Ferris, *op. cit*. (nota 515), p. 204.
[569] Cfr. *ibidem*.

francesi Enrico Arnaux, intorno alla metà del XVIII secolo. Secondo la tradizione, nel 1134, fra la prima e la seconda crociata, infuriò una cruenta battaglia fra gli eserciti cristiani e quelli musulmani in cui si distinsero per le loro prodezze tre nobili cavalieri provenienti dalla Piccardia. Gli eroici soldati francesi, nonostante gli sforzi, furono catturati dai saraceni e sollecitati a convertirsi all'Islamismo. Accadde tuttavia che i valorosi riuscirono a convertire al Cristianesimo Ismeria, la figlia del Califfo, che, grazie all'intervento miracoloso della Madonna di Liesse, condussero in Francia, nella regione della Piccardia, dove fu eretto un santuario in suo onore[570].

Qualche anno prima del *San Mauro* e del *San Sebastiano*, Cassarino realizzava la *Santa Teresa d'Avila che riceve lo scapolare dalla Madonna* (scheda n. 40; tav. XC), attribuitagli da Dominic Cutajar[571] un decennio prima che Keith Sciberras vi scoprisse la firma[572], opera decisamente singolare all'interno della produzione matura dell'artista, poiché per la sua realizzazione l'autore preferì accantonare lo stile naturalistico, qui poco più che una lontana suggestione, in favore di una redazione devota di stampo controriformistico, probabilmente per volere della committenza[573], di cui purtroppo nulla si conosce, ma che può essere rintracciata nello stemma sorretto dal putto sulla sinistra (fig. 51), motivo già utilizzato del pittore per le due lunette del Battista della co-cattedrale (figg. 43-44), probabilmente ispirato agli affreschi con *Storie dell'Ordine gerosolimitano*, realizzati da Lionello Spada nel Palazzo dei gran maestri fra il 1609 e il 1610.

[570] C.G. Rosignoli, *Maraviglie di Dio nel divinissimo sacramento, nel ss. Sacrificio, e nell'anime del Purgatorio. Opera del p. Gregorio Rosignoli della Compagnia di Gesù*, tomo III (*Maraviglie di Dio né suoi Santi, scelte dalle lor vite. Compresevi in fine le meraviglie della natura*), Appresso l'erede di Nicolò Pezzana, Venezia 1772, pp. 3-6. Si veda pure A. Ferris, *op. cit*. (nota 515), p. 264 e G. Fiaccola, *The Church of Our Lady of Liesse and its legend*, «The Sunday Times», 14 settembre 2014, pp. 38-39.

[571] Cfr. D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), p. VI, che tuttavia riportava erroneo soggetto del quadro, avendolo indicato come *Sacra Famiglia con santa Teresa d'Avila*. Precedentemente il quadro era stato ritenuto vicino allo stile di Lionello Spada da V. Bonello, scheda n. 66, in *La Madonna nell'arte,* catalogo della mostra a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Mdina, Palazzo del Vecchio seminario, giugno 1949), Luk Press, Malta 1949, p. 25.

[572] Cfr. K. Sciberras, *L-Arti Barokka f'Malta*, PIN, Malta 2003, p. 23.

[573] Cfr. K. Sciberras, *op. cit*. (nota 464, 2007), p. 43.

Fig. 51. Giulio Cassarino (firmato), *Santa Teresa d'Avila riceve lo scapolare dalla Madonna*, particolare, 1622 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

Il punto di arrivo nella progressione naturalistica di Cassarino, dagli anni in cui partecipava alla realizzazione dei brani del *Martirio di santa Caterina* di Zejtun (scheda n. 50; tav XCIX), fino alle opere firmate dello stadio maturo, è costituito dalla *Maddalena penitente* del Wignacourt Museum di Rabat (scheda n. 43; tav. XCIII), cui pervenne dalle collezioni del notaio Antonio Catania[574]. Forse pittura privata richiesta

[574] Cfr. J. Azzopardi, scheda n. 13, in *op. cit*. a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras, (nota 464), pp. 176-177. Il quadro è stato riferito a Cassarino in J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 136, attribuzione accolta da D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), p. VI; Idem, *op. cit*. (nota 519, 1986), p. 3; M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 464, p. 71, nota 48; Espinosa Rodriguez, scheda n. 3, in *op. cit*. a cura di J. Azzopardi (nota 536), pp. 380-381, fig. a p. 267; M. Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor*

da qualche cavaliere gerosolimitano, come suggerisce il formato orizzontale e le misure ridotte, rappresenta il migliore risultato nella produzione del pittore per l'intensa carica emotiva che trapela dalla figura femminile, come pure per la semplificazione della scena, ridotta agli elementi essenziali, come nella migliore tradizione del caravaggismo tardo. La posa della donna richiama quella della sorella del risuscitato nella *Resurrezione di Lazzaro* di Messina, mentre la natura morta a sinistra è ripresa dagli elementi accessori del *San Gerolamo scrivente* realizzato dal Merisi per Ippolito Malaspina[575]. Fra le varie copie maltesi di quest'ultimo dipinto due sono state attribuite al pittore siciliano da Dominic Cutajar, ovvero una pregevole realizzazione in collezione privata italiana[576] (scheda n. 44; tav. XCIV), che mostra punti di contatto, specialmente per i passaggi netti di luce e ombra nel volto, con il *Ritratto del Wignacourt* seduto di Rabat, datato 1617, con cui condivide pure l'enigmatica sigla «G NF D C», probabilmente acronimo di una formula devota utilizzata dai cavalieri gerosolimitani[577], mentre nessuna immagine è stata pubblicata dell'altra versione segnalata dallo stesso studioso nella collezione Testaferrata[578].

Cronologicamente successive alla firma e alla data 1623, scoperte sul *San Mauro* di Liesse, sono le notizie contenute in alcune carte maltesi, che forniscono importanti informazioni sulle ultime fasi della vicenda biografica di Cassarino. Nel 1631 il pittore risulta residente nella casa del suocero, presso la Prigione degli schiavi di La Valletta, menzionato in una causa indetta dalla seconda moglie maltese, contro un certo Gio Paulo Agius[579], mentre il 5 ottobre nasceva il suo secondo figlio Alfonso[580], cui quattro

---

praestantissimus»; la tragica esistenza, la raffinata cultura, il mondo sanguigno del primo Seicento, nell'iter pittorico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi, terza edizione, Newton & Compton, Roma 2001, p. 365; J. Gash, *Painting and Sculpture in Early Modern Malta,* in V. Mallia Milanes, *Hospitaller Malta 1530-1798: Studies on Early Modern Malta and the Order of St.John of Jerusalem*, Mireva, Msida 1993, p. 536. Per ulteriori notizie sul dipinto cfr. *infra*, scheda n. 43.

[575] Cfr. J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 459), p. 136.

[576] Cfr. D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), p. VI, riconfermato in Idem, *op. cit*. (nota 519, 1986), pp. 3, 16, nota 4, seguito da K. Sciberras, *op. cit*. (nota 464, 2007), pp. 39, 214, nota 44; Idem, *op. cit*. (nota 464, 2009), pp. 68, 428, nota 79; G. Fiaccola, *art. cit*. (nota 518, 2015), p. 20; G. Fiaccola, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 148-149, 180, scheda n. 21; Idem, *op. cit*. (nota 518, 2017), pp. 125-126, 173-174, scheda n. 21.

[577] Cfr. K. Sciberras, *op. cit*. (nota 464, 2009), p. 69.

[578] Cfr. D. Cutajar, *op. cit*. (nota 519, 1986), pp. 3, 16, nota 4; M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 464), p. 71, nota 48;

[579] Cfr. D. Cutajar, *art. cit*. (nota 467), p. V.

[580] Cfr. S. Mercieca *op. cit*. (nota 481), p. 148.

anni dopo seguiva Blasio Emanuele[581]. Il successivo documento, risalente al 1637, attesta la morte del pittore alla Sacra Infermeria della capitale maltese[582]. Se si considera che, dopo i dipinti firmati della prima metà del terzo decennio del XVII secolo, Cassarino dipingeva esclusivamente la *Maddalena* di Rabat e la copia del *San Gerolamo scrivente* di Caravaggio, emerge un chiaro vuoto di realizzazioni a fronte dei documenti ritrovati sull'ultimo decennio di vita dell'artista.

[581] Cfr. *ibidem*.

[582] Cfr. D. Cutajar, *art. cit*. (nota 479), p. 22, riportato in S. Mercieca, *op. cit.* (nota 481), p. 148.

.

CAP. VI. L'INFLUSSO DI PALADINI E CARAVAGGIO SULLA PRODUZIONE PITTORICA MALTESE DEL PRIMO SEICENTO

6.1 Opere maltesi di pittori siciliani della prima metà del XVII secolo

Oltre agli artisti già affrontati nelle pagine precedenti, esistono tracce di altri pittori siciliani che probabilmente dalla maggiore isola inviavano dipinti a Malta, non essendo stati trovati riscontri documentari o precise indicazioni della loro effettiva presenza sulla sede giovannita e non trascurando il ruolo del Priorato di Messina, che, fra le altre funzioni, svolgeva pure il ruolo di spedizioniere di opere d'arte verso l'isola dei Cavalieri.

Fra questi va annoverato Antonio Catalano l'Antico, raffinato interprete del manierismo controriformato di ascendenza principalmente zuccaresca, che non mostra particolari punti di contatto con lo stile di Paladini e Caravaggio, nonostante le sue opere siano datate a cavallo fra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. Il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (scheda n. 11; tav. LIX; fig. 52), pala d'altare della chiesa di Santa Maria del Gesù di La Valletta, dove ancora oggi si trova[583], reca lo stemma della famiglia Carafa, importante stirpe di origine napoletana che intrattenne strettissimi legami con il cavalierato maltese[584], difatti Gregorio Carafa fu investito del titolo di

[583] Le prime menzioni del dipinto nella letteratura artistica maltese si ritrovano nelle guide maltesi dell'Ottocento di A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 208 e G. Calleja, *Works of Art in the Churches of Malta and the Governor"s Palace*, Valletta, Valletta 1881, pp. 50-51, quasi un secolo più tardi riesumato in S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 196 e ripreso nei successivi contributi di D. Cutajar, *L"influenza siciliana sull"arte a Malta*, «Journal of Maltese Studies», 17-18, 1987-88, p. 202; M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands*, 1400-1900. Painting, Progress Press, Valletta 1988, pp. 52, 54; K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di san Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 37; T. Terribile, J. Abela, *Teżori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, Valletta II, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, 2007, p. 124; K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, p. 13.Per maggiori notizie bibliografiche cfr. *infra*, scheda n. 11.

[584] Per le informazioni sulla famiglia Carafa si veda B. Aldimari, *Historia genealogica della famiglia Carafa, divisa in tre libri. Nel primo si tratta del tronco principale del albero di detta famiglia, detto della Spina. Nel secondo del ramo secondogenito, e transversale, chiamato della Stadera. Nel terzo si*

gran maestro dell'Ordine dal 1680 al 1690[585]. Nella parte superiore dell'arme compare la croce bianaca su fondo rosso, bandiera dell'Ordine gerosolimitano, a dimostrazione che il dipinto fosse stato commissionato da un cavaliere giovannita. Sul pavimento della cappella della Lingua d'Italia della co-cattedrale di San Giovanni si può vedere la lastra tombale di Geronimo Carafa (†1617), costituita dall'epigrafe (fig. 55), abbinata al blasone (fig. 53), che come quello pennellato sul dipinto (fig. 54) reca quattro bande rosse, alternate a tre bianche. All'interno dello stesso edificio lo stesso stemma si può osservare sul pavimento della navata centrale, nella lastra tombale di Francesco Carafa, zio del gran maestro e primo priore di Roccella (fig. 56), morto nel 1632, e dell'omonimo nipote Francesco, fratello di Gregorio (†1679)[586]. In assenza di precisi riscontri non è possibile riconoscere con assoluta certezza in questi personaggi - primo fra tutti Geronimo Carafa per ragioni cronologiche e per il fatto che la cappella della Lingua d'Italia fosse dedicata a santa Caterina - il committente del dipinto, tanto più che Keith Sciberras ha ipotizzato una commissione messinese, considerati gli intensi rapporti fra le due isole e valutato il ruolo di fondamentale importanza che la città peloritana rivestiva negli affari siciliani dei giovanniti, in quanto sede del Gran Priorato, non nuovo a spedizioni di opere d'arte nella sede dei Cavalieri[587]. A suggellare l'ipotesi che vuole la *Santa Caterina* realizzata in Sicilia vengono incontro gli incisi lasciati dal pittore sulla *Natività* eseguita per la chiesa dei cappuccini di Gesso, copia libera dal dipinto di uguale soggetto di Polidoro[588], oggi nella chiesa madre del villaggio

---

continua à trattare il ramo della Stadera, scrivendosi della linea de' duchi d'Andria; ... Opera del signor don Biagio Aldimari, voll. I-III, Stamperia di Giuseppe Roselli, Napoli 1691.

[585] Cfr. Dal Pozzo, Bartolomeo, *Historia della sacra religione militare di S. Giovanni gerosolimitano detta di Malta del sig. comendator Bartolomeo Dal Pozzo Veronese*, appresso Gerolamo Albrizzi, Venezia 1715, p. 503 e seguenti.

[586] Cfr. *Storie di restauri nella Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista a La Valletta: la Cappella di Santa Caterina della Lingua d'Italia e le committenze del Gran Maestro Gregorio Carafa*, a cura di S. Guido e G. Mantella, Midsea Books, Valletta 2008, p. 189. Cfr. pure V. Naymo, *Confraternite, ospedali e benefici nell'età moderna*, Atti del II colloquio di studi storici sulla Calabria ultra, Polaris, Roma 2010, pp. 148-149, per le notizie sul priore di Roccella e pp. 149-150 per le informazioni sull'omonimo nipote.

[587] K. Sciberras, *op. cit*. (nota 583, 2007), p. 37.

[588] Il quadro è brevemente citato in F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* (1724), testo, introduzione e note bibliografiche a cura di Vincenzo Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 101; P. Hackert, G. Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, Stamperia Reale, Napoli 1792; ristampa curata da Stefano Bottari, Messina 1932, p. 21; G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX*, Tipografia Pappalardo, Messina 1821, p. 97, nota 2; G. La Farina, *Messina e i suoi monumenti*, Stamp. G. Fiumara, Messina 1840, ristampa anastatica a cura di P. Bruno, G. B. M, Messina 1985, p. 154; *Messina e dintorni*, guida a cura del Municipio, Prem. stab. G. Crupi, Messina 1902, p. 401, e ripreso dalla letteratura della seconda metà del secolo scorso in A.

messinese, e sulla *Madonna del Rosario con santi francescani e domenicani* attualmente al duomo di Acireale[589], ambedue datate 1600, riscontri che rendono improbabile un soggiorno maltese dell'artista in quell'anno, soprattutto se si considera che le notevoli dimensioni del quadro maltese inducono a pensarne un lungo tempo di esecuzione. L'opera sarebbe in seguito stata donata dal suo committente alla chiesa annessa al convento dei francescani osservanti della capitale maltese, per vie rimangono sconosciute, senza escludere del tutto un rapporto del pittore con quel ramo dei francescani di La Valletta, considerando che Catalano aveva già ricevuto incarichi dalla Chiesa regolare siciliana, come denotano le commissioni della lunetta dell'*Annunciazione* per i gesuiti di Caltagirone[590] e della *Sacra Famiglia con sant'Anna*, firmata e datata 1598, per la chiesa dei cappuccini di Cefalù, da cui riprende l'impianto compositivo per la sua pala maltese[591], a sua volta replicata nel dipinto di minore formato della chiesa di San Francesco di Mistretta[592].

Marabottini, *Polidoro da Caravaggio*, vol. I, Ed. dell'Elefante, Roma 1969, p. 234 e tav. CLXIII; *Restauri di opere d'arte, mobili ed affreschi (1955-1969)*, «Bollettino della Soprintendenza alle Gallerie e alle opere d'arte medievale e moderna della Sicilia», Palermo 1972, p. 10; O. Moschella, *L'attività di Antonio Catalano il vecchio divulgatore della corrente baroccesca in Sicilia*, Peloritana, Messina 1975, pp. 14-15 e fig. 13; M. Cordaro, *ad vocem Catalano, Antonio, detto l'Antico e il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 22, Roma 1979, pp. 279-281; *Arte e storia nella provincia di Messina*, catalogo della mostra a cura di T. Pugliatti (Messina, Palazzo dei Leoni, 24 maggio - 24 giugno 1986), Tipografia Samperi, Messina 1986, p. 60, fig. 36; T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale*, vol. II, Electa, Napoli 1993, p. 261.

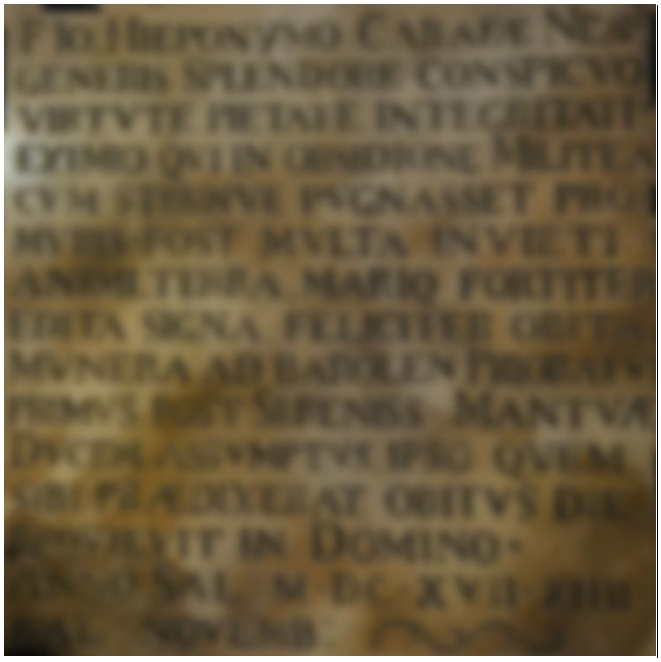
[589] Reso noto da F. Susinno, *op. cit*. (nota 588), p. 98 ed in seguito descritto in M. Grassi, *Su una tela di Catalano l'Antico nel Duomo di Acireale*, «Il Maurolico», 1842, pp. 40-41, veniva ripreso nei contributi della letteratura del secolo scorso: O. Moschella, *op. cit*. (nota 588), che per prima ne pubblicava l'immagine; M. Cordaro, *op. cit*. (nota 588), p. 280; V. Abbate, *I tempi del Caravaggio: situazione della pittura in Sicilia (1580-1625)*, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 - 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, p. 62 e fig. 12.

[590] Cfr. T. Pugliatti, *op. cit*. (nota 588) p. 260.

[591] Menzionato per la prima volta da G. Grosso Cacopardo, *op. cit*. (nota 588), p. 98 ed in seguito da C. La Farina, *Belle Arti. Di alcuni dipinti di Antonio Catalano finora non conosciuti, e di altri a lui direttamente attribuiti*, «Lo spettatore Zancleo», II, 1834, p. 38, ristampato in Idem, *Intorno le Belle Arti e gli Artisti fioriti in varie epoche in Messina. Ricerche di Carmelo La Farina riordinate in più lettere*, Messina 1835, pp. 37-42, successivamente ripreso in O. Moschella, *op. cit*. (nota 599), p. 12 e fig. 7, dopo il suo restauro in F. Campagna Cicala, scheda n. 16, *XI Catalogo di opere d'arte restaurate (1976-78)*, Palermo 1980, pp. 101-104 ed infine in T. Pugliatti, *op. cit*. (nota 588), p. 260.

[592] Cfr. F. Campagna Cicala, scheda n. 3, «B.C.A. Sicilia», a cura dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti, II, 1-2, p. 145; T. Pugliatti, *op. cit*. (nota 588), p. 260.

Fig. 52. Antonio Catalano l'Antico, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, firmato e datato 1600, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù



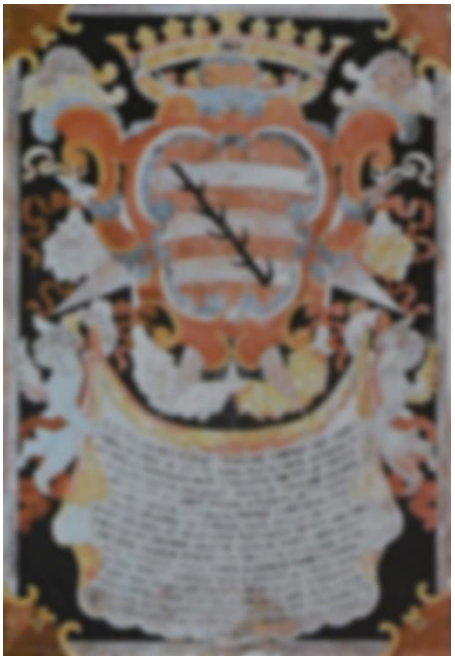


Fig. 53. Artista anonimo, *Stemma di Geronimo Carafa*, 1617, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Italia

Fig. 54. Antonio Catalano l'Antico, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, particolare, firmato e datato 1600, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Fig. 55. Artista anonimo, *Lastra tombale di Geronimo Carafa*, 1617, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Italia

Fig. 56. Artista anonimo, *Stemma di Francesco Carafa*, 1679, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Italia

Fra i più brillanti seguaci di Paladini a Malta, non passa inosservato Vincenzo Baiata, artista che lasciava traccia di sé nella firma incisa, assieme alla data 1611, sulla *Madonna con Bambino* del Wignacourt Museum di Rabat (scheda n. 24; tav. LXXII; figg. 57-58), già pala d'altare del santuario di Santa Maria della Virtù della stessa città fino al 1936, quando fu spostata a seguito dei danni causati all'edificio dopo il terremoto del 1923[593]. La segnatura costituisce un preciso riscontro su un pittore ancora sfuggente, di origini trapanesi, come dimostra un documento in cui è registrato che, nel 1612, veniva chiamato al giudizio dei quadri realizzati da Vito Carrera per la chiesa di San Matteo insieme a Narciso Guidone[594], del resto il suo cognome è particolarmente diffuso in provincia di Trapani, dove fra l'altro scorre un torrente con quel nome[595].

Antonio Espinosa Rodriguez ha giudicato la *Madonna con Bambino* di Rabat stilisticamente affine all'*Immacolata Concezione* dello stesso museo (fig. 59), cui pervenne dalla chiesa di San Publio di Rabat, sospettando una possibile redazione del pittore trapanese, tuttavia, a parte la comune ascendenza paladiniana dei due dipinti, l'autore di quest'ultima pala si rivela più duro nei modi rispetto a Baiata, soprattutto nell'uso del colore, oltre che nella generale resa delle fisionomie[596]. Motivo comune nelle due opere è il cerchio di nuvole squarciate da luce d'ambra scura, a formare una mandorla in cui si dispongono i personaggi.

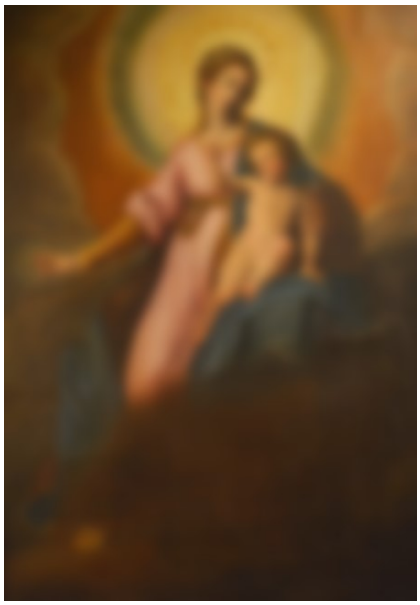
---

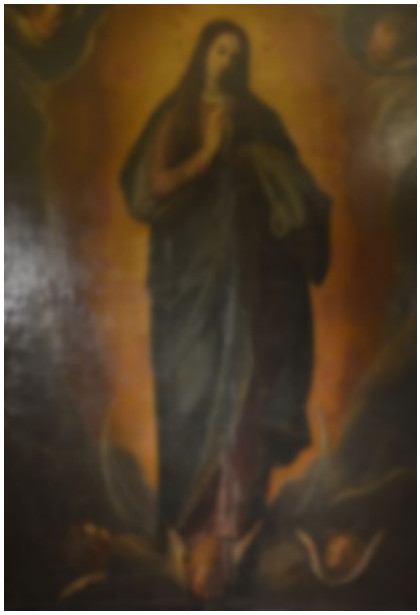
[593] Cfr. M. Buhagiar, *The Crypt and Church of S. Marija tal-Virtù at Rabat*, «Melita Historics», VII, 4, 1979, pp. 326-245 e Idem, scheda n. 2, in *Marian Art during the seventeenth and eighteenth centuries*, catalogo della mostra a cura di M. Buhagiar (Mdina, Museo della cattedrale, 8 - 22 settembre 1983), Friends of the Cathedral Museum, Malta 1983, pp. 32-33, cui segue la menzione della recensione della mostra fatta da J.A. Cauchi, *Marian Art Exihibition at The Cathedral Museum*, «The Times» (Malta), 30 september 1983, p. 23. Più tardi il dipinto compare pure in M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 583), pp. 56-59; A. Espinosa Rodriguez, scheda. n. 63, in *St. Paul Grotto Church and Museum at Rabat - Malta*, a cura di J. Azzopardi, Friends of the Cathedral Museum, Rabat - Malta, Progress Press, Valletta 1990, pp. 406-407, fig. a p. 271; K. Sciberras, *op. cit*. (nota 583, 2007), p. 13; B. Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2011, pp. 46-47, dove viene accostato al frammento dell'*Incoronazione della Madonna* del Museo diocesano di Catania; P. Russo, *"Un genio vagante… in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012, p. 42.

[594] AST, Notaio Francesco Gioeni, atto 18 gennaio 1612, reso noto da L. Novara, *Dizionario degli artisti siciliani*, a cura di M.A. Spadaro, vol. II - Pittura, Edizioni Novecento, Palermo 1993, p. 29. L'ipotesi di una sua origine siciliana veniva intuita da M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 593, 1983), p. 32 e nella recensione della mostra di Mdina di J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 593), p. 23.

[595] Cfr. *La toponomastica come fonte di conoscenza storica e linguistica*, Atti del Convegno della Società italiana di glottologia a cura di E. Vineis con la collaborazione della Società italiana di glottologia (Belluno, 31 marzo - 2 aprile 1980), Giardini Ed., Pisa 1981, (vol. II di Biblioteca della Società italiana di glottologia), p. 118.

[596] A. Espinosa Rodriguez, scheda n. 64, in *op. cit*. a cura di J. Azzopardi (nota 593), p. 406.





Da sinistra verso destra:

Fig. 57. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 58. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, particolare, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 59. Cerchia di Filippo Paladini, *Immacolata Concezione*, prima metà del XVII secolo, Rabat, Wignacourt Museum

A questo pittore può essere riferita la *Madonna dell'Itria con Santi e monaci* (scheda n. 25; tav. LXXIII), del refettorio del convento dei francescani osservanti di La Valletta[597], per la notevole affinità fra le figure del registro superiore e il gruppo sacro del dipinto di Rabat, in modo particolare nella quasi sovrapponibile figura del Bambino, e per l'uso di una tavolozza comune. Se si accetta l'attribuzione del dipinto a Baiata, si

[597] Il dipinto è stato reso noto per la prima volta in D. Cutajar, scheda n. 3, in *op. cit.* a cura di M. Buhagiar (nota 593), pp. 33-34, che ne proponeva l'attribuzione a Bartolomeo Amodeo Perugino, rigettata da J.A. Cauchi, *art. cit*. (nota 593), p. 23, che giudicava il suo autore di maggiore caratura artistica rispetto al pittore di origini umbre, mentre M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 583), p. 56, nota 28 per primo metteva in evidenza le ascendenze paladiniane del quadro.

viene a scoprire il lato naturalistico del pittore nel registro inferiore del quadro, popolato da Santi e monaci dalla tornita volumetria e dall'espressività poco idealizzata e molto aderente al vero, figure che emergono fenomenicamente dal fondo immerso nella penombra, in netto contrasto con la idealizzata e luminosa apparizione celeste, quasi a voler demarcare il confine fra umano e divino.

La presenza di Paladini in Sicilia e a Malta creava le condizioni per un significativo aggiornamento pittorico sulle correnti del manierismo di estrazione principalmente tosco-romana, arricchite dal contatto con lo stile di Caravaggio degli ultimi anni. La straordinaria maniera di cui si fece interprete l'artista fiorentino, forte dell'ampio repertorio di modelli toscani, attinti durante la formazione toscana, e dell'amalgama siculo-maltese intriso di manierismo controriformato e naturalismo caravaggesco, lo rese un punto di riferimento imprescindibile agli occhi di numerosi pittori isolani a lui coevi.

Fra questi epigoni siciliani del maestro toscano figura Francesco Cassarino, pittore documentato a Scicli nella quarta decade del XVII secolo, quando riceveva da don Giuseppe Micciché la commissione per la realizzazione dell'*Immacolata e Santi* (scheda n. 46; tav. XCVI; fig. 60), firmata «NC CASSARIN» sulla lama del coltello di San Bartolomeo, destinata alla cappella di famiglia della chiesa di San Bartolomeo di Scicli[598]. Il quadro è un prodotto della pittura controriformata siciliana degli anni Trenta del Seicento, che, sopravvissuta al caravaggismo imperante nel secondo e nel terzo decennio del secolo, ben si adattava alla lezione maltese e siciliana di Paladini, evidente

[598] Pubblicata per la prima volta in P. Nifosì, *Il Presepe di San Bartolomeo,* Gruppo Gori, Scicli 1978, p. 10, che la riproponeva in Idem, *Un quadro e due aristocratici del Seicento*, «Il Giornale di Scicli», XII, 21, 1987, pp. 4-5, l'opera era oggetto di studi più approfonditi in C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, pp. 35-44, dove tuttavia il suo autore veniva erroneamente identificato con «l'enigmatico Cassarino» di J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino,* «Melita Historica», VII, 2, 1977, pp. 133-144, imprecisione commessa pure da G. Bonello, *One or two Cassarino painters?*, «The Sunday Times», 21 novembre 2004, pp. 54-55. Per ulteriori notizie sul dipinto si veda pure P. Nifosì, *Scicli: una città barocca,* Scicli 1997, pp. 173, 175, 182-183; G. Chillè, scheda n. 29, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio - 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 116-117; G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39; Idem, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, pp. 17-19; Idem, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 15, febbraio 2016, pp. 175-184; Idem, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 33-42.

nel richiamo ai *Tre Santi* dell'antica Birgu, per la posa e la salda volumetria dei personaggi del registro inferiore e per l'affinità fisionomica con la figura di san Rocco, e al *San Giacomo* apostolo della chiesa eponima di La Valletta[599], entrambi realizzazioni su cui il pittore toscano lasciava firma e data[600].

La *Madonna dell'arco* della cappella della Madonna delle Lacrime di Pietà (scheda n. 45; tav. XCV), già attribuita al suo omonimo Giulio Cassarino[601], tradisce affinità di peso con il quadro di Scicli, per l'identica sintassi compositiva, la tavolozza comune, la fisionomia dei personaggi, la riproposizione del brano della Madonna con Bambino alle spalle di un vortice di luce, tutti elementi che convincono ad attribuire il quadro a Francesco Cassarino. La mancanza di notizie biografiche sul pittore non consente di stabilire se il quadro fosse stato realizzato a Malta oppure in Sicilia. L'unico indizio su questa sfuggente personalità è costituito dalla data 1624 incisa sotto i piedi della Madonna, che ne rivela la realizzazione precedente all'*Immacolata e Santi* di Scicli (fig. 60), come pure l'adesione ad un peculiare stile - riproposto anche nel più tardo quadro siciliano - nel periodo di massima fioritura del caravaggismo, quando il suo omonimo Giulio Cassarino realizzava il *San Sebastiano curato da Irene* della co-cattedrale di La Valletta (scheda n. 42; tav. XCII), su cui lasciava la sua firma[602]. Le persistenze manieristiche e la mancanza di aderenza al naturalismo di Caravaggio indurrebbero a spostare l'ago della bilancia in favore di una redazione siciliana, specialmente se si considera che sulla maggiore isola la pittura controriformistica era dilagante e spesso il volere della committenza limitava l'espressione naturalistica di ascendenza caravaggesca, come era già accaduto a Paladini, che esprimeva il meglio di sé in termini naturalistici a Malta, ambiente circoscritto e di minori dimensioni, dove sarebbe risultato più difficile trascurare le straordinarie novità caravaggesche; tuttavia le innegabili derivazioni dalle opere maltesi di Paladini, in particolare dai *Tre Santi* di Birgu, sia di questo quadro, che della successiva *Immacolata e Santi* di Scicli, potrebbero dimostrare il contrario. La mancanza di certezze documentarie limita il ragionamento alla formulazione di ipotesi, una delle quali, facendo riferimento ad un documento maltese in cui l'omonimo Giulio Cassarino era stato convocato come

[599] Cfr. C. Guastella, *op. cit*. (nota 598), pp. 39-40.
[600] Per le notizie sui due quadri cfr. *infra*, schede nn. 4, 8.
[601] Cfr. D. Cutajar, *Caravaggio in Malta*, *His Work and His Influence*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1986, p. 15, fig. a p. 4.
[602] Cfr. *infra*, scheda n. 42.

testimone di nozze a Malta, insieme a un tale «Francesco di Scicli»[603], contempla la possibilità che quest'ultimo possa essere stato il pittore della *Madonna dell'Arco* di Pietà e dell'*Immacolata e Santi* di Scicli, forse parente dell'altro siciliano; del resto i due pittori erano precedentemente stati considerati come un'unica persona da Claudia Guastella[604]. Riguardo alla committenza del quadro maltese, nessuna notizia emerge dalle poche fonti che lo riguardano, tuttavia non va trascurato che a Scicli operava il ricevitore dell'Ordine, presenza che di certo poteva avere un ruolo importante in termini di committenze artistiche, ma soprattutto come tramite fra le due isole.

La Guastella riferiva pure a Francesco Cassarino una copia del *Seppellimento di santa Lucia* di Caravaggio (scheda n. 52; tav. CI) in una collezione privata di Scicli[605], segnalata da Roberto Longhi[606] e pubblicata da Gioacchino Barbera,[607] e gli stucchi del duomo di Enna, realizzati assieme allo scultore Francesco Pozzo, con cui aveva già condiviso, nella chiesa di San Bartolomeo di Scicli, la realizzazione del sepolcro di Giuseppe Micciché e del figlio Vincenzo, morto alla prematura età di venticinque anni, laddove a Francesco Cassarino spettavano le decorazioni pittoriche[608].

[603] APSV, *Matrimonii,* c. 43v., tratto da D. Cutajar, *The case for a "Maltese" Cassarino*, «The Sunday Times», 21 novembre 1993, p. 22.
[604] C. Guastella, *op. cit*. (nota 598), pp. 35-44, seguita da G. Bonello, *art. cit*. (nota 598), pp. 54-55.
[605] C. Guastella, *op. cit*. (nota 598), p. 38.
[606] Come si legge in M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Bestetti & Bozzi, Roma 1974, p. 444, n. 80.
[607] G. Barbera, scheda n. 8, in *op. cit*. a cura di V. Abbate (nota 589), pp. 149, 151.
[608] C. Guastella, *op. cit*. (nota 598), p. 40.

Fig. 60. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

A distanza di un decennio, sull'isola di Malta, giungeva dalla Sicilia la maniera di Pietro Novelli, principalmente votata alla lezione palermitana di van Dyck, aggiornata sugli sviluppi coevi del classicismo, non immune da reminiscenze caravaggesche. Era una corrente stilistica che avrebbe apportato freschezza alla pittura maltese, in fase di transizione dopo il tramonto del caravaggismo e prima dell'arrivo di Mattia Preti, certamente una valida alternativa alla rediviva pittura della Controriforma. La *Guarigione del Padre di san Publio* della chiesa di Santa Maria del Gesù di La Valletta (scheda n. 47; tav. XCVII), annessa al convento dei francescani osservanti, è opera matura del Novelli, su cui Vincenzo Bonello nel 1960, in occasione della mostra

centenaria paolina allestita alla co-cattedrale di la Valletta, leggeva la firma e la data 1632, quest'ultima oggi parzialmente visibile[609]. Piuttosto che considerare una realizzazione *in loco*, Mario Buhagiar ha proposto l'invio dell'opera da Palermo[610], ipotesi che incontra il parere di chi scrive, non essendo il monrealese documentato o presente con altre opere a Malta e non essendo il suo stile particolarmente diffuso sull'isola, dopo la stagione d'oro della pittura maltese con Paladini e Caravaggio. La *Madonna con Bambino* a mezza figura, custodita nella sacrestia della chiesa parrocchiale di Tarxien (scheda n. 64; tav. CXII), erroneamente attribuita a Novelli[611], è stata difatti ricondotta a Carlo Maratta[612] - forse opera del suo *entourage* - in quanto espressione del classicismo romano di derivazione marattesca, privo di quelle componenti fiamminghe, napoletane e di quelle suggestioni caravaggesche tipiche della produzione del monrealese. Fra le poche opere maltesi che richiamano lo stile pittorico di Pietro Novelli vanno segnalati due dipinti di mano anonima in esposizione al Wignacourt Museum di Rabat: una mezza figura di *Santa Rosalia* (fig. 61), in atto di contemplare la croce che solleva con la mano sinistra[613], e una *Giuditta e Oloferne* (fig. 62) donata al museo dalla contessa Castelletti[614].

[609] V. Bonello, scheda n. 5, *L'arte sacra a Malta*, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, pp. 11-12. Probabilmente per una svista, il riferimento cronologico fu frainteso da M. Buhagiar *op. cit*. (nota 583), p. 72, che erroneamente riportava la data 1622, mentre A. Mazzè, scheda n. 40, in G. Di Stefano, *Pietro Novelli il monrealese*, prefazione di G.C. Argan, catalogo delle opere e repertori a cura di A. Mazzè, S.F. Flaccovio editore, Palermo 1989, pp. 218-219 e tavv. 39-40, nutrendo qualche dubbio sulla corretta lettura della data riportata da Bonello, proponeva l'anno 1635. L'opera veniva segnalata da A. Ferris, *op. cit*. (nota 583), p. 208; Idem, *Storia ecclesiastica di Malta*, Malta 1877, p. 37. Per maggiori informazioni sul quadro cfr. *infra*, scheda n. 47.

[610] M. Buhagiar *op. cit*. (nota 583), p. 72.

[611] G. Calleja, *op. cit*. (nota 583), p. 112, seguito da V. Bonello, scheda n. 70, in *op. cit*. (nota 609), p. 26 e D. Cutajar, *art. cit*. (nota 583), p. 203.

[612] Cfr. A. Ferris, *op. cit*. (nota 583), p. 437. Per le notizie sul quadro si veda *infra*, scheda n. 64.

[613] J. Azzopardi, *The Museum of St Paul's Collegiate Church (Wignacourt College)*, Publishers Enterprises Group (PEG) Ltd, Marsa 1987, p. 13; A. Espinosa Rodriguez, scheda n. 76, in *op. cit*. a cura di J. Azzopardi (nota 593), p. 413.

[614] Cfr. *ivi*, scheda n. 75, p. 412.

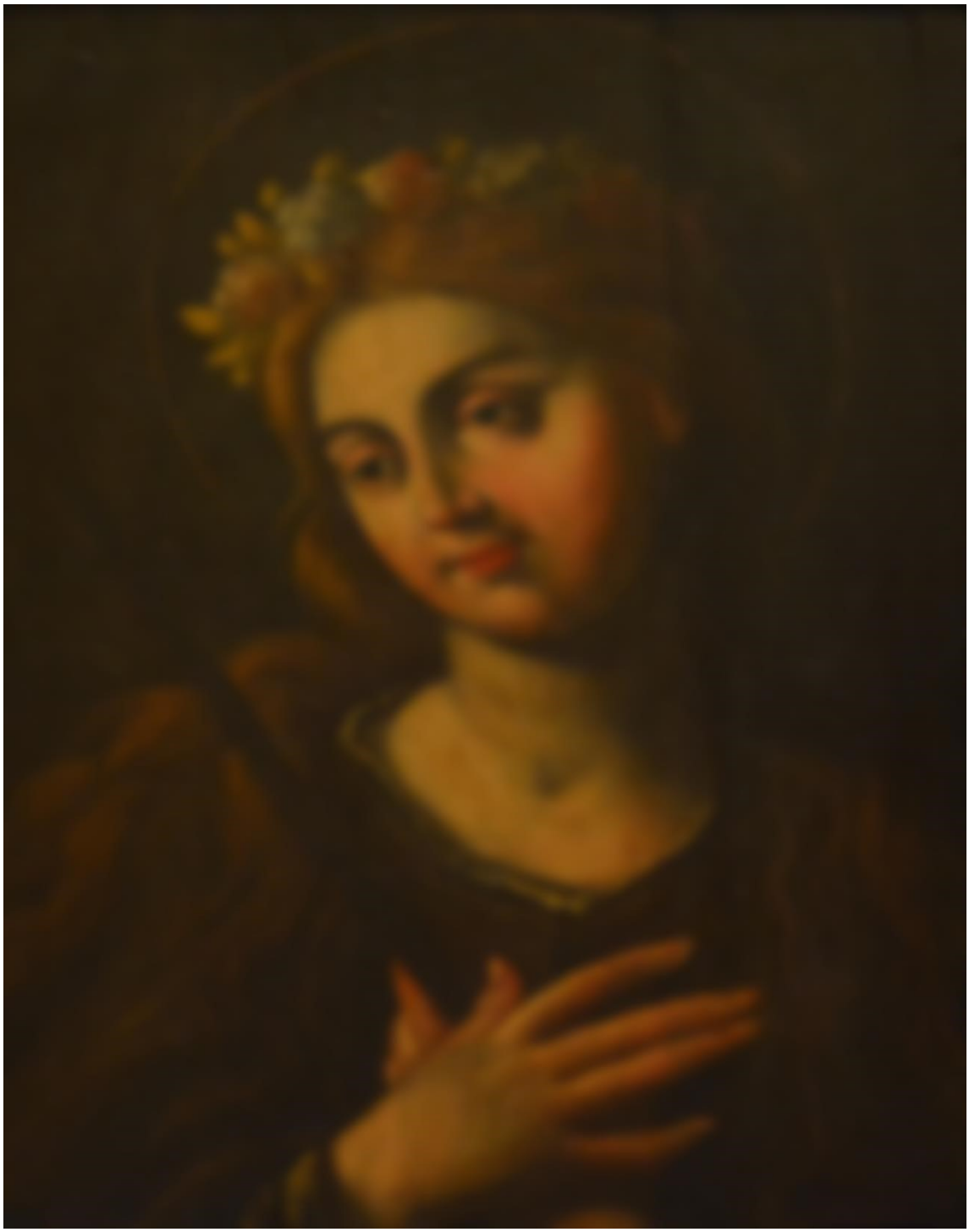


Fig. 61. Artista anonimo, *Santa Rosalia*, XVII secolo, Rabat, Wignacourt Museum

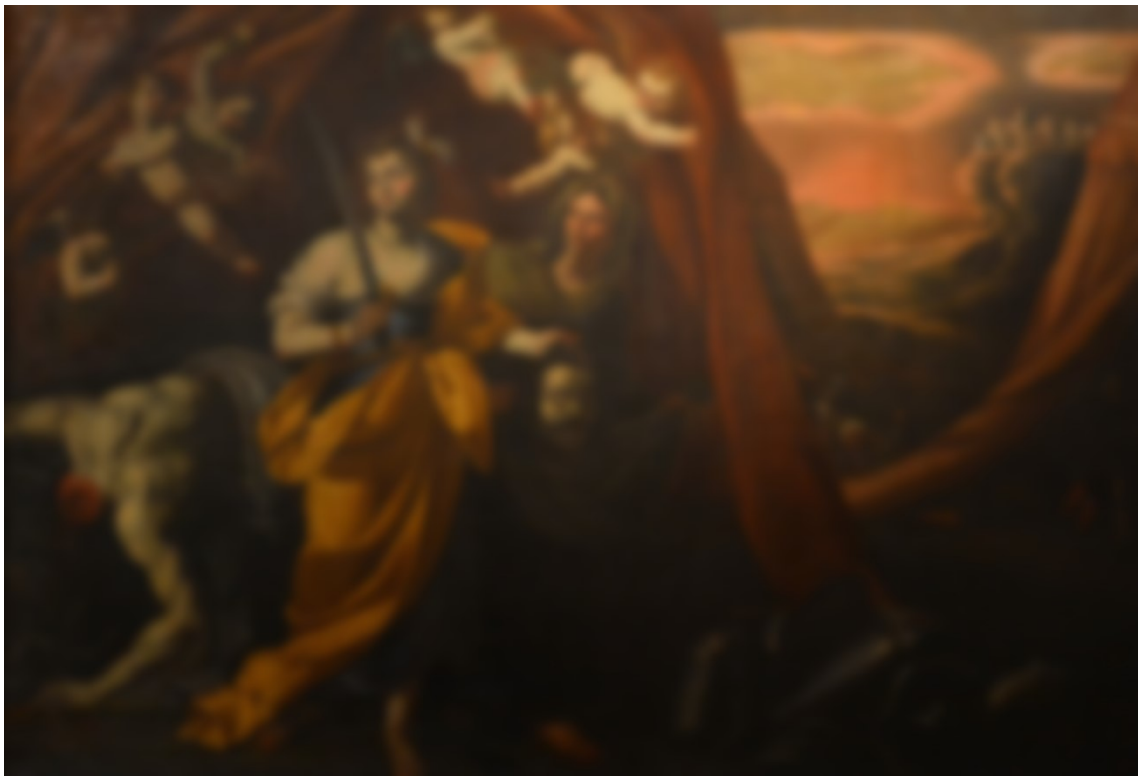


Fig. 62. Artista anonimo, *Giuditta e Oloferne*, XVII secolo, Rabat, Wignacourt Museum

6.2 Uno sguardo generale sul caravaggismo a Malta: realizzazioni isolane e opere importate da artisti continentali

Con l'arrivo di Caravaggio a Malta, giungeva ai confini del mondo cristiano la rivoluzione fenomenica, innovazione pittorica che lasciava una pesante eredità agli artisti avvenire, ora impegnati a dipingere la luce e le tematiche connaturate alle inquietudini del maestro. Nonostante il Merisi non avesse avuto una scuola o una bottega, numerosi furono gli artisti che decisero di aderire ad una rivoluzione stilistica e tematica capace di travolgere le precedenti convenzioni pittoriche, tanto più che essa si diffondeva nel pieno della stagione della Controriforma, fattore di inibizione della libertà di espressione artistica. Caravaggio metteva a punto una tecnica pittorica ispirata alle prime sperimentazioni ottiche della Rivoluzione scientifica del Primo Seicento, difatti il modo in cui l'artista faceva emergere fenomenicamente le figure dal buio, dipingendo a risparmio solo le parti toccate dalla luce e lasciando intatta la preparazione per le parti scure, espediente progressivamente affinato nel corso della sua carriera,

traeva ispirazione dalle osservazioni telescopiche, che permettevano la visione dei corpi celesti, venuti a galla dal buio cosmico grazie alla luce che ricevono dal sole[615]. Le figure colpite dalla luce nei quadri di Caravaggio assumevano non solo consistenza fisica e materica, ma anche valenza psicologica, religiosa e simbolica.

Fra i maggiori interpreti della pittura del Merisi documentati a Malta, sicuramente un posto di rilievo spetta al pittore bolognese Lionello Spada, soprannominato 'scimmia del Caravaggio' per il suo straordinario talento naturalistico e per le sue non comuni abilità nell'emulare la pittura del maestro. L'artista emiliano veniva convocato dal gran maestro Wignacourt, intenzionato a far eseguire la decorazione ad affresco delle tre stanze successive al gran salone del Palazzo magistrale, le cui pareti erano state impreziosite con i dodici affreschi sul *Grande assedio di Malta del 1565* (figg. 17-22), realizzati dal pittore salentino Matteo Perez da Lecce, attivo sull'isola dal 1571 al 1586. Allo Spada veniva così affidata la decorazione ad affresco della Sala delle riunioni, della Sala dei paggi e della Sala degli ambasciatori, incentrata sulle *Storie dell'Ordine gerosolimitano*, in modo da creare un percorso tematico che ben si adattasse alla pittura di argomento storico già affidata a Matteo da Lecce, di cui gli affreschi dello Spada avrebbero rappresentato un efficace prologo[616].

Lionello Spada giunse sull'isola dei Cavalieri nell'autunno del 1609, non al seguito di Caravaggio, come faceva credere Malvasia[617], ma convocato l'anno successivo alla fuga del maestro, come dimostra una lettera del 28 agosto scritta dal gran maestro Wignacourt al commendatore Orsi, che vale la pena di riportare:

> «particularmente sendoci compiaciuti assai della relatione che fate non solo della sufficiente vaghezza, e pratica nel colorire a Olio et a fresco con fondamento di disegno di prospettiva, che tiene Leonello Spada, disorte che

[615] Per le notizie sul parallelismo fra il pensiero scientifico del primo Seicento e il naturalismo di Caravaggio si veda F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali*, Motta, Milano 2006, mentre per i dettagli sulla tecnica pittorica di Caravaggio è utile consultare *Dentro Caravaggio*, catalogo della mostra a cura di R. Vodret (Milano, Palazzo Reale, 29 settembre 2017 - 28 gennaio 2018), Skira, Milano, 2017.

[616] Cfr. K. Sciberras e D.M. Stone, *Saints and heroes. Frescos by Filippo Paladini and Leonello Spada*, in A. Ganado, *The palace of the Grand Masters in Valletta*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2001, pp. 143-146; K. Sciberras, *op. cit*. (nota 583, 2007), Malta 2009, pp. 31-42; Idem*, op. cit*. (nota 583, 2009), pp. 27-29 Idem, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, pp. 37- 43.

[617] C.C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi del Conte Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo Autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna 1678, ed. cons. Tipografia Guidi all'Ancora, Bologna 1841, vol. II, pp. 73-84.

> riescano non meno con prestezza che ben finite l'opere sue, ma anco della bontà dei costumi, e del giuditioso, et amabile suo modo di procedere, e conversare da poter sperar che s'acquisterà la Gratia Nostra. […] Ci siamo resoluti d'ordinarvi, come facciamo con la presente a promettergli in nome nostro 400 Ducati l'Anno di provisione da cominciarsi dal giorno che si partirà di costì per quella volta, et per il tempo che starà qua la parte per lui, et un suo aiutante con ogni altro cortese tratamento secondo che con gli effetti ci obbligherà ad usargli, e lo esorterete quanto prima a mettersi in viaggio con voi, già che crediamo non lo dilaterete più oltre che nel prossimo autunno, et à fin che subito ch'egli arriverà qua possa metter mano all'opera senza perder punto di tempo, vi mandiamo alligata una lettera di credito di 200 Ducati per il Commendator Caraffa Ricevitor in Napoli, acciò quivi con essi comperi i Colori che gli parerasi necessarji […]. Facendo noi venire noi quà a posta di Bologna Leonello Spada per la fedele, e buona relatione che tenghiamo di Lui dal Commendator Orsi, che facilmente lo condurrà con seco, con desiderio e volontà che adorni di Pitture questo Nostro Palazzo; vi ordiniamo à pagarli in virtù della presente Ducati 200 acciò di essi possa con l'assistenza vostra comperare I Colori, che più gli parranno necessarji, I quali ci manderete subito qua inventariati et accomodati in modo, che arrivino presto, e ben conditionati, si che senza perder tempo possa dar principio all'opera»[618].

Nelle tre stanze corrono in alto, a guisa di fregi, gli affreschi degli episodi salienti dell'Ordine gerosolimitano (figg. 63-65), dalla sua fondazione a Gerusalemme, all'inizio del XII secolo, fino all'espulsione da Rodi nel 1522, a cominciare dalla Sala delle riunioni, ufficio del gran maestro, disposti su due riquadri per ogni parete, inframezzati da figure allegoriche o profetiche a monocromo, spesso accompagnate da putti con lo stemma del Wignacourt, in base ad uno schema iconografico, ispirato alle precedenti decorazioni murali che il pittore emiliano aveva eseguito al Palazzo Bonfiglioli-Rossi di Bologna, probabilmente pianificato da Francesco dell'Antella, principale consulente del gran maestro per le questioni di natura artistica. Attentamente studiata, l'azione si svolge sullo sfondo di architetture e paesaggi, magistralmente resi in termini di prospettiva, mentre per le figure umane non passa inosservata la straordinaria espressività e la spiccata propensione al dettaglio, specialmente nell'ordinato schierarsi dei soldati e nei costumi orientaleggianti[619].

Lo stile utilizzato per gli affreschi di La Valletta risente principalmente della lezione dei Carracci presso l'Accademia degli Incamminati e non dimostra alcun contatto con la

[618] ABNM, Archivio dell'Ordine di Malta, Arch. 1388, 1609, cc. 279-280, pubblicato in S. Macioce, *Leonello Spada a Malta: nuovi documenti*, «Storia dell'Arte», 80, 1994, pp. 55-56.

[619] Per maggiori notizie sulle scene che compongono il ciclo cfr. K. Sciberras, *op. cit*. (nota 583, 2007), pp. 31-33; Idem, *op. cit*. (nota 583, 2009), pp. 27-29; Idem, *op. cit*. (nota 616, 2015), pp. 37- 43.

coeva produzione del Merisi. In riferimento al naturalismo di ascendenza caravaggesca, che non poteva non uscire arricchito a contatto con le opere maltesi del maestro lombardo, è probabile che lo Spada avesse eseguito sull'isola pitture da cavalletto, di cui però oggi nulla sopravvive[620].

Fig. 63. Lionello Spada, *Storie dell'Ordine gerosolimitano*, particolare, 1609-1610, La Valletta, Sala delle riunioni

[620] Cfr. K. Sciberras, *op. cit*. (nota 583, 2007), p. 37.

Fig. 64. Lionello Spada, *Storie dell'Ordine gerosolimitano*, particolare, 1609-1610, La Valletta, Sala dei paggi

Fig. 65. Lionello Spada, *Storie dell'Ordine gerosolimitano*, particolare, 1609-1610, La Valletta, Sala degli ambasciatori

Alla fine del 1610 l'artista lasciava l'isola, diretto verso Roma, dove fu un importante continuatore della maniera tarda del Merisi, che ebbe modo di studiare in Sicilia e a Malta, come rivela il *San Gerolamo* di Palazzo Barberini, rielaborazione dall'opera di uguale soggetto della co-cattedrale maltese, riproposta anche nella versione della collezione Koelliker[621].

La popolarità di Caravaggio crebbe notevolmente dopo la sua fuga da Roma, inizialmente diffusa dai seguaci diretti e dagli artisti nordici che operavano nella città eterna, principale centro di irradiazione artistica in Europa, in cui giungevano artisti provenienti da ogni parte del continente. Da Roma la fama di Caravaggio si estendeva rapidamente a tutta la penisola italiana e non solo, tanto che le richieste di copie dalle sue opere aumentavano esponenzialmente[622]. Una collezione privata maltese custodisce il *San Francesco in meditazione* (fig. 66), pregevolissima copia di un dipinto degli ultimi anni romani di Caravaggio, sulla cui identificazione è in corso una contesa fra il quadro di Palazzo Barberini, già in San Pietro a Carpineto, e quello della chiesa cappuccina di Santa Maria della Concezione a Roma. La pregevole fattura dell'esemplare maltese aveva probabilmente tratto in inganno il vescovo maltese Paolo Alpheran de Bussan (1686-1757), convinto di possedere un dipinto del Merisi, come si evince dall'inventario della sua collezione privata, in cui è riportata la menzione di un *San Francesco in meditazione* originale di Caravaggio[623]. Nella corrispondenza del 1669 tra Mattia Preti e il collezionista messinese Antonio Ruffo[624] si riportava che nell'antica città di Mdina vi fossero numerosi dipinti di Caravaggio, da considerare presumibilmente copie propinate per originali, fra cui avrebbe potuto esserci anche questo *San Francesco*[625]. Keith Sciberras non esclude la possibilità che l'opera possa

[621] Cfr. *ibidem*.

[622] Cfr. *ivi*, p. 43. Per le principali notizie sul caravaggismo d'oltralpe cfr. *Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra a cura di A. Perego e V. Sgarbi (Milano, Palazzo Reale, 15 ottobre 2005 - 6 febbraio 2006; Wien, Liechtenstein Museum, 5 marzo - 9 luglio 2006), Skira, Milano 2005.

[623] K. Sciberras, scheda n. 14, in *Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi e A. D'Amico (Castello di Miradolo, San Secondo di Pinerolo, 21 novembre – 10 aprile 2016), Nuova Stampa Color, Muros 2015, pp. 94-95.

[624] Cfr. J. Spike, *Mattia Preti. I documenti*, Centro Di, Firenze 1998, pp. 185.

[625] K. Sciberras, scheda n. 24, in *op. cit*. a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (nota 583, 2007), pp. 198-199; Idem *op. cit*. (nota 583, 2009), p. 71, che segnala pure due copie del *Ragazzo che monda un frutto* in collezione privata maltese; Idem, *op. cit*. (nota 616, 2015), pp. 94-95.

essere stata realizzata a Malta, sebbene le prime notizie della sua presenza sull'isola risalgano all'Ottocento, quando veniva acquistata dagli attuali proprietari[626].

Fig. 66. Artista anonimo, *San Francesco in meditazione*, II decennio del XVII secolo, Malta, collezione privata

[626] Cfr. K. Sciberras, *op. cit*. (nota 583, 2009), p. 71.

Lo studioso puntualizzava come il caravaggismo maltese fosse solo marginalmente desunto da fonti romane, come rivelano le poche eccezioni del *Caino e Abele* del Museo di Belle Arti di La Valletta (fig. 67), già al Palazzo magistrale[627], e delle *Tre Marie al Sepolcro*, attribuito ad Antiveduto della Grammàtica, cui vanno aggiunte le opere degli artisti nordici: la *Giuditta Oloferne* di Valentin de Boulogne, acquistata da Roma nel XX secolo dal Museo nazionale della capitale maltese e il *San Pietro in catene*, prossimo di stile alle opere di Johann Ulrich Loth, pittore di Monaco inviato in Italia dal duca Baviera[628]. Recentemente Rossella Vodret ha reso noto un *San Giovanni Battista* in collezione privata maltese (fig. 68), la cui osservazione stilistico-formale è stata giudicata vicina allo stile di Valentin de Boulogne e la cui posa ricorda gli ignudi della Sistina[629].

Fig. 67. Artista anonimo caravaggesco (Giuseppe Vermiglio ?), *Caino e Abele*, prima metà del XVII secolo, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Fig. 68. Artista anonimo caravaggesco, *San Giovanni Battista*, III-IV decennio del XVII secolo, Malta, collezione privata

[627] Il quadro è stato riferito a Vermiglio da J. Gash, *The Cain and Abel in the National Museum: the case of Giuseppe Vermiglio*, «Melita Historica», 12, 1998, pp. 267-280, mentre A. Espinosa Rodriguez, A. Cassar Desain, *Paintings at the National Museum of Fine Arts in Malta*, Said International, Valletta 1990, p. 80 lo aveva giudicato vicino allo stile di Bartolomeo Manfredi. Una possibile attribuzione del dipinto a Vermiglio è stata contemplata pure da K. Sciberras, *op. cit*. (nota 616, 2015).

[628] K. Sciberras, *op. cit*. (nota 583, 2009), pp. 43-46. L'importante testo maltese contiene pure le notizie su Matthias Stomer e gli altri caravaggeschi nordici.

[629] R. Vodret, scheda n. 1, in *op. cit*. a cura di V. Sgarbi e A. D'Amico (nota 623), pp. 62-63.

Per il resto il naturalismo maltese è espressione di un caravaggismo di estrazione vernacolare, costituito da molteplici sfaccettature regionali, originate dalla popolarità raggiunta dal Merisi nelle località frequentate direttamente o dove la sua rivoluzione arrivava tramite terzi. Del resto il maestro lombardo non si preoccupò mai di dar vita a un movimento internazionale o a una bottega[630]. Nemmeno l'ignoto artista che viaggiava con lui a bordo delle galee dirette verso Malta, «il quale tiene due moglie l'una in Mussimeli, et l'altra qua in Malta»[631], è da considerare un allievo diretto di Caravaggio.

Bartolomeo Garagona, figlio di padre di Rodi e di madre maltese, fu modesto seguace di Caravaggio, documentato dal 1612 al 1647 - anno della sua morte - attivo negli anni in cui continuativamente operava sull'isola Giulio Cassarino. L'artista maltese promise di sostituire la grande *Decollazione* di Caravaggio con una *Crocifissione*, ma quando il progetto fallì, a lavoro quasi pronto, decise di condurre in tribunale il rettore dei novizi che aveva commissionato il quadro. Personalità ecclettica, fu pittore e architetto, difatti aveva disegnato la navata della chiesa del Naufragio di San Paolo di La Valletta, la cappella ardente della co-cattedrale di San Giovanni e una fontana cittadina. Fra le sue maggiori opere pittoriche va ricordata la *Deposizione* della sacrestia della cattedrale di Mdina, dipinto che abbina alle novità caravaggesche, persistenze del manierismo e lontane suggestioni gotiche, con ogni probabilità commissionata dal vescovo Baldassarre Cagliares, come suggerisce il suo stemma in basso a destra[632]. I quadri riferiti all'artista sono conservati al Wignacourt Museum di Rabat e raffigurano la *Nascita del Battista* (fig. 69), la *Sant'Ubaldesca di Calcinaia* e il *Sant'Ugo di Genova*[633]. Sciberras ha associato al suo stile pittorico i *Santi Rocco e Sebastiano* del museo di Rabat e la lunetta della *Vergine e il Bambino con san Giovanni Battista che intercede per i caduti del Grande Assedio del 1565*, originariamente ai piedi della grande *Decollazione* del Merisi, spostata nel convento francescano di Rabat durante i lavori di risistemazione della co-cattedrale al tempo di Mattia Preti[634].

[630] Cfr. K. Sciberras, *op. cit*. (nota 583, 2009), p. 68

[631]. J. Azzopardi, *Documentary sources on Caravaggio's stay in Malta*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1986, p. 29.

[632] M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 583), pp. 79-81.

[633] A. Espinosa Rodriguez, in *op.cit*. a cura di J. Azzopardi (nota 593), rispettivamente p. 431, scheda n. 153; p. 432, didascalia n. 157, fig. a p. 433; p. 436, didascalia n. 167.

[634] K. Sciberras, *op. cit*. (nota 583, 2009), p. 46.

Nell'ambito del caravaggismo maltese poco significativo si dimostra l'operato pittorico di Gaspare Formica, artista originario di Piacenza, ma residente a La Valletta, dove moriva nel 1647, autore del *San Giorgio e il drago* della chiesa parrocchiale di San Giorgio a Qormi e della *Sacra Famiglia* del convento dei frati francescani minori della capitale maltese, firmata e datata 1626, entrambe opere che insistono su persistenze gotiche. Rilevanza marginale in tal senso assume pure la figura di Filippino Dingli, artista maltese attivo nella prima metà del Seicento che si mostra ancora legato ad ormai superati retaggi manieristici, principalmente ancorati a Matteo Perez da Lecce e Lionello Spada [635].

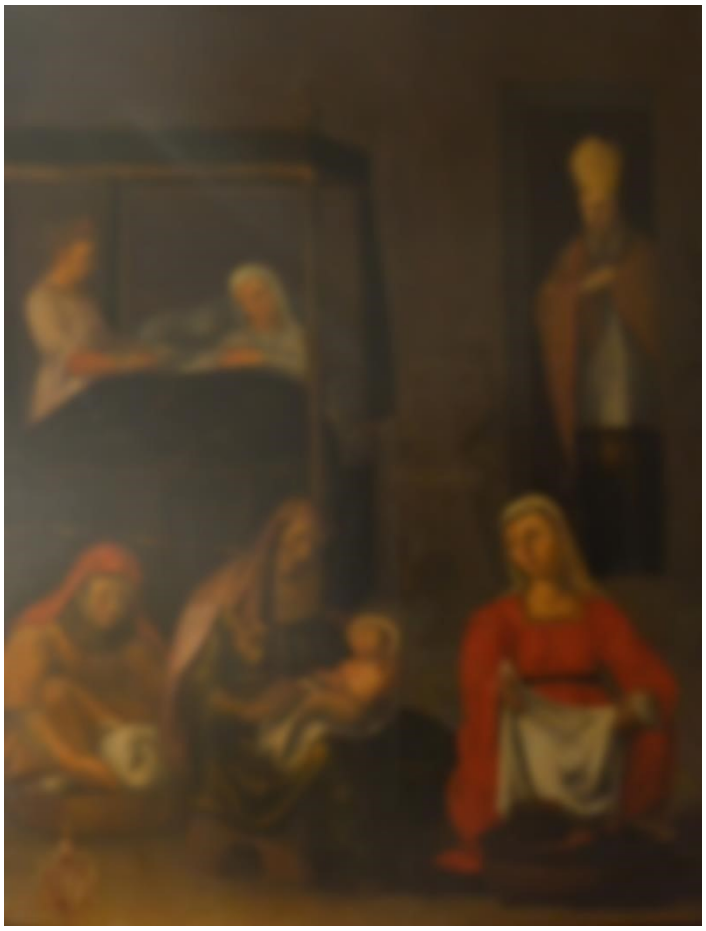


Fig. 69. Bartolomeo Garagona, *Nascita del Battista*, prima metà del XVII secolo, Rabat, Wignacourt Museum

[635] Per le notizie su Gaspare Formica cfr. M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 583), pp. 81-82, mentre per Filippino Dingli si veda *ivi* p. 89 e K. Sciberras, *op. cit*. (nota 616, 2015), pp. 95-96. In M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 583), pp. 81-82 compaiono pure rapide menzioni su Valerio e Domenico Failla, pittori maltesi attivi nella prima metà del Seicento, e Silvestro Querio, cui viene riferita una copia della *Decollazione* di Caravaggio.

A Napoli il caravaggismo assumeva toni di accentuato realismo, che spesso sfociava in un linguaggio crudo e disilluso. Vari furono gli interpreti del naturalismo in città, tuttavia, nonostante gli intensi contatti con il cavalierato maltese, nessuno di questi è documentato a Malta. Giovanni Battista Caracciolo, che nella città partenopea aveva conosciuto personalmente il Merisi[636], inviava alla chiesa dei gesuiti di La Valletta il *Ritorno dalla Fuga in Egitto*, detto anche *Trinità terrestre*, dipinto intorno alla metà degli anni Venti del XVII, rielaborazione dell'opera della chiesa dei Turchini di Napoli del 1617, con alcune varianti specialmente nella figura di San Giuseppe, titolare della cappella cui il dipinto veniva destinato[637]. Notevoli punti di contatto con il caravaggismo estremo di Battistello Caracciolo si riscontrano nell'*Allegoria* donata al Museo della cattedrale di Mdina da Walter Bellizzi[638]. Nella chiesa dei gesuiti di La Valletta si conserva l'*Angelo guardiano*, tradizionalmente attribuito a Louis Finson, altro brillante interprete della pittura caravaggesca nella città partenopea, dove rimase fino al 1612, che Sciberras ha ritenuto dipinto di matrice caracciolesca, identificando i suoi autori nelle figure di Paolo Finoglia o Filippo Vitale e giudicando il modo di rendere il chiaroscuro vicino allo stile di Hendrick van Somer. L'opera, che rivela successive aggiunte nella parte superiore, fu probabilmente realizzata intorno al 1627, anno in cui la famiglia Sueis, committente del dipinto, completava la cappella dell'Angelo guardiano nella chiesa gesuitica[639]. Sciberras giudica il *Cupido e la Morte* del Museo della cattedrale di Mdina (fig. 70), desunto da motivi del tardo naturalismo di Caravaggio, stilisticamente affine alle opere del Caracciolo, ritenendo poco probabile che esso si trovasse a Malta in una fase precoce [640].

[636] P. Leone de Castris, *Painting in Naples from Caravaggio to the Plague of 1656*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di C. Whitfield e J. Martineau, Weidenfeld and Nicolson, London 1982, pp. 41-44.
[637] M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 583), pp. 48-49.
[638] A. Espinosa Rodriguez, in *op. cit*. a cura di J. Azzopardi (nota 593), p. 75.
[639] K. Sciberras, *op. cit*. (nota 583, 2009), pp. 48, 50-51.
[640] Cfr. *ivi*, pp. 51-52.

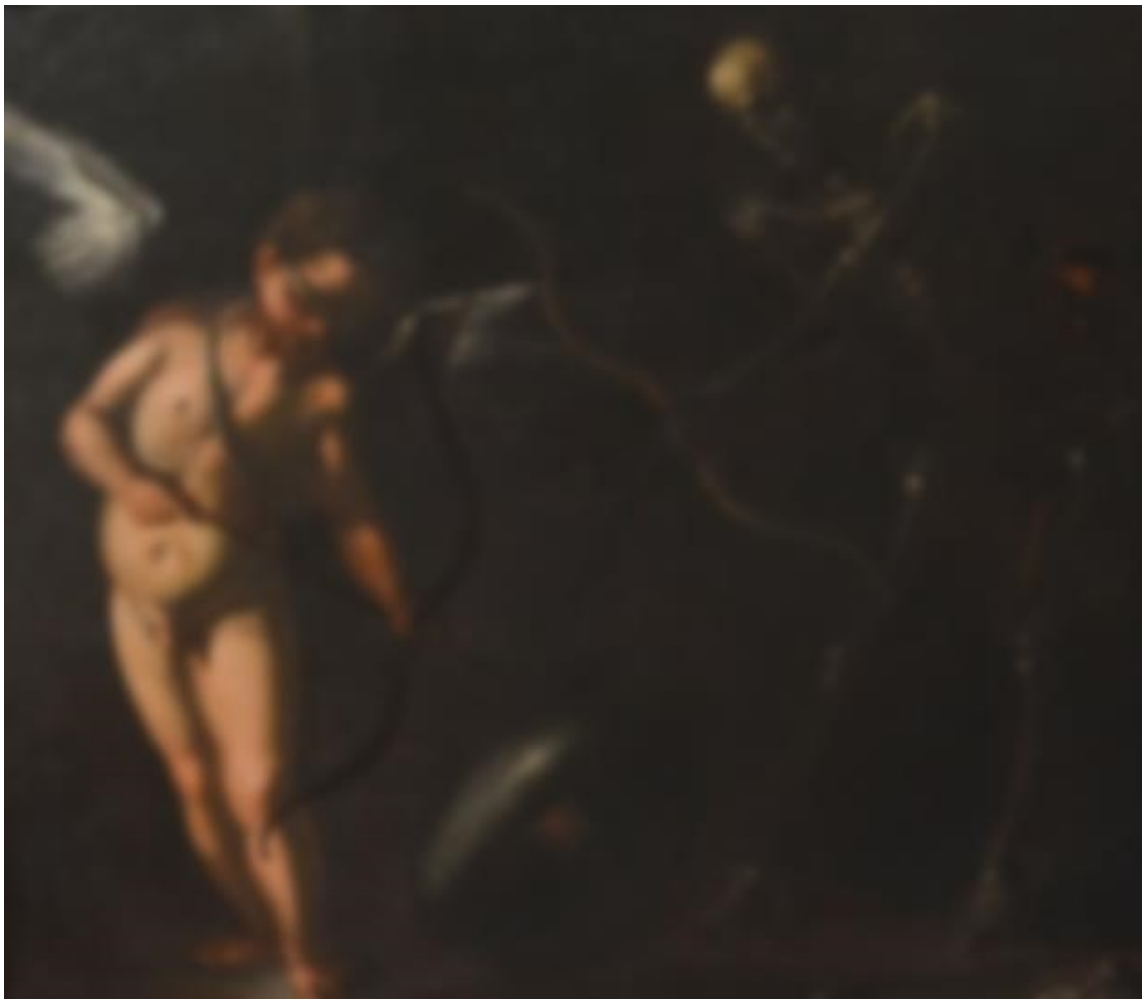


Fig. 70. Battistello Caracciolo, *Cupido e la Morte*, XVII secolo, Mdina, Museo della cattedrale

Uno dei più importanti seguaci di Caravaggio a Napoli, dove risulta attivo dal 1616, fu Jusepe de Ribera, che dalla città partenopea inviò varie opere sull'isola dei Cavalieri. Il Museo di Belle Arti di La Valletta esibisce un *Santo Stefano* dei suoi primi anni napoletani e un *San Francesco di Paola*, proveniente dalle collezioni del Palazzo magistrale, realizzazione tarda del quinto decennio del Seicento, attinta da un modello iconografico più volte utilizzato dall'artista. Nella Sala dei paggi del Palazzo magistrale, alla bottega del Ribera sono stati riferiti un *San Gerolamo*, di cui esiste un'ulteriore versione al Museo di Cleveland, opera del 1630, probabilmente da identificare con il «San Girolamo con un teschio nella meditazione della morte, il quale tuttavia resta nel palazzo» menzionato da Bellori [641], il *San Pietro liberato dal carcere* (fig. 71) e il

[641] G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), edizione a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976, p. 227.

Giacobbe pastore, gli ultimi due rispettivamente repliche dagli autografi ribereschi dell'Escorial e della Gemäldegalerie di Dresda[642].

Fig. 71. Artista anonimo riberesco, *San Pietro liberato dal carcere*, XVII secolo, La Valletta, Palazzo magistrale

Prima di venire assorbito dalla maniera di Guido Reni, Hendrick van Somer fu seguace di Ribera a Napoli. Al Museo della cattedrale di Mdina è esposto un *San Gerolamo* (fig. 72), proveniente dalla collezione privata di John Cauchi, che lo donava al museo nel 1992, attribuito all'artista olandese da Raffaele Causa, seguito da Benedict Nicolson[643]. Il dipinto risente dell'influenza della grande tela di Caravaggio alla co-cattedrale, cui il suo autore aggiungeva crudezze di linguaggio principalmente

[642] M. Buhagiar, *op. cit*. (nota 583), p. 75; K. Sciberras, *op. cit*. (nota 583, 2009), pp. 53-55.
[643] La notizia è riportata in A. Espinosa Rodriguez, P. Bartolo Parnis, D. Cilia, *The paintings at the Cathedral Museum, Mdina*, Progress Press, Valletta 2005, p. 241.

riberesche[644]. Un'altra versione di autore ignoto si conserva al Museo della cattedrale di Gozo (fig. 73).

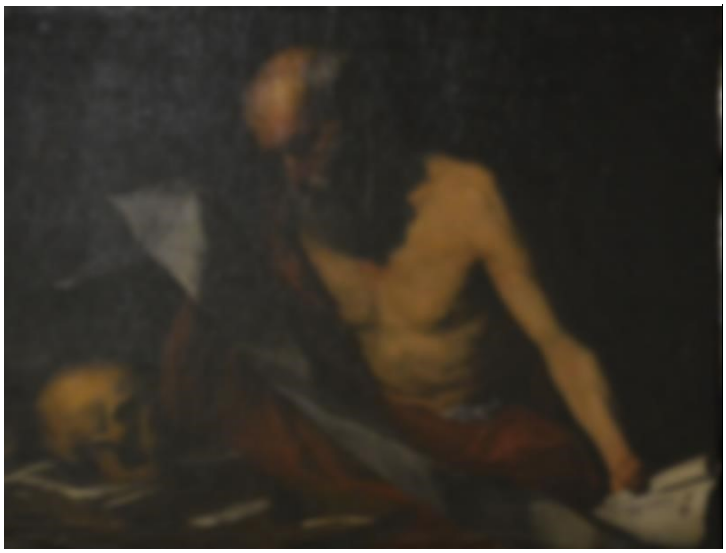


Fig. 72. Hendrick van Somer, *San Gerolamo*, XVII secolo, Mdina, Museo della cattedrale

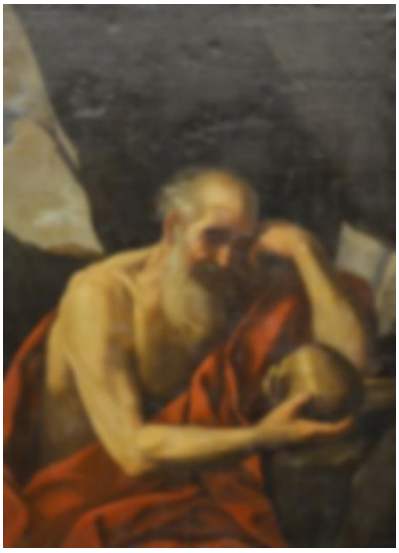


Fig. 73. Artista anonimo caravaggesco, *San Gerolamo in meditazione*, XVII secolo, Gozo, Museo della cattedrale

Le collezioni artistiche maltesi annoverano pure dipinti di Massimo Stanzione, interprete di un naturalismo confacente allo spirito religioso del tempo, più stemperato rispetto a quello crudo di matrice caracciolesca e riberesca, che prediligeva composizioni intrise di un certo patetismo e di una forte carica devozionale. La *Sant'Agata* e la *Santa Cecilia* della chiesa parrocchiale di Mosta costituiscono realizzazioni della fase matura del pittore. La presenza di una copia in collezione privata maltese del primo dipinto suggerisce l'arrivo precoce sull'isola del prototipo stanzionesco. Le aperture al classicismo dei naturalisti napoletani coinvolgevano pure Pacecco de Rosa che nel *Noli me tangere* del Palazzo magistrale di La Valletta, nella *Vergine con il Bambino* del Museo nazionale di La Valletta e nella *Sacra Famiglia con san Giovannino* del Wignacourt Museum di Rabat (fig. 74) rivela forti tangenze con la coeva produzione emiliana[645].

[644] Cfr. *ibidem*.

[645] Cfr. K. Sciberras, *op. cit*. (nota 583, 2009), e Idem, *op. cit*. (nota 616, 2015), p. 160, nei quali la *Sacra Famiglia* viene invece attribuita a Stefano Erardi.

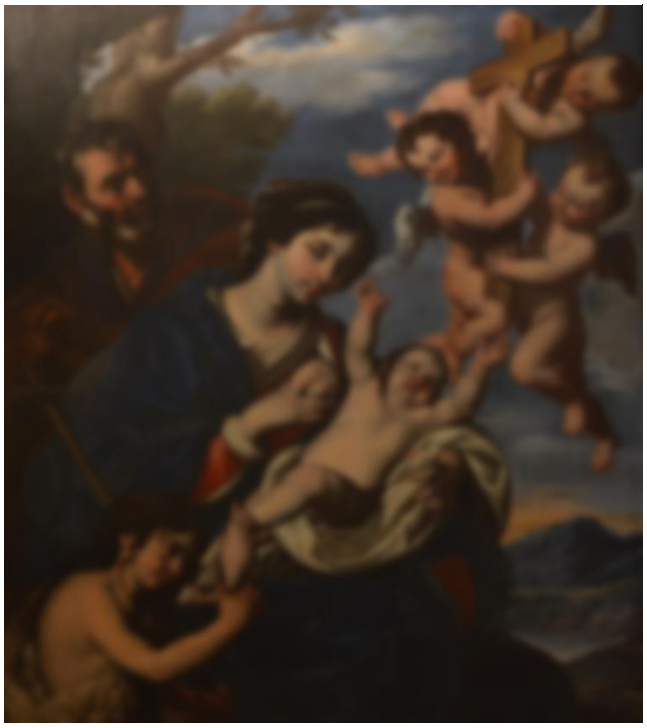


Fig. 74. Pacecco De Rosa, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, XVII secolo, Rabat, Wignacourt Museum

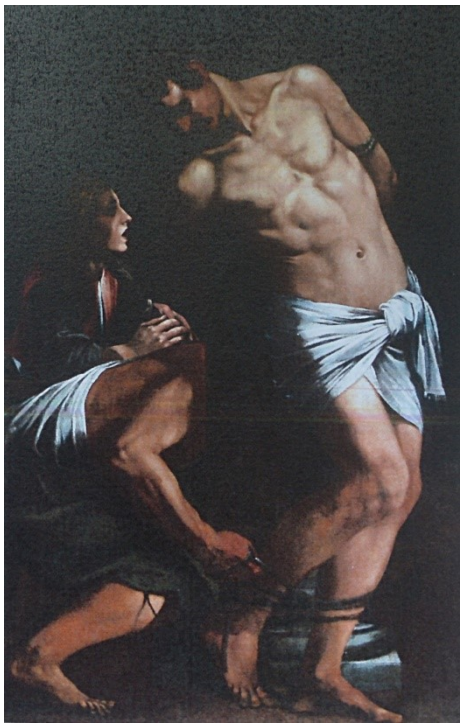


Fig. 75. Artista anonimo caravaggesco, *Cristo alla colonna*, II decennio del XVII secolo, Attard, San Anton Palace

Non passa inosservato fra gli esiti più brillanti della produzione naturalistica locale il *Cristo alla colonna* di San Anton Palace (fig. 75), palesemente ispirato alla *Flagellazione* di Caravaggio, evidenza che suggerisce un contatto diretto con il modello napoletano del suo anonimo autore, che Sciberras annovera fra gli artisti siculo maltesi dell'epoca[646]. Non sembrano esserci stati contatti fra la committenza maltese e Matthias Stomer, artista olandese che aveva avuto modo di studiare l'arte di Caravaggio a Roma negli anni Trenta del Seicento, prima di stabilirsi in Sicilia a partire dal decennio successivo[647]. I quattro dipinti maltesi che gli sono stati attribuiti, raffiguranti la *Lamentazione di Adamo ed Eva su Abele morto*, la *Decollazione del Battista*, la *Morte di Catone* e la *Parabola del buon samaritano*, furono difatti acquistati dal Museo nazionale di la Valletta, dove tuttora si trovano, nel 1928, dalla collezione italiana del

[646] K. Sciberras, *op. cit.* (nota 616, 2015), pp. 69-70.
[647] V. Scuderi, *Caravaggeschi nordici (e di «nazioni» italiane) operanti in Sicilia. La posizione di Pietro Novelli*, in *op. cit*. a cura di V. Abbate (nota 589), pp. 208-211.

commendatore Augusto Lurati di San Remo, come pegno del pagamento di un dazio di esportazione stabilito dall'articolo 5 dell'*Antiquites Act* del 1925[648].

L'omaggio a Caravaggio di uno dei tanti seguaci attivi nella prima metà del XVII secolo si ritrova nel suo *Ritratto in abito di cavaliere gerosolimitano* custodito al Palazzo arcivescovile di Mdina (fig. 76), nel cui cartiglio si legge «FR MICHELANGEVS MERISIVS DE CARAVAGIO», senza alcun riferimento alla sua fuga o alla *privatio habitus*, dipinto affine a quello dell'Accademia romana di San Luca, menzionato nelle *Vite* di Giovanni Baglione, anche questo realizzato postumo[649]. Pare che tutti i ritratti dell'artista lombardo avessero tratto ispirazione dal disegno realizzato dal suo amico Ottavio Leoni, oggi alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, di cui esiste una versione in una collezione privata di Ajaccio, in cui il personaggio è vestito con l'uniforme dei cavalieri come nel dipinto della Notabile. Le varie versioni del *Ritratto di Caravaggio*, che circolavano nella prima metà del secolo, furono la base per la stampa pubblicata da Bellori nelle sue *Vite*, in cui il pittore indossa l'uniforme giovannita[650].

[648] Cfr. A. Espinosa Rodriguez, A. Cassar Desain, *op. cit*. (nota 627), schede nn. 74-77, pp. 73-76; K. Sciberras, *op. cit*. (nota 583, 2009), pp. 58-59, mentre per la *Parabola del buon samaritano* si veda T. Vella, scheda n. 12, in *op. cit*. a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (nota 583), pp. 174-175.

[649] Cfr. K. Sciberras, scheda n. 4, in *op. cit*. a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (nota 583), pp. 158-159; G. Baglione, *Le vite de' pittori scvltori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Vrbano Ottauo nel 1642*, Stamperia d'Andrea Fei, Roma 1642, p. 139.

[650] K. Sciberras, *op. cit*. (nota 649), pp. 158-159; G.P. Bellori, *op. cit*. (nota 641).

Fig. 76. Artista anonimo, *Ritratto di Caravaggio in abito di cavaliere gerosolimitano*, XVII secolo, Mdina, Palazzo arcivescovile

CATALOGO DELLE OPERE

Autografi

1.

FILIPPO PALADINI

Madonna in trono fra Santi e Cavalieri

1589

olio su tela

268 x 198 cm

La Valletta, Palazzo arcivescovile, già La Valletta, Palazzo magistrale

Iscrizioni: «PH. P.P. 1589»

Esposizioni: MDINA 1949; PALERMO 1967; MDINA 1983

Ill. 1

Bibliografia: DE PIRO 1839, p. 4; DI MARZO 1882, p. 179; CALASCIBETTA 1937, p. 18; BOTTARI 1938, pp. 27-31, 43; Bonello in MDINA 1949, p. 20, scheda n. 54; BOTTARI 1949, p. 302; Paolini in PALERMO 1967, pp. 36-37, scheda n. 2; ZARB BUHAGIAR 1979, p. 197, nota 41; Cutajar in MDINA 1983, pp. 31-32, scheda n. 1; PAOLINI 1986, pp. 136-137; BUHAGIAR 1988, p. 55; TROISI 1997, p. 4; SCIBERRAS STONE 2001, pp. 139-141; RUSSO 2012, p. 41.

Prima opera maltese di Paladini, la *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri* (ill. 1; tav. I) era in origine la pala d'altare della cappella del Palazzo magistrale di La Valletta, dove costituiva parte integrante degli affreschi con *Storie del Battista*, *Sibille e Putti*. Nel 1811 fu donata al Palazzo arcivescovile della capitale maltese dal generale Hildebrand Oakes, nel rispetto della volontà del governo inglese di limitare l'uso delle immagini cristiane nella nuova sede di potere maltese, difatti la cappella, a partire dagli inizi dell'Ottocento, era stata sconsacrata ed adibita ad altri scopi, principalmente utilizzata come camera da letto per gli ospiti influenti che transitavano a Malta (Cutajar in MDINA 1983, pp. 31-32, scheda n. 1). La donazione di Oakes, interpretata da Dominic Cutajar come un gesto di ricambio nei confronti del vescovo Ferdinando Mattei - in

carica dal 1807 al 1829 - per la precedente elargizione di due ritratti di sovrani non meglio identificati, è attestata da una lettera conservata all'Archivio arcivescovile di Floriana, in cui il generale inglese così si pronunciava riferendosi all'opera rimossa dal suo contesto originario: «Avendo tra gli altri quadri osservato esister uno in questo Palazzo che rappresentando figure sacre ed avendo altre volte formato l'ornamento della Cappella del G.M. Verdala, potei reguardare per buona pittura e come più adattato ad esser collocato in codesto palazzo Arcivescovile» (AAF, *Brevia et Constitutiones Apostolicae - Mattei 1811-1814*, cc. 22-23. Cfr. Cutajar in MDINA 1983, pp. 31-32, scheda n. 1). Qualche decennio dopo il suo spostamento, Giuseppe Maria De Piro menzionava il dipinto del «Palazzo Vescovile figurante la Beata Vergine assisa in Trono con varj Santi» (DE PIRO 1839, p. 4), notizia più tardi riproposta da Gioacchino Di Marzo, che ricordava «nel palazzo vescovile il quadro di Nostra Donna seduta in trono con vari Santi all'intorno» (DI MARZO 1882, p. 179).

L'iscrizione «PH. P.P. 1589», sul gradino ai piedi di san Paolo, costituisce la prima testimonianza certa della presenza di Paladini a Malta, dove veniva mandato in esilio per scontare il reato di aggressione ai danni di un suo concittadino fiorentino (DI MARZO 1882, pp. 175-179). Sull'isola l'artista venne accolto dal gran maestro Hugues Loubenx de Verdalle, con ogni probabilità committente del quadro, come suggerisce lo stemma sul libro retto dai due angioletti in basso e dal cappello cardinalizio a contornare il blasone, allusione alla carica ricevuta a Roma nel 1587. L'immagine del potente di Malta, raffigurato in abiti cavallereschi all'estrema destra del dipinto dietro la figura di san Paolo (PAOLINI 1986, p. 136), sembra mostrare una certa affinità fisiognomica con il personaggio che compare nel ritratto a mezzo busto del Museo di Belle Arti di La Valletta, attribuito a Filippo Paladini (BUHAGIAR 2009, p. 216). Sul lato opposto, alle spalle del Battista, la figura maschile rivolta verso lo spettatore, è stata riconosciuta da Vincenzo Bonello come presunto autoritratto del pittore (Bonello in MDINA 1949, p. 20, scheda n. 54), cui Maria Grazia Paolini ha indicativamente assegnato l'età di trentacinque-quaranta anni (PAOLINI 1986, p. 136), rendendo così plausibile l'ipotesi, avanzata da Carmelo La Farina, di avanzare di un decennio la data di nascita dell'artista (LA FARINA 1836, p. 74), rispetto a quella ritenuta canonica dalla storiografia precedente, basata sulla notizia di Francesco Susinno, secondo cui «Carico di anni, sopra ai settanta, finì i suoi giorni nel Mazzarino, a' 15 di dicembre del 1614» (SUSINNO 1724, ed. cons. a cura di Martinelli 1960, p. 106, seguito da HACKERT GRANO 1792, p.

36; LANZI 1809, pp. 239-240; GROSSO-CACOPARDO 1821, p. 73; DI MARZO 1882, p. 174).

Nell'accostare la *Madonna* di La Valletta alla *Decollazione del Battista* della chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini a Firenze, Stefano Bottari giudicava a torto lo stemma che vi compare in basso, riferito al vescovo Tommaso Gargallo (BOTTARI 1938, p. 27), committente del *Naufragio di san Paolo* della chiesa eponima di La Valletta, per lungo tempo ritenuto opera di Paladini (ABELA 1780, Libro III, p. 209), fino alla corretta attribuzione a Matteo Perez da Lecce (AZZOPARDI 1984, pp. 14-16). Lo studioso catanese proponeva il confronto fra la «flessuosa figura di Salomè» nella *Decollazione* e quella di san Paolo nel dipinto maltese, sebbene avesse riconosciuto nel quadro di Firenze, in accordo con Luigi Lanzi, derivazioni lombarde da Antonio Campi, in particolare per l'effetto rivelatore della luce sulle figure e per le sagome meno molli, mentre per la pala maltese valutava il particolare modo di rendere l'incidenza della luce sulle sinuose figure, desunto dal manierismo toscano della prima formazione. Più specificatamente nel gruppo sacro del registro superiore del quadro di La Valletta, Bottari rilevava suggestioni pontormesche dalla *Madonna con Bambino e san Giovannino*, già nella collezione Böhler di Monaco ed oggi alla Gemäldegalerie di Berlino, ricondotta a Jacopino del Conte, rispetto al quale Paladini dimostra una maggiore predilezione per forme più sciolte e «panneggi svuotati di consistenza pittorica […] indumenti cartacei faticosamente spianati ed agitati» (BOTTARI 1938, pp. 27-28).

Nella *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri* le derivazioni dai modelli del manierismo toscano risultano molteplici e ben orchestrate, particolarmente evidenti nei richiami alla spazialità pontormesca della pala Pucci in San Michele Visdomini a Firenze (ill. 2-3), che Maria Grazia Paolini ha riconosciuto come modello ideale del dipinto maltese, in cui tuttavia l'intonazione della scena sembra aderire a una visione più reale; nelle figure a grappoli di ascendenza vasariana ed alloriana; nelle «pieghe a dritto filo […] affini a certe soluzioni dell'Empoli»; ed ancora nelle citazioni di Tiberio Titi, Fra Bartolommeo e Andrea del Sarto (Paolini in PALERMO 1967, p. 37, scheda n. 2), di cui Mario Buhagiar rilevava l'influsso dalla *Madonna delle Arpie* (ill. 2, 4) (BUHAGIAR 1988, p. 55).

Come efficacemente notato da Bottari, Paladini riutilizzò, come era sua consuetudine, lo schema compositivo del quadro di La Valletta, in particolare del brano

della Vergine con il Bambino, nella *Madonna della Mercede* della chiesa Madre di Vizzini, firmata e datata 1606, riproponendolo nella *Madonna del Rosario* della chiesa di San Domenico di Caltanissetta, firmata e data 1614 (BOTTARI 1949, p. 303) ed ancora nella pala eseguita per il convento dei carmelitani di Caltanissetta, raffigurante la *Madonna con Bambino del Carmelo*, firmata e datata 16[...]4, proveniente dal Palazzo Comunale (BOTTARI 1938, pp. 28-32), dove fu destinata dopo le soppressioni del 1866, in seguito spostata alla chiesa di Santa Maria La Nova della stessa città, dove tuttora risiede (RUSSO 2012, p. 101), che, nonostante gli incisi lasciati dal pittore, veniva attribuita dal barone Camillo Genovese a Giuseppe Faciponti, pittore poco noto dai caratteri novelleschi (Genovese in MULÈ BERTOLO 1871, p. 23). Il primo richiamo al brano sacro del dipinto di La Valletta appare tuttavia eseguito per la *Madonna in gloria e i santi Pietro, Paolo, Dorotea e Agata* della chiesa Madre di Pietraperzia, realizzata intorno al 1604. È interessante notare come le figure della Vergine e del Bambino della pala maltese appaiono di analoga fattura a quelle che compaiono su un foglio dei due taccuini di disegni di Filippo Paladini (ill. 5), donati, nel 1872, al Museo Archeologico di Siracusa dal secerdote Vincenzo Catera, più tardi prelevati dal Museo di Palazzo Bellomo di Siracusa, pubblicati per la prima volta da Enrico Mauceri (MAUCERI 1910, pp. 396-405, in particolare p. 405, disegno n. 13). Per primo Bottari riconosceva il disegno siracusano come modello preliminare della tela di La Valletta (BOTTARI 1938, pp. 28, 31).

L'impianto compositivo adottato nel dipinto appare sapientemente costruito per mezzo di una misurata disposizione delle figure sullo sfondo di architetture di ispirazione classica. La Madonna con in grembo un leggiadro Bambino sorridente svetta al centro in tutta la sinuosa eleganza di ascendenza manieristica; sul lato sinistro trovano posto il Battista, il presunto autoritratto del pittore, un santo francescano e santa Ubaldesca, mentre sul lato opposto compaiono san Paolo, il Verdala e san Giuseppe. L'inserto di sant'Ubaldesca, figura sacra toscana, si spiega con la particolare devozione del gran maestro al personaggio, le cui reliquie furono trasportate, con il consenso di Sisto V, da Pisa a Malta, viaggio che per ironia della sorte richiamava le peripezie dell'artista, trasferito dalle prigioni della città toscana all'esilio sull'isola dei Cavalieri, con l'approvazione del granduca Ferdinando I (SCIBERRAS STONE 2001, p. 141). Ai lati del registro superiore due figure angeliche spostano la cortina per rendere visibile la

scena all'osservatore, mentre ai piedi della Madonna altri due angioletti, cantando inni, sfogliano il grande libro su cui campeggia lo stemma del Verdala.

Da sinistra verso destra:

Ill. 2. Filippo Paladini, *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, firmato e datato 1589, La Valletta, Palazzo arcivescovile

Ill. 3. Pontormo, *Madonna con Bambino e Santi* (*Pala Pucci)*, 1518, Firenze, chiesa di San Michele Visdomini

Ill. 4. Andrea del Sarto, *Madonna delle Arpie*, firmato e datato 1517, Firenze, Galleria degli Uffizi

Ill. 5. Filippo Paladini, *Madonna con Bambino*, ante 1589, matita nera e sanguigna su carta bianca, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

SUSINNO 1724
F. Susinno, *Le vite de' pittori* messinesi, ms., 1724, testo, introduzione e note bibliografiche a cura di V. Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 106.

ABELA 1780
G.F. Abela, *Malta illustrata ovvero descrizione di Malta del commendator Fra' Giovanfrancesco Abela, corretta, accresciuta e continovata dal conte Giovannantonio Ciantar*, Libro III, Stamperia del Palazzo di S.A.S., Malta 1780, p. 209.

HACKERT GRANO 1792
J.P. Hackert, G. Grano, *Memorie de' pittori messinesi*, Stamperia Reale, Napoli 1792; ristampa curata da S. Bottari, Messina 1932, p. 36.

LANZI 1809
L.A. Lanzi, *Storia pittorica d'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, III edizione corretta ed accresciuta dall'autore, Presso G. Remondini, Bassano 1809, pp. 239-240.

GROSSO-CACOPARDO 1821
G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX*, Tipografia Pappalardo, Messina 1821, p. 73.

LA FARINA 1836
C. La Farina, *Memorie del dipintor da Firenze Filippo Paladini. Al chiarissimo professore Salvatore Betti Segretario perpetuo dell'Accademia Pontificia di S. Luca*, «Il Faro. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti», anno IV, II, 8, 1836, p. 67.

DE PIRO 1839
G.M. De Piro, *Squarci di storia e ragionamenti sull' isola di Malta, in confutazione di una gran parte di ciò, che alla stessa si riferisce nel I^mo volume dell'opera inglese intitolata Turkey, Greece, and Malta*, Tipografia di Luigi Tonna, Malta 1839, p. 4.

MULÈ BERTOLO 1871
C. Genovese, *Storia generale della città di Caltanissetta*, in G. Mulè Bertolo, *Caltanissetta e i suoi dintorni*, Stabilimento Tipografico dell'Ospizio di Beneficenza, Caltanissetta 1871, p. 23.

DI MARZO 1882
G. Di Marzo, *Di Filippo Paladini, pittore fiorentino della fine del secolo XVI e de' primordi del XVII*, «Archivio storico italiano», IV serie, tomo IX, 1882, pp. 174-194.

MAUCERI 1910
E. Mauceri, *Due volumi di disegni di Filippo Paladino*, «Bollettino d'arte», IV, 1910, p. 415, disegno n. 13.

CALASCIBETTA 1937
S. Calascibetta, *Filippo Paladino*, Tipografia S. Pezzino, Palermo 1937, p. 18.

BOTTARI 1938
S. Bottari, *Filippo Paladino*, «Rivista d'arte», serie 2, X, 1938, pp. 27-31, 43.

MDINA1949
V. Bonello, scheda n. 54, in *La Madonna nell'arte,* catalogo della mostra a cura di V. Bonello (Mdina, Palazzo del Vecchio seminario, giugno 1949), Luk Press, Malta 1949, p. 20.

BOTTARI 1949
S. Bottari, *Nuovi documenti sul manierismo fiorentino in Sicilia*, «Siculorum Gymnasium», nuova serie, 1949, n. 2, pp. 302.

PALERMO 1967
M.G. Paolini, scheda n. 2, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, pp. 36-37.

ZARB BUHAGIAR 1979
S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 197, nota 41.

MDINA 1983
D. Cutajar, scheda n. 1, in *Marian Art during the seventeenth and eighteenth centuries*, catalogo della mostra a cura di M. Buhagiar (Mdina, Museo della cattedrale, 8-22 settembre 1983), Friends of the Cathedral Museum, Malta 1983, pp. 31-32.

AZZOPARDI 1984
J. Azzopardi, *Nawfragju ta' San Pawl fl-Arti*, il-Hajja, Malta 1984, pp. 14-16.

PAOLINI 1986
M.G. Paolini, *ad vocem Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra a cura di G. Guidi e D. Marcucci (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, pp. 136-137.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 55.

TROISI 1997
S. Troisi, *Filippo Paladini: un manierista fiorentino in Sicilia*, «Kalòs», Anno IX, n. 2, Collezione Maestri siciliani n. 27, supplemento a Kalòs, marzo-aprile 1997, p. 4.

SCIBERRAS STONE 2001
K. Sciberras, D.M. Stone, *Saints and heroes. Frescos by Filippo Paladini and Leonello Spada*, in A. Ganado, *The palace of the Grand Masters in Valletta*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2001, pp. 139-141.

BUHAGIAR 2009
M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*, Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, p. 216.

RUSSO 2012
P. Russo, *"Un genio vagante... in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012, p. 41.

2.

FILIPPO PALADINI

Storie del Battista, *Sibille e Putti*

1589-1590

affreschi

misure non rilevate

La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Bibliografia: LINTORN SIMMONS 1895, pp. 39-41; PALERMO 1967, p. 27; PAOLINI 1986, p. 137; BUHAGIAR 1988, p. 55; TROISI 1997, p. 4; SCIBERRAS STONE 2001, pp. 139-141; SCIBERRAS 2009, p. 10; RUSSO 2012, pp. 41-42.

Sfuggono le esatte dinamiche dell'arrivo di Paladini a Malta dopo la condanna del granduca di Toscana alle galere di Pisa (DI MARZO 1882, pp. 175-179), ma con ogni probabilità l'esilio sull'isola dei Cavalieri gerosolimitani fu stabilito anche grazie all'intervento di mediazione di qualche influente membro fiorentino dell'Ordine, di certo al corrente del talento dell'artista. Del resto qualche anno più avanti Paladini realizzava la *Decollazione del Battista* per il cavaliere toscano Francesco Dell'Antella, dal 1611 titolare della commenda fiorentina di San Jacopo in Campo Corbolini, nella cui chiesa aveva portato il quadro da Malta (SEBREGONDI-FIORENTINI 1982, pp. 107-122). I Cavalieri, valutata la prospettiva di servirsi di un pittore di notevole caratura artistica, in grado di celebrarne la potenza e il prestigio, non persero l'occasione di accogliere Paladini sulla loro isola, concedendogli uno *status* di semi-libertà, nonostante la sua condizione di forzato. Giunto nella roccaforte gerosolimitana l'artista non tardò ad entrare nelle grazie del gran maestro Verdala, che gli commissionò la decorazione ad affresco della sua cappella privata all'interno del Palazzo magistrale di La Valletta (PALERMO 1967, p. 27), insieme al quadro con la *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri* (Paolini in PALERMO 1967, pp. 36-37, scheda n. 2), e poco dopo le pitture

murali della sua residenza estiva di Rocca di Monte Verdala (ABELA 1780, Libro III, p. 325), tutte realizzazioni che mostrano in bella vista il suo stemma.

Contemporaneamente alle commissioni degli affreschi maltesi il gran maestro Verdala, coadiuvato dal cavaliere fiorentino fra' Antonio Martelli, cominciava ad avanzare richieste a Ferdinando I, in favore della liberazione dell'artista, come si evince da varie lettere (SCIBERRAS STONE 2001, pp. 141-142), fra cui quella dove, probabilmente riferendosi agli affreschi, il potente di Malta informava il granduca toscano che «Filippo pittore ha fatto e fa riuscita tale in nostro servitio che dandone molta soddisfattione non solo dell'arte ma del proceder suo […] meritevole per li suoi buoni portamenti» (ABNM Archivio dell'Ordine di Malta, 1588, Lettere Verdala, 1589-1590, c. 175v, in SCIBERRAS STONE 2001, pp. 141, 146).

Probabilmente le pitture murali di La Valletta costituirono la prima commissione maltese di Paladini, circostanza suggellata dalla data 1589, incisa, insieme alla firma, sulla *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri* del Palazzo arcivescovile, in origine pala dall'altare della cappella privata del Verdala all'interno del Palazzo magistrale, forse richiesta come prova delle sue competenze artistiche, prima di avviare la commissione della grande decorazione ad affresco della stanza. La presenza del dipinto di soggetto mariano all'interno della cappella conferma, oltre all'analisi del dato stilistico, l'attribuzione all'artista toscano del ciclo pittorico, precedentemente riferito alla scuola del Cavalier d'Arpino da Blanch Lintorn Simmons, che per primo ne forniva ampia descrizione (LINTORN SIMMONS 1895, pp. 39-41).

Keith Sciberras rifletteva sulle ragioni che dissuasero il Verdala dal richiedere al pittore un ciclo di affreschi per la co-cattedrale di San Giovanni, ancora non decorata, ipotizzando che il gran maestro non avesse voluto interferire con le varie Lingue dell'Ordine e con Matteo Perez da Lecce, impegnato nella realizzazione della pala d'altare con il *Battesimo di Cristo*, in seguito spostata nel museo annesso alla chiesa, senza trascurare inoltre che in quegli anni l'edificio era interessato da lavori di completamento architettonico, essendo l'oratorio ancora in fase di costruzione (SCIBERRAS STONE 2001, p. 139).

La cappella del Palazzo magistrale di La Valletta, di esclusiva proprietà del gran maestro, che ne affidava la gestione ad un cappellano, si presenta come un vano rettangolare sulle cui pareti l'artista affrescò le *Storie del Battista*, *Sibille e Putti* (ill. 6-11; tavv. II-VII), in parte ridipinte ed assai rovinate (SCIBERRAS STONE 2001, p. 139). Il

ciclo si svolge in ordine cronologico, dalla parete a sinistra dell'altare, dove si trovano l'*Imposizione del nome al Battista* e la *Predica del Battista*, affrontati al *Battesimo di Cristo* e alla *Salomè con la testa del Battista*, tutti inquadrati da pilastri a candelabri, mentre sulle pareti dei lati corti campeggiano coppie di *Sibille* e *Putti* che inquadrano un oculo la cui forma è stata ridisegnata in un momento successivo (PALERMO 1967, p. 27). L'impianto compositivo delle scene affrescate rivela l'influsso di Andrea Del Sarto, abbinato a richiami pontormeschi ed alloriani, in specie per la resa delle figure ed i particolari tipi fisionomici, tutti modelli che Paladini aveva avuto modo di studiare durante la sua formazione fiorentina, mentre l'elegante grazia delle figure, di chiara matrice raffaelliana, tradisce l'aderenza alla Riforma pittorica promossa a Firenze da Santi di Tito (SCIBERRAS STONE 2001, p. 139). Le poderose figure di *Sibille* richiamano invece gli affreschi di Michelangelo alla Sistina.

La scena principale del brano con l'*Imposizione del nome al Battista* (ill. 6; tav. II) si svolge sulla parte destra di un vano pressoché cubico, digradante in diagonale verso il fondo, da cui si intravede un'altra stanza, al cui interno sant'Elisabetta, adagiata su un letto, viene assistita da una serva, che si accinge a varcarne la soglia. Sul lato sinistro si apre una strada, prospetticamente inquadrata dalla fila regolare di edifici, conclusa da un tempietto di forma circolare, dove si svolge il brano della Visitazione. L'artista dà subito prova delle sue capacità pittoriche, non solo nella generale resa di eleganti ed espressive figure, tipicamente manieristiche, ma anche dimostrando grande padronanza nella concezione dello spazio, qui magistralmente articolato nel sapiente gioco di aperture e collegamenti in cui le figure si muovono liberamente, secondo una rappresentazione dello spazio suddiviso, concepito come un tutt'uno. I personaggi indossano eleganti abiti dall'elaborato panneggio, che contrastano con la rigida geometria delle architetture. La donna, che da fuori si accinge ad entrare nella stanza principale, mostra un linguaggio pittorico confuso, rivelando chiaramente un successivo intervento di ridipintura. La mano di Paladini emerge nella pennellata tratteggiata usata per le figure, caratteristica che per converso consente una facile individuazione delle parti ridipinte, dalla stesura piatta e meccanica. Le incisioni, presenti in più punti, suggeriscono l'uso di un cartone preparatorio (SCIBERRAS STONE 2001, p. 140).

L'impianto narrativo della *Predica del Battista* (ill. 7; tav. III) risente dell'influsso degli affreschi di Andrea Del Sarto al Chiostro dello Scalzo. Al di sopra di una bassa rupe il Santo rivolge il suo discorso agli astanti, liberamente disposti sulla destra. La

posizione isolata del Battista, magnificamente incorniciato dall'albero, conferisce al personaggio evidenza fisica ed implicazione psicologica, sfruttando anche il volume allungato della sagoma del corpo, secondo la migliore tradizione del Manierismo fiorentino. Sullo sfondo a destra si scorgono figure in preghiera, contestuali all'arrivo di Cristo, scena accessoria che per un attimo sposta l'attenzione dall'evento principale che si consuma in primo piano (SCIBERRAS STONE 2001, p. 140).

Il *Battesimo di Cristo* (ill. 8; tav. IV) si svolge sulle rive di uno spropositato fiume Giordano, ampiamente dilatato in larghezza, alla presenza di due angeli inginocchiati che compaiono sul lato sinistro. Il corso d'acqua è costeggiato da rocce e promontori, che sul lato sinistro lasciano spazio ad una piccola radura, in cui si dispongono alcune figure, che inscenano il motivo ripetuto del Battesimo. Nella parte superiore si nota una mandorla con la colomba dello Spirito Santo e un angelo che reca la scritta «*Hic est filuis meus dilectus*». Il brano è interessato da estese ridipinture (SCIBERRAS STONE 2001, p. 140).

La scena della *Salomé con la testa del Battista* (ill. 9; tav. V) si svolge all'interno di uno spazio composito, suddiviso in vari ambienti, secondo un modello compositivo già utilizzato per la *Natività*. L'azione segue un percorso narrativo che procede da sinistra verso destra, iniziando dal casamento aperto ad arco, dove si intravede il corpo del Battista appena decapitato dal carnefice, immortalato nell'attimo in cui rinfodera la spada. Al centro dell'opera Salomè avanza verso Erode e la madre, colti durante il banchetto allestito dai domestici, con l'intento di mostrare la testa del Santo adagiata sul piatto. La figura femminile viene indicata da uno dei due soldati, le cui sagome, raffigurate a mezzo busto nell'angolo in basso a sinistra, emergono dalla cornice della scena dipinta, secondo una predilezione tipica del gusto manieristico (SCIBERRAS STONE 2001, p. 140). A differenza dei sontuosi banchetti veneziani, *in primis* del Veronese, qui i pochi partecipanti, limitati a due sole figure, siedono ad un piccolo tavolo, lasciando spazio alla rappresentazione di altri personaggi, disposti su più ambienti, e al paesaggio sullo sfondo, che si apre in una veduta di mura cittadine a ridosso delle quali Cristo incontra gli Apostoli (SCIBERRAS STONE 2001, p. 140).

Secondo Keith Sciberras le deboli invenzioni delle due scene all'aperto tradiscono la scarsa attitudine del pittore alle grandi pitture murali, mai affrontate prima di allora ed evitate nella successiva produzione maltese e siciliana, in cui l'artista si mostra più incline alla realizzazione di dipinti di soggetto sacro. Lo studioso ipotizza inoltre che il

pittore fosse giunto a Malta impreparato dal punto di vista materiale, non possedendo disegni accademici, stampe, schizzi o studi di panneggio, per cui dovette fare affidamento esclusivamente sulla sua immaginazione, secondo un modo di operare quasi impressionistico. L'artista rivela invece di essere a suo agio nella rappresentazione di figure singole, come risulta dalla maestosa corpulenza delle coppie di *Sibille e Putti* (ill. 10-11; tavv. VI-VII) affrescate sulle pareti dei lati corti dell'ex cappella (SCIBERRAS STONE 2001, p. 140), che rivelano significativi punti di contatto con le figure michelangioleche della cappella Sistina.

Nel corso dei secoli gli affreschi hanno subito interventi maldestri e gravi danni. Dopo i restauri del XVIII e del XIX secolo, nel 1940 furono attaccati dei francobolli alle parti che rischiavano di crollare dalla superficie muraria, qualche anno dopo ulteriormente danneggiata dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Nei primi anni del XXI secolo le pitture sono state sottoposte all'intervento di restauro congiunto del Courtald Institute di Londra, del Getty Conservation Institute di Los Angeles e del Valletta Rehabilitation Project, guidato da Stephen Rickerby (SCIBERRAS STONE 2001, p. 146, nota 4).

Ill. 6. Filippo Paladini, *Imposizione del nome al Battista*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Ill. 7. Filippo Paladini, *Predica del Battista*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Ill. 8. Filippo Paladini, *Battesimo di Cristo*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Ill. 9. Filippo Paladini, *Salomè con la testa del Battista*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Ill. 10. Filippo Paladini, *Sibille e Putti*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro, parete dell'altare

Ill. 11. Filippo Paladini, *Sibille e Putti*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro, parete dell'ingresso

ABELA 1780
G.F. Abela, *Malta illustrata ovvero descrizione di Malta del commendator Fra' Giovanfrancesco Abela, corretta, accresciuta e continovata dal conte Giovannantonio Ciantar*, Libro III, Stamperia del Palazzo di S.A.S., Malta 1780, p. 325.

DI MARZO 1882
G. Di Marzo, *Di Filippo Paladini, pittore fiorentino della fine del secolo XVI e de' primordi del XVII*, «Archivio storico italiano», IV serie, tomo IX, 1882, pp. 175-179.

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, pp. 39-41.

PALERMO 1967
Mostra di Filippo Paladini, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, p. 27.

PALERMO 1967
M.G. Paolini, scheda n. 2, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, pp. 36-37.

SEBREGONDI-FIORENTINI 1982
L. Sebregondi Fiorentini, *Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri*, «Paragone», XXXII, 383-385, 1982, pp. 107-122.

PAOLINI 1986
M.G. Paolini, *ad vocem Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra a cura di G. Guidi e D. Marcucci (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, p. 137.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 55.

TROISI 1997
S. Troisi, *Filippo Paladini: un manierista fiorentino in Sicilia*, «Kalòs», Anno IX, n. 2, Collezione Maestri siciliani n. 27, supplemento a Kalòs, marzo-aprile 1997, p. 4.

SCIBERRAS STONE 2001
K. Sciberras, D.M. Stone, *Saints and heroes. Frescos by Filippo Paladini and Leonello Spada*, in A. Ganado, *The palace of the Grand Masters in Valletta*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2001, pp. 139-141.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, p. 10.

RUSSO 2012
P. Russo, *"Un genio vagante… in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012, pp. 41-42.

3.

FILIPPO PALADINI

Nozze mistiche di santa Caterina
(prima versione)

1590 circa

olio su tela

70 x 60 cm

La Valletta, Museo nazionale
di Belle Arti, già La Valletta,
chiesa di Santa Caterina d'Italia

Esposizioni: PALERMO 1967

Ill. 12

Bibliografia: Paolini in PALERMO 1967, pp. 38-39, scheda n. 4; ZARB BUHAGIAR 1979, pp. 150, 197-198; PAOLINI 1986, p. 137; ESPINOSA-RODRIGUEZ CASSAR-DESAIN 1990, p. 18, scheda n. 19.

Questa prima versione del particolare soggetto sacro affrontato da Paladini a Malta proviene dalla chiesa di Santa Caterina d'Italia di La Valletta, da cui, nel 1988, venne trasferita presso i depositi del Museo nazionale di Belle Arti, su iniziativa di Heritage Malta (ESPINOSA-RODRIGUEZ CASSAR-DESAIN 1990, p. 18, scheda n. 19), che ne fece realizzare una copia, oggi alla Curia, da destinare alla chiesa di origine, come gentilmente riferito dal sacerdote della parrocchia (Gino Gauci, comunicazione orale).
In occasione della mostra palermitana allestita al Palazzo dei Normanni nel 1967, il dipinto con le *Nozze mistiche di santa Caterina* (ill. 12; tav. VIII) fu segnalato per la prima volta da John Cauchi, che lo riteneva commissionato dalla Lingua d'Italia, incoraggiato dalla presenza, sulla destra, dello stemma della nazione giovannita, pesantemente usurato ed in parte reciso, nonché dall'ubicazione nella chiesa adibita al culto della comunità italiana a Malta (Paolini in PALERMO 1967, p. 39, scheda n. 4). La mancanza di documentazione e di incisi sul quadro, consueti nella produzione di

Paladini, costringe giocoforza ad avvalersi dell'analisi stilistica, come unico parametro di riconoscimento dell'autore e di individuazione di una verosimile collocazione cronologica. Le tendenze arcaizzanti che emergono dal dipinto, inducono a ritenerlo prossimo alla realizzazione della *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, firmata e datata 1589, suggerendone una redazione contemporanea agli affreschi commissionati dal Verdala per la sua cappella del Palazzo magistrale, presumibilmente completati intorno al 1590.

Come in tutte le opere del primo periodo maltese, anche qui Paladini attingeva a un vasto repertorio di modelli del manierismo toscano della formazione, che spaziano dal Parmigianino, per la resa allungata e stilizzata delle figure, all'*Annunciata* di Maso da San Friano da Arezzo, per la figure della Madonna e di santa Caterina di ascendenza alloriana, alle reminiscenze empoliane per la resa dei panneggi, affini a quelli della Vergine nel dipinto del Palazzo arcivescovile (Paolini in PALERMO 1967, pp. 38-39, scheda n. 4). Seraphim Zarb e Mario Buhagiar hanno invece insistito sugli influssi di Andrea del Sarto e di Parmigianino per la resa allungata delle figure, tipicamente manierista (ZARB BUHAGIAR 1979, p. 150). Alcune incertezze di segno potrebbero far pensare a un seguace del Paladini, in specie se si osserva l'approssimazione dei panneggi e degli incarnati, come pure la impacciata espressività delle figure, sebbene non sia da escludere l'ipotesi di una voluta apertura alla pittura macchiettista e ai prototipi umani del Manzuoli (Paolini in PALERMO 1967, p. 38, scheda n. 4), ulteriore tassello da aggiungere al variegato repertorio delle fonti cui l'artista attingeva negli anni della formazione.

Circa due decenni più tardi, il pittore, già da tempo residente in Sicilia, nel corso di quello che si considera il suo secondo soggiorno maltese, realizzava un altra versione dello stesso soggetto (ill. 14; tav. LVIII), databile al 1612, in cui, se si esclude la figura di san Giovannino, che risulta un libero inserto nell'opera più antica, il gruppo sacro costituisce una precisa citazione dal prototipo della chiesa di Santa Caterina d'Italia, specialmente per la concezione piramidale del gruppo sacro, come pure per la disposizione dei personaggi. Si può a questo punto considerare il quadro più tardo come singolare replica dell'altro, in cui l'autore sostituiva agli stilemi del Manierismo il vigore lumistinico del naturalismo di Caravaggio, tuttavia controbilanciato dalla consueta delicatezza dei gesti e delle pose. L'accostamento fra i due quadri (ill. 13-14), agli antipodi della produzione del pittore, consente di cogliere l'evoluzione stilistica

della sua pittura, nel periodo tardo orientata ad una personale interpretazione del naturalismo di Caravaggio, che tuttavia non trascurò del tutto il pregresso manieristico.

La scena si svolge sullo sfondo di una parete rocciosa che fa da cornice al gruppo sacro, animato da un'intensa complicità gestuale. Il fulcro del dipinto è costituito dalle mani del Bambino e di santa Caterina pronta a ricevere l'anello, verso cui sono rivolti tutti gli sguardi, compreso quello di san Giovannino, raffigurato in posizione più defilata con un'asta che riproduce la bandiera dell'Ordine gerosolimitano. L'uso del colore rivela la piena ascendenza dal manierismo toscano della prima formazione del pittore.

Ill. 13. Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* (prima versione), 1590 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 14. Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* (seconda versione), 1611-1612, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

PALERMO 1967
M.G. Paolini, scheda n. 4, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, pp. 38-39.

ZARB BUHAGIAR 1979
S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, pp. 150, 197-198.

PAOLINI 1986
M.G. Paolini, *ad vocem Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra a cura di G. Guidi e D. Marcucci (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, p. 137.

ESPINOSA-RODRIGUEZ CASSAR-DESAIN 1990
A. Espinosa Rodriguez, A. Cassar Desain, *Paintings at the National Museum of Fine Arts in Malta*, Said International, Valletta 1990, p. 18, scheda n. 19.

4.

FILIPPO PALADINI

Tre Santi

1593

olio su tela

228 x 177 cm

La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Esposizioni: PALERMO 1967

Ill. 15

Bibliografia: FERRIS 1866, p. 270; CALLEJA 1881, p. 67; Bernini in PALERMO 1967, pp. 37-38, scheda n. 3; ZAMMIT-GABARRETTA 1974, p. 53; S. ZARB M. BUHAGIAR 1979 , p. 197, nota 41; PAOLINI 1986, p. 137; BUHAGIAR 1988, p. 55, nota 28; Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, pp. 38-40, scheda n. 5; BUGEJA BUHAGIAR FIORINI 1993, pp. 477-478; TROISI 1997, p. 4; BUHAGIAR 2009, p. 124; BUGEJA 2014, pp. 84-85; BUGEJA 2016, pp. 36-37.

Un secolo dopo le rapide menzioni riportate nelle guide maltesi di Achille Ferris (FERRIS 1866, p. 270) e Giuseppe Calleja (CALLEJA 1881, p. 67), il quadro con i *Tre Santi* (ill. 15; tav. IX) divenne oggetto di uno studio più ampio e approfondito in occasione della mostra palermitana del 1967, cui veniva segnalato da Vincenzo Bonello e John Cauchi (Bernini in PALERMO 1967, p. 37, scheda n. 3). Realizzato come *ex-voto* dopo la peste che afflisse l'isola nel 1592-1593, il dipinto fu destinato all'altare di San Rocco, completato nel 1530, all'interno della chiesa di San Lorenzo dell'antica Birgu. Il Santo taumaturgo di origini francesi si era infatti distinto per l'assistenza e la cura degli afflitti durante le epidemie e il suo culto fu introdotto a Malta dai Cavalieri gerosolimitani (BUGEJA 2014, pp. 84-85). Al personaggio veniva quindi riservata una posizione di assoluta preminenza al centro del primo piano del dipinto, accompagnato dal consueto attributo del cane ai suoi piedi e affiancato dai santi Sebastiano e Paolo.

Il flagello che colpì l'isola può essere utilizzato come *terminus post quem* della realizzazione del quadro, sapendo che il suo contraltare cronologico non può essere successivo al 1595, anno in cui il pittore probabilmente è già in Sicilia, come ricordato da Carmelo La Farina, che riferì di aver visto sulla cartellina attaccata al sasso nella parte bassa della *Discesa dalla Croce*, realizzata per i cappuccini di Vizzini, l'iscrizione, ormai illegibile «PHIL.S PALAD.S FLORENTINUS PINGEBAT AMORE DEI 1595 (LA FARINA 1836, p. 74), notizia accolta da Ludovica Sebregondi Fiorentini, secondo la quale il pittore lasciava l'isola nell'estate di quell'anno, in seguito alla comunicazione, poi rivelatasi falsa, della grazia concessa dal granduca di Toscana (SEBREGONDI-FIORENTINI 2009, pp. 155-157).

La funzione votiva del quadro e l'ubicazione all'interno della chiesa inducono a ritenere altamente probabile la commissione da parte della confraternita di San Rocco, istituita in quella chiesa proprio a partire dal 1593 (FERRIS 1866, pp. 269, 272), ipotesi che potrebbe altresì condurre a una datazione più precisa per il dipinto, forse già pronto per il 16 agosto di quell'anno, giorno in cui iniziava a svolgersi una solenne processione in onore del Santo che aveva estinto il flagello.

La semplicità e il decoro con cui è presentata la scena conferma la piena adesione al rinnovamento pittorico in senso Controriformato, che ebbe a Firenze il suo centro di irradiamento, orientato al distacco dagli eccessi e dalle sperimentazioni sul classico proprie del Manierismo e votato al recupero della tradizione, anticipando per certi versi le tendenze naturalistiche dei Carracci e di Caravaggio. Il nuovo corso della pittura si adeguò così al rinnovamento promosso dalla Chiesa, profondamente scossa dalla Riforma protestante, in modo che gli artisti, rifiutate le astrazioni del Manierismo, si conformassero a principi di semplicità compositiva, chiara leggibilità, decoro e verità storica, sull'esempio degli artisti del Primo Cinquecento fiorentino, da attuarsi principalmente attraverso il disegno dal naturale e l'apertura al colorismo veneto. Promotori dei questa nuova stagione culturale fiorentina furono principalmente Santi di Tito e Alessandro Allori, artisti a capo di due attivissime botteghe cittadine (GREGORI 1989, pp, 279 e seguenti). Il dipinto trae infatti ispirazione dalle opere di Fra Bartolommeo, ma soprattutto di Andrea del Sarto, in particolar modo nell'ovale della parte superiore, raffigurante l'apparizione della Madonna con il Bambino, che tradisce palesemente l'influenza dalla *Madonna del sacco* affrescata alla Santissima Annunziata di Firenze (ill. 16). Nonostante la mano di Paladini emerga con chiarezza nella peculiare

costruzione dello spazio affidata al disegno, attuata secondo la migliore tradizione fiorentina, il cattivo stato di conservazione e i pesanti ritocchi ne compromettono a tratti la leggibilità (Bernini in PALERMO 1967, pp. 37-38, scheda n. 3).

A fronte degli intensi contatti fra la Sicilia e Malta a cavallo fra il XVI e il XVII secolo, l'opera di Paladini divenne un fondamentale modello di riferimento per i pittori siciliani della Controriforma. Claudia Guastella ha notato affinità di esecuzione fra le figure virili di san Paolo e di san Rocco e i personaggi del registro inferiore dell'*Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto* (ill. 17-18), realizzata da Francesco Cassarino per la chiesa di San Bartolomeo di Scicli intorno al 1631, come si legge nel testamento di don Giuseppe Micciché, che in quello stesso anno aveva fatto erigere nella stessa chiesa il suo sepolcro e quello del figlio scomparso prematuramente. Secondo la studiosa «il richiamo specie alla prima delle due tele paladiniane sembra giustificare la versione "scarmigliata", anche iconograficamente non consueta, che il Cassarino dà a Scicli alla testa di san Bartolomeo» (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, pp. 38-40, scheda n. 5). Tale circostanza induce a ritenere probabile un soggiorno maltese del pittore di Scicli, tanto più che nella cappella della Madonna delle Lacrime di Pietà si conserva una *Madonna dell'arco*, attribuita da chi scrive al pittore siciliano (cfr. *infra*, scheda n. 45). Fra i registri di matrimonio della parrocchia di Porto Salvo di La Valletta esiste un documento del 9 gennaio 1610, reso noto da Dominic Cutajar, in cui «*Julio Cassarino*», omonimo del pittore ibleo attivo a Malta nella prima metà del Seicento, compare come testimone di matrimonio assieme ad un certo «Francesco di Scicli», che potrebbe anche essere l'autore dell'*Immacolata e Santi* di Scicli, riscontro documentario che induce a non escludere un rapporto di parentela fra i due pittori (CUTAJAR 1993, p. 22).

La costruzione della scena del dipinto di Paladini è tutta giocata sulle figure monumentali dei tre Santi che, a guisa di quinte monumentali, con la loro solenne compostezza si stagliano sul primo piano, occupando quasi per intero la superficie pittorica del quadro. Sul fondo si apre un brano di paesaggio, in cui la terra digradando lascia il posto al mare, che si insinua in una baia, forse quella che separa la penisola dell'antica Birgu, oggi La Vittoriosa, da quella di La Valletta. Il gruppo della Madonna con Bambino all'interno di un ovale, che, squarciando il cielo, irrompe nel registro superiore, richiama lo schema compositivo già utilizzato per la *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri* di La Valletta.

Da sinistra verso destra:

Ill. 16. Andrea del Sarto, *Madonna del sacco*, 1525, Firenze, basilica della Santissima Annunziata, chiostro dei morti

Ill. 17. Filippo Paladini, *Tre Santi*, 1593, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Ill. 18. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

LA FARINA 1836
C. La Farina, *Memorie del dipintor da Firenze Filippo Paladini. Al chiarissimo professore Salvatore Betti Segretario perpetuo dell'Accademia Pontificia di S. Luca*, «Il Faro. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti», anno IV, II, 8, 1836, p. 74.

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 270.

CALLEJA 1881
G. Calleja, *Works of Art in the Churches of Malta and the Governor's Palace, Valletta*, L'Immacolata Press, Valletta 1881, p. 67.

PALERMO 1967
D. Bernini, scheda n. 3, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, pp. 37-38.

ZAMMIT-GABARRETTA 1974
A. Zammit Gabarretta, *The Church of the Grand Masters and Inquisitors. Historical Descriptive Guide to St. Lawrence Church, Vittoriosa*, Veritas Press, Zabbar 1974, p. 53.

S. ZARB M. BUHAGIAR 1979
S. Zarb, M. Buhagiar *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 197, nota 41.

PAOLINI 1986
M.G. Paolini, *ad vocem Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra a cura di G. Guidi e D. Marcucci (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, p. 137.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 55, nota 28.

GREGORI 1989
M. Gregori*, La pittura a Firenze nel Seicento*, in *La pittura in Italia*, comitato scientifico: Carlo Bertelli et *alii*, voll. I-XII, Electa, Milano 1985-1994, *Il Seicento*, vol. XI, Electa, Milano 1989, pp. 279 e seguenti.

SIRACUSA RAGUSA 1991
C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, pp. 38-40.

BUGEJA BUHAGIAR FIORINI 1993
Birgu, a Maltese maritime city, a cura di L. Bugeja, M. Buhagiar, S. Fiorini, Malta University Services (MUS) Ltd, Msida 1993, pp. 477-478.

CUTAJAR 1993
D. Cutajar, *The case for a "Maltese" Cassarino,* «The Sunday Times», 21 novembre 1993, p. 22.

TROISI 1997
S. Troisi, *Filippo Paladini: un manierista fiorentino in Sicilia*, «Kalòs», Anno IX, n. 2, Collezione Maestri siciliani n. 27, supplemento a Kalòs, marzo-aprile 1997, p. 4.

BUHAGIAR 2009
M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798,* Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, p. 124.

SEBREGONDI-FIORENTINI 2009
L. Sebregondi Fiorentini, *Riflessioni su Filippo Paladini «florentinus»*, in *Atti delle giornate di studi sul Caravaggismo e il naturalismo nella Toscana del Seicento*, a cura di P. Carofano, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2009, pp. 145-157.

BUGEJA 2014
L. Bugeja, *Vittoriosa an ancient city of culture*, Gutenberg Press, Gudja (Malta) 2014, pp. 84-85.

BUGEJA 2016
L. Bugeja, *More artistic gems in Vittoriosa*, «The Sunday Times», 12 giugno 2016, pp. 36-37

5.

FILIPPO PALADINI

Circoncisione

1592-1595

olio su tela

396 x 233 cm

La Valletta, chiesa del collegio dei gesuiti

Esposizioni: PALERMO 1967

Ill. 19

Bibliografia: FERRIS 1866, p. 192; LINTORN SIMMONS 1895, p. 192; Paolini in PALERMO 1967, pp. 39-40, scheda n. 5; ZARB BUHAGIAR 1989, p. 197, nota 41; PAOLINI 1986, p. 137; BUHAGIAR 1988, p. 55; TROISI 1997, p. 4; SCIBERRAS 2009, p. 10; RUSSO 2012, p. 42.

Prima dell'esposizione alla mostra palermitana del 1967, al cui comitato veniva segnalata da John Cauchi, la *Circoncisione* della chiesa gesuitica di La Valletta (ill. 19; tav. X) aveva portato per lungo tempo l'attribuzione a Baldassarre Peruzzi (FERRIS 1866, p. 192; LINTORN SIMMONS 1895, p. 192). Vincenzo Bonello ipotizzava che il quadro fosse stato donato ai gesuiti dal vescovo Tommaso Gargallo (Paolini in PALERMO 1967, p. 39, scheda n. 5), già committente del *Naufragio di San Paolo* della chiesa eponima di La Valletta, erroneamente riferito a Paladini (ABELA 1780, Libro III, p. 209) ed in seguito ricondotto a Matteo Perez da Lecce da John Azzopardi (AZZOPARDI 1984, pp. 14-16). L'ipotesi del cavalier Bonello si rivela credibile, dal momento che la costruzione della chiesa dei gesuiti di La Valletta fu voluta dallo stesso vescovo, come si legge nella descrizione di Achille Ferris: «La chiesa annessa al collegio è una delle chiese più vaste e belle della diocesi. Il sito per la sua erezione fu conceduto dalla chiesa cattedrale. Fu eretta nel 1592, con architettura d' ordine dorico, sul disegno dell'ingegnere Bonamici, per opera parimente del vescovo Gargallo, il quale fu sepolto nella chiesa medesima, e precisamente nella cappella della Madonna di

Monserrato, ove si scorge una lapide marmorea sepolcrale, con iscrizione latina, affissa al muro ed il di lui ritratto, ancora con iscrizione, esiste nella sacrestia della chiesa» (FERRIS 1866, p. 191). Bonello riferiva altresì che il dipinto paolino era in origine la pala d'altare dell'antica chiesa del Naufragio, assegnata nel 1592 ai padri gesuiti, che intendevano sostituire la precedente pala d'altare, spostata in altro luogo, fino alla definitiva collocazione nella nuova chiesa del Naufragio di San Paolo, ultimata nel 1679 (Paolini in PALERMO 1967, p. 39, scheda n. 5). La vicenda che interessò in via congiunta il parroco della chiesa di San Paolo e i gesuiti di La Valletta è ben chiarita nell'imponente contributo storico del Ferris: «Nel sinodo celebrato da Mons. Gargallo (1591) si ordinò l'ingrandimento della chiesa di san Paolo, e l'erezione di un seminario e del palazzo vescovile vicino la chiesa. Però il prelodato vescovo, per atti di Giacomo Sillato sotto li 12 novembre 1592, colla riserva del beneplacito apostolico, invece del seminario, fondò il collegio dei PP. Gesuiti, cui assegnò otto pingui benefici. Qual erezione venne confermata dal sommo pontefice Clemente VIII. Però la tribuna della chiesa rimase al parroco di san Paolo, finchè i detti PP. Gesuiti, li 16 luglio 1609 fecero compra di un altro sito, che cedettero al parroco di san Paolo per poter fabbricare la sua chiesa, invece dell'anzidetta tribuna (oggi sacrestia della chiesa detta dei PP. Gesuiti). E quindi la chiesa parrocchiale di san Paolo venne fabbricata di nuovo a spese del banco generale, della pubblica annona e colle contribuzioni popolari. Mons. fra Lorenzo Astiria vi avea contribuito la bella somma di 2500 scudi. Fu la fabbrica della chiesa principiata nel 1639 e terminata nel 1679» (FERRIS 1866, p. 157).

Per essere adattata al nuovo spazio architettonico, la *Circoncisione* fu interessata dall'aggiunta dei gradini nella parte bassa, intervento che si dimostra in sintonia con il *modus operandi* di Paladini, dato che dimostra affinità non trascurabili con la *Presentazione del Bambino al tempio* di Enna (ill. 20-21), databile al 1612-1613, soprattutto per la particolare resa della prospettiva digradante dell'altare (Paolini in PALERMO 1967, p. 39, scheda n. 5). Considerato il soggetto del dipinto maltese di Paladini, non si può escludere che esso fosse stato realizzato su commissione del Gargallo, in occasione della costruzione del convento gesuitico nel 1592 ed in seguito donato dallo stesso vescovo ai membri della Compagnia, che si erano appropriati della tribuna della chiesa solo dopo il 1609, anno a cui potrebbe risalire lo spostamento del quadro di Matteo Perez da Lecce e le aggiunte sulla parte inferiore della *Circoncisione*, adattata nel formato al nuovo ambiente cui fu destinata. Quest'ultima considerazione

contempla la possibilità di un secondo soggiorno maltese di Paladini fra il 1608 e il 1609, ipotesi che trova ulteriore conferma nella notizia della realizzazione a Malta, nel 1608, della *Decollazione del Battista* già in San Jacopo in Campo Corbolini, riportata in un inventario fiorentino del 1710 (SEBREGONDI-FIORENTINI 1982, p. 111), senza trascurare inoltre che l'anno successivo il pittore realizzava in Sicilia solamente la *Santa Caterina da Siena* per la chiesa palermitana di Santa Cita, oggi a Palazzo Abatellis (PALERMO 1967, p. 31). Riscontrando analogie stilistiche con gli affreschi della cappella del Palazzo magistrale di La Valletta, con cui condivide gli elaborati panneggi e i motivi ornamentali, specialmente nei brani dell'*Imposizione del nome al Battista* e della *Salomè con la testa del Battista*, Maria Grazia Paolini ha proposto di datare il quadro approssimativamente al 1590-1595, caldeggiando la soluzione più tarda, incoraggiata dalle affinità con il *San Michele Arcangelo di Palermo*, firmato e datato 1601, fra le prime opere siciliane dell'artista.

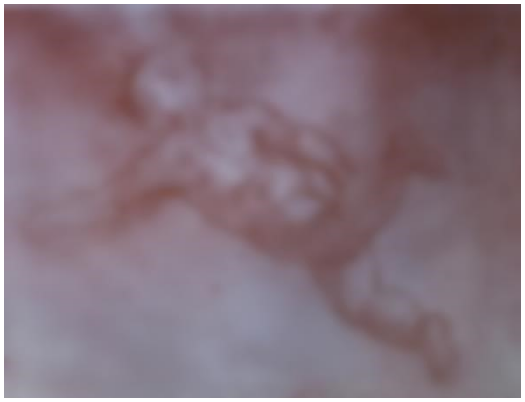
La *Circoncisione* mostra l'adeguamento ai canoni stilistici della pittura riformata - e non potrebbe essere altrimenti considerata la destinazione dell'opera - nell'utilizzo di motivi desunti da opere peruginesche o raffaellesche realizzate a cavallo fra Quattrocento e Cinquecento, modelli di purezza ideale in contrasto con gli eccessi del Manierismo. Anche quest'opera rivela un ampio repertorio di rimandi ai manieristi fiorentini della seconda metà del XVI secolo, con netta predominanza di Maso da San Friano, dal cui disegno per la *Natività* sembra desumere la «figura di spalle con la leggiadra acconciatura e i bei cangianti della veste», *cliché* più volte utilizzato da Paladini nelle rielaborazioni a mezzo busto delle opere tarde (Paolini in PALERMO 1967, p. 40, scheda n. 5), personaggio che, per la leggiadra torsione del busto, ricorda alcune figure della *Scuola di Atene*. Il portamento elegante dei personaggi e la raffinata atmosfera che pervade la scena sembra richiamare suggestioni di Mirabello Cavalori (Paolini in PALERMO 1967, p. 40, scheda n. 5; TROISI 1997, p. 4), in particolare dal riquadro con *Lavinia all'ara* dello Studiolo di Francesco I a Palazzo Vecchio di Firenze, in cui, rispetto al quadro di Malta, la scena appare ruotata e disposta in posizione frontale, in modo da aderire pienamente ai dettami iconografici controriformati, ma anche alle esigenze di comunicazione visiva degli ordini religiosi. Non si può neanche escludere che la successiva aggiunta dei gradini in basso possa essere stata desunta dallo stesso modello fiorentino.

La scena si presenta calma e maestosa. Al centro il sacerdote, fulcro ideale della composizione, si appresta a compiere il rito sul Bambino, assistito da due acoliti reggicero, alla presenza di vari astanti disposti in semicerchio, fra cui si riconoscono san Giovannino in braccio alla madre Elisabetta a destra, la Vergine, sant'Anna e san Giuseppe sull'altro lato e l'elegante figura di ancella dagli abiti preziosi in primo piano. Nella parte alta le figure angeliche in cerchio che si tengono per mano e quelle intente a leggere un cartiglio appena srotolato ai lati rivelano dissonanze forse imputabili a successive ridipinture. L'uso di colori vibranti e di figure allungate tradisce l'influsso manieristico della prima formazione (SCIBERRAS 2009, p. 10). Il fondo scuro dell'opera è stato giudicato da Mario Buhagiar un risveglio caravaggesco, affermazione poco probabile, dato che, nel torno d'anni in cui Paladini soggiornava per la prima volta a Malta, il pittore lombardo rimaneva ancora estraneo alle vicende isolane (BUHAGIAR 1988, p. 55). L'angioletto di spalle sopra il monogramma della parte alta si ritrova in un disegno di uno dei due taccuini conservati a Palazzo Bellomo di Siracusa, mentre sant'Elisabetta con in braccio san Giovannino, all'estrema destra, è chiaramente una riproposizione variata del gruppo centrale della pala del Palazzo arcivescovile di La Valletta, dove ricorre il motivo del Bambino sorridente.

Ill. 20. Filippo Paladini, *Circoncisione*, particolare, 1592-1595, La Valletta, chiesa del collegio dei gesuiti

Ill. 21. Filippo Paladini, *Presentazione del Bambino al tempio*, particolare, firmato e datato 1613, Enna, duomo

Ill. 22. Filippo Paladini, *Circoncisione*, particolare, 1592-1595, La Valletta, chiesa del collegio dei gesuiti



Ill. 23. Filippo Paladini, *Angelo volante*, sanguigna su carta bianca, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

Ill. 24. Filippo Paladini, *Circoncisione*, particolare, 1592-1595, La Valletta, chiesa del collegio dei gesuiti

Ill. 25. Filippo Paladini, *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, particolare, firmato e datato 1589, La Valletta, Palazzo arcivescovile

ABELA 1780
G.F. Abela, *Malta illustrata ovvero descrizione di Malta del commendator Fra' Giovanfrancesco Abela, corretta, accresciuta e continovata dal conte Giovannantonio Ciantar*, Libro III, Stamperia del Palazzo di S.A.S., Malta 1780, p. 209.

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 192.

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 200.

FLORIANA 1960
V. Bonello, scheda n. 31, in *L'arte sacra a Malta*, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, pp. 26-27.

PALERMO 1967
M.G. Paolini, scheda n. 5, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, pp. 39-40.

SEBREGONDI-FIORENTINI 1982
L. Sebregondi Fiorentini, *Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri*, «Paragone», XXXII, 383-385, 1982, p. 111.

AZZOPARDI 1984
J. Azzopardi, *Nawfragju ta' San Pawl fl-Arti*, il-Hajja, Malta 1984, pp. 14-16.

ZARB BUHAGIAR 1989
S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 197, nota 41.

PAOLINI 1986
M.G. Paolini, *ad vocem Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra a cura di G. Guidi e D. Marcucci (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, p. 137.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 55.

TROISI 1997
S. Troisi, *Filippo Paladini: un manierista fiorentino in Sicilia*, «Kalòs», Anno IX, n. 2, Collezione Maestri siciliani n. 27, supplemento a Kalòs, marzo-aprile 1997, p. 4.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, p. 10.

RUSSO 2012
P. Russo, *"Un genio vagante... in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012, p. 42.

6.

ARTISTA ANONIMO DEL XIX SECOLO, SALVATORE MICALLEF, GIUSEPPE CALÌ.

Imprese del gran maestro Verdala, *Figure allegoriche e mitologiche* e soggetti vari

XIX-XX secolo

pitture murali (rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595)

misure non rilevate

Buskett, Palazzo Verdala

Iscrizioni: «CALI 1910» sul tronco di *Bacco* del gran salone

Bibliografia: NIDERSTEDT 1660, p. 59; ABELA 1780, p. 325; GODWIN 1880, p. 150; DI MARZO 1882, p. 179; LINTORN SIMMONS 1885, pp. 103-107; CALASCIBETTA 1937, pp. 18-19; BOTTARI 1938, p. 25; PALERMO 1967, pp. 27-28; PAOLINI 1986, p. 137; CUTAJAR 1987-1988, p. 202; BUHAGIAR 1988, p. 55. TROISI 1997, p. 4; SCIBERRAS STONE 2001, p. 142; BUHAGIAR 2009, p. 11; FRELLER 2009; SCIBERRAS 2009, pp. 10-13; RUSSO 2012, pp. 41-42.

La menzione delle pitture murali della residenza privata del gran maestro Verdala compare per la prima volta nella descrizione di Burchardo Niderstedt, dove si celebravano «*parietesque picturis artificiosissimis à celeberrimo artifice Philippo Paladini Florentino*» (NIDERSTEDT 1660, *Liber secundus*, p. 59). Un secolo dopo Giovan Francesco Abela ricordava il pittore «applicato alle pitture del casamento del Monte Verdala», (ABELA 1780, Libro III, p. 325), mentre settant'anni più avanti Stefano Zerafa lo giudicava autore della «maggior parte degli affresco nel palazzo Verdala» (ZERAFA 1850, pp. 28-29), notizie più tardi rispolverate nelle guide maltesi di George Nelson Godwin (GODWIN 1880, p. 225), Giuseppe Calleja (CALLEJA 1881, p. 150) e Blanch Lintorn Simmons, che datava il ciclo pittorico al 1590 (LINTORN SIMMONS 1895, pp. 103-107). Le informazioni delle fonti maltesi non tardarono ad arrivare nelle pagine

della letteratura siciliana, come rivela il passo di Gioacchino di Marzo, all'interno del suo importante contributo sulla vicenda del pittore, i cui studi ancora in fase preliminare, fecero non poca luce sulle circostanze che lo portarono da Firenze a Malta: «Era intanto allor gran maestro di Malta fra Ugone de Loubenx di Verdalle, guascone, già innalzato a tal dignità insin dal 12 di gennaio del 1582 e poi creato cardinale di S. Chiesa, uom di gran fasto e che lasciò il suo nome alla rocca di monte Verdala, da lui fabbricata sopra una collina sovrastante al vallone di un vago boschetto, a poco mendi due miglia dall'antica città; villa deliziosa piuttosto che forte rocca, dove sul principale ingresso fece egli incidere in marmo queste parole: monti verdalie Ros et pluvia MDLXXXVI. Or conosciuto a prova quel cardinal gran maestro quanto altamente valesse il Paladini nella pittura, stimò a ragione non poter trovare chi meglio di lui gli decorasse di dipinti quella sua rocca, dove di fatti, per testimonianza del detto Abela […], la sala principale con quattro contigue camere ed inoltre l'entrata sono adorne di eccellenti e vaghe pitture a fresco, per maggior parte del pennello dì Filippo Paladini, celebre pittore fiorentino, figurando le principali […] azioni del medesimo gran maestro» (DI MARZO 1882, p. 179).

Le prime opere maltesi di Paladini, realizzate nella cappella del Palazzo magistrale di La Valletta, valsero al pittore la fiducia del Verdala, che in segno di riconoscenza non trascurò di mettersi in contatto epistolare con il granduca di Toscana, per chiedere la liberazione dell'artista, dal momento che la condizione di forzato imponeva alcuni limiti onerosi, come attestano alcune lettere inviate dal gran maestro e dal commendatore Martelli, che tuttavia incontrarono il rifiuto dell'autorità toscana (DI MARZO 1882, pp. 179-181; SEBREGONDI-FIORENTINI 1982, p. 112; SCIBERRAS STONE 2001, pp. 141, 146).

Il pittore continuava a prestare servizio al Verdala, anche dopo aver terminato il ciclo di affreschi della capitale maltese, impegnato alla decorazione delle stanze della Rocca di Monte Verdala, residenza estiva del gran maestro, con pitture che celebravano le sue imprese, assieme a *Figure allegoriche e mitologiche* e soggetti vari (ill. 26-54; tavv. XI-LIV) (SCIBERRAS STONE 2001, p. 142). Dominic Cutajar riteneva le pitture murali di Buskett il primo lavoro di Paladini a Malta (CUTAJAR 1987-1988, p. 202), affermazione smentita dall'evoluzione stilistica rispetto al ciclo del Palazzo magistrale, ma soprattutto dalla data 1589 incisa sul quadro firmato con la *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, realizzazione contestuale agli affreschi con *Storie del Battista*, *Sibille* e *Putti* dell'ex cappella del Palazzo magistrale di La Valletta.

Sui lati lunghi del vestibolo venivano affrescate le personificazioni della *Guerra*, *Pace*, *Religione* e *Ordine di San Giovanni*, inframezzate dallo stemma del gran maestro (ill. 26-30; tavv. XI-XV), dipinte su precedenti figure paladiniane da Giuseppe Calì nel 1910, mentre sui lati corti sono altre due lunette con imprese del Verdala (ill. 31-32; tavv. XVI-XVII), ridipinte nel 1853 da Salvatore Micallef, come rivela l'iscrizione nell'angolo in basso a destra della lunetta della parete d'ingresso del gran salone, scoperta durante gli interventi di restauro (SCIBERRAS STONE 2001, p. 142) e come tramandato da Lintorn Simmons (LINTORN SIMMONS 1885, p. 105).

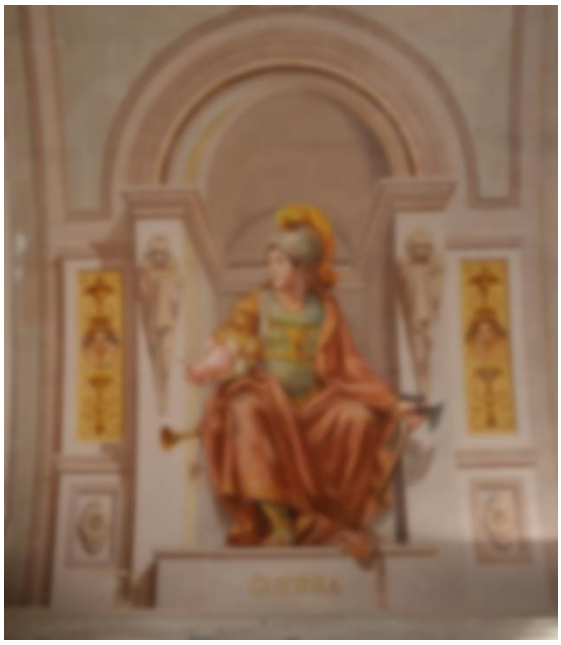
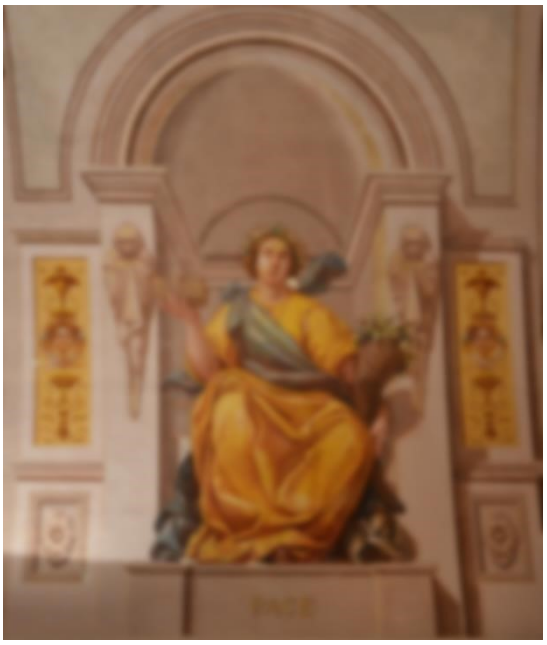
Nella ex cappella del palazzo, ubicata a sinistra del vestibolo, trova posto lo *Stemma del Verdala tra due armati* e l'affresco con *Fontana e architetture* (ill. 33-34; tavv. XVIII-XIX) (PALERMO 1967, pp. 27-28), mentre nella nicchia del muro perimetrale campeggiano le figure del *Battista* e di *San Giuseppe* (ill. 35-36; tavv. XX-XXI), le uniche pitture originali rimaste, sebbene interessate da ritocchi.

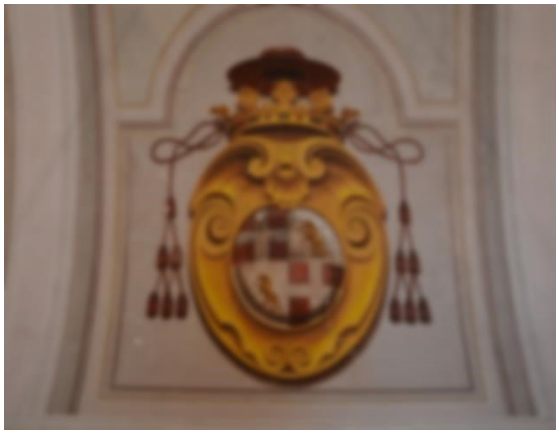
La decorazione della volta del gran salone (ill. 37) comprende la rappresentazione di poderose *Figure allegoriche e mitologiche* in pose solenni, inserite all'interno di finte nicchie recanti in basso il loro nome, che travalicano i limiti della cornice architettonica, secondo un gusto tipicamente manieristico. Sul tronco alle spalle della figura di *Bacco* si scorge la firma di Giuseppe Calì e la data 1910 (ill. 38-39; tavv. XXXV-XXXVI), artista maltese cui furono affidate le ridipinture delle pareti dei lati lunghi della stanza e del soffitto (tavv. XXX-XLVI). Brani di pittura originale emergono dalla veste di *Venere* (ill. 40-42; tavv. XXXIX-XLI) e in corrispondenza dei piedi dell'angioletto al centro del soffitto (ill. 43-44; tavv. XLIII-XLIV). Nei personaggi ridipinti da Calì la matrice paladiniana si percepisce nella peculiare predilezione al disegno tipicamente fiorentina, già riscontrata nelle *Sibille* e *Putti* di La Valletta, ma con una significativa evoluzione di stile, che ha indotto Sciberras a giudicare gli affreschi di Buskett realizzati intorno al 1593-1595 (SCIBERRAS STONE 2001, p. 142). Le lunette dei lati corti della stanza principale del palazzo, ridipinte da Salvatore Micallef nel 1853, sono divise in tre scompartimenti da elementi architettonici a guisa di pilastrini, sormontati da volti coperti da lunghe barbe. Lo scomparto centrale di ogni lunetta è distribuito in due scene, grossolanamente fuse senza elementi di congiunzione e senza squadrature architettoniche. In tutto compaiono otto episodi - quattro per lato - che celebrano le imprese del Verdala (ill. 45-46; tavv. XXII-XXIII), culminanti nella sua elezione cardinalizia del 1587 (SCIBERRAS STONE 2001, p. 142). La sequenza si svolge in ordine

cronologico, a partire dalle *Prove di nobiltà presentate al gran maestro Juan d'Omedes per accedere alla Lingua di Provenza* (tav. XXIV), proseguendo nelle scene che immortalano il Verdala come *Comandante dell'artiglieria*, *Ricevitore della Lingua di Provenza e gran priore di Tolosa* (tav. XXV) e *Ambasciatore dell'Ordine a Roma* (tav. XXVI), mentre sull'altra lunetta sono raffigurate la sua *Elezione a gran maestro* (tav. XXVII), la *Difesa davanti a papa Gregorio XIII contro le accuse mosse da alcuni Cavalieri*, l'*Incontro con Sisto V* (tav. XXVIII) e l'*Elezione a cardinale nel 1587* (tav. XXIX), consacrata dalla consegna dell'anello e del copricapo da parte del pontefice (FRELLER 2009). Nonostante tali affreschi siano stati quasi completamente ridipinti, rendendo difficile il riconoscimento dei brani originali, la traccia narrativa di Paladini rimane comunque, percepibile nella struttura compositiva articolata su due livelli, nelle snelle ed eleganti figure e nella resa delle architetture, tutti elementi accostabili a quelli degli affreschi già ultimati a La Valletta. Per celebrare le gesta del Verdala il pittore toscano faceva riferimento alle immagini contenute nello *Statuta Hospitalis Hierusalem* del 1584, pubblicato a Roma quattro anni dopo, contenente le incisioni di Philippe Tomassin, parte delle quali disegnate dal Cavalier d'Arpino (LINTORN SIMMONS 1895, pp. 105-107).

Nella prima stanza a destra del salone, la cui volta presenta motivi ad intrecci geometrici, si può vedere *Elia riceve il pane dagli uccelli al torrente Cherith* (ill. 47; tav. XLVII) e *Il profeta disubbidiente* (ill. 48; tav. XLVIII); nella seconda stanza a destra del salone, con volta a rosoni, il *Sogno di Giacobbe* (ill. 49; tav. XLIX) e il *Sogno di faraone* (ill. 50; tav. L); nella prima stanza a sinistra si trovano due lunette con altre *Storie della vita del Verdala* (ill. 51-52; tavv. LI-LII), mentre la stanza successiva esibisce la *Veduta del Porto grande di La Valletta* (ill. 53; tav. LIII) e una *Veduta di paesaggio con sullo sfondo la Torre Verdala* (ill. 54; tav. LIV) (LINTORN SIMMONS 1895, pp. 103-104). Maria Grazia Paolini non esclude che tali affreschi fossero stati realizzati con la collaborazione di vari aiuti, fra cui quella del fratello Rinaldo Paladini (PAOLINI 1986, p. 137).

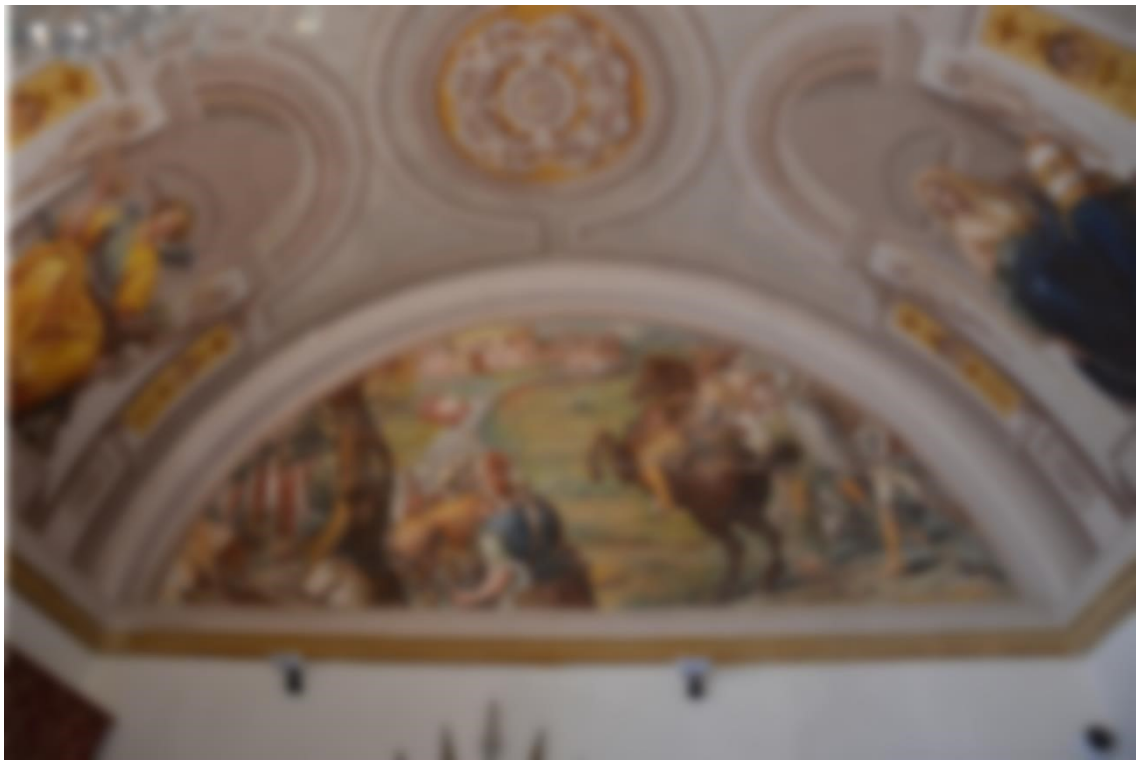
Nel 1985 il restauratore maltese George Farrugia condusse un'operazione di pulitura delle lunette del gran salone. Diciotto anni dopo il Paintings and Polychrome Sculpture Department ha riportato alla luce alcune figure originali di Paladini, che erano state imbiancate all'inizio del secolo scorso (FRELLER 2009).

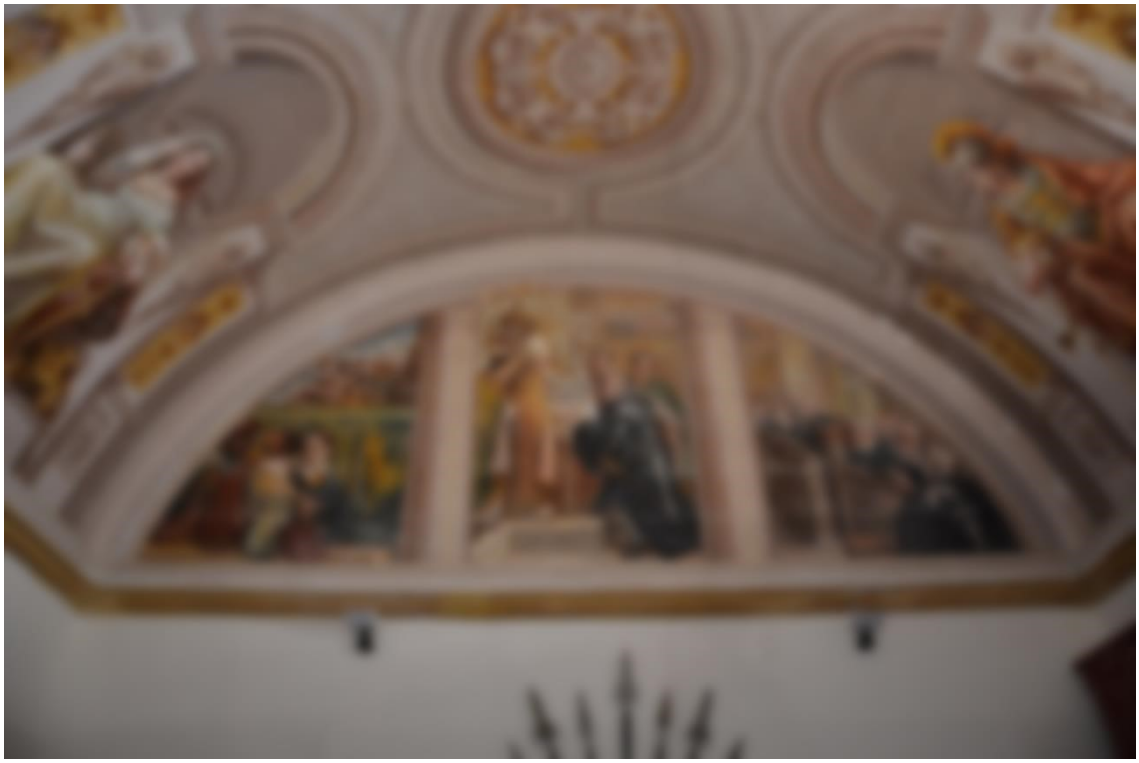


Da sinistra verso destra:

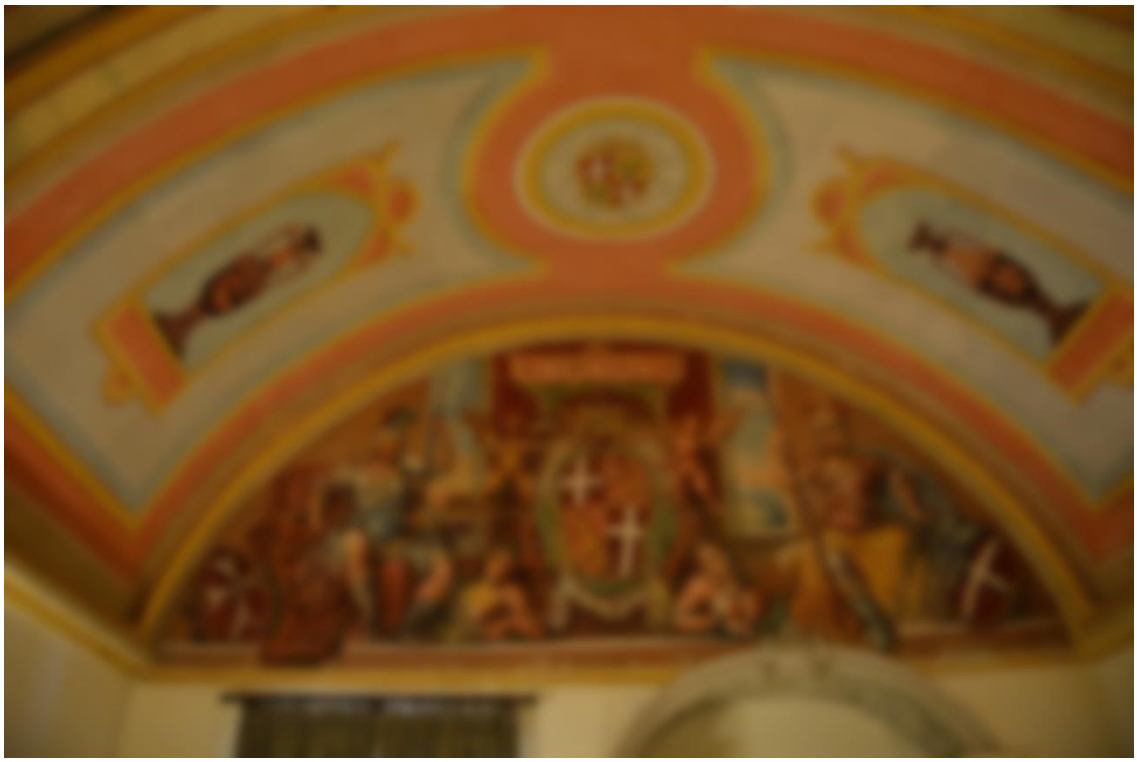
Ill. 26-30. Giuseppe Calì, *Figure allegoriche* (da sinistra verso destra: *Guerra, Pace, Religione, Ordine di San Giovanni*) e *Stemma del gran maestro Verdala*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo



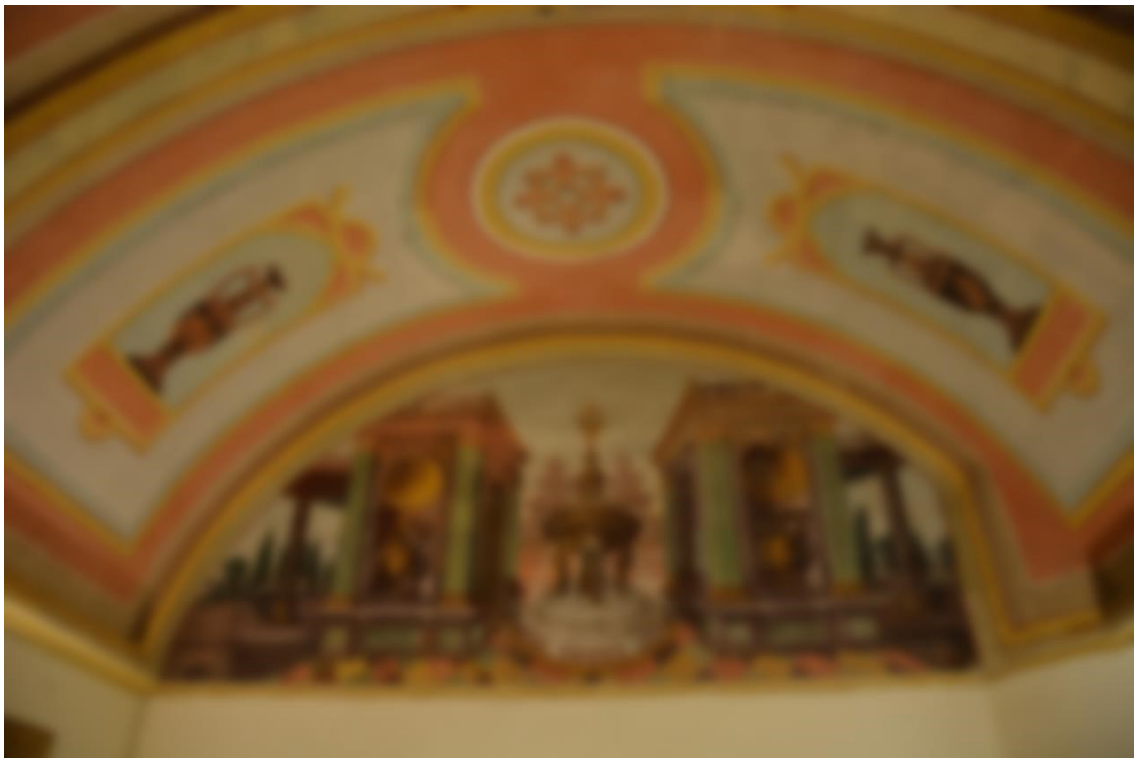
Ill. 31. Artista anonimo del XIX secolo, *Il giovane Verdala in un attacco a cavallo nella città di Zoar*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo



Ill. 32. Artista anonimo, *Il gran maestro Verdala fa giuramento davanti agli Statuti dell'Ordine*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

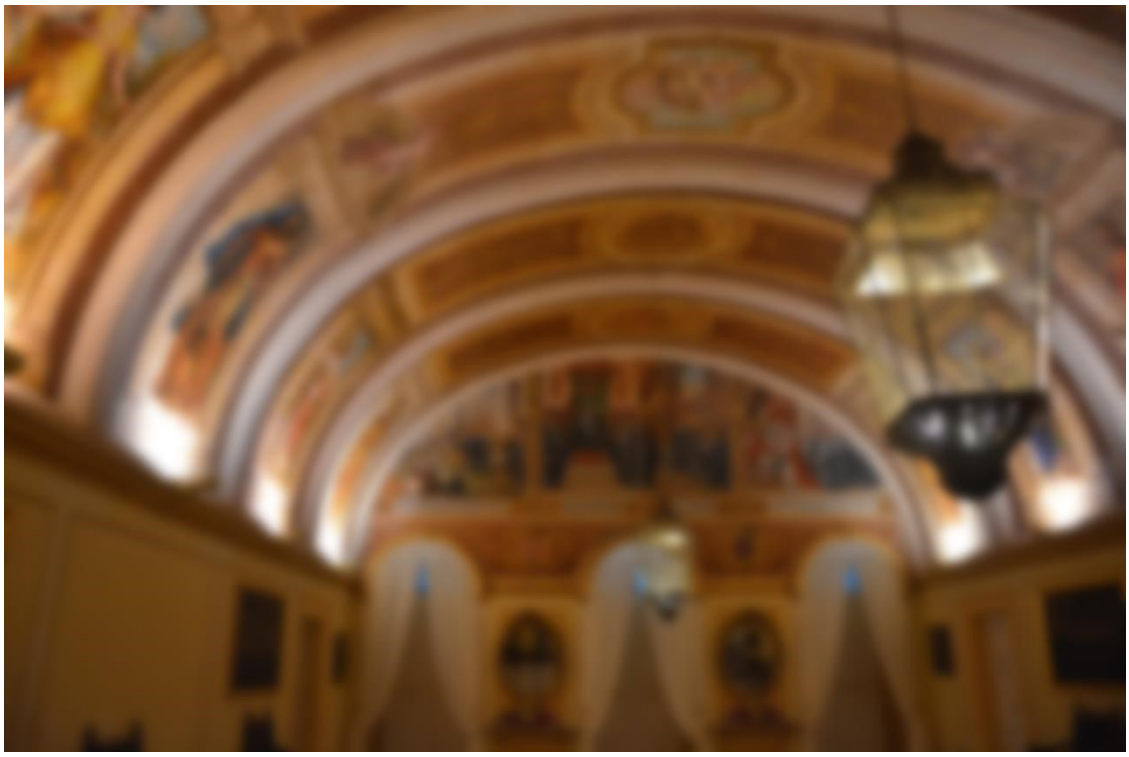


Ill. 33. Artista anonimo del XIX secolo, *Stemma del gran maestro Verdala fra due armati*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, ex cappella

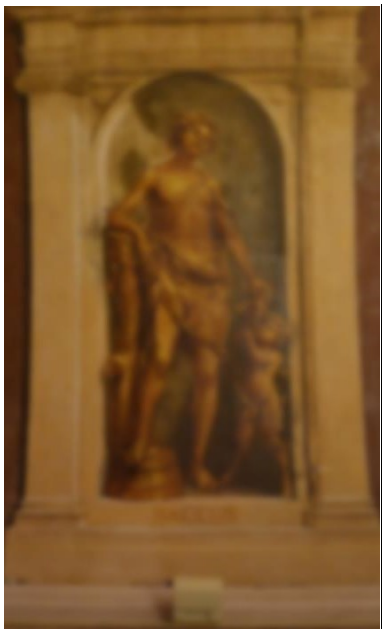


Ill. 34. Artista anonimo del XIX secolo, *Fontana e architetture*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, ex cappella

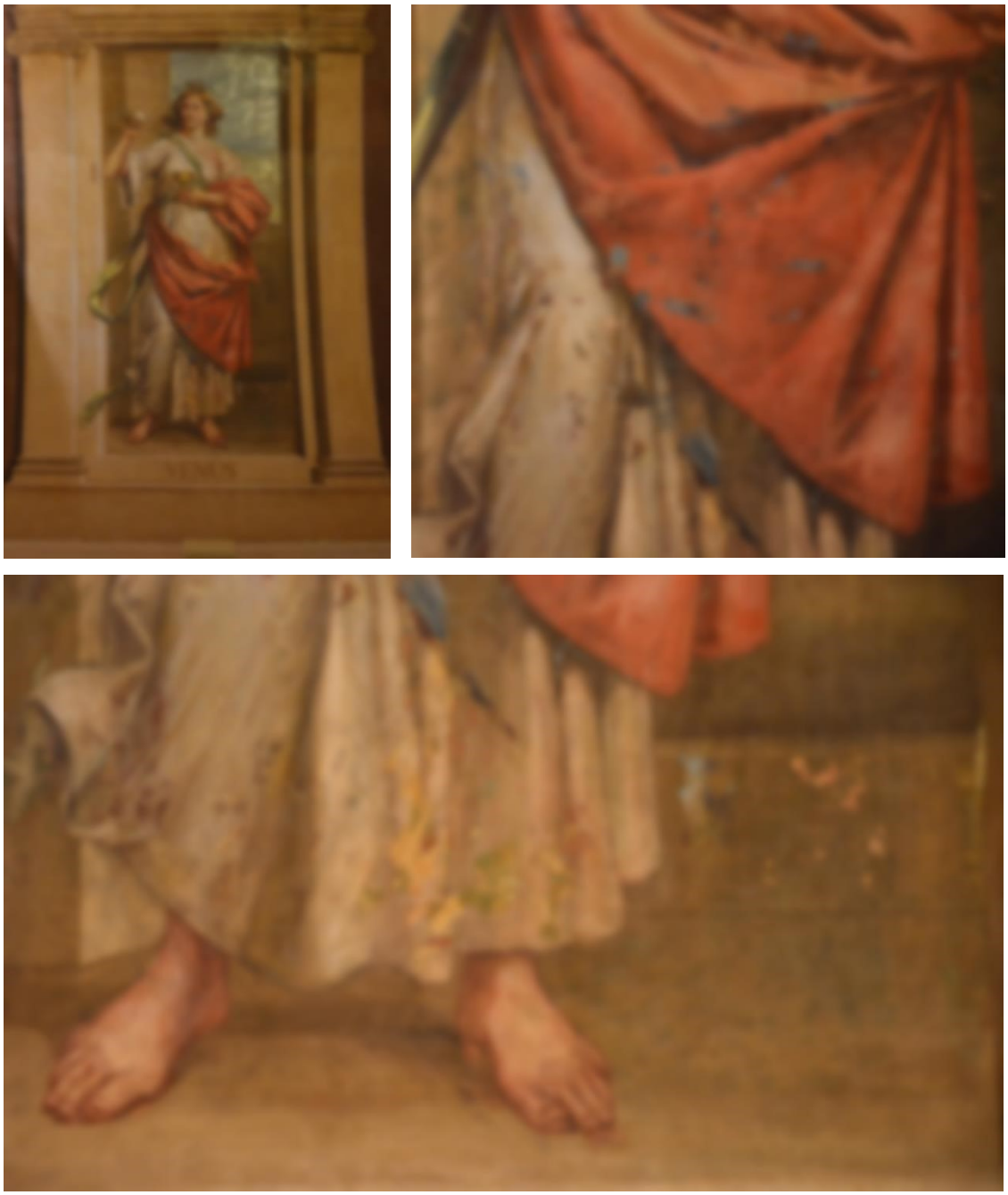
Ill. 35-36. Filippo Paladini, *San Giovanni Battista* e *San Giuseppe*, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, ex cappella



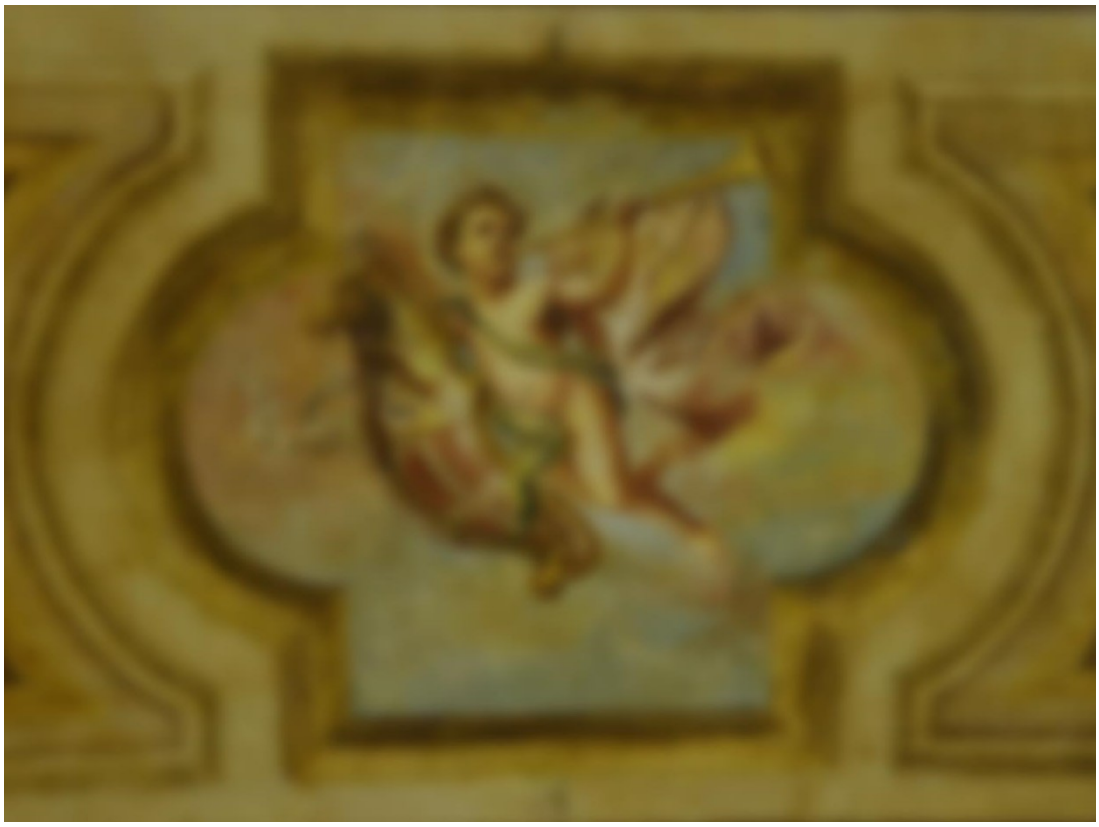
Ill. 37. Salvatore Micalef e Giuseppe Calì, *Imprese del gran maestro Verdala, Figure allegoriche*, *mitologiche e angeliche*, XIX-XX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone



Ill. 38-39. Giuseppe Calì, *Bacco*, firmato e datato 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone



Ill. 40-42. Giuseppe Calì, *Venere* e particolari con tracce dell'originaria pittura, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

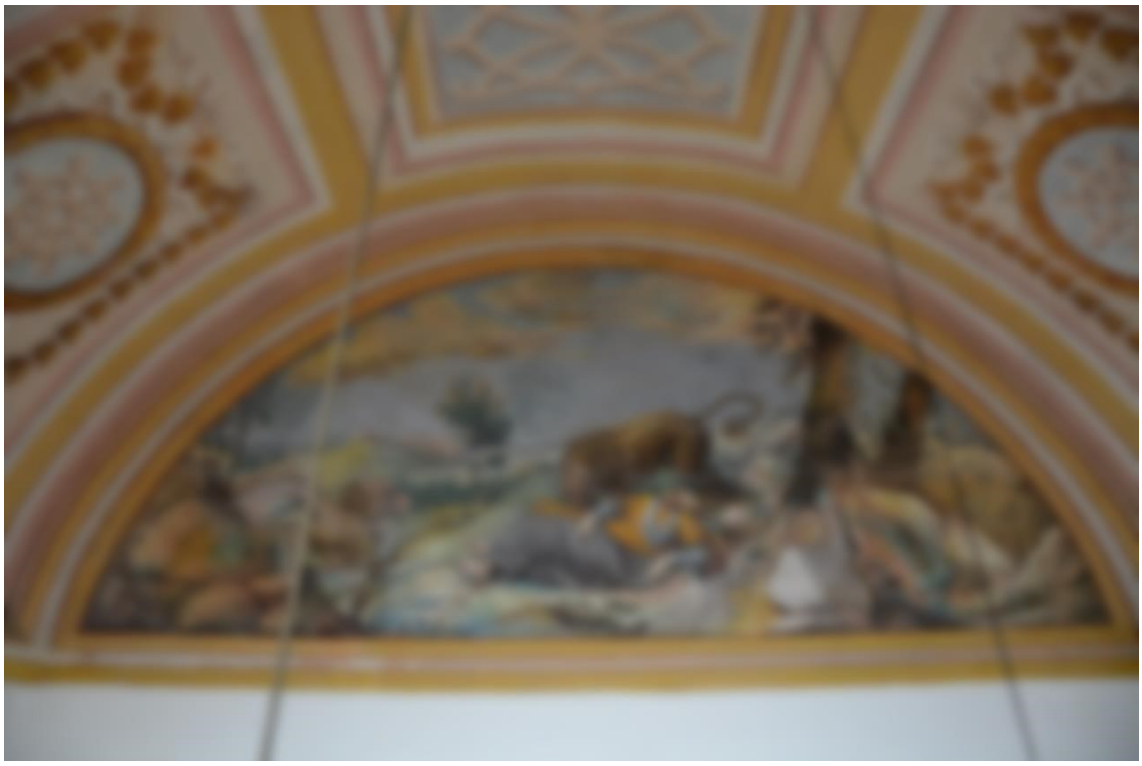


Ill. 43-44. Giuseppe Calì, *Figura angelica* e particolare con tracce dell'originaria pittura, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

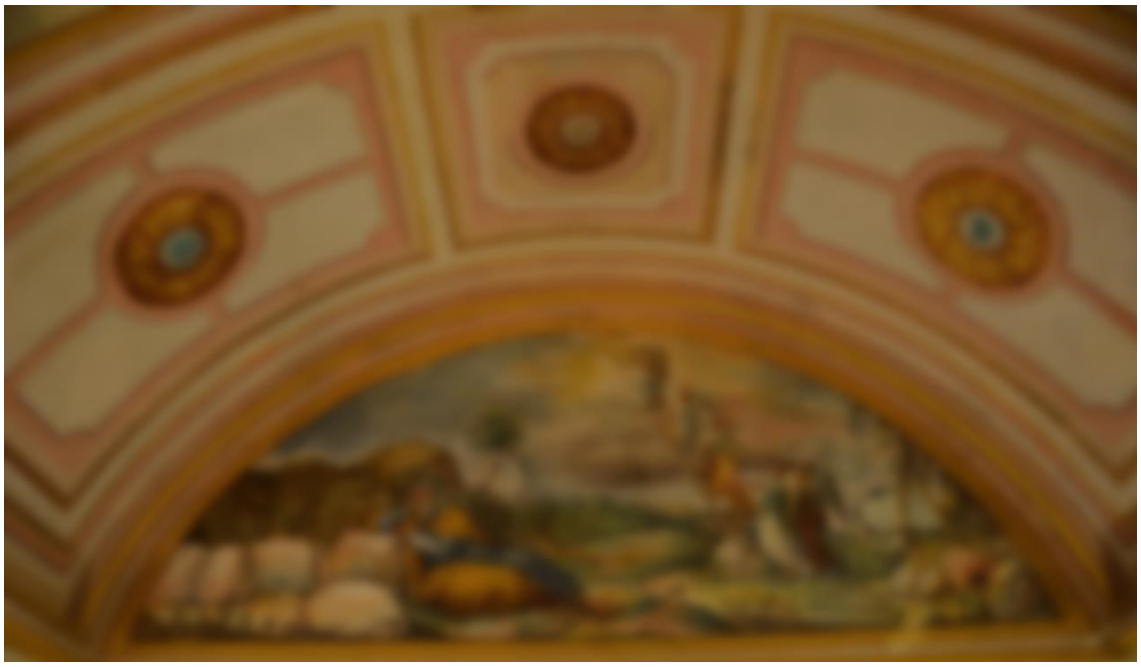
Ill. 45. Salvatore Micallef, *Storie del gran maestro Verdala*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone, parete dell'ingresso

Ill. 46. Salvatore Micallef, *Storie del gran maestro Verdala*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone, parete di fondo

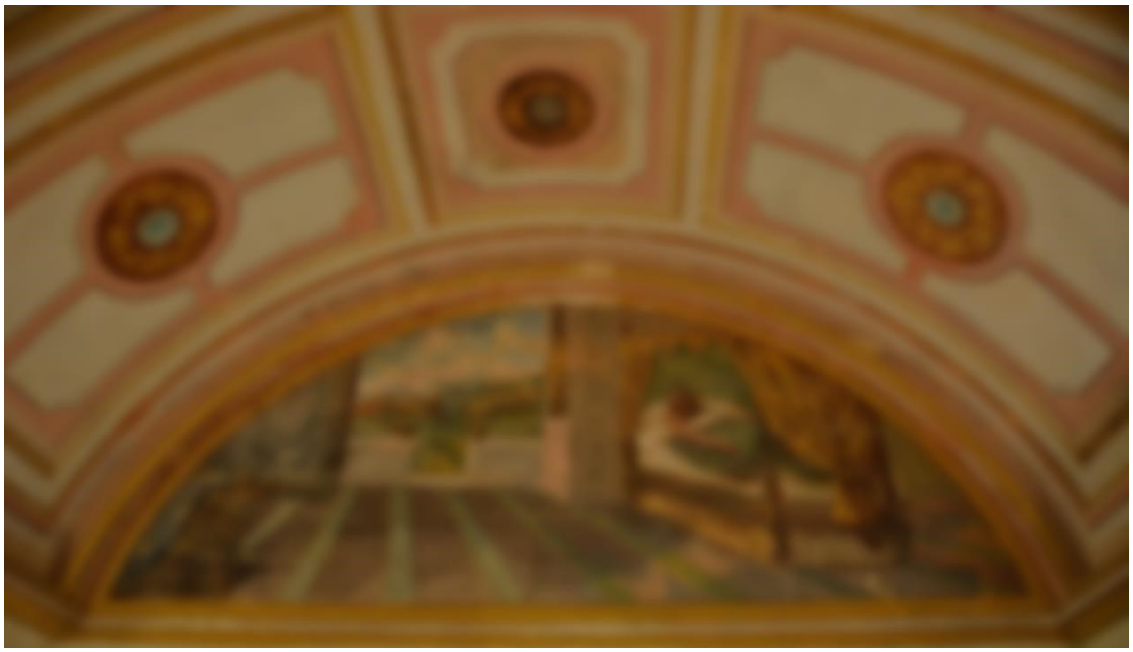
Ill. 47. Artista anonimo del XIX secolo, *Elia riceve il pane dagli uccelli al torrente Cherith*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a destra del gran salone



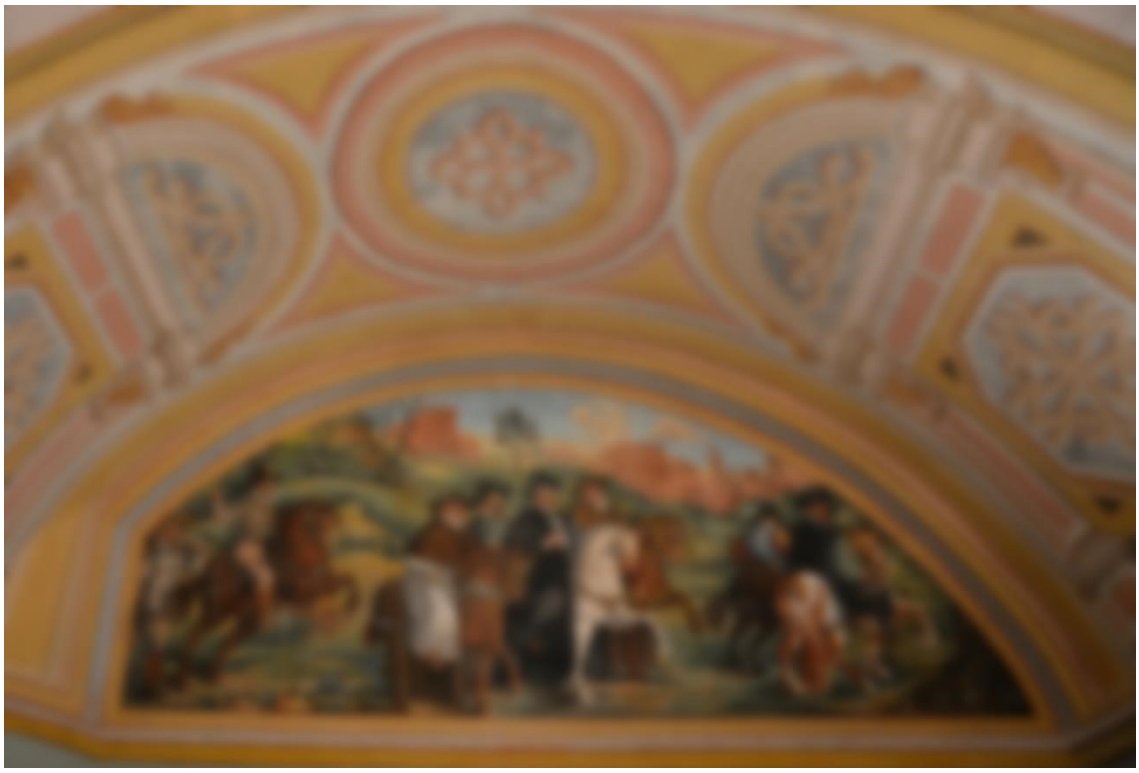
Ill. 48. Artista anonimo del XIX secolo, *Il profeta disubbidiente*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a destra del gran salone



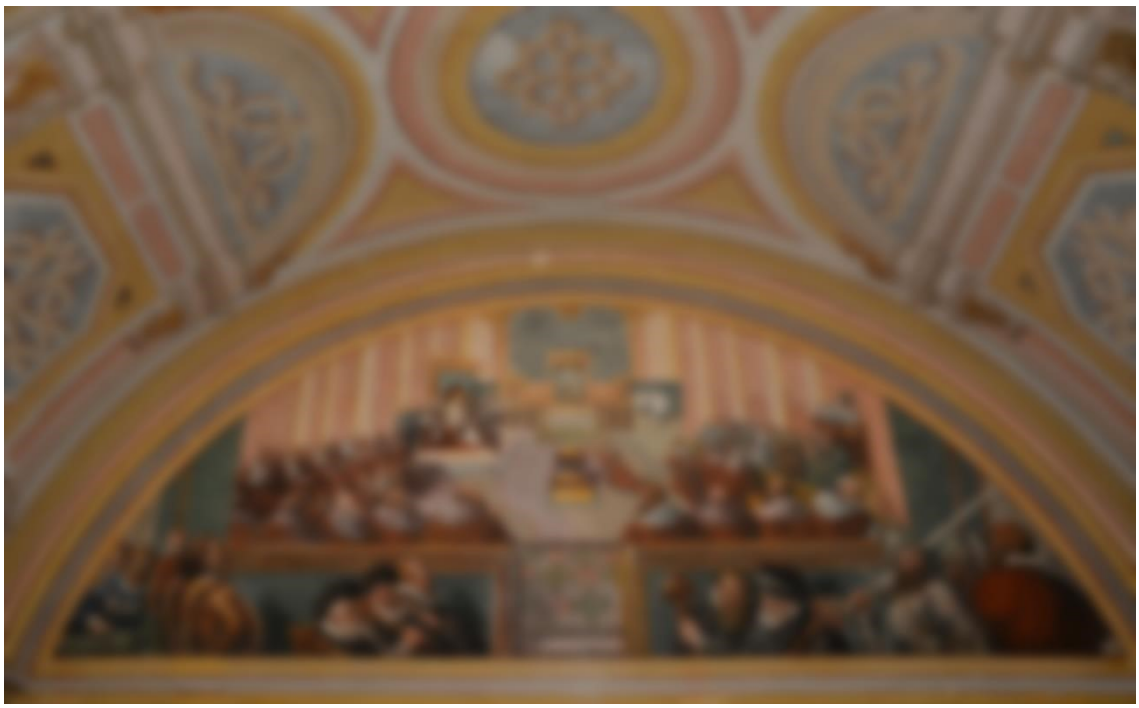
Ill. 49. Artista anonimo del XIX secolo, *Sogno di Giacobbe*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a destra del gran salone



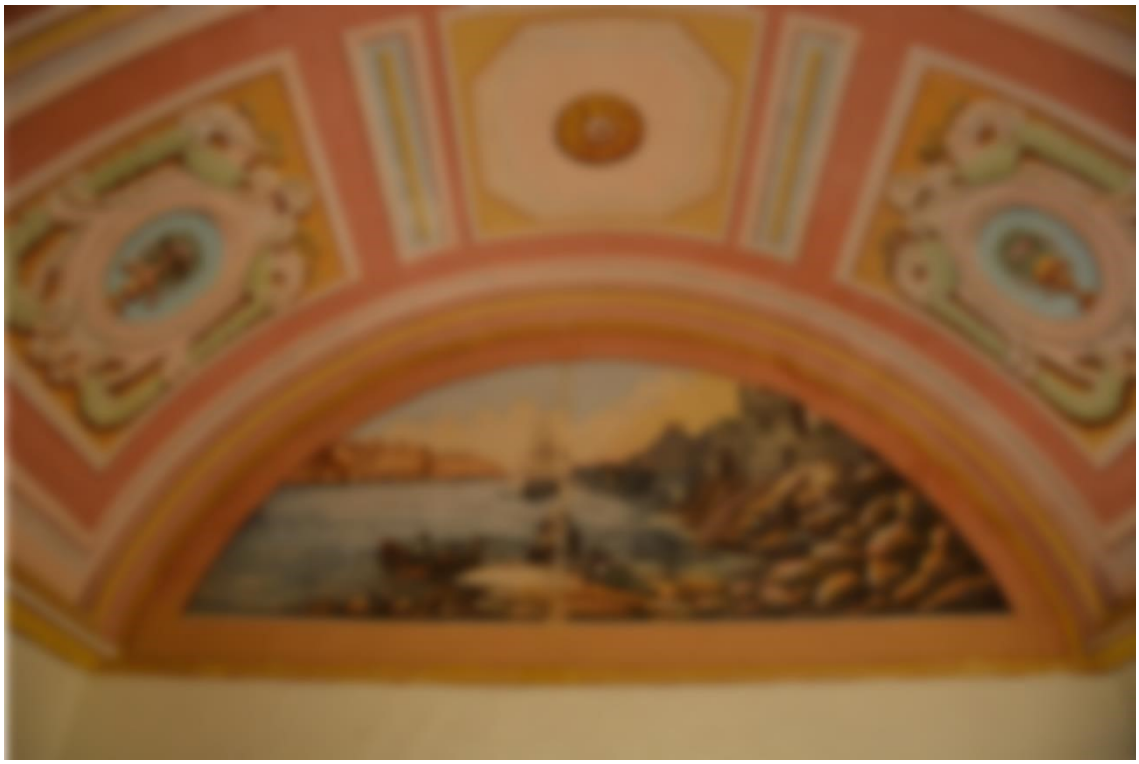
Ill. 50. Artista anonimo del XIX secolo, *Sogno di faraone*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a destra del gran salone



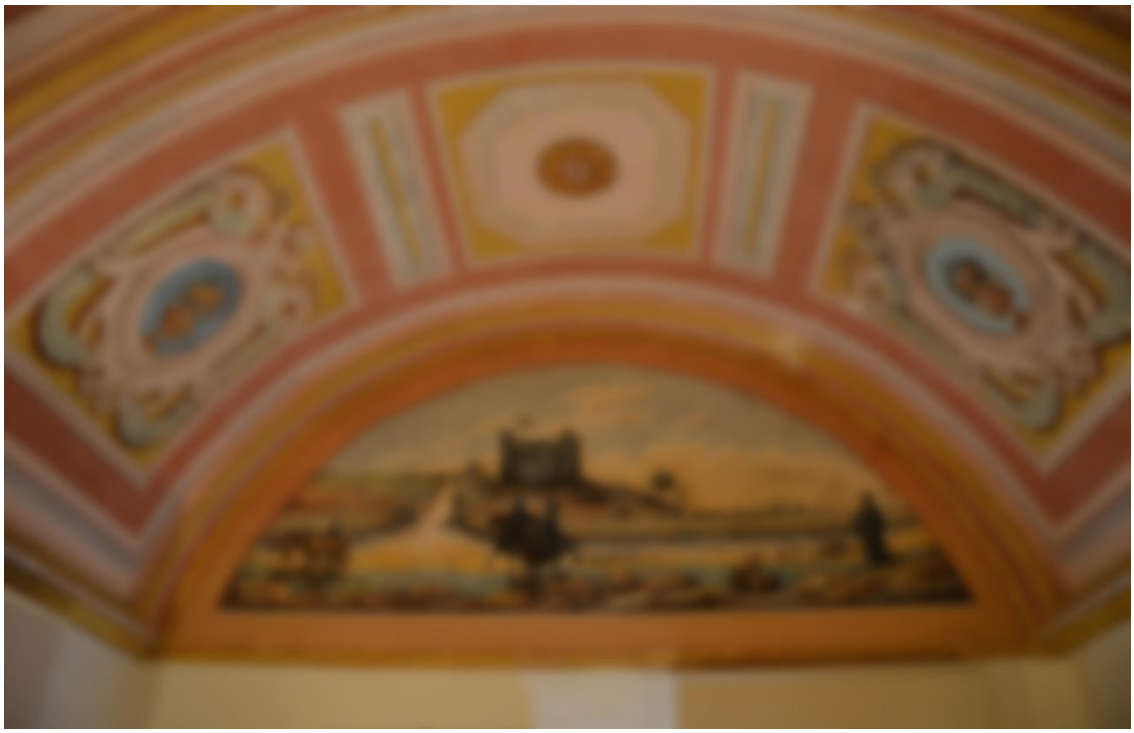
Ill. 51. Artista anonimo del XIX secolo, *Il gran maestro Verdala accompagnato da cardinali e cavalieri a cavallo nel suo ingresso a Roma*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a sinistra del gran salone



Ill. 52. Artista anonimo del XIX secolo, *Papa Sisto V riceve il cardinale gran maestro Verdala nella Cappella Sistina*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a sinistra del gran salone



Ill. 53. Artista anonimo del XIX secolo, *Veduta del Porto Grande di La Valletta*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a sinistra del gran salone



Ill. 54. Artista anonimo del XIX secolo, *Veduta di paesaggio con sullo sfondo la Torre Verdala*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a sinistra del gran salone

NIDERSTEDT 1660
B. Niderstedt, *Malta vetus et nova a Burchado Niderstedt Holsato adornata, auspiciis et jussu Christophori Casparis liberi baronis a Blumenthal edita*, Liber secundus, Henning Mullerum, Helmestadii 1660, p. 59.

ABELA 1780
G.F. Abela, *Malta illustrata ovvero descrizione di Malta del commendator Fra' Giovanfrancesco Abela, corretta, accresciuta e continovata dal conte Giovannantonio Ciantar*, Libro III, Stamperia del Palazzo di S.A.S., Malta 1780, p. 325.

ZERAFA 1850
Zerafa Stefano, *Discorso sulla storia artistica di Malta*, per Paolo Cumbo, Malta 1850, pp. 28-29.

GODWIN 1880
G.N.Godwin, *A guide to the Maltese islands*, Whittingham, London 1880, p. 225.

CALLEJA 1881
G. Calleja, *The works of art in the churches of Malta and the Governor's Palace*, L'Immacolata, Valletta, 1881, p. 150.

DI MARZO 1882
G. Di Marzo, *Di Filippo Paladini, pittore fiorentino della fine del secolo XVI e de' primordi del XVII,* «Archivio storico italiano», IV serie, tomo IX, 1882, p. 179.

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, pp. 103-107.

CALASCIBETTA 1937
S. Calascibetta, *Filippo Paladino*, Tipografia S. Pezzino, Palermo 1937, pp. 18-19.

BOTTARI 1938
S. Bottari, *Filippo Paladino*, «Rivista d'arte», serie 2, X, 1938, p. 25.

PALERMO 1967
Mostra di Filippo Paladini, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, pp. 27-28.

SEBREGONDI-FIORENTINI 1982
L. Sebregondi Fiorentini, *Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri*, «Paragone», XXXII, 383-385, 1982, p. 112.

PAOLINI 1986
M.G. Paolini, *ad vocem Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra a cura di G. Guidi e D. Marcucci (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, p. 137.

CUTAJAR 1987-1988
D. Cutajar, *L'influenza siciliana sull'arte a Malta*, «Journal of Maltese Studies», 17-18, 1987-1988, p. 202.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 55.

TROISI 1997
S. Troisi, *Filippo Paladini: un manierista fiorentino in Sicilia*, «Kalòs», Anno IX, n. 2, Collezione Maestri siciliani n. 27, supplemento a Kalòs, marzo-aprile 1997, p. 4.

SCIBERRAS STONE 2001
K. Sciberras e D.M. Stone, *Saints and heroes. Frescos by Filippo Paladini and Leonello Spada*, in A. Ganado, *The palace of the Grand Masters in Valletta*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2001, p. 142.

BUHAGIAR 2009
M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*, Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, p. 11.

FRELLER 2009
T. Freller, *The Palaces of the Grand Masters in Malta: Valletta, Verdala, San Anton*, Midsea Books, Santa Venera (Malta) 2009.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, pp. 10-13.

RUSSO 2012
P. Russo, *"Un genio vagante… in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012, pp. 41-42.

7.

FILIPPO PALADINI

Decollazione del Battista

1608

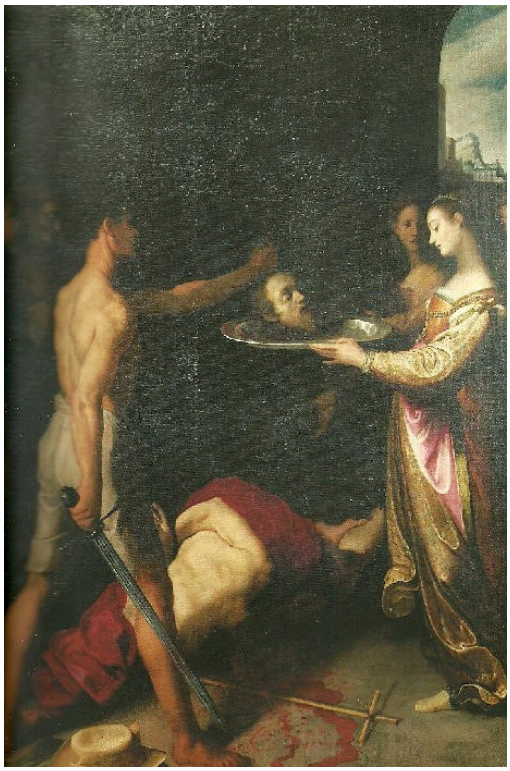
olio su tela

201 x 145 cm

Firenze, chiesa di San Jacopo
in Campo Corbolini

Iscrizioni: «PHIL. PALA[…] 16[…]»

Esposizioni: FIRENZE 1940; PALERMO 1967; FIRENZE 1980; FIRENZE 1986-1987



Ill. 55

Bibliografia: RICHA 1755, p. 304; GROSSO-CACOPARDO 1821, p. 73; LANZI 1823, pp. 264-265; LA FARINA 1836, p. 67; DI MARZO 1882, p. 175; VENTURI 1932, p. 794; CALASCIBETTA 1937, pp. 13-14; BOTTARI 1938, pp. 27, 43; FIRENZE 1940, p. 212; PAATZ PAATZ 1941, p. 404; BOTTARI 1949, p. 300; BERNINI 1962, pp. 204-219; Bernini in PALERMO 1967, pp. 82-84, scheda n. 45; FIRENZE 1980, p. 154; SEBREGONDI-FIORENTINI 1982, pp. 107-122; PAOLINI 1986, p. 139; TROSI 1997, p. 4; Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 70, scheda n. 7; SCIBERRAS 2009, p. 66; RUSSO 2012, p. 42, fig. a p. 43; SCIBERRAS 2015, p. 60.

La firma tracciata sul fodero della spada del carnefice non lascia dubbi sulla paternità dell'opera, eppure la *Decollazione del Battista* (ill. 55; tav. LV) continua ad essere uno dei dipinti più dibattuti della produzione maltese di Paladini, soprattutto se si fa riferimento alla sua collocazione cronologica. Le fonti ottocentesche giudicarono il quadro realizzato durante i primi anni fiorentini dell'artista, anteriormente al 1587, data in cui veniva condannato alle galere di Pisa (GROSSO-CACOPARDO 1821, p. 73; LANZI 1823, pp. 264-265; LA FARINA 1836, p. 67), finché Stefano Bottari propose di datarlo fra il 1595 e il 1601 (BOTTARI 1949, pp. 300-301), torno d'anni in cui il pittore risulta

già in Sicilia. Lo studioso siciliano si basava sull'inciso «PHIL. PALA […] 16[…]», emerso nel corso dei restauri in occasione della mostra del Cinquecento toscano, tenutasi a Firenze nel 1940, in cui la data lacunosa venne completata con due zeri successivi, dal momento che il 1601 si considerava ancora l'anno dell'arrivo del pittore in Sicilia (FIRENZE 1940, p. 212). L'episodio segna l'inizio del dibattito sulla collocazione cronologica del quadro. In un primo momento Dante Bernini, notando punti di contatto con l'arte di Caravaggio, specialmente nei forti contrasti luministici e nella pozza di sangue, affine a quella della grande *Decollazione* della co-cattedrale di La Valletta, propose di posticipare la sua realizzazione al 1614 (BERNINI 1962, pp. 203-220), ma in occasione della mostra del 1980 riprese vigore la data 1600 (FIRENZE 1980, p. 154). Ludovica Sebregondi Fiorentini ha rintracciato notizie sul il quadro in un inventario fiorentino del 1710 (ASF, Conventi soppressi, 132, filza 304, *Inventario 1710*, c. 2v, pubblicato in SEBREGONDI-FIORENTINI 1982, p. 111 e p. 118, nota 42) in cui è riportata la data 1608, ipotizzando che il redattore avesse visto la firma sull'impugnatura della spada, mentre in altri due inventari, rispettivamente del 1657 e del 1696, lo stesso dipinto viene riferito all'Empoli. Secondo la studiosa la luce radente che investe le figure è riflesso del luminismo di Caravaggio, che si aggiunge alle derivazioni dal Manierismo toscano, soprattutto baroccesche ed empoliane. La notizia della Sebregondi Fiorentini è cronologicamente valida, dal momento che il Merisi fu a Malta dal luglio 1607 all'ottobre dell'anno successivo, quando comincia ad essere documentato in Sicilia, prima a Siracusa, poi a Messina, arco di tempo in cui il pittore toscano poteva ammirare le opere maltesi del maestro lombardo. Lascia qualche perplessità il fatto che solo tre anni dopo Dell'Antella ricevette la commenda fiorentina di San Jacopo in Campo Corbolini, sebbene la circostanza non sembri scoraggiare la studiosa, che ritiene il soggetto del dipinto talmente canonico per l'Ordine, da indurre il richiedente a non preoccuparsi di una destinazione precisa, appurata pure la sua comprovata passione per i dipinti di valore (SEBREGONDI-FIORENTINI 1982, p. 111). La proposta di datazione avanzata dalla Sebregondi Fiorentini assume maggiore attendibilità se si tiene in considerazione una lettera del 5 aprile del 1610, da lei stessa reperita, che per la prima volta attesta la possibilità di un ritorno in patria del pittore, su concessione di Cosimo II de Medici, dal 1609 successore di Ferdinando I (SEBREGONDI-FIORENTINI 1982, p. 112), condizione che potrebbe essere correlata con la commissione del quadro. È chiaro che il pittore giunse finalmente in patria, come dimostrano le

analogie stilistico-formali della *Adorazione dei Magi* di Calascibetta, firmata e datata 1610, con l'opera di uguale soggetto realizzata da Aurelio Lomi per la chiesa di Santo Spirito a Firenze, che rimonta al 1608 (Paolini in PALERMO 1967, pp. 60-61, scheda n. 25), circostanza che induce a ritenere valido il ritorno del pittore successivamente alla missiva del Wignacourt, aprendo la strada all'ipotesi di una possibile realizzazione fiorentina del dipinto, in contrasto a quanto riportato nell'inventario settecentesco. Non viene in aiuto in tal senso un altro documento del 1622, in cui il dipinto è registrato fra le spese sostenute da Francesco Dell'Antella per la commenda di San Jacopo, attestante la commissione del cavaliere fiorentino, che per il quadro pagò la cifra di 420 lire (SEBREGONDI-FIORENTINI 1982, pp. 108, 110). In virtù dei ripetuti soggiorni di Paladini a Malta, l'ultimo dei quali si svolse con ogni probabilità negli anni 1611-1612, come testimoniano le stesse date, rispettivamente incise sul *San Giacomo apostolo* di La Valletta e sul *Miracolo dei Santi Cosma e Damiano*, in concomitanza con la presenza a più riprese del cavaliere Francesco Dell'Antella sull'isola, attestata in due lettere del 1610 e del 1612, è probabile, come lascia intendere Sebregondi Fiorentini (SEBREGONDI-FIORENTINI 1982, pp. 112-113) e come parafrasa Donatella Spagnolo (Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 70, scheda n. 7), che il quadro fosse stato realizzato a Malta, in accordo a quanto riportato nell'inventario settecentesco, da dove fu trasportato a Firenze da Dell'Antella, in seguito all'investitura della commenda fiorentina di San Jacopo in Campo Corbolini ottenuta il 23 giugno 1611 (SEBREGONDI-FIORENTINI 1982, pp. 107-108). Il cavaliere fiorentino aveva del resto soggiornato per lungo tempo sull'isola, come dimostra una missiva del gran maestro Wignacourt, che lo ringrazia dei prolungati servizi prestati. La lettera sembra avere il sapore di un congedo al cavaliere, che, dopo l'importante carica acquisita si stabiliva definitivamente a Firenze (SEBREGONDI-FIORENTINI 1982, p. 107). Alla Sebregondi Fiorentini va dunque il merito di aver dato sostanza concreta al ritorno di Paladini a più riprese a Malta, dopo la residenza fissa a Mazzarino. Per di più, proprio nel 1608, com'è noto, Caravaggio realizzava la *Decollazione del Battista* per l'oratorio della co-cattedrale di San Giovanni di La Valletta, per cui non è improbabile che la versione di Paladini possa essere stata richiesta da Dell'Antella, raffinato intendente d'arte, subito dopo la visione del capolavoro caravaggesco, come sembrano dimostrare le suggestioni naturalistiche del dipinto oggi a Firenze.

Dante Bernini accostò le figure che affiorano, «appena evocate», dall'oscurità del secondo piano della *Decollazione* fiorentina con quelle della *Presentazione del Bambino al tempio* del duomo di Enna, firmata e datata 1613, giudicando il personaggio sul margine sinistro, con le mani appoggiate a un bastone, un *cliché* già utilizzato nel *Martirio di san Lorenzo* della chiesa Madre di Vizzini, firmato e datato 1614 (Bernini in PALERMO 1967, p. 83, scheda n. 45). In contrasto con le affermazioni pronunciate qualche anno prima, in cui si mostrava favorevole a considerare il 1614 come anno di realizzazione del dipinto fiorentino (Bernini 1962, pp. 202-220), qualche anno più tardi Bernini rivalutava la data del 1608, prendendo in considerazione gli influssi dalla *Decollazione* maltese del Merisi e le affinità con l'opera di uguale soggetto del Minniti, oggi al museo di Messina, tanto più che in quell'anno furono commissionati dal commendatore Dell'Antella i lavori di rifacimento della chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini, come ricorda una lapide del 1622 (RICHA 1755, p. 292 e seguenti). È chiaro che con questo dipinto Paladini aveva dato un saggio delle sue qualità pittoriche in patria, alla luce anche delle nuove conquiste caravaggesche, luogo d'origine mai dimenticato dal pittore, che spesso nelle sue opere si firmava «*florentinus*» (Bernini in PALERMO 1967, pp. 83-84, scheda n. 45). Anche Keith Sciberras, nonostante le riserve mantenute per la vicenda complessiva del dipinto, ha ritenuto probabile un breve soggiorno di Paladini a Malta intorno al 1608, dove vide la monumentale *Decollazione* di Caravaggio, indiscutibile fonte di ispirazione per l'artista (SCIBERRAS 2009, p. 66).

La questione si intreccia se si introduce nel discorso pure la *Decollazione del Battista* di Mario Minniti, oggi al Museo regionale di Messina, palesemente desunta da quella di Paladini, circostanza che da un lato conferma la realizzazione del dipinto dell'artista toscano a Malta e dall'altro suggerisce un soggiorno maltese del Minniti - sebbene non documentato - prossimo al 1608 e comunque non successivo al 1612, dal momento che a quella data il dipinto dell'artista toscano era già stato portato a Firenze da Dell'Antella. È probabile che il quadro di Minniti risalga al periodo intercorso fra le due date, in ogni caso non successivo al secondo decennio del XVII secolo, come già anticipato dalla Spagnolo (Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 70, scheda n. 7). Inoltre secondo Francesca Campagna Cicala l'analisi stilistica della *Decollazione* di Paladini aprirebbe nuovi scenari all'ipotesi secondo cui la *Salomé con la testa del Battista* della National Gallery di Londra di Caravaggio sarebbe stata realizzata in Sicilia, sulla base

del fatto che entrambi i dipinti muovono da influenze della *Resurrezione di Lazzaro* del Merisi (CAMPAGNA CICALA 1985, pp. 104-105)

Nel 1608 a Malta lo stesso Francesco Dell'Antella aveva commissionato a Caravaggio l'*Amorino dormiente*, portato l'anno successivo a Firenze, vicenda comune a quella della *Decollazione* di Paladini, ed ancora un ritratto in ovale del gran maestro Wignacourt, oggi perduto, segno di riconoscenza verso il potente di Malta per l'elargizione dell'importante commenda fiorentina, assegnata per meriti particolari, in quanto di grazia magistrale. Tale ritratto in ovato risulta menzionato nel già noto documento delle spese del 1622 assieme alla *Decollazione* di Paladini e descritto in un inventario settecentesco, come *pendant* del *Ritratto di Dell'Antella* nella loggia della casa commendale. Ludovica Sebregondi Fiorentini ritiene che il ritrattino del Wignacourt fu acquistato dal commendatore fiorentino a Malta, assieme all'*Amorino dormiente*. Entrambi i dipinti furono poi portati a Firenze, trovandosi quest'ultimo a Palazzo Pitti. Il *Ritratto di Dell'Antella*, opera del fiammingo Justus Susterman, come recita un foglietto sul retro della tela, ancora a Firenze nel Settecento, descritto in un inventario del 1766, passò nel 1860 in Inghilterra e poi negli Stati uniti, fino a ritornare in Italia, trovandosi oggi in collezione privata. Il quadro reca gli stemmi di Dell'Antella e dei quattro nonni a voler rappresentare l'alto lignaggio della famiglia, requisito necessario per essere ammessi all'Ordine gerosolimitano, visto che era prevista una rigida selezione degli aspiranti cavalieri attraverso rigide prove di nobiltà. Sebregondi Fiorentini ha ritenuto probabile la collocazione cronologica di questo ritratto al 1622-1624, essendo il personaggio morto in quell'anno, alla luce dell'alta qualità del dipinto e delle analogie con alcuni ritratti coevi dei Medici. Ciò ha indotto la studiosa a ritenere che il commendatore si fosse rivolto agli stessi ritrattisti dei Medici per la realizzazione del suo ritratto che non doveva sfigurare affrontato a quello del Wignacourt realizzato da Caravaggio. (SEBREGONDI-FIORENTINI 1982, pp. 108-110).

I personaggi che animano la *Decollazione* di Paladini sono sbalzati in primo piano, così da accentuare la drammaticità della scena, secondo un modo di operare tipico dell'arte di Caravaggio. Sulla destra Salomè, accompagnata da un'ancella, porge il piatto al carnefice che vi adagia il capo appena mozzato al Santo, il cui corpo giace senza vita a terra. La composizione, impostata seguendo una prospettiva obliqua, si svolge sullo sfondo di un ambiente buio, aperto sulla destra in modo da lasciar intravedere un luminoso brano di paesaggio definito da rupi ed architetture.

Probabilmente il dipinto costituisce la più cruenta delle realizzazioni di Paladini e ciò non fa che confermare, ancora una volta, il legame con la *Decollazione* maltese del Merisi, da cui riprende il «rivolo di sangue che cola sul terreno e la densità l'ombra nel corpo del carnefice» (TROISI 1997, p. 22). Nel quadro oggi a Firenze l'adesione al naturalismo di ascendenza caravaggesca appare sapientemente dosata alle trame manieristiche mai del tutto abbandonate, come già notava Lanzi, che lo giudicava «[…] tavola degna di essere riguardata, perchè l'autore non batte le vie trite della sua scuola, ma sembra avere più che ne suoi, studiato nei Lombardi, e di non avere ignorato il Baroccio» (LANZI 1823, pp. 264-265).

RICHA 1755
G. Richa, *Notizie istoriche delle chiesa fiorentine divise ne' suoi quartieri*, tomo III, parte I, Per Gaetano Viviani, Firenze 1755, p. 304.

GROSSO CACOPARDO 1821
G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX*, Tipografia Pappalardo, Messina 1821, p. 73.

LANZI 1823
L.A. Lanzi, *Storia pittorica d'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, ed. cons. Per Giovanni Silvestri, Milano 1823, pp. 264-265.

LA FARINA 1836
C. La Farina, *Memorie del dipintor da Firenze Filippo Paladini. Al chiarissimo professore Salvatore Betti Segretario perpetuo dell'Accademia Pontificia di S. Luca*, «Il Faro. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti», anno IV, II, 8, 1836, p. 67.

DI MARZO 1882
G. Di Marzo, *Di Filippo Paladini, pittore fiorentino della fine del secolo XVI e de' primordi del XVII,* «Archivio storico italiano», IV serie, tomo IX, 1882, p. 175.

VENTURI 1932
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, tomo IX, Hulrico Hoepli, Milano 1932, p. 794.

CALASCIBETTA 1937
S. Calascibetta, *Filippo Paladino,* Tipografia S. Pezzino, Palermo 1937, pp. 13-14.

BOTTARI 1938
S. Bottari, *Filippo Paladino*, «Rivista d'arte», serie 2, X, 1938, pp. 27, 43.

FIRENZE 1940
Mostra del Cinquecento toscano, catalogo della mostra a cura di G. Poggi (Firenze, Palazzo Strozzi, aprile-ottobre 1940), Marzocco, Firenze 1940, p. 212.

PAATZ PAATZ 1941
W. Paatz, E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, vol. II, Klostermann, Frankfurt am Main 1941, p. 404.

BOTTARI 1949
S. Bottari, *Nuovi documenti sul manierismo fiorentino in Sicilia*, «Siculorum Gymnasium», nuova serie, 1949, n. 2, p. 300.

BERNINI 1962
D. Bernini, *Sull'attività siciliana di Filippo Paladini*, «Commentari», XII, 1962, pp. 203-220.

PALERMO 1967
D. Bernini, scheda n. 45, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, pp. 82-84.

PALERMO 1967
M.G. Paolini, scheda n. 25, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, pp. 60-61.

FIRENZE 1980
Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Ciquecento, catalogo della mostra a cura di A. Forlani Tempesti, G. Gaeta Bertelà, A. Petrioli Tofani (Firenze, Palazzo Strozzi, 1980), Firenze 1980, p. 154.

SEBREGONDI FIORENTINI 1982
L. Sebregondi Fiorentini, *Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri*, «Paragone», XXXII, 383-385, 1982, pp. 107-122.

CAMPAGNA CICALA 1985
F. Campagna Cicala, *Intorno all'attività di Caravaggio in Sicilia. Due momenti del caravaggismo siciliano: Mario Minniti e Alonzo Rodriguez,* in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso,* catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, pp. 104-105.

PAOLINI 1986
M.G. Paolini, *ad vocem Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra a cura di G. Guidi e D. Marcucci (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, p. 139.

TROISI 1997
S. Troisi, *Filippo Paladini: un manierista fiorentino in Sicilia*, «Kalòs», Anno IX, n. 2, Collezione Maestri siciliani n. 27, supplemento a Kalòs, marzo-aprile 1997, p. 4.

SIRACUSA 2004
D. Spagnolo, scheda n. 7, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 70-71.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, p. 66.

RUSSO 2012
P. Russo, *"Un genio vagante… in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012, p. 42, fig. a p. 43.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, p. 60.

8.

FILIPPO PALADINI

San Giacomo apostolo

1611

olio su tela

296 x 185 cm

La Valletta, chiesa di San Giacomo

Iscrizioni: «PHS. PALADIN. PINGEBAT 1611»

sposizioni: LA VALLETTA 1960;
PALERMO 1967

Ill. 56

Bibliografia: FERRIS 1866, p. 198; GODWIN 1880, p. 122; CALLEJA 1881, p. 58; LINTORN SIMMONS 1895, p. 197; BOTTARI 1938, p. 46; Bonello in FLORIANA 1960, pp. 47-48, scheda n. 76; Bernini in PALERMO 1967, p. 64, scheda n. 28; ZARB BUHAGIAR 1979, p. 197, nota 41; Abbate in SIRACUSA 1984-1985, pp. 250-251, scheda n. 26; CUTAJAR 1987-1988, p. 202; BUHAGIAR 1988, p. 56; Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, pp. 38-40, scheda n. 5; SCIBERRAS 2007, p. 38; TERRIBILE ABELA 2007, p. 244; BUHAGIAR 2009, pp. 177-178; SCIBERRAS 2009, p. 66; RUSSO 2012, p. 42, nota 57.

Nella sua guida delle chiese maltesi, Achille Ferris giuducava il «quadro, rappresentante san Giacomo apostolo, […] opera del Paladini» (FERRIS 1866, p. 198), notizia rispolverata nei successivi contributi maltesi di fine Ottocento (GODWIN 1880, p. 122; CALLEJA 1881, p. 58; LINTORN SIMMONS 1895, p. 197). Il *San Giacomo apostolo* (ill. 56; tav. LVI), firmato e datato 1611 in basso a sinistra, conserva la sua originaria ubicazione a ridosso dell'altare principale della chiesa eponima di La Valletta, appartenente alla Lingua di Castiglia, da cui si presume fosse arrivata la commissione. La chiesa fu eretta a spese del gran cancelliere fra' Pedro Gonzales de Mendoza nel 1612 (FERRIS 1866, p. 198), per cui si evince che il quadro fosse stato realizzato poco prima della conclusione dei lavori dell'edificio cui era destinato. L'inciso lasciato dal

pittore induce a ritenere probabile un secondo breve soggiorno del pittore a Malta, suggellato dalla segnatura sul *Miracolo dei santi Cosma e Damiano* dell'anno seguente e dalla realizzazione della seconda versione delle *Nozze mistiche di santa Caterina*, riferibile allo stesso periodo. A sostegno di tale ipotesi, va rilevato che nel 1611 non risulta alcuna opera siciliana firmata - il pittore era solito lasciare traccia di sé nelle sue opere - mentre dall'anno successivo, fino al 1614, comincia la sequenza di opere siglate. È dunque probabile che dopo aver realizzato il secondo quadro maltese firmato o la *Santa Caterina* l'artista fosse rientrato in Sicilia.

Nella figura monumentale al centro del dipinto, l'autore sceglieva di ripercorrere le orme pittoriche dell'*Assunzione* di Modica, realizzata un anno prima, specialmente nell'uso del colore dalla «stessa densità dura e specchiante» (Bernini in PALERMO 1967, p. 64, scheda n. 28). La rupe scoscesa che connota il paesaggio è un motivo già utilizzato dall'artista sullo sfondo della *Pietà con san Giacomo* di Caltagirone, sebbene qui la roccia, interessata da vegetazione più rada, tenda a costituire un'enfasi prospettica della scena, concepita come quinta parallela alla figura del Santo, la cui statuaria monumentalità appare desunta da motivi del Muziano, lasciando spazio a un luminoso brano di paesaggio sulla destra. In alto un angelo dalle vesti sgargianti presagisce il martirio al pellegrino, la cui espressione del volto sembra invocare l'aiuto celeste. La torsione del capo del personaggio, per l'intenso patetismo che emana, ricorda le invenzioni del Cigoli (Bernini in PALERMO 1967, p. 64, scheda n. 28).

Il quadro di La Valletta costituì un punto di riferimento imprescindibile per i successivi pittori maltesi e siciliani, difatti il particolare modo di distorcere la testa nel Santo si ritrova nei dipinti di Giulio Cassarino, che lo utilizzò come *cliché* nella sua produzione, mentre la possente figura dell'Apostolo venne ripresa da Francesco Cassarino nel san Bartolemeo dell'*Immacolata e Santi* di Scicli (ill. 57-58) (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, pp. 38-40, scheda n. 5).

Mario Buhagiar ritiene il *San Giacomo* il capolavoro maltese di Paladini, puntualizzando come la composizione sia tutta incentrata sulla figura monumentale del Santo, caratterizzato dall'intensa espressione patetica, che lascia poco spazio agli elementi accessori (BUHAGIAR 1988, p. 56), mentre Vincenzo Bonello lo giudicava «la tela più densa di significato e più matura del pittore […]; sobria nel colorito, ben composta, con echi discreti del cangiantismo cinquecentesco» (Bonello 1960, pp. 47-48, scheda n. 76).

Nel 1613 il pittore toscano riutilizzò la figura dell'Apostolo, per il personaggio principale della *Negazione di San Pietro* di Palazzo dei Normanni, opera tarda che rivela il prolungamento di legami, seppur indiretti, con la Religione di Malta. Difatti don Ercole Branciforti, scomparso due anni dopo Paladini (1616), cugino del più noto Fabrizio, mecenate e protettore dell'artista, all'inizio del Seicento divenne duca di San Giovanni, titolo acquisito nel 1685 dalla famiglia Collucio, nella cui collezione l'opera palermitana fu vista da Di Marzo (DI MARZO 1882, p. 193) e Bottari (BOTTARI 1938, p. 46), mentre suo figlio don Gerolamo, fu capitano di galea e baglivo di Cormona della religione gerosolimitana (Abbate in SIRACUSA 1984-1985, pp. 250-251, scheda n. 26).

Il *San Giacomo* non risente dell'influenza di Caravaggio, nonostante a quella data il maestro avesse già lasciato opere destinate a mutare il destino pittorico di entrambe le isole mediterranee, circostanza che può trovare spiegazione con una precisa richiesta della committenza (SCIBERRAS 2007, p. 38).

Ill. 57. Filippo Paladini, *San Giacomo apostolo*, firmato e datato 1611, La Valletta, chiesa di San Giacomo

Ill. 58. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, particolare, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 198.

GODWIN 1880
G.N. Godwin, *A guide to the Maltese islands*, Whittingham, London 1880, p. 122.

CALLEJA 1881
G. Calleja, *Works of Art in the Churches of Malta and the Governor's Palace, Valletta*, L'Immacolata Press, Valletta 1881, p. 58.

DI MARZO 1882
G. Di Marzo, *Di Filippo Paladini, pittore fiorentino della fine del secolo XVI e de' primordi del XVII,* «Archivio storico italiano», IV serie, tomo IX, 1882, p. 193.

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 200.

BOTTARI 1938
S. Bottari, *Filippo Paladino*, «Rivista d'arte», serie 2, X, 1938, p. 46.

FLORIANA 1960
V. Bonello, scheda n. 76, in *L'arte sacra a Malta,* catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, pp. 47-48.

PALERMO 1967
D. Bernini, scheda n. 28, *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, p. 64.

ZARB BUHAGIAR 1979
S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 197, nota 41.

SIRACUSA 1984-1985
V. Abbate, scheda n. 26, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, pp. 250-251.

CUTAJAR 1987-1988
D. Cutajar, *L'influenza siciliana sull'arte a Malta*, «Journal of Maltese Studies», 17-18, 1987-88, p. 202.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 56.

SIRACUSA RAGUSA 1991
C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, pp. 38-40.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di san Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 38.

TERRIBILE ABELA 2007
T. Terribile, J. Abela, *Težori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, Valletta II, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, Pietà 2007, p. 244.

BUHAGIAR 2009
M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*, Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, pp. 177-178.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, p. 66.

RUSSO 2012
P. Russo, *"Un genio vagante… in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012, p. 42, nota 57.

9.

FILIPPO PALADINI

Miracolo dei santi Cosma e Damiano

1612

olio su tela

298 x 192 cm

La Valletta, chiesa di San Francesco d'Assisi

Iscrizioni: «PHILIPPUS PALADIN. PINGEBAT 1612»

Esposizioni: PALERMO 1967; SIRACUSA 2004

Ill. 59

Bibliografia: CAGLIOLA 1644, p. 21; FERRIS 1866, p. 226; GODWIN 1880, p. 78; CALLEJA 1881, p. 53; BOTTARI 1938, p. 43; FIORINI 1957, p. 104; Paolini in PALERMO 1967, pp. 65-66, scheda n. 29; ZARB BUHAGIAR 1979, p. 197, nota 41; PAOLINI 1986, p. 140; BUHAGIAR 1988, p. 56; TROISI 1997, p. 17; CUTAJAR MINTOFF 1999, p. 120; SCIBERRAS 2007, p. 37; SCIBERRAS 2009, pp. 66-67; RUSSO 2012, p. 42, nota 57; SCIBERRAS 2015, pp. 60-61.

Il *Miracolo dei Santi Cosma e Damiano*, firmato e datato (ill. 59; tav. LVII), fu realizzato all'inizio del 1612, di certo uno degli anni più fecondi della carriera di Paladini, dal momento che lo stesso riferimento cronologico compare pure sul *San Carlo Borromeo* di Militello, sulla *Trinità e Santi* di Licata, sull'*Assunzione della Vergine* di Piazza Armerina e sull'*Immacolata* del duomo di Enna (PALERMO 1967, p. 32). È probabile che, poco dopo la realizzazione del dipinto di La Valletta, il pittore fosse ritornato in Sicilia, dove acquisiva dimora stabile dal 1601 (LA FARINA 1836, p. 74).

Filippo Cagliola ricordava il dipinto all'interno della chiesa dove ancora oggi si trova, collocato nella cappella dei Santi Cosma e Damiano di proprietà della Confraternita dei Barbieri (CAGLIOLA 1644, p. 21), i cui membri, secondo Maria Grazia

Paolini, sarebbero stati i committenti del dipinto su mediazione del padre Daniele La Greca di Nicosia, commissario generale dell'Ordine di Malta (Paolini in PALERMO 1967, p. 65, scheda n. 29), che nel 1600 aveva fondato il convento dei francescani minori conventuali con l'autorizzazione del vescovo Gargallo (FERRIS 1866, p. 77). La menzione di Cagliola sfuggiva a Stefano Bottari, che, pronunciandosi erronemente sulla data del dipinto (1595), a torto accreditava l'attribuzione del quadro a Giovan Francesco Abela (BOTTARI 1938, p. 43), già reo di aver riferito a Paladini il *Naufragio di san Paolo* della chiesa eponima di La Valletta (ABELA 1780, p. 209), due secoli più avanti ricondotto a Matteo Perez da Lecce (AZZOPARDI 1984, pp. 14-16)

È chiaro che il dipinto dimostra lo studio delle opere di tarde di Caravaggio, soprattutto per l'utilizzo della luce fenomenica, che tiepida svela le figure da un fondo di penombra, da cui emergono in alto l'Eterno ed in basso un Crocifisso insieme ad alcuni personaggi. Keith Sciberras lo ha giudicato opera fondamentale del caravaggismo a Malta, prima redazione dell'artista aderente agli stilemi di Caravaggio, già acquisiti in Sicilia (SCIBERRAS 2007, p. 37; SCIBERRAS 2009, pp. 66-67). Nonostante l'uso della luce fenomenica e il rimando a tipologie fisionomiche ed espressive tipiche del naturalismo del Merisi, la cui lezione appare ben assimilata da Paladini, trapela dalla scena una marcata inibizione controriformata, come si deduce dall'atmosfera serena, lontana dalle inquietudini del lombardo ed incentrata sull'episodio di guarigione, durante il quale i due Santi sostituiscono la gamba ammalata all'infermo adagiato all'estrema sinistra del quadro.

Rielaborazione del *Sant'Antonio che assolve un penitente* di Palermo, firmato e datato 1608, il *San Giacomo* rivela lontane suggestioni pontormesche e uno spiccato interesse per la perfezione formale ricavata dalla statuaria classica, riflessi del substrato fiorentino della prima formazione, amalgamate a sovrapposizioni caravaggesche, desunte in particolare dalla *Decollazione del Battista*, da cui riprende il fondale scuro aperto da porta (Paolini in PALERMO 1967, pp. 65-66, scheda n. 29). Pur mostrando un saggio della sua versatilità nell'accogliere le non più trascurabili novità caravaggesche, Paladini non rinnega la sua formazione manieristica, come dimostra la posa ricercata del Santo di destra e l'uso di colori accesi nelle vesti dei personaggi, ideando un ibrido stilistico di straordinario pregio artistico, difficile da reperire sull'isola dei Cavalieri. Mario Buhagiar lo ha giudicato invece maggiormente orientato allo studio delle nuove componenti della pittura di Caravaggio, preferite alle redazioni manieristiche, di cui non

rimangono che scarne reminiscenze, percepibili resa allungata delle figure (BUHAGIAR 1988, p. 56). Di vivo interesse è il personaggio all'estrema sinistra, profilato da una lama di luce, concepita secondo il migliore esempio naturalistico, non a caso infatti Sergio Troisi ritiene il quadro come il momento più alto del caravaggismo di Paladini (TROISI 1997, p. 17). Sullo sfondo si intravede una cappella in cui si staglia un grande Crocifisso, affiancata ad alcune stanze, forse rappresentazione di un ospedale, come ha suggerito Keith Sciberrras (Sciberras in SIRACUSA 2004, p. 61, scheda n. 2), presumibilmente la Sacra infermeria di La Valletta, raffigurata pure sullo sfondo del *San Sebastiano curato da Irene* della co-cattedrale della capitale maltese da Giulio Cassarino. In alto campeggia la figura del Padre Eterno che regge il globo del cielo, modello iconografico più volte ripreso nella successiva produzione manieristica isolana.

È stato riferito che Mattia Preti, per la realizzazione dell'opera di uguale soggetto, commissionata dal priore Pierre Vanni per la Sacra infermeria di La Valletta, spostata al museo della co-cattedrale di San Giovanni, datata 1698 - realizzata dunque ad 85 anni! - si sia ispirato all'opera di Paladini, reinterpretandola con un certo fare creativo (CUTAJAR MINTOFF 1999, p. 120).

CAGLIOLA 1644
F. Cagliola, *Almae Siciliensis Provinciae Ordinis Minorum Conventualium S. Francisci manifestationes novissimae sex explorationibus complexae quibus seraphici conventualis ordinis in hoc siculo regno exordia ...*, Venezia 1644, ristampa, Officina di Studi Medievali, Palermo 1984, p. 21.

ABELA 1780
G.F. Abela, *Malta illustrata ovvero descrizione di Malta del commendator Fra' Giovanfrancesco Abela, corretta, accresciuta e continovata dal conte Giovannantonio Ciantar*, Libro III, Stamperia del Palazzo di S.A.S., Malta 1780, p. 209.

LA FARINA 1836
C. La Farina, *Memorie del dipintor da Firenze Filippo Paladini. Al chiarissimo professore Salvatore Betti Segretario perpetuo dell'Accademia Pontificia di S. Luca*, «Il Faro. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti», anno IV, II, 8, 1836, p. 74.

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e* Gozo, s.e., Malta 1866, p. 226.

GODWIN 1880
G.N. Godwin, *A guide to the Maltese islands*, Whittingham, London 1880, p. 78.

CALLEJA 1881
G. Calleja, *Works of Art in the Churches of Malta and the Governor's Palace, Valletta*, L'Immacolata Press, Valletta 1881, p. 53.

BOTTARI 1938
S. Bottari, *Filippo Paladino*, «Rivista d'arte», serie 2, X, 1938, p. 43.

FIORINI 1957
B. Fiorini, *Il convento e la chiesa di San Francesco di Valletta (Malta) dei frati minori conventuali (1598-1950)*, «Miscellanea francescana», LVII, I, gennaio-marzo 1957, p. 104.

PALERMO 1967
Mostra di Filippo Paladini, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, p. 32.

PALERMO 1967
M.G. Paolini, scheda n. 29, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, pp. 65-66.

ZARB BUHAGIAR 1979
S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 197, nota 41.

AZZOPARDI 1984
J. Azzopardi, *Nawfragju ta' San Pawl fl-Arti*, il-Hajja, Malta 1984, pp. 14-16.

PAOLINI 1986
M.G. Paolini, *ad vocem Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra a cura di G. Guidi e D. Marcucci (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, p. 140.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 56.

TROISI 1997
S. Troisi, *Filippo Paladini: un manierista fiorentino in Sicilia*, «Kalòs», Anno IX, n. 2, Collezione Maestri siciliani n. 27, supplemento a Kalòs, marzo-aprile 1997, p. 17.

CUTAJAR MINTOFF 1999
D. Cutajar, M. Mintoff, *History and works of art of St John's Church, Valletta, Malta*, terza edizione riveduta (prima edizione 1989), M.J. Publications, Valletta 1999, p. 120.

SIRACUSA 2004
K. Sciberras, scheda n. 2, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, p. 61

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di san Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 37.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, pp. 66-67.

RUSSO 2012
P. Russo, *"Un genio vagante... in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012, p. 42, nota 57.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, pp. 60-61.

10.

FILIPPO PALADINI

Nozze mistiche di santa Caterina
(seconda versione)

1611-1612

olio su tela

75 x 57 cm

La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti,
già collezione Bonello

Esposizioni: Palermo 1967

Ill. 60

Bibliografia: Paolini in PALERMO 1967, pp. 66-67, scheda n. 30; ZARB BUHAGIAR 1979, p. 198; TERRIBILE ABELA 2007, p. 109.

Ancora inedita quando veniva esposta alla mostra palermitana del 1967, la seconda versione delle *Nozze mistiche di santa Caterina* (ill. 60; tav. LVIII) proviene dalla collezione privata del cavalier Bonello, che nel 1923 fondò la Sezione di Belle Arti all'interno del Dipartimento dei Musei, in seguito divenuto Museo nazionale di Belle Arti di La Valletta, presso cui attualmente il dipinto si trova in custodia (Paolini in PALERMO 1967, p. 67, scheda n. 30). Purtroppo non sono note le circostanze di commissione del quadro, di cui non resta che ipotizzare, considerando il suo formato ridotto, una commissione privata richiesta da qualche influente personaggio dell'Ordine, particolarmente devoto a santa Caterina, forse un Cavaliere della Nazione italiana, a cui era intitolata la chiesa di quella Lingua, per cui il pittore aveva già realizzato la prima versione del soggetto negli anni del suo primo soggiorno a Malta.

Anche in quest'opera, rielaborata sul più antico modello manieristico, realizzato una ventina di anni prima, la forza fenomenica di Caravaggio emerge in tutta la delicatezza e raffinatezza caratteristica del pittore toscano, che qui dimostra una visione personale della lezione del maestro lombardo, amalgamata alla disciplina imposta dalla norme

tridentine, in base a un compromesso che il pittore trovò conveniente, considerate le numerose richieste di dipinti di soggetto sacro destinati alle chiese, dove non erano ammesse redazioni che disturbassero la devozione dei fedeli con scene indecorose, com'era invece tipico del Merisi, la cui rivoluzione naturalistica non poteva tuttavia più essere trascurata. Attenendosi al decoro dell'esposizione, Paladini fa buon uso della luce fenomenica, utilizzata per far emergere le figure dal fondo buio, allo scopo di conferir loro maggiore enfasi, senza per questo scadere nell'espressività del gruppo sacro, dalla grande forza interiore. Il palese richiamo all'arte di Caravaggio induce a collocare l'opera al secondo soggiorno del pittore a Malta, che si svolse dal 1611 al 1612, come suggeriscono gli incisi sul *San Giacomo apostolo* e sul *Miracolo dei santi Cosma e Damiano*, ipotesi cronologica accolta da Seraphim Zarb, Mario Buhagiar (ZARB BUHAGIAR 1979, p. 198), e da Maria Grazia Paolini, che tuttavia ha ritenuto i tre quadri di La Valletta inviati dalla Sicilia (Paolini in PALERMO 1967, p. 67, scheda n. 30). I due studiosi maltesi hanno giudicato il dipinto del tutto aderente agli stilemi del Manierismo, se si eccettua la «riluttante consapevolezza» delle opere di Caravaggio, espressa nello sfondo cupo che fa da cornice al gruppo sacro, attentamente strutturato all'interno di una ideale piramide compositiva (ZARB BUHAGIAR 1979, p. 198). È chiaro che l'aggiornamento di Paladini alle nuove correnti del naturalismo di ascendenza caravaggesca non poteva prescindere da una condizione imposta, bensì dalla volontà di sperimentare un linguaggio rivoluzionario e travolgente, in linea con la sua personalità eclettica, già dimostrata nell'ampio repertorio di citazioni dal Manierismo della formazione fiorentina nelle redazioni del primo soggiorno a Malta.

La composizione è giocata sulla trama piramidale del gruppo sacro, intimamente legato dalla solennità del rito e dalla complicità dei gesti, e sul magistrale intreccio di sguardi che trovano il loro punto focale nell'anello, cardine della scena. La fattura del Bambino, sbalzata in primo piano con il braccio percorso da una scia di luce che scivola sulla mano della Santa, secondo motivi luminosi desunti da Parmigianino, si ritrova analoga nel pargolo dell'*Adorazione dei Magi di Calascibetta* (ill. 61-62), firmata e datata 1610 (Paolini in PALERMO 1967, p. 66, scheda n. 30).

Per rimediare a un vistoso danno, il dipinto è stato decurtato di alcuni centimetri nel bordo inferiore ed in parte ridipinto, come induce a credere lo stretto taglio compositivo e il fatto che alcune parti risultano tagliate di netto, in particolare la spalla di santa

Caterina e la mano della Vergine che sorregge il Bambino (Paolini in PALERMO 1967, p. 66, scheda n. 30).

Ill. 61. Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* (seconda versione), particolare, 1611-1612, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 62. Filippo Paladini, *Adorazione dei Magi*, particolare, firmato e datato 1610, Calascibetta, chiesa del convento dei cappuccini

PALERMO 1967
M.G. Paolini, scheda n. 30, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, pp. 66-67.

ZARB BUHAGIAR 1979
S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 198.

TERRIBILE ABELA 2007
T. Terribile, J. Abela, *Teżori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, Valletta II, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, Pietà 2007, p. 109.

11.

ANTONIO CATALANO L'ANTICO

Matrimonio mistico di santa Caterina

1600

olio su tela

misure non rilevate

La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Iscrizioni: «ANT,: CATALANVS
PICTOR MESSANĒSIS PINGEBAT 1600»

Ill. 63

Bibliografia: SAMPERI 1653-1654, p. 612; MONGITORE XVIII sec., p. 49; SUSINNO 1724, p. 98; GROSSO-CACOPARDO 1821, p. 98; FERRIS 1866, p. 208; CALLEJA 1881, pp. 50-51; MOSCHELLA 1975, p. 10; CORDARO 1979, pp. 279-281; ZARB BUHAGIAR 1979, p. 196; CUTAJAR 1987-1988, p. 202; BUHAGIAR 1988, pp. 52, 54; PUGLIATTI 1993, pp. 260-261; SCIBERRAS 2007, p. 37; TERRIBILE ABELA 2007, p. 124; SCIBERRAS 2009, p. 13.

Pur rientrando nell'ambito cronologico di interesse, il pittore di origini messinesi non mostra legami rilevanti con Paladini e Caravaggio e neppure con la precedente scuola siciliana, educata principalmente alla lezione di Cesare da Sesto e Polidoro Caldara, filtrata in ambito locale da Girolamo Alibrandi. Non si riscontrano forti influenze siciliane nemmeno da Deodato Guinaccia, presso il quale il padre lo aveva inviato a servire calzari, imparando nel frattempo a macinare i colori, come riporta Francesco Susinno nelle sue *Vite* (SUSINNO 1724, ed. cons. a cura di Martinelli 1960, p. 97). In contro tendenza risulta il giudizio di Giuseppe Calleja, secondo il quale il pittore si sarebbe formato presso Polidoro, ereditandone l'amore per Raffaello (CALLEJA 1881, pp. 50-51). Il suo stile ricalca piuttosto i modelli del Manierismo di Federico Barocci, presente a Roma fra il 1561 e il 1563, presso il quale il pittore messinese fu a bottega (SUSINNO 1724, ed. cons. a cura di Martinelli 1960, p. 97), circostanza che ha indotto Teresa Pugliatti a retrodatare la sua data di nascita al 1530 circa (PUGLIATTI 1993, p.

256), rispetto alle considerazioni fatte sull'argomento dallo stesso Susinno, che giudicava il pittore nato nel 1560 e morto nel 1630 (SUSINNO 1724, ed. cons. a cura di Martinelli 1960, p. 97), ritenendo a questo punto errata pure la data della sua morte (PUGLIATTI 1993, p. 256).

Le influenze barocciane emergono nitide, in specie per l'uso dei cangiantismi, in quest'unica opera maltese del pittore, realizzata per i francescani osservanti di La Valletta (ill. 63; tav. LIX), in cui il pittore ripropose brani già utilizzati due anni prima per la *Sacra Famiglia con sant'Anna* (ill. 64-65), dipinta per la chiesa dei cappuccini di Cefalù, firmata e datata 1598, in particolare nella figura della Santa, qui rielaborata come sant'Elisabetta con san Giovannino sulle ginocchia, nella figura di san Giuseppe e nella cortina verde spostata sull'altro lato. Considerato il gran numero di personaggi sacri che popolano il dipinto Teresa Pugliatti ha proposto di indicare il soggetto del quadro come Sacra conversazione, al tempo stesso puntualizzando la fusione di tematica fra le *Nozze mistiche di santa Caterina* e la *Visitazione* ricordata nella precedente letteratura maltese. La studiosa ha segnalato infatti la presenza dei santi Francesco, Placido, Lucia, Agata e Barbara che si aggiungono alla consueta iconografia delle Nozze mistiche di santa Caterina, pensando a una possibile spiegazione con il fatto che le chiese dei francescani intitolate a Santa Maria del Gesù erano dedicate alla Visitazione, per cui il pittore dovette probabilmente adeguarsi alle richieste iconografiche dettate dalla committenza. La Pugliatti lo ha giustamente ritenuto uno dei dipinti più scenografici della sua intera produzione «sia per la presenza di molte figure che per i colori […] trattati con i caratteristici e delicati toni cangianti […] e il disegno, spezzato e "saettante" nei panneggi, diventa prezioso nell'arabesco della veste della Santa, delicato nei volti femminili, analitico nella descrizione del primo piano» (PUGLIATTI 1993, pp. 256-257).

La prima rapida menzione del dipinto si ritrova nella *Messana illustrata* di Placido Samperi (SAMPERI 1653-1654, ms., ed. postuma 1742, Libro VI, p. 612), un secolo più tardi ripresa da Mongitore (MONGITORE XVIII SEC., p. 49) e da Susinno, dove veniva ricordato l'elogio fatto all'opera da Mattia Preti (SUSINNO 1724, ed. cons. a cura di Martinelli 1960, p. 98) ed ancora da Giuseppe Grosso Cacopardo, che lo riteneva realizzato a Malta, durante un breve soggiorno dell'artista, prima di fare rientro in Sicilia (GROSSO-CACOPARDO 1821, p. 98), ipotesi rigettata da Keith Sciberras, che si mostra favorevole alla sua importazione dalla Sicilia, in tal modo escludendo una

presenza diretta del pittore sull'isola giovannita (SCIBERRAS 2009, p. 13), ipotesi certamente plausibile se si considera che il quadro non produceva significativa eco nella successiva pittura maltese. Fu Achille Ferris a comunicare per la prima volta la data 1600, vista sul dipinto (FERRIS 1866, p. 208), riportata pure fra le pagine della letteratura messinese del secolo scorso da Olga Moschella (MOSCHELLA 1975, p. 10), mentre è da considerare erroneo il riferimento di Michele Cordaro, che, nonostante l'inciso lasciato dal pittore, datava il quadro al 1598 (CORDARO 1979, p. 280).

Accanto alla firma spicca lo stemma della famiglia Carafa, impreziosito dalla croce bianca dei Cavalieri gerosolimitani sulla parte alta, al cui interno è possibile individuare il committente del dipinto, senza escludere una possibile richiesta di Geronimo Carafa, morto nel 1617, la cui lastra tombale è inserita sul pavimento al centro della cappella della Lingua d'Italia (ill. 67), dedicata a a santa Caterina. L'ipotesi della realizzazione messinese del quadro, già caldeggiata da Sciberras, pare confermata da ulteriori realizzazioni che tennero impegnato il pittore nella città peloritana durante il corso del 1600, e cioè la *Natività* della chiesa dei cappuccini di Gesso, oggi nella chiesa madre del villaggio messinese, e la *Madonna del Rosario con santi francescani e domenicani* del duomo di Acireale (PUGLIATTI 1993, pp. 260-261). Quest'ultimo dipinto è stato accostato alla *Santa Caterina* maltese da Mario Buhagiar, che notava nei due quadri una fusione fra la componente disegnativa polidoresca e l'uso dei colori dal trattamento porcellanoso di ascendenza barocciana (BUHAGIAR 1988, pp. 52, 54). In realtà il giudizio dello studioso, orientato alla ripresa dei precedenti modelli siciliani, trova in parte giustificazione nella sintassi compositiva del dipinto, che sembra risentire dell'influenza della *Madonna dei giardini* di Girolamo Alibrandi, come pure della *Madonna in trono con Bambino e Santi* di Cesare da Sesto, oggi a San Francisco, per i motivi archeologizzanti e la tendenza a concepire il tendone come sipario della scena.

La sintassi compositiva del dipinto si presenta articolata e ben strutturata in una scena che rivela un linguaggio poetico per l'eleganza ed il fine portamento delle figure. Il pittore si dimostra straordinariamente abile nella resa dei dettagli, in particolar modo nella sontuosa eleganza delle vesti.

Il quadro fu restaurato nella seconda metà dell'Ottocento da Salvatore Micalleff (CALLEJA 1881, pp. 50-51).

Illustrazioni della pagina precedente

Da sinistra verso destra:

Ill. 64. Antonio Catalano l'Antico, *Sacra Famiglia con sant'Anna*, firmato e datato 1598, Cefalù, chiesa dei cappuccini

Ill. 65. Antonio Catalano l'Antico, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, firmato e datato 1600, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Ill. 66. Antonio Catalano l'Antico, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, particolare, firmato e datato 1600, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Ill. 67. Artista anonimo, *Stemma di Geronimo Carafa*, 1617, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Italia

SAMPERI 1653-1654
P. Samperi, *Messana S.P.Q.R. Regumq Decreto nobilis exemplaris et Regni Siciliae caput duodecim titulis illustrata*, ms., voll. I-II, 1653-1654, edizione postuma, Messina, Typis D. Joseph Maffei, 1742, Libro IV, p. 612.

MONGITORE XVIII SEC.
A. Mongitore, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, ms. sec. XVIII, edizione a cura di E. Natoli, Flaccovio, Palermo 1977, p. 49.

SUSINNO 1724
F. Susinno, *Le vite de' pittori* messinesi, ms. 1724, testo, introduzione e note bibliografiche a cura di V. Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 98.

GROSSO-CACOPARDO 1821
G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX*, Tipografia Pappalardo, Messina 1821, p. 98.

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 208.

CALLEJA 1881
G. Calleja, *Works of Art in the Churches of Malta and the Governor's Palace, Valletta*, L'Immacolata Press, Valletta 1881, pp. 50-51.

MOSCHELLA 1975
O. Moschella, *L'attività di Antonio Catalano il vecchio divulgatore della corrente baroccesca in Sicilia*, Peloritana, Messina 1975, p. 10.

CORDARO 1979
M. Cordaro, *ad vocem Catalano, Antonio, detto l'Antico e il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 22, Roma 1979, pp. 279-281.

ZARB BUHAGIAR 1979
S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 196.

CUTAJAR 1987-1988
D. Cutajar, *L'influenza siciliana sull'arte a Malta*, «Journal of Maltese Studies», 17-18, 1987-1988, p. 202.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, pp. 52, 54.

PUGLIATTI 1993
T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale,* vol. II, Electa, Napoli 1993, pp. 260-261.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di san Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 37.

TERRIBILE ABELA 2007
T. Terribile, J. Abela, *Tezori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, Valletta II, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, Pietà 2007, p. 124.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, p. 13.

12.

DANIELE MONTELEONE

Vergine con Bambino e i santi Caterina d'Alessandria, Biagio e Cecilia

1589-1594

olio su tavola

misure non rilevate

La Valletta, convento dei carmelitani

firmato «DANIELLO MONTELEONI PINGEBAT»

Esposizioni: MDINA 1949

Ill. 68

Bibliografia: Bonello in MDINA 1949, p. 19, scheda n. 53; ZARB BUHAGIAR 1979, p. 196; CUTAJAR 1987-1988, pp. 202, 206, nota 14; BUHAGIAR 1988, p. 54; Pugliatti in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 21, scheda n. 2; AGNELLO 1992, p. 350; RUSSO 2005, pp. 73-74, fig. a p. 90; MANCUSO 2011, p. 71; LOMBARDO 2015, pp. 119, 122.

La firma lasciata sul dipinto (ill. 69; tav. LX), di cui per primo riferiva Vincenzo Bonello (Bonello in MDINA 1949, p. 19, scheda n. 53), unitamente all'atto di matrimonio con Prudentia Baldaquino, risalente al 16 dicembre 1588 (APV, *Matrimonii*, c. 313v., tratto da CUTAJAR 1987-1988, p. 202 e p. 206, nota 14), attesta la presenza di Daniele Monteleone a Malta, che secondo Salvatore Russo si sarebbe protratta almeno per il lustro successivo (RUSSO 2005, p. 73). Purtroppo non si conoscono modalità e circostanze che portarono il pittore sull'isola, dove a tutt'oggi si ritiene che abbia iniziato la sua carriera pittorica, prima delle numerose commissioni siciliane, in gran parte confermate dalle carte d'archivio.

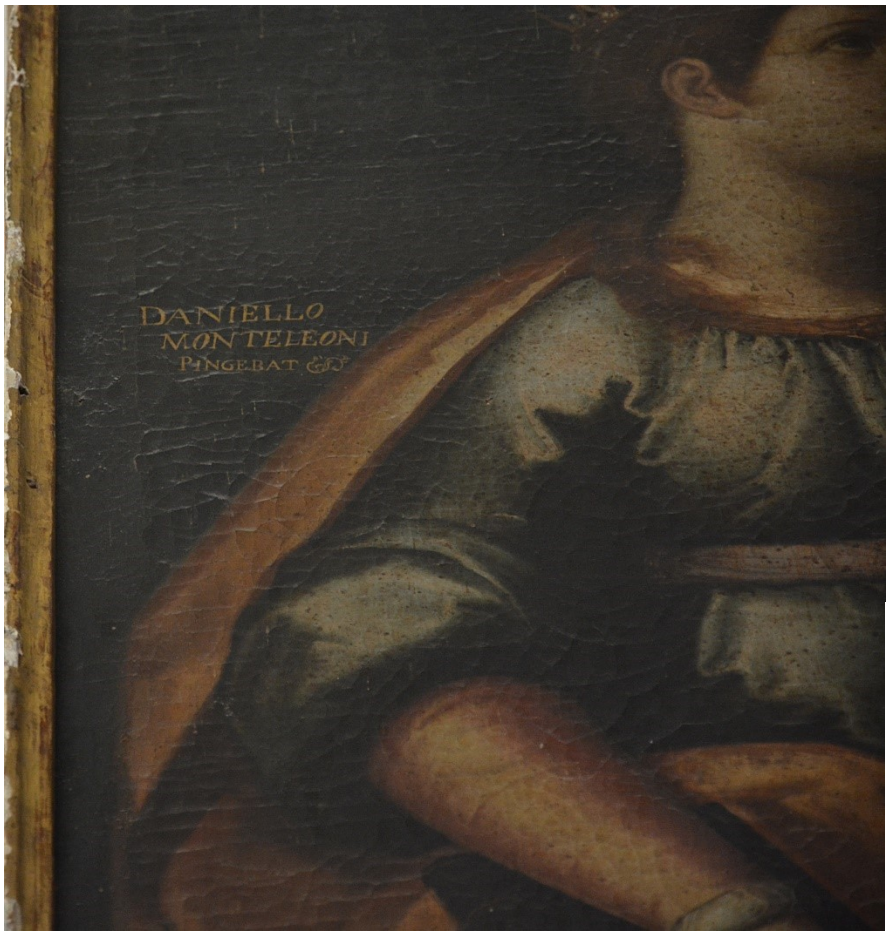
L'artista è documentato per la prima volta in Sicilia il 24 settembre 1594, impegnato alla realizzazione di un quadro in tavola raffigurante la *Madonna con angeli cherubini*, destinato alla chiesa di San Domenico di Siracusa, per conto di fra' Michele Cadamusto,

commendatore di Caltagirone dell'Ordine gerosolimitano, da consegnare a fra' Agostino Mego per la cifra di 60 scudi, commissione che rivela il legame con Malta e il cavalierato, di certo ben presente a Siracusa. Probabilmente fu proprio l'Ordine a segnalare da Malta il pittore al commendatore in terra di Sicilia, dal momento che in questa chiesa si erano svolte le celebrazioni e le attività religiose dei giovanniti durante il periodo trascorso in città, in attesa che Carlo V e Clemente VII destinassero ai cavalieri l'arcipelago maltese (RUSSO 2005, pp. 75-76). L'analisi dei precedenti studi sull'artista, arricchita da recenti scoperte documentarie (RUSSO 2005; LOMBARDO 2015) rivela l'interesse degli ordini religiosi, con prevalenza di quello gesuitico, per la pittura del Monteleone, interprete di spicco della pittura controriformata siciliana, costantemente impegnato nella realizzazione di dipinti di soggetto sacro. È altamente probabile che il quadro di La Valletta fosse stato commissionato dai carmelitani di quella città, ai quali qualche anno dopo giungeva un'altra *Madonna e Santi* realizzata dallo stesso artista, portata dalla Sicilia da fra' Giovanni Vella (TERRIBILE ABELA 2007, pp. 204-205; DUNCAN 2016, p. 36).

La *Vergine con Bambino e i santi Caterina d'Alessandria, Biagio e Cecilia* (ill. 68) è un quadro votivo reso noto, durante la mostra Mariana del 1949, da Vincenzo Bonello, che ne rilevò l'influenza dalla scuola fiorentina della seconda metà del Cinquecento (Bonello in MDINA 1949, p. 19, scheda n. 53), difatti esso tradisce l'influenza di Filippo Paladini, in particolare della *Vergine in trono fra Santi e Cavalieri*, firmata e datata 1589, oggi al Palazzo arcivescovile di La Valletta, evidenza che suggerisce una collocazione cronologica prossima a questo quadro. Al riguardo Salvatore Russo ritiene che il pittore abbia studiato dall'opera di Paladini il tema della Madonna in gloria con i Santi, che fu introdotto a Malta, con i dovuti aggiornamenti, proprio con l'opera del pittore toscano (RUSSO 2005, p. 74). La costruzione della scena è realizzata seguendo lo schema della 'Madonna degli Angeli', importato in Sicilia da Scipione Pulzone, fra i più rappresentativi interpreti della pittura controriformata del tempo, che nel 1584 aveva dipinto la *Madonna fra i santi Francesco e Chiara* per la chiesa dei cappuccini di Milazzo, opera destinata a lasciare un vasto seguito nella pittura avvenire. Il particolare modello iconografico prevedeva nel registro superiore la presenza della Vergine affiancata da angeli che la incoronano o la fiancheggiano, mentre in quello inferiore trovano posto Santi e Beati, secondo uno schema gerarchico caro alla Chiesa controriformata, che ebbe vasta eco in Sicilia, per esempio nelle opere di Filippo

Paladini e Antonio Catalano l'Antico, solo per citare i più noti. Secondo Mario Buhagiar il quadro maltese del Monteleone rivela l'influenza delle opere di Caravaggio per l'uso della luce e del fondale oscuro, proponendo per esso una collocazione cronologica tarda (BUHAGIAR 1988, p. 54), che tuttavia appare improbabile, vista la redazione manieristica del dipinto, palesemente impostata sul richiamo alla coeva *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri* di Paladini.

Il registro superiore è occupato dalla figura della Madonna in trono con in braccio il Bambino, circondata da angeli, mentre in basso campeggiano in primo piano i Santi Biagio, al centro, immortalato nell'atto di guarire una bambina con una ciambella in mano, e, ai lati, Cecilia e Caterina d'Alessandria, quest'ultima con una testa di turco sotto i suoi piedi, allusione all'ancora cogente ostilità contro i musulmani, che, nel 1565, avevano duramente assediato l'isola dei cavalieri. Al centro è raffigurato un malato assistito da una donna in preghiera. Seraphim Zarb e Mario Buhagiar hanno giudicato l'opera non molto significativa da un punto di vista artistico, se si eccettua il gusto folklotistico che rivela l'abbigliamento delle figure, particolarmente elaborato nella resa dei dettagli (ZARB BUHAGIAR 1979, p. 196).



Ill. 69. Daniele Monteleone (firmato), *Vergine con Bambino e i santi Caterina d'Alessandria, Biagio e Cecilia*, particolare, 1589-1594, La Valletta, convento dei carmelitani

MDINA 1949
V. Bonello, scheda n. 53, in *La Madonna nell'arte,* catalogo della mostra (Mdina, Palazzo del Vecchio seminario, giugno 1949), Luk Press, Malta 1949, p. 19.

ZARB BUHAGIAR 1979
S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 196.

CUTAJAR 1987-1988
D. Cutajar, *L'influenza siciliana sull'arte a Malta*, «Journal of Maltese Studies», 17-18, 1987-1988, pp. 202, 206, nota 14.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, *Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 54.

AGNELLO 1992
S.L. Agnello, *Due scolî ad un catalogo*, in *Centri e periferie del barocco: corso internazionale di alta cultura (22 ottobre - 7 novembre 1987)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali; Comitato Nazionale Berniniano; Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma. Atti a cura di G. Cantone et *alii*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, vol. III, *Barocco Mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di M.L. Madonna e L. Trigilia, p. 350.

SIRACUSA RAGUSA 1991
T. Pugliatti, scheda n. 2, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, p. 21.

RUSSO 2005
S. Russo, *Daniele Monteleone pittore siracusano a Malta e nella Sicilia sudorientale*, Archivio Storico Siracusano, serie III, XIX, 2005, pp. 73-74, fig. a p. 90.

TERRIBILE ABELA 2007
T. Terribile, J. Abela Joe, *Teżori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, Valletta II, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, Pietà 2007, pp. 204-205.

DUNCAN 2016
H. Duncan, *The painting of Our Lady of Mount Carmel in Valletta*, «The Sunday Times», 21 agosto 2016, p. 36.

MANCUSO 2011
B. Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2011, p. 71.

LOMBARDO 2015
L. Lombardo, *Mario Minniti e Daniele Monteleone. Due pittori siracusani al tempo di Caravaggio in alcuni documenti inediti*, in *Scritti in memoria di Domenico Ligresti*, a cura di A. Cucuzza, prefazione di G. Barone, Trinakìe, 2, Silvio di Pasquale editore, Caltagirone 2015, pp. 119, 122.

13.

DANIELE MONTELEONE (ATTR.)

Madonna con Bambino che dona lo scapolare a san Simone Stock alla presenza delle sante Agata e Lucia

ante 1594

olio su tavola

325 x 214 cm

La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

Ill. 70

Bibliografia: SAMMUT 1952, p. 4; RUSSO 2005, pp. 74-75; TERRIBILE ABELA 2007, pp. 204-205; DUNCAN 2016, p. 36.

Di fondamentale importanza è la menzione del dipinto (ill. 70; tav. LXI) nella visita pastorale, effettuata nel giugno del 1755, dell'inquisitore generale Gregorio Salviati, che, descrivendo l'iconografia del quadro collocato nell'altare maggiore della chiesa del Carmelo di La Valletta, di autore a lui sconosciuto, ne ricordava l'intensa venerazione dei fedeli, che abitudinariamente vi adagiavano doni d'oro e d'argento. Una successiva citazione del dipinto compare nelle *Liste delle scorte* del santuario del 1836 (DUNCAN 2016, p. 36).

L'opera fu acquistata in Sicilia da fra' Giovanni Vella (TERRIBILE ABELA 2007, p. 204) e portata nella chiesa di La Valletta, dove sostituì una precedente pala d'altare, come riferito dal carmelitano don Lawrenz Sammut, che si basò sull'analisi di alcuni documenti, di cui purtroppo non lasciava alcuna traccia (DUNCAN 2016, p. 36). È certo tuttavia che l'opera si trovava già al suo posto nel marzo del 1594, come rivela il *Libro degli acquisti* della chiesa, in cui risulta il pagamento di una «corda per tela per il quatro del altare maggiore tari dui et grana tridici», da considerare probabilmente una fune atta a sorreggere le tende che ancora oggi coprono il dipinto (DUNCAN 2016, p. 36). Il quadro è registrato pure nel *Libro mastro* del 22 maggio del 1599.

Il rapporto dell'inquisitore Salviati ricordava la presenza nel dipinto della figura di santa Lucia, oggi non più visibile. Proficuo, in tal senso, si rivelò il restauro effettuato nel 1978 da Samuel Bugeja, che segnalò la presenza di un naso dietro la figura di sant'Agata, certamente appartenente a santa Lucia, se si considera la menzione fatta nella visita del Salviati. Era il secondo intervento di restauro sul dipinto, dopo quello eseguito a Tarxien da Paul Cuschieri nel 1856, nel corso del quale si crede che fu tagliata parte del quadro, per essere adattato al nuovo spazio dietro l'altare maggiore, come rivela pure il dorso reciso di san Simone Stock e di sant'Agata e, nella parte superiore, la mancanza dei piedi degli angeli. Del resto l'inquisitore aveva fornito pure le misure del dipinto, alto 11,15 piedi e largo 7,73, mentre attualmente esso misura 10 piedi e 8 pollici e un quarto, per sette e un quarto di pollice. In tempi recenti il quadro è stato restaurato da Godwin Cutajar di Fontana (DUNCAN 2016, p. 36).

Essendo stato oggetto di fervida devozione, il vescovo Carmelo Scicluna pose la corona sul capo della Madonna il 15 luglio 1881, un anno dopo il permesso accordato dalla Santa Sede, ottenuto a seguito di pressanti richieste. Era la prima volta che un dipinto veniva incoronato a Malta, in base all'usanza, in voga in quel periodo, di porre la corona sulle teste dei personaggi principali dei dipinti oggetto di grande venerazione (TERRIBILE ABELA 2007, p. 204).

L'autografia monteleoniana del quadro è stata recentemente proposta, pur con qualche cautela, da Salvatore Russo, che lo ritiene successivo alla *Vergine e Santi* firmata della stessa chiesa (RUSSO 2005, pp. 74-75), da cui riprende l'impianto compositivo, riproponendo anche questa volta il modello iconografico della 'Madonna degli angeli' di Scipione Pulzone, importato da Roma con la *Madonna fra i Santi Chiara e Francesco*, realizzata per la chiesa dei cappuccini di Milazzo nel 1584. Rinviando le questioni di natura stilistica, più o meno discutibili, l'attribuzione a Monteleone regge per questioni di natura cronologica, dal momento che la notizia dell'arrivo del quadro dalla Sicilia, tramandata da Lawrence Sammut, abbinata alla menzione del marzo del 1594, contenuta nel *Libro degli acquisti* della chiesa, si intona perfettamente con la documentata commissione per la perduta *Madonna con angeli cherubini* della chiesa di San Domenico di Siracusa, registrata il 24 settembre di quello stesso anno, contratto che certifica la presenza del pittore sulla maggiore isola (RUSSO 2005, pp. 75-76).

La scena presentata nel dipinto illustra una tematica certamente cara ai carmelitani, ovvero l'episodio della consegna dello scapolare al generale dell'Ordine, san Simone Stock, ricordato per la sua visione, secondo la quale chi sarebbe morto indossando lo scapolare avrebbe ricevuto la salvezza eterna. Sull'altro lato sant'Agata volge i suoi occhi alla Vergine, cui indirizzano le loro suppliche le anime purganti in basso. La posa del Bambino sembra riprendere quella della stessa figura che compare nella *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri* firmata da Filippo Paladini, dipinto a cui Monteleone si era già ispirato per l'altro quadro firmato della stessa chiesa.

Attualmente il quadro è in restauro, sotto la tutela della ditta Ricup, che ne ha fatto realizzare una copia in sostituzione dell'originale (ill. 71), provvisoriamente collocata sull'altare maggiore della chiesa del Carmelo (frate Vincenzo Rothi, comunicazione orale).

Ill. 71. Artista anonimo, *Madonna con Bambino che dona lo scapolare a san Simone Stock alla presenza delle sante Agata e Lucia*, II decennio del XXI secolo, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo, copia da Daniele Monteleone

SAMMUT 1952
L.E. Sammut, *Is-Santwarju tal Karmnu*, Progress Press Co. Ltd, Valletta 1952, p. 4

RUSSO 2005
S. Russo, *Daniele Monteleone pittore siracusano a Malta e nella Sicilia sudorientale*, Archivio Storico Siracusano, serie III, XIX, 2005, pp. 74-75.

TERRIBILE ABELA 2007
T. Terribile, J. Abela Joe, *Teżori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, Valletta II, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, Pietà 2007, pp. 204-205.

DUNCAN 2016
H. Duncan, *The painting of Our Lady of Mount Carmel in Valletta*, «The Sunday Times», 21 agosto 2016, p. 36.

14.

DANIELE MONTELEONE

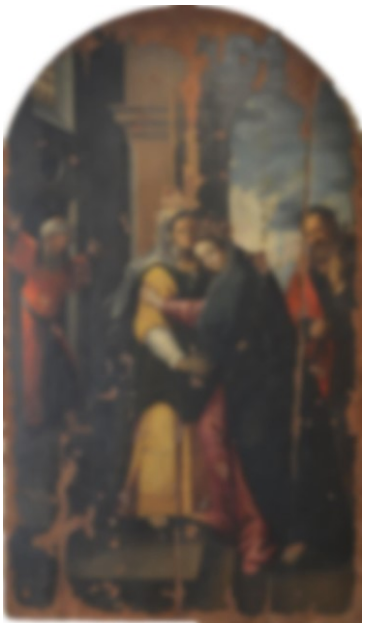
Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta

1594-1600

olio su tavola

264 x 158 cm

Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo



Ill. 72

Bibliografia: PUGLIATTI 1993, pp. 288, 306; Chillè in SIRACUSA 2004, pp. 62-63, scheda n. 3; SPAGNOLO 2004, pp. 20-21; MANCUSO 2011, p. 73.

Nel tentativo di inquadrare alcuni dipinti di autori ignoti e di varia configurazione all'interno della produzione locale siciliana del tardo Cinquecento, Teresa Pugliatti, segnalando la *Visitazione* del Museo Bellomo (ill. 72; tav. LXII), proveniente dalla ex chiesa di San Rocco dell'Ospedale civico siracusano, la giudicò problematica e misteriosa, non muovendo considerazioni su una possibile attribuzione dell'opera (PUGLIATTI 1993, pp. 288, 306). Fu Donatella Spagnolo, un decennio più avanti, a proporre per la prima volta il nome di Daniele Monteleone, in virtù delle notevoli affinità con il *Cristo risorto con la Vergine e i santi Francesco e Caterina da Siena* firmato della chiesa del Carmine di Modica, espressione «del naturalismo riformato del pittore», al tempo stesso riconoscendo come modello ideale del quadro la *Visitazione* del Barocci, non immune da influenze di area messinese, nello specifico dalla produzione tarda di Catalano l'Antico e dei primi esiti del Comandè, per «l'ambientazione e la costruzione della luce» (SPAGNOLO 2004, pp. 20-21). Le tangenze con il quadro di Modica sono state ben descritte da Giampaolo Chillè, che in esso ha ravvisato, oltre a un comune taglio compositivo e spaziale, la fedele ripresa della figura della Madonna, affine per posa, espressione e lineamenti del volto, come pure le

analogie nella resa del panneggio e delle ombre e nell'uso del colore (ill. 73-74). Ciò nonostante lo studioso ha mostrato una certa prudenza nel riferire il quadro a Monteleone, ritenedolo prodotto di una cultura lievemente diversa (Chillè in SIRACUSA 2004, p. 62, scheda n. 3). In accordo con la proposta attributiva della Spagnolo, Barbara Mancuso ha giudicato sovrapponibili i volti delle due Madonne, tipicamente pulzoniani (MANCUSO 2011, p. 73). Se si accetta l'autografia monteleoniana del dipinto, è probabile che esso fosse stato realizzato fra il 1594, anno in cui il pittore è documentato per la prima volta in Sicilia, dopo i trascorsi maltesi, e il 1600, data che compare in calce al quadro del *Cristo risorto* di Modica, che dal quadro di Siracusa trae ispirazione.

Il taglio compositivo della scena, con la fuga in diagonale del casamento sulla sinistra, sembra richiamare modelli desunti dalle opere di Bernardino Niger e di Deodato Guinaccia, in particolare dalla *Santa Lucia condotta al martirio* di Siracusa del primo artista e dalla *Sant'Agata condotta al martirio* di Catania del pittore originario di Napoli, rispettivamente del 1579 e del 1589, mentre le architetture di ispirazione classica risentono ancora dei portati di Cesare da Sesto, rielaborati nella produzione di Girolamo Alibrandi, riflesso di un forte interesse verso la cultura pittorica messinese, ancora dominante fra le produzioni di area isolana.

La scena rispecchia il modello iconografico canonico dell'incontro fra sant'Elisabetta e la Vergine, con alle spalle san Giuseppe. L'intonazione pacata e tipicamente devozionale, nel pieno rispetto della tradizione pittorica controriformistica, è turbata dalla presenza di un gesticolante san Zaccaria sulla soglia dell'uscio del caseggiato, licenza espressiva che il pittore si concedeva ancora una volta negli angeli confabulanti del quadro di Modica, esuberanze che per un attimo distolgono lo spettatore dalla raggelata monotonia di una ricercata idealizzazione devozionale, certamente imposta dalla committenza ecclesiatica, ossequiosa delle direttive del tempo.

Ill. 73. Daniele Monteleone, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, particolare, 1594-1600, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

Ill. 74. Daniele Monteleone, *Cristo risorto con la Vergine e i santi Francesco e Caterina da Siena*, particolare, firmato e datato 1600, Modica, chiesa del Carmine

PUGLIATTI 1993
T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale,* vol. II, Electa, Napoli 1993, pp. 288, 306.

SIRACUSA 2004
G. Chillè, scheda n. 3, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 62-63.

SPAGNOLO 2004
D. Spagnolo, *«Quantunque oscuro fu tenero oltremodo». Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 20-21.

MANCUSO 2011
B. Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2011, p. 73.

15.

DANIELE MONTELEONE

Cristo risorto con la Vergine e i santi Francesco e Caterina da Siena

1600

olio su tela

300 x 260 cm

Modica, chiesa del Carmine

Iscrizioni: «DANIEL MONTILION PINGEBAT ET INVENTOR 1600»

Esposizioni: SIRACUSA 2004

Ill. 75

Bibliografia: AGNELLO 1943, p. 61; AGNELLO 1955, p. 32; BELGIORNO 1955, p. 77; Pavone in SIRACUSA 1984-1985, pp. 95-97, scheda n. 7; Pugliatti in SIRACUSA RAGUSA 1991, pp. 21-23, scheda n. 2; Spagnolo in SIRACUSA RAGUSA 1997, p. 59, scheda n. 13; Chillè in SIRACUSA 2004, pp. 62-63, scheda n. 3; SPAGNOLO 2004, pp. 20-21; Spagnolo in SIRACUSA 2004, pp. 66-67, scheda n. 5; RUSSO 2005, pp. 71-78, fig. a p. 91; MANCUSO 2011, pp. 71-73; LOMBARDO 2015, p. 118.

Reso noto verso la metà del secolo scorso nella rapida menzione di Santi Luigi Agnello, che lamentava la mancanza di notizie sul pittore, di cui a quel tempo si conosceva solamente questo quadro e quello di *Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata* della chiesa del collegio dei gesuiti di Siracusa (AGNELLO 1943, p. 61), il *Cristo risorto* di Modica fu uno dei dipinti che hanno dato il via alle indagini sull'artista, educato ai modi di Paladini e Caravaggio, esprimendo, pur nelle ristrettezze di risultato, l'inclinazione a un'evoluzione stilistica e a un aggiornamento alle correnti pittoriche del momento, che appare comunque limitata dalle imposizioni figurative della Controriforma, di cui si dimostra assiduo interprete. L'esiguità di notizie sul pittore indusse Agnello a giudicarlo un seguace della scuola messinese, privo dell'influenza

diretta delle opere del Merisi, giudicando il quadro modicano come opera della sua maturità artistica, realizzata intorno al trentesimo anno d'età (AGNELLO 1943, p. 61), non essendo ancora note le successive redazioni in cui risulta evidente l'influsso del maestro lombardo.

Qualche anno più tardi Vincenzo Bonello pubblicava il dipinto firmato con la *Vergine e Santi* della chiesa del Carmelo di La Valletta, esponendolo alla mostra mariana di Mdina (Bonello in MDINA 1949, p. 19, scheda n. 53), che, per la palese ripresa dello schema compositivo della *Madonna fra Santi e Cavalieri*, eseguita dal Paladini per la cappella del Palazzo magistrale della capitale maltese, firmata e datata 1589, risultava realizzato precedentemente.

Si deve a Maria Pia Pavone l'inquadramento del *Cristo risorto* (ill. 75; tav. LXIII) alle correnti controriformistiche che risentivano degli influssi del «manierismo classicista di estrazione tosco-romana», diffuso in Sicilia principalmente attraverso stampe e incisioni e, più direttamente, da Scipione Pulzone, non immune da ingerenze dell'Alberti e dell'Allori, tangenti nella coeva produzione messinese di pittori come Gaspare Camarda e Antonino Biondo, ma ancora lontano dal richiamo ai portati siciliani di Paladini, da poco giunto in Sicilia (Pavone in SIRACUSA 1984-1985, p. 95, scheda n. 7). Eppure, riguardo a quest'ultimo, Salvatore Russo ha reputato le figure principali del quadro realizzate con un'aura di «malinconica bellezza che indubbiamente ricorda il Paladini e il Manierismo maltese e siciliano», affermazione che contiene in sé un certo grado di veridicità dal momento che Monteleone può aver visto le opere maltesi del toscano, certamente la *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri* di La Valletta, da cui prese spunto per la sua *Vergine e Santi* della chiesa del Carmelo della stessa città, sebbene nel quadro di Modica i richiami a Paladini sono forse meno che una sfumata suggestione (RUSSO 2005, p. 78). Riprendendo le indicazioni della Pavone, Teresa Pugliatti ha insistito sulle ascendenze pulzoniane del quadro, esprimendo una corposa trafila di confronti stilistici: «Non solo una certa fissità nell'espressione delle figure, che risultano come bloccate nei loro atteggiamenti e nelle loro espressioni, ma anche il tratto marcato del disegno […], ricordano il Pulzone; e il volto della Vergine risulta sovrapponibile a quello delle varie Madonne pulzoniane, e in particolare a quella della *Madonna della Provvidenza* in San Carlo ai Catinari a Roma: lo stesso modo di tratteggiare con un segno sottile le sopracciglia, e di sagomare le labbra a cuore, che si appoggiano sulla fossetta di un mento rotondo e paffuto. Ma anche il lucido tessuto dei

panneggi, un raro quasi "cartaceo", particolarmente evidente qui nell'abito della Verigine, sollecita un riferimento alle opere pulzoniane, con alcune differenze nella qualità pittorica che nel Monteleone è più modesta» (Pugliatti in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 22, scheda n. 2).

La rigida impostazione delle figure e la presentazione della scena risentono delle norme tridentine, rivelando forti legami con gli ordini religiosi locali, come dimostrano pure le progressive scoperte documentarie di varie commissioni, soprattutto gesuitiche (RUSSO 2005, pp. 69-95), che Pavone ritiene riflesso dell'opera di promozione artistica svolta dalla Casa professa dei gesuiti di Messina, orientata agli scambi artistici fra Roma e la Sicilia, evidente nell'arrivo, presso la chiesa di San Nicolò dei Gentiluomini della città peloritana, del quadro con l'*Annunziata* di Giuseppe Valeriano, membro della medesima compagnia. Lo stesso Pulzone aveva realizzato per i francescani di Milazzo e Mistretta due opere ben presto assurte a modello esemplare di riferimento per i successivi esiti della pittura controriformistica isolana (Pugliatti in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 22, n. 2).

Donatella Spagnolo ha messo in evidenza alcune analogie con la *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta* di Palazzo Bellomo, di chiara ascendenza baroccesca, soprattutto nella figura della Vergine, che nel quadro di Modica appare palesemente ripresa da quello aretuseo, di certo realizzato precedentemente, sbilanciandosi per un'attribuzione del dipinto di Siracusa a Monteleone (SPAGNOLO 2004, pp. 20-21), mentre più cauto, in tal senso, si è mostrato Giampaolo Chillè, che ha ravvisato culture pittoriche diverse nelle due redazioni (Chillè in SIRACUSA 2004, p. 62, scheda n. 3).

L'impianto sintattico della scena si presenta equilibrato ed incline alla devozione, in linea con i dettami della Controriforma, nonostante la licenza che il pittore si concedeva nel dialogo animato degli angeli, che indicano le figure di Cristo risorto e della Madonna in atto di abbracciarlo, dove per un attimo l'artista esulava dall'austerità mostrandosi più sciolto anche nel disegno. L'evento raffigurato fonde il tema della discesa al limbo di Cristo e della successiva Resurrezione, singolare creazione che il pittore sottolineò firmandosi come «*inventor*» in calce al quadro. Alle estremità san Francesco d'Assisi e santa Caterina, nella loro artificiosa fissità, richiamano la predilezione degli ordini religiosi locali per il rispetto delle norme devozionali tridentine. Alle spalle di Cristo e della Vergine si distribuiscono le anime del limbo in preghiera ai lati del vorticoso alone di luce. Tutto sembra trascendere dal suscitare

emozioni forti nello spettatore, nell'intento di offrire una lettura che predisponga gli animi alla meditazione e a un sentimento di composta devozione. Restaurato nel 1989 da Rosario Schillaci, il quadro si presenta in discreto stato di conservazione.

L'esistenza di una copia nella chiesa modicana di Santa Maria di Betlem suggerisce che il dipinto di Monteleone avesse goduto di discreta fama, quanto meno nella città iblea, dove non passò di certo inosservato presso gli ambienti ecclesiastici. Tale versione, riproducente solamente il brano centrale con l'abbraccio della Vergine al Figlio sullo sfondo di una schiera di anime del limbo sulla destra, presenta delle leggere varianti rispetto all'originale, specialmente nel paesaggio desertico con bassi rilievi montuosi a destra, che sostituisce l'indefinita visione notturna del modello, costituita da un ampia porzione di cielo solcato da plumbee nuvole, la cui oscurità è squarciata da una luminosa apparizione (ill. 76-77).

Ill. 76. Daniele Monteleone, *Cristo risorto con la Vergine e i santi Francesco e Caterina da Siena*, firmato e datato 1600, Modica, chiesa del Carmine

Ill. 77. Artista anonimo, *Cristo risorto con la Vergine e i santi Francesco e Caterina da Siena*, Modica, chiesa di Santa Maria di Betlem, copia da Daniele Monteleone

AGNELLO 1943
S.L. Agnello, *Artisti siciliani dei secoli XVII e XVIII: D. Monteleoni, E. Martorana, I. Marabitti*, «Archivi», serie II, X, 1943, p. 61.

MDINA 1949
V. Bonello, scheda n. 53, in *La Madonna nell'arte,* catalogo della mostra (Mdina, Palazzo del Vecchio seminario, giugno 1949), Luk Press, Malta 1949, p. 19.

AGNELLO 1955
S.L Agnello, *Schede per la storia della pittura in Sicilia*, «Archivio Storico Siracusano», I, 1955, p. 32.

BELGIORNO 1955
F.L. Belgiorno, *Modica e le sue chiese*, Poidomani, Ragusa 1955, p. 77.

SIRACUSA 1984-1985
M.P. Pavone, scheda n. 7, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 - 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, pp. 95-97.

SIRACUSA RAGUSA 1991
T. Pugliatti, scheda n. 2, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa II (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, pp. 21-23.

SIRACUSA RAGUSA 1997
D. Spagnolo, scheda n. 13, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1993-1995)*, a cura di G. Barbera, vol. IV, Ediprint, Siracusa 1997, p. 59.

SIRACUSA 2004
G. Chillè, scheda n. 3, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 62-63.

SPAGNOLO 2004
D. Spagnolo, *«Quantunque oscuro fu tenero oltremodo». Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 20-21.

SIRACUSA 2004
D. Spagnolo, scheda n. 5, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 66-67.

RUSSO 2005
S. Russo, *Daniele Monteleone pittore siracusano a Malta e nella Sicilia sudorientale*, «Archivio Storico Siracusano», serie III, XIX, 2005, pp. 71-78, fig. a p. 91.

MANCUSO 2011
B. Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2011, pp. 71-73.

LOMBARDO 2015
L. Lombardo, *Mario Minniti e Daniele Monteleone. Due pittori siracusani al tempo di Caravaggio in alcuni documenti inediti*, in *Scritti in memoria di Domenico Ligresti*, a cura di A. Cucuzza, prefazione di G. Barone, Trinakìe, 2, Silvio di Pasquale editore, Caltagirone 2015, p. 118.

16.

DANIELE MONTELEONE

Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata

1607

olio su tela

320 x 240 cm

Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, già Siracusa, chiesa di San Giuseppe (?)

Iscrizioni: «SOROR MEA LUCIA
QUID A ME PETIS QUOD IPSA POTERIS
CONTINUO PRAESTARE MATRI TUE»;
«DANIEL MONTELEONIS INVENTOR 1607»

Esposizioni: SIRACUSA 1984-1985; SIRACUSA 2004

Ill. 78

Bibliografia: AGNELLO 1943, pp. 61-62, 64; AGNELLO 1955, pp. 31-32; Pavone in SIRACUSA 1984-1985, pp. 95-97, scheda n. 7; Pugliatti in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 21, scheda n. 2; AGNELLO 1992, pp. 350-351; BARBERA 1996, pp. 229-230; Spagnolo in SIRACUSA RAGUSA 1997, pp. 59, 61, scheda n. 13; Chillè in SIRACUSA 2004, pp. 64-65, scheda n. 4; SPAGNOLO 2004, p. 21; Spagnolo in SIRACUSA 2004, pp. 66-67, scheda n. 5; RUSSO 2005, pp. 71, 80-82, fig. a p. 94; MANCUSO 2011, pp. 70-75; LOMBARDO 2015, pp. 118-119.

Nel 1943, Santi Luigi Agnello, tracciando il solco per gli studi su un pittore ancora poco conosciuto, segnalava «*La morte di S. Lucia, nella Chiesa del Collegio, a Siracusa*» (ill. 78; tav. LXIV), su cui trovò la firma e la data 1607, ancora visibili sopra una superficie pittorica in carente stato di conservazione, scoperta che lo indusse a tramandare l'erroneo soggetto del dipinto (AGNELLO 1943, p. 61), qualche anno dopo da lui stesso rettificato (AGNELLO 1955, pp. 31-32). Solo nel 1981 il quadro venne restaurato e restituito alla pubblica fruizione (AGNELLO 1992, p. 349).

Non si conosce l'originaria ubicazione dell'opera, dal momento che, secondo Maria Pia Pavone, la chiesa del collegio dei gesuiti di Siracusa fu realizzata nel 1635 (Pavone in SIRACUSA 1984-1985, p. 95, scheda n. 7), mentre Giuseppe Agnello ricorda il 1632 come anno dell'inizio dei lavori, ultimati solo nel 1687 (AGNELLO 1928). Santi Luigi Agnello (AGNELLO 1992, p. 350), basandosi sulla *Cronaca* di Antonio Privitera (Privitera in MAGNANO 1980, p. 144, p. 125, nota 1), ha ipotizzato che il quadro possa essere giunto all'attuale ubicazione dalle chiese siracusane di Sant'Agostino, demolita nel 1886, o da quelle sconsacrate di San Giacomo e Santa Teresa, dato che tutti i dipinti in esse conservati furono portati nella chiesa del collegio dei gesuiti, maggiormente orientato verso la prima soluzione, mettendo così in discussione l'originaria destinazione gesuitica proposta dalla Pavone (Pavone in SIRACUSA 1984-1985, p. 95, scheda n. 7), che risulterebbe valida solo se fosse dimostrata la sua provenienza dalla chiesa di San Giuseppe, assegnata ai gesuiti con privilegio del 1554 (AGNELLO 1992, p. 350). Al riguardo Giampaolo Chillè sembra non avere dubbi sull'ultima ipotesi, considerando l'accorciamento del bordo inferiore del dipinto, funzionale all'adattamento al nuovo spazio architettonico, ma soprattutto i frequenti rapporti dell'artista con i gesuiti (Chillè in SIRACUSA 2004, p. 64, scheda n. 4), su richiesta dei quali aveva realizzato, nel 1598, la *Santa Maria Annunziata*, oggi perduta, commissionata da Vincenzo Bou, prefetto della maggiore congregazione del collegio della compagnia a Siracusa e barone dei tre quarti del feudo maltese di Timisia (RUSSO 2005, pp. 76-77), poco dopo il suo arrivo dall'isola giovannita, ed ancora il quadro con «S. Agata visitata dal Prencipe degli Apostoli, che gli guariva le mammelle» per i gesuiti di Catania (GUGLIELMINI 1695, p. 87). Del resto la tendenza dei gesuiti a servirsi degli stessi artisti per le loro opere si ritrova pure nelle commissioni richieste a Raimondo de Dominici, che, dopo il rientro a Napoli da Malta, lasciava alcune opere ai gesuiti di Siracusa e Catania, come puntualmente notato da Barbara Mancuso (MANCUSO 2011, pp. 70-71). È evidente che la tela non fu commissionata direttamente dai gesuiti, come suggerisce la figura di donatore con gorgiera, in basso a destra, forse membro di qualche importante carica cittadina, e come sembra rivelare lo stemma sotto la firma del pittore, di cui è stato proposto il riferimento alla città di Siracusa, che, proprio negli anni anni in cui Monteleone dipingeva, aveva mutato l'arme cittadino dal castello all'aquila su suggerimento di Vincenzo Mirabella (RUSSO 2005, p. 81). È

dunque probabile che l'ignoto committente abbia in seguito donato il quadro alla chiesa gesuitica, a cui si sentiva forse legato da esigenze devozionali.

Il dipinto rivela l'osservazione delle opere siciliane di Paladini, per il taglio spaziale in diagonale e soprattutto per l'uso vivace del colore, ma anche per gli ampi panneggi e la leggerezza delle figure, elementi che si innestatano sul precedente substrato tosco-manierista di ascendenza principalmente pulzoniana. Le analogie con la coeva produzione del Paladini sono state messe in evidenza da Maria Pia Pavone nell'accostamento fra la figura di santa Lucia nel dipinto siracusano e quella di sant'Agata nella *Madonna in gloria e Santi* di Pietraperzia; nella torsione del putto ai piedi di sant'Agata, identica a quella del Bambino della pala con la *Madonna in gloria e Santi* dell'Olivella, da cui riprende pure la posizione delle mani della Vergine per l'Eutichia del quadro aretuseo (Pavone in SIRACUSA 1984-1985, p. 97, scheda n. 7).

L'opera rievoca la visita fatta da santa Lucia al sepolcro di sant'Agata, per invocare la guarigione della madre Eutichia, gravemente ammalata, che sorregge sulle braccia nel primo piano del registro inferiore. C'è da chiedersi, sulla scia dei dubbi avanzati da Santi Luigi Agnello, come mai il pittore, sovente avvezzo alla riproduzione canonica delle scene sacre per volere della committenza, abbia scelto di eseguire una redazione differente da quella tramandata nelle due versioni dell'evento, ma soprattutto nella *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze (AGNELLO 1992, p. 21), della quale riporta sul cartiglio, esibito dall'angelo in alto, le parole pronunciate da sant'Agata: «*Soror mea Lucia quid a me petis quod ipsa poteris continuo praestare matri tue*» (Chillè in SIRACUSA 2004, p. 64, scheda n. 4). È probabile che Monteleone avesse deciso di fornire una personale interpretazione del tema sacro, concedendosi un ritaglio di libertà, come già aveva fatto per il quadro di Modica, ribadendo tale scelta nell'inciso della firma «*inventor*», presente su ambedue i dipinti.

La sintassi compositiva, articolata su due registri sovrapposti e impostata su linee diagonali che, partendo dal registro superiore, animato dalla presenza della Madonna incoronata con figure angeliche ai lati, convergono sulla figura di santa Lucia in basso, rivela l'influsso dalle opere siciliane di Paladini aderenti alle direttive iconografiche della Controriforma, imprescindibile filtro dei portati romani di Scipione Pulzone per gli artisti isolani attivi nella Prima metà del Seicento. Ulteriore punto di aggancio con la tradizione tardo-cinquecentesca fiorentina si ritrova nel vezzo disegnativo delle figure femminili, la cui pudica eleganza tradisce suggestioni della pittura di Santi di Tito,

rielaborata nelle opere di Paladini, da cui riprende anche l'uso del colore e le delicate lumeggiature e non ultima la resa del panneggio. Di particolare interesse è il dettaglio della figura femminile pensierosa alla destra del dipinto che sembra invitare lo spettatore a meditare sull'evento sacro che si sta consumando, mentre dall'altra parte si insinua il ritratto del donatore in preghiera, svuotato di ogni implicazione psicologica (Chillè in SIRACUSA 2004, p. 64, scheda n. 4). La redazione prettamente manieristica dell'opera non risente ancora dell'influsso di Caravaggio, che inizia a comparire nel *Martirio di san Sebastiano* e nella *Sant'Agata visitata al carcere da san Pietro*, realizzati dopo l'arrivo del maestro lombardo sull'isola.

GUGLIELMINI 1695
D. Guglielmini, *La Catania destrutta con la narrativa di tutte le città e terre danneggiate dal tremuoto del 1693 di Comeindo Muglielgini catanese fra gli accademici infecondi di Roma detto l'Etneo, consecrata al signor don Domenico Lucchese e Campo*, Agostino Epiro, Palermo 1695, p. 87.

AGNELLO 1928
G. Agnello, *Architettura gesuitica. La chiesa del Collegio di Sitacusa*, «Per l'Arte sacra», V, 1, 1928, pp. 7-16.

AGNELLO 1943
S.L. Agnello, *Artisti siciliani dei secoli XVII e XVIII: D. Monteleoni, E. Martorana, I. Marabitti*, «Archivi», serie II, X, 1943, pp. 61-62, 64.

AGNELLO 1955
S.L Agnello, *Schede per la storia della pittura in Sicilia*, «Archivio Storico Siracusano», I, 1955, pp. 31-32.

Privitera in MAGNANO 1980
A. Privitera, *Cronaca* (1824-1887), in P. 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. 144, p. 125, nota 1.

SIRACUSA 1984-1985
M.P. Pavone, scheda n. 7, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, pp. 95-97.

SIRACUSA RAGUSA 1991
T. Pugliatti, scheda n. 2, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, p. 21.

AGNELLO 1992
S.L. Agnello, *Due scolî ad un catalogo*, in *Centri e periferie del barocco: corso internazionale di alta cultura (22 ottobre - 7 novembre 1987)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali; Comitato Nazionale Berniniano; Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma. Atti a cura di G. Cantone et *alii*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, vol. III, *Barocco Mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di M.L. Madonna e L. Trigilia, pp. 350-351.

BARBERA 1996
G. Barbera, *Sant'Agata nella pittura siciliana dal Quattrocento all'Ottocento*, in *Sant'Agata*, a cura di L. Dufour, Editalia, Roma 1996, pp. 229-230.

SIRACUSA RAGUSA 1997
D. Spagnolo, scheda n. 13, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1993-1995)*, a cura di G. Barbera, vol. IV, Ediprint, Siracusa 1997, pp. 59, 61.

SIRACUSA 2004
G. Chillè, scheda n. 4, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 64-65.

SPAGNOLO 2004
D. Spagnolo, *«Quantunque oscuro fu tenero oltremodo». Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, p. 21.

SIRACUSA 2004
D. Spagnolo, scheda n. 5, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 66-67.

RUSSO 2005
S. Russo, *Daniele Monteleone pittore siracusano a Malta e nella Sicilia sudorientale*, «Archivio Storico Siracusano», serie III, XIX, 2005, pp. 71, 80-82, fig. a p. 94.

MANCUSO 2011
B. Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2011, pp. 70-75.

LOMBARDO 2015
L. Lombardo, *Mario Minniti e Daniele Monteleone. Due pittori siracusani al tempo di Caravaggio in alcuni documenti inediti*, in *Scritti in memoria di Domenico Ligresti*, a cura di A. Cucuzza, prefazione di G. Barone, Trinakìe, 2, Silvio di Pasquale editore, Caltagirone 2015, pp. 118-119.

17.

DANIELE MONTELEONE

San Giuseppe con Gesù Bambino

1612-1614

olio su tela

270 x 230 cm

Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti,
già Siracusa, chiesa di San Giuseppe (?)

Esposizioni: SIRACUSA 2004

Ill. 79

Bibliografia: CAPODIECI 1813, p. 364; GROSSO-CACOPARDO 1821, p. 73; AGNELLO 1964, pp. 94-95; AGNELLO 1992, p. 350; Chillè in SIRACUSA 2004, pp. 64-65, scheda n. 4; Spagnolo in SIRACUSA 2004, pp. 66-67, scheda n. 5; RUSSO 2005, pp. 71, 81 e fig. a p. 95; MANCUSO 2011, pp. 71-75.

Un'errata lettura della rapida menzione del Capodieci, che segnalava il quadro (ill. 79; tav. LXV) alla «Chiesa del Collegio de' Padri Gesuiti» (CAPODIECI 1813, t. II, p. 364), indusse Grosso Cacopardo ad attribuire l'opera ad Antonio Madiona (GROSSO-CACOPARDO 1821, p. 237), abbaglio individuato più di un secolo dopo da Santi Luigi Agnello, che tuttavia non si pronunciò sull'autore del dipinto (AGNELLO 1964, pp. 94-95).

Il quadro è stato dubitativamente ascritto a Monteleone da Donatella Spagnolo, che vi ha riconosciuto caratteri tipicamente paladiniani nella spiccata propensione al disegno, tracciato con un segno sottile, e nel «panneggiare tormentato ed enfatico» (Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 66, scheda n. 5). In particolare la studiosa ha fatto notare come il quadro richiami le opere maltesi di Paladini, nello specifico i *Tre Santi* di La Vittoriosa, per la solenne e severa compostezza delle figure, la *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri* di La Valletta, in cui la merlatura del mantello di san Paolo si ritrova analoga in quello di San Giuseppe, ed ancora il *Miracolo dei santi Cosma e Damiano* della capitale maltese, in cui ha rilevato una comune esecuzione per le maniche dei

Santi (Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 66, scheda n. 5). Tali peculiarità, unite all'evidente assenza di caratteri caravaggeschi, invece presenti nel successivo *Martirio di san Sebastiano* del 1614, hanno indotto la Spagnolo a suggerire una sua datazione molto vicina alla *Santa Lucia* di Siracusa, firmata e datata, compresa fra il 1607 e il 1610 (Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 66, scheda n. 5), sebbene i rimandi ai *Santi Cosma e Damiano* di Paladini, specialmente per le pose e l'elegante torsione della testa del Bambino, sembrino piuttosto suggerire una collocazione cronologica successiva al 1612, ipotesi contemplata pure da Salvatore Russo (RUSSO 2005, p. 81), e non posteriore al 1614, anno in cui fu realizzato il *Martirio di san Sebastiano* di Randazzo, in cui il richiamo al chiaroscuro di Caravaggio si fa più intenso, sebbene in gran parte moderato dall'osservazione delle opere dei seguaci isolani del maestro. Se si contempla tale riferimento cronologico, va tenuto comunque presente che il quadro, nonostante le influenze dal dipinto paladiniano, certamente aderente naturalismo di Caravaggio, non rivela il benché minimo influsso dalla produzione del maestro lombardo, se non nella resa semplificata ed essenziale della scena. È possibile che Monteleone abbia rispettato le volontà dei committenti, proponendo un quadro di impianto compositivo semplificato e di gusto volutamente arcaizzante, circostanza che implica la possibilità di una richiesta gesuitica, suggellata pure dalla sua attuale ubicazione.

La realizzazione del dipinto, in ogni caso riferibile al torno d'anni a cavallo fra la fine del primo decennio del Seicento e l'inizio del secondo, pone il problema della sua provenienza, dal momento che la chiesa del collegio dei gesuiti di Siracusa fu completata solo nel 1687 (AGNELLO 1928). L'ampio scarto cronologico implica necessariamente una collocazione originaria differente, a proposito della quale Santi Luigi Agnello aveva proposto le chiese di Sant'Agostino, Santa Teresa e San Giacomo, i cui beni furono incamerati dallo Stato dopo le soppressioni imposte dalla legge Siccardi, non escludendo tuttavia la possibilità di una sua derivazione dalla chiesa gesuitica di San Giuseppe (AGNELLO 1992, pp. 349-350), verso cui sono orientate le ipotesi di Giampaolo Chillè (Chillè in SIRACUSA 2004, p. 64, scheda n. 4) e di Donatella Spagnolo, che ha corroborato la sua idea con le scelte stilistiche di semplicità compositiva, chiaramente visibili nel dipinto, segno di una certa evoluzione pittorica (Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 66, scheda n. 5). Quest'ultima soluzione appare la più probabile alla luce del fatto che il quadro si trovava già nella chiesa del collegio

gesuitico prima delle soppressioni del 1866, e precisamente nel 1813, quando fu visto dal Capodieci (CAPODIECI 1813, t. II, p. 364).

Barbara Mancuso ha segnalato l'affinità fra la fisionomia di san Giuseppe e quella delle figure della *Visitazione* di Palazzo Bellomo, segnalando altresì la scelta, analoga nella *Santa Lucia* firmata della stessa chiesa, di fare emergere le figure da un fondale oscuro, riducendo al minimo le notazioni ambientali, «lì ridotti a un gradino e a un sarcofago, iconograficamente necessari, qui a uno scorcio di pavimento e una colonna», fornendo ulteriore sostanza all'attribuzione dell'opera a Monteleone. La studiosa rimarca le ascendenze paladiniane nel rimando al tondo di *Santa Lucia*, eseguito dal toscano per la chiesa del convento dei cappuccini di Caltagirone, cui si rifà il quadro siracusano per l'espressione ricercata del volto di Gesù e il suo modo di disporre le mani (MANCUSO 2011, p. 74).

In questa realizzazione l'artista dà prova di una raggiunta maturità artistica nella «felice capacità di trovare un difficile equilibrio tra modi espressivi tipici della scuola e l'innovazione personale» (RUSSO 2005, p. 81), riuscendo a «superare […] quel certo impaccio, quella rigidità nelle pose dei personaggi che costituiscono forse il limite più notevole degli altri dipinti» (SPAGNOLO 2001, p. 62, nota 64), scioltezza che si presume acquisita in seguito all'osservazione del fare disegnativo di Paladini, «coniugata ad una certa astrazione surreale di lontana memoria pontormesca» (SPAGNOLO 2001, p. 62, nota 64).

CAPODIECI 1813
G.M. Capodieci, *Antichi monumenti di Siracusa illustrati*, tomo. II, Presso D. Francesco M. Pulejo Impressore Vescovile e Senatorio, Siracusa 1813, p. 364.

GROSSO CACOPARDO 1821
G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX*, Tipografia Pappalardo, Messina 1821, p. 73.

AGNELLO 1928
G. Agnello, *Architettura gesuitica. La chiesa del Collegio di Sitacusa*, «Per l'Arte sacra», V, 1, 1928, pp. 7-16.

AGNELLO 1964
S.L. Agnello, *M. Minniti e A. Maddiona nelle Vite di Francesco Susinno*, «Archivio Storico Siracusano», X, 1964, pp. 94-95.

AGNELLO 1992
S.L. Agnello, *Due scolî ad un catalogo*, in *Centri e periferie del barocco: corso internazionale di alta cultura (22 ottobre - 7 novembre 1987)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali; Comitato Nazionale Berniniano; Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma. Atti a cura di G. Cantone et *alii*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, vol. III, *Barocco Mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di M.L. Madonna e L. Trigilia, p. 350.

SIRACUSA 2004
G. Chillè, scheda n. 4, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 64-65.

SIRACUSA 2004
D. Spagnolo, scheda n. 5, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 66-67.

RUSSO 2005
S. Russo, *Daniele Monteleone pittore siracusano a Malta e nella Sicilia sudorientale*, Archivio Storico Siracusano, serie III, XIX, 2005, pp. 71, 81 e fig. a p. 95.

MANCUSO 2011
B. Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2011, pp. 71-75.

18.

DANIELE MONTELEONE

Martirio di san Sebastiano

1614

olio su tela

misure non rilevate

Randazzo, chiesa di Santa Maria

Iscrizioni: «DAN[…]LEONE»

firmato e già datato

Ill. 80

Bibliografia: Pavone in SIRACUSA 1984-1985, p. 97, scheda n. 7; Pugliatti in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 21, scheda n. 2; AGNELLO 1992, p. 350; Spagnolo in SIRACUSA 2004, pp. 66-67, scheda n. 5; RUSSO 2005, p. 84; MANCUSO 2011, pp. 71-72, 74-76.

Reso noto nella breve menzione di Maria Pia Pavone, che lo pubblicava su segnalazione di Gioacchino Barbera, il quadro, realizzato dall'artista negli anni della maturità artistica (ill. 80; tav. LXVI), rivela vaghi richiami caravaggeschi, che si sovrappongono ad insistiti motivi manieristici di estrazione principalmente paladiniana della sua formazione pittorica (Pavone in SIRACUSA 1984-1985, p. 97, scheda n. 7). I riflessi dello stile del Merisi non sfuggivano a Donatella Spagnolo, che rilevava nel dipinto «contrasti chiaroscurali marcati di suggestione caravaggesca» (Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 66, scheda n. 5). Nello specifico il rimando al maestro lombardo, mediato dall'osservazione delle opere dei suoi seguaci siciliani, si concretizza nell'«intensificarsi delle zone in ombra e in un maggiore contrasto tra queste e le parti direttamente illuminate», che dimostra il superamento di certe durezze ancora presenti nelle opere antecedenti, parzialmente attenuate nel *San Giuseppe* di Siracusa (MANCUSO 2011, p. 75).

La data 1614, che una volta si leggeva assieme a quello che rimane della firma (ill. 81), costituisce un fondamentale termine di riferimento per la datazione del *San*

Giuseppe di Siracusa e della *Sant'Agata* di Catania, che riconoscono il loro *terminus post quem* nella data 1607, incisa assieme alla firma sulla *Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata* di Siracusa. Nell'arco di tempo intercorso fra le due opere firmate e datate si riscontra nelle opere di Monteleone un timido approccio al naturalismo del Merisi, moderato dalle opere dei suoi seguaci siciliani. Il pittore infatti iniziava a prediligere composizioni semplificate, come suggerisce la redazione essenziale del *San Giuseppe*, mentre nell'articolato quadro di Randazzo lo stile di ascendenza caravaggesca emerge nell'uso di un chiaroscuro più marcato e nel realismo delle figure. Il dipinto condivide con la *Sant'Agata* della chiesa di San Francesco Borgia, realizzata poco dopo, l'allontanamento prospettico dello sfondo, mentre il *Martirio di san Sebastiano*, interrompendo la sequenza di stesure semplificate, ritorna a una composizione animata da molteplici figure, disposte su due registri sovrapposti (MANCUSO 2011, p. 76).

Nella parte alta del quadro, san Sebastiano, costretto sopra una roccia, viene trafitto dalle lancie scagliate dagli arcieri alla sua sinistra e sullo sfondo, mentre in alto fanno capolino tre angeli che recano al martire la corona, la palma e la rosa. Un intenso patetismo percorre il volto del Santo, il cui sguardo è rivolto verso il cielo, soluzione certamente cara alla chiesa controriformata, usuale nei dipinti di soggetto sacro isolani di quel periodo. Un'autoritaria figura seduta, circondata da soldati, campeggia alla sinistra del quadro, mentre sul lato opposto spicca un personaggio in sella ad un imponente cavallo bianco, che indossa un'armatura nera e dorata non dissimile da quella che porta il gran maestro Wignacourt nel ritratto del Museo nazionale di La Valletta. Il cavaliere reca in mano una mazza ed esibisce una spada, attributi iconografici presenti pure nel *Ritratto del Wignacourt col suo paggio*, oggi al Louvre.

Ill. 81. Daniele Monteleone, *Martirio di san Sebastiano*, particolare, firmato e datato 1614, Randazzo, chiesa di Santa Maria

SIRACUSA 1984-1985
M.P. Pavone, scheda n. 7, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, p. 97.

SIRACUSA RAGUSA 1991
T. Pugliatti, scheda n. 2, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, p. 21.

AGNELLO 1992
S.L. Agnello, *Due scolî ad un catalogo*, in *Centri e periferie del barocco: corso internazionale di alta cultura (22 ottobre - 7 novembre 1987)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali; Comitato Nazionale Berniniano; Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma. Atti a cura di G. Cantone et *alii*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, vol. III, *Barocco Mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di M.L. Madonna e L. Trigilia, p. 350.

SIRACUSA 2004
D. Spagnolo, scheda n. 5, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 66-67.

RUSSO 2005
S. Russo, *Daniele Monteleone pittore siracusano a Malta e nella Sicilia sudorientale*, «Archivio Storico Siracusano», serie III, XIX, 2005, p. 84.

MANCUSO 2011
B. Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2011, pp. 71-72, 74-76.

19.

DANIELE MONTELEONE

Sant'Agata visitata al carcere da san Pietro

post 1614

olio su tela

misure non rilevate

Catania, chiesa di San Francesco Borgia

già firmato

Ill. 82

Bibliografia: GUGLIELMINI 1695, p. 87; POLICASTRO 1950, p. 313; AGNELLO 1955, p. 32; Pavone in SIRACUSA 1984-1985, p. 96, scheda n. 7; Pugliatti in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 21, scheda n. 2; Chillè in SIRACUSA 2004, p. 64, scheda n. 4; SPAGNOLO 2004, pp. 29-30, nota 76; RUSSO 2005, p. 82; PALADINO 2008, p. 334; MANCUSO 2011, pp. 70-76, tav. XV; LOMBARDO 2015, p. 119.

Due anni dopo il catastrofico terremoto del 1693, Domenico Gugliemini ricordava la «S. Agata visitata dal Prencipe degli Apostoli, che gli guariva le mammelle, fatta di mano di Daniello Monte Leone» (ill. 82; tav. LXVII) per i gesuiti di Catania, che poco dopo il sisma, iniziavano i lavori di ricostruzione del complesso monastico, adiacente quello di San Nicolo l'Arena, completando la chiesa di San Francesco Borgia, dove attualmente si trova il dipinto, solo nel 1740 (GUGLIELMINI 1695, p. 87). Trascurato dalle fonti dei due secoli successivi, il quadro ricompare verso la metà del secolo scorso, nella menzione di Guglielmo Policastro, che erroneamente lo datò al XVIII secolo (POLICASTRO 1950, p. 313), più tardi giudicato in buone condizioni da Santi Luigi Agnello (AGNELLO 1955, p. 32).

Rilevando affinità di un certo rilievo con la *Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata* della chiesa del collegio gesuitico di Siracusa, nella comune eleganza di ascendenza paladiniana, Maria Pia Pavone (Pavone in SIRACUSA 1984-1985, p. 96, scheda n. 7) non escludeva la possibilità di individuare la commissione del quadro agatino in un

documento in cui il catanese Francesco La Valle, barone di Miraglia, si impegnava al pagamento, probabilmente per prestazioni artistiche, di 22 onze a Daniele Monteleone, che devolvette la somma alla figlia Ninfa, (ASR, notaio Giacomo Masò, 22 settembre 1610, c. 92v., in AGNELLO 1955, p. 32), rogito che rimanda ad un atto del 7 febbraio 1609, redatto dal notaio Giuseppe de Randazzo di Catania (AGNELLO 1955, p. 32). Smentendo in parte l'accostamento fra i due dipinti commissionati dai gesuiti di Siracusa e Catania, proposto dalla Pavone (Pavone in SIRACUSA 1984-1985, p. 96, scheda n. 7) e confermato da Giampaolo Chillè (Chillè in SIRACUSA 2004, p. 64, scheda n. 4), Salvatore Russo, ha ritenuto il primo quadro di maggiore efficacia narrativa, oltre che compositiva, proponendo quindi un'approssimativa indicazione cronologica della *Sant'Agata*, da riferire al primo stanziamento dei gesuiti a Catania, antecedente al 1621 (RUSSO 2005, p. 82). Più decisa al riguardo appare Luisa Paladino, che, rilevando nelle due opere «la comune ascendenza formale e stilistica dalla pittura del Paladini», la ritiene databile fra il 1607 e il 1609 (PALADINO 2008, p. 334).

La lucida analisi del quadro, proposta da Barbara Mancuso, ne mette in evidenza le persistenze nell'adesione ai modi di Paladini, soprattutto nel vezzo disegnativo e nella resa ariosa delle figure, in unione ai barlumi naturalistici; in particolare la studiosa notava affinità nella figura di san Pietro, ripresa dalla *Negazione di San Pietro* di Palazzo dei Normanni, opera del 1613, ma anche nell'analoga gestualità della mano del Santo con quella di una delle monache della *Madonna del Rosario* di Caltanissetta del 1614. Tali accostamenti inducono a spostare in avanti la collocazione del dipinto, rispetto alla proposta di individuare la commissione del quadro nel documento attestante il credito del barone di Miraglia del 1610, tanto più che il quadro tradisce richiami al luminismo del Caravaggio probabilmente non dovuti a un contatto diretto con le opere del maestro, ma desunti dall'osservazione di alcune opere siciliane aderenti al naturalismo, principalmente di Paladini, senza tuttavia disdegnare i contributi di artisti minori, ipotesi suggellata da certi impacci e durezze che palesano un naturalismo frainteso, che soffre la mancanza di una certa scioltezza di esecuzione (MANCUSO 2008, pp. 74-75).

Monteleone nel quadro tralascia molte componenti tipiche della sua formazione di estrazione tosco-emiliana, rinunciando all'uso di cangianti e all'elegante resa di tessuti e panneggi, in favore di una composizione semplificata, in cui i personaggi si dispongono su un unico registro, conferendo un impatto visivo immediato rispetto alla

consuetudinaria osservanza delle convenzioni pulzoniane dello schema della 'Madonna degli angeli' di marcata impronta controriformistica (MANCUSO 2008, p. 75). Lo slittamento della data del dipinto pare inoltre confermato dalla ricerca di profondità spaziale, evidente nella esigua porzione di sfondo, al di fuori della scena principale, in cui i soldati appaiono allarmati dall'evento miracoloso, espediente riproposto pure nel *Martirio di san Sebastiano*, datato 1614, con cui condivide certe suggestioni luministiche desunte da un caravaggismo filtrato da terzi (MANCUSO 2008, p. 75).

Il dipinto, su cui un tempo si leggeva la firma del pittore (AGNELLO 1955, p. 31), prosegue comunque nel rispetto delle direttive della Controriforma (SPAGNOLO 2004, pp. 29-30, nota 76), come rivela l'impostazione narrativa di sereno argomento sacro e l'intonazione realistica delle figure, caratterizzate da un aristocratico distacco, invece assente nell'espressivo fanciullo al centro, che può essere accostato alla figura di giovane che chiude il *Martirio di san Sebastiano* a sinistra (ill. 83-84). La scena rappresenta, in modo canonico, l'apparizione di san Pietro alla Santa, rinchiusa in carcere con le mammelle recise, sullo sfondo di un gruppo di soldati impauriti che si intravedono dalla griglia della finestra.

Ill. 83. Daniele Monteleone (firmato), *Sant'Agata visitata al carcere da san Pietro*, particolare, post 1614, Catania, chiesa di San Francesco Borgia

Ill. 84. Daniele Monteleone, *Martirio di san Sebastiano*, particolare, firmato e datato 1614, Randazzo, chiesa di Santa Maria

GUGLIELMINI 1695
D. Guglielmini, *La Catania destrutta con la narrativa di tutte le città e terre danneggiate dal tremuoto del 1693 di Comeindo Muglielgini catanese fra gli accademici infecondi di Roma detto l'Etneo, consecrata al signor don Domenico Lucchese e Campo*, Agostino Epiro, Palermo 1695, p. 87.

POLICASTRO 1950
G. Policastro, *Catania nel settecento; costumi, architettura, scultura, pittura, musica*, Società Editrice Internazionale, Torino 1950, p. 313.

AGNELLO 1955
S.L Agnello, *Schede per la storia della pittura in Sicilia*, «Archivio Storico Siracusano», I, 1955, p. 32.

SIRACUSA 1984-1985
M.P. Pavone, scheda n. 7, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, p. 96.

SIRACUSA RAGUSA 1991
T. Pugliatti, scheda n. 2, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, p. 21.

SIRACUSA 2004
G. Chillè, scheda n. 4, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, p. 64.

SPAGNOLO 2004
D. Spagnolo, *«Quantunque oscuro fu tenero oltremodo». Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 29-30, nota 76.

RUSSO 2005
S. Russo, *Daniele Monteleone pittore siracusano a Malta e nella Sicilia sudorientale*, «Archivio Storico Siracusano», serie III, XIX, 2005, p. 82.

PALADINO 2008
Luisa Paladino, scheda n. 84, in *Agata santa. Storia, arte, devozione*, catalogo della mostra a cura di G. Algranti (Catania, Museo Diocesano, chiesa di San Francesco Borgia e chiesa di San Placido, 29 gennaio - 4 maggio 2008), Giunti, Firenze 2008, p. 334.

MANCUSO 2011
B. Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2011, pp. 70-76 e tav. XV.

LOMBARDO 2015
L. Lombardo, *Mario Minniti e Daniele Monteleone. Due pittori siracusani al tempo di Caravaggio in alcuni documenti inediti*, in *Scritti in memoria di Domenico Ligresti*, a cura di A. Cucuzza, prefazione di G. Barone, Trinakìe, 2, Silvio di Pasquale editore, Caltagirone 2015, p. 119.

20.

MARIO MINNITI

Flagellazione, replica del dipinto
del Museo regionale di Messina

post 1620

olio su tela

61,5 x 49,5 cm

Malta, collezione privata

Ill. 85

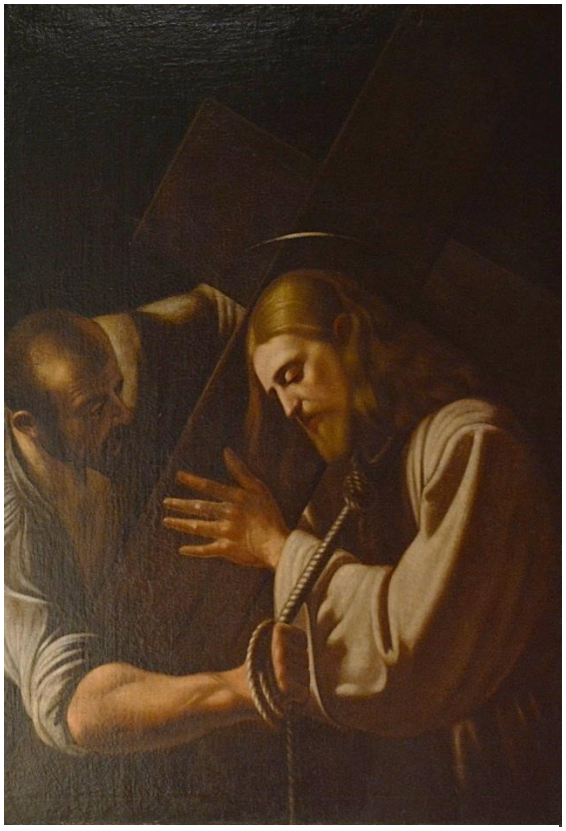
Bibliografia: Sciberras in LA VALLETTA 2007, pp. 170-171, scheda n. 10; SCIBERRAS 2009, p. 20; SCIBERRAS 2009, p. 63; SCIBERRAS 2015, p. 58; Xuereb in SAN SECONDO DI PINEROLO 2015, p. 116, scheda n. 22.

Replica del dipinto giunto al Museo regionale di Messina dalla Fondazione Barone Giuseppe Lucifero di San Nicolò di Milazzo (ill. 86), accostabile al *Cristo portacroce* (ill. 87), suo probabile *pendant* (Spagnolo in SIRACUSA 2004, pp. 75-77, scheda n. 9), il quadro tradisce l'influsso dal naturalismo di Caravaggio. Questa versione maltese (ill. 85; tav. LXVIII), di cui non si conosce l'originaria provenienza, nonostante la notizia del suo acquisto a Malta da parte dell'attuale proprietario, è stata individuata da Sergio Benedetti nel 2007 (Sciberras in LA VALLETTA 2007, p. 170, scheda n. 10). Come nella versione siciliana, la scena dipinta si allontana dall'iconografia tradizionale, probabilmente a causa del fomato ridotto del quadro, che induce a sospettare una committenza privata (Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 75, scheda n. 9).

La scena rivela una forte carica di violenza nelle gesta dei torturatori, uno dei quali afferra Cristo per i capelli e lo abbassa per meglio sferrare il corpo di frusta, mentre l'altro si occupa di fissare la corda. La composizione serrata e la tavolozza sintetica e scura rendono ancora più cruenta ed immediata la scena, tutta giocata sulla ripetizione delle diagonali delle braccia. Sciberras denota la presenza di incongruenze che fanno pensare all'intervento di aiuti della sua bottega. Il fatto che esistano due versioni di

questo soggetto ha indotto lo studioso a ritenerlo un quadro di successo, circostanza che si verificava pure per l'*Ecce Homo*, riprodotto in più esemplari. La gestualità brutale dei personaggi richiama quella dei *Quattro Santi coronati* di Siracusa, realizzato nella metà degli anni Venti del Seicento. È probabile che la replica di Malta non si discosti molto dal suo modello, per il quale è stata proposta la data 1620, alla luce delle analogie con il *Miracolo della Vedova di Naim*, eseguito intorno a quegli anni, e delle derivazioni del suo *pendant* dalle *Storie della Passione* del Museo arcivescovile di Siracusa, realizzate nel 1618, di cui i quadri oggi nella città aretusea costituiscono copie di bottega (Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 75, scheda n. 9). La qualità di questi due dipinti presagisce il capolavoro caravaggesco di Mario Minniti: l'*Ecce Homo* di Mdina.

Ill. 86. Mario Minniti, *Flagellazione*, 1620 circa, Messina, Museo regionale



Ill. 87. Mario Minniti, *Cristo portacroce*, 1620 circa, Messina, Museo regionale

SIRACUSA 2004
D. Spagnolo, scheda n. 9, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 75-77.

LA VALLETTA 2007
K. Sciberras, scheda n. 10, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 170-171.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Minniti's Baptism and other works in Malta*, in *Minniti Baptism. A "signed" masterpiece*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2009, p. 20

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, p. 63.

SAN SECONDO DI PINEROLO 2015
L. Xuereb, scheda 22, in *Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi e A. D'Amico (Castello di Miradolo, San Secondo di Pinerolo, 21 novembre – 10 aprile 2016), Nuova Stampa Color, Muros 2015, p. 116.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, p. 58.

21.

MARIO MINNITI

Ecce Homo

1625

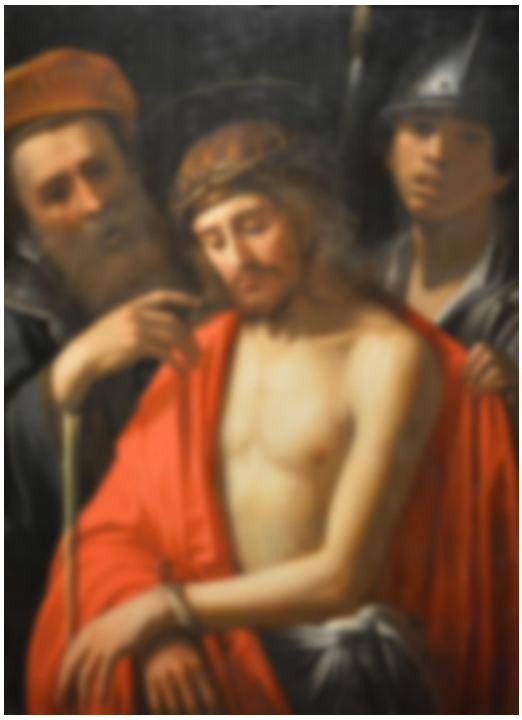
olio su tavola

93 x 62,5 cm

Mdina, Museo della cattedrale

Iscrizioni: «1625 MARIUS MENNITI F.»

Esposizioni: FLORIANA 1960; SIRACUSA 2004; SAN SECONDO DI PINEROLO 2016



Ill. 88

Bibliografia: BONELLO 1938, p. 604; Bonello in FLORIANA 1960, p. 55, scheda n. 83; fig. a p. 51; AGNELLO 1964, p. 82, nota 19, pp. 86, 88; CAMPAGNA CICALA 1969, pp. 55-57; MARINI 1974, p. 412; NICOLSON 1979, p. 74; CAMPAGNA CICALA 1983, pp. 15-16; CAMPAGNA CICALA 1985, pp. 111, 116, fig. 13, 141, nota 71; SAMMUT 1986, p. 35; BARRICELLI 1987, p. 340; CALVESI 1987, p. 22; MARINI 1987, p. 568; CUTAJAR 1987-1988, p. 203; BUHAGIAR 1988, p. 72; BARBIELLINI-AMIDEI 1989, p. 63; NICOLSON 1990, vol. I, p. 149, vol. II, fig. 486; GASH 1993, p. 539; BUHAGIAR FIORINI 1996, pp. 523, 526; DE PIRO 2000, p. 90; SPAGNOLO 2001, pp. 144-145; SCIBERRAS 2003, pp. 26-27; GASH 2004, pp. 639-640; Spagnolo in SIRACUSA 2004, pp. 95-96, scheda n. 17; ESPINOSA-RODRIGUEZ BARTOLO-PARNIS CILIA 2005, p. 65; Buhagiar in LA VALLETTA 2007, pp. 166-167, scheda n. 8; GASH 2007, p. 103; SCIBERRAS 2007, pp. 34-35; SCIBERRAS 2009, p. 60; SCIBERRAS 2009, p. 18; SPAGNOLO 2009, pp. 22-23; SCIBERRAS 2015, pp. 56-57; Xuereb in SAN SECONDO DI PINEROLO 2015, p. 116.

L'*Ecce Homo* (ill. 88; tav. LXIX), oggi al museo della cattedrale di Mdina, si innesta nell'alveo delle numerose versioni siciliane, e non solo, derivate da un importante prototipo caravaggesco, identificato nel dipinto genovese di Palazzo Rosso da Roberto Longhi, che, ricordandolo nella sala delle copie alla mostra milanese del 1951, lo giudicava autografo di Caravaggio, riconoscendolo in uno dei dipinti menzionati nella biografia dedicata a Ludovico Cigoli dal nipote Giovanni Battista Cardi (ante 1628). In

essa si tramanda che monsignor Massimo Massimi bandì un concorso in cui assegnava la realizzazione di un quadro raffigurante un *Ecce Homo* simultaneamente a Cigoli, Passignano e Caravaggio, ciascuno ignaro della commissione congiunta, e che fra tutti preferì quello del Cigoli, in seguito condotto a Firenze e venduto a Giovan Battista Severi, musico del principe Lorenzo di Toscana, da cui passò alle raccolte granducali, più tardi confluite a Palazzo Pitti (LONGHI 1954, pp. 7-8). L'opera di Genova fu realizzata necessariamente fra l'aprile del 1604, data dell'arrivo del Cigoli a Roma, e il 28 maggio 1606, giorno in cui Caravaggio si macchiava dell'omicidio di Ranuccio Tomassoni fuggendo dalla città eterna. Longhi sostiene che il dipinto lasciò Roma molto presto, constatato che esso non veniva riprodotto in copia nei dipinti dei caravaggeschi nordici attivi in città nella seconda metà del secondo decennio del Seicento e considerata pure la testimonianza riportata da Bellori, secondo il quale l'artista «Alli Signori Massimi colorì un Ecce Homo che fù portato in Ispagna» (BELLORI 1672, ed. cons. a cura di E. Borea 1976, p. 223). L'assenza di copie spagnole fra quelle reperite da Ainaud de Lasarte, ha indotto lo studioso a individuare l'indicazione geografica tramandata dal biografo come possibile riferimento alla Sicilia, allora appartenente ai domini della corona spagnola, dove effettivamente esistono varie versioni del dipinto (LONGHI 1954, pp. 8-9). L'*Ecce Homo* del Merisi godette infatti di straordinaria fortuna, rielaborato in più varianti dai suoi seguaci siciliani, di cui sopravvivono le versioni di Mario Minniti e Alonzo Rodriguez – solo per citare i nomi più noti - portatori della anticonformista maniera naturalistica nell'isola.

Prima dell'attribuzione longhiana del dipinto genovese si conosceva la versione proveniente dalla chiesa messinese di Sant'Andrea Avellino (GALLO 1755, ed. cons. a cura di A. Vajola 1879, pp. 99-141), oggi ai depositi del Museo regionale di Messina, attribuita da Enrico Mauceri ad Alonzo Rodriguez (MAUCERI 1924-1925, p. 568), valutata «copia cruda ma abbastanza fedele di un'opera tarda» (BASSI RATHGEB 1951, p. 43, n. 61, 35, n. 44 bis), che Negri Arnoldi ha ritenuto il prototipo delle copie siciliane dal dipinto caravaggesco (NEGRI ARNOLDI 1977, p. 242). Alfred Moir giudicò le copie siciliane derivate da un originale perduto di Caravaggio, diverso dal quadro di Palazzo Rosso, in un primo momento fermo nel rifiuto dell'autografia caravaggesca del quadro di Genova proposta da Longhi (MOIR 1967, p. 184), posizione in seguito riveduta ed adeguata alla ricostruzione longhiana dei fatti (MOIR 1976, pp. 131-132). Anche Maurizio Calvesi ha rifiutato l'autografia caravaggesca del dipinto genovese, al tempo

stesso riconoscendo come copia dell'esemplare Massimi la redazione giunta in collezione privata romana da Correggio (CALVESI 1971, p. 123), riferita a Minniti da Maurizio Marini, che segnalava pure la versione della cattedrale di Mdina (MARINI 1974, p. 412). La variante oggi al Museum für Kunst und Kulturgeschichte di Dortmund fu invece attribuita a Minniti da Benedict Nicolson (NICOLSON 1979, p. 74). Esiste inoltre la versione siciliana di Trapani che tradisce il declino del naturalismo di Caravaggio (BARRICELLI 1987, p. 341).

Quanto alle redazioni di Minniti, oltre al quadro di Malta, si conoscono due repliche: quella recentemente riesumata dai depositi dell'Abatellis (ill. 90), in occasione della mostra palermitana 'Suggestioni caravaggesche' del 2017, proveniente dalla chiesa della Commenda gerosolimitana di San Giovanni alla Guilla di Palermo, ormai quasi illeggibile per il pessimo stato di conservazione, e la versione in collezione privata messinese, entrambe prive della canna nelle mani di Cristo. Francesca Campagna Cicala, convinta dell'attribuzione a Minniti delle due versioni in collezione privata romana e dell'esemplare di Dortmund, ha ritenuto che queste siano state le prime repliche del dipinto genovese, in seguito rielaborato dal pittore siracusano nella riuscita versione di Mdina e replica palermitana della Guilla (CAMPAGNA CICALA 1985, pp. 111, 116), non conoscendo ancora la versione dell'Abatellis.

Le considerazioni avanzate dalla critica novecentesca non sembrano fornire soluzione al riconoscimento della copia dal prototipo caravaggesco che ha dato origine alle successive redazioni siciliane, contesa fra Alonzo Rodriguez, a Roma fino al 1601, e Mario Minniti, che nella città eterna rimase fino al 21 maggio 1606, come testimoniato dal documento di commissione della perduta *Madonna del Soccorso* per la chiesa di san Giovanni Battista di Vizzini (RAGONA 1971, pp. 59-63).

Sul dipinto di Mdina si pronunciava per primo Vincenzo Bonello (BONELLO 1938, pp. 591-609), che, in occasione della mostra di Floriana del 1960, così lo descriveva: «Mezza figura del Cristo, con le mani legate, corona di spine e porpora; alla sua destra, un vecchio, forse Ponzio Pilato, lo addita mentre un milite gli aggiusta la porpora / Per la composizione, sebbene più serrata, questa pittura ricorda stranamente più il noto e troppo lodato "Ecce Homo" del Cigoli, che quello del Merisi; decisamente caravaggesca è la figura dell'armigero, il cui elmo porta la firma del pittore» (Bonello in FLORIANA 1960, p. 55, scheda n. 83). Qualche decennio più avanti Santi Luigi Agnello si limitava

a rapide menzioni del quadro, ricordato assieme al *Battesimo di Cristo* della chiesa delle orsoline di La Valletta (AGNELLO 1964, pp. 82, 86, 88).

Francesca Campagna Cicala ha condotto un accurato studio del dipinto, rilevando innanzitutto come, a partire dall'*Ecce Homo* di Mdina, si riscontra un cambio di tendenza nella personale interpretazione del naturalismo di Minniti, che da questo momento in poi, tralasciando le redazioni articolate ed affollate di personaggi, suggerite dall'influenza paladiniana, si rivolge piuttosto a una orchestrazione semplificata dove la maggiore attenzione è ora rivolta al dramma umano ed emozionale di poche figure, in cui «la dolorosa rassegnazione del Cristo al centro, idealizzato nei lineamenti composti, contrasta con le espressioni più realistiche dei due personaggi che gli si affiancano» (CAMPAGNA CICALA 1969, p. 56). La studiosa ha altresì puntualizzato che l'opera, pur manifestando alcuni evidenti aspetti del caravaggismo, vi si allontana per la preferenza dei valori pittorici a quelli plastici, che accomunano il dipinto di Malta, specialmente per l'isolamento delle poche figure su fondo scuro e per l'incidenza diretta della luce sui corpi, che scivola in sottili trapassi chiaroscurali, ai *Cinque Misteri della passione* (CAMPAGNA CICALA 1969, pp. 56-57), ricordati negli *Annali* siracusani di Giuseppe Maria Capodieci (CAPODIECI INIZI DEL XIX SEC., ms., vol. IX, p. 128), quattro dei quali, in un primo momento dati per dispersi, furono ritrovati nel 1988-1989 nel Seminario arcivescovile di Siracusa, mentre il quinto pervenne al Museo Bellomo negli anni Quaranta del secolo scorso (Spagnolo in SIRACUSA 2004, pp. 78-81, scheda n. 10). L'aderenza di Minniti alla semplificazione compositiva tipica della fase tarda di Caravaggio è suggellata ancora dall'accostamento fra l'anziano che compare nell'angolo destro della *Natività* trafugata a Palermo e la figura di Pilato nelle tre versioni dell'*Ecce Homo* realizzate dal pittore siracusano fra la Sicilia e Malta (CAMPAGNA CICALA 1985, pp. 176-177, scheda n. 17). Nel dipinto di Mdina la preferenza per gli effetti luministici, spesso tendenti al controluce, di matrice gentileschiana e l'oculato uso di cangianti desunto dal Saraceni, pur non trascurando le reminiscenze paladiniane, denota l'ampio repertorio di modelli naturalistici cui attingeva Minniti nello stadio maturo della sua carriera pittorica (CAMPAGNA CICALA 1983, pp. 15-16). L'ipotesi che l'artista, durante la realizzazione del quadro, abbia incontrato a Malta Lionello Spada, fonte di ispirazione della sua scelta di semplificazione (CAMPAGNA CICALA 1983, p. 16), risulta poco probabile, dal momento che il pittore bolognese soggiornò sull'isola dal 1609 al 1614.

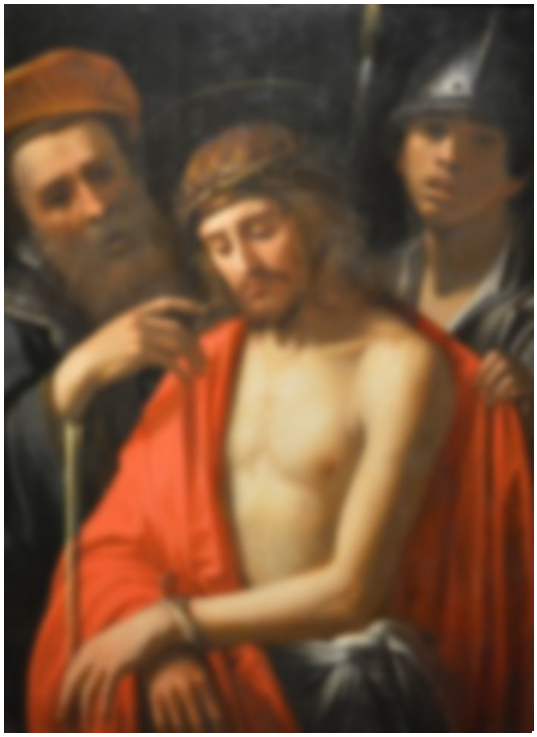
A differenza delle versioni in collezione privata romana e di quella di Dortmund, derivate da un esemplare perduto di Caravaggio, la tavola di Mdina e la sua quasi illeggibile replica della Guilla richiamano il quadro di Palazzo Rosso per l'impianto compositivo, ma anche altre realizzazioni del maestro lombardo, come la *Cena in Emmaus* di Londra, per la cinta del pellegrino che ricompare ai fianchi di Cristo nel dipinto della Notabile (SPAGNOLO 2001, pp. 144-145; Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 96, scheda n. 17). Antonio Espinosa Rodriguez ha invece riscontrato nel dipinto maltese influenze dalla pittura fiamminga (ESPINOSA-RODRIGUEZ BARTOLO PARNIS CILIA 2005, p. 95).

Il quadro si colloca agli sgoccioli dell'esperienza caravaggesca dell'artista siciliano, poco prima che egli allargasse i suoi orizzonti culturali alle influenze del classicismo. È un olio su tavola, supporto ormai desueto e scelta insolita nella produzione dell'artista, preparato a gesso e ricoperto di fondo scuro (Xuereb in SAN SECONDO DI PINEROLO 2015, p. 116, scheda n. 22). Donatella Spagnolo ha giudicato la presenza di piani di stesura sovrapposti, una scelta imputabile al vezzo di Minniti di eseguire i quadri senza un preciso disegno preliminare, come suggeriscono pentimenti e aggiunte presenti nelle sue opere (SPAGNOLO 2001, pp. 144-145; Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 96, scheda n. 17), ipotesi che stride con la testimonianza di Susinno, secondo cui «diesi […] allo studio del disegno a lui geniale» (SUSINNO 1724, ed. cons. a cura di V. Martinelli 1960, pp. 116-117). L' autore incise sull'elmo dell'armigero la segnatura «1625 / MARIUS / MENNITI F.», punto di riferimento fondamentale ai fini della collocazione cronologica delle altre opere non datate della sua produzione.

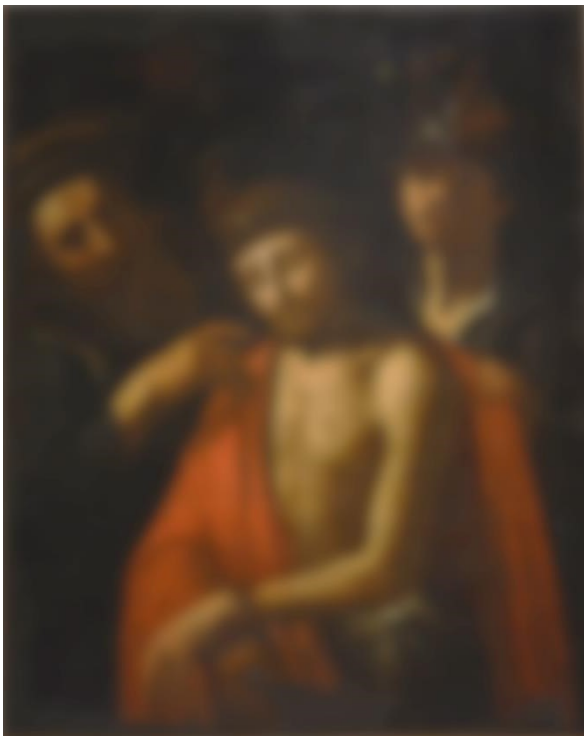
L'opera fu donata alla cattedrale dell'antica capitale maltese nel 1885 (ESPINOSA-RODRIGUEZ BARTOLO-PARNIS CILIA 2005, p. 65), come attesta la scritta sul retro della tavola «*Sacerdos Benedictus Dimech donavit anno DNI 1885*», e collocata nella sacrestia fino al trasferimento al museo annesso, dove ancora oggi si trova (Xuereb in SAN SECONDO DI PINEROLO 2015, p. 116, scheda n. 22). Nulla si conosce della commissione del dipinto, ma è evidente che Minniti contrasse rapporti di un certo rilievo con i Cavalieri di San Giovanni, che si protrassero pure in Sicilia, dove l'artista realizzava per gli affiliati giovanniti una replica del quadro di Mdina, tuttavia priva della canna nelle mani di Cristo (ill. 89-90), attualmente in deposito alla galleria palermitana di Palazzo Abatellis, cui pervenne dalla chiesa di San Giovanni alla Guilla (CAMPAGNA CICALA 1985, pp. 176-177, scheda n. 17), ma anche la *Decollazione del Battista* per i

marchesi Del Pozzo di Messina, oggi al Museo regionale (CAMPAGNA CICALA 1985, pp. 176-177). Il fatto poi che non esiste traccia del dipinto nella letteratura artistica maltese più antica è significativo circa una possbile realizzazione siciliana dell'opera.

L'esistenza di alcuni documenti che attestano la presenza del pittore in Sicilia negli anni 1624-1625 (MOLONIA 2004, pp. 147-148), in particolare l'atto in cui il messinese Pierpaolo Bilanza si impegnava a fornire servigi all'atista in cambio di vitto, alloggio ed apprendistato artistico (AGNELLO 1941, pp. 73-74, doc. IV) e quello in cui viene citata la sua abitazione siracusana di via Larga (MAUCERI 1911), inducono a ritenere l'opera realizzata sulla maggiore isola e da qui inviata a Malta in circostanze purtroppo sconosciute, senza escludere che l'opera possa essere giunta nell'isola dei Cavalieri anche molto tempo dopo.



Ill. 89. Mario Minniti, *Ecce Homo*, firmato e datato 1625, Mdina, Museo della cattedrale



Ill. 90. Mario Minniti, *Ecce Homo*, 1625 circa, Palermo, Galleria di Palazzo Abatellis

BELLORI 1672
G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), edizione a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976, p. 223.

SUSINNO 1724
F. Susinno, *Le vite de' pittori* messinesi, ms., 1724, testo, introduzione e note bibliografiche a cura di V. Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 116-117.

GALLO 1755
C.D. Gallo, *Apparato agli annali della città di Messina*, Napoli 1755, edizione a cura di A. Vajola, Messina 1879, pp. 99-141.

CAPODIECI INIZI DEL XIX SECOLO
G.M. Capodieci *Annali di Siracusa*, ms., inizi del XIX secolo, Siracusa, Biblioteca Arcivescovile Alagoniana, p. 128.

MAUCERI 1911
E. Mauceri, *Artisti siracusani. Mario Menniti*, «Aretusa», III, 1, 29 gennaio 1911.

MAUCERI 1924-1925
E. Mauceri, *Il Caravaggismo in Sicilia ed Alonso Rodroguez messinese*, «Bollettino d'arte», XVIII, 1924-1925, p. 568.

BONELLO 1938
V. Bonello, *Una "città del silenzio" a Malta. La Notabile*, «Le vie del Mondo - Rivista Mensile della Consociazione Turistica italiana», Anno VI, 6, 1938, p. 604.

AGNELLO 1941
G. Agnello, *Un caravaggesco: Mario Minniti*, «Archivi», VIII, 1941, pp. 73-74, doc. IV.

BASSI RATHGEB 1951
R. Bassi Rathgeb, *La mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, «Gazzetta di Bergamo», IV, 2, 1951, p. 35, n. 44 bis, p. 43, n. 61.

LONGHI 1954
R. Longhi, *L' "Ecce homo" del Caravaggio a Genova*, «Paragone», 1954, V, 51, pp. 3-14.

FLORIANA 1960
V. Bonello, scheda n. 83, in *L'arte sacra a Malta*, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, p. 55, fig. a p. 51.

AGNELLO 1964
S.L. Agnello, *M. Minniti e A. Maddiona nelle Vite di Francesco Susinno*, «Archivio Storico Siracusano», X, 1964, p. 82, nota 19, pp. 86, 88.

MOIR 1967
A. Moir, *The Italian Followers of Caravaggio,* Harvard University Press, Cambridge 1967, vol. I, p. 184.

CAMPAGNA CICALA 1969
F. Campagna Cicala, *Mario Minniti*, «Archivio Storico Siracusano», XV, 1969, pp. 55-57.

CALVESI 1971
M. Calvesi, *Caravaggio o la ricerca della Salvazione*, «Storia dell'Arte», IX, 10, 1971, p. 123.

RAGONA 1971
A. Ragona, *Un documento sul periodo oscuro della vita del pittore Mario Minniti*, «Archivio storico Siracusano», I, 1971, pp. 59-63.

MARINI 1974
M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio,* Bestetti & Bozzi, Roma 1974, p. 412.

MOIR 1976
A. Moir, *Caravaggio and his copyst*, New York Univ. Pr., New York 1976, pp. 131-132.

NEGRI ARNOLDI 1977
F. Negri Arnoldi, *Alonzo Rodriguez: un caravaggesco contestato*, «Prospettiva», 9 aprile 1977, p. 242.

NICOLSON 1979
B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement,* Phaidon, Oxford 1979, p. 74.

CAMPAGNA CICALA 1983
F. Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese,* in *Onofrio Gabrieli 1619-1706,* catalogo della mostra a cura di F. Campagna Cicala e G. Barbera (Messina, chiesa Madre di Sant'Antonio Abate e chiesa di San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983), Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1983, pp. 15-16.

CAMPAGNA CICALA 1985
F. Campagna Cicala, *Intorno all'attività di Caravaggio in Sicilia. Due momenti del caravaggismo siciliano: Mario Minniti e Alonzo Rodriguez*, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, pp. 111, 116, fig. 13, 141, nota 71.

CAMPAGNA CICALA 1985
F. Campagna Cicala, scheda n. 17, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, pp. 176-177.

SAMMUT 1986
E. Sammut, *Guide to the Mdina Cathedral and its Museum*, The Friends of the Cathedral Museum, Promotion Services, Sliema 1986, p. 35.

BARRICELLI 1987
A. Barricelli, *Tra Caravaggio e Ribera, aspetti del naturalismo pittorico nel Meridione*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, a cura di M. Calvesi, coordinamento di L. Trigila, Siracusa 1987, p. 340.

CALVESI 1987
M. Calvesi, *Nascita e morte del Caravaggio*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, a cura di M. Calvesi, coordinamento di L. Trigila, Siracusa 1987, p. 22.

MARINI 1987
M. Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»; la tragica esistenza, la raffinata cultura, il mondo sanguigno del primo Seicento, nell'iter pittorico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, prima edizione, Newton Compton, Roma 1987, p. 568.

CUTAJAR 1987-1988
D. Cutajar, *L'influenza siciliana sull'arte a Malta*, «Journal of Maltese Studies», 17-18, 1987-88, p. 203.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 72.

BARBIELLINI-AMIDEI 1989
R. Barbiellini Amidei, *Della committenza Massimo*, in *Caravaggio: nuove riflessioni*, «Quaderni di Palazzo Venezia», 6, 1989, p. 63.

NICOLSON 1990
B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, seconda edizione rivista ed ampliata da L. Vertova, Allemandi, Torino 1990, vol. I, p. 149, vol. II, fig. 486.

GASH 1993
J. Gash, *Painting and Sculpture in Early Modern Malta,* in V. Mallia Milanes, *Hospitaller Malta 1530-1798: Studies on Early Modern Malta and the Order of St.John of Jerusalem*, Mireva, Msida 1993, pp. 509-604.

BUHAGIAR FIORINI 1996
M. Buhagiar, S. Fiorini, *Mdina, the Cathedral City of Malta*, 1996, pp. 523, 526.

DE PIRO 2000
N. De Piro, *Malta Influence and Patronage: A Convergence on the Metropolitan Cathedral and Museum. The Cathedral Museum*, Miranda Publications, Sliema 2000, p. 90.

SPAGNOLO 2001
D. Spagnolo, *Da modello a pittore: una traccia per Mario Minniti*, in *Sulle orme di Caravaggio: tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate, G. Barbera, C. Strinati e R. Vodret (Palermo, Palazzo Ziino 4 marzo - 2 maggio 2001), Marsilio, Venezia 2001, pp. 144-145.

SCIBERRAS 2003
K. Sciberras, *L-Arti Barokka f'Malta*, PIN, Malta 2003, pp. 26-27.

GASH 2004
J. Gash, *Mario Minniti, Syracuse*, «The Burlington Magazine», CLXVI, settembre 2004, pp. 639-640.

MOLONIA 2004
G. Molonia, *Mario Minniti nelle fonti archivistiche*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 147-148.

SIRACUSA 2004
D. Spagnolo, scheda n. 10, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 78-81.

SIRACUSA 2004
D. Spagnolo, scheda n. 17, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 95-96.

ESPINOSA-RODRIGUEZ BARTOLO-PARNIS CILIA 2005
A. Espinosa Rodriguez, P. Bartolo Parnis, D. Cilia, *The paintings at the Cathedral Museum, Mdina*, Progress Press, Valletta 2005, p. 65.

GASH 2007
J. Gash, *Malta: Caravaggesque Crossroad*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 103.

LA VALLETTA 2007
M. Buhagiar, scheda n. 8, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 166-167.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 34-35.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta,* Midsea Book, Malta 2009, p. 60.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Minniti's Baptism and other works in Malta*, in *Minniti Baptism. A "signed" masterpiece*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2009, p. 18.

SPAGNOLO 2009
D. Spagnolo, *Some notes on Mario Minniti's last years of activity*, in *Minniti Baptism. A "signed" masterpiece*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2009, pp. 22-23.

SAN SECONDO DI PINEROLO 2015
L. Xuereb, scheda 22, in *Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi e A. D'Amico (Castello di Miradolo, San Secondo di Pinerolo, 21 novembre – 10 aprile 2016), Nuova Stampa Color, Muros 2015, p. 116.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, pp. 56-57.

22.

MARIO MINNITI

San Giovanni evangelista

IV decennio del XVII secolo,
già La Valletta, Auberge d'Aragon

olio su tela

148 x 171 cm

La Valletta, Museo nazionale
di Belle Arti

Esposizioni: LA VALLETTA 2007

Ill. 91

Bibliografia: SCIBERRAS 2003, pp. 26-27; Sciberras in LA VALLETTA 2007, pp. 172-173, scheda n. 11; SCIBERRAS 2009, pp. 18-19; SCIBERRAS 2009, p. 63; SCIBERRAS 2015, p. 58; Xuereb in SAN SECONDO DI PINEROLO 2015, p. 116, scheda n. 22.

Proveniente dall'Auberge d'Aragon, il *San Giovanni evangelista* (ill. 91; tav. LXX) è stato individuato ed attribuito a Minniti da Keith Sciberras, che ne ha segnalato le caratteristiche del chiaroscuro diluito e della tavolozza scura, elementi che, complice la vernice scolorita, contribuiscono alla generale atmosfera cupa del dipinto (SCIBERRAS 2003, pp. 26-27). In effetti per i visi tipologici, l'opera appare inquadrabile alla fase matura dell'artista, tanto più che il volto del Santo è simile a quello dello stesso personaggio nel *Miracolo della Vedova di Naim* di Messina, ritratto collettivo da cui il pittore spesso attingeva per i volti di numerosi personaggi, come rivela la figura femminile al centro del *Martirio di santa Caterina* di Zejtun, alla cui esecuzione il pittore prese parte, assieme ad altri pennelli, dopo la fuga di Caravaggio da Malta (LAPUCCI 2008). Ulteriori elementi che indirizzano il quadro alla mano dell'artista sono il modo di concepire le figure, l'inclinazione della testa e la particolare tonalità di rosso del mantello. Tali considerazioni hanno persuaso Sciberras a ritenere la sua realizzazione non molto distante dal *Battesimo di Cristo* firmato, con cui condivide il panneggio del manto del Battista, in linea con l'allontanamento dal naturalismo di

ascendenza caravaggesca, evidente nelle realizzazioni successive all'*Ecce Homo* di Mdina. Proponendo di datare il dipinto al torno d'anni che intercorre fra la fine del terzo decennio del XVII secolo e l'inizio del quarto, lo studioso lo ritiene precedente al quadro delle orsoline. Il formato orizzontale induce a credere che esso possa essere stato una pittura privata di un membro dell'Ordine di Malta, dalle cui collezioni pervenne all'Albergo d'Aragona (Sciberras in LA VALLETTA 2007, p. 172, scheda n. 11; SCIBERRAS 2009, pp. 18-19; SCIBERRAS 2009, p. 63).

Il dipinto narra l'esilio del Santo da Efeso, relegato nell'isola greca di Patmos, dove scrisse il Libro della Rivelazione, contenente le sue visioni apocalittiche. Il personaggio è immortalato seduto, intento a scrivere la sua opera, accompagnato dal consueto attributo iconografico dell'aquila, con alle spalle un uggioso paesaggio. La luce, simbolo dell'ispirazione divina, investe la figura dall'alto a sinistra.

La superficie pittorica appare abrasa in corrispondenza del manto del Santo e ritoccata in più punti, circostanza che tuttavia non pregiudica del tutto la lettura dell'opera (Sciberras in LA VALLETTA 2007, p. 172, scheda n. 11; SCIBERRAS 2009, pp. 18-19; SCIBERRAS 2009, p. 63).

SCIBERRAS 2003
K. Sciberras, *L-Arti Barokka f'Malta*, PIN, Malta 2003, pp. 26-27.

LA VALLETTA 2007
K. Sciberras, scheda n. 11, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 172-173.

LAPUCCI 2008
The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2008.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Minniti's Baptism and other works in Malta*, in *Minniti Baptism. A "signed" masterpiece* , a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2009, pp. 18-19.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, p. 63.

SAN SECONDO DI PINEROLO 2015
L. Xuereb, scheda 22, in *Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi e A. D'Amico (Castello di Miradolo, San Secondo di Pinerolo, 21 novembre – 10 aprile 2016), Nuova Stampa Color, Muros 2015, p. 116.

SCIBERRAS 2015

K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, p. 58.

23.

MARIO MINNITI

Battesimo di Cristo

1635-1637

olio su tela

267 x 194 cm

La Valletta, chiesa delle orsoline

Iscrizioni: «MINNITI»

Ill. 92

Bibliografia: AGNELLO 1964, p. 82; CAMPAGNA CICALA 1985, p. 116; AQUILINA FIORINI CILIA 2004, pp. 191-193; SPAGNOLO 2004, pp. 24-25; Sciberras in LA VALLETTA 2007, pp. 168-169, scheda n. 9; DERSE 2009, pp. 34-36; LAPUCCI 2009; LAPUCCI 2009, pp. 31-33; SCIBERRAS 2009, pp. 18-19; SCIBERRAS 2009, pp. 61-63; SPAGNOLO 2009, p. 24; SCIBERRAS 2015, p. 56.

Le nuove aperture al classicismo, cui il pittore aderì nella fase tarda della sua carriera, giunsero anche a Malta, evidenti nel dipinto di maggiore formato da questi realizzato sull'isola, raffigurante il *Battesimo di Cristo* (ill. 92; tav. LXXI), soggetto fra i più ricorrenti nella pittura maltese dell'epoca. Il nuovo corso della pittura minnitiana risentiva infatti dei portati emiliani di Antonio Barbalonga, a Messina dal 1634, acquisiti a Roma in seguito alla frequentazione del Domenichino, non immune da influenze del Guercino, più tardi giunto nella città dello stretto dove operò presso il principe Antonio Ruffo e i padri carmelitani (SPAGNOLO 2009, p. 24).

Probabilmente il dipinto è quello che compare nell'inventario della chiesa di Sant'Orsola, redatto nel 1641, che tuttavia non riporta menzione del suo autore (AQUILINA FIORINI CILIA 2004, pp. 191-193). È dunque possibile che l'opera sia stata collocata nella chiesa nel 1635, subito dopo il compimento dell'altare di San Giovanni, realizzato dallo scultore Tommaso Dingli, nell'ambito del programma di ricostruzione del monastero e della chiesa, avvenuta durante il governo del gran maestro Antoine de

Paule (1623-1636) negli anni 1633-1634. Non è da escludere che il personaggio alle spalle delle due figure del primo piano rappresenti Vincenzo Savina, che sostenne le spese per la costruzione dell'altare (Sciberras in LA VALLETTA 2007, p. 168, scheda n. 9; SCIBERRAS 2009, p. 19; SCIBERRAS 2009, pp. 60-63). Del resto in assenza di documentazione esplicita, l'unica via da percorrere per trovarne una datazione attendibile resta quella dell'analisi stilistica, sulla base della quale Keith Sciberras ha inquadrato il dipinto alla fase matura del pittore, quando, tralasciato il consueto substrato caravaggesco, ormai lontano ricordo presente solo nel mantello del Battista, si aggiornava a luminismi e influssi di ascendenza neovenetista e fiammingheggiante, non immuni da reminiscenze paladiniane, ampliando la sua tavolozza e cimentandosi in delicati trapassi chiaroscurali, tutti elementi che rendono il quadro delle orsoline prossimo di stile ai *Quattro Santi coronati* della chiesa di San Pietro al Carmine di Siracusa e alla *Vergine con il Bambino con i santi Cosma e Damiano* della chiesa di Santa Maria di Betlem di Modica, come pure al *San Domenico di Silos che libera gli schiavi* dell'abbazia di San Martino delle Scale di Palermo (Sciberras in LA VALLETTA 2007, p. 168, scheda n. 9; SCIBERRAS 2009, p. 19; SCIBERRAS 2009, pp. 60-63). Le analogie di esecuzione fra la figura del donatore dell'opera di La Valletta e il san Gioacchino in basso a sinistra dell'*Immacolata* di Messina, in particolare per i delicati passaggi tonali con cui sono rese le masse corporee (ill. 93-94), hanno indotto Donatella Spagnolo a considerare il 1637 come possibile anno di realizzazione del dipinto delle orsoline (SPAGNOLO 2004, p. 25).

L'opera è firmata nella roccia a sinistra sotto i piedi del Battista e al riguardo Sciberras fa notare come il pittore con grande perizia ideativa conduca lo sguardo dell'osservatore verso l'inciso, facendolo scivolare sul mantello rosso di San Giovanni. L'iconografia è quella canonica: il Santo e Cristo in piedi al centro, con i piedi immersi nelle acque del fiume Giordano, sullo sfondo di un paesaggio aperto e, sul lato sinistro, due angeli inginocchiati che sorreggono il mantello del battezzato. La committenza delle cavalleresse dell'Ordine di Malta è suggellata dalla croce bianca sulla bandiera portata da San Giovanni, alle cui spalle si intravede il ritratto del donatore (Sciberras in LA VALLETTA 2007, p. 168, scheda n. 9; SCIBERRAS 2009, pp. 18-19; SCIBERRAS 2009, pp. 60-63).

La scoperta della firma del pittore nel 2006, ha rivalutato la considerazione del quadro, sottoponendolo ad intervento di restauro a cura del laboratorio fiorentino SACI

a partire dalla primavera dell'anno successivo (DERSE 2009, pp. 34-36). Costituito da due strisce di tela verticali, fu preparato su base arancio-marrone. Tutti i pigmenti utilizzati sono tipici della cerchia dei seguaci di Caravaggio, a parte un blu prussiano, scoperto nel 1704 da un produttore di colori tedesco, da considerare un ritocco successivo, non riferibile a Minniti, compiuto in data imprecisata (LAPUCCI 2009, pp. 31-33).

Da sinistra verso destra:

Ill. 93. Mario Minniti (firmato), *Battesimo di Cristo*, particolare, 1635-1637, La Valletta, chiesa delle orsoline

Ill. 94. Mario Minniti, *Immacolata Concezione*, particolare, firmato e datato 1637, Messsina, Museo regionale

AGNELLO 1964
S.L. Agnello, *M. Minniti e A. Maddiona nelle Vite di Francesco Susinno*, «Archivio Storico Siracusano», X, 1964, p. 82.

CAMPAGNA CICALA 1985
F. Campagna Cicala, *Intorno all'attività di Caravaggio in Sicilia. Due momenti del caravaggismo siciliano: Mario Minniti e Alonzo Rodriguez*, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, p. 116.

AQUILINA FIORINI CILIA 2004
G. Aquilina, S. Fiorini, D. Cilia, *Is-Sorijiet Gerosolimitani, il-Knisja u l-Monasteru ta' Sant'Ursola Valletta*, Peg Ltd., Malta. 2004, pp. 191-193.

SPAGNOLO 2004
D. Spagnolo, *«Quantunque oscuro fu tenero oltremodo». Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 24-25.

LA VALLETTA 2007
K. Sciberras, scheda n. 9, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 168-169.

DERSE 2009
E.B. Derse, *Minniti's Baptism of Christ: the Restoration*, in *Minniti Baptism. A "signed" masterpiece*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2009, pp. 34-36.

LAPUCCI 2009
Minniti Baptism. A "signed" masterpiece, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2009.

LAPUCCI 2009
R. Lapucci, *Avoiding Lining Process: a Technical and Ethical Issue*, in *Minniti Baptism. A "signed" masterpiece*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2009, pp. 31-33.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Minniti's Baptism and other works in Malta*, in *Minniti Baptism. A "signed" masterpiece*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2009, pp. 18-19.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, pp. 61-63.
SPAGNOLO 2009

D. Spagnolo, *Some notes on Mario Minniti's last years of activity*, in *Minniti Baptism. A "signed" masterpiece*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2009, p. 24.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, p. 56.

24.

VINCENZO BAIATA

Madonna con Bambino

1611

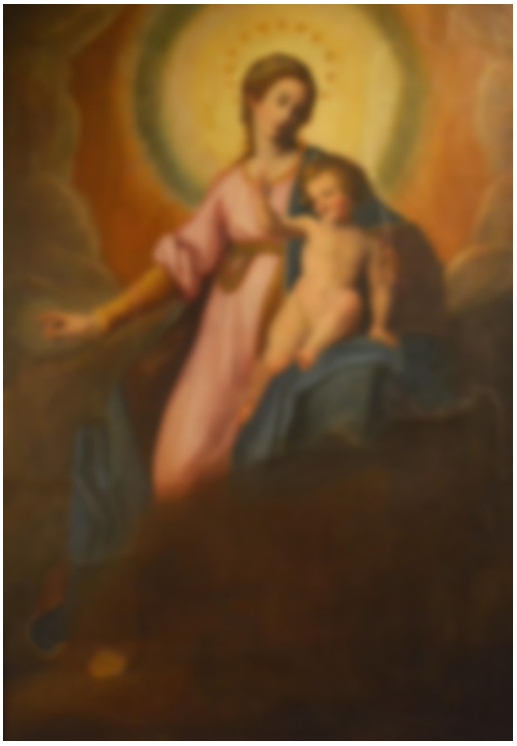
olio su tela

181 x 123.5 cm

Rabat, Wignacourt Museum, già Rabat, santuario di Santa Maria della Pietà di Virtu

Iscrizioni: «VINCENTIVS BAIATA PINGEBAT 1611»

Esposizioni: MDINA 1983



Ill. 95

Bibliografia: BUHAGIAR 1979, pp. 326-345; Buhagiar in MDINA 1983, pp. 32-33, scheda n. 2; CAUCHI 1983, p. 23; BUHAGIAR 1988, pp. 56-59; Espinosa Rodriguez in RABAT 1990, pp. 406-407, scheda n. 63, fig. a p. 271; SCIBERRAS 2009, p. 13; MANCUSO 2011, pp. 46-47; RUSSO 2012, p. 42.

Già pala d'altare del santuario di Santa Maria della Pietà di Virtu, nei pressi di Rabat, dove veniva ricordata in una visita pastorale del 1615, la *Madonna con Bambino* (ill. 95; tav. LXXII) veniva rimossa nel 1936, in quanto la chiesa non era più considerata sicura a causa dei danni subiti nel terremoto del 1923, e spostata in un ripostiglio della chiesa parrocchiale di San Paolo della stessa città. Il dipinto venne notato, nel 1979, da John Cauchi, che avendovi riconosciuto la mano di un seguace di Paladini, la sottopose al restauro di Maurice Cordina, dato che la tela si presentava interamente danneggiata nella parte in basso a destra, come si può vedere ancora oggi. Oggetto di fervida devozione, nel 1722, il quadro fu impreziosito da corone d'argento poste sul capo della Vergine e del Bambino, in seguito rimosse, finché, nel 1736, dopo la costruzione della nuova chiesa, fu collocato a ridosso di un dossale in pietra dipinta recante il cartiglio

«*MAGNA NOBIS VIRTUTE SUCCURRE*» (Buhagiar in MDINA 1983, pp. 32-33, scheda n. 2).

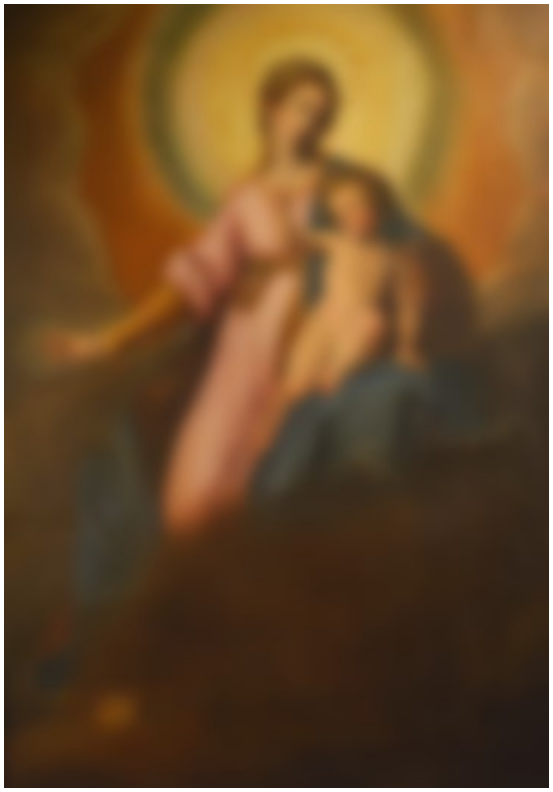
Poco si conosce di questo pittore, che si firma all'estrema sinistra del dipinto ai piedi della Madonna, giudicato da Keith Sciberras il più importante seguace maltese di Paladini (SCIBERRAS 2009, p. 13). Oltre all'inciso lasciato sul quadro di Malta, l'unica notizia che lo riguarda, stabilisce che l'artista di origini trapanesi, fratello di Francesco, nel 1612 era chiamato a valutare, insieme a Narciso Guidone, i quadri realizzati da Vito Carrera per la chiesa di San Matteo a Trapani (AST, Notaio Francesco Gioeni, atto 18 gennaio 1612. Cfr. Novara in SARULLO 1993, vol. II, p. 29). Va rilevato che il cognome Baiata risulta particolarmente diffuso nell'estrema provincia occidentale della Sicilia (VINEIS 1981, p. 118), dove fra l'altro esiste un torrente con quel nome, del resto lo stesso Dominic Cutajar, che del quadro si occupava durante l'esposizione di Mdina del 1983, aveva già intuito le origini siciliane dell'artista (Buhagiar in MDINA 1983, p. 32, scheda n. 2), come pure John Cauchi nella sua recensione alla mostra (CAUCHI 1983, p. 23).

Il fatto che Baiata in quest'opera avesse insistito sulla tradizione manieristica, piuttosto che aderire alle novità caravaggesche, può essere in primo luogo dovuto al volere della committenza, probabilmente attardata su prototipi più antichi. Sembra evidente che per la realizzazione del dipinto il pittore avesse preso come modello di riferimento la *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri* del Palazzo arcivescovile di La Valletta, in particolare per la figura della Madonna e del Bambino, qui rielaborate con leggere varianti (ill. 96-97); anche l'uso dei colori non si discosta molto dal modello paladiniano.

Affinità di un certo rilievo possono essere riscontrate con il frammento dell'*Incoronazione della Vergine* del Museo Diocesano di Catania (ill. 98-99), associato a quello del *Cristo benedicente*, sul quale Barbara Mancuso così si pronuncia: «[…] Baiata rivela, come il pittore dei frammenti catanesi, una fedeltà all'impostazione paladiniana nell'impostazione del busto della Vergine, con l'analoga inclinazione del capo; nella stesura rigorosamente disegnativa; nel luminoso disco d'oro che occupa lo sfondo e incornicia la testa della Madonna. La maggiore morbidezza e un soltanto intuibile maggiore indugio sull'eleganza delle pose dell'*Incoronazione* di Catania la distinguono dall'esemplare maltese confermando la collocazione cronologica più tarda» (MANCUSO 2011, pp. 46-47). L'accostamento con il frammento catanese rende un'idea

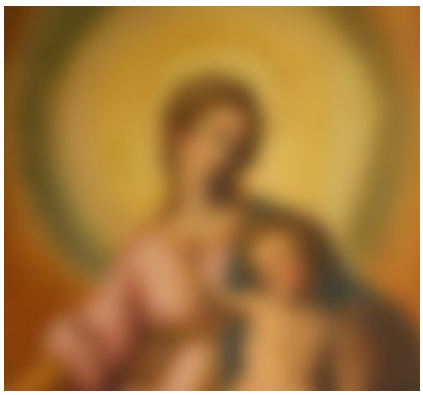
della diffusione della maniera di Paladini in area mediterranea, sorgente di forti influenze sul linguaggio provinciale degli artisti che non trascurarono di guardare alla sua produzione siciliana e maltese, al tempo stesso rivelando un'intensa circolazione degli stilemi figurativi del pittore toscano, ormai punto di riferimento imprescinbile.

Un cerchio di nuvole digradanti verso un nucleo di luce dorata fa da sfondo all'apparizione della Vergine con in grembo il Bambino benedicente. Il capo della figura femminile reca la corona a dodici stelle. Il dipinto appare vistosamente danneggiato nella parte bassa, compromesso da un'estesa caduta di colore.



Ill. 96. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 97. Filippo Paladini, *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, firmato e datato 1589, La Valletta, Palazzo arcivescovile



Ill. 98. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, particolare, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 99. Artista anonimo paladiniano, *Incoronazione della Madonna*, particolare, III decennio del XVII secolo (frammento), Catania, Museo diocesano

BUHAGIAR 1979
M. Buhagiar, *The Crypt and Church of S. Marija tal-Virtù at Rabat*, «Melita Historics», VII, 4, 1979, pp. 326-345.

VINEIS 1981
La toponomastica come fonte di conoscenza storica e linguistica, Atti del Convegno della Società italiana di glottologia a cura di E. Vineis con la collaborazione della Società italiana di glottologia (Belluno, 31 marzo - 2 aprile 1980), Giardini Ed., Pisa 1981, vol. II di Biblioteca della Società italiana di glottologia, p. 118.

CAUCHI 1983
J.A. Cauchi, *Marian Art Exihibition at The Cathedral Museum*, «The Times» (Malta), 30 settembre 1983, p. 23.

MDINA 1983
M. Buhagiar, scheda n. 2, in *Marian Art during the seventeenth and eighteenth centuries*, catalogo della mostra a cura di M. Buhagiar (Mdina, Museo della cattedrale, 8-22 settembre 1983), Friends of the Cathedral Museum, Malta 1983, pp. 32-33.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, pp. 56-59.

RABAT 1990
A. Espinosa Rodriguez, scheda. n. 63, in *St. Paul Grotto Church and Museum at Rabat – Malta*, a cura di J. Azzopardi, Friends of the Cathedral Museum, Rabat – Malta, Progress Press, Valletta 1990, pp. 406-407, fig. a p. 271.

SARULLO 1993
L. Novara, *ad vocem Vincenzo Baiata*, in L. Sarullo *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II - Pittura, a cura di A. Spadaro, Edizioni Novecento, Palermo 1993, p. 29.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, *Midsea Book*, Malta 2009, p. 13.

MANCUSO 2011
B. Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2011, pp. 46-47.

RUSSO 2012
P. Russo, *"Un genio vagante… in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012, p. 42.

25.

VINCENZO BAIATA (qui attr.)

Madonna dell'Itria con Santi e monaci

III decennio del XVII secolo

olio su tela

misure non rilevate

La Valletta, convento dei
francescani minori osservanti

Esposizioni: MDINA 1983

Ill. 100

Bibliografia: CAUCHI 1983, p. 23; Cutajar in MDINA 1983, pp. 33-34, scheda n. 3; BUHAGIAR 1988, p. 56, nota 28.

In occasione della mostra mariana di Mdina del 1983 Dominic Cutajar riferiva a Bartolommeo Amodeo Perugino, la *Madonna dell'Itria con Santi e monaci* (ill. 100; tav. LXXIII) ubicata nella cappella di Notte del convento dei francescani osservanti di La Valletta. Il «m.ro Bartolommeo Amodeo, figlio di Francesco Perugino habitante della città di La Valletta» (Cutajar in MDINA 1983, p. 33, scheda n. 3), originario di Perugia, donde il soprannome, risulta documentato a Malta il 18 gennaio 1615, quando prendeva in moglie Vincensica Bonnici (APSV *Matrimonii 1588-1627*, c. 27v. Cfr. Cutajar in MDINA 1983, p. 33, scheda n. 3), figlia adottiva di Ferrante Coiro, gran priore di Messina, da cui ebbe quattro figli fra il 1616 e il 1622 (APSV, *Battesimi*, reg. I, cc. 262, 294; *Battesimi 1613-1651*, c. 106v. Cfr. Cutajar in MDINA 1983, p. 33, scheda n. 3), e ancora come proprietario di «un giardino sito vicino alla chiesa di Sarria» nel 1633 (Cutajar in MDINA 1983, p. 33, scheda n. 3). Vincenzo Bonello lo ricordava invece come «Amodeo Stefano Perugino, nato a Perugia nel 1589, dove pure moriva nel 1544», autore della *Madonna del Pino* e dell'*Assunzione*, entrambi a Qala (Bonello in MDINA 1949, p. 19, scheda n. 52). L'attribuzione del quadro di La Valletta al pittore umbro non convinceva tuttavia John Cauchi, che nella recensione all'esposizione

mariana, puntualizzava l'assoluta mancanza di affinità stilistica con l'unica opera firmata del pittore a Malta, la *Madonna del Pino* del santuario di Gharb (Gozo), realizzata nel 1619, che tradisce un linguaggio provinciale e chiaramente non aggiornato sulle correnti manieristiche più innovative, considerando che la lezione paladiniana aveva raggiunto l'arcipelago già da tempo (CAUCHI 1983, p. 23). Mario Buhagiar per primo notava le forti ascendenze paladiniane del pregevole dipinto (BUHAGIAR 1988, p. 56), attualmente collocato nel refettorio del convento francescano, contiguo alla chiesa di Santa Maria del Gesù, già adorna di notevoli realizzazioni del Seicento, dato che qui si possono apprezzare il *Matrimonio mistico di santa Caterina*, firmato e datato 1600 da Antonio Catalano l'Antico, e la *Guarigione del padre di san Publio* di Pietro Novelli.

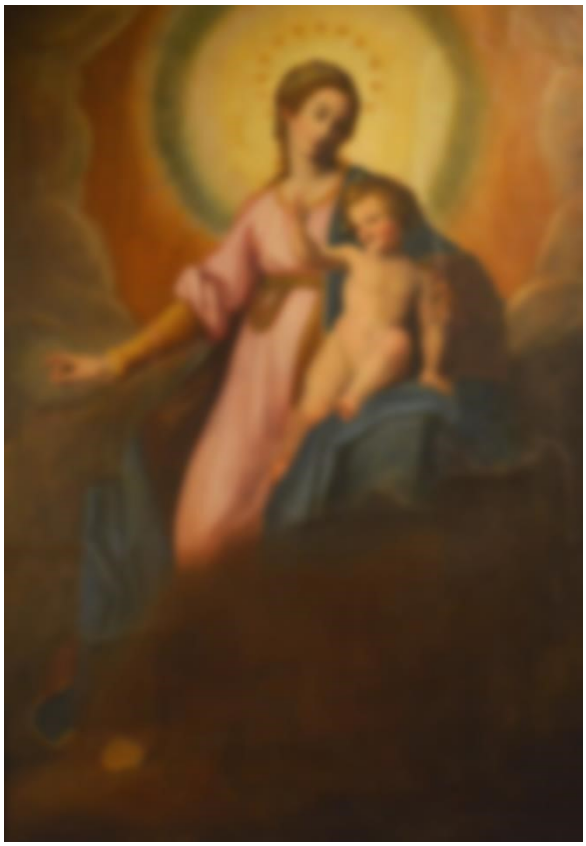
Il quadro è di indubbia qualità pittorica e rivela il transito dallo stile manieristico di ascendenza principalmente paladiniana, maggiormente accentuato nella parte superiore, in cui l'uso del colore tradisce persistenze della tarda stagione del Rinascimento, al naturalismo di Caravaggio, evidente nella resa robusta delle figure del registro inferiore, sapientemente adattate alle esigenze della committenza controriformata. Non passano inosservate le affinità con i *Tre Santi* della chiesa di San Lorenzo dell'antica Birgu, per i tratti fisiognomici dei personaggi e per l'utilizzo di una tavolozza comune. In particolare l'intenso patetismo del volto di san Paolo, all'estrema sinistra del quadro dei francescani di La Valletta, come pure il suo modo di ruotare il capo con gli occhi rivolti verso l'alto, sembra richiamare il san Rocco del quadro di La Vittoriosa (ill. 101-102). La sottile aderenza al naturalismo caravaggesco induce a ritenere verosimile la sua collocazione cronologica successiva al soggiorno del Merisi a Malta.

Al Wignacourt Museum di Rabat si conserva una pregevole *Madonna con Bambino*, firmata e datata 1611 da Vincenzo Baiata, seguace maltese del Paladini dalla non indifferente caratura artistica, sfuggente personalità originaria di Trapani, dove nel 1612 veniva chiamato a giudicare i dipinti realizzati da Vito Carrera per la chiesa di San Matteo (AST, Notaio Francesco Gioeni, atto 18 gennaio 1612. Cfr. Novara in SARULLO 1993, vol. II, p. 29). Questo quadro rivela notevoli tangenze con il registro superiore della *Madonna dell'Itria* (ill. 101, 103), specialmente nel confronto fra le figure della Madonna e del Bambino, per l'identica posa e atteggiamento e per l'uso di una tavolozza comune, in cui predominano le stesse tonalità (ill. 104-105). L'accostamento fra i due dipinti appare convincente, tanto da indurre a riferire il dipinto di La Valletta

all'enigmatico seguace di Paladini, attribuzione che aggiunge un nuovo tassello alla scarna produzione dell'artista fino ad oggi rintracciata.

Il quadro presenta in alto la figura della Madonna trasportata da Santi e monaci e incoronata da figure angeliche, allusione al trasporto delle icone durante la fase iconoclasta di Costantinopoli, secondo una tradizione importata dalla popolazione greca presente a Malta, ben presto acquisita dalla religiosità isolana, tanto che nel 1625 Marietta Bonaventura de Bonetiis donava alla chiesa di Santa Maria del Gesù l'altare dell'*Eleimonitria* (CUTAJAR 1978; CUTAJAR 1979), inducendo Cutajar a considerare il quadro realizzato in quell'occasione, tanto più che san Filippo Neri, presente nel registro inferiore del quadro, veniva canonizzato nel 1622 (Cutajar in MDINA 1983, p. 34, scheda n. 3). All'estrema destra s'impone la figura di san Paolo, che, per la torsione del capo e l'intenso patetismo dell'espressione del volto, ricorda il *San Giacomo apostolo* della chiesa eponima di La Valletta, firmato e datato 1611 da Filippo Paladini. Sul lato opposto svetta la figura di san Filippo Neri, probabilmente aggiunta sopra un precedente personaggio, che, padre Giorgio Aquilina, compianto storico della chiesa di Santa Maria del Gesù, ha riconosciuto come san Francesco, dal momento che il quadro si trovava in origine sopra l'altare intitolato al Santo, da cui, nel corso dell'Ottocento, venne spostato nella cappella del convento. Negli anni Ottanta del secolo scorso il dipinto venne restaurato e radiografato, quindi collocato nel refettorio del convento. Il Santo di sinistra, dalla fisionomia di stampo caravaggesco, quasi marcatamente riberesca, potrebbe rappresentare san Rocco, indicato dalla tradizione come protettore dalla peste bubbonica, spesso raffigurato in atto di mostrare la pustola nella coscia, allusione al fatto che spesso la peste colpiva le parti intime, certamente indecorose da mostrare in dipinti di soggetto sacro, tanto più che, nella chiesa annessa al convento, esisteva un altare intitolato al Santo. Al suo fianco è un monaco, non meglio individuato (padre Noel, comunicazione orale).

Il quadro è stato tagliato nella parte alta, in corrispondenza della corona decurtata delle punte, e ai lati dove le sagome dei Santi risultano incomplete.

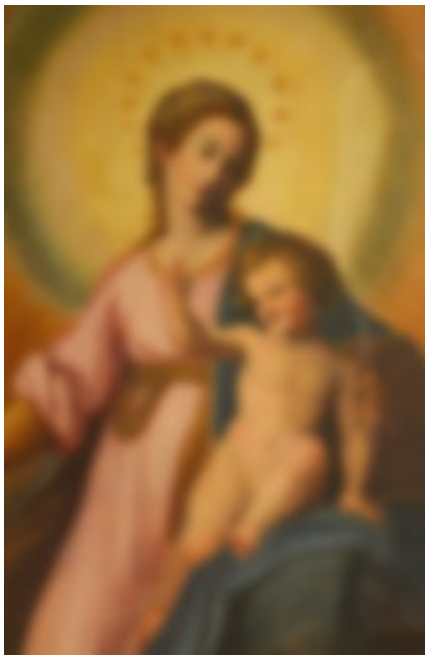


Da sinistra verso destra:

Ill. 101. Vincenzo Baiata (qui attr.), *Madonna dell'Itria con Santi e monaci*, III decennio del XVII secolo, La Valletta, convento dei francescani minori osservanti

Ill. 102. Filippo Paladini, *Tre Santi*, 1593, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Ill. 103. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum



Ill. 104. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, particolare, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 105. Vincenzo Baiata (qui attr.), *Madonna dell'Itria con Santi e monaci*, particolare, III decennio del XVII secolo, La Valletta, convento dei francescani minori osservanti

MDINA 1949
V. Bonello, scheda n. 52, in *La Madonna nell'arte,* catalogo della mostra a cura di V. Bonello (Mdina, Palazzo del Vecchio seminario, giugno 1949), Luk Press, Malta 1949, p. 19.

CUTAJAR 1978
D. Cutajar, *Ancient Byzantine Icons - 2: 'The Eleimonitria'*, «Times of Malta», 29 maggio 1978, p. 5.

CUTAJAR 1979
D. Cutajar, *Rediscovery of a Byzantinine Icon. An Account of the Preservation of the Eleimonitria*, «Times of Malta», parte I, 15 gennaio 1979, p. 5; parte II, 22 gennaio 1979, p. 5.

CAUCHI 1983
J.A. Cauchi, *Marian Art Exihibition at The Cathedral Museum*, «The Times» (Malta), 30 settembre 1983, p. 23.

MDINA 1983
D. Cutajar, scheda n. 3, in *Marian Art during the seventeenth and eighteenth centuries*, catalogo della mostra a cura di M. Buhagiar (Mdina, Museo della cattedrale, 8-22 settembre 1983), Friends of the Cathedral Museum, Malta 1983, pp. 33-34.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands*, *1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 56, nota 28.

SARULLO 1993
L. Novara, *ad vocem Vicenzo Baiata*, in L. Sarullo *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II – Pittura, a cura di A. Spadaro, Edizioni Novecento, Palermo 1993, p. 29.

26.

GIULIO CASSARINO

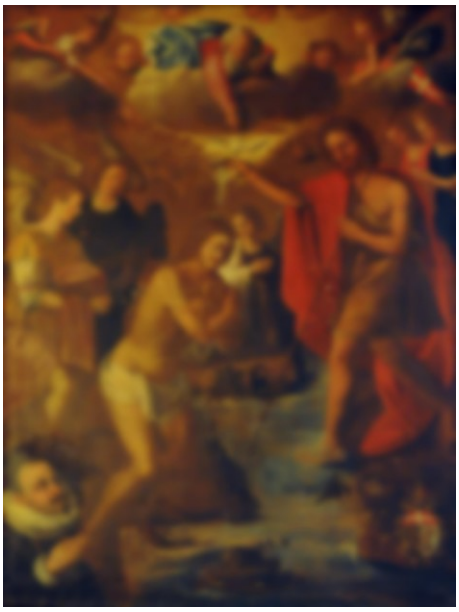
Battesimo di Cristo,
copia da Matteo Perez da Lecce

1611

olio su tela

misure non rilevate

La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni
Iscrizioni: «TOTIVS OPERIS […] XI»



Ill. 106

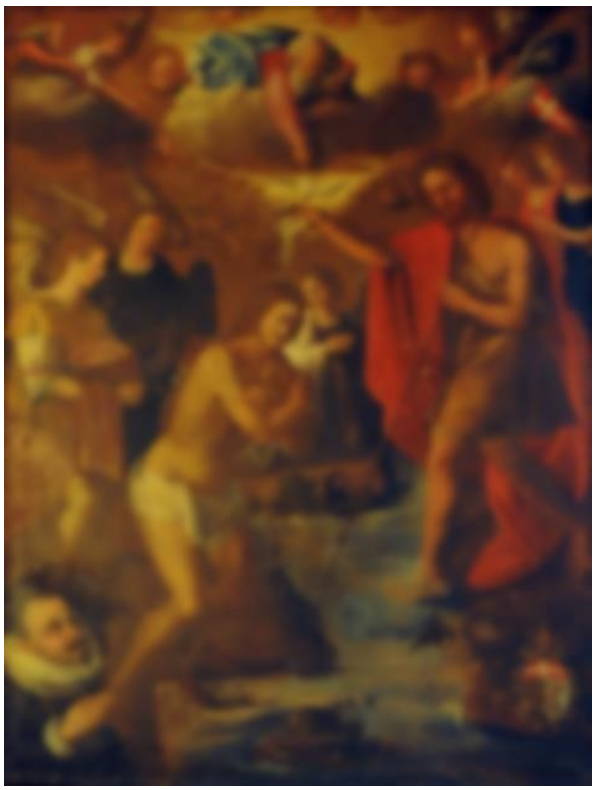
Bibliografia: CAUCHI 1977, p. 134; CUTAJAR 1982, p. VI; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, pp. 17-18; FIACCOLA 2016, pp. 189-191; FIACCOLA 2017[1], p. 167, scheda n. 1; FIACCOLA 2017[2], pp. 49-52, 158, scheda n. 1.

Copia dall'opera di uguale soggetto realizzata da Matteo Perez da Lecce (ill. 106; tav. LXXIV) come pala d'altare della co-cattedrale di San Giovanni, in seguito spostata nel museo annesso alla chiesa (PALESATI LEPRI 1999, pp. 78-81), fu attribuita a Cassarino da John Cauchi, sulla base del confronto stilistico con il *San Mauro* e il *San Sebastiano* firmati di La Valletta. Rispetto all'originale (ill. 107-108), nel quadro del pittore siciliano, nell'angolo in basso a sinistra, compare un personaggio in abito nero concluso da gorgiera con le mani congiunte in preghiera, con ogni probabilità il gran priore fra' Pedro Urrea Camarasa, il cui stemma campeggia sul lato opposto (CAUCHI 1977, p. 134). Appena contigua alle mani del donatore emerge la scritta «*totivs operis* […]», dalla cui parte finale, di difficile decifrazione, sembra affiorare dalla superficie pittorica l'inciso «XI», probabilmente da riferire alla data di esecuzione del dipinto.

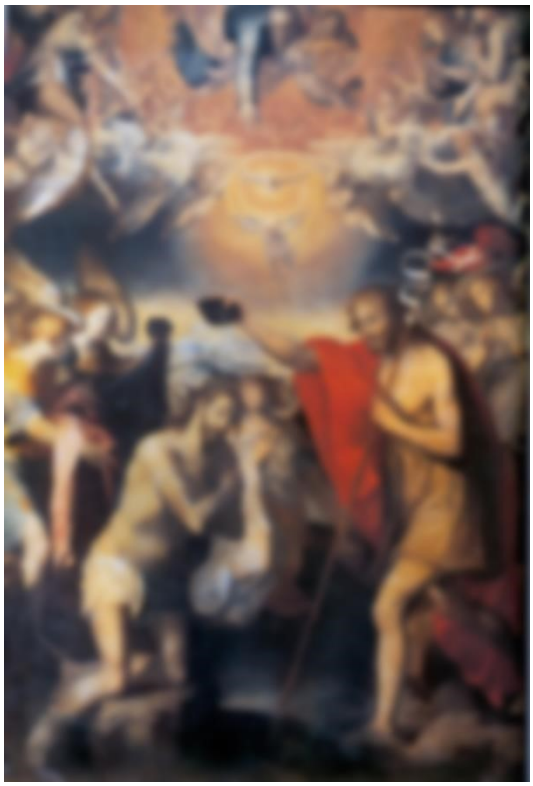
Il pittore di origini siciliane fu a Malta a partire dal 1610, come dimostra un documento maltese all'interno dei registri di matrimonio della parrocchia di Porto Salvo di La Valletta, dove si legge che, in data 9 gennaio 1610, «Julio Cassarino» veviva chiamato come testimone di matrimonio (ASPV, *Matrimonii,* f. 43v, in CUTAJAR 1993, p. 22) e successivamente un Atto di Stato Libero del 22 febbraio 1614 (AAF, *Status*

Libero, cassa n. 47, scatola anni ante 1615, in MERCIECA 2007, pp. 148-149), necessario al pittore per contrarre seconde nozze dopo la morte, cinque anni addietro, della prima moglie avolese, sottoscritto in presenza di due testimoni, uno dei quali, il cavaliere gerosolimitano fra' Lucio de Candia, dichiarava di conoscere lo sposo da cinque anni, probabilmente a Malta (MERCIECA 2007, pp. 148-149). Tali appigli cronologici, se riferiti alla parte finale dell'inciso, convincono a fissare la data del quadro al 1611, nonostante le considerazioni di Cauchi, orientate a considerare il *Battesimo* realizzato precedentemente all'arrivo di Caravaggio a Malta, convizione giustificata dall'aderenza allo stile manieristico (CAUCHI 1977, p. 134), tuttavia priva di effettivo riscontro dal momento che il maestro lasciava l'isola il 6 ottobre 1608 e che Cassarino la raggiungeva con certezza due anni dopo.

Le debolezze di segno che l'opera tradisce e il fatto di essere copia da un illustre maestro, quale era Matteo Perez da Lecce, prassi comune agli artisti esordienti, induce a non escludere la possibilità di considerarla come la prima opera della sua produzione pittorica.



Ill. 107. Giulio Cassarino, *Battesimo di Cristo*, 1611, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, copia da Matteo Perez da Lecce



Ill. 108. Matteo Perez da Lecce, *Battesimo di Cristo*, 1577-1581, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 134.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

CUTAJAR 1993
D. Cutajar, *The case for a "Maltese" Cassarino*, «The Sunday Times», 21 novembre 1993, p. 22.

PALESATI LEPRI 1999
A. Palesati, N. Lepri, *Matteo da Leccia: manierista Toscano dall'Europa al Perú*, Assoc. Turistica Pro Pomarance, Pomarance 1999, pp. 78-81.

MERCIECA 2007
S. Mercieca, *Giulio Cassarino (1588-1637). A Biographical Outline*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 148-149.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, pp. 17-18.

FIACCOLA 2016
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 15, febbraio 2016, pp. 189-191.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, p. 167, scheda n. 1.

FIACCOLA 2017[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 49-52, p. 158, scheda n. 1.

27 a-b

GIULIO CASSARINO

a - *Battista che predica nel deserto*

b - *Battista che predica davanti ad Erode*

1611-1614

olio su tavola

misure non rilevate

La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

a

Ill. 109

b

Ill. 110

Bibliografia: LINTORN SIMMONS 1895, p. 178; SCICLUNA 1955, p. 151, figg. 208-209; BONELLO 1956, p. 50; CAUCHI 1962, pp. 168-169; CAUCHI 1977, p. 134; CAUCHI 1978, p. 9; CUTAJAR 1982, pp. V-VI; CUTAJAR 1989, p. 14; CUTAJAR MINTOFF 1999, p. 91; GASH 2004, p. 640; GASH 2007, p. 104; SCIBERRAS 2007, p. 44; SCIBERRAS 2009, p. 77; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, pp. 17-18; SCIBERRAS 2015, pp. 70-71; FIACCOLA 2016, pp. 192-194; FIACCOLA 2017[1], pp. 167-168, scheda n. 2 a/b; FIACCOLA 2017[2], pp. 52-55, 158-159, scheda n. 2 a/b.

Incastonate all'interno di un'alta concavità ricavata nelle pareti laterali dello spazio che precede la sacrestia della co-cattedrale di La Valletta, collocate l'una di fronte all'altra, sopra il gruppo scultoreo del *Crocifisso* realizzato nel 1653 da ignoto algardiano e la coppia di quadri costituita dalla *Circoncisione del Battista* e dal *San Sebastiano curato da Irene*, le lunette del Battista (ill. 109-110; tavv. LXXV-LXXVI) furono ricondotte a Cassarino da John Cauchi, che vi riconobbe i *clichés* del suo pennello (CAUCHI 1962, pp. 168-169), dopo aver portato l'attribuzione ad artista anonimo di scuola fiorentina (LINTORN SIMMONS 1895, p. 178) e a Lionello Spada (SCICLUNA 1955, p. 151). Le due opere erano originariamente ubicate nell'ambiente che conduce all'oratorio, dall'altra parte della chiesa, da cui vennero spostate nella posizione attuale, assieme alla lunetta della *Natività della Vergine* di Mattia Preti, durante i lavori di rinnovamento architettonico del vano, intorno al 1740 (CUTAJAR MINTOFF 1999, p. 91).

Dominic Cutajar riconosceva impropriamente come presunto committente delle lunette la Lingua d'Inghilterra, cui veniva in origine assegnato il vestibolo dell'oratorio, al quale destinava la *Flagellazione di Cristo* come pala d'altare. Secondo lo studioso qualche anno più tardi, a causa del disuso del vano, si decise di intitolare quello spazio a San Giovanni decollato e in quell'occasione sarebbero state commissionate al pittore le due lunette del Battista (CUTAJAR 1989, p. 14). A prescindere dalla possibile richiesta concomitante all'evento, non possono sorgere dubbi sulla committenza delle due opere, constatata la presenza del blasone del gran priore gerosolimitano fra' Pedro Urrea Camarasa, già committente del *Battesimo di Cristo* della stessa chiesa, nonché mecenate di tutte le opere della giovanile fase manieristica del pittore e del *San Sebastiano* firmato, dipinto dello stadio maturo realizzato un decennio più avanti.

Keith Sciberras notava come le lunette traggano ispirazione dal ciclo di affreschi sulla *Storia dell'Ordine dei Cavalieri gerosolimitani* del Palazzo magistrale di La Valletta, affidati a Lionello Spada dal gran maestro Wignacourt nell'autunno del 1609, specialmente per l'inserto dei putti reggistemma agli angoli e per i soldati in abiti sgargianti (SCIBERRAS 2007, p. 44; SCIBERRAS 2009, p. 77). Con debole convinzione John Gash segnalava invece affinità con l'*Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto* della chiesa di San Bartolomeo di Scicli, firmata da Francesco Cassarino, omonimo del nostro, pensando di far risalire la loro realizzazione al 1620 circa (GASH 2004, p. 640; GASH 2007, p. 104). Riguardo alla loro possibile datazione gli elementi da tenere in considerazione sono la presenza dello stemma del Camarasa e la redazione manieristica, che persuadono a riferirle alla fase giovanile del pittore, lasciando intuire una realizzazione prossima al *Battesimo di Cristo* e non successiva al 1614, anno in cui il pittore era ormai votato al naturalismo di ascendenza caravaggesca, come dimostra la sua partecipazione al *Martirio di santa Caterina* della chiesa parrocchiale di Zejtun.

Nella prima delle due opere la composizione appare bilanciata in modo da adattare la scena raffigurata alla naturale curvatura della lunette, merito che, a dispetto delle incertezze di segno, va certamente riconosciuto al suo autore, come si evince guardando alla sua intera produzione, da cui emerge una sapiente orchestrazione nella presentazione delle scene e nella disposizione dei personaggi. Al centro il Santo, riconoscibile per i consueti attributi del manto rosso, della veste di pelle di cammello e del bastone sormontato dalla scritta «*ecce agnus dei*», impartisce la sua predica sullo

sfondo di un paesaggio desertico che si intravede fra le sagome del folto gruppo di astanti. Chiude l'angolo in basso un personaggio riverso a terra dalla tipica fisionomia cassariniana, insieme a un soldato di spalle, al di sopra del quale emerge in secondo piano una figura femminile che distorce il capo in un modo che appare tipico della maniera del pittore. I due gruppi di figure ai lati del Battista si collocano al di sotto di due rupi puntellate di rada vegetazione, simmetriche e pressoché simili, che chiudono ai lati la composizione, in modo da definire al centro uno spazio che conferisce, per come è costruito prospetticamente, priorità visiva al Battista, concepito come fulcro della scena.

Anche per la realizzazione della seconda lunetta Cassarino considerò prioritario l'adattamento del dipinto alla curvatura della nicchia. Il perno della scena è costituito da un palchetto cui si accede mediante due gradini, al di sopra del quale Erode e la moglie appaiono assisi in trono. Quest'ultima, con eloquente gesto della mano, conduce lo sguardo dell'osservatore sul lato destro, dove spicca la figura del Santo con alle spalle l'agnello, presagio del suo martirio. In basso a sinistra compare il putto che regge lo stemma del Camarasa, in posizione speculare all'altra lunetta, un soldato di spalle recante una lancia e un anziano personaggio barbuto che sembra confabulargli qualcosa, distorcendo la testa in un modo che si rivela consueto nella produzione del pittore. Alle spalle del palchetto un personaggio dalle goffe movenze sposta il tendone in modo da conferire risalto alla coppia reale.

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 200.

SCICLUNA 1955
H. Scicluna, *The Church of St John*, Danesi, Roma 1955, p. 151, figg. 208-209.

BONELLO 1956
V. Bonello, *La chiesa conventuale di San Giovanni*, «Melita Historica», II, 1, 1956, p. 50.

CAUCHI 1962
J.A. Cauchi, *Notes on the Works of Art in the co-Cathedral of St. John in Valletta*, «Scientia», XVIII, 4, 1962, pp. 168-169.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 134.

CAUCHI 1978
J.A. Cauchi, *St. John's: Works of Art Reconsidered*, in *The Church of St John in Valletta. 1578-1978*, catalogo della mostra a cura di J. Azzopardi (La Valletta, St John Museum, 3 giugno - 3 luglio 1978) Progress Press, Malta 1978, p. 9.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, pp. V-VI.

CUTAJAR 1989
D. Cutajar, *Caravaggio in Malta*, *His Work and His Influence*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1989, p. 14.

CUTAJAR MINTOFF 1999
D. Cutajar, M. Mintoff, *History and works of art of St John's Church, Valletta, Malta*, terza edizione riveduta (prima edizione 1989), M.J. Publications, Valletta 1999, p. 91.

GASH 2004
J. Gash, *Review: Mario Minniti: l'eredità di Caravaggio a Siracusa*, exh. Cat., G. Barbera and V. Greco (eds.), Syracuse 2004, «The Burlington Magazine», CXLVI, 1218, 2004, p. 640.

GASH 2007
J, Gash, *Malta: Caravaggesque Crossroad*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 104.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di san Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 44.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, p. 77.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, pp. 17-18.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, pp. 70-71.

FIACCOLA 2016
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 15, febbraio 2016, pp. 192-194.

FIACCOLA 2017[1]

G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 167-168, scheda n. 2 a/b.

FIACCOLA 2017[2]

G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 52-55, 158-159, scheda n. 2 a/b.

28.

GIULIO CASSARINO

Circoncisione del Battista

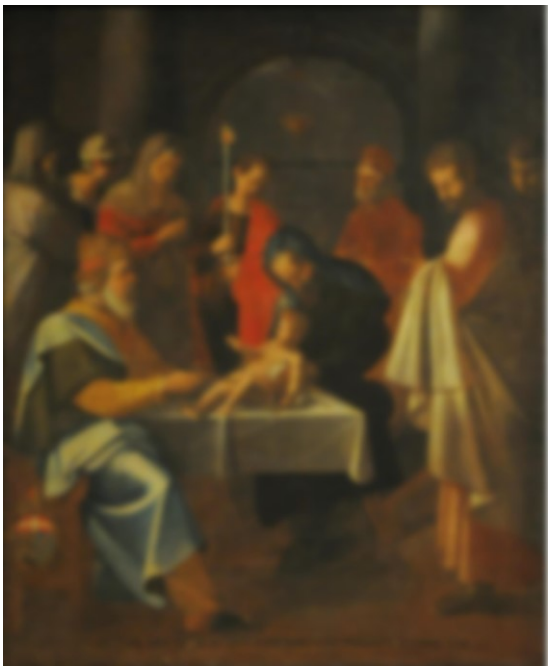
1611-1614

olio su tela

misure non rilevate

La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Iscrizioni: «ET FACTUM EST IN DIE OCTAVO VENERUNT CIRCUMCIDERE PUERUM»



Ill. 111

Bibliografia: LINTORN SIMMONS 1895, p. 178; SCICLUNA 1955, p. 155; BONELLO 1956, pp. 48-54; Cauchi in FLORIANA 1960, p. 54, scheda n. 82; CAUCHI 1962, p. 168; HESS 1967, p. 341; MOIR 1967, p. 186; CAMPAGNA CICALA 1969, pp. 55-57; GREGORI 1975, p. 40; CAUCHI 1977, p. 134; CAUCHI 1978, p. 9; CUTAJAR 1982, p. VI; Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 38, scheda n. 5; CUTAJAR MINTOFF 1999, p. 91; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, pp. 17-18; FIACCOLA 2016, pp. 194-200; FIACCOLA 2017[1], p. 168, scheda n. 3; FIACCOLA 2017[2], pp. 55-61, 160, scheda n. 3.

L'attuale ubicazione dell'opera, a fianco del *San Sebastiano curato da Irene*, recante la firma del pittore, permette di cogliere l'evoluzione stilistica di Cassarino dal manierismo della prima formazione al naturalismo di ascendenza caravaggesca della piena maturità artistica. Entrambi i dipinti portano lo stemma del gran priore Camarasa, che ricoprì tale carica dal 1601 al 1624, quest'ultima, pressappoco, data di realizzazione del quadro firmato.

La *Circoncisione del Battista* (ill. 111; tav. LXXVII) dimostra la volontà del suo autore di aderire alla rivoluzione caravaggesca, abbinata ad un uso del colore che risente ancora degli esiti manieristici delle prime opere. L'impostazione della scena si rifà palesemente al *Seppellimento di santa Lucia*, realizzato da Caravaggio a Siracusa nel 1608, circostanza, che, coniugata all'analisi dei documenti maltesi sul pittore non fa che

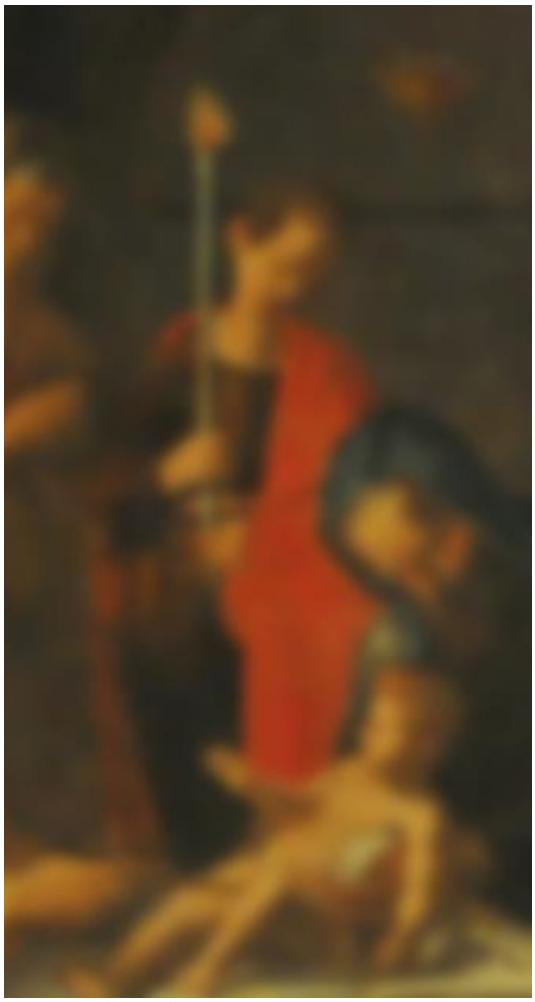
suggellare le sue origini siciliane. Dal capolavoro siracusano Cassarino mutuava la disposizione dei personaggi del secondo piano e la nuda muraglia sfondata da arco, fondale architettonico che compare pure nella *Decollazione del Battista* e nelle due realizzazioni messinesi del maestro lombardo. L'esecuzione delle figure tende a superare la allungata stilizzazione dei personaggi del precedente *Battesimo di Cristo*, in favore di una resa maggiormente aderente al vero, che non può non essere stata desunta dall'osservazione delle opere del Merisi, tanto più che il personaggio al centro dell'opera risulta una precisa citazione del diacono che, nella medesima posizione (ill. 112-113), compare al centro del dipinto siracusano, come già faceva notare Claudia Guastella (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 38, scheda n. 5). Le reminiscenze manieristiche dell'attività giovanile persistono nell'uso di colori accesi, specialmente nelle vesti dei personaggi e nella composizione del primo piano, che tradisce l'influsso dalle opere maltesi di Filippo Paladini, in particolare dalla *Circoncisione* della chiesa dei gesuiti di La Valletta, circostanza che indusse Mina Gregori a riferire il dipinto della co-cattedrale all'artista toscano (GREGORI 1975, p. 40). Nel mescolare spunti tratti dalle due opere assurte a modello di riferimento, Cassarino abbassava notevolmente il punto di vista, nel tentativo di conferire centralità al bambino e all'atto che si sta compiendo, facendo di conseguenza dilatare in altezza le figure e togliendo ariosità alla composizione generale, che così appare notevolmente squilibrata rispetto alla impeccabile sintassi compositiva degli illustri modelli di riferimento. Rimane nondimeno evidente la volontà dell'artista di imprimere una svolta alla sua carriera pittorica, che da questo momento in poi si rivolgerà all'affannosa rincorsa di un naturalismo caravaggesco sempre *in fieri*, fino ai risultati migliori della sua piena maturità artistica, cui pervenne solo dopo un decennio di sperimentazioni.

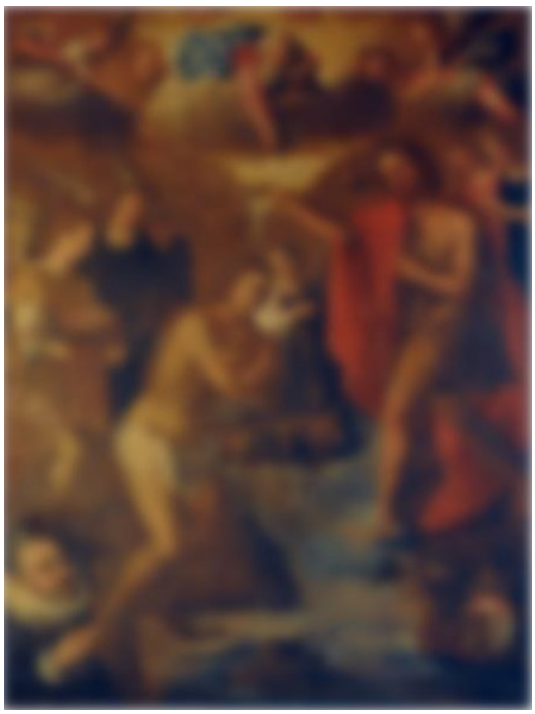
Dopo essere stato impropriamente riferito ad artista di scuola fiorentina da Blanch Lintorn Simmons (LINTORN SIMMONS 1895, p. 178) e a Lionello Spada da Hannibal Scicluna (SCICLUNA 1955, p. 155), seguito da Jacob Hess (HESS 1967, p. 341), il dipinto veniva correttamente ricondotto a Cassarino da John Cauchi (Cauchi in FLORIANA 1960, p. 54, scheda n. 82). L'ufficiale britannico e sir. Hannibal Scicluna ricordavano il quadro rispettivamente come «[…] *Circumcision of Our Lord*» e «Circoncisione dell'infante Gesù» (LINTORN SIMMONS 1895, p. 178; SCICLUNA 1955, p. 155), mentre Cauchi riconosceva il bambino come il futuro Battista (CAUCHI 1977, p. 134), giudicandolo ripreso da quello che compare nella *Madonna leggente* di Giorgione, oggi

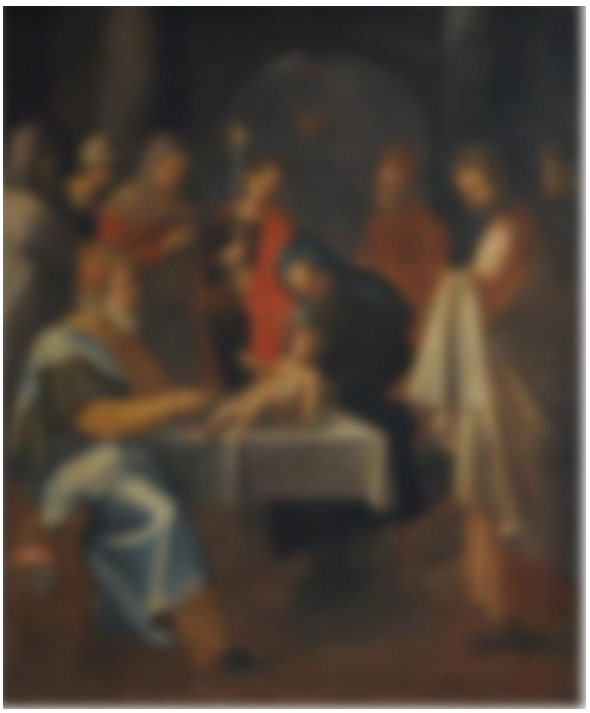
all'Ashmolean Museum di Oxford, accostamento che lo portava a considerare una educazione nord-italiana del pittore (Cauchi in FLORIANA 1960, p. 54, scheda n. 82), forse reminiscenza dalla tradizione siracusana antonelliana, che tuttavia non sembra giustificare tale improbabile contatto.

In assenza di riferimenti certi si può tentare un'agevole collocazione cronologica del dipinto, considerando che esso risulta una sorta di spartiacque artistico fra la giovanile fase manieristica, rintracciabile nel *Battesimo di Cristo* e nelle due lunette del Battista, e quella di completa adesione al naturalismo di Caravaggio, che l'artista maturò verosimilmente a partire dal 1614, anno in cui realizzò alcuni brani del *Martirio di santa Caterina* di Zejtun, la cui osservazione dimostra l'intenzione di intraprendere un significativo cambiamento di rotta stilistico. Individuato in quell'anno il *terminus ante quem*, si può, a rigor di logica, definire il suo contraltare nel 1608, anno di realizzazione della *Sepoltura* del Merisi, senza tuttavia trascurare che il primo documento in cui Cassarino compare a Malta risale al 1610. Tali considerazioni, comunque, prescindono dalle indicazioni di Cauchi, che giudicò la *Circoncisione* immediatamente successiva al *Battesimo di Cristo* della stessa chiesa, con cui condivide l'uso del colore (CAUCHI, 1977, p. 134). In effetti in entrambi i dipinti predominano i toni rossi, bruni e soprattutto azzurrognoli, oltre alle note di bianco. Quanto agli azzurri, di una tonalità tendente al verde, il manto del Padre Eterno sulla parte alta del *Battesimo*, sembra identico a quello della veste del circoncisore dell'altro quadro. Altri elementi di comunanza fra le due opere si possono ravvisare, oltre che nella collocazione all'interno dello stesso edificio, nelle dimensioni e nel formato (ill. 114-115), peraltro analoghi a quelli del *San Sebastiano* sul lato opposto della chiesa.

Il futuro Battista è posto sul tavolo dove era previsto, secondo la tradizione ebraica, che si espletasse il rito della circoncisione e viene trattenuto da una figura maschile in abiti scuri, probabilmente il padre Zaccaria, considerata l'età avanzata del personaggio. Il rito, che assolveva al fondamentale compito di stipulare l'alleanza tra Dio e l'uomo, fu eseguito nel pieno rispetto della tradizione, ossia otto giorni dopo la nascita del bambino e prima del tramonto, come conferma la scritta posta sulla parte bassa della tela, che reca i versi tratti dal Vangelo secondo Luca «*et factum est in die octavo venerunt circumcidere puerum*» (Luca 1, 59-63).







Illustrazioni della pagina precedente

Da sinistra veso destra:

Ill. 112. Giulio Cassarino, *Circoncisione del Battista*, particolare, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 113. Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, particolare, 1608, Siracusa, chiesa di Santa Lucia alla badia

Ill. 114. Giulio Cassarino, *Battesimo di Cristo*, 1611, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, copia da Matteo Perez da Lecce

Ill. 115. Giulio Cassarino, *Circoncisione del Battista*, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 178.

SCICLUNA 1955
H. Scicluna, *The Church of St John*, Danesi, Roma 1955, p. 155.

BONELLO 1956
V. Bonello, *La chiesa conventuale di San Giovanni*, «Melita Historica», II, 1, 1956, pp. 48-54.

FLORIANA 1960
J.A. Cauchi, scheda n. 82, in *L'arte sacra a Malta*, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, p. 54.

CAUCHI 1962
J.A. Cauchi, *Notes on the Works of Art in the co-Cathedral of St. John in Valletta*, «Scientia», XVIII, 4, 1962, p. 168.

HESS 1967
J. Hess, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, vol. I, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1967, p. 341.

MOIR 1967
A. Moir, *The Italian Followers of Caravaggio*, Harvard University Press, Cambridge 1967, vol. I, p. 186.

CAMPAGNA CICALA 1969
F. Campagna Cicala, *Mario Minniti*, «Archivio Storico Siracusano», XV, 1969, pp. 55-57.

GREGORI 1975
M. Gregori, *Significato delle mostre caravaggesche dal 1951 a oggi*, in *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi*, Atti del convegno a cura di M. Cinotti e C. Nitto, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Milano 1975, p. 40.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 134.

CAUCHI 1978
J.A. Cauchi, *St. John's: Works of Art Reconsidered*, in *The Church of St John in Valletta. 1578-1978*, catalogo della mostra a cura di J. Azzopardi (La Valletta, St John Museum, 3 giugno - 3 luglio 1978) Progress Press, Malta 1978, p. 9.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

SIRACUSA RAGUSA 1991
C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, p. 38.

CUTAJAR MINTOFF 1999
D. Cutajar, M. Mintoff, *History and works of art of St. John's Church, Valletta – Malta*, Arte Nuova International LTD and Joseph Bartolo, terza edizione riveduta, Valletta 1999 (prima edizione 1989), p. 91.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, pp. 17-18.

FIACCOLA 2016
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 15, febbraio 2016, pp. 194-200.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», e n. 17, febbraio 2017, p. 168, scheda n. 3.

FIACCOLA 2017[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 55-61, 160, scheda n. 3.

29.

GIULIO CASSARINO

San Luigi di Francia

1614 circa

olio su tela

misure non rilevate

La Valletta, chiesa di Nostra Signora di Liesse

Ill. 116

Bibliografia: TERRIBILE ABELA 2002, p. 230; Buhagiar in LA VALLETTA 2007, p. 162, scheda n. 6; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, p. 22; FIACCOLA 2017[1], pp. 121-123, 170, scheda n. 5; FIACCOLA 2017[2], pp. 92-94, 162, scheda n. 5.

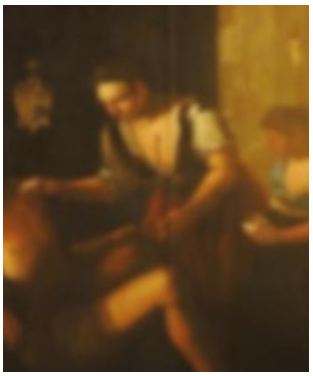
Attribuito da chi scrive a Cassarino (FIACCOLA 2014, pp. 38-39), il *San Luigi di Francia* (ill. 116; tav. LXXVIII) è collocato sulla parete sinistra della chiesa di Nostra Signora di Liesse di La Valletta, in posizione opposta al *San Mauro che guarisce un fanciullo*, opera della fase matura del pittore, firmata e datata 1623. Entrambi i dipinti immortalano un Santo guaritore, soggetto sacro che certamente si adattava al sentimento religioso dei Cavalieri gerosolimitani, per lungo tempo in stretti rapporti con la chiesa; difatti, nel 1740, i membri della Lingua di Francia, la nazionalità più influente all'interno dell'Ordine, da cui proveniva il maggior numero dei gran maestri succedutisi nel corso dei secoli, ricostruì interamente l'edificio a proprie spese (Buhagiar in LA VALLETTA 2007, pp. 99-100, scheda n. 6).

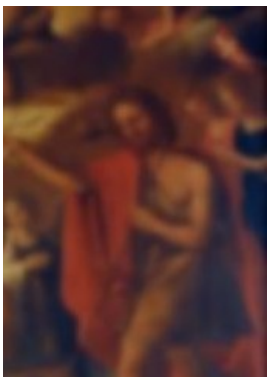
La fattura generale dell'opera richiama in maniera evidente lo stile di Cassarino, come già rilevato da Mario Buhagiar, che tuttavia ha giudicato il quadro di mano diversa, più incerta rispetto a quella del nostro artista (Buhagiar in LA VALLETTA 2007, pp. 99-100, scheda n. 6). Vari sono gli elementi che ricollegano il dipinto all'arte del pittore siciliano: la posa del Santo taumaturgo sembra riprendere quella di san Mauro nel quadro che gli fa da *pendant*, di Irene nel *San Sebastiano* della co-cattedrale, con la quale condivide anche l'attacco dei capelli (ill. 117-118), e del Battista nel *Battesimo di*

Cristo della stessa chiesa, soprattutto se si osserva l'identica inclinazione del busto (ill. 117-119), circostanza che induce a pensare che l'autore abbia utilizzato un unico schema per le tre figure; analoga appare inoltre la disposizione dei personaggi in primo piano nei due quadri della chiesa di Liesse, sebbene nel *San Mauro* sia stata concepita in maniera più serrata e di più definito impianto piramidale. La fisionomia del personaggio canuto in basso a destra del *San Luigi* sembra affine a quella dell'uomo ai piedi dell'Apostolo nel *San Paolo morso dalla vipera* di Saint Paul's Bay (ill. 117, 120); anche la resa del panneggio e l'esecuzione delle mani richiama lo stile di Cassarino. Per di più i due quadri di Liesse, entrambi centinati, appaiono di dimensioni e formato analogo, sebbene appartengano a due differenti momenti della carriera del pittore, circostanza che trova spiegazione nel loro adattamento alla parete che li ospita.

Quando, nel 1620, fu completata la chiesa di Liesse (FERRIS 1866, p. 204), Cassarino era già approdato a risultati certamente migliori rispetto a questo modesto *San Luigi*, che è da ascrivere alle sue prime esperienze naturalistiche, ancora influenzate dai recenti trascorsi giovanili, come si evince dalle persistenze manieristiche che emergono dalle pose di alcune figure. Tali considerazioni suggeriscono una datazione prossima al *Martirio* di Zejtun, completato nel 1614 assieme ad altri seguaci di Caravaggio presenti a Malta, e pertanto una differente collocazione originaria rispetto a quella attuale.

Ill. 117. Giulio Cassarino, *San Luigi di Francia*, 1614 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora di Liesse





Da sinistra verso destra:

Ill. 118. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene*, particolare, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 119. Giulio Cassarino, *Battesimo di Cristo*, particolare, 1611, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, copia da Matteo Perez da Lecce

Ill. 120. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, particolare, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 204.

TERRIBILE ABELA 2002
T. Terribile, J. Abela, *Teżori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, Valletta I, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, Pietà 2002, p. 230.

LA VALLETTA 2007
M. Buhagiar, scheda n. 6, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 162.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, p. 22.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 121-123, 170, scheda n. 5.

FIACCOLA 2017[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 92-94, 162, scheda n. 5.

30.

GIULIO CASSARINO

San Gregorio Magno

ante 1615

olio su tela

misure non rilevate

Zejtun, chiesa parrocchiale di San Gregorio

Ill. 121

Bibliografia: TERRIBILE ABELA 2003, p. 96; ABELA 2006, p. 35, fig. a p. 54.

Nel suo studio sulle vicende dell'antica chiesa parrocchiale di Zejtun, intitolata a San Gregorio nonostante l'intensa devozione a santa Caterina confermata dal soggetto della pala d'altare di ignoto manierista degli inizi del Seicento, ricostruita in altra sede dopo l'assedio turco del 6 luglio 1614, Joe Abela segnalava, nel transetto destro, il dipinto con *San Gregorio Magno* (ill. 121; tav. LXXIX), che, sulla base dell'osservazione stilistica, pensava di riferire a Cassarino (ABELA 2006, p. 35). In effetti la cupa intonazione e l'uso del colore appaiono analoghi nel *San Luigi di Francia* della chiesa di Nostra Signora di Liesse di La Valletta (ill. 122-123), da cui non dovrebbe discostarsi molto cronologicamente, elementi che tradiscono il tentativo del pittore di affacciarsi al naturalismo di Caravaggio, come avveniva pure per il quadro di Liesse. La caratteristica resa del panneggio della veste del pontefice si ritrova affine nelle altre opere della sua produzione maltese.

Registrato nella visita pastorale del 1615, il *San Gregorio* reca il simbolo del Concilio popolare di Mdina e il blasone del priore di Ibernia, fra' Pedro Gonzales de Mendoza, dipinto sulla preziosa stola del pontefice (TERRIBILE ABELA 2003, p. 96; ABELA 2006, p. 35).

Il pittore conferì grande evidenza fisica al personaggio, che, solennemente assiso in trono con in mano il pastorale dal vistoso baculo, occupa gran parte del dipinto, assistito

da due angeli in alto, che spostano un tendone per mostrarlo allo spettatore. L'opera rivela l'intensa devozione riservata al Santo, che aveva inviato dei monaci benedettini a Malta per costruire un monastero. Abela comunicava che il dipinto, assieme alla statua di san Gregorio Magno, realizzata da Salvatore Dimech (1805-1887) su progetto di Vincenzo Hyzler, venne concepito in funzione della processione che si svolge ogni anno in onore del pontefice (ABELA 2006, p. 35).

Ill. 122. Giulio Cassarino, *San Gregorio Magno*, ante 1615, Zejtun, chiesa parrocchiale di San Gregorio

Ill. 123. Giulio Cassarino, *San Luigi di Francia*, 1614 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora di Liesse

TERRIBILE ABELA 2003
T. Terribile, J. Abela, *Teżori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, il-Gudja (Gudja), Marsaxlokk (Marsaxlokk), iż-Żejtun (Żejtun), Pubblikazzjonijiet Indipendenza, Pietà 2003, p. 96.

ABELA 2006
J. Abela, *The Parish of Zejtun through the Ages*, Midsea Books, Malta 2006, p. 35, fig. a p. 54.

31.

GIULIO CASSARINO

San Paolo morso dalla vipera

1615-1617

olio su tela

misure non rilevate

Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Ill. 124

Bibliografia: LINTORN SIMMONS 1895, p. 211; SAMMUT 1942, p. 8; SAMMUT 1949, pp. 82-83; SAMMUT 1952, p. 25; Bonello in FLORIANA 1960, pp. 27-28, schede nn. 33-34; HESS 1967, p. 232, fig. 3; GREGORI 1974, p. 597; MARINI 1974, pp. 322-323, fig. C34; CAUCHI 1977, pp. 133, 135-136; CUTAJAR 1982, pp. IV-VI; BUHAGIAR 1988, p. 71; AZZOPARDI 1990, p. 494; SCIBERRAS 2007, pp. 43-44; GALEA 2008, p. 59; SCIBERRAS 2009, p. 77; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, p. 19; SCIBERRAS 2015, pp. 70-71; FIACCOLA 2017[1], pp. 123-128, 170-171, scheda n. 6; FIACCOLA 2017[2], pp. 95-100, 162-163, scheda n. 6.

Pala d'altare della cappella del Naufragio di San Paolo di Saint Paul's Bay (ill. 124; tav. LXXX), fu attribuita a Lionello Spada da Blanch Lintorn Simmons, insieme alle altre due tele laterali, raffiguranti il *Primo incontro di san Paolo con i maltesi* e la *Guarigione del padre di san Publio* (LINTORN SIMMONS 1895, p. 211), triade che costituisce un breve ciclo pittorico degli episodi principali della sosta maltese dell'Apostolo (tavv. LXXX, LXXXII-LXXXIII). Il riferimento tramandato dall'ufficiale britannico, che pure vi riconosceva l'immagine del Wignacourt, veniva accolto, qualche decennio più avanti, da Edward Sammut (SAMMUT 1942, p. 8). Un decennio più avanti John Cauchi riconduceva a Cassarino il quadro principale (CAUCHI 1977, pp. 135-136), già dubitativamente riferito al pittore da Maurizio Marini (MARINI 1974, pp. 322-323, fig. C34), riconoscendo l'autoritratto del pittore nel personaggio che adagia i piedi su una tavolozza e regge un cavalletto, all'estrema sinistra del quadro,

dietro la figura del gran maestro Wignacourt (CAUCHI 1977, pp. 135-136). Cauchi motivò il rifiuto della precedente attribuzione, puntualizzando che il pittore bolognese, soprannominato 'scimmia di Caravaggio' per le sue riconosciute doti naturalistiche, era chiaramente un artista di maggiore caratura rispetto a Cassarino, che, in questa fase della sua carriera, appariva ancora alla ricerca di una precisa identità artistica, giustificando la nuova assegnazione sulla base del confronto stilistico con le sue opere firmate: «i modelli in generale, la strana distorsione di certe teste, il modo com'è sentito il chiaroscuro e specie la maniera in cui la luce colpisce i visi, come anche la fattura in generale, legano questi tre quadri con il *San Mauro* […] opera certa di Cassarino perché firmata» (CAUCHI 1977, pp. 135-136).

L'osservazione di questi particolari elementi stilistici faceva sorgere allo studioso il dubbio che i prigionieri dietro l'inferriata della *Decollazione* di Caravaggio fossero stati realizzati proprio dal pittore siciliano: «non si può disconoscere il nesso tra queste e certe teste nei quadri laterali della chiesa di San Paolo a Mare. La morfologia delle teste, certe distorsioni, certi sbattimenti di luce, le pieghe nei panneggi sembrano tipici di Cassarino» (CAUCHI 1977, pp. 135-136). Sembra tuttavia poco probabile che il maestro lombardo avesse affidato l'esecuzione di porzioni del suo capolavoro a un artista dalle modeste qualità come Cassarino, che, peraltro a quella data probabilmente si trovava ancora ad Avola, essendo la sua prima moglie scomparsa cinque anni prima del 1614, come dichiarato nel documento di Stato Libero di Floriana, necessario al pittore per risposarsi a Malta (MERCIECA 2007, p. 147).

Facendo riferimento alla «figura dietro il Wignacourt […] di un uomo di piccola statura», riconosciuto da Cauchi come autoritratto del pittore (ill. 125; tav. LXXXI) (CAUCHI 1977, p. 133), Dominic Cutajar pensò di sciogliere l'enigmatica sigla «G NF D C» incisa su alcuni dipinti maltesi, parte dei quali attribuiti a Cassarino, e cioè i ritratti del *Wignacourt seduto del collegio del Rabato* (1617) e quello in piedi con l'armatura damascata in collezione privata maltese (CAUCHI 1977, pp. 137-138), più una copia del *San Girolamo scrivente* di Caravaggio in collezione privata italiana (CUTAJAR 1982, p. VI), come «Giulio nato Felici Denominato Cassarino» (CUTAJAR 1982, pp. IV-V). Avendo trovato alcuni documenti di un certo Giulio Felici, che, a torto, non esitò a riconoscere come il nostro pittore, lo studioso motivò tale soluzione, sulla base dell'ipotesi che «Cassarino» fosse la forma italianizzante della parola maltese *Il-Qasir*,

che significa di bassa statura, con cui, secondo la sua opinione, usualmente l'artista veniva ironicamente soprannominato (CUTAJAR 1982, pp. IV-V).

La tela centrale della cappella, la più estesa mai realizzata dal pittore, rappresenta *San Paolo morso dalla vipera* (ill. 124; tav. LXXX), verosimilmente ispirata al *Naufragio di san Paolo* di Matteo Perez da Lecce (tav. CII), pala d'altare della chiesa eponima di La Valletta, dipinto per rievocare un episodio storico di fondamentale importanza per l'isola, ovvero lo sbarco dell'Apostolo, fondatore della prima comunità cristiana maltese, nel 60 d.C. È probabile che l'opera di Cassarino sia stata realizzata in occasione della costruzione della cappella sul luogo dove era sbarcato san Paolo, voluta dal Wignacourt nel 1615 (BUHAGIAR 1988, p. 71), data indicata da Cauchi (CAUCHI 1977, pp. 135-136). Difficilmente la tela può essere stata compiuta dopo il 1617, anno in cui iniziava la fase ritrattistica del pittore, impegnato in vari dipinti che immortalano il gran maestro, fra cui quello seduto del Wignacourt Museum che reca impressa quella stessa data.

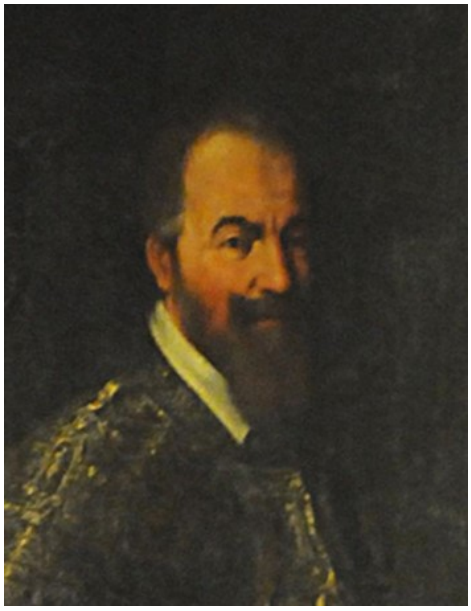
Il quadro è da considerare un ritratto collettivo, visto il gran numero di figure che vi compaiono. Si può facilmente intuire la ragione che indusse Cauchi ad utilizzarlo, insieme ai due quadri laterali, come termine di paragone per individuare le altre opere di Cassarino, sì da ricostruirne la fisionomia artistica, a partire dal confronto con le due opere firmate di La Valletta. La narrazione del dipinto segue un filo conduttore che inizia dalla parte superiore, dal mare in tempesta sullo sfondo, dove impetuosi flutti travolgono e inghiottono l'imbarcazione su cui viaggia il Santo. L'Apostolo, che guadagna il primo piano al centro della composizione, guida i naufraghi verso la salvezza sulla terraferma, imbattendosi in una vipera che gli addenta la mano sinistra. La veste che lo avvolge reca panneggi con pieghe a filo dritto, consuete nella produzione del pittore, che si concede un virtuosismo nella resa del lembo superiore del mantello rosso spostato dal vento. Sul margine sinistro del quadro compare la figura del Wignacourt, che si suppone essere stato il committente del dipinto, vestito dell'abito ufficiale con la croce bianca su fondo nero, la cui fattura fu giudicata da Sammut prima (SAMMUT 1942, p. 8) e da Cauchi poi, affine a quella del *Ritratto in piedi con l'armatura damascata* del Museo di Belle Arti di La Valletta (ill. 125-126) (CAUCHI 1977, p. 136), accostamento accettato pure da Keith Sciberras (SCIBERRAS 2007, p. 44; SCIBERRAS 2009, p. 77). Il personaggio dalla testa calva in secondo piano, fra il gran maestro e l'anziano uomo barbuto, sembra vicino a quello che compare dietro la

Vergine al centro della *Santa Teresa d'Avila* firmata della chiesa di Nostra Signora del Carmelo di La Valletta (ill. 127-128), mentre l'altro accovacciato ai piedi di san Paolo rivela fisionomia e morfologia della testa analoga a quella del carnefice del *Martirio di santa Caterina* (ill. 127, 129). Secondo Sciberras l'opera presenta punti di contatto con il quadro di Zejtun, specialmente nella resa del chiaroscuro e nel modo di raggruppare le figure (SCIBERRAS 2009, p. 77).

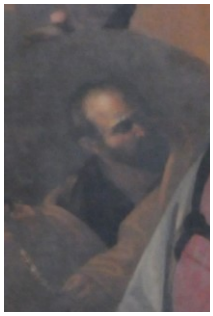
In termini di sintassi compositiva, il dipinto sembra riproporre lo stesso impianto della lunetta del *Battista che predica nel deserto* della co-cattedrale di San Giovanni, per la disposizione dei personaggi ai lati del Santo e per l'innalzamento delle onde che chiudono la composizione alle due estremità della parte alta, che sembrano sostituirsi alle rupi simmetriche presenti nella lunetta (ill. 130-131). La diffusa atmosfera uggiosa che pervade il quadro, rivela timidi tentativi di luce fenomenica, abbinati alle persistenze manieristiche, che l'opera conserva ancora nelle pose ricercate di alcuni personaggi e nell'uso di colori accesi per le vesti.

Questa grande tela, assieme alle due laterali, fu gravemente danneggiata dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale, dopo i quali rimase esposta per giorni alle intemperie, come riferì Vincenzo Bonello, che la credeva ancora opera dello Spada. I frati Minori conventuali di San Paolo a Mare recuperarono le tre tele e le custodirono nel loro convento, sottoponendole in seguito ad opera di restauro, prima di restituirle alla loro originaria sede (Bonello in FLORIANA 1960, pp. 27-28, schede nn. 33-34).

Ill. 125. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, particolare, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo



Ill. 126. Giulio Cassarino, *Ritratto del Wignacourt in piedi armato con l'armatura damascata*, particolare, 1617 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti



Da sinistra verso destra:

Ill. 127. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, particolare, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Ill. 128. Giulio Cassarino (firmato), *Santa Teresa d'Avila riceve lo scapolare dalla Madonna*, particolare, 1622 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

Ill. 129. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 130. Giulio Cassarino, *Battista che predica nel deserto*, 1610-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 131. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, 1615 -1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 211.

SAMMUT 1942
E. Sammut, *San Pawl il Bahar*, «The Sunday Times of Malta», 22 marzo 1942, p. 8.

SAMMUT 1949
E. Sammut, *Caravaggio in Malta*, «Scientia», XV, 1949, pp. 82-83.

SAMMUT 1952
E. Sammut, *The Palace of the Grand Masters, now residence of the Governor of Malta, and its art treasures*, Progress Press, Malta 1952, p. 26.

FLORIANA 1960
V. Bonello, schede nn. 33-34, in *L'arte sacra a Malta*, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, pp. 27-28.

HESS 1967
J. Hess, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1967, vol. II, p. 232, fig. 3.

GREGORI 1974
M. Gregori, *A New Painting and Some Observations on Caravaggio's Journey to Malta*, «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, p. 597.

MARINI 1974
M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Bestetti & Bozzi, Roma 1974, pp. 322-323, fig. C34.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 133, 135-136.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, pp. IV-VI.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 71.

AZZOPARDI 1990
St. Paul Grotto Church and Museum at Rabat – Malta, a cura di J. Azzopardi, Friends of the Cathedral Museum, Rabat – Malta, Progress Press, Valletta 1990, p. 494.

MERCIECA 2007
S. Mercieca, *Giulio Cassarino (1588-1637). A Biographical Outline*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 147.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 43-44.

GALEA 2008
M. Galea, *Maltese Iconography of St Paul's Shipwreck*, «The Sunday Times», 10 febbraio 2008, p. 59.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2009, p. 77.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, p. 19.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, pp. 70-71.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 123-128, 170-171, scheda n. 6.

FIACCOLA 2017[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 95-100, 162-163, scheda n. 6.

32.

GIULIO CASSARINO

Primo incontro di san Paolo con i maltesi

1615-1617

olio su tela

misure non rilevate

Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Ill. 132

Bibliografia: LINTORN SIMMONS 1895, p. 211; CAUCHI 1977, p. 136; CUTAJAR 1982, p. VI; SCIBERRAS 2007, pp. 43-44; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, p. 19; SCIBERRAS 2015, pp. 70-71; FIACCOLA 2017[1], pp. 128-129, 171, scheda n. 7; FIACCOLA 2017[2], pp. 100-101, 163, scheda n. 7.

A destra della grande pala d'altare della cappella del Naufragio di San Paolo di Saint Paul's Bay, si può apprezzare il *Primo incontro di san Paolo con i maltesi* (ill. 132; tav. LXXXII), originariamente riferito al pennello di Lionello Spada da Lintorn Simmons (LINTORN SIMMONS 1895, p. 211), quasi un secolo più avanti ricondotto a Cassarino da John Cauchi (CAUCHI 1977, p. 136). Nel dipinto compaiono, infatti, i consueti *clichés* dell'artista, riconoscibili nelle tipiche distorsioni di teste, nei larghi panneggi a pieghe parallele, in alcune fisionomie e nella particolare incidenza della luce dai toni ambrati sulle sagome. Il rosso della veste dell'Apostolo spicca come deciso accento cromatico in una composizione in cui predominano note scure, scenario percorso da una luce più cupa che fenomenica, che rivela un naturalismo non ancora pienamente inteso. Rappresentando un episodio della vicenda maltese di san Paolo, immediatamente successivo a quello raffigurato nella pala d'altare della cappella, che sta alla sua destra, il dipinto laterale non dovrebbe discostarsi molto cronologicamente dal *San Paolo morso dalla vipera*, realizzato fra il 1615 e il 1617.

L’opera si presta a una lettura che muove dal mare tempestoso che risucchia l’imbarcazione di cui rimane emerso solo l’albero. Al centro spicca la figura di san Paolo, intento a spiegare l’accaduto a un soldato raffigurato di spalle, indicando con eloquente gesto della mano la colonna dei naufraghi sulla sinistra. Ricompare il motivo del fuoco per scaldare i corpi infreddoliti e provati dalla fatica, come nella pala centrale della cappella.

Il dipinto vuole essere la traduzione visiva del brano tratto dagli Atti degli Apostoli, riportato sulle lapidi delle pareti esterne della cappella, riprodotte in varie lingue: «Ho fiducia in Dio che avverrà come mi è stato annunziato. Ma è inevitabile che andiamo a finire su qualche isola. Una volta in salvo, venimmo a sapere che l’isola si chiamava Malta. Gli indigeni ci trattarono con rara umanità. Gli altri isolani che avevano malattie accorrevano e venivano sanati. E al momento della partenza ci fornirono di tutto il necessario» (Atti degli Apostoli, 27.25, 28.10).

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor’s Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 211.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L’enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 136.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 43-44.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, p. 19.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, pp. 70-71.

FIACCOLA 2017[1]

G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 128-129, 171, scheda n. 7.

FIACCOLA 2017[2]

G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 100-101, 163, scheda n. 7.

33.

GIULIO CASSARINO

Guarigione del padre di san Publio

1615-1617

olio su tela

misure non rilevate

Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Ill. 133

Bibliografia: LINTORN SIMMONS 1895, p. 211; CAUCHI 1977, p. 136; CUTAJAR 1982, p. VI; SCIBERRAS 2007, pp. 43-44; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, p. 19; SCIBERRAS 2015, pp. 70-71; FIACCOLA 2017[1], pp. 130, 172, scheda n. 8; FIACCOLA 2017[2], pp. 100-101, 164, scheda n. 8.

Dei tre quadri che abbelliscono il coro della cappella del Naufragio di San Paolo di Saint Paul's Bay, quello con la *Guarigione del padre di san Publio* (ill. 133; tav. LXXXIII), collocato sulla sinistra, sembra il più tardo, considerando che il naturalismo di Caravaggio cui l'opera aderisce, sembra cominciare ad assumere una qualche sostanza, nonostante la presenza di alcune debolezze di segno. Riferito al pittore da John Cauchi (CAUCHI 1977, p. 136) dopo una precedente attribuzione a Lionello Spada (LINTORN SIMMONS 1895, p. 211), il dipinto chiude la fase sperimentale del naturalismo di Cassarino, che da ora in poi si avvia verso la fase ritrattistica, prestando servizio presso il gran maestro Wignacourt, prima di arrivare allo stadio maturo della sua carriera artistica. La sua realizzazione, prossima a quella degli altri due quadri della chiesa, dovrebbe risalire al 1615-1617, inserendosi fra il *Martirio di santa Caterina* di Zejtun, registrato nella visita del vescovo Cagliares del 1615 (AAF, *Visitatio Cagliares 1615*, cc. 183v-184r, in ZARB BUHAGIAR 1979, p. 82), e il *Ritratto del Wignacourt seduto di Rabat*, datato 1617.

Il miracolo di guarigione si compie in una stanza buia solcata da un fascio di luce proveniente da destra, che fa emergere le figure dal fondo scuro. La composizione è conclusa a sinistra da un brano di natura morta, che per la prima volta compare in un dipinto di Cassarino.

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 211.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 136.

ZARB BUHAGIAR 1979
S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 82.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 43-44.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, p. 19.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, pp. 70-71.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 130, 172, scheda n. 8.

FIACCOLA 2017[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 100-101, 164, scheda n. 8.

34.

GIULIO CASSARINO

Beato Gerardo

1615-1617

olio su tela

55 x 41 cm

La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Iscrizioni: «GERARDVS P.^{O} R..^{OR} HOSP..^{LIS} IHERO.NI»

Ill. 134

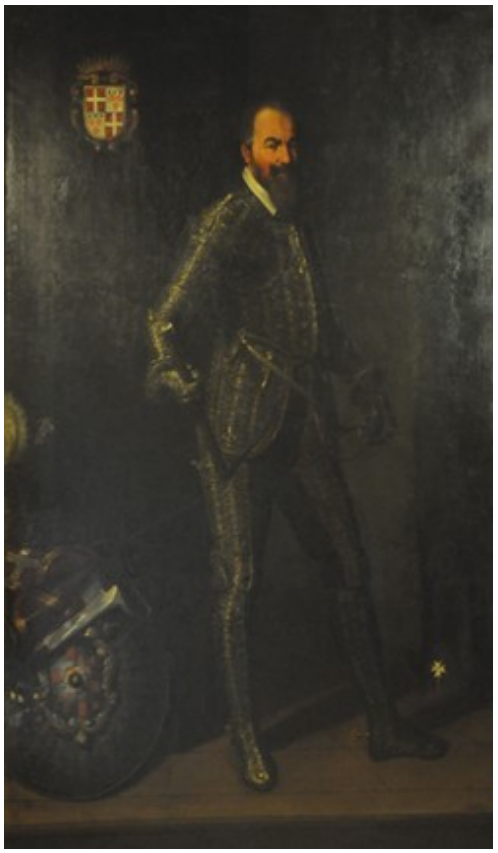
Bibliografia: FIACCOLA 2015, p. 22; FIACCOLA 2017[1], pp. 138-140, 172, scheda n. 9; FIACCOLA 2017[2], pp. 113-115, 164, scheda n. 9.

Raffigurando il personaggio di origini amalfitane con indosso l'abito di cavaliere, celebrato nella scritta in basso a destra che recita «GERARDVS P.^{O} R..^{OR} HOSP..^{LIS} IHERO.NI», l'autore del quadro (ill. 134; tav. LXXXIV) coglie l'attimo in cui il personaggio si appresta a gettare i pani, avvolti in un panno, dalle mura di Gerusalemme, per saziare i Cristiani affamati durante Prima Crociata, nelle convulse fasi dell'assedio musulmano della città.

L'opera è stata attribuita da chi scrive al pennello di Cassarino, per la generale fattura, il particolare il modo di volgere la testa del personaggio, le lumeggiature dai toni ambrati, la resa semplificata del panneggio della stoffa che avvolge i pani, tutti *clichés* ricorrenti nella produzione del pittore (FIACCOLA 2015, p. 22). L'analisi stilistica del dipinto induce a riferirlo a un periodo intermedio fra i tre quadri di Saint Paul's Bay, appartenenti alla fase sperimentale caravaggista, e il *San Mauro* di Liesse, opera matura della produzione del pittore; durante tale periodo, risalente all'incirca agli anni che vanno dal 1617 al 1622, Cassarino fu impegnato nella realizzazione di vari ritratti del gran maestro Wignacourt, grazie ai quali ebbe modo di affinare la resa della figura umana, dalle fattezze ormai agevoli nelle opere tarde. Il *Beato Gerardo*, costruito come

un ritratto a figura intera, rivela tuttavia un linguaggio ancora incerto, lontano dall'ultimo *Ritratto del Wignacourt seduto* del 1622, per cui esso appare agli antipodi della sua fase ritrattistica. A suggellare tale ipotesi viene incontro il fatto che esso presenta affinità con il *Ritratto del Wignacourt in piedi con l'armatura damascata* del Museo di Belle Arti di La Valletta (ill. 135-136), riferito al pittore da John Cauchi (CAUCHI 1977, p. 136), specialmente per la posa che assume, invece speculare nel *Wignacourt col paggio* di Caravaggio, oggi al Louvre. Probabilmente la realizzazione del *Beato Gerardo* precedette quella del ritratto della capitale maltese, vista l'esecuzione più impacciata della figura umana, databile pertanto agli anni 1615-1617, immediatamente successiva ai quadri di San Paolo a Mare. Tali considerazioni inducono a ritenere che esso abbia inaugurato la fase ritrattistica di Cassarino, che in quest'opera attuò le necessarie sperimentazioni prima di prestare servizio presso il Wignacourt, che, dopo la fuga di Caravaggio da Malta, necessitava di un pittore che potesse celebrarne il prestigio.

Ill. 135. Giulio Cassarino, *Beato Gerardo*, 1615-1617, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti



Ill. 136. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi armato con l'armatura damascata*, 1617 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica»,

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, p. 22.

FIACCOLA 2017
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 138-140 e p. 172.

FIACCOLA 2017
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 113-115 e p. 164.

35.

GIULIO CASSARINO

Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata

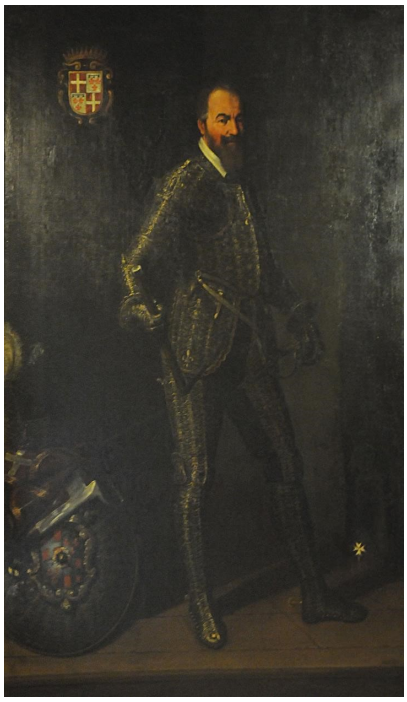
1617

olio su tela

232 x 152 cm

La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti, già La Valletta Armeria del Palazzo magistrale

Esposizioni: VALLETTA 1970; LA VALLETTA 2007



Ill. 137

Bibliografia: BELLORI 1672, p. 226; ANDERSON 1802, pp. 138-139; DE BOINSGELIN 1804, p. 39; LINTORN SIMMONS 1895, pp. 141-142, 149; BONELLO 1914, p. 301; SAMMUT 1942, p. 8; SAMMUT 1949, pp. 82-83; SAMMUT 1952, pp. 25-26; BONELLO 1956, pp. 48-54; GREGORI 1974, pp. 595, 597; MARINI 1974, pp. 322-323, fig. C33; CAUCHI 1977, pp. 136-137, 144; CUTAJAR 1982, p. VI; ESPINOSA-RODRIGUEZ 1984, p. 112, n. G27; SCHIAVONE 1985, p. 9, n. 35; CUTAJAR 1989, p. 27; BUHAGIAR 1988, p. 72; DE PIRO 1988, p. 59; Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 39, scheda n. 5; ESPINOSA-RODRIGUEZ CASSAR-DESAIN 1990, p. 63, scheda n. 64; SCIBERRAS 2003, pp. 26; SCIBERRAS STONE 2004, pp. 68-71; SCIBERRAS STONE 2006, pp. 70-79; GASH 2007, p. 101, 104; Stone in LA VALLETTA 2007, pp. 160-161, scheda n. 5; SCIBERRAS 2009, pp. 70-71; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, p. 19; SCIBERRAS 2015, pp. 63-64; FIACCOLA 2017[1], pp. 130-135, 173-174, scheda n. 10; FIACCOLA 2017[2], pp. 103-108, 164-165, scheda n. 10.

Come suggeriva David Stone, il dipinto del Museo nazionale di La Valletta (ill. 137; tav. LXXXV) è probabilmente quello che nelle *Vite* di Bellori compare come opera del Merisi (SCIBERRAS STONE 2004, pp. 68-69): «Caravaggio […] giunto (a Malta) fu introdotto avanti il Gran Maestro Vignacourt, signore francese. Lo ritrasse in piedi armato ed a sedere disarmato nell'abito di Gran Maestro, conservandosi il primo ritratto nell'Armeria di Malta. Laonde questo signore gli donò in premio la croce» (BELLORI 1672, ed. cons. a cura di E. Borea 1976, p. 226). Lo studioso ha argutamente ipotizzato

che le parole del biografo, mai recatosi personalmente a Malta, si basassero su notizie di un suo informatore isolano, che, prendendo un abbaglio, aveva visto il quadro allora all'Armeria, giudicandolo come opera di Caravaggio (SCIBERRAS STONE 2004, pp. 68-69). Non è infatti possibile che la menzione si riferisse a un quadro del Merisi, dal momento che l'unico ritratto del potente di Malta, realizzato dal maestro, e cioè quello che lo immortala col suo paggio (ill. 138), quando scriveva Bellori si trovava già da tempo in Francia, dove fu visto dal viaggiatore John Evelyn a Parigi, presso la dimora del duca Roger de Plessis, il primo marzo del 1644 (BOLOGNA 2006, pp. 337-338). Poco credibile appare invece l'attribuzione a Caravaggio proposta da Blanch Lintorn Simmons, che attribuiva al maestro lombardo pure un *Ritratto del gran maestro in piedi armato*, delle misure di 86 x 57 cm, (LINTORN SIMMONS 1895, pp. 141, 149). L'ufficiale britannico riferiva che il quadro dell'Armeria fu condotto in Inghilterra da Seguier e Smart, per essere sottoposto ad intervanto di restauro, come più tardi confermavano Vincenzo Bonello (BONELLO 1914, p. 301) ed Edward Sammut (SAMMUT 1949, p. 82).

È probabile che l'originale del Merisi, oggi al Louvre, fosse stato portato in Francia poco dopo la sua realizzazione, dal momento che non ne esistono copie maltesi. È da escludere che l'informatore di Bellori abbia visto un altro quadro di Caravaggio, dato che nessuna fonte dell'epoca riportava menzione di un ritratto del personaggio in piedi con l'armatura. Tali considerazioni potrebbero spiegare come mai Bellori ignorasse che il *Wignacourt col paggio* fosse già stato spostato a Parigi e la ragione per cui non facesse menzione alcuna del paggio. Il quadro del Louvre, realizzato necessariamente fra il 1607-1608, rivela un personaggio di età inferiore rispetto a quello raffigurato nel ritratto oggi al museo di La Valletta, suggerendo una datazione più avanzata di un decennio per quest'ultimo, probabilmente assurto a ritratto di Stato dall'Ordine, a giudicare dalle varie versioni che da esso traggono spunto (SCIBERRAS STONE 2006, p. 74), ulteriore indizio per ritenere il dipinto di Caravaggio già portato in Francia. John Gash ha invece ipotizzato che il ritratto del Louvre fosse rimasto a Malta almeno fino al 1622, anno di morte del gran maestro, influenzando, in qualche modo, la stesura del quadro del Museo di Belle Arti (GASH 2007, p. 101). Esiste una mediocre versione conservata al San Anton Palace di Attard (ill. 140) (MARINI 1974, p. 237), che, per la posa e l'armatura liscia, richiama l'opera di Parigi. Tale esemplare reca, in basso a destra, sotto lo stemma del gran maestro, la scritta: «*F: Alophe de Wignacourt de la Ven. Langue de Françe Élu Grãd Maistre le 10 fevrier 1601. Et resta 21. Ans 7. Mois 4.*

jours.» Il dipinto si presenta consunto e quindi di difficile lettura ai fini di una possibile datazione, considerando pure che la testa del personaggio è stata interamente ridipinta, tuttavia Sciberras e Stone, sulla base dell'età del personaggio e dello stile del quadro, hanno proposto di riferirla agli anni 1612-1615 (SCIBERRAS STONE 2004, pp. 68-69).

Ritenendo Caravaggio poco avvezzo ai ritratti, John Cauchi pensò che il maestro lombardo avesse chiamato Cassarino come collaboratore alla realizzazione del *Wignacourt col paggio*; sulla base di tale supposizione riteneva che il Merisi avesse realizzato la testa del gran maestro, indubbiamente di elevata qualità, lasciando al presunto assistente il resto del quadro, in cui rilevava debolezze di segno nella figura del paggio ed analogie con le figure del *San Sebastiano* firmato e del *Martirio* di Zejtun (CAUCHI 1977, pp. 136-137), ipotesi che tuttavia appaiono prive di fondamento storico, oltre che stilistico-formale. Considerando il gran numero di versioni isolane del ritratto del potente di Malta e confidando nella testimonianza di Bellori, Cauchi fu tentato di ritenere che tutte queste derivassero da un originale perduto del Merisi, senza escludere che esso potesse trovarsi nella sacrestia della chiesa delle Vittorie di La Valletta, sotto il *Ritratto del gran maestro Jean de La Vallette* di Antoine de Favray (ill. 141), oggi al Palazzo del Ministero di Gozo, che ipotizzava ridipinto sopra un precedente ritratto del Wignacourt (CAUCHI 1977, pp. 136, 144, nota 5).

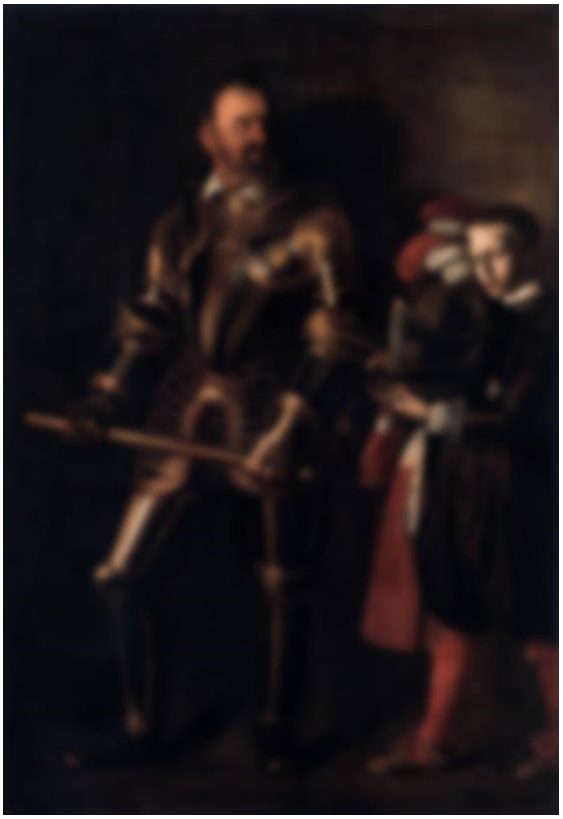
L'armatura del dipinto parigino può essere identificata con un esemplare di produzione milanese, databile al 1565-1580, appartenuto al comandante dell'Ordine Jean-Jacques de Verdelain (1590-1673), probabilmente fabbricato anche per il Wignacourt. David Stone ha riferito di una lettera indirizzata dal gran maestro a un suo referente in data 19 febbraio 1601, nove giorni dopo la sua elezione alla massima carica dell'Ordine, in cui veniva presentata la richiesta di una nuova armatura interamente decorata. Dalla relativa corrispondenza è emerso che tale sfarzosa corazza fu consegnata al richiedente il 12 agosto 1602, pertanto il Wignacourt possedeva la nuova armatura damascata molto tempo prima che Caravaggio giungesse a Malta. A questo punto rimane un mistero il fatto che il gran maestro, ossessionato da quella corazza, tanto che al momento in cui la ordinò esclamò, «desideriamo essere armati dalla testa ai piedi», non si fosse fatto immortalare di questa vestito dal maestro lombardo (SCIBERRAS STONE 2004, pp. 68-71). Probabilmente Caravaggio preferì ritrarre il personaggio con l'armatura liscia perché questo tipo di corazza era stato da lui stesso più volte dipinto, ma soprattutto perché meglio si prestava agli effetti di riflessione della luce, fenomeno

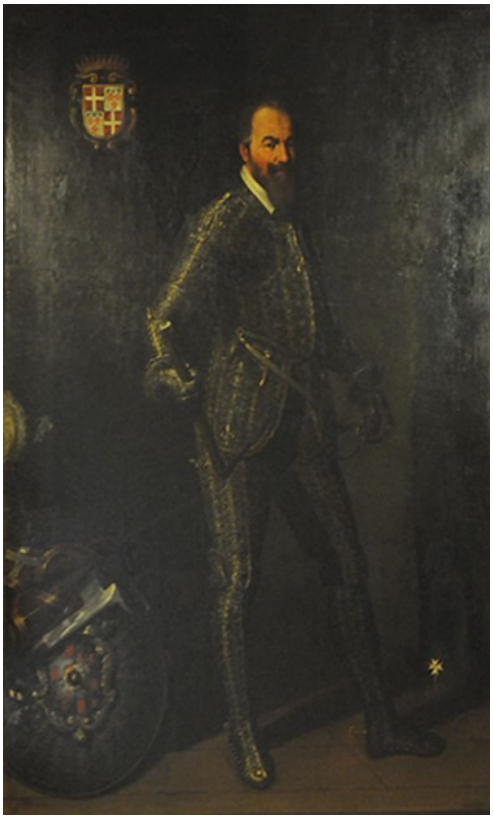
da sempre caro all'artista, il cui stile in parte muoveva dalle scoperte ottiche della Rivoluzione scientifica del Seicento, come ampiamente dimostrato da Ferdinando Bologna (BOLOGNA 2006).

Il primo studioso a proporre la mano di Cassarino per il ritratto del museo di La Valletta, precedentemente attribuito a Lionello Spada da Vincenzo Bonello (BONELLO 1914, p. 301), seguito da Edward Sammut (SAMMUT 1949, p. 82), e a Mario Minniti da Maurizio Marini (MARINI 1974, p. 322), fu John Cauchi, che ne accostò il volto a quello del gran maestro immortalato all'estrema sinistra della grande tela con *San Paolo morso dalla vipera* della cappella del Naufragio di San Paolo a Saint Paul's Bay, da lui stesso attribuito al seguace del Merisi (CAUCHI 1977, p. 136). Anche Stone ha escluso l'attibuzione allo Spada, ritenendo il pittore bolognese un maestro di ben altro livello rispetto all'autore di questo quadro, in ogni caso già lontano da Malta alla fine del 1610. Lo studioso, riscontrando nel dipinto una superficiale idea di caravaggismo, sulla scia di Cauchi, non disdegnava l'attribuzione a un pittore molto vicino all'arte di Cassarino, proponendo altresì una datazione prossima al 1615 (Stone in LA VALLETTA 2007, p. 160, scheda n. 5). A suggellare l'ipotesi che la realizzazione del dipinto non si discostasse molto da quell'anno, è il riconoscimento a Giulio Cassarino della carica di *famulus* all'interno dell'Ordine, che garantiva alcuni privilegi di natura economica e fiscale (ABNM, Archivio dell'Ordine di Malta, Liber Bullarum 459, 343. *Bulla familiaritatis pro discreto Julio Cassarino*, datata 18 luglio 1617, in CUTAJAR 1993, p. 22), circostanza che induce a spostare di qualche anno la realizzazione del ritratto, non escludendo che il titolo fosse stato elargito al pittore per meriti artistici, tanto più che il *Ritratto del gran maestro seduto* al Wignacourt Museum, attribuito a Cassarino (CAUCHI 1977, p. 137) reca impressa quella stessa data.

Il personaggio è raffigurato di tre quarti con l'abito cerimoniale, il bastone e la spada, allusione alla sua abilità in combattimento. Sulla sinistra sono adagiati l'elmetto, il cappotto e lo scudo con il suo stemma, mentre il blasone in alto e destra e la croce a otto punte in basso sono emersi durante un recente restauro. La luce proveniente da sinistra mette in risalto la sagoma del personaggio e i preziosi dettagli della veste, facendo sorgere ad Antonio Espinosa Rodriguez qualche dubbio sulla sua attribuzione a Cassarino, ritenendo il ritratto di qualità superiore alle altre realizzazioni del pittore (ESPINOSA-RODRIGUEZ CASSAR-DESAIN 1990, p. 63, scheda n. 64), nonostante il

significativo accostamento con la figura del Wignacourt nel *San Paolo morso dalla vipera* brillantemente proposto da Cauchi (CAUCHI 1977, p. 136).





Illustrazioni della pagina precedente

Da sinistra verso destra:

Ill. 138. Caravaggio, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi armato col suo paggio*, 1607-1608, Parigi, Museo del Louvre

Ill. 139. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi armato con l'armatura damascata*, 1617 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 140. Artista anonimo, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi armato*, post 1622, Attard, San Anton Palace

Ill. 141. Antoine de Favray, *Ritratto del gran maestro La Vallette*, XVIII secolo, Victoria, Ministry for Gozo, ridipintura su un precedente ritratto del Wignacourt

BELLORI 1672
G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), edizione a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976, p. 226.

ANDERSON 1802
A. Anderson, *A journal of the forces which sailed from the Downs in April, 1800, on a secret expedition under Lieut-Gen. Pigot, till their arrival in Minorca, etc.*, London 1802, pp. 138-139.

DE BOINSGELIN 1804
L. De Boisgelin, *Ancient and Modern Malta... with ... the history of the Knights of St. John of Jerusalem*, London 1804, p. 39.

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, pp. 141-142, n. 116.

BONELLO 1914
V. Bonello, "*Quod non fecerunt barbari…"*, «Malta letteraria», 11, novembre-dicembre 1914, p. 301.

SAMMUT 1942
E. Sammut, *San Pawl il Bahar*, «The Sunday Times of Malta», 22 marzo 1942, p. 8.

SAMMUT 1949
E. Sammut, *Caravaggio in Malta*, «Scientia», XV, 1949, pp. 82-83.

SAMMUT 1952
E. Sammut, *The Palace of the Grand Masters, now residence of the Governor of Malta, and its art treasures*, Progress Press, Malta 1952, pp. 25-26.

BONELLO 1956
V. Bonello, *La chiesa conventuale di San Giovanni*, «Melita Historica», II, 1, 1956, pp. 48-54.

GREGORI 1974
M. Gregori, *A New Painting and Some Observations on Caravaggio's Journey to Malta*, «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, pp. 595, 597.

MARINI 1974
M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Bestetti & Bozzi, Roma 1974, pp. 237, 322-323, fig. C33.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi., *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, pp. 136-137, 144.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

ESPINOSA-RODRIGUEZ 1984
A. Espinosa Rodriguez, *The provenance of the paintings on permanent display at the National Museum of Fine Arts*, in *Proceeding History Week 1983*, a cura di M. Buhagiar, Historical Society, Malta 1984, p. 112, n. G27.

SCHIAVONE 1985
L. Schiavone, *I tesori d'arte nel palazzo Magistreriale di La Valletta nel 1826*, «Il Delfino», settembre-ottobre 1985, p. 9, n. 35.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 72

DE PIRO 1988
N. de Piro, *The International Dictionary of Artists who Painted Malta*, Said, Valletta 1988, p. 59.

CUTAJAR 1989
D. Cutajar, *Caravaggio in Malta*, *His Work and His Influence*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1989, p. 27.

ESPINOSA-RODRIGUEZ CASSAR-DESAIN 1990
A. Espinosa Rodriguez, A. Cassar Desain, *Paintings at the National Museum of Fine Arts in Malta*, Said International, Valletta 1990, p. 63, scheda n. 64.

SIRACUSA RAGUSA 1991
C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, p. 39.

CUTAJAR 1993
D. Cutajar, *The case for a "Maltese" Cassarino*, «The Sunday Times», 21 novembre 1993, p. 22.

SCIBERRAS 2003
K. Sciberras, *L-Arti Barokka f'Malta*, PIN, Malta 2003, pp. 26.

SCIBERRAS STONE 2004
K. Sciberras, D.M. Stone, *Caravaggio in bianco e nero: arte, cavalierato e l'ordine di Malta (1607-1608)*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Napoli,

Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 23 ottobre 2004 – 23 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004, pp. 68-71.

BOLOGNA 2006
F. Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Motta, Milano 2006, pp. 337-338.

SCIBERRAS STONE 2006
K. Sciberras, D.M. Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood, and Malta*, Midsea Book, Malta 2006, pp. 70-79.

GASH 2007
J. Gash, *Malta: Caravaggesque Crossroad*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 101, 104.

LA VALLETTA 2007
D.M. Stone, scheda n. 5, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 160-161.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, pp. 70-71.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, p. 19.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, pp. 63-64.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 130-135, 173-174, scheda n. 10.

FIACCOLA 2017[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 103-108, 164-165, scheda n. 10.

36.

GIULIO CASSARINO

Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto

1617

olio su tela

136 x 113 cm

Rabat, Wignacourt Museum

Iscrizioni: «F. ALOFIVS DE WIGNACOVRT M.H.H. AETATIS SVA. LXX.M.DC.XVII»; «F. LUDOVICVS PERRIN DV BVS BENEFACTORVM NON IMMEMOR»; «G NF D C»

Esposizioni: LA VALLETTA 1978

Ill. 142

Bibliografia: BELLORI 1672, p. 226; MARINI 1971, pp. 56, 59; GREGORI 1974, pp. 595, 597; MARINI 1974, p. 236; CAUCHI 1977, pp. 137-138; CAUCHI 1978, pp. 9-15; CUTAJAR 1982, p. VI; CINOTTI 1983, pp. 562, n. 82, 637, n. 3; AZZOPARDI 1986, p. 46; CUTAJAR 1989, p. 15; AZZOPARDI 1987, p. 6; BUHAGIAR 1988, p. 67; Espinosa-Rodriguez in LA VALLETTA 1990, pp. 265, 380, scheda n. 1; Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 39, scheda n. 5; SCIBERRAS 2003, p. 25; SCIBERRAS STONE 2004, pp. 68-69; SCIBERRAS STONE 2006, p. 74; SCIBERRAS 2007, p. 39; SCIBERRAS 2009, pp. 68-69; FIACCOLA 2015, p. 19; SCIBERRAS 2015, p. 63; FIACCOLA 2017[1], pp. 136-137, 174, scheda n. 11; FIACCOLA 2017[2], pp. 110-111, 166, scheda n. 11.

Come probabilmente avvenuto per il *Ritratto del Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, proveniente dall'Armeria del Palazzo magistrale ed oggi al Museo nazionale di Belle Arti di La Valletta, si presume che anche questa versione raffigurante il gran maestro seduto (ill. 142; tav. LXXXVI) fosse stata scambiata come originale di Caravaggio da un presunto informatore di Bellori, di cui non si ha notizia a Malta

(SCIBERRAS STONE 2004, p. 68). Il biografo tramandava infatti di un ritratto del Wignacourt «a sedere disarmato nell'abito di Gran Maestro» (BELLORI 1672, ed. cons. a cura di E. Borea 1976, p. 226), ritenuto da John Cauchi il prototipo perduto da cui sarebbero derivate le varie versioni maltesi dello stesso soggetto, fra cui il dipinto di Rabat, sulla cui attribuzione a Cassarino lo studioso avanzava qualche dubbio, avendone giudicato «la fattura […] alquanto più dura di quanto non sia nelle altre opere del nostro pittore» (CAUCHI 1977, p. 137). Nell'angolo in alto a sinistra compare la scritta «*F. ALOFIUS DE WIGNACOURT M.M. H.H. AETATIS SUAE. LXX.M.DC.XVII*», mentre in posizione diagonalmente opposta il dipinto reca la menzione del donatore, «*F. LUDOVICUS PERRIN DV BVS BENEFACTORVM NON IMMEMOR*». Un terzo inciso, meno esplicito a differenza degli altri, reca l'acronimo «G NF D C», che compare pure in un'altra versione del *Wignacourt in piedi con l'armatura damascata* in collezione privata maltese e in una copia del *San Gerolamo scrivente* di Caravaggio in collezione privata italiana, rispettivamente riferite a Cassarino da Cauchi (CAUCHI 1977, p. 138) e Cutajar (CUTAJAR 1982, p. VI), ed ancora nella *Vergine di Trapani* in collezione privata maltese, dipinto di ignoto tardo-manierista. Il primo a pronunciarsi sull'acronimo fu Maurizio Marini, che accogliendo l'attribuzione del quadro a Giovan Domenico Corso, proposta da Vincenzo Bonello la risolse come «Giovan Me Fecit Domenico Corso» (MARINI 1971, pp. 56, 59; MARINI 1974, p. 232). Cauchi si limitò prudentemente a non escludere che la lettera «C» potesse riferirsi a Cassarino (CAUCHI 1977, p. 138), ipotesi rigettata da Claudia Guastella (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 39, scheda n. 5). Dominic Cutajar, avendo erroneamente riconosciuto il pittore con un certo Giulio Felici, sulla base di alcune fuorvianti scoperte documentarie, propose di sciogliere l'acronimo come «Giulio Nato Felici Denominato Cassarino», credendo che Cassarino fosse il nomignolo attribuito al pittore a causa della sua bassa statura, forma italianizzante del maltese *Il-Qasir* (CUTAJAR 1982, pp. V-VI). In realtà come giustamente ha fatto notare Keith Sciberras la sigla, che si ritrova in dipinti di autori e fasi stilistiche differenti, probabilmente va riferita alla cerchia dei Cavalieri gerosolimitani (SCIBERRAS 2009, pp. 68-69), ma potrebbe anche essere l'abbreviazione di qualche formula devozionale dell'epoca.

Mina Gregori affermava che in quest'opera la struttura del volto del Wignacourt riprendesse quella dello stesso personaggio nel ritratto col paggio del Louvre, diffusa attraverso due importanti incisioni del 1609 e del 1611, rispettivamente all'interno degli

Statuti della Sac. Religione di S. Gio. Gerosolimitano di Philippe Thomassin e dell'*Histoire des Chevaliers de l'Ordre de l'Hospital de Sint Jean de Jérusalem* del Boyssat, considerando dunque il dipinto parigino come il prototipo iconografico dei ritratti maltesi del Wignacourt, da cui sarebbero derivate tutte le altre versioni isolane (GREGORI 1974, p. 597).

È possibile che in seguito alla realizzazione del ritratto di Rabat e di quello oggi al museo di la Valletta, il pittore abbia ottenuto proprio nel 1617 la carica di *famulus*, riconoscimento che fu forse la conseguenza dei meriti artistici del pittore (ABNM, Archivio dell'Ordine di Malta, Liber Bullarum 459, 343. *Bulla familiaritatis pro discreto Julio Cassarino*, datata 18 luglio 1617, in CUTAJAR 1993 p. 22).

Il personaggio occupa il centro della scena, seduto di tre quarti su una grande sedia camerale, mentre regge un rosario con la mano sinistra e con l'altra tiene aperto un libro, appoggiato ad un tavolo su cu si erge un Crocifisso. Un pesante tendone decorato inquadra la scena alle sue spalle. Un'altra versione del dipinto si conserva nella chiesa di San Paolo a Rabat (ill. 143), nel vano che conduce alle catacombe (Espinosa-Rodriguez in LA VALLETTA 1990, p. 380, scheda n. 1).

Ill. 143. Artista anonimo, *Ritratto del Wignacourt seduto*, datato 1619, Rabat, chiesa del Naufragio di San Paolo

BELLORI 1672
G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), edizione a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 2006, p. 226.

MARINI 1971
M. Marini, *Tre proposte per il Caravaggio meridionale*, «Arte illustrata», IV, 43-44, 1971, pp. 56, 59.

GREGORI 1974
M. Gregori, *A New Painting and Some Observations on Caravaggio's Journey to Malta*, «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, pp. 595, 597.

MARINI 1974
M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Bestetti & Bozzi, Roma 1974, p. 236.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, pp. 137-138.

CAUCHI 1978
J.A. Cauchi, *St. John's: Works of Art Reconsidered*, in *The Church of St John in Valletta. 1578-1978*, catalogo della mostra a cura di J. Azzopardi (La Valletta, St John Museum, 3 giugno - 3 luglio 1978) Progress Press, Malta 1978, pp. 9-15.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

CINOTTI 1983
M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio: tutte le opere*, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1983, pp. 562, n. 82, 637, n. 3.

AZZOPARDI 1986
J. Azzopardi, *Documentary Sources on Caravaggio's Stay in Malta*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1986, p. 46.

AZZOPARDI 1987
J. Azzopardi, *The Museum of St Paul's Collegiate Church (Wignacourt College)*, Publishers Enterprises Group (PEG) Ltd, Marsa 1987, p. 6.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 67.

CUTAJAR 1989
D. Cutajar, *Caravaggio in Malta*, *His Work and His Influence*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1989, p. 15.

LA VALLETTA 1990
A. Espinosa Rodriguez, scheda n. 1, in *St. Paul Grotto Church and Museum at Rabat – Malta*, a cura di J. Azzopardi, Friends of the Cathedral Museum, Rabat – Malta, Progress Press, Valletta 1990, pp. 265, 380.

SIRACUSA RAGUSA 1991
C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, p. 39.

CUTAJAR 1993
D. Cutajar, *The case for a "Maltese" Cassarino*, «The Sunday Times», 21 novembre 1993, p. 22.

SCIBERRAS 2003
K. Sciberras, *L-Arti Barokka f'Malta*, PIN, Malta 2003, p. 25.

SCIBERRAS STONE 2004
K. Sciberras e D.M. Stone, *Caravaggio in bianco e nero: arte, cavalierato e l'ordine di Malta (1607-1608)*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 23 ottobre 2004 – 23 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004, pp. 68-69.

SCIBERRAS STONE 2006
K. Sciberras, D.M. Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood, and Malta*, Midsea Book, Malta 2006, p. 74.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 39.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, pp. 68-69.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, p. 19.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, p. 63.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 136-137, 174, scheda n. 11.

FIACCOLA 2017[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 110-111, 166, scheda n. 11.

37.

GIULIO CASSARINO

Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata

1617 circa

olio su tela

misure non rilevate

La Valletta, Palazzo magistrale

Ill. 144

Bibliografia: SAMMUT 1949, pp. 82-83; GREGORI 1974, pp. 595, 597; CAUCHI 1977, p. 136; CUTAJAR 1982, p. VI; Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 43, nota 21, scheda n. 5; FIACCOLA 2017[1], pp. 135, 174, scheda n. 12; FIACCOLA 2017[2], pp. 109-110, 166-167, scheda n. 12.

Ulteriore versione di *Ritratto del Wignacourt in piedi armato* del Museo nazionale di Belle Arti di La Valletta (ill. 144; tav. LXXXVII), in origine riferita a Lionello Spada (SAMMUT 1949, pp. 82-83), veniva ricondotta a Cassarino da John Cauchi (CAUCHI 1977, p. 136). Al Palazzo magistrale della capitale maltese se ne conserva un altro esemplare, raffigurante l'autorità fin quasi alle ginocchia con indosso l'armatura damascata, che appare palesemente di altra mano (ill. 145).

Seppur privo dello stemma del gran maestro Wignacourt, il dipinto presenta la stessa iconografia e gli stemmi elementi dell'altro ritratto di La Valletta. La vernice scolorita e il cattivo stato di conservazione non ne permettono un'agevole lettura, per cui è difficile poter avanzare considerazioni stilistiche sul quadro. Il personaggio in esso raffigurato sembra tuttavia mostrare un'età approssimativamente vicina a quella dello stesso nel ritratto della capitale maltese, pertanto la sua realizzazione non dovrebbe essere molto distante dal suo termine di confronto.

Ill. 145. Artista anonimo, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, 1617-1620, La Valletta, Palazzo magistrale

SAMMUT 1949
E. Sammut, *Caravaggio in Malta*, «Scientia», XV, 1949, pp. 82-83.

GREGORI 1974
M. Gregori, *A New Painting and Some Observations on Caravaggio's Journey to Malta*, «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, pp. 595, 597.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 136.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

SIRACUSA RAGUSA 1991
C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, p. 43, nota 21.

FIACCOLA 2017
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 135, 174, scheda n. 12.

FIACCOLA 2017
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 109, 166-167, scheda n. 12.

38.

GIULIO CASSARINO

Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata

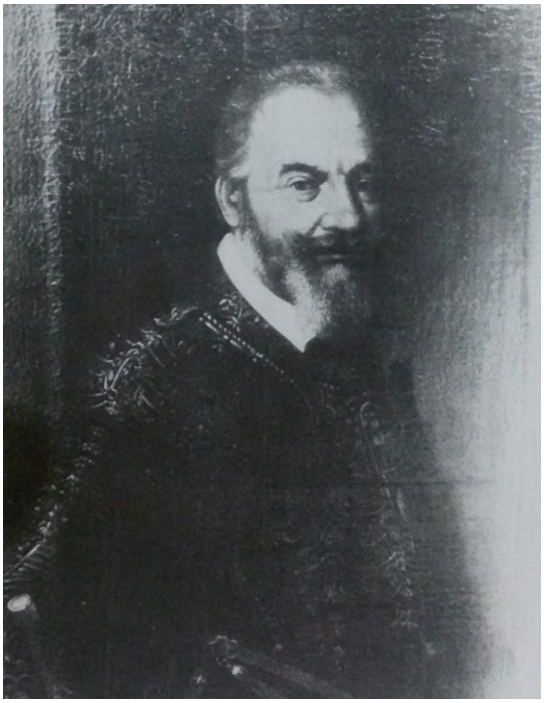
1620

olio su tela

misure non rilevate

Malta, collezione privata

Iscrizioni: «AETATIS SUAE LXXIII, MDCXX»; «G NF D C»



Ill. 146

Bibliografia: SCICLUNA 1955, fig. 92; CAUCHI 1977, p. 138; CUTAJAR 1982, p. VI; Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 39, scheda n. 5; SCIBERRAS 2007, p. 39; SCIBERRAS 2009, pp. 68-69; FIACCOLA 2017[1], pp. 136, 175, scheda n. 13; FIACCOLA 2017[2], pp. 109, 167, scheda n. 13.

Quest'ennesima versione che ritrae il *Wignacourt in piedi con l'armatura nera e dorata* (ill. 146; tav. LXXXVIII), ubicata in collezione privata maltese, fu resa nota da John Cauchi (CAUCHI 1977, p. 138), sebbene l'immagine del suo particolare fosse già stata pubblicata da Hannibal Scicluna, che tuttavia non muoveva considerazioni sul suo autore (SCICLUNA 1955, fig. 92). Pare che il dipinto tradisca forti analogie con la versione del Museo nazionale di La Valletta, come già puntualmente notato da Cauchi (CAUCHI 1977, p. 138). Riferendosi al dipinto in collezione privata, lo studioso riteneva che esso «lega quanto a qualità pittorica con le altre versioni del ritratto del dignitario dell'Ordine di Malta» (CAUCHI 1977, p. 138), da egli stesso ascritte a Cassarino nell'articolo che per la prima volta tentava di mettere ordine sulla ricostruzione della carriera artistica di un pittore che rimaneva ancora avvolto nel mistero (CAUCHI 1977, pp. 133-144).

L'iscrizione: «*AETATIS SUAE LXXIII, MDCXX*» informa dell'età del personaggio alla data del 1620, mentre la sigla «G NF D C» va probabilmente riferita alla cerchia dei Cavalieri gerosolimitani (Sciberras 2009, pp. 68-69) o a qualche formula devozionale abbreviata e non al suo autore come proposto da Dominic Cutajar, che per di più cadeva in errore nell'identificazione dell'artista con un certo Giulio Felici (CUTAJAR 1982, pp. V-VI). Il dipinto reca inoltre il blasone del suo donatore, fra' Giovanni del Cosso (SCIBERRAS 2009, pp. 68-69).

SCICLUNA 1955
H. Scicluna, *The Church of St John*, Danesi, Roma 1955, fig. 92.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 138.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

SIRACUSA RAGUSA 1991
C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, p. 39.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 39.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, pp. 68-69.

FIACCOLA 2017
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 136, 175, scheda n. 13.

FIACCOLA 2017
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 109, 167, scheda n. 13.

39.

GIULIO CASSARINO

Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto

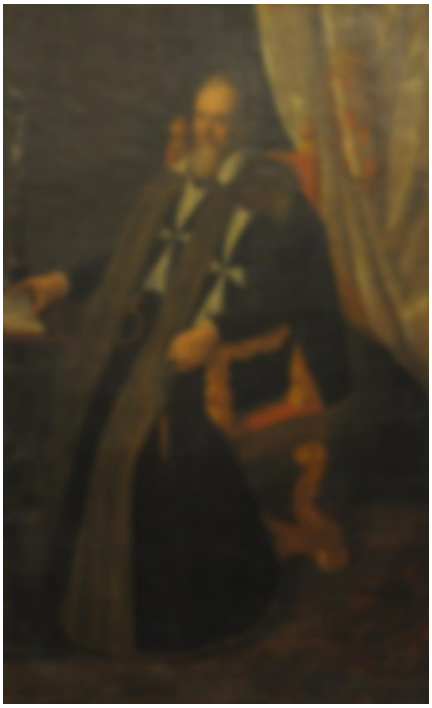
1622

olio su tela

200 x 135 cm

Rabat, Wignacourt Museum

Iscrizioni: «F. ALOPHIUS WIGNACOURT
M. MAG. ORD. IEROSOL. FUNDATOR COLLEG.
SACRAE CRYPTAE S. PAULI AP. OBIIT ANNO 1622»



Ill. 147

Bibliografia: MARINI 1974, p. 236; CAUCHI 1977, p. 138; CUTAJAR 1982, p. VI; AZZOPARDI 1987, p. 11; ESPINOSA-RODRIGUEZ CASSAR-DESAIN 1990, pp. 404-405, scheda n. 58; Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 39, scheda n. 5; FIACCOLA 2015, p. 19; FIACCOLA 2017[1], pp. 137-138, 175, scheda n. 14; FIACCOLA 2017[2], pp. 111-112, 166-168, scheda n. 14.

La prima menzione del dipinto (ill. 147; tav. LXXXIX) si ritrova nell'imponente monografia su Caravaggio redatta da Maurizio Marini, che, eluse le questioni attributive, lo menzionava assieme all'altro esemplare dello stesso soggetto, datato 1617, anch'esso al Wignacourt Museum (MARINI 1974, p. 236). Lo studioso giudicò entrambi i dipinti copie da un prototipo perduto del Merisi (MARINI 1974, p. 236), citato da Bellori (BELLORI 1672, ed. cons. a cura di E. Borea 1976, p. 226). Sull'attribuzione del quadro a Cassarino si esponeva per primo John Cauchi, che così lo descriveva: «Il dipinto è in tutta probabilità l'ultimo ritratto dell'indomito capo dell'Ordine Gerosolimitano (che) rappresenterebbe il personaggio all'età di più di settant'anni […]. L'opera dovrebbe rimontare al 1620» (CAUCHI 1977, p. 138). Va rilevato che, nonostante l'arguta intuizione, allo studioso maltese fosse sfuggita la scritta in basso, recante la data 1622, anno di morte del Wignacourt, mentre Antonio Espinosa

Rodriguez ha ipotizzato che il dipinto fosse stato realizzato postumo (Espinosa Rodriguez in LA VALLETTA 1990, p. 405, scheda n. 58).

Il quadro presenta la stessa iconografia dell'altro ritratto dello stesso museo, con il personaggio raffigurato di tre quarti, seduto con in mano il rosario, appoggiato ad un tavolo su cui è adagiato un Crocifisso, con alle spalle un pesante tendone; esso differisce dalla precedente versione esclusivamente per la scritta in basso, in cui si legge: «*F. ALOPHIUS WIGNACOURT M. MAG. ORD. IEROSOL. FUNDATOR COLLEG. SACRAE CRYPTAE S. PAULI AP. OBIIT ANNO 1622*».

BELLORI 1672
G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), edizione a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976, p. 226.

MARINI 1974
M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Bestetti & Bozzi, Roma 1974, p. 236.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 138.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

AZZOPARDI 1987
J. Azzopardi, *The Museum of St Paul's Collegiate Church (Wignacourt College)*, Publishers Enterprises Group (PEG) Ltd, Marsa 1987, p. 11.

ESPINOSA-RODRIGUEZ CASSAR-DESAIN 1990
A. Espinosa Rodriguez, A. Cassar Desain, *Paintings at the National Museum of Fine Arts in Malta*, Said International, Valletta 1990, pp. 404-405, scheda n. 58..

SIRACUSA RAGUSA 1991
C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, p. 39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, p. 19.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 137-138, 175, scheda n. 14.

FIACCOLA 2017[2]

G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 111-112, 166-168, scheda n. 14.

40.

GIULIO CASSARINO

Santa Teresa d'Avila riceve lo scapolare dalla Madonna

1622 circa

olio su tela

247 x 166 cm

La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

firmato

Ill. 148

Bibliografia: FERRIS 1866, pp. 221-222; CUTAJAR 1982, p. VI; SCIBERRAS 2003, p. 23; MERCIECA 2007, p. 145; SCIBERRAS 2007, pp. 43, 77; BUHAGIAR 2009, p. 99; SCIBERRAS 2009, pp. 75, 77; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, p. 20; SCIBERRAS 2015, pp. 68-69; FIACCOLA 2017[1], pp. 144-146, 176-177, scheda n. 16; FIACCOLA[2] 2017, pp. 121-123, 168-169, scheda n. 16.

Dopo la morte del Wignacourt (1622), personaggio che più volte si era fatto immortalare da Cassarino, volgeva al termine la fase ritrattistica della carriera del pittore, che, grazie alle numerose commissioni ricevute dal gran maestro, aveva avuto modo di perfezionare la resa della figura umana e l'incidenza della luce sui corpi, in funzione naturalistica. Inaugura lo stadio maturo della sua carriera artistica la *Santa Teresa d'Avila* della chiesa del Carmelo di La Valletta (ill. 148; tav. XC), su cui Keith Sciberras scopriva la firma di Cassarino (SCIBERRAS 2003, p. 23), smentendo la precedente attribuzione a Lionello Spada di Vincenzo Bonello (Bonello in MDINA 1949, p. 23, scheda n. 66). Dalla testimonianza riportata da Achille Ferris nella descrizione della chiesa e del convento del Carmelo di La Valletta, si deduce, oltre a un'ennesima erronea attribuzione, la provenienza sconosciuta del dipinto: «Nel 1857 vennero

collocati questi tre quadri da altare: L'Annunziata, di P. Cuscheri - santa Teresa, di G. Bonnici - e sant'Elia, di L. Aspetti. -» (FERRIS 1866, pp. 221-222).

In questo quadro Cassarino riduceva drasticamente l'aderenza al naturalismo di ascendenza caravaggesca, in favore di una pittura di sereno argomento sacro di ispirazione controriformatistica, probabilmente per soddisfare le richieste della committenza, ancora attardata su prototipi più antichi (SCIBERRAS 2007, p. 77). Spesso le committenze ecclesiastiche, specialmente quelle degli ordini religiosi, erano generalmente orientate al rispetto delle direttive della Controriforma, sancite nelle norme post-tridentine, che, in materia di pittura sacra, imponevano l'osservanza del decoro delle scene dipinte, senza l'aggiunta di troppi elementi accessori che potessero disturbare la devozione dei fedeli. La libertà di esecuzione ne usciva fortemente penalizzata, ma le commissioni ecclesiastiche erano spesso le più numerose, pertanto i pittori si adattarono di conseguenza ai dettami iconografici, ridimensionando gli anticonformismi del naturalismo caravaggesco in funzione delle varie esigenze religiose. Sebbene l'impostazione iconografica del dipinto suggerisca una committenza della chiesa regolare, nulla è noto circa il richiedente del quadro, probabilmente il titolare del blasone sorretto dall'angioletto nell'angolo in basso a sinistra.

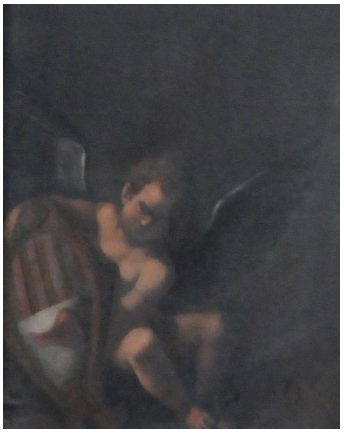
Il soggetto dell'opera era stato indicato come *Sacra Famiglia con santa Teresa d'Avila* da Dominic Cutajar (CUTAJAR 1982, p. VI), che probabilmente si riferiva all'episodio narrato nel *Vangelo secondo Matteo* (capitolo 2, 13-23), in cui la Sacra Famiglia trovò rifugio sul Monte del Carmelo, durante la fuga in Egitto. Non comparendo nel quadro né san Giuseppe, né tantomeno il Bambino, è più opportuno riconoscere il soggetto del dipinto come *Santa Teresa d'Avila che riceve lo scapolare dalla Madonna*. La Santa, fu beatificata nel 1616 e santificata nel 1622, ovvero quaranta anni dopo la sua morte, circostanza che induce a non escludere l'ipotesi che la committenza abbia voluto renderle omaggio, in occasione dell'importante avvenimento o comunque intorno a quell'anno, sebbene il suo capo, come pure quello della Vergine, non appaia coronato di aureola.

La composizione si sviluppa seguendo una diagonale che parte in alto a sinistra dalla testa del profeta e prosegue per la figura della Vergine, vestita di rosso, spiccato accento cromatico che poco si addice a un abito della Madonna, licenza utilizzata pure da Caravaggio nella *Morte della Vergine*. La testa di Elia è affine a quella che compare, in secondo piano, fra il Wignacourt e l'anziano personaggio barbuto nel *San Paolo morso*

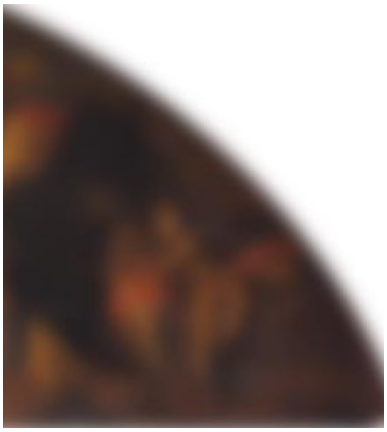
dalla vipera. Chiude la diagonale, in basso a destra, la figura di santa Teresa, in atto di ricevere lo scapolare dalla Vergine. Nell'angolo opposto compare un angioletto che regge uno stemma (ill. 150), anche questa consuetudine che si ritrova spesso nella produzione di Cassarino, nondimeno per la posizione che occupa, analoga nelle lunette della co-cattedrale, dove al posto dell'angelo sono putti a reggere lo stemma del Camarasa (ill. 149, 151). In alto angeli sparsi fanno capolino tra le nuvole, mentre sullo sfondo si intravede, con il mano il rotolo della profezia, il profeta Elia, Santo protettore dei temporali, a cui apparvero sul Monte del Carmelo, dove dimorava, nuvole portatrici di pioggia dopo un lungo periodo di siccità, segno di Maria che avrebbe donato al modo la Grazia delle grazie, e cioè Gesù (*Primo libro dei Re*, capitolo 18, 41-45). Probabilmente Cutajar aveva scambiato questo personaggio con san Giuseppe, ritenendo il soggetto del quadro una Sacra Famiglia (CUTAJAR 1982, p. VI).

La sintassi compositiva del dipinto appare bilanciata in modo che gli spazi lasciati vuoti dalla diagonale principale, lungo la quale si dispone la scena, siano colmati in basso a sinistra dall'angioletto reggi-stemma e in alto a destra dagli angeli che spuntano dietro le nuvole.

Ill. 149. Giulio Cassarino, *Battista che predica davanti ad Erode*, particolare, 1610-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni



Ill. 150. Giulio Cassarino (firmato), *Santa Teresa d'Avila riceve lo scapolare dalla Madonna*, particolare, 1622 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo



Ill. 151. Giulio Cassarino, *Battista che predica nel deserto*, particolare, 1610-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, pp. 221-222.

MDINA1949
V. Bonello, scheda n. 66, in *La Madonna nell'arte*, catalogo della mostra a cura di V. Bonello (Mdina, Palazzo del Vecchio seminario, giugno 1949), Luk Press, Malta 1949, p. 23.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

SCIBERRAS 2003
K. Sciberras, *L-Arti Barokka f'Malta*, PIN, Malta 2003, p. 23.

MERCIECA 2007
S. Mercieca, *Giulio Cassarino (1588-1637). A Biographical Outline*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 145.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 43, 77.

BUHAGIAR 2009
M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*, Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, p. 99.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, pp. 75, 77.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, p. 20.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, pp. 68-69.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 144-146, 176-177, scheda n. 16.

FIACCOLA 2017[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 121-123, 168-169, scheda n. 16.

41.

GIULIO CASSARINO

San Mauro che guarisce un fanciullo

1623

olio su tela

300 x 200 cm

La Valletta, chiesa di Nostra Signora di Liesse

Iscrizioni: «GIU […] SSARINO 1623»

Esposizioni: LA VALLETTA 2007

Ill. 152

Bibliografia: SAMMUT 1949, p. 8; CAUCHI 1977, p. 134; NICOLSON 1979, p. 74; CUTAJAR 1982, p. VI; CUTAJAR 1993, p. 22; RESTORATION REPORT 1993; TERRIBILE ABELA 2002, p. 230; SCIBERRAS 2003, pp. 23-24; Buhagiar in LA VALLETTA 2007, pp. 162-163, scheda n. 6; GASH 2007, pp. 103-104; MERCIECA 2007, pp. 145-146, 149; SCIBERRAS 2007, p. 43; BUHAGIAR 2009, pp. 99-100; SCIBERRAS 2009, p. 75; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, pp. 15, 17-20; SCIBERRAS 2015, pp. 68-69; FIACCOLA 2016, p. 164; FIACCOLA 2017[1], pp. 140-141, 177, scheda n. 17; FIACCOLA 2017[2], pp. 13, 22-23, 116-118, 168-170, scheda n. 17.

Era il 1955 quando Vincenzo Bonello e John Cauchi, nel corso di alcuni interventi di restauro su vari dipini maltesi, scoprivano sul *San Mauro* della chiesa di Liesse (ill. 152; tav. XCI) la firma di Cassarino, oggi non più visibile, rendendo noto l'enigmatico seguace di Caravaggio a Malta, di cui ancora nulla si conosceva (CAUCHI 1977, p. 133). Quasi quarant'anni più tardi Dominic Cutajar riscontrava l'iniziale «Giu» accanto al cognome (RESTORATION REPORT 1993; CUTAJAR 1993, p. 22), unica testimonianza, seppur frammentaria, sul nome del pittore, dal momento che le firme sul *San Sebastiano* della co-cattedrale di La Valletta e sulla *Santa Teresa* della chiesa del Carmelo della stessa città, recavano solo il cognome. La prima parte della segnatura fu ritrovata, sotto una precedente ridipintura, da Mario Galea ed Anthony Spagnol, nel corso di una

campagna di restauri condotta al Museo di Belle Arti di La Valletta nel 1992 (CUTAJAR 1993, p. 22). Precedentemente alla scoperta della firma, il quadro era stato riferito a Lionello Spada (SAMMUT 1949, p. 8), ma è fuori da ogni dubbio, a prescindere dal riscontro sul dipinto, che le opere dell'artista bolognese rivelassero una maggiore qualità artistica rispetto a questo modesto prodotto del tardo caravaggismo di area meridionale.

La data 1623, incisa sulla tela, costituisce un fondamentale punto di riferimento per ricostruire il percorso artistico del pittore, perno attorno al quale muovere varie considerazioni di natura cronologica, sapendo che gran parte della produzione del pittore non è datata.

Il dipinto immortala il miracolo di guarigione compiuto dal Santo, primo discepolo di san Benedetto da Norcia e fondatore del monastero benedettino di Glanfeuil, evento che lo rese particolarmente venerato in Francia. Ciò spiega le ragioni della scelta di quel particolare soggetto per il quadro, destinato a una chiesa che intratteneva forti legami con la Lingua di Francia, i cui membri, nel 1740, si assunsero l'onere di ricostruirla a proprie spese (Buhagiar in LA VALLETTA 2007, p. 162, scheda n. 6).

Il *San Mauro* rivela la volontà di Cassarino di guardare, ancora una volta dopo la *Circoncisione del Battista*, alla recente produzione di Caravaggio, in particolare alla *Decollazione* della co-cattedrale e al *Seppellimento* siracusano, da cui riprende la spoglia muraglia aperta ad arco che chiude la composizione sul fondo; lo stesso rialzo cromatico costituito dalla veste rossa della donna con in braccio il figliolone malato, anch'esso attinto dalla produzione del Merisi, è espediente già utilizzato nella *Santa Teresa* del Carmelo. Alle spalle del Santo due figure di monaci emergono dall'oscurità, nel tentativo di dare sostanza alle concezioni luministiche desunte dal maestro. Il dipinto rivela un certo *pathos* drammatico, predisponendo a un coinvolgimento emotivo certamente maggiore rispetto alle opere precedenti.

SAMMUT 1949
E. Sammut, *Caravaggio in Malta*, Progress Press, Malta 1949, p. 8.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 134.

NICOLSON 1979
B. Nicolson, *The International Caravaggesque Movement*, Phaidon, Oxford 1979, p. 74.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

CUTAJAR 1993
D. Cutajar, *The case for a "Maltese" Cassarino*, «The Sunday Times», 21 novembre 1993, p. 22.

RESTORATION REPORT 1993
Restoration Report 1993, Valletta, National Museum of Fine Arts.

TERRIBILE ABELA 2002
T. Terribile, J. Abela, *Težori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, Valletta I, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, Pietà 2002, p. 230.

SCIBERRAS 2003
K. Sciberras, *L-Arti Barokka f'Malta*, PIN, Malta 2003, pp. 23-24.

GASH 2007
J. Gash, *Malta: Caravaggesque Crossroad*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 103-104.

LA VALLETTA 2007
M. Buhagiar, scheda n. 6, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 162-163.

MERCIECA 2007
S. Mercieca, *Giulio Cassarino (1588-1637). A Biographical Outline*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 145-146, 149.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 43.

BUHAGIAR 2009
M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*, Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, pp. 99-100.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, p. 75.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, pp. 15, 17-20.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, pp. 68-69.

FIACCOLA 2016
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 15, febbraio 2016, p. 164.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 140-141, p. 177, scheda n. 17.

FIACCOLA 2017[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 13, 22-23, 116-118, 168-170, scheda n. 17.

42.

GIULIO CASSARINO

San Sebastiano curato da Irene

1623-1624

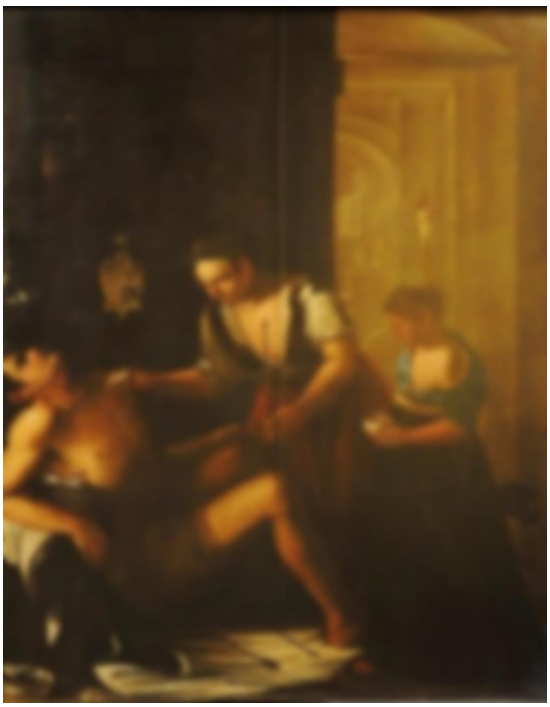
olio su tela

240 x 190 cm

La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Iscrizioni: «CASSARINO»

Esposizioni: FLORIANA 1960;
LA VALLETTA 2007



Ill. 153

Bibliografia: LINTORN SIMMONS 1895, p. 178; AGNELLO 1941, p. 73, nota 17; SCICLUNA 1955, p. 155; HESS 1958, pp. 142-147; Cauchi in FLORIANA 1960, p. 54, scheda n. 82; MOIR 1967, p. 186, nota 18; CAMPAGNA CICALA 1969, p. 58; CAUCHI 1977, pp. 133-135; CAUCHI 1978, p. 9; CUTAJAR 1982, p. VI; BUHAGIAR 1988, p. 71; CUTAJAR 1989, pp. 14-17; Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, pp. 37-38, scheda n. 5; CUTAJAR MINTOFF 1999, p. 91; SCIBERRAS 2003, p. 23; SCIBERRAS STONE 2004, pp. 68-69; Buhagiar in LA VALLETTA 2007, pp. 164-165, scheda n. 7; GASH 2007, pp. 103-104; MERCIECA 2007, p. 145; SCIBERRAS 2007, p. 43; BUHAGIAR 2009, pp. 101-102; SCIBERRAS 2009, pp. 75-76; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, pp. 15, 20; SCIBERRAS 2015, p. 68; FIACCOLA 2016, p. 164; FIACCOLA 2017[1], pp. 141-144, 178, scheda n. 18; FIACCOLA 2017[2], pp. 13, 22, 117-120, 171-172, scheda n. 18.

Attribuito ad artista anonimo di scuola fiorentina (LINTORN SIMMONS 1895, p. 178), a Mario Minniti (AGNELLO 1941, p. 73, nota 17; MOIR 1967, vol. I, p. 186, nota 18) e a Lionello Spada (SCICLUNA 1955, p. 155; HESS 1967, p. 141), il *San Sebastiano curato da Irene* della co-cattedrale (ill. 153; tav. XCII) fu correttamente ricondotto a Cassarino da John Cauchi, che vi scoprì la sua firma, in occasione dei restauri avviati nell'ambito dei preparativi per la mostra paolina di Floriana del 1960 (Cauchi in FLORIANA 1960, p. 54, scheda n. 82). Era la seconda volta che l'inciso compariva su una realizzazione maltese, dopo il ritrovamento, cinque anni prima, sul *San Mauro* della chiesa di Nostra

Signora di Liesse, circostanza che indusse Cauchi ad indagare su quello che si prefigurava come un importante seguace di Caravaggio, attivo sull'isola nella prima metà del Seicento. Dato che a Malta esistevano varie opere stilisticamente affini al *San Sebastiano*, da quel momento in poi lo studioso si pose come obiettivo la ricostruzione artistica del *corpus* di opere del pittore, pubblicata un ventennio più tardi (CAUCHI 1977, pp. 133-144).

Jacob Hess giudicò la posa del Santo (ill. 156) desunta da quella dalla *Maddalena* perduta del Merisi ricordata da Bellori (BELLORI 1672, ed. cons. a cura di E. Borea 2006, pp. 226-227), conosciuta attraverso varie copie sparse per l'Europa (ill. 158-159), fra cui quella di Louis Finson, oggi al Museo di Belle Arti di Marsiglia, datata 1612 (HESS 1958, pp. 142-147). Il particolare modello iconografico si ritrova pure in una *Maddalena al sepolcro*, conservata nella cappella della Lingua d'Italia della co-cattedrale di San Giovanni di La Valletta (ill. 155), già attribuita a Lionello Spada (HESS 1958, pp. 142-147), che Joseph Eynaud, seguito da Giovanni Bonello, ha invece ascritto a Sisto Badalocchio, confidando su una testimonianza del viaggiatore settecentesco Carlo Castone della Torre di Rezzonico, che a proposito del dipinto disse: «conobbi la Maddalena del nostro Badalocchio nella cappella della Lingua d'Italia» (EYNAUD 1989, p. 55; BONELLO 2005, pp. 70-71 e nota 7). Rigettando la testimonianza di Bellori, David Stone ritiene che Caravaggio non avesse mai realizzato una *Maddalena* a Malta, ritenendo il biografo, di cui non esitono testimonianze della sua presenza sull'isola, male informato da un suo confidente maltese, che probabilmente si riferiva al quadro di Badalocchio, equivocato per originale caravaggesco, come verosimilmente era già avvenuto per il *Ritratto del Wignacourt con l'armatura damascata* del Museo di Belle Arti di La Valletta e per quello del gran maestro seduto del Museo Wignacourt di Rabat datato 1617 (SCIBERRAS STONE 2004, pp. 68-69). La sintassi compositiva della *Maddalena* di La Valletta si ritrova speculare nell'opera di piccolo formato, oggi alla Pinacoteca comunale di Reggio Calabria, realizzata da Pietro d'Asaro (ill. 157) (MIGLIORATO 2007, pp. 63-75), di cui esiste un ulteriore versione firmata dal Monocolo di Racalmuto, di diversa impostazione alla Galleria di Palazzo Abatellis, proveniente dal convento dei cappuccini di Castronuovo (DEMMA 1985, p. 56). Sembra che il particolare modello iconografico, interessato da notevole fortuna nel corso del Seicento, considerato l'elevato numero di versioni, si ispirasse a un prototipo caravaggesco, recentemente individuato da Mina Gregori in una collezione privata olandese (GREGORI

2016, pp. 304-305), che a sua volta traeva spunto dal brano alla destra del *Compianto su Cristo morto* di Correggio (ill. 154), fedelmente riproposto nella versione della co-cattedrale, modello cui attingeva Cassarino per la posa del suo *San Sebastiano*.

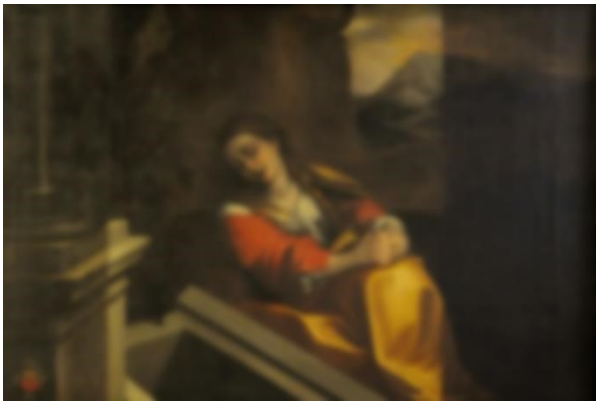
Il dipinto firmato reca sopra la testa del Santo lo stemma di fra' Pedro Urrea Camarasa, gran priore dell'Ordine dal 1601 al 1624, figura preposta all'abbellimento della co-cattedrale. Il blasone si ritrova pure nelle altre realizzazioni della giovanile fase manieristica di Cassarino, conservate all'interno della stessa chiesa (cfr. *infra*. schede nn. 26-28). Considerando che il personaggio morì nel 1624 e che il *San Mauro* di Liesse risulta firmato e datato 1623, appurata una chiara evoluzione stilistica in funzione naturalistica rispetto al quadro di Liesse, non è difficile collocare il *San Sebastiano* fra queste due date, tanto più che Mario Buhagiar informava di una terribile epidemia scoppiata nel settembre del 1623 (CASSAR 1964, p. 170), durante la quale gli abitanti della città si rivolsero a san Sebastiano, affinché intercedesse per l'estinzione della piaga. Non dunque è improbabile che l'opera di Cassarino costituisse un *ex-voto* come ringraziamento al Santo per la fine del contagio (Buhagiar in LA VALLETTA 2007, p. 164, scheda n. 7). Dominic Cutajar, sulla base della lenta transizione dalla giovanile fase manieristica, in cui il pittore aveva risentito dell'influenza di Filippo Paladini, al naturalismo di Caravaggio, impropriamente giudicava il dipinto databile intorno al 1615 (CUTAJAR 1989, p. 15).

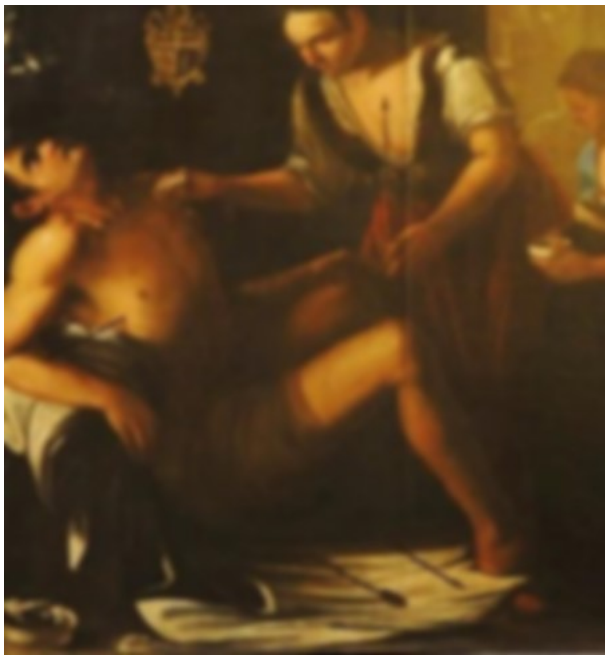
Quanto alla provenienza del quadro, Keith Sciberras ritiene che esso fosse stato commissionato dalla chiesa conventuale, non escludendo un possibile collegamento con la Lingua d'Auvergne, escludendo particolari vicende collezionistiche che ne avessero modificato l'originaria collocazione (SCIBERRAS 2007, p. 43).

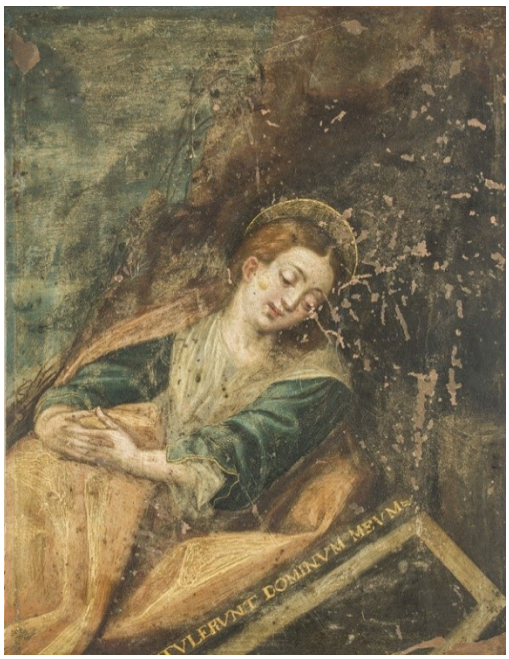
Il *San Sebastiano* mostra un linguaggio pittorico di chiara ispirazione caravaggesca, specialmente nella resa del chiaroscuro e nell'uso nella luce, ancor più che nel *San Mauro*, tuttavia non esibisce le atmosfere inquiete che impregnano le opere del maestro, presentandosi piuttosto come quadro devozionale, moderatamente drammatico, pervaso da un sentimento di premurosa umanità. L'opera rivela la mano di un artista maturo, in grado di modulare gli effetti di luce e ombra e di conferire rilievo alla scena grazie all'uso di una luce avvolgente che predispone a un atteggiamento di sincera pietà lo spettatore. La tensione drammatica della scena è percepibile nell'espressione di sofferenza che percorre il volto del Santo, affidato alle cure di Irene e di un'altra donna intenta a porgere un unguento. La veste di quest'ultima appare simile, per le tonalità

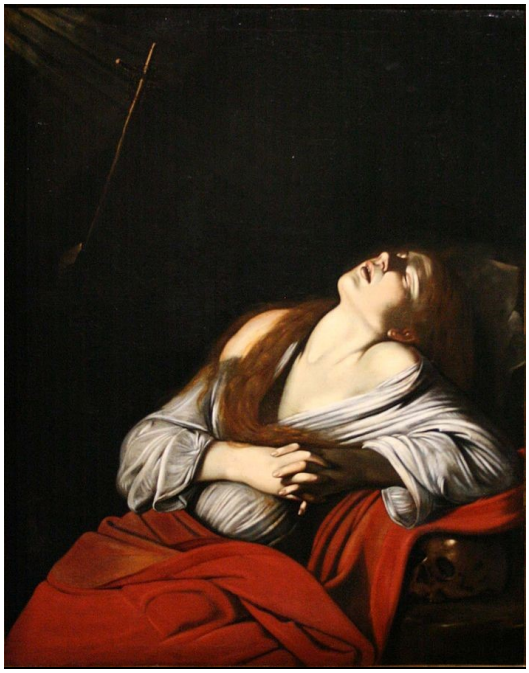
azzurro-verdi, a quella che avvolge il sacerdote nella *Circoncisione del Battista*, analogia facilmente apprezzabile essendo le due opere ubicate l'una di fianco all'altra, nel vano che precede la sacrestia della co-cattedrale, sebbene nel quadro firmato il colore sia distribuito con pennellate più decise e robuste. La luce investe immediatamente il primo piano, facendo emergere dalla penombra le figure, e si propaga verso le stanze retrostanti, concluse da arco e finestra, mettendo in rilievo un alto Crocifisso. Buhagiar ritiene che tali ambienti sullo sfondo del dipinto si presentino simili ad un quelli di un ospedale e, nello specifico, alle stanze della Sacra infermeria, luogo in cui i Cavalieri impiegavano infermiere e pie donne per la cura dei malati (Buhagiar in LA VALLETTA 2007, p. 164, scheda n. 7), dove fra l'altro il pittore moriva, come dimostra un documento maltese (ASPV, *Death Acts*, 15-05-1637, in CUTAJAR 1993, p. 22). Sopra la figura del Santo si intravede un brano di natura morta, riproposto, un decennio più avanti, dopo la *Guarigione del padre di san Publio*. Va rilevata infine una certa somiglianza fisiognomica fra il volto di Irene e quello della santa Caterina decapitata nel *Martirio* di Zejtun e della *Maddalena penitente* di Rabat, accostamento che induce a credere che il pittore avesse utilizzato un unico modello femminile per le tre opere.

Dopo l'esposizione di Floriana del 1960, il dipinto è stato interessato da un nuovo intervento di restauro nel 2007, in occasione della mostra di La Valletta (Buhagiar in LA VALLETTA 2007, p. 164, scheda n. 7).









Illustrazioni della pagina precedente

Da sinistra verso destra:

Ill. 154. Correggio, *Compianto su Cristo morto*, 1524 circa, Parma, Galleria nazionale

Ill. 155. Sisto Badalocchio, *Maddalena al sepolcro*, ante 1629, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 156. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene,* particolare, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 157. Pietro D'Asaro, *Maddalena penitente*, II decennio del XVII secolo, Reggio Calabria, Pinacoteca Comunale

Ill. 158. Louis Finson (firmato), *Maddalena*, 1613, Saint-Rémy-de-Provence, collezione privata

Ill. 159. Artista anonimo, *Maddalena in estasi*, primo terzo del XVII secolo, Bordeaux, Museo di Belle Arti, copia da Caravaggio

BELLORI 1672
G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), edizione a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976, pp. 226-227.

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 178.

AGNELLO 1941
G. Agnello, *Un caravaggesco: Mario Minniti*, «Archivi», VIII, 1941, p. 73, nota 17.

SCICLUNA 1955
H. Scicluna, *The Church of St John*, Danesi, Roma 1955, p. 155.

HESS 1958
J. Hess, *Caravaggio's Paintings in Malta, Some notes*, «The Connoisseur», CXLII, 1958, pp. 142-147.

FLORIANA 1960
J. A. Cauchi, scheda. n. 82, in *L'arte sacra a Malta*, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, p. 54.

CASSAR 1964
P. Cassar, *Medical History of Malta*, Wellcome Historical Medical Library, London 1964.

MOIR 1967
A. Moir, *The Italian Followers of Caravaggio*, Harvard University Press, Cambridge 1967, vol. I, p. 186, nota 18.

CAMPAGNA CICALA 1969
F. Campagna Cicala, *Mario Minniti*, «Archivio Storico Siracusano», XV, 1969, p. 58.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, pp. 133-135.

CAUCHI 1978
J.A. Cauchi, *St. John's: Works of Art Reconsidered*, in *The Church of St John in Valletta. 1578-1978*, catalogo della mostra a cura di J. Azzopardi (La Valletta, St John Museum, 3 giugno - 3 luglio 1978) Progress Press, Malta 1978, p. 9.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

DEMMA 1985
M.P. Demma, *Pietro D'Asaro «Il monoculo di Racalmuto»*, catalogo della mostra (Racalmuto, Chiesa Madre e Chiesa del Monte 9 novembre 1984 – 13 gennaio 1985), Arti Grafiche Siciliane, Palermo 1985, p. 56.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 71.

CUTAJAR 1989
D. Cutajar, *Caravaggio in Malta*, *His Work and His Influence*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1989, pp. 14-17.

EYNAUD 1989
J. Eynaud, *Viaggio di Malta*, Midsea Books, Valletta, 1989, p. 55.

SIRACUSA RAGUSA 1991
C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, pp. 37-38.

CUTAJAR 1993
D. Cutajar, *The case for a "Maltese" Cassarino*, «The Sunday Times», 21 novembre 1993, p. 22.

CUTAJAR MINTOFF 1999
D. Cutajar, M. Mintoff, *History and works of art of St John's Church, Valletta, Malta*, terza edizione riveduta (prima edizione 1989), M.J. Publications, Valletta 1999, p. 91.

SCIBERRAS 2003
K. Sciberras, *L-Arti Barokka f'Malta*, PIN, Malta 2003, p. 23.

SCIBERRAS STONE 2004
K. Sciberras e D.M. Stone, *Caravaggio in bianco e nero: arte, cavalierato e l'ordine di Malta (1607-1608)*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 23 ottobre 2004 – 23 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004, pp. 68-69.

BONELLO 2005
G. Bonello, *A mysterious Mary Magdalen*, «The Sunday Times», 4 dicembre 2005, pp. 70-71.

GASH 2007
J. Gash, *Malta: Caravaggesque Crossroad*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 103-104.

LA VALLETTA 2007
M. Buhagiar, scheda n. 7, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 164-165.

MERCIECA 2007
S. Mercieca, *Giulio Cassarino (1588-1637). A Biographical Outline*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 145.

MIGLIORATO 2007
A. Migliorato, *Due dipinti inediti nella Pinacoteca Comunale di Reggio Calabria*, «Commentari d'arte», 38, XIII, 2007, pp. 63-75.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 43.

BUHAGIAR 2009
M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*, Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, pp. 101-102.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, pp. 75-76.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, pp. 15, 20.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, p. 68.

GREGORI 2016
M. Gregori, *Una nota sulla nuova scoperta della versione originale della Maddalena in Estasi del Caravaggio*, in *Caravaggio and His Time: Friends, Rivals and Enemies*: *150th anniversary of diplomatic relations between Japan and Italy*, catalogo della mostra a cura di R. Vodret e Y. Kawase (Tokyo, The National Museum of Western Art, 1 marzo – 12 giugno 2016), Kokuritsu Seiyō Bijutsukan, Tōkyō 2016, pp. 304-305.

FIACCOLA 2016
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 15, febbraio 2016, p. 164.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 141-144, 178, scheda n. 18.

FIACCOLA 2017[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 13, 22, 117-120, 171-172, scheda n. 18.

43.

GIULIO CASSARINO

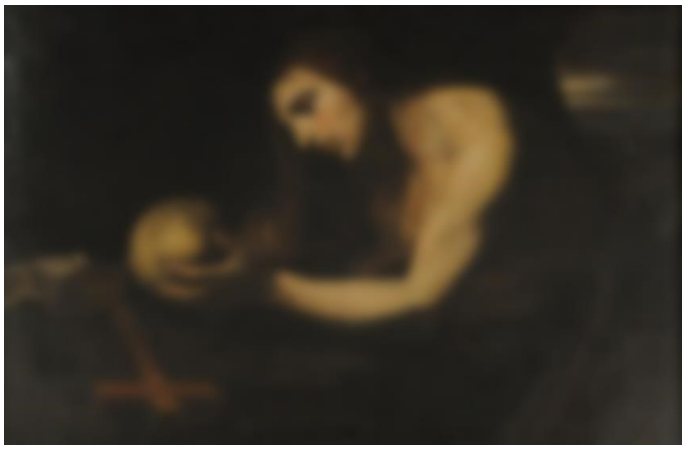
Maddalena penitente

1624-1630

olio su tela

77 x 116 cm

Rabat, Wignacourt Museum,
già collezione Catania



Ill. 160

Esposizioni: LA VALLETTA 2007

Bibliografia: CAUCHI 1977, p. 136; CUTAJAR 1982, p. VI; BUHAGIAR 1988, pp. 66, 71, nota 48; CUTAJAR 1989, p. 3; Espinosa Rodriguez in RABAT 1990, pp. 267, 380-381, scheda n. 3; GASH 1993, p. 536; MARINI 2001, p. 365; SCIBERRAS STONE 2004, p. 71; Azzopardi in LA VALLETTA 2007, pp. 176-177, scheda n. 13; BUHAGIAR 2009, p. 126; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, p. 20; AZZOPARDI 2016, p. 72; FIACCOLA 2017[1], pp. 146-152, 179-180, scheda n. 20; FIACCOLA 2017[2], pp. 124-130, 173-174, scheda n. 20.

Nonostante non siano emerse notizie circa l'originaria provenienza del quadro, è noto che esso fu donato al Wignacourt Museum dal notaio Francesco Catania (1872-1960), che aveva devoluto al museo, prima di morire, una cospicua collezione di opere appartenute al padre, lo scultore Antonio, non corredate tuttavia da notizie su provenienza e acquisizione dei pezzi (Azzopardi in LA VALLETTA 2007, p. 176, scheda n. 13).

La *Maddalena penitente* (ill. 160; tav. XCIII) fu attribuia a Cassarino da John Cauchi (CAUCHI 1977, p. 135), che vi riscontrò analogie con il *San Girolamo scrivente* di Caravaggio, per la prospettiva del tavolo e per la croce in procinto di cadere (ill. 163, 161), e con la *Resurrezione di Lazzaro* di Messina, per l'identica posa della sorella del risuscitato (ill. 162). Lo studioso non escluse che il dipinto potesse essere una copia

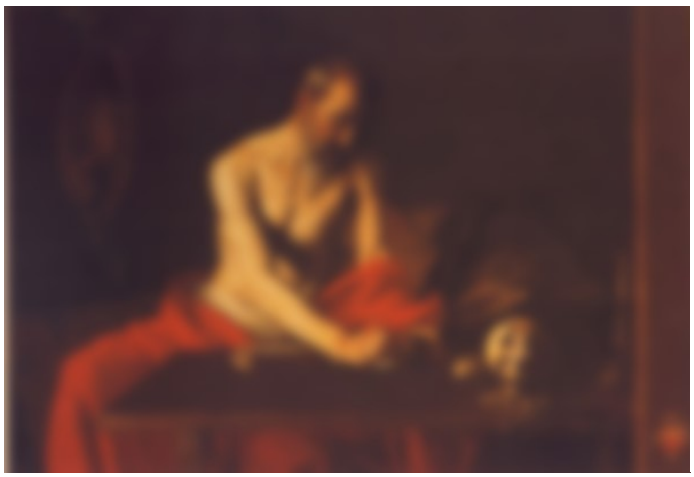
libera dall'originale perduto di Caravaggio, menzionato da Bellori (CAUCHI 1977, p. 135), che lo ricordava come sopraporta *pendant* del *San Girolamo scrivente* nella cappella della Nazione italiana all'interno della co-cattedrale di San Giovanni: «Per la chiesa medesima di San Giovanni, entro la Cappella della natione Italiana dipinse due mezze figure sopra due porte: la Madalena, e san Girolamo che scrive» (BELLORI 1672, ed. cons. a cura di E. Borea 1976, p. 226). Oltre che dalla testimonianza del biografo romano, le ipotesi di Cauchi furono incoraggiate dal fatto che esistono diverse versioni di questa *Maddalena* (CAUCHI 1977, p. 135), tutte in collezione privata, di cui una a Roma (MARINI 2001, p. 365) e almeno due a Malta (CAUCHI 1977, p. 135), una delle quali reca le enigmatiche iniziali «G NF D C» (Azzopardi in LA VALLETTA 2007, p. 176, scheda n. 13), probabilmente riferite alla cerchia dei cavalieri gerosolimitani o a qualche formula devota piuttosto che all'autore. Di diversa opinione è invece David Stone, secondo il quale Caravaggio non avrebbe mai realizzato una *Maddalena* a Malta. Lo studioso ritiene che Bellori, mai recatosi sull'isola, fu male informato da un suo confidente maltese. La presunta fonte del biografo avrebbe pertanto preso un abbaglio, probabilmente riferendosi all'esemplare della cappella della Lingua d'Italia della co-cattedrale di La Valletta, scambiato per originale caravaggesco, come verosimilmente era già avvenuto per il *Ritratto del Wignacourt con l'armatura damascata* del Museo di Belle Arti di La Valletta e per quello del *Gran Maestro seduto* del Museo Wignacourt di Rabat datato 1617, anche questi confusi per autografi del Merisi (SCIBERRAS STONE 2004, pp. 71).

Quindici anni prima di attribuire il dipinto di Rabat a Cassarino, John Cauchi aveva riferito al pittore pure la *Maddalena* della co-cattedrale (CAUCHI 1962, pp. 169-170), già ritenuta di Lionello Spada da Jacob Hess (HESS 1958, pp. 142-147) e successivamente ascritta a Sisto Badalocchio da Joseph Eynaud, sulla base della testimonianza del viaggiatore settecentesco Carlo Castone della Torre di Rezzonico: «conobbi la Maddalena del nostro Badalocchio nella cappella della Lingua d'Italia» (EYNAUD 1989, p. 55; BONELLO 2005, pp. 70-71 e nota 7). Valutando la presenza dello stemma di Ippolito Malaspina e la sua posizione di *pendant* del *San Girolamo scrivente* di Caravaggio, oggi spostato nell'oratorio della co-cattedrale, anch'esso recante il medesimo blasone, Cauchi giudicò la *Maddalena* di La Valletta intimamente connessa alle altre opere maltesi di Cassarino, che credette assistente del Merisi a Malta (CAUCHI 1962, pp. 169-170). Secondo lo studioso il pittore siciliano avrebbe infatti collaborato

alla realizzazione di quest'ultimo dipinto, commissionato dal Malaspina a Caravaggio, che tuttavia non avrebbe fatto in tempo a realizzarlo in seguito alla prigionia e alla successiva fuga dall'isola. In questo modo Cauchi pensò di dare giustificazione all'imprecisione di Bellori (CAUCHI 1962, pp. 169-170), che aveva giudicato questa *Maddalena* dipinta dal maestro lombardo (BELLORI 1672, ed. cons. a cura di E. Borea 1976, p. 226).

L'attribuzione del quadro a Cassarino, proposta da Cauchi, accolta da parte della critica (CUTAJAR 1982, p. VI; BUHAGIAR 1988, p. 71, nota 48; Espinosa Rodriguez in RABAT 1990, pp. 380-381, scheda n. 3; GASH, 1993; MARINI 2001, p. 365), è stata recentemente messa in discussione da John Azzopardi e da Keith Sciberras, che ritengono invece l'opera prodotta da anonimo artista napoletano del Primo Seicento (Azzopardi in LA VALLETTA 2007, p. 176, scheda n. 13). Va rilevato che il dipinto mostra analogie con le precedenti opere di Cassarino, soprattutto in termini fisiognomici, dal momento che il volto della Santa (ill. 164) appare affine a quello di Irene nel *San Sebastiano* firmato di La Valletta (ill. 165), come pure a quello della santa decapitata del *Martirio* di Zejtun (ill. 166), accostamento che induce a ipotizzare un unico modello femminile per i tre quadri. Una volta accolta l'attribuzione del dipinto al seguace di Caravaggio, è possibile avanzare una proposta di collocazione cronologica del quadro, considerando che esso appare il miglior risultato fra le opere del pittore, evidenza che suggerisce una datazione tarda, successiva al *San Sebastiano* degli anni 1623-1624.

La scena è di un'intensità drammatica notevole. La salda volumetria della figura in primo piano è definita dalla luce che squarcia l'oscurità della grotta. Maria di Magdala è colta nel momento del pentimento, con un teschio tra le mani, simbolo della transitorietà degli eventi umani e della morte, suscitando nello spettatore un'intensa carica emotiva. In alto a destra si intravede un brano di paesaggio percorso da un leggero chiarore.

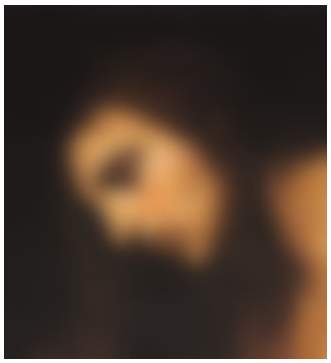


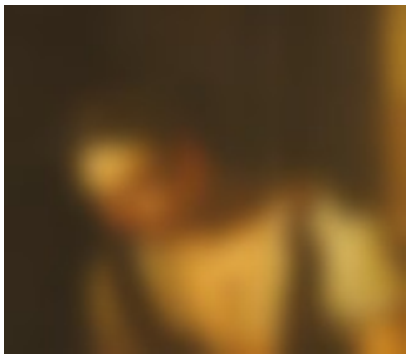
Da sinistra verso destra:

Ill. 161. Giulio Cassarino, *Maddalena penitente*, 1624-30, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 162. Caravaggio, *Resurrezione di Lazzaro*, particolare, 1608, Messina, Museo regionale

Ill. 163. Caravaggio, *San Girolamo scrivente*, 1607, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni





Da sinistra verso destra:

Ill. 164. Giulio Cassarino, *Maddalena penitente,* particolare, 1624-30, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 165. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene,* particolare, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 166. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina,* particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

BELLORI 1672
G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), edizione a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976, p. 226.

HESS 1958
J. Hess, *Caravaggio's Paintings in Malta, Some notes*, «The Connoisseur», CXLII, 1958, pp. 142-147.

CAUCHI 1962
J.A. Cauchi *Notes on the Works of Art in the co-Cathedral of St. John in Valletta*, «Scientia», XVIII, 4, 1962, pp. 169-170.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 136.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, pp. 66, 71, nota 48.

CUTAJAR 1989
D. Cutajar, *Caravaggio in Malta. His work and his influence*, in *Caravaggio in Malta*, a cura di P. Farrugia Randon, Malta 1989, p. 3.

EYNAUD 1989
J. Eynaud, *Viaggio di Malta*, Midsea Books, Valletta, 1989, p. 55.

RABAT 1990
A. Espinosa Rodriguez, scheda n. 3, *St. Paul Grotto Church and Museum at Rabat – Malta*, a cura di J. Azzopardi, Friends of the Cathedral Museum, Rabat – Malta, Progress Press, Valletta 1990, pp. 267, 380-381.

GASH 1993
J. Gash, *Painting and Sculpture in Early Modern Malta*, in V. Mallia Milanes, *Hospitaller Malta 1530-1798: Studies on Early Modern Malta and the Order of St.John of Jerusalem*, Mireva, Msida 1993, p. 536.

MARINI 2001
M. Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»; la tragica esistenza, la raffinata cultura, il mondo sanguigno del primo Seicento, nell'iter pittorico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, terza edizione, Newton & Compton, Roma 2001, p. 365.

SCIBERRAS STONE 2004
K. Sciberras, D.M. Stone, *Caravaggio in bianco e nero: arte, cavalierato e l'ordine di Malta (1607-1608)*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 23 ottobre 2004 – 23 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004, p. 71.

BONELLO 2005
G. Bonello, *A mysterious Mary Magdalen*, «The Sunday Times», 4 dicembre 2005, pp. 70-71 e nota 7.

LA VALLETTA 2007
J. Azzopardi, scheda n. 13, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 176-177.

BUHAGIAR 2009
M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*, Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, p. 126.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, p. 20.

AZZOPARDI 2016
The Wignacourt Museum, a cura di J. Azzopardi, Best Print Co. Ltd, Qrendi 2016, p. 72.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 146-152, 179-180, scheda n. 20.

FIACCOLA 2017[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 124-130, 173-174, scheda n. 20.

44.

GIULIO CASSARINO

San Girolamo scrivente,
copia da Caravaggio

1624-1630

olio su tela

117 x 168 cm

Italia, collezione privata

Iscrizioni: «G NF D C»

Ill. 167

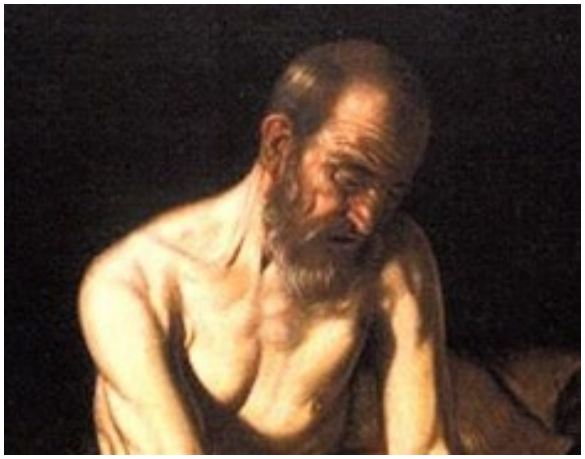
Bibliografia: CUTAJAR 1982, p. VI; BUHAGIAR 1988, p. 71, nota 48; CUTAJAR 1989, pp. 3, 16, nota 4; SCIBERRAS 2007, pp. 39, 214, nota 44; SCIBERRAS 2009, pp. 68-69, 428, nota 79; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, p. 20; SCIBERRAS 2015, pp. 61-62; FIACCOLA 2017[1], pp. 148-149, 180, scheda n. 21; FIACCOLA 2017[2], pp. 125-126, 173-174, scheda n. 21.

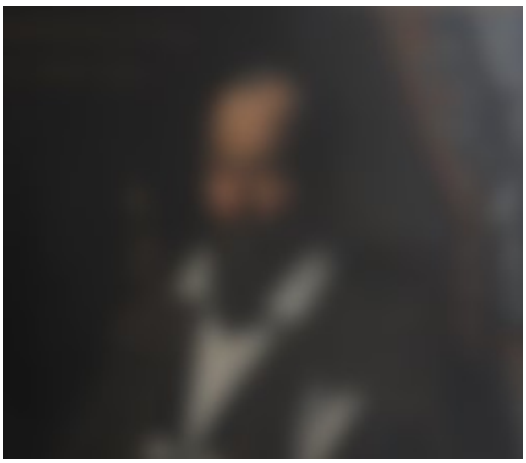
Nell'alveo delle numerose copie del dipinto realizzato da Caravaggio per Ippolito Malaspina, Dominic Cutajar, pensò di riferire a Cassarino, quella in una collezione privata italiana (ill. 167; tav. XCIV), che reca su una gamba del tavolo la misteriosa sigla «G NF D C» (CUTAJAR 1982, p. VI). L'acronimo compare pure due dipinti maltesi, attribuiti da John Cauchi al pittore, e cioè il *Ritratto del Wignacourt seduto* di Rabat (1617) e quello che ritrae il personaggio in piedi armato in collezione privata maltese, datato 1620 (CAUCHI 1977, pp. 137-138). Il fatto che la sigla compaia pure nella *Vergine di Trapani* anch'essa in collezione privata, opera in stile manieristico che rivela una mano diversa da quella dell'artista, esclude che l'inciso possa riferirsi direttamente al pittore, propendendo piuttosto per un'allusione alla cerchia dei cavalieri gerosolimitani (SCIBERRAS 2009, pp. 68-69; cfr. *infra*, scheda n. 46) o per l'abbreviazione di qualche formula liturgica.

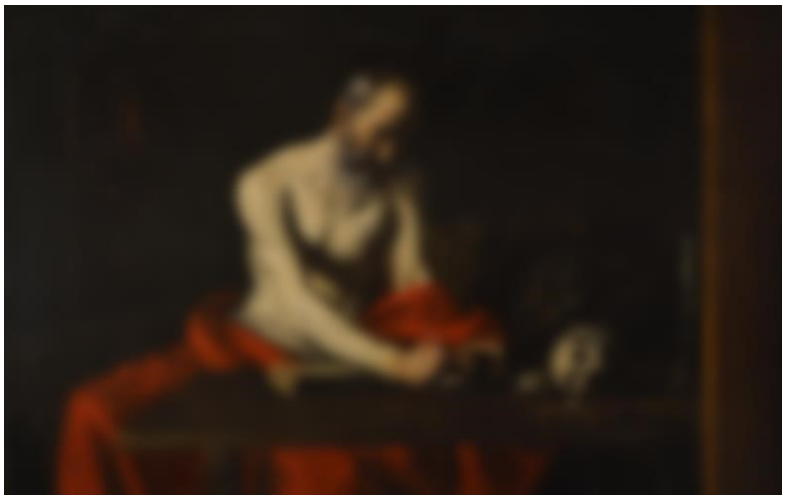
La fattura del volto del Santo (ill. 168) sembra richiamare alcune durezze del *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto* del 1617 (ill. 169), custodito al Wignacourt Museum di Rabat, attribuito da Cauchi a Cassarino (CAUCHI 1977, pp. 137-138), specialmente nei bruschi passaggi chiaroscurali, orientando verso la conferma dell'attribuzione proposta da Cutajar, tanto più che i due quadri condividono pure l'enigmatico acronimo.

La pregevole qualità di questa copia induce a ritenerla prodotta nella fase tarda della sua attività artistica, in cui il pittore continuava a rifarsi a un modello già utilizzato per alcuni brani della *Maddalena penitente* oggi al Wignacourt Museum, che riprendeva dal capolavoro caravaggesco la natura morta del tavolo e della croce, come pure l'idea del teschio come oggetto di meditazione sulla morte (CAUCHI 1977, p. 135).

Vanno inoltre segnalate altre due copie del dipinto caravaggesco, una di autore ignoto al museo della cattedrale di Mdina (ill. 170) e l'altra in collezione Testaferrata, di cui non si hanno notizie, anch'essa ascritta a Cassarino da Cutajar (CUTAJAR 1989, pp. 3, 16, nota 4).







Illustrazioni della pagina precedente

Da sinistra verso destra:

Ill. 168. Giulio Cassarino, *San Girolamo scrivente*, particolare, 1624-1630, Italia, collezione privata, copia da Caravaggio

Ill. 169. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto*, particolare, datato 1617, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 170. Artista anonimo del XVII secolo, *San Girolamo scrivente*, XVII secolo, Mdina, cattedrale, copia da Caravaggio

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, pp. 135, 137-138.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 71, nota 48.

CUTAJAR 1989
D. Cutajar, *Caravaggio in Malta*, *His Work and His Influence*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1989, pp. 3, 16, nota 4.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 39, 214, nota 44.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, pp. 68, 428, nota 79.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, p. 20.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, pp. 61-62.

FIACCOLA 2017[1]

G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 148-149, 180, scheda n. 21.

FIACCOLA 2017[2]

G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 125-126, 173-174, scheda n. 21.

45.

FRANCESCO CASSARINO (qui attr.)

Madonna dell'arco con san Giovanni Battista, san Nicola da Tolentino e un francescano

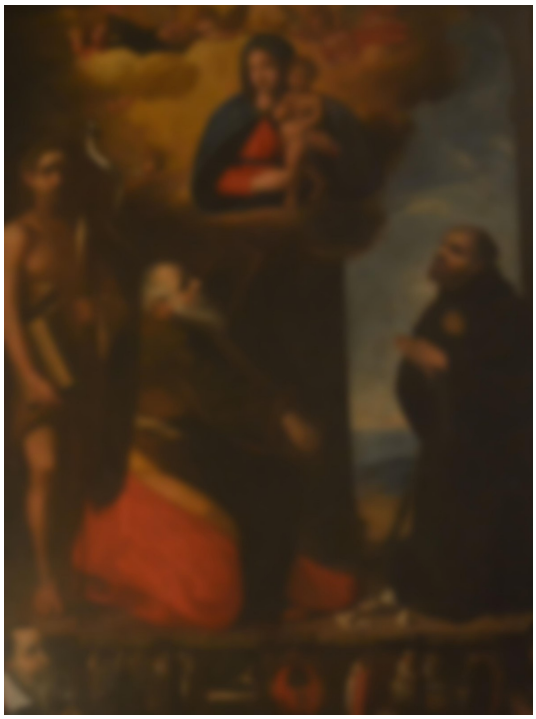
1624

olio su tela

misure non rilevate

Pietà, cappella della Madonna delle Lacrime

Iscrizioni: «1624 / VN GIVCATORE DISPERATO TIRA,VNA PALLA IN FACCIA ALLA B.V. ET È GIVSTITIATO […]»



Ill. 171

Bibliografia: CUTAJAR 1989, p. 15, fig. a p. 4.

Nel 1989 Dominic Cutajar pubblicava per la prima volta questo singolare dipinto incentrato sul tema della Madonna dell'Arco (ill. 171; tav. XCV), ubicato nel transetto destro della cappella della Madonna delle Lacrime nella località maltese di Pietà, attribuendolo a «Giulio Cassarino» (CUTAJAR 1989, p. 15), pittore che aveva erroneamente identificato, sulla base di alcuni ritrovamenti documentari, con un certo Giulio Felici (CUTAJAR 1982, pp. IV-VI). Lo studioso pensava che quest'ultimo fosse il cognome dell'artista e che Cassarino fosse invece il nomignolo, forma italianizzata del termine maltese *Il-Qasir*, che vuol dire di bassa statura (CUTAJAR 1982, pp. IV-VI), prendendo alla lettera le parole di John Cauchi, che aveva riconosciuto nell'«uomo di piccola statura» all'estrema sinistra del *San Paolo morso dalla vipera* di Saint Paul's Bay, dietro la figura del gran maestro Wignacourt, l'autoritratto del pittore, come del resto suggerito dalla tavolozza sotto i suoi piedi (CAUCHI 1977, pp. 133, 135). Cutajar pensò di assurgere il dipinto a fondamentale punto di riferimento nella produzione del pittore, dal momento che esso reca incisa in basso la data 1624, giudicandolo un importante risultato nella progressiva evoluzione pittorica evidente nella produzione di

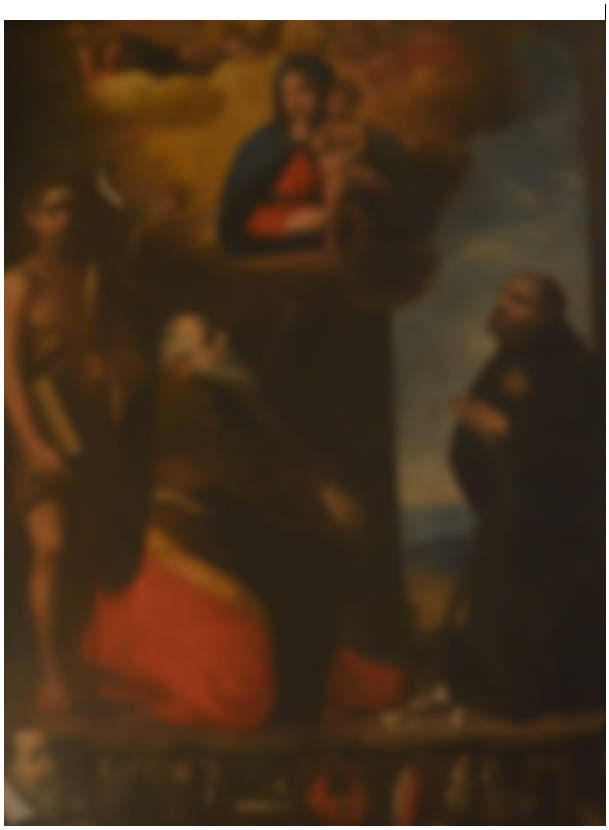
un artista di modesto talento (CUTAJAR 1989, p. 15). In particolare lo studioso collegava la figura del Battista sulla sinistra con quella che compare alla destra di Erode ed Erodiade nella lunetta della co-cattedrale di La Valletta (CUTAJAR 1989, p. 15).

A parere di chi scrive il quadro rivela piuttosto i connotati stilistici dell'altro Cassarino siciliano, Francesco attivo a Scicli, che si firmava sulla lama del coltello di san Bartolomeo nell'*Immacolata e Santi* della stessa città, per le palesi analogie di impianto compositivo e di orchestrazione cromatica (ill. 172-173). Va rilevato che i due Cassarino potrebbero anche essere parenti, dal momento che un documento in cui Giulio Cassarino è ricordato come testimone di nozze a Malta, riporta anche il nome di un tale «Francesco di Scicli» (APSV, *Matrimonii,* c. 43v., in CUTAJAR 1993, p. 22), ipotesi che potrebbe assumere una qualche sostanza con l'attribuzione di questo quadro al pittore attivo in area iblea.

Rispetto all'*Immacolata e Santi* di Scicli, la *Madonna dell'arco* rivela una mano meno affinata, soprattutto nella resa fisionomica dei personaggi, come del resto è naturale per un opera prodotta otto anni prima, tuttavia il pittore riproponeva, nel quadro siciliano, lo stesso impianto compositivo dell'opera maltese, con i personaggi disposti su due registri, secondo il modello pulzoniano della 'Madonna degli angeli', importato da Roma, con la *Madonna in gloria col Bambino affiancata da due angeli con in basso i santi Francesco e Chiara*, realizzata per la chiesa dei cappuccini di Milazzo nel 1584. Nella parte alta di entrambe i dipinti compare la figura della Madonna accerchiata da angeli con alle spalle nuvole dorate, mentre nel registro inferiore del quadro siciliano svettano le figure monumentali di san Bartolomeo e del beato Guglielmo di Noto, che richiamano quelle dei due Santi laterali del quadro di Pietà, dove era stata aggiunta una terza figura di francescano, forse ancora una volta Guglielmo di Noto, a giudicare dal saio di colore bruno stretto da cordicella, tipico del Terz'Ordine regolare, e dalla croce che qui appare in tutta la sua grandezza. Tale personaggio fu erroneamente riconosciuto come san Gregorio da Cutajar (CUTAJAR 1989, p. 15), riferimento improbabile se si considera l'iconografia consueta del personaggio, sia nei sontuosi abiti pontificali, che nelle vesti della precedente carriera monastica, quando aderì all'ordine benedettino, il cui abito è di colore nero, avvolto da cinta di cuoio. In particolare la figura del Battista alla sinistra del quadro maltese rivela un'analoga postura del corpo con quella di San Bartolomeo dell'*Immacolata* di Scicli - si noti l'avanzamento della gamba destra nei due personaggi e l'analoga impugnatura dell'asta sormontata da croce nel primo

personaggio e del coltello in san Bartolomeo - identici sono i colori usati per le vesti della Vergine, che porta una cinta che le stringe in alto i fianchi, affine è il modo di dipingere le mani, come pure lo sfondamento paesaggistico centrale, che insiste sulle stesse tonalità e sull'atmosfera di un cielo nuvoloso percorso da luce fredda. Gli attributi iconografici del sole sul petto e del giglio ai suoi piedi, inducono a riconoscere il personaggio sulla destra, anch'egli eremita come gli altri due, con san Nicola da Tolentino, come del resto suggerisce l'abito nero degli eremitani di sant'Agostino, Questa figura è stata interamente ridipinta, dopo i danni causati da un incendio del XVIII secolo (CUTAJAR 1989, p. 15).

L'iconografia del dipinto rievoca la vicenda della Madonna dell'Arco, ispirata a un evento accaduto il Lunedì dell'angelo del 1450, a ridosso di un edicola votiva dedicata alla Vergine con Gesù Bambino, ubicata dove oggi sorge il santuario eponimo nella località campana di Sant'Anastasia. La tradizione ricorda che, un giovane, dopo aver perso al gioco della pallamaglio, rivolgendo insulti e bestemmie contro l'edicola, scagliò una boccia sul volto della Madonna, che cominciò a sanguinare sulla guancia sinistra. La gente accorsa gridò al miracolo e presto la notizia giunse a Raimondo Orsini, gran giustiziere del Regno di Napoli della vicina località di Sarno, che condannò il giovane all'impiccagione al tiglio nei pressi dell'edicola, rinsecchitosi il giorno seguente. Il Lunedi di Pasqua del 1589 una donna si recò presso la stessa edicola con il marito, il quale aveva dedicato un *ex-voto* alla Vergine con il Bambino, dopo essere guarito da una grave malattia che lo aveva colpito agli occhi. La donna eveva portato con sé un porcellino, che le era scappato in mezzo alla folla, suscitando la sua ira, presto tramutatasi in bestemmia. Nel tentativo di raggiungere l'animale questa calpestò la figura della Madonna portata in dono dal marito e ciò le costò una grave malattia ai piedi, causa di rapida morte, ancora oggi conservati all'interno del santuario. I due episodi sono illustrati, con opportune didascalie in lingua italiana, nei quattro piccoli riquadri che percorrono la parte bassa del quadro a guisa di predella.



Ill. 172. Francesco Cassarino (qui attr.), *Madonna dell'arco con san Giovanni Battista, san Nicola da Tolentino e un francescano*, datato 1624, Pietà, chiesa della Madonna delle Lacrime

Ill. 173. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, pp. 133, 135.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, pp. IV-VI.

CUTAJAR 1989
D. Cutajar, *Caravaggio in Malta*, *His Work and His Influence*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1986, p. 15, fig. a p. 4.

CUTAJAR 1993
D. Cutajar, *The case for a "Maltese" Cassarino*, «The Sunday Times», 21 novembre 1993, p. 22.

46.

FRANCESCO CASSARINO

Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto

1632

olio su tela

335 x 190 cm

Scicli, chiesa di San Bartolomeo

Iscrizioni: «NC CASSARIN»

Ill. 174

Bibliografia: NIFOSÌ 1978, p. 10; NIFOSÌ 1987, pp. 4-5; Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, pp. 35-44, scheda n. 5; NIFOSÌ 1997, pp. 173, 175, 182-183; BONELLO 2004, pp. 54-55; Chillè in SIRACUSA 2004, pp. 116-117, scheda n. 29; GASH 2007, p. 103; BUHAGIAR 2009, p. 109; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015, pp. 17-19; FIACCOLA 2016, pp. 175-184; FIACCOLA 2017, pp. 33-42.

Nel 1978 Paolo Nifosì segnalava il dipinto (ill. 174; tav. XCVI) (NIFOSÌ 1978, p. 10), su cui qualche anno più tardi scopriva la firma frammentaria sulla lama del coltello di san Bartolomeo, giudicandolo «di composizione […] ancora rinascimentale […] pittura tra le più pregevoli che si conservano a Scicli […] molto deteriorata in alcune parti» (NIFOSÌ 1987, pp. 4-5). Il quadro fu commissionato da don Giuseppe Micciché (ASM, notaio Vincenzo Aparo, vol. anni 1630-31, c. 771, in NIFOSÌ 1987, pp. 4-5), esponente di spicco della feudalità di Scicli, per la sua cappella di famiglia, ubicata nell'abside della chiesa di San Bartolomeo, da cui venne spostato, dopo la ricostruzione successiva al sisma del 1693, su una parete laterale del transetto destro della chiesa, dove ancora oggi rimane (NIFOSÌ 1978, p. 10). In quell'occasione al pittore vennero commissionate altre opere purtroppo perdute, documentate nel volume sulla controversia fra la chiesa e i gesuiti (NIFOSÌ 1987, pp. 4-5). La realizzazione del dipinto era contestuale al rinnovamento dell'impianto compositivo della cappella, affidata per volontà

testamentaria dello stesso Micchiché, all'architetto Francesco Pozzo, che collaborò con lo scultore Francesco Lucchese alla realizzazione del suo sepolcro e di quello del figlio (ill. 175-176) scomparso prematuramente, oggi collocati ai lati del portale d'ingresso (NIFOSÌ 1987, pp. 4-5). Don Giuseppe Micciché, il cui blasone compare nella parte bassa del quadro, era particolarmente devoto a san Bartolomeo, al conterraneo beato Guglielmo, ma soprattutto all'Immacolata; egli aveva infatti disposto la realizzazione di una statua della Stessa da collocare sul proprio sepolcro. Essendo inoltre confrate di San Bartolomeo, oltre che fervente devoto, aveva devoluto in più occasioni il proprio patrimonio alla promozione di opere a carattere religioso (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 36, scheda n. 5).

I successivi studi di Claudia Guastella hanno evidenziato l'influenza dalle pale maltesi del Paladini, in particolare dai *Tre Santi* di La Vittoriosa e dal *San Giacomo* di La Valletta, da cui il quadro di Scicli riprende le lumeggiature vivaci e la robusta resa delle teste dei due Santi (ill. 177-181) (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, pp. 39-40, scheda n. 5). Le ascendenze paladiniane del dipinto, unite agli intensi scambi commerciali fra la Sicilia e Malta nel corso del Seicento, traevano in inganno la studiosa, che rilevandole pure nella produzione maltese di quello che era ancora «l'enigmatico Cassarino», scoperto da John Cauchi (CAUCHI 1977, pp. 133-144), prima erroneamente identificato con il maltese Giulio Felici da Dominic Cutajar (CUTAJAR 1982, pp. IV-VI) ed in seguito individuato con il maestro avolese Giulio Cassarino da Simon Mercieca (MERCIECA 2007, pp. 145-149), proponeva di riconoscere in Francesco Cassarino un'unica persona cui attribuire il quadro di Scicli e i dipinti maltesi resi noti da Cauchi (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, pp. 35-44, scheda n. 5), seguita da Giampaolo Chillè (Chillè in SIRACUSA 2004, p. 116, scheda n. 29) e da Giovanni Bonello (BONELLO 2004, pp. 54-55).

Dopo la morte del Micciché, avvenuta nella prima metà del 1631, i lavori della cappella non erano ancora stati completati, come rilevato dall'esecutore testamentario gesuita, che affidò le successive modifiche allo scultore messinese Francesco Mortari, che stimò la conclusione dei lavori per il 1632. È probabile dunque che il quadro richiesto al Cassarino venne realizzato a lavori ultimati, in modo da poter essere adattato al nuovo spazio architettonico (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, pp. 36-37, scheda n. 5).

La sintassi compositiva del dipinto rientra nella migliore tradizione delle pale controriformate, disposta su due ordini spaziali distinti, che rispecchia l'iconografia francescana introdotta in Sicilia da Scipione Pulzone nel 1584, anno in cui realizzò, per la chiesa dei cappuccini di Milazzo, la *Madonna in gloria col Bambino affiancata da due angeli con in basso i santi Francesco e Chiara*. Tale schema iconografico, denominato della 'Madonna degli angeli', prevedeva nel registro superiore la presenza della Vergine affiancata da angeli che la incoronano o la fiancheggiano, mentre in quello inferiore trovano posto Santi e Beati, secondo uno schema gerarchico caro alla Chiesa controriformata, modello che ebbe largo seguito in Sicilia, riproposto nei dipinti di Paladini, Catalano l'Antico e Monteleone. Secondo Claudia Guastella, la tela porta i segni dell'esperienza dalle opere di Caravaggio nell'uso di un rosso intenso, tipico del maestro lombardo, per il manto di san Bartolomeo, preferito a colori pastello e a effetti di cangiantismo, e nell'abile modulazione di ombre e grigi nelle vesti del beato Guglielmo (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 40, scheda n. 5). C'è da considerare, tuttavia, che gli stilemi del Merisi erano ormai inesorabilmente destinati al tramonto, in seguito al mutato panorama delle correnti di gusto del momento, maggiormente orientate a un recupero del classicismo; difatti anche il linguaggio pittorico del Minniti, che era stato il più assiduo seguace siciliano del maestro, a partire dal 1625, aveva assunto una veste rigidamente devozionale, indirizzata ad una luminosità diffusa e dorata di influenza neovenetistica, che aveva ormai superato l'utilizzo di accentuati contrasti tra luce ed ombra, ora più addolciti e attenuati, in sintonia con l'uso di colori schiariti, mentre il segno diveniva più grafico e i panneggi, elaborati e sontuosi, aumentavano di volume e pregevolezza, conferendo alle figure un aspetto consueto e classicheggiante (CAMPAGNA CICALA 1969, pp. 59-60; CAMPAGNA CICALA 1983, p. 19). Con l'*Immacolata e Santi* di Messina, opera tarda del Minniti, il quadro di Scicli condivide, infatti, l'impaginazione e il modo di accentuare la plasticità dei corpi per mezzo di piani di luce fortemente contrastanti, mentre l'avanzamento dei due personaggi del registro inferiore fin quasi al limite del quadro, si ritrova nelle ultime opere dell'Alvino e più in generale nella pittura palermitana fino agli anni Trenta del XVII secolo (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 39, scheda n. 5).

Nel quadro di Scicli i due Santi, che occupano il registro inferiore, risaltano in primo piano a guisa di quinte monumentali, costruite per mezzo di dense pennellate che danno corpo alle vesti (NIFOSÌ 1987, p. 5). San Bartolomeo è raffigurato secondo l'iconografia

canonica con gli attributi del libro e del coltello, su cui è incisa la firma del pittore, mentre il beato Guglielmo indossa il saio del Terz'Ordine Regolare e reca nella mano destra un Crocifisso, «elemento […] ricorrente nell'iconografia francescana ma forse, in questo caso, anche precisa allusione alla chiesa del Santissimo Crocifisso, alla periferia di Noto, presso la quale il Beato visse alcuni anni in ritiro con san Corrado Confalonieri» (Chillè in SIRACUSA 2004, p. 116, scheda n. 29). La raffigurazione del Beato appare lontana da quella consueta, che lo vuole raffigurato come un vecchio eremita logorato dalle rinunce (NIFOSÌ 1987, p. 5). Va puntualizzato che tutte le fonti sul dipinto menzionano il beato Guglielmo di Scicli, riferimento inopportuno dato che il personaggio era originario di Noto, anche se defunto nella città iblea, di cui è il patrono, nella cui chiesa madre si conservano i suoi resti. Fra le due figure maschili si scorge un brano di paesaggio ricco di profondità atmosferica che, sospeso tra reale e ideale, sembra richiamare suggestioni della pittura nordica (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 39, scheda n. 5).

Nella parte superiore della tela, la Vergine, raffigurata secondo l'iconografia tradizionale su una falce di luna e «resa vitale dal mantello azzurro che si dilata […] spinto dal vento sul lato destro» (NIFOSÌ 1987, p. 5), viene collocata tra gli angioletti che ne reggono i simboli: si riconoscono tra questi lo specchio della Santità divina, la rosa mistica, la torre di Davide, la scala di Giacobbe, la fonte d'acqua viva, con i quali è invocata nelle litanie bibliche, domenicane e lauretane. Tutto ciò mostra dei legami ancora una volta con Paladini, in particolare con l'*Immacolata* di Enna, che Francesco Cassarino può aver conosciuto grazie alla collaborazione col Pozzo - residente a Catania ma originario di Castrogiovanni - sia a Scicli nella decorazione dei *Sepolcri Miccicché*, sia ad Enna nella realizzazione degli stucchi della navata principale del duomo. Anche nel registro superiore del dipinto ennese la Madonna è infatti racchiusa in una cornice costituita dai simboli che le sono propri e circondata dalla consueta carola di angeli (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 40, scheda n. 5). Differente, rispetto al dipinto di Scicli, si presenta l'impostazione del registro inferiore, dove, anziché apparire corpulenti personaggi, si estende la città solitaria ai piedi della Vergine, mentre la corposità del panneggio e l'uso delle ombre in funzione plastica appaiono aggiornati sulla produzione tarda del Minniti (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 40, scheda n. 5).

Probabilmente il dipinto subì un primo intervento di restauro in epoca ottocentesca, dal momento che su di esso furono scoperte diverse toppe applicate sul retro della tela a coprire squarci ed estese quanto grossolane ridipinture. Nel 1989 Rosario Schillaci effettuava un nuovo restauro sul dipinto (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 44, scheda n. 5).

Ill. 175. Francesco Pozzo e Francesco Lucchese, *Sepolcro di don Giuseppe Micciché*, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo.

Ill. 176. Francesco Pozzo e Francesco, *Sepolcro di don Vincenzo Micciché*, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

Da sinistra verso destra:

Ill. 177. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, particolare, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

Ill. 178. Filippo Paladini, *Tre Santi*, particolare, 1589, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Ill. 179. Filippo Paladini, *San Giacomo apostolo*, particolare, firmato e datato 1611, La Valletta, chiesa di San Giacomo

Ill. 180. Filippo Paladini, *Tre Santi*, particolare, 1589, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Ill. 181. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, particolare, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

CAMPAGNA CICALA 1969
F. Campagna Cicala, *Mario Minniti*, «Archivio Storico Siracusano», XV, 1969, pp. 59-60.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, pp. 133-144.

NIFOSÌ 1978
P. Nifosì, *Il Presepe di San Bartolomeo*, Gruppo Gori, Scicli 1978, p. 10.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, pp. IV-VI.

CAMPAGNA CICALA 1983
F. Campagna Cicala, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di F. Campagna Cicala e G. Barbera (Messina, chiesa Madre di Sant'Antonio Abate e chiesa di San Francesco di Paola, 27 agosto – 29 ottobre 1983), Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1983, p. 19.

NIFOSÌ 1987
P. Nifosì, *Un quadro e due aristocratici del Seicento*, «Il Giornale di Scicli», XII, 21, 1987, pp. 4-5.

SIRACUSA RAGUSA 1991
C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, pp. 35-44.

NIFOSÌ 1997
P. Nifosì, *Scicli: una città barocca*, Scicli 1997, pp. 173, 175, 182-183.

BONELLO 2004
G. Bonello, *One or two Cassarino painters?*, «The Sunday Times», 21 novembre 2004, pp. 54-55.

SIRACUSA 2004
G. Chillè, scheda n. 29, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 116-117.

GASH 2007
J. Gash, *Malta: Caravaggesque Crossroad*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta co-cattedrale di san Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 103.

MERCIECA 2007
S. Mercieca, *Giulio Cassarino (1588-1637). A Biographical Outline*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 145-149.

BUHAGIAR 2009
M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*, Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, p. 109.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, pp. 17-19.

FIACCOLA 2016
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 15, febbraio 2016, pp. 175-184.

FIACCOLA 2017
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 33-42.

47.

PIETRO NOVELLI

Guarigione del padre di san Publio

1635

olio su tela

232 x 188 cm

La Valletta, chiesa di
Santa Maria del Gesù

Iscrizioni «163[5?]»

firmato e datato

Esposizioni: FLORIANA 1960

Ill. 182

Bibliografia: FERRIS 1866, p. 208; FERRIS 1877, p. 37; Bonello in FLORIANA 1960, pp. 11-12, scheda n. 5; CUTAJAR 1987-1988, p. 203; BUHAGIAR 1988, pp. 72, 74-75; Mazzè in PALERMO 1989, pp. 218-219, scheda n. 40, tavv. 39-40; Espinosa-Rodriguez in RABAT 1990, p. 495, scheda n. 63; SCIBERRAS 2003, pp. 28-29; TERRIBILE ABELA 2007, p. 134; SCIBERRAS 2009, p. 58; AQUILINA 2011.

Nella descrizione del convento e della chiesa dei francescani osservanti di La Valletta, Achille Ferris ricordava una «tela che raffigura san Trofimo visitato da san Paolo (secondo altare di sinistra) […] sul fare di V.P. Novelli» (FERRIS 1866, p. 208). Trascorse quasi un secolo, prima che Vincenzo Bonello, rettificasse il soggetto del quadro con la *Guarigione del Padre di san Publio* (ill. 182; tav. XCVII) (Bonello in FLORIANA 1960, pp. 11-12, scheda n. 5), rivedendo la precedente menzione del Ferris, probabilmente tratto in inganno dell'ubicazione della tela a ridosso dell'altare di San Trofimo, fatto costuire nel 1627 dal vice cancelliere dell'Ordine Giovanni Francesco Abela (FERRIS 1877, p. 37).

In occasione dell'esposizione del dipinto alla mostra di Floriana del 1960, Bonello notava la firma e la data 1632, oggi non più visibili, incise sulla parte in basso a destra (Bonello in FLORIANA 1960, pp. 11-12, scheda n. 5). Tale riferimento cronologico è stato travisato da Mario Buhagiar, che ha riportato invece la data 1622 (BUHAGIAR 1988, p. 72), ed in parte riveduto da Angela Mazzè, combattuta su una precisa lettura dell'inciso, che secondo la sua visione oscillerebbe fra il 1632 e il 1635. La studiosa è maggiormente orientata a considerare valida la seconda opzione, rilevando nel dipinto influssi di sapore guercinesco, che dimostrano l'evoluzione stilistica e formale del pittore, in particolare nel sapiente uso del modulo lineare e dell'orchestazione cromatica, principalmente giocata sull'alternanza di colori primari e secondari (Mazzè in DI STEFANO 1989, pp. 218-219, scheda n. 40). L'osservazione del quadro rivela un inciso confuso, a ridosso del gradino dal lato del centurione, in cui tuttavia sembra emergere, in condizioni di scarsa leggibilità la data 1635, in accordo con l'ipotesi della Mazzè. Quanto all'iconografia del dipinto risulta pienamente condivisibile la correzione del Bonello, dal momento che san Trofimo di Arles visse nel III secolo d.C., nonostante alcune fonti, fra cui il martirologio romano, lo avessero riconosciuto con il Trofimo, discepolo di Paolo di Tarso, menzionato negli Atti degli Apostoli, identificazione canonicamente ritenuta spuria.

Il quadro rappresenta la guargione del padre del governatore di Malta, in seguito convertito al Cristianesimo e divenuto vescovo dell'isola. L'Apostolo guarì il malcapitato affetto da grave febbre e dissenteria con l'imposizione delle mani e la preghiera, alla presenza di san Luca, riconosciuto nella figura virile e barbuta di sinistra, recante una borraccia e un libro, sotto gli occhi di altri due astanti e di un centurione romano, la cui poderosa figura appare concepita come quinta monumentale che chiude il dipinto sul lato opposto (Bonello in FLORIANA 1960, pp. 11-12, scheda n. 5). Il soggetto del quadro era consueto nelle richieste della committenza locale, già affrontato da Giulio Cassarino nel dipinto della cappella del Naufragio di San Paolo di Saint Paul's Bay e da Mattia Preti nel quadro della cattedrale di Mdina. Sebbene riconoscano la *Guargione del padre di san Publio* come soggetto del quadro, Tony Terribile e Joe Abela, individuano le due figure di astanti alle spalle dell'infermo con san Aristarco e san Trofimo, quest'ultimo personaggio secondario e pertanto non rilevante ai fini della titolarità del dipinto (TERRIBILE ABELA 2002, p. 134).

Buhagiar ha espresso alcune perplessità sul luogo di esecuzione dell'opera, favorevole per l'invio a Malta da Palermo, dove il pittore era attivo in quegli anni, a contatto con alcuni caravaggisti nordici, ai quali si ispirò per il crudo naturalismo e l'uso di una luce che conferisce enfasi e plasticità alle figure (BUHAGIAR 1988, p. 74). Secondo Keith Sciberras il quadro fonde elementi del caravaggismo, desunto dall'osservazione delle opere di Mario Minniti ed Alonzo Rodriguez, non immune dagli influssi della pittura fiamminga di ascendenza principalmente vandyckiana, con una particolare attenzione ai nuovi esiti del classicismo (SCIBERRAS 2009, p. 58).

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 208.

FERRIS 1877
A. Ferris, *Storia ecclesiastica di Malta raccontata in compendio da Achille Ferris, maestro principale della scuola primarianormale della Valletta*, s.e., Malta 1877, p. 37.

FLORIANA 1960
V. Bonello, scheda n. 5, *L'arte sacra a Malta*, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, pp. 11-12.

CUTAJAR 1987-1988
D. Cutajar, *L'influenza siciliana sull'arte a Malta*, «Journal of Maltese Studies», 17-18, 1987-1988, p. 203.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, pp. 72, 74-75.

DI STEFANO 1989
A. Mazzè, scheda n. 40, in G. Di Stefano, *Pietro Novelli il monrealese*, prefazione di G.C. Argan, catalogo delle opere e repertori a cura di A. Mazzè, S.F. Flaccovio editore, Palermo 1989, pp. 218-219, tavv. 39-40.

RABAT 1990
A. Espinosa Rodriguez, scheda n. 63, in *St. Paul Grotto Church and Museum at Rabat – Malta*, a cura di J. Azzopardi, Friends of the Cathedral Museum, Rabat – Malta, Progress Press, Valletta 1990, p. 495.

SCIBERRAS 2003
K. Sciberras, *L-Arti Barokka f'Malta*, PIN, Malta 2003, pp. 28-29.

TERRIBILE ABELA 2007
T. Terribile, Abela Joe, *Težori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, Valletta II, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, Pietà 2007, p. 134.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2009, p. 58.

AQUILINA 2011
G. Aquilina, *Il-Frangiskani maltin (ta' Giezu)*, Klabb Kotba Maltin, Santa Venera (Malta) 2011.

Attribuzioni dubitative

48.

FILIPPO PALADINI (?)

Ritratto del gran maestro Verdala

ante 1595

olio su tela

47 x 34 cm

La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 183

Bibliografia: LINTORN SIMMONS 1895, p. 146, n. 134; SCICLUNA 1955, fig. 225; ESPINOSA RODRIGUEZ 1984, p. 111, n. G13; ESPINOSA-RODRIGUEZ CASSAR-DESAIN 1990, pp. 11, 18; BUHAGIAR 2009, p. 216.

L'ovale di formato ridotto che ritrae il gran maestro (ill. 183; tav. XCVIII), principale mecenate e protettore maltese di Paladini, proviene dalla collezione del Palazzo magistrale di La Valletta. In un suo recente contributo Mario Buhagiar riporta la notizia di una sua attribuzione a Paladini (BUHAGIAR 2009, p. 216), artista che fu benevolmente accolto dal Verdala, appena giunto a Malta, dove era stato spedito al confino dal granduca di Toscana Ferdinando I, dopo la condanna a tre anni di galere a Pisa per l'aggressione un suo concittadino fiorentino.

Oltre alla pregevole pala con la *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, il gran maestro aveva commissionato al pittore anche gli affreschi della cappella del Palazzo magistrale e quelli della sua residenza estiva a Buskett, che in gran parte rievocano le sue imprese, pertanto non è improbabile che l'influente personaggio possa aver richiesto al pittore pure il suo ritratto. È anche possibile che l'artista abbia voluto omaggiare il gran maestro, donandogli il ritratto, dato che Verdala aveva svolto un'intensa opera di mediazione con il granduca per la sua liberazione, fino ai suoi ultimi giorni di vita. Antonio Espinosa Rodriguez ritiene invece che il quadro fosse stato realizzato a Roma, in occasione del riconoscimento della carica cardinalizia al Verdala, concessa da papa Sisto V nel 1587, incoraggiato dall'abito indossato dal personaggio dipinto (ESPINOSA-

RODRIGUEZ CASSAR-DESAIN 1990, p. 11). Un appiglio utile ai fini dell'attribuzione del ritratto a Paladini, può essere individuato nel confronto con il brano all'estrema destra della pala del Palazzo arcivescovile di La Valletta, firmata e datata 1589, che riproduce con ogni probabilità la figura del gran maestro (ill. 184-185). Considerando che questi nacque nel 1531, al momento della realizzazione del dipinto firmato aveva 58 anni, mentre il personaggio immortalato nel ritratto del Museo nazionale, rivela un'età di certo più avanzata. Proseguendo su questa pista e valutando che i segni della vecchiaia appaiono ben visibili nel piccolo ritratto, è probabile che il gran maestro avesse commissionato il quadro a ridosso della sua morte, sopraggiunta nel 1595.

Il dipinto è di straordinaria forza espressiva. Magnetico appare lo sguardo del personaggio, dall'aspetto solenne e severo, con indosso l'abito cardinalizio con la croce dei Cavalieri, il colletto bianco e la biretta. Lo studio analitico della figura e le sottili tonalità di luce della testa del gran maestro indicano una mano esperta, oltre che un pittore che conosceva bene il personaggio, sebbene ciò non costituisca prova certa della sua attribuzione al pittore fiorentino.

Ill. 184. Filippo Paladini (?), *Ritratto del gran maestro Verdala*, ante 1595, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 185. Filippo Paladini, *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, particolare, firmato e datato 1589, La Valletta, Palazzo arcivescovile

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 146, n. 134.

SCICLUNA 1955
H. Scicluna, *The Church of St John*, Danesi, Roma 1955, fig. 225.

ESPINOSA RODRIGUEZ 1984
A. Espinosa Rodriguez, *The provenance of the paintings on permanent display at the National Museum of Fine Arts*, in *Proceeding of History Week 1983*, a cura di M. Buhagiar, Malta: Historical Society, Malta 1984, p. 111, n. G13.

ESPINOSA-RODRIGUEZ CASSAR-DESAIN 1990
A. Espinosa Rodriguez, A. Cassar Desain, *Paintings at the National Museum of Fine Arts in Malta*, Said International, Valletta 1990, pp. 11, 18.

BUHAGIAR 2009
M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*, Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, p. 216.

49.

DANIELE MONTELEONE (?)

Eraclio che porta la croce

fine XVI - inizio XVII secolo

olio su tela

misure non rilevate

Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

Bibliografia: Chillè in SIRACUSA 2004, p. 64, scheda n. 4.

Nel 2004 Giampaolo Chillè segnalava un dipinto di grande formato, assai rovinato, dubitativamente identificato come *Eraclio che porta la croce*, collocato nei depositi del museo siracusano di Palazzo Bellomo (Chillè in SIRACUSA 2004, p. 64, scheda n. 4).

Purtroppo non è stato possibile visionare il quadro, in quanto di difficile movimentazione all'interno dei depositi del museo.

SIRACUSA 2004
G. Chillè, scheda n. 4, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio - 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, p. 64.

50.

ATTRIBUZIONE CONTROVERSA

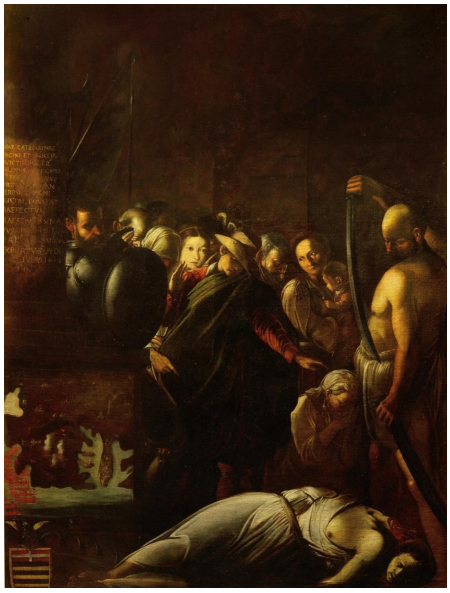
Martirio di santa Caterina

1607-1615

olio su tela

268 x 204 cm

Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina, già Zejtun, chiesa parrocchiale di San Gregorio



Ill. 186

Iscrizioni: «DIVAE CATHERINAE VIRGIN ET MARTYR, INVICTISSIMAE FR' PHILIPPUS. CO.VY CAMPI ILLMI FRIS ALOFII VVI NCVRT ORD, S.IOAN SCIEROSOL, MAGNI MAGISTRI, EQUITAT PRAECTUS PRACSENTISSIMA EIUS OPEM – INTUR VIAY – IMPRESSIONE EXPERTUS . A . DI . <…> . 6 . IVLIV 1614 <…> D»

Esposizioni: PALERMO 2010

Bibliografia: MARINI 1974, pp. 322-323, fig. C32; CAUCHI 1977, p. 135; ZARB BUHAGIAR 1979, pp. 82, 84, 108-109; CUTAJAR 1982, p. VI; CUTAJAR 1989, p. 15; BUHAGIAR 1988, pp. 71-72; Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, pp. 38-39, scheda n. 5; SCIBERRAS 2003, pp. 24-25; ABELA 2006, pp. 11, 37-41; BUHAGIAR 2007, pp. 139-144; GASH 2007, p. 103; SCIBERRAS 2007, pp. 42-44; SCIBERRAS 2007, pp. 764-765; DERSE 2008, pp. 16-18; GAUCI 2008, pp. 8-9; HUTER 2008, pp. 14-15; LAPUCCI 2008, pp. 29-31; MIZZI 2008, pp. 28, 47-48; BUHAGIAR 2009, pp. 105-112; SCIBERRAS 2009, pp. 68, 74-75; FIACCOLA 2014, pp. 38-39; FIACCOLA 2015[1], pp. 36-37; FIACCOLA 2015[2], pp. 18-19; SCIBERRAS 2015, pp. 66-68; FIACCOLA 2017[1], pp. 108-123, 169-170, scheda n. 4; FIACCOLA 2017[2], pp. 74-92, 160-161, scheda n. 4.

La prima menzione del *Martirio di santa Caterina* (ill. 186; tav. XCIX), in origine pala d'altare dell'antica chiesa parrocchiale di San Gregorio, si ritrova nella visita pastorale effettuata, nel 1615, dal vescovo Baldassarre Cagliares, che giudicò l'opera realizzata di recente (AAF, *Visitatio Cagliares 1615*, cc. 183v-184r, in ZARB BUHAGIAR

1979, p. 82). La conferma della testimonianza del vescovo è rintacciabile sul quadro stesso, nella presenza della mappa dipinta sul plinto e nell'iscrizione della colonna che chiude il margine sinistro del quadro, in cui è rievocata la razzia turca alla costa orientale dell'isola, infuriata il 6 luglio dell'anno precedente. È altamente probabile che il 1614 sia stato dunque l'anno in cui l'opera venne completata, ma per l'inizio dei lavori è necessario tornare indietro di qualche anno.

Le analisi radiografiche del dipinto, effettuate nel maggio 2004 dal Malta Centre for Restoration, sotto la supervisione di Maurizio Tagliapietra, hanno rivelato punti di contatto con l'arte di Caravaggio, sia in ambito tecnico, che stilistico-formale. L'utilizzo di uno strato di carbone nero, unito a resinati di rame, applicato su base ocra e bianca, per l'esecuzione del giovane personaggio con cappello al centro, è stato giudicato caratteristico della produzione tarda di Caravaggio, espediente riscontrato pure nell'abito verde di Salomé nella grande *Decollazione* di La Valletta. Tale tecnica pittorica di derivazione veneziana, acquisita dal Merisi durante la frequentazione della bottega di Peterzano, come dimostrato da Paolo Sapori in una conferenza milanese del 2006, era così particolare, che spesso i suoi copisti fallivano nella sua applicazione, preferendo la miscela dei colori su una tavolozza (MIZZI 2008, pp. 28, 47-48). Le radiografie hanno rivelato, sotto il soldato della parte sinistra del quadro, un pentimento che mostra notevoli affinità con il volto del carceriere al centro della *Decollazione*; entrambi le teste calve, infatti sono state realizzate con pennellate bianche di piombo (MIZZI 2008, pp. 28, 47-48), tecnica utilizzata dal Merisi negli abbozzi delle parti toccate dalla luce, come ampiamente dimostrato su diversi quadri della produzione del pittore dalle sofisticate analisi radiografiche condotte in occasione della recente mostra 'Dentro Caravaggio' di Milano (MILANO 2017). Sono state riscontrate inoltre analogie non trascurabili fra il capo di santa Caterina e quello di San Giovanni nella *Salomè con la testa del Battista* di Londra e nella *Decollazione* maltese. Le radiografie hanno rivelato inoltre la presenza di due differenti tavolozze, che inducono a ritenere il quadro realizzato in momenti differenti (MIZZI 2008, pp. 28, 47-48).

Sulla base di tali considerazioni Roberta Lapucci, sotto la cui supervisione il quadro è stato sottoposto agli interventi di restauro, condotti dal 2006 al 2008 dal laboratorio fiorentino SACI, ha ipotizzato una prima stesura di Caravaggio per il dipinto, lasciato incompiuto dopo la fuga da Malta e poco dopo completato dai suoi seguaci presenti sull'isola. La studiosa non esclude che l'opera di Zejtun possa essere stata la versione

preliminare della *Decollazione* di La Valletta, presumibilmente commissionata dalla Confraternita della Misericordia, bisognosa di possedere un quadro del Santo a cui era stato intitolato l'oratorio (LAPUCCI 2008, pp. 29-30). Il formato verticale e la stesura di uno strato di carboncino nero nella parte alta, legano il quadro di Zejtun alle precedenti realizzazioni napoletane delle *Opere di Misericordia* e della *Flagellazione*, circostanza che ha indotto la Lapucci a ipotizzare che Caravaggio possa aver iniziato una siffatta *Decollazione del Battista*, in seguito rifiutata dalla Confraternita, che desiderava un dipinto che ne esaltasse il ruolo nell'assistere i condannati a morte nelle loro ultime ore, simbolicamente esplicitato dai due prigionieri dietro l'inferriata, e che mostrasse il Battista non ancora decollato, come si vede nella redazione finale della co-cattedrale (LAPUCCI 2008, pp. 29-30). È possibile che a rifiutare questa presunta prima redazione dell'opera possa essere stato fra Bernardo de Espeleta Xavier, il membro più influente della Confraternita, che avrebbe optato per il monumentale formato orizzontale (SCIBERRAS 2007, pp. 764-765). A sostegno della sua tesi, la studiosa concentra l'attenzione sulle discrepanze con le fonti letterarie sul martirio di santa Caterina, che nel quadro di Zejtun non fu dipinta bella e giovane, come vuole la tradizione, ma di fattezze mascoline, protagonista di una scena insolitamente pervasa da una calma surreale e dal cui collo non fuoriesce latte, ma solo sangue, elementi, che uniti all'analoga figura di anziana donna in lacrime, legano il dipinto alla *Decollazione* della capitale maltese (ill. 190-192). L'impostazione della scena con le figure disposte a scalare, sullo sfondo di una nuda parete aperta ad arco, si ritrova analoga nel *Seppellimento* siracusano, realizzato subito dopo l'evasione da Malta, mentre la figura di donna con in braccio un bambino si ritrova nelle due redazioni della *Salomè con la testa del Battista* di Madrid e Londra (ill. 187-189), corrispondenze che inducono a ritenere tutti questi schemi iconografici studiati a Malta e riutilizzati dal Merisi nelle opere successive. Le radiografie hanno rivelato inoltre la presenza di abbozzi per la testa e il corpo della Santa decapitata, per il personaggio con cappello al centro e per la prima redazione del soldato di sinistra, presumibilmente imputabili a Caravaggio (LAPUCCI 2008, pp. 29-30). In linea generale il rapporto tra lo spazio e le figure e la tensione drammatica della scena rendono il *Martirio*, la *Decollazione* e il *Seppellimento* tappe evolutive di un unico momento stilistico (ill. 193-195), che si protrasse nelle successive realizzazioni messinesi e napoletane, incentrate sul tema della morte e delle differenti reazioni che essa suscita in chi vi assiste, sullo sfondo di spoglie ambientazioni, che

esprimono l'inclinazione del Merisi alla sintesi pittorica, sempre più accentuata nelle opere dell'ultima fase della sua carriera.

Abbandonato dunque allo stato di abbozzo da Caravaggio, il *Martirio* sarebbe stato ripreso dai seguaci dopo la sua fuga da Malta, considerazione che lascia intuire lunghi tempi di realizzazione, dal momento che il Merisi soggiornò nell'isola dal luglio 1607 all'ottobre dell'anno successivo e che la prima notizia del quadro finito, riportata nella relazione di Cagliares, è del 1615.

L'osservazione del dipinto rivela la presenza di più mani, alcune di notevole qualità, altre di caratura meno elevata, tanto da indurre la Lapucci a suppore tre successivi momenti di esecuzione (LAPUCCI 2008, pp. 29-30). Oltre alla prima mano di Caravaggio, è stato proposto l'intervento di Mario Minniti, l'amico degli anni romani ritrovato a Siracusa. L'ipotesi si basa sul confronto di alcuni dati di stile, come la somiglianza della giovane figura femminile al centro con quella vestita di rosso all'estrema destra del *Miracolo della vedova di Naim* del Museo regionale di Messina (ill. 196-198), e su riscontri di natura tecnica, individuati nella presenza di effetti di controluce tendenti all'arancio nel corpo del carnefice e di passaggi d'ombra nel collo e nelle gambe dello stesso, che la studiosa fiorentina ha riconosciuto come caratteristici del suo stile (LAPUCCI 2008, p. 30). Nicole Huter ha riscontrato nei due quadri l'utilizzo di una di una matita sottile per l'abbigliamento e la resa dei tessuti, facendo notare pure l'analoga resa del panneggio e la comune disposizione serrata delle figure, separate le une dalle altre per mezzo di spazi triangolari, riempiti con figure retrostanti, puntualizzando che il quadro di Messina, databile al 1620, è cronologicamente vicino al *Martirio* di Zejtun (HUTER 2008, pp. 14-15). La studiosa ha inoltre accostato l'effetto di riflessione opaca della luce sull'armatura del soldato alla sinistra del quadro di Zejtun (ill. 199) con quello che colpisce l'elmetto del giovane armigero dell'*Ecce Homo* firmato e datato di Mdina (ill. 200) (HUTER 2008, pp. 14-15), vistosamente differente dalle scie di luce assai riflettenti su corazze lisce tipiche della produzione di Caravaggio (ill. 201). Non è dunque improbabile che Minniti, dopo aver visto il *Seppellimento* siracusano del Merisi, abbia ripreso gli abbozzi lasciati dal maestro, modificando il soggetto del quadro da *Decollazione del Battista* a *Martirio di santa Caterina* (LAPUCCI 2008, p. 30).

John Cauchi vi individuò per primo la mano di Cassarino, rilevando affinità con il *San Sebastiano* firmato, al tempo stesso riconoscendo punti di contatto con lo stile di

Minniti (CAUCHI 1977, pp. 135-136), mentre Seraphim Zarb e Mario Buhagiar lo riferivano ad entrambi i pittori (ZARB BUHAGIAR 1979, p. 109). In effetti la testa calva del carnefice di Zejtun (ill. 202) appare di analoga fattura a quella del personaggio accovacciato ai piedi dell'Apostolo nel *San Paolo morso dalla vipera* di Saint Paul's Bay (ill. 203); pare che il volto di santa Caterina (ill. 204) richiami la fisionomia di quello della *Maddalena* (ill. 205) di Rabat e di Irene nel *San Sebastiano* (ill. 206), inducendo a pensare a un'unica modella per i tre quadri, sebbene nel *Martirio* esso appaia imbruttito dalla morte; è possibile inoltre apprezzare la resa del panneggio della veste della Santa e della mutanda del carnefice nelle altre opere della sua produzione (ill. 207-208); anche la particolare incidenza della luce sui corpi, dai caratteristici toni ambrati, appare consueta del suo stile.

Cassarino prese parte al dipinto dopo le realizzazioni della giovanile fase manieristica e probabilmente tale esperienza costituì uno dei primi approcci al naturalismo di ascendenza caravaggesca. L'artista dovette quindi misurarsi con pennelli certamente più esperti di lui, ma soprattutto con un tema dall'elevato coefficiente di difficoltà, ossia la rappresentazione della morte e le conseguenti reazioni psicologiche che da essa scaturiscono. In linea generale le sue opere affrontano piuttosto episodi storici o devozionali, espressione di un naturalismo di stampo controriformato gradito all'Ordine e lontano dalla violenza espressiva delle scene dipinte da Caravaggio. Eppure, paradossalmente, a Cassarino spettò la scena più cruenta e drammatica, che immortala il freddo carnefice, la martire esanime a terra e l'anziana donna in lacrime, tutti brani in cui la sua mano emerge chiaramente.

La partecipazione del pittore siciliano alla realizzazione del dipinto è stata, a torto, trascurata nello studio condotto in occasione dei restauri fiorentini diretti dalla Lapucci, in occasione dei quali è stato proposto un terzo pennello, oltre a quello di Caravaggio e Minniti. Le analisi radiografiche hanno rivelato che la testa e lo scudo del soldato, l'iscrizione della colonna, lo stemma e la mappa che compaiono alla sinistra del quadro, furono aggiunte successive, necessariamente realizzate fra il 1610, data dell'inizio dei lavori di costruzione dell'acquedotto fatto costruire dal gran maestro Wignacourt, visibile sulla cartina, e il 1614, anno della razzia turca sulla costa orientale di Malta, rievocata nella mappa e descritta in una lastra di pietra, posta sul fianco della porta della sacrestia dell'antica chiesa parrocchiale di Zejtun, che così recita: «A dì 6 lugli 1614 l'armata torchesca in numero di 60 galeri in giorno di domenica nei hori inanzi di ed ha

butato genti in terra nella Cala di S. Tomaso nomina la il Ghizira circa sei mila persona e vennero nelli casali ed arrivarono fino alla haira del f^{e}do di Bulebel, hanno ammazzato divers animali, hanno sacheggiato detti casali, ed hanno abbrugiato tutti li hairi, hanno ruinato a S^{a} Caterina con tutti li altri eclesii, e sono stati presi parecci di loro ammazzati e seguitati in sindo la marina, e non è stato preso nessuno dei cristiani e delli cristiani sono stati feriti in circa di venti e di quei di sino l'infrascritta giornata 11 settembre 1614 li filioli di questa parrochia chi sono stati nati sono stati battizati in altri parrochii» (GAUCI 2008, p. 8). Per tali aggiunte David Stone ha caldeggiato la mano di Bartolomeo Garagona, seguace maltese di Caravaggio vissuto fra il 1584 e il 1641, giustificandola con l'utilizzo di pigmenti color indaco per la mappa, importati dalle compagnie commerciali spagnole del nuovo mondo, consueti nella produzione di questo pittore (LAPUCCI 2008, p. 31). La cartina, oltre a costituire una preziosa testimonianza ai fini della collocazione cronologica del quadro, rappresenta un documento iconografico di straordinaria importanza storica, probabilmente ispirato dagli affreschi sul *Grande assedio di Malta*, realizzati da Matteo Perez da Lecce per il Palazzo magistrale di La Valletta (DERSE 2008, p. 16). Essa è utile anche da un punto di vista geografico, considerando che riporta la posizione dell'acquedotto, delle fortificazioni della nuova capitale, delle città di Birgu e Senglea e dei punti di sbarco delle truppe nemiche, unitamente alle direttrici delle loro incursioni nei villaggi dell'isola. Seimila uomini sbarcarono sulle insenature del versante sud-orientale, cui si oppose, non senza difficoltà, la cavalleria dell'Ordine. Il *raid* fu una programmata azione punitiva nei confronti dei Cavalieri, rei di aver attaccato, nel 1610, la fortezza di Laiazzo, in Armenia, e di aver saccheggiato Corinto l'anno successivo (BUHAGIAR 2007, p. 141).

Durante la visita del 1615, lo stemma sotto il soldato fu riferito dal vescovo Cagliares al cavaliere Filippo De Castellit, presumibilmente il donatore dell'opera, il cui nome appare nell'iscrizione sulla colonna, dove si legge: «Divina Caterina vergine e martire imbattuta, Filippo fratello (nella Religione e nelle armi) e compagno in battaglia dell'illustre Alof de Wignacourt Gran Maestro del gerosolimitano Ordine di San Giovanni e prefetto della cavalleria, energicamente presente con la sua esperienza durante l'assedio del giorno 6 luglio 1614 a.D.» (tratto e tradotto da BUHAGIAR 2007, p. 139). È probabile che, al momento della razzia, l'opera non si trovasse all'interno della chiesa, ma ancora in possesso del De Castellit, che solo in seguito l'avrebbe destinata come *ex-voto* alla parrocchia, facendovi includere il suo stemma e la mappa a perenne

ricordo del triste evento (BUHAGIAR 2007, p. 140). Maurizio Marini riconobbe il soldato alla sinistra del dipinto nel carceriere al centro della *Decollazione* di Caravaggio, identificandolo erroneamente con Philippe de Wignacourt, fratello minore del gran maestro Alof (MARINI 1974, pp. 322-323 e fig. C32), solo più tardi ricondotto da Mario Buhagiar al De Castellit (ZARB BUHAGIAR 1979, pp. 108-109), ruolo figurativo interpretato da Claudia Guastella come allusione all'ostilità nei confronti del personaggio, riproposto pure nel fossore di destra del *Seppellimento* siracusano (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, pp. 38-39, 42, nota 18, scheda n. 5). Recentemente è stato messo in discussione il riferimento del blasone al De Castellit, poiché il suo stemma di famiglia prevede un leone rampante e un etichetta azzurra, mentre sul quadro compaiono nove strisce di colore alterno, riferibili piuttosto alla famiglia Le Moine de la Corbe, sebbene non si conoscano legami fra questa famiglia e l'Ordine (BUHAGIAR 2007, pp. 141-142).

Una seconda visita del 1634, effettuata da monsignor Pierfrancesco Pontremoli alla vecchia chiesa parrocchiale di San Gregorio, ricostruita dopo le devastazioni turche, ricorda «*un'icona pulcherrima*» raffigurante una santa Caterina martirizzata (AAV, Visitatio Pontremoli 1634, cc. 97v-99v, in ZARB BUHAGIAR 1979, p. 84). Secondo Buhagiar il vicario non si riferiva al *Martirio*, bensì alla *Santa Caterina sulla ruota spezzata* (ill. 209), tuttora pala d'altare della chiesa, opera tardo manierista di ignoto del primo Seicento, che tradisce l'influenza di Filippo Paladini. Lo studioso suppone che, al momento della visita di Pontremoli, il *Martirio* fosse stato spostato dalla sua originaria posizione di pala d'altare e che al suo posto venisse collocato questo dipinto, commissionato in occasione dei rifacimenti della chiesa e dunque perfettamente adattabile, in quanto a dimensioni, al nuovo spazio architettonico. Su iniziativa della stessa parrocchia il nostro dipinto sarebbe dunque stato trasferito in un altro luogo, probabilmente affinché serbasse memoria del tragico avvenimento del luglio 1614. Un secolo più tardi, durante la costruzione di una nuova chiesa parrocchiale intitolata a Santa Caterina, il quadro venne portato nella sede della Camera di Consiglio, dove rimase fino al 2000, finché dopo un intervento di restauro, venne collocato nella sacrestia, da cui successivamente fu trasferito nel museo annesso alla chiesa, dove ancora oggi si trova (BUHAGIAR 2007, pp. 142-143).

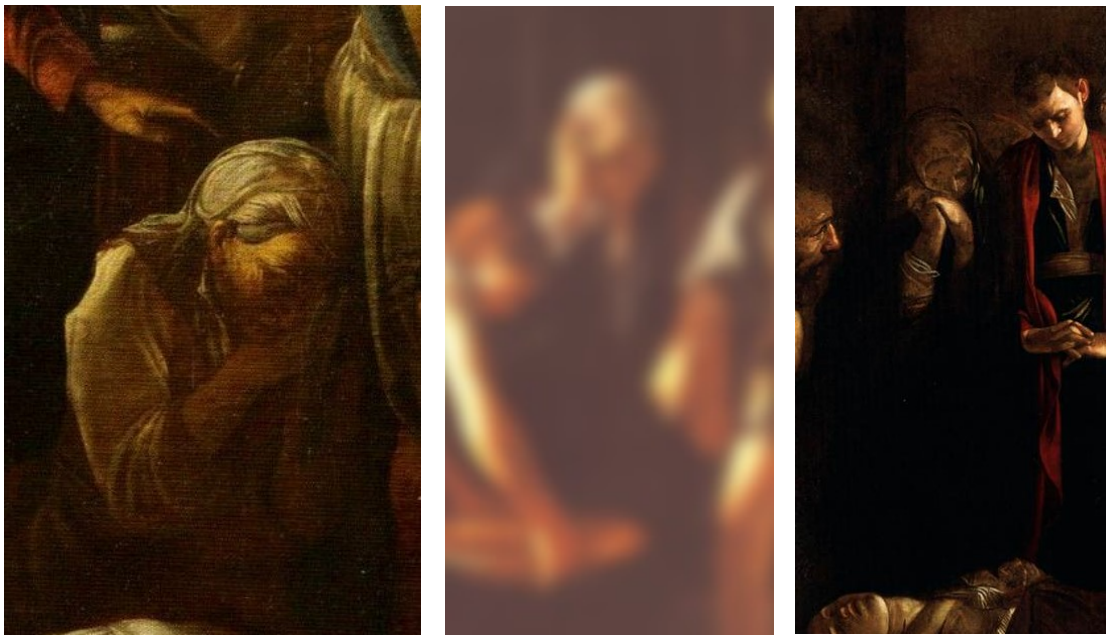
Il dipinto rivela la volontà dei seguaci di aderire all'arte di Caravaggio, riproponendone non solo il mero dato tecnico, ma uno studiato tentativo di indagare le

componenti più profonde e inquiete della pittura del maestro, concretizzandosi in un ritratto psicologico delle emozioni umane di fronte alla morte, tema più e più volte affrontato nella produzione del Merisi. Il *Martirio* di Zejtun può essere considerato, sotto molti punti di vista, il dipinto chiave del caravaggismo a Malta e il dibattito sulla sua attribuzione rimane tutt'altro che chiuso.

Ill. 187. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 188. Caravaggio, *Salomè con la testa del Battista*, particolare, 1609, Madrid, Palazzo Reale

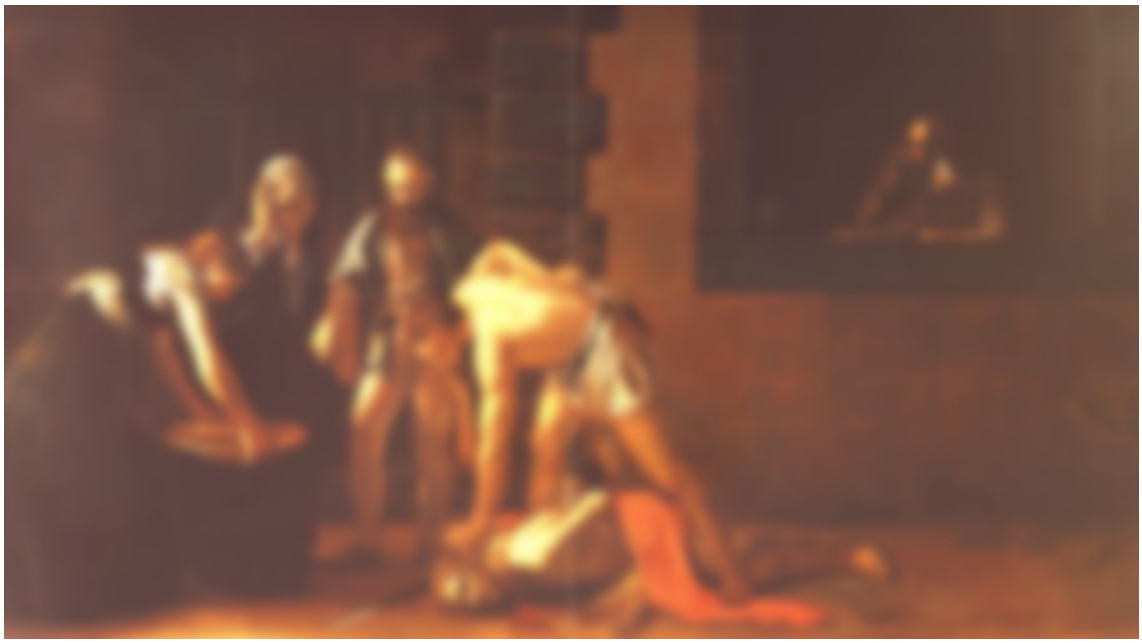
Ill. 189. Caravaggio, *Salomè con la testa del Battista*, particolare, 1610, Londra, National Gallery



Ill. 190. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 191. Caravaggio (firmato), *Decollazione del Battista*, particolare, 1608, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 192. Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, particolare, 1608, Siracusa, chiesa di Santa Lucia alla badia



Da sinistra verso destra:

Ill. 193. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 194. Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, 1608, Siracusa, chiesa di Santa Lucia alla badia

Ill. 195. Caravaggio (firmato), *Decollazione del Battista*, 1608, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 196. Mario Minniti, *Miracolo della vedova di Naim*, 1620 circa, Messina, Museo regionale

Ill. 197. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 198. Mario Minniti, *Miracolo della vedova di Naim,* particolare, 1620 circa, Messina, Museo regionale

Ill. 199. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 200. Mario Minniti, *Ecce Homo*, firmato e datato 1625, Mdina, Museo della cattedrale

Ill. 201. Caravaggio, *Cattura di Cristo*, 1598, Dublino, National Gallery

Da sinistra verso destra:

Ill. 202. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 203. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, particolare, 1615 circa, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Ill. 204. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 205. Giulio Cassarino, *Maddalena penitente*, particolare, 1624-30, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 206. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene*, particolare, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 207. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 208. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene*, particolare, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 209. Artista anonimo siculo-maltese, *Santa Caterina sulla ruota spezzata*, 1614 circa, Zejtun, chiesa parrocchiale di San Gregorio

MARINI 1974
M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Bestetti & Bozzi, Roma 1974, pp. 322-323, fig. C32.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 135.

ZARB BUHAGIAR 1979
S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, pp. 82, 84, 108-109.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, pp. 71-72.

CUTAJAR 1989
D. Cutajar, *Caravaggio in Malta*, *His Work and His Influence*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di P. Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1989, p. 15.

SIRACUSA RAGUSA 1991
C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, pp. 38-39.

SCIBERRAS 2003
K. Sciberras, *L-Arti Barokka f'Malta*, PIN, Malta 2003, pp. 24-25.

ABELA 2006
J. Abela, *The Parish of Zejtun through the Ages*, Midsea Books, Malta 2006, pp. 11, 37-41.

BUHAGIAR 2007
M. Buhagiar, *The Beheading of St Catherine at Zejtun, Malta. A Maltese-Sicilian Caravaggist painting worthy of attention*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 139-144.

GASH 2007
J. Gash, *Malta: Caravaggesque Crossroad*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, p. 103.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 42-44.

SCIBERRAS 2007
K. Sciberras, *Caravaggio, The Confraternita della Misericordia and the original context of the Oratory of the Decollato in Valletta*, «The Burlington Magazine», CXLIX, novembre 2007, pp. 764-765.

DERSE 2008
E.B. Derse, *Reading of the Documentary Elements*, in *The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2008, pp. 16-18.

GAUCI 2008
G. Gauci, *The Martyrdom of St. Catherine of Alexandria in the Old Church of Zejtun*, in *The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2008, pp. 8-9.

HUTER 2008
N.T. Huter, *Identity and Origin*, in *The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2008, pp. 14-15.

LAPUCCI 2008
R. Lapucci, *A new Approach Determined by the Restoration*, in *The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2008, pp. 29-31.

MIZZI 2008
J. Mizzi, *X-ray Comparison*, in *The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio*, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2008, p. 28.

BUHAGIAR 2009
M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*, Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, pp. 105-112.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, pp. 68, 74-75.

FIACCOLA 2014
G. Fiaccola, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

FIACCOLA 2015[1]
G. Fiaccola, *The Martyrdom of St Catherine*, «The Sunday Times», 13 settembre 2015, pp. 36-37.

FIACCOLA 2015[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, pp. 18-19.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, pp. 66-68.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 108-123, 169-170, scheda n. 4.

FIACCOLA 2017[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 74-92, 160-161, scheda n. 4.

MILANO 2017
Dentro Caravaggio, catalogo della mostra a cura di R. Vodret (Milano, Palazzo Reale, 29 settembre 2017 - 28 gennaio 2018), Skira, Milano, 2017.

51.

GIULIO CASSARINO (?)

Tentazione di Sant'Antonio

III decennio del XVII secolo

olio su tela

48 x 40 cm

La Valletta, chiesa di Nostra Signora della Vittoria

Iscrizioni: sul retro della tela «[…]RA A AD UNA […] AMICA […] DELLA VITA CHE CONDUCETE […] LETTERA VOGLIO […] LA NOSTRA CITT[…] DEI BEI […]»

Ill. 210

Bibliografia: LINTORN SIMMONS 1895, p. 200; CAUCHI 1977, p. 136; CUTAJAR 1982, p. VI; FIACCOLA 2015, p. 20; FIACCOLA 2017[1], pp. 144, 179, scheda n. 19; FIACCOLA 2017[2], pp. 120, 173, scheda n. 19.

Segnalato nella rapida menzione dell'ufficiale britannico Blanch Lintorn Simmons (ill. 210; tav. C) nella sacrestia della chiesa delle Vittorie di La Valletta (LINTORN SIMMONS 1895, p. 200), dove ancora oggi si trova, fu riferito alla fase matura di Cassarino da John Cauchi, che lo giudicava prossimo di stile al *San Sebastiano* e al *San Mauro* firmati di La Valletta (CAUCHI 1977, p. 136). In effetti l'unica figura umana che vi compare sembra riprendere la posa del Santo al centro del dipinto della chiesa di Liesse. Va rilevato che la singolare iconografia, insolita nella produzione dell'artista, sembra richiamare le opere del primo Rinascimento, in modo particolare per il paesaggio nitido ad arioso alle spalle del Santo. Fra le colline dello sfondo si nota un edificio isolato sulla sinistra, forse allusione alla chiesa delle Vittorie, prima chiesa eretta nella nuova capitale maltese, fondata in onore del gran maestro Jean de La Vallette, di cui porta il nome, per celebrare il suo eroico sforzo contro la flotta turca di Solimano il Magnifico, durante il Grande assedio del 1565.

Nonostante gli echi cinquecenteschi di lontana suggestione messinese, è evidente che si tratti di una realizzazione del Primo Seicento, a giudicare dalla statuaria volumetria del Santo, probabilmente desunta da modelli paladiniani, diffusi sull'isola. È difficile rintracciare a Malta una simile realizzazione ma, se si considera l'eclettismo dimostrato da Cassarino, pur nelle limitatezze di esecuzione, nel corso della sua carriera artistica, non si può escludere del tutto che la caratteristica iconografia del quadro potesse essere dovuta alla commissione, desiderosa di possedere un quadro votivo, di certo non comune anche per il formato ridotto, forse richiesto per uso privato. Tali considerazioni rendono difficile stabilire una collocazione cronologica precisa del dipinto, che difficilmente può affidarsi esclusivamente sui ragionamenti di Cauchi (CAUCHI 1977, p. 136), indirizzati a ritenere il quadro prodotto durante gli anni della fase matura dell'artista, approssimativamente vicino alle due redazioni firmate di La Valletta.

Si tratta di un quadro devozionale, volutamente realizzato in uno stile che, richiamando precedenti modelli rinascimentali, in cui i Santi eremiti sono immersi in paesaggi di notevole profondità, ha trascurato l'influsso caravaggesco, cui il pittore aveva aderito a partire dalla seconda metà del XVII secolo. Il Santo eremita guadagna il primo piano sullo sfondo di un paesaggio, che non appare desertico, come vuole la tradizione cristiana, probabilmente riadattato dal pittore in uno scenario familiare, forse quello dell'isola di Malta, a giudicare dalla rada vegetazione e dalla scarsa presenza di rilievi montuosi. Accompagnato dal consueto attributo iconografico del maiale ai sui piedi, il personaggio è raffigurato in atto di leggere, circondato da fiamme che divampano sul libro e ai suoi piedi, allusione alle tentazioni del demonio. Le grandi pieghe a filo dritto della sua veste sembrano richiamare i panneggi dei personaggi cassariniani. Sul primo piano spiccano brani di natura morta sulla destra, mentre sul lato sinistro una pagina dai lembi arricciati mostra la sigla «VFGA», presente su altri dipinti maltesi, abbreviazione della formula liturgica «*Votum Fecit Gratiam Accepit*» (MDINA 1983, p. 60).

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 200.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, p. 136.

CUTAJAR 1982
D. Cutajar, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century*, «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, p. VI.

MDINA 1983
Marian Art during the seventeenth and eighteenth centuries, catalogo della mostra a cura di M. Buhagiar (Mdina, Museo della cattedrale, 8-22 settembre 1983), Friends of the Cathedral Museum, Malta 1983, pp. 13-23.

FIACCOLA 2015
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, p. 20.

FIACCOLA 2017[1]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 144, 179, scheda n. 19.

FIACCOLA 2017[2]
G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 120, 173, scheda n. 19.

52.

FRANCESCO CASSARINO (?)

Seppellimento di santa Lucia,
copia da Caravaggio

III-IV decennio del XVII secolo

olio su tela

misure non rilevate

Scicli, collezione privata

Ill. 211

Bibliografia: MARINI 1974, p. 444, n. 80; Barbera in SIRACUSA 1984-1985, pp. 149, 151, scheda n. 8; Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 38, scheda n. 5.

La copia del *Seppellimento di santa Lucia* in una collezione privata di Scicli (ill. 211; tav. CI) è stata resa noto da Maurizio Marini, su segnalazione di Pico Cellini, «tramite perizia e foto pervenute da Roberto Longhi» (MARINI 1974, p. 444, n. 80) e un decennio più avanti menzionata da Gioacchino Barbera (Barbera in SIRACUSA 1984-1985, pp. 150-151, scheda n. 8). L'esemplare di Scicli rientra nel novero delle numerose copie, cui già faceva riferimento il Susinno: «Riuscì di tal gradimento questa tela che comunemente viene celebrata, ed è tale di quasta dipintura il meritato concetto che in Messina ed altresì in tutte le città del regno se ne veggono molte copie» (SUSINNO 1724, ed. cons. a cura di Martinelli 1960, p. 227). Hugo Wagner (WAGNER 1958, pp. 153-155), seguito da Alfred Moir (MOIR 1967, vol. I, pp. 12, 183), attribuiva a Mario Minniti la copia della chiesa di San Giuseppe di Siracusa, che Barbera ha dubitativamente riferito a Giuseppe Politi (Barbera in SIRACUSA 1984-1985, pp. 149, 151, scheda n. 8), mentre Marini ne segnalava un'altra in collezione privata maltese (MARINI 1974, p. 444, n. 80). A queste vanno poi aggiunte le due versioni romane di Sant'Antonio abate di Palestrina (WAGNER 1958, pp. 153-155), erroneamente indicate da Roberto Longhi nella chiesa di San Pietro (MARINI 1974, p. 444, n. 80) e un'altra in collezione privata, di modesta qualità, in cui compaiono solo le figure (MARINI 1974, p.

444, n. 80). La copia di Scicli è stata assegnata a Francesco Cassarino da Claudia Guastella, che la ha giudicata opera della sua fase matura (Guastella in SIRACUSA RAGUSA 1991, p. 38, scheda n. 5). L'attribuzione della studiosa, allo stato attuale dei fatti giustificata esclusivamente dall'ubicazione del dipinto, in collezione privata a Scicli, città in cui il pittore lasciava l'*Immacolata e Santi* firmata della chiesa di San Bartolomeo, lascia qualche perplessità per il fatto che la scelta dell'artista di riproporre una versione del capolavoro caravaggesco in una periodo tardo, quando ormai il naturalismo era al tramonto, appare decisamente bizzarra, a meno che non si ipotizzi una precisa richiesta del committente, di cui non è dato sapere.

SUSINNO 1724
F. Susinno, *Le vite de' pittori* messinesi, ms. 1724, testo, introduzione e note bibliografiche a cura di V. Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 227.

WAGNER 1958
H. Wagner, *Michelangelo da Caravaggio*, Eicher, Bern 1958, pp. 153-155.

MOIR 1967
A. Moir, *The Italian Followers of Caravaggio,* Harvard University Press, Cambridge 1967, vol. I, pp. 12, 183.

MARINI 1974
M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio,* Bestetti & Bozzi, Roma 1974, p. 444, n. 80.

SIRACUSA 1984-1985
G. Barbera, scheda n. 8, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso,* catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, pp. 149, 151.

SIRACUSA RAGUSA 1991
C. Guastella, scheda n. 5, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa (1989)*, a cura di M.G. Aurigemma e G. Barbera, vol. II, Ediprint, Siracusa 1991, p. 38.

Attribuzioni rivedute

53.

MATTEO PEREZ DA LECCE
già attr. a Filippo Paladini in
ABELA 1780

Naufragio di san Paolo

1580

olio su tela

misure non rilevate

La Valletta, chiesa del
Naufragio di San Paolo

Esposizioni: FLORIANA 1960

Ill. 212

Bibliografia: ABELA 1780, p. 209; ZERAFA 1850, pp. 28-29; FERRIS 1866, p. 164; CALLEJA 1881, p. 44; DI MARZO 1882, p. 179; BOTTARI 1938, p. 43; Bonello in FLORIANA 1960, pp. 26-27, scheda n. 31; Paolini in PALERMO 1967, p. 39, scheda n. 5; AZZOPARDI 1984, pp. 14-16; PAOLINI 1986, p. 137; BUHAGIAR 1988, p. 51; AZZOPARDI 1990, p. 496; TERRIBILE ABELA 2007, p. 18; GALEA 2008, p. 59; RUSSO 2012, p. 42.

Il *Naufragio di San Paolo* della chiesa eponima di La Valletta (ill. 212; tav. CII) ha portato per lungo tempo l'attribuzione a Filippo Paladini, a partire dal giudizio di Giovan Francesco Abela, che lo ricordava «dipinto […] per ordine di Mons. Gargallo a spese della Cattedrale» (ABELA 1780, p. 209), riferimento accolto dalla successiva critica otto-novecentesca (ZERAFA 1850, pp. 28-29; FERRIS 1866, p. 164; CALLEJA 1881, p. 44; DI MARZO 1882, p. 179; BOTTARI 1938, p. 43; Bonello in FLORIANA 1949, pp. 26-27, scheda n. 31; Paolini in PALERMO 1967, p. 39, PAOLINI 1986, p. 137). Fra queste voci va rivista la notizia tramadata da Achille Ferris, secondo il quale «Questo quadro […] fu terminato nel 1646» (FERRIS 1866, p. 164), affermazione che non trova effettivo riscontro se si considera che sia Paladini che Gargallo morivano nel 1614 (SUSINNO 1724, p. 106; D'AVENIA 2011, pp. 458-459). È probabile che l'erronea convizione di Vincenzo Bonello, secondo cui nel 1614 il pittore sarebbe ritornato a Malta, «perché è

accertata la sua presenza qui ai tempi di Lascaris (eletto nel 1636)» (Bonello in FLORIANA 1960, p. 47), si basasse sull'accondiscendenza della notizia fallace del Ferris.

Destinato alla chiesa del Naufragio di San Paolo di La Valletta, dove ancora oggi si trova, in posizione di pala d'altare, fu ricondotto a Matteo Perez da Lecce da John Azzopardi che, nel 1984, rendeva noto il documento attestante la commissione e il pagamento all'artista salentino (ACM, Misc. Ms. 167, *Giornale della Santa chiesa cattedrale di Malta*, *1550-1600*, c. 775 in AZZOPARDI 1984, pp. 14-16). Nell'ottobre del 1579 Tommaso Gargallo richiese l'opera, da realizzare entro la Pasqua successiva, destinandola alla vecchia chiesa del Naufragio di San Paolo (AZZOPARDI 1984, pp. 14-16), in gran parte demolita e ricostruita per lasciare spazio alla costruzione di un nuovo edificio di culto destinato ai padri gesuiti di La Valletta nel 1592. I lavori di costruzione della nuova chiesa del Naufragio di San Paolo, eretta per volere dello stesso vescovo, iniziarono solo dopo la sua morte, a partire dal 1639. Il dipinto venne dunque spostato dall'antica chiesa al nuovo edificio, compiuto nel 1679 (FERRIS 1866, p. 157). Il donatore compare nell'angolo in basso a sinistra con l'abito dei cavalieri, inginocchiato ai piedi di san Paolo, mentre sull'altro lato compare lo stemma della sua famiglia.

L'opera fu tenuta in grande considerazione da diverse generazioni di artisti, a partire da Giulio Cassarino per il suo *San Paolo morso dalla vipera* della cappella del Naufragio di San Paolo a Saint Paul's Bay, fino al *Naufragio di san Paolo* di Stefano Erardi, pala d'altare della chiesa collegiata eponima di Rabat.

Matteo Perez da Lecce si era già notevolmente distinto come pittore di storia con gli affreschi della Sala del Gran Consiglio del Palazzo magistrale di La Valletta, importante documento storico per la ricostruzione delle fasi salienti del Grande Assedio di Malta del 1565. Anche in quest'opera l'artista non disdegnò di dare un saggio delle sue abilità nel rievocare le vicende storiche di Malta, pennellando un importante episodio della vita di san Paolo, decisivo per le sorti religiose dell'isola, che ricordasse il naufragio dell'imbarcazione su cui viaggiava il Santo, diretto verso Roma. È nota infatti la devozione all'Apostolo, cui va riconosciuto il merito di aver introdotto il Cristinesimo sull'isola nel 60 d.C.

Matteo Perez da Lecce sceglieva di fissare il momento in cui il Santo, azzannato alla mano da una vipera, se la scrolla di dosso. Sullo sfondo è la Baia di San Paolo in cui giace fracassata la nave inghiottita dai flutti. Una moltitudine di figure cerca salvezza affrontando il mare tempestoso. Giunto nell'isola san Paolo viene accolto dalla

popolazione locale che accendeva un fuoco per fornire accoglienza ai nuovi arrivati. Al suo fianco è l'evangelista Luca, attorniato da una moltitudine di persone, alcune abbigliate all'orientale.

Vincenzo Bonello comunicava che, in epoca imprecisata, la tela veniva decurtata e più volte restaurata nel corso del tempo (Bonello in FLORIANA 1960, pp. 26-27, scheda n. 31).

SUSINNO 1724
F. Susinno, *Le vite de' pittori* messinesi, ms., 1724, testo, introduzione e note bibliografiche a cura di V. Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, p. 106.

ABELA 1780
G.F. Abela, *Malta illustrata ovvero descrizione di Malta del commendator Fra' Giovanfrancesco Abela, corretta, accresciuta e continovata dal conte Giovannantonio Ciantar*, Libro III, p. 209, Stamperia del Palazzo di S.A.S., Malta 1780, p. 209.

ZERAFA 1850
S. Zerafa, *Discorso sulla storia artistica di Malta*, per Paolo Cumbo, Malta 1850, pp. 28-29.

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 164.

CALLEJA 1881
G. Calleja, *Works of Art in the Churches of Malta and the Governor's Palace, Valletta*, L'Immacolata Press, Valletta 1881, p. 44.

DI MARZO 1882
G. Di Marzo, *Di Filippo Paladini, pittore fiorentino della fine del secolo XVI e de' primordi del XVII*, «Archivio storico italiano», IV serie, tomo IX, 1882, p. 179.

BOTTARI 1938
S. Bottari, *Filippo Paladino*, «Rivista d'arte», serie 2, X, 1938, p. 43.

FLORIANA 1960
V. Bonello, in *L'arte sacra a Malta*, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, p. 47.

FLORIANA 1960
V. Bonello, scheda n. 31, in *L'arte sacra a Malta*, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, pp. 26-27.

PALERMO 1967
M.G. Paolini, scheda n. 5, *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, p. 39.

AZZOPARDI 1984
J. Azzopardi, *Nawfragju ta' San Pawl fl-Arti*, il-Hajja, Malta 1984, pp. 14-16.

PAOLINI 1986
M.G. Paolini, *ad vocem Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra a cura di G. Guidi e D. Marcucci (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, p. 137.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 51.

AZZOPARDI 1990
St. Paul Grotto Church and Museum at Rabat – Malta, a cura di J. Azzopardi, Friends of the Cathedral Museum, Rabat – Malta, Progress Press, Valletta 1990, p. 496.

TERRIBILE ABELA 2007
T. Terribile, J. Abela, *Tezori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, Valletta II, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, Pietà 2007, p. 18.

GALEA 2008
M. Galea, *Maltese iconography of St Paul's Shipwreck,* «The Sunday Times», 10 febbraio 2008, p. 59.

D'AVENIA 2011
F. D'Avenia, *Partiti, clientele, diplomazia: la nomina dei vescovi di Malta dalla donazione di Carlo V alla fine del viceregno spagnolo (1530-1713)*, «*Studi storici dedicati a Orazio Cancila*», a cura di A. Giuffrida, F. D'Avenia, D. Palermo, Associazione Mediterranea, II, 2011, pp. 458-459.

RUSSO 2012
P. Russo, *"Un genio vagante… in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012, p. 42.

54.

ANTONIO PEREYRA (qui attr.)
già attr. a Filippo Paladini in
AAF, *Visitatio Alpheran* 1755

Fuga in Egitto

1625-1633

olio su tela

misure non rilevate

Cittadella, Victoria (Gozo),
Museo della cattedrale

Ill. 213

Bibliografia: BUHAGIAR 1988, p. 55; BUHAGIAR 2009, p. 115, fig. a p. 258; BEZZINA 2010, p. 50.

Oggi esposta al Museo della cattedrale di Gozo, la *Fuga in Egitto* (ill. 213; tav. CIII) era in origine la pala d'altare della chiesa di San Giuseppe, cui fu donata dal vescovo di origini gozitane Baldassare Cagliares, influente personaggio della vita pubblica maltese, consigliere del gran maestro Wignacourt, che aveva avuto modo di distinguersi per l'interesse alle arti e più in generale all'erudizione (BUHAGIAR 2009, p. 115). Nella visita pastorale del 1755 del vescovo Alpheran il dipinto veniva assegnato a Filippo Paladini (AAF, *Visitatio Alpheran* 1755, c. 476v., in BUHAGIAR 2009, p. 121, nota 11), attribuzione rigettata da Mario Buhagiar, che vi ha invece riconosciuto la mano di un artista nordico attivo in Italia all'inizio del XVII secolo (BUHAGIAR 1988, pp. 84-85). È probabile che il dipinto fosse stato eseguito fra il 1625, anno in cui venivano completati i lavori della chiesa di San Giuseppe, voluti dallo stesso Cagliares, e il 1633, data in cui il vescovo moriva.

Per l'uso del colore e per il particolare modo di dipingere le figure l'opera mostra convincenti analogie con l'*Annunciazione* della chiesa dei domenicani di Rabat (ill. 214-215), firmata a datata 1658 dal pittore portoghese Antonio Pereyra, che nel quadro

di Gozo mostra un linguaggio a tratti acerbo, specialmente nell'incedere impacciato di san Giuseppe. Anche nella *Fuga in Egitto* compare difatti quella caratteristisca tonalità di rosso accesso, già utilizzata per l'angelo annunciante del dipinto di Rabat, che si preannuncia *cliché* dell'artista. I due quadri rivelano analogie stilistiche anche nelle figure angeliche e nel modo di dipingere il viso dei personaggi.

Nel torno d'anni in cui realizzava il dipinto gozitano, Pereyra risulta documentato in due occasioni nelle carte dell'Archivio Torre do Tombo di Lisbona, il 10 luglio 1626, quando veniva insignito della bandiera di San Giorgio (Lisbona, Archivio Torre de Tombo, d'ora in poi ATTL, *Chancellaria de D. Filippe III*, *Privilégios*, libro. I, c. 156, in DE SOUSA VITERBO 1903, pp. 61-62) e il 9 gennaio 1628, nominato dal re come pittore degli ordini militari (ATTL, *Chancellaria da Ordem de S. Thiago*, libro XII, c. 54, in DE SOUSA VITERBO 1903, pp. 62-63). L'origine delle commissioni maltesi di Pereyra va ricercata nei rapporti fra il Portogallo e i Cavalieri gerosolimitani, identificabili nel ruolo della Lingua di Castiglia e Portogallo, ultima fra le Lingue dell'Ordine, nata nel 1468 dalla separazione dalla Lingua di Aragona, e nell'influenza di Luís Mendes de Vasconcelos, successore del Wignacourt alla carica di gran maestro dal 1622 al 1623.

La scena del dipinto si svolge in una singolare ambientazione notturna, in cui sono immerse le figure della Vergine con in braccio il Bambino, entrambi in groppa all'asino, e di San Giuseppe, che procede tenendo le redini dell'animale. Un certo virtuosimo pittorico emerge nella redazione dei due angeli, intenti a distrarre il Bambin Gesù; il primo si capovolge in una giocosa piroetta aerea, mentre l'altro poggia sulla mano del pargolo un dattero appena raccolto dalla palma alle spalle del gruppo sacro. Sullo sfondo si intravede, solcato da una luce lunare, l'Egitto, destinazione dei fuggiaschi. L'autore rivela una certa propensione per il dettaglio, come dimostra l'elaborato turbante della Madonna e le notazioni naturalistiche delle erbe e dei sassi nel primo piano, ma anche l'allungamento delle ombre che precedono i passi delle figure, mentre più sfumati appaiono i brani ambientali e le architetture dello sfondo.

Ill. 214. Antonio Pereyra (qui attr.), *Fuga in Egitto*, 1625-1633, Cittadella, Victoria (Gozo), Museo della cattedrale

Ill. 215. Antonio Pereyra, *Annunciazione*, firmato e datato 1658, Rabat, chiesa del convento dei domenicani.

DE SOUSA VITERBO 1903
F.M. de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Tomo II, Typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa, Lisboa 1903, pp. 61-63.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 55.

BUHAGIAR 2009
M. Buhagiar, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798*, Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009, p. 115, fig. a p. 258.

BEZZINA 2010
J. Bezzina, *The Gozo Cathedral and the Cathedral Museum. History and Guide*, quarta edizione (prima edizione 1999), Gaulitana 18, Gaulitana Kaptlu tal-Katidral, Rabat (Gozo) 2010, p. 50.

55.

ARTISTA ANONIMO DI SCUOLA VENEZIANA
DEL XVII SECOLO
già attr. a Filippo Paladini in
BUGEJA 2016

Trinità con i santi Cosma e Damiano

IV decennio del XVII secolo

olio su tela

misure non rilevate

La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Ill. 216

Bibliografia: FERRIS 1866, p. 270; BUGEJA BUHAGIAR FIORINI 1993, pp. 479-480; TERRIBILE ABELA 2006, p. 40; BUGEJA 2014, pp. 84-85; BUGEJA 2016, pp. 36-37.

Achille Ferris ricordava «il quadro della ssma. Trinità co' ss. Crispino e Crispiniano, di scuola veneziana» (ill. 216; tav. CIV) nella sacrestia della chiesa di San Lorenzo dell'antica Birgu (FERRIS 1866, p. 270), un secolo più tardi rispolverato nel monumentale contributo alla città di Birgu (BUGEJA BUHAGIAR FIORINI 1993, pp. 478-480), in cui l'uso fluido del colore veniva giudicato di chiara ascendenza veneziana, mentre il paesaggio sullo sfondo, ricco di notevole profondità atmosferica si riallacciava alla tradizione toscana. Nella successiva menzione di Lino Bugeja, dove le due figure di martiri in basso venivano identificate con i santi Cosma e Damiano, il dipinto è stato attribuito a Filippo Paladini, per il richiamo al *San Giacomo* firmato di La Valletta, specialmente nel personaggio di sinistra e le analogie di impianto compositivo con le opere del pittore toscano (BUGEJA 2014, p. 85; BUGEJA 2016, pp. 36-37). Il quadro appare chiaramente dedotto dal dipinto con i *Tre Santi* della stessa chiesa, realizzato dal maestro toscano nel 1592-1593, collocato nella stessa direzione visiva, a una certa distanza, a ridosso della controfacciata. Nessun notizia è emersa sulla committenza del dipinto, che provenendo dalla sacrestia, suggerisce una possibile richiesta direttamente dalla parrocchia.

La mirabile qualità artistica che esso rivela induce a ritenere l'opera partorita da un pennello esperto, attivo intorno agli anni Trenta del Seicento, quando i modelli manieristi e caravaggeschi tendevano a svanire, nonostante la persistenza di chiare tangenze con la produzione di Paladini. In particolare la solenne monumentalità dei Santi del registro inferiore richiama in maniera istantanea la figura di san Rocco nei *Tre Santi*, suo contraltare nella stessa chiesa. Nella parte alta l'adagiarsi del corpo di Cristo morente fra le braccia del Padre si ritrova analogo in un disegno dei due taccuini del museo siracusano di Palazzo Bellomo (ill. 217, 219), modello preparatorio per la *Pietà con san Giacomo* di Caltagirone, firmata e datata 1605, ma ancor più nella *Pietà* di Annibale Carracci (ill. 217-218), mentre poco rilevante si rivela la proposta di accostare questo brano con il *Cristo morto* di Rosso Fiorentino del museo di Boston (BUGEJA BUHAGIAR FIORINI 1993, p. 480). Il volto del Padre Eterno rivela una fattura affine a quello della stessa figura nella parte alta del *Miracolo dei santi Cosma e Damiano* di La Valletta, firmato e datato 1612 (ill. 220-221). Anche il modo in cui sono concepiti gli angeli non si discosta molto dal *modus operandi* del pittore toscano.

Nonostante alcune incertezze di segno del volto di Cristo, forse dovute a successivi ritocchi, il quadro rivela un artista maturo, in grado di coniugare alle suggestioni manieristiche, l'interesse alla pittura veneziana, il cui influsso aveva raggiunto, a partire dalla fine del terzo decennio del secolo, la produzione tarda di Mario Minniti, specialmente nell'uso del colore e nella densità atmosferica dei paesaggi di fondo.

La sintassi compositiva del dipinto si articola su due registri sovrapposti: in quello superiore, adagiato su grigie nuvole, il padre Eterno sorregge il corpo di Cristo giacente, circondato da angeli, due dei quali recanti la lancia che ne trafisse il costato e la frusta, simboli della sua Passione, assieme alla corona di spine levata dal suo capo. Ai piedi di Cristo si notano i chiodi che ne trafissero il corpo in croce e i dadi con i quali i soldati romani si contesero la sua tunica, mentre sopra la sua testa si libra nell'aria una colomba. Nella parte bassa monumentali svettano i due Santi con in mano fronde di palme, mentre al centro si apre un brano di paesaggio di notevole profondità atmosferica.

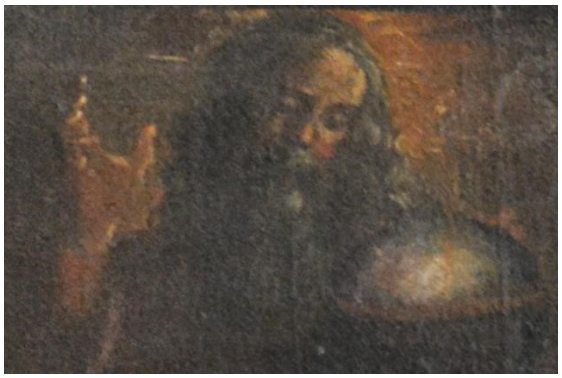
Da sinistra verso destra:

Ill. 217. Artista anonimo di scuola veneziana del XVII secolo, *Trinità con i santi Cosma e Damiano*, IV decennio del XVII secolo, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

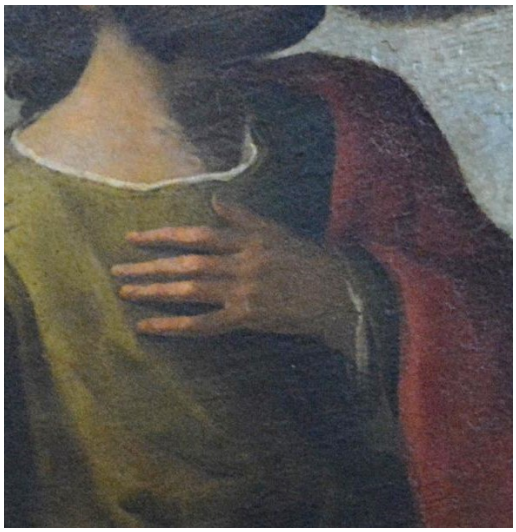
Ill. 218. Annibale Carracci, *Pietà*, 1600, Napoli, Museo Capodimonte

Ill. 219. Filippo Paladini, *Studio per la Pietà*, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

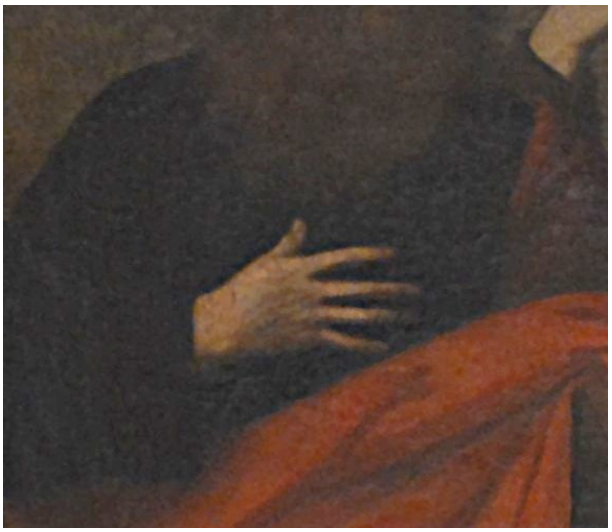
Ill. 220. Artista anonimo di scuola veneziana del XVII secolo, *Trinità con i santi Cosma e Damiano*, IV decennio del XVII secolo, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo



Ill. 221. Filippo Paladini, *Miracolo dei santi Cosma e* Damiano, particolare, firmato e datato 1612, La Valletta, chiesa di San Francesco d'Assisi



Ill. 222. Artista anonimo di scuola veneziana del XVII secolo, *Trinità con i santi Cosma e Damiano*, IV decennio del XVII secolo, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo



Ill. 223. Vincenzo Baiata (qui attr.), *Madonna dell'Itria con Santi e monaci*, particolare, III decennio del XVII secolo, La Valletta, convento dei francescani minori osservanti

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 270.

BUGEJA BUHAGIAR FIORINI 1993
Birgu, a Maltese maritime city, a cura di L. Bugeja, M. Buhagiar, S. Fiorini, Malta University Services (MUS) Ltd, Msida 1993, pp. 479-480.

TERRIBILE ABELA 2006
T. Terribile, J. Abela, *Teżori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, Il-Birgu (Vittoriosa), l-Isla (Senglea), Pubblikazzjonijiet Indipendenza, Pietà 2006, p. 40.

BUGEJA 2014
Lino Bugeja, *Vittoriosa an ancient city of culture*, Gutenberg Press, Gudja (Malta) 2014, pp. 84-85.

BUGEJA 2016
Lino Bugeja, *More artistic gems in Vittoriosa*, «The Sunday Times», 12 giugno 2016, pp. 36-37.

56.

LUCAS GARNIER
già attr. a Filippo Paladini in
SCICLUNA 1955

Martirio di san Sebastiano

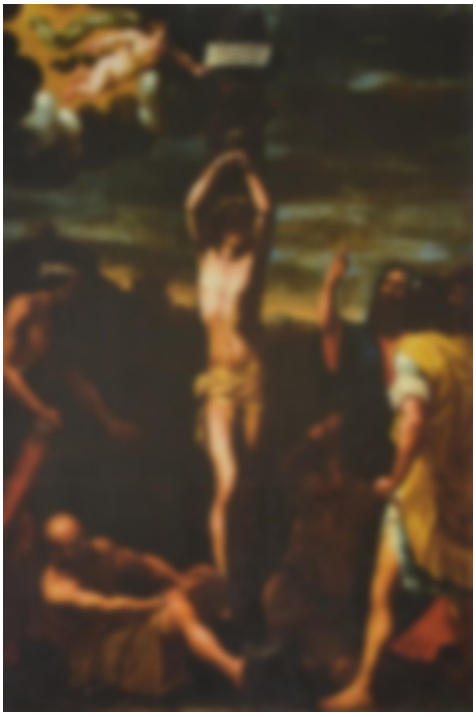
V decennio del XVII secolo

olio su tela

misure non rilevate

La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni,
cappella della Lingua d'Auvergne

Iscrizioni: «SEBASTIANUS CHRISTIANUS»



Ill. 224

Bibliografia: DE PIRO 1839, pp. 2-3; FERRIS 1866, p. 135; CALLEJA 1881, p. 24; LINTORN SIMMONS 1895, p. 176; SCICLUNA 1955, p. 84; CAUCHI 1978, p. 12; PAOLINI 1986, p. 137; SCIBERRAS 2009, p. 98, 99-101; DE GIORGIO 2010, p. 22; SCIBERRAS 2015, pp. 98-99.

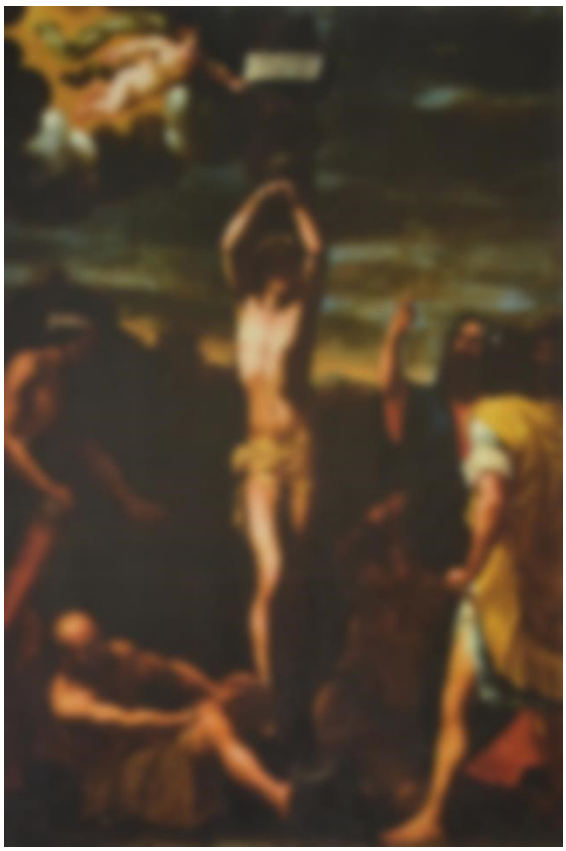
Nella descrizione della cappella della Lingua d'Alvernia, dedicata a San Sebastiano, all'interno della co-cattedrale di San Giovanni, Giuseppe Maria de Piro, citando «i due lodati quadri posti lateralmente alla cappella di San Sebastiano di Giuseppe d'Arena pittore Maltese» (ill. 228-229), trascurava di riportare notizia del quadro principale (ill. 224; tav. CV), posto al centro dello spazio architettonico (DE PIRO 1839, pp. 2-3). Qualche anno più tardi Achille Ferris rivedeva l'indicazione lacunosa di de Piro, riferendo allo stesso pittore anche il quadro principale della cappella: «Sono in questa cappella tre belle pitture, cioè: la tela principale, che rappresenta il martirio di detto santo, che si giudica opera di pregio e le altre due mezze-lune del pennello di Gius. D'Arena, maltese, rappresentanti san Sebastiano che porge una preghiera al Cielo, prima del martirio, e l'altro: san Sebastiano prostrato al bacio del piede del pontefice Caio» (FERRIS 1866, p. 135). L'attribuzione a Giuseppe D'Arena (1633-1719),

soprannominato il 'Romano' a causa delle sue presunte origini capitoline (BUHAGIAR 1988, pp. 108-110), veniva accolta pure da Giuseppe Calleja (CALLEJA 1881, p. 24).

Un punto di svolta sulla vicenda attributiva del dipinto arrivava con Hannibal Scicluna, che smentiva le precedenti notizie degli storici ottocenteschi, forte della scoperta di alcune carte di archivio maltesi, in cui l'autore del quadro risultava Filippo Paladini (BNM, Archivio dell'Ordine, vol. 1954, libro VI, cap. VIII, nn. 38-39, in SCICLUNA 1955, p. 84), come più tardi ha ricordato Maria Grazia Paolini (PAOLINI 1986, p. 137). La notizia di un'opinione diffusa basata sull'attribuzione dell'opera al pittore fiorentino veniva tramandata per la prima volta da Blanch Lintorn Simmons, che ciò nonostante riferiva il quadro a un certo «Giuseppe detto "Maltese"», presumibilemte d'Arena (LINTORN SIMMONS 1895, p. 176). A parere di chi scrive ci si trova tuttavia davanti a un raro caso in cui i riscontri documentari cedono il passo all'evidenza iconografica, da cui si evince in maniera piuttosto palese una mano dalle caratteristiche stilistiche marcate, ben lontane dalle raffinate eleganze paladiniane, che qui aleggiano come lontane suggestioni, rivelando un artista ancora attardato sugli esiti del tardo-manierismo, specialmente se si osserva la flessuosa figura del Santo legato al palo. Pienamente condivisibile appare invece l'attribuzione di Keith Sciberras a Lucas Garnier (SCIBERRAS 2009, p. 98), artista di origini francesi (1602-1672) che, dopo aver soggiornato a Roma, dove aveva risentito principalmente dell'influenza di Guido Reni, raggiunse a Malta, dove, per via dei rapporti familiari con la Lingua di Francia, divenne cavaliere dell'Ordine, ottennendo più tardi la commenda di Breaux (BUHAGIAR 1988, p. 79), documentato pure come destinatario della commissione di un quadro per la chiesa di San Francesco di Assisi di La Valletta (CALLEJA 1999, p. 47). In quegli anni la cultura pittorica maltese viveva un momento di profondo ristagno, un vuoto difficilmente colmabile dopo la stagione d'oro del tardo-manierismo e del naturalismo, correnti artistiche esplose sull'isola a cavallo fra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo, e ciò viene confermato dall'assenza di grandi personalità artistiche in grado di imprimere un significativo cambio di rotta alla cultura pittorica dell'isola, almeno fino all'arrivo di Mattia Preti nel 1661. Nel contesto di questa situazione cristallizzata sulla stanca ripetizione di stilemi ormai obsoleti, il pittore, dalle modeste qualità, trovava terreno fertile su cui poter operare.

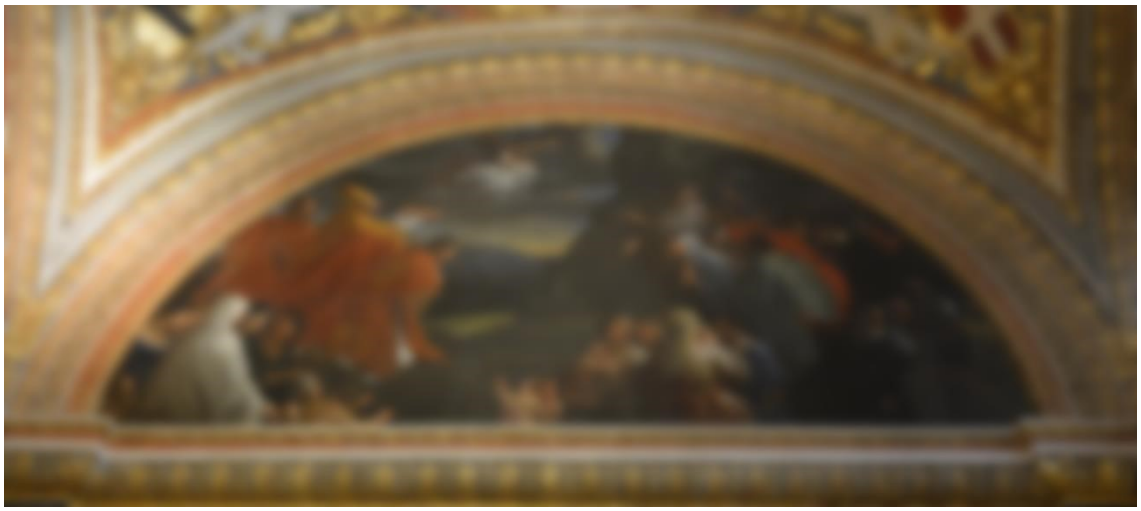
Il confronto stilistico fra il *San Sebastiano* della co-cattedrale e le altre opere della produzione di Garnier tradisce l'uso ripetitivo di alcuni *clichés*, riconoscibili nei

particolari tipi fisionomici, nel peculiare uso del blu, nell'impaccio di certe figure che contrasta con la scioltezza di panneggio, nelle atmosfere uggiose e inquietanti (ill. 225-227), tutti segni distintivi di un pittore dal tratto stilistico non difficilmente decifrabile (SCIBERRAS 2009, p. 98).



Ill. 225. Lucas Garnier, *Martirio di san Sebastiano*, V decennio del XVII secolo, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Auvergne

Ill. 226. Lucas Garnier, *La Trinità con le anime purganti*, VI decennio del XVII secolo, Zebbug, chiesa parrocchiale di San Filippo d'Agira



Ill. 227. Lucas Garnier, *Apparizione di san Michele sul monte Gargano*, VI decennio del XVII secolo, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua di Provenza

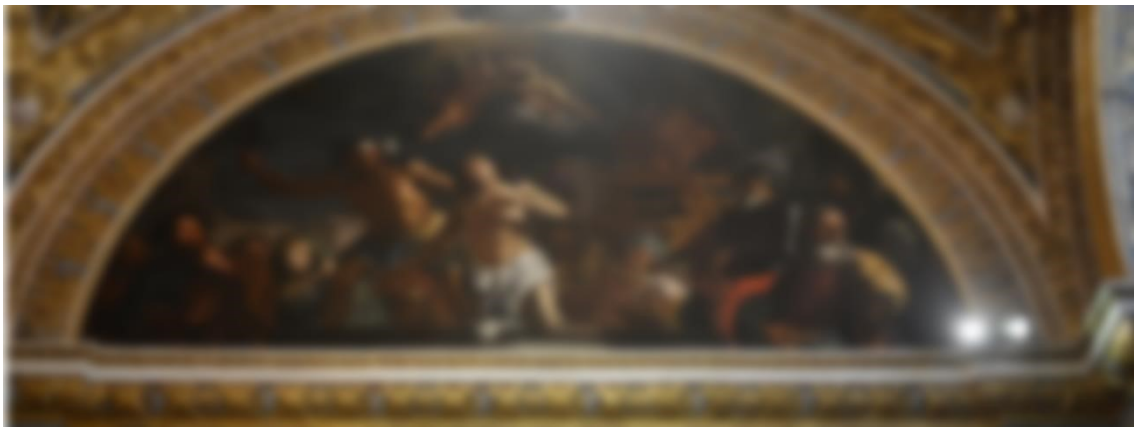


Fig. 228. Giuseppe d'Arena, *Martirio di san Sebastiano*, VII decennio del XVII secolo, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Auvergne

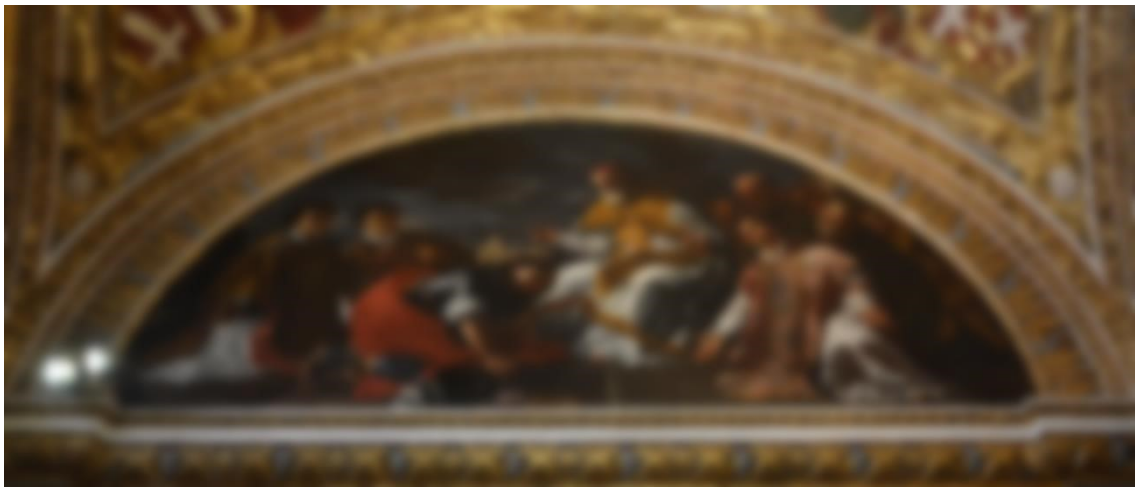


Fig. 229. Giuseppe d'Arena, *San Sebastiano inginocchiato ai piedi di papa Caio*, VII decennio del XVII secolo, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Auvergne

DE PIRO 1839
G.M. De Piro, *Squarci di storia e ragionamenti sull' isola di Malta, in confutazione di una gran parte di ciò, che alla stessa si riferisce nel I^mo volume dell'opera inglese intitolata Turkey, Greece, and Malta*, Tipografia di Luigi Tonna, Malta 1839, pp. 2-3.

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 135.

CALLEJA 1881
G. Calleja, *Works of Art in the Churches of Malta and the Governor's Palace, Valletta*, L'Immacolata Press, Valletta 1881, p. 24.

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 200.

SCICLUNA 1955
H. Scicluna, *The Church of St John*, Danesi, Roma 1955, p. 84.

CAUCHI 1978
J.A. Cauchi, *St. John's: Works of Art Reconsidered*, in *The Church of St John in Valletta. 1578-1978*, catalogo della mostra a cura di J. Azzopardi (La Valletta, St John Museum, 3 giugno - 3 luglio 1978) Progress Press, Malta 1978, p. 12.

PAOLINI 1986
M.G. Paolini, *ad vocem Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra a cura di G. Guidi e D. Marcucci (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, p. 137.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, pp. 79, 108-110.

CALLEJA 1999
J. Calleja, *Devozzjoni u kultura :il-ġrajja ta' l-Arċikonfraternità ta' l-Immakulata Kunċizzjoni fil-knisja ta' San Franġisk*, Valletta, Malta, 1636-1999, Arċikonfraternità ta' l-Immakulata Kunċizzjoni tal-knisja ta' San Franġisk,Valletta 1999, p. 47.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009, pp. 98-99- 101.

DE GIORGIO 2010
C. De Giorgio, *La Concattedrale di San Giovanni, Valletta, Malta*, traduzione di G. Bugeja, fotografia di D. Cilia, Heritage Books con la collaborazione della Fondazione della Concattedrale di San Giovanni, Santa Venera (Malta) 2010, p. 22.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015, pp. 98-99.

57.

ANTONIO PEREYRA
già attr. a Filippo Paladini in
FSADNI 1974

Annunciazione

1658

olio su tela

misure non rilevate

Rabat, chiesa del convento dei domencani

firmato e datato «HISPANUS PERERA
PINGEBAT 1658»

Ill. 230

Bibliografia: FERRIS 1866, p. 119; FSADNI 1974, p. 52; FSADNI 1980, p. 20; BUHAGIAR 1988, p. 56, nota 28; BEZZINA 2010, p. 50.

Il grande dipinto della parete di fondo del transetto sinistro della chiesa dei domenicani di Rabat (ill. 230; tav. CVI) veniva reso noto nella guida delle chiese maltesi di Achille Ferris, che ricordava «il quadro della Annunziata […] eseguito nel 1618, dal pittore spagnuolo Pereyra» (FERRIS 1866, p. 119), con evidente imprecisione nella notizia della data, che, all'estrema destra in basso, dopo la firma dell'artista, si legge 1658.

L'artefice di questa pregevole realizzazione di evidente impianto barocco è probabilmente da identificare con il «*pintor de óleo e de imaginaria. Em alvará, com força de carta, de 10 de julho de 1626, foi dispensado dos encargos da bandeira de S. Jorge. Em 9 de janeiro de 1628 foi nomeado por el-rei para o logar de pintor de óleo e tempera das Ires ordens militares. Não sei se seria este mesmo António Pereira o que, em 1657, na qualidade de familiar do Santo Officio, com o notário do mesmo Tribunal, João Teixeira, foi á egreja de Santa Justa cobrir a tinta preta uns letreiros e figuras que estavam na capella de Jesus*» (DE SOUSA VITERBO 1906, p. 61), registrato in alcune carte dell'Archivio nazionale del Portogallo (ATTL, *Chancellaria de D. Filippe III*,

Privilégios, libro. I, c. 156; ATTL, *Chancellaria da Ordem de S. Thiago*, libro XII, c. 54; ATTL, *Livro das Denunciaçoes da Inquisição de Lisboa*, quaderno 36, c. 567. Cfr. DE SOUSA VITERBO 1906, pp. 61-63). L'inciso «*Hispanus*» davanti alla firma e alla data sul quadro di Rabat (ill. 231) non costituisce infatti impedimento al riconoscimento del suo autore con il pittore portoghese, documentato nelle carte di Lisbona fra il 1628 e il 1657, se si considera che la penisola iberica, fra il 1580 e il 1668, in seguito alla crisi dinastica portoghese, riuniva le corone di Portogallo, Castiglia e Aragona, sotto un'unica monarchia di lingua spagnola (DE OLIVEIRA MARQUES 1972, p. 322). A questo artista, in grado di adattare le componenti della pittura del Barocco alle esigenze devozionali imposte dalla committenza ecclesiastica, Antonio Espinosa Rodriguez ha proposto di riferire il quadro con i *Santi Rocco e Sebastiano* del Wignacourt Museum di Rabat (Espinosa Rodriguez in RABAT 1990, p. 414, scheda n. 81).

Oltre un secolo dopo la menzione del Ferris, l'*Annunciazione* dei domenicani di Rabat veniva rispolverata da Mikiel Fsadni, che impropriamente la attribuiva a Filippo Paladini, riconoscendo nelle figure dell'angelo e della Madonna i ritratti dei figli del donatore (FSADNI 1974, p. 52), forse appartenente a una famiglia di Mdina, come suggerisce il blasone non identificato, in basso a destra del quadro, riproposto pure sotto la statua di san Paolo a fianco del dipinto, in posizione di *pendant* della statua di San Pietro, ai cui piedi compare invece lo stemma della città Notabile.

Il dipinto, oggi in buono stato di conservazione, fu restaurato in data imprecisata, probabilmente quaranta anni fa, in occasione dei lavori di rinnovamento della chiesa (padre Giuseppe Zahra, comunicazione orale). L'attribuzione a Paladini proposta da Fsadni rende evidente come la segnatura sul leggio della Madonna fosse sfuggita allo studioso, fallacemente seguito da Mario Buhagiar (BUHAGIAR 1988, p. 56). In una seconda pubblicazione del 1980 il sacerdote ritornava sui suoi passi, dimostrando che gli era arrivata voce della firma incisa sul quadro, ricordando tuttavia il pittore come «Carrera» (FSADNI 1980, p. 20), circostanza che induce a ritenere il restauro dell'opera avvenuto nei sei anni che intercorrono fra le sue due pubblicazioni, ad un periodo orientativamente corrispondente a quello suggerito da Giuseppe Zahra. L'inciso del pittore iberico sfuggiva pure a Joseph Bezzina, che in un recente contributo ha assegnato il dipinto a un artista nordico (BEZZINA 2010, p. 50).

La scena si consuma sul primo piano di uno spazioso ambiente interno di cui si scorge la profondità prospettica, suggerita dal pavimento. In basso le figure dell'angelo

e della Vergine sono separate dal vaso di gigli, consueto attributo iconografico delle Annunciazioni. In primo piano emerge il brano di natura morta del cesto. In alto appare la figura del Padre Eterno, che regge il globo del cielo, circondata da schiere angeliche, al di sopra di un alone di luce, dentro cui la colomba invia un raggio luminoso a Maria.

Ill. 231. Antonio Pereyra, *Annunciazione*, particolare, firmato e datato 1658, Rabat, chiesa del convento dei domenicani

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 119.

DE SOUSA VITERBO 1903
F.M. de Sousa Viterbo, *Noticia de alguns pintores portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Tomo II, Typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa, Lisboa 1903, pp. 61-63.

DE OLIVEIRA MARQUES 1972
A.H.R. de Oliveira Marques, *History of Portugal*, vol. II, Columbia University Press, New York 1972, p. 322.

FSADNI 1974
M. Fsadni, *Id-Dumnikani fir-Rabat u fil-Birgu sa 1-1620*, Malta 1974, p. 52.

FSADNI 1980
M. Fsadni, *Our Lady of the Grotto*. *Priory, Church and Sanctuary*, Dominican Publication, Rabat (Malta) 1980, p. 20.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, p. 56, nota 28.

RABAT 1990
A. Espinosa Rodriguez, scheda. n. 81, in *St. Paul Grotto Church and Museum at Rabat – Malta*, a cura di J. Azzopardi, Friends of the Cathedral Museum, Rabat – Malta, Progress Press, Valletta 1990, p. 414.

BEZZINA 2010
J. Bezzina, *The Gozo Cathedral and the Cathedral Museum. History and Guide*, quarta edizione (prima edizione 1999), Gaulitana 18, Gaulitana Kaptlu tal-Katidral, Rabat (Gozo) 2010, p. 50.

58.

ARTISTA ANONIMO DEL XVII SECOLO, già attr. a Filippo Paladini in DE PIRO 1839

Invenzione della Croce

1663-1680

tecnica sconosciuta

misure non rilevate

Floriana, chiesa dei cappuccini

perduto

Bibliografia: ABELA 1780, p. 325; DE PIRO 1839, p. 4; FERRIS 1866, p. 240; CALLEJA 1881, p. 65; DI MARZO 1882, p. 179; CALASCIBETTA 1937, p. 17; BOTTARI 1938, p. 43; Paolini in PALERMO 1967, p. 39, scheda n. 5.

Nel descrivere la chiesa dei cappuccini di Floriana e le opere che vi si conservavano, Giovan Francesco Abela tramandava che «La Chiesa non è grande, nè di struttura elegante, ma per la solitudine e quiete, che vi si gode; concilia divozione. Nell'altare suo maggiore si vede un bel quadro rappresentante l'Invenzione della S. Croce, fatto dalla pietà del Gran Maestro F. Niccolò Cotoner, il quale vi fece anche a spese sue il Tabernacolo. Prima vi era un altro quadro dipinto da Filippo Paladini; mentre qui si trovava applicato alle pitture del casamento del Monte Verdala» (ABELA 1780, p. 325). Nessuna notizia è emersa di quest'ultimo quadro, di cui non si conosce nemmeno il soggetto iconografico.

Ignorando che il gran maestro Nicolas Cotoner reggeva le sorti dell'Ordine gerosolimitano dal 1663 al 1680 (MANARA 1846, n. LX), le parole dello storico maltese furono palesemente travisate dalla critica successiva, che rinnovava l'errore fino al secolo scorso. Il primo ad attribuire impropriamente il quadro a Paladini fu Giuseppe Maria de Piro, che accennando all'operato maltese del pittore riportava che «Sono parimenti ammirabili varj quadri del celebre Filippo Paladini Fiorentino, che trovansi sparsi in diverse Chiese dell'Isola, fra i quali attraggono particolar riguardo, quello che

esiste nel Palazzo Vescovile figurante la Beata Vergine assisa in Trono con vari Santi, ed il quadro titolare della Chiesa dei PP. Capuccini della Floriana, rappresentante l'Invenzione della Croce» (DE PIRO 1839, p. 4). Qualche anno più tardi l'imprecisione veniva rinnovata da Achille Ferris, che, sulla base delle precedenti notizie, sinteticamente commentava: «Il quadro principale, rappresentante l'Invenzione della Santa Croce, è opera di Filippo Paladini, e fu fatto dalla pietà del gran-maestro Cotoner» (FERRIS 1866, p. 240). Più cauto Giuseppe Calleja, probabilmente nel giusto quando affermava che «The picture of the principal altar (the Invention of the Cross), given by the G. M. Pr. Nicolo Cotoner, is in the style of Paladini; the figures are large and natural, of most chaste design, and harmoniously coloured in a manner worthy of the 16th century» (CALLEJA 1881, p. 65). L'erroneo giudizio sul quadro tramandato dalle fonti maltesi sette-ottocentesche non tardò a giungere in Sicilia, dove veniva ripetuto nelle pagine di Gioacchino Di Marzo, che a proposito del quadro di Floriana scriveva che «Né pur egli mancò di avervi maestrevolmente condotto altri suoi molto pregevoli dipinti per vari luoghi, essendone specialmente lodato nel palazzo vescovile il quadro di Nostra Donna seduta in trono con vari Santi all'intorno, e l'altro bensi nella chiesa de' Cappuccini alla Floriana, rappresentando l'Invenzione della Croce» (DI MARZO 1882, p. 179). Stefano Bottari elencava l'opera all'interno di un embrionale catalogo dei dipinti attribuiti a Filippo Paladini (BOTTARI 1938, p. 43).

Reiterando la notizia di Abela della richiesta fatta a Paladini dal vescovo Gargallo per la realizzazione del *Naufragio di San Paolo* della chiesa eponima di La Valletta (ABELA 1780, p. 325), molto tempo dopo correttamente ricondotto a Matteo Perez da Lecce da John Azzopardi, che, all'Archivio della cattedrale di Mdina, rintracciava il documento di commissione (AZZOPARDI 1984, pp. 14-16), Maria Grazia Paolini, nell'ambito della mostra palermitana del 1967, pensava di riferire al vescovo, con qualche riserva per la verità, anche la commissione dell'*Invenzione della croce*, sulla cui attribuzione al pittore toscano non sembrava invece esprimere alcun dubbio (Paolini in PALERMO 1967, p. 39, scheda n. 5). La studiosa diffondeva la notizia che il quadro fosse già perduto ai tempi di Abela, affermazione che stride con la descrizione del quadro fatta da Giuseppe Calleja, che scriveva un secolo dopo (Calleja 1881, p. 65).

ABELA 1780
G.F. Abela, *Malta illustrata ovvero descrizione di Malta del commendator Fra' Giovanfrancesco Abela, corretta, accresciuta e continovata dal conte Giovannantonio Ciantar*, Libro III, Stamperia del Palazzo di S.A.S., Malta 1780, p. 209.

DE PIRO 1839
G.M. De Piro, *Squarci di storia e ragionamenti sull' isola di Malta, in confutazione di una gran parte di ciò, che alla stessa si riferisce nel I^mo^ volume dell'opera inglese intitolata Turkey, Greece, and Malta*, Tipografia di Luigi Tonna, Malta 1839, p. 4.

MANARA 1846
G. Manara, *Storia dell'ordine di Malta ne' suoi gran maestri e cavalieri, tradotta dall' idioma Francese, accresciuta ed illustrata da Giuseppe Manara*, Claudio Wilmant, Milano 1846n. LX.

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 240.

CALLEJA 1881
G. Calleja, *Works of Art in the Churches of Malta and the Governor's Palace, Valletta*, L'Immacolata Press, Valletta 1881, p. 65.

DI MARZO 1882
G. Di Marzo, *Di Filippo Paladini, pittore fiorentino della fine del secolo XVI e de' primordi del XVII*, «Archivio storico italiano», IV serie, tomo IX, 1882, pp. 179.

CALASCIBETTA 1937
S. Calascibetta, *Filippo Paladino*, Tipografia S. Pezzino, Palermo 1937, p. 17.

BOTTARI 1938
S. Bottari, *Filippo Paladino*, «Rivista d'arte», serie 2, X, 1938, p. 43.

PALERMO 1967
M.G. Paolini, scheda n. 5, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, p. 39.

AZZOPARDI 1984
J. Azzopardi, *Nawfragju ta' San Pawl fl-Arti*, il-Hajja, Malta 1984, pp. 14-16.

59.

ARTISTA ANONIMO DI SCUOLA MESSINESE
già attr. a Daniele Monteleone da
Francesca Campagna Cicala in MANCUSO 2011

Sacra Famiglia con san Giovannino

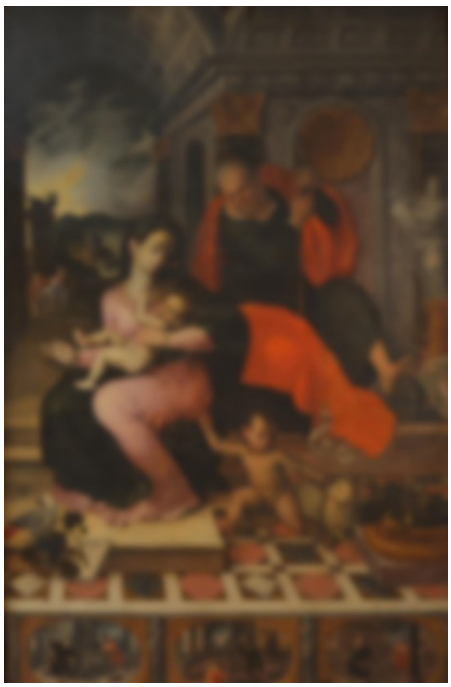
1592

olio su tavola

246 x 160 cm

Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

Iscrizioni: «1592»


Ill. 232

Bibliografia: Campagna Cicala in PALERMO 1980, pp. 99-100; PUGLIATTI 1993, pp. 245-246; SPAGNOLO 2004, pp. 20-21; MANCUSO 2011, p. 73, nota 133.

La *Sacra Famiglia con san Giovannino* di Palazzo Bellomo (ill. 232; tav. CVII), provieniente dalla chiesa di San Giuseppe di Siracusa, fu pubblicata per la prima volta da Francesca Campagna Cicala, che, non pronunciandosi sulla mano che la produsse, vi rilevò un certo eclettismo nell'amalgama fra l'adesione agli orientamenti pittorici messinesi di ascendenza principalmente polidoresca e guinaccesca, l'influsso della pittura manieristica tosco-romana di Livio Agresti, Marcello Venusti e Marco Pino e il richiamo agli artisti fiamminghi attivi in Sicilia (Campagna Cicala in PALERMO 1980, pp. 99-100). Recentemente la studiosa, ritornando sul quadro in occasione del riallestimento del museo siracusano di Palazzo Bellomo, ha accostato questo dipinto alla *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta* della stessa galleria, riferita a Daniele Monteleone da Donatella Spagnolo (SPAGNOLO 2004, pp. 20-21), soprattutto per l'affinità del volto della Madonna, desumendone l'attribuzione al pittore siciliano (MANCUSO 2011, p. 73, nota 133). Accogliendo il riferimento della Campagna Cicala, Barbara Mancuso fa notare come le caratteristiche della prima attività dell'artista siracusano siano riconoscibili nell'uso, ancora visibile di alcuni cangianti, sull'abito

della Vergine e sul drappo posto sulla colonna (MANCUSO 2011, p. 73, nota 133). Le palesi derivazioni da Deodato Guinaccia, visibili nelle figure della Vergine e di san Giuseppe, unite a una spiccata propensione al decorativismo di matrice polidoresca, hanno persuaso Teresa Pugliatti a riconoscere l'autore di questo dipinto con un seguace dell'artista di origini napoletane, rigettando le ascendenze emiliane e fiamminghe proposte da Campagna Cicala (PUGLIATTI 1993, pp. 245-246).

La data 1592, incisa sull'angolo in basso a sinistra (ill. 233), costituisce un prezioso riferimento ai fini dell'individuazione dell'autore del quadro. A parere di chi scrive va esclusa l'attribuzione a Monteleone per motivi di natura stilistica e cronologica: nel primo caso la resa delle figure, ma soprattutto il modo di dipingere le architetture, eseguite con particolare gusto archeologizzante di matrice sestiana ed alibrandiana, rivelano una mano certamente più esperta rispetto a quella del pittore siciliano; in secondo luogo, a quella data l'artista con ogni probabilità si trovava ancora a Malta, certamente dalla fine del 1588, anno in cui sposava Prudentia Baldaquino (APV, *Matrimonii*, c. 313v., in CUTAJAR 1987-1988, pp. 202, 206, nota 14), e verosimilmente fino al 1594, quando viene citato per la prima volta in un contratto siciliano, in cui si impegnava alla realizzazione di un quadro in tavola raffigurante la *Madonna con angeli cherubini*, oggi perduto, destinato alla chiesa di San Domenico di Siracusa, su commissione fra Michele Cadamusto, commendatore di Caltagirone (RUSSO 2005, pp. 75-76); fra le due date l'artista realizzava inoltre *Madonna con Bambino che dona lo scapolare a san Simone Stock alla presenza di Sant'Agata*, pala d'altare della chiesa del Carmelo di La Valletta - dove si trova pure la *Vergine e Santi* firmata e datata 1588 - che Salvatore Russo ha riferito in maniera convincente a Monteleone (RUSSO 2005, pp. 75-76). In accordo con la Pugliatti, l'autore di questo quadro va ricercato piuttosto fra gli interpreti della produzione messinese di ascendenza alibrandiana, aggiornata sulle componenti tardo-manieristiche di Guinaccia.

La scena si svolge sullo sfondo di maestose architetture cinquecentesche di impianto bramantesco, che sulla sinistra lasciano intravedere un brano di paesaggio di sapore polidoresco, in cui si intravedono due figure, una delle quali a cavallo, un casamento di forma circolare e, sul fondo, le montagne sovrastate dal cielo nuvoloso, elemento che ricorda le redazioni di Guinaccia, non immuni dall'influsso di Polidoro. Il gruppo sacro, costruito su un impianto pressoché piramidale, occupa il primo piano, mostrando sulla sinistra l'elastica figura della Vergine, con in braccio un vivace ed espressivo Bambino,

ed in basso un san Giovannino dalle movenze esuberanti, recante il cartiglio con la consueta scritta «*ecce agnus Dei*», accompagnato dall'agnello, sopra cui svetta la figura di san Giuseppe, dall'aria stanca e pensierosa, che cerca appoggio col suo piede su un sasso. Il pavimento di pregevole disegno geometrico appare ripreso dal *San Matteo con l'angelo* di Giovan Simone Comandè del Museo regionale di Messina. Ai piedi della Madonna compare una lapide su cui è incisa la data 1592, in parte coperta da fogliame su cui si appoggia un pappagallo. I tre ovali con *Storie di san Giuseppe* chiudono in basso il quadro a guisa di predella.

Ill. 233. Artista anonimo di scuola messinese, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, particolare, datato 1592, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

PALERMO 1980
F. Campagna Cicala, scheda firmata, in V. Abbate, V. Scuderi, *XI Catalogo di opere d'arte restaurate (1976-78)*, Assessorato Regionale dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione; Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Sicilia Occidentale, Palermo 1980, pp. 99-100.

CUTAJAR 1987-1988
D. Cutajar, *L'influenza siciliana sull'arte a Malta*, «Journal of Maltese Studies», 17-18, 1987-1988, pp. 202, 206, nota 14.

PUGLIATTI 1993
T. Pugliatti, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale*, vol. II, Electa, Napoli 1993, pp. 245-246.

SPAGNOLO 2004
D. Spagnolo, *«Quantunque oscuro fu tenero oltremodo». Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 20-21.

RUSSO 2005
S. Russo, *Daniele Monteleone pittore siracusano a Malta e nella Sicilia sudorientale*, Archivio Storico Siracusano, s. III, XIX, 2005, pp. 75-76.

MANCUSO 2011
B. Mancuso, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2011, p. 73, nota 133.

60.

ARTISTA ANONIMO DEL XVII SECOLO
(MARIANO GUSMANO ?),
già attr. a Daniele Monteleone da Maria Pia Pavone in SIRACUSA 1984-1985

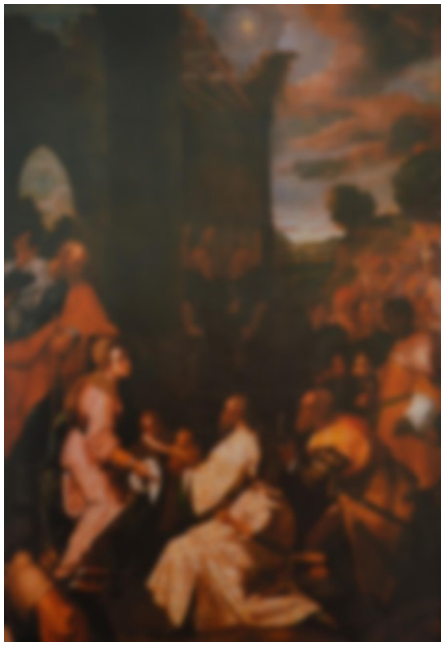
Adorazione dei Magi, copia da Filippo Paladini

III decennio del XVII secolo

olio su tela

390 x 255 cm

Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo



Ill. 234

Bibliografia: Pavone in SIRACUSA 1984-1985, p. 97, scheda n. 7; AGNELLO 1992, p. 350; Pavone in SARULLO 1993, p. 364; Spagnolo in SIRACUSA 2004, pp. 68-69, scheda n. 6; LOMBARDO 2015, pp. 118-119.

Nel 1609 i cappuccini di Calascibetta commissionavano, per la cifra di 50 once, il quadro con l'*Epifania* a Paladini (ill. 236), che si impegnava a completarlo per la festa dell'Assunzione dell'anno seguente. Il pagamento del dipinto fu completato nel marzo del 1610 (Paolini in PALERMO 1967, pp. 60-61, scheda n. 25). L'*Adorazione dei Magi* «rappresenta un ritorno schietto alla cultura fiorentina, corrente pittorica cui l'artista aveva avuto stretti contatti nel periodo di formazione» (Paolini in PALERMO 1967, p. 61, scheda n. 25). Il quadro di Calascibetta costituisce la seconda redazione del soggetto, successiva al dipinto proveniente dal castello francese di Anywery ed oggi in collezione privata palermitana (ill. 235), firmato e datato 1603, che rivela una cultura composita, naturalmente fiorentina da una parte ed arricchita da portati fiamminghi diffusi in Sicilia dalla cultura napoletana dall'altra (TROISI 1998, pp. 38-39).

La copia siracusana, oggi presso i depositi di Palazzo Bellomo (ill. 234, 237; tav. CVIII), fu riferita a Daniele Monteleone da Maria Pia Pavone, che la giudicava «puntualissima copia autografa, purtroppo ormai poco leggibile, […] in cui le formule paladinesche si amalgamano a suggestioni luministiche d'evidente influenza

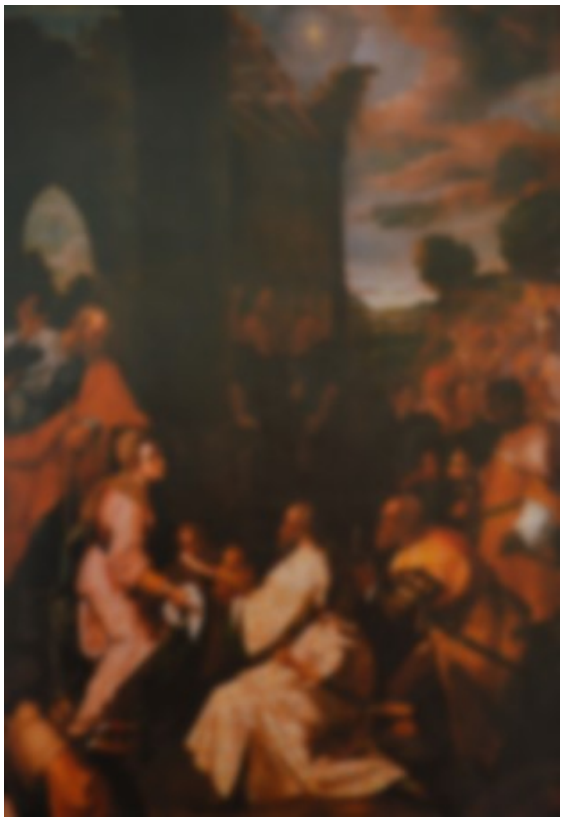
caravaggesca, che andranno accentuandosi nel più tardo *Martirio di san Sebastiano* della Chiesa di Santa Maria di Randazzo» (Pavone in SIRACUSA 1984-1985, p. 97, scheda n. 7). L'artista aveva già realizzato un dipinto del medesimo soggetto, oggi perduto, per una non chiaramente identificata chiesa di Palazzolo, come dimostra un documento, datato 24 gennaio 1601, con cui il pittore si impegnava a dipingere il quadro, per la somma complessiva di 50 onze, per Angela De Martino, vedova di Antonino De Martino (LOMBARDO 2015, pp. 121, 126, doc. 3c).

Nonostante il restauro eseguito nel 1994, il quadro rimaneva fuori dal nuovo allestimento museale della galleria siracusana, dove ancora oggi giace in deposito (Pietro Fasanaro, comunicazione orale). L'intervento di risanamento del dipinto ha comunque consentito ideali condizioni di leggibilità, difatti Donatella Spagnolo ha escluso la possibilità di una redazione monteleoniana, in assenza di convincenti testimonianze della sua pittura post-caravaggesca, propensa piuttosto ad inquadrare l'autore del dipinto nell'ambito della locale produzione di area iblea, proponendo il nome di Mariano Gusmano, pittore originario di Licodia Eubea, di cui si hanno notizie dal 1625 al 1676, sulla base dei «[…] caratteri del naturalismo siculo-orientale post o addirittura tardo-caravaggesco del dipinto, insieme alle tipologie fisionomiche» (Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 68, scheda n. 6). Anche Luigi Lombardo si dimostra poco convinto dell'attribuzione a Monteleone, che ritiene «opinione assolutamente da confermare» (LOMBARDO 2015, p. 118). Più specificatamente la Spagnolo ha ipotizzato che l'opera fosse stata realizzata nelle fasi iniziali della sua attività pittorica, difatti copiare dai grandi maestri era circostanza usuale nell'educazione dei novizi, tanto più che Gusmano nelle sue opere, oltre ai reiterati richiami a Caravaggio e Minniti, non disdegnava citazioni paladinesche finanche nella sua produzione tarda (Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 68, scheda n. 6). Dell'artista, caratterizzato da un linguaggio ingenuo e confusamente ibridato fra ascendenze manieristiche e naturalistiche cinque-seicentesche, si conoscono pochi quadri firmati e datati, e cioè il *San Benedetto in trono con le sante Scolastica e Flavia* (1671) della chiesa madre di Licodia, il *Perdono di Assisi* (1676) della chiesa di Santa Maria degli Angeli della stessa città, la *Deposizione* di palese influsso paladinesco (1663) e la *Madonna con i santi Felice e Carlo* (1665), entrambi nella chiesa di Santa Maria delle Grazie di Comiso, tutte opere della fase matura, sulla base delle quali è stato tentato l'allargamento del campo delle attribuzioni al pittore (PARISI 2001, p. 32).

È difficile stabilire un'esatta collocazione cronologica del quadro, ma stando alle considerazioni di Donatella Spagnolo e facendo riferimento a un documento del 1625, prima notizia accertata sul pittore, in cui questi compare come testimone di una donazione della Famiglia Mugnos di Licodia (VERDI 1993, pp. 48, 50), non è improbabile che la copia siracusana possa essere stata realizzata nel terzo decennio del XVII secolo.

Qualche anno più avanti il pittore licodiano affrontava il particolare soggetto per il quadro di Santa Maria degli Angeli della città di origine (ill. 238), in cui «il curioso frasario […] siglato da precisi *clichés* tipologici» (PARISI 2001, p. 33 e fig. 18) si concretizza negli «spasmi ipertrofici di talune nude figure e, di altre, le lunghe dita tuberose e la fronte alta quasi a dismisura, scandita al centro da rada peluria; le testine alate dei putti, raccolte a grappolo e rovesciate all'indietro; le pieghe delle vesti risolte, senza quasi modulazione alcuna (imitando goffamente il fare paladinesco), con nette linee scure» (PARISI 2001, pp. 33-34, nota 54).

L'*Adorazione dei Magi* di Siracusa è stata giudicata dalla Spagnolo copia abbastanza fedele all'originale di Paladini firmato e datato 1610, specialmente nella generale resa dei tessuti e degli armamenti, rivelando una compattenza maggiore nella successione dei piani rispetto al modello. La studiosa ha individuato nella figura della Madonna una tipologia fisionomica particolarmente caratterizzante, al tempo stesso ravvisando un chiaroscuro molto accentuato nelle carnagioni dai toni marcatamente bruniti (Spagnolo in SIRACUSA 2004, p. 68, scheda n. 6).



Da sinistra verso destra:

Ill. 235. Filippo Paladini, *Adorazione dei Magi*, firmato e datato 1603, Palermo, collezione privata

Ill. 236. Filippo Paladini, *Adorazione dei Magi*, firmato e datato 1610, Calascibetta, chiesa dei cappuccini

Ill. 237. Artista anonimo del XVII secolo (Mariano Gusmano ?), *Adorazione dei Magi*, III decennio del XVII secolo, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo, copia da Filippo Paladini

Ill. 238. Mariano Gusmano, *Adorazione dei Magi*, III decennio del XVII secolo, Licodia Eubea, chiesa di Santa Maria degli Angeli

PALERMO 1967
M.G. Paolini, scheda n. 25, in *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra a cura di M.G. Paolini e D. Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio – settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967, pp. 60-61.

SIRACUSA 1984-1985
M.P. Pavone, scheda n. 7, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985, p. 97.

AGNELLO 1992
S.L. Agnello, *Due scolî ad un catalogo*, in *Centri e periferie del barocco: corso internazionale di alta cultura (22 ottobre - 7 novembre 1987)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali; Comitato nazionale Berniniano; Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma. Atti a cura di G. Cantone et *alii*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, vol. III, *Barocco Mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di M.L. Madonna e L. Trigilia, p. 350.

SARULLO 1993
M.P. Pavone, *ad vocem Daniele Monteleoni*, in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani*, vol. II, *Pittura*, a cura di A. Spadaro, Edizioni Novecento, Palermo 1993, p. 364.

VERDI 1993
C. Verdi, *Licodia sacra. Storia-arte-tradizione*, Computer Graphic, Vizzini 1993, pp. 48, 50.

TROISI 1998
S. Troisi, *Un dipinto inedito di Filippo Paladini*, «Kalós», Anno X, II, marzo-aprile 1998, pp. 38-39.

PARISI 2001
C.F. Parisi, *Pittori e dipinti nella Sicilia sud-orientale: i centri tra l'altra valle dell'Anapo e la Piana di Catania*, Scordia, Museo Civico Etno-Antropoloogico e Archivio Storico Mario De Mauro, Tipolitografia Anfuso, Catania 2001, pp. 32-34.

SIRACUSA 2004
D. Spagnolo, scheda n. 6, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 68-69.

LOMBARDO 2015
L. Lombardo, *Mario Minniti e Daniele Monteleone. Due pittori siracusani al tempo di Caravaggio in alcuni documenti inediti*, in *Scritti in memoria di Domenico Ligresti*, a cura di A. Cucuzza, prefazione di G. Barone, Trinakìe, 2, Silvio di Pasquale editore, Caltagirone 2015, pp. 118-119.

61.

ARTISTA ANONIMO
già attr. a Giulio Cassarino da John Cauchi in MARINI 1974

Ritratto del gran maestro Vasconcelos

1622-1623

olio su tela

86 x 58 cm

La Valletta, Palazzo magistrale

Ill. 239

Bibliografia: LINTORN SIMMONS 1895, p. 116; MARINI 1974, pp. 322-323, fig. C32; FIACCOLA 2017[1], pp. 137-138, 176, scheda n. 15; FIACCOLA 2017[2], pp. 111-112, 168-169, scheda n. 15.

All'interno del Palazzo magistrale di La Valletta, lungo il corridoio a ridosso dell'ingresso del piano nobile, si conserva il *Ritratto del gran maestro Vasconcelos* (ill. 239; tav. CIX), successore del Wignacourt di origini portoghesi, che resse le sorti dell'Ordine per soli sei mesi, tra il 1622 e il 1623 (SIDDAL 1870, pp. 122-123), periodo di tempo a cui con ogni probabilità risale la realizzazione del quadro.

Quasi un secolo dopo la citazione di Blanch Lintorn Simmons (LINTON SIMMONS 1895, p. 116), Maurizio Marini segnalava il dipinto, portato alla sua conoscenza da John Cauchi, che lo aveva giudicato opera di Cassarino (MARINI 1974, pp. 322-323 e fig. C37), anche se la generale fattura dell'opera non sembra mostrare evidenti legami stilistici con le altre opere della produzione dell'artista.

Il personaggio è immortalato seduto, a figura intera, in una posa composta ed austera, adagiato su una grande sedia camerale, con alle spalle un pesante tendone che inquadra la scena. Di fronte al Vasconcelos si vede un mobile che reca un Crocifisso e un libro, probabilmente un testo sacro. La struttura compositiva del dipinto è molto simile a quella dei ritratti del suo predecessore, datati 1617 e 1622, entrambi al Wignacourt Museum di Rabat, riferiti da Cauchi a Cassarino (CAUCHI 1977, pp. 137-138). Il

Vasconcelos stringe nella mano sinistra un fazzoletto, motivo che ritorna in un altro *Wignacourt seduto*, datato 1619 nella scritta in basso, ubicato nella chiesa di San Paolo di Rabat, nel vano che conduce alle catacombe (ill. 240-241).

Ill. 240. Artista anonimo, *Ritratto del gran maestro Vasconcelos seduto*, 1622-1623, La Valletta, Palazzo magistrale

Ill. 241. Artista anonimo, *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto*, datato 1619, Rabat, chiesa di San Paolo

SIDDAL 1870
H. Siddal, *Malta: Past and Present. Being a History of Malta from the Days of the Phoenicians to the Present Time*, Chapman & Hall, London 1870, pp. 122-123.

LINTORN SIMMONS 1895
B. Lintorn Simmons, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895, p. 116.

MARINI 1974
M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Bestetti & Bozzi, Roma 1974, pp. 322-323, fig. C32.

CAUCHI 1977
J.A. Cauchi, *L'enigmatico Cassarino*, «Melita Historica», VII, 2, 1977, pp. 137-138.

FIACCOLA 2017[1]

G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 137-138, 176, scheda n. 15.

FIACCOLA 2017[2]

G. Fiaccola, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017, pp. 111-112, 168-169, scheda n. 15.

62.

ARTISTA ANONIMO SICULO-MALTESE
DI SCUOLA CARAVAGGESCA (qui attr.)
già attr. a Giulio Cassarino in
BEZZINA 2010

Santa Caterina d'Alessandria

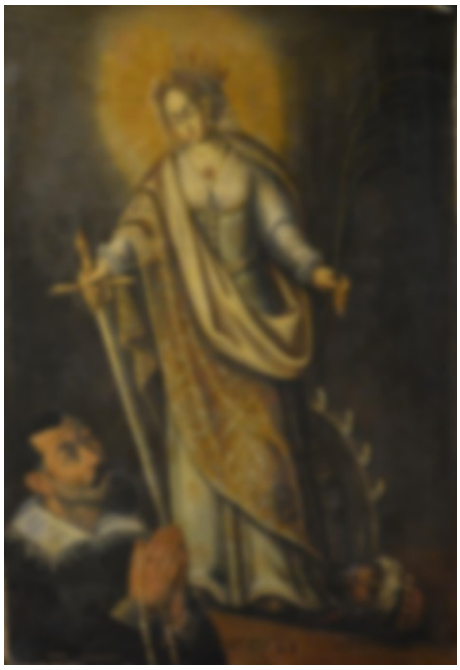
1623

olio su tela

misure non rilevate

Cittadella, Victoria (Gozo), Museo della cattedrale

Iscrizioni: «1623»



Ill. 242

Bibliografia: BEZZINA 2010, p. 50

La notizia di una possibile attribuzione del quadro (ill. 242; tav. CX) a Cassarino è stata per la prima volta proposta da Joseph Bezzina (BEZZINA 2010, p. 50). Il dipinto, recante in basso la data 1623, rivela una mano diversa da quella del pittore siciliano, certamente di qualità inferiore, tanto più che in quell'anno Cassarino realizzava il *San Mauro* della chiesa di Nostra Signora di Liesse di La Valletta, su cui lasciava firma e data, che rivela un diverso approccio al naturalismo di ascendenza caravaggesca. Questa mediocre redazione va piuttosto inquadrata all'ambito del caravaggismo vernacolare, prodotta da ignoto autore siciliano o maltese, interprete di un naturalismo esteriore e fortemente frainteso.

La figura femminile, che occupa il centro della scena, reca sulla mano destra la spada, mentre con l'altra mostra la palma del martirio. Alle sue spalle si intravede la ruota con cui fu torturata prima di essere uccisa e sotto ai sui piedi affiora una testa di moro, probabilmente allusione ai turchi che, seppur fiaccati dopo il Grande assedio del 1565, continuavano ad infierire sull'isola di Malta con devastanti razzie. Il suo volto, di fattura mediocre e ingenua, è circondato da un alone di luce. Sulla sinistra compare il

donatore, riconosciuto nella scritta sotto le sue mani giunte in preghiera, in Johannis Castelletti. L'unico merito da riconoscere a questo anonimo pittore è l'attitudine al dettaglio, come denota la resa dell'abbigliamento, soprattutto se si osservano le decorazioni delle vesti della Santa e i ricami del colletto del donatore.

BEZZINA 2010
J. Bezzina, *The Gozo Cathedral and the Cathedral Museum. History and Guide*, quarta edizione (prima edizione 1999), Gaulitana 18, Gaulitana Kaptlu tal-Katidral, Rabat (Gozo) 2010, p. 50.

63.

AMBITO DI PIETRO NOVELLI (qui attr.)
già attr. a Giulio Cassarino
in AZZOPARDI 1998

Ebbrezza di Noè

IV-V decennio del XVII secolo

olio su tela

166 x 206 cm

Mdina, Museo della cattedrale

Esposizioni: MDINA 1996

Ill. 243

Bibliografia: Espinosa Rodriguez in AZZOPARDI 1998, p. 11, didascalia n. 19, fig. a p. 25; ESPINOSA RODRIGUEZ 1998, p. 21; ESPINOSA-RODRIGUEZ BARTOLO-PARNIS CILIA 2005, p. 353.

Il dipinto (ill. 243; tav. CXI) proviene dalla collezione privata di monsignor Edoardo Coleiro, che lo donò al Museo della cattedrale di Mdina il 5 febbraio del 1993, come si legge nell'atto del Notaio Francis Micalleff, volontà confermata in due successivi documenti conservati fra le carte del notaio Pierre Attard (ESPINOSA-RODRIGUEZ BARTOLO-PARNIS CILIA 2005, p. 353).

L'autore del quadro raffigura l'episodio biblico in cui Noè, avendo piantato un vigneto dopo il diluvio universale, si abbandona all'ebbrezza ai piedi di un albero (Genesi 9, vv. 20-27). La scena vuole essere un'allegoria del comportamento dei figli, due dei quali, porgendo una coperta, si mostrano rispettosi nei confronti del padre, mentre il terzo lo deride.

Antonio Espinosa Rodriguez, avendo constatato nel dipinto una superficiale idea di caravaggismo (ESPINOSA-RODRIGUEZ BARTOLO-PARNIS CILIA 2005, p. 353), seguiva la proposta di una sua possibile attribuzione a Cassarino, già formulata qualche anno prima (AZZOPARDI 1998, p. 11, didascalia n. 19, fig. a p. 25), che tuttavia riconosce

poco solida ed aperta a futuri dibattiti, mentre il cartellino del museo lo ascrive a Mario Minniti, entrambi riferimenti poco probabili.

Nel dipinto il naturalismo di ascendenza caravaggesca rimane poco più che una suggestione, dal momento che esso si mostra piuttosto in linea con gli sviluppi barocchi successivi agli anni Trenta del XVII secolo, quando la lezione del maestro lombardo comincia a svanire, risultato di una pittura aperta a nuovi scenari, che inconsapevolmente si prepara ad accogliere l'eclettismo di Mattia Preti. L'uso del colore e il modo di presentare la scena suggeriscono un anonimo pittore di ambito novellesco.

AZZOPARDI 1998
Espinosa Rodriguez Antonio, *The Mgr Edoardo Coleiro Donation to the Cathedral Museum*, in *Tribute to Mgr Prof. Edoardo Coleiro (1914-1996). The Protection of the National heritage, Ecclesiastical Museums. Dr Victor Captur Memorial Lectures 1994-1996 - Issue 2:*, a cura di John Azzopardi, Cathedral Museum Publication, Malta 1998, p. 11, didascalia n. 19, fig. a p. 25.

ESPINOSA RODRIGUEZ 1998
A. Espinosa Rodriguez, *The Mgr Edoardo Coleiro Donation to the Cathedral Museum*, in *Dr Victor Captur Memorial Lectures 1994-1996 – Issue 2: Tribute to Mgr Prof. Edoardo Coleiro (1914-1996). The Protection of the National heritage, Ecclesiastical Museums*, a cura di J. Azzopardi, Cathedral Museum Publication, Malta 1998, p. 21.

ESPINOSA-RODRIGUEZ BARTOLO-PARNIS CILIA 2005
A. Espinosa Rodriguez, P. Bartolo Parnis, D. Cilia, *The paintings at the Cathedral Museum, Mdina*, Progress Press, Valletta 2005, p. 353.

64.

CARLO MARATTA
già attr. a Pietro Novelli in
CALLEJA 1881

Madonna con Bambino

ultimo decennio del XVII secolo -
primo decennio del XVIII secolo

olio su tela

misure non rilevate

Tarxien, chiesa parrocchiale
dell'Annunciazione

Esposizioni: MDINA 1949

Ill. 244

Bibliografia: FERRIS 1866, p. 437; CALLEJA 1881, p. 112; Bonello in FLORIANA 1960, p. 26, scheda n. 70; BORG 1973, p. 79; CUTAJAR 1987-1988, p. 203; TERRIBILE ABELA 2008, p. 254.

Così si pronunciava, a proposito del dipinto (ill. 244; tav. CXII), Achille Ferris nella *Descrizione delle chiese di Malta e Gozo* del 1866: «Il piccolo quadro rappresentante la B.V. col bambino, situato sull'altare del coro, è opera insigne di Carlo Muratta (secondo altri è di P.P.Novelli) e fu portato nell'aprile 1799 per voto del can. capitolare D. Giuseppe Grech, del Tarxen, il quale lo avea avuto in dono dalla principessa di san Cataldo di Palermo, dalla quale era tenuto in grande venerazione nella cappella del suo palagio» (FERRIS 1866, p. 437). La menzione dello storico maltese è utile ai fini della conoscenza della provenienza del dipinto, giunto sull'isola da Palermo, sebbene non siano note le dinamiche che portarono il quadro a Malta. È chiaro che fra le due isole esisteva un'intensa circolazione di opere d'arte, in gran parte gestita dal Priorato di Messina, i cui membri erano incaricati alle spedizioni di opere d'arte, che andavano a finire fra le collezioni di uomini di Stato, aristocratici e alti funzionari ecclesiastici, come probabilmente avveniva in questo caso specifico (CUTAJAR 1987-1988, p. 203).

Del resto questa non fu l'unica opera dell'artista marchigiano giunta sull'isola dei Cavalieri, come attesta l'esistenza dell'*Apparizione della Vergine a san Filippo Neri* del Palazzo arcivescovile di La Valletta, replica del più noto quadro di Firenze, nonché la *Madonna con Bambino e san Giovannino* del Museo nazionale di Belle Arti (ill. 248), di cui è stata ipotizzata la provenienza dalla collezione privata di Cristina di Svezia (Bonello in MDINA 1949, p. 34, schede nn. 109-110). Il secondo dato che emerge dal riferimento del Ferris è la contesa attributiva fra Maratta e Novelli, la cui paternità dell'opera è stata invece rivendicata da Giuseppe Calleja (CALLEJA 1881, p. 112), seguito da Vincenzo Bonello (Bonello in FLORIANA 1960, p. 26, scheda n. 70) e Dominic Cutajar (CUTAJAR 1987-1988, p. 203). L'osservazione del dipinto rivela palesemente l'aderenza al classicismo romano di derivazione emiliana, corrente pittorica sulla quale, intorno alla metà del Seicento, si accese un vivace dibattito che incanalò il gusto pittorico verso la ripresa di modelli raffaelleschi, filtrati dall'esperienza di Annibale Carracci. Tale orientamento, basato su un ritorno alla purezza e alla bellezza ideale in contrasto alle esuberanze barocche, ebbe i suoi maggiori interpreti nelle figure di Guido Reni, Domenichino, Lanfranco, Guercino e Sassoferrato, artisti che Maratta aveva avuto modo di studiare nella bottega romana di Andrea Sacchi, in cui si era formato. Tutti questi elementi, uniti a suggestioni correggesche che appaiono nel morbido luminismo dell'opera, inducono a considerare attendile l'attribuzione del Ferris all'artista marchigiano. Mancano infatti nell'opera quegli influssi dalle opere del Van Dyck e quella severa intonazione di matrice napoletana, ben evidenti nella produzione di Novelli, che si riflettono nella resa sintetica e marcata delle figure, specialmente dei volti, che tradiscono, in alcuni casi, l'influsso del naturalismo di Caravaggio per certe raffigurazioni di crudo naturalismo. In particolare il trattamento dei visi del monrealese, rivela l'uso di grasse e corpose pennellate, di ascendenza fiamminga, che conferiscono alle figure una caratteristica intonazione sintetica e sfrangiata. Tali elementi stilistici risultano assenti del quadro di Tarxien, piuttosto aderente agli ideali di semplicità e bellezza ideale diffusi dal classicismo romano, anche nel trattamento materico delle superfici lisce e morbide. A sostegno dell'attribuzione del Ferris viene inoltre il confronto stilistico con la *Madonna con Bambino* della collezione privata Foresti di Carpi, di analoga impostazione compositiva, in cui la figura della Vergine, dalla fisionomia pressoché simile, rivela una notevole affinità nella posa e nell'espressione del volto, come pure nel modo di cingere con le braccia il Bambino, specialmente nel

delicato abbraccio della sua mano sinistra (ill. 245-246). Nella chiesa di San Giorgio a Victoria, sull'isola di Gozo, esiste una *Madonna con Bambino e san Giovannino*, meglio nota come *Madonna di maggio* (ill. 247), oggetto di una particolare venerazione locale in quel mese, attribuita a Pierre Guillemin, artista francese attivo nella prima metà del Settecento a Roma, dove fu educato agli insegnamenti maratteschi, che rivela evidenti tangenze con il quadro di Tarxien, soprattuto per la mezza figura della Madonna. Il quadro di Gozo fu realizzato nella città eterna nell'anno 1732 (BUHAGIAR 1988, pp. 122-123).

Nel 1695, per l'oratorio di Santa Zita di Palermo Carlo Maratta realizzava, su commissione della confraternita del Rosario, il quadro con la *Madonna del Rosario*. Era consuetudine degli ordini religiosi di quel periodo, richiedere agli artisti romani legati all'Accademia romana di San Luca, quadri di soggetto sacro impostati sugli orientamenti classicistici di purezza ideale, adatti a una lettura devota, certamente cara agli ambienti ecclesiastici isolani. Nel secolo successivo tale orientamento di gusto divenne canonico, come rivelano le commissioni degli abati benedettini siciliani di San Nicolò L'Arena di Catania e di San Martino delle scale di Palermo, che uniformarono le loro scelte iconografiche e stilistiche all'orientamento pittorico promosso dal pontificato di Pio VI, che trovava felice espressione nel classicismo di ascendenza marattiana, artista che contribuì in maniera decisiva a purificare la pittura romana dagli eccessi degli stilemi barocchi, in favore di uno stile sobrio e misurato di ispirazione classica (MANCUSO 2008, pp. 46-47; MANCUSO 2010, p. 110; MANCUSO 2013, pp. 500-501). Nel 1704 Maratta diventava, inoltre principe dell'accademia capitolina. La riuscita capacità di sintesi in senso classicista dell'opera rivela un artista pienamente maturo, in grado di padroneggiare l'ampio ventaglio di riferimenti stilistici cui era stato educato. Tali considerazioni, inducono a datare il quadro a cavallo fra la fine del XVII secolo e l'inizio del successivo, riferimento cronologico comunque suscettibile di nuove aperture.

L'impianto compositivo molto semplificato esibisce la mezza figura della Madonna, che con una mano sorregge un libro e con l'altra adagia il Bambino sul suo ventre. L'arto destro della Vergine è stato interessato da una vistosa caduta di colore, che non ne permette l'agevole lettura. Gli occhi del Bambino, che stringe fra le mani un frutto, cercano con grande intensità il contatto con lo spettatore, mentre l'espressione sommessa e pensierosa della Madre sembra presagire le future sofferenze del pargolo.

Da sinistra verso destra:

Ill. 245. Carlo Maratta, *Madonna con Bambino*, ultimo decennio del XVII secolo - primo decennio del XVIII secolo, Tarxien, chiesa parrocchiale dell'Annunciazione

Ill. 246. Carlo Maratta, *Madonna con Bambino*, XVII - XVIII secolo, Carpi, collezione Foresti

Ill. 247. Pierre Guillemin, *Madonna con Bambino e san Giovannino*, 1732, Victoria (Gozo), chiesa di San Giorgio

Ill. 248. Carlo Maratta, *Madonna con Bambino e san Giovannino*, fine del XVII - inizio del XVIII secolo, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 437.

CALLEJA 1881
G. Calleja, *Works of Art in the Churches of Malta and the Governor's Palace, Valletta*, L'Immacolata Press, Valletta 1881, p. 112.

MDINA 1949
V. Bonello, schede nn. 109-110, in *La Madonna nell'arte*, catalogo della mostra (Mdina, Palazzo del Vecchio seminario, giugno 1949), Luk Press, Malta 1949, p. 34.

FLORIANA 1960
V. Bonello, scheda n. 70, *L'arte sacra a Malta*, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di V. Bonello e J.A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960, p. 26.

BORG 1973
V. Borg, *Il-Knisja Parrokkjali ta' Ħal Tarxien*, Mitbugħ fid-Dar ta' San Ġużepp, Ħamrun, 1973, p. 79.

CUTAJAR 1987-1988
D. Cutajar, *L'influenza siciliana sull'arte a Malta*, «Journal of Maltese Studies», 17-18, 1987-88, p. 203.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988, pp. 122-123.

TERRIBILE ABELA 2008
T. Terribile, J. Abela, *Teżori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*: Birżebbuġa (Birżebbuġa), il-Fgura (Fgura), Ħal Għaxaq (Għaxaq), Ħal Luqa (Luqa), Ħal Tarxien (Tarxien), Santa Luċija (Santa Luċija) Pubblikazzjonijiet Indipendenza, Pietà 2008, p. 254.

MANCUSO 2008
B. Mancuso, *Castello Ursino a Catania: collezioni per un museo*, Gruppo Editoriale Kalós, Palermo 2008, pp. 46-47.

MANCUSO 2010
B. Mancuso, *Artisti e collezionisti nelle rinascite di una città*, in *Catania. La Grande Catania. La nobiltà virtuosa, la borghesia operosa*, a cura di E. Iachello, Domenico Sanfilippo Editore, Catania 2010, p. 110.

MANCUSO 2013
B. Mancuso, *Sui rapporti tra artisti e committenti: pale d'altare benedettine e un dipinto di Errante per Catania*, 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", Rubettino Editore, Soveria Mannelli 2013, pp. 500-501.

Opere perdute

65.

FILIPPO PALADINI

Madonna con Bambino e i santi Leonardo, Caterina, Giovanni Battista e il gran maestro Verdala

1589-1595

tecnica sconosciuta

misure non rilevate

Zabbar, chiesa di Santa Maria delle Grazie

Bibliografia: BONAVIA 1976, pp. 23-24; ZARB BUHAGIAR 1979, p. 199; BUHAGIAR 1992, p. 16.

Il dipinto, oggi perduto, fu donato alla chiesa di Santa Maria delle Grazie di Zabbar dal gran maestro Verdala, che compariva sulla sinistra del dipinto assieme alla figura del Battista, come riporta la visita pastorale del vescovo Tommaso Gargallo e di Balaguer Camarasa, pubblicata da Carmelo Bonavia (BONAVIA 1976, p. 23).

Nel corso del Cinquecento la Madonna delle Grazie, adorata in questa chiesa, fu oggetto di grande venerazione da parte dei fedeli e dei Cavalieri gerosolimitani, che ad essa si rivolgevano durante i momenti più difficili della vita pubblica maltese e dello scontro contro gli ottomani. Dopo la vittoria del grande Assedio la cappella della Madonna delle Grazie venne restaurata ed il trittico a Lei dedicato, che oggi sopravvive smembrato al museo annesso alla chiesa, venne sostituito nel 1572, da uno in legno con l'immagine della *Madonna con Bambino fra i santi Leonardo e Paolo*, donato da Giuliano Cauchi, *in loco* fino al 1679 (Zabbar, Archivio della chiesa di Santa Maria delle Grazie, d'ora in poi ASMZ, *Memorie del santuario*, c. 15, in BUHAGIAR 1992, p. 16).

Dopo la nomina a cardinale, avvenuta nel 1587 il gran maestro Verdala commissionava a Paladini un quadro dello stesso soggetto, in segno di gratitudine alla Vergine per la vittoria riportata contro i turchi nel 1565. Parzialmente distrutto nel *raid*

ottomano del 6 luglio del 1614, il dipinto rimase nel santuario fino al 1707, dopodiché scomparve senza lasciare traccia (BUHAGIAR 1992, p. 16). La mancata menzione del quadro nella descrizione della chiesa di Achille Ferris, in origine unita alla matrice di Biskallìn, ricostruita nel 1615, conferma che nel 1866 esso fosse già perduto: «È la chiesa provveduta di non spregevoli pitture. Il quadro antico fu dipinto sul legno nel 1572. Il quadro principale, rappresentante la B. V. col bambino, è opera pregevole di Stefano Erardi. Quello che rappresenta la Vergine che dona lo scapolare a s. Simeone Stock (nel primo altare entrando), e l'altro raffigurante san Francesco d'Assisi (nel secondo altare) sono del nostro Francesco Zahra. Il quadro da altare (nel secondo a destra), rappresentante san Michele è copia fedele presso l' originale di Guido Reni. Un piccolo dipinto ovale, in cui è tradotto il Salvatore, fu eseguito nel 1841 da Tomm. Madiona» (FERRIS 1866, p. 483).

Seraphim Zarb e Mario Buhagiar hanno avanzato forti dubbi sulla proposta avanzata da Bonavia (BONAVIA 1976, p. 24) di identificare un frammento di testa della Vergine in collezione privata maltese come brano sopravvissuto del dipinto perduto di Paladini (ZARB BUHAGIAR 1979, p. 199).

Del quadro rimane la descrizione della visita pastorale del 1615: nella parte alta trovava posto il Padre Eterno con in mano il Crocifisso e la colomba dello Spirito Santo e due angeli che incoronavano il capo della Madonna con il braccio il Bambino. In basso le anime purganti imploravano misericordia alla Vergine. Nell'angolo in basso a destra compariva lo stemma del Verdala (BONAVIA 1976, p. 16).

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 483.

BONAVIA 1976
C. Bonavia, *Madonna tal-Grazzja: Il-Ġrajja tal-titular, Dokument Ġdid Fuq Min Pinġih u Meta*, in *Il-25 Anniversarju ta' I-Inkurunazzjoni tal-Madonna tal- Grazzja - Ħaż-Żabbar 1951-1976*, Malta 1976, pp. 23-24.

ZARB BUHAGIAR 1979
S. Zarb, M. Buhagiar, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979, p. 199.

BUHAGIAR 1992
F. Buhagiar, *Santuario Madonna delle Grazie, Zabbar, Malta: cenni storici*, Veritas Press, Zabbar 1992, p. 16.

66.

FILIPPO PALADINI

Cristo risorto appare alla Maddalena

1589-1612

tecnica sconosciuta

misure non rilevate

La Valletta, Asilo degli orfani

Bibliografia: FERRIS 1866, p. 230.

L'unica testimonianza dell'esistenza di quest'opera smarrita si trova nella guida delle chiese di Malta e Gozo scritta da Achille Ferris: «L'Asilo degli Orfani fu fondato nel 1852, per opera del governatore di queste isole, R. More O'Ferrall. La cappella è ben vasta, tenuta ancora molto decente. Fu benedetta da mons. vicario Chapelle li 24 marzo 1852. Il suo quadro antico, rappresentante Cristo che appare alla Maddalena dopo la sua resurrezione, e che apparteneva alla chiesa del monastero delle Ripentite, opera di Filippo Paladini, fu sostituito da un altro, eseguito dal Dr. M. Bellanti, che rappresenta Cristo che chiama a sè i ragazzi» (Ferris 1866, p. 230). La menzione dello storico maltese fornisce informazioni circa il soggetto, l'originaria provenienza e la collocazione del quadro, al tempo in cui egli scriveva, testimonianze che tuttavia non consentono di stabilire con precisione la data di realizzazione del dipinto, che può essere stato eseguito - se di quadro di Paladini si tratta - dal 1589 al 1612, durante uno dei tre soggiorni maltesi del pittore toscano.

FERRIS 1866
A. Ferris, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866, p. 230.

67.

MARIO MINNITI

Adamo ed Eva

prima metà del XVII secolo

tecnica sconosciuta

misure non rilevate

Malta, ubicazione sconosciuta

Bibliografia: MACIOCE 1993, pp. 19-21; MACIOCE 1998, pp. 337-340; SPAGNOLO 2004, pp. 18, 28, nota 44.

Un indizio di non trascurabile importanza della presenza di Mario Minniti a Malta, che sull'isola si recava probabilmente più volte, come del resto tramandava Susinno (SUSINNO 1724, pp. 116-121), è costituito dallo spoglio del cavaliere di origini napoletane, Giovan Battista Macedonio, al cui interno fra i vari beni elencati, nella sezione «Quadri lasciati in Malta», compaiono «Un Adamo, et Eva grande di Minniti / Una Venere di Minniti» (MACIOCE 1993, p. 21, nota 19; MACIOCE 1998, pp. 338-339). Come riporta Stefania Macioce Macedonio entrò a far parte dell'Ordine gerosolimitano il 20 luglio 1618 (MACIOCE 1998, p. 339), riferimento cronologico che potrebbe essere considerato il *terminus post quem* della realizzazione dei dipinti perduti. Gli esigui dati a disposizione non consentono di avanzare ulteriori considerazioni, ma è utile ricordare che il pittore, al di là del presunto soggiorno giovanile ricordato da Susinno (SUSINNO 1724, pp. 116-117), fu presubilmente a Malta almeno due volte: per qualche tempo dal 1608 al 1612, torno d'anni in cui vedeva la *Decollazione del Battista* realizzata da Filippo Paladini per il cavaliere fra' Filippo dell'Antella, che nel 1612 la portava a Firenze (SEBREGONDI 1982, pp. 107-122. Cfr. *infra*, scheda n. 7), opera da cui l'artista siracusano traeva spunto per il dipinto di analogo soggetto di Messina; fra il 1634 e il 1637, triennio in cui si nota un vuoto documentario nelle carte siciliane che lo riguardano (MOLONIA 2004, pp. 150-151), a fronte dell'esistenza a Malta di

realizzazioni della sua fase tarda, che hanno ormai abbandonato l'adesione al naturalismo di ascendenza caravaggesca, ormai lontana suggestione evanescente. Agli anni finali della sua carriera risalgono infatti il *Battesimo di Cristo* firmato della chiesa delle orsoline di La Valleta e *il San Giovanni evangelista*, pervenuto al Museo nazionale di La Valletta dall'Auberge d'Aragon (cfr. *infra*, schede nn. 22-23).

SUSINNO 1724
F. Susinno, *Le vite de' pittori* messinesi, ms., 1724, testo, introduzione e note bibliografiche a cura di V. Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960, pp. 116-121.

SEBREGONDI FIORENTINI 1982
Sebregondi Fiorentini Ludovica, *Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri*, «Paragone», XXXII, 383-385, 1982, pp. 107-122.

MACIOCE 1993
S. Macioce, *Un Cavaliere Magistrale*, «Art & Dossier», VIII, 85, dicembre 1993, p. 21, nota 19.

MACIOCE 1998
S. Macioce, *Mario Minniti nello spoglio di un cavaliere maltese. Notizie d'archivio*, «Storia dell'Arte», Scritti in onore di Maurizio Calvesi, 93-94, 1998, pp. 337-340.

MOLONIA 2004
G. Molonia, *Mario Minniti nelle fonti archivistiche*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 150-151.

SPAGNOLO 2004
D. Spagnolo, *«Quantunque oscuro fu tenero oltremodo». Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 18, 28, nota 44.

SPAGNOLO 2004
D. Spagnolo, scheda n. 7, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 70-72.

68.

MARIO MINNITI

Venere

prima metà del XVII secolo

tecnica sconosciuta

misure non rilevate

Malta, ubicazione sconosciuta

Bibliografia: MACIOCE 1993, pp. 19-21; MACIOCE 1998, pp. 337-340; SPAGNOLO 2004, pp. 18, 28, nota 44.

Cfr. *infra*, scheda n. 67.

MACIOCE 1993
S. Macioce, *Un Cavaliere Magistrale*, «Art & Dossier», VIII, 85, dicembre 1993, pp. 19-21.

MACIOCE 1998
S. Macioce, *Mario Minniti nello spoglio di un cavaliere maltese. Notizie d'archivio*, «Storia dell'Arte», Scritti in onore di Maurizio Calvesi, 93-94, 1998, pp. 337-340.

SPAGNOLO 2004
D. Spagnolo, *«Quantunque oscuro fu tenero oltremodo». Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 18, 28, nota 44.

Bibliografia generale

Manoscritti

Capodieci Giuseppe Maria, *Annali di Siracusa*, inizi del XIX secolo, Siracusa, Biblioteca arcivescovile alagoniana.

Ciaccio Giacinto, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio dei PP. Filippini comunemente detti dell'Olivella di Palermo dalla sua fondazione, insino all'anno 1699*, XVIII secolo, Biblioteca comunale di Palermo, 3 Qq D 3.

Gaetani Cesare, *Annali di Siracusa… dal 1085 al 1800*, voll. I-III, XVIII-XIX secolo, Siracusa, Biblioteca arcivescovile alagoniana.

Mongitore Antonino, *Memorie dei pittori, scultori, architetti, artefici in cera siciliani*, XVIII secolo, edizione a cura di Elvira Natoli, Flaccovio, Palermo 1977.

Pacheco Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas describense los hombres eminentes que ha habido en ella asi antiguos como modernos*, voll. I-II, Sevilla 1649, edizione a cura di Francisco J. Sánchez Cantón pubblicata sul manoscritto originale, Maestre, Madrid 1956.

Samperi Placido, *Messana S.P.Q.R. Regumq Decreto nobilis exemplaris et Regni Siciliae caput duodecim titulis illustrata*, voll. I-II, 1653-1654, pubblicazione postuma, Messina, Typis D. Joseph Maffei, 1742.

Susinno Francesco, *Le vite de' pittori* messinesi, 1724, Testo, introduzione e note bibliografiche a cura di Valentino Martinelli, Le Monnier, Firenze 1960.

Pubblicazioni a stampa

Abbate Vincenzo, Scuderi Vincenzo, *XI Catalogo di opere d'arte restaurate (1976-78)*, Assessorato regionale dei Beni Culturali, Ambientali e della Pubblica Istruzione; Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Sicilia occidentale, Palermo 1980.

Abbate Vincenzo, *I tempi del Caravaggio: situazione della pittura in Sicilia (1580-1625)*, 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, Palermo 1985, pp. 43-76.

Abbate Vincenzo, *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinque e Seicento*, in *Porto di mare. 1570-1670. 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, Palazzo Barberini, 10 dicembre 1999 - 20 febbraio 2000), Palermo 1999, pp. 11-55.

Abela Giovan Francesco, *Malta illustrata ovvero descrizione di Malta del commendator Fra' Giovanfrancesco Abela, corretta, accresciuta e continovata dal conte Giovannantonio Ciantar*, Libro III, Stamperia del Palazzo di S.A.S., Malta 1780.

Abela Joe, *The Parish of Zejtun through the Ages*, Midsea Books, Malta 2006.

Agata santa. Storia, arte, devozione, catalogo della mostra a cura di Gilberto Algranti (Catania, Museo Diocesano, chiesa di San Francesco Borgia e chiesa di San Placido, 29 gennaio - 4 maggio 2008), Giunti, Firenze 2008.

Agati Salvatore, Mauceri Enrico, *Il Cicerone per la Sicilia. Guida per la visita dei monumenti e dei luoghi pittoreschi della Sicilia*, introduzione storico-artistica di Enrico Mauceri. Itinerario di Salvatore Agati, Reber, Palermo 1907.

Agnello Giuseppe, *Architettura gesuitica. La chiesa del Collegio di Sitacusa*, «Per l'Arte sacra», V, 1, 1928, pp. 7-16.

Agnello Giuseppe, *I Cavalieri di Malta a Siracusa*, «Per l'arte Sacra», II, 3-4, maggio-agosto 1936, pp. 27-33.

Agnello Giuseppe, *Un caravaggesco: Mario Minniti*, «Archivi», VIII, 1941, pp. 60-80.

Agnello Giuseppe, Trigilia Lucia, *La spada e l'altare. Architettura militare e religiosa ad Augusta dall'età sveva al Barocco*, Arnaldo Lombardo Editore, Palermo 1994.

Agnello Nunzio, *Il monachismo in Siracusa: cenni storici degli ordini religiosi soppressi dalla Legge 7 Luglio 1866*, Tip. Francesco Miuccio, Siracusa 1891.

Agnello Santi Luigi, *Artisti siciliani dei secoli XVII e XVIII: D. Monteleoni, E. Martorana, I. Marabitti*, «Archivi», s. II, X, 1943, pp. 60-63.

Agnello Santi Luigi, *Schede per la storia della pittura in Sicilia*, «Archivio Storico Siracusano», I, 1955, pp. 31-38.

Agnello Santi Luigi, *M. Minniti e A. Maddiona nelle Vite di Francesco Susinno*, «Archivio Storico Siracusano», X, 1964, pp. 75-95.

Agnello Santi Luigi, *Due scolî ad un catalogo*, in *Centri e periferie del barocco: corso internazionale di alta cultura (22 ottobre - 7 novembre 1987)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali; Comitato Nazionale Berniniano; Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma. Atti a cura di Gaetana Cantone et *alii*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, vol. III, *Barocco Mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di Maria Luisa Madonna e Lucia Trigilia, pp. 349-356

Aldimari Biagio, *Historia genealogica della famiglia Carafa, divisa in tre libri. Nel primo si tratta del tronco principale del albero di detta famiglia, detto della Spina. Nel secondo del ramo secondogenito, e transversale, chiamato della Stadera. Nel terzo si continua à trattare il ramo della Stadera, scrivendosi della linea de' duchi d'Andria; ... Opera del signor don Biagio Aldimari*, voll. I-III, Stamperia di Giuseppe Roselli, Napoli 1691.

Altari e immagini nello spazio ecclesiale. progetti e realizzazioni fra Firenze e Bologna nell'arte della Controriforma, a cura di Anna Forlani Tempesti, Angelo Pontecorboli editore, Firenze 1996.

Anderson Aeneas, *A journal of the forces which sailed from the Downs in April, 1800, on a secret expedition under Lieut-Gen. Pigot, till their arrival in Minorca, etc.*, London 1802.

Aquilina George, *Il-Gimgha l-Kbira tal-Belt: Taghrif storiku dwar il-Kurcifiss Mirakuluz, il-Gimgha l-Kbira u d-Duluri tal-Belt Valletta*, Edizzjoni TAU, Malta 1986.

Aquilina George, Fiorini Stanley, Cilia Daniel, *Is-Sorijiet Gerosolimitani, il-Knisja u l-Monasteru ta' Sant'Ursola Valletta*, Peg Ltd., Malta. 2004.

Aquilina George, *Il-Frangiskani maltin (ta' Giezu)*, Klabb Kotba Maltin, Santa Venera (Malta) 2011.

Architecture in Malta. Historical Aspects, a cura di Patrick Calleja, Society of Architecture and Civil Engineering Students, University of Malta, Msida 1986.

Arte e storia nella provincia di Messina, catalogo della mostra a cura di Teresa Pugliatti (Messina, Palazzo dei Leoni, 24 maggio - 24 giugno 1986), Tipografia Samperi, Messina 1986.

Atti delle giornate di studi sul Caravaggismo e il naturalismo nella Toscana del Seicento, a cura di Pierluigi Carofano, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2009.

Azzopardi John, *Tinsab l-Ircevuta tal-Kwadru Titulari l-Qadim ta' S. Katarina*, Program tal-Festi Solenni f'Gieh Santa Katarina (Zurrieq, 2 settembre 1979), Zurrieq 1979.

Azzopardi John, *Nawfragju ta' San Pawl fl-Arti*, Il-Hajja, Malta 1984.

Azzopardi John, *Il-Polittiku ta' San Pawl Fil-Kollegjata ta' San Pawl, Rabat*, «Lehen is Sewwa», 9 febbraio 1985.

Azzopardi John, *Caravaggio's Admission into the Order: Papal Dispensation for the Crime of Murder*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di Philip Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1986, pp. 45-58.

Azzopardi John, *Documentary Sources on Caravaggio's Stay in Malta*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di Philip Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1986, pp. 19-44.

Azzopardi John, *The Museum of St Paul's Collegiate Church (Wignacourt College)*, Publishers Enterprises Group (PEG) Ltd, Marsa 1987.

Azzopardi John, *The Cathedral Museum in Mdina*, «Treasures of Malta», I, 1, 1994, p. 17.

Baglione Giovanni, *Le vite de' pittori scvltori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a tempi di Papa Vrbano Ottauo nel 1642*, Stamperia d'Andrea Fei, Roma 1642.

Bank of Valletta Annual Report and Financial Statements1988, JP Advertising, Malta 1988.

Barbera Gioacchino, *Sant'Agata nella pittura siciliana dal Quattrocento all'Ottocento*, in *Sant'Agata*, a cura di Liliane Dufour, Editalia, Roma 1996, pp. 187-238.

Barbiellini Amidei Rosanna, *Della committenza Massimo*, in *Caravaggio: nuove riflessioni*, «Quaderni di Palazzo Venezia», 6, 1989, pp. 47-69.

Barricelli Anna, *La pittura in Sicilia dalla fine del Quattrocento alla controriforma*, «Storia dell'arte in Sicilia», II, 1984, pp. 1-72.

Barricelli Anna, *Tra Caravaggio e Ribera, aspetti del naturalismo pittorico nel Meridione*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, a cura di Maurizio Calvesi, coordinamento di Lucia Trigilia, Siracusa 1987, pp. 337-353.

Bassi Rathgeb Roberto, *La mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, «Gazzetta di Bergamo», IV, 2, 1951, pp. 35-43.

Belgiorno Franco Libero, *Modica e le sue chiese*, Poidomani, Ragusa 1955.

Bellori Giovan Pietro, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672), edizione a cura di Evelina Borea, Einaudi, Torino 1976.

Bernales Ballestreros Jorge, *Mateo Perez de Alesio, pintor romano en Sevilla y Lima*, «Archivo hispalense», LVI, n. 171-173, 2, 1973, pp. 221-271.

Bernini Dante, *Sull'attività siciliana di Filippo Paladini*, «Commentari», XII, 1962, pp. 203-220.

Bertolotti Antonino, *Artisti lombardi a Roma nei sec. XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, voll. I-II, Forni, Sala Bolognese 1881.

Bezzina Joseph, *The Gozo Cathedral and the Cathedral Museum. History and Guide*, ediz. I-IV, Gaulitana 18, Gaulitana Kaptlu tal-Katidral, Rabat (Gozo) 1999-2010.

Birgu, a Maltese maritime city, a cura di Lino Bugeja, Mario Buhagiar, Stanley Fiorini, Malta University Services (MUS) Ltd, Msida 1993.

Blondy Alain, *Malte avant les Chevaliers*, «Dossier De L'Art», 35, 1997, pp. 4-9.

Bologna Ferdinando, *Caravaggio, l'ultimo tempo 1606-1610*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra a cura di Nicola Spinosa (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 23 ottobre 2004 – 23 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004.

Bologna Ferdinando, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Motta, Milano 2006.

Bonavia Carmelo, *Madonna tal-Grazzja: Il-Ġrajja tal-titular, Dokument Ġdid Fuq Min Pinġih u Meta*, in *Il-25 Anniversarju ta' I-Inkurunazzjoni tal-Madonna tal- Grazzja – Ħaż-Żabbar 1951-1976*, Malta 1976.

Bonello Giovanni, *The Christmas Story*, «Treasures of Malta», I, 1, 1994, pp. 7-14.

Bonello Giovanni, *One or two Cassarino painters?*, «The Sunday Times», 21 novembre 2004, pp. 54-55.

Bonello Giovanni, *A mysterious Mary Magdalen,* «The Sunday Times», 4 dicembre 2005, pp. 70-71.

Bonello Giovanni, *Francesco Potenzano e Matteo Perez d'Aleccio. The first painters in St John's*, in *Histories of Malta. Ventures and adventures*, vol. VI, Patrimonju Publishing, Valletta 2005, pp. 35-47.

Bonello Vincenzo, "*Quod non fecerunt barbari…"*, «Malta letteraria», 11, novembre-dicembre 1914, pp. 299-305.

Bonello Vincenzo, *Una "città del silenzio" a Malta. La Notabile*, «Le vie del Mondo - Rivista Mensile della Consociazione Turistica italiana», Anno VI, 6, 1938, pp. 591-609.

Bonello Vincenzo, *La chiesa conventuale di San Giovanni,* «Melita Historica», II, 1, 1956, pp. 48-54.

Borea Evelina, *Considerazioni sulla mostra «Caravaggio e i suoi seguaci» a Cleveland*, «Bollettino d'Arte», LVII, serie V, 3-4, luglio-dicembre 1972, pp. 154-164.

Borg Vincent, *Il-Knisja Parrokkjali ta' Ħal Tarxien*, Mitbugħ fid-Dar ta' San Ġużepp, Ħamrun, 1973.

Bosio Giacomo, *Dell'historia della sacra religione et Illustrissima militia di San Giovanni gierosolimitano*, voll. I-III, Stamperia apostolica vaticana, Roma 1594.

Bottari Stefano, *Filippo Paladino*, «Rivista d'arte», serie 2, X, 1938, pp. 23-47.

Bottari Stefano, *Nuovi documenti sul manierismo fiorentino in Sicilia*, «Siculorum Gymnasium», nuova serie, 1949, 2, pp. 300-305.

Bradford Ernle Dusgate Selby, *The Shield and the Sword*, London 1972, traduzione italiana di Adriana Crespi Bortolino, *Lo scudo e la spada*, Mursia, Milano 1975.

Brandi Cesare, introduzione al catalogo della mostra, in *Mostra di Filippo Paladini,* catalogo della mostra a cura di Maria Grazia Paolini e Dante Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio - settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967.

Bugeja Lino, *Vittoriosa an ancient city of culture*, Gutenberg Press, Gudja (Malta) 2014.

Bugeja Lino, *More artistic gems in Vittoriosa*, «The Sunday Times», 12 giugno 2016, pp.36-37.

Buhagiar Francesco, *Santuario Madonna delle Grazie, Zabbar, Malta: cenni storici*, Veritas Press, Zabbar 1992.

Buhagiar Mario, *The Crypt and Church of S. Marija tal-Virtù at Rabat*, «Melita Historica», VII, 4, 1979, pp. 326-345.

Buhagiar Mario, *Late Medieval and Early Modern Panel Paintings in Malta*, «Melita Historica», VIII, 3, 1982, pp. 178-189;

Buhagiar Mario, *Medieval Malta: Its Hypogea, Cave-Churches and Ecclesiastical Buildings*, *Medieval Malta: Its Hypogea, Cave-Churches and Ecclesiastical Buildings*, in *Architecture in Malta. Historical*

Aspects, a cura di Patrick Calleja, Society of Architecture and Civil Engineering Students, University of Malta, Msida 1986, pp. 39-49.

Buhagiar Mario, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900. Painting*, Progress Press, Valletta 1988.

Buhagiar Mario, *The Beheading of St Catherine at Zejtun, Malta. A Maltese-Sicilian Caravaggist painting worthy of attention*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di Cynthia De Giorgio e Keith Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 139-144.

Buhagiar Mario, *Essays on the Knights and Art and Architecture in Malta 1500-1798,* Midsea Book, Santa Venera (Malta) 2009.

Buhagiar Mario, Fiorini Stanley, *Mdina, the Cathedral City of Malta*, 1996.

Buhagiar Mario, Sciberras Keith, *Three early seventeenth century vernacular paintings at Mqabba*, «Melita Historica», XI, 1, 1992, pp. 27-34.

Cagliola Filippo, *Almae Siciliensis Provinciae Ordinis Minorum Conventualium S. Francisci manifestationes novissimae sex explorationibus complexae quibus seraphici conventualis ordinis in hoc siculo regno exordia ...*, Venezia 1644, ristampa, Officina di Studi Medievali, Palermo 1984.

Calascibetta Severina, *Filippo Paladino,* Tipografia S. Pezzino, Palermo 1937.

Calleja Giuseppe, *Works of Art in the Churches of Malta and the Governor's Palace, Valletta*, L'Immacolata Press, Valletta 1881.

Calleja Giuseppe, *Pittori e pitture maltesi*, «Malta Letteraria», anno II, 14, giugno 1905, pp. 161-169.

Calleja Joe, *Devozzjoni u kultura :il-ġrajja ta' l-Arċikonfraternità ta' l-Immakulata Kunċizzjoni fil-knisja ta' San Franġisk*, Valletta, Malta, 1636-1999, Arċikonfraternità ta' l-Immakulata Kunċizzjoni tal-knisja ta' San Franġisk, Valletta 1999.

Calvesi Maurizio, *Caravaggio o la ricerca della Salvazione*, «Storia dell'Arte», IX, 10, 1971, pp. 93-143.

Calvesi Maurizio, *Nascita e morte del Caravaggio*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, a cura di Maurizio Calvesi, coordinamento di Lucia Trigilia, Siracusa 1987, pp. 13-41.

Calvesi Maurizio, *Le realtà del Caravaggio,* Einaudi, Torino 1990.

Campagna Cicala Francesca, *Mario Minniti*, «Archivio Storico Siracusano», XV, 1969, pp. 45-61.

Campagna Cicala Francesca, *Avant propos sul Seicento pittorico messinese*, in *Onofrio Gabrieli 1619-1706*, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala e Gioacchino Barbera (Messina, chiesa Madre di Sant'Antonio Abate e chiesa di San Francesco di Paola, 27 agosto - 29 ottobre 1983), Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1983, pp. 13-59.

Campagna Cicala Francesca, *Intorno all'attività di Caravaggio in Sicilia. Due momenti del caravaggismo siciliano: Mario Minniti e Alonzo Rodriguez*, 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, Palermo 1985, pp. 101-144.

Capodieci Giuseppe Maria, *Antichi monumenti di Siracusa illustrati*, voll. I-II, Presso D. Francesco M. Pulejo Impressore Vescovile e Senatorio, Siracusa 1813.

Caravaggio a Roma. Una vita dal vero, catalogo della mostra a cura di Michele Di Sivo, Orietta Verdi, Eugenio Lo Sardo (Roma, Archivio di Stato di Roma, 11 febbraio - 15 maggio 2011), De Luca Editori d'Arte, Roma 2011.

Caravaggio and His Time: Friends, Rivals and Enemies: *150th anniversary of diplomatic relations between Japan and Italy*, catalogo della mostra a cura di Rossella Vodret e Yusuke Kawase (Tokyo, The National Museum of Western Art, 1 marzo – 12 giugno 2016), Kokuritsu Seiyō Bijutsukan, Tōkyō 2016.

Caravaggio and Paintings of Realism in Malta, catalogo della mostra a cura di Cynthia De Giorgio e Keith Sciberras, (La Valletta, co-cattedrale di san Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007.

Caravaggio e il suo tempo, catalogo della mostra a cura di Vittorio Sgarbi e Antonio D'Amico (Castello di Miradolo, San Secondo di Pinerolo, 21 novembre - 10 aprile 2016), Nuova Stampa Color, Muros 2015.

Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, catalogo della mostra a cura di Andrea Perego e Vittorio Sgarbi (Milano, Palazzo Reale, 15 ottobre 2005 - 6 febbraio 2006; Wien, Liechtenstein Museum, 5 marzo - 9 luglio 2006), Skira, Milano 2005.

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, Palermo 1985.

Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610, catalogo della mostra a cura di Nicola Spinosa (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004.

Cassar Paul, *Medical History of Malta*, Wellcome Historical Medical Library, London 1964.

Castagna Pietro Paolo, *L-istorja ta' Malta bil-gżejjer tagħha*, Malta 1888, ed. cons. Midsea Books, Valletta 1985.

Catania. La Grande Catania. La nobiltà virtuosa, la borghesia operosa, a cura di Enrico Iachello, Domenico Sanfilippo Editore, Catania 2010.

Cauchi John A., *Notes on the Works of Art in the co-Cathedral of St. John in Valletta,* «Scientia», XVIII, 4, 1962, pp. 168-173.

Cauchi John A., *L'enigmatico Cassarino,* «Melita Historica», VII, 2, 1977, pp. 133-144.

Cauchi John A., *St. John's: Works of Art Reconsidered*, in *The Church of St John in Valletta. 1578-1978*, catalogo della mostra a cura di John Azzopardi (La Valletta, St John Museum, 3 giugno - 3 luglio 1978) Progress Press, Malta 1978, pp. 9-15.

Cauchi John A., *Marian Art Exihibition at The Cathedral Museum*, «The Times» (Malta), 30 september 1983, p. 23.

Centri e periferie del barocco: corso internazionale di alta cultura (22 ottobre - 7 novembre 1987), Ministero per i Beni Culturali e Ambientali; Comitato Nazionale Berniniano; Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma. Atti a cura di Gaetana Cantone et *alii*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1992, voll. I-III, *Barocco Mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di Maria Luisa Madonna e Lucia Trigilia.

Chetta Schirò Papàs Francesco, *Memorie su le chiese e il rito greco in* Malta, ediz. I-II, Tip. del Malta, Valletta 1921, 1930.

Cini George, *Filfla too had a chapel dedicated to Our Lady*, «Times of Malta», 4 gennaio 2005, pp. 20-21.

Cinotti Mia, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio: tutte le opere*, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1983.

Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte, a cura del Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia Meridionale "Giovanni Previtali", Rubettino Editore, Soveria Mannelli 2013.

Colnaghi Dominic Ellis, A *Dictionary of Florentine painters from 13th to 17th century*, Lane, London 1928.

Cutajar Dominic, *Ancient Byzantine Icons - 2: 'The Eleimonitria'*, «Times of Malta», 29 maggio 1978, p. 5.

Cutajar Dominic, *Rediscovery of a Byzantinine Icon*. *An Account of the Preservation of the Eleimonitria*, «Times of Malta», parte I, 15 gennaio 1979, p. 5; parte II, 22 gennaio 1979, p. 5.

Cutajar Dominic, *Giulio Cassarino, The quest for a Maltese Artist of the Early XVIIth Century,* «The Sunday Times», 19 dicembre 1982, pp. IV-VI.

Cutajar Dominic, *Seventeenth and Eighteenth Century Art in Malta*, in *Marian Art during the seventeenth and eighteenth centuries*, catalogo della mostra a cura di Mario Buhagiar (Mdina, Museo della cattedrale, 8-22 settembre 1983), Friends of the Cathedral Museum, Malta 1983, pp. 13-23.

Cutajar Dominic, *L'influenza siciliana sull'arte a Malta*, «Journal of Maltese Studies», 17-18, 1987-1988, pp. 195-210.

Cutajar Dominic, *Caravaggio in Malta*, *His Work and His Influence*, in *Malta and Caravaggio*, a cura di Philip Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1989, pp. 1-18.

Cutajar Dominic, *The case for a "Maltese" Cassarino,* «The Sunday Times», 21 novembre 1993, p. 22.

Cutajar Dominic, Mintoff Mario, *History and works of art of St John's Church, Valletta, Malta*, terza edizione riveduta, M.J. Publications, Valletta 1999.

D'Avenia, Fabrizio, *Le commende gerosolimitane in Sicilia: patrimoni ecclesiastici, gestione aristocratica*, in *La Sicilia dei Cavalieri. Le istituzioni dell'Ordine di Malta in età moderna (1530-1826)*, a cura di Luciano Buono e Giacomo Pace Gravina, Tipografia Granata, Messina 2003, pp. 35-88.

D'Avenia Fabrizio, *Partiti, clientele, diplomazia: la nomina dei vescovi di Malta dalla donazione di Carlo V alla fine del viceregno spagnolo (1530-1713)*, «*Studi storici dedicati a Orazio Cancila*», a cura

di Antonino Giuffrida, Fabrizio D'Avenia, Daniele Palermo, Associazione Mediterranea, II, 2011, pp. 445-490.

Da Morrona Alessandro, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, tomi I-III, Giovanni Marenigh, Livorno 1812.

Dal Pozzo Bartolomeo, *Ruolo generale dei Cavalieri gerosolimitani nella veneranda Lingua d'Italia*, nella stampa di Giovanni Francesco Mariesse e Giovanni Radix, Torino 1714.

Dal Pozzo, Bartolomeo, *Historia della sacra religione militare di S. Giovanni gerosolimitano detta di Malta del sig. comendator Bartolomeo Dal Pozzo Veronese*, appresso Gerolamo Albrizzi, Venezia 1715.

De Boisgelin Louis, *Ancient and Modern Malta... with ... the history of the Knights of St. John of Jerusalem*, London 1804.

De Castro Evelina, *Regesto documentario*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra a cura di Maria Pia Demma (Palermo, Albergo dei Poveri 10 giugno - 30 ottobre 1990), Flaccovio, Palermo, pp. 503-510.

De Giorgio Cynthia, *La Concattedrale di San Giovanni, Valletta, Malta*, traduzione di Gerald Bugeja, fotografia di Daniel Cilia, Heritage Books con la collaborazione della Fondazione della Concattedrale di San Giovanni, Santa Venera (Malta) 2010.

De Meléndez Juan, *Tesoros verdaderos de las Yndias en la historia de la gran Provincia de San Iuan Bautista del Perù De el Orden de Predicadores*, voll. I-III, Nicolas Angel Tinassio, Roma 1681.

De Mesa José, Gisbert Teresa, *El pintor Mateo Perez, de Alesio*, «Cuadernos de arte y arqueología», II, 1972, pp. 93-103.

Dentro Caravaggio, catalogo della mostra a cura di Rossella Vodret (Milano, Palazzo Reale, 29 settembre 2017 - 28 gennaio 2018), Skira, Milano, 2017.

De Oliveira Marques António Henrique R., *History of Portugal*, voll. I-II, Columbia University Press, New York 1972.

De Piro Giuseppe Maria, *Squarci di storia e ragionamenti sull' isola di Malta, in confutazione di una gran parte di ciò, che alla stessa si riferisce nel I^{mo} volume dell'opera inglese intitolata Turkey, Greece, and Malta*, Tipografia di Luigi Tonna, Malta 1839.

De Piro Nicholas, *The International Dictionary of Artists who Painted Malta*, Said, Valletta 1988.

De Piro Nicholas, *Malta Influence and Patronage: A Convergence on the Metropolitan Cathedral and Museum. The Cathedral Museum*, Miranda Publications, Sliema 2000.

Derse Emily B., *Reading of the Documentary Elements*, in *The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio*, a cura di Roberta Lapucci, Edifir, Firenze 2008, pp. 16-18.

Derse Emily B., *Minniti's Baptism of Christ: the Restoration*, in *Minniti Baptism. A "signed" masterpiece*, a cura di Roberta Lapucci, Edifir, Firenze 2009, pp. 34-38.

De Sousa Viterbo Francisco Marques, *Noticia de alguns pintores portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*, Tomo II, Typographia da Academia Real das Sciencias de Lisboa, Lisboa 1903.

Di Blasi Giovanni Evangelista, *Storia del Regno di Sicilia: dall'epoca oscura e favolosa sino al* 1774, voll. I-III, dalla stamp. Oretea, Palermo 1844-1847.

Di Giorgio Ingala Pietro, *Ricerche e considerazioni storiche sull'antichissima città di Mazzarino*, Eliseo Tuttobene Editore, Valguarnera Caropepe 1900.

Di Marzo Gioacchino, *Delle Belle Arti in Sicilia dal sorgere del secolo XV alla fine del XVI*, voll. I-IV, S. Di Marzo, Palermo 1858-1864.

Di Marzo Gioacchino, *Di Filippo Paladini, pittore fiorentino della fine del secolo XVI e de' primordi del XVII*, «Archivio storico italiano», IV serie, tomo IX, 1882, pp. 174-197.

Di Marzo Giacchino, *La pittura in Palermo nel Rinascimento: storia e documenti*, Reber, Palermo 1899.

Di Marzo Gioacchino, *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti: studi e documenti*, Scuola Tip. Boccone del Povero, Palermo 1903.

Di Sivo Michele, *Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra a cura di Michele Di Sivo, Orietta Verdi, Eugenio Lo Sardo (Roma, Archivio di Stato di Roma, 11 febbraio – 15 maggio 2011), De Luca Editori d'Arte, Roma 2011, pp. 90-108.

Di Stefano Guido, *Pietro Novelli il monrealese*, prefazione di Giulio Carlo Argan, catalogo delle opere e repertori a cura di Angela Mazzè, S.F. Flaccovio editore, Palermo 1989.

Dizionario Biografico degli italiani, voll. I-XC (voce Saviozzo da Siena) sui cento previsti, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1961-2017.

Documenti per la storia e per le arti e le industrie delle provincie napoletane, voll. I-VI, Società napoletana di Storia Patria, Giannini & Figli, Napoli 1883-1889.

Dondori Giuseppe, *Della pietà di Pistoia in grazia della sua Patria*, Pier Antonio Fortunati, Pistoia 1666.

Dr Victor Captur Memorial Lectures 1994-1996 - Issue 2: Tribute to Mgr Prof. Edoardo Coleiro (1914-1996). The Protection of the National heritage, Ecclesiastical Museums, a cura di Ġwann Azzopardi, Cathedral Museum Publication, Malta 1998.

Duncan Hermann, *The painting of Our Lady of Mount Carmel in Valletta*, «The Sunday Times», 21 agosto 2016, p. 36.

Espinosa Rodriguez Antonio, *The provenance of the paintings on permanent display at the National Museum of Fine Arts*, in *Proceeding History Week 1983*, a cura di Mario Buhagiar, Historical Society, Malta 1984, pp. 97-124.

Espinosa Rodriguez Antonio, *The Mgr Edoardo Coleiro Donation to the Cathedral Museum*, in *Tribute to Mgr Prof. Edoardo Coleiro (1914-1996). The Protection of the National heritage, Ecclesiastical*

Museums. Dr Victor Captur Memorial Lectures 1994-1996 - Issue 2:, a cura di John Azzopardi, Cathedral Museum Publication, Malta 1998, pp. 20-32.

Espinosa Rodriguez Antonio, *Great Siege Frescoes by Perez d'Aleccio*, in Albert Ganado, *The palace of the Grand Masters in Valletta*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2001, pp. 55-71.

Espinosa Rodriguez Antonio, Bartolo Parnis Peter, Cilia Daniel, *The paintings at the Cathedral Museum, Mdina*, Progress Press, Valletta 2005.

Espinosa Rodriguez Antonio, Cassar Desain Anthony, *Paintings at the National Museum of Fine Arts in Malta*, Said International, Valletta 1990.

Eynaud Joseph, *Viaggio di Malta*, Midsea Books, Valletta, 1989,

Farrugia Joseph Mary, *Notes on an Old Painting. A Decaying Work of Art*, «Times of Malta», 10 agosto 1935, p. 5.

Ferris Achille, *Descritione storica delle chiese di Malta e Gozo*, s.e., Malta 1866.

Ferris Achille, *Storia ecclesiastica di Malta raccontata in compendio da Achille Ferris, maestro principale della scuola primarianormale della Valletta*, s.e., Malta 1877.

Ferris Achille, *Memorie dell'inclito Ordine Gerosolimitano esistenti nelle isole di Malta*, tip. di G. Busuttil, Malta 1881.

Fiaccola Giuseppe, *A tale of two Sicilian Cassarinos*, «The Sunday Times», 08 giugno 2014, pp. 38-39.

Fiaccola, *The Church of Our Lady of Liesse and its legend*, «The Sunday Times», 14 settembre 2014, pp. 38-39.

Fiaccola Giuseppe, *The Martyrdom of St Catherine*, «The Sunday Times», 13 settembre 2015, pp. 36-37.

Fiaccola Giuseppe, *Giovanni Giulio Cassarino in Malta in the first half of the seventeenth century*, «Treasures of Malta», XXII, 1, Christmas 2015, pp. 14-22.

Fiaccola Giuseppe, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 15, febbraio 2016, pp. 151-224.

Fiaccola Giuseppe, *Giovanni Giulio Cassarino all'ombra dei grandi modelli. Opere maltesi della prima metà del XVII secolo*, «Quaderni del Mediterraneo, rivista di studi e ricerche sui beni culturali italiani a cura di Paolo Giansiracusa», n. 17, febbraio 2017, pp. 105-188.

Fiaccola Giuseppe, *Giovanni Giulio Cassarino tra Manierismo e Naturalismo*. *L'attività pittorica a Malta nella prima metà del XVII secolo*, Edizioni Accademiche Italiane, Beau-Bassin 2017.

Filangieri Gaetano Angerio Guglielmo, *Indice degli artefici delle arti maggiori e minori la più parte ignoti e poco noti sì napoletani e siciliani sí delle altre regioni d'Italia o stranieri che operarono tra noi con notizia delle loro opere e del tempo del loro esercizio; da studii e nuovi documenti raccolti e pubblicati per cura di Gaetano Filangieri*, voll. I-II, 1891, in *Documenti per la storia e per le arti e le*

industrie delle provincie napoletane, voll. I-VI, Società napoletana di Storia Patria, Giannini & Figli, Napoli 1883-1889.

Fiorini Bonaventura, *Il convento e la chiesa di San Francesco di Valletta (Malta) dei frati minori conventuali (1598-1950)*, «Miscellanea francescana», LVII, I, gennaio-marzo 1957, pp. 95-117.

Forlani Tempesti Anna, *Altari e immagini*, in *Altari e immagini nello spazio ecclesiale. progetti e realizzazioni fra Firenze e Bologna nell'arte della Controriforma*, a cura di Anna Forlani Tempesti, Angelo Pontecorboli editore, Firenze 1996, pp. 7-21.

Freller Thomas, *The Palaces of the Grand Masters in Malta: Valletta, Verdala, San Anton*, Midsea Books, Santa Venera (Malta) 2009.

Fröhlich-Bum Lili, *Parmigianino und der Manierismus*, Anton Schroll & Company, Wien 1921.

Fsadni Mikiel, *Id-Dumnikani fir-Rabat u fil-Birgu sa 1-1620*, Malta 1974.

Fsadni Mikiel, *Our Lady of the Grotto*. *Priory, Church and Sanctuary*, Dominican Publication, Rabat (Malta) 1980.

Galea Michael, *Maltese Iconography of St Paul's Shipwreck*, «The Sunday Times», 10 febbraio 2008, p. 59.

Gallo Caio Domenico, *Apparato agli annali della città di Messina*, Napoli 1755, edizione a cura di Andrea Vajola, Messina 1879.

Gallo Caio Domenico, *Apparato agli Annali della città di Messina*, Napoli 1755, ristampa anastatica a cura di Giovanni Molonia, G. B. M., Messina 1985.

Ganado Albert, *Matteo Perez d'Aleccio's of The Siege of Malta 1565*, in *Proceedings of History Week 1983*, a cura di M. Buhagiar, Historical Society, Malta 1984, pp. 125-161.

Ganado Albert, *The palace of the Grand Masters in Valletta*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2001.

Gash John, *Painting and Sculpture in Early Modern Malta*, in Victor Mallia Milanes, *Hospitaller Malta 1530-1798: Studies on Early Modern Malta and the Order of St.John of Jerusalem*, Mireva, Msida 1993, pp. 509-603.

Gash John, *The Cain and Abel in the National Museum: the case of Giuseppe Vermiglio*, «Melita Historica», 12, 1998, pp. 267-280.

Gash John, *Mario Minniti, Syracuse*, «The Burlington Magazine», CLXVI , settembre 2004, pp. 639-640.

Gash John, *Review: Mario Minniti: l'eredità di Caravaggio a Siracusa*, exh. Cat., G. Barbera and V. Greco (eds.), Syracuse 2004, «The Burlington Magazine», CXLVI, 1218, 2004, pp. 639-640.

Gash John, *Malta: Caravaggesque Crossroad*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras (La Valletta co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 101-116.

Gauci Gino, *The Martyrdom of St. Catherine of Alexandria in the Old Church of Zejtun*, in *The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio*, a cura di Roberta Lapucci, Edifir, Firenze 2008, pp. 8-9.

Genovese Camillo, *Storia generale della città di Caltanissetta*, in Giovanni Mulè Bertolo, *Caltanissetta e i suoi dintorni*, Stabilimento Tipografico dell'Ospizio di Beneficenza, Caltanissetta 1871.

Giglioli Odoardo H., *Notiziario: R. Galleria Pitti*, «Rivista d'Arte», VI, 2, marzo-aprile 1909, pp. 151-152.

Godwin George Nelson, *A guide to the Maltese islands*, Whittingham, London 1880.

Grassi Mariano, *Su una tela di Catalano l'Antico nel Duomo di Acireale*, «Il Maurolico», 1842, pp. 40-41.

Gregori Mina, *A New Painting and Some Observations on Caravaggio's Journey to Malta*, «The Burlington Magazine», CXVI, 1974, pp. 592-603.

Gregori Mina, *Significato delle mostre caravaggesche dal 1951 a oggi*, in *Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi*, atti del convegno a cura di Mia Cinotti e Carlo Nitto, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Milano 1975, pp. 27-60.

Gregori Mina, *La pittura a Firenze nel Seicento*, in *La pittura in Italia*, comitato scientifico: Carlo Bertelli et *alii*, voll. I-XII, Electa, Milano 1985-1994, *Il Seicento*, vol. XI, Electa, Milano 1989.

Gregori Mina, *Una nota sulla nuova scoperta della versione originale della Maddalena in Estasi del Caravaggio*, in *Caravaggio and His Time: Friends, Rivals and Enemies*: *150th anniversary of diplomatic relations between Japan and Italy*, catalogo della mostra a cura di Rossella Vodret e Yusuke Kawase (Tokyo, The National Museum of Western Art, 1 marzo – 12 giugno 2016), Kokuritsu Seiyō Bijutsukan, Tōkyō 2016, pp. 304-305.

Grosso Cacopardo Giuseppe, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII fino al secolo XIX*, Tipografia Pappalardo, Messina 1821.

Guglielmini Domenico, *La Catania destrutta con la narrativa di tutte le città e terre danneggiate dal tremuoto del 1693 di Comeindo Muglielgini catanese fra gli accademici infecondi di Roma detto l'Etneo, consecrata al signor don Domenico Lucchese e Campo*, Agostino Epiro, Palermo 1695.

Hackert Jakob Philipp, Grano Gaetano, *Memorie de' pittori messinesi*, Stamperia Reale, Napoli 1792; ristampa curata da Stefano Bottari, Messina 1932.

Hess Jacob, *Caravaggio's Paintings in Malta, Some notes*, «The Connoisseur», CXLII, 1958, pp. 142-147.

Hess Jacob, *Kunstgeschichtliche Studien zu Renaissance und Barock*, voll. I-II, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1967.

Histories of Malta. Ventures and adventures, voll. I-XII, Patrimonju Publishing, Valletta 2000-2015.

Huter Nicole T., *Identity and Origin*, in *The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio*, a cura di Roberta Lapucci, Edifir, Firenze 2008, pp. 14-15.

Il Palazzo dei Cavalieri e la Scuola Normale Superiore di Pisa, prefazione di Giovanni Gentile, Zanichelli, Bologna 1932.

Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Ciquecento, catalogo della mostra a cura di Anna Forlani Tempesti, Giovanna Gaeta Bertelà, Annamaria Petrioli Tofani (Firenze, Palazzo Strozzi, 1980), Firenze 1980.

L'anima e il volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon, catalogo della mostra a cura di Flavio Caroli (Milano, Palazzo Reale, 30 ottobre 1998 - 14 marzo 1999), Electa, Milano 1998.

L'arte sacra a Malta, catalogo della Mostra centenaria paolina a cura di Vincenzo Bonello e John A. Cauchi (Floriana, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960), Empire Press, Malta 1960.

L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta, a cura di Maurizio Calvesi, coordinamento di Lucia Trigilia, Siracusa 1987.

La Farina Carmelo, *Belle Arti. Di alcuni dipinti di Antonio Catalano finora non conosciuti, e di altri a lui direttamente attribuiti*, «Lo spettatore Zancleo», II, 1834, p. 38, ristampato in Idem, *Intorno le Belle Arti e gli Artisti fioriti in varie epoche in Messina. Ricerche di Carmelo La Farina riordinate in più lettere*, Messina 1835, pp. 37-42.

La Farina Carmelo, *Intorno le Belle Arti e gli Artisti fioriti in varie epoche in Messina. Ricerche di Carmelo La Farina riordinate in più lettere*, Messina 1835, pp. 37-42.

La Farina Carmelo, *Memorie del dipintor da Firenze Filippo Paladini. Al chiarissimo professore Salvatore Betti Segretario perpetuo dell'Accademia Pontificia di S. Luca*, «Il Faro. Giornale di Scienze, Lettere ed Arti», anno IV, II, 8, 1836, pp. 65-77.

La Farina Giuseppe*, Messina e i suoi monumenti*, Stamp. G. Fiumara, Messina 1840, ristampa anastatica a cura di Pietro Bruno, G. B. M, Messina 1985.

La Madonna nell'arte, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Bonello (Mdina, Palazzo del Vecchio seminario, giugno 1949), Luk Press, Malta 1949.

Lanzi Luigi Antonio, *Storia pittorica d'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso la fine del XVIII secolo*, III edizione, corretta ed accresciuta dall'autore, tomi I-VI, Moutier, Firenze 1834.

La pittura in Italia, comitato scientifico: Carlo Bertelli et *alii*, voll. I-XII, Electa, Milano 1985-1994.

Lapucci Roberta, *A new Approach Determined by the Restoration*, in *The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio*, a cura di Roberta Lapucci, Edifir, Firenze 2008, pp. 29-31.

Lapucci Roberta, *Avoiding Lining Process: a Technical and Ethical Issue*, in *Minniti Baptism. A "signed" masterpiece*, a cura di Roberta Lapucci, Edifir, Firenze 2009, pp. 31-33.

Larinà Giusy, *La decorazione artistica dei prospetti d'organo maltesi*, in *Old Organs in Malta and Gozo: A collections of studies*, a cura di Hugo Agius Muscat and Luciano Buono, Media Centre Publications, Blata l-Bajda 1999, pp. 228-232.

La Sicilia dei Cavalieri. Le istituzioni dell'Ordine di Malta in età moderna (1530-1826), a cura di Luciano Buono e Giacomo Pace Gravina, Tipografia Granata, Messina 2003.

La toponomastica come fonte di conoscenza storica e linguistica, atti del Convegno della Società italiana di glottologia a cura di Edoardo Vineis con la collaborazione della Società italiana di glottologia (Belluno, 31 marzo - 2 aprile 1980), Giardini Ed., città 1981, (vol. II di Biblioteca della Società italiana di glottologia).

Leone de Castris Pierluigi, *Painting in Naples from Caravaggio to the Plague of 1656*, in *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, catalogo della mostra a cura di Clovis Whitfield e Jane Martineau, Weidenfeld and Nicolson, London 1982, pp. 41-44.

Lintorn Simmons Blanch, *Descriptions of the Governor's Palace in Malta*, Government Printing Press, Malta 1895.

Lochhead Ian, Cini Charles C., Cilia Daniel, *The siege of Malta, 1565: M. Perez d'Aleccio's frescoes in the Grand Master's Palace*, Salesians of Don Bosco, Sliema - Heritage Malta, Valletta 2009.

Lohmann Villena Guillermo, *Noticias inéditas para ilustrar la historia de las bellas artes en Lima durante los siglos XVI y XVII*, «Revista histórica (Lima)», XIII, 1940, pp. 5-30.

Lombardo Luigi, *Mario Minniti e Daniele Monteleone. Due pittori siracusani al tempo di Caravaggio in alcuni documenti inediti*, in *Scritti in memoria di Domenico Ligresti*, a cura di Antonio Cucuzza, prefazione di Giuseppe Barone, Trinakìe, 2, Silvio di Pasquale editore, Caltagirone 2015, pp. 115-130.

Longhi Roberto, *L' "Ecce homo" del Caravaggio a Genova*, «Paragone», 1954, V, 51, pp. 3 - 14.

Lungo il tragitto crociato della vita, catalogo della mostra a cura di Laura Corti (Venezia, chiesa di San Giovanni Battista del Tempio, 28 maggio-30 giugno 2000), Marsilio, Venezia 2000.

Luttrel Anthony, *The Madonna del Soccorso at Mdina*, «Heritage», 1983, 47, pp. 928-929.

Macioce Stefania, *Un Cavaliere Magistrale*, «Art & Dossier», VIII, 85, dicembre 1993, pp. 19-21.

Macioce Stefania, *Caravaggio a Malta e i suoi referenti: notizie d'archivio*, «Storia dell'Arte», 81, 1994, pp. 207-228.

Macioce Stefania, *Leonello Spada a Malta: nuovi documenti*, «Storia dell'Arte», 80, 1994, pp. 54-58.

Macioce Stefania, *Mario Minniti nello spoglio di un cavaliere maltese. Notizie d'archivio*, «Storia dell'Arte», Scritti in onore di Maurizio Calvesi, 93-94, 1998, pp. 337-340.

Macioce Stefania, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: fonti e documenti, 1532 – 1724*, Bozzi, Roma 2003.

Maiorano Lucio, *Matteo Perez d'Aleccio: pittore ufficiale del grande assedio di Malta*, Lupi, Napoli 2000.

Mallia Milanes Victor, *Valletta 1566-1798: an epitome of Europe*, in *Bank of Valletta Annual Report and Financial Statements1988*, JP Advertising, Malta 1988.

Mallia Milanes Victor, *Hospitaller Malta 1530-1798: Studies on Early Modern Malta and the Order of St. John of Jerusalem*, Mireva, Msida 1993.

Malta and Caravaggio, a cura di Philip Farrugia Randon, Mid-Med Bank Limited. Report and Accounts, Malta 1989.

Malvasia Carlo Cesare, *Felsina pittrice. Vite de' Pittori Bolognesi del Conte Carlo Cesare Malvasia con aggiunte, correzioni e note inedite del medesimo Autore di Giampietro Zanotti e di altri scrittori viventi*, Bologna 1678, ed. cons. Tipografia Guidi all'Ancora, Bologna 1841, voll. I-II.

Manara Giuseppe, *Storia dell'ordine di Malta ne' suoi gran maestri e cavalieri, tradotta dall' idioma Francese, accresciuta ed illustrata da Giuseppe Manara*, Claudio Wilmant, Milano 1846.

Mancuso Barbara, *Castello Ursino a Catania: collezioni per un museo*, Gruppo Editoriale Kalós, Palermo 2008.

Mancuso Barbara, *Artisti e collezionisti nelle rinascite di una città*, in *Catania. La Grande Catania. La nobiltà virtuosa, la borghesia operosa*, a cura di Enrico Iachello, Domenico Sanfilippo Editore, Catania 2010, pp. 107-119.

Mancuso Barbara, *Assenze e presenze. Opere artisti committenti a Catania nel XVII secolo*, Giuseppe Maimone editore, Catania 2011.

Mancuso Barbara, *Sui rapporti tra artisti e committenti: pale d'altare benedettine e un dipinto di Errante per Catania*, 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", Rubettino Editore, Soveria Mannelli 2013, pp. 499-514.

Marabottini Alessandro, *Polidoro da Caravaggio*, voll. I-II, Ed. dell'Elefante, Roma 1969.

Marabottini Alessandro, *Una croce dipinta di Polidoro da Caravaggio a Malta*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte medievale e moderna. Facoltà di Lettere e Filosofia. Università di Messina, 2, 1976, pp. 31-33.

Marian Art during the seventeenth and eighteenth centuries, catalogo della mostra a cura di Mario Buhagiar (Mdina, Museo della cattedrale, 8-22 settembre 1983), Friends of the Cathedral Museum, Malta 1983.

Marian Devotions in the Island of St. Paul (1600-1800), atti del congresso a cura di Vincent Borg (Malta, International Mariological Congress, 1983) The Historical Society, Malta 1983.

Marini Maurizio, *Tre proposte per il Caravaggio meridionale*, «Arte illustrata», IV, 43-44, 1971, pp. 56-65.

Marini Maurizio, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Bestetti & Bozzi, Roma 1974.

Marini Maurizio, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio «pictor praestantissimus»; la tragica esistenza, la raffinata cultura, il mondo sanguigno del primo Seicento, nell'iter pittorico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, ediz. I-IV, Newton Compton, Roma 1987-2005.

Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera e Vera Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio - 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004.

Mauceri Enrico, *Due volumi di disegni di Filippo Paladino*, «Bollettino d'arte», IV, 1910, pp. 396-405.

Mauceri Enrico, *Artisti siracusani. Mario Menniti*, «Aretusa», III, 1, 29 gennaio 1911.

Mauceri Enrico, *Restauri a dipinti del Museo nazionale di Messina*, «Bollettino d'arte», serie II, I, 12, giugno 1922, pp. 581-585.

Mauceri Enrico, *Il Caravaggismo in Sicilia ed Alonso Rodroguez messinese*, «Bollettino d'arte», XVIII, 1924-1925, pp. 559-571.

Mercieca Simon, *Giulio Cassarino (1588-1637). A Biographical Outline*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di Cynthia De Giorgio e Keith Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 145-149.

Messina e dintorni. Guida a cura del Municipio, Prem. stab. G. Crupi, Messina 1902.

Messina. Museo regionale. Opere d'arte restaurate (1980-1985), catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera, Francesca Campagna Cicala, Caterina Ciolino Maugeri (Messina Museo regionale, 12 marzo - 31 maggio 1986), Assessorato Regionale dei Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, Museo regionale di Messina, Messina 1986.

Migliorato Alessandra, *Due dipinti inediti nella Pinacoteca Comunale di Reggio Calabria*, «Commentari d'arte», 38, XIII, 2007, pp. 63-75.

Minniti Baptism. A "signed" masterpiece, a cura di Roberta Lapucci, Edifir, Firenze 2009.

Mizzi Jovan, *X-ray Comparison*, in *The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio*, a cura di Roberta Lapucci, Edifir, Firenze 2008, p. 28.

Moir Alfred, *The Italian Followers of Caravaggio*, vol. I-II, Harvard University Press, Cambridge 1967.

Moir Alfred, *Caravaggio and his copyst*, New York Univ. Pr., New York 1976.

Molonia Giovanni, *Mario Minniti nelle fonti archivistiche*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera e Vera Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 145-152.

Montalto John, *The Nobles of Malta, 1530-1800*, Midsea, Malta 1979.

Moroni Romano Gaetano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni specialmente intorno ai principali Santi, Beati, Martiri, padri, ai sommi pontefici, cardinali e più celebri scrittori ecclesiastici, ai varii gradi della gerarchia della chiesa cattolica, alle città patriarcali, arcivescovili e vescovili, agli scismi, alle eresie, ai concilii, alle feste più solenni, ai riti, alle cerimonie sacre, alle cappelle papali, cardinalizie e prelatizie, agli ordini religiosi, militari, equestri e ospitalieri, non che alla corte e curia romana ed alla famiglia pontificia, ec. ec. ec.*, voll. I-CIX, Tipografia Emiliana, Venezia 1840-1879.

Moschella Olga, *L'attività di Antonio Catalano il vecchio divulgatore della corrente baroccesca in Sicilia*, Peloritana, Messina 1975.

Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi, catalogo della mostra a cura e con introduzione di R. Longhi (Milano, Palazzo Reale, aprile - giugno 1951), Sansoni, Firenze 1951.

Mostra del Cinquecento toscano, catalogo della mostra a cura di Giovanni Poggi (Firenze, Palazzo Strozzi, aprile - ottobre 1940), Marzocco, Firenze 1940.

Mostra di Filippo Paladini, catalogo della mostra a cura di Maria Grazia Paolini e Dante Bernini (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio - settembre 1967), Industria grafica nazionale S. Cosentino e G. Sconzo, Palermo 1967.

Mulè Bertolo Giovanni, *Caltanissetta e i suoi dintorni*, Stabilimento Tipografico dell'Ospizio di Beneficenza, Caltanissetta 1871.

Naymo Vincenzo, *Confraternite, ospedali e benefici nell'età moderna*, Atti del II colloquio di studi storici sulla Calabria ultra, Polaris, Roma 2010.

Negri Arnoldi Francesco, *Alonzo Rodriguez: un caravaggesco contestato*, «Prospettiva», 9 aprile 1977, pp. 17-37.

Nicolson Benedict, *The International Caravaggesque Movement*, Phaidon, Oxford 1979.

Nicolson Benedict, *Caravaggism in Europe*, seconda edizione rivista ed ampliata da Luisa Vertova, voll. I-III, Allemandi, Torino 1990.

Niderstedt Burchardo, *Malta vetus et nova a Burchado Niderstedt Holsato adornata, auspiciis et jussu Christophori Casparis liberi baronis a Blumenthal edita*, Henning Mullerum, Helmestadii 1660.

Nifosì Lucia, *Filippo Paladini: notizie inedite sulla sua presenza siciliana*, «Kalós», XVI, 4, 2004, pp. 26-28.

Nifosì Paolo, *Il Presepe di San Bartolomeo*, Gruppo Gori, Scicli 1978.

Nifosì Paolo, *Un quadro e due aristocratici del Seicento*, «Il Giornale di Scicli», XII, 21, 1987, pp. 4-5.

Nifosì Paolo, *Scicli: una città barocca*, Scicli 1997.

Novità sul Caravaggio. Saggi e contributi, atti del convegno a cura di Mia Cinotti e Carlo Nitto, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Milano 1975.

Oberhuber Konrad, *Jacopo Bertoja im Oratorium von S. Lucia del Gonfalone in Rom*, «Römische historische Mitteilungen», III, 1958-1959, pp. 239-254.

Old Organs in Malta and Gozo: A collections of studies, a cura di Hugo Agius Muscat e Luciano Buono, Media Centre Publications, Blata l-Bajda 1999.

Onofrio Gabrieli 1619-1706, catalogo della mostra a cura di Francesca Campagna Cicala e Gioacchino Barbera (Messina, chiesa Madre di Sant'Antonio Abate e chiesa di San Francesco di Paola, 27 agosto - 29 ottobre 1983), Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1983.

Ortolani Giuseppe Emanuele, *Biografia degli uomini illustri della Sicilia ornata de' loro rispettivi ritratti compilata dall'avvocato D.r. D.n. Giuseppe Emanuele Ortolani e da altri letterati*, tomi I-IV, presso Niccola Gervasi, Napoli 1817-1821.

Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa, a cura di Gioacchino Barbera, voll. I-IV, Ediprint, Siracusa 1989-1997.

Paatz Walter, Paatz Elisabeth, *Die Kirchen von Florenz. Ein kunstgeschichtliches Handbuch*, voll. I-II, Klostermann, Frankfurt am Main 1941.

Pacelli Vincenzo, *L'ultimo Caravaggio: dalla Maddalena a mezza figura ai due San Giovanni*; *(1606-1610)*, Ediart, Todi 1994.

Painting in Naples from Caravaggio to Giordano, catalogo della mostra a cura di Clovis Whitfield e Jane Martineau, Weidenfeld and Nicolson, London 1982.

Palesati Antonio, Lepri Nicoletta, *Matteo da Leccia: manierista Toscano dall'Europa al Perú*, Assoc. Turistica Pro Pomarance, Pomarance 1999.

Paolini Maria Grazia, *ad vocem Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra a cura di G. Guidi e D. Marcucci (Firenze, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 – 4 maggio 1987), Cantini, Firenze 1986, pp. 136-140.

Parisi Claudio F., *Pittori e dipinti nella Sicilia sud-orientale: i centri tra l'altra valle dell'Anapo e la Piana di Catania*, Scordia, Museo Civico Etno-Antropoloogico e Archivio Storico Mario De Mauro, Tipolitografia Anfuso, Catania 2001.

Peder Pavels, *Malta 1796-1797: Thorvaldsen's visit*, basato su un diario inedito di Peder Pavels, a cura di Sven Sarcnsen e Joseph Schirö, Beck Graphics, Malta 1996.

Pietro D'Asaro «Il monoculo di Racalmuto», catalogo della mostra a cura di Maria Pia Demma, prefazione di Leonardo Sciascia (Racalmuto, Chiesa Madre e Chiesa del Monte 9 novembre 1984 - 13 gennaio 1985), Arti Grafiche Siciliane, Palermo 1985.

Pietro Novelli e il suo ambiente, catalogo della mostra a cura di Maria Pia Demma (Palermo, Albergo dei Poveri 10 giugno - 30 ottobre 1990), Flaccovio, Palermo.

Piombanti Giuseppe, *Guida storica della città e dei dintorni di Livorno*, ediz. I-V, 1873-2003, Fabbreschi, Livorno 1903.

Policastro Guglielmo, *Catania nel settecento; costumi, architettura, scultura, pittura, musica, Società editrice internazionale*, Società Editrice Internazionale, Torino 1950.

Polidoro da Caravaggio fra Napoli e Messina, catalogo della mostra a cura di Pierluigi Leone de Castris (Napoli, Museo e gallerie nazionali di Capodimonte , 11 novembre 1988 - 15 febbraio 1989), Mondadori, Milano 1988.

Porsella Flores Ġużè, *An Old Picture of St. Lawrence*, «The Daily Malta Chronicle», 30 agosto 1937, p. 4

Porto di mare. 1570-1670. 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, Palazzo Barberini, 10 dicembre 1999 - 20 febbraio 2000), Palermo 1999.

Privitera Antonio, *Cronaca* (1824-1887), in 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.

Proceeding of History Week 1983, a cura di Mario Buhagiar, Malta: Historical Society, Malta 1984.

Pugliatti Teresa, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale*, vol. II, Electa, Napoli 1993.

Ragona Antonino, *Note e documenti sulla residenza mazzarinese e sulla morte del pittore fiorentino Filippo Paladini*, Tipografia Città dei Ragazzi, Caltagirone 1967.

Ragona Antonino, *Un documento sul periodo oscuro della vita del pittore Mario Minniti*, «Archivio storico siracusano», I, 1971, pp. 59-63.

Restauri di opere d'arte, mobili ed affreschi (1955-1969), «Bollettino della Soprintendenza alle Gallerie e alle opere d'arte medievale e moderna della Sicilia», Palermo 1972.
Restoration Report 1993, Valletta, National Museum of Fine Arts.

Richa Giuseppe, *Notizie istoriche delle chiesa fiorentine divise ne' suoi quartieri*, tomi I-X, Per Gaetano Viviani, Firenze 1755.

Rosignoli Gregorio, *Maraviglie di Dio nel divinissimo sacramento, nel ss. Sacrificio, e nell'anime del Purgatorio. Opera del p. Gregorio Rosignoli della Compagnia di Gesù*, tomo III (*Maraviglie di Dio né suoi Santi, scelte dalle lor vite. Compresevi in fine le meraviglie della natura*), Appresso l'erede di Nicolò Pezzana, Venezia 1772.

Russo Paolo, *"Un genio vagante… in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012.

Russo Salvatore, *Siracusa al tempo di Minniti*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera e Vera Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 47-56.

Russo Salvatore, *Daniele Monteleone pittore siracusano a Malta e nella Sicilia sudorientale*, Archivio Storico Siracusano, serie III, XIX, 2005, pp. 69-95.

Saccà Virgilio, *Michelangelo da Caravaggio pittore. Studi e ricerche*, «Archivio Storico Messinese», VII, 1-2, 1906, pp. 40-69.

Salerno Elio, *Chiese scomparse nel XX secolo*, «Notiziario Storico di Augusta», n. 3, dicembre 1968, pp. 125-145.

Saliba Rita, *Ħarsa lura lejn wirja fl- Imdina*, «Il-Mument», 11 maggio 1997, p. 18.

Salinas Antonino, Columba Gaetano M., *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate*, Palermo 1915, ristampa anastatica, «Quaderni dell'attività didattica del Museo regionale di Messina», 8, a cura di Francesca Campagna Cicala, Museo regionale di Messina, Messina 1998.

Salmi Mario, *Il Palazzo e la piazza dei Cavalieri*, in *Il Palazzo dei Cavalieri e la Scuola Normale Superiore di Pisa*, prefazione. di Giovanni Gentile, Zanichelli, Bologna, 1932.

Sammut Edward, *San Pawl il Bahar*, «The Sunday Times of Malta», 22 marzo 1942, p. 8.

Sammut Edward, *Caravaggio in Malta,* «Scientia», XV, 1949, pp. 78-89.

Sammut Edward, *The Palace of the Grand Masters, now residence of the Governor of Malta, and its art treasures*, Progress Press, Malta 1952.

Sammut Edward, *The Co-Cathedral of St. Johns and its Art Treasures*, seconda edizione, Progress Press, Malta 1960.

Sammut Edward, *An «ex-voto» for Lepanto*, «The Armed Forces of Malta Journal», 1980, 32, pp. 12-17.

Sammut Edward, *Guide to the Mdina Cathedral and its Museum*, The Friends of the Cathedral Museum, Promotion Services, Sliema 1986.

Sammut Lawrence E., *Is-Santwarju tal Karmnu*, Progress Press Co. Ltd, Valletta 1952.

Sant'Agata, a cura di Liliane Dufour, Editalia, Roma 1996.

Sarullo Luigi, *Dizionario degli artisti siciliani*, voll. I-III, Edizioni Novecento, Palermo 1993-1994.

Schiavo Armando, *La pontificia Insigne Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon*, Palombi, Roma 1985.

Schiavone Lorenzo, *I tesori d'arte nel palazzo Magistreriale di La Valletta nel 1826*, «Il Delfino», settembre-ottobre 1985, p. 9, n. 35.

Sciberras Keith, *'Frater Michael Angelus in Tumultu'. The Cause of Caravaggio's Imprisonment in Malta*, «The Burlington Magazine», 144, aprile 2002, pp. 229-232.

Sciberras Keith, *Riflessioni su Malta al tempo di Caravaggio*, «Paragone», anno LIII, terza serie, 44, luglio 2002, pp. 3-20.

Sciberras Keith, *L-Arti Barokka f'Malta*, PIN, Malta 2003.

Sciberras Keith, *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, in *Caravaggio and Paintings of Realism in Malta*, catalogo della mostra a cura di Cynthia De Giorgio e Keith Sciberras (La Valletta, co-cattedrale di san Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007, pp. 25-53.

Sciberras Keith, *Caravaggio, The Confraternita della Misericordia and the original context of the Oratory of the Decollato in Valletta*, «The Burlington Magazine», CXLIX, novembre 2007, pp. 759-766.

Sciberras Keith, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009.

Sciberras Keith, *Minniti's Baptism and other works in Malta*, in *Minniti Baptism. A "signed" masterpiece*, a cura di Roberta Lapucci, Edifir, Firenze 2009, pp. 18-21.

Sciberras Keith, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015.

Sciberras Keith, Stone David M., *Saints and heroes. Frescos by Filippo Paladini and Leonello Spada*, in Albert Ganado, *The palace of the Grand Masters in Valletta*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, Malta 2001, pp. 139-158.

Sciberras Keith, Stone David M., *Caravaggio in bianco e nero: arte, cavalierato e l'ordine di Malta (1607-1608)*, in *Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra a cura di Nicola Spinosa (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 23 ottobre 2004 - 23 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004, pp. 61-79.

Sciberras Keith, Stone David M., *Caravaggio: Art, Knighthood, and Malta*, Midsea Book, Malta 2006.

Scicluna Hannibal, *The Church of St John*, Danesi, Roma 1955.

Scuderi Vincenzo, *Caravaggeschi nordici (e di «nazioni» italiane) operanti in Scilia. La posizione di Pietro Novelli*, 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, Palermo 1985, pp. 183-224.

Sebregondi Fiorentini Ludovica, *Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri*, «Paragone», XXXII, 383-385, 1982, pp. 107-122.

Sebregondi Fiorentini Ludovica, *Riflessioni su Filippo Paladini «florentinus»*, in *Atti delle giornate di studi sul Caravaggismo e il naturalismo nella Toscana del Seicento*, a cura di Pierluigi Carofano, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2009, pp. 145-157.

Siddal Henry, *Malta: Past and Present. Being a History of Malta from the Days of the Phoenicians to the Present Time*, Chapman & Hall, London 1870.

Spagnoletti Angelantonio, *L'Ordine di Malta e la Sicilia*, in *La Sicilia dei Cavalieri. Le istituzioni dell'Ordine di Malta in età moderna (1530.1826)*, a cura di Luciano Buono e Giacomo Pace Gravina, Tipografia Granata, Messina 2003, pp. 9-34.

Spagnolo Donatella, *Da modello a pittore: una traccia per Mario Minniti*, in *Sulle orme di Caravaggio: tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra a cura di Vincenzo Abbate, Gioacchino Barbera, Claudio Strinati, Rossella Vodret (Palermo, Palazzo Ziino 4 marzo - 2 maggio 2001), Marsilio, Venezia 2001, pp. 45-63.

Spagnolo Donatella, *«Quantunque oscuro fu tenero oltremodo». Mario Minniti tra maniera e naturalismo caravaggesco*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra a cura di Gioacchino Barbera e Vera Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio - 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004, pp. 15-30.

Spagnolo Donatella, *Some notes on Mario Minniti's last years of activity*, in *Minniti Baptism. A "signed" masterpiece*, a cura di Roberta Lapucci, Edifir, Firenze 2009, pp. 22-24.

Spinosa Nicola, *Attorno a Caravaggio: una questione di attribuzione. Terzo dialogo*, dialogo a cura di Nicola Spinosa; catalogo a cura di James M. Bradburne, Skira, Milano-Ginevra 2016.

Spike John, *Mattia Preti. I documenti*, Centro Di, Firenze 1998.

Stastny Francisco, *Perez de Alesio y la pintura del siglo XVI*, Taladriz, Buenos Aires 1970.

Stone David M., *In Praise of Caravaggio's Sleeping Cupid: New Document for Francesco dell'Antella in Malta and Florence*, «Melita Historica», XII, 2, 1997, pp. 165-178.

Storace Joseph E., *Lost Treasures of the Past: The Hand of the Baptist*, «Heritage», III, pp. 981-986.

Storie di restauri nella Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista a La Valletta: la Cappella di Santa Caterina della Lingua d'Italia e le committenze del Gran Maestro Gregorio Carafa, a cura di Sante Guido e Giuseppe Mantella, Midsea Books, Valletta 2008.

St. Paul Grotto Church and Museum at Rabat - Malta, a cura di John Azzopardi, Friends of the Cathedral Museum, Rabat - Malta, Progress Press, Valletta 1990.

Strinati Claudio, *Marcantonio Del Forno nell'oratorio del Gonfalone a Roma*, «Antichità viva», XV, 3, 1976, pp. 14-22.

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 - 2 maggio 2001), Marsilio, Venezia 2001.

Terribile Tony, Joe Abela, *Teżori fil-knejjes Maltin - Treasures in Maltese churches*, voll. I-XI, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, Pietà 2002-2012.

The Church of St. John's in Valletta: 1578 - 1978; an exhibition commemorating the 4th centenary of its Consecration, catalogo della mostra a cura di John Azzopardi (Valletta, Museo della co-cattedrale di San Giovanni, 3 giugno - 3 luglio 1978), Progress Press, Malta 1978.

The Wignacourt Museum, a cura di John Azzopardi, Best Print Co. Ltd, Qrendi 2016.

The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio, a cura di Roberta Lapucci, Edifir, Firenze 2008.

Tolomei Francesco, *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle arti con notizie degli architetti, scultori, e pittori pistoiesi*, Eredi Bracali stamp. Vesc. Pistoia 1821.

Treffers Bert, *Caravaggio nell'estate del 1606. La versione originale della Maddalena in estasi*, in *Caravaggio and His Time: Friends, Rivals and Enemies*: *150th anniversary of diplomatic relations between Japan and Italy*, catalogo della mostra a cura di Rossella Vodret e Yusuke Kawase (Tokyo, The National Museum of Western Art, 1 marzo – 12 giugno 2016), Kokuritsu Seiyō Bijutsukan, Tōkyō 2016, pp. 306-308.

Trigilia Lucia*, Distruzioni e trasformazioni urbane dal 1693 al 1942*, Officina Edizioni, Roma 1985.

Troisi Sergio, *Filippo Paladini: un manierista fiorentino in Sicilia*, «Kalòs», Anno IX, n. 2, Collezione Maestri siciliani n. 27, supplemento a Kalòs, marzo-aprile 1997, pp. 1-24.

Troisi Sergio, *Un dipinto inedito di Filippo Paladini*, «Kalós», Anno X, II, marzo-aprile 1998, pp. 38-39.

Un'antologia di frammenti. Dipinti seicenteschi inediti o poco noti delle collezioni del Museo di Messina, a cura di Francesca Campagna Cicala, Sicania, Messina 1990.

Venturi Adolfo, *Storia dell'arte italiana*, tomi I-XXV, Ulrico Hoepli, Milano 1901-1939.

Van Mander Karel, *Het Schilder-Boeck waer in Voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorghedraghen*, *daer nae in dry deelen t'leven der vermaerde doorluchtighe schilders des ouden en nieuwen tyds ; eyntlyck d'wtlegghinghe op den Metamorphoseon Pub. Ovidij Nasonis oock daerbeneffens wtbeeldinghe der figueren; alles dienstich en nut den schilders, constceminders en dichters, oock allen staten van menschen*, van Wesbusch, Haarlem 1604, ristampa anastatica a cura di Walter Melion, Davaco Publisher, Utrecht 1969.

Verdi Carmelo, *Licodia sacra. Storia-arte-tradizione*, Computer Graphic, Vizzini 1993.

Wagner Hugo, *Michelangelo da Caravaggio*, Eicher, Bern 1958.

Zammit Gabarretta Anthony, *The Church of the Grand Masters and Inquisitors. Historical Descriptive Guide to St. Lawrence Church, Vittoriosa*, Veritas Press, Zabbar 1974.

Zammit Gabarretta Anthony, *Marian Devotions and the Order of St. John*, in *Marian Devotions in the Island of St. Paul (1600-1800)*, atti del congresso a cura di Vincent Borg (Malta, International Mariological Congress, 1983) The Historical Society, Malta 1983, pp. 249-266.

Zarb Seraphim, Buhagiar Mario, *St. Catherine of Alexandria: Her Churches, Painting and Statues in the Maltese Islands*, Progress Press, Valletta 1979.

Zerafa Stefano, *Discorso sulla storia artistica di Malta*, per Paolo Cumbo, Malta 1850.

TAVOLE FOTOGRAFICHE

Tav. I. Filippo Paladini, *Madonna con Bambino in trono fra Santi e Cavalieri*, firmato e datato 1589, La Valletta, Palazzo arcivescovile

Tav. II. Filippo Paladini, *Imposizione del nome al Battista*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Tav. III. Filippo Paladini, *Predica del Battista*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Tav. IV. Filippo Paladini, *Battesimo di Cristo*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Tav. V. Filippo Paladini, *Salomè con la testa del Battista*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

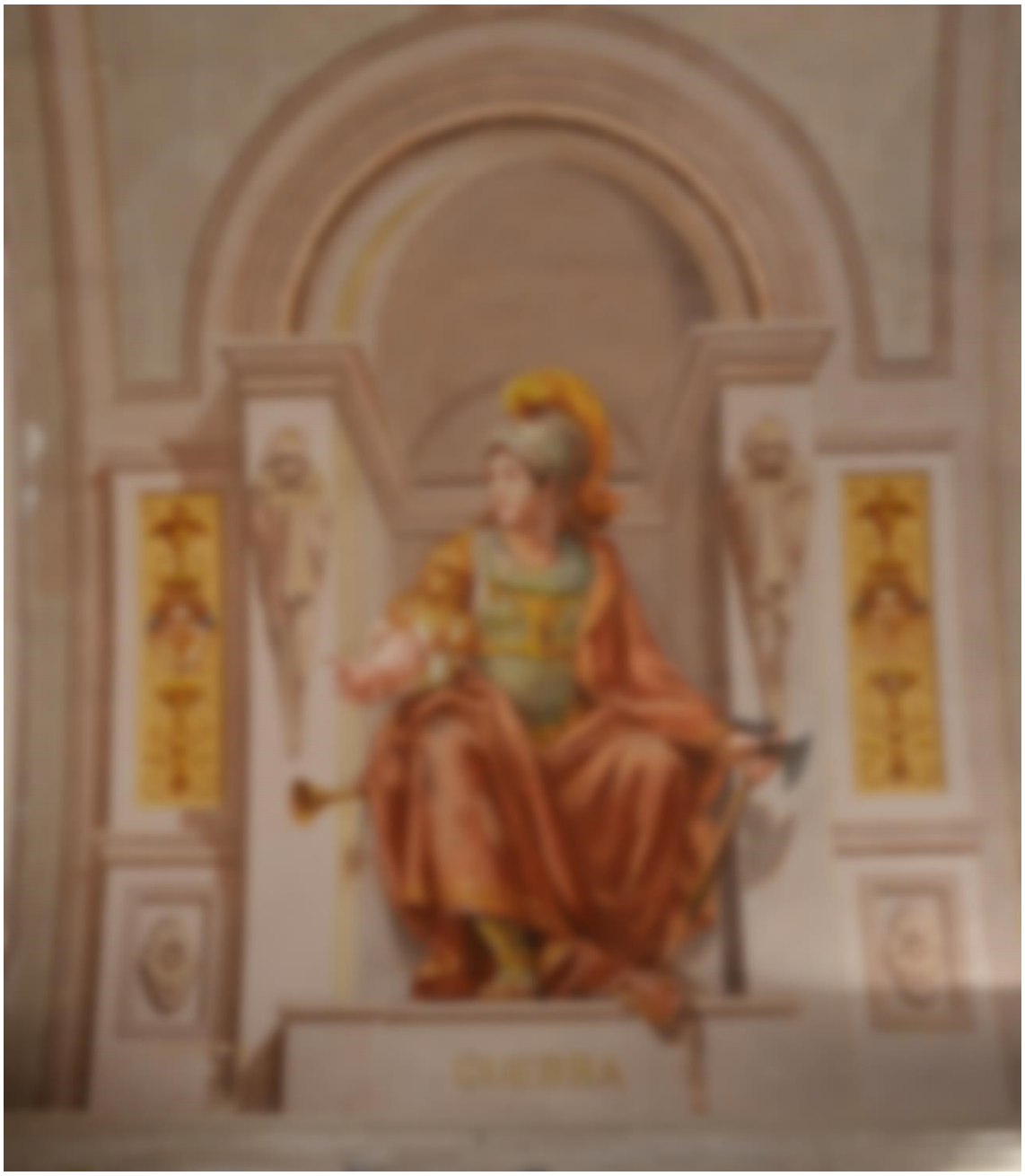
Tav. VI. Filippo Paladini, *Sibille e Putti*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro, parete dell'altare

Tav. VII. Filippo Paladini, *Sibille e putti*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro, parete dell'ingresso

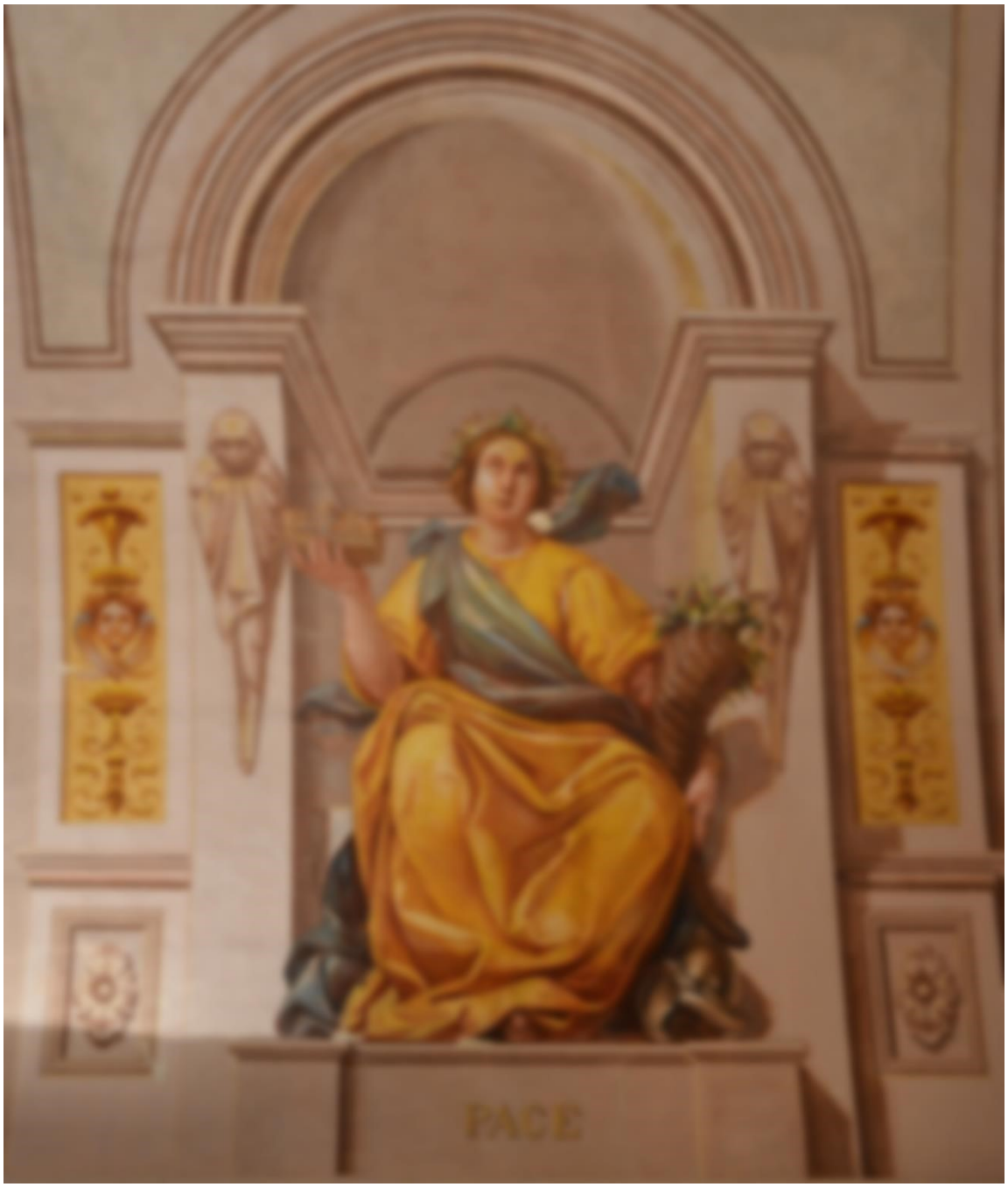
Tav. VIII. Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* (prima versione), 1590 circa, La Valletta, chiesa di Santa Caterina d'Italia

Tav. IX. Filippo Paladini, *Tre Santi*, 1593, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

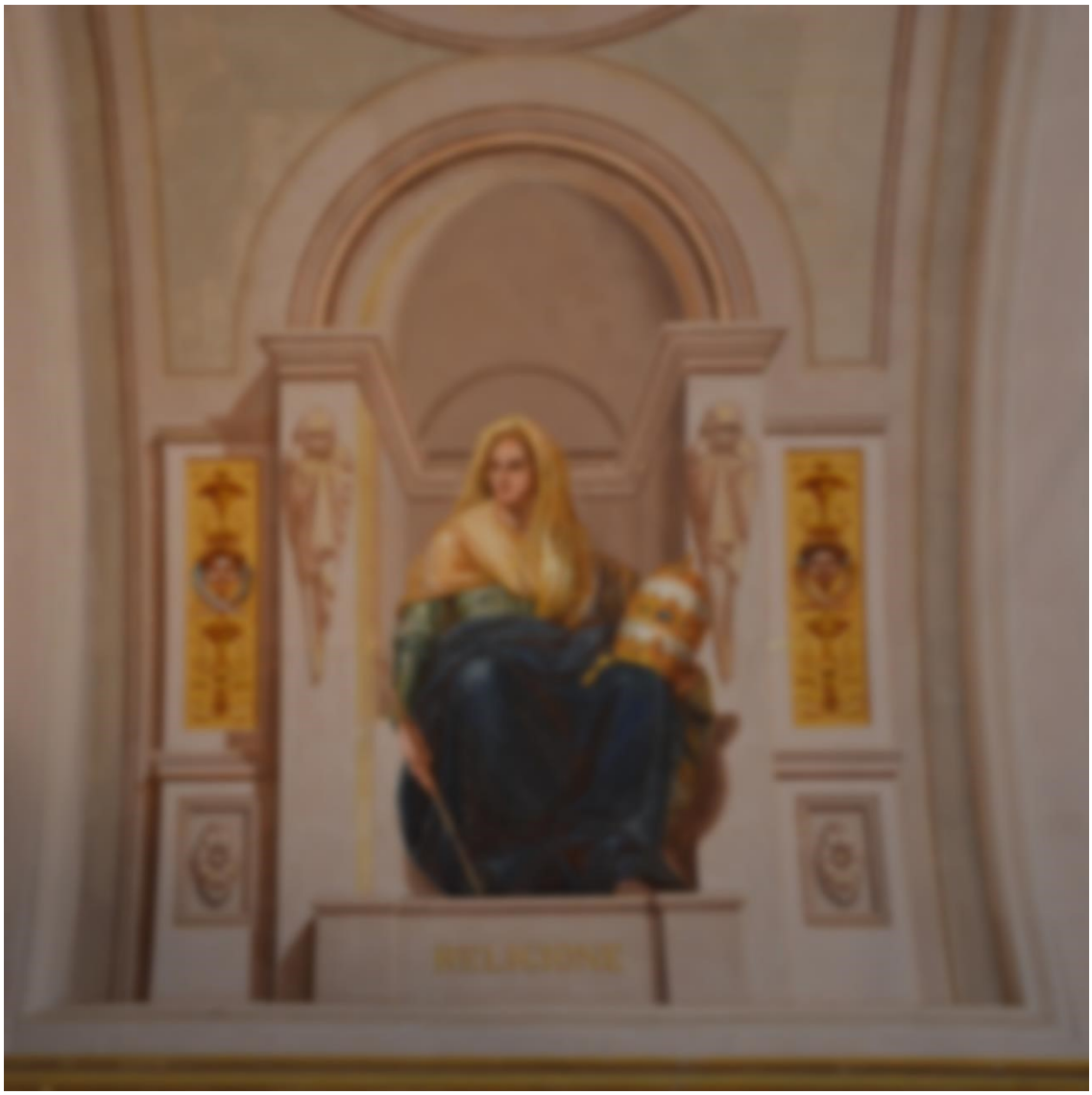
Tav. X. Filippo Paladini, *Circoncisione*, 1592-1595, La Valletta, chiesa del collegio dei gesuiti



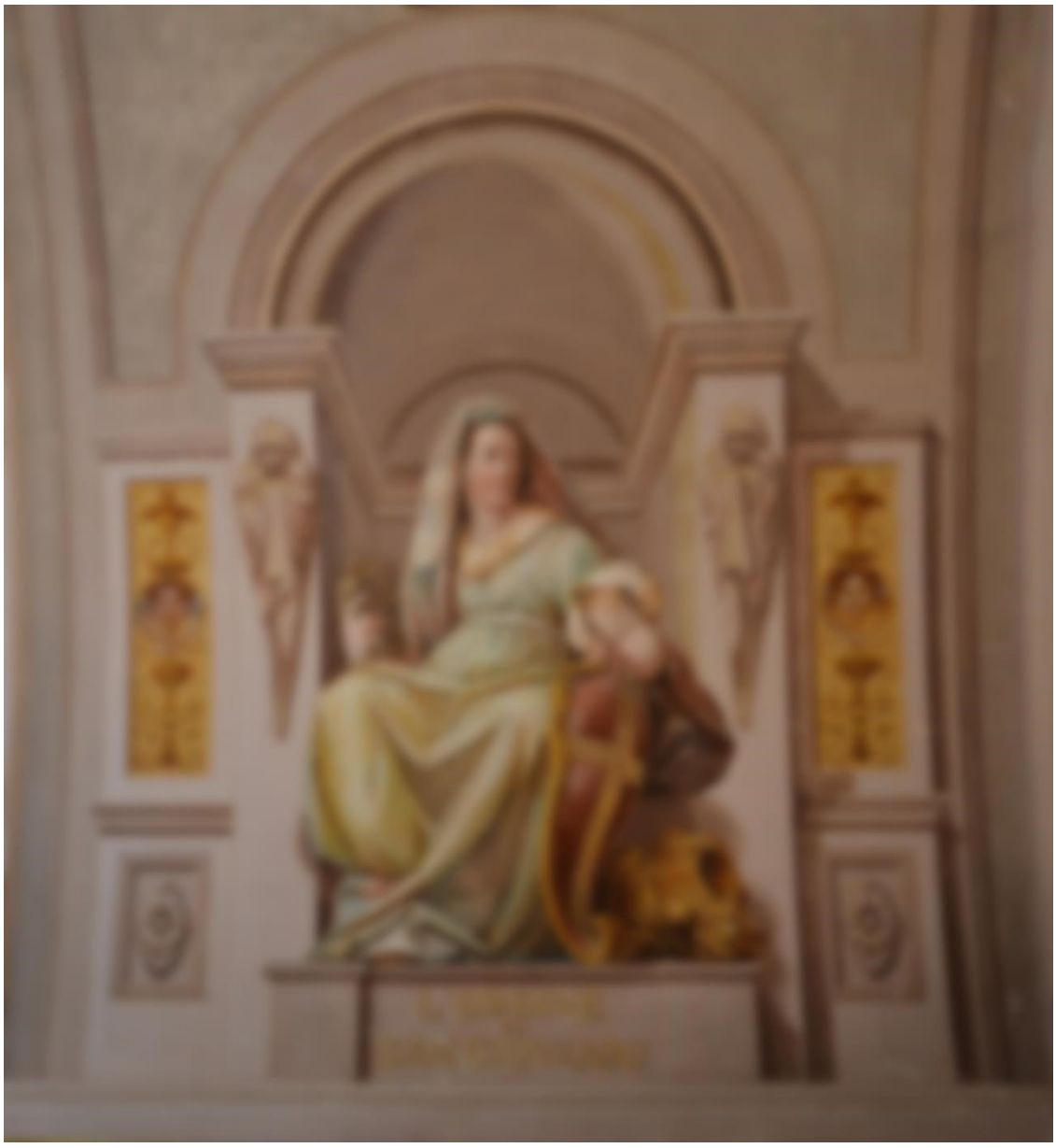
Tav. XI. Giuseppe Calì, Figura allegorica della *Guerra*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo



Tav. XII. Giuseppe Calì, Figura allegorica della *Pace*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

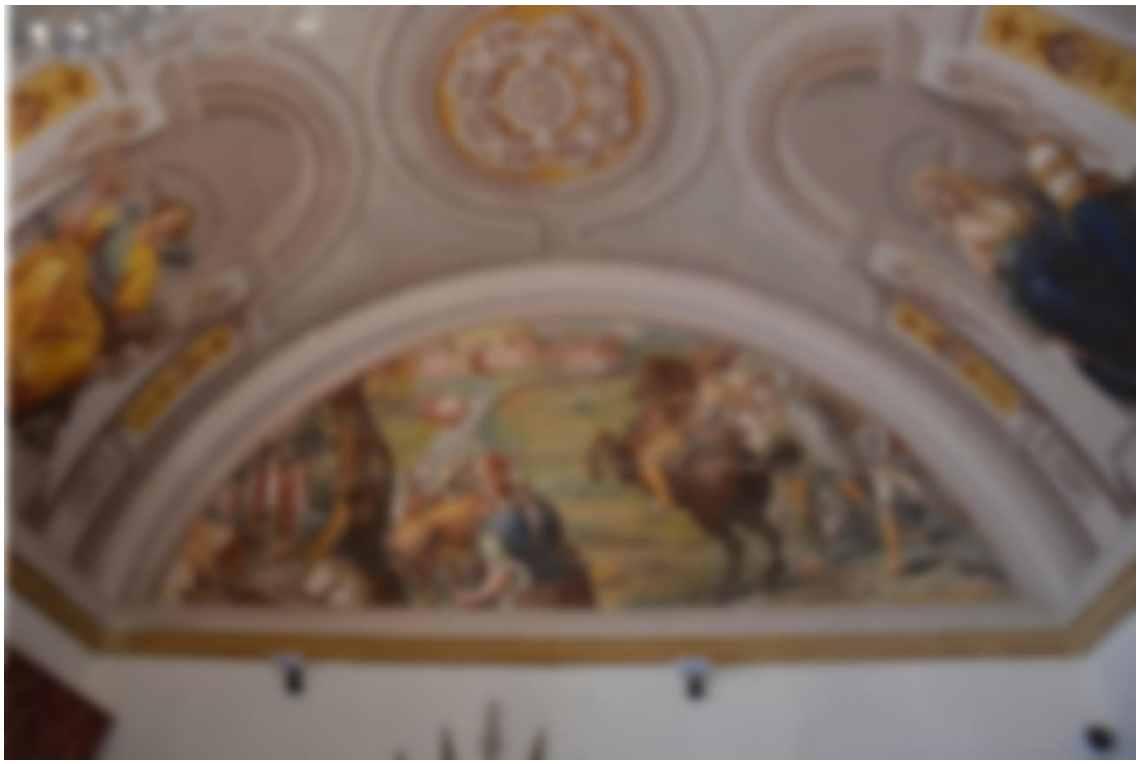


Tav. XIII. Giuseppe Calì, Figura allegorica della *Religione*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

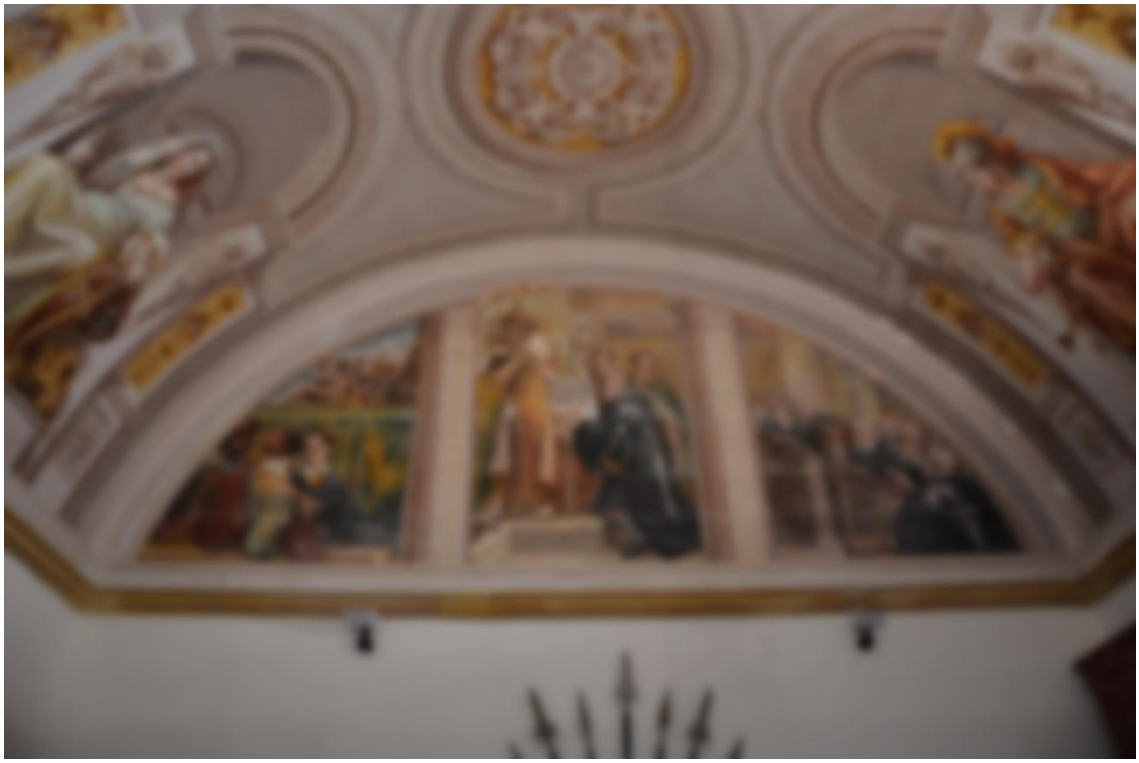


Tav. XIV. Giuseppe Calì, Figura allegorica dell'*Ordine di San Giovanni*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

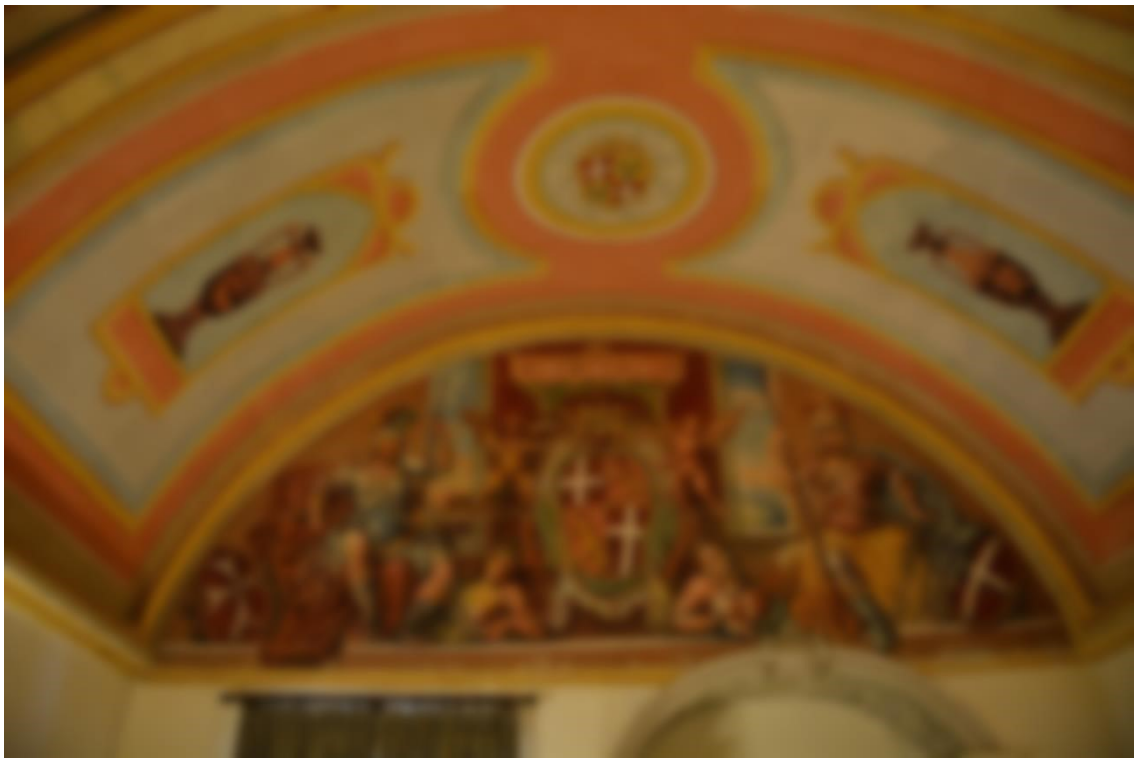
Tav. XV. Giuseppe Calì, *Stemma del gran maestro Verdala*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo



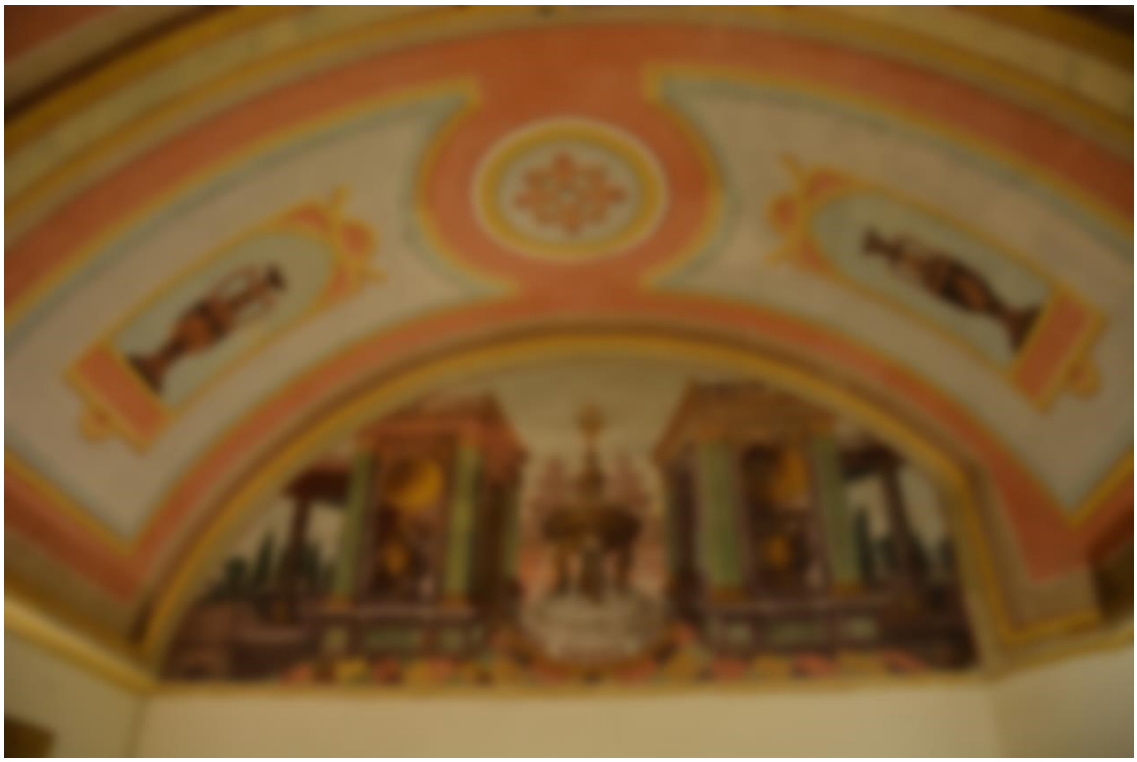
Tav. XVI. Artista anonimo del XIX secolo, *Il giovane Verdala in un attacco a cavallo nella città di Zoar*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo



Tav. XVII. Artista anonimo del XIX secolo, *Il gran maestro Verdala fa giuramento davanti agli Statuti dell'Ordine*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo



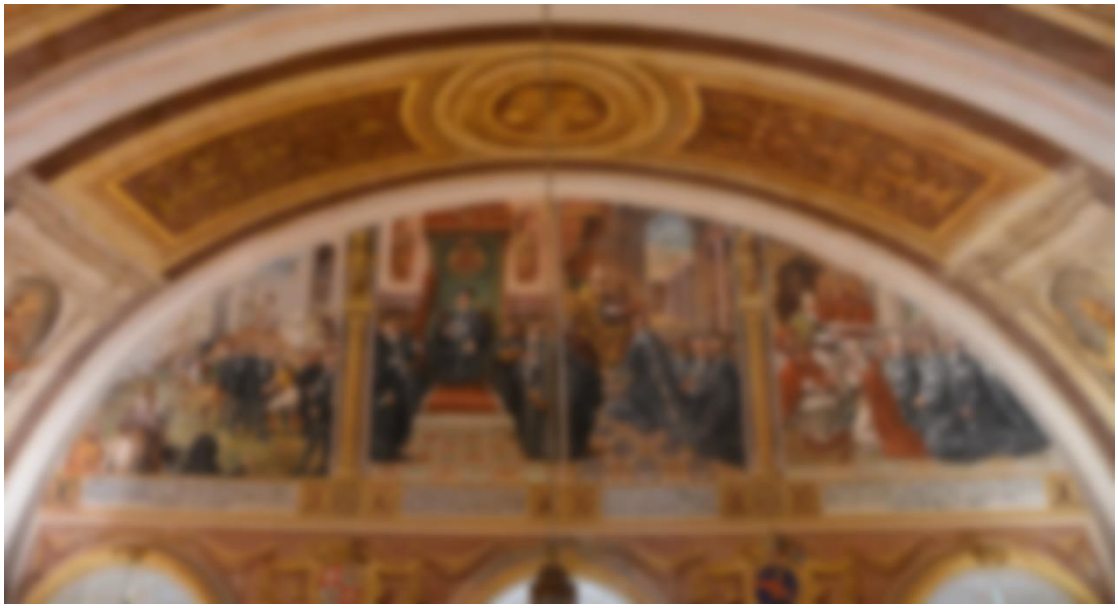
Tav. XVIII. Artista anonimo del XIX secolo, *Stemma del gran maestro Verdala fra due armati*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, ex cappella



Tav. XIX. Artista anonimo del XIX secolo, *Fontana e architetture*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, ex cappella

Tav. XX-XXI. Filippo Paladini, *San Giovanni Battista* e *San Giuseppe*, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, ex cappella

Tav. XXII. Salvatore Micallef, *Storie del gran maestro Verdala*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone, parete dell'ingresso



Tav. XXIII. Salvatore Micallef, *Storie del gran maestro Verdala*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone, parete di fondo

Tav. XXIV. Salvatore Micallef, *Prove di nobiltà presentate al gran maestro Juan d'Omedes*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXV. Salvatore Micallef, *Verdala comandante dell'artiglieria* e *Verdala ricevitore della Lingua di Provenza e gran priore di Tolosa*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

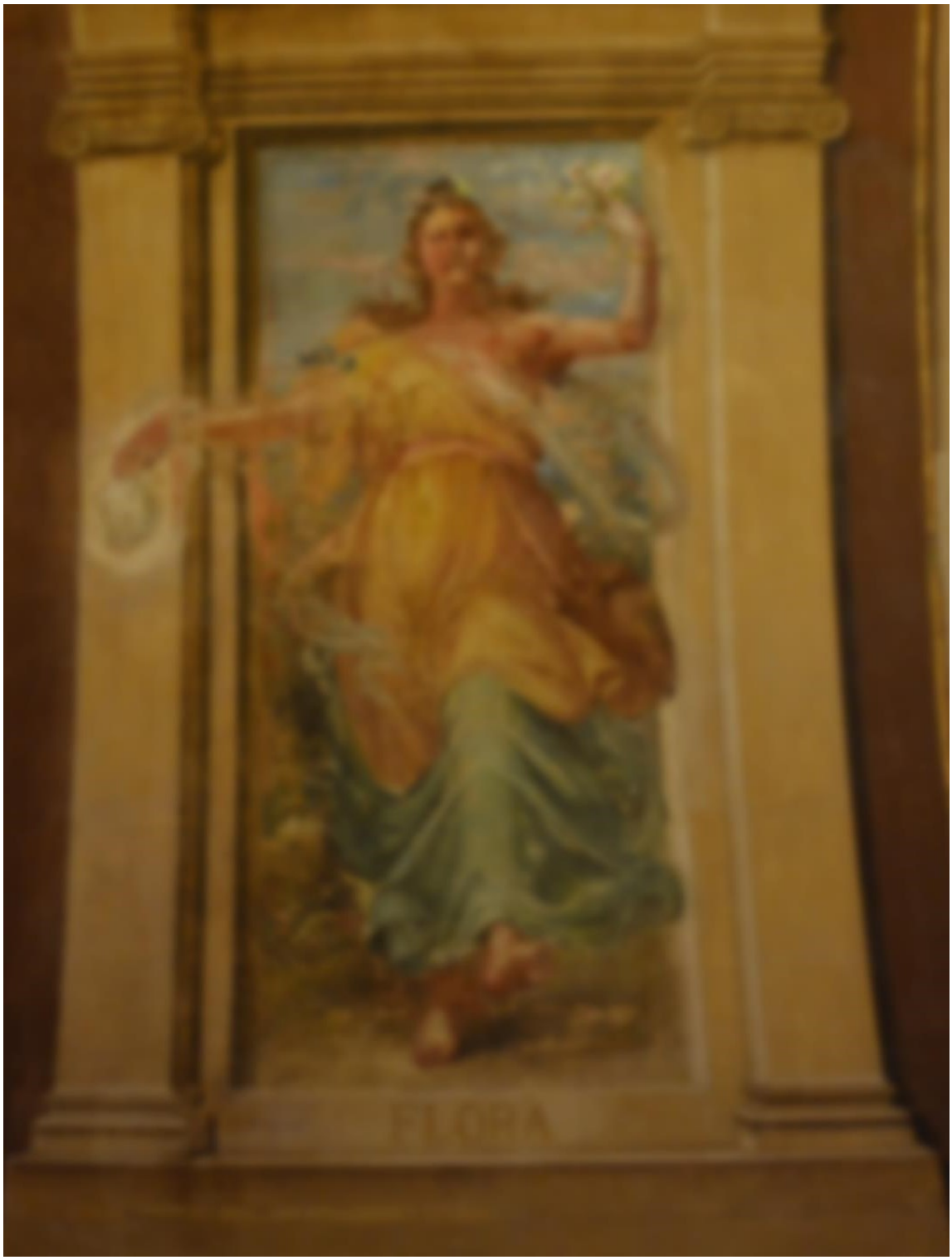
Tav. XXVI. Salvatore Micallef, *Verdala ambasciatore dell'Ordine a Roma*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXVII. Salvatore Micallef, *Elezione di Verdala a gran maestro*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

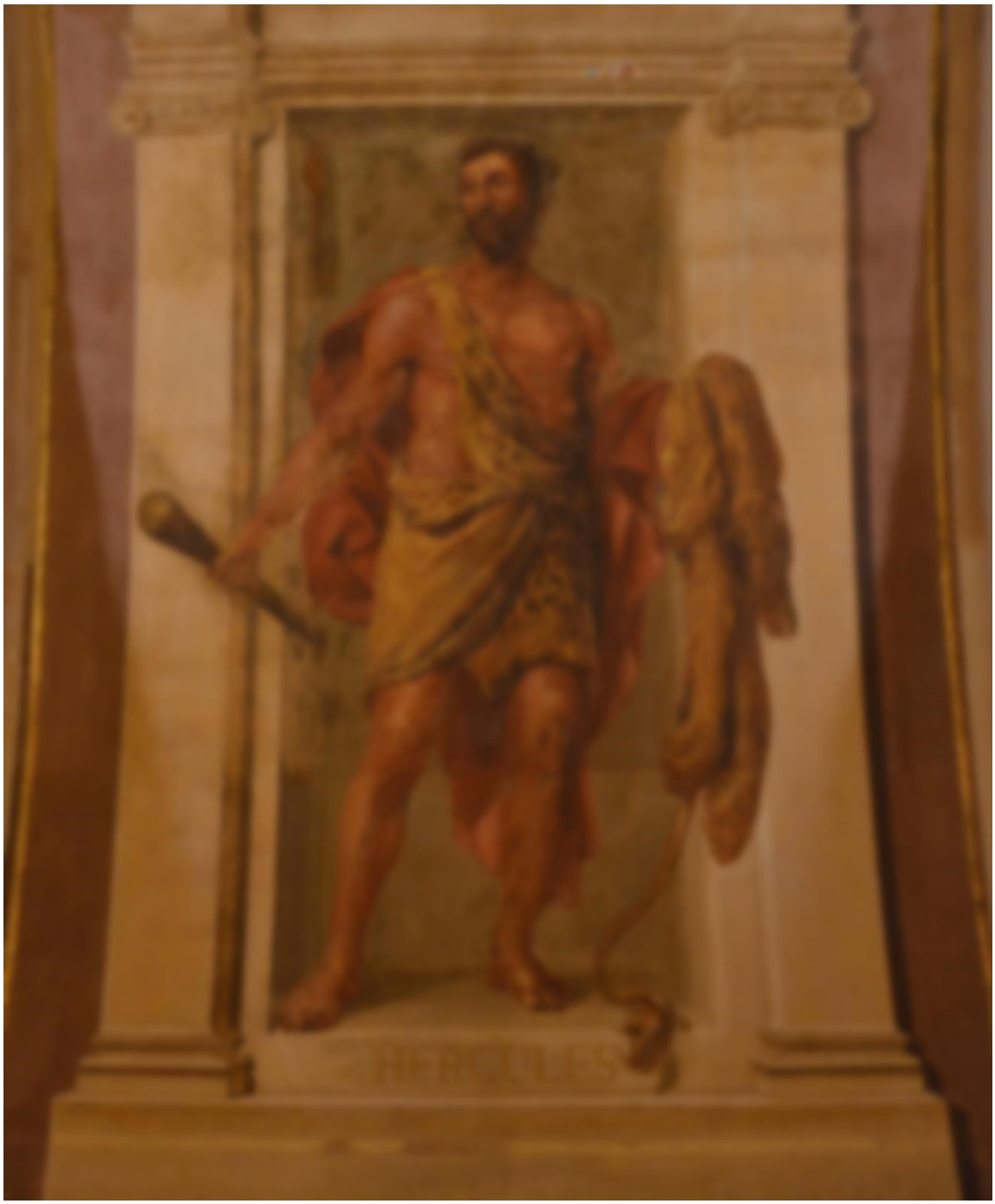
Tav. XXVIII. Salvatore Micallef, *La difesa davanti a papa Gregorio XIII contro le accuse mosse da alcuni Cavalieri* e l'*Incontro con Sisto V*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXIX. Salvatore Micallef, *Elezione di Verdala a cardinale nel 1587*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXX. Giuseppe Cali, *Marte*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone



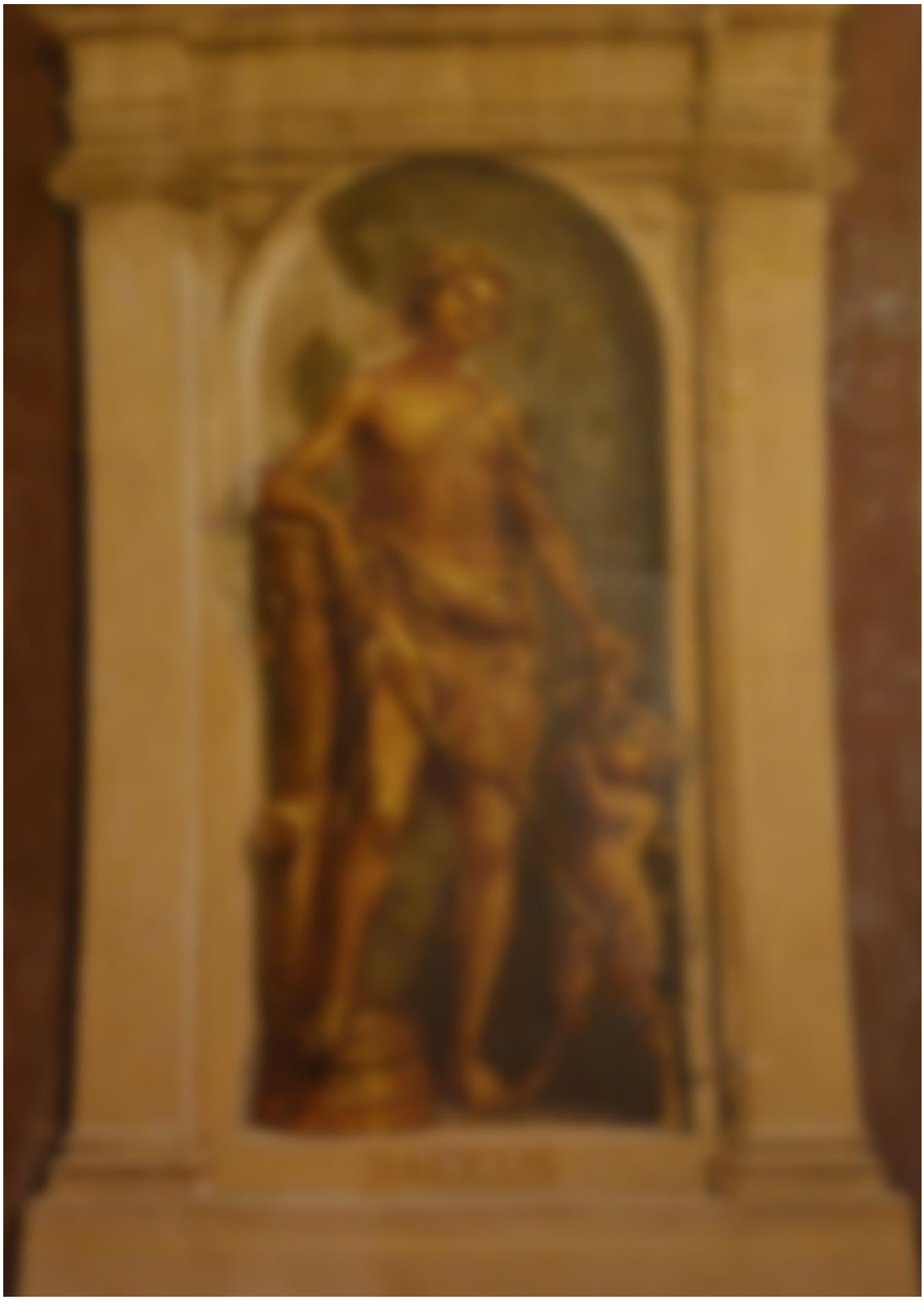
Tav. XXXI. Giuseppe Cali, *Flora*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone



Tav. XXXII. Giuseppe Cali, *Ercole*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

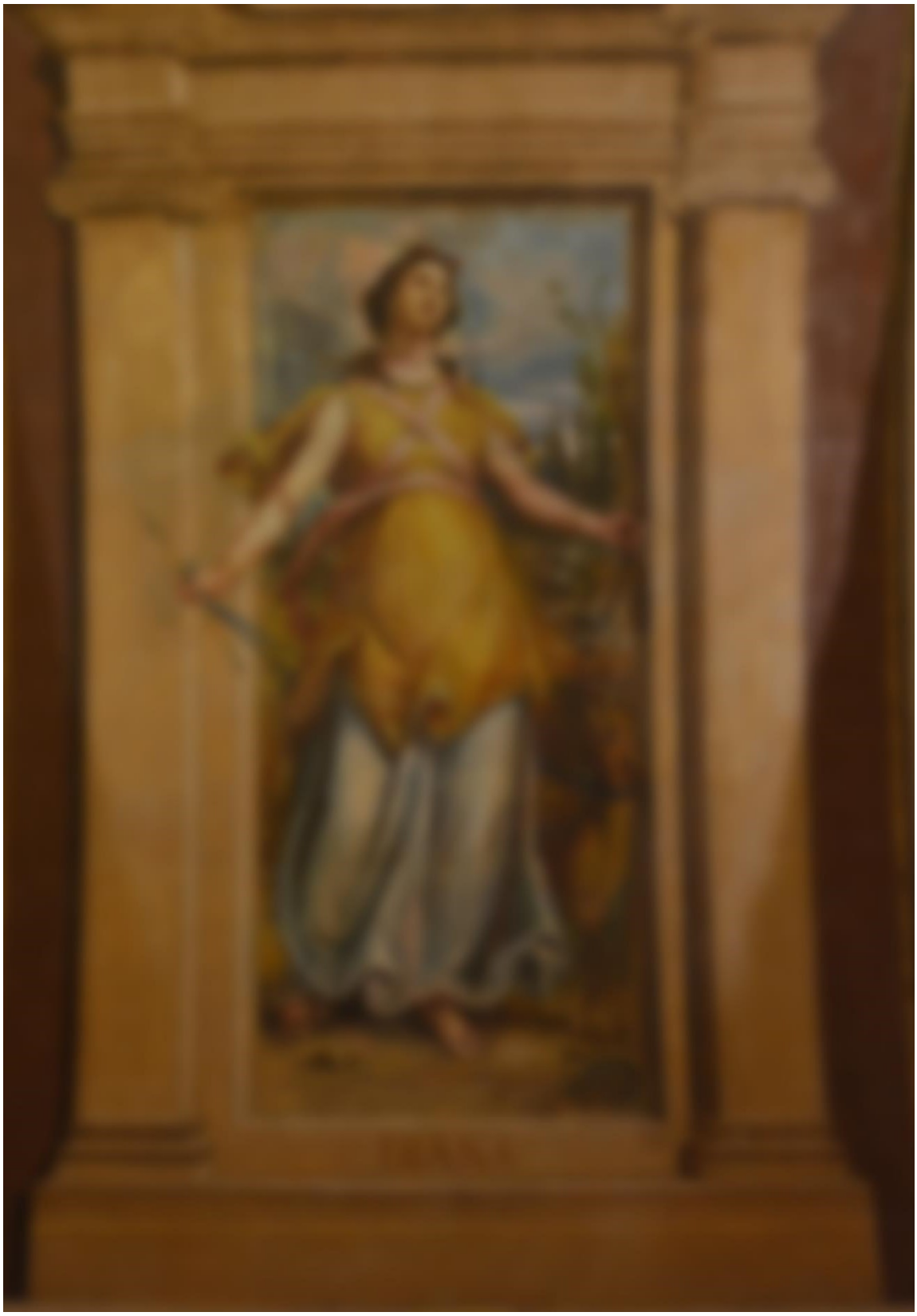
Tav. XXXIII. Giuseppe Cali, *Pallade*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXXIV. Giuseppe Cali, *Verità*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

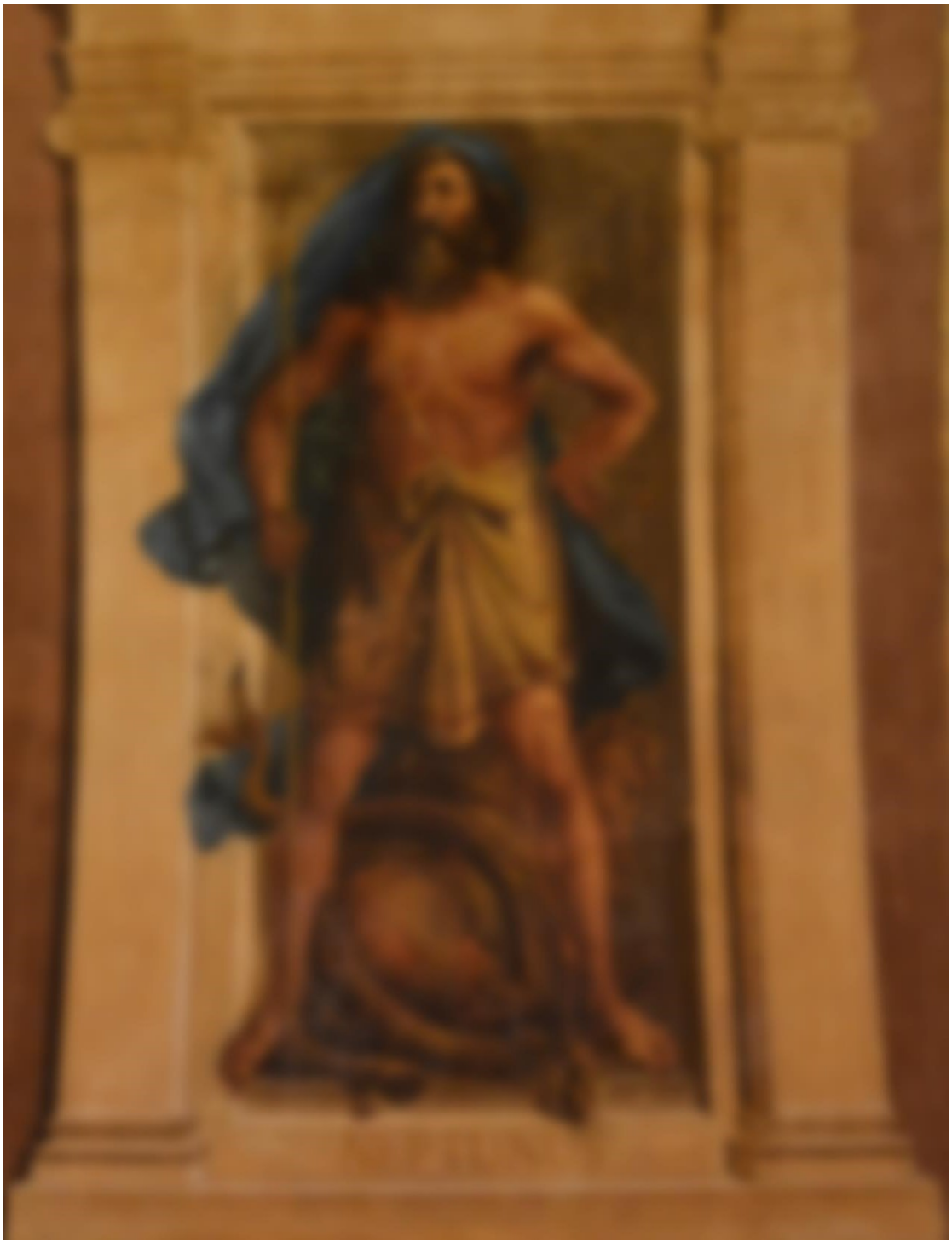


Tav. XXXV. Giuseppe Cali, *Bacco*, firmato e datato 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

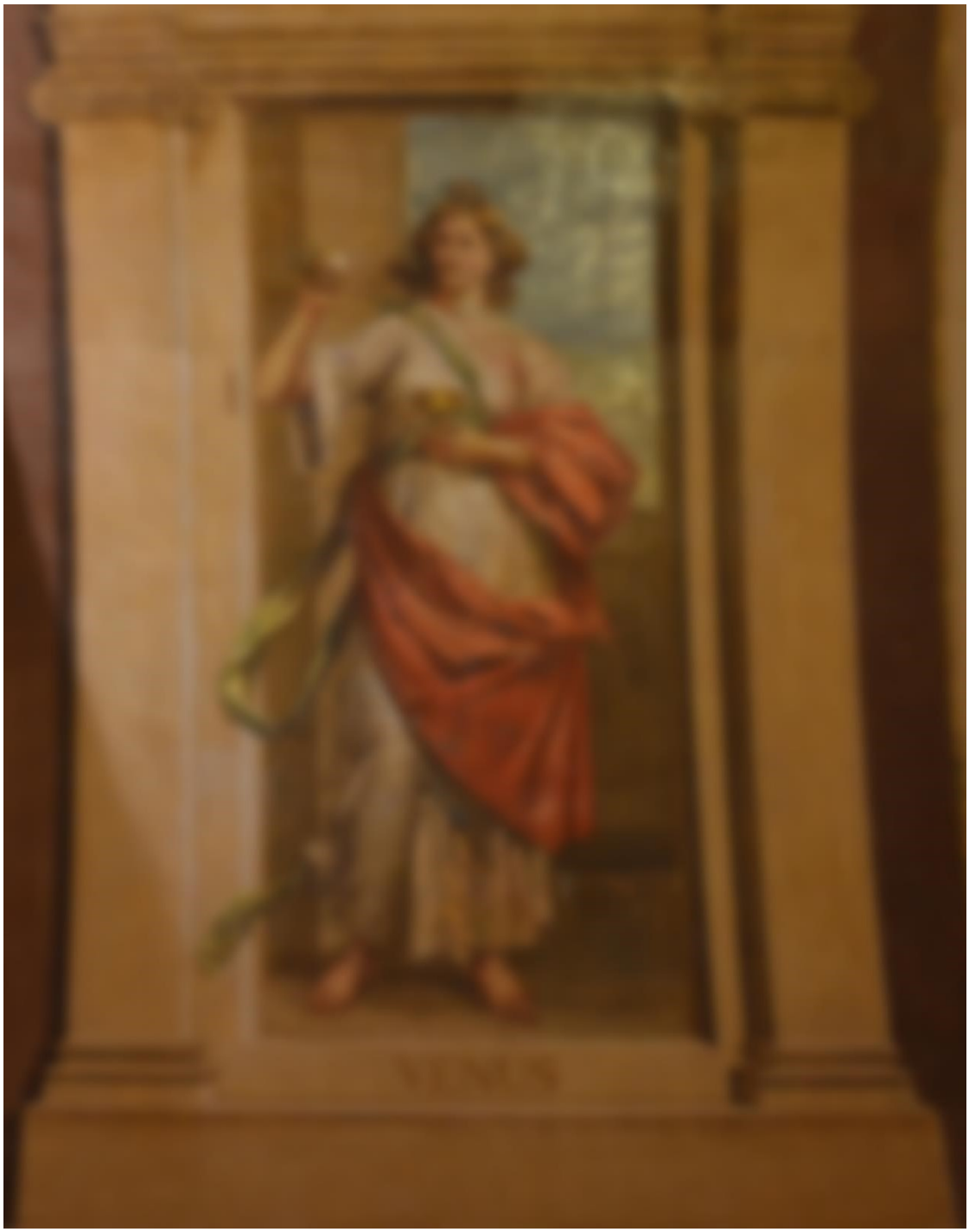
Tav. XXXVI. Giuseppe Cali, *Bacco*, particolare, firmato e datato 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone



Tav. XXXVII. Giuseppe Cali, *Diana*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

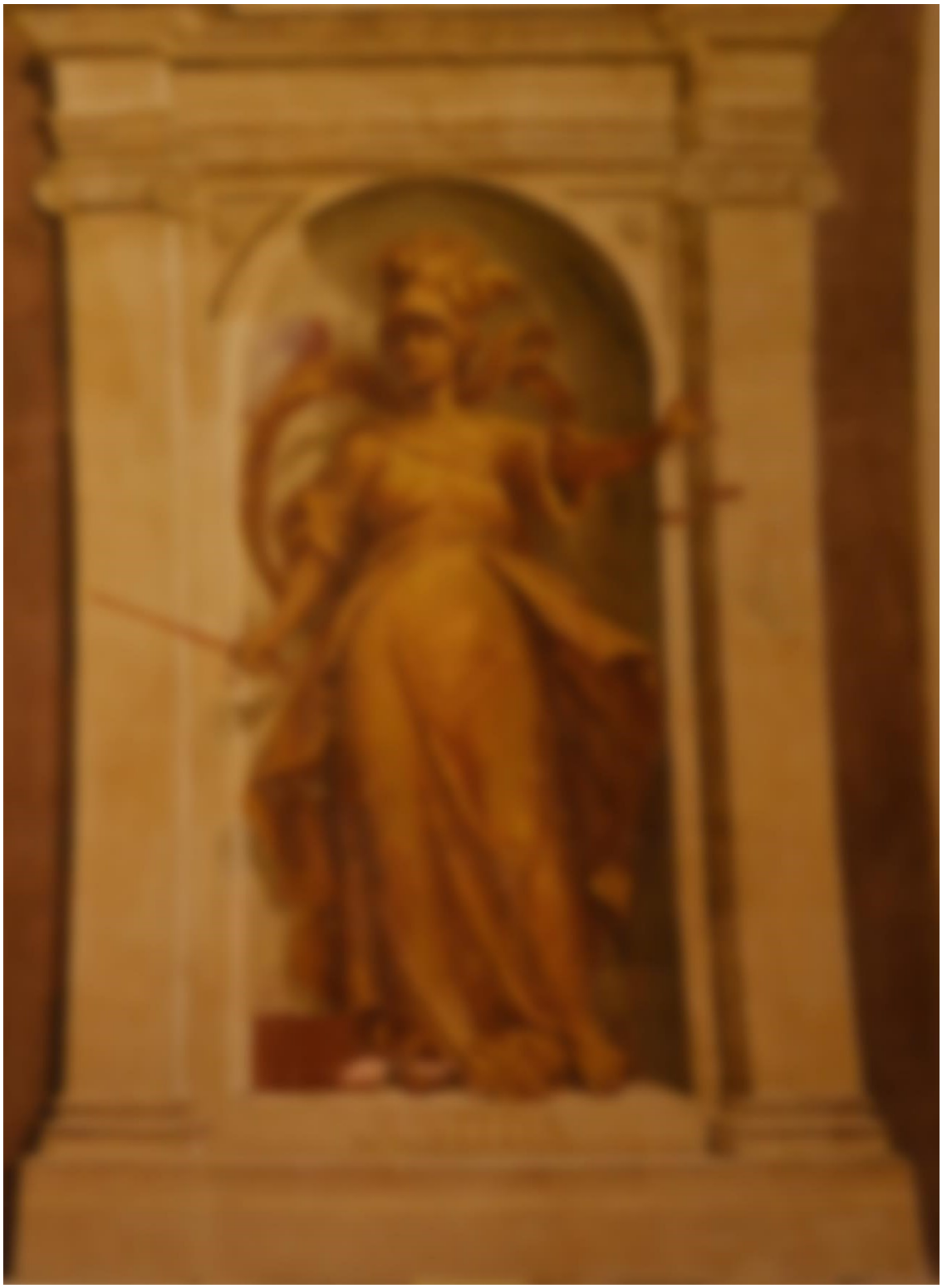


Tav. XXXVIII. Giuseppe Cali, *Nettuno*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

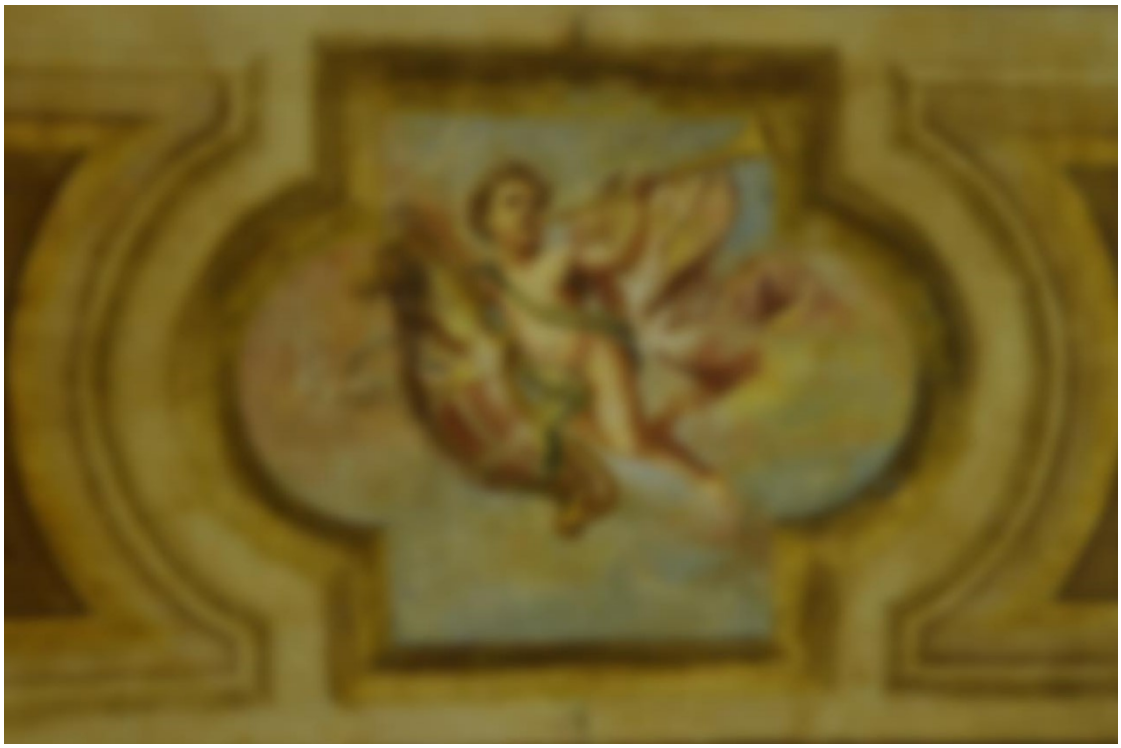


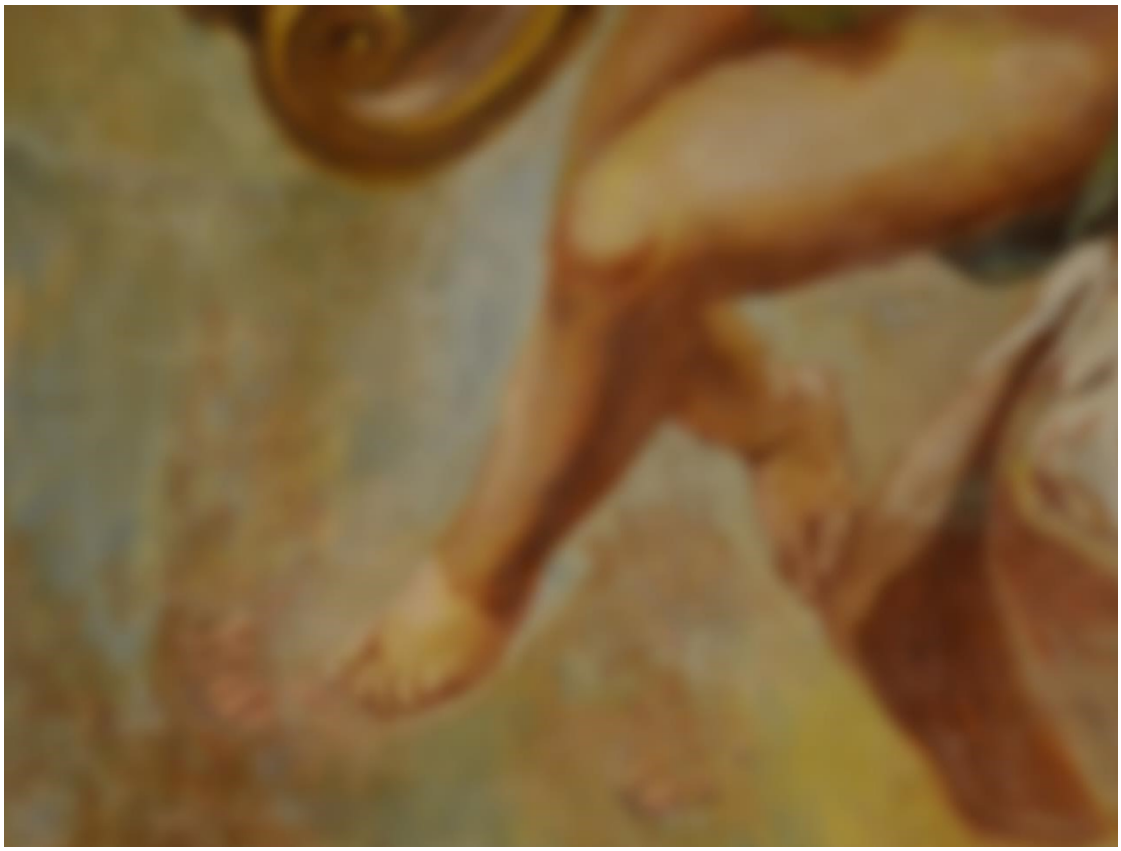
Tav. XXXIX. Giuseppe Cali, *Venere*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tavv. XL-XLI. Giuseppe Cali, *Venere*, particolari con tracce dell'originaria pittura, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

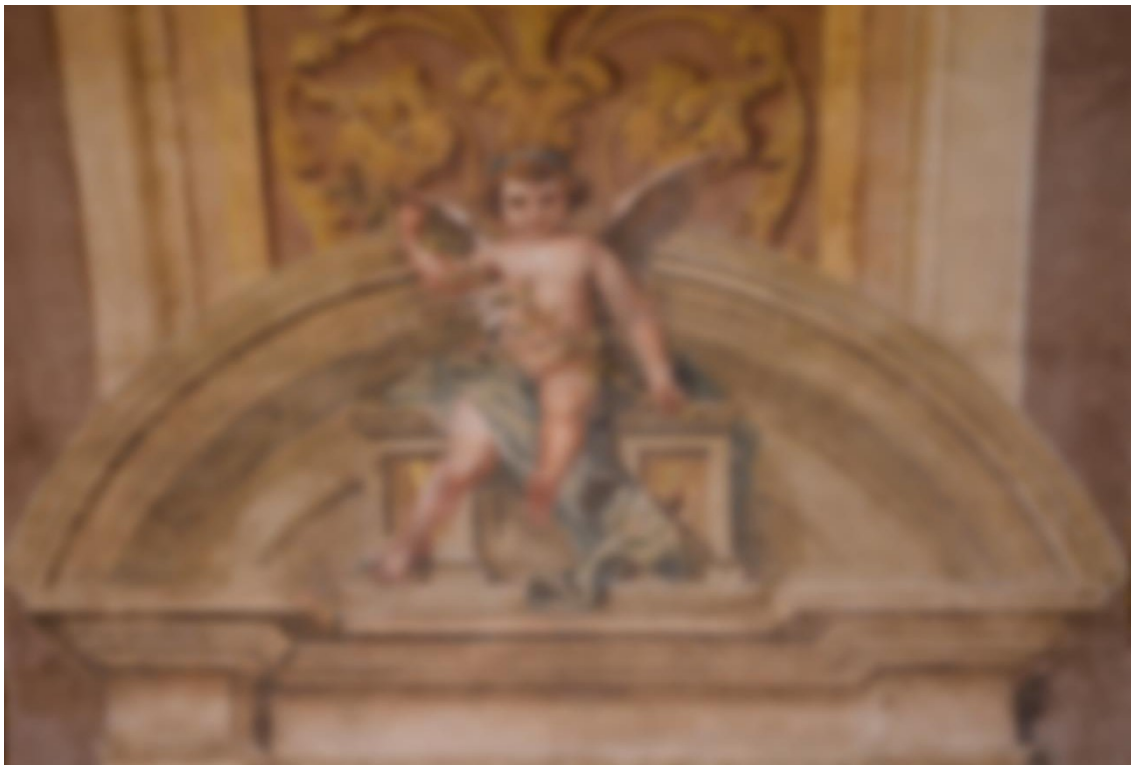


Tav. XLII. Giuseppe Cali, *Giustizia*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone





Tavv. XLIII-XLIV. Giuseppe Calì, *Figura angelica* e particolare con tracce dell'originaria pittura, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

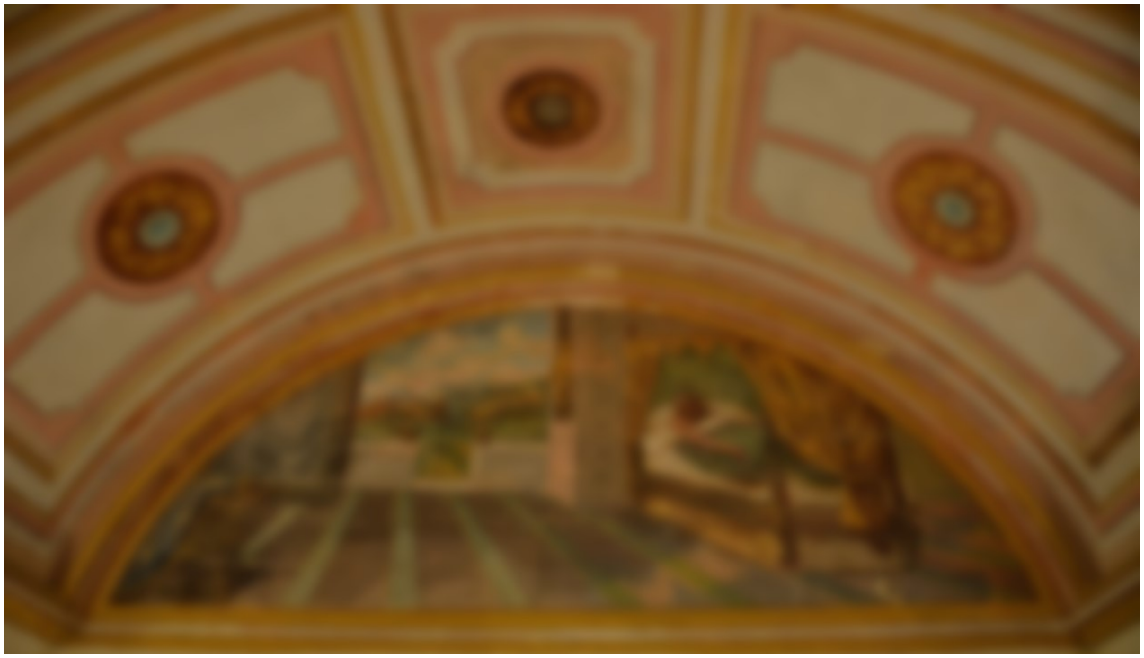


Tavv. XLV-XLVI. Giuseppe Calì, *Figure angeliche*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XLVII. Artista anonimo del XIX secolo, *Elia riceve il pane dagli uccelli al torrente Cherith*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a destra del gran salone

Tav. XLVIII. Artista anonimo del XIX secolo, *Il profeta disubbidiente*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a destra del gran salone

Tav. XLIX. Artista anonimo del XIX secolo, *Sogno di Giacobbe*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a destra del gran salone



Tav. L. Artista anonimo del XIX secolo, *Sogno di faraone*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a destra del gran salone

Tav. LI. Artista anonimo del XIX secolo, *Il gran maestro Verdala accompagnato da cardinali e cavalieri a cavallo nel suo ingresso a Roma*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a sinistra del gran salone

Tav. LII. Artista anonimo del XIX secolo, *Papa Sisto V riceve il cardinale gran maestro Verdala nella Cappella Sistina*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a sinistra del gran salone

Tav. LIII. Artista anonimo del XIX secolo, *Veduta del Porto Grande di La Valletta*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a sinistra del gran salone

Tav. LIV. Artista anonimo del XIX secolo, *Veduta di paesaggio con sullo sfondo la Torre Verdala*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a sinistra del gran salone

Tav. LV. Filippo Paladini, *Decollazione del Battista*, firmato e datato 16[..], Firenze, chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini

Tav. LVI. Filippo Paladini, *San Giacomo apostolo*, firmato e datato 1611, La Valletta, chiesa di San Giacomo

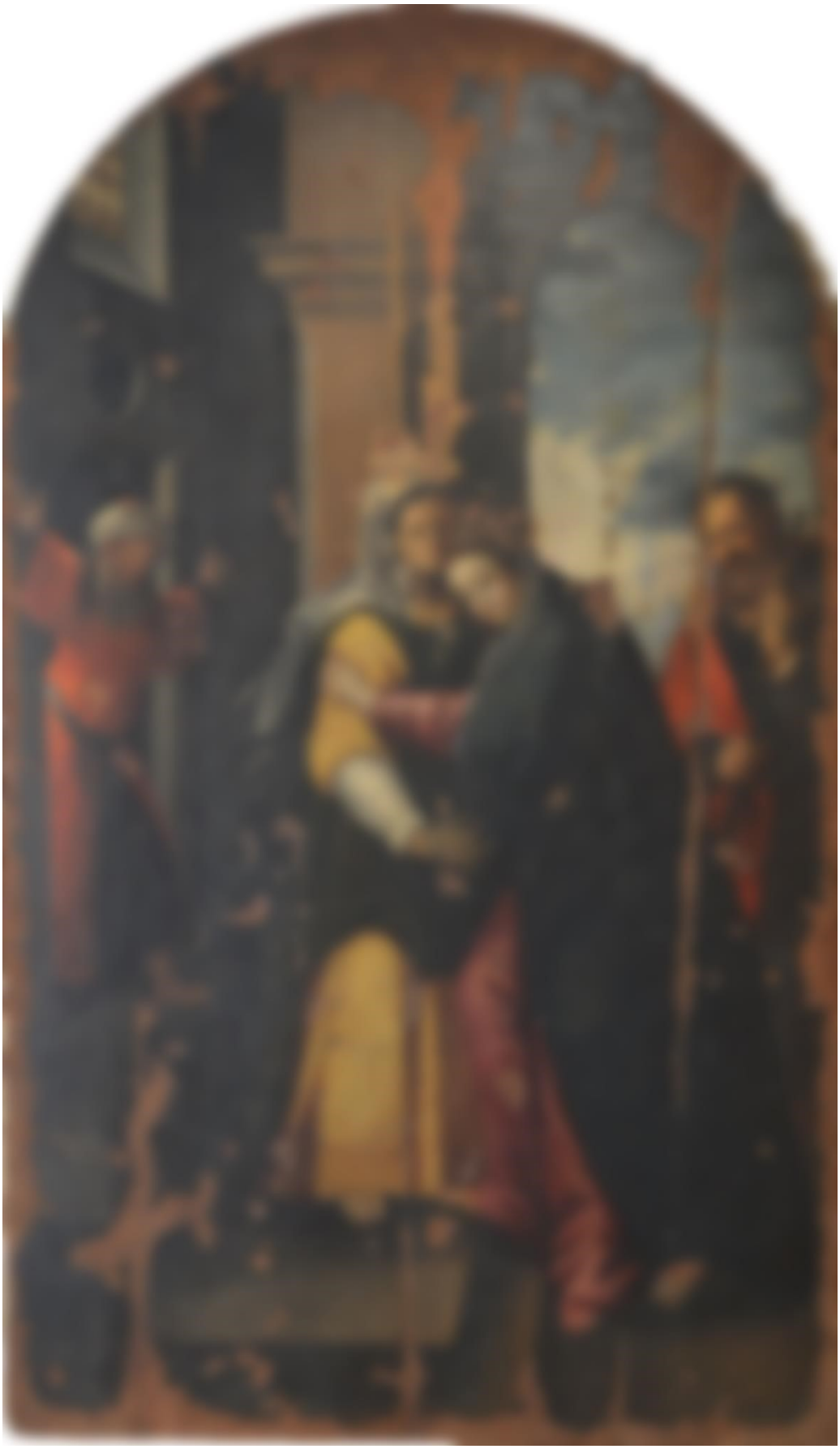
Tav. LVII. Filippo Paladini, *Miracolo dei santi Cosma e Damiano*, firmato e datato 1612, La Valletta, chiesa di San Francesco d'Assisi

Tav. LVIII. Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* (seconda versione), 1611-1612, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Tav. LIX. Antonio Catalano l'Antico, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, firmato e datato 1600, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Tav. LX. Daniele Monteleone (firmato), *Vergine con Bambino e i santi Caterina d'Alessandria, Biagio e Cecilia*, 1589-1594, La Valletta, convento dei carmelitani

Tav. LXI. Daniele Monteleone (attr.), *Madonna con Bambino che dona lo scapolare a san Simone Stock alla presenza delle sante Agata e Lucia*, ante 1594, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo



Tav. LXII. Daniele Monteleone, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, 1594-1600, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

Tav. LXIII. Daniele Monteleone, *Cristo risorto con la Vergine e i santi Francesco e Caterina da Siena*, firmato e datato 1600, Modica, chiesa del Carmine

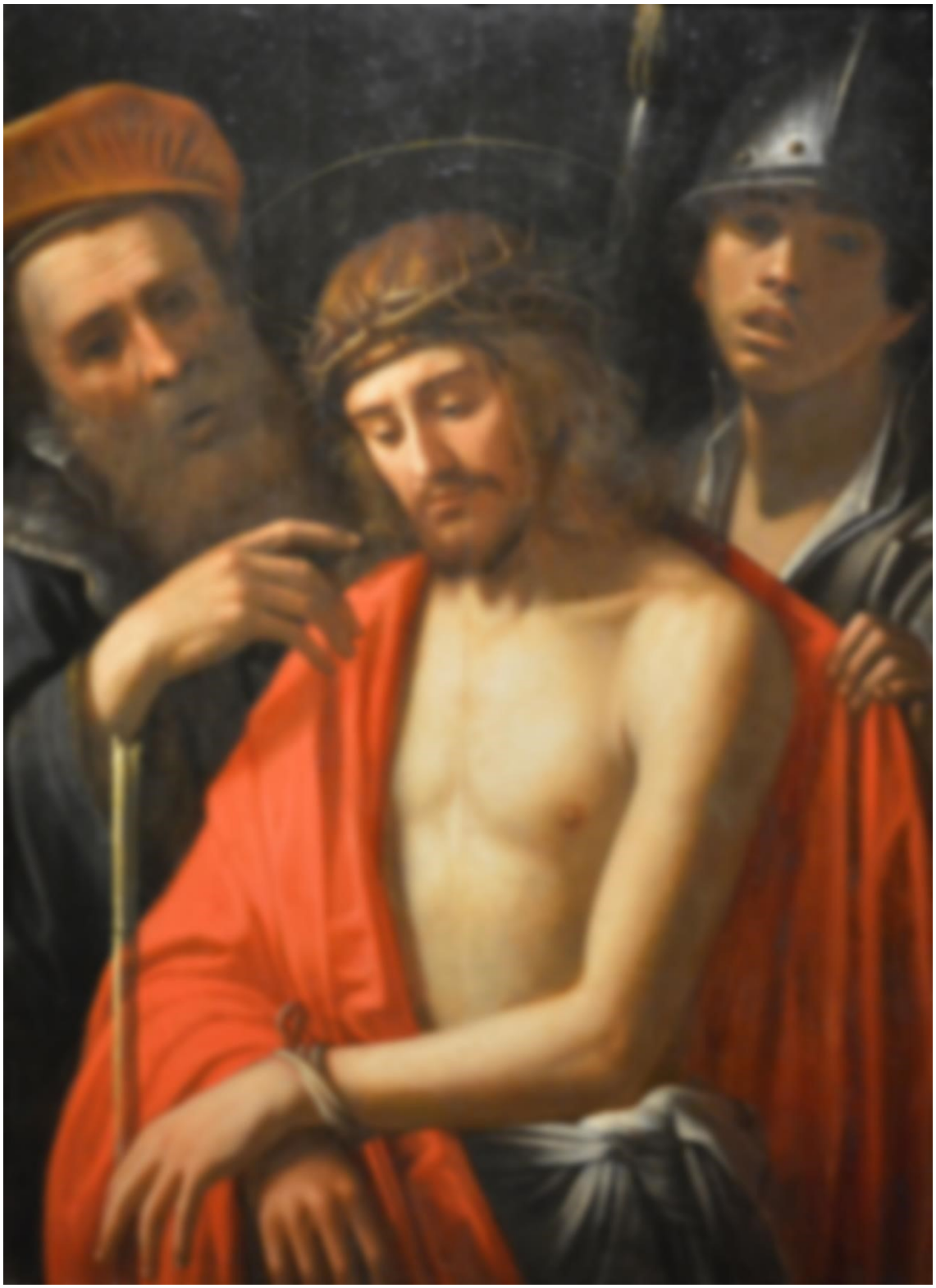
Tav. LXIV. Daniele Monteleone, *Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata*, firmato e datato 1607, Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti

Tav. LXV. Daniele Monteleone, *San Giuseppe con Gesù Bambino*, 1612-1614, Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti

Tav. LXVI. Daniele Monteleone, *Martirio di san Sebastiano*, firmato e datato 1614, Randazzo, chiesa di Santa Maria

Tav. LXVII. Daniele Monteleone (firmato), *Sant'Agata visitata al carcere da san Pietro*, post 1614, Catania, chiesa di San Francesco Borgia

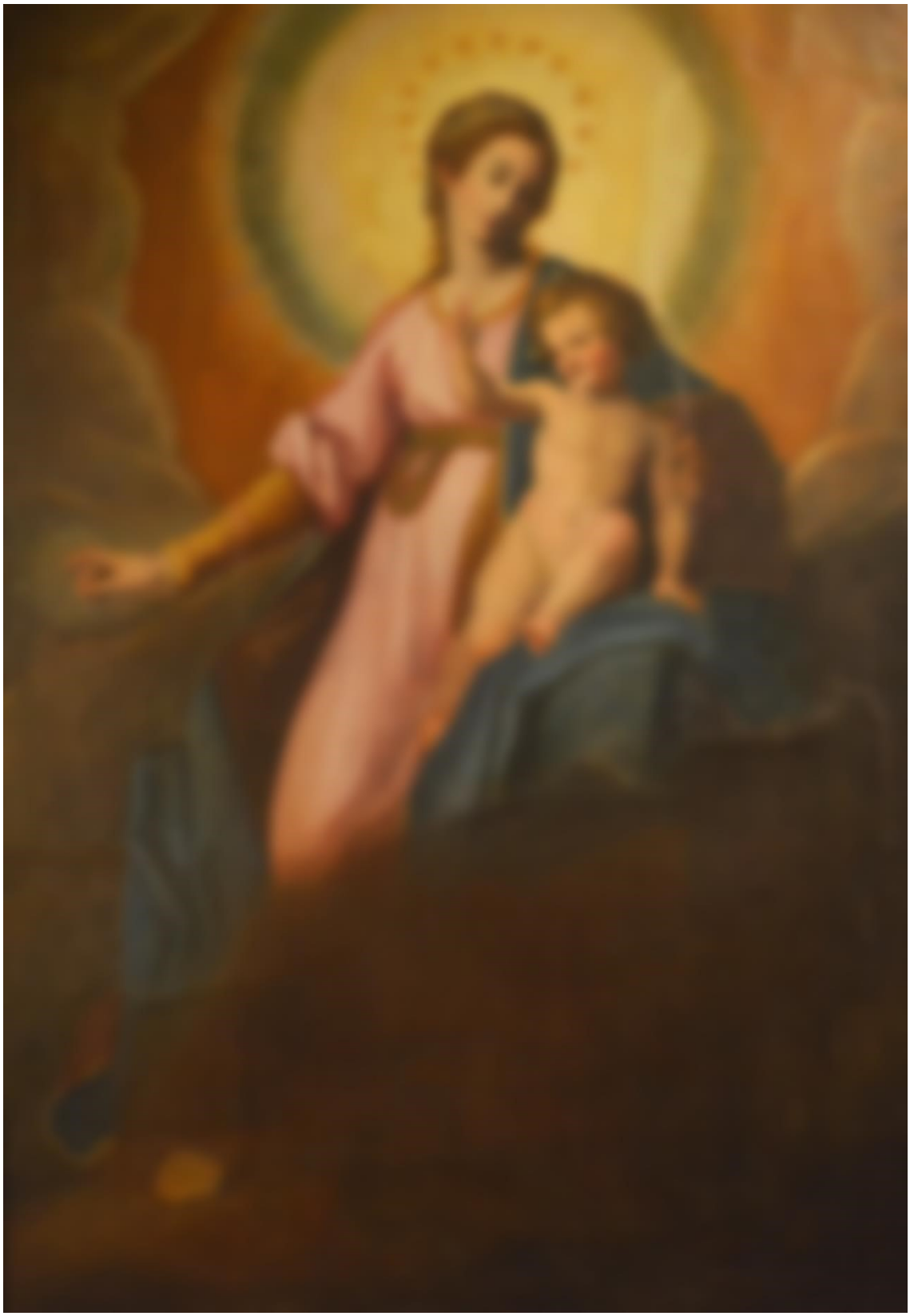
Tav. LXVIII. Mario Minniti, *Flagellazione*, post 1620, Malta, collezione privata, replica del dipinto del Museo regionale di Messina



Tav. LXIX. Mario Minniti, *Ecce Homo*, firmato e datato 1625, Mdina, Museo della cattedrale

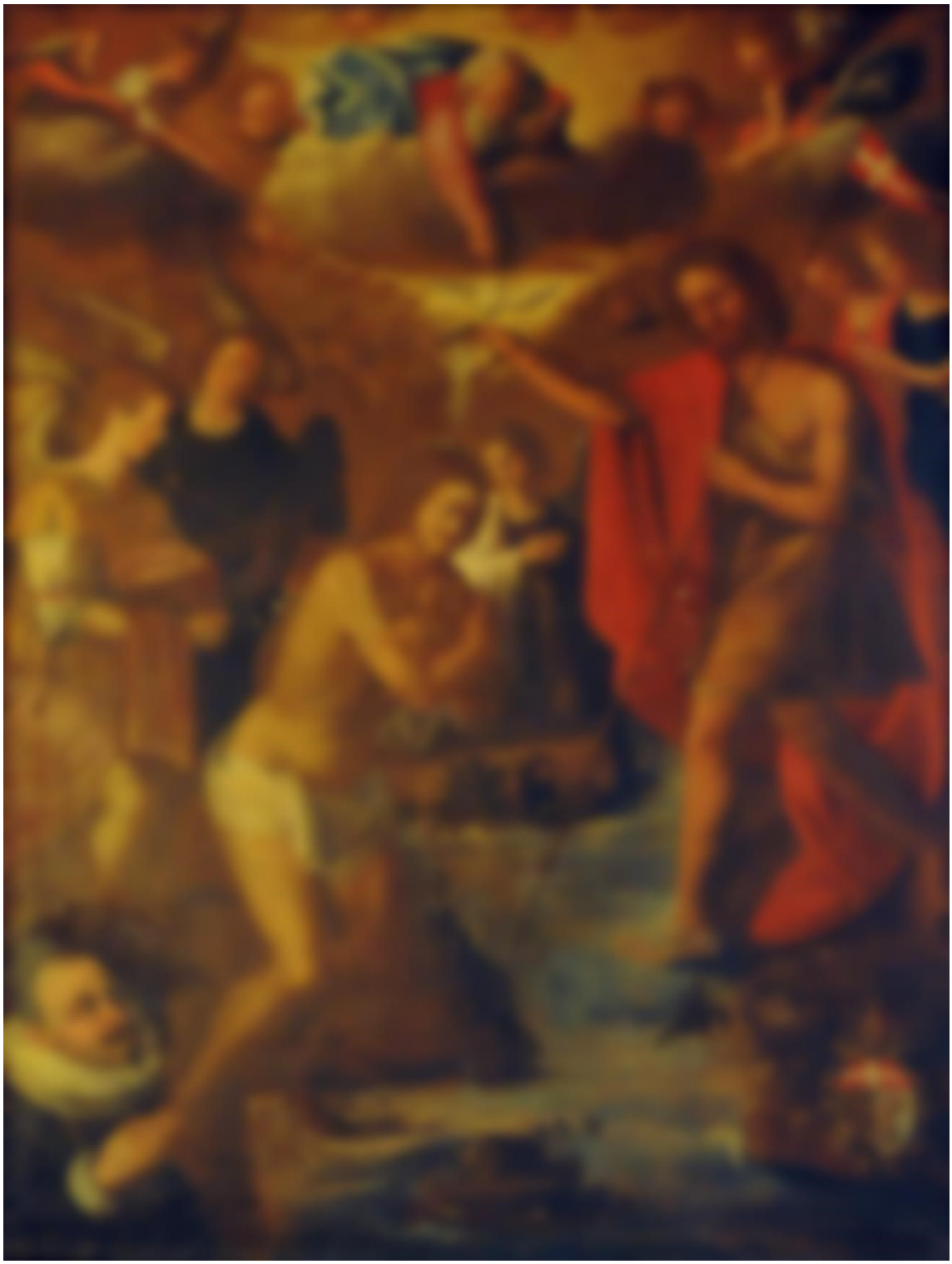
Tav. LXX. Mario Minniti, *San Giovanni evangelista*, IV decennio del XVII secolo, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Tav. LXXI. Mario Minniti (firmato), *Battesimo di Cristo*, 1635-1637, La Valletta, chiesa delle orsoline



Tav. LXXII. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

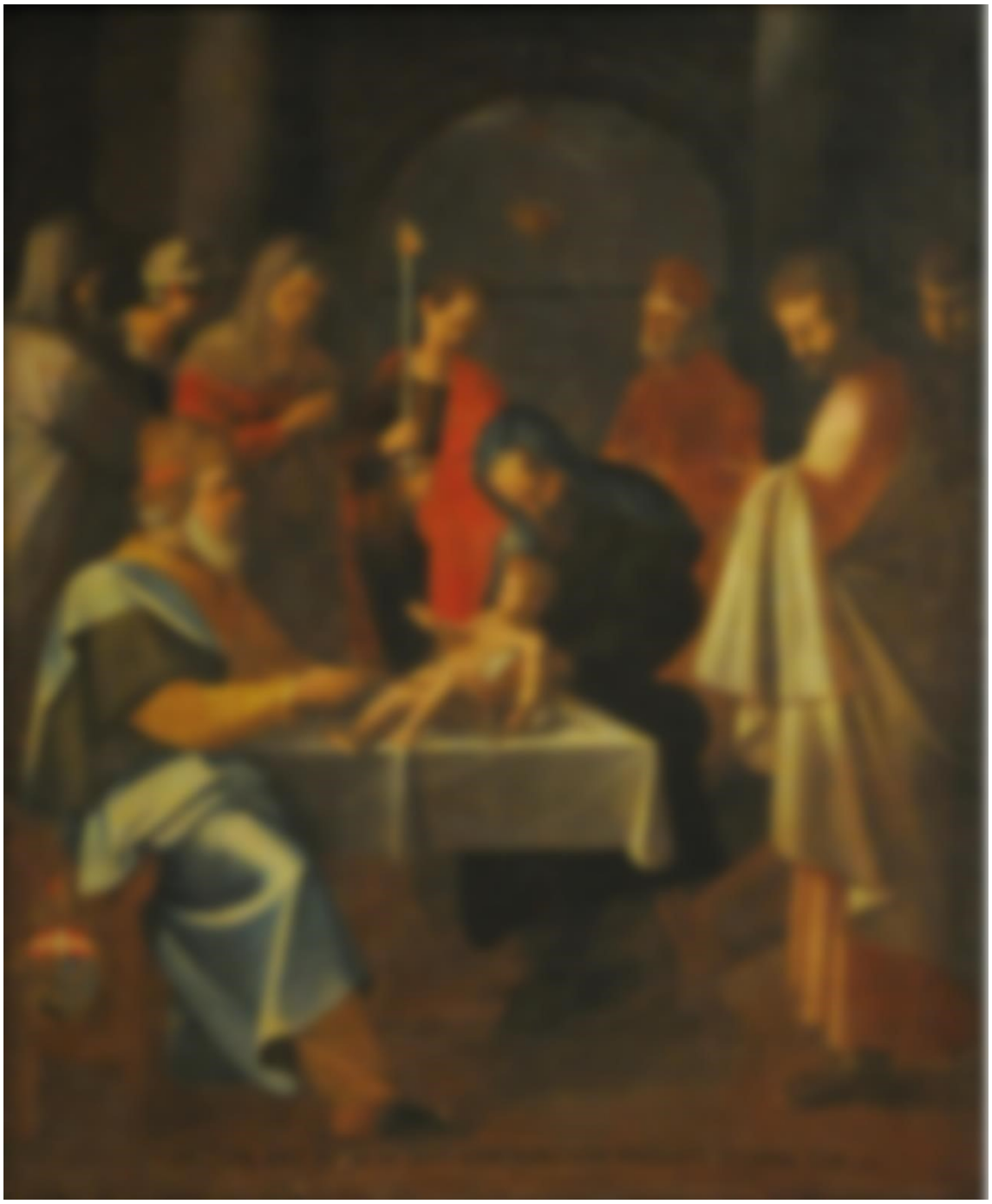
Tav. LXXIII. Vincenzo Baiata (qui attr.), *Madonna dell'Itria con Santi e monaci*, III decennio del XVII secolo, La Valletta, convento dei francescani minori osservanti



Tav. LXXIV. Giulio Cassarino, *Battesimo di Cristo*, 1611, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, copia da Matteo Perez da Lecce

Tav. LXXV. Giulio Cassarino, *Battista che predica nel deserto*, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Tav. LXXVI. Giulio Cassarino, *Battista che predica davanti ad Erode*, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni



Tav. LXXVII. Giulio Cassarino, *Circoncisione del Battista*, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Tav. LXXVIII. Giulio Cassarino, *San Luigi di Francia*, 1614 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora di Liesse

Tav. LXXIX. Giulio Cassarino, *San Gregorio Magno*, ante 1615, Zejtun, chiesa parrocchiale di San Gregorio

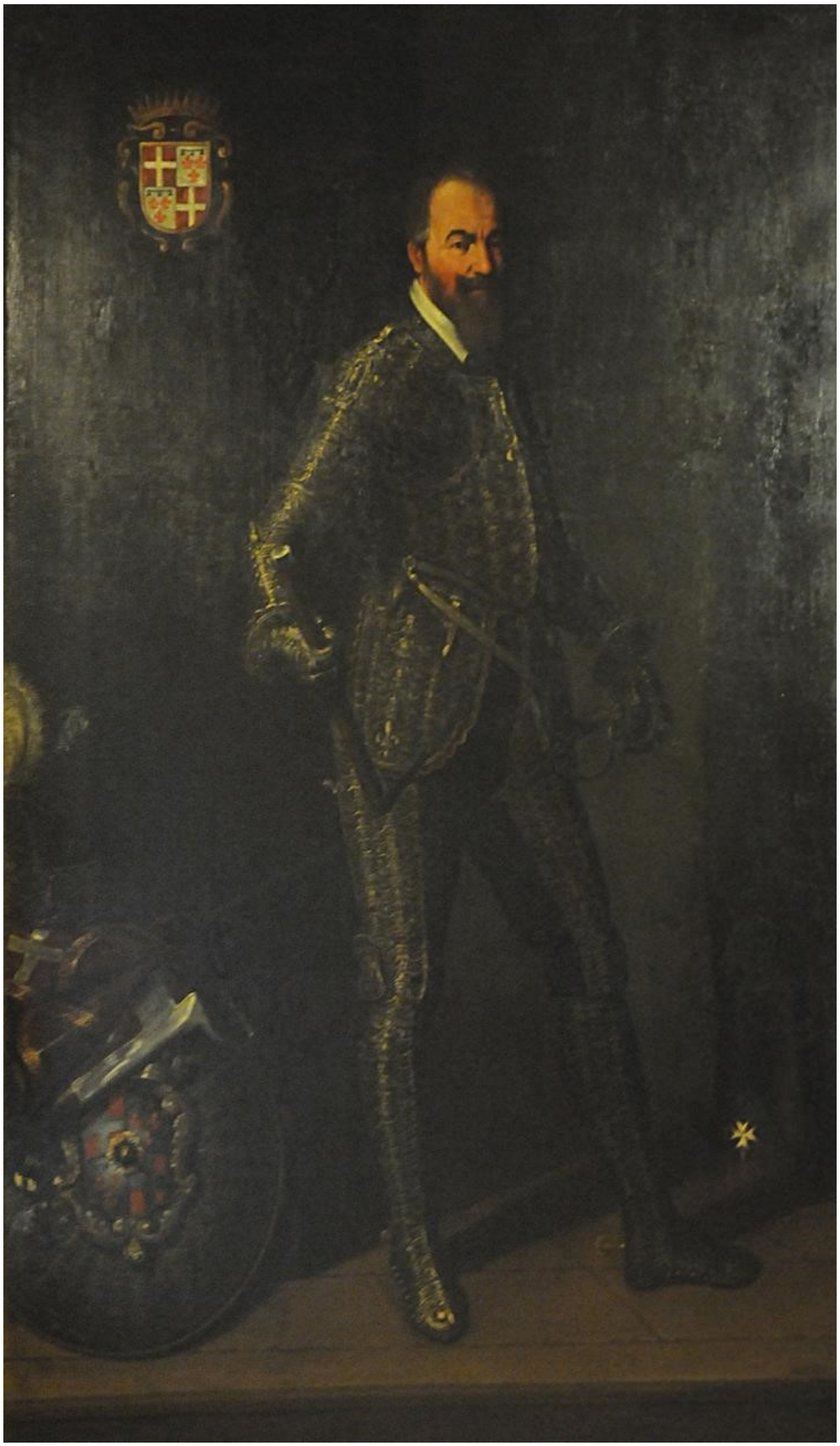
Tav. LXXX. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Tav. LXXXI. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, particolare, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

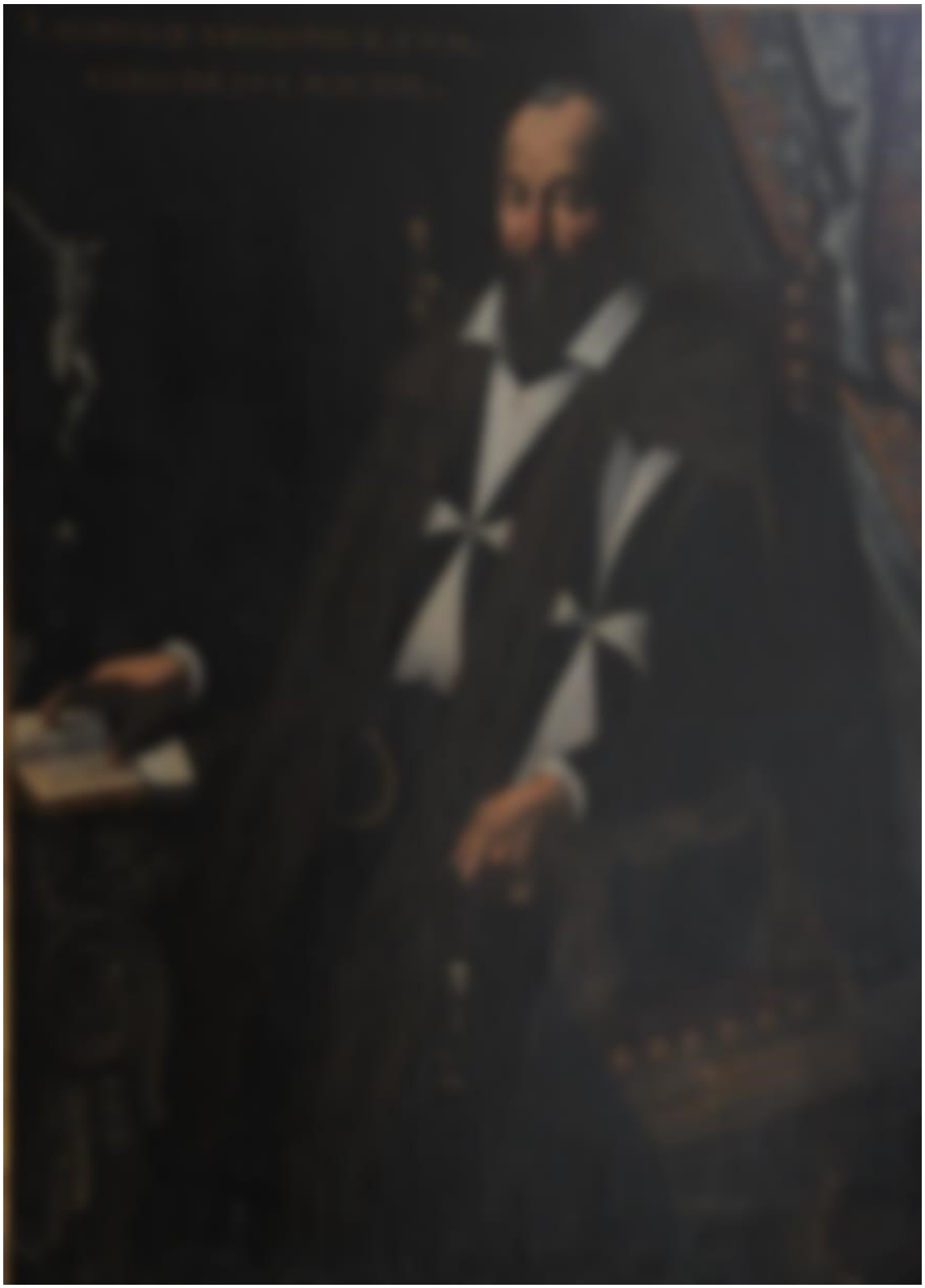
Tav. LXXXII. Giulio Cassarino, *Primo incontro di san Paolo con i maltesi*, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Tav. LXXXIII. Giulio Cassarino, *Guarigione del padre di san Publio*, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Tav. LXXXIV. Giulio Cassarino, *Beato Gerardo*, 1615-1617, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti



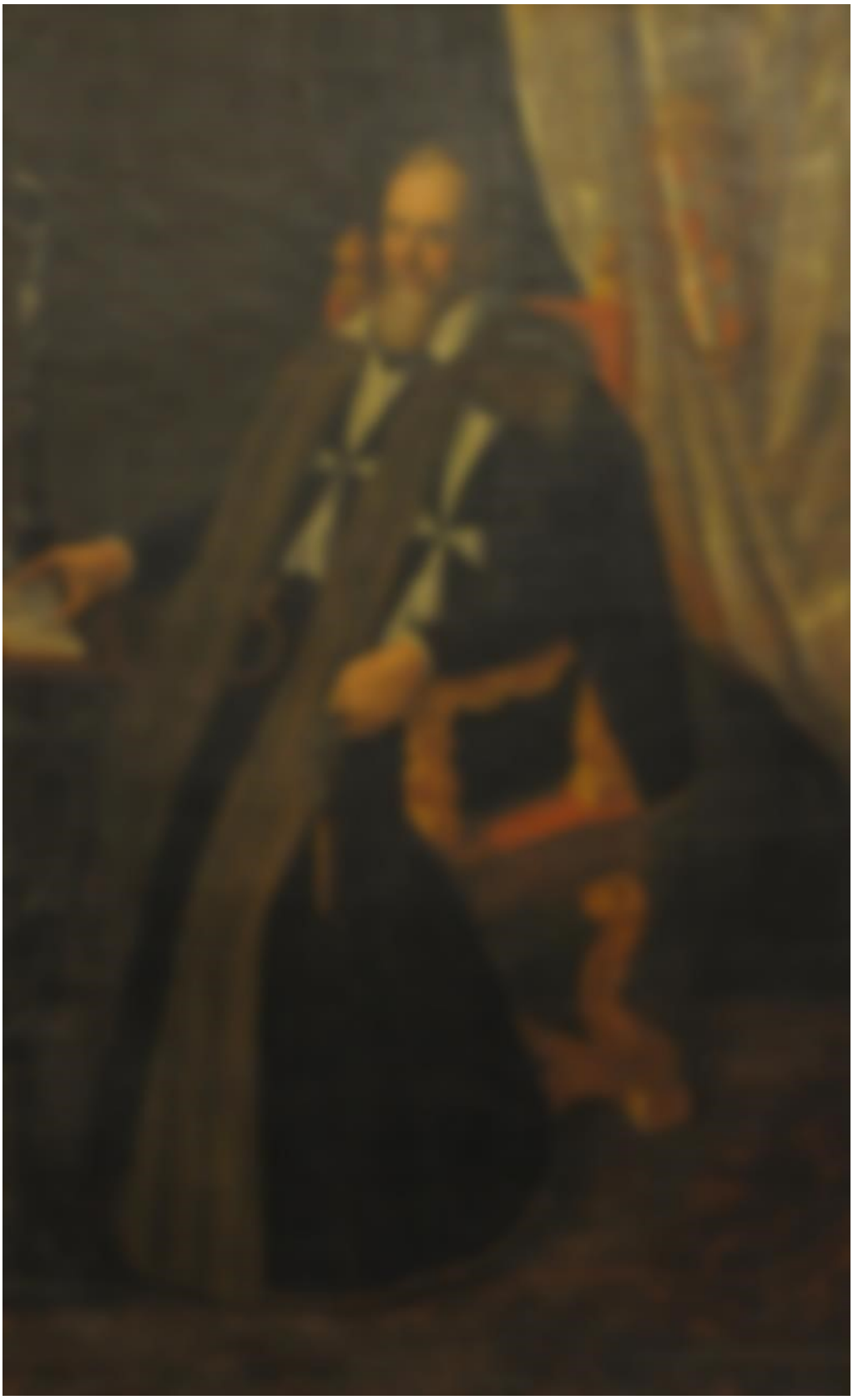
Tav. LXXXV. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, 1617, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti



Tav. LXXXVI. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto*, datato 1617, Rabat, Wignacourt Museum

Tav. LXXXVII. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, 1617 circa, La Valletta, Palazzo magistrale

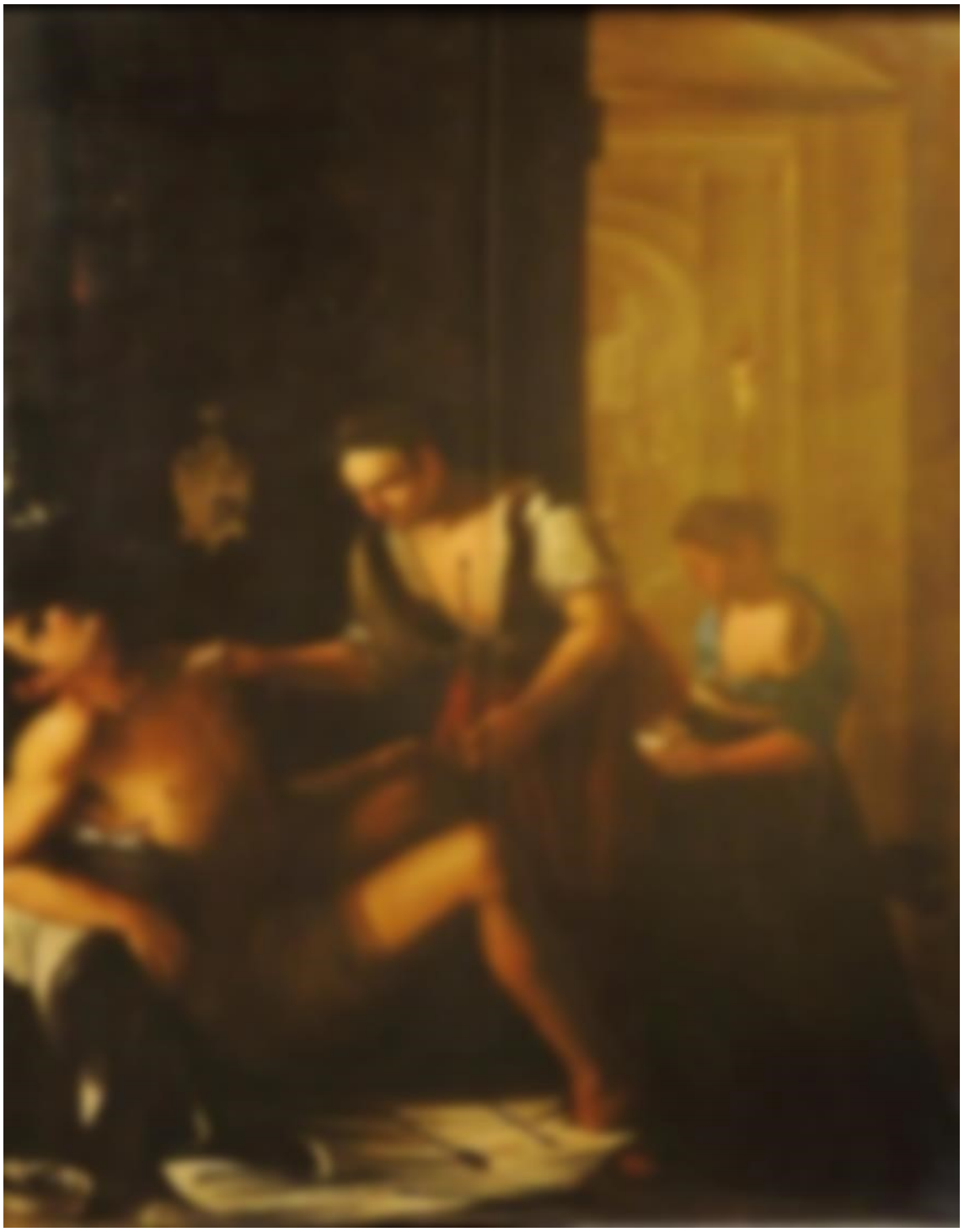
Tav. LXXXVIII. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, datato 1620, Malta, collezione privata



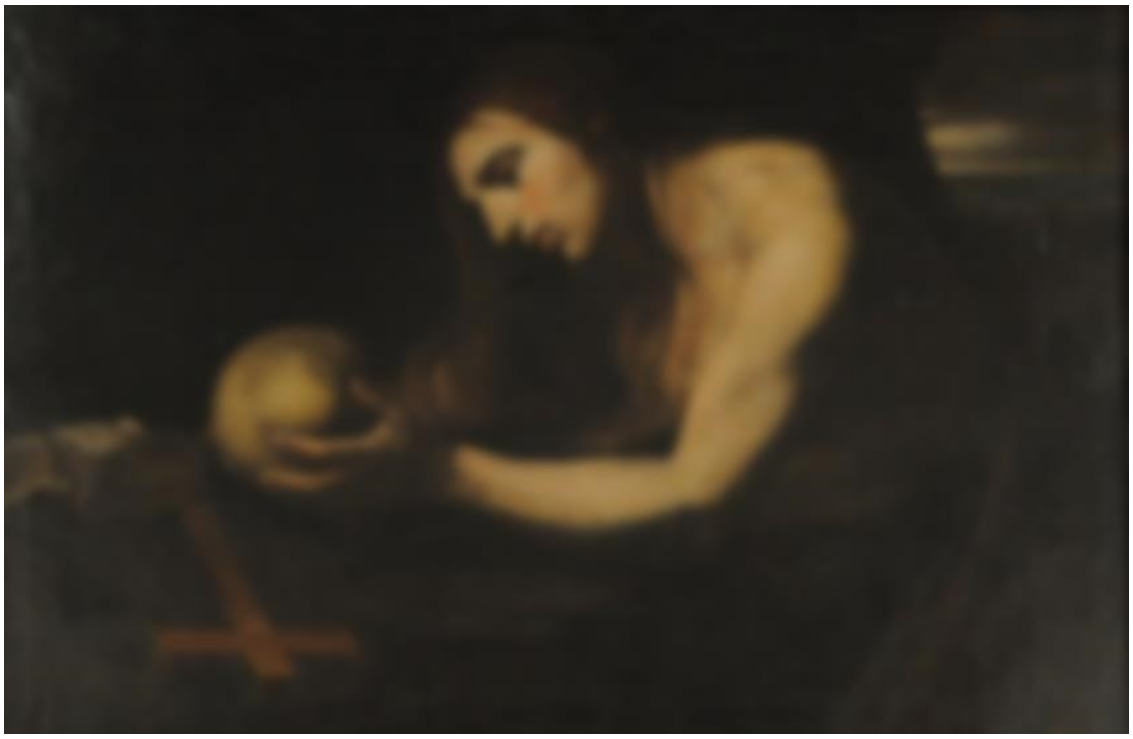
Tav. LXXXIX. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto*, datato 1622, Rabat, Wignacourt Museum

Tav. XC. Giulio Cassarino (firmato), *Santa Teresa d'Avila riceve lo scapolare dalla Madonna*, 1622 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

Tav. XCI. Giulio Cassarino, *San Mauro che guarisce un fanciullo*, firmato e datato 1623, La Valletta, chiesa di Nostra Signora di Liesse.

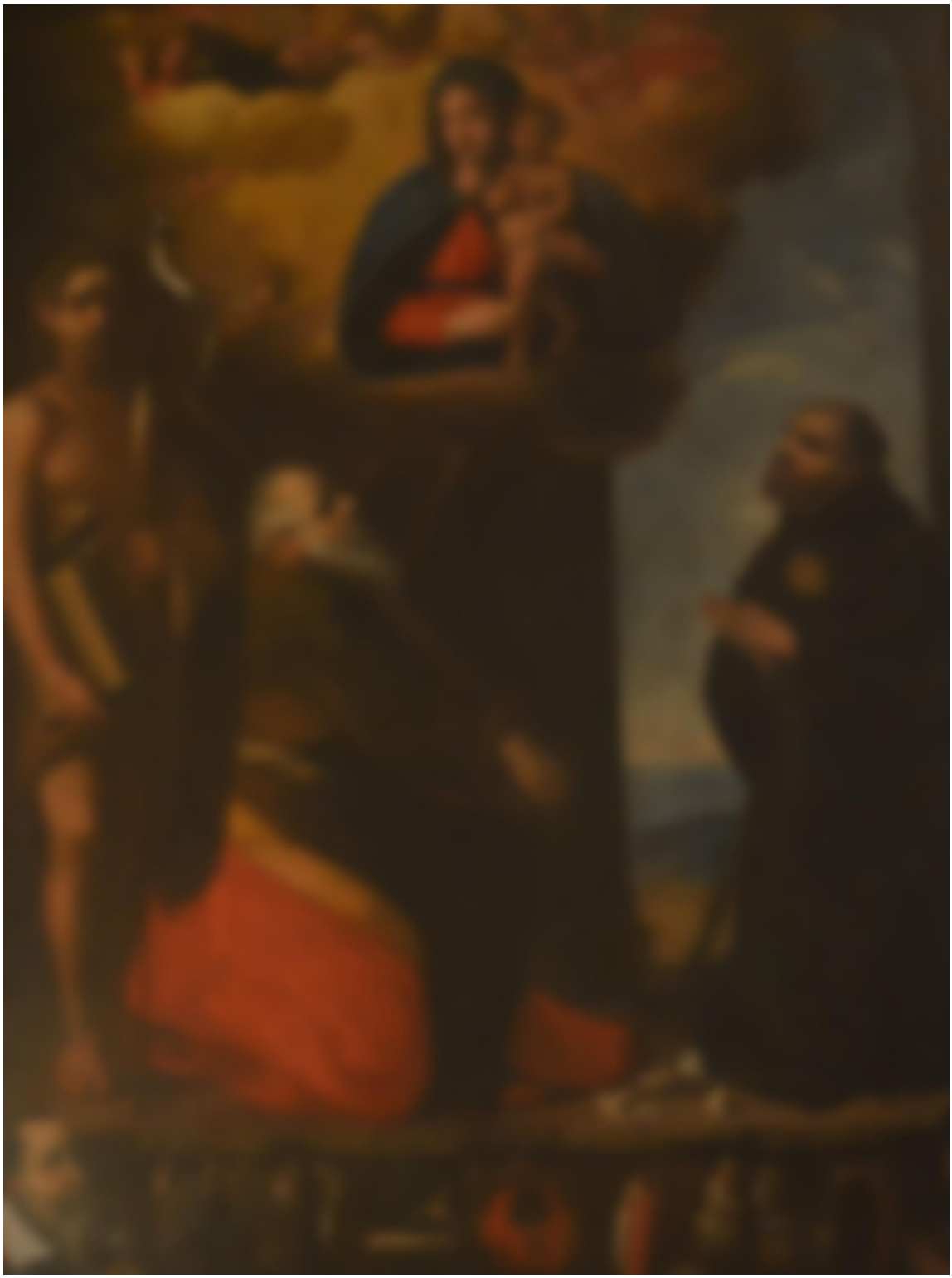


Tav. XCII. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene*, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni



Tav. XCIII. Giulio Cassarino, *Maddalena penitente*, 1624-1630, Rabat, Wignacourt Museum

Tav. XCIV. Giulio Cassarino, *San Girolamo scrivente*, 1624-1630, Italia, collezione privata, copia da Caravaggio

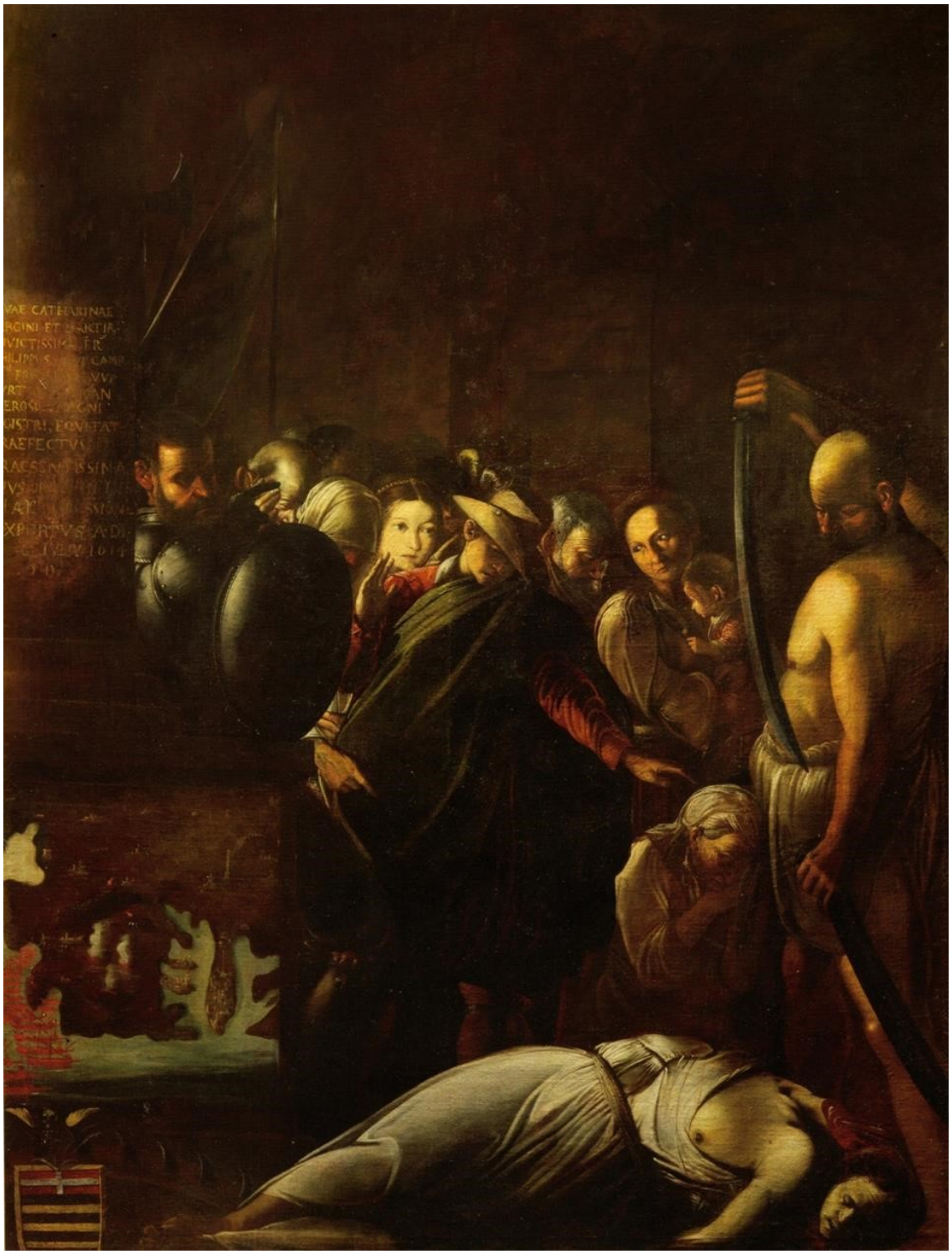


Tav. XCV. Francesco Cassarino (qui attr.), *Madonna dell'arco con san Giovanni Battista, san Nicola da Tolentino e un francescano*, datato 1624, Pietà, chiesa della Madonna delle Lacrime

Tav. XCVI. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

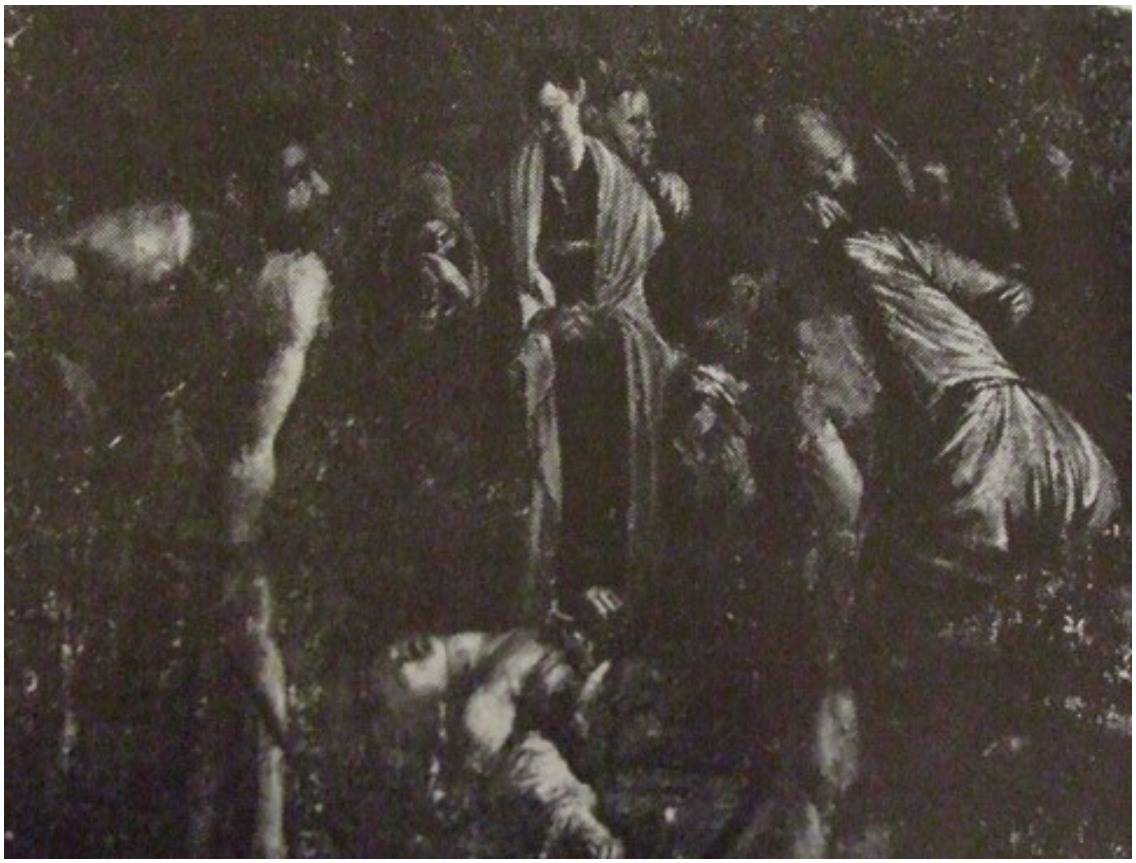
Tav. XCVII. Pietro Novelli, *Guarigione del padre di san Publio*, firmato e datato 1635, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Tav. XCVIII. Filippo Paladini (?), *Ritratto del gran maestro Verdala*, ante 1595, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti



Tav. XCIX. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Tav. C. Giovanni Giulio Cassarino (?), *Tentazione di Sant'Antonio*, III decennio del XVII secolo, La Valletta, chiesa di Nostra Signora della Vittoria

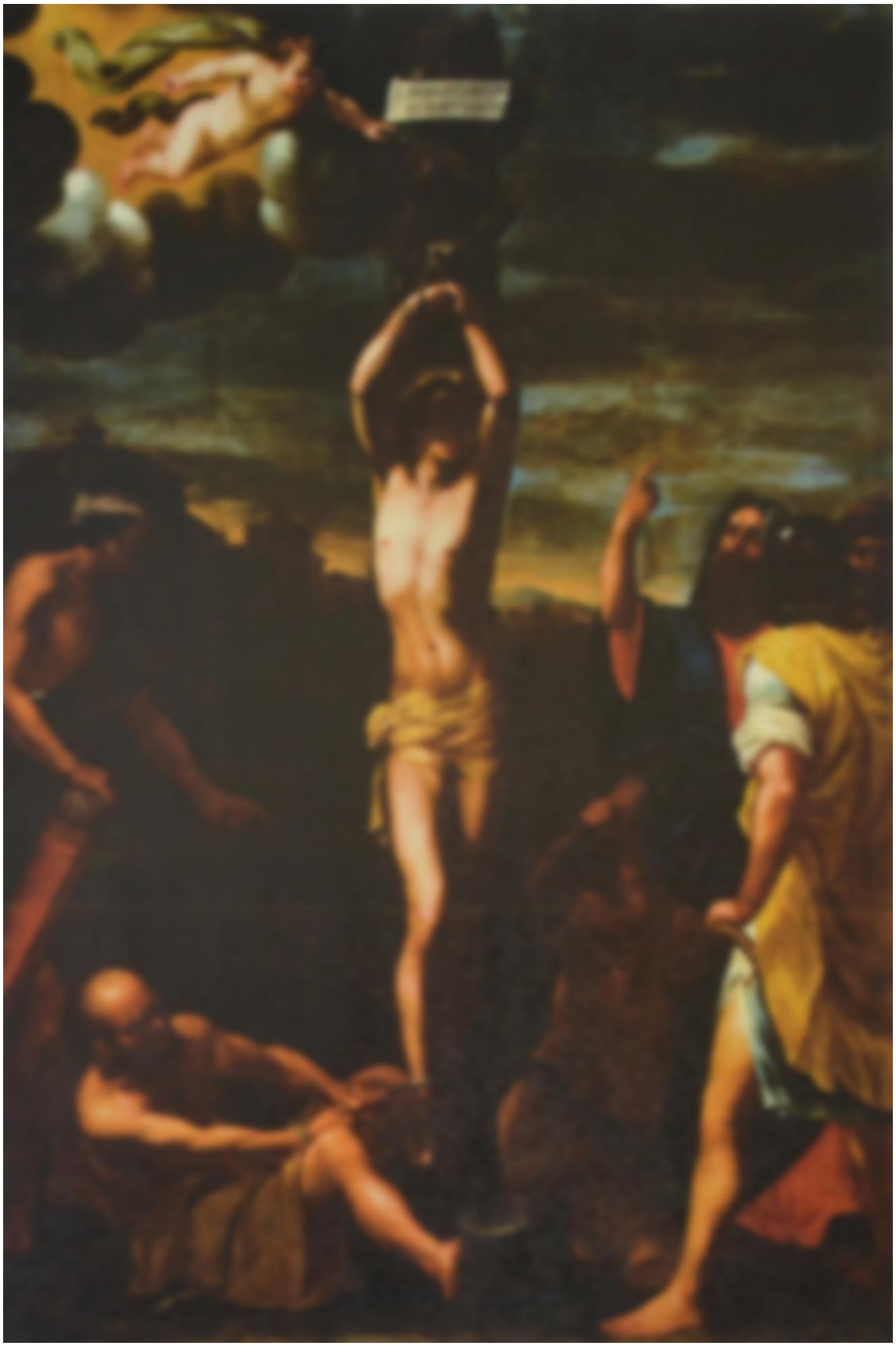


Tav. CI. Francesco Cassarino (?), *Seppellimento di santa* Lucia, III-IV decennio del XVII secolo, Scicli, collezione privata, copia da Caravaggio

Tav. CII. Matteo Perez da Lecce, *Naufragio di san Paolo*, 1580, La Valletta, chiesa del Naufragio di San Paolo

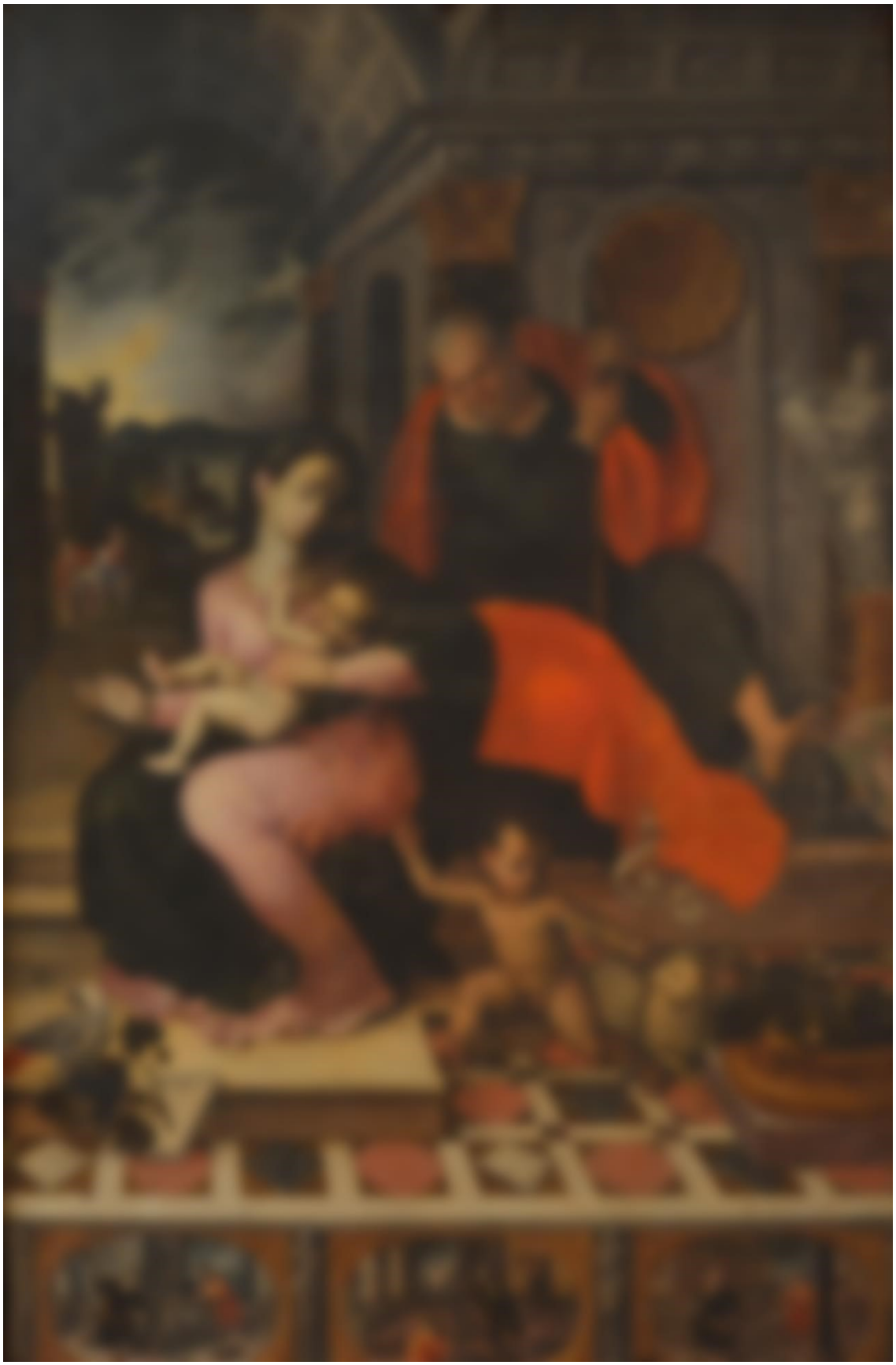
Tav. CIII. Antonio Pereyra (qui attr.), *Fuga in Egitto*, 1625-1633, Cittadella, Victoria (Gozo), Museo della cattedrale

Tav. CIV. Artista anonimo di scuola veneziana del XVII secolo, *Trinità con i Santi Cosma e Damiano*, IV decennio del XVII secolo, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

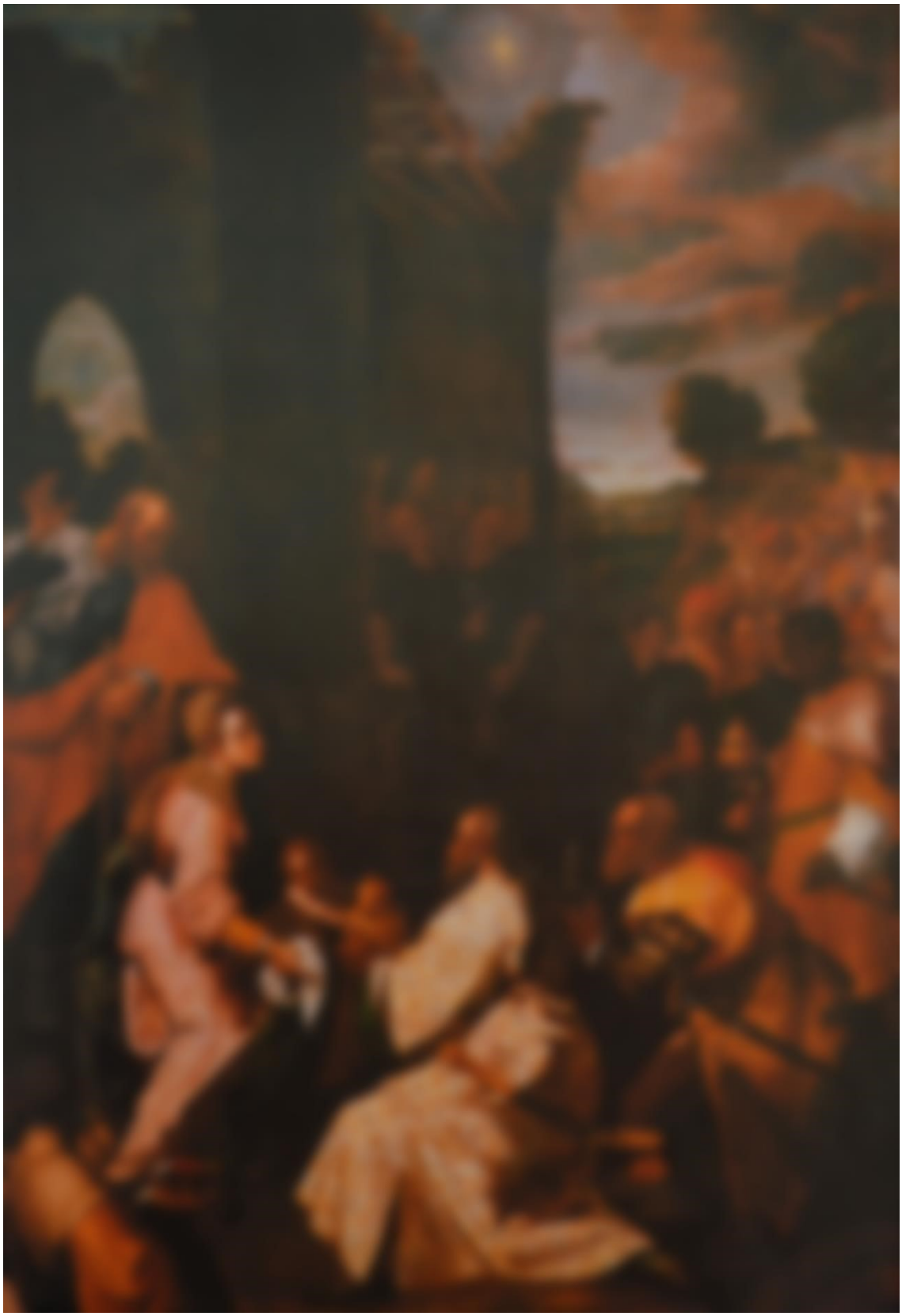


Tav. CV. Lucas Garnier, *Martirio di san Sebastiano*, V decennio del XVII secolo, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Auvergne

Tav. CVI. Antonio Pereyra, *Annunciazione*, firmato e datato 1658, Rabat, chiesa del convento dei domenicani

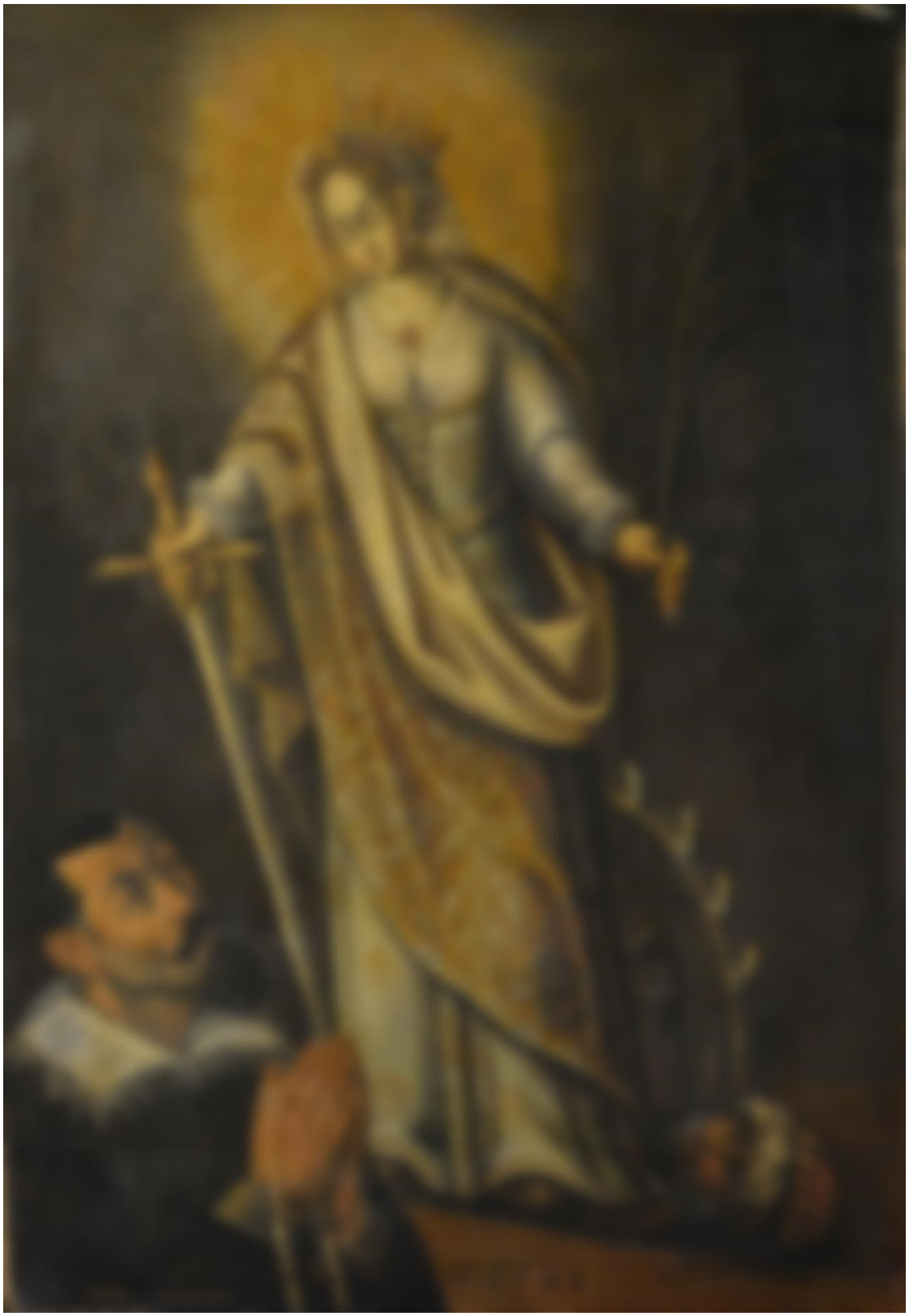


Tav. CVII. Artista anonimo di scuola messinese, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, datato 1592, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo



Tav. CVIII. Artista anonimo del XVII secolo (Mariano Gusmano ?), *Adorazione dei Magi*, III decennio del XVII secolo, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo, copia da Filippo Paladini

Tav. CIX. Artista anonimo, *Ritratto del gran maestro Vasconcelos*, 1622-1623, La Valletta, Palazzo magistrale

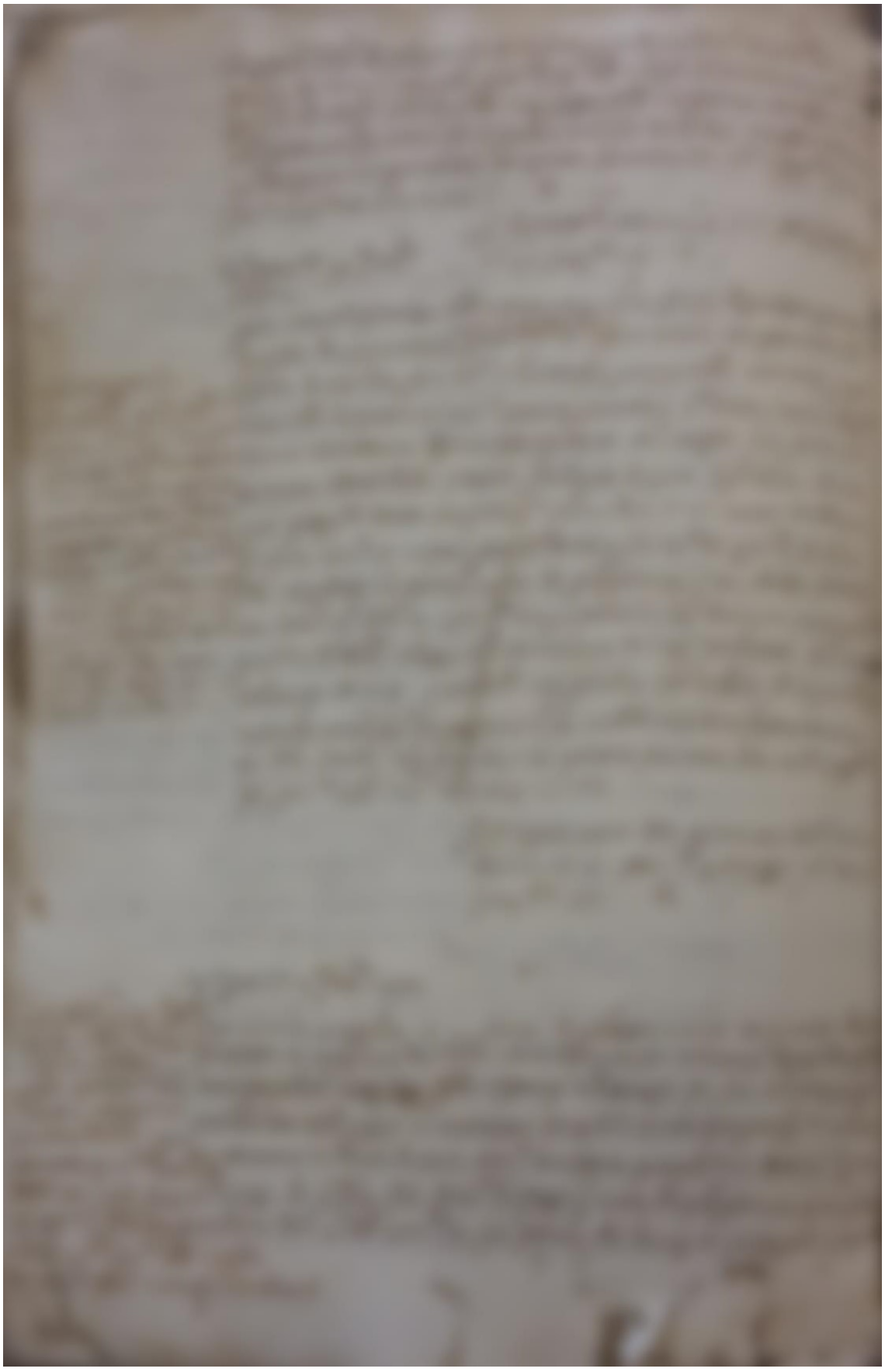


Tav. CX. Artista anonimo siculo-maltese di scuola caravaggesca (qui attr.), *Santa Caterina d'Alessandria*, datato 1623, Cittadella, Victoria (Gozo), Museo della cattedrale

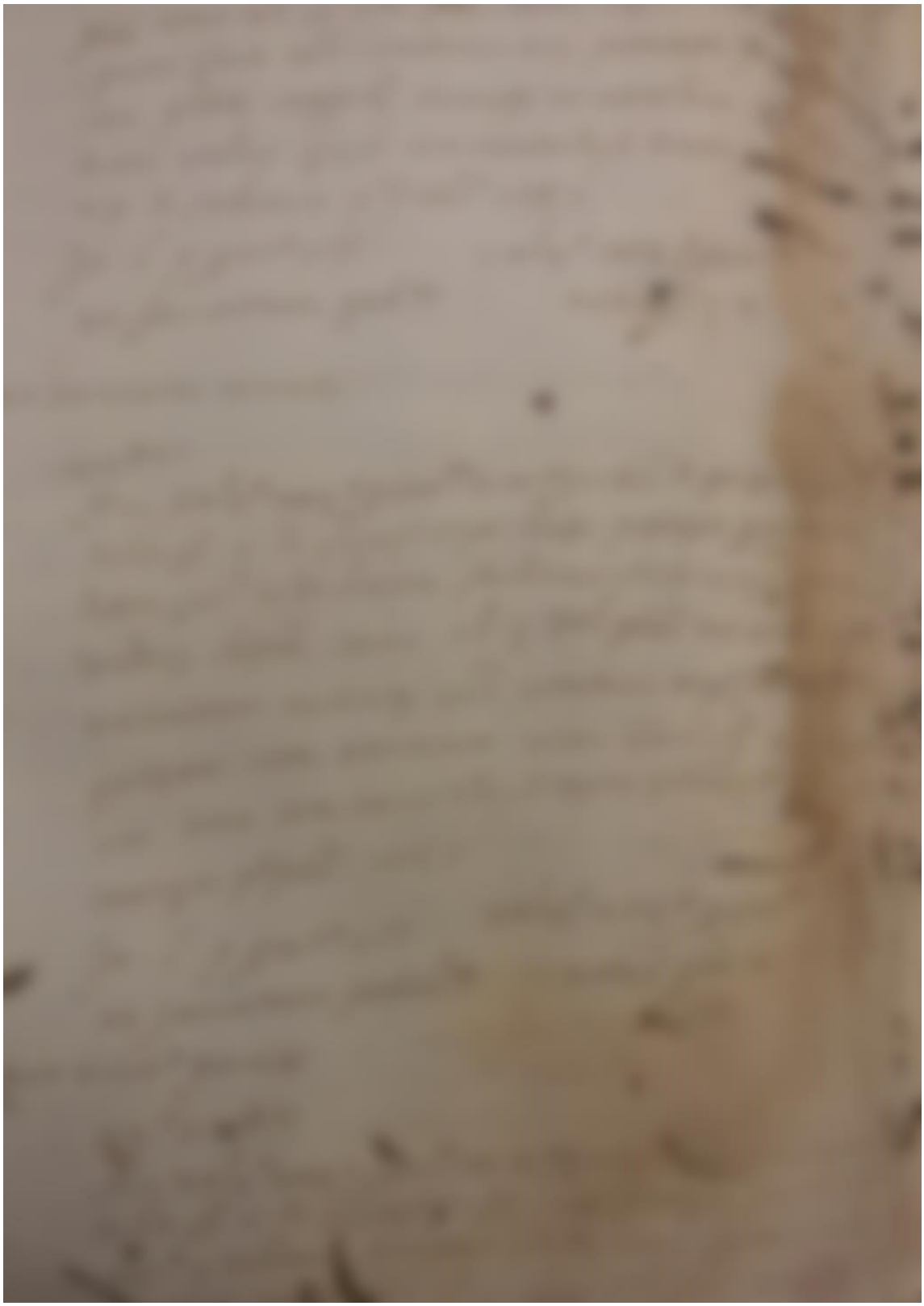
Tav. CXI. Ambito di Pietro Novelli (qui attr.), *Ebbrezza di Noè*, IV-V decennio del XVII secolo, Mdina, Museo della cattedrale

Tav. CXII. Carlo Maratta, *Madonna con Bambino*, ultimo decennio del XVII secolo - primo decennio del XVIII secolo, Tarxien, chiesa parrocchiale dell'Annunciazione

DOCUMENTI



Doc. I – ASS, *fondo Real Secrezia e Dogana di Siracusa*, vol. I, anni 1583-1683, c. 26v



Doc. II - ASS, Atti della Corte della R. Segrezia e Dogana di Siracusa, *Registro delle lettere responsali e pleggerie della R. Segrezia e Dogana di Siracusa per l'estrazione e immissione di merci*, anni 1586-1590, c. 191v, datato marzo 1587

Riferimenti archivistici

AAF	Floriana, Archivio Arcivescovile
ABF	Firenze, Archivio Buonarroti, Fondazione Casa Buonarroti
ABNM	La Valletta, Archivio della Biblioteca Nazionale di Malta
ACM	Mdina, Archivio della cattedrale
ACMA	Avola, Archivio della chiesa madre
AMM	Mazzarino, Archivio della Matrice
APSGBV	Vizzini, Archivio parrocchiale della chiesa di San Giovanni Battista
APSPV	La Valletta, Archivio parrocchiale della chiesa di San Paolo
APSV	La Valletta, Archivio parrocchiale della chiesa di Porto Salvo
APV	La Vittoriosa, Archivio parrocchiale
APZE	Zebbug, Archivio parrocchiale
APZU	Zurrieq, Archivio parrocchiale
ASC	Caltagiorne, Archivio di Stato
ASE	Enna, Archivio di Stato
ASF	Firenze, Archivio di Stato
ASGP	Palermo, Archivio della Società di Gesù
ASM	Modica, Archivio di Stato
ASMZ	Zabbar, Archivio della chiesa di Santa Maria delle Grazie
ASP	Palermo, Archivio di Stato
ASR	Roma, Archivio di Stato
ASS	Siracusa, Archivio di Stato
AST	Trapani, Archivio di Stato
ATTL	Lisbona, Archivio Torre de Tombo
BMLF	Firenze, Biblioteca medicea laurenziana
NAM	Archivio nazionale di Malta

Esposizioni

FIRENZE 1940
Mostra del Cinquecento toscano, Palazzo Strozzi, 1940.

MDINA 1949
La Madonna nell'arte, Palazzo del Vecchio seminario, giugno 1949.

FLORIANA 1960
L'arte sacra a Malta, Palazzo dell'Istituto Cattolico, 1960.

PALERMO 1967
Mostra di Filippo Paladini, Palazzo dei Normanni, maggio - settembre 1967.

LA VALLETTA 1970
The Order of St. John in Malta with an exhibition of paintings by Mattia Preti, painter and knight, XIII Council of Europe, Palazzo magistrale, Museo della co-cattedrale di San Giovanni, 2 aprile -1 luglio 1970.

LA VALLETTA 1978
The Church of St John in Valletta. 1578-1978, St John Museum, 3 giugno - 3 luglio 1978.

FIRENZE 1980
Il primato del disegno. Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Ciquecento, Palazzo Strozzi 1980.

MDINA 1983
Marian Art during the 17th and 18th centuries, Cathedral Museum, 8 - 22 settembre 1983.

SIRACUSA 1984-1985
Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 - 28 febbraio 1985.

FIRENZE 1986-1987
Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987.

MDINA 1996
Mgr Coleiro Donation display, Museo della cattedrale, 1996.

SIRACUSA 2004
Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa, chiesa del collegio dei Gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004.

LA VALLETTA 2007
Caravaggio and Paintings of Realism in Malta, co-cattedrale di san Giovanni, 11 ottobre - 11 dicembre 2007.

PALERMO 2010
Caravaggio all'ombra dell'ultimo sole, oratorio di Santo Stefano Protomartire, 16 - 23 ottobre 2010.

SAN SECONDO DI PINEROLO 2016
Caravaggio e il suo tempo, Castello di Miradolo, 21 novembre – 10 aprile 2016.

INDICI

Indice delle figure

Fig. 1. Salvo D'Antonio, *San Pietro*, pannello di un polittico perduto, 1510 (?), Mdina, museo della cattedrale

Fig. 2. Bottega di Salvo D'Antonio, trittico della *Madonna del Soccorso*, inizio XVI secolo, Mdina, museo della cattedrale

Fig. 3. Salvo D'Antonio, *Cristo e gli Apostoli*, predella di un polittico perduto, firmato e datato 1510, Mdina, museo della cattedrale

Fig. 4. Raphael Bonnici Calì, *San Lorenzo in trono*, 1949, La Vittoriosa, Chapter Hall, copia dalla riproduzione fotografica del pannello centrale del perduto polittico di *San Lorenzo*, datato 1532, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Fig. 5. Girolamo Spagnuolo e aiuti, polittico della *Madonna della Candelora*, datato 1546, La Vittoriosa, convento delle suore di Santa Scolastica

Fig. 6. Girolamo Spagnuolo, *Padre Eterno*, pannello superiore del polittico della *Madonna della Candelora*, datato 1546, La Vittoriosa, convento delle suore di Santa Scolastica

Fig. 7. Artista anonimo siciliano, *Sant'Agata in trono* con lunetta della *Crocifissione*, datato 1551, Mdina, Museo della cattedrale

Fig. 8. Artista anonimo siculo-maltese di scuola messinese, polittico di *Santa Maria*, seconda metà del XVII secolo, Cittadella, Victoria (Gozo), Museo della cattedrale

Fig. 9. Antonello Riccio, *Madonna in gloria col Bambino fra i santi Giovanni Battista e Lucia e la Battaglia di Lepanto*, VIII decennio del XVI secolo, La Vittoriosa, Museo marittimo

Fig. 10. Artista anonimo siciliano, polittico di *San Paolo*, datato 1588, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 11. Artista anonimo siculo-maltese, *San Cataldo*, 1600 circa, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 12. Ambito di Antonio Catalano l'Antico, *Annunciazione fra i santi Pietro e Paolo*, sportelli del vecchio organo della cattedrale di Mdina, I decennio del XVII secolo, Mdina, Museo della cattedrale

Fig. 13. Francesco Potenzano (firmato), *San Giorgio e il drago*, 1572-1581, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, sacrestia

Fig. 14. Francesco Potenzano (firmato), *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, 1572-1581, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, Museo di San Giovanni

Fig. 15. Giovanni Maria Abela, polittico della *Vergine del Rosario*, firmato e datato 1591, Mdina, Museo della cattedrale

Fig. 16. Giovanni Maria Abela, polittico della *Vergine del Rosario*, particolare, firmato e datato 1591, Mdina, Museo della cattedrale

Fig. 17. Matteo Perez da Lecce, *La venuta dell'armata turca* e figura allegorica della *Fama*, 1577-1581, La Valletta, Palazzo magistrale, Sala del Gran consiglio

Fig. 18. Matteo Perez da Lecce, *La smontata dell'armata a Marsascirocco*, 1577-1581, La Valletta, Palazzo magistrale, Sala del Gran consiglio

Fig. 19. Matteo Perez da Lecce, *Assedio di Sant'Elmo*, 1577-1581, La Valletta, Palazzo magistrale, Sala del Gran consiglio

Fig. 20. Matteo Perez da Lecce, *Presa di Sant'Elmo* e figure allegoriche della *Temperanza* e della *Fede*, 1577-1581, La Valletta, Palazzo magistrale, Sala del Gran consiglio

Fig. 21. Matteo Perez da Lecce, *Assedio dell'isola di San Michele*, 1577-1581, La Valletta, Palazzo magistrale, Sala del Gran consiglio

Fig. 22. Matteo Perez da Lecce, *La fuga dell'armata turca* e figure allegoriche della *Vittoria* e della *Fama*, 1577-1581, La Valletta, Palazzo magistrale, Sala del Gran consiglio

Figg. 23-24. Filippo Paladini, *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, particolari, firmato e datato 1589, La Valletta, Palazzo arcivescovile

Figg. 25-26. Matteo Perez da Lecce, *Naufragio di san Paolo*, particolari, 1580, La Valletta, chiesa del Naufragio di San Paolo

Fig. 27. Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* (prima versione), 1590 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Fig. 28. Caravaggio, *San Gerolamo scrivente*, 1607, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, oratorio

Fig. 29. Sisto Badalocchio, *Maddalena penitente*, ante 1629, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Italia

Fig. 30. Caravaggio, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi armato col suo paggio*, 1607-1608, Parigi, Museo del Louvre

Fig. 31. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi armato con l'armatura damascata*, 1617 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Fig. 32. Caravaggio, *Amorino dormiente*, firmato e datato 1608, Firenze, Galleria Palatina.

Fig. 33. Caravaggio, *Ritratto di cavaliere gerosolimitano*, 1607-1608, Firenze, Galleria Palatina

Fig. 34. Caravaggio (firmato), *Decollazione del Battista*, 1608, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, oratorio

Fig. 35. Daniele Monteleone, *Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata*, particolare, firmato e datato 1607, Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti

Fig. 36. Ambito di Daniele Monteleone (qui attr.), *Sacra Famiglia con san Giovannino*, II decennio del XVII secolo, La Valletta, Palazzo arcivescovile

Fig. 37. Daniele Monteleone (firmato), *Sant'Agata visitata al carcere da san Pietro*, 1614 circa, Catania, chiesa di San Francesco Borgia

Fig. 38. Mario Minniti, *Ecce Homo*, firmato e datato 1625, Mdina, Museo della cattedrale

Fig. 39. Mario Minniti, *Cristo crocifisso*, firmato e datato 1629, Catania, Museo diocesano

Fig. 40. Ambito di Mario Minniti (qui attr.), *Decollazione del Battista*, seconda metà del IV decennio del XVII secolo, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 41. Giulio Cassarino, *Battesimo di Cristo*, 1611, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, copia da Matteo Perez da Lecce

Fig. 42. Matteo Perez da Lecce, *Battesimo di Cristo*, 1577-1581, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, sacrestia

Fig. 43. Giulio Cassarino, *Battista che predica davanti ad Erode*, particolare, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Fig. 44. Giulio Cassarino, *Battista che predica nel deserto*, particolare, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Fig. 45. Giulio Cassarino, *Circoncisione del Battista*, particolare, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Fig. 46. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene*, particolare, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Fig. 47. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Fig. 48. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, particolare, 1615-1617, Saint Paul's Bay, chiesa del Naufragio di San Paolo

Fig. 49. Giulio Cassarino, *Ritratto del Wignacourt seduto*, particolare, datato 1617, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 50. Giulio Cassarino, *Ritratto del Wignacourt in piedi armato con l'armatura damascata*, 1617 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Fig. 51. Giulio Cassarino (firmato), *Santa Teresa d'Avila riceve lo scapolare dalla Madonna*, particolare, 1622 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

Fig. 52. Antonio Catalano l'Antico, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, firmato e datato 1600, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Fig. 53. Artista anonimo, *Stemma di Geronimo Carafa*, 1617, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Italia

Fig. 54. Antonio Catalano l'Antico, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, particolare, firmato e datato 1600, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Fig. 55. Artista anonimo, *Lastra tombale di Geronimo Carafa*, 1617, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Italia

Fig. 56. Artista anonimo, *Stemma di Francesco Carafa*, 1679, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Italia

Fig. 57. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 58. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, particolare, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 59. Cerchia di Filippo Paladini, *Immacolata Concezione*, prima metà del XVII secolo, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 60. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

Fig. 61. Artista anonimo, *Santa Rosalia*, XVII secolo, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 62. Artista anonimo, *Giuditta e Oloferne*, XVII secolo, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 63. Lionello Spada, *Storie dell'Ordine gerosolimitano*, particolare, 1609-1610, La Valletta, Sala delle riunioni

Fig. 64. Lionello Spada, *Storie dell'Ordine gerosolimitano*, particolare, 1609-1610, La Valletta, Sala dei paggi

Fig. 65. Lionello Spada, *Storie dell'Ordine gerosolimitano*, particolare, 1609-1610, La Valletta, Sala degli ambasciatori

Fig. 66. Artista anonimo, *San Francesco in meditazione*, II decennio del XVII secolo, Malta, collezione privata

Fig. 67. Artista anonimo caravaggesco (Giuseppe Vermiglio ?), *Caino e Abele*, prima metà del XVII secolo, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Fig. 68. Artista anonimo caravaggesco, *San Giovanni Battista*, III-IV decennio del XVII secolo, Malta, collezione privata

Fig. 69. Bartolomeo Garagona, *Nascita del Battista*, prima metà del XVII secolo, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 70. Battistello Caracciolo, *Cupido e la Morte*, XVII secolo, Mdina, Museo della cattedrale

Fig. 71. Artista anonimo riberesco, *San Pietro liberato dal carcere*, XVII secolo, La Valletta, Palazzo magistrale

Fig. 72. Hendrick van Somer, *San Gerolamo*, XVII secolo, Mdina, Museo della cattedrale

Fig. 73. Artista anonimo caravaggesco, *San Gerolamo in meditazione*, XVII secolo, Gozo, Museo della cattedrale

Fig. 74. Pacecco De Rosa, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, XVII secolo, Rabat, Wignacourt Museum

Fig. 75. Artista anonimo caravaggesco, *Cristo alla colonna*, II decennio del XVII secolo, Attard, San Anton Palace

Fig. 76. Artista anonimo, *Ritratto di Caravaggio in abito di cavaliere gerosolimitano*, XVII secolo, Mdina, Palazzo arcivescovile

Indice delle illustrazioni

Ill. 1-2. Filippo Paladini, *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, firmato e datato 1589, La Valletta, Palazzo arcivescovile

Ill. 3. Pontormo, *Madonna con Bambino e Santi* (*Pala Pucci)*, 1518, Firenze, chiesa di San Michele Visdomini

Ill. 4. Andrea del Sarto*, Madonna delle Arpie*, firmato e datato 1517, Firenze, Galleria degli Uffizi

Ill. 5. Filippo Paladini, *Madonna con Bambino*, ante 1589, matita nera e sanguigna su carta bianca, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

Ill. 6. Filippo Paladini, *Imposizione del nome al Battista*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Ill. 7. Filippo Paladini, *Predica del Battista*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Ill. 8. Filippo Paladini, *Battesimo di Cristo*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Ill. 9. Filippo Paladini, *Salomè con la testa del Battista*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Ill. 10. Filippo Paladini, *Sibille e Putti*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro, parete dell'altare

Ill. 11. Filippo Paladini, *Sibille e Putti*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro, parete dell'ingresso

Ill. 12-13. Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* (prima versione), 1590 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 14. Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* (seconda versione), 1611-1612, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 15. Filippo Paladini, *Tre Santi*, 1593, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Ill. 16. Andrea del Sarto, *Madonna del sacco*, 1525, Firenze, basilica della Santissima Annunziata, chiostro dei morti

Ill. 17. Filippo Paladini, *Tre Santi*, 1593, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Ill. 18. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

Ill. 19-20. Filippo Paladini, *Circoncisione* e particolare, 1592-1595, La Valletta, chiesa del collegio dei gesuiti

Ill. 21. Filippo Paladini, *Presentazione del Bambino al tempio*, particolare, firmato e datato 1613, Enna, duomo

Ill. 22. Filippo Paladini, *Circoncisione*, particolare, 1592-1595, La Valletta, chiesa del collegio dei gesuiti

Ill. 23. Filippo Paladini, *Angelo volante*, sanguigna su carta bianca, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

Ill. 24. Filippo Paladini, *Circoncisione*, particolare, 1592-1595, La Valletta, chiesa del collegio dei gesuiti

Ill. 25. Filippo Paladini, *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, particolare, firmato e datato 1589, La Valletta, Palazzo arcivescovile

Ill. 26-30. Giuseppe Calì, *Figure allegoriche* (da sinistra verso destra: *Guerra, Pace, Religione, Ordine di San Giovanni*) e *Stemma del gran maestro Verdala*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

Ill. 31. Artista anonimo del XIX secolo, *Il giovane Verdala in un attacco a cavallo nella città di Zoar*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

Ill. 32. Artista anonimo del XIX secolo, *Il gran maestro Verdala fa giuramento davanti agli Statuti dell'Ordine*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

Ill. 33. Artista anonimo del XIX secolo, *Stemma del gran maestro Verdala fra due armati*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, ex cappella

Ill. 34. Artista anonimo del XIX secolo, *Fontana e architetture*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, ex cappella

Ill. 35-36. Filippo Paladini, *San Giovanni Battista* e *San Giuseppe*, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, ex cappella

Ill. 37. Salvatore Micalef e Giuseppe Calì, *Imprese del gran maestro Verdala, Figure allegoriche*, *mitologiche e angeliche*, XIX-XX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Ill. 38-39. Giuseppe Calì, *Bacco*, firmato e datato 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Ill. 40-42. Giuseppe Calì, *Venere* e particolari con tracce dell'originaria pittura, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Ill. 43-44. Giuseppe Calì, *Figura angelica* e particolare con tracce dell'originaria pittura, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Ill. 45. Salvatore Micallef, *Storie del gran maestro Verdala*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone, parete dell'ingresso

Ill. 46. Salvatore Micallef, *Storie del gran maestro Verdala*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone, parete di fondo

Ill. 47. Artista anonimo del XIX secolo, *Elia riceve il pane dagli uccelli al torrente Cherith*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a destra del gran salone

Ill. 48. Artista anonimodel XIX secolo, *Il profeta disubbidiente*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a destra del gran salone

Ill. 49. Artista anonimo del XIX secolo, *Sogno di Giacobbe*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a destra del gran salone

Ill. 50. Artista anonimo del XIX secolo, *Sogno di faraone*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a destra del gran salone

Ill. 51. Artista anonimo del XIX secolo, *Il gran maestro Verdala accompagnato da cardinali e cavalieri a cavallo nel suo ingresso a Roma*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a sinistra del gran salone

Ill. 52. Artista anonimo del XIX secolo, *Papa Sisto V riceve il cardinale gran maestro Verdala nella Cappella Sistina*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a sinistra del gran salone

Ill. 53. Artista anonimo del XIX secolo, *Veduta del Porto Grande di La Valletta*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a sinistra del gran salone

Ill. 54. Artista anonimo del XIX secolo, *Veduta di paesaggio con sullo sfondo la Torre Verdala*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a sinistra del gran salone

Ill. 55. Filippo Paladini, *Decollazione del Battista*, firmato e datato 16[..], Firenze, chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini

Ill. 56-57. Filippo Paladini, *San Giacomo apostolo*, firmato e datato 1611, La Valletta, chiesa di San Giacomo

Ill. 58. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, particolare, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

Ill. 59. Filippo Paladini, *Miracolo dei santi Cosma e Damiano*, firmato e datato 1612, La Valletta, chiesa di San Francesco d'Assisi

Ill. 60-61. Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* e particolare (seconda versione), 1611-1612, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 62. Filippo Paladini, *Adorazione dei Magi*, particolare, firmato e datato 1610, Calascibetta, chiesa del convento dei cappuccini

Ill. 63. Antonio Catalano l'Antico, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, firmato e datato 1600, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Ill. 64. Antonio Catalano l'Antico, *Sacra Famiglia con Sant'Anna*, firmato e datato 1598, Cefalù, chiesa dei cappuccini

Ill. 65. Antonio Catalano l'Antico, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, firmato e datato 1600, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Ill. 66. Antonio Catalano l'Antico, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, particolare, firmato e datato 1600, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Ill. 67. Artista anonimo, *Stemma di Geronimo Carafa*, 1617, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Italia

Ill. 68. Daniele Monteleone (firmato), *Vergine con Bambino e i santi Caterina d'Alessandria, Biagio e Cecilia*, 1589-1594, La Valletta, convento dei carmelitani

Ill. 69. Daniele Monteleone (firmato), *Vergine con Bambino e i santi Caterina d'Alessandria, Biagio e Cecilia*, particolare, 1589-1594, La Valletta, convento dei carmelitani

Ill. 70. Daniele Monteleone (attr.), *Madonna con Bambino che dona lo scapolare a san Simone Stock alla presenza delle sante Agata e Lucia*, ante 1594, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

Ill. 71. Daniele Monteleone, *Madonna con Bambino che dona lo scapolare a san Simone Stock alla presenza delle sante Agata e Lucia*, II decennio del XXI secolo, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo, copia da Daniele Monteleone

Ill. 72-73. Daniele Monteleone, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta* e particolare, 1594-1600, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

Ill. 74-76. Daniele Monteleone, *Cristo risorto con la Vergine e i santi Francesco e Caterina da Siena* e particolare, firmato e datato 1600, Modica, chiesa del Carmine

Ill. 77. Artista anonimo, *Cristo risorto con la Vergine e i santi Francesco e Caterina da Siena*, Modica, chiesa di Santa Maria di Betlem, copia da Daniele Monteleone

Ill. 78. Daniele Monteleone, *Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata*, firmato e datato 1607, Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti

Ill. 79. Daniele Monteleone, *San Giuseppe con Gesù Bambino*, 1612-1614, Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti

Ill. 80-81. Daniele Monteleone, *Martirio di san Sebastiano* e particolare, firmato e datato 1614, Randazzo, chiesa di Santa Maria

Ill. 82-83. Daniele Monteleone (firmato), *Sant'Agata visitata al carcere da san Pietro* e particolare, post 1614*,* Catania, chiesa di San Francesco Borgia

Ill. 84. Daniele Monteleone, *Martirio di san Sebastiano*, particolare firmato e datato 1614*,* Randazzo, chiesa di Santa Maria

Ill. 85. Mario Minniti, *Flagellazione*, post 1620, Malta, collezione privata, replica del dipinto del Museo regionale di Messina

Ill. 86. Mario Minniti, *Flagellazione*, 1620 circa, Messina, Museo regionale

Ill. 87. Mario Minniti, *Cristo portacroce*, 1620 circa, Messina, Museo regionale

Ill. 88-89. Mario Minniti, *Ecce Homo*, firmato e datato 1625, Mdina, Museo della cattedrale

Ill. 90. Mario Minniti, *Ecce Homo*, 1625 circa, Palermo, Galleria di Palazzo Abatellis

Ill. 91. Mario Minniti, *San Giovanni evangelista*, IV decennio del XVII secolo, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 92-93. Mario Minniti, *Battesimo di Cristo* e particolare, 1635-1637, La Valletta, chiesa delle orsoline

Ill. 94. Mario Minniti, *Immacolata Concezione*, particolare, firmato e datato 1637, Messsina, Museo regionale

Ill. 95-96. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 97. Filippo Paladini, *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, firmato e datato 1589, La Valletta, Palazzo arcivescovile

Ill. 98. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, particolare, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 99. Artista anonimo paladiniano, *Incoronazione della Madonna*, particolare, III decennio del XVII secolo (frammento), Catania, Museo diocesano

Ill. 100-101. Vincenzo Baiata (qui attr.), *Madonna dell'Itria con Santi e monaci*, III decennio del XVII secolo, La Valletta, convento dei francescani minori osservanti

Ill. 102. Filippo Paladini, *Tre Santi*, 1593, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Ill. 103. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 104. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, particolare, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 105. Vincenzo Baiata (qui attr.), *Madonna dell'Itria con Santi e monaci*, particolare, III decennio del XVII secolo, La Valletta, convento dei francescani minori osservanti

Ill. 106-107. Giulio Cassarino, *Battesimo di Cristo*, 1611, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, copia da Matteo Perez da Lecce

Ill. 108. Matteo Perez da Lecce, *Battesimo di Cristo*, 1577-1581, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 109. Giulio Cassarino, *Battista che predica nel deserto*, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 110. Giulio Cassarino, *Battista che predica davanti ad Erode*, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 111-112. Giulio Cassarino, *Circoncisione del Battista* e particolare, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 113. Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, particolare, 1608, Siracusa, chiesa di Santa Lucia alla badia

Ill. 114. Giulio Cassarino, *Battesimo di Cristo*, 1611, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, copia da Matteo Perez da Lecce

Ill. 115. Giulio Cassarino, *Circoncisione del Battista*, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 116-117. Giulio Cassarino, *San Luigi di Francia*, 1614 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora di Liesse

Ill. 118. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene*, particolare, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 119. Giulio Cassarino, *Battesimo di Cristo*, particolare, 1611, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, copia da Matteo Perez da Lecce

Ill. 120. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, particolare, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Ill. 121-122. Giulio Cassarino, *San Gregorio Magno*, ante 1615, Zejtun, chiesa parrocchiale di San Gregorio

Ill. 123. Giulio Cassarino, *San Luigi di Francia*, 1614 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora di Liesse

Ill. 124-125. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera* e particolare, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Ill. 126. Giulio Cassarino, *Ritratto del Wignacourt in piedi armato con l'armatura damascata*, particolare, 1617 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 127. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, particolare, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Ill. 128. Giulio Cassarino (firmato), *Santa Tersa d'Avila riceve lo scapolare dalla Madonna*, particolare, 1622 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

Ill. 129. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 130. Giulio Cassarino, *Battista che predica nel deserto*, 1610-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 131. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, 1615 -1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Ill. 132. Giulio Cassarino, *Primo incontro di san Paolo con i maltesi*, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Ill. 133. Giulio Cassarino, *Guarigione del padre di san Publio*, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Ill. 134-135. Giulio Cassarino, *Beato Gerardo*, 1615-1617, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 136-137. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi armato con l'armatura damascata*, 1617 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 138. Caravaggio, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi armato col suo paggio*, 1607-1608, Parigi, Museo del Louvre

Ill. 139. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi armato con l'armatura damascata*, 1617 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 140. Artista anonimo, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi armato*, post 1622, Attard, San Anton Palace

Ill. 141. Antoine de Favray, *Ritratto del gran maestro La Vallette*, XVIII secolo, Victoria, Ministry for Gozo, ridipintura su un precedente ritratto del Wignacourt

Ill. 142. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto*, datato 1617, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 143. Artista anonimo, *Ritratto del Wignacourt seduto*, datato 1619, Rabat, chiesa del Naufragio di San Paolo

Ill. 144. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, 1617 circa, La Valletta, Palazzo magistrale

Ill. 145. Artista anonimo, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, 1617-1620, La Valletta, Palazzo magistrale

Ill. 146. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, datato 1620, Malta, collezione privata

Ill. 147. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto*, datato 1622, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 148. Giulio Cassarino (firmato), *Santa Teresa d'Avila riceve lo scapolare dalla Madonna*, 1622 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

Ill. 149. Giulio Cassarino, *Battista che predica davanti ad Erode*, particolare, 1610-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 150. Giulio Cassarino (firmato), *Santa Teresa d'Avila riceve lo scapolare dalla Madonna*, particolare, 1622 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

Ill. 151. Giulio Cassarino, *Battista che predica nel deserto*, particolare, 1610-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 152. Giulio Cassarino, *San Mauro che guarisce un fanciullo*, firmato e datato 1623, La Valletta, chiesa di Nostra Signora di Liesse

Ill. 153. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene*, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 154. Correggio, *Compianto su Cristo morto*, 1524 circa, Parma, Galleria nazionale

Ill. 155. Sisto Badalocchio, *Maddalena al sepolcro*, ante 1629, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 156. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene,* particolare, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 157. Pietro D'Asaro, *Maddalena penitente*, II decennio del XVII secolo, Reggio Calabria, Pinacoteca Comunale

Ill. 158. Louis Finson (firmato), *Maddalena*, 1613, Saint-Rémy-de-Provence, collezione privata

Ill. 159. Artista anonimo, *Maddalena in estasi*, primo terzo del XVII secolo, Bordeaux, Museo di Belle Arti, copia da Caravaggio

Ill. 160-161. Giulio Cassarino, *Maddalena penitente*, 1624-30, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 162. Caravaggio, *Resurrezione di Lazzaro*, particolare, 1608, Messina, Museo regionale

Ill. 163. Caravaggio, *San Girolamo scrivente*, 1607, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 164. Giulio Cassarino, *Maddalena penitente,* particolare, 1624-30, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 165. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene,* particolare, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 166. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina,* particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 167-168. Giulio Cassarino, *San Girolamo scrivente* e particolare, 1624-1630, Italia, collezione privata, copia da Caravaggio

Ill. 169. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto*, particolare, datato 1617, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 170. Artista anonimo del XVII secolo, *San Girolamo scrivente*, XVII secolo, Mdina, cattedrale, copia da Caravaggio

Ill. 171-172. Francesco Cassarino (qui attr.), *Madonna dell'arco con san Giovanni Battista, san Nicola da Tolentino e un francescano*, datato 1624, Pietà, chiesa della Madonna delle Lacrime

Ill. 173-174. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

Ill. 175. Francesco Pozzo e Francesco Lucchese, *Sepolcro di don Giuseppe Micciché*, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo.

Ill. 176. Francesco Pozzo e Francesco, *Sepolcro di don Vincenzo Micciché*, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

Ill. 177. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, particolare, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

Ill. 178. Filippo Paladini, *Tre Santi*, particolare, 1589, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Ill. 179. Filippo Paladini, *San Giacomo apostolo*, particolare, firmato e datato 1611, La Valletta, chiesa di San Giacomo

Ill. 180. Filippo Paladini, *Tre Santi*, particolare, 1589, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Ill. 181. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, particolare, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

Ill. 182. Pietro Novelli, *Guarigione del padre di san Publio*, firmato e datato 1635, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Ill. 183-184. Filippo Paladini (?), *Ritratto del gran maestro Verdala*, ante 1595, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Ill. 185. Filippo Paladini, *Madonna in trono fra Santi e Cavalieri*, particolare, firmato e datato 1589, La Valletta, Palazzo arcivescovile

Ill. 186-187. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina* e particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 188. Caravaggio, *Salomè con la testa del Battista*, particolare, 1609, Madrid, Palazzo Reale

Ill. 189. Caravaggio, *Salomè con la testa del Battista*, particolare, 1610, Londra, National Gallery

Ill. 190. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 191. Caravaggio (firmato), *Decollazione del Battista*, particolare, 1608, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 192. Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, particolare, 1608, Siracusa, chiesa di Santa Lucia alla badia

Ill. 193. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 194. Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, 1608, Siracusa, chiesa di Santa Lucia alla badia

Ill. 195. Caravaggio (firmato), *Decollazione del Battista*, 1608, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 196. Mario Minniti, *Miracolo della vedova di Naim*, 1620 circa, Messina, Museo regionale

Ill. 197. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 198. Mario Minniti, *Miracolo della vedova di Naim,* particolare, 1620 circa, Messina, Museo regionale

Ill. 199. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 200. Mario Minniti, *Ecce Homo*, firmato e datato 1625, Mdina, Museo della cattedrale

Ill. 201. Caravaggio, *Cattura di Cristo*, 1598, Dublino, National Gallery

Ill. 202. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 203. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, particolare, 1615 circa, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Ill. 204. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 205. Giulio Cassarino*, Maddalena penitente*, particolare, 1624-30, Rabat, Wignacourt Museum

Ill. 206. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene*, particolare, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 207. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, particolare, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Ill. 208. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene*, particolare, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Ill. 209. Artista anonimo siculo-maltese, *Santa Caterina sulla ruota spezzata*, 1614 circa, Zejtun, chiesa parrocchiale di San Gregorio

Ill. 210. Giulio Cassarino, *Tentazione di Sant'Antonio*, III decennio del XVII secolo, La Valletta, chiesa di Nostra Signora della Vittoria

Ill. 211. Francesco Cassarino (?), *Seppellimento di santa Lucia*, III-IV decennio del XVII secolo, Scicli, collezione privata, copia da Caravaggio

Ill. 212. Matteo Perez da Lecce, *Naufragio di san Paolo*, 1580, La Valletta, chiesa del Naufragio di San Paolo

Ill. 213-214. Antonio Pereyra (qui attr.), *Fuga in Egitto*, 1625-1633, Cittadella, Victoria (Gozo), Museo della cattedrale

Ill. 215. Antonio Pereyra, *Annunciazione*, firmato e datato 1658, Rabat, chiesa del convento dei domenicani

Ill. 216-217. Artista anonimo di scuola veneziana del XVII secolo, *Trinità con i santi Cosma e Damiano*, IV decennio del XVII secolo, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Ill. 218. Annibale Carracci, *Pietà*, 1600, Napoli, Museo Capodimonte

Ill. 219. Filippo Paladini, *Studio per la Pietà*, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

Ill. 220. Artista anonimo di scuola veneziana del XVII secolo, *Trinità con i santi Cosma e Damiano*, IV decennio del XVII secolo, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Ill. 221. Filippo Paladini, *Miracolo dei santi Cosma e Damiano*, particolare, firmato e datato 1612, La Valletta, chiesa di San Francesco d'Assisi

Ill. 222. Artista anonimo di scuola veneziana del XVII secolo, *Trinità con i santi Cosma e Damiano*, IV decennio del XVII secolo, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Ill. 223. Vincenzo Baiata (qui attr.), *Madonna dell'Itria con Santi e monaci*, particolare, III decennio del XVII secolo, La Valletta, convento dei francescani minori osservanti

Ill. 224-225. Lucas Garnier, *Martirio di san Sebastiano*, V decennio del XVII secolo, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Auvergne

Ill. 226. Lucas Garnier*, La Trinità con le anime purganti*, VI decennio del XVII secolo, Zebbug, chiesa parrocchiale di San Filippo d'Agira

Ill. 227. Lucas Garnier, *Apparizione di san Michele sul monte Gargano*, VI decennio del XVII secolo, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua di Provenza

Fig. 228. Giuseppe d'Arena, *Martirio di san Sebastiano*, VII decennio del XVII secolo, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Auvergne

Fig. 229. Giuseppe d'Arena, *San Sebastiano inginocchiato ai piedi di papa Caio*, VII decennio del XVII secolo, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Auvergne

Ill. 230-231. Antonio Pereyra, *Annunciazione* e particolare, firmato e datato 1658, Rabat, chiesa del convento dei domenicani

Ill. 232-233. Artista anonimo di scuola messinese, *Sacra Famiglia con san Giovannino* e particolare, datato 1592, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

Ill. 234. Artista anonimo del XVII secolo (Mariano Gusmano ?), *Adorazione dei Magi*, III decennio del XVII secolo, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo, copia da Filippo Paladini

Ill. 235. Filippo Paladini, *Adorazione dei Magi*, firmato e datato 1603, Palermo, collezione privata

Ill. 236. Filippo Paladini, *Adorazione dei Magi*, firmato e datato 1610, Calascibetta, chiesa dei cappuccini

Ill. 237. Artista anonimo del XVII secolo (Mariano Gusmano ?), *Adorazione dei Magi*, III decennio del XVII secolo, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo, copia da Filippo Paladini

Ill. 238. Mariano Gusmano, *Adorazione dei Magi*, III decennio del XVII secolo, Licodia Eubea, chiesa di Santa Maria degli Angeli

Ill. 239-240. Artista anonimo, *Ritratto del gran maestro Vasconcelos seduto*, 1622-1623, La Valletta, Palazzo magistrale

Ill. 241. Artista anonimo, *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto*, datato 1619, Rabat, chiesa di San Paolo

Ill. 242. Artista anonimo siculo-maltese di scuola caravaggesca (qui attr.), *Santa Caterina d'Alessandria*, datato 1623, Cittadella, Victoria (Gozo), Museo della cattedrale

Ill. 243. Ambito di Pietro Novelli (qui attr.), *Ebbrezza di Noè*, IV-V decennio del XVII secolo, Mdina, Museo della cattedrale

Ill. 244-245. Carlo Maratta, *Madonna con Bambino*, ultimo decennio del XVII secolo - primo decennio del XVIII secolo, Tarxien, chiesa parrocchiale dell'Annunciazione.

Ill. 246. Carlo Maratta, *Madonna con Bambino*, XVII - XVIII secolo, Carpi, collezione Foresti

Ill. 247. Pierre Guillemin, *Madonna con Bambino e san Giovannino*, 1732, Victoria (Gozo), chiesa di San Giorgio

Ill. 248. Carlo Maratta, *Madonna con Bambino e san Giovannino*, fine del XVII - inizio del XVIII secolo, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Indice delle schede di catalogo

Autografi

1) Filippo Paladini, *Madonna con Bambino in trono fra Santi e Cavalieri*, firmato e datato 1589, La Valletta, Palazzo arcivescovile

2) Filippo Paladini, *Storie del Battista*, *Sibille e Putti*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale

3) Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* (prima versione), 1590 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

4) Filippo Paladini, *Tre Santi*, 1593, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

5) Filippo Paladini, *Circoncisione*, 1592-1595, La Valletta, chiesa del collegio dei gesuiti

6) Artista anonimo del XIX secolo, Salvatore Micallef, Giuseppe Calì, *Imprese del gran maestro Verdala*, *Figure allegoriche e mitologiche* e soggetti vari, XIX-XX secolo rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala

7) Filippo Paladini, *Decollazione del Battista*, firmato e datato 16[..], Firenze, chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini

8) Filippo Paladini, *San Giacomo apostolo*, firmato e datato 1611, La Valletta, chiesa di San Giacomo

9) Filippo Paladini, *Miracolo dei santi Cosma e Damiano*, firmato e datato 1612, La Valletta, chiesa di San Francesco d'Assisi

10) Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* (seconda versione), La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

11) Antonio Catalano l'Antico, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, firmato e datato 1600, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

12) Daniele Monteleone (firmato), *Vergine con Bambino e i santi Caterina d'Alessandria, Biagio e Cecilia*, 1589-1594, La Valletta, convento dei carmelitani

13) Daniele Monteleone (attr.), *Madonna con Bambino che dona lo scapolare a san Simone Stock alla presenza delle sante Agata e Lucia*, ante 1594, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

14) Daniele Monteleone, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, 1594-1600, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

15) Daniele Monteleone, *Cristo risorto con la Vergine e i santi Francesco e Caterina da Siena*, firmato e datato 1600, Modica, chiesa del Carmine

16) Daniele Monteleone, *Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata*, firmato e datato 1607, Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti

17) Daniele Monteleone, *San Giuseppe con Gesù Bambino*, 1612-1614, Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti

18) Daniele Monteleone, *Martirio di san Sebastiano*, firmato e datato 1614, Randazzo, chiesa di Santa Maria

19) Daniele Monteleone (firmato), *Sant'Agata visitata al carcere da san Pietro*, post 1614, Catania, chiesa di San Francesco Borgia

20) Mario Minniti, *Flagellazione*, post 1620, Malta, collezione privata. replica del dipinto del Museo regionale di Messina

21) Mario Minniti, *Ecce Homo*, firmato e datato 1625, Mdina, Museo della cattedrale

22) Mario Minniti, *San Giovanni evangelista*, IV decennio del XVII secolo, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

23) Mario Minniti (firmato), *Battesimo di Cristo*, 1635-1637, La Valletta, chiesa delle orsoline

24) Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

25) Vincenzo Baiata (qui attr.), *Madonna dell'Itria con Santi e monaci*, III decennio del XVII secolo, La Valletta, convento dei francescani minori osservanti

26) Giulio Cassarino, *Battesimo di Cristo*, 1611, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, copia da Matteo Perez da Lecce

27) Giulio Cassarino, a) *Battista che predica nel deserto*, b) *Battista che predica davanti ad Erode*, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

28) Giulio Cassarino, *Circoncisione del Battista*, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

29) Giulio Cassarino, *San Luigi di Francia*, 1614 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora di Liesse

30) Giulio Cassarino, *San Gregorio Magno*, ante 1615, Zejtun, chiesa parrocchiale di San Gregorio

31) Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

32) Giulio Cassarino, *Primo incontro di san Paolo con i maltesi*, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

33) Giulio Cassarino, *Guarigione del padre di san Publio*, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

34) Giulio Cassarino, *Beato Gerardo*, 1615-1617, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

35) Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, 1617, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

36) Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto*, datato 1617, Rabat, Wignacourt Museum

37) Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, 1617 circa, La Valletta, Palazzo magistrale

38) Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, datato 1620, Malta, collezione privata

39) Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto*, datato 1622, Rabat, Wignacourt Museum

40) Giulio Cassarino (firmato), *Santa Teresa d'Avila riceve lo scapolare dalla Madonna*, 1622 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

41) Giulio Cassarino, *San Mauro che guarisce un fanciullo*, firmato e datato 1623, La Valletta, chiesa di Nostra Signora di Liesse

42) Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene*, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

43) Giulio Cassarino, *Maddalena penitente*, 1624-1630, Rabat, Wignacourt Museum

44) Giulio Cassarino, *San Girolamo scrivente* 1624-1630, Italia, collezione privata, copia da Caravaggio

45) Francesco Cassarino (qui attr.), *Madonna dell'arco con san Giovanni Battista, san Nicola da Tolentino e un francescano*, datato 1624, Pietà, chiesa della Madonna delle Lacrime

46) Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

47) Pietro Novelli, *Guarigione del padre di san Publio*, firmato e datato 1635, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Attribuzioni dubitative

48) Filippo Paladini (?), *Ritratto del gran maestro Verdala*, ante 1595, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

49) Daniele Monteleone (?), *Eraclio che porta la croce*, fine XVI - inizio XVII secolo, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

50) Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

51) Giulio Cassarino, *Tentazione di Sant'Antonio*, III decennio del XVII secolo, La Valletta, chiesa di Nostra Signora della Vittoria

52) Francesco Cassarino (?), *Seppellimento di santa Lucia*, III-IV decennio del XVII secolo, Scicli, collezione privata, copia da Caravaggio

Attribuzioni rivedute

53) Matteo Perez da Lecce, *Naufragio di san Paolo*, 1580, La Valletta, chiesa del Naufragio di San Paolo

54) Antonio Pereyra (qui attr.), *Fuga in Egitto*, 1625-1633, Cittadella, Victoria (Gozo), Museo della cattedrale

55) Artista anonimo di scuola veneziana del XVII secolo, *Trinità con i Santi Cosma e Damiano*, IV decennio del XVII secolo, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

56) Lucas Garnier, *Martirio di san Sebastiano*, V decennio del XVII secolo, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Auvergne

57) Antonio Pereyra, *Annunciazione*, firmato e datato 1658, Rabat, chiesa del convento dei domenicani

58) Artista anonimo del XVII secolo, *Invenzione della Croce*, 1663-1680, Floriana, chiesa dei cappuccini

59) Artista anonimo di scuola messinese, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, datato 1592, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

60) Artista anonimo del XVII secolo (Mariano Gusmano ?), *Adorazione dei Magi*, III decennio del XVII secolo, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo, copia da Filippo Paladini

61) Artista anonimo, *Ritratto del gran maestro Vasconcelos*, 1622-1623, La Valletta, Palazzo magistrale

62) Artista anonimo siculo-maltese di scuola caravaggesca (qui attr.), *Santa Caterina d'Alessandria*, datato 1623, Cittadella, Victoria (Gozo), Museo della cattedrale

63) Ambito di Pietro Novelli (qui attr.), *Ebbrezza di Noè*, IV-V decennio del XVII secolo, Mdina, Museo della cattedrale

64) Carlo Maratta, *Madonna con Bambino*, ultimo decennio del XVII secolo - primo decennio del XVIII secolo, Tarxien, chiesa parrocchiale dell'Annunciazione

Opere perdute

65) Filippo Paladini, *Madonna con Bambino e i santi Leonardo, Caterina, Giovanni Battista e il gran maestro Verdala*, 1589-1595, Zabbar, chiesa di Santa Maria delle Grazie

66) Filippo Paladini, *Cristo risorto appare alla Maddalena*, 1589-1612, La Valletta, Asilo degli orfani

67) Mario Minniti, *Adamo ed Eva*, prima metà del XVII secolo, Malta, ubicazione sconosciuta

68) Mario Minniti, *Venere*, prima metà del XVII secolo, Malta, ubicazione sconosciuta

Indice delle tavole

Tav. I. Filippo Paladini, *Madonna con Bambino in trono fra Santi e Cavalieri*, firmato e datato 1589, La Valletta, Palazzo arcivescovile

Tav. II. Filippo Paladini, *Imposizione del nome al Battista*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Tav. III. Filippo Paladini, *Predica del Battista*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Tav. IV. Filippo Paladini, *Battesimo di Cristo*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Tav. V. Filippo Paladini, *Salomè con la testa del Battista*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro

Tav. VI. Filippo Paladini, *Sibille e Putti*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro, parete dell'altare

Tav. VII. Filippo Paladini, *Sibille e putti*, 1589-1590, La Valletta, Palazzo magistrale, ex cappella del gran maestro, parete dell'ingresso

Tav. VIII. Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* (prima versione), 1590 circa, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Tav. IX. Filippo Paladini, *Tre Santi*, 1593, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Tav. X. Filippo Paladini, *Circoncisione*, 1592-1595, La Valletta, chiesa del collegio dei gesuiti

Tav. XI. Giuseppe Calì, Figura allegorica della *Guerra*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

Tav. XII. Giuseppe Calì, Figura allegorica della *Pace*, 1910, Buskett, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

Tav. XIII. Giuseppe Calì, Figura allegorica della *Religione*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

Tav. XIV. Giuseppe Calì, Figura allegorica dell'*Ordine di San Giovanni*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

Tav. XV. Giuseppe Calì, *Stemma del gran maestro Verdala*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

Tav. XVI. Artista anonimo del XIX secolo, *Il giovane Verdala in un attacco a cavallo nella città di Zoar*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

Tav. XVII. Artista anonimo del XIX secolo, *Il gran maestro Verdala fa giuramento davanti agli Statuti dell'Ordine*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, vestibolo

Tav. XVIII. Artista anonimo del XIX secolo, *Stemma del gran maestro Verdala fra due armati*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, ex cappella

Tav. XIX. Artista anonimo del XIX secolo, *Fontana e architetture*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, ex cappella

Tav. XX-XXI. Filippo Paladini, *San Giovanni Battista* e *San Giuseppe*, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, ex cappella

Tav. XXII. Salvatore Micallef, *Storie del gran maestro Verdala*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone, parete dell'ingresso

Tav. XXIII. Salvatore Micallef, *Storie del gran maestro Verdala*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone, parete di fondo

Tav. XXIV. Salvatore Micallef, *Prove di nobiltà presentate al gran maestro Juan d'Omedes*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXV. Salvatore Micallef, *Verdala comandante dell'artiglieria* e *Verdala ricevitore della Lingua di Provenza e gran priore di Tolosa*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXVI. Salvatore Micallef, *Verdala ambasciatore dell'Ordine a Roma*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXVII. Salvatore Micallef, *Elezione di Verdala a gran maestro*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXVIII. Salvatore Micallef, *La difesa davanti a papa Gregorio XIII contro le accuse mosse da alcuni Cavalieri* e l'*Incontro con Sisto V*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXIX. Salvatore Micallef, *Elezione di Verdala a cardinale nel 1587*, 1853, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXX. Giuseppe Cali, *Marte*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXXI. Giuseppe Cali, *Flora*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXXII. Giuseppe Cali, *Ercole*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXXIII. Giuseppe Cali, *Pallade*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXXIV. Giuseppe Cali, *Verità*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXXV. Giuseppe Cali, *Bacco*, firmato e datato 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXXVI. Giuseppe Cali, *Bacco*, particolare, firmato e datato 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXXVII. Giuseppe Cali, *Diana*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXXVIII. Giuseppe Cali, *Nettuno*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XXXIX. Giuseppe Cali, *Venere*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tavv. XL-XLI. Giuseppe Cali, *Venere*, particolari con tracce dell'originaria pittura, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XLII. Giuseppe Cali, *Giustizia*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tavv. XLIII-XLIV. Giuseppe Calì, *Figura angelica* e particolare con tracce dell'originaria pittura, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tavv. XLV-XLVI. Giuseppe Calì, *Figure angeliche*, 1910, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, gran salone

Tav. XLVII. Artista anonimo del XIX secolo, *Elia riceve il pane dagli uccelli al torrente Cherith*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a destra del gran salone

Tav. XLVIII. Artista anonimo del XIX secolo, *Il profeta disubbidiente*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a destra del gran salone

Tav. XLIX. Artista anonimo del XIX secolo, *Sogno di Giacobbe*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a destra del gran salone

Tav. L. Artista anonimo del XIX secolo, *Sogno di faraone*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a destra del gran salone

Tav. LI. Artista anonimo del XIX secolo, *Il gran maestro Verdala accompagnato da cardinali e cavalieri a cavallo nel suo ingresso a Roma*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a sinistra del gran salone

Tav. LII. Artista anonimo del XIX secolo, *Papa Sisto V riceve il cardinale gran maestro Verdala nella Cappella Sistina*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, prima stanza a sinistra del gran salone

Tavv. LIII. Artista anonimo del XIX secolo, *Veduta del Porto Grande di La Valletta*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a sinistra del gran salone

Tav. LIV. Artista anonimo del XIX secolo, *Veduta di paesaggio con sullo sfondo la Torre Verdala*, XIX secolo, rifacimenti di originarie pitture di Filippo Paladini e assistenti, 1593-1595, Buskett, Palazzo Verdala, seconda stanza a sinistra del gran salone

Tav. LV. Filippo Paladini, *Decollazione del Battista*, firmato e datato 16[..], Firenze, chiesa di San Jacopo in Campo Corbolini

Tav. LVI. Filippo Paladini, *San Giacomo apostolo*, firmato e datato 1611, La Valletta, chiesa di San Giacomo

Tav. LVII. Filippo Paladini, *Miracolo dei santi Cosma e Damiano*, firmato e datato 1612, La Valletta, chiesa di San Francesco d'Assisi

Tav. LVIII. Filippo Paladini, *Nozze mistiche di santa Caterina* (seconda versione), 1611-1612, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Tav. LIX. Antonio Catalano l'Antico, *Matrimonio mistico di santa Caterina*, firmato e datato 1600, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Tav. LX. Daniele Monteleone (firmato), *Vergine con Bambino e i santi Caterina d'Alessandria, Biagio e Cecilia*, 1589-1594, La Valletta, convento dei carmelitani

Tav. LXI. Daniele Monteleone (attr.), *Madonna con Bambino che dona lo scapolare a san Simone Stock alla presenza delle sante Agata e Lucia*, ante 1594, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

Tav. LXII. Daniele Monteleone, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, 1594-1600, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

Tav. LXIII. Daniele Monteleone, *Cristo risorto con la Vergine e i santi Francesco e Caterina da Siena*, firmato e datato 1600, Modica, chiesa del Carmine

Tav. LXIV. Daniele Monteleone, *Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata*, firmato e datato 1607, Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti

Tav. LXV. Daniele Monteleone, *San Giuseppe con Gesù Bambino*, 1612-1614, Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti

Tav. LXVI. Daniele Monteleone, *Martirio di san Sebastiano*, firmato e datato 1614, Randazzo, chiesa di Santa Maria

Tav. LXVII. Daniele Monteleone (firmato), *Sant'Agata visitata al carcere da san Pietro*, post 1614, Catania, chiesa di San Francesco Borgia

Tav. LXVIII. Mario Minniti, *Flagellazione*, post 1620, Malta, collezione privata, replica del dipinto del Museo regionale di Messina

Tav. LXIX. Mario Minniti, *Ecce Homo*, firmato e datato 1625, Mdina, Museo della cattedrale

Tav. LXX. Mario Minniti, *San Giovanni evangelista*, IV decennio del XVII secolo, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Tav. LXXI. Mario Minniti (firmato), *Battesimo di Cristo*, 1635-1637, La Valletta, chiesa delle orsoline

Tav. LXXII. Vincenzo Baiata, *Madonna con Bambino*, firmato e datato 1611, Rabat, Wignacourt Museum

Tav. LXXIII. Vincenzo Baiata (qui attr.), *Madonna dell'Itria con Santi e monaci*, III decennio del XVII secolo, La Valletta, convento dei francescani minori osservanti

Tav. LXXIV. Giulio Cassarino, *Battesimo di Cristo*, 1611, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, copia da Matteo Perez da Lecce

Tav. LXXV. Giulio Cassarino, *Battista che predica nel deserto*, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Tav. LXXVI. Giulio Cassarino, *Battista che predica davanti ad Erode*, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Tav. LXXVII. Giulio Cassarino, *Circoncisione del Battista*, 1611-1614, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Tav. LXXVIII. Giulio Cassarino, *San Luigi di Francia*, 1614 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora di Liesse

Tav. LXXIX. Giulio Cassarino, *San Gregorio Magno*, ante 1615, Zejtun, chiesa parrocchiale di San Gregorio

Tav. LXXX. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Tav. LXXXI. Giulio Cassarino, *San Paolo morso dalla vipera*, particolare, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Tav. LXXXII. Giulio Cassarino, *Primo incontro di san Paolo con i maltesi*, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Tav. LXXXIII. Giulio Cassarino, *Guarigione del padre di san Publio*, 1615-1617, Saint Paul's Bay, cappella del Naufragio di San Paolo

Tav. LXXXIV. Giulio Cassarino, *Beato Gerardo*, 1615-1617, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Tav. LXXXV. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, 1617, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Tav. LXXXVI. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto*, datato 1617, Rabat, Wignacourt Museum

Tav. LXXXVII. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, 1617 circa, La Valletta, Palazzo Magistrale

Tav. LXXXVIII. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt in piedi con l'armatura damascata*, datato 1620, Malta, collezione privata

Tav. LXXXIX. Giulio Cassarino, *Ritratto del gran maestro Wignacourt seduto*, datato 1622, Rabat, Wignacourt Museum

Tav. XC. Giulio Cassarino (firmato), *Santa Teresa d'Avila riceve lo scapolare dalla Madonna*, 1622 circa, La Valletta, chiesa di Nostra Signora del Carmelo

Tav. XCI. Giulio Cassarino, *San Mauro che guarisce un fanciullo*, firmato e datato 1623, La Valletta, chiesa di Nostra Signora di Liesse

Tav. XCII. Giulio Cassarino (firmato), *San Sebastiano curato da Irene*, 1623-1624, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni

Tav. XCIII. Giulio Cassarino, *Maddalena penitente*, 1624-1630, Rabat, Wignacourt Museum

Tav. XCIV. Giulio Cassarino, *San Girolamo scrivente*, 1624-1630, Italia, collezione privata, copia da Caravaggio

Tav. XCV. Francesco Cassarino (qui attr.), *Madonna dell'arco con san Giovanni Battista, san Nicola da Tolentino e un francescano*, datato 1624, Pietà, chiesa della Madonna delle Lacrime

Tav. XCVI. Francesco Cassarino (firmato), *Immacolata con san Bartolomeo e il beato Guglielmo di Noto*, 1632, Scicli, chiesa di San Bartolomeo

Tav. XCVII. Pietro Novelli, *Guarigione del padre di san Publio*, firmato e datato 1635, La Valletta, chiesa di Santa Maria del Gesù

Tav. XCVIII. Filippo Paladini (?), *Ritratto del gran maestro Verdala*, ante 1595, La Valletta, Museo nazionale di Belle Arti

Tav. XCIX. Attribuzione controversa, *Martirio di santa Caterina*, 1607-1615, Zejtun, Museo della chiesa parrocchiale di Santa Caterina

Tav. C. Giovanni Giulio Cassarino (?), *Tentazione di Sant'Antonio*, III decennio del XVII secolo, La Valletta, chiesa di Nostra Signora della Vittoria

Tav. CI. Francesco Cassarino (?), *Seppellimento di santa* Lucia, III-IV decennio del XVII secolo, Scicli, collezione privata, copia da Caravaggio

Tav. CII. Matteo Perez da Lecce, *Naufragio di san Paolo*, 1580, La Valletta, chiesa del Naufragio di San Paolo

Tav. CIII. Antonio Pereyra (qui attr.), *Fuga in Egitto*, 1625-1633, Cittadella, Victoria (Gozo), Museo della cattedrale

Tav. CIV. Artista anonimo di scuola veneziana del XVII secolo, *Trinità con i Santi Cosma e Damiano*, IV decennio del XVII secolo, La Vittoriosa, chiesa di San Lorenzo

Tav. CV. Lucas Garnier, *Martirio di san Sebastiano*, V decennio del XVII secolo, La Valletta, co-cattedrale di San Giovanni, cappella della Lingua d'Auvergne

Tav. CVI. Antonio Pereyra, *Annunciazione*, firmato e datato 1658, Rabat, chiesa del convento dei domenicani.

Tav. CVII. Artista anonimo di scuola messinese, *Sacra Famiglia con san Giovannino*, datato 1592, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo

Tav. CVIII. Artista anonimo del XVII secolo (Mariano Gusmano ?), *Adorazione dei Magi*, III decennio del XVII secolo, Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo, copia da Filippo Paladini

Tav. CIX. Artista anonimo, *Ritratto del gran maestro Vasconcelos*, 1622-1623, La Valletta, Palazzo magistrale

Tav. CX. Artista anonimo siculo-maltese di scuola caravaggesca (qui attr.), *Santa Caterina d'Alessandria*, datato 1623, Cittadella, Victoria (Gozo), Museo della cattedrale

Tav. CXI. Ambito di Pietro Novelli (qui attr.), *Ebbrezza di Noè*, IV-V decennio del XVII secolo, Mdina, Museo della cattedrale

Tav. CXII. Carlo Maratta, *Madonna con Bambino*, ultimo decennio del XVII secolo. primo decennio del XVIII secolo, Tarxien, chiesa parrocchiale dell'Annunciazione

Crediti fotografici

Figg. 1-3 autore; figg. 4-6 BUGEJA BUHAGIAR FIORINI 1993, p. 469; figg. 7-13 autore; fig. 14 GUIDO MANTELLA 2008, p. 206; figg. 15-26 autore; fig. 27 gentile concessione di Heritage Malta; fig. 28 NAPOLI 2004, p. 115; fig. 29 autore; fig. 30 NAPOLI 2004, p. 68; fig. 31 autore; figg. 32-34 NAPOLI 2004-2005, pp. 117, 121, 72-73; fig. 35 SIRACUSA 2004, p. 65; figg. 36-38 autore; fig. 39 SIRACUSA 2004, p. 105; figg. 40-46 autore; fig. 47 LAPUCCI 2008, p. 35; figg. 48-55 autore; fig. 56 GUIDO MANTELLA 2008, p. 189; figg. 57-66 autore; fig. 67 SCIBERRAS 2015, p. 46; figg. 68-74 autore; figg. 75-76 SCIBERRAS 2015, pp. 31, 68.

Ill. 1-2 autore; ill. 3-4 www.wga.hu; ill. 5 MAUCERI 1910, p. 415, disegno n. 13; ill. 6-11 autore; ill. 12-13 gentile concessione di Heritage Malta; ill. 14-15 autore; ill. 16 https://www.wga.hu; ill. 17-22 autore; ill. 23 MAUCERI 1910, p. 416, disegno n. 14; ill. 24-54 autore; ill. 55 https://www.caravaggio.com; ill. 56-61 autore; ill. 62 RUSSO 2012, tav. XXIX; ill. 63 autore; ill. 64 PUGLIATTI 1993, p. 223; ill. 65-69 autore; ill. 70 gentile concessione di Vincenzo Rothi, frate carmelitano della chiesa di Nostra Signora del Carmelo di La Valletta; ill. 71-77 autore; ill. 78-79 SIRACUSA 2004, pp. 65, 67; ill. 80-84 autore; ill. 85 LA VALLETTA 2007, p. 171; ill. 86-90 autore; ill. 91 gentile concessione di Heritage Malta; ill. 92-93 autore; ill. 94 SIRACUSA 2004, p. 111; ill. 95-98 autore; ill. 99 Mancuso 2011, p. 257; ill. 100-112; ill. 113 https://www.wga.hu; ill. 114-137 autore; ill. 138 https://www.wga.hu; ill. 139 autore; ill. 140-141 https://www.caravaggio.com; ill. 142-145 autore; ill. 146 SCICLUNA 1955, fig. 92; ill. 147-153 autore; ill. 154 https://www.wga.hu; ill. 155-156 autore; ill. 157 http://www.pinacotecacivicarc.it/it/patrimonio/; ill. 158 MILANO 2005, pp. 406-407; ill. 159 NAPOLI 2004, p. 165; ill. 160-162 autore; ill. 163 NAPOLI 2004, p. 115; ill. 164-165 autore; ill. 166 LAPUCCI 2008, p. 42; ill. 167-168 https://www.caravaggio.com; ill. 169-182 autore; ill. 183-184 gentile concessione di Heritage Malta; ill. 185 autore; ill. 186-187 LAPUCCI 2008, p. 35; ill. 188-189 https://www.wga.hu; ill. 190 LAPUCCI 2008, p. 35; ill. 191 NAPOLI 2004, pp. 72-73; ill. 192 https://www.wga.hu; ill. 193 LAPUCCI 2008, p. 35; ill. 194 https://www.wga.hu; ill. 195 NAPOLI 2004, pp. 72-73; ill. 196 https://www.caravaggio.com; ill. 197 LAPUCCI 2008, p. 35; ill. 198 https://www.caravaggio.com; ill. 199 LAPUCCI 2008, p. 35; ill. 200 autore; ill. 201 https://www.wga.hu; ill. 202 LAPUCCI 2008, p. 35; ill. 203 autore; ill. 204 LAPUCCI 2008, p. 42; ill. 205-206 autore; ill. 207 LAPUCCI 2008, p. 42; ill. 208-210 autore; ill. 211 SIRACUSA 1984-1985, p. 150; ill. 212-217 autore; ill. 218 https://www.wga.hu; ill. 219 MAUCERI 1910, p. 407, disegno n. 12; ill. 220-223 autore; ill. 224-226 SCIBERRAS 2009, pp. 99-100; ill. 227-233 autore; ill. 234 SIRACUSA 2004, p. 69; ill. 235 TROISI 1998, p. 39; ill. 236 RUSSO 2012, tav. XXIX; ill. 237 SIRACUSA 2004, p. 69; ill. 238-245 autore; ill. 246 http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it; ill. 247 BUHAGIAR 1988, p. 123; ill. 248 gentile concessione di Heritage Malta.

Tavv. I-VII autore; tav. VIII gentile concessione di Heritage Malta; tavv. IX-LIV autore; tav. LV https://www.caravaggio.com; tavv. LVI-LX autore; tav. LXI gentile concessione di Vincenzo Rothi, frate carmelitano della chiesa di Nostra Signora del Carmelo di La Valletta; tavv. LXII-LXIII autore: tavv. LXIV-LXV SIRACUSA 2004, pp. 65-67; tavv. LXVI-LXVII autore; tav. LXVIII LA VALLETTA 2007, p. 171; tav. LXIX autore; tav. LXX gentile concessione di Heritage Malta; tav. LXXI-LXXXVII autore; tav. LXXXVIII SCICLUNA 1955, fig. 92; tav. LXXXIX-XCIII autore; tav. XCIV https://www.caravaggio.com; tav. XCV-XCVII autore; tav. XCVIII gentile concessione di Heritage Malta; tav. XCIX LAPUCCI 2008, p. 35; tav. C autore; tav. CI SIRACUSA 1984-1985, p. 150; tavv. CII-CIV autore; tav. CV SCIBERRAS 2009, p. 99; CVI-CVII autore; tav. CVIII SIRACUSA 2004, p. 69; tav. CIX- CXII autore.

MAUCERI 1910
E. Mauceri, *Due volumi di disegni di Filippo Paladino*, «Bollettino d'arte», IV, 1910, pp. 396-405.

SCICLUNA 1955
H. Scicluna, *The Church of St John*, Danesi, Roma 1955.

SIRACUSA 1984-1985
Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso, catalogo della mostra a cura di V. Abbate (Siracusa, Museo regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Sellerio, Palermo 1985.

BUHAGIAR 1988
M. Buhagiar, *The Iconography of the Maltese Islands, 1400-1900,* Progress Press, Valletta 1988.

BUGEJA BUHAGIAR FIORINI 1993
Birgu, a Maltese maritime city, a cura di L. Bugeja, M. Buhagiar, S. Fiorini, Malta University Services (MUS) Ltd, Msida 1993.

PUGLIATTI 1993
T. Pugliatti Teresa, *Pittura del Cinquecento in Sicilia. La Sicilia orientale,* vol. II, Electa, Napoli 1993.

TROISI 1998
S. Troisi, *Un dipinto inedito di Filippo Paladini*, «Kalós», Anno X, II, marzo-aprile 1998, pp. 38-39.

NAPOLI 2004
Caravaggio l'ultimo tempo 1606-1610, catalogo della mostra a cura di N. Spinosa (Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, 23 ottobre 2004 – 23 gennaio 2005), Electa, Napoli 2004.

SIRACUSA 2004
Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa, catalogo della mostra a cura di G. Barbera e V. Greco (Siracusa, chiesa del collegio dei gesuiti, 30 maggio – 19 settembre 2004), Electa Napoli, Napoli 2004.

MILANO 2005
Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, catalogo della mostra a cura di A. Perego e V. Sgarbi (Milano, Palazzo Reale, 15 ottobre 2005 – 6 febbraio 2006; Wien, Liechtenstein Museum, 5 marzo – 9 luglio 2006), Skira, Milano 2005.

LA VALLETTA 2007
Caravaggio and Paintings of Realism in Malta, catalogo della mostra a cura di C. De Giorgio e K. Sciberras, (La Valletta, co-cattedrale di san Giovanni, 11 ottobre – 11 dicembre 2007), Midsea Books, Valletta 2007.

GUIDO MANTELLA 2008
Storie di restauri nella Chiesa Conventuale di San Giovanni Battista a La Valletta: la Cappella di Santa Caterina della Lingua d'Italia e le committenze del Gran Maestro Gregorio Carafa, a cura di S. Guido e G. Mantella, Midsea Books, Valletta 2008.

LAPUCCI 2008
The Zejtun Painting: Shades of Caravaggio, a cura di R. Lapucci, Edifir, Firenze 2008.

SCIBERRAS 2009
K. Sciberras, *Baroque Painting in Malta*, Midsea Book, Malta 2009.

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

RUSSO 2012
Russo Paolo, *"Un genio vagante… in giro nella Sicilia". Filippo Paladini e la pittura della tarda Maniera nella Sicilia centrale*, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 2012.

SCIBERRAS 2015
K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque Painting in Malta*, Midsea Books, Malta 2015.