

Riflessioni su un'opera nota di Caravaggio, le luci e le ombre

Il seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio, in Siracusa di G. Politi, Siracusa 1835.

A destra:
Il seppellimento di Santa Lucia, Chiesa di Santa Lucia, Siracusa

La presenza in questi giorni a Palermo del *Seppellimento di Santa Lucia* della Galleria Regionale di Palazzo Bellomo, oggetto di esame da parte del Centro Regionale per la Progettazione e il Restauro, che sta effettuando delle indagini diagnostiche al fine di verificarne lo stato di conservazione,¹ può stimolare una ulteriore riflessione sull'importante opera siracusana con cui inizia il percorso artistico isolano di Caravaggio. Il tema della morte, come per Michelangelo, ma per motivi diversi (per l'artista toscano contrassegnava il trapasso alla vita eterna, inizio di sublimazione e liberazione, per Caravaggio rappresenta la fine, l'enigma del nulla) è tra i più sentiti e frequentati dal genio lombardo che, interpretando in maniera del tutto personale i principi stabiliti dal Concilio tridentino, seppe rivoluzionare la pittura del '600.

Collocandosi dopo il soggiorno maltese e prima del secondo periodo napoletano, l'opera in esame, eseguita tra l'ottobre e il dicembre 1608, evidenzia evoluzioni linguistiche tendenti alla essenzialità narrativa, opposta all'*horror vacui* cui tendeva la scenografica e complessa produzione di quegli anni. Già a La Valletta, da dove rocambolescamente riesce ad evadere dopo essere stato rinchiuso nella fortezza di Sant'Angelo, verosimilmente aiutato da Fabrizio Sforza Colonna,² l'artista aveva realizzato *La decollazione di San Giovanni*, opera che mette in evidenza l'importanza data al silenzio narrativo, assunto come nuovo protagonista nella messa in scena dell'evento da raccontare, in grado di concentrare l'interesse sui pochi elementi che danno vita al quadro.

Sarà così per le opere più importanti eseguite da noi, almeno fino alla realizzazione



della *Natività* di Palermo, dove il vuoto viene fortemente ridimensionato per scomparire nelle successive opere napoletane, quali il *David*, oggi alla Galleria Borghese, o il *San Giovannino alla sorgente* di recente attribuzione, quando si registrerà un maggiore avvicinamento del punto di vista all'azione scenica. Questa apnea segnica, metaforicamente espressione del baratro e del nulla che la morte rappresenta, aveva già un precedente illustre nella *Crocifissione di San Pietro* della Cappella Paolina, realizzata più di mezzo secolo prima dal grande Michelangelo che, isolando il martire dalla folla circostante, intendeva far riflettere sulla lacerante, incolmabile solitudine che accompagna l'estremo trapasso.

Mentre nel capolavoro maltese la rarefazione figurale interessa la teatralità della scena, minimalisticamente sviluppata in senso orizzontale, nella pala di Santa Lucia il nostro ruota l'impaginatura compositiva costringendo lo spettatore a compiere visivamente un movimento verticale dal nulla superiore verso l'affollata zona bassa, facendo crescere così l'attenzione verso il "fatto" rappresentato. La stessa dinamica percettiva caratterizzerà a Messina, dove si recherà nel dicembre dello stesso anno, la *Resurrezione di Lazzaro* opera in cui l'avvertita tensione che agita le figure le

1. L'opera è stata restaurata dall'Istituto Centrale del Restauro di Roma dal 1972 al 1979. Nel 1994 lo stesso Istituto ha effettuato delle indagini scientifiche al fine di valutarne lo stato di conservazione.

2. L'aiuto di Fabrizio Sforza Colonna è suggerito tanto per avere avuto il comando della flotta dell'Ordine Gerosolimitano quanto per la perfetta conoscenza del forte, essendovi stato recluso ben quattro anni.



dispiega in un moto ondoso dalla forte teatralità. La spietatezza cronicistica - come suo costume - gli fa porre il corpo esanime della santa nella nuda terra, raggiungendo esiti altissimi in quella atmosfera di raccolto dolore. Del resto anche le successive *Marie* di Messina e Palermo si dovranno adattare a giacere sui pagliericci, memori delle desuete posture della *Madonna dell'Umiltà*.

Ben lontano comunque dalle pregiate cromie di Bartolomeo da Camogli, la tavolozza siciliana del nostro si basa sui colori delle terre, preannunciata già nel *San Francesco in meditazione* del museo civico di Cremona. Persi gli accordi cromatici tersi della londinese *Cena di Emmaus*, il nitore epifanico della *Madonna del Rosario* di Vienna, adesso una indistinta cortina fangosa sovrasta ed avvolge i protagonisti che si muovono in un ambiente poco leggibile, per lungo tempo tema di ipotesi contrastanti e oggi, pare, definitivamente stabilito dalle intuizioni di Alessandro Zuccari.³ E' sempre a causa di questa uniforme e crescente velatura che non emergono dall'oscurità quei lampi cromatici - rossi e bianchi - che fanno parte dell'orchestrazione pittorica del lombardo, basata spesso sulla presenza di rutilanti zolle, rese artatamente incadescenti dai vernacolari e rabbuiati contesti. Scolora così la forza folgorante che pur avrà avuto la stola rossa del prelado, o l'abbagliante niveità della mitra del vescovo, immaginabili tramite altre riuscite occasioni,

come il San Girolamo e la Decollazione maltesi, ma anche la *Flagellazione* di Rouen o la prima versione della *Conversione di San Paolo*, animate tutte da un baluginio retinico, perentorio e irregolare.

L'individuazione dell'ambiente rappresentato nella Cripta di San Marziano, primo vescovo di Siracusa, giustifica, tra l'altro, la presenza di un alto prelado benedicente al posto dei sacerdoti di cui invece parla la *Legenda Aurea*, testo di riferimento del martiriologio della santa siracusana.

Fu sicuramente in suo onore che Caravaggio venne meno al suo scrupolo filologico e "forzò" il testo citato. Di questo ambiente poco si distingue per via dell'ossidazione delle vernici e del degrado che minaccia il dipinto dopo l'ultimo restauro, ma, ove non bastasse la memoria, una incisione del 1835 ci ricorda che l'arcone dell'ambiente descritto risulta chiuso da una palizzata in legno. Questo particolare, collegato all'interpretazione data dai padri della Chiesa alla pietra di chiusura del sepolcro di Cristo, può essere letto come interpretativo dell'iconografia della sepoltura legata al tema della verginità.⁴

Continuando ad osservare l'opera si distingue appena, in basso, in primo piano, quella fossa tombale carica di forti significati per l'"artista maledetto", da oltre due anni inseguito dalla condanna capitale: quell'estrema dimora, nella sua mente tormentata, rappresentava la minacciata prossima fine per mano del boia o di qualche emissario al servizio dei maltesi. Era la terribile tappa conclusiva tanto temuta da costringerlo a dormire armato.⁵ Non sapeva, il negletto, quale scherzo gli avrebbe giocato l'infausto destino tra le dune sabbiose di Port'Ercole, febbricitante e disperato alla affannosa ricerca delle sue preziose tele.⁶

Quando negli anni '70 l'Icr di Roma curò il restauro del dipinto, le radiografie evidenziarono una interessante "correzione" riguardante la testa della santa. Caravaggio non è nuovo a tali ripensamenti, dovuti anche alla metodologia di lavoro che non prevedeva alcun disegno preparatore, bensì l'incisione sulla mescola fresca, fatta col manico di pennello, giusto a fissare le essenziali linee iconografiche. Ma qui le motivazioni prescindono dalla tecnica esecutiva del nostro, essendo legata piuttosto alla scelta della

3. Lo studioso ha dedotto che i tre conci di pietra visibili nell'arcone possano escludere Latomie o Catacombe, trovando invece nella cripta di san Marziano, presso le catacombe di San Giovanni un luogo analogo a quello rappresentato.

4. Nella sua tesi Alessandro Zuccai cita Sant'Agostino che così recita: "allo stesso modo che nel seno della Vergine Maria né prima né dopo di lui alcun altro era stato concepito, così in quel sepolcro, né prima né dopo di lui alcun altro fu sepolto".

5. Testimonia il Susinno: "e molte volte andava a letto vestito col pugnale al fianco che mai lasciava".

6. Morì, come documenta Baglione, dopo aver errato "per quella spiaggia, sotto la sferza del Sol Leone a veder se poteva in mare ravvisare il vascello che le sue robe portava... senza aiuto umano... malamente come male aveva vissuto", proprio contemporaneamente alla concessione della grazia da parte di Paolo V. Il suo corpo non fu più trovato.

committenza. Si è scoperto che la stesura originaria presentava la testa della santa staccata dal corpo, successivamente ricongiunta al collo, dove viene evidenziato il taglio laterale. Tale modifica nasce dalle due versioni che accompagnano il martirio della santa: per la tradizione greca muore decapitata; nella versione latina, documentata nella stesura definitiva, muore per iugulazione. Il committente, forse il Senato siracusano, forse il ricco erudito Vincenzo Mirabella, che lo aveva accompagnato nelle zone archeologiche e paleocristiane siracusane, avrà preferito la seconda versione.

A ben guardare in quella folla raccolta e devota, si rintracciano antiche consuetudini dell'artista che, pur espulso dall'ordine dei Cavalieri di Malta come membro *putridum et foetidum*, continuava a firmare i documenti contrattuali ancora come "fratello dell'ordine di S. Giovanni." Le mani per iniziare, che sono sempre state grandi protagoniste delle più importanti opere caravaggesche e che per Vincenzo Pacelli sono "l'espressione più immediata della concettualizzazione dei sentimenti dei personaggi". Basti citare la cortocircuitazione teatrale nella *Conversione di San Matteo* o la più plateale evidenza del loro ruolo primario nell'*Incredulità di San Tommaso* di Potsdam o nell'enfatica *Negazione di San Pietro* del Metropolitan di New York; qui, come uno jato discorsivo, interrompono la corallità figurale per svelarsi allegorico epifonema: la luce salvifica che dispensano vincerà l'esarazione della carne e la consunzione terrena non comprometterà la beatitudine promessa. La mente va alle mani di Maria di Cheofa della *Deposizione* della Pinacoteca Vaticana, al Martirio di San Matteo della cappella Contarelli o al braccio teso del successivo Lazzaro, che sembra tenti di resistere, con il rifiuto della luce risorgitrice, alla volontà divina. La figura della vecchia che si tiene la testa tra le mani per il dolore, identica al personaggio che compare nella decollazione maltese, riporta ad una koinè della pittura caravaggesca: l'uso di un certo numero di figure stereotipate, la caratterizzazione di alcuni modelli che vengono riproposti come attualizzazione di maschere teatrali greche.

Anche la postura della santa col capo reclinato all'indietro, il braccio destro abbandonato e distante dal corpo e l'altro

appoggiato sul ventre, presenta assonanze tanto con il Cristo della *Deposizione* Vaticana quanto con l'*Amore dormiente* della Galleria Palatina di Firenze o la Maria del Louvre (in cui si ribaltano le posizioni delle braccia).

È questa - a mio avviso - la postura caravaggesca che accompagna, nell'assoluta inesorabile obiettività, il senso religioso del martirio o della morte, soprattutto quella muliebre, invilupata in tonalità ovattate e silenti, soffocata da saturnini ed introiettati stati d'animo che nel nostro caratterizza l'estremo saluto per fatti cronologici successivi al passaggio di Cristo, di cui è paradigmatico il *Martirio di Sant'Orsola* (oggi proprietà della Banca Commerciale Italiana di Napoli); opposta alla declamatoria forza cromatica delle morti scellerate, cronologicamente collocate nell'epoca che precede il sacrificio divino, purificatore e conciliatore.⁷

Si è notato che i due spalatori, di cui quello di destra è facilmente riconoscibile nel carnefice della *Flagellazione* di Capodimonte, appaiono dichiaratamente fuori scala rispetto agli altri protagonisti della scena. Se per Giulio Mancini qui, come in altri lavori, l'artista scotta la citata abitudine all'esecuzione diretta,⁸ più verosimile sembra che il nostro, riprendendo il concetto veterotestamentario della sepoltura,⁹ abbia voluto sottolineare con la gerarchia figurale, l'importanza della pia pratica nella tappa conclusiva della nostra esistenza.

Nel volto dello spalatore di sinistra, che partecipa con attenzione sentita all'evento, veleggia l'altra rivoluzionaria protagonista delle opere caravaggesche, la più importante ed originale: la luce, che sarà ripresa da tutti i successori, a volte in maniera epidermica nella teatralità dei forti contrasti chiaroscurali, senza coglierne il messaggio soteriologico; flusso radioso e ierofanico che in quasi tutti i quadri di Caravaggio proviene da sinistra e che in poche opere, tra cui questa, entra dal lato opposto.

Quella luce direzionata e rivelatrice della *Vocazione di San Matteo*, dove irrompe come un colpo di vento, che diviene deflagrante e improvvisa nella concitata *Conversione di San Paolo*, è la stessa luce selenica che in un contesto così grave sfiora il volto della santa e sembra amplificarne il senso etimologico del nome: per dare speranza anche ad un assassino in fuga, capace di creare opere tra le più comunicative, più devote e sofferte della storia dell'arte.

7. Si veda la spietatezza cronicistica delle varie versioni del *David e Golia*, del *Sacrificio di Isacco*, di *San Giovanni decollato*, o della *Giuditta e Oloferne* contro le atmosfere umbratili del *Martirio di Sant'Orsola*, della *Morte della Vergine*, della *Deposizione*. Si sottrae a questa analisi il *Martirio di San Matteo*.

8. Alfred Moir nel commentare le "sviste" elencate dal Mancini suggerisce che Caravaggio - stabilendo uno dei principi fondamentali del Barocco - abbia soltanto subordinato i dettagli all'immagine complessiva.

9. Secondo la tradizione vetero testamentaria coloro che hanno avuto sepoltura il giorno della resurrezione avranno una migliore sorte.