



Nel quarto centenario della nascita di Mattia Preti (1613-1699)
La pittura di Mattia Preti nei musei siciliani

Mattia **PRETI**

La pittura di Mattia Preti nei musei siciliani

In copertina: Mattia Preti, *Cristo e l'Adultera*, particolare.
Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

Mattia Preti nel quarto centenario della nascita (1613-1699) : la pittura di Mattia Preti nei musei siciliani / a cura di Gioacchino Barbera, Giovanna Cassata, Evelina De Castro ; contributi di Vincenzo Abbate ... [et al.]. - Palermo : Regione siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, 2014.

ISBN 978-88-6164-267-6

1. Preti, Mattia – Dipinti – Collezioni [dei] Musei – Sicilia.

I. Barbera, Gioacchino. II. Cassata, Giovanna. III. De Castro, Evelina.

759.5 CDD-22

SBN Pal0273319

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

Edizione fuori commercio

© 2014 by Regione Siciliana

Assessorato dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana

Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana



Mattia **PRETI**

Nel quarto centenario della nascita (1613-1699)

La pittura di Mattia Preti nei musei siciliani

a cura di

Gioacchino Barbera, Giovanna Cassata, Evelina De Castro

contributi di

*Vincenzo Abbate, Gioacchino Barbera, Giovanna Cassata
Evelina De Castro, Sandro Debono, Giorgio Leone*

GALLERIA REGIONALE DELLA SICILIA DI PALAZZO ABATELLIS

Direttore

Gioacchino Barbera

Segreteria di direzione

Francesca Lo Giudice

Unità Operativa 1 - Affari generali e del personale

Dirigente Responsabile

Nello Caruso

Grafica e impaginazione

Francesco Manuli

Uffici personale

Marco Arcoleo, Tommasa Giunta

Sicurezza nei luoghi di lavoro

Francesco Brusca

Contratti e contabilità

Casimiro Vito Fellino (consegnatario)

Paolo Fioravante

Archivio generale

Liborio Minio

Archivio, protocollo e posta

Filippa Gaita, Angelo Graziano

Giuseppina Palma, Anna Pino

Unità Operativa 2 - Collezioni ed esposizione

Dirigente Responsabile

Evelina De Castro

Depositi collezioni e Archivio fotografico

Salvatore Pagano

Gabinetto disegni e stampe

Antonella Francischiello

Biblioteca e URP

Valeria Gerbasi, Salvina Sanò

Laboratorio fotografico

Gero Cordaro

Unità Operativa 3 - Inventario, catalogo, depositi esterni e laboratorio di restauro

Dirigente Responsabile

Claudio Paterna

Allestimenti e manutenzioni

Francesco Orecchio

Laboratori di restauro

Eliana Andriolo, Rosario Barreca

Arabella Bombace, Marcella Glorioso

Concetta Greco, Vincenzo La Porta

Antonietta Leto, Bianca Pastena

Barbara Risica, Antonino Sciortino

Attività didattica

Angelo Di Garbo, Concetta Giannilivigni

Antonino Lo Cicero

Catalogatori

Maria Mattina, Floriana Ruta, Paola Scibilia

Centralino

Rosario Ribaudò

Personale addetto alla tutela e vigilanza

Salvatore Agnello, Gioacchino Bruno

Benedetto Di Giovanni (coordinatore)

Salvatore Durante, Salvatore Ferrara

Vincenzo Florida, Fabio Gaeta

Giacomo Gaudesi, Roberto Grifò

Salvatore Landino, Simone Lo Re

Fabio Mattaliano, Francesco Mercanti

Aurelio Modica, Simone Mortillaro

Francesco Paolo Pecoraino

Giorgio Perniciaro, Antonino Polizzi

Rosario Presti, Antonia Raineri

Giovanna Raineri

Simone Romano (coordinatore)

Alessandro Russo, Antonino Santalucia

Antonino Scaccianoce, Giuseppe Scimeca

Mario Sola, Salvatore Tranchina

Girolamo Valguarnera, Giuseppe Venneria

Claudio Zaccardo

Personale SAS addetto alla custodia

Giuseppe Alonzo, Vincenzo Bagnasco

Antonino Battaglia, Ernesto Catalano

Sergio Cinà, Carlo Giambona

Cesare Iascy, Luigi Imparato

Michele Leone, Francesco Paolo Massa

Giovanni Pisa, Salvatore Riccobono

Luigi Romano, Vito Schiazzano

Personale SAS addetto alla fruizione

Luigi Anello, Anna Maria Caccamo

Giovanna Campanella, Anna Caruso

Caterina Catalano, Francesca Chianello

Gaetana Chianello, Marianna Cospolici

Francesco Cricchio, Lorita Cristofalo

Francesco Paolo Di Fede

Salvatore Di Gaetano, Giovanna Di Lorenzo

Luigi Dominici, Maria Falanga

Rosario Mandalà, Giuseppe Megna

Natale Messina, Salvatrice Piazza

Antonia Pisella, Rosario Settimo Polizzi

Anna Prestigiaco, Rosaria Prestigiaco

Antonina Rita Ricotta, Maria Margherita Salerno

Fabio Sammarco, Giuseppina Scatassi

Francesca Paola Scrima

Personale ex PIP addetto a servizi vari

Gaetano Gagliardo, Giuseppe Graziano

Si ringraziano per la preziosa collaborazione
Maddalena De Luca, Patrizia Cancemi e Santo
Cillaroto



PRESENTAZIONE

Nella primavera del 2013, per la ricorrenza del quarto centenario della nascita di Mattia Preti (Taverna 1613 - La Valletta, Malta 1699), ritenuto a ragione uno dei maestri dell'arte italiana del Seicento, anche la Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis ha voluto rendere omaggio al "Cavalier calabrese" concedendo in prestito uno smagliante dipinto delle sue ricche collezioni (*I quattro Evangelisti*, donato nel 1838 da Ferdinando II di Borbone alla Pinacoteca della Reale Università di Palermo) alle importanti mostre dedicate al pittore e organizzate a Taverna e a Malta, e ottenendo in cambio dal National Museum of Fine Arts di Malta una bella e poco nota

Natura morta con pesci e frutti di mare attribuita convincentemente a Giuseppe Recco, messa a confronto con altre "nature morte" di Giovan Battista e dello stesso Giuseppe Recco di pertinenza della Galleria.

All'esposizione delle nature morte dei due Recco, in un'ottica di analisi e di approfondimento degli aspetti storici, stilistici e iconografici che hanno sempre come punto di partenza le raccolte museali, in questo caso suggerita dall'occasione delle celebrazioni pretiane – un'ottica che, vale la pena di ripeterlo ancora una volta, ha costantemente caratterizzato le iniziative culturali della Galleria nel corso dei decenni – si è voluta affiancare una giornata di studi dedicata per l'appunto a Mattia Preti e alla presenza delle sue opere nei musei siciliani, rivolta a un più vasto pubblico che segue con interesse le attività museali, alla quale hanno dato il loro prezioso contributo gli storici dell'arte della Galleria, Giovanna Cassata (direttore fino a ottobre del 2013) ed Evelina De Castro, responsabile della Unità Operativa "Collezioni ed Esposizioni", e lo studioso che ha curato la mostra maltese, Sandro Debono, con l'insostituibile apporto scientifico di Vincenzo Abbate, che per tanti anni ha diretto Palazzo Abatellis e che all'attività del Preti per la Sicilia e alla fortuna collezionistica del pittore ha dedicato indagini critiche fondamentali.

Di quella giornata di studi si pubblicano ora gli atti, arricchiti da due schede su un quadro con *San Luca che dipinge la Vergine*, con ogni probabilità proveniente dalla celeberrima Galleria Ruffo ora al Castello Ursino di Catania, e sulla *Madonna della Lettera*, già nella chiesa messinese di San Giovanni Decollato e ora al Museo Regionale, unica traccia superstite delle opere del Preti per la città dello Stretto, redatte rispettivamente da Giorgio Leone, direttore della Galleria Corsini di Roma, e da Gioacchino Barbera, quest'ultimo direttore di Palazzo Abatellis dal novembre del 2013.

Non è questa la sede per soffermarsi sui raggiungimenti della ricca produzione del pittore calabrese (dalla natia Calabria a Roma e a Napoli, fino al trentennale soggiorno maltese) e sulle particolarità dell'originalissimo linguaggio pretiano, così ricco di suggestioni e influenze da Caravaggio e poi da Ribera, ma anche dal Guercino e da Lanfranco, in altre parole così intimamente e teatralmente "barocco" anche nella straordinaria varietà delle

invenzioni e delle composizioni, destinato a una larga fortuna non solo in Italia ma in tutta Europa. I contributi che ora si pubblicano, nel mettere a fuoco aspetti e vicende dell'attività pretiana per la Sicilia e riesaminando con nuovi apporti documentari le opere conservate nei musei siciliani, rappresentano quindi un ulteriore tassello per la conoscenza di uno dei protagonisti assoluti della pittura del Seicento. È auspicabile pertanto che iniziative analoghe, in un proficuo rapporto di collaborazione e di scambio con le più prestigiose istituzioni museali italiane e straniere, possano consolidarsi e ripetersi nei nostri musei con maggiore frequenza, acquisendo anzi un carattere continuativo e per così dire programmatico, in stretta relazione con un progetto di più ampio respiro che mira al recupero della memoria storica e dell'identità culturale siciliana e che senza dubbio rappresenta uno degli obiettivi primari del nostro Assessorato. Un ringraziamento particolare va rivolto infine a tutto il personale della Galleria segnatamente indicato nelle gerenze che, com'è ormai consuetudine, ha collaborato a vario titolo, con entusiasmo e con spirito di servizio, a tutti gli aspetti tecnici e organizzativi di questa manifestazione.

Giusi Furnari Luvarà
Assessore Regionale dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana

Salvatore Giglione
Dirigente Generale del Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità Siciliana

Giovanna Cassata
*Direttore del Museo Regionale di Palazzo Mirto
già Direttore della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis*

Gioacchino Barbera
Direttore della Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

INDICE

LA PITTURA DI MATTIA PRETI NEI MUSEI SICILIANI

- 8 Mattia Preti e la Sicilia
Vincenzo Abbate
- 18 Mattia Preti a Palazzo Abatellis
Giovanna Cassata
- 23 Mattia Preti sperimentatore?
L'opera pretiana e *I quattro Evangelisti* di Palazzo Abatellis
Sandro Debono
- 29 Il caso dei disegni pretiani della collezione di Palazzo Abatellis
Una nuova lettura
Sandro Debono
- 35 *L'Abramo e i tre angeli* fra privato collezionismo
e committenza religiosa
Evelina De Castro
- 41 Considerazioni sul *San Luca che dipinge la Vergine*
per Don Antonio Ruffo
Giorgio Leone
- 44 Una *Madonna della Lettera* di Mattia Preti per Messina
Gioacchino Barbera



MATTIA PRETI E LA SICILIA*

Vincenzo Abbate

Non deve meravigliare se sulla scia della notizia di una cospicua presenza di opere di Mattia Preti in Sicilia, Lione Pascoli potesse affermare tranquillamente nella *Vita* del pittore che questi « [...] partito [da Napoli] per la patria, dove non so quanto si trattenesse, se ne andò in Sicilia e lavorò in molte di quelle chiese, case e palagi»¹.

La conoscenza di dipinti pretiani presso chiese dell'isola o presso la nobiltà siciliana (« [...] anne il ricevitor Minutoli, il Commendator Stagno, il Commendator Calvario, ed il marchese Gregorj. Ne ha il principe della Scaletta, il duca di Collereale, e quello della Saponara [...]»), la notizia, sia pur dubbiosa, di impegni contratti dal pittore a Palermo non avrebbero potuto far pensare altrimenti.

A parte possibili soste più o meno brevi, che senz'altro dovettero esserci, mancano in realtà degli appigli per ipotizzare un soggiorno continuato ed operoso nell'isola del Cavalier Calabrese: non sono emerse a tutt'oggi prove documentarie e neppure un larvato accenno nella biografia del De Dominici, che certamente sulla vita e l'attività del Preti, per ovvi motivi, essendone stato allievo, dovette essere ben più addentro di qualsiasi altro. Il biografo napoletano infatti nelle sue righe con molta parsimonia e cautela si limita a dire che «per la Sicilia fece molte opere a varj Signori, e fece un quadro nella Chiesa di S. Gio[vanni] nella città di Messina, ed altri quadri alla città di Palermo»².

Di conseguenza mi pare che si debba parlare non tanto di una produzione siciliana del Preti, quanto di una produzione del Preti per la Sicilia, da collocare in pieno periodo maltese e della quale non fanno parte i quadri più noti del pittore conservati oggi a Palazzo Abatellis (vedi *infra* i saggi di G. Cassata e E. De Castro)³.

Degli altri dipinti, quelli di collezioni private sono da tempo perduti o spesso scomparsi nei meandri del mercato antiquario; quelli destinati ad edifici religiosi sono rimasti pressappoco ignorati, ridotti come sono a pochissime unità, in qualche caso più tristemente trafugati. Non c'è dubbio però, stando alle fonti e considerata la prolifica attività del pittore, che il numero dovette essere davvero cospicuo.

I rapporti del Cavalier Calabrese con l'isola, per venir subito al nocciolo della questione, si muovono lungo una precisa direttrice che fa capo al sovrano Ordine di Malta; ad esso, com'è noto, si lega la vita e gran parte della produzione dell'artista divenuto cavaliere nel 1642 e pittore ufficiale dell'Ordine almeno dal 1661, anno in cui si trasferisce definitivamente a Malta per morirvi nel 1699⁴.

Non a caso buona parte delle sue commesse siciliane trova innegabile riferimento nella città di Messina: in essa aveva sede il Gran Priorato di S. Giovanni di Malta che, secondo una solida organizzazione territoriale, nell'ambito della Lingua d'Italia, attraverso il giro capillare di commende e baliaggi, curava nell'isola gli interessi dell'Ordine tradizionale alleato della Spagna⁵. Infatti tramite i canali dell'Ordine melitense dovettero giungere i dipinti ricordati dal Pascoli per «il ricevitor Minutoli, il commendatore Stagno, il commendatore Calvario, il marchese Gregorio», appartenenti tutti a famiglie nobili messinesi, a volte già possessori di gallerie private ma soprattutto legati alla Sacra

Religione di Malta⁶: i titoli di “ricevitore” e “commendatore” bastano a ricordare una carica precisa rivestita in seno all’Ordine. E poi nella Città dello Stretto risiedette Don Antonio Ruffo della Scaletta, “padrone osservantissimo” e mecenate per eccellenza del Preti.

A metà Seicento i legami di casa Ruffo con l’Ordine di Malta dovevano essere molto più stretti di quanto non sembra: un ramo della casata deteneva infatti il Baliaggio della Bagnara, ossia il giuspatronato della Commenda di S. Giovanni Battista di Bagnara Calabria. Don Antonio, originario della Calabria, ultimo figlio di don Carlo Ruffo e Spinelli, duca di Bagnara, sin dall’arrivo a Messina, dove s’era stabilito con la madre nel sontuoso palazzo appositamente fatto costruire nella strada Emmanuela, s’era aggiudicata la gabella del biscotto, ossia l’appalto della fornitura del biscotto specialmente per le galee gerosolimitane, nonché quello della fornitura di legname per la costruzione e riparazione delle navi dell’Armata Reale e della flotta dell’Ordine di Malta. Tali prerogative assieme alla gabella parimenti detenuta sui frumenti, le farine, la seta, la neve, ai proventi ricavati dal traffico dei suoi bastimenti col commercio della seta, del legname, lardo, carne salata e formaggi di Calabria, facevano del Ruffo il maggior rappresentante di quella aristocrazia mercantile che, appoggiata da un cetto medio di produttori in quell’attivissimo scalo commerciale che fu la Messina del Seicento, sosteneva i privilegi municipali contro la tendenza imperante dei vicerè spagnoli di limitare il potere del Senato messinese e quindi le “libertà” cittadine.

L’ammissione al patriziato della “Mastra nobile” messinese, tramite il matrimonio con la nobile Alfonsina Gotho, gli aveva permesso inoltre di essere eletto nel 1645 tra i senatori nobili della città e quindi militare nella politica attiva⁷. Le cariche pubbliche ricoperte nei vari anni non gli impedirono però - da lungimirante mecenate e uomo di gran gusto qual era - di dare vita nel frattempo, e precisamente dal 1646, ad una strepitosa quadreria con opere di artisti contemporanei e di intrattenere rapporti epistolari e di committenza con i migliori pittori italiani e stranieri della sua epoca. Per questo suo ampio respiro la galleria di don Antonio Ruffo, incrementata di continuo soprattutto dopo il 1661, anno del suo ritiro dalla politica attiva, rappresentò secondo Haskell «un’isola chiusa, una cittadella della cultura europea nell’acqua morta del senescente impero spagnolo»⁸.

Negli anni Sessanta, e per l’intero arco del decennio, Preti vive un rapporto di grande attaccamento al principe, devoto e sincero, testimoniato dal continuo invio di suoi dipinti da Malta quali «tribbuto del mio debito», in segno di riconoscenza per la protezione, i regali e le pensioni ricevute; da esperto e *connoisseur* ne diveniva per di più l’agente personale sull’isola per l’acquisto di dipinti di pittori famosi da destinare alla Galleria (con lettera del 23 aprile 1669 il principe avrebbe chiesto espressamente opere del Caravaggio che, a parer suo, a Malta si potevano trovare con maggiore facilità).

Nel novembre 1662 - già preannunziato dalla lettera del 18 settembre dell’anno precedente che accompagnava «un pezzo di quadro con una meza figura che anche lega il torbante in testa come l’altre due che tiene assai belle»⁹ - arrivava a Messina il «Dionisio Seragoseno maestro di scola» che nella quadreria andava ad aggiungersi agli altri suoi due dipinti già pervenuti per altra via e cioè la «Soffonisba che piglia il veleno con altre 4 mezze figure» e una «storia di Rachele a mezza figura»¹⁰.

Non andava invece in porto il piazzamento in Sicilia, sempre tramite Ruffo, di «un quadro di palmi nove e 7, donde ci è un Pilato che si lava le mani della morte di nostro Sign.re con molte figure e il Cristo cha va al patibolo assai travagliato e di buon gusto», di cui il Calabrese mandava il disegno nel dicembre 1662, sia pur «fatto di un mio gio-

vane mallamente», con chiare sollecitazioni per via del grande bisogno di denaro dovuto alle continue mancanze di pagamento da parte dell'Ordine di Malta per i suoi lavori nella Co-Cattedrale di San Giovanni¹¹.

Nel 1669, come si evince dalla lettera del 10 marzo di quell'anno, la quadreria del principe si arricchiva di un'altra opera pretiana, il «San Luca sopra il bove che sta pintando la Madonna» (vedi *infra* G. Leone)¹².

LE GRANDI IMPRESE MANCATE

Rivestendo la carica di senatore, era stato lo stesso don Antonio ad adoperarsi per far avere in Messina pubbliche commesse al Guercino e al Preti.

A quanto pare il Cavalier Calabrese era già noto a Ruffo ancor prima del 1660, quando inizia il sistematico rapporto epistolare tendente a procurargli degli incarichi in Sicilia¹³; ed è plausibile che la conoscenza fosse avvenuta attraverso i canali dell'Ordine di Malta, di cui già Preti faceva parte, considerato che in quegli anni il referente del principe per l'acquisto di opere a Napoli e a Malta di opere destinate alla costituenda quadreria era don Fabrizio Ruffo suo congiunto, Bali di Gran Croce dell'Ordine di Malta e Priore della Bagnara. Proprio da Napoli non a caso arrivava la prima lettera del pittore (12 giugno 1660) relativa a commesse siciliane.

Per sorte avversa nessuna delle grandi imprese decorative del Preti a Messina andò in porto, nonostante l'ampia disponibilità del pittore «per fare che anche in Sicilia ci sieno opere mie à fresco...mentre per tutta Italia ne ho fatte» (lettera del 12 giugno 1660) e l'appoggio del Ruffo in seno al Senato messinese. In realtà, per quanto attiene gli affreschi da eseguirsi in Duomo, il costo preventivo di 100 scudi a figura (pur tenendo presente che altrettanti ne prendeva il Lanfranco, mentre il Domenichino addirittura «dalli Signori del Tesoro di Napoli» se n'era fatti dare 130 a figura), ponteggi, opera e calce a parte, dovette scoraggiare non poco i senatori messine-

si. Ma a quanto pare il discorso dovette andare avanti, se in una lettera dell'1 gennaio 1661, inviata da Roma, il pittore diceva di aver ricevuto il 27 dicembre 1660, assieme ad una lettera del Ruffo, il modello dell'ambiente in cui si sarebbe dovuto dipingere.

Da tempo del resto egli doveva avere bene in mente «la vageza della compositione»; ma quando scrisse il 13 marzo 1661 da Roma, scusandosi di non aver potuto mandare prima i disegni per via degli impegni impellenti a Sant'Andrea della Valle e promettendo di inviarli quanto prima, il povero don Antonio aveva ben altro a cui pensare.

Per aver sostenuto da senatore e Regio Secreto di Messina i privilegi della città contro la Spagna, il principe appena da una settimana, il 5 marzo, era stato messo al bando dal vicerè Ayala e proprio in quei giorni rasentava addirittura la confisca di tutti i suoi beni, che poi scampò miracolosamente grazie al regio decreto del 5 ottobre 1662 che confermò i privilegi della città. Fu quella però una scottatura che non solo mandò in fumo l'opera del Calabrese in Duomo ma segnò anche il ritiro dalla vita politica e la completa consacrazione all'arte e al mecenatismo: un'esperienza che, indice di una certa politica spagnola nei riguardi del ceto nobile imprenditoriale messinese, riesce sufficientemente a spiegare l'atteggiamento tenuto più in là dal Ruffo nella rivolta di Messina del 1674-78.

Come questa del Duomo, sempre a Messina, fallirono le imprese decorative in un salone del Palazzo di Città (1663) e nella Chiesa dei Gesuiti (1667), pure caldeggiate da Ruffo¹⁴.

Né sorte migliore ebbe il tentativo all'inizio degli anni Ottanta del coinvolgimento di Preti in un'altra grande impresa decorativa per Palermo documentataci dalle fonti: la decorazione della volta della chiesa di S. Ignazio Martire all'Olivella dei PP. Filippini. Ignoriamo chi avesse potuto indirizzare i Padri Oratoriani di Palermo il 22

aprile 1681 a rivolgersi senza risultato all'ormai celeberrimo pittore, a Malta, per gli affreschi sulla volta della loro chiesa «divenuta per la sua magnificenza e bellezza e perfezione uno de' migliori templi della città»¹⁵. Ma non dimentichiamo che gli anni Ottanta registrano contatti strettissimi tra l'Oratorio di Palermo e la casa madre romana di Santa Maria della Vallicella e in particolar modo col padre Sebastiano Resta, intendente d'arte e teorico nonché grande collezionista di disegni di artisti suoi contemporanei.

Sappiamo bene della stima goduta dal Cavalier Calabrese presso Resta, che tra l'estate e l'autunno del 1672, pur in aggiunta a quella sorta di graduatoria e stima dei migliori pittori italiani divisi per scuola, non aveva mancato di segnalarlo al marchese Spada, tanto preso in quegli anni dai sondaggi per decidere a quali artisti affidare i quadri della sua cappella in Chiesa Nuova: «si può aggiungere alla prima classe il Cavaglier Mattia Preti Calabrese, nel suo stile celebre, può essere che non piaccia a tutti poiche v'è tra' pittori pratici, non tra gl'esquisiti»¹⁶. I motivi della mancata realizzazione risultano ben comprensibili e da riferire alla notizia di Lione Pascoli circa quegli « impegni contratti dal pittore a Palermo, andati in fumo per le brighe del Gran Maestro dell'Ordine Gerolimitano, che lo volle ad ogni costo a Malta ».

LE PALE D'ALTARE

Dagli anni Sessanta va rilevato l'invio da Malta di alcune pale d'altare per chiese siciliane, a cominciare da quel dipinto destinato all'Oratorio di S. Giovanni Decollato a Messina raffigurante *L'ambasceria alla Vergine*¹⁷ (fig. 1). Il lasso di tempo che corre tra il 1660 ed il 1674 assiste, non a caso, alla grande diffusione del Culto della « Madonna della Lettera », patrona della Città dello Stretto, la cui devozione tutta messinese finisce con l' assumere precisi significati di identità civile e politica, tendenzialmente e consapevolmente « repubblicana ».



Fig. 1 - Mattia Preti, *L'ambasceria alla Vergine*.
Messina, Museo Regionale

Sono questi gli anni in cui prendono corpo i lavori commissionati all'artista dal Gran Priorato di Messina, nel momento in cui nella carica di Gran Maestro si succedevano a Malta i due Cotoner, Rafael (1660-63) e Nicolas (1663-1680), che ormai del Preti facevano il pittore ufficiale dell'Ordine.

La collocazione - presumibilmente negli anni Sessanta - nella Chiesa Priorale di San Giovanni a Messina di una pala d'altare del Cavaliere Calabrese pervenuta da Malta e raffigurante il gesuita San Francesco Saverio (Pascoli), diveniva altresì indice di quella politica di avvicinamento alla Compagnia di Gesù da parte dell'Ordine Melitense, che - iniziata sin dal 1658 (in quest'anno il Gran Maestro De Redin tramite i Gesuiti di Napoli s'era fatto inviare per la Cappella d'Aragona della Co-cattedrale di S. Giovanni a Malta il *S. Francesco Saverio* di Mattia Preti e intratteneva rapporti epistolari col Generale della Compagnia per ricevere reliquie di quel Santo)¹⁸ - toccava punte significative nella scelta dello stesso artista, tramite il Ruffo e i Gesuiti di Malta affiliati alla Provincia Sicula S.J., per la decorazione della volta della Chiesa di S. Nicolò dei Gentiluomini, annessa alla Casa Professa messinese, poi non andata in porto come si è detto. Non c'è dubbio che sempre attraverso i canali melitensi dovettero pervenire altre tele d'altare, tra le quali merita ogni attenzione la pala dell'altare maggiore della chiesa del Carmine di Mazzarino con *La lapidazione di Santo Stefano protomartire* (post. 1675), già in pessime condizioni di conservazione e purtroppo trafugata il 28 ottobre 1981 (fig. 2).

I tramiti della commessa e dell'arrivo nel centro nisseno sono stati chiariti da chi scrive e ricondotti alle volontà testamentarie di don Giuseppe Branciforti, conte di Mazzarino. Coinvolto nella congiura antispannola del 1649, il conte - ottenuta la grazia e volendo sciogliere il voto dello scampato pericolo - aveva deciso di dedicare il cappellone e l'altare maggiore della nuova chiesa del Carmine da lui iniziata a costruire al protomartire Santo Stefano, cui si era rivolto nel momento più terribile del pericolo.

In punto di morte, nel suo testamento in data in data 15 aprile 1675, dispose testualmente che entro il termine di un anno dall'apertura del testamento si portassero



Fig. 2 - Mattia Preti, *Lapidazione di Santo Stefano*.
Già Mazzarino, chiesa del Carmine

a compimento il lavori di abbellimento del Venerabile Cappellone, nominato erede di diverse sue sostanze, «[...] quanto più sontuoso sia possibile, e spedito ornarlo di un quadro coll'immagine di esso glorioso Santo, di mano di perito dipintore, tutto a spese dell'eredità e dei più vivi effetti di essa»¹⁹.



Fig. 3 - Maestranze napoletane (?) seconda metà sec. XVII, *Altare maggiore*. Mazzarino, chiesa del Carmine

Fig. 4 - Andrea Magliar da Giuseppe Tassoni, *Ritratto di Carlo Maria Carafa* (da B. Aldimari, *Historia Genealogica ... 1691*)

Fig. 5 - Andrea Magliar da Giuseppe Tassoni, *Ritratto di Don Gregorio Carafa* (da B. Aldimari, *Historia Genealogica ... 1691*)

Fedeli alle disposizioni testamentarie gli eredi non tardarono ad ottemperare alle volontà del defunto commissionando al Preti il dipinto di Santo Stefano e facendo erigere frattanto lo splendido altare marmoreo ricco di statue (fig. 3) per la cui realizzazione - stando ai caratteri tipologici e stilistici - non esiterei a pensare ad una manifattura tutta partenopea.

I tramiti del resto sono ben noti: morto il Branciforti senza eredi diretti, i beni le sostanze, i feudi immensi passavano al nipote napoletano Carlo Maria Carafa (fig. 4), figlio di Fabrizio Carafa principe della Roccella e di Agata Branciforti sorella del conte; il quale ereditava in tal modo i titoli eminentissimi di Principe di Butera, Grande di Spagna, primo Signore del Regno e capo del braccio militare del Parlamento di Sicilia.

I legami dei Carafa con l'Ordine di Malta sono noti: il casato detenne il Baliaggio della Roccella, così come i

Ruffo ebbero la Commenda della Roccella. Ma soprattutto Carlo Maria fu nipote diretto per parte di padre di Gregorio Carafa (fig. 5), che in quegli anni in qualità di Priore della Roccella teneva rapporti strettissimi con Nicolas Cotoner cui alla morte sarebbe succeduto nella carica di Gran Maestro.

Don Gregorio - che da Gran Maestro diveniva il committente ufficiale del Cavalier Mattias, come dimostra la pala di S. Gregorio della Chiesa di S. Francesco a Valletta con in basso il suo ritratto - doveva già da prima conoscere Preti durante i suoi frequenti viaggi a Malta. Ed al Preti certamente dovette pensare come "insigne dipintore", quando recatosi a Mazzarino per prendere possesso dei beni del Branciforti in nome e per conto del nipote Carlo Maria, trattenuto da impegni a Napoli, si diede ad adempiere alle disposizioni del defunto conte. Dice infatti testualmente l'Aldimari, biografo di casa Ca-

rafa e del principe²⁰, che «nell'aprile del 1676 Don Carlo comunicava al Re di Spagna la sua successione al Principato di Butera. In assenza del Signor Principe, ne prese il possesso il Signor Priore della Roccella, oggi Gran Maestro della Sacra Religione Gerosolimitana, che per tre anni lo governò».

La commessa al Preti dovette di sicuro concretizzarsi nell'arco di questi tre anni di rettorato di don Gregorio e non dopo il 1681 anno del viaggio a Malta del neo principe di Butera, ospite dello zio divenuto nel frattempo Gran Maestro. Secondo alcuni pareri critici (Siracusano, Spike) don Carlo Maria in tale occasione - dopo averla vista - avrebbe potuto chiedere al Cavalier calabrese per Mazzarino la replica con poche varianti della pala d'altare con il medesimo soggetto realizzata dal pittore in quell'anno per il cappellone della Collegiata di S. Paolo a Rabat, di giuspatronato della nobile Guzmanava Navarra. La vicenda, a parer mio, è invece tutta da ribaltare in favore della pala trafugata di Mazzarino che per motivate considerazioni deve forzatamente precedere - anche se di poco - quella maltese. Perché aspettare infatti ulteriori sei anni e il viaggio a Malta del principe se le volontà del testatore (1675) avevano assegnato il termine perentorio di un anno per l'abbellimento del cappellone del Carmine? Solo dopo l'insediamento a Gran Maestro di Carafa la Navarra avrebbe ottenuto finalmente il giuspatronato di quel cappellone a Rabat, ripetutamente negatogli prima da Cotoner.

E poi a Mazzarino c'erano le indubbie qualità stilistiche dell'opera, leggibili nonostante il disastroso stato conservativo causato dai danni del fulmine che l'aveva colpita nel 1908. Nella pala maltese - replica con varianti nella postura del Santo martirizzato, dei due manigoldi in primo piano e nella Trinità in gloria - lo stesso Spike ha riconosciuto invece l'ampio intervento della bottega, con parti talora più deboli²¹.

Nella pala dei Carafa-Butera Preti avrebbe mantenuta

costantemente alta l'orchestrazione generale della scena, costruita tutta su una geometria che procede per "fratture e angolosità" e sulla studiata impostazione degli astanti che mai si allineano con il piano della tela per porsi di contro, con la loro particolare postura di scorcio e di sghembo, in forte diagonale rispetto ad esso.

In Sicilia esistono comunque altri dipinti pretiani, alcuni dei quali repliche direttamente riconducibili alla bottega dell'artista o talora improntati alla sua pittura. Tralascio tra questi per motivi di spazio il *Martirio di Santa Caterina* (fig. 6) della chiesa Madre di Pedara (Catania), replica con leggere varianti della grande pala d'altare destinata alla chiesa di S. Caterina della Lingua d'Italia a Valletta, o il *S. Benedetto che esorcizza un confratello* della chiesa di S. Orsola di Termini Imerese sulla cui attribuzione è tornato di recente Antonio Cuccia²².

Un discorso a parte merita invece il *Sant'Andrea* del Museo Pepoli di Trapani (Fig. 7), anche in virtù della intrigante provenienza della tela dal contiguo Santuario della SS. Annunziata di recente ribadita da G. Bongiovanni e da V. Scuderi²³.

Tolto dalla scomoda collocazione del magazzino ed esposto in sala, il dipinto si lascia ora apprezzare in tutto il suo solenne impianto compositivo e per la vivacità cromatica che ne fanno una eccellente replica di bottega della tela della Parish Church di Zurrieq, per quanto di dimensioni più ridotte²⁴. Pittore "prattico", Preti del resto era aduso a replicare le sue opere, servendosi dell'ampia collaborazione della prolifica sua bottega maltese.

Sappiamo che la tela maltese di Sant'Andrea, cronologicamente collocabile tra il 1665 e il 1667, era stata destinata all'altare eretto dai pescatori nella Parrocchiale di Zurrieq in onore del loro Santo patrono e in ricordo dell'antica chiesa dismessa di S. Andrea Apostolo di loro giuspatronato. Mi chiedo - anche se la mia ipotesi non è al momento suffragata da prove documentarie - se la copia del Museo Pepoli non fosse stata commissionata dai *Devoti Piscato-*



Fig. 6 - Mattia Preti e bottega, *Martirio di Santa Caterina*. Pedara (Catania), chiesa Madre



Fig. 7 - Mattia Preti e bottega, *Sant'Andrea*. Trapani, Museo Regionale Pepoli

res di Trapani per destinarla alla loro cappella all'interno della SS. Annunziata, magari in sostituzione di quella ancona dell'altare maggiore con *La Vergine con il Bambino tra i SS. Pietro e Andrea* (emblematicamente la predella portava dipinte "*tonnariam vadum et barcas coralli*") commissionata nel 1517 ai pittori Simone e Giacomo La Vaccara, padre e figlio²⁵. Alla maestranza dei Pescatori, distinta da quella dei Marinai (naviganti per commercio),

non dovettero mancare del resto i contatti con Malta, soprattutto dopo i diritti acquisiti nel 1535 sui nuovi banchi corallini davanti le coste tunisine. Ma non vanno esclusi altri tramiti: ricordiamoci che l'arco di tempo dal 1663 al 1680 copre gli anni della reggenza del Gran Maestro Nicolas Cotoner, particolarmente devoto alla Vergine Drepanitana. Al suo Santuario, in segno di viva riconoscenza per lo scampato pericolo della peste maltese del 1676, avreb-



Fig. 8 - Ignoto sec. XVII, *Ritratto del Gran Maestro Nicolò Cottoner*. Trapani, Museo Regionale Pepoli

be inviato assieme a doni e tabelle votive il suo ritratto²⁶ (fig.10) corredato da non meno emblematica iscrizione: “FRATER NICOLAUS COTONER, MAGNUS HIEROSOLIMITANAE RELIGIONIS MAGISTER, TETRO CONTAGIO INSULA MELITAE CORRUPTA, ET INTERCEDENTE B.MA DREPANENSIVM MATRE, PROPULSATO, CUM DONIS VOTIVAS TABELLAS ET HANC SUAM EFFIGIEM IN TESTIMONIUM ACCEPTI BENEFICII EMISIT. ANNO MDCLX [...]”.

NOTE

*Il testo di questo contributo fa riferimento in parte al mio articolo *Appunti per la committenza siciliana di Mattia Preti* in “Bollettino d’Arte”, a. LXV, s. VI, 5, gennaio-marzo 1980, pp. 65-74.

¹ L. Pascoli, *Vite de’ Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, ed. Roma 1736, rist. anast. Roma 1933, vol. II, pp. 103-114, in part. p. 108.

² B. De Dominicis, *Vite de’ Pittori, Scultori ed Architetti napoletani*, Napoli MDCCXLII, Per Francesco e Cristoforo Ricciardo, rist. anast. Bologna 1971, vol. II, pp. 314-388, in part. p. 371.

³ Per un elenco ragionato delle opere del Preti in Sicilia cfr. V. Abbate, *Appunti cit.*, in part. p. 73, nota 3, con altra bibliografia.

⁴ Per le notizie biografiche sul pittore si rimanda, oltre alle fonti, a V. Mariani, *Mattia Preti a Malta*, Roma 1929; C. Refice Taschetta, *Mattia Preti, Contributi alla conoscenza del Cavalier Calabrese*, Brindisi 1959; per la produzione completa dell’artista si veda J.T. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Comune di Taverna-Centro Di, Firenze 1999.

⁵ Per la bibliografia relativa alla storia e all’ordinamento dell’Ordine di Malta si veda *The Order of St. John in Malta*, cat. mostra, Valletta, Malta 1970, p. 108 e segg.; per i rapporti con la Sicilia in particolare cfr. C. Marullo di Condojanni, *La Sicilia e il Sovrano Militare Ordine di Malta*, Messina 1953.

⁶ Vedi ad es. *Le Memorie del Gran Priorato di Messina raccolte da fra’ Don Andrea Minutolo ... cavaliere gerosolimitano ...*, Messina, Nella Stamperia Camerale di V. D’amico, 1699, p. 53 e segg.; O Moschella, *Il collezionismo a Messina nel sec. XVII*, Messina 1977, p. 42 e ss.

⁷ Per le notizie biografiche su A. Ruffo, cfr. V. Ruffo, *Galleria Ruffo nel sec. XVII in Messina*, in “Bollettino d’Arte”, a. X, 1916, fasc. I-II, gennaio-febbraio, p. 21 e segg.; O. Moschella, *Il collezionismo cit.*, p. 42 e segg.; M.C. Calabrese, *I Ruffo di Sicilia, Politica, arte e scienza nel Seicento meridionale*, Catania 2012, con bibliografia precedente.

⁸ F. Haskell, *Mecenati e pittori, studio sui rapporti tra arte e società nell’età barocca*, ed. it. Firenze 1966, pp. 326-328.

⁹ La «meza figura che anche lega (= in atto di leggere?) con torbante in testa» potrebbe con ogni possibilità identificarsi con la mezza figura di *Profeta* (?) del Museo di Castello Ursino a Catania (inv. n. 6852), di cui si ignora la provenienza ma che benissimo potè far parte, come altri dipinti dello stesso Museo, della galleria Ruffo; in essa già stavano con analogo soggetto, per l’appunto, *l’Aristotele* di Rembrandt (oggi al Metropolitan Museum di New York) e il *Smografo* di Guercino. L’attribuzione dell’opera già al “Maestro del Giudizio di Salomone” (Bologna, Librando) e più di recente al giovane Ribera farebbe presupporre l’allettante ipotesi dell’acquisto del dipinto da parte del Preti e per conto di Ruffo sul mercato romano, durante l’ultimo soggiorno dell’artista in città prima della partenza definitiva per Malta (estate 1661), da dove poi sarebbe stato inviato in Sicilia.

¹⁰ Il dipinto con «Soffonisba che si avvelena», di palmi 6 x 8, era stato

acquistato a Roma per don Antonio dal fratello don Flavio, come si ricava dal libro dei conti di casa Ruffo (cfr. V. Ruffo, *Galleria*, cit., pp. 30 e 35). L'altro con «Storia di Rachele», pure di palmi 6 x 8, era pervenuto al principe tramite la madre dal lascito del fratello don Flavio, morto di peste a Napoli nel 1656 (Ruffo, *ibidem*, in part. p. 254).

¹¹ Vedi Ruffo, *Galleria* cit., in part. p. 254.

¹² Ruffo, *Galleria* cit., pp. 284 e 285.

¹³ Per le lettere del Preti a Ruffo cfr. V. Ruffo, *Galleria Ruffo* cit., in part. fasc. VII/VIII, luglio-agosto, pp. 237-256; fasc. IX-X, settembre-ottobre, pp. 284-287. Queste lettere erano state già pubblicate dallo stesso V. Ruffo nell'articolo *Lettere e quadri di Mattia Preti per la Galleria Ruffo*, in "Archivio Storico della Calabria", II, 1914, pp. 21-42 e 157-181.

¹⁴ Si vedano rispettivamente le lettere spedite da Malta il 27 marzo 1663 e 17 marzo 1667; V. Ruffo, *Galleria* cit., pp. 248 e 284.

¹⁵ Cfr. *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio di Palermo*, ms. sec. XVIII Palermo, Biblioteca Comunale, 3 Qq D 3, c. 289v; e *ibidem*, *Annali della Congregazione dell'Oratorio di Palermo* (2 tomi), Ms. 3 Qq D 4, c. 587.

¹⁶ Vedi A. Pampalone, *La cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova. Testimonianze documentarie*, Roma 1993, p. 54.

¹⁷ La tela (cm. 272 x 170) fu portata al Museo di Messina (Inv. 1171) dopo il terremoto del 1908; cfr. J.T.Spike, *Mattia Preti, Catalogo ragionato* cit., in part. p. 180 con altra bibliografia. Per l'iconografia si veda P. Samperi, *Iconologia della gloriosa Vergine Madre di Dio Maria Protettrice di Messina*, Messina MDCXLIV, p. 73 e segg.

¹⁸ I relativi documenti sono stati pubblicati da J.T. Spike, *Mattia Preti's passage to Malta*, in "The Burlington Magazine", vol. CXX, n. 905, agosto 1978, pp. 497-507, in part. pp. 502-506.

¹⁹ Il brano ripreso da un manoscritto di anonimo del sec. XVIII è trascritto da P. Di Giorgio-Ingala, *Ricerche e considerazioni storiche sull'antichissima città di Mazzarino*, Caltanissetta 1900, p. 141 e passim.

²⁰ B. Aldimari, *Historia Genealogica della Famiglia Carafa*, Napoli

MDCLXXXI, nella Stamperia di G. Raillard, t. I, p. 457 e segg. Su Carlo Maria Carafa si vedano pure M. Pisani, *I Carafa di Roccella. Storie di principi, cardinali, grandi dimore*, Napoli 1992, p. 75 e segg.; A. Vitellaro, *Carlo Maria Carafa un principe siciliano della Controriforma*, in R. Zaffuto Rovello, A. Vitellaro, G. Cumbo, *Signori e corti nel cuore della Sicilia*, Catania 1995, pp. 43-85; N. Pisciotta, *I Branciforti*, Enna 2009.

²¹ J.T. Spike, *Mattia Preti*, cit., in part. scheda 165, pp. 241-242; per la pala di Mazzarino *ibidem*, scheda 367, p. 385, con la bibliografia precedente.

²² A. Cuccia, *La pittura del Seicento a Termini Imerese e nel suo territorio*, in "Bollettino d'Arte", n. 143, gennaio-marzo 2008, pp. 49-92, in part. pp. 79-82. Per le opere siciliane assegnate al Preti rimando al mio articolo *Appunti*, cit., in part. le note 3 e 34; e alla monografia di Spike, *passim*. Dal catalogo siciliano di Mattia Preti va invece espunta la bella tela della ex Commenda gerosolimitana di S. Giovanni alla Guilla di Palermo con *La predica del Battista*, che gli attribuisco nel citato mio articolo del 1980 e che più ragionevolmente è da ricondurre ad ambito genovese.

²³ G. Bongiovanni, scheda I.6, in *La navigazione nel Mediterraneo. Tecnica e arte al Museo Pepoli*, catalogo della mostra (Trapani, Museo Pepoli, 25 settembre-30 ottobre 2005), a cura di M.L. Famà, Trapani-Paceco 2005, pp. 39-40, ora riedita in G. Bongiovanni, *Studi e ricerche sulla pittura in Sicilia*, Bagheria 2013 pp. 457-458, scheda n. 28; V. Scuderi, *La Madonna di Trapani e il suo Santuario*, Trapani 2011, in part. p. 125.

²⁴ La tela trapanese misura cm 230 x 156; quella maltese cm 325 x 180.

²⁵ V. Scuderi, *La Madonna di Trapani* cit., pp. 73 e 82.

²⁶ Trapani, Museo Regionale Pepoli; vedilo riprodotto in V. Abbate, *Il Tesoro come Musaeum*, in *Il Tesoro Nascosto. Gioie e Argenti per la Madonna di Trapani*, catalogo della mostra (Trapani, 2 dicembre 1995-3 marzo 1996) a cura di M.C. Di Natale e V. Abbate, Palermo 1995, p. 56.



MATTIA PRETI A PALAZZO ABATELLIS

Giovanna Cassata

Nella ricorrenza del IV centenario della nascita di Mattia Preti, il Cavaliere Calabrese (Taverna, 1613 – La Valletta, Malta 1699), uno dei più grandi artisti del Seicento italiano, la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, così come tante altre importanti istituzioni museali nazionali e internazionali, ha partecipato alle celebrazioni concedendo in prestito un'opera dell'artista per le mostre organizzate nelle due patrie del Maestro, la piccola città di Taverna e l'isola di Malta, rappresentata dal National Museum of Fine Arts, Heritage Malta, luoghi che custodiscono le maggiori collezioni di Mattia Preti.

Palazzo Abatellis, in linea con le scelte dei curatori delle due mostre, Giuseppe Valentino e Sandro De Bono ha organizzato, con il contributo economico dell'Assessorato Regionale Beni Culturali, una giornata dedicata alla valorizzazione delle opere dell'artista presenti in Sicilia. Le opere siciliane di Mattia Preti, già note per gli studi e per le esposizioni in varie mostre, sono custodite oltre che alla Galleria Regionale di Palermo, al Museo Regionale di Messina e al Museo Civico di Catania.

Al Museo Regionale di Messina si trova il dipinto che raffigura la *Madonna della Lettera* che proviene dalla chiesa di San Giovanni Decollato distrutta nel terremoto del 1908; al Castello Ursino di Catania vi è il *San Luca pittore*, commissionato al Preti dal Principe Antonio Ruffo, ma donato al Museo dal collezionista G.B. Finocchiaro nei primi anni dell'Ottocento. Il nucleo più consistente di opere dell'artista è però ospitato a Palermo a Palazzo Abatellis ed è costituito da cinque dipinti che provengono dalle collezioni borboniche e da due disegni che provengono dalle raccolte del soppresso Convento di San Martino delle Scale (De Bono *infra*).

Per presentare organicamente i dipinti dell'Abatellis si devono ripercorrere le origini e le vicende delle raccolte giunte a Palermo per la Quadreria della Reale Università e che successivamente hanno posto le basi per costituire l'attuale pinacoteca della Galleria Regionale.

A differenza delle opere di Catania e di Messina, realizzate per una committenza siciliana privata ed ecclesiastica, le cinque opere non fanno parte della produzione del Preti per la Sicilia ma giungono da Napoli tra il 1828 ed il 1838, grazie alle donazioni dei due sovrani e a volontà testamentarie mirate ad incrementare le collezioni della "pubblica quadreria". I primi tre dipinti, che rappresentano episodi del Vangelo, *Cristo e il centurione* e i due pendant con *Cristo e l'Adultera* e *Cristo e la Cananea*, arrivano a Palermo nel 1828, quando il re Francesco I di Borbone, come riportano le annotazioni dei registri inventariali siciliani "decise di donare trentotto opere della sua collezione napoletana"¹. I pendant *Cristo e la Cananea* (fig. 1) e *Cristo e l'Adultera* (fig. 2) originariamente erano esposti alla Certosa di San Martino a Napoli, nella seconda stanza del Quarto del Priore, ma furono confiscati nel 1806 dalle autorità di occupazione francesi e confluirono insieme con l'intera quadreria della Certosa nelle raccolte del Museo di Napoli, divenuto poi il Real Museo Borbonico².



Fig. 1 - Mattia Preti, *Cristo e la Cananea*. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis



Fig. 2 - Mattia Preti, *Cristo e l'Adultera*. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

Cristo e il centurione (fig. 3) era invece entrato a far parte delle collezioni del Museo napoletano nel 1819, grazie all'acquisto compiuto per duemila ducati dal giudice della Corte Civile di Napoli Francesco Antonio Roberti³.

Di tutti e tre i dipinti non si ha notizia negli inventari napoletani, ma è documentata la presenza nelle collezioni borboniche⁴. Entrati a far parte delle pubbliche collezioni siciliane, nel 1828, risultano già presenti nel Salone del Real Museo di Antichità a Belle Arti nella Regia Università degli Studi di Palermo, in adempimento della Ministeriale di S. E. il Luogotenente Generale del 2 agosto 1830.

Inseriti nei registri della Pinacoteca Regia nel 1857 e successivamente negli inventari del Museo Nazionale di Palermo nel 1897, risultano presenti in quelli della Galleria Regionale di Palazzo Abatellis dal 1954, data di apertura del Museo. I due soggetti con il tema dell'incontro di Cristo con la Cananea e con l'Adultera, tratti il primo dai Vangeli di Marco 7,24-29 e di Matteo 15,21-28 e il secondo da Giovanni 8,1-11, che raccontano episodi di Cristo legati ai messaggi di fede e di misericordia, furono realizzati da Mattia Preti nel corso degli anni sessanta, ma vennero da lui replicati per numerosi committenti dopo circa un decennio.

Le note versioni italiane del *Cristo e la Cananea* della Cassa di Risparmio della Calabria e Lucania di Cosenza o dell'*Adultera* del Museo Nazionale d'Abruzzo e della Galleria Spada di Roma, sono datate infatti intorno agli anni settanta e presentano piccole varianti compositive. In tutte le repliche l'artista enfatizza sempre il racconto dell'episodio e l'umanità dei personaggi, inserendo i protagonisti in primo piano a mezzo busto e utilizzando tonalità accese che contrastano con le cromie brune dei fondi e con le lumeggiature chiare degli incarnati.

Di identica forza narrativa e resa luministica è *Cristo e il centurione*, la terza opera giunta a Palermo nel 1828. Identificata come una delle opere presenti a Napoli nella collezione privata del Duca di Maddaloni, Diomede Carafa⁵, sarebbe stata commissionata all'artista nel 1656 durante il soggiorno napoletano insieme ad altre quattro opere, il



Fig. 3 - Mattia Preti, *Cristo e il centurione*.
Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis



Fig. 4 - Mattia Preti, *Cristo che scaccia Satana*.
Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte

Cristo e la Cananea oggi alla Staatsgalerie di Stoccarda, al *Cristo tentato da Satana* della chiesa dell'Annunciata di Maddaloni e alle due opere oggi a Capodimonte *il Ritorno del figliol prodigo* e *Cristo che scaccia Satana*⁶ (fig. 4). Le opere sono state realizzate tutte nel periodo della maturità artistica, quando Mattia Preti ricercava soluzioni pienamente barocche e prediligeva la contrapposizione di luci ed ombre e costruiva figure imponenti viste dal basso. Delle tre opere, *Cristo e il centurione* pri-

ma entrò a far parte delle collezioni borboniche, grazie all'acquisto effettuato sul mercato antiquariale dal giudice della Corte Civile di Napoli, successivamente grazie alla volontà di Francesco I giunse a Palermo e oggi si trova esposto a Palazzo Abatellis.

Dopo la donazione di Francesco I, nel 1833 anche il Marchese Jacob Joseph Haus, precettore austriaco del sovrano, uomo di grande cultura, collezionista e sovrintendente delle Gallerie e dei Musei della Real Fabbrica



Fig. 5 - Mattia Preti, *I quattro Evangelisti*. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

Borbonica che si era rifugiato a Palermo con la famiglia Reale, per volontà testamentaria lascia alla città un altro nucleo di opere della sua collezione.

Arrivano così a Palermo trentacinque opere e tra queste, ancora una volta, un'opera di Mattia Preti, *l'Abramo che adora gli Angeli*⁷ che è stato inserito nel percorso

espositivo di Palazzo Abatellis in occasione dell'odierno quarto centenario (De Castro *infra*).

Nel 1838, dieci anni dopo che Francesco I di Borbone aveva inviato i dipinti, anche Ferdinando II intende proseguire l'atto di liberalità del predecessore, "come segno di magnificenza verso la pinacoteca della Città di

Palermo” e dona un altro lotto di opere che comprende oltre alla *Conversione di Saul* di Marco Pino, alla *Maddalena* di Andrea Vaccaro e a un’opera del Ribera, un altro dipinto dell’artista calabrese che raffigura *I quattro Evangelisti* (fig. 5).

“Anch’egli - scrive il Meli nel 1873⁸ - volle che la pinacoteca pubblica di Palermo fosse dal suo nome fregiata”.

Ambedue i sovrani avevano deciso di incrementare le collezioni della quadreria della Regia Università di Palermo con “preziosi dipinti” che confluirono nel 1954 nella Galleria Regionale di Palazzo Abatellis.

Anche questo dipinto che raffigura *I quattro Evangelisti* proviene da Napoli, luogo dove Mattia Preti soggiornò dal 1653 al 1659 e dove produsse numerose opere per collezionisti privati, mercanti o committenza di natura ecclesiastica⁹.

L’artista avrebbe eseguito quest’opera per Don Antonio Caputo, presidente della Sommaria “inclinatissimo alle Belle Arti” amico e consigliere di Mattia Preti, in segno di riconoscenza per la generosità e la grande stima che gli avrebbe dimostrato durante il soggiorno napoletano. Il dipinto doveva quindi far parte di una importante collezione privata e ciò gli consentiva quella indipendenza e innovazione tematica che caratterizza la produzione degli anni napoletani.

L’insolita visione allegorica dei quattro Apostoli, interpreti dei rispettivi Vangeli, Matteo, Giovanni, Marco e Luca, il taglio compositivo con le figure scorciate e incumbenti, l’attenzione particolare per la resa degli attributi iconografici degli Evangelisti, attesta quanta libertà avesse il Preti nella scelta e nella esecuzione dei soggetti. La tela, custodita nei depositi prima del Museo Nazionale e successivamente di Palazzo Abatellis, per il cattivo stato di conservazione che presentava già al suo arrivo a Palermo, iniziò ad essere esposta in Sicilia in diverse occasioni di mostre temporanee tenutesi a Palermo e a Siracusa soltanto dopo il restauro degli anni Settanta eseguito da Alberto Polidori¹⁰.

Dal 2009, inserita nell’esposizione permanente, si trova insieme alle altre opere di Mattia Preti nella cosiddetta “Sala rossa” dell’ala nuova del Museo, nella sezione barocca del percorso espositivo.

NOTE

¹ ... “per munifico dono al Museo di antichità e Belle Arti nella Regia Universitaria di Palermo”.

² T. Fittipaldi, scheda n. 17a-b, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, 31 marzo - 28 ottobre 1990) a cura di V. Abbate, Milano 1990, pp. 122-126.

³ V. Abbate, *Il palazzo, le collezioni, l’itinerario*, in G. C. Argan, V. Abbate, E. Battisti, *Palazzo Abatellis*, Palermo 1991, p. 117.

⁴ M. Utili, scheda in *Mattia Preti tra Roma Napoli e Malta*, catalogo della mostra, Napoli 1999, p. 178-179.

⁵ B. De Dominicis, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani* (Napoli 1742-45), III, p. 373: “[...] di egual misura di sette e nove per alto [...] nella casa del Duca di Maddaloni Carafa [...] in uno degli altri due è figurato il Centurione, che prega il Signore a voler guarire l’infermità del suo fedele servitore”.

⁶ F. De Rosa, scheda n. 16, in *Dal Golfo allo Stretto. Itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, catalogo della mostra (Messina, Museo Regionale, 27 novembre 2004-6 febbraio 2005) a cura di G. Barbera e N. Spinosa, Napoli 2004, p. 58.

⁷ M. G. Mazzola, scheda n. 31, in *La Collezione del Marchese Haus*, Palermo 2007, p. 94.

⁸ G. Meli, *La Pinacoteca del Museo di Palermo*, Palermo 1873, p. 16.

⁹ T. Viscuso, scheda n. 16, in *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, Milano 1990, pp. 122-126.

¹⁰ M. Stella, scheda n. 20, in *VII Mostra di opere d’arte restaurate*, Palermo 1972, pp. 45-46.



MATTIA PRETI SPERIMENTATORE? L'OPERA PRETIANA E *I QUATTRO EVANGELISTI* DI PALAZZO ABATELLIS

Sandro Debono

In parte a causa delle vicende storiche e personali che lo interessano, e ancora maggiormente in seguito ad una particolare inclinazione artistica, lo stile di Mattia Preti può essere a ragione considerato tutt'altro che statico, e anzi caratterizzato da un costante dinamismo e mutamento¹. In tal senso la carriera dell'artista non segue uno sviluppo lineare classico: le sue opere, infatti, risultano essere un susseguirsi di continue riletture, ripensamenti e variazioni, dipendenti nella loro esecuzione soprattutto dal soggetto che intendeva rappresentare. Secondo Roberto Longhi, tale atteggiamento del Preti potrebbe non essere casuale, ma sarebbe, forse, riconducibile alla possibile adesione dello stesso alla cosiddetta "metodica poussiniana", in cui i soggetti indicano la scelta di stile che il pittore ritiene più idoneo². In questa chiave i presupposti per un artista sperimentatore ci sono.

L'eclettismo di Preti va di pari passo anche con la sua intrinseca voglia di sperimentazione sia tecnica che compositiva. Nei disegni dell'artista, infatti, oltre ai già citati ripensamenti, pentimenti e variazioni, colpisce soprattutto l'interesse non tanto per la composizione d'insieme quanto piuttosto per il singolo elemento, delineato e studiato con precisione e minuzia nell'impostazione. Lo stesso soggetto funziona, inoltre, contemporaneamente da modello e variante, e la scelta dell'uno o dell'altra dipenderà, come si è visto, dal tema che si deve proporre. Al medesimo filone delle varianti appartengono i famosi pentimenti e ripensamenti, basti citare il chiaro esempio del *Martirio di Santa Caterina* (1661-1666, Museo Nazionale di Belle Arti, Valletta), soggetto adattato, modificato e ridipinto sulla stessa tela rappresentante anch'essa un martirio (quello di San Paolo), portato a termine attraverso la guida di studi, schizzi e bozzetti della Santa, cui il Preti si era dedicato pochi anni prima³.

LO STILE PRETIANO

Lo stile pretiano risulta fortemente influenzato e debitore nei confronti di Giovanni Lanfranco (1582-1647) e Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino (1591-1666). Il Preti interagisce sempre con lo stile dei maestri: il loro stile, infatti, non è recepito staticamente, ma viene accolto, riadattato, reinterpretato nella chiave a lui più congeniale, e infine impreziosito con quel tocco di dinamismo e fluidità che abbiamo visto essere il segno distintivo della sua intera produzione. Basti ricordare il biografo per eccellenza di Mattia Preti, Bernardo De Dominicis: "Per più anni adunque egli studiò Mattia appresso quel grande uomo..."⁴, anche se difficilmente confrontabile con le fonti documentarie, e i richiami del Guercino in opere quali *Lot e le figlie* (Museo Nazionale di Belle Arti, Valletta), e le diverse *Incredulità di San Tommaso* (Galleria di Palazzo Rosso, Genova; Kunsthistorisches Museum, Vienna; Museo Nazionale di Belle Arti, Valletta). Il contatto con Lanfranco è testimoniato dal biografo Sebastiano Resta⁵, anche se contestato dal De Dominicis, che indica Preti come un allievo di Lanfranco. Ciò riguarda sia l'iconografia sia la tecnica pittorica come, per esempio, l'utilizzo dell'imprimatura marrone come mezza tinta, o le figure schizzate nel mezzo

fondo. Le opere di stampo lanfranchiano sono varie. In più possiamo ricordare *La conversione di San Paolo* (Cappella di Francia, Cattedrale di San Giovanni Battista, Valletta, c. 1668) che cita *l'Estasi di Santa Margherita da Cortona* (Galleria Palatina, Palazzo Pitti, 1622), e il ciclo degli affreschi di Modena (chiesa di San Biagio, Modena, 1651-52), ripreso dall'affresco dell'*Assunzione della Vergine* (Sant'Andrea della Valle, Roma, 1625-1628).

Si può dunque comprendere l'influenza lanfranchiano-guercinesca⁶ come spina dorsale di tutta l'opera pretiana. Per quanto riguarda il Caravaggio, il De Dominici ci rassicura che "solo censurava le opere di Michaelangelo da Caravaggio a cagion della ignobiltà delle idee, e delle figure"⁷. Solo le primissime opere, come il *Concertino* (Alba, Comune, 1635), confermano l'avvenuto contatto diretto con il caravaggismo della *Manfrediana Methodus*, o metodo compositivo promosso da Bartolomeo Manfredi (1582-1622), che riguarda anche altri pittori come Valentin de Boulogne (1591-1632), attivi a Roma nei primi anni in città di un Preti ancora giovane⁸. Invece, è più sentito il venetismo, già in voga a Roma negli anni Venti e Trenta del Seicento⁹. Anche in questo caso il De Dominici ci fa sapere che "dei pittori Veneziani lodava soprattutto Tiziano, Paolo Veronese, e il Tintoretto ma soprattutto del Veronese faceva gran conto..."¹⁰. È una conoscenza che forse nasce dal contatto diretto con le opere venete nel presunto viaggio citato dallo stesso De Dominici¹¹. La corrispondenza con il mecenate Antonio Ruffo, il più importante collezionista con il quale Preti fu in contatto più tardi, conferma pienamente la nostra ipotesi.

Al mecenate, Preti cita svariate opere del Tintoretto, del Veronese e del Tiziano, messe in vendita dall'Ordine di San Giovanni durante i primi anni a Malta del pittore calabrese, con la dimostrazione di una dimestichezza che va oltre una superficiale conoscenza stilistica¹². L'affresco della volta della Cattedrale di San Giovanni Battista

(Valletta, 1661-1666) è un'ulteriore testimonianza del continuo interesse di Preti per il Venetismo, che rimane una costante anche nelle opere maltesi come il *Battesimo di Cristo* (Museo Nazionale di Belle Arti, Valletta, c. 1668) e il *San Giovanni elemosiniere* (Museo Nazionale di Belle Arti, Valletta, c. 1682).

La commistione tra tecnica e stile, cromatismo e composizione, indicano la complessità di pensiero di un pittore colto che va ben oltre un confronto stilistico e iconografico a senso unico rispetto alle opere dei grandi maestri. È questo il caso del *Dubbio di San Tommaso* (Museo di Belle Arti, Valletta, c. 1675), proposto da Valerio Mariani come ispirazione diretta dal quadro dell'omonimo soggetto del Guercino (Musei Vaticani, 1621). Il confronto della versione pretiana con il *Noli me tangere* di Battistello Caracciolo (Museo Civico di Prato, 1620) indica invece che le fonti citate sono plurime. L'artista intreccia il tutto in una trama originale, partendo comunque dalla conoscenza di opere e di invenzioni di pittori coevi o precedenti, e lo plasma con una sensibilità e spiritualità cattolica del tutto personale. Questa complessa lettura indicherebbe un tipo di sperimentazione non ancora pienamente compresa dalla critica. Al Caracciolo possiamo aggiungere i riferimenti a Ribera, Simon Vouet, Serodine, Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, e ad opere di altri autori dei quali lo stile pretiano porta una sporadica presenza in proporzioni diverse.

IL CASO DEI QUATTRO EVANGELISTI

Le tele napoletane di Palazzo Abatellis sono anch'esse il frutto di questo singolare iter pretiano. L'estetica lanfranchiano-guercinesca si intravede nel *Cristo e il centurione* descritto dal De Dominici nella collezione di Diomede Carafa, Duca di Maddaloni, come quadro *pendant* al *Cristo e la Cananea* (oggi Stoccarda, 1656) insieme ad altri due dipinti¹³. La maniera di fare le figure

appena abbozzate, che è un modo di fare lanfranchiano, ne è un buon esempio. Sarebbe anche da sottolineare l'attribuzione erronea al Guercino con la quale il *Cristo e la Cananea* è passato sul mercato nel 1846¹⁴.

Le similitudini stilistiche dell'opera pretiana con le opere del Lanfranco e del Guercino portano mecenati come il Cardinal Giovan Battista Pallotta a commissionare a Preti il quadro di *Sofronia e Olindo condannati al fuoco* (c. 1648) come il *pendant* per il suo quadro del Guercino *Damone e Pizia* (collezione Rospigliosi, 1632)¹⁵.

È anche di stampo decisamente napoletano l'*Abramo e la visione degli Angeli* ampiamente discusso in questa pubblicazione nel saggio di Evelina De Castro. *I quattro Evangelisti* (1655), che probabilmente apparteneva alla collezione del Presidente della Sommaria di Napoli, Antonio Caputo, rappresenta invece una pista non ancora decisamente studiata¹⁶.

La rappresentazione a mezzo busto dei quattro evangelisti, intrecciati in maniera tale da ridurre lo spazio ad una astrazione surreale, crea un cerchio intorno ai vari simboli degli evangelisti, valicando lo spazio per dipingere un'immagine della Vergine che in altre opere diventerà una interpretazione contemporanea di una *Glykophilousa*. I simboli iconografici hanno la stessa importanza dei personaggi storici e le quattro figure formano un *unicum* di intrecci ben impostati l'uno accanto all'altro come la tessitura di un unico pezzo di stoffa anche se con trame diversamente colorate. Oltre alla composizione va sottolineata l'iconografia più rara che insolita nell'opera pretiana, che ricorda le versioni fiamminghe di Pieter Claesz Soutman (Nationalmuseum, Stoccolma, fig. 1), Artus Wolffort (Musée des Beaux-Arts de Bordeaux), Gerrit Pietersz (già Christies di Stoccolma, maggio 2011) e quella di Pieter Lastman (Alan Jacobs Gallery, Londra).

I quattro Evangelisti andrebbe forse letto come la rielaborazione di uno schema compositivo di stampo



Fig. 1 - Pieter Claesz Soutman, *I quattro Evangelisti*.
Stoccolma, Nationalmuseum

fiammingo, e non come una citazione diretta che nell'opera pretiana, come ho detto, è più rara che insolita. Tutto ciò rende difficile intraprendere una lettura completa dell'opera, anche se la dimestichezza di Preti con i fiamminghi trova conferma nella corrispondenza con il mecenate Antonio Ruffo. Al Ruffo Preti comunica la vendita di un quadro del Rubens raffigurante *Marte e Venere*, descrivendolo con la maestria e la competenza da intenditore¹⁷. Ciò conferma la conoscenza da parte di Preti delle opere di Rubens, oltre a quel possibile incontro personale citato dal De Dominici, difficilmente verificabile, ma ipotizzabile grazie alle caratteristiche di alcune opere pretiane come *La visione di San Domenico* (chiesa di San Domenico, Taverna, 1681) nella quale la Vergine ricorda quella del Rubens nel *San Francesco e San Domenico che proteggono il mondo dall'ira di Dio* (Musée de Lyons, 1620), e il *Martirio di Santo Stefano* (chiesa parrocchiale di Zurrieq, Malta, 1663, fig. 2), che riprende lo schema generale della lapidazione di Santo Stefano per il trittico di Saint-Amand, che è



Fig. 2 - Mattia Preti, *Martirio di Santo Stefano*.
Zurrieq, Malta, chiesa parrocchiale

resa più chiara dall'incisione di J. F. Oeser (fig. 3), e lo semplifica inserendo le figure essenziali per definire il tema del quadro. Preti ne riprende anche le invenzioni del lapidatore con la gamba sinistra alzata e il Cristo con il Padre Eterno nella parte alta del quadro, anche se adeguate per l'esigenza compositiva dei quadri in altre due versioni del *Martirio di Santo Stefano* (chiesa parrocchiale di San Paolo, Rabat, Malta, 1681, (fig. 4); chiesa della Vergine del Carmelo, già Mazzarino, c. 1682).

Il contesto storico ci ricorda la relazione tra Preti e il mercante fiammingo Gaspare Roemer, che in questo periodo era in contatto sia con Diomede Carafa, il committente del *Cristo e il centurione*, che con Mattia Preti. Per Roemer Preti dipinge il *Banchetto di Erode* (The Toledo Museum of Art, Ohio, 1653)¹⁸.

Roemer è il socio in affari di Ferdinand Van Den Eynden, il proprietario di tre tele pretiane oggi disperse in varie collezioni¹⁹. Ciò non esclude l'ipotesi di una conoscenza indiretta dell'opera rubensiana tramite i caravaggisti del Nord che portano la conoscenza dell'arte fiamminga in città in una forma mista fra manierismo e clima prorubensiano²⁰. Infatti, le opere pretiane che seguono la *Manfrediana Methodus* potrebbero essere collegate alle opere dei fiamminghi a Roma come le tele di Gerrit Van Honthorst e la sua pittura a lume di candela²¹, che Preti ripropone in chiave diversa, decisamente più veneta, nella *Giuditta con la testa di Oloferne* (Museo Nazionale di Belle Arti, Valletta, sesto decennio del Seicento).

La traccia fiamminga riguarda anche il Rembrandt della Galleria Ruffo, che adotta un quadro del *Dionisio Siracusano* del Preti come *pendant* in relazione al *Cosmografo* del Guercino²². È l'accostamento voluto dal mecenatismo del suo tempo che, come nel caso del Cardinal Pallotta, indica una complementarità stilistica che permette un accostamento; in quest'ultimo caso



Fig. 3 - *Martirio di Santo Stefano*, incisione di J. F. Oeser del bozzetto per il quadro centrale del Trittico di Saint Amand



Fig. 4 - Mattia Preti, *Martirio di Santo Stefano*. Rabat, Malta, chiesa parrocchiale di San Paolo

anche a spese di quel tratto guercinesco costantemente presente nell'opera pretiana.

Il susseguirsi di continue riletture, ripensamenti e variazioni può dunque riguardare anche quello che tuttora pare un caso più insolito che raro come *I quattro Evangelisti*. La presenza di mecenati fiamminghi come il Roemer e il Van der Eyden lo

conferma e fa da contesto storico. La ricerca può comunque valutare la complessità della pista fiamminga e nordeuropea, il che consente un accostamento con Rembrandt e conferma una dimestichezza insolita con le opere di Rubens, oltre all'evidenza tuttora poco attendibile di un incontro con l'artista fiammingo proposta dal De Dominicis.

NOTE

Si ringraziano la dott.ssa Virginia Ciccone e il prof. Professor Luigi Tassoni

¹ Il tema è stato precedentemente riassunto, anche se in maniera diversa, in M. Utili, *Lo Stile 'plasticoluminoso', eclettico di Mattia Preti*, in *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 28 marzo-6 giugno 1999) a cura di M. Utili, Napoli 1999, pp. 27-61.

² R. Longhi, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, in "Propozioni", I, 1943, p. 61.

³ S. Debono, scheda n. 26, in S. Debono, G. Valentino, *Mattia Preti. Faith and humanity*, catalogo della mostra, Midseabooks, Malta 2013, pp. 224-228.

⁴ B. De Dominicis, *Notizie della vita del Cavaliere Fra Mattia Preti*, Malta, 1864, p. 12.

⁵ Tema discusso in J. T. Spike, *Gregorio Preti. I dipinti, i documenti*, Centro Di, Firenze 2003, p. 26.

⁶ A tal proposito, giustamente Giorgio Leone è giunto di recente a proporre il termine di "dialettica" lanfranchiana-guercinesca. Vedi G. Leone, *Mattia Preti a Roma negli anni trenta del Seicento: tracce e riflessioni* in V. Sgarbi, K. Sciberras, *Mattia Preti tra Caravaggio e Luca Giordano*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2013, p. 30.

⁷ B. De Dominicis, *Notizie...* cit., 1864, p. 130.

⁸ Questo riguarda più i primi anni di Mattia Preti a Roma che sono gli anni Trenta. L'argomento è stato approfondito da G. Leone in *Mattia Preti a Roma...* cit., 2013.

⁹ G. Serafinelli, *Mattia Preti a Roma negli anni quaranta e cinquanta del Seicento* in V. Sgarbi, K. Sciberras, *Mattia Preti ...*, cit., 2013, p. 35.

¹⁰ B. De Dominicis in *Notizie...*, cit., 1864, p. 130.

¹¹ *Ibidem*, pp. 13-14. John T. Spike propone una presenza di Preti a Venezia tra l'aprile del 1643 ed il marzo del 1645. Vedi J. T. Spike, *Mattia Preti. Catalogue raisonné of the paintings*, Centro Di, Firenze, 1999, p. 16.

¹² J. T. Spike, *Mattia Preti. I documenti*, Museo Civico di Taverna 1999 (corrispondenza Ruffo, 1661, dicembre 17, Malta, p. 147; corrispondenza Ruffo, 1663, maggio 2, Malta, p. 161).

¹³ F. Carvelli, scheda n. 56 in V. Sgarbi, *Mattia Preti*, Rubettino 2013, p. 174.

¹⁴ F. Carvelli, scheda n. 55, in *Mattia Preti*, cit., 2013, p. 172.

¹⁵ G. Serafinelli, *Mattia Preti a Roma...*, in *Mattia Preti tra Caravaggio e Luca Giordano*, cit., 2013, p. 38; B. De Dominicis in *Notizie...*, cit., 1864, p. 111.

¹⁶ G. Cassata, scheda n. 10, in S. Debono e G. Valentino, *Mattia Preti. Faith and humanity*, catalogo della mostra, Midseabooks, Malta 2013, pp. 173-174; S. Saponaro, scheda n. 69, in *Mattia Preti*, 2013, p. 204. Il De Dominicis descrive l'opera come "li quattro evangelisti, con bel componimento, e coll'azione propria di ciascuno di essi, situando avanti San Matteo, cui bellissimo Angioletto tutto nudo sostiene un gran cartellone, e con questo Evangelista pose ancora di prima veduta San Giovanni, e dopo a questi pose San Marco, e anche San Luca in atto di effigiare la Beate Vergine, col Bambino Gesu nelle braccia" (B. De Dominicis in *Notizie...*, cit., 1864, pp. 52-53).

¹⁷ J. T. Spike, *Mattia Preti. I documenti*, cit. (corrispondenza Ruffo, 1663, settembre 17, Malta, p. 167; 1663, ottobre 30, Malta, p. 168).

¹⁸ Si veda C. Felton in *Mattia Preti. Faith and humanity*, cit., 2013, p. 29.

¹⁹ *Ibidem*, p. 30.

²⁰ A. Zalapì, *Matthias Stom e il mecenatismo dei Principi di Villafranca nel Seicento* in A. Zalapì, S. Caramanna, *Matthias Stom. Un caravaggesco nella collezione Villafranca di Palermo*, Museo Diocesano, Palermo 2010, p. 29.

²¹ G. Leone, *Mattia Preti in the Roman Context: Reflections on Documents and Works*, in *Mattia Preti. Faith and humanity*, cit., 2013, p. 61; G. Leone, in *Mattia Preti tra Caravaggio e Luca Giordano*, cit., 2013, p. 30.

²² G. Serafinelli, in *Mattia Preti tra Caravaggio e Luca Giordano*, cit., 2013, p. 37.



IL CASO DEI DISEGNI PRETIANI DELLA COLLEZIONE DI PALAZZO ABATELLIS UNA NUOVA LETTURA

Sandro Debono

Per Mattia Preti il disegno è il punto cardine di tutta la sua produzione artistica. Ci dà testimonianza di ciò il biografo per eccellenza dell'artista, Bernardo De Dominicis, che ne cita spesso l'impegno nell'applicarsi al disegno¹. Il disegno pretiano costituisce in questo senso un confronto di stampo tecnico che collega il pensiero creativo dell'artista con l'opera finale, inteso però come segno-simbolo calligrafico di un concetto che va maturando spesso anche tramite l'esecuzione stessa dell'opera. Questo contributo ha lo scopo di presentare una nuova lettura per i disegni pretiani della collezione di Palazzo Abatellis tramite una metodologia specifica che parte dalla lettura del disegno come evidenza della narrativa pretiana². In tal senso, la lettura critica del disegno indica la calligrafia del pensiero del Cavalier Calabrese.

I disegni pretiani di Palazzo Abatellis, che la critica recente ha definitivamente collegato al periodo napoletano dell'artista, appartenevano in origine alla ricca collezione di opere d'arte del soppresso convento Benedettino di San Martino alle Scale (Palermo), tra le quali sei volumi di schizzi e disegni, raccolte con il gusto del collezionismo enciclopedico settecentesco³. Il fine originale della raccolta promossa da Don Salvatore Maria Di Blasi riguardava lo studio dei grandi maestri con molti disegni della collezione acquistati a Roma, il che rende difficile risalire alla provenienza originale dei disegni pretiani nella collezione dal periodo napoletano dell'artista⁴. La critica è in questo senso comunque unanime nell'associare i disegni con i progetti per gli affreschi sulle porte della città di Napoli eseguiti da Mattia Preti nel 1656⁵. I disegni pretiani di Palazzo Abatellis svelano due piste di pensiero dell'artista. Il disegno per un *Angelo che porta la spada di fuoco* (fig. 1) va confrontato con disegni come lo studio per la figura di San Gennaro (Ashmolean, Oxford) e la miscellanea di studi su unico foglio per la *Crocifissione di Sant'Andrea* della chiesa di Sant'Andrea della Valle (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Firenze), da collegare anche con la necessità tecnica dell'affresco. Sarebbe invece complementare alla tecnica pittorica il disegno della *Vergine con il Bambino* (fig. 2), confrontabile con lo studio per tre angeli in acquerello (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt) e con gli studi per due angeli (Art Institute, Chicago). Sono questi due modi distinti di concepire il disegno, con una calligrafia variabile per ciascuna categoria malgrado l'utilizzo di svariati metodi d'esecuzione come l'acquerello, la sanguigna o penna e inchiostro. I disegni pretiani di Palazzo Abatellis sono a sanguigna e, come nel caso degli altri disegni pretiani conosciuti dalla critica, recano traccia dell'emotività di Mattia Preti nel momento della loro creazione⁶.

Il tracciato calligrafico della produzione pretiana come segno-simbolo del pensiero creativo si comprende molto bene nello studio per un *Angelo con spada e figura di Santo Vescovo* (fig. 4). La spada di fuoco portata dall'angelo, da associare con il flagello della peste nel repertorio pretiano, lo collega agli affreschi per la peste sulle porte della città di Napoli del 1656, con la figura di un vescovo riferibile a un San Gennaro, come già ampiamente riconosciuto dalla critica⁷. Rimane comunque difficile il confronto specifico con i due bozzetti supersiti e le opere stesse, che il De Dominicis già



Fig. 1 – Mattia Preti, *Studio di angelo in volo* (recto).
Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 2 – Mattia Preti, *Studio di Madonna col Bambino in gloria ed angeli* (recto). Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 3 – Mattia Preti, *Studio di angelo in volo* (verso). Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto Disegni e Stampe

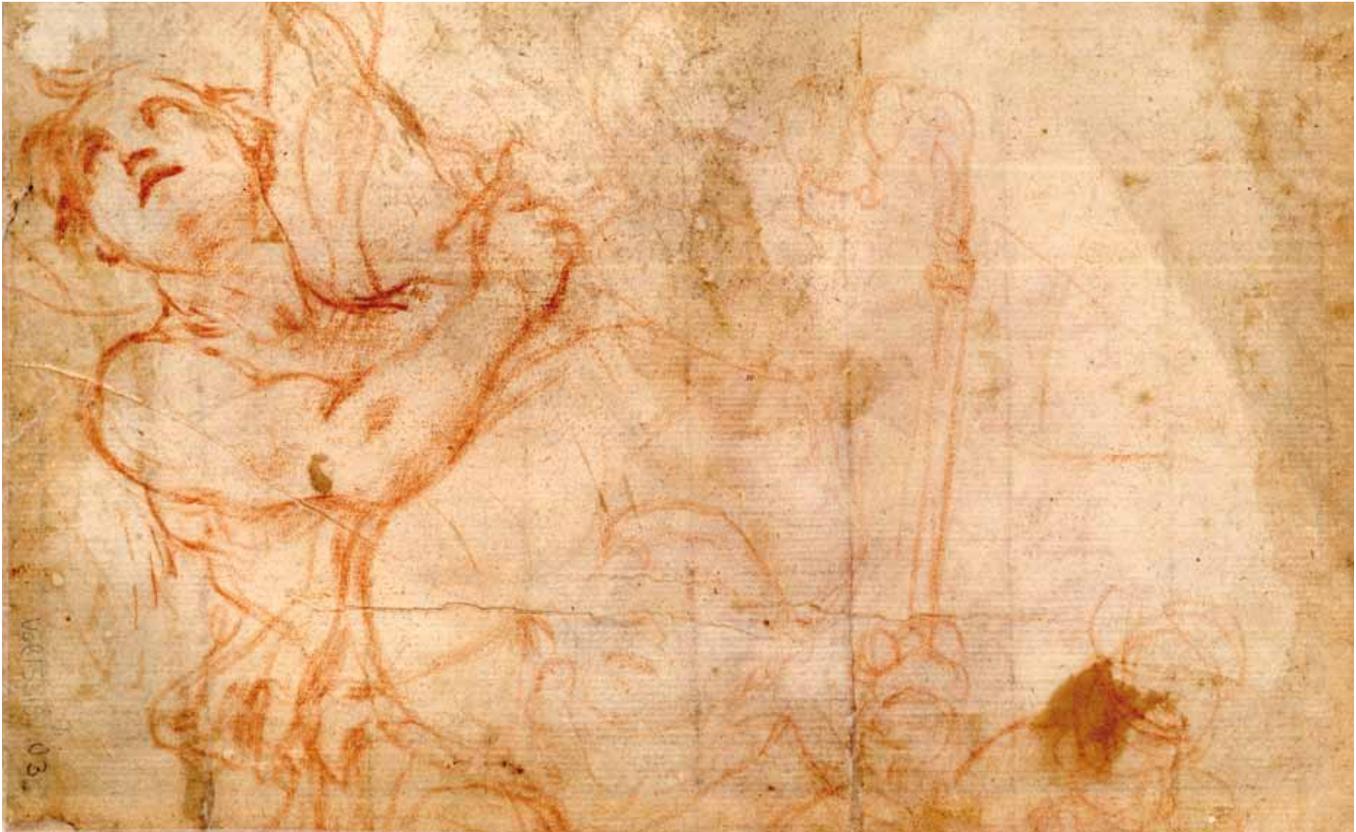


Fig. 4 - Mattia Preti, *Angelo con spada e figura di Santo Vescovo*.
Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, Gabinetto Disegni e Stampe

descriveva come in stato avanzato di degrado⁸. In ogni caso, l'enfasi sul buon disegno sarebbe da comprendere come un passaggio utile nella preparazione del cartone per l'eventuale spolvero della figura sull'intonaco. Il tracciato della figura di San Gennaro nell'immediato sfondo servirebbe, in tal senso, da guida all'artista nel definire l'insieme della composizione. È questo un ulteriore metodo della grafica pretiana, quello di definire il contesto

immediato del soggetto principale, con il tracciato veloce che indica la posizione dei personaggi più vicini, come se l'artista volesse mettere il soggetto chiaramente in relazione al suo contesto immediato. Ciò riguarda altri disegni come lo studio per tre figure e una cariatide per la volta della Co-Cattedrale di San Giovanni Battista a La Valletta (Ashmolean Museum, Oxford) e lo studio per un San Gerolamo (Gabinetto di disegni e stampe, Uffizi).

In ambedue i casi il soggetto va studiato nel suo spazio immediato concependo le figure prossime al soggetto come un tracciato veloce di pensiero a mano libera.

Lo stesso tracciato veloce, riassuntivo ed essenziale riguarda un primo pensiero per una figura (fig. 4). La calligrafia del disegno, paragonabile ad altri primi pensieri per lo stesso progetto (collezione privata, Milano), indicherebbe una figura di profilo con la testa inclinata leggermente da un lato. Il tracciato calligrafico veloce rende difficile l'interpretazione corretta, anche se alcuni segni indicano il cappuccio tipico che portano i santi Gesuiti come San Francesco Saverio, dipinto dall'artista negli studi preparatori⁹. La calligrafia di questo primo pensiero è confrontabile con il tracciato veloce della figura crocifissa di Sant'Andrea per gli affreschi di Sant'Andrea della Valle (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt) e, in parte, con lo studio a carboncino per un San Bartolomeo (Galleria dell'Accademia, Venezia), ambedue riconosciute dalla critica come primi pensieri. Rimane tuttora difficile confrontare il disegno con il relativo affresco, anche se il De Dominici indica i vari santi gesuiti che Preti dipinge in ciascun affresco.

La seconda sfaccettatura del disegno pretiano che ci propone la serie dei disegni di Palazzo Abatellis riguarda la calligrafia del disegno indirizzato verso la comprensione della modellatura del soggetto, del volume e della rappresentazione pittorica che lo definiscono. Lo studio per una *Madonna col Bambino in gloria e angeli* (fig. 2) porta la calligrafia di questa particolare tipologia di disegno pittorico. Il disegno è stato proposto come un primo pensiero per la figura della Vergine nei vari affreschi dipinti da Mattia Preti sulle porte della città di Napoli. Il confronto rimane comunque difficile da sostenere solo tramite la descrizione delle opere del De Dominici, che non cita una Vergine con Bambino in trono. Il disegno fa pensare a una composizione diversa da quella conosciuta grazie ai due bozzetti sopravvissuti, almeno nel momento dell'esecu-

zione dei bozzetti, più vicina alla figura della Vergine con il Bambino nella pala d'altare nota come *La Madonna di Costantinopoli* (Musei e Gallerie di Capodimonte, Napoli 1656), dipinta da Mattia Preti nello stesso periodo¹⁰.

Non scartando del tutto la possibilità di un primo pensiero per gli affreschi sulle porte della città di Napoli che la critica recente propone, si può invece ipotizzare un legame con la *Madonna con Bambino e Sante Francescane* per la chiesa di San Lorenzo Maggiore a Napoli¹¹. Un confronto diretto con quest'ultima tela indica un'impostazione iconografica più sciolta nel caso dell'opera finale, certamente dinamica in confronto al disegno, ma con una possibile radice nel foglio di Palazzo Abatellis. Il disegno può essere un primo pensiero proprio per questa tela dipinta da Mattia Preti coeva agli affreschi sulle porte della città di Napoli. La calligrafia del disegno riguarda proprio un pensiero pittorico confrontabile con vari esemplari grafici utilizzati per svariate figure dipinte da Mattia Preti nella volta della Co-Cattedrale di San Giovanni a La Valletta (National Museum of Fine Arts, 1661-1666). L'utilizzo degli angeli accompagnatori che portano il manto della Vergine verrà comunque riproposto nelle composizioni susseguenti come nel caso della *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni Battista e Publio* (chiesa di San Publio, Rabat, Malta, 1681)¹².

Il recto del disegno della figura di un santo Gesuita (fig. 3) conferma il foglio come un frammento tagliato con tracce di sanguigna stese su altre parti del foglio. Il soggetto include un angelo annunciante non ancora confrontabile con un'opera pretiana o ripreso per un'invenzione ulteriore. Il tema dell'annunciazione della Vergine non è molto presente nel repertorio dell'artista. Il contesto e l'abbinamento al disegno sul recto dello stesso foglio indicherebbe il periodo napoletano dell'artista, anche se ci sono confronti concettuali con figure di angeli nella controfacciata della Co-Cattedrale di San Giovanni Battista (Valletta, Malta, 1666).

NOTE

¹ B. De Dominicis, *Notizie della vita del Cavaliere Fra Mattia Preti*, Malta 1864.

² La metodologia fondamentale per lo studio dei disegni pretiani è stata promossa in L. Tassoni, *L'Interpretazione*, Rubettino, 1997. Il capitolo intitolato 'Il gioco dei tre referenti' cita come esemplari le opere di Mattia Preti. Per la conoscenza dell'opera dell'arte e la neuroscienza si vedano gli studi recenti di J. de Maere, *Neuroscience and Connoisseurship. La physiologie neuronale du Beau et l'attribution des tableaux anciens*, Università di Gent, Dottorato di ricerca, 2011.

³ V. Abbate, *Collezionismo grafico a Palermo tra il Cinque e il Settecento: una traccia*, in *Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Abatellis 15 dicembre 1995-29 febbraio 1996) a cura di V. Abbate, Palermo 1996, pp. 15-18; P. Leone de Castris, schede nn. 72-73, ibidem, 1999, pp. 230-233; R. Muzii, schede in *Mattia Preti tra Roma, Napoli e Malta*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte, 28 marzo-6 giugno 1999) a cura di M. Utili, Napoli 1999, pp. 222, 223.

⁴ V. Abbate, *Collezionismo grafico ...*, cit., 1996, pp. 36-39.

⁵ A. d'Amico, scheda n. 51, in V. Sgarbi, *Mattia Preti*, Rubettino 2013, pp. 162-164. La scheda è il più recente contributo in merito.

⁶ S. Debono, *La calligrafia del disegno pretiano. Riflessioni, confronti e piste inedite*, in "Nuova Corvina. Rivista di Italianistica". Istituto Italiano di Cultura, Budapest 2013, in corso di stampa.

⁷ Veda nota 3, *supra*.

⁸ B. De Dominicis, *Notizie della vita del Cavaliere Fra Mattia Preti*, Malta 1864, pp. 40-50.

⁹ A. Rullo, schede di catalogo n. 40-41 in S. Debono, G. Valentino, *Mattia Preti. Faith and Humanity*, catalogo della mostra, Midsea-books 2013, pp. 263-266. Le schede di catalogo di Alessandra Rullo danno un riassunto bibliografico in merito a queste opere.

¹⁰ B. De Dominicis, *Notizie della vita del Cavaliere Fra Mattia Preti*, Malta 1864, pp. 40-50. La descrizione del De Dominicis degli affreschi sulle sette porte di Napoli non distingue un'iconografia diversa per la Vergine con il Bambino oltre ad indicare la figura della Vergine in piedi per almeno due affreschi.

¹¹ S. Saponaro, scheda di catalogo n. 62 in V. Sgarbi, *Mattia Preti*, 2013, pp. 186-188. S. Debono, *La calligrafia del disegno pretiano...*, cit. Il saggio riassume in breve il riutilizzo dei disegni nelle composizioni pretiane già discusso da Luigi Tassoni e successivamente da John Thomas Spike e Mariella Utili.

¹² K. Sciberras, J. Borg, scheda n. 101, in *Mattia Preti...*, cit., 2013, p. 348.



L'ABRAMO E I TRE ANGELI FRA PRIVATO COLLEZIONISMO E COMMITTENZA RELIGIOSA

Evelina De Castro

Il dipinto raffigurante *Abramo adora gli angeli*¹, esposto per la prima volta in occasione dell'odierno quarto centenario della nascita di Mattia Preti, presenta una storia distinta all'interno del corpus pretiano di Palazzo Abatellis. L'opera, custodita nei depositi e poco indagata, ha inoltre posto alcune incertezze riguardo all'attribuzione e alla provenienza originaria.

Con testamento del 1833 il Marchese Haus², legava alla "pubblica quadreria" quarantaquattro dipinti della sua collezione e fra questi l' *Abramo adora gli angeli*. Jacob Joseph Haus aristocratico tedesco di formazione giuridica e ampia cultura classica, fu chiamato a Napoli nel 1784 come precettore dell'allora principe ereditario Francesco I, prescelto per l'incarico nell'ambito della stagione del *Grand Tour*, di respiro internazionale e particolarmente sensibile alla cultura tedesca favorita dalla Regina Maria Carolina, prima dei rivoluzionari eventi di fine secolo. A Napoli il Marchese Haus ebbe incarico di Soprintendente della Galleria e dei Musei della Real Fabbrica Borbonica. Trasferitosi a Palermo con i sovrani in occasione della fuoriuscita di questi dalla capitale in mano ai Francesi, Haus non seguì il rientro della corte a Napoli ma rimase stabilmente a Palermo ove svolse un ruolo significativo nel processo di formazione delle pubbliche istituzioni culturali che avrebbero portato alla costituzione della Pinacoteca presso l'Università cui egli stesso avrebbe indirizzato il suo lascito, dopo aver favorito il già ricordato atto di donazione da parte del suo sovrano Francesco I.

L'analisi dei dipinti della collezione Haus conferma che Napoli costituì il fulcro della identità culturale antiquaria e artistica del Marchese e delle sue scelte collezionistiche: il *Ritratto d'uomo* di Antonello da Messina, riconosciuto nella tavola oggi a Philadelphia³, Polidoro da Caravaggio e Andrea da Salerno e poi Ribera, Vaccaro, Luca Giordano e Mattia Preti, non escludendo le scuole straniere per il genere del paesaggio e delle bambocciate.

L'*Abramo adora gli angeli* (fig. 1) era presentato negli elenchi testamentari Haus come opera di Mattia Preti. Tuttavia nei registri del Museo tale attribuzione fu sostituita con le più generiche "scuola di Luca Giordano" o "scuola napoletana"⁴. Già ricordato in ambito siciliano e successivamente nel catalogo generale pretiano⁵, il dipinto è stato riferito al Preti anche nella recente occasione dello studio della collezione Haus⁶.

Entrata al museo, nel 1835 l'opera veniva selezionata fra quelle destinate all'esposizione e dunque bisognose di intervento di restauro, cornici e targhe didascaliche⁷. Essa ancora oggi mostra in effetti chiari segni di antichi interventi che hanno compromesso la percezione formale e anche appesantito le cromie e gli sfumati delle parti più in vista dal punto di vista iconografico: i volti degli angeli dalla capigliatura fulva, il calzare e la cappa dell'angelo seduto davanti ad Abramo. Gli altri brani non mostrano particolari alterazioni dei valori originari: la figura di Abramo col capo circondato da un raggio luminoso e tutto lo sfondo dalle cui tenebre bluastre emergono il servo che porta le vivande e la moglie di Abramo che osserva nascosta, ben rispondono al fare pretiano della prolungata stagione maltese,



Fig. 1 - Mattia Preti, *Abramo adora gli angeli*. Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis

quando l'accrescersi della fama per gli importanti incarichi sull'isola, procurava al Maestro numerose committenze per il collezionismo italiano legato da una solida rete di parentele e appartenenze all'aristocrazia papale e al cavalierato maltese. La linea delle due prime prove per Malta che diedero al Preti immediato risalto – Il *San Giorgio e il drago* e il *San Francesco Saverio* – eseguite nel 1658 per la cappella dei cavalieri d'Aragona e Navarra nella Co-Cattedrale di San Giovanni, propone caratteri nuovi e ben precisi: colori caldi accesi dalla giustapposizione di giallo e rosso, resa plastica delle figure e dei panneggi, chiaroscuri netti, luminosità esaltata dal riverbero dei bianchi. Trasferitosi nell'isola, il Maestro riceve numerose richieste destinate al collezionismo di terraferma, propiziato da personaggi quali il cavalier Cicala o il cavaliere Parisi, che tante opere del Maestro comprava a Malta⁸. Ancora nella produzione maltese degli anni ottanta, segnatamente nel ciclo paolino della cattedrale di Mdina completato nell'arco di circa un decennio⁹, tale linea "alla Guercino" delle prime opere per Malta, plastica e coloristicamente brillante, riprende vigore, tuttavia integrata alla maniera terrosa e quasi espressionista, molto presente nella produzione della tarda stagione maltese e talora stigmatizzata da biografi e storiografi¹⁰. Queste congiunture formali e stilistiche di epoca tarda trovano riscontro ne *L'Abramo adora gli angeli* di Palazzo Abatellis che inoltre mostra come cifra distintiva anche una certa ingenuità espressiva nella resa dei volti delle figure dalle pose teatrali. In tal senso un confronto stringente richiama il dipinto raffigurante *La guarigione del padre di San Publio* (fig. 2) del già ricordato ciclo paolino di Mdina. Fra i due dipinti convince il raffronto iconografico fra le figure canute prostrate, gli sfondi riempiuti di architetture e sagome dalle maschere facciali quasi a monocromo e anche il luminismo. Ben confrontabile è anche la resa rigida delle pieghe dei tessuti delle vesti dei personaggi e la coltre del San Publio.



Fig. 2 - Mattia Preti, *La guarigione del padre di San Publio*. Mdina, Malta, Cattedrale

Nell'ambito della recente mostra dedicata alla storica collezione del cardinale marchigiano Giovan Battista Pallotta, smembrata a partire dal 1668, anno della sua morte, è stato ricordato il dipinto di Palazzo Abatellis e posta al vaglio la possibilità di riconoscerlo nell'opera di uguale soggetto

presente negli inventari Pallotta *en pendant* con altro soggetto veterotestamentario¹¹. Senonchè il presumibile alter ego del pendant Pallotta, dubitativamente riconosciuto nel dipinto raffigurante *Elia e la vedova di Sarepta* presso l'Episcopato di Brindisi¹² non mostra alcuna corrispondenza con *L'Abramo adora gli angeli* di Palazzo Abatellis, differente per formato, misure e per il linguaggio pittorico.

Inoltre l'ipotesi in questa sede argomentata circa una datazione agli anni ottanta, concorre ad escludere la provenienza originaria del nostro dipinto dalla quadrella Pallotta che, come si è detto già al 1668 si avviava allo smembramento e che dunque accoglieva l'opera pretiana degli anni quaranta-sessanta in rapporto con lo specifico ambito dell'aristocrazia cardinalizia fra Roma e le Marche ove si svolse l'azione del cardinal Pallotta, nell'orbita del papato Barberini, come del resto accadeva negli stessi anni anche per Mattia Preti.

Pertanto continua a rimanere ignota la storia del dipinto prima di entrare a far parte della collezione Haus, costituitasi a partire dal 1784.

Il dipinto acquisito dal marchese Haus per la sua collezione potrebbe essere dunque una ulteriore e tarda versione del soggetto già eseguito entro gli anni sessanta per la collezione Pallotta. Come è stato rilevato, lo stesso De Dominici ricordava che a Napoli circolavano molti quadri, "debolmente dipinti in vecchiezza"¹³ e fra questi una versione di *Elia e la vedova di Sarepta*.

Il catalogo pretiano annovera dunque numerosi casi di repliche di modelli iconografici elaborati dal Maestro e consegnati alla fortuna grazie alle varianti autografe o alle versioni di interpreti.

Con riguardo al tema dell'Abramo e i tre angeli, tale linea sembrerebbe arricchirsi oggi di un terzo esemplare in area siciliana, segnatamente palermitana, dando senso alla precisazione del De Dominici che distingueva: "*Per la Sicilia fece molte opere a vari signori e fece un quadro nella chiesa di San Gio [vanni] nella città di Messina; ed*

altri quadri alla città di Palermo"¹⁴. La testimonianza è molto chiara nel differenziare le opere per il collezionismo privato dai dipinti per committenze religiose, queste ultime a Messina - con l'opera ancora oggi ben nota¹⁵ - e a Palermo. Qui la storiografia locale mostra reticenza nel citare il Maestro, mentre nelle carte d'archivio non mancano i riferimenti¹⁶: nelle *Memorie storiche* della Congregazione dell'Oratorio dei Padri Filippini all'Olivella, il Padre Ciaccio annotava che nel 1681 i confratelli avevano invitato il "celebre cavalier Mattia" per le pitture a fresco della loro chiesa¹⁷; le recenti risultanze della ricerca archivistica segnalano un cospicuo numero di dipinti di Mattia Preti nella quadrella del duca di Cesarò, presumibilmente già alla fine del XVII secolo a Palermo, presso il palazzo Cesarò Colonna al Cassaro¹⁸.

Tuttavia la nitida seppur fugace testimonianza del De Dominici afferma che anche a Palermo il Cavalier Mattia lasciò opere a destinazione religiosa. La allusione sembra trovare conforto in una brevissima notazione storiografica fino ad oggi sfuggita e riguardante la presenza nella chiesa delle Stimate di San Francesco di "*...due quadroni, opera del Cav. Mattia: quello della parte del Vangelo rappresentava la Vittoria di Gedeone riportata sopra i Madianiti, quello della parte opposta il Convito fatto da Abramo ai tre Angeli apparsigli*". Nel 1816 con queste parole la Guida di Gaspare Palermo¹⁹ illustrava l'arredo pittorico del "cappellone" della chiesa delle Stimate, ma già l'edizione del 1858, curata dal Di Marzo Ferro, chiosava sui cambiamenti che nel 1828 avevano apportato modifiche e fra queste la sostituzione dei due quadroni del Preti con affreschi di Giovanni Patricolo.

Rimandando ad altra occasione²⁰ il necessario approfondimento sulla vicenda storico artistica della chiesa delle Stimate, cancellata a fine Ottocento insieme a tutto il complesso conventuale e insieme ad altri monumenti insigni per l'edificazione del Teatro Massimo, è opportuno concentrarsi sui molteplici interrogativi riguardanti la ci-

tazione dei due dipinti del Preti, a partire dal silenzio della storiografia artistica del Settecento, come nel caso di Padre Fedele da San Biagio²¹. Organico alla accademia romana, Padre Fedele sembrerebbe in linea con la testimonianza del De Matteis, che rimproverava al Preti di non avere tratto profitto dai soggiorni romani, poichè "... non si esercitava al bello imitando la statuaria antica ma anzi le sue figure erano spesso brutte e non leggiadre..."²².

Sporadica eccezione nel clima di laconico silenzio che distingue la storiografia palermitana, pare essere proprio la *Guida* di Gaspare Palermo con la citazione dell'opera del *Cavalier Mattia* alle Stimate.

Fin dalla fondazione e dotazione nel 1603 da parte di Imara Branciforte, il monastero di nobili clarisse dedicato alle stimate di san Francesco, fu infatti il prescelto dalle donne della famiglia Branciforte che nell'arco dell'intero secolo XVII vi presero i voti, talvolta nominate badesse, continuativamente come monache²³. Negli anni sessanta del secolo Esmeralda Branciforte era badessa²⁴. Dei figli di Nicolò Placido defunto negli stessi anni sessanta, Caterina, Rosalia e Margarita entrarono nel monastero delle Stimate²⁵. Già nel 1604, appena un anno dopo la bolla papale di fondazione del monastero, Caterina Barresi, madre di Francesco Branciforte, defunta in Monreale, veniva sepolta a Palermo nella badia delle Stimate²⁶.

Nell'avvicinarsi delle generazioni e nei diversi rami della famiglia nell'arco del XVII secolo sono ricordate le monacazioni alle Stimate²⁷. Un Geronimo, figlio di Ercole Branciforte e la seconda moglie Agata Lanza di Trabia, siamo nei primi del secolo, era inoltre ricordato come cavaliere di Malta²⁸.

Il ruolo dei Branciforte nelle committenze rivolte al Cavalier Mattia per chiese e altari nella Sicilia occidentale è stato riconosciuto ampiamente²⁹ e ciò concorre ad accreditare la presenza di opere del Preti alle Stimate di Palermo. Analogamente anche la già ricordata congiuntura del 1681 riguardante i padri dell'Olivella impegnati

nell'invitare il Cavalier Mattia ad affrescare la loro chiesa, potrebbe incrociarsi con le clarisse delle Stimate che fin dalla fondazione posero la propria regola sotto la guida dei padri Oratoriani³⁰. La ricerca archivistica³¹ inoltre comincia ad attestare che il rinnovamento della fabbrica della chiesa delle Stimate prese avvio alla fine degli anni sessanta del Seicento e ciò rende plausibile l'ipotesi del sopraggiungere delle nuove committenze pittoriche nell'arco del decennio successivo.

Tornando sul fronte storico artistico è opportuno rilevare che, mentre il tema di Abramo e i tre angeli, come si è visto, ricorre nel catalogo del Maestro, testimoniato dalla storiografia e dai documenti, il soggetto di Gedeone contro i Madianiti, ricordato come *pendant* nel cappellone delle Stimate non trova riscontro. Soltanto il De Dominicis riporta la testimonianza di Luca Giordano: "Nella galleria del re cattolico riferiva Luca Giordano aver veduto due quadri del calabrese con istorie del vecchio testamento, una di Gedeone l'altra di Sansone che combatte con i filistei"³².

L'epopea di Gedeone ebbe un modello iconografico aulico seicentesco ne *La Vittoria di Gedeone sui Madianiti* eseguita nel 1624 da Nicolas Poussin per il principe Marcello Sacchetti³³. Preceduta dalle interpretazioni del tardo manierismo internazionale incise da Marten De Vos, la tela, oggi ai Musei Vaticani, fu fra le più lodate del periodo accademico romano del Poussin.

NOTE

¹ V. Abbate, *Appunti per la committenza siciliana di Mattia Preti*, in "Bollettino d'Arte", 5, XLV, 1980, p. 73; J. T. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Taverna-Firenze 1999, pp. 392-393.

² M. G. Mazzola, *La collezione del Marchese Haus*, Palermo 2007, p. 20 e passim. Al volume, edito nell'ambito della collana "Palazzo Abatellis Collezioni", diretta da Vincenzo Abbate, si fa riferimento nel presente contributo anche per ciò che attiene alla biografia del marchese Haus in relazione alla sua cultura antiquaria, al suo ruolo nella società della Palermo del tempo e alla formazione della sua raccolta.

³ M. G. Mazzola, *La collezione del Marchese Haus...cit.*, pp. 44-47.

⁴ Stessa cautela per il *San Sebastiano* della donazione del principe di Campofranco, entrato al Museo come opera del Cavaliere Mattia Preti ma riportato dal Meli a più generica "scuola napoletana" (G. Meli, *La pinacoteca del Museo di Palermo, dell'origine, del progresso e delle opere che contiene*, Palermo s.d. (1873), p. 7). Ai nostri giorni l'opera è stata ricondotta nell'ambito fiammingo-genovese degli anni quaranta del Seicento (D. Malignaggi, scheda 42, in *Porto di mare 1570-1670. Pittori e Pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra (Palermo, chiesa di San Giorgio dei Genovesi, 30 maggio-31 ottobre 1999) a cura di V. Abbate, Napoli 1999, pp. 258-259).

⁵ V. Abbate (*Appunti per la committenza...*, cit.) riporta la comunicazione di T. Fittipaldi relativa all'attribuzione; J. T. Spike, *Mattia Preti...*, cit., pp. 392-393 n. 398.

⁶ M. G. Mazzola, *La collezione Haus...*, cit., pp. 94-95.

⁷ Eadem, pp. 156-157.

⁸ B. De Dominicis, *Le vite de' pittori scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1743, t.3, p. 375.

⁹ J. T. Spike, *Mattia Preti...*, cit., pp. 170-175.

¹⁰ B. De Dominicis, *Le Vite...*, cit., p. 384: "[...] con tutto che egli facesse dimora in Roma ove avrebbe potuto le belle statue osservare di continuo e così apprendere il modo di dare alle sue figure quella nobiltà di cui esse son prive [...]"; M. Lacombe, *Dizionario portatile delle belle arti*, Venezia 1758, p. 71: "[...] sarebbe desiderabile un tocco meno duro, minore scorrezione nel suo disegnare, colori meno neri e a un tempo stesso più grazia e migliore scelta [...]".

¹¹ A. D'Amico, *Giovanni Battista Pallotta e le tracce di una collezione dispersa*, in *Le stanze del Cardinale. Caravaggio, Guido Reni, Guercino, Mattia Preti*, catalogo della mostra a cura di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo 2009, pp. 50-51.

¹² *Ibidem*.

¹³ Citato da A. D'Amico, *Giovanni Battista Pallotta...*, cit.

¹⁴ B. De Dominicis, *Le Vite...*, cit., p. 371.

¹⁵ G. Barbera, *infra*.

¹⁶ Emblematico il caso del dipinto raffigurante la *Predica di San Giovanni Battista* nella omonima chiesa alla Guilla. Oggi definitivamente espunta (V. Abbate, scheda n. 41 in *Porto di mare...*, cit., pp. 256-257), l'attribuzione al Preti risultava nelle antiche carte della congregazione gerosolimitana titolare della chiesa, seppure assente nella coeva tradizione storiografica cittadina (Mongitore).

¹⁷ V. Abbate, *Collezionismo grafico a Palermo tra il Cinquecento ed il Settecento*, in *Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palazzo Abatellis, 15 dicembre 1995-29

febbraio 1996) a cura di V. Abbate, Palermo 1995, p. 34; C. D'Arpa, *Architettura e arte religiosa a Palermo. Il complesso degli Oratoriani all'Olivella*, Palermo 2012, p. 49; V. Abbate, *infra*.

¹⁸ V. Abbate, *La stagione del grande collezionismo*, in *Porto di mare...*, cit., p. 127 e passim. Dati gli interessi e le origini messinesi del duca di Cesarò è ben credibile che opere quali quelle di Mattia Preti, presenti negli inventari settecenteschi del palazzo palermitano provenissero proprio da Messina.

¹⁹ G. Palermo, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni*, a cura di G. Di Marzo Ferro, Palermo 1858 (ed. anastatica, Palermo 1984).

²⁰ La presenza nelle collezioni di Palazzo Abatellis degli stucchi serpottiani provenienti dalla chiesa delle Stimmate, ha dato l'occasione per l'approfondimento delle ricerche tuttora in corso sull'intera fabbrica e il suo arredo, condotte da Paola Scibilia.

²¹ Padre Fedele da San Biagio, *Dialoghi familiari sopra la pittura* (1788), ed. a cura di Diana Malignaggi, Palermo 2002.

²² B. De Dominicis, *Le Vite...*, cit., p. 386.

²³ G. Majorana, *Francesco Branciforte Barresi e le due principesse d'Austria*, in "Archivio Storico per la Sicilia orientale", XIII (1916), 1-2, p. 89 e passim; G. Macrì, *Logiche del lignaggio e pratiche familiari. Una famiglia feudale siciliana fra '500 e '600*, in "Mediterranea. Ricerche storiche", 2004, n. 1.

²⁴ Paola Scibilia, comunicazione orale.

²⁵ Così G. Macrì, *Logiche del lignaggio...*, cit., p. 69. G. Majorana, *Francesco Branciforte Barresi...*, cit., p. 115; cita le stesse come figlie di Agata e Giuseppe conte di Mazzarino.

²⁶ G. Majorana, *Francesco Branciforte Barresi...*, cit., p. 89.

²⁷ *Ibidem* e passim; G. Macrì, *Logiche del lignaggio...*, cit., rileva come quella delle monacazioni fu una delle strategie di mantenimento e orientamento della trasmissione dei titoli e patrimoni più aduse ai Branciforte.

²⁸ G. Majorana, *Francesco Branciforte Barresi...*, cit., p. 124.

²⁹ V. Abbate, *infra*.

³⁰ I già evidenziati contatti fra gli Oratoriani e l'istituendo convento delle Stimmate (vedi nota 17) si prolungarono con carattere sistematico e consuetudinario nel corso del secolo e su fronti diversificati: dalla guida spirituale alla gestione dei beni, alle committenze artistiche, come va emergendo dalle ricerche in corso (P. Scibilia, comunicazione orale).

³¹ Vedi nota 22.

³² B. De Dominicis, *Le Vite...*, cit., p. 369.

³³ P. Santa Maria, scheda n. 2, in *Intorno a Poussin: dipinti romani a confronto*, catalogo della mostra, Roma 1994, pp. 44-47.

CONSIDERAZIONI SUL SAN LUCA CHE DIPINGE LA VERGINE PER DON ANTONIO RUFFO

Giorgio Leone



Mattia Preti, *San Luca che dipinge la Vergine*.
Catania, Museo Civico di Castello Ursino

L'iconografia di san Luca pittore appare pressoché costante nella produzione artistica di Mattia Preti. Nei sei dipinti finora conosciuti che espongono il soggetto, raffigurato da solo o insieme ad altri santi, cronologicamente scaglionati tra il pennacchio della chiesa di San Biagio di Modena¹ del 1651-1652 e la pala della Cattedrale di Mdina² del 1698 circa, san Luca infatti è sempre rappresentato nell'atto di dipingere, di alludere a questa sua azione o addirittura di presentare un quadro, spesso quadro nel quadro, con l'immagine della Madonna con il Bambino trattata con i caratteri di una icona modernizzata.

Dopo gli affreschi di Modena³, dove ben si vede questa immagine mariana che san Luca sta terminando di dipingere come in una mistica visione, ed escludendo la tela passata da Finarte nel 1993⁴, sulla quale si intravede parte della stessa iconografia, in uno solo - quello custodito a Mdina⁵ -, il santo è direttamente raffigurato davanti a un cavalletto, attorniato da quattro vescovi (i padri della Chiesa?), nell'atto di ritrarre su una tela la visione della Vergine e del Figlio, mentre nei rimanenti tre, cioè quelli di Catania, Palermo e La Valletta⁶, risulta esposto in bella vista il quadro che egli sta terminando di dipingere o che ha appena finito indicandolo allo spettatore, come particolarmente su quello di La Valletta.

In tre dipinti della serie qui creata, poi, san Luca mostra più esplicitamente anche le attribuzioni simboliche proprie dell'Evangelista⁷ - Catania, Modena e La Valletta -, che sono però senz'altro sottintese anche nei due quadri che lo raffigurano insieme ad altri Evangelisti⁸ - Pa-

lermo e tela Finarte -, e, infine, soltanto in uno - La Valletta -, sembrerebbe possibile individuare anche alcune allusioni iconografiche alla sua professione di medico⁹. Nella tela che qui si presenta, custodita nel Museo Civico di Castello Ursino di Catania¹⁰, il santo è raffigurato sulla groppa di un bue, suo attributo di riconoscimento principale tra le figure degli Evangelisti, derivato dalla visione del Tetramorfo di Ezechiele (Ez 1,10) e dei Quattro Viventi dell'Apocalisse (Ap 4,7), nell'atto di terminare di dipingere un quadro con un'immagine mariana, motivo per cui sta intingendo il pennello in una ciotola.

Tale quadro, inoltre, pare sia sostenuto col braccio sinistro, nell'evidente atto di mostrarlo intenzionalmente al fruitore del dipinto, e nella rispettiva mano, sporgente al di sopra del quadro, tiene il rotolo del suo Vangelo. L'immagine mariana è del tipo affettuoso, cioè rappresenta la Madonna con il Bambino secondo il modello della Madre di Tenerezza o della *Glykophilousa*, tipico della pittura bizantina e di quella medievale da essa derivata. Questa iconografia è un particolare comune ai dipinti di Mattia Preti che rendono visibile la raffigurazione elaborata da san Luca.

Nondimeno, per le opere del periodo maltese dell'artista, che escluse Modena e Palermo lo sono le rimanenti quattro, la scelta di questo particolare modello iconografico mariano, come la critica ha rilevato¹¹, potrebbe suggerire una qualche attinenza con l'immagine esibita dall'antica icona mariana, detta "Madonna di Damasco", custodita e venerata nell'Isola e che la tradizione devota locale attribuisce appunto alla mano dello stesso Evangelista. Il Santo è barbuto, nelle sembianze di un uomo maturo, energico nella muscolatura del torso nudo. La gamma cromatica dell'opera è calda e tipica dei dipinti della prima attività maltese successiva alla decorazione della Co-Cattedrale de La Valletta.

La tela di Catania è ormai pacificamente identificata con quella citata in una lettera di Mattia Preti a don Antonio

Ruffo del 10 marzo 1669¹² che la ricevette sette giorni dopo¹³. Essa, quindi, entrata a far parte della collezione del Principe, passò per via ereditaria a donna Antonia Ruffo e poi a don Placido Ruffo. Nel 1826 fu donata al Comune di Catania¹⁴.

NOTE

* Si ripropone qui con qualche piccola modifica la scheda dello scrivente già pubblicata in *Mattia Preti: Faith and Humanity*, catalogo della mostra (La Valletta 2013) a cura di S. Debono-G. Valentino, La Valletta 2013, n. 48.

¹ J. Th. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato dei dipinti*, Firenze-Taverna 1999, pp. 185-189 n. 102.2.

² J. Th. Spike, *Mattia Preti... cit.*, pp. 176-177 n. 88.1.

³ J. Th. Spike, *Mattia Preti... cit.*, pp. 185-189 n. 102.2, p. 397 n. 413.

⁴ Il dipinto passato da Finarte il 23 novembre 1993 (cfr. J.Th. Spike, *Mattia Preti... cit.*, p. 397, n. 413) è stato di recente supposto appartenente alla collezione romana della marchesa Cristiana Duglioli Angelelli: F. Curti, *Committenza, collezionismo e mercato dell'arte tra Roma e Bologna nel Seicento: la quadreria di Cristiana Duglioli Angelelli*, Roma 2007, pp. 97-98.

⁵ J. Th. Spike, *Mattia Preti... cit.*, pp. 176-177 n. 88.1 (cfr. S. Debono, in S. Debono-G. Valentino, *Mattia Preti: oltre l'autoritratto*, La Valletta 2013, pp. 66-75).

⁶ J. Th. Spike, *Mattia Preti... cit.*, pp. 123 n. 17, 231-233 n. 149, pp. 309-310 n. 253.

⁷ J. Th. Spike, *Mattia Preti... cit.*, pp. 123 n. 17, pp. 185-189 n. 102.2, pp. 309-310 n. 253.

⁸ J. Th. Spike, *Mattia Preti...cit.*, pp. 231-233 n. 149, p. 397 n. 413.

⁹ J. Th. Spike, *Mattia Preti... cit.*, pp. 309-310 n. 253 (cfr. G. Leone, in V. Sgarbi, *Mattia Preti*, Soveria Mannelli 2013, pp. 282-285 n. 104).

¹⁰ Catania, Museo Civico di Castello Ursino, olio su tela, cm 153x129. Sul dipinto cfr. anche V. Abbate, *Appunti per la committenza siciliana di Mattia Preti*, in «Bollettino d'Arte», XLV, 1980, pp. 66, 74 nota 14; K. Sciberras, *Mattia Preti: the triumphant manner*, La Valletta 2012, p. 460; G. Leone, scheda n. 48, in *Mattia Preti: Faith and Humanity*, catalogo della mostra (La Valletta 2013) a cura di S. Debono-G. Valentino, La Valletta 2013; Idem, scheda n. 48, in *Mattia Preti: 1613-1699; Della Fede e Umanità; Guida alla mostra*, catalogo della mostra (Taverna 2013), a cura di G. Valentino-S. Debono, Catanzaro 2013.

¹¹J. Th. Spike, *Mattia Preti...* cit., p. 253; S. Debono, in S. Debono-G. Valentino, *Mattia Preti...* cit., pp. 60-70.

¹²J. Th. Spike, *Mattia Preti: i documenti*, Firenze - Taverna, 1998, p. 183 *ad annum*.

¹³V. Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori e altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'Arte», X, 1916, p. 284

nota 2; V. Librando, in *IX Mostra di Opere d'Arte Restaurate*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Abatellis, 1974-1975), Palermo 1974, pp. 123-126, scheda n. 39.

¹⁴V. Librando, in *IX Mostra...* cit., pp. 123-126; J. Th. Spike, *Mattia Preti...* cit., 1999, p. 123 n. 17; cfr. anche G. Ardizzone, *I quadri di pittura donati da G.B. Finocchiaro al Comune di Catania*, Catania 1927, p. 13.

UNA MADONNA DELLA LETTERA DI MATTIA PRETI PER MESSINA

Gioacchino Barbera



Mattia Preti e aiuti, *La Madonna della Lettera*.
Messina, Museo Regionale

È davvero curioso che le fonti e le guide locali abbiano passato sotto silenzio la pala d'altare con *La Madonna della Lettera* esposta nelle sale del Museo Regionale di Messina¹, oggi concordemente attribuita a Mattia Preti con l'intervento di aiuti, che apparteneva alla decorazione originaria della chiesa di San Giovanni Decollato, distrutta nel terremoto del 1908.

Se nella relazione di Salinas e Columba del 1915² viene riferito ad ignoto pittore del XVII secolo, già l'anno dopo il dipinto può vantare una citazione di Roberto Longhi che, in una recensione alla monografia su Mattia Preti di Chimirri e Frangipane³, lo inseriva a pieno titolo nel catalogo del pittore calabrese assegnandolo al "primo periodo". A distanza di qualche anno, lo stesso Longhi⁴, nella lunga recensione allo studio di Vincenzo Ruffo sulla celeberrima Galleria Ruffo⁵, ne confermava l'attribuzione al Preti negli anni post 1665 e avanzava l'ipotesi che questa *Madonna della Lettera* potrebbe essere stata dipinta al posto di quella commissionata al Guercino (e mai realizzata) per la cappella del Senato nella Cattedrale messinese.

Non essendo andate in porto, com'è noto, le imprese decorative del Preti a Messina – per la Cattedrale, il Palazzo di città e la chiesa dei Gesuiti – in parte patrocinate dai Ruffo, ed espunto dal suo catalogo il *Cristo deposto* ora al Museo (inv. 1080), più tardo e più vicino invece ai modi di Giaquinto⁶, la *Madonna della Lettera*, in cui bisogna pur ammettere il contributo di qualche collaboratore, sarebbe quindi l'unica testimonianza superstite dei rapporti del pittore con la città dello Stretto.

L'iconografia si riferisce a un'antica tradizione e alla devozione messinese ad essa legata: la venuta a Messina dell'apostolo Paolo, la sua predicazione e la conversione dei messinesi al Cristianesimo, l'invio nel 42 d.C. di una delegazione a Gerusalemme, guidata dallo stesso Paolo, per portare a Maria l'omaggio della città, e la lettera di risposta della Vergine, riportata in patria dagli ambasciatori, che concedeva appunto ai messinesi una speciale benedizione⁷. Conservata nel Duomo, la lettera sarebbe andata distrutta in un incendio nel 1253, ma il culto non cessò, anzi ebbe una forte ripresa nel Seicento, nel clima di affermazione civica e politica di Messina. Non è un caso che nel dipinto in esame venga integralmente riportato il testo della "sacra lettera", trascritto dal gesuita messinese Placido Samperi, secondo la traduzione di Costantino Lascaris dall'antico esemplare ritrovato a Bologna nel 1608.

Giuseppe Consoli, che nel rendere noto il dipinto dopo il restauro⁸ lo collocava a ridosso del 1660, ne anticipa poi la datazione al 1650-56⁹; più di recente John T. Spike¹⁰ lo ritiene eseguito intorno al 1675. Come è stato già osservato da Vincenzo Abbate¹¹, cui si associa quasi tutta la letteratura critica successiva¹², pare più convincente proporre un tempo di esecuzione tra il 1660 e il 1674 e che in ogni caso non dovrebbe valicare quest'ultima data, prima quindi della rivolta antispagnola del 1674-78 e proprio negli anni in cui a Messina si va intensificando il culto della 'Madonna della Lettera', veneratissima patrona della città.

NOTE

* Ripropongo qui con qualche ritocco e con le necessarie aggiunte bibliografiche la mia scheda sul dipinto (n. 15, p. 57) pubblicata in *Dal Golfo allo Stretto. Itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, catalogo della mostra (Messina, Museo Regionale, 27 novembre 2004-6 febbraio 2005) a cura di G. Barbera e N. Spinosa, Napoli 2004.

¹ Olio su tela, cm 272x170, inv. 1171. Cfr. F. Campagna Cicala, *Messina. Museo Regionale*, introduzione di F. Zeri, Palermo 1992, p. 132.

² A. Salinas-G. M. Columba, *Terremoto di Messina (28 dicembre 1908). Opere d'arte recuperate*, Palermo 1915 (rist. anastatica "Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina", 8, a cura di F. Campagna Cicala e G. Molonia, Messina 1998), pp. 39, 133.

³ R. Longhi, recensione a B. Chimirri e A. Frangipane, *Mattia Preti*, Milano 1915, in «L'Arte», 1916, p. 371 (ripubblicata in *Opere complete di Roberto Longhi, Scritti giovanili 1912-1922*, vol. I, tomo I, Firenze 1961, pp. 322).

⁴ R. Longhi, recensione a V. Ruffo, *La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina, con lettere di pittori ed altri documenti inediti*, («Bollettino d'Arte», XII, 1916), in «L'Arte», 1918, p. 140 (ripubblicata in *Opere complete di Roberto Longhi...*, cit., p. 412).

⁵ V. Ruffo, *La Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti)*, in «Bollettino d'Arte», X, 1916, pp. 21-64; 95-128; 165-192; 237-256; 284-320; 369-388.

⁶ Riporto il parere di Nicola Spinosa, condiviso da John T. Spike. Non è dello stesso avviso A. Migliorato – scheda n. 6 (Mattia Preti, attr., *Cristo deposto*, Messina, Museo Regionale), in *Acquisizioni e Restauri. 2002-2005*, catalogo della mostra (Messina, Museo Regionale, 2 aprile-30 giugno 2006) a cura di G. Barbera, pp. 21-23 – che pur con qualche dubbio ne conferma il riferimento al pittore calabrese.

⁷ Cfr. *Arte, Storia e Tradizione nella devozione alla Madonna della Lettera*, atti del convegno (Messina, 26 maggio 1993), a cura di G. Molonia, Messina 1995, con ampia bibliografia precedente.

⁸ *Messina. Museo Nazionale. XIII Settimana dei Musei Italiani, Opere d'arte restaurate*, a cura di G. Consoli, Messina 1970, n. 12.

⁹ G. Consoli, *Messina. Museo Regionale*, Bologna 1980, p. 50

¹⁰ J. T. Spike, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Firenze 1999, p. 180.

¹¹ V. Abbate, *Appunti per la committenza siciliana di Mattia Preti*, in «Bollettino d'Arte», serie V, LXV, 1980, pp. 66-67.

¹² F. Campagna Cicala, scheda n. 115 (Mattia Preti, *Ambasceria della Vergine*), in *Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 20 giugno-2 ottobre 1988) a cura di P. Amato, Roma 1988, pp. 159-160; C. Siracusano (a cura di), *Di Mattia Preti*, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* (Roma 1730-1736), ed. critica Perugia 1992, p. 559; M. P. Di Dario Guida, *Icone di Calabria e altre icone meridionali*, Cosenza 1994, p. 204; F. Campagna Cicala, *La Madonna della Lettera nelle arti figurative*, in *Arte...*, cit. 1995, p. 30; C. Strinati, scheda n. 5, in *Mattia Preti. Il Cavalier Calabrese*, catalogo della mostra (Catanzaro, Convento di San Giovanni, 7 luglio-31 ottobre 1999) a cura di G. Ceraudo, C. Strinati, L. Spezzaferro, Napoli 1999, p. 188. Da ultimo si veda anche il puntuale commento critico di Rosanna De Gennaro alla "Vita del Cavalier Fra' Mattia Preti pittore" in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* (Napoli 1742-45), ed. commentata a cura di F. Sricchia Santoro e A. Zezza, terzo tomo, vol. I, Napoli 2008, pp. 583-725.

Finito di stampare settembre 2014
da C. Trombino - Palermo



ABATELLIS

ISBN 978-88-6164-267-6



9 788861 642676