



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia  
dell'arte, del cinema e della musica**

**Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte**

**Tesi di laurea**

**Il Seppellimento nella chiesa di Santa Lucia al sepolcro e  
l'iconografia caravaggesca**

***Relatrice***

**Prof.ssa Alessandra Pattanaro**

***Correlatrice***

**Prof.ssa Vittoria Romani**

***Laureanda: Noemi Gervasi***

***Matricola: 1242734***

Anno Accademico 2021/2022

## Indice

<b>INTRODUZIONE</b> .....	<b>1</b>
<b>CAPITOLO 1</b>	
1.1 Iconografia sacra in Caravaggio .....	5
1.2 Iconografia del seppellimento e della morte .....	23
<b>CAPITOLO 2</b>	
2.1 Storia della Basilica di santa Lucia al Sepolcro .....	35
2.2 Storia, culto e martirio di santa Lucia da Siracusa .....	39
2.3 Spostamento delle reliquie di santa Lucia .....	49
<b>CAPITOLO 3</b>	
3.1 Committenza del <i>Seppellimento di santa Lucia</i> .....	55
3.2 Studio del dipinto.....	69
3.3 Seppellimento o disseppellimento?.....	85
<b>CAPITOLO 4</b>	
4.1 Confronto con altre opere e interpretazioni dei diversi studiosi .....	89
<b>CONCLUSIONE</b> .....	<b>99</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>101</b>



## **Il Seppellimento nella chiesa di S. Lucia al sepolcro e l'iconografia caravaggesca**

### **Introduzione**

Il fine del mio elaborato è quello di affrontare il problema dell'iconografia caravaggesca ripercorrendo le varie fasi della vita del Merisi, ognuna delle quali ha condotto a scelte particolari, che più volte hanno comportato il rifiuto delle opere da parte della committenza.

Questo mi ha permesso di seguire la sua elevata abilità nel gestire e nell'organizzare programmi iconografici complessi.

Un'attenzione particolare ho dedicato al *Seppellimento di Santa Lucia*, realizzato nel 1608 per la Basilica di Santa Lucia al Sepolcro, o *extra moenia*, nella città siciliana di Siracusa, e conservato nella stessa chiesa dopo una serie di spostamenti che hanno danneggiato l'opera.

Prima di affrontare la genesi del *Seppellimento* ho ritenuto opportuno avere e offrire una visione completa del rapporto istituito da Caravaggio con l'iconografia sacra; mi sono concentrata dapprima sulla fase iniziale della sua attività, dagli anni lombardi alle prime commissioni romane, rilevando l'iniziale interesse per l'osservazione della natura in dipinti davvero unici nel loro genere quanto a fedeltà alla realtà delle cose: da questi scaturiscono infatti il motivo della frutta deteriorata, le sembianze dei santi e delle Madonne rappresentati da tipi comuni. Caravaggio è fortemente attratto dall'imperfezione poiché essa è una caratteristica propria della natura e dell'essere umano e, come tale, non deve essere occultata, anzi, va posta in primo piano, cosicché l'osservatore non rinunci a vederla.

Il trasferimento nella città papale, nell'ultimo decennio del Cinquecento, con la particolare concentrazione di opere di soggetto sacro, ha comportato una revisione più radicale dei programmi iconografici di

Caravaggio. I dettami del Concilio di Trento comportano un'inevitabile revisione della pittura di soggetto religioso: si devono privilegiare soggetti che suscitino atteggiamenti di pentimento e di sacrificio. È in questa fase che si assiste ad un'autentica rivoluzione pittorica di Caravaggio. Da artista bene radicato nella tradizione lombarda, egli puntava a non rappresentare alcun tipo di trasfigurazione del reale, anzi il tema sacro trovava piena visualizzazione se reso come si presentava agli occhi della gente e senza una specifica individuazione già codificata. Ma una realtà senza aggiunte o abbellimenti provocava uno sconvolgimento nel pubblico e soprattutto tra i committenti; ciò che veniva rappresentato nei dipinti di Caravaggio era troppo forte per essere immediatamente accettato. Egli sapeva dare forma alla vera parola cristiana, fatta di passione e dolore, umile e chiara. È in questa attualizzazione del sacro che il naturalismo di Caravaggio raggiunge livelli eccelsi e diventa sia causa di affermazione ma, allo stesso tempo, di innumerevoli critiche, mosse da chi percepiva questo naturalismo inadatto al contesto sacro.

Con riferimento a tale periodo, e soprattutto a tale produzione iconografica, è emerso un intenso dibattito critico tra storici dell'arte, al quale ho dedicato diverse pagine all'interno del mio elaborato. Ho sottolineato il differente punto di vista di Roberto Longhi, Ferdinando Bologna, Giulio Carlo Argan, Maurizio Calvesi, Alessandro Zuccari, in merito al naturalismo caravaggesco e, conseguentemente, all'interpretazione iconografica dei dipinti sacri del Merisi. Le diverse riflessioni hanno dato origine ad una doppia interpretazione sull'operato dell'artista: vi è chi sostiene fermamente che le opere del Merisi si basino sul suo essere «pittore della realtà», e chi invece le interpreta in chiave cristologica, post tridentina. «Il realismo del Caravaggio nasce dall'etica religiosa instaurata da Carlo Borromeo nella sua diocesi lombarda: non consiste nell'osservare e copiare

la natura, ma nell'accettare la dura realtà dei fatti, nello sdegnare le convenzioni, nel dire tutta la verità, nell'assumere le massime responsabilità. Ciò significa: escludere la ricerca del "bello", puntare al "vero"; rinunciare all'invenzione, stare ai fatti [...]», con queste parole Giulio Carlo Argan, all'interno della sua *Storia dell'arte italiana*, decifra il naturalismo di Caravaggio, accettando entrambe le proposte delineate nel dibattito critico.

È stato inoltre utile approfondire il tema della morte e del rito funebre, e per giungere ad uno studio completo del *Seppellimento di Santa Lucia* ho reputato opportuno il confronto con le opere che rispecchiano lo stesso stile della tela siracusana; inoltre, ritengo sia stato imprescindibile chiarire parte degli avvenimenti della vita caravaggesca che hanno condotto il Merisi ad illustrare il tema della morte, soprattutto nella fase finale della sua vita. Secondo la tesi di Charles N. Lewis, espressa in *Caravaggio's Imagery of Death and Allusion*, l'ossessione per la morte riflette due momenti drammatici nella vita dell'artista: la morte del padre all'età di soli sei anni e l'omicidio di Ranuccio Tomassoni nel 1606. La tesi del suo scritto è che per tutta la vita il pittore ebbe a che fare con il proprio conflitto interiore che, col passare del tempo, diventava sempre più rilevante all'interno del suo operato. Da questo tema scaturisce un'iconografia molto frequente nelle tele di Caravaggio: la decapitazione. Così, a partire dallo *Scudo con testa di Medusa* della Galleria degli Uffizi a Firenze, nella prima versione del 1597, il tema prosegue nel *Davide e Golia* del 1598 del Museo del Prado di Madrid, continua nella bellissima *Giuditta* che decapita con ribrezzo Oloferne realizzato nel 1602 e conservato al Palazzo Barberini di Roma, e nel *Davide con la testa di Golia* del 1607, dove la testa urlante di Golia è un autoritratto di Caravaggio stesso, per giungere fino alla *Decollazione del Battista* del 1608 per l'Oratorio di San Giovanni Battista dei Cavalieri nella Concattedrale di San Giovanni a La Valletta. L'iconografia della

decapitazione è stata utile per comprendere ciò che realmente si cela dietro il *Seppellimento* e quali fossero le iniziali intenzioni di Caravaggio nel rappresentare la morte di santa Lucia.

Indubbiamente importante si è rivelato lo studio della storia di santa Lucia, ed in particolare del suo martirio, poiché sono venuta a conoscenza delle diverse ed antichissime fonti che testimoniano la vita e il culto della martire: il *codice Papadopulo* in lingua greca e la *Passio* latina sono quelle più accreditate. Oltre allo studio teorico relativo al martirio e al culto, ho effettuato una visita in loco: l'opera colpisce per le sue immense dimensioni, attraverso le quali Caravaggio sembra quasi prospettare allo spettatore il peso emotivo del vuoto; si tratta di un nuovo modo, cioè, di concepire vaste spazialità in cui l'assenza di materia, per contrasto, grava enormemente sulla sfera sensoriale di chi osserva il dipinto ma anche sull'artista stesso; inoltre, mi ha lasciata perplessa il suo stato di conservazione. I numerosi anni trascorsi nella Basilica di Santa Lucia *extra moenia*, che non offriva adeguati parametri termo-igrometrici e restituiva valori di temperatura e umidità relativa che superavano il limite ottimale, hanno comportato un deterioramento non indifferente all'opera. Oggi essa è priva di alcuni elementi compositivi realizzati dall'artista e di simboli che non alterano l'iconografia del dipinto ma la privano di una visione completa e ottimale.

Nonostante Caravaggio sia un artista a cui numerosi studiosi hanno dedicato le proprie ricerche e i propri anni, è da sottolineare che sul *Seppellimento di santa Lucia* queste attenzioni non si sono particolarmente rivolte, nonostante il dipinto rappresenti una fase vitale dell'esistenza caravaggesca.

## CAPITOLO 1

### 1.1 Iconografia sacra in Caravaggio

Indubbiamente l'esordio artistico di Michelangelo Merisi da Caravaggio, che possiamo collocare intorno al 1592, avviene per mezzo della realizzazione di opere prettamente naturalistiche. Nature morte, calici che traboccano di vino, canestre di frutta che sembrano essere poste davanti i nostri occhi e pronte per essere afferrate, giovani uomini che ci incantano con il loro sguardo intenso e penetrante; tutto ciò ci dice molto sul principio dell'attività artistica caravaggesca.<sup>1</sup> Un esordio basato sulla realtà di ciò che si vede, si percepisce e si tocca, un inizio che non fa gerarchia sulle cose da ritrarre e che pone sullo stesso piano l'importanza di dipingere un volto e quella di raffigurare una canestra di frutta: i fiori e le nature morte, i particolari dei vasi di vetro, dei capelli e delle unghie sono resi con una precisione minuziosa e con un'attenzione tecnica pari a quella riservata alle figure. Giulio Mancini, uno dei primi biografi e collezionisti di Caravaggio, esprime così il suo pensiero sul realismo dell'artista: «questa schola in questo modo d'operare è molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera»<sup>2</sup>. Con Caravaggio la natura e gli oggetti si trasformano in veri e propri protagonisti delle tele e non fungono soltanto da contorno.

Il naturalismo che muove l'operato caravaggesco e, conseguentemente, l'interpretazione delle iconografie del Merisi sono stati oggetto di dibattito tra grandi esperti e studiosi quali Roberto Longhi, Ferdinando Bologna, Maurizio Calvesi, Alessandro Zuccari e altri che citerò nel corso della discussione, i quali hanno dato origine a differenti riflessioni della storia

---

<sup>1</sup> Il *Ragazzo con canestra di frutta* e il *Bacchino malato* sono da considerare come primi dipinti dell'attività artistica di Caravaggio; fanno parte di quelle opere che papa Paolo V fece confiscare nella bottega del Cavalier d'Arpino e li offrì in dono al cardinal nipote Scipione Borghese.

<sup>2</sup> Mancini 1617, p. 108.

critica caravaggesca mettendo in luce due ipotesi sull'operato dell'artista: da un lato vi sono i sostenitori di Caravaggio "pittore della realtà", Longhi è il pioniere di questa linea interpretativa, che vede da parte del pittore l'approvazione delle nuove scoperte scientifiche e la condivisione del pensiero filosofico di Giordano Bruno a riguardo; Calvesi, invece, interpreta l'opera caravaggesca in chiave cristologica, post tridentina.

«La strada alla nuova scienza, ad una visione non deviata della realtà, era ormai aperta e su quella strada si inseriva Giordano Bruno. [...] Bruno rivendicava la possibilità di applicare le nuove scoperte per investigare ed interpretare l'interiorità umana e soprattutto rivendicava la totale libertà di pensiero. Nello stesso periodo, il pittore Michelangelo Merisi da Caravaggio iniziava ad affermare la propria libertà artistica e la validità di una pittura tesa completamente ad "imitar bene le cose naturali».<sup>3</sup>

Seppure tra i due non sia mai avvenuto un incontro accertato, ma solo ideale, e benchè non si possa dare per certo che il pittore abbia avuto una conoscenza diretta delle opere del filosofo, è tuttavia probabile che Caravaggio sia entrato in contatto con la visione di Giordano Bruno riguardo la nuova scienza per mezzo del cardinal Francesco Maria del Monte e cioè quindi che il loro incontro sia stato mediato dai committenti caravaggeschi, che erano certamente a conoscenza delle posizioni di pensiero, a loro contemporanee, più all'avanguardia. La filosofia della natura, condotta da uomini come Giordano Bruno, costituisce un pensiero innovativo, moderno: per il filosofo il vero è l'unico elemento da perseguire e diffondere e la natura unica fonte da cui imparare. Partendo da tali premesse e ponendo adesso

---

<sup>3</sup> Panzera 1994, p. 47.

l'attenzione sull'operato artistico di Caravaggio, se si considera che nel periodo in cui il Merisi opera, a cavallo tra il XVI ed il XVII secolo, la produzione è ancora largamente accademica e conforme, i dipinti dell'artista, condizionati fortemente dalla filosofia bruniana, non si fermano di fronte all'esigenza di riprodurre il vero, pur andando incontro a critiche e accuse. È essenziale rilevare tali studi caravaggeschi, che coinvolgono anche l'ambito filosofico, poiché forniscono un'ulteriore chiave di lettura sul temperamento singolare di Caravaggio; in particolare, accostandolo a Giordano Bruno, il quale, come Michelangelo Merisi, ha connotato fortemente la stessa epoca ma in ambito filosofico, si comprende quanto la conoscenza dell'uno sia utile alla conoscenza dell'altro:

«entrambi sono stati due ribelli e due pensatori in conflitto con l'ambiente nel quale vissero, [...] entrambi condussero una vita singolare, che agli occhi di noi moderni diventa lo specchio di un'epoca che contenne contemporaneamente i semi di un pensiero nuovo, il terreno fertile per farli germogliare e la falce che li abbatté»<sup>4</sup>.

Caravaggio introduce nel suo operato un atteggiamento nuovo che possiamo definire scientifico poiché incentrato sull'osservazione diretta, e quindi sulla vista, intesa come senso per eccellenza e mezzo indispensabile per un accurato esame della realtà. Secondo il Bologna vi è un dipinto che funge da vero e proprio manifesto volto ad anticipare il criterio sperimentale della nuova scienza, quella galileiana: *L'incredulità di san Tommaso*, in cui Caravaggio dà prova della sua originalità e allo stesso tempo della libertà nel

---

<sup>4</sup> Panzera 2011, p. 125.

rappresentare soggetti sacri. È evidente che il pittore fugge dalle iconografie tradizionali imposte dall'ortodossia cattolica.

Roberto Longhi, Ferdinando Bologna ma anche Mina Gregori, Maurizio Marini, sono accumulati dallo stesso giudizio riguardo l'individualità artistica del pittore: possiamo pensarli come interpreti di una visione laica di Caravaggio, che coglierebbe la verità delle emozioni e la vita degli uomini. L'artista lombardo è per loro "il primo pittore lontano da Dio, dentro la tradizione cristiana"<sup>5</sup>; non vi è alcuna soluzione di fede religiosa che si possa accostare ai suoi dipinti, basati invece sul concetto di realtà derivato dalla visione scientifica del mondo.

Come ha dimostrato a più riprese Ferdinando Bologna, cui si devono gli sforzi maggiori nella ricerca dei rapporti storici fra la rivoluzione caravaggesca e le spinte più progressiste della cultura del tempo, diversi sono gli elementi che nel metodo di lavoro del Merisi rivelano un atteggiamento sperimentale tipicamente moderno: la ripetizione sistematica con cui avveniva quella che Mancini definisce l'«osservanza della cosa»; il rapporto immediato con l'oggetto da rappresentare, tenuto «sempre» «davanti»; l'accesso diretto alla conoscenza dei fenomeni tramite lo strumento privilegiato della vista; e finanche il sempre più probabile impiego di specchi e camere ottiche nella realizzazione dei quadri giovanili<sup>6</sup>. Per queste ragioni, nel quadro dei riferimenti della cultura contemporanea, il valore dell'osservazione e dell'esperienza nel naturalismo di Caravaggio sembrerebbe in effetti trovare paralleli più stringenti nei fondamenti della scienza nuova dei Galileo Galilei, dei Tommaso Campanella e dei Giordano

---

<sup>5</sup> Definizione estrapolata da Sgarbi, *Di arte ce n'è una sola. Ecco la lezione di Calvesi*, 26 luglio 2020.

<sup>6</sup> Cfr. diffusamente Bologna 2006, in particolare le pp. 138-190, 567-572.

Bruno anziché nei dettami osservanti della cultura controriformata dei Gabriele Paleotti e dei Federico Borromeo<sup>7</sup>.

All'opposto, Maurizio Calvesi è il precursore di una interpretazione cristiana e ortodossa. Egli traduce l'interesse del Merisi per la vita e le emozioni umane principalmente in chiave cristologica. Tale idea non si impegna a negare l'immagine di Caravaggio "pittore della realtà" ma, la proposta dello studioso è quella di mostrare che il pittore è un artista complesso e soprattutto ricco di sfumature ed aperture. Per Calvesi il Merisi è attento al pensiero della morte e della salvezza, alla rappresentazione della realtà e della vita dell'uomo, ma contemporaneamente anche al simbolismo della fede cristiana. Alcune scelte pittoriche sono, secondo lo studioso, non a caso in sintonia con i dettami religiosi: ad esempio, i piedi nudi e sporchi del dipinto la *Madonna dei Pellegrini* hanno la funzione di rappresentare la chiesa peregrinante e l'attesa della purificazione; parallelamente, la frutta che primeggia nell'attività iniziale dell'artista ha un doppio significato, quello del peccato e della vita. Quindi, «all'immagine del "pittore maledetto", va sostituita quella di un artista animato da una profonda religiosità, non estraneo alla cultura teologica, letteraria ed iconologica del Seicento<sup>8</sup>». Il realismo, che distingue lo stile pittorico del Caravaggio, è da intendersi come frutto della corrente pauperistica seicentesca divulgata nella dottrina di San Carlo e Federico Borromeo; una corrente che sosteneva il ritorno della chiesa alla purezza, semplicità e povertà delle origini, in contrasto con lo sfarzo rinascimentale. Questa è la spiegazione principale che induce Caravaggio alla scelta di volti comuni, umili, modesti. Ed è lo stesso Federico Borromeo, cugino di san Carlo e suo successore a Milano, a

---

<sup>7</sup> Per un'interpretazione del naturalismo caravaggesco in chiave contro-riformata cfr. Margherini 2017.

<sup>8</sup> Calvesi 1990, p. 244.

commentare nel suo *De Pictura Sacra*, quei piedi nudi e sporchi di pellegrini che fecero tanto scalpore: «La nudità dei piedi indica che son pronti ad ogni cenno d'Iddio»<sup>9</sup>, sono cioè simbolo di fede, di obbedienza e di povertà.

Giunti a questo punto, ritengo necessario soffermarmi su determinate opere dell'artista, in particolare alcune di tema sacro, che sono essenziali per il percorso di Caravaggio, specialmente in seguito al Concilio di Trento e alla Controriforma e che, allo stesso tempo descrivono in maniera definitiva lo stile del pittore, troppo forte per essere accettato dal pubblico del tempo, ma senza dubbio decisivo per la storia dell'arte. La chiesa della controriforma chiedeva ed otteneva immagini dei primi martiri cristiani e delle loro orribili morti; alle rappresentazioni di sofferenza e torture, di morte la gente era abituata. Ma quando è il Merisi a dipingere una testa mozzata, tutto assume un'ottica differente; l'irrompere della realtà nell'arte religiosa non poteva non destare stupore misto a fastidio, e infatti così fu.

L'arrivo dell'artista nella città papale, Roma, nell'estate del 1592, influenza notevolmente il suo programma iconografico, ancora fortemente incentrato sulla rappresentazione della realtà e volto ad enfatizzare la quotidianità così come appare ai nostri occhi. Il trasferimento nella capitale amplia l'opera iconografica dell'artista, il quale deve far fronte alle ultime committenze che vertono su un tema nuovo per Caravaggio: il sacro. L'arte del Merisi è però alquanto lontana dalla sublimazione del sacro a cui i suoi contemporanei ambiscono e a cui la società del tempo è abituata. La sua pittura è individuale, distintiva; non è l'uomo che alza lo sguardo verso il divino ma è l'artista che si impegna affinché sia il divino ad essere trascinato nel mondo umano. Pertanto, non esistono scene sacre "perfette" in Caravaggio, tutto è inserito all'interno di una visione completa della realtà

---

<sup>9</sup> Calvesi 1990, p. 278.

che quasi induce l'osservatore a dimenticare che i soggetti raffigurati sono Santi o Madonne e non persone comuni.

Se, appena giunto a Roma, Caravaggio è ancora un artista pressoché sconosciuto, non passa molto tempo prima di ricevere protezione da personaggi influenti che garantiscono al pittore non solo un ingresso privilegiato negli ambienti romani, ma anche alloggio, possibilità di studio e formazione.<sup>10</sup> La carriera pubblica di Caravaggio ha avvio proprio con la richiesta di dipinti sacri, le cui esecuzioni lo accompagneranno per tutto il resto della sua vita. Seppure l'artista viva per soli 39 anni il catalogo di opere sacre è notevolmente ampio. È fondamentale premettere che l'esposizione di un'opera all'interno di un contesto sacro e pubblico, come la chiesa, è da intendersi come principale motivo di propaganda artistica per Caravaggio, ma in generale per qualsiasi artista, il quale ha la possibilità di arrivare agli occhi di innumerevoli persone e committenti che gli garantiscano commissioni future; i luoghi sacri, all'epoca, costituivano l'apice di ogni carriera artistica e conferivano al pittore una posizione di prestigio. Ciò spiega il repentino successo ottenuto dall'artista lombardo in seguito alle prime commissioni destinate all'ambiente religioso. La tela, o meglio le tele, con le quali Caravaggio esordisce sul tema sacro in ambito pubblico sono realizzate intorno al 1599, anno in cui il pittore riceve dal cardinale Mathieu Conitrel l'incarico di realizzare un trittico da inserire all'interno della cappella Contarelli, nella chiesa di San Luigi dei francesi a Roma. Le tre tele si concentrano sulla raffigurazione di scene sacre tratte dalla vita del Santo

---

<sup>10</sup>«In un primo momento, forse per intercessione di Costanza Sforza Colonna, Caravaggio trovò accoglienza nella casa di monsignor Pandolfo Pucci, il maggiordomo della sorella di Sisto V, Camilla Peretti, per il quale realizzò alcune opere devozionali. Ben preso cominciò a guadagnarsi da vivere come aiutante di bottega nello studio di Lorenzo Carli, un pittore siciliano scarsamente noto, prima di passare, non molto tempo dopo, nella bottega di Antiveduto Grammatica e infine, probabilmente nella tarda estate del 1593 in quella del Cavalier d'Arpino». Schütze 2021, pag. 39.

Matteo: *La vocazione di san Matteo*; *San Matteo e l'Angelo*; il *Martirio di San Matteo*. Qualche anno dopo, esattamente nel 1601, Caravaggio riceve una seconda importante commissione per la cappella Cerasi nella Chiesa di Santa Maria del Popolo, sempre a Roma: la *Crocifissione di San Pietro* e la *Conversione di San Paolo*.

I personaggi protagonisti delle tele sacre in Caravaggio non sono sempre contraddistinti da un *decorum* che dovrebbe essere dato per certo e la sua produzione sacra non sempre soddisfa il criterio ciceroniano, estetico e morale, riformulato nel Cinquecento; pertanto, talvolta, l'azzardo stilistico dell'artista porta a un rifiuto delle proprie opere da parte dei committenti e alle sostituzioni con versioni più consone. Notava Lionello Venturi che Caravaggio «*l'unico, forse, pittore religioso tra gli artisti italiani del secolo XVII, fu talvolta rifiutato dalle chiese perché sentito come insolito, cioè come sospetto di eresia*»<sup>11</sup>. Fin dalle prime esecuzioni sacre emerge nell'artista la volontà di non rinnegare la pittura della realtà, su cui si è sempre basato e, conseguentemente, di stravolgere l'iconografia tradizionale. Nel caso della prima commissione, il *San Matteo* posto al centro della cappella Contarelli è in tal modo commentato dallo storico dell'arte Giovanni Pietro Bellori: «*...non aveva decoro né aspetto di Santo, stando a sedere con le gambe incavalcate e co' piedi rozzamente esposti al popolo*».<sup>12</sup> Ancora, Roberto Longhi ci tramanda la sua considerazione, secondo cui Caravaggio ha interpretato le figure dei due protagonisti in chiave popolare e non dottrinale. Quella che possiamo ammirare oggi, infatti, non è la prima versione<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Venturi 1964, p.128.

<sup>12</sup> Bellori 1672, p. 289.

<sup>13</sup> La prima versione del *San Matteo e l'angelo* è realizzata al fine di sostituire il gruppo scultoreo di Jacob Cornelisz Cobaert che doveva essere posto al centro della Cappella Contarelli ma che il cardinale francese Francois Cointrel, nipote del cardinale Mathieu Cointrel, rifiuta il 30 gennaio 1602. Dopo essere stata rifiutata, questa prima versione del *san Matteo caravaggesco* appare tra le opere della collezione Giustiniani. Da qui, vi è uno

eseguita dall'artista, la quale è rifiutata ed acquistata da Vincenzo Giustiniani, bensì una seconda tela che ha dovuto necessariamente sostituire la prima. Al suo posto è inserito un San Matteo che possiede sembianze più nobili e meglio si adatta al contesto religioso. Similmente, nella commissione della cappella Cerasi assistiamo a rappresentazioni antieroidiche in rapporto alle comuni aspettative e ai canoni di giudizio del tempo; anche qui, Bellori commenta con sgomento le tele definendole prive di azione. Lo scopo di tali opere è ben dichiarato da Sebastian Schütze, il quale ribadisce le norme a cui sono soggette le opere dal 1563 in poi, ovvero dopo l'emanazione della Riforma Cattolica: «i dipinti religiosi dovevano trasmettere i contenuti teologici in modo chiaro e inequivocabile, nonché persuadere i fedeli alla validità del messaggio divino, instaurando con loro un intenso dialogo emotivo».<sup>14</sup>

Come esplicito precedentemente, il programma iconografico del Merisi muta a seconda delle commissioni e dei contesti; i temi delle sue tele vertono principalmente sulla sacralità, ma non mancano scene mitologiche, profane o di genere. I soggetti dell'epoca si articolavano tra mitologia sacra e storia illustre, mentre Caravaggio atterra il soggetto mitologico e innalza le minorità quotidiane a storia sacra. Ciò che rimane invariato è il modo di rappresentare le scene, la scelta di come raffigurare i soggetti, la luce e le oscurità, le ambientazioni talvolta teatrali talvolta reali ma pur sempre tette e cupe. Nel caso delle commissioni romane citate precedentemente, la luce non riveste soltanto un ruolo essenziale, ma diviene protagonista stessa dell'azione irrompendo nelle scene. Dietro di essa si cela la presenza divina:

---

stacco nella storia di questo dipinto; infatti, non si conosce dove l'opera sia stata conservata fino alla Seconda guerra mondiale, periodo in cui appare nella collezione del Kaiser Friedrich Museum, a Berlino. Fu definitivamente distrutta durante i bombardamenti della Seconda guerra mondiale.

<sup>14</sup> Ivi, p.127.

Dio che alle volte non si palesa direttamente agli occhi dello spettatore ma lascia intendere la sua presenza per mezzo del bagliore. Per tale ragione nella *Conversione* la luce che abbaglia e acceca il soldato romano rappresenta l'illuminazione della grazia. San Paolo non vede Dio direttamente ma ne percepisce la presenza; nella *Vocazione*, invece, Dio si palesa agli occhi di tutti i personaggi raffigurati e la sua presenza è marcata dalla luce che, oltre a sottolineare l'importanza della misericordia divina, fornisce allo spettatore la chiave di lettura della direzione del dipinto: la scena va infatti letta da destra verso sinistra. La luce è quell'elemento che contraddistingue sempre le tele caravaggesche; plasma le figure e definisce lo spazio, emana direttamente dal buio senza passaggi intermedi.

L'intenzione di Caravaggio, molto spesso, è quella di coinvolgere lo spettatore creando un dialogo muto ma diretto tra i personaggi, o il singolo soggetto rappresentato, e chi si trova dalla parte opposta della tela. Di frequente, l'attenzione dello spettatore è catturata o dallo sguardo diretto ed intenso del soggetto rappresentato o dall'azione che svolge; coerentemente, alle volte i soggetti sono posti in primo piano, e quindi molto vicini allo spettatore, o ancor meglio sembrano fuoriuscire dallo spazio fisico e materiale della tela oltrepassando dei "limiti" che l'artista crea e lui stesso permette di superare. Non a caso, prendiamo in esame la tela, ancora una volta di tema sacro, della *Deposizione nel sepolcro*, conservata alla Pinacoteca Vaticana e realizzata per la chiesa degli oratoriani intorno al 1602. Caravaggio coglie il momento in cui San Giovanni evangelista e Nicodemo trasportano l'imponente corpo del Cristo per adagiarlo al sepolcro, accompagnati dalle tre Marie: la madre di Dio, Maria Maddalena e Maria di Cleofa. Il sepolcro nel quale Cristo sta per essere deposto non ha nulla di apparentemente diverso o nuovo; in effetti ciò che più contraddistingue questo luogo non è la pietra in sé ma l'angolazione che

Caravaggio decide di mettere in risalto. Anche in questo dipinto, Sebastian Schütze evidenzia questo particolare modo di intendere il sepolcro per il Merisi, scrivendo:

«Herward Röttger ha descritto efficacemente come Caravaggio abbia ruotato come su un palcoscenico girevole la raffigurazione pittorica bidimensionale della deposizione, resa tradizionalmente secondo una prospettiva frontale, così da sottolineare la tridimensionalità delle figure e la loro potenziale visibilità a tutto tondo.» Ed aggiunge: «Al contempo, la lastra tombale che si protende con i suoi spigoli aguzzi dentro lo spazio pittorico e i protagonisti della scena in piedi sopra di essa paiono scardinare i limiti estetici del dipinto»<sup>15</sup>.

Se l'impostazione che l'artista conferisce alle opere funge da ausilio per il dialogo tra osservatore e soggetto, ciò che risalta ancor più tale intesa è la scelta del volto da prestare a Madonne, Santi e bambini. I soggetti del Caravaggio sono pressoché personaggi della quotidianità che, estrapolati dal contesto giornaliero e reale, offrono la propria immagine per figurare in circostanze diverse ma pur sempre autentiche. I primi giovani che l'artista ritrae sono infatti ragazzi comuni che vivono un'assoluta libertà, per mezzo dei quali lo spettatore riesce ad immedesimarsi più facilmente. Proprio per adempiere a questo scopo, i soggetti non sono mai perfetti, neanche quando si parla di figure divine, le quali presentano, allo stesso modo, accezioni tipicamente imperfette dell'essere umano. In un'epoca nella quale sono le immagini sacre a prendere il sopravvento, Caravaggio adegua il proprio programma iconografico, stravolgendone però i canoni di rappresentazione

---

<sup>15</sup> Schütze 2021, pag. 166-168.

del tempo. Se i suoi contemporanei puntano alla valorizzazione della bellezza divina, Caravaggio mostra una bellezza imperfetta, capace di rendere umano anche il divino, inducendo lo spettatore a dimenticare la vera natura del soggetto rappresentato. Considerando sempre l'epoca in cui Caravaggio opera e le commissioni che riceve, non è difficile percepire la quantità di opere che gli vengono contestate; l'intenzione dell'artista non è quella di separare il mondo divino da quello umano bensì di uniformare le due parti sottolineando ciò che di umano c'è nel divino. A tal proposito l'opera di Caravaggio che è stata maggiormente soggetta a polemiche è indubbiamente la *Morte della Vergine*<sup>16</sup> del 1601 conservata al Musée du Louvre di Parigi. Le fonti tramandano che Caravaggio usa come modella per figurare la Madonna il cadavere di una prostituta morta, annegata nel Tevere. La donna appare, in maniera inconsueta, col ventre gonfio e le gambe scoperte, totalmente priva della sua regale divinità. L'azione è incentrata in un contesto "teatrale", per mezzo del drappo rosso che campeggia sulla scena e tutti i personaggi non sembrano riconducibili all'ambiente divino, appaiono piuttosto come anziani, calvi e scalzi, che l'artista ha estrapolato direttamente dalla strada, dal popolo. Il modo inconsueto di figurare i soggetti e di descrivere le azioni, che ha sempre contraddistinto l'artista, non sposa bene tale commissione, l'ultima che Caravaggio riceve a Roma ed una tra le più importanti. È il ricco avvocato Laerzio Cherubini che il 14 giugno 1601 incarica il Merisi di eseguire l'opera, destinata alla sua cappella in Santa Maria della Scala in Trastevere, la chiesa più importante dell'ordine

---

<sup>16</sup> La *Morte della Vergine* di Caravaggio andò ad arricchire la collezione del Re Carlo I d'Inghilterra già nel 1627, allorché vennero venduti i dipinti appartenuti ai Gonzaga. Dopo l'esecuzione capitale del monarca nel 1649, le collezioni reali furono messe in vendita e il dipinto di Caravaggio venne acquistato dal mercante, banchiere e collezionista d'arte di Colonia Eberhard Jabach. Fu infine nel 1671 che l'opera fece ingresso nella collezione di Luigi XIV. Dopo essere stata esposta per lungo tempo a Versailles, in seguito alla Rivoluzione francese trovò posto tra i dipinti conservati al Louvre.

dei Carmelitani Scalzi a Roma<sup>17</sup>. Quindi, anche questa tela è subito rifiutata dai committenti «*per esser stata spropositata di lasciva e di decoro*». Sicuramente, ai carmelitani scalzi, ha lasciato una cattiva impressione «quel corpo morto non ricomposto che nulla aveva dell'incorruttibilità che l'antica iconografia della *Dormitio Verginis* lasciava sperare»<sup>18</sup>. Giovanni Baglione, senza confermare la notizia sull'identità della modella utilizzata per la figura della Vergine, sottolinea piuttosto lo scarso decoro per la Madonna ritratta «gonfia» e soprattutto «con le gambe scoperte»<sup>19</sup>, forse unico caso nella Storia dell'Arte fino a quel tempo. Con la controriforma i pittori devono attenersi scrupolosamente a delle precise norme che regolano tutti gli aspetti inerenti alla realizzazione di un dipinto destinato all'esposizione presso un luogo sacro. La chiesa vedeva nella pittura, non un modo per mostrare la vita reale, ma uno strumento per trasmettere una serie di messaggi strettamente controllati. Rifiutando di aderire a questi principi, Caravaggio dimostra di essere un artista indipendente, anche se questo porta il suo dipinto a non essere fruibile al pubblico. Senza troppo indugio nell'ambiente privato ricchi committenti si mobilitano per ottenere il quadro dell'artista più noto a Roma. Giulio Mancini e il duca di Mantova Vincenzo I Gonzaga esprimono fin da subito la volontà di acquisire il dipinto. Questo spiega che la pittura stravagante dell'artista può non essere accettata in merito al contesto a cui

---

<sup>17</sup> L'ordine religioso dei Carmelitani Scalzi è stato approvato nel 1593 da Papa Clemente VIII. Deriva dall'ordine dei Carmelitani, (o della Vergine Maria del Monte Carmelo), fondato dal prete crociato Bertoldo di Calabria che costruì un primo eremitaggio sul monte Carmelo, in Palestina, ricevendo nel 1226 l'approvazione di Papa Onorio III.

<sup>18</sup> Massimo Moretti e Alessandro Zuccari, *Sulla pittura sacra di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Le "nuove" iconografie della vergine e dei santi*.

<sup>19</sup> Cfr. Baglione in Macioce 2010, p.324. Non è da escludere che il particolare insolito delle gambe e dei piedi scoperti della Vergine sia stato suggerito al Caravaggio sulla base delle indicazioni che si potevano trovare in più antichi testi cristiani. Nel *Rationale divinatorum officiorum* di Guglielmo Durante (1296), si prescrive di sistemare la salma dei defunti con i piedi e le gambe ben tesi per facilitare l'uscita dell'anima dal corpo.

essa è destinata; fuori dall'ottica sacra invece sono parecchi coloro i quali percepiscono Caravaggio come il genio del tempo e sono disposti a pagare una contingente somma di denaro per avere, ad ogni costo, un'impronta caravaggesca nella propria collezione.

Per la *Maddalena penitente*<sup>20</sup>, invece, accade l'opposto di quanto esplicito fino ad ora. Seppur il soggetto iconografico della Maddalena sia collegato al mondo sacro e quindi biblico, le vicissitudini che ruotano attorno a questo quadro non generano un rifiuto. Maria Maddalena ha, ancora una volta, un aspetto non del tutto nuovo: è Anna Bianchini la donna che posa come modella. La Bianchini è una prostituta che probabilmente il pittore frequenta per un lungo periodo ed è inoltre molto nota nell'ambiente romano. L'immagine del suo volto non sfugge quindi alla società e soprattutto al committente, il quale conosce la donna e il suo mestiere, ma decide di acquistare ugualmente la tela poiché, a differenza delle opere sacre descritte precedentemente, il contesto a cui è destinata è privato, non pubblico e sacro come la chiesa. Incessante si fa la volontà di adattare il sacro a natura d'uomo; la donna, infatti, non è l'unico elemento ad essere rappresentato ma vi è la presenza di perle e gioielli tipici di una donna comune piuttosto che di una santa. Già artisti come Tiziano, Correggio, Luca Giordano, El Greco si erano cimentati nella pittura di questo tema, ma Caravaggio è sempre in grado di conferire un aspetto più che personale alle opere che lo appartengono; la Maddalena, tipicamente raffigurata con lo sguardo rivolto verso l'alto, in questa tela guarda in basso e riflette, con le mani in grembo. Il dipinto è pregno di un verismo semplice e disarmante allo stesso tempo, che ci induce a pensare che sia Anna Bianchi stessa a riflettere sulla condizione della sua vita peccaminosa e a pentirsi, chiedendo la grazia di

---

<sup>20</sup> Opera realizzata nel 1597 e conservata oggi alla Galleria Doria Pamphili a Roma.

Dio. In qualche modo Dio è lì che l'ascolta ed è presente per mezzo del fascio di luce che caratterizza lo sfondo della scena ed illumina i gioielli e l'ampolla, tipico attributo iconografico che identifica la santa. A proposito di questa *Maddalena* lo storico dell'arte e biografo di Caravaggio Giovanni Pietro Bellori scrive:

«...dipinse una fanciulla a sedere sopra una seggiola con le mani in seno, in atto di asciugarsi li capelli, la ritrasse in una camera, et aggiungendovi un vasetto d'unguenti, con monili e gemme, la finse per Maddalena».<sup>21</sup>

Per mezzo di questa frase potremmo esplicitare il ragionamento pittorico che l'artista applica alle sue opere: prima di tutto la ripresa della realtà, e quindi “dipinse una fanciulla...”, ed in seguito l'attribuzione di un significato che, il più delle volte, è di tipo religioso. Allo stesso modo Giulio Carlo Argan esprime il concetto che nel raffigurare tale soggetto non vi è conformità al tema iconografico tradizionale “ma un processo interiore per cui l'artista, portando in sé la memoria profonda dell'immagine della maddalena, la vede d'un tratto inverarsi nell'incontro occasionale con la ragazza che si asciuga i capelli”<sup>22</sup>. In questo modo la Maddalena diventa una donna comune che si appresta a compiere un gesto caratteristico della vita di tutti i giorni. È come se i dipinti di Caravaggio non nascano con l'intenzione di rappresentare il divino o il sacro ma vengano adattati a tale natura solo successivamente.

Tale concetto è strettamente collegato alla ragione per cui il Bellori reputa Caravaggio come “l'anti-eroe” per eccellenza: secondo lo storico,

---

<sup>21</sup> Bellori 1672, p. 57.

<sup>22</sup> Argan 1968, p. 226.

l'artista ideale dovrebbe leggere e studiare i vari aspetti della natura per essere in grado di rappresentarla come ideale artistico supremo, a seconda del proprio ingegno. Per Bellori esistono due contesti distinti e separati: quello celeste, o divino, più armonico, ordinato e immagine di bellezza assoluta; l'altro terrestre, composto da entità che operano in un contesto materico e quindi soggette alla corruzione, al cambiamento e al disordine. Caravaggio è un artista che imita la natura così come si mostra davanti ai nostri occhi, non punta ad interpretare in modo differente ciò che ha assimilato, non muta neanche un piccolo aspetto che potrebbe compromettere la visione completa della realtà. Anche la scelta ed il modo di raffigurare i soggetti si conformano a tale aspetto; pur scegliendo persone comuni, l'artista non compie mai uno sforzo di innalzamento divino per le figure. Se un uomo presenta delle conformazioni fisiche, Caravaggio non modifica le sue imperfezioni solo perché il soggetto è destinato a rappresentare un santo nella tela. L'artista non compie lo "sforzo", come scrive il Bellori, di ricercare una posa ideale da attribuire ai propri soggetti, piuttosto acquisisce quella già pronta. Ferdinando Bologna sostiene che le critiche attribuite all'artista nascono proprio da questa piena adesione alla realtà: Caravaggio infatti porta il principio dell'imitazione ad estreme conseguenze, osserva la realtà raffigurandola senza mediazioni<sup>23</sup>. A causa di queste scelte Caravaggio sembra rifiutare «l'ideale di bellezza assoluta» che ha tanto dominato il periodo rinascimentale anzi, può addirittura dirsi, si distacca completamente da esso; è l'artista che per contraddizione si pone perfettamente accanto a Raffaello, il quale eleva la natura a tal punto da compiere una vera e propria ripresa dell'arte classica. Quest'ultimo è stato il pittore della grazia e della bellezza, ha concepito la figura femminile come

---

<sup>23</sup> Per una visione più completa consulta Bologna 2006.

mezzo per superare le inevitabili imperfezioni umane, elevando la donna ad essere perfetto; al contrario, in Caravaggio non compare alcuna forma di idealizzazione, la sua arte non trae ispirazione dai grandi maestri del passato ma dalla vita reale e da ciò che lo circonda. Il contrasto tra i due artisti è maggiormente evidente soprattutto in ambito sacro, per mezzo del quale assistiamo ad un approccio stilistico dei due pittori totalmente differente; se Raffaello compie un processo di “trasfigurazione”<sup>24</sup>, con Caravaggio si assiste ad una rivoluzione “popolare”<sup>25</sup>. Di certo non può dirsi che Caravaggio non abbia ottenuto una considerevole notorietà ed ammirazione, soprattutto tra i signori del Seicento<sup>26</sup>, ma ciò che dell’artista è apprezzato con molta facilità, per Bellori è mediocrità formale e supponenza artistica. Malgrado ciò, pur restando coerente con le proprie teorie, lo storico attribuisce dei meriti al pittore; se un uomo, ed in particolare un artista, riscuote un successo così notevole nella società, ha indubbiamente trasmesso qualcosa e, in qualche maniera, ha giovato all’arte. Scrive in merito:

«Giovò senza dubbio il Caravaggio alla pittura, venuto in tempo che, non essendo molto in uso il naturale, si fingevano le figure di pratica e di maniera, e sodisfacevasi più al senso della vaghezza che della verità. Laonde costui, togliendo ogni belletto e vanità al colore, rinvigorì le tinte e restituì ad esse il sangue e l’incarnazione, ricordando a ‘pittori l’imitazione».<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Procedimento di passaggio dal reale all’ideale per mezzo del quale si seguono le regole d’arte quali rigore, compostezza, ordine armonia.

<sup>25</sup> Utilizzare gente comune, appunto “del popolo” per raffigurare soggetti sacri.

<sup>26</sup> Il marchese Vincenzo Giustiniani, il cardinal Del Monte, il “cardinal nipote” Scipione Borghese, sono solo alcuni dei personaggi influenti del tempo.

<sup>27</sup> Bellori 1672, p. 219.

Fra le luci e le ombre di una pittura fortemente espressiva, Caravaggio ci invita ad addentrarci nella scena, come se ci coinvolgesse in tempo reale (*hic et nunc*, qui e adesso), facendo sì che la sua pittura entri nella nostra vita e viceversa. Vi è una vera e propria immersione tra le palpabili ombre del quadro e quelle di una realtà quotidiana. L'artista magnetizza lo spettatore davanti ad un episodio, che ha raggiunto il suo culmine in un atto carico di un commovente *pathos* <sup>28</sup>.

È fondamentale ricordare che lo stile di Caravaggio, soprattutto per quanto concerne l'ambito sacro, diviene il più coinvolgente dell'arte occidentale; la sua pittura non influenza solo gli artisti che condividono con il pittore la stessa epoca, ma si diffonde in tutta Europa sia direttamente, per mezzo di soggiorni di artisti stranieri nel nostro paese, sia indirettamente attraverso le opere dei caravaggisti emigrati all'estero.

Divenendo portavoce delle regole della Controriforma, Caravaggio applica a sua volta una propria riforma stilistica della pittura sacra che lo rende tutt'oggi intramontabile.

---

<sup>28</sup> Zuffi 2018, p. 56.

## 1.2 Iconografia del seppellimento e della morte

L'oscurità ha sempre accompagnato la vita del pittore, frenetica, ribelle, mai tranquilla e caratterizzata da diversi arresti e svariati problemi con la legge; come riflesso, anche le sue opere ci appaiono cupe e malinconiche.

Caravaggio ha sempre avuto una vita caratterizzata da liti e risse che gli hanno procurato non pochi problemi con la giustizia: dal Bellori abbiamo notizie su una serie di risse attribuite a Caravaggio a Milano, anzi sembra sia approdato a Roma per via di un omicidio lì compiuto; A Roma andò in contro a nuovi guai: fu accusato di offese dal pittore Giovanni Baglione, suo indegno avversario, pittore di scarso ingegno e scarso stile, che si rivelò tanto ostile al punto di farlo arrestare; a Piazza Navona nel 1605 ferì il notaio Mariano Pasqualone di Accumoli; fu condannato e arrestato in altre occasioni per possesso d'armi e comportamento rissoso. Ma ciò che crea una frattura concreta nell'operato del pittore, è un avvenimento che sconvolge e stravolge totalmente la vita di Caravaggio, sia come persona che come artista: l'omicidio di Ranuccio Tomassoni<sup>29</sup> da Terni, fratello del caporione di Campo Marzio, da parte dello stesso Merisi il 28 maggio 1606.

---

<sup>29</sup> I documenti giudiziari permettono di ricostruire solo parzialmente le circostanze che portarono al sanguinoso duello nel quale si scontrarono ben quattro avversari per parte. Le cronache del tempo ci tramandano che l'omicidio sia avvenuto in seguito ad una rissa scaturita durante un fallo nel gioco della pallacorda. È piuttosto probabile che i tra i due il rapporto fosse già deteriorato da tempo, ovvero da quando, con l'ingresso alla corte del cardinal Del Monte, l'artista aveva iniziato ad affermarsi nella professione e a godere di una buona disponibilità economica nonché del permesso di andare in giro armato. Un ulteriore motivo di discordia tra i due potrebbe essere il comune amore per la donna Fillide Melandroni o forse ancora per i tanti debiti di gioco del pittore. Non sappiamo a quando risalga precisamente la conoscenza tra Tomassoni e Caravaggio ma è molto probabile che, vivendo ed operando entrambi nella stessa zona di Roma, avessero avuto modo di incontrarsi ben presto e che l'ostilità tra i due fosse stata evidente fin da subito, fomentata anche dall'opposta affiliazione politica, che vedeva i Tomassoni sostenere la fazione filospagnola, mentre Caravaggio e la sua cerchia, quella filofrancese.

«Fu Michelagnolo, per soverchio ardimento di spiriti, un poco discolo, e tal' hora cercava occasione di fiaccarsi il collo, o di mettere a sbaraglio l'altrui vita. Praticavano spesso in sua compagnia huomini anch' essi per natura brigosi: et ultimamente affrontatosi con Ranuccio Tomassoni giovane di molto garbo, per certa differenza di giuoco di palla a corda, sfidaronsi, e venuti all' armi, caduto a terra Ranuccio, Michelagnolo gli tirò d' una punta, e nel pesce della coscia feritolo il diede a morte. Fuggirono tutti da Roma»<sup>30</sup>.

Tale episodio cambia totalmente la vita del pittore poiché da questo momento in poi è condannato alla decapitazione da parte di chiunque lo riconosca.

Dunque, morto l'amico Carli e senza l'appoggio della comunità siciliana che, in forza della bolla pontificia del marzo 1606 avrebbe potuto salvarlo liberandolo dalla pena di morte, in virtù di un privilegio concesso dal papa Paolo V all'Arciconfraternita, Caravaggio si dovette credere perduto. Diventa quindi un uomo nomade, costretto a fuggire dagli occhi della gente e dal luogo che lo ha accolto ed ospitato, dopo aver lasciato il suo paese natale, Roma.

«Per tutta l'estate del 1606 Caravaggio rimase bloccato nel torpore in mezzo al niente, sofferente e indebolito dalle ferite alla testa, mentre in lui si faceva sempre più strada il pensiero che per quanto si armasse di ottimismo e di determinazione per aggiustare le cose, ottenere l'amnistia, tornare a Roma e ricominciare da capo, niente sarebbe più stato come prima. La sua vita era irrevocabilmente cambiata. Per quanto Ranuccio Tomassoni potesse essere stato odioso, era un giovane che adesso era morto, ed era stato

---

<sup>30</sup> Baglione 1642, p. 136.

Caravaggio ad ucciderlo. Il pittore doveva pensare a sé stesso come un assassino, e d'ora in avanti niente nella sua vita e nella sua arte avrebbe lasciato presumere che non fosse terrificato da questa consapevolezza, o che essa non lo abbandonasse mai. Che ne sarebbe stato di lui? Assassino e vittima erano avvinti nella terribile intimità della morte violenta»<sup>31</sup>.

L'orrendo incidente che irrevocabilmente trasforma la vita di Caravaggio altera anche la sua pittura: il Merisi utilizza il principale mezzo artistico che ha a disposizione, ovvero il pennello, per rappresentare il suo stato d'animo tormentato, impaurito. L'iconografia della morte diviene, in questi anni, rappresentazione per eccellenza delle opere del pittore che, nel raffigurare vittima e carnefice, si identifica sempre nella prima, affermando il suo bisogno di autopunizione e il pensiero fisso della decapitazione in seguito alla condanna per omicidio. L'assassinio mediante decapitazione, che fino ad ora era stato affrontato solo nella tela di Palazzo Barberini del 1602, *Giuditta e Oloferne*<sup>32</sup>, adesso compare più e più volte. È da questo momento, così tragico, che i soggetti delle opere realizzate posteriormente al 28 maggio 1606 ci stupiscono con la loro malinconia e tragicità poiché Caravaggio riesce, ancora una volta, a conferire ai personaggi quella verità personale da renderli sorprendenti. Mentre l'opera creativa dei tardi anni romani si andava via via evolvendo, venivano alla luce i lati più oscuri della

---

<sup>31</sup> Robb 2001, p. 369.

<sup>32</sup> Fino ad allora nell'iconografia tradizionale l'eroina ebrea era stata raffigurata con in mano il capo reciso di Oloferne, ma Caravaggio, investigando sui moti dell'animo, cioè sulle deformazioni delle espressioni causate da sentimenti estremi come la paura, il dolore, l'ira, la gioia, catturò l'istantanea dell'azione. Con questo primo quadro d'azione cruenta, in cui avviava la composizione di una lunga serie di temi nei quali approfondire il significato tragico della vita ed il rapporto tra oppressori e vittime, inaugurò il genere più emozionante del genere di Oloferne mentre la donna gli infligge una spada sul collo, preferendo rappresentare l'orrore diretto della morte violenta con la raffigurazione del momento dell'uccisione.

sua personalità. I suoi ultimi quattro anni di vita possono considerarsi come la forma conclusiva e visibile del suo viaggio interiore, in cui i moti dell'animo più tormentati e tumultuosi prendono il sopravvento; un viaggio tra luci ed ombre, dove le ombre sono tende e drappaggi che appena scostati fanno penetrare raggi densi di pulviscolo, tangibili. Non è un caso se il colore predominante di queste ultime tele è il rosso, con cui si rappresenta il sangue, sinonimo di morte: il sangue Caravaggio lo dipinge mentre scende in gocce dalle teste mozzate di Golia, mentre schizza potente da quella di Oloferne, già rafferma in quella del Battista sul piatto e infine come una pozzanghera che si forma mentre la spada cala sul collo di Giovanni Battista.

Il dipinto che manifesta maggiormente il tormento di Caravaggio è l'ultimo autoritratto che dipinge e che presenta una modalità di autorappresentazione differente rispetto alle consuete immagini di sé stesso; è forse l'opera più intima e devastante di tutta la sua carriera. Può accadere che un artista si raffiguri all'interno di un quadro per segnalare delle tracce autobiografiche, come nel caso del *Davide e Golia* di cui a breve tratterò; può anche accadere che il pittore vesta panni altrui per marcare l'adesione del suo pensiero ad una data posizione culturale o religiosa, come nel caso della *Decollazione del Battista*. È quello che Claudio Strinati chiama *autobiografismo simbolico*<sup>33</sup>, ovvero qualcosa che è posta in un dipinto per narrare qualcosa a proposito dell'artefice. Michelangelo Merisi da Caravaggio, rispetto ai pittori suoi predecessori e suoi contemporanei, renderebbe per la prima volta esplicito, ciò che prima era solo incerto: «e cioè che la sua opera è in ogni caso una trasposizione nell'opera figurativa del piano esistenziale personale». L'autore «parla di sé dall'inizio alla fine», in ciò consisterebbe «la vera rivoluzione» dell'arte di Caravaggio<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Strinati 2010, p. 110.

<sup>34</sup> Strinati 2010, p. 22.

Possiamo ammirare il suo volto nel dipinto  *Davide con la testa di Golia*<sup>35</sup>, della Galleria Borghese di Roma; una tela che rivoluziona la precedente tradizione iconografica, nella quale Caravaggio decide di rappresentare il secondo atto dell'episodio biblico, non quello più comune nell'arte del David concentrato nello sforzo di colpire l'avversario ma quello in cui, vittorioso, lo decapita<sup>36</sup>. In primo piano, appare una testa mozzata dalla valorosa spada di David, giovane pastorello che, per salvare il suo popolo, affronta impavido il gigante Golia e lo uccide. Il volto di Golia è però sorprendentemente identico a quello del giovane Caravaggio, ed è un viso sofferente, pietrificato in un grido di dolore e di morte. Diversamente da Giorgione che decide di autoritrarsi nella figura del vincente David<sup>37</sup>, Caravaggio sceglie invece il filisteo decapitato. Al contempo, David non è raffigurato come un vincitore trionfante, anzi ha un volto preoccupato, pensieroso, come se stesse vivendo a pieno la morte del suo nemico Golia e provasse commiserazione. È forse possibile che Caravaggio abbia voluto dare origine ad un duplice autoritratto, identificandosi sia nelle vesti del

---

<sup>35</sup> Il  *Davide con la testa di Golia* viene menzionato per la prima volta nel 1613 in Villa Borghese, quando Annibale Durante ricevette un compenso di 50 baiocchi per la fabbricazione di una cornice. Lo stesso anno, Scipione Francucci dedicò al quadro alcuni versi della sua *Galleria*, una descrizione poetica delle collezioni d'arte della famiglia Borghese. Nel tardo XVII secolo, il  *Davide con la testa di Golia* venne trasferito in Palazzo Borghese a Ripetta, nei cui inventari compare sia nel 1693 che nel 1790. Infine, nel 1902 fu acquisito dallo stato italiano insieme alle altre opere possedute dalla famiglia Borghese.

<sup>36</sup>«Appena il Filisteo si mosse avvicinandosi incontro a Davide, questi corse prontamente al luogo del combattimento incontro al Filisteo. Davide cacciò la mano nella bisaccia, ne trasse una pietra, la lanciò con la fionda e colpì il Filisteo in fronte. La pietra s'infisse nella fronte di lui che cadde con la faccia a terra. Così Davide ebbe il sopravvento sul Filisteo con la fionda e con la pietra e lo colpì e uccise, benché Davide non avesse spada. Davide fece un salto e fu sopra il Filisteo, prese la sua spada, la sguainò e lo uccise, poi con quella gli tagliò la testa. I Filistei videro che il loro eroe era morto e si diedero alla fuga».

(1 Samuele, 17, 48-51)

<sup>37</sup> Il dipinto in questione è  *Autoritratto come David* di Giorgione eseguito tra il 1509-1510 e conservato nell'Herzog Anton Ulrich Museum di Braunschweig.

vittorioso David, sia in quelle del vinto Golia? Questa è una delle chiavi interpretative che sono state formulate recentemente: osservando con attenzione i tratti dei due personaggi, in effetti, balzano evidenti somiglianze, ed è verosimile l'eventualità di essere in presenza di due autoritratti. Inoltre, si notano similitudini morfologiche tra il David di questa tela e il *Bacchino malato* della Galleria Borghese di Roma ma anche con l'uomo raffigurato tra la folla del *Martirio di S. Matteo* che si trova a San Luigi dei Francesi, autoritratti più accreditati dell'artista.

Sull'identificazione del Caravaggio in Golia, comprovata da diversi studiosi, sono state incentrate numerose interpretazioni psicologizzanti di notevole portata, che si collegano alla biografia dell'artista ed in particolare alle drammatiche circostanze degli ultimi suoi anni di vita dopo l'omicidio di Ranuccio Tomassoni.

Secondo Röttgen, il quadro esprime la paura e persino il desiderio morboso di morire di Caravaggio, una sorta di confessione e di punizione autoinflitta per il delitto commesso. Vi è infatti un soffermarsi sul dettaglio del sangue che scorre dalla testa mozzata di Golia, come su quello che è ormai quasi rappreso sul capo, che sembra dettato da un desiderio incessante di autopunizione<sup>38</sup>. Ad avvalorare questa tesi vi è poi l'intuizione di Maurizio Marini, che ha letto nell'acrostico della spada retta da David il motto agostiniano "H[umilit]as o[ccidit] s[uperbiam]", l'umiltà uccide la superbia, che ben si adatta ai temi del pentimento e del perdono che la tela sottende<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Fondamentale rimane l'intuizione di Röttger 1974, pp. 204-205, ha per primo parlato di "senso di colpa e desiderio di punizione" a proposito del dipinto in questione.

<sup>39</sup> Marini 1987, p. 555. Sul dipinto si veda anche Coliva 2005, pp. 137-138, e della stessa autrice l'utile sintesi *Caravaggio a Roma*, Roma 2010.

Anche la data di esecuzione conferma il turbamento dell'artista che si cela dietro il dipinto, 1609-1610, quindi eseguito poco prima di morire.

Maurizio Calvesi scrive:

Se, come ormai traspare, il Merisi inoltrò la domanda di grazia a Roma alla fine del 1609, dopo il suo arresto a Napoli, questa deve essere anche la data di esecuzione del David della Borghese, documento che ci parla con tragica chiarezza: è verosimile che il dipinto sia stato accluso alla petizione come dono al Pontefice (o al nipote, nella cui collezione entrò) per favorire la concessione della grazia. Il dono per altro era eloquente, giacché il Caravaggio vi prefigurava la propria decapitazione, cioè quello che sarebbe accaduto se la grazia non veniva concessa.

Ed inoltre:

Identificandosi con il malvagio Golia attestava il proprio pentimento, si esponeva da solo all'ignominia ed ammetteva la colpa, ma probabilmente (sulla fronte è ben visibile la ferita inferta dal sasso) intendeva anche ricordare al Pontefice e al cardinal nipote il grave colpo ricevuto in testa durante lo scontro con Ranuccio Tomassoni, ovvero l'aggressione subita. David, infine, è prefigurazione del Cristo e il Pontefice è rappresentante in terra del Cristo: lo sguardo compassionevole (e mai così marcato nell'iconografia tradizionale) allude in modo toccante alla cristiana pietà invocata<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Calvesi 1990, p. 148.

Ma la testa decapitata di Golia non è la resa del soggetto alla legge, è piuttosto l'introduzione della legge, una presa di coscienza: la testa è già tagliata, il destino non può essere deciso da altri, è nelle sue stesse mani. Tutt'altro che un atto di umiltà cristiana, o d'invocazione pietistica, la Grazia è già concessa, non è richiesta. È la resa: il debito simbolico pagato all'autorità.

L'episodio biblico offre, quindi, il pretesto per raffigurare il tema della decapitazione, caro a tutta l'iconografia del Seicento, ma che ricorre in lui ossessivamente, dato che ritorna anche nelle due versioni della *Salomè con la testa del Battista* e nella *Decollazione di San Giovanni Battista* di Malta.

Un dipinto che presenta le medesime caratteristiche ed in cui è possibile scorgere i tormenti psicologici del Caravaggio è l'appena citata *Decollazione del Battista*, unica tela sulla quale il pittore appone la sua firma. L'esecuzione di questa pala d'altare è destinata all'oratorio annesso alla cattedrale della Valletta ed è legata all'accettazione di Caravaggio tra i membri dell'Ordine dei Cavalieri di Malta<sup>41</sup>, tanto che il dipinto può essere considerato una sorta di opera d'ammissione.

La scena che l'artista dipinge è tratta dal Vangelo di Matteo e Marco, dove è narrato il momento in cui re Erode richiese la testa di Giovanni Battista, per soddisfare la richiesta della danzatrice Salomé. Nella tradizione pittorica iconografica, Giovanni Battista si rappresenta con la testa già mozzata e posta su un vassoio, come un'offerta. Nel quadro maltese,

---

<sup>41</sup> Il Sovrano militare Ordine Gerosolimitano di Malta (SMOM) è un ordine cavalleresco inizialmente chiamato Ordine di San Giovanni di Gerusalemme o degli Ospedalieri. L'Ordine, laico ma cristiano, fu infatti fondato a Gerusalemme intorno all'XI secolo, quando alcuni mercanti amalfitani vi costruirono un primo ospizio-ospedale con finalità benefiche. Al tempo delle crociate l'Ordine assunse caratteristiche militari e dal 1530 al 1798 la sua sede principale (che oggi è a Roma) fu nell'isola di Malta.

Caravaggio sceglie di illustrare sulla tela l'attimo che precede la decapitazione.

I protagonisti sono tutti concentrati alla sinistra della tela, hanno dimensioni reali, e sono avvolti da una luce che, attraverso il rosso del sangue e del manto, accende una violenta fiamma di disperazione. Tutto attorno a questi personaggi è cupo, tetro, ed è il bruno della prigione in cui si svolge la scena a dominare gli spazi; solo due piccole figure compaiono nella parte destra del dipinto, sono due spettatori che a mala pena emergono dalla grata e assistono all'omicidio del santo. Di entrambi non riusciamo a scorgere bene i lineamenti del corpo ma, uno dei due, ha la fronte coperta da una benda che lascia intravedere una ferita alla fronte identica a quella del *Golia* della Galleria Borghese. Se consideriamo che al momento della rissa col Tomassoni, Caravaggio rimase gravemente colpito alla testa, possiamo supporre di essere in presenza di un ulteriore autoritratto del Merisi in cui, questa volta, l'uomo funge da spettatore e non da protagonista diretto del tragico evento. Nel 1606 Pellegrino Bertacchi scrive addirittura: «Due sere sono il Caravaggio, pittor celebre, accompagnato da un certo capitano Petronio Bolognese affrontò Ranuccio da Terni, et dopo breve menar di mano il pittor restò su la testa mortalmente ferito, e gli altri due morti. La rissa fu per giudizio dato sopra un fallo, mentre si giocava a racchetta verso l'Ambasciator del Gran Duca [di Toscana]»<sup>42</sup>. Come confermato, a morire in quella rissa fu solo il Tomassoni, ma Caravaggio aveva ricevuto una brutta ferita alla testa; quindi, nulla esclude che ad ammirare la violenta scena della decapitazione sia proprio il pittore stesso.

Tanto il vuoto minaccioso della scena avvolta nell'oscurità, quanto i protagonisti che sembrano immobili e come paralizzati nell'atto di compiere

---

<sup>42</sup> Da un "avviso" di Pellegrino Bertacchi, segretario a Roma del Cardinale Alessandro d'Este, inviato da Roma a Modena in data 13 maggio 1606.

i loro movimenti, rendono intensamente percepibile l'orrore e la violenza dell'evento. Considerando anche la posizione in cui Caravaggio decide di apporre la propria firma<sup>43</sup>, ovvero subito sotto la ferita alla gola, quasi come se avesse utilizzato il sangue del Battista, sembra indicare una sorta di identificazione esistenziale con il soggetto raffigurato, soprattutto in relazione alla pena capitale che a Roma pendeva ancora sul suo capo.

Con questo dipinto si assiste al passaggio, nell'arte di Caravaggio, da uno stile fortemente animato, che caratterizza opere precedenti con scene particolarmente irrequiete come il *Martirio di san Matteo* in san Luigi dei Francesi o le *Sette opere di Misericordia* di Napoli, a uno stile meditativo e contemplativo in cui l'artista predilige concentrarsi sul dramma personale dei personaggi che coincide con il suo. Qui il rapporto tra spazio e figure è ribaltato rispetto ai precedenti dipinti e i contrasti luministici si fanno meno serrati e violenti: dominano il vuoto e la penombra. Le opere che Caravaggio realizza alla fine della sua vita sono piuttosto legate alla necessità di operare per programmare i prossimi spostamenti; non vi è più l'innovazione delle prime opere realizzate per la galleria di Del Monte o per le pareti delle cappelle Contarelli e Cerasi. Si assiste ad una *involuzione*<sup>44</sup>. Costretto a muoversi da un luogo ad un altro, Caravaggio deve addirittura rinunciare al principio stesso della sua arte, ovvero dipingere con «l'esempio avanti del naturale»<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Il Merisi si firma come «Fra MichelAngelo», per sottolineare lo status sociale che aveva acquisito una volta entrato nell'ordine dei cavalieri di Malta. Questa indicazione ci aiuta a datare il dipinto; possiamo infatti supporre che il quadro fosse stato ultimato prima del suo ingresso ufficiale nell'ordine. Questo nuovo status è però soltanto una breve parentesi. Il 1° dicembre dello stesso anno è espulso dall'ordine.

<sup>44</sup> Robb 2001, p. 376.

<sup>45</sup> Giustiniani 1981, p. 44.

La *Flagellazione*<sup>46</sup> del 1607 appartiene ad un'intera serie di dipinti, molto simili tra loro e tutti collocabili in questo periodo, volti a rappresentare varie forme di tortura legate all'esperienza religiosa cristiana. Qualche anno prima Caravaggio si era soffermato sulla rappresentazione della sofferenza cristiana, raffigurando con discrezione il momento precedente la tortura; adesso la sofferenza diviene congeniale all'arte di Caravaggio e l'artista imbocca una strada del tutto diversa, immergendosi in una nuova e strana dimensione di sentimento privato. Con la *Flagellazione* l'artista si sprofonda a pieno nella sofferenza. Un Cristo dal fisico nudo ed imponente, dai tratti michelangioleschi, domina la scena, ha il torso inclinato in avanti e il viso abbassato. I torturatori che gli stanno ai lati riempiono totalmente la tela e danno origine ad un'immagine intima e dolorosa allo stesso tempo. Essi sono nell'ombra, ma di quello di sinistra emergono la testa e il torso. La brutalità dei suoi tratti, l'espressione feroce, lo pongono in diretto contrasto con la purezza del Cristo. Caravaggio ha impresso una smorfia quasi disumana sui loro volti e questo ci fa pensare che i soldati stanno eseguendo un ordine contro la loro volontà, oppure non sono addestrati ad eseguire un incarico del genere. Il momento che Caravaggio decide di captare è, ancora una volta, quello precedente l'azione. La scena raffigurata è così un'ottima sintesi tra iconografie classiche della storia dell'arte, il "Cristo alla colonna" e la "Flagellazione". Non conformandosi a ciò che è scritto nei Vangeli,

---

<sup>46</sup> La tela fu commissionata da Tommaso de' Franchis che possedeva una cappella familiare all'interno della chiesa di san Domenico Maggiore. La tela fu infatti conservata all'interno di questa chiesa fino al 1972, quando fu trasportata al Museo di Capodimonte. Se alcuni documenti hanno confermato il 1607 come data della commissione, più incerta è quella di conclusione. Per alcuni studiosi fu completata da Caravaggio prima della partenza per Malta, per altri alla fine del suo secondo soggiorno. Le indagini radiografiche, condotte tra il 1983 e il 1999, hanno infatti mostrato come in origine, al posto del flagellatore sulla destra, vi fosse una figura inginocchiata, forse il committente. Lo stesso aguzzino presenterebbe, inoltre, delle analogie con una figura del *Seppellimento di santa Lucia*, eseguito in Sicilia.

Caravaggio presenta un Cristo con già in testa la corona di spine. L'oscurità che caratterizza il dipinto, e che addirittura rende difficile la vista dei torturatori, riflette la condizione del pittore poiché, contemporaneamente alla realizzazione di questa tela, tutti i legami di Caravaggio, le sue importanti conoscenze e gli aiuti che gli avevano permesso di passare inosservato a Napoli vengono meno, e la paura si fa sempre più viva, come dimostra anche il crescente utilizzo del nero e la diminuzione dei dettagli nelle sue opere.

Il tema della morte, della tomba e dei seppellimenti era già stato trattato da Caravaggio in altre due occasioni, la *Deposizione* Vaticana e le *Sette Opere di Misericordia*, e verrà nuovamente riproposto a breve termine nella *Resurrezione di Lazzaro*. L'atto di "levare via la pietra" celava l'implicito significato spirituale e giuridico di ricevere la grazia; per il Caravaggio questo aspetto aveva forse un significato autobiografico, come se si trattasse di una liberazione del pittore dalla condanna alla pena capitale<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Interpretazione di Zuccari, op. cit., 1987, pp. 164.

## CAPITOLO 2

### 2.1 Storia della Basilica di Santa Lucia al Sepolcro

Il culto di santa Lucia nella città di Siracusa è molto antico e parecchio radicato. Numerosi sono infatti i luoghi che, presso il capoluogo siciliano, custodiscono pregevoli testimonianze e documentano l'attaccamento alla santa.

Il culto per santa Lucia si traduce in iconografie dipinte o in pietra, in architetture e frammenti urbani che documentano e testimoniano la presenza religiosa della santa nella cittadina. Nel portale rinascimentale della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, si trova il busto che raffigura Lucia che regge il calice e la spada, o la palma, simboli del martirio; nella chiesa della Madonna del Carmine, ai lati dell'altare, sono situate le statue cinquecentesche di santa Margherita e santa Lucia con i propri attributi iconografici: la palma e gli occhi per santa Lucia e il drago per santa Margherita; anche la cattedrale è adornata da iconografie della santa, distinguibili nella facciata settecentesca di Andrea Palma, nella statua della navata sinistra, nella cappella di santa Lucia ma soprattutto nell'opera di maggiore devozione artistico-culturale ovvero il *Simulacro argenteo di santa Lucia*<sup>48</sup>, la cui statua<sup>49</sup>, firmata e datata 1599, è opera dell'argentiere seicentesco palermitano Pietro Rizzo.

---

<sup>48</sup> Il pannello frontale rappresenta l'episodio del seppellimento di S. Lucia; esso riproduce, nel raggruppamento delle figure, la famosa tela del Caravaggio, della quale si può considerare come un prezioso commento, perché ne mette in risalto taluni particolari andati distrutti nei tardi rimaneggiamenti. Gli altri quattro pannelli parrebbero più antichi, forse facevano parte della precedente cassa reliquiaria della fine del XV inizi del XVI secolo che dovettero essere in parte fusi e in parte riutilizzati. In essi è raffigurato l'interrogatorio della Santa, la prova del fuoco cui fu sottoposta, quella dei buoi e la Comunione somministrata dal vescovo.

<sup>49</sup> Alla base della veste argentea del simulacro si legge: «Inventio et opus Petri Ritii Panormi», che sottolinea come l'argentiere, di scuola geginiana, fosse l'ideatore oltre che l'artefice dell'opera. Il simulacro d'argento era stato commissionato il 12 settembre 1598 da Giuseppe Landolina al Rizzo; il 21 gennaio 1599 questi esprimeva parere favorevole

La Basilica di Santa Lucia al Sepolcro, principale luogo di devozione e adorazione nei confronti di santa Lucia a Siracusa, sorge *extra moenia*, cioè fuori dalle mura della città, ed è un luogo importantissimo per la religione cristiana poiché è il luogo del martirio, avvenuto nell'anno 304, e della sepoltura di santa Lucia. Si pensa sia stata edificata dai cistercensi sulle catacombe ritenute il luogo esatto del martirio.

La Chiesa è collocata presso la Piazza santa Lucia che è uno dei luoghi a cui i siracusani sono maggiormente legati poiché, oltre ad esservi posta la basilica, si trova anche il Tempietto ottagonale che custodisce il sepolcro e la catacomba risalente ai secoli III, IV e V, ma utilizzato come luogo di culto anche nei secoli successivi. Nella piazza sono quindi collocati monumenti che risalgono a periodi storici differenti, questo dimostra che l'interesse per il culto di Lucia è assai remoto.

La catacomba e il sepolcro sono luoghi di medesima importanza rispetto alla basilica poiché è lì che la santa è stata seppellita subito dopo il martirio, ovvero il 13 dicembre dell'anno 304, ed è questo il posto in cui i pellegrini si sono recati per ben 735 anni per venerare la martire, fin quando il suo corpo è stato trasferito a Costantinopoli:

Nello stesso luogo ove rese lo spirito, le fu edificato un tempio; nel quale, per la sua intercessione, ottengono grazia e guarigione dalle malattie coloro che con fede si apprestano ai suoi resti mortali, glorificando il Signore nostro Gesù Cristo, cui è gloria e potenza nei secoli dei secoli<sup>50</sup>.

All'interno del sepolcro, nel 1634, Gregorio Tedeschi scolpisce la statua di una santa Lucia in marmo semi distesa, morente. Lo scultore cerca,

---

sul modello presentato dall'argentario e pagava un anticipo di ben 280 onze e il 12 ottobre 1600 il simulacro era stimato a Palermo dagli argentieri Pietro De Capua e Filippo De Pino.

<sup>50</sup> Ghiggini 2014, p. 35.

attraverso l'opera, di colmare l'assenza della santa, che prima era realmente collocata lì. Alle spalle della statua, si apre infatti il vero sepolcro, nonché il primo, che ha custodito il corpo di Lucia fino all'XI secolo. Il bassorilievo della nicchia del sepolcro è decorato con la realizzazione di tre animali medievali che iconograficamente rappresentano le virtù eroiche di Lucia: il grifone è simbolo dell'incorruttibilità; la colomba è simbolo di purezza e il leone denota il coraggio.

L'edificio originario della Basilica è stato costruito in seguito alla pace di Costantino, proprio al fine di adorare la santa ma, a causa dei terremoti che nel corso dei secoli hanno colpito la città e quindi la struttura, di guerre, ma soprattutto a causa della dominazione araba (878-1080), il complesso originario ha subito tali deterioramenti da non coincidere con quello attuale. La chiesa odierna risale al periodo normanno, 1100 circa, in particolare alla restaurazione religiosa che, in tale periodo, ha comportato una ripresa edilizia di tutte le strutture distrutte o danneggiate durante la dominazione araba; è Gerardo Lentini a sostenere la costruzione dell'edificio. In merito a questa Basilica è necessario sottolineare che gli interventi di riassetto non alterano le linee della struttura; quindi, la pianta della chiesa rispecchia esattamente quella originaria. A questa fase risale il rosone della facciata, di circa tre metri di diametro, il portale, le tre absidi e i quattro grossi pilastri di sostegno alla cupola eretta nel XII secolo. Ad epoca catalana risale la torre campanaria staccata dal resto dell'edificio. Nel XIV secolo, sotto il regno di Federico III d'Aragona, fu realizzato il tetto, in legno dipinto, le cui pitture raffigurano fitte costellazioni di stelle a otto punti alternantesi a crocette, fiori e rosoncini con quattro petali. Si possono altresì ammirare 250 stemmi degli Aragona di Spagna e di Sicilia, oltre all'antico blasone di Siracusa e al particolare delle diverse navi dipinte, attestazione dell'attività marinara della città.

Al 1608 risale la sosta a Siracusa di Michelangelo Merisi, reduce da Malta, cui fu commissionata la grande tela raffigurante il *Seppellimento di santa Lucia*.

Nel 1618 la chiesa di santa Lucia al Sepolcro passa dalle mani del Senato ai Frati Riformati di san Francesco, i quali attivano una generale opera di ristrutturazione per l'intera basilica. L'interno della chiesa è lavorato per opera dell'architetto Giovanni Vermexio, il quale nel 1626, apporta importanti modifiche barocche. Nel 1723 Pompeo Picherali costruì il porticato per consentire l'accoglienza dei pellegrini che affluivano alla basilica in quantità sempre maggiore per rendere omaggio alla santa, a riprova del fatto che il culto si andava via via radicando sempre di più.

Esiste per i siracusani un luogo esatto in cui Lucia emanò l'ultimo respiro ed è rappresentato da una colonna posta a destra del presbiterio.

È dalla basilica stessa che si accede, attraverso un passaggio sotterraneo, al vero e proprio sepolcro, un tempietto barocco a pianta ottagonale. Al suo interno è collocata la statua di *Lucia morente* dell'artista Giorgio Tedeschi; una credenza popolare tramanda che dal 6 all'8 maggio 1735, quando Siracusa era circondata dalle truppe spagnole durante la guerra tra spagnoli ed austriaci, tale scultura iniziò ad emanare sudore.

## 2.2 Storia, culto e martirio di santa Lucia da Siracusa

Lucia fa parte di quelle donne-eroine, che con il loro martirio, subito in difesa della verginità e della fede, hanno reso onore alla Sicilia.<sup>51</sup> Il voto di verginità, unito alla fede, costituisce una caratteristica della perfezione cristiana.

Ho sottolineato più volte che la città di Siracusa, ma soprattutto i suoi fedeli, sono molto legati al culto di santa Lucia. Ciò è strettamente correlato alla provenienza della santa che nasce proprio nella provincia siciliana tra il 280 e il 290 d.C. da una nobile famiglia cristiana; l'immaginazione popolare ne ha addirittura localizzato la casa nell'attuale Via Cavour ad Ortigia.

Lo studio delle vicissitudini che ruotano attorno alla santa e danno origine alla sua storia ci sono pervenute per mezzo delle fonti, di cui quelle latine e greche, dell'inizio del V secolo, meritano un'attenzione particolare poiché sono sempre state considerate le più attendibili; principalmente, la ricerca scientifica più recente in campo agiografico ha convalidato la validità della "Passio" latina, analizzandone con puntualità il testo e riscontrandone l'esattezza terminologica del linguaggio e la congruenza dei dati storici.

Le fonti ci descrivono una giovane fanciulla saldamente dedita alla religione cristiana da offrire segretamente in voto a Dio la propria verginità ma, conformemente alle tradizioni del tempo, Lucia è promessa sposa ad un uomo. Ho riportato la storia attraverso questo testo che riassume concisamente i passaggi fondamentali della vita della santa e del suo

---

<sup>51</sup> Come Lucia anche la vergine e martire Agata, il cui culto è particolarmente sentito nella Sicilia Occidentale e in special modo nel catanese, è tra le donne che con il proprio martirio ha gloriato la Sicilia. A differenza di questa, Lucia nega la propria famiglia e dona tutti i propri averi alla chiesa e ai poveri.

È necessario sottolineare anche il forte influsso esercitato dai culti delle divinità femminili sull'isola, ad esempio quello di Demetra, Persefone, Kore, Iside, Penelope.

martirio, necessari per comprendere a pieno la sua figura, le sue origini ed il suo culto:

Un giorno Lucia propose alla madre, di nome Eutichia, di recarsi insieme a lei in pellegrinaggio nella vicina città di Catania<sup>52</sup>, presso il sepolcro dell'illustre vergine martire Sant'Agata<sup>53</sup>, per domandare a Dio la grazia della guarigione della stessa Eutichia, da molto tempo gravemente ammalata. Giunte in quel luogo il 5 febbraio dell'anno 301, pregarono intensamente fino alle lacrime implorando il miracolo. Lucia consigliò alla madre di toccare con fede la tomba della santa patrona di Catania, confidando nella sua sicura intercessione presso il Signore. Ed ecco, Sant'Agata apparve in visione a Lucia dicendole: "Sorella mia Lucia, vergine consacrata a Dio, perché chiedi a me ciò che tu stessa puoi ottenere per tua madre? Ecco che, per la tua fede, ella è già guarita! E come per me è beneficata la città di Catania, così per te sarà onorata la città di Siracusa".

Subito dopo la visione, Eutichia constatò l'effettiva avvenuta guarigione miracolosa, e Lucia decise di rivelare alla madre il proprio

---

<sup>52</sup> La città di Catania è meta di pellegrinaggio poiché il luogo di tumulazione del corpo di Agata coincide con il luogo di culto, rappresentato quasi come una sorta di tempio, descritto come un recinto sorgente all'interno della città. La tomba di Agata era precocemente divenuta meta di pellegrinaggi sia da parte di Lucia sia da parte degli abitanti delle zone limitrofe.

<sup>53</sup> La fama di santità ed il culto di Agata, martirizzata a Catania nell'anno 251 d.C. durante il terzo consolato dell'imperatore Decio, si era immediatamente diffuso in tutta la Sicilia ed il sepolcro, che conteneva i suoi resti mortali, divenne luogo sacro e di devozione ed il pellegrinaggio in detti luoghi sacri era una consuetudine ampiamente diffusa e praticata tra le comunità cristiane del periodo. Lucia ed Agata non erano cugine o parenti ma sorelle nella verginità e nella dedizione totale al Signore.

Un insieme di elementi, quali il viaggio di Eutichia e di Lucia a Catania; il sogno di Lucia; l'insistenza della corrispondenza del culto che Lucia ha con quello già tributato ad Agata, rivela come l'intento dell'autore sia stato quello di riannodarsi alla Passio di Agata, conferendo alla martire di Siracusa la stessa importanza della vergine martirizzata a Catania. Inoltre, le due sono anche legate per le vicende riguardanti i loro corpi trafugati di cui successivamente tratterò.

desiderio di donare tutta la propria vita a Dio, rinunciando a uno sposo terreno ed elargendo tutte le proprie ricchezze ai poveri, per amore di Cristo.

Così Lucia da ricca che era si fece povera, e per circa tre anni si dedicò senza interruzione alle opere di misericordia d'ogni genere, a vantaggio dei poveri, degli orfani, delle vedove, degli infermi e dei ministri della Chiesa di Dio.

Ma colui che l'aveva pretesa come sposa, si vendicò del rifiuto denunciando Lucia al locale tribunale dell'Impero Romano, con l'accusa che ella fosse "cristianissima", poiché infieriva la crudele persecuzione anti-cristiana dell'imperatore Diocleziano.

Arrestata, rifiutò con coraggiosa fermezza di sacrificare agli déi pagani, e quindi venne processata dal magistrato Pascasio. Ella rispose senza timore, quasi esclusivamente citando la Sacra Scrittura. Il testo dell'interrogatorio è un vero capolavoro di ricorso alla parola biblica. Per giustificare la propria obiezione di coscienza contro l'ordine di sacrificare agli déi, Lucia citò l'epistola dell'apostolo Giacomo: "Sacrificio puro presso Dio è soccorrere i poveri, gli orfani e le vedove. Per tre anni ho offerto tutto al mio Dio. Ora non ho più nulla, e offro me stessa". Per testimoniare la sua serena forza dinanzi al magistrato, citò l'evangelista Matteo: "Sono la serva del Dio eterno, il quale ha detto: quando sarete trascinati dai giudici, non preoccupatevi di cosa dire, perché non sarete voi a parlare, ma parlerà in voi lo Spirito Santo". Per confermare il sostegno da lei trovato nello Spirito Santo, citò la seconda lettera di Paolo ai corinzi: "Coloro che vivono in santità e castità sono tempio di Dio e lo Spirito Santo abita in essi". Per affermare che era la potenza di Dio a proteggerla dalle minacce di violenza che la circondavano, citò il salmista: "Mille cadranno al tuo fianco e diecimila alla tua destra, ma nulla ti potrà colpire".

Rimasta miracolosamente illesa da crudeli supplizi, profetizzò l'imminente fine delle persecuzioni di Diocleziano e la pace per la Chiesa, dopo di che morì con un colpo di spada in gola e venne devotamente sepolta nelle grandi catacombe cristiane della sua Siracusa. Era il 13 dicembre dell'anno 304. Da allora, il suo culto si diffuse ben presto in tutta la Chiesa, e ancora oggi Santa Lucia è certamente tra i santi più popolari, più amati e più venerati nel mondo.<sup>54</sup>

La narrazione delle vicende legate alla vita di santa Lucia non manca di trasmettere al lettore emozioni e resoconti agiografici inconsueti attraverso un racconto che si snoda su un tessuto narrativo piuttosto ricco di temi e motivi di particolare rilievo; quelli attorno cui ruota tutta la vicenda sono: il pellegrinaggio alla tomba di Agata che genera il conseguente accostamento tra le due donne, entrambe martiri; il sogno, la visione, la profezia e il miracolo; il motivo storico; l'integrità del patrimonio familiare; la vendita dei beni materiali; infine, la morte.

La storia della vita e le cause che portano al martirio di santa Lucia appena descritti sono stati tramandati in entrambe le fonti storiche più note e più antiche: la *Passio* del codice greco Papadopulo<sup>55</sup> e gli scritti in latino riguardanti leggende sulle vite dei santi chiamati *Atti dei Martiri*; le due si

---

<sup>54</sup> Descrizione di Fatuzzo 2017.

<sup>55</sup> Il codice 995 della *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, comunemente noto come Codice Papadopulo, fu pubblicato per la prima volta in traduzione latina nel XVII secolo nelle *Vitae Sanctorum Siculorum* di Ottavio Gaetani, il quale ne racconta il ritrovamento nelle *Animadversiones*: «*Ho ricavato questo Martirio di Santa Lucia, scrisse il Gaetani, da un antichissimo codice greco che ho rinvenuto presso Giorgio Papadopulo, presbitero greco a Palazzo Adriano, città della Diocesi di Agrigento; Padre Agostino Fiorito della nostra Compagnia l'ha tradotto in latino. Il mio animo è incline a ritenere che sia uno dei più antichi Atti della Sicilia ed io lo apprezzo moltissimo: gli Atti latini provengono da quelli greci, ma tradotti da un pio interprete, con l'aggiunta di alcuni particolari che in questi si desiderano*». Il codice Papadopulo è la più antica narrazione pervenutaci, nonché quella maggiormente esente da errori.

differenziano esclusivamente per la scena riguardante la morte poiché, secondo gli scritti latini Lucia cessa di vivere a causa di una spada che le trafigge la gola, diversamente gli atti greci raccontano che la morte avviene per decapitazione. Degno di nota è che il codice greco nel descrivere il supplizio di santa Lucia, a differenza degli Atti latini che parlano di rescissione della giugulare, riporta: "dette queste cose, le recisero il capo". La decapitazione, riservata ai condannati di nobile stirpe, narrata dal Papadopulo è confermata dal fatto che il corpo di santa Lucia presenta il capo separato dal busto: un particolare questo che depone a favore della maggior attendibilità storica degli Atti greci rispetto ai latini<sup>56</sup>. Entrambe le versioni hanno avuto un'ampia diffusione e possono considerarsi dei modelli che hanno dato origine a due differenti rami della tradizione: numerose sono infatti le rielaborazioni che provengono dagli scritti greci, ad esempio gli *Inni*, i *Minei*; altrettanto avviene con quelli latini, da cui provengono i *Resumé*, gli *Epitomi*, le *Passiones* metriche. Vi sono anche altre fonti come il codice Vaticano greco n. 866 e il codice Vaticano latino n. 1190, il codice greco n. 77 della Biblioteca Universitaria di Messina e il codice custodito nel Patriarcato di Phanar risalente al sec. IX, proveniente probabilmente da Costantinopoli, che sono stati oggetto di studio e conclusioni; sono almeno sedici le versioni che narrano la storia della santa siracusana.

Dopo aver esaminato i codici vaticani n. 866 e n. 1190, il sacerdote ed archeologo Carmelo Amato reputa che entrambe queste versioni siano da attribuire ad un unico autore, non un autore a caso bensì un ecclesiastico

---

<sup>56</sup> Mons. Lancia di Brolo 1884 afferma che il Codice Papadopulo contiene gli Atti di S. Lucia senza errori ed incoerenze e presenta l'interrogatorio del Preside e le risposte della Santa in tutta la loro semplicità e sublime bellezza, conformi a tutto quanto gli antichi Padri ricordano di S. Lucia; sicché si può ritenere siano stati composti sopra gli atti proconsolari subito dopo il martirio e sulle deposizioni delle persone che ne furono testimoni.

erudito proveniente da Siracusa stessa, che conosca a pieno le Sacre Scritture. Stando al pensiero del sacerdote Amato, l'autore, dopo aver redatto il testo in greco, per consentirne una maggior diffusione, ne avrebbe curato una versione latina più popolare e più ricca di particolari. Tuttavia, è necessario tenere a mente che entrambe le versioni pervenuteci sono sicuramente state oggetto di aggiunte postume eseguite dai vari copisti.

Sino al secolo XVI le narrazioni conosciute del martirio di Lucia sono in lingua latina ed assimilabili alle tante leggende agiografiche volte a edificare il popolo e ben poco attente ai fondamenti storici. È merito del gesuita Ottavio Gaetani (1566-1620) dei Marchesi di Sortino, aver rinvenuto a Palazzo Adriano, in provincia di Palermo, presso il sacerdote greco Giorgio Papadopulo una narrazione fino ad allora ignota. Il codice, che poi prese il nome dal Papadopulo stesso, contiene la *Passio* della santa che fu pubblicata nella traduzione latina nell'opera postuma *Vitae sanctorum siculorum* nel 1657.

I documenti rinvenuti sulla *Vita* e sul martirio sono ascrivibili al genere delle passioni epiche, poiché i dati attendibili sono costituiti solo dal luogo. Infatti, negli atti greci del martirio si riscontrano elementi che appartengono a tutta una serie di composizioni agiografiche martiriali, come ad esempio l'esaltazione delle qualità sovrumane della martire e l'assenza di ogni cura per l'esattezza storica. Tuttavia, nei testi greci riguardanti la vita e il martirio di santa Lucia, tali inesattezze, tipiche delle passioni agiografiche, non sfociano nell'eccesso<sup>57</sup>.

Per quanto concerne l'iconografia di santa Lucia, è rappresentata con un pugnale inflitto in gola, coerentemente con il racconto degli atti latini che tramandano una morte avvenuta per un colpo di spada alla gola e non per

---

<sup>57</sup> Cfr. Stelladoro 2010, pp. 143-165.

decapitazione. A partire dal Medioevo e ancor più dai secoli XIV-XV si consolida l'immagine di Lucia protettrice della vista e ciò costituisce un mutamento nella rappresentazione iconografica della santa; si diffonde la tipica immagine di Lucia con in mano il piattino su cui sono poggiati i suoi occhi. Tale accostamento non è da collegare al suo martirio, bensì al significato della sua vita e soprattutto all'etimologia del suo nome. Lucia deriva infatti dal latino *Lùcia* la cui radice è *lux*, ovvero luce; tradotto in greco *Lukia*, assume invece il significato di *segno e promessa di luce spirituale*: Lucia, "luce" che squarcia le tenebre del paganesimo in favore del nascente Cristianesimo, apre gli occhi alla speranza e alla radiosa luce della salvezza. Assolutamente priva di fondamento è la leggenda eziologica che racconta l'episodio dello strappo volontario degli occhi<sup>58</sup>, non riportato in alcuno dei codici più antichi contenenti la sua *passio*. È dal XV secolo che Lucia è invocata come santa protettrice della vista. Non bisogna dimenticare che prima dell'età moderna non vi sono riferimenti fisiognomici legati alla santa, per cui l'unico mezzo di riferimento per gli artisti è la letteratura agiografica. Il più alto esempio è costituito dalla *Legenda Aurea* di Iacopo da Varazze<sup>59</sup>, nella quale l'autore accosta etimologicamente e semanticamente il nome di Lucia alla Luce, in un preambolo di circa tre pagine. L'individuazione della Lucia nelle raffigurazioni non è sempre facile, poiché gli occhi strappati vengono dipinti a volte in modo diverso: su piatti, dentro ampolle, confusi tra mazzi di fiori. Oltre agli occhi vi sono altri

---

<sup>58</sup> L'episodio narra che la giovane si sarebbe strappata gli occhi, o le vengono cavati, e che miracolosamente le ricrescono ancora più belli di prima.

<sup>59</sup> L'opera da Varazze XIII sec. è una silloge di volgarizzazioni di testi agiografici disposti secondo il calendario di cui 153 sono dedicati alla vita dei santi, tra cui figura proprio santa Lucia di Siracusa. Nell'*editio princeps*, cioè quella pubblicata a Venezia nel 1475, erano raccolte 245 leggende agiografiche; in quella di Venezia del 1503 si accrebbero e divennero 249; nell'edizione di Milano del 1511 furono 248; mentre nell'edizione di Venezia del 1571 aumentarono ancora fino a diventare 254 e nelle due seguenti edizioni di Venezia del 1584 e 1586 si stabilizzarono a 244.

attributi iconografici attraverso i quali possiamo identificare la santa: il giglio che la martire tiene in mano, dato dal fatto che Lucia è tra le donne della santità che conservano la propria verginità per offrirla a Dio, è infatti simbolo di purezza; alle volte, al posto del giglio si trova la palma, che invece simboleggia il martirio ed è infatti comune tra i santi che sono stati martirizzati, essa è fin dalle origini, l'emblema delle vittorie militari, simbolo quindi di vittoria, di ascensione, di rigenerazione e d'immortalità. Portata nei cortei trionfali dei romani, fu poi adottata dalla Chiesa primitiva come simbolo della vittoria cristiana sulla morte e quindi quale simbolo del martirio subito dai cristiani ed è così passata nell'iconografia. Altri vari attributi che spesso accompagnano l'immagine di Lucia sono la corona, ancora una volta simbolo del martirio, fatta tradizionalmente d'oro o con fiori o ghirlande, a volte rose, simbolo di gloria e gioia secondo la Bibbia, oltre che di verginità nuziale; più raramente il libro, simbolo di scienza e saggezza; la lampada, in quanto portatrice di luce; il fuoco, alludendo al momento del martirio in cui, messa al rogo, le fiamme non la toccarono minimamente; ancora il calice, la spada o il pugnale.

L'arte, naturalmente, in quanto specchio di una società, ha sempre proposto come importante soggetto iconografico quello di Santa Lucia e numerosi sono gli artisti che hanno dedicato spazio alla santa nelle proprie tele: già Domenico Veneziano nella sua *Pala di santa Lucia de' Magnoli* del 1445, ma anche il *Polittico di San Luca* di Andrea Mantegna del 1453, ancora Paolo Verone nel suo *Martirio e ultima comunione di santa Lucia* dipinto tra il 1580 e il 1588 e chiaramente Michelangelo Merisi nel *Seppellimento di santa Lucia* del 1608.

Il 1894 è un anno fondamentale per quanto concerne la storia del culto di Lucia, poiché per mezzo dell'archeologo Paolo Orsi è rivenuta un'epigrafe

che attesterebbe la secolare devozione nei confronti della santa. L'epigrafe<sup>60</sup>, risalente ai secoli IV-V, è reperita nelle catacombe di san Giovanni Evangelista a Siracusa ed è riferita a Euskia, una giovane donna morta all'età di venticinque anni. L'iscrizione, in lingua greca antica, è incisa o commissionata da un uomo devoto a Santa Lucia in ricordo della sua defunta giovane moglie, di nome Euskia. Nella traduzione dal greco si legge: «Euskia, irreprensibile, vissuta buona e pura per 25 anni, morì nella festa della mia Santa Lucia, per la quale non vi è elogio come conviene...». La lapide è la più antica testimonianza di culto nei confronti di santa Lucia ed è inoltre importante poiché ne attesta la veridicità storica. Non solo la giovane aveva avuto il privilegio di morire nel giorno sacro a Lucia ma sembrerebbe che le due donne siano in qualche modo legate: il nome di Euskia contrasta semanticamente quello di Lucia: l'uno significa Ombrosa, l'altro Luminosa. Ha iniziato a prendere forma l'idea che la donna soffrisse di una malattia agli occhi e l'epigrafe potrebbe quindi fungere da più antico documento relativo al protettorato della vista riconosciuto a santa Lucia. Se l'epigrafe è da intendere come la più antica testimonianza di culto alla santa, dobbiamo ricordare che da questo secolo in poi l'adorazione per Lucia si espande rapidamente in tutta la cristianità e a lei vengono dedicati monasteri, oratori e chiese, nonché lunghe file di pellegrinaggi nel luogo della sua sepoltura. Un momento che incide definitivamente sulla diffusione del culto di Lucia, non solo in Italia ma anche altrove, è l'introduzione del suo nome nel *Canone della Messa Romano* di Gregorio Magno, la prima e la più importante delle preghiere riportate nel messale romano. Papa Gregorio Magno, vissuto tra il 590 e il 604, nei suoi libri *Antifonario* e *Sacramentario* scrisse l'Ufficio Divino da recitarsi e la Santa Messa da celebrarsi in tutta la Chiesa nel giorno

---

<sup>60</sup> La lapide è oggi conservata in una sala del Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi di Siracusa.

della Festa di Santa Lucia, il 13 dicembre. Decretò inoltre che il nome della Martire siracusana fosse inserito insieme a quelli di altre sei donne Martiri, tra cui Sant'Agata di Catania, nel Canone Romano, ovvero la preghiera eucaristica della Messa; poco dopo il nome di Lucia viene inserito anche nel canone ambrosiano.

Il culto di Santa Lucia presenta molte affinità anche con il culto di Artemide, dea greca della luna, particolarmente adorata a Siracusa che, non a caso, è il luogo di nascita di Lucia. Inoltre, ad entrambe sono sacre l'isola di Ortigia e la quaglia, ed entrambe sono vergini. Ortigia era anche il nome dell'isola di Delo, dove il mito vuole che Latona abbia partorito Apollo e Artemide; proprio in quest'isola Artemide aveva un grande tempio. Interessante notare che in uno dei suoi aspetti Artemide è considerata a tutti gli effetti una dea della luce, in quanto rappresentata con due torce fiammeggianti nelle mani.

L'origine della festa di santa Lucia risale al mondo greco, al culto pagano di Demetra, dea dell'agricoltura, dei campi, della terra ma soprattutto delle stagioni. Demetra si invocava proprio il 13 dicembre perché in antico si pensava che invocare la Dea, accendere le candele in suo onore alle finestre delle case, fare dei falò, avrebbe propiziato il ritorno della luce e del giorno e, soprattutto l'importanza del raccolto. Gli attributi della dea, le spighe di grano, gli occhi e la luce, furono traslati alla santa siracusana. Come Demetra ritornava sulla terra dopo la ricerca degli inferi dell'amata figlia Kore, di cui Omero cantò nel celebre Inno alla dea, così Lucia, nel cui nome echeggia l'originario lux romana, diverrà la santa del vecchio ed eterno solstizio.

Oggi il culto per santa Lucia è diffuso in tutta Italia: specialmente in molte città della penisola settentrionale come Cremona, Bergamo, Lodi, Mantova e Brescia, Vercelli, Vicenza e Parma. A Ravenna la giovane appare

effigiata già nel VI secolo nella Basilica di Sant'Apollinare Nuovo nel celebre mosaico raffigurante la processione delle vergini; il culto giunge anche in Inghilterra dove viene celebrata fino alla Riforma protestante con una giornata in cui era concesso di riposare. Anche in gran parte dell'Europa il culto di santa Lucia è molto diffuso; alcune nazioni come Francia e Portogallo hanno richiesto parte delle reliquie della santa, che sono state donate. Addirittura, in Svezia la santa è venerata anche nella chiesa luterana; secondo la tradizione Lucia si recava nelle catacombe per portare il cibo ai confratelli che lì si nascondevano e celebravano i propri riti. Per tenere con le mani la maggiore quantità di cibo possibile, si faceva luce in quegli stretti cunicoli sotterranei recando una lampada fissata ai capelli.

### **2.3 Spostamento delle reliquie di santa Lucia**

Siracusa è la città che, oltre ad essere stata identificata come città natale di santa Lucia, è anche stata il luogo del suo martirio e della sua sepoltura. La tradizione popolare siracusana tramanda che santa Lucia, dopo aver esalato l'ultimo respiro, fu sepolta nel medesimo luogo del suo martirio facendo sì che le catacombe di Siracusa, dopo aver ricevuto il corpo della santa, prendessero il suo nome. Col passare del tempo queste si ampliano sempre più poiché numerosi sono i cittadini devoti che desiderano essere sepolti accanto a Lucia.

Il corpo della santa rimane nel medesimo luogo fino al 878, anno in cui i saraceni invadono Siracusa. Il pensiero dei siracusani è senza dubbio quello di mettere in salvo, e quindi proteggere le reliquie della santa che vengono spostate e conservate in un luogo segreto e sicuro. Le vicende legate alla traslazione delle reliquie sono giunte a noi perché tramandate da Leone

Marsicano e dal cronista Andrea Dandolo<sup>61</sup> di Venezia. Il Marsicano racconta che nel 1038 il corpo di Lucia fu trafugato dal generale bizantino Giorgio Maniace. Venendo a conoscenza del luogo in cui si trovava il corpo della santa, il generale e le sue truppe lo trasportano da Siracusa a Costantinopoli, come regalo di nozze per l'imperatrice Teodora, in una teca d'argento<sup>62</sup>. Secondo il Marsicano, il corpo rimane a Costantinopoli fino al 1204, anno in cui questo viene prelevato dai veneziani e traslato nella città lagunare. In realtà, non essendovi allora alcun indizio certo che indicasse dove la santa fosse ubicata all'interno del complesso delle catacombe siracusane, non è dimostrabile che il corpo trafugato dai bizantini fosse proprio quello di Lucia.

Andrea Dandolo informa che i corpi di Lucia e Agata erano stati traslati a Costantinopoli ma che quello di Lucia fu poi nuovamente traslato presso Venezia, dove giunge il 18 gennaio 1205. «Quindi, la traslazione delle reliquie di Lucia a Venezia da Costantinopoli sembra legata agli eventi della Quarta Crociata, quando i cavalieri dell'Occidente latino, piuttosto che liberare la terra santa, spogliarono la metropoli dell'Oriente cristiano».<sup>63</sup> Il corpo di Lucia fu posto dapprima nel monastero benedettino in cui aveva soggiornato il monaco Gerardo, successivamente nella chiesa di san Giorgio Maggiore, sempre a Venezia. Si narra che il 13 dicembre 1279, giorno della festa di santa Lucia, il flusso di pellegrini era talmente copioso, che alcuni fedeli morirono annegati a causa di un rovesciamento di barche. Dopo tale tragedia le autorità decisero di traslare il corpo in città e di porlo in una chiesa

---

<sup>61</sup> Nella storiografia emerge la grande opera di Andrea Dandolo, doge e cronista, amico di Francesco Petrarca, il cui soggiorno a Venezia dal 1362 al 1368 fu un grande stimolo allo sviluppo della cultura. L'opera cronachistica di Andrea Dandolo consta di due diversi documenti, la *Chronica Brevis*, scritta quando Dandolo era ancora procuratore; la *Chronica per extensum descripta*, scritta dopo l'elezione avvenuta nel gennaio 1343.

<sup>62</sup> Marsicano 1846, p. 675.

<sup>63</sup> Stelladoro 2010, pp. 136-137.

a lei intitolata; tale decisione fu presa principalmente per evitare che un incidente analogo potesse verificarsi nuovamente, ma anche per agevolare i pellegrini che adesso non avevano più bisogno di ricorrere ad imbarcazione per adorare la santa. Il 18 gennaio 1280, il corpo di santa Lucia venne quindi traslato nella chiesa di Santa Maria Annunziata nel sestiere di Cannaregio. Una nuova chiesa, intitolata a Lucia e dove furono deposte le sue spoglie, fu consacrata nel 1313. Nel 1444 tale edificio sacro passò sotto la giurisdizione del vicino convento del Corpus Domini.

Nel frattempo, però alcune suore agostiniane fondano un proprio convento accanto alla chiesa della santa ed insistono per ottenere la gestione delle reliquie di Lucia. Questa viene concessa loro dal Patriarca Bondumier<sup>64</sup>, il quale assegna la chiesa e le reliquie “in gestione” alle suore del Corpus Domini. Tale concessione scatena una guerra monacale tra agostiniane e benedettine che culmina nel trasloco del 1476. Durante la notte le benedettine si impadroniscono segretamente delle sante reliquie, conservandole in un posto nascosto. I parrocchiani di santa Lucia protestano col Consiglio dei Dieci<sup>65</sup> che impone di restituirle, ma non ottengono ugualmente nulla. L’8 giugno i Dieci minacciano di clausura forzata le monache se non avessero restituito le reliquie, ancora senza alcun riscontro. La situazione muta nel momento in cui arriva al convento il Fante dei Dieci

---

<sup>64</sup> Il 27 marzo 1460, alla morte di Maffeo Contarini, che lo aveva indicato come successore, Andrea Bondumier viene chiamato dal Senato veneziano al patriarcato. La sua nomina è confermata dal Pio II, il 23 aprile. Il Bondumier opponeva esitazioni, dichiarandosi vecchio e debole, e vincolato dal voto pronunciato all'atto di entrare in religione di non accettare dignità. Ma il 10 maggio il pontefice lo dispensava dal voto e gli imponeva l'accettazione (F. Ughelli- N. Coleti). Enciclopedia Treccani on line alla voce Bondumier, Andrea.

<sup>65</sup> Giunta speciale veneziana, composta di 10 membri, istituita nel 1310 con l’incarico di perseguire e punire autori e complici della congiura di Baiamonte Tiepolo. Inizialmente ebbe carattere provvisorio ma fu prorogata fino al 1335, quando divenne permanente. Enciclopedia Treccani on line.

con i muratori, pronti a murare vive le monache; a questo punto la santa riesce a tornare nella chiesa di Santa Maria Annunziata. La contesa si risolve solo nel 1477 con la decisione del nuovo Patriarca Maffeo Girardi<sup>66</sup>, il quale decide che le reliquie dovevano essere custodite presso le monache dell'Annunziata e dovevano essere consegnati cinquanta ducati d'oro l'anno a quelle del Corpus Domini.

Nel corso degli anni l'edificio subì vari interventi e rifacimenti. Nel 1580 l'Architetto Andrea Palladio realizzò alcuni disegni per i suoi interni, ma, nonostante un'iscrizione sul portale maggiore lo designasse come l'autore, l'edificio venne in realtà ultimato soltanto trent'anni dopo la sua scomparsa. Nel 1810 Napoleone Bonaparte decretò la chiusura di tutti i monasteri e conventi, compreso quello di santa Lucia. Un ulteriore trasloco avviene nel 1860: sotto i francesi se n'erano andate le monache, con l'abolizione da decreto napoleonico del 1810. Sotto gli Austriaci tocca alla chiesa, condannata all'abbattimento su decreto di Ferdinando I, per far spazio alla nuova stazione ferroviaria che, non a caso, prese il nome di Venezia Santa Lucia<sup>67</sup>. Anche il corpo di Lucia necessita di essere spostato e l'11 luglio 1860 viene trasferito nella chiesa di san Geremia dal Patriarca Angelo Ramazzotti<sup>68</sup>. Deposte sull'altar maggiore per sette giorni, vennero poi spostate su un altare laterale in attesa di costruire una nuova cappella, costruita nel 1863 con il materiale del presbiterio della distrutta chiesa di Santa Lucia. Infine, venne realizzato un altare in broccatello di Verona con

---

<sup>66</sup> Nell'aprile del 1466, alla morte del patriarca di Venezia Giovanni Barozzi, attraverso il sistema della *proba* il Senato designò il Girardi. come candidato alla successione.

<sup>67</sup> Per tale motivo, proprio davanti al piazzale della stazione di Venezia è murata nel pavimento una lapide che ricorda la chiesa dedicata a santa Lucia, abbattuta nel 1861.

<sup>68</sup> Dopo la morte del patriarca Pietro Aurelio Mutti, Vienna scelse Ramazzotti per la cattedra veneziana, certamente per le sue doti, la sua preparazione e la sua integrità morale, ma anche perché la sua condotta politica non era mai stata sporcata da simpatie liberali e indipendentiste.

fregi di bronzo dorato su disegno dell'arch. Gaetano Rossi. Le spoglie incorrotte della martire furono poste in una nuova urna in marmo giallo ambrato. Da allora le reliquie restano nel luogo in cui sono state collocate definitivamente per l'ultima volta, nonostante avvenga il passaggio al Regno d'Italia, la Grande Guerra, il fascismo, la Liberazione, la repubblica, l'Acqua Grande. Dal 1863 le spoglie della santa sono custodite in una teca e dal 1955 il suo volto è protetto da una maschera in argento voluta dall'allora Patriarca di Venezia Angelo Roncalli, futuro Papa Giovanni XXIII.

Tuttavia, non è del tutto accertabile che il corpo di santa Lucia conservato oggi a Venezia sia autentico. Una remota tradizione, che risale a Sigeberto di Gembloux <sup>69</sup>(1030-1112), racconta che le spoglie della santa furono portate a Metz in Francia, dove tuttora sono venerate dai francesi in un altare di una cappella della chiesa di Saint-Vincent.

Ad avvalorare la tesi secondo cui il corpo di Santa Lucia si trovi a Metz, ha provveduto il Professore Wagner, docente associato della Facoltà di Teologia Cattolica di Strasburgo, che discute la presenza del corpo della santa in una cappella dell'abbazia di Saint-Vincent.<sup>70</sup>

Secondo lo studioso francese, il vescovo Teodorico, giungendo in Italia insieme all'imperatore Ottone II, avrebbe trafugato, insieme a molte altre reliquie di santi, il corpo di S. Lucia, che allora era in Abruzzo, a Péntima (Corfinium). Qui, conquistata la città, lo aveva portato nel secolo VIII il duca di Spoleto dopo averlo sottratto a Siracusa. L'anno mille Metz fu meta di pellegrinaggi da tutto il mondo germanico per vedere il corpo della santa

---

<sup>69</sup> Cronista medievale, nato verso il 1030. Fu monaco nell'abbazia benedettina di Gembloux (Namur), fondata verso il 922, e teologo di San Vincenzo di Metz. Ritornò a Gembloux, verso il 1070, dove morì il 5 ottobre 1112. Uomo illuminato, conoscitore profondo delle Scritture dei Padri della Chiesa, degli autori antichi, del diritto canonico e della storia, ebbe anche discreta conoscenza del greco, della musica e della prosodia.

<sup>70</sup> Wagner 2002, p. 79.

conservato in una 'bellissima' cappella in fondo alla navata sinistra della abbazia di Saint-Vincent, fondata alla fine del X secolo dal vescovo Teodorico forse anche con la finalità di ricevere tali sante reliquie. Sigeberto riferisce che il Vescovo Teodorico, nel 972, innalzò un altare in onore di Santa Lucia e che nel 1042 un braccio della martire fu donato al Monastero di Luitbourg.

Oggi Siracusa è in possesso di alcune reliquie di santa Lucia che nel corso del tempo sono state donate. Le più significative per il popolo siracusano sono quelle dell'omero sinistro e due frammenti di cannella del braccio sinistro. L'omero della santa è stato donato dal Cardinale di Venezia Marco Cé all'allora Arcivescovo di Siracusa Monsignore Lauricella il 13 dicembre del 1988. Esso è custodito in una preziosa teca argentea di forma rettangolare. Il Reliquiario ad ostensorio per i frammenti di cannella è stato eseguito invece nel 1931 per volontà dell'Arcivescovo Giacomo Carabelli. Nella teca dalla forma ovale sono collocati i frammenti ossei. Di grande importanza sono anche le Reliquie custodite presso il Centro Espositivo Luciano della Cattedrale di Siracusa, la Tunica, il Velo e le Scarpette della Santa che anticamente si custodivano in una cassetta d'argento eseguita nel 1651.

Solo nel dicembre 2004, in occasione del diciassettesimo centenario del martirio, le reliquie sono state inviate a Siracusa ma sono rimaste nella città siciliana solo per sette giorni.

## CAPITOLO 3

### 3.1 Committenza del Seppellimento di santa Lucia

Il dipinto raffigurante il *Seppellimento di santa Lucia* è frutto di una breve sosta di Caravaggio nella città della Sicilia Orientale, Siracusa, in seguito al suo spostamento dall'isola di Malta. Il 6 ottobre 1608 il pittore ha già lasciato Malta e probabilmente a dicembre dello stesso anno si è già stanziato nella città di Messina. Quindi il soggiorno aretuseo si colloca negli ultimi tre mesi dell'anno 1608. La sosta, dunque, è senza dubbio molto breve.

L'ammissione di Caravaggio nell'ordine dei cavalieri di Malta, nel luglio 1608, aveva rappresentato una svolta positiva nella vita dell'artista che, tuttavia, non dura a lungo. Già nell'agosto dello stesso anno il pittore è coinvolto, insieme a un gruppo di cavalieri italiani, in una rissa notturna nella quale il Cavaliere di Giustizia Giovanni Rodomonte Roero, conte della Vezza di Asti, rimane gravemente ferito. Caravaggio si ritrova nuovamente sotto processo ed è costretto a trascorrere le settimane seguenti in carcere<sup>71</sup>. Tuttavia, riesce a sottrarsi alla condanna e a fuggire in Sicilia, più precisamente, a Siracusa. Non si conoscono con esattezza le circostanze della fuga, ma è lecito supporre che sia nell'evasione dal carcere che nello

---

<sup>71</sup> Robb 2001, descrive così il Forte sant'Angelo dove Caravaggio era rinchiuso: «Forte sant'Angelo si ergeva come un gigantesco transatlantico di arenaria sulle rocce di un promontorio a guardia del grande porto della Valletta. Era stato costruito sopra un vecchio castello medievale, e da lì, nel 1565, il gran maestro e i suoi seicento cavalieri avevano respinto per tre mesi l'assedio turco. Una serie di muri a picco scendeva a gradoni al mare su tutti i lati, e ogni gradone era abbastanza alto perché caderne fosse fatale. Il *guva*, situato proprio nel cuore del complesso, era una semplice fossa scavata nella roccia, troppo profonda per poterne uscire senza aiuto. [...] Uno, nel terrore della morte imminente, aveva graffiato nella morbida e umida pietra un'immagine del proprio carro funebre. Era un posto spaventoso in cui calarsi. Caravaggio, non si sa come, riuscì ad uscirne, a lasciare il forte e a lasciare Malta. Caravaggio, quando tornò alla luce, era ormai in Sicilia». Robb p. 459.

spostamento repentino da un luogo ad un altro, Caravaggio sia stato aiutato da qualcuno; probabilmente dal figlio della Marchesa Colonna, Fabrizio Sforza Colonna, che si trovava a Malta in qualità di comandante della flotta militare, era quindi incaricato di muovere le navi fra Malta e la Sicilia in quel preciso periodo. La famiglia Colonna, ed in particolare la Marchesa, figlia di Marcantonio Viceré di Sicilia e vincitore a Lepanto, aveva da sempre protetto e sostenuto Michelangelo Merisi ed inoltre si stava impegnando affinché il papa concedesse la grazia per l'assassinio di Ranuccio Tommasoni. Inoltre, il Procuratore delle carceri maltesi era il napoletano Girolamo Carafa, imparentato con i Colonna, in quanto una sorella di Costanza, Giovanna, aveva sposato il principe Luigi Carafa. È dunque certo che la fuga da Malta era voluta e venne architettata. Si rivelano vani i vari tentativi di catturarlo e il 27 novembre di quell'anno il suo processo a Malta continua senza di lui. Il primo dicembre del 1608 l'assemblea dei Cavalieri, con la cerimonia della *privatio habitus*, decreta l'espulsione di Caravaggio dall'Ordine cui era stato ammesso in luglio per meriti artistici, privandolo dell'abito e del titolo, bollandolo quale *membrum putridum et foetidum*.

Siracusa, quindi, è la prima città siciliana in cui Caravaggio sosta, anche se non si sa con fermezza dove approda esattamente; secondo quanto indicato in un manoscritto di Francesco Aprile e ricostruito da Alvise Spadaro nel suo libro *Caravaggio, il percorso smarrito*, giunge forse a Gela e si ferma a Caltagirone, centro sorto tra i monti Erei e gli Iblei ed oggi celebre nel mondo anche per la produzione di ceramica: «considerando invece che Caravaggio, proveniente da Malta, era diretto a Caltagirone, è più probabile che sia sbarcato al caricatore di Gela, alla stregua dei successivi viaggiatori stranieri che avrebbero fatto lo stesso percorso»<sup>72</sup>. A questa tappa

---

<sup>72</sup> Spadaro 2012, pag. 34.

seguiranno rispettivamente Messina e poi Palermo, il tutto nel giro di pochi mesi. La presenza di Caravaggio a Siracusa però è avvolta nel mistero: non si sa infatti perché venne a rifugiarsi proprio in questa città né perché realizzò uno dei suoi più grandi capolavori proprio per la Basilica di Santa Lucia al Sepolcro. L'ipotesi dello scrittore Pino Di Silvestro è che il collegamento tra Malta e Siracusa è da cercarsi nella figura di Fra Raffaele da Malta, che proprio in quegli anni era guardiano del convento della Basilica: dunque Caravaggio potrebbe aver realizzato la pala d'altare per ringraziarlo per l'accogliente o su richiesta del frate<sup>73</sup>.

Qui, il pittore ritrova il suo fedele amico Mario Minniti, l'artista con cui aveva condiviso quindici anni nella città eterna. Il biografo messinese Francesco Susinno facendo riferimento, nella vita del Caravaggio a «...que' che diedero ad imitare la sua maniera», ricorda anche il siracusano Mario Minniti<sup>74</sup>. Da queste note di Susinno si è giunti, due secoli dopo, all'identificazione del Minniti con quel certo «Mario pittore» citato in documenti riguardanti il periodo romano del Caravaggio e che, secondo alcuni studiosi, fu modello del Merisi nei quadri giovanili, nonché suo probabile copista e collaboratore. Questo godeva di un certo successo nella sua città natale anche se, al pari di Caravaggio, la sua esistenza non era trascorsa molto pacificamente. Nel 1604 era stato condannato per omicidio, forse commesso incidentalmente, trovando rifugio nel monastero dei carmelitani per i quali aveva dipinto un'*Assunzione della Vergine*.

---

<sup>73</sup> Di Silvestro 2002, pp. 38- 56.

<sup>74</sup> La sua amicizia con il giovane siciliano destò da subito sospetti di omosessualità e non soltanto perché i due erano inseparabili, ma anche per i quadri che il pittore lombardo cercava di vendere. Il biografo Susinno racconta degli aneddoti particolari della vicenda. Altri studiosi, però sostengono che potrebbe trattarsi di una storia inventata, poiché esistono due documenti romani riferibili con certezza a Minniti e alla sua convivenza nel 1600 e poi al suo matrimonio con Alessandra Bertoldi, anche se ancora una volta Susinno, narra che il pittore siracusano decise di prendere moglie «per poter più quietamente vivere».

Caravaggio era nato per ribellarsi alle autorità costituite e il Minniti, più giovane di età, sicuramente fu influenzato dalle sue idee. Ciò è provato dalla sua futura arte, in quanto divenne un diffusore del caravaggismo in Sicilia, anche se preferì evitare di provocare apertamente i benpensanti e propose un'arte più adatta ai commissionanti siciliani. Dopo il perdono e la liberazione il Minniti aveva intrapreso una carriera tra Siracusa e Messina, e aveva aperto una bottega con un certo numero di collaboratori<sup>75</sup>. Probabilmente, la conoscenza tra i due si deve alla collaborazione del Caravaggio presso il «bottegaro», nei primi mesi del 1596; per mezzo di recenti studi è stato possibile identificare il maestro di bottega con Lorenzo Carli<sup>76</sup>, pittore siciliano, originario di Nasi, nel messinese, che corrisponde al «pittore Siciliano, che di opere grossolane tenea bottega», come lo definisce il Bellori nella *Vita* del Caravaggio. Il viaggio a Roma rientrava nella consuetudine del tipico percorso di apprendistato per la maggior parte dei pittori siciliani. Nello stesso ambiente avrebbe conosciuto il pittore siracusano Mario Minniti, se si dà credito a quanto racconta Francesco Susinno nel 1724, e se è a Carli che questi si riferisce quando, a proposito dell'arrivo a Roma di Minniti, scrive: «accomodossi con un siciliano pittore,

---

<sup>75</sup> Susinno è il primo biografo d'arte a dedicare al Minniti, benchè non messinese, una biografia, dove, accanto a dati attendibili e confermati da ricerche successive, le vicende del pittore sono rese più intriganti con il racconto di disavventure, un omicidio, fughe, prigionie ed infine la grazia, in curiosa analogia con le vicende reali del Caravaggio.

<sup>76</sup> Sull'inventario dei beni di Carli, una cosa da dire riguarda la presenza di una «Madonna con il figlio che dorme sopra di un cusino et San Giovanni, Santo Iseppe et Santa Isabetta». È un'iconografia per certi versi simile a quella che appare, dalle radiografie, al di sotto della *Buona Ventura* oggi ai Musei Capitolini, appunto dipinta su una tela di reimpiego. Tanto che si è adombrata la possibilità che Caravaggio abbia riutilizzato, per il quadro capitolino, un primo lavoro da lui stesso eseguito, proprio nella bottega del siciliano. L'ipotesi, non direttamente verificabile, resta di grande suggestione e testimonia in ogni caso il grande interesse che gli specialisti hanno dedicato agli esordi romani di Merisi e, nello specifico, al periodo trascorso presso Carli.

che vendeva quadri a dozzina, e nella stessa bottega strinse amistà col Caravaggio, ambi giornalieri di quel grossolano artiere»<sup>77</sup>.

Il rapporto che ha legato i due pittori si crede sia stato talmente forte che ci si è spinti a pensare che il Minniti figurò tra i protagonisti delle tele caravaggesche. Il *Fanciullo con canestra di frutta*, la *Buona ventura*, *I Bari*, il *Concerto campestre*, il *Suonatore di liuto*, il *Bacco*, il *Ragazzo morso da ramarro*, la *Vocazione e il Martirio di San Matteo*, hanno in comune la fisionomia dei personaggi raffigurati, uno in particolare, colui che, per alcuni, è stato identificato con il fedele amico siciliano del Caravaggio, Mario Minniti, sulla base delle fattezze del siracusano così come raffigurato in una raccolta di biografie del 1821<sup>78</sup>. Lo scrittore Michele Cuppone, nel testo *Caravaggio a Siracusa e il Seicento aretuseo*, coglie l'occasione per marcare il suo pensiero a riguardo, fortemente contrario alle supposizioni fatte da altri studiosi. «Anzitutto», spiega Cuppone nel secondo capitolo del libro, «a quella data così tarda e in assenza di altri ritratti noti di Minniti, quest'unico potrebbe benissimo essere di invenzione. Ma soprattutto, i tratti somatici riprodotti sono piuttosto vaghi e, pertanto, è molto opinabile il confronto con i modelli caravaggeschi. Infine, una supposta convivenza di Caravaggio e Minniti ha offerto la sponda a quanti sostengono l'omosessualità del primo. La conclusione, che naturalmente non aggiunge né toglie nulla al valore del grande lombardo, non è a ogni modo suffragata dai documenti, da cui si evincono comunque le frequentazioni femminili sia dell'uno sia dell'altro»<sup>79</sup>.

Si suppone che un primo incontro tra i due artisti a distanza di anni fosse già avvenuto, nel luglio 1607. È noto, infatti, che la flotta di cinque galere su

---

<sup>77</sup> Susinno 1724, ed. 1960, pp. 107, 117.

<sup>78</sup> Ebert-Schifferer 2010, pp. 59-62 e, da ultimo, Roio 2018, p. 290.

<sup>79</sup> Cuppone 2020, p. 210.

cui, a quanto pare, Caravaggio si imbarcò nel viaggio da Napoli a Malta, sostò prima del 6 luglio a Messina ed entro l'11 a Siracusa. Con entrambe le città della Sicilia orientale egli avrebbe avuto così un primo approccio, prima di tornarci e soggiornare per alcuni mesi.

Le notizie certe riguardanti la commissione del *Seppellimento* di Caravaggio sono tutt'oggi di difficile reperimento, per tale motivo ci si deve affidare a fonti scritte, che purtroppo non sempre risultano affidabili e veritiere. Tra quelle più dettagliate vi è senza dubbio il racconto del messinese Francesco Susinno<sup>80</sup>, autore delle *Vite de' pittori messinesi*<sup>81</sup> e di una nota biografia del Caravaggio del 1724, che, dapprima, ci tramanda che è Mario Minniti a prestare aiuto e rifugio a Caravaggio, una volta arrivato in Sicilia. Il siciliano era ormai un artista completo e aveva acquisito le doti e le capacità necessarie per portare avanti una bottega d'arte. Inoltre, stando a quanto riporta il Susinno nelle sue fonti scritte, Mario Minniti è una figura importante per tutto ciò che ruota attorno all'esecuzione del *Seppellimento*, sia per quanto concerne la committenza che la realizzazione in sé del dipinto. Egli si adopera per procurare all'amico lombardo una commissione<sup>82</sup>, intercedendo per lui presso il Senato cittadino, favorito dall'enorme fama

---

<sup>80</sup> Per la biografia sul Caravaggio, Susinno trasse molte informazioni da Bellori 1672, soprattutto sul concetto di maniera intesa come coincidenza con i canoni della poetica classica di natura accademica e ancora come graziosità e gentilezza dalle quali Caravaggio si discostava. E si ispirò, soprattutto per quanto riguarda il periodo romano, alla biografia di Baglione.

<sup>81</sup> *Vite de' pittori messinesi*, unico lavoro del Susinno che, rimasto inedito, è stato rintracciato nel Kupferstichkabinett del Kunstmuseum di Basilea e reso noto nel 1960 da Valentino Martinelli. In esso l'autore si firma «pittore e sacerdote messinese», inserendo anche un autoritratto a matita. Nelle *Vite de' pittori messinesi* Susinno presentava senza alcuna ripartizione interna, ma in successione cronologica, ottantuno biografie di artisti, alcune con relativo ritratto, attraverso le quali ricostruiva l'evolversi del linguaggio figurativo locale a partire da Antonello «Juniore», «fondatore della pittura messinese», fino a Filippo Tancredi, morto nel 1722.

<sup>82</sup> È inevitabile collegare che, vista l'imminente ricorrenza del giorno di Santa Lucia, l'opera doveva essere pronta proprio in occasione di quel giorno.

che aveva ormai raggiunto Caravaggio in tutta Italia, soprattutto per mezzo delle sue opere naturaliste:

«fuggì in Sicilia, e ricovratosi nella città di Siracusa fu ivi accolto dall'amico suo e collega nello studio di pittura, Mario Minniti pittore siracusano, da cui ricevette tutta la compitezza che poté farle la civiltà di un tal galantuomo. Lo stesso supplicò quel senato della città acciò impiegasse il Caravaggio in qualche lavoro, e così potesse aver campo di godere per qualche tempo l'amico ed altresì osservarsi a qual grado di altezza erasi portato Michelagnolo, mentre se ne udiva grande il rumore e ch'egli fosse in Italia il primo dipintore»<sup>83</sup>.

Malgrado i suoi problemi con la legge e la giustizia, il talento di Caravaggio non passa inosservato neppure in Sicilia e anzi, i committenti colgono l'occasione per ingaggiare il famoso pittore. In quel periodo la Sicilia non può vantare la presenza di artisti del calibro di Antonello da Messina (1430–1479) o Pietro Novelli (1603-1647), per tale motivo, tra i suoi contemporanei, Caravaggio è l'unico che può garantire alla committenza un prestigio mirabile e persistente nel tempo. D'altro canto, anche l'artista sente l'esigenza di riprendere a lavorare.

Ad ogni modo, alcuni studiosi non condividono ciò che è tramandato dal Susinno poiché vedono in lui poca affidabilità:

«[...] Tuttavia non condividiamo la prevalenza attribuita al racconto di Francesco Susinno, [...] che sottolinea l'amicizia del Maestro con Mario

---

<sup>83</sup> Susinno ms. 1724, ed. 1960, p. 110.

Minniti, la mediazione di quest'ultimo nell'incarico da parte del Senato siracusano della realizzazione dell'opera»<sup>84</sup>.

Alvise Spadaro aggiunge che:

«per il soggiorno siciliano, senza spostarsi dalla sua città, il Susinno aggiunge solo “aneddoti” evidentemente riportati dalla tradizione orale. Aneddoti non tutti convincenti, anche se l'eccezionalità della scoperta, ha attribuito una considerazione esagerata per l'intero contenuto»<sup>85</sup>.

D'altra parte, sostengono che l'abate Susinno ha scritto una biografia tenendo in considerazione gli scritti dei due biografi più antichi, Bellori e Baglione, a tal punto da commettere quasi plagio, e a queste informazioni abbia semplicemente aggiunto notizie sul soggiorno siciliano e sul *Seppellimento*.

Visto il posto a cui il dipinto era destinato, ovvero l'altare della Basilica di santa Lucia al Sepolcro<sup>86</sup>, luogo di martirio e sepoltura, si può pensare che l'intento del Senato cittadino fosse quello di affidare all'iconologia sia il messaggio storico-civico sull'orgoglio dell'appartenenza siracusana della

---

<sup>84</sup> Russo 2000, p. 42.

<sup>85</sup> Spadaro 2016, p. 15.

<sup>86</sup> La chiesa nel 1469 era stata assegnata ai Francescani Osservanti, che furono nuovamente chiamati nel 1515 e nel 1545, e poi retta da un Collegio. Istituito nel 1507, il Collegio inizialmente fu composto da 4 cappellani Regi, successivamente, dal 1542, fu istituito il Consiglio dei Dodici, per poi, dal 1552, ridursi nuovamente a 4 cappellani. Negli anni in cui Caravaggio era presente a Siracusa, il ruolo direttivo era stato affidato, dal Senato, alla Congregazione di San Filippo Neri, che seguiva la regola dell'Oratorio di San Filippo Neri, poiché la chiesa si trovava in uno stato di incuria. Nel documento si fa riferimento anche a tre nobili, estratti dal bussolo, che, dal 1541, svolgevano il ruolo di procuratore, carica mantenuta per due anni. Anni dopo, dal 1618 al 1626, il senato, i procuratori e l'illustrissimo vescovo Torres, dal momento che la chiesa risultava nuovamente quasi in disuso, la affidarono ai Francescani Riformati, di cui, nel documento si loda l'operato.

santa ormai universalmente famosa, sia il messaggio strettamente devozionale, nell'impossibilità di venerare in città le relative reliquie, dal momento che queste sono tutt'ora collocate nella Chiesa dei Santi Geremia e Lucia a Venezia.

«La vergine Lucia non si mosse dal luogo dove era stata pugnalata e spirò solo dopo aver ricevuto il corpo dei Cristo: tutta la folla assistette alla sua morte. Nel medesimo luogo fu sepolta e lì fu costruita una chiesa in suo onore». Questo testo è sicuramente considerato il punto di partenza da cui i committenti si sarebbero mossi per commissionare l'opera a Caravaggio.

Le più recente testimonianza relativa alla commissione del *Seppellimento* si ipotizzava fosse la riproduzione fotografica di un documento settecentesco, posseduta da un privato. La foto di collezione privata riproduce una trascrizione, databile agli anni 1773-1801 quando la diocesi aretusea era retta da Giovanni Battista Alagona, di un documento del 10 settembre 1608 di natura senatoriale, come lascia pensare la dicitura «Senato di Siracusa» che compare nell'intestazione. Questo documento corrisponderebbe all'atto di commissione del *Seppellimento di santa Lucia*. Come scritto in precedenza, la richiesta proviene dal senato aretuso, su domanda del pittore Mario Minniti e del nobile Vincenzo Mirabella. Il soggetto da dipingere è la santa patrona «*in posa di dolore*» e con lei dovranno comparire il popolo e il clero «*adorante*». Il documento prosegue con i riferimenti temporali riguardo la consegna del dipinto: il lavoro deve essere ultimato entro fine dicembre. Non è da escludere che il dipinto fosse pronto il 13 di dicembre, giorno in cui ricorre la festa di santa Lucia. Si legge anche del compenso pattuito, ovvero quaranta onze di cui otto di acconto. Si è provato ad attestare la veridicità di questo documento per mezzo di studi che, tuttavia, hanno invece dimostrato il contrario. Il documento è falso e la

verità sulla committenza del *Seppellimento di santa Lucia* di Caravaggio è ancora tutta da scoprire, nonostante diverse siano le ipotesi accreditate.

In questi stessi anni, tra il 1608 e il 1610, il Senato provvede al restauro della Basilica di santa Lucia extra moenia, più comunemente detta santa Lucia al Sepolcro, e pochi anni prima, esattamente nel 1605, dona alla Basilica delle reliquie della santa, per questo si impegna a raccogliere la somma necessaria a realizzare il simulacro argenteo di Santa Lucia, che doveva contenere le reliquie. Questi avvenimenti essenziali possono collegarsi e giustificare la realizzazione di un quadro altrettanto importante, soprattutto perché realizzato da un artista, la cui presenza non è scontata nella città siciliana. Inoltre, il quadro doveva essere una pala d'altare collocato all'interno della chiesa al termine del restauro dell'edificio.

Vi è un'altra vicenda legata alla commissione dell'opera in questione, subito smentita a causa di una mancata coerenza cronologica. Giuseppe Maria Capodieci<sup>87</sup>, nei suoi *Annali di Siracusa*, redatti agli inizi del secolo XIX e rimasti in forma manoscritta, avrebbe riferito che il quadro era stato commissionato dal vescovo Orosco II. L'ipotesi è stata esclusa immediatamente dal momento che Orosco II, che resta in carica dal 1579 al 1602, e muore nel 1604, nel 1608 non era più in vita.

In quel periodo il vescovo in carica è Giuseppe Saladino, che ricopre il ruolo dal 1604 al 1611, quindi è presente durante i mesi del soggiorno di Caravaggio a Siracusa. A questo punto, o si considera un errore, quindi una

---

<sup>87</sup> Sacerdote, archeologo e annalista siracusano fortemente legato alla sua città. Lo storico di Siracusa, Serafino Privitera, ha scritto di lui: «Ciò che aveva fatto per l'Italia l'immenso Muratori, lo fece per Siracusa l'infaticabile Capodieci». Orientò la propria attenzione a raccogliere, catalogare e conservare ogni sorta di documento o scrittura riguardante la storia di Siracusa, attingendo da ogni fonte pubblica o privata e donando, ancora in vita, tutto codesto patrimonio alla Biblioteca Alagoniana. A tutta questa mole storiografica aggiunse proprie elaborazioni personali delle quali la più importante risulta essere *Gli Annali di Siracusa*, una raccolta a 360 gradi in 16 volumi dal 734 a.C. al 1810.

svista da parte del Capodieci, oppure, un'altra giustificazione al suo errore può essere il fatto che il vescovo Orosco II si spese parecchio per il rinnovato slancio devozionale del senato nei confronti di Santa Lucia, devozione che si concretizzò nelle varie iniziative dell'epoca. Dunque, Orosco II potrebbe essere considerato un committente indiretto in quanto promotore delle iniziative prese dal senato, come il restauro della Basilica, citato precedentemente, e probabilmente anche la commissione del dipinto. Dalla versione tramandataci dal Capodieci, Maurizio Marini ha evinto, per mezzo dei suoi studi, l'ipotesi che il pittore avesse raffigurato il vescovo Orosco nel quadro in segno di gratitudine.

Per comprendere la natura di questa ipotetica commissione, è necessario osservare le fonti da cui Capodieci attinge, ovvero le *Memorie intorno al Martirio, e Culto di S. Lucia Vergine e Madre Siracusana*, opere del siracusano Cesare Gaetani, scritte entro il 1805. Il Gaetani scrive in merito al *Seppellimento* durante la peste del 1575 che colpisce Siracusa e dalla quale la città riesce a liberarsi soltanto per mezzo di un miracolo da parte di santa Lucia stessa. Vi si legge:

«in questa emergenza si ristorò il tempio di S. Lucia presso il suo sepolcro: vi si appose un quadro insigne, vivo, parlante ed esprimente il sotterramento dell'istinta Martire coll'assistenza del Vescovo e dei suoi più cari; opera ed impasto ad olio del celebre Michelangelo Merigi Caravaggio [...] e quel quadro, che vi era, fu poi nel 1587 trasportato in città e collocato sull'Altar Maggiore di una nuova Chiesina, eretta nel luogo appunto, ove dicesi essere stato il lupanare accennato nella vita di lei»<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Gaetani e Gaetani ms. ante 1805, ed. 1879, p. 68.

Tralasciando la cronologia che indubbiamente presenta un grosso errore, si tenga a mente questo estratto del Gaetani per ricollegarsi direttamente agli *Annali di Siracusa* del Capodieci:

«Si ristora indi il Tempio di S. Lucia presso il Sepolcro fuori le mura, e vi si appone un insigne quadro, rappresentante a vivo il sotterramento di S. Lucia»<sup>89</sup>.

Senza alcun dubbio, qui il Capodieci parla del Seppellimento, e lo fa per mezzo di locuzioni riprese direttamente da Cesare Gaetani: a cominciare dal valore attribuito al dipinto «insigne»; la descrizione dell'iconografia «il sotterramento»; ma anche nell'opinione sul naturalismo caravaggesco, pittore dal vero, «a vivo». Nel 1786 ci informa invece di tale episodio:

«Il Vescovo Orosco fa formare una bellissima Pittura di S. Lucia V. e M., la Colloca nella chiesa fuori le mura, ne fa trasportare il quadro vecchio in Città, collocandolo nell'Altare Maggiore di S. Lucia la Piccola dentro la Città, il sito della quale chiesa era anticamente Lupanare a detta del Perello, ove comandò Pascasio di condursi la Santa Verginella, per cui si rese immobile. [...] Il Vescovo Orosco a 14 giugno 1587 trasporta solenne-mente in processione un quadro di S. Lucia dalla chiesa di fuori le mura in quella nuovamente ristorata vicino la malfitania, detta S. Lucia La Piccola, e lo colloca nell'altare Maggiore di detta chiesa».

Come si evince, non è evidente nessun collegamento con il Merisi, addirittura l'autore non ne cita neanche il nome, ma ciò che oggi sappiamo

---

<sup>89</sup> Capodieci ms. inizi secolo XIX, t. VIII, f. 402.

su queste antiche fonti è per mezzo degli studi da parte della critica moderna. Certamente non si potrà mai raggiungere una certezza scientifica a riguardo e soprattutto non sarà mai semplice ricostruire la successione delle pale d'altare che, precedentemente al *Seppellimento* di Caravaggio, erano state collocate nella chiesa di santa Lucia al Sepolcro a Siracusa.

Una terza versione sulla commissione dell'opera ha come protagonista Vincenzo Mirabella<sup>90</sup>, aristocratico, intellettuale, sarà anche Accademico dei Lincei, archeologo, architetto, madrigalista, numismatico, urbanista, storico, era una delle figure preminenti e di prestigio nella società e nell'amministrazione siracusana del tempo, con incarichi politici di rilievo: era Procuratore della Cattedrale, Tesoriere dell'Università, Giurato. Ciò che maggiormente ci interessa della vita del Mirabella è la sua forte devozione nei confronti di santa Lucia, così importante che a partire dal 10 gennaio del 1590 versava regolarmente alla basilica extra moenia l'ingente somma di dieci onze. Risulta plausibile che tra le varie ipotesi di commissione del *Seppellimento* figurino anche l'erudito Vincenzo Mirabella.

Quest'ultimo era in contatto con la famiglia Colonna ed in particolare con Fabio Colonna, da lui infatti riceve la notizia dell'ammissione

---

<sup>90</sup> La famiglia Mirabella, di probabile origine francese, si era trasferita in Sicilia agli inizi del Trecento, stabilendosi a Modica e a Siracusa, dove entrò a far parte del patriziato urbano. Il M. si impose presto come uno dei maggiori esponenti della cultura umanistica siciliana. La sua fama di erudito e uomo di cultura si diffuse oltre i confini cittadini e Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, di passaggio a Siracusa negli ultimi mesi del 1608, lo volle come guida durante la visita di alcuni siti archeologici della città. *Dichiarazioni della pianta delle antiche Siracuse e di alcune medaglie di esse e dei principi che quelle possedettero* è l'unica sua opera giunta sino ai nostri giorni, edita a Napoli nel 1613 e dedicata al re di Spagna Filippo III. L'opera era corredata di una pianta topografica di Siracusa, distinta in nove tavole che riportavano un'accurata ricostruzione ipotetica della città antica, da Ortigia al castello Eurialo, con l'indicazione di duecento luoghi di interesse storico e archeologico. Il lavoro era arricchito dalle biografie di Archimede, Teocrito, Epicarmo e Tisia. Nel settore dedicato alla Neapoli e alle Latomie del Paradiso, Don Vincenzo Mirabella lasciò ai posteri la testimonianza scritta della visita di Caravaggio alla grotta che oggi porta il nome di Orecchio di Dionisio, e che prima era denominata come Grotta della Favella.

all'Accademia dei lincei. Dunque, non sarebbe improbabile se Caravaggio, di ritorno da Malta, fosse stato indirizzato proprio al Mirabella il quale, oltretutto, avrebbe potuto aiutare l'artista comodamente anche dal punto di vista economico; il pittore in Sicilia non soggiornò mai da fuggiasco ma fu sempre accolto e protetto. La prima attestazione di Caravaggio in Sicilia è, effettivamente, quella di Vincenzo Mirabella, testimone diretto e oculare, che il pittore incontra a Siracusa tra il settembre e il novembre del 1608, e che parla di Caravaggio in qualità di protagonista di un episodio verificatosi durante la visita alla Prigione di Dionigi.

Tra gli studiosi che concordano con la possibilità di inserire Vincenzo Mirabella tra i probabili committenti dell'opera vi è Ferdinando Bologna. In merito a ciò scrive: «Era questo l'uomo che nel 1608 accompagnò il Caravaggio alla scoperta dell'Orecchio di Dionisio. La notizia che questo stesso uomo dal 10 gennaio 1590 versava dieci onze l'anno al monastero di Santa Lucia al Sepolcro dove fu collocata dall'origine la pala luciana del Caravaggio, impone, più che consente, di credere che quella pala fosse commessa al maestro proprio da Vincenzo Mirabella<sup>91</sup>»; Maurizio Calvesi, indica con più precisazione il volto di Mirabella nell'astante «parzialmente coperto dal braccio e dalla mano del vescovo, al di sopra della spalla dell'affossatore di destra»<sup>92</sup>. Queste ipotesi sono avvalorate dal ritratto, ad acquaforte, del Mirabella raffigurato nel frontespizio della sua opera, già citata: le due immagini presentano una fisionomia molto simile, stessa attaccatura dei capelli, stesse rughe sulla fronte in numero di quattro, stesso naso, stesso arco sopracciliare. Unica differenza è la data di esecuzione; mentre il dipinto di Caravaggio si colloca nell'anno 1608, l'incisione nel

---

<sup>91</sup> Bologna 2004, p. 33.

<sup>92</sup> Calvesi 1990, p. 548.

frontespizio è del 1613 ma, se si considera che nel 1608 il Mirabella aveva 38 anni, l'età è compatibile con la figura dipinta dal Merisi.

### 3.2 Studio del dipinto

Caravaggio, ossessionato dal rapporto tra i corpi e il potere, dipinge il *Seppellimento di santa Lucia*, che raffigura il corpo della santa morto, esanime, in attesa di essere sepolto.

La scena che l'artista dipinge è ordinaria, non c'è azione, non succede nulla di drammatico, tutto ciò che doveva avvenire è già avvenuto. In questa tela c'è una grande solitudine, c'è un senso di oppressione parecchio forte, un'oppressione esistenziale che schiaccia la piccola comunità, il popolo, come dice Susinno, che accompagna Lucia alla sepoltura. È un popolo impaurito, battuto, composto da cristiani perseguitati sotto Diocleziano<sup>93</sup>.

Avvalendosi di tutta la sua inventiva, Caravaggio non rappresenta la tradizionale scena del martirio, a cui l'arte ci ha abituati, ma opta per un momento più insolito: il seppellimento. La scelta della scena va anche posta in relazione al luogo di esposizione della tela, ovvero l'altare della chiesa di santa Lucia al Sepolcro, sorta appunto sul luogo considerato della sepoltura, e dello stesso supplizio, di Lucia. E la rappresentazione del seppellimento in relazione al luogo di esposizione ci dà l'idea che il corpo di santa Lucia venga inumato nell'altare e sotto l'altare, creando l'effetto a cui si assiste se si osserva la Deposizione della Pinacoteca Vaticana; lì il corpo di Cristo veniva calato sull'altare, che fungeva da luogo del sepolcro e della deposizione.

---

<sup>93</sup> Montanari 2018.

Nel mese di ottobre di quello stesso anno, 1608, come affermano con sentimento di fede e di stupore i padri francescani che curano la custodia delle catacombe luciane, nella Basilica normanna di santa Lucia extra moenia, nel primo pomeriggio al tramonto del sole gli ultimi raggi di luce entrano dal rosone quattrocentesco del prospetto e inondano la navata centrale fino a raggiungere il presbiterio e colpire la parete absidale. Questa stessa luce vide il Caravaggio quando nei primi giorni di ottobre del 1608 giunse fuggiasco a Siracusa, e quella stessa luce volle dipingere nel *Seppellimento di santa Lucia*:

«un’invenzione suprema uno dei capolavori più commoventi della pittura del Seicento, in cui Michelangelo riflette in maniera totalmente nuova sul ruolo preponderante del vuoto quale cassa di risonanza del dramma emotivo rappresentato sulla scena, e sulla costrizione dei corpi all’interno di uno spazio che pare volerli comprimere e annichilire»<sup>94</sup>.

La scena è ambientata in uno spazio vuoto rotto solamente dall’ombra di un’arcata che domina due terzi della tela facendola apparire povera, priva di connotati spaziali. Per quanto concerne lo studio dello sfondo, quindi del

---

<sup>94</sup> Margherini 2017, p. 89.

Resta a tal proposito insuperata la lettura di Roberto Longhi (Caravaggio [1968], a cura di Giovanni Previtali, Editori Riuniti, Roma 2009, p. 89): «Nel dipinto che fra quelli di Sicilia è il più antico, ma anche il più guasto [...], la “Sepoltura di Santa Lucia” nella chiesa eponima siracusana, il Caravaggio ha il nuovo grande pensiero di diminuire nello spazio, rapidamente, la misura degli uomini sovrastati da mura gigantesche: un rapporto inedito nella tradizione italiana e già pronto per il Rembrandt incisore. Quanto ai primi piani, vi stanno la santa a luce riversa come nella Vergine morta del 1606 o nella “Maddalena” dipinta nella Campagna Romana; e, ancora più vicini, i due manigoldi giganteschi che conducono il loro gioco brutale di fronte al terrore dei fedeli, diminuiti al di là della fossa. Contrasti istantanei di misura, sbalzi tra “primi piani” e “campo lungo”, che solo il Caravaggio seppe escogitare a quei tempi con uno spicco di verità che più tardi, per esprimersi, bisognò di macchine speciali».

luogo di ambientazione della scena, è necessario porgere l'attenzione alle Latomie di Siracusa, descritte così da Cicerone:

«Tutti voi avete sentito parlare, e la maggior parte conosce direttamente, le Latomie di Siracusa. Opera grandiosa, magnifica, dei re e dei tiranni, scavata interamente nella roccia ad opera di molti operai, fino a una straordinaria profondità. Non esiste né si può immaginare nulla di così chiuso da ogni parte e sicuro contro ogni tentativo di evasione: se si richiede un luogo pubblico di carcerazione, si ordina di condurre i prigionieri in queste Latomie anche dalle altre città della Sicilia»<sup>95</sup>.

Le latomie sono le cave da cui i greci hanno estratto la pietra bianca con cui hanno dato forma all'isola di Ortigia che, una volta scavate, diventano prigioni. Anche a Roma le prime prigioni antiche erano le cave di pietra. La vita dei prigionieri qui ci è tramandata da Plutarco il quale scrive che, dopo il disastro della battaglia di Siracusa, settemila greci fatti prigionieri furono rinchiusi in queste cave, la maggior parte morì di stento, ma qualcuno, racconta Plutarco, si salvò grazie ad Euripide. I siciliani erano particolarmente sensibili alla musa e coloro che arrivavano in Sicilia portavano piccoli brani della poesia di Euripide e riuscivano a salvarsi. L'intero sistema della Latomia si sviluppa nei pressi del monte Temenite nella zona dell'antica necropoli. Nelle immediate vicinanze, completamente scavato nella roccia, il famoso teatro Greco, tra i più grandi e celebri che la civiltà del mondo classico conosca.

In una giornata d'ottobre del 1608 Caravaggio si reca nelle Latomie per visitare il luogo. Siamo a conoscenza di questo fatto per mezzo di una

---

<sup>95</sup> Cicerone, *Verrine*, II 5, 68.

testimonianza precoce e diretta: nel 1613, pochi anni dopo, Vincenzo Mirabella, colui che accompagna Caravaggio in questo luogo, scrive nel suo libro, *La dichiarazione della pianta delle antiche Siracuse e di alcune scelte medaglie di esse e dei principi che quelle possedettero*, un resoconto dettagliato di questa visita:

«Oggi detta Prigione si vede in essere, e chi ben considera l'artificio, e l'industria, con la quale dal Tiranno fù fatta, affine che i prigionieri che in quella stavano, non potessero né anco fiatare, che dal custode non fossero sentiti, è forza che l'ammiri, e si stupisca. E mi si ricorda che avendo io condotto vedere questa carcere quel Pittore singolare de' nostri tempi Michel Angelo da Caravaggio, egli considerando la fortezza di quella, mosso da quel suo ingegno unico imitatore delle cose della natura, disse: Non vedete voi come il Tiranno per voler fare un vaso che per far sentire le cose servisse, non volse altronde pigliare il modello, che da quello, che la natura per lo medesimo effetto fabricò. Onde ei fece questa Carcere a somiglianza d'un Orecchio. La qual cosa sì come prima non considerata, così dopo saputa ed esaminata, ha portato a più curioso doppio stupore»<sup>96</sup>.

Per la prima volta ci troviamo davanti ad una testimonianza caravaggesca che non riguarda aspetti della sua professione artistica e non proviene da un verbale giudiziario ma testimonia la predilezione dell'artista nei confronti dell'osservazione delle cose reali. Da questo estratto si evince che Caravaggio guarda la natura e l'arte e riesce ad incidere profondamente nella memoria collettiva e ad entrare nella storia della comunità di Siracusa,

---

<sup>96</sup> Mirabella 1613, pag. 89.

nella storia del patrimonio culturale; oggi questo posto si chiama l'Orecchio di Dionisio perché l'ha detto Caravaggio.

Dell'artista colpisce il suo senso della natura, la vera natura di Caravaggio stava nei suoi occhi, di questo luogo infatti dice «fatto come un orecchio», ma colpisce soprattutto il suo temperamento spirituale e morale, Caravaggio è evaso dal carcere di Malta e si reca subito a visitare il carcere di massima sicurezza dell'antichità, è quindi testimone dell'atrocità delle carceri romane e non può restare indifferente dinanzi alla storia e al significato di quei luoghi. Riflette sul rapporto che c'è tra la costrizione dei corpi e il potere di un tiranno che ossessivamente controlla i pensieri ed i movimenti dei suoi prigionieri. È un Caravaggio in fuga che però non riesce a non riflettere sulla sua condizione.

Il paragone tra Mirabella e Merisi è palese, l'esperienza sensibile è alla base del metodo di entrambi. Per Mirabella il metodo della sua ricerca storica è dato dalla lettura, dalle testimonianze e soprattutto dalle esperienze visive, ed è per questo che sa riconoscere l'osservazione naturalistica di Caravaggio. L'artista cerca di dare un senso scientifico a quelle profonde grotte artificiali, adibite a prigioni, tanto da darne un nome: "*Orecchio di Dionisio*". Notando la particolare forma, somigliante a un orecchio umano, creata per ottenere un'acustica migliore per il tiranno e ascoltare così i suoi prigionieri, Caravaggio offre una singolare "osservazione naturalistica"<sup>97</sup>. Mirabella sembra comprendere il "naturalismo" di Caravaggio e, attraverso questo racconto, mette in luce la mentalità scientifica<sup>98</sup> del pittore.

---

<sup>97</sup> Bologna 2006, p. 169.

<sup>98</sup> Bologna 2006 fa notare come Caravaggio si sia sempre circondato di intellettuali raffinati, con la passione per la scienza. Ad esempio, Roma il cardinale Giustiniani, il cardinale Francesco Del Monte, e il fratello di quest'ultimo, Guidobaldo Del Monte, in rapporti con Galileo Galilei.

Caravaggio è l'artista che più volte afferma che «un valent'huomo è colui che imita bene le cose naturali» e dipingeva sempre «con l'esempio davanti del naturale»<sup>99</sup>. Anche Van Mander afferma che per Caravaggio sono «bagattelle, fanciullaggini o baggianate» qualsiasi cosa che «non è presa e dipinta dal vero, e anche che nulla può essere realizzato di buono o di migliore senza imitare la natura. Perciò egli non traccia un solo tratto senza aderire alla natura, copiandola e dipingendola. Questa non è certo una via sbagliata per giungere a un buon fine [...] Tuttavia bisogna prima di tutto che il pittore sia giunto a tanto giudizio da saper distinguere le più belle manifestazioni della vita fra le belle e quindi saperle scegliere»<sup>100</sup>.

Purtroppo, però, la condizione vissuta in quel preciso momento, instabile, nomade, timorosa, non permette all'artista di servirsi di quei volti e gesti che avevano dato origine alle tele precedenti. Adesso, può concedersi solo di ricordare ciò che la sua mente ha immagazzinato ed usare modelli già sperimentati.

Per le varie proposte di riconoscimento del luogo raffigurato Maurizio Marini<sup>101</sup> vi ha visto la grotta dei Cordari nella Latomia del Paradiso; Alessandro Zuccari<sup>102</sup> ha identificato quel luogo in un primo momento nella Rotonda detta di “Adelphia” nel cimitero di San Giovanni e successivamente, dopo il restauro, nella Cripta di San Marziano, tale ipotesi avvalorata dal fatto che l'arco dipinto è stato realizzato con troppa precisione geometrica per essere naturale, cioè tratto dalle Latomie. Presso il cimitero di San Giovanni si trova un vasto ambiente sotterraneo dove compaiono grandi volte in pietra composte da grandi conci squadrati, che ricordano la

---

<sup>99</sup> Macioce 2010, pp. 147-148.

<sup>100</sup> Van Mander 1600, pp. 35-36.

<sup>101</sup> Marini 1974, p. 444

<sup>102</sup> Zuccari 1981, p. 103; Zuccari, 1987, p. 159.

volta della pala in questione, sia per la grandiosità delle dimensioni, sia per il motivo della doppia arcata. L'immagine che oggi si ha di questo ambiente è piuttosto diversa da come doveva apparire fino al 1693 quando, per il terremoto, crollò la soprastante chiesa di S. Giovanni e con essa la volta centrale della cripta. La forte illuminazione solare che oggi le piove nel mezzo le toglie quell'atmosfera di cupa monumentalità con cui poteva averla vista Michelangelo Merisi<sup>103</sup>. Più attendibile l'ultima proposta di Maurizio Marini:

«Credo probabile che Caravaggio abbia operato una sintesi mnemonica di ambienti siracusani di carattere archeologico-criptico e che abbia, quindi, conferito allo spazio pittorico i caratteri consonanti di una latomia o di una catacomba»<sup>104</sup>.

Tra le varie ipotesi, alcune delle quali parecchio recenti, vi è anche quella sostenuta da diversi storici dell'arte, secondo cui tra i luoghi in cui è ambientata la scena, caratterizzata da una parete con un grande arco a tutto sesto, andrebbero considerate le Catacombe di san Giovanni. Non è illogico pensare che Don Vincenzo Mirabella, che per primo aveva rilevato e disegnato la mappa delle Catacombe cristiane di san Giovanni nella sua mastodontica opera, avesse condotto il celebre artista a visitarle. A quel tempo l'accesso alle Catacombe di Santa Lucia, luogo originario in cui fu sepolta la Santa Patrona di Siracusa era, invece, interrato ed è quindi quasi impossibile che Caravaggio possa averle visitate e che quindi si sia ispirato al luogo reale della sepoltura. Lo storico Paolo Giansiracusa ha rilevato,

---

<sup>103</sup> Per una visione più completa si rimanda a Zuccari 1987, p. 164.

<sup>104</sup> Marini 1987, p. 535.

confermando l'itinerario compiuto dal pittore, probabilmente sempre con la guida del Mirabella che:

«il Caravaggio ambienta il Seppellimento all'interno della Catacomba di San Giovanni e in particolare con il fondale della parete est della cripta di San Marziano. Ciò per più di una ragione: per la presenza del sepolcro di Marziano, il primo Vescovo della città; per la credenza popolare secondo la quale in questo luogo predicò San Paolo nei tre giorni di presenza a Siracusa; per il culto particolare a Santa Lucia che in questa cripta è stato vivo nel passato così come dimostra un affresco medievale che ritrae la Vergine siracusana».

Il dibattito sul luogo di ambientazione del dipinto resta tutt'ora vivo e suscita la curiosità non solo degli studiosi, ma anche di quei viaggiatori che con il loro interesse artistico si recano in visita alla città di Siracusa.

Tuttavia, al di là di quale luogo abbia effettivamente ispirato Caravaggio, ciò che si scorge sullo sfondo è una cupa parete di pietra che incombe sui presenti, simbolo della morte che è destino inesorabile di tutti gli uomini. All'interno di questo spazio immenso, indefinito, spoglio e imponente, si collocano i personaggi, disposti nella metà inferiore del quadro.

Partendo dal fondale, una «religiosa plebe» assiste dolente al rito funebre. «A destra, in posizione eminente e poco più avanzata, il vescovo è intento a benedire il corpo della vergine. Davanti e accanto ne ricalca il gesto, con il braccio teso come a impartire un ordine, un uomo in armi che sovrintende all'operazione del seppellimento. Seguono digradando verso sinistra, ognuno partecipe in modo personale ma sempre composto, tutti gli altri personaggi del gruppo fino alla vecchia in basso, mani al volto, in cui

sembra di potersi leggere il più sentito dolore di una madre per la perdita della figlia<sup>105</sup>. L'insieme trova un fulcro nel giovane al centro, con le mani intrecciate e rivolte verso il basso in un gesto codificabile come di afflizione più che di preghiera, e che è stato erroneamente interpretato come di fiducia nella volontà di Dio di fronte al sacrificio appena consumato»<sup>106</sup>. Con questa introduzione di Michele Cuppone ci si concentra adesso sul tema dell'iconografia nel *Seppellimento di santa Lucia*.

A terra giace il corpo di Lucia, colta da Caravaggio nel momento immediatamente successivo alla morte, mentre sta ricevendo la benedizione dal vescovo. Esso è affiancato da due massicci necrofori, colti nell'atto di scavare la fossa all'interno della quale Lucia sarà sepolta. Il becchino di sinistra, col capo sollevato, sembra ascolti le parole del vescovo, come se quest'ultimo stesse ordinando di proseguire lo scavo, distogliendo l'attenzione dal corpo della santa, a differenza di quello di destra che è invece completamente concentrato sull'azione. Non è un caso che lo spalatore di sinistra appaia coinvolto nel rito funebre: egli distoglie lo sguardo dal suo compito per partecipare all'estremo saluto che i presenti porgono alla giovane martire. I due scavatori sono personaggi molto particolari all'interno della tela, perché rappresentati con dimensioni maggiori rispetto alle altre figure; forse questa inusuale raffigurazione si spiega con la volontà dell'artista di mettere in risalto il vero, il naturalismo, quello che realmente accade, nonché la natura dei corpi che, in questo caso, è evidenziata dalla fisicità dei due massicci uomini. Si è ipotizzato che per rappresentare tali

---

<sup>105</sup> Cfr Cuppone 2020, p. 54.

<sup>106</sup> Così Mazza 2020, pp. 34-35, che si spinge a riconoscerci il gesto che John Burwel, nella sua *Chirologia* del 1644, chiama «Confido». Ma quest'ultimo, a ben vedere (e leggere), non prevede l'intreccio delle dita e, soprattutto, equivale alla mano che si appoggia su quella di un'altra persona, per esprimere fiducia, cfr. Burwel 1644, ed. 1974, pp. 67-68.

figure Caravaggio abbia attinto al martirio di San Vitale di Niccolò Circignani, che compare nella chiesa di Santa Stefano Rotondo, i cui spalatori presentano movenze simili a quelle dei becchini siracusani. Caravaggio, autore di numerosi dipinti di soggetto martirologico, probabilmente non ignorò i testi figurativi di una produzione sul medesimo tema così vasta. La scena ruota attorno al corpo di una ragazza che non è più in vita e che deve essere fatto sparire frettolosamente, come se con lei, si dovesse seppellire anche tutta la storia del suo martirio e i suoi supplizi; attorno alla santa, lacrime, singhiozzi e sospiri.

Non meno evidente risulta il giovane al centro, forse un diacono, ipotizzando in quel panneggio rosso vivo, unico elemento del quadro a non essere di una tonalità bruno-scuro, la raffigurazione di un antico "*orarium*", la stola liturgica usata dai ministri ordinati e delegati alla predicazione, posto in prima fila con la fronte aggrottata, assorto nella riflessione ed elaborazione del tragico evento. La rappresentazione del Seppellimento, così come è stato ideato da Caravaggio, quindi con la presenza di personaggi addolorati attorno alla santa, rimanda alla tradizione iconografica delle Crocifissioni rinascimentali, nelle quali i personaggi dolenti hanno una collocazione ed un ruolo ben definiti. Nel 1983, Howard Hibbard, ipotizzava che il ragazzo col manto rosso potrebbe essere un richiamo alla figura di San Giovanni Evangelista: tradizionalmente Giovanni viene rappresentato come il più giovane degli apostoli, quello che seguì Gesù fin sotto la croce e accolse il dolore della sua morte con più umana partecipazione. Descrizione che corrisponderebbe, oltre che nell'espressione malinconica, anche nel volto ingenuo, alla figura qui dipinta dal Caravaggio. Il rimando all'evangelista sarebbe avvalorato anche dai colori che l'artista usa per gli abiti del ragazzo, il rosso e il verde che sono attribuiti tipicamente al santo e che successivamente diventeranno i colori iconografici anche di Santa Lucia. Se

si confronta il dipinto, o meglio la figura del giovane, con alcune crocifissioni Cinquecentesche, si rilevano evidenti analogie, soprattutto nella scelta della posizione delle mani: la *Pala Chigi* del Perugino, la *Crocifissione* di Luca Signorelli o la *Crocifissione Gavari* di Raffaello sono tutte opere in cui la figura di Giovanni è rappresentata nella medesima posizione del giovane caravaggesco e le sue vesti sono per l'appunto tinte di rosso e verde. Se realmente Caravaggio ha dipinto la figura vestita di rosso facendo riferimento al San Giovanni delle Crocifissioni, significa che ha attinto alla più elevata e tradizionale iconografia, forse per conferire al dipinto una maggiore sacralità.

Stando alle fonti più antiche, prima di morire santa Lucia aveva potuto ricevere l'estrema unzione. Da ciò scaturisce la posizione prominente del vescovo, che per di più potrebbe alludere al fatto che dietro alla ristrutturazione della chiesa e alla commessa a Caravaggio della pala d'altare ci fosse non solo una delibera del Senato, ma anche l'intervento del vescovo di Siracusa, Giuseppe Saladino. La presenza del vescovo sostituisce quella dei presbiteri e dei diaconi, poiché maggiormente idonea alla valorizzazione del culto locale.

Rimandi all'iconografia classica rinascimentale si hanno anche nella raffigurazione delle donne che portano le mani al volto in segno di disperazione, quasi in richiamo implicito ad una ipotetica "maternità" ferita dal dolore. Maternità che nel caso del dipinto di Caravaggio non deve essere interpretata come riferimento alla madre di Lucia, Eutichia, bensì come un'esortazione alla chiesa in quanto madre.

La drammaticità della scena è conferita, oltre che dall'evidente situazione, il seppellimento, dalle audaci distorsioni di scala e prospettiva che rendono l'intensa illusione di realtà ancora più impressionante. Il senso della sconfitta vuole essere evidenziato attraverso l'uso di linee discendenti

che, partendo dalla mitria vescovile, si allungano fino al capo della santa e si ripetono lungo le pale dei due necrofilii. Caravaggio cerca di evocare, attraverso l'uso delle linee formate dalle robuste braccia e dalle poderose gambe dei seppellitori, l'immagine di una mandorla, «Vesica piscis», molto nota nelle iconografie cristiane fin dall'antichità, che rappresenta il mistero di Cristo che cela la natura divina nella sua forma umana. Quel corpo, che sta per essere inumato, altro non è che un seme che si appresta a germogliare, come scritto nel Vangelo di Giovanni<sup>107</sup>. Ecco, quindi, che vediamo il corpo della martire circondato da questa «mandorla» che implica il suo trasferimento ad una dimensione di beatitudine; superando le miserie e la tristezza, dimentica del patimento subito e del dolore provato. Dunque, la rappresentazione a cui assistiamo non evoca solo un'inumazione ma anche un'implicita elevazione dell'anima vittoriosa di Lucia nel regno dei cieli. Nonostante la santa sia il fulcro principale del dipinto, la posizione, non casuale, dei personaggi, non permette che questa venga immediatamente percepita; lo sguardo dello spettatore deve prima passare dalle gigantesche sagome dei becchini, deve scendere dal pastorale e dalla mitria luminosa del vescovo e percorrere i volti dolenti degli uomini e delle donne, arrivando così a captare l'immagine della donna, unico soggetto dipinto orizzontalmente. Attorno a lei, un modesto gruppo di amici e parenti la piange, riunito da una fede vera e potente, mentre le autorità religiosa e quella civile, simboleggiate dal vescovo e dall'armigero, si trovano quasi in disparte, sulla destra, lontane dal sentimento d'amore per la giovane, simboleggiato dal colore rosso della stola in primo piano, e dal lutto che accumuna la folla.

---

<sup>107</sup> «Se il chicco di grano caduto in terra non muore, rimane solo; se invece muore, produce molto frutto. Chi ama la sua vita la perde e chi odia la sua vita in questo mondo la conserverà per la vita eterna». Giovanni 12, 24.25

L'umore dominante, anche se l'iconografia dell'opera suggerisce la speranza e la redenzione della fede, è cupo, come se a Caravaggio importasse maggiormente di rappresentare la tragicità che si cela dietro l'azione e non l'esaltazione del martirio della vergine.

La giovane Lucia, rappresentata con la testa abbandonata da un lato, teneva, nella mano distesa a terra, una palma, simbolo del martirio, che ora non è più visibile, a causa dello stato di conservazione cui verte il dipinto; la palma è contemporaneamente simbolo di vittoria e di immortalità, continuando concettualmente questo dualismo che anima la tela.

Ponendo l'attenzione sulla santa, si scorge un taglio, sorprendentemente reale sul collo, unica ferita evidente del suo martirio, dietro il quale si celano importanti informazioni sul dipinto. Come esplicito nel capitolo precedente, le due testimonianze più antiche sul culto di santa Lucia, quella latina e quella greca, si differenziano nella scena riguardante la morte, poiché in quella latina la martire veniva iugulata, e cioè le veniva inflitta una lama in gola, in quella greca veniva decapitata. Partendo dal presupposto che il colto Vincenzo Mirabella, che era stato educato dai gesuiti, conoscesse la fonte greca, il codice Papadopulo, è molto probabile che sia stato lui a far conoscere tale versione al pittore, il quale, colpito da questa nuova elaborazione ma, soprattutto, per dichiarare la veridicità storica dei fatti, sceglie di dipingere la santa col capo reciso. La secolare iconografia tradizionale non aveva mai visto rappresentata una santa Lucia senza capo, se non altro perché nessuno, prima d'ora, aveva messo in dubbio la tradizione tramandata dal martirio latino. Era del tutto inaccettabile, poter esporre nella Basilica di Santa Lucia *extra moenia* una rappresentazione così inconsueta di Lucia, dal momento che portava a «confondere i fedeli con l'abbandono

repentino di modelli consolidati nel tempo»<sup>108</sup>. Approssimativamente in quegli anni, Pietro Rizzo stava realizzando la statua argentea della santa, raffigurata iugulata col pugnale conficcato nella gola. L'inconsueta rappresentazione del *Seppellimento* di Caravaggio, in aggiunta, avrebbe vanificato il lavoro dell'argentiere. Dunque, per consentire la benedizione del quadro prima della sua deposizione sull'altare maggiore della basilica, prassi comune a tutte le opere portate sugli altari, alla santa venne "ricucita" la testa, lasciando soltanto il profondo taglio sul collo che è ancora ben visibile.

Nell'opera emerge con potenza un elemento fondamentale, il senso dell'esistenza umana: Lucia trova lo scopo della sua vita morendo per un ideale, trasformando, così, la morte in vittoria, e il significato della sua esistenza attraverso il martirio. Anche Caravaggio si interroga sulla propria esistenza, quasi cercandone un senso, un significato che possa aiutarlo a superare il suo essere ricercato, e quindi il suo vivere non come un artista di opere sublimi, come dovrebbe essere, bensì come un malfattore. Quest'opera trasfigura la vicenda terrena di Lucia e mostra la sublime realtà celata dietro il velo della disfatta e del dolore, significato che, forse, anche Caravaggio vagheggiava per la propria tormentata esistenza.

L'aver portato a conoscenza del grande pubblico questa significativa tela è merito di Roberto Longhi nel 1951, con la mostra di Caravaggio e i caravaggeschi a Milano. È stato Longhi stesso ad aver accolto il vuoto presente nella metà superiore del dipinto come elemento strutturale del racconto di Caravaggio.

Oggi il dipinto è tornato nella Basilica di Santa Lucia *extra moenia*, per la quale fu realizzato, ma dietro questo ritorno vi sono anni ed anni di

---

<sup>108</sup> Zuccari 2016, p. 216.

spostamenti che hanno recato danni consistenti alla tela. Dapprima, il dipinto lasciò il suo posto iniziale perché il contesto ambientale fu la causa del disastro, dovuto forse ai fumi delle steariche accese in quella basilica, che la stavano facendo scomparire. Alla fine degli anni Sessanta dello scorso secolo, il parroco della Basilica di Santa Lucia al Sepolcro rivestì l'esterno dell'abside della chiesa con un intonaco a base plastica che, se funge da rimedio per la protezione dall'esterno degli edifici, all'interno blocca il respiro delle murature antiche e ne impedisce la traspirazione. Il dipinto caravaggesco, che già era stato sottoposto ad interventi di restauro, peggiorò rapidamente sino a dover essere spostato a Roma presso l'Istituto Centrale del Restauro. A seguito di questo restauro, nel 1983, il quadro fu esposto presso il Museo di Palazzo Bellomo, dove era ben collocato in una grande sala, vicino all'Annunciazione di Antonello da Messina; sembrava quasi che il dipinto avesse trovato pace, l'ambiente museale permetteva una buona conservazione dell'opera e questa poteva essere ammirata quasi come nella originaria collocazione nella basilica. Il sisma del 13 dicembre del 1990 portò alla rapida chiusura di Palazzo Bellomo per i seri danni riportati, ma una fortunata serie di circostanze permise alla amministrazione dei beni culturali di intervenire subito riaprendo il primo edificio pubblico, un museo, a poco più di un mese dal sisma. Prima di tornare alla sua collocazione originaria, dal 2011 e per diversi anni è stato accolto nella Basilica di santa Lucia alla Badia, nella piazza principale dell'isola di Ortigia, collocazione degna anche se molto turistica; forse il movente del senato di Siracusa, che aveva commissionato l'opera per colmare l'assenza del corpo trasportato dapprima a Costantinopoli e poi a Venezia, si è un po' perduto. Sui vari spostamenti e sulla conservazione del dipinto si è speso Cesare Brandi nella sua *Sicilia mia* riportando:

«Se c'è un capolavoro che poteva credersi quasi perduto, l'ombra di sé stesso, questo è il Seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio; se c'è un capolavoro che un restauro pluriennale è riuscito a ricomporre dalle sue ceneri è il Seppellimento di Santa Lucia, che l'Istituto Centrale del Restauro sta finendo di mettere a posto e che procura un'emozione fortissima, come vederlo per la prima volta. Il quadro, esposto in una chiesa di Siracusa, umido e danneggiato già da più di due secoli, dal Suppa era stato ridipinto senza cerimonie, con una larghezza di sovrapposizioni che poteva far credere che sotto non c'era più nulla. [...] Che il capolavoro restituito ad una nuova vita non fittizia, non torni a marcire nel luogo che quasi l'aveva cancellato dal tempo. Lo so, è una cosa difficile, ma a cui si deve arrivare. Se il corpo della santa sta a Venezia, il quadro potrà appendersi, sempre a Siracusa bene inteso, in un locale dove non soffra le ingiurie che ha subito finora, e dove, in opportuna luce, vedrà trascorrere in ammirazione i fedeli caravaggeschi come i fedeli della santa. Regione, autorità ecclesiastica, e infine i siracusani non possono mancare a questo compito di civiltà»<sup>109</sup>.

Benchè lo stato di conservazione non permette di leggere la perfetta iconografia iniziale del dipinto, alcune importanti indicazioni ci vengono fornite da copie antiche, soprattutto dalla piccola riproduzione in rame attribuita al Minniti ed oggi parte di una collezione privata romana. Trattandosi di un olio su rame è, per sua natura, più brillante dell'olio su tela. Da questo capiamo che Caravaggio aveva usato più luce rispetto a quanta ne sia rimasta oggi, e che questa arrivava da destra e colpiva in pieno l'affossatore su quel lato, nobilitava il candore della mitria vescovile e faceva brillare la corazza dell'armigero, accarezzava i volti degli astanti fino a posarsi su quello di Lucia.

---

<sup>109</sup> Brandi 1989, p. 67.

Altre testimonianze sul dipinto ci vengono fornite dai colti e benestanti viaggiatori che, tra la metà del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, si adoperavano per compiere il famoso Gran Tour, un viaggio volto alla formazione culturale e allo scambio intellettuale, ma anche all'apprendimento tramite l'esperienza diretta del luogo visitato. Le testimonianze di alcuni viaggiatori ci parlano del dipinto sia dal punto di vista tecnico che critico-letterario. Ad esempio, Dominique Vivant Denon dapprima descrive la collocazione della tela sull'altare ma non dimentica di documentarne lo scarso stato di conservazione: «Derrière le grand autel, on conserve l'ombre d'un grand tableau du Caravage, qui fut brisé, dit-on, par le dernier tremblement de terre, et dont il ne reste presque que la toile»<sup>110</sup>, che tradotto significa dietro il grande altare, si conserva l'ombra di un grande quadro del Caravaggio, che fu danneggiato, si dice, dall'ultimo terremoto, e di cui non resta quasi che la tela.

A differenza di Denon, che esprime principalmente una valutazione tecnica-conservativa sulla tela, George Dennis si concentra più su un giudizio critico: «a picture of the burial of Sta. Lucia, the virgin-martyr who has succeeded Diana in the patronage of Syracuse, by Caravaggio, more remarkable for size than merit»<sup>111</sup>, un quadro del seppellimento di santa Lucia, la vergine-martire che era succeduta a Diana nella protezione di Siracusa, di Caravaggio, notevole più per le dimensioni che per il valore.

### **3.3 Seppellimento o disseppellimento?**

Tra i vari studi riferibili all'iconografia del dipinto caravaggesco è emersa la possibilità di considerare la scena rappresentata non come un consueto seppellimento bensì come un disseppellimento, che comportava

---

<sup>110</sup> Vivant Denon 1788, p. 211.

<sup>111</sup> Dennis 1864, pp. 52, 341.

che il corpo della santa venisse rimosso dal sepolcro anziché adagiato. Le considerazioni fatte in merito ad un ipotetico disseppellimento non hanno però avuto molto credito nella storia della critica caravaggesca e il dipinto è stato letto, per la maggior parte delle volte, come una inumazione. Un chiaro riferimento all'azione di esumare il corpo, si ha nel testo *Viaggio nella Sicilia* del cavaliere Carlo Gastone: «Dalle Latomie n'andammo alla vicina Chiesa di S. Lucia dove con molto dolore mi posi a considerare una stupenda opera del Caravaggio, di cui non appariscono omai che l'ombre, e le reliquie in alcune bellissime figure di scavatori muscolosi e di gnudi, ed una folla d'uomini e di donne accorse con un vescovo, e parte del clero al disseppellimento di S. Lucia. Il suo cadavere intatto emerge per metà dalla fossa, e stende un braccio che visibilmente esce dalla tela per la magia del chiaroscuro; ed una vecchia in atto di ammirazione, stringendosi la testa avvolta fralle bende, vi è finta con tanta verità, che par viva. L'umidore della parete ha tanto nociuto a sì gran tela, che tutta è già piena di screpoli, e ne cadono le croste, e lasciano allo scoperto il canape tessuto»<sup>112</sup>. Descrizione condivisa anche da Félix Bourquelot che parla di «scoperta del corpo della santa»<sup>113</sup>. Come sostiene Michele Cuppone, basta però osservare attentamente il dipinto, meglio ancora se attraverso le copie più leggibili, per notare che lo scavo nel terreno, che avrebbe ospitato il cadavere, è, ancora, di modeste dimensioni per poterlo contenere, e che è ben poca la quantità di terra già sollevata<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> Gastone 1828, p. 121.

<sup>113</sup> Bourquelot 1848 scrive: «une peinture du Caravage représentant la découverte du corps de la sainte», un dipinto di Caravaggio rappresentante il corpo della santa.

<sup>114</sup> Cuppone, op. cit. pag. 120.



Caravaggio, *Il Seppellimento di Santa Lucia*, 1608, Siracusa, Basilica di Santa Lucia al Sepolcro.



## CAPITOLO 4

### 4.1 Confronto con altre opere e interpretazioni dei diversi studiosi

Il tema del seppellimento, della sepoltura, lo si riscontra in differenti tele, alcune precedenti al Caravaggio, altre posteriori, poiché è un'iconografia molto influente nella storia dell'arte. La singolarità dell'artista lombardo si evince dalla maniera e dalla modalità di rappresentare un tema così esteso, figurando sempre come un artista unico e diverso; con il passare degli anni, va sempre più drammaticamente eclissandosi lasciando prevalere raffigurazioni di scene crude e angoscianti che rimangono nella memoria di chi le osserva, sono quindi facili da ricordare, come succede per tutto il suo operato.

Come esplicito in precedenza, questa tela rappresenta una scena ordinaria, priva di azione, che richiama alla mente un confronto con due dipinti, registrato da Tomaso Montanari nella sua spiegazione al *Seppellimento di Santa Lucia* e che, per lo studioso, è un ottimo punto di partenza per comprendere la singolarità di Caravaggio, soprattutto nel mutare un'iconografia, considerata sostanzialmente semplice, in qualcosa di più inusuale. I due dipinti sono: la *Sepoltura del conte di Orgaz*, dipinta da El Greco nel 1586 e il *Funerale a Ornans* di Gustave Courbet del 1849. Nel primo delle presenze «metafisiche» si uniscono a dei cortigiani indifferenti, separando lo spazio divino da quello terreno per mezzo di una linea immaginaria creata dalle teste dei cortigiani stessi. Nella parte superiore El Greco inserisce la figura di Cristo e dei santi rendendo esplicita la presenza divina. Courbet dipinge un seppellimento concentrandosi sulla rappresentazione sociale dei personaggi: sono presenti gli abitanti del villaggio che indossano abiti del tempo, il sindaco, il parroco, i chierichetti, il giudice, il notaio, i contadini e le donne, queste, raggruppate sulla destra,

distanti dal gruppo degli uomini, com'era d'uso nell'Ottocento. Due esempi di opere prima e dopo Caravaggio. Nel *Seppellimento di santa Lucia* del Merisi non si assiste né alla trascendenza sproporzionata di El Greco né all'osservazione sociale di Coubert; tutto ciò che si desume è un forte senso di solitudine<sup>115</sup>.

A dire il vero, la commissione prevedeva che Caravaggio inserisse, all'interno dell'opera, un elemento che esplicasse, in maniera chiara, la presenza del mondo divino, più nello specifico, attraverso l'inserimento di angeli. Padre Ippolito Falcone, nato a Siracusa nel 1623, tramanda una notizia a riguardo, importante ed insolita allo stesso tempo: «Richiesto Michelangiolo da Caravaggio, che facesse un gruppo d'angeli nel largo campo, che resta in alto, in quel famoso quadro, in cui si piangono, e s'ammirano i funerali di S. Lucia in Siracusa, egli non volle dipingerli, dicendo: Non havendone mai veduti, non so ritrarli»<sup>116</sup>. Caravaggio doveva quindi dipingere degli angeli nella parte superiore del dipinto per rispettare il codice pittorico del tempo. La testimonianza del Falcone potrebbe essere confermata da una copia<sup>117</sup> fedelissima del *Seppellimento* caravaggesco, di autore ignoto ma probabilmente siciliano, custodita nella chiesa di santa

---

<sup>115</sup> Montanari 2018.

<sup>116</sup> Falcone 1675, capitolo XI, pag. 88.

<sup>117</sup> La chiesa di Santa Lucia viene rinnovata tra il 1797 e il 1817. A quest'ultimo anno risale anche la pala d'altare che è copia del *Seppellimento* caravaggesco. Questa, nonostante l'analoga composizione dei personaggi e le notevoli dimensioni, presenta un livello artistico abbastanza modesto. L'angelo, guardandolo nel particolare, è raffigurato mentre libra in volo su una nuvola; con la mano destra indica la scena sottostante del seppellimento, mentre con la sinistra sorregge un calice nel cui interno sono custoditi gli occhi della Santa. Ricordiamo che, nell'iconografia consueta, Lucia è spesso rappresentata con un calice in mano contenente i suoi occhi. Possiamo pensare che il pittore ignoto, abbia ammirato e studiato dal vivo il *Seppellimento* di Caravaggio e si sia ispirato per la sua copia. Questa notizia potrebbe essere confermata dal cartellino della didascalia che reca la seguente scritta *Sepoltura di Santa Lucia*. Olio su tela di ignoto (sec. XIX). Ispirato all'originale del Caravaggio che si conserva in Siracusa-Isola Aretusa”.

Lucia di Ragusa, appartenente alla parrocchia di santa Maria delle Scale, in cui al vuoto della parte superiore della tela si sostituisce un angelo mentre è sospeso in volo su una nuvola. Ormai, a quasi la metà del Seicento, la pittura si muove verso quello che sarà il barocco, maturo ed esagerato, che riempiva di nuvole e di apparizioni angeliche tutto lo spazio a disposizione; l'enorme ed opprimente vuoto del dipinto di Caravaggio impressiona, sia dal punto di vista estetico e compositivo ma, ancor di più, da quello morale, viene completamente meno la trascendenza, non vi sono le porte dei cieli pronte a spalancarsi e ad accogliere la giovane martire. In questo, la tela si distingue iconograficamente dalle *Sette opere di Misericordia*<sup>118</sup>, nella quale Caravaggio dispone l'iconografia su due livelli: una parte alta, celeste, dove sono rappresentati gli angeli che, con poderose ali, sorreggono in un abbraccio la Madonna e il Bambino alludendo alla tematica della collaborazione celeste nel sostegno spirituale a chi opera la Carità; una parte bassa, terrena, dove Caravaggio raffigura le sette opere di Misericordia tutte e sette insieme nella loro simultaneità di tempo, luogo e spazio.

Tuttavia, ciò che più sconvolge l'iconografia del *Seppellimento* è l'inversione dei protagonisti del quadro. Se è vero che gli spalatori in primo piano hanno la stessa funzione che aveva la pietra nella *Deposizione* Vaticana, dove il corpo di Cristo veniva calato sull'altare mentre qua si ha l'impressione che quello di Lucia venga inumato nell'altare e sotto l'altare, alludendo al fatto che la chiesa era costruita sotto quello che era stato il vero sepolcro, ormai vuoto, di Lucia, è senza dubbio vero che questa inversione

---

<sup>118</sup> Nel dipinto convivono due ambienti di natura diversa. In alto, la Madonna col bambino e gli angeli sono immersi in uno spazio divino e aereo. I popolani che rappresentano le opere di carità, invece, animano uno spazio terreno. La luce radente illumina le figure sul primo piano lasciando completamente in ombra l'ambiente. La profondità della scena è, quindi, compresa nello spazio d'azione dei personaggi. Infine, la finestra, a destra, crea una quinta architettonica prospettica che definisce lo spazio.

custodisce un significato morale e gerarchico. L'inversione della gerarchia mette in primo piano una scena accidentale e colloca sullo sfondo il cuore dell'azione sacra; come d'abitudine, per Caravaggio, il fulcro non è la trascendenza bensì l'immanenza.

Dipingere un quadro in quel preciso periodo della sua vita, implicava l'essere celeri, non soffermarsi neanche a tracciare delle linee guida sulla preparazione per aiutarsi nell'esecuzione; dalla riflettografia a raggi rossi, infatti, non è emersa alcuna traccia di disegno preparatorio. Caravaggio non aveva più il tempo di dipingere osservando la realtà, ponendo davanti a sé dei modelli che avrebbe riprodotto fedelmente. Doveva dipingere a memoria e in fretta, basti pensare che la tela siracusana, che è tra le sue opere di grandezza maggiore, lo impegna per poco meno di due mesi. L'artista adesso dipingeva cose presenti nella sua mente e ciò che sorprende era che la gente le trovava reali allo stesso modo di prima.

Nel *Seppellimento*, riconosciamo delle figure che ci sono familiari, poiché ripropone modelli popolareschi di cui si era già avvalso. Il giovane in primo piano con il manto rosso ricorda la sant'Anna della *Madonna dei Palafrenieri*, sia per la medesima posizione in cui i due sono ritratti, ma anche per lo stato psicologico, riflessivo e contemplativo, che entrambi esprimono, sembrano seguire l'episodio interamente con lo sguardo, restando immobili nella propria posizione. Le mani dei due sono congiunte in preghiera, o forse più in angoscia, all'altezza dello stomaco, questo ha portato diversi critici a identificare la volontà dell'artista nella ripresa della statuaria antica, secondo Salvatore Settis, per esempio, l'artista si potrebbe essere basato sulla statua di *Demostene* (384-322) in meditazione, oggi ai Musei Vaticani.

La donna inginocchiata che piange Lucia, con la testa tra le mani, quasi a volerla nascondere, ricorda fortemente un'analogia figura della

*Decollazione del Battista* a Malta e, personalmente aggiungerei che, non per la posa bensì per la fisionomia, si potrebbe forse accostare anche alla figura dell'anziana donna che figura in *Giuditta e Oloferne*, del palazzo Barberini, la quale è incaricata di tenere il sacco dentro il quale sarà posta la testa mozzata di Oloferne. Né per il *Seppellimento* né per la *Decollazione* siamo a conoscenza dell'identità della donna che, tuttavia, potrebbe identificarsi, in termini simbolici, con la civiltà e simboleggiarne il dolore per due morti terribili.

Negli affossatori Roberto Longhi osservava reminiscenze della brutalità di Antonio Campi<sup>119</sup> con particolare riferimento al carnefice della *Decollazione del Battista* del 1571 nella chiesa di San Paolo a Milano. Maurizio Marini vi ha notato un rapporto con quelli del *Martirio di San Matteo* pur essendo i carnefici siracusani più massicci<sup>120</sup>. Alfred Moir ha posto il dipinto in relazione con il *Seppellimento di Sant'Agata* di Giulio Campi, eseguito nel 1537 per il Duomo di Cremona<sup>121</sup>.

Per l'uomo dolente con il fazzoletto, sembra che sia stato usato lo stesso modello del carceriere che impartisce ordini al centro del gruppo della *Decollazione* maltese.

Anche il gesto del guerriero ha la stessa posa in controparte del Cristo nella *Resurrezione di Lazzaro*, che poi è derivata, ribaltata fronte-retro, da quella del Cristo nella *Vocazione di San Matteo* della cappella Contarelli<sup>122</sup>.

Anche per quanto concerne il corpo di Lucia è possibile trovare dei richiami e collegamenti con altre opere caravaggesche. Il suo corpo rimanda alla mente quello di Maria nella *Morte della Vergine* nella pala per Santa

---

<sup>119</sup> Longhi 1928, pp. 17 - 33.

<sup>120</sup> Marini 1987, p. 535.

<sup>121</sup> Moir 1976, pag. 154. Interessante perché Lucia si converte al cristianesimo avendo una visione di sant'Agata.

<sup>122</sup> Per una visione più completa si consiglia la lettura di Barbera e Lapucci 1996, p. 37.

Maria della Scala ed oggi al Museo del Louvre. In entrambi i casi Caravaggio propone un corpo scomposto, disordinato, ed entrambe le donne poggiano la mano sinistra sul petto mentre lasciano cadere quella destra, anche la testa è lasciata andare verso il lato destro, due posizioni risultano quindi uguali e scomposte. In entrambi i casi, nessuno tra i presenti si è preoccupato di ordinare il corpo delle donne per conferire una posizione più rispettosa. Si evince una certa assonanza anche tra la figura della santa e quella del Cristo della *Deposizione* Vaticana. Anche qui il capo riverso indietro con la bocca aperta, il braccio destro abbandonato e distante dal busto, ma soprattutto la mano sinistra racchiusa e posata sul ventre, le cui dita accavallate sembrano ricordare la contrazione dello spasmo sofferto<sup>123</sup>. Una posizione decisamente insolita che, si può pensare, abbia ispirato successivamente artisti come Jacques-Louis David, il quale sembra aver conferito a Marat nella sua *Morte*<sup>124</sup>, la medesima posizione di Lucia, della Vergine e del Cristo caravaggeschi. Lucia del *Seppellimento*, allo stesso tempo, richiama da vicino una famosissima statua di Roma, la *Santa Cecilia* di Stefano Maderno in Santa Cecilia in Trastevere, profondamente caravaggesca, tanto che ci si può chiedere se non derivi proprio da un'intuizione di Caravaggio.

Notevole importanza viene attribuita alle mani dei personaggi che sono colte in azioni determinanti per la storia del dipinto: le dita intrecciate del diacono, la mano benedicente del vescovo, le mani congiunte e quelle portate al viso, le mani esanimi della santa e quelle fin troppo animate che scavano la fossa.

---

<sup>123</sup> Zuccari 2016, p.166.

<sup>124</sup> Dal confronto tra Caravaggio e David è nata una mostra a Napoli, presso le Gallerie d'Italia dal titolo *David e Caravaggio, due artisti a confronto*, una mostra che indaga le connessioni silenziose fra due capolavori della storia dell'arte: la *Deposizione* di Caravaggio e il celeberrimo dipinto di David *La morte di Marat*.

Recentemente, il *Seppellimento di Santa Lucia* è stato messo a confronto con un artista contemporaneo, apparentemente molto distante: Alberto Burri. Una mostra al Mart di Rovereto, curata da Vittorio Sgarbi, dal titolo *Caravaggio. Il contemporaneo* ha messo a confronto l'opera siciliana con i grandi capolavori di Burri. Vittorio Sgarbi spiega che «A legare i due è un nesso concettuale, una connessione tra il senso di morte, di disfacimento, di forma che si dissolve, presente nell'opera di Burri e nel *Seppellimento di Santa Lucia* di Caravaggio. Nel *Seppellimento* la pittura si è consunta. Soprattutto nella parte inferiore della tela si coglie il senso della forma che si sgretola diventando la "non forma" di Burri». Sgarbi intende approfondire un solco già tracciato, sottolineando come, in tempi diversi, entrambi gli artisti abbiano lavorato e amato la Sicilia; dalla ferita sulla gola della Santa, alla "ferita" del *Ferro* di Burri. Inoltre, quasi due terzi dello sfondo ideato dal Merisi sono occupati dalla neutralità del sepolcro dove sta per essere inumata santa Lucia, una "non forma" assimilabile a quella del pittore Burri.

A proposito di sfondo, di spazio, è evidente che l'azione si concentra nella parte inferiore del dipinto mentre quella superiore ne è priva. Il vuoto è elemento caratterizzante dell'intera opera. La prima volta che Caravaggio compie il gesto di lasciare completamente priva di azione umana la parte superiore del dipinto è nella *Vocazione di San Matteo* a Roma; via via però, l'uso spropositato dello spazio lasciato vuoto, diventa un'abitudine per Caravaggio. Lo si nota principalmente nella *Decollazione del Battista* a Malta, ma anche nella *Resurrezione di Lazzaro* a Messina e nell'*Adorazione dei pastori* a Messina, opere che, come il *Seppellimento*, si collocano nella fase finale della sua vita e del suo operato, e modificando il rapporto tra spazio e figure, danno più importanza ad una muta penombra, che caratterizza lo spazio e che riflette lo stato psicologico dell'artista, creando

una immedesimazione totale. Nelle tele, le scene sono sempre più scarse, scure, opprimenti, in un climax ascendente di tragedia che si configura con il grande vuoto nella parte superiore: sembra che riassume il dramma della Storia, gli anni spiritualmente tormentati della Controriforma e dell’Inquisizione e, contemporaneamente, il dramma dell’uomo, un fuggitivo condannato a morte per omicidio. Il vuoto delle Latomie, ma in generale quello delle tele finali, è il vuoto della prigione che è più che altro interiore, e da cui Caravaggio non riesce ad uscire. Caravaggio ci parla attraverso il vuoto, percepito come elemento strutturale della sua arte. Se c’è un momento, nella pittura del Merisi, in cui l’artista si avvicina a dare un nome alle sue mancanze e ai suoi turbamenti, è proprio nelle tre tele siciliane. Ciò non si evince solo dal vuoto di queste ultime, ma dalla precarietà della pittura, frettolosa e sfuggente.

Lo studioso Paolo Giansiracusa dedica il volume *Caravaggio a Siracusa 1608* al periodo aretuseo dell’artista, soffermando la sua attenzione sul Seppellimento di santa Lucia. Un punto su cui pone un particolare accento, presentandola come una «straordinaria scoperta», è la presunta derivazione della figura del chierico dall’immagine di Lucia nel polittico quattrocentesco della concittadina *chiesa di San Martino*.

Maurizio Marini definisce questo dipinto «un vero macrocosmo di nuove sperimentazioni»: spaziali, cromatiche e tecniche. Il Caravaggio tende a esaltare il ruolo del vuoto, il disegno è tenuto su da una sottile trama di errori calcolati da cui deriva l’obbligatorietà dell’angolo visuale.<sup>125</sup> Marini aveva dedicato numerosi anni allo studio dell’artista, egli insisteva sul fatto che la vera conoscenza nasce dall’esperienza dello studioso, e proprio attraverso l’esperienza e la conoscenza era riuscito a restituire un’immagine

---

<sup>125</sup> Lapucci 2009, p.18.

precisa di Michelangelo Merisi: «Un artista la cui rivoluzione etico-pittorica impone una diversa considerazione per concetti come natura, forma, luce, ombra, nonché Fede e finanche classicità [...] Non sono più accettabili letture iconografiche letterarie, dannunziane o descrittive [...] Per Caravaggio e la sua estetica ci si dovrà comunque muovere in base alla falsariga della storia e, soprattutto, della sua pittura»<sup>126</sup>.

«Il nuovo grande pensiero di diminuire nello spazio rapidamente la misura degli uomini sovrastati dalle mura gigantesche si dimostra essere un rapporto inedito nella tradizione italiana e già pronto per Rembrandt incisore. [...] L'enorme massa scura, un muro, una costruzione non altrimenti definita, o le catacombe cristiane, che grava con tutto il suo opprimente volume sulle figure non può considerarsi un puro elemento decorativo. Già a Malta il Caravaggio aveva messo le figure in rapporto con lo spazio architettonico»<sup>127</sup>; le parole di Roberto Longhi rimandano immediatamente alla *Decollazione* maltese, in cui, anche lì, lo spazio funge da co-protagonista. Longhi sostiene inoltre che il *Seppellimento* sia, tra i dipinti realizzati in Sicilia, il più antico nonché quello più rovinato, facilmente visibile solo per mezzo delle copie come quella del Collegio dei Gesuiti a Siracusa e della chiesa di San Pietro a Palestrina<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Marini 2012, pag. 45.

<sup>127</sup> Longhi 1968, p. 108.

<sup>128</sup> Olio su tela di autore e datazione ignoti conservato a Palestrina presso il convento dei Padri Carmelitani. Per Cesare Brandi «presenta varie incertezze di interpretazione, così nell'arcata di sinistra in cui la porta è resa come una tenda, ma generalmente risulta anteriore ai rifacimenti settecenteschi, per quanto sia infida per l'intonazione cromatica che è resa in modo assai più venezianeggiante». Si ritiene che il dipinto appartenne a Sebastiano Fantoni, dal 1613 priore generale dell'Ordine Carmelitano, che con quadri come questo avrebbe abbellito il convento prenestino. Fantoni muore nel 1623, per cui la tela in oggetto deve essere anteriore a quella data e, assieme al rilievo argenteo della Cattedrale di Siracusa, rappresenta una delle più precoci riproduzioni del prototipo merisiano databili con un buon margine di approssimazione. È noto per di più che il priore generale aveva visitato i conventi delle province meridionali e che a Siracusa si ferma il 6 febbraio 1614: è probabile che proprio nel corso di questa circostanza egli abbia

«Il Caravaggio: il Rembrandt dell'Italia. Abusò costui del detto di quel Greco quando domandatogli che fosse il suo maestro, mostrò la moltitudine che passava per via; e tale fu la magia del suo chiaroscuro, che, quantunque egli copiasse la natura in ciò ch'ella ha di difettoso e d'ignobile ebbe quasi la forza di sedurre anche un Domenichino, ed un Guido», anticipando l'intuizione di Roberto Longhi che ha visto un'assonanza tra Caravaggio e Rembrandt, Francesco Algarotti, nel *Saggio sopra la pittura*, enfatizza questo legame e sottolinea il prestigio che solo l'artista lombardo è riuscito ad ottenere per mezzo del suo preminente modo di intendere la verità delle cose.<sup>129</sup>

---

acquisito la copia in oggetto, se del resto sappiamo di «preziosi regali ricevuti dal Padre fantone in Sicilia». Michele Cuppone e Michele Romano, 2020, pag. 22.

<sup>129</sup> Algarotti 1763, p. 57.

## Conclusione

Osservando la vita e l'iconografia caravaggesca è possibile scorgere uno spaccato che, parallelamente alla sua esistenza, si verifica anche nelle opere dell'artista. Fin dalla fase iniziale dell'arte di Caravaggio si nota uno stravolgimento nel processo di formazione che, di consuetudine, prevedeva che i giovani di bottega si esercitassero disegnando le antiche sculture e i capolavori dei maestri del passato; invece, il Merisi rappresenta fin da subito la realtà senza gerarchia nella scelta dei soggetti né alcuna idealizzazione.

Gli anni finali della sua vita, ed in particolare a partire dal 1606, sono caratterizzati da spostamenti continui e repentini per cercare di sfuggire alla condanna a morte per omicidio e, allo stesso tempo, contraddistinti da un mutamento di stile nelle sue tele. Ad esempio, se fino a tale anno nei suoi dipinti è sempre stata riscontrata una luce che, seppure particolare e tuttavia non troppo insistente, ha messo in risalto gli elementi e ha permesso di concepire la presenza divina, verso la fine della sua vita Caravaggio assume il controllo della luce e dell'oscurità, conferendo un'atmosfera più cupa che presagisce l'amaro destino non solo del pittore ma, in generale, di tutti gli uomini. È una discesa infernale che il pittore combatte con la luce e il *Seppellimento di santa Lucia* è una delle tele in cui ciò si evince maggiormente.

Se pensiamo a dipinti quali la *Morte della Vergine*, la *Resurrezione di Lazzaro* ma anche il *Seppellimento di santa Lucia* vediamo «la riduzione della vita alla sua indicibile nudità», come disse il filosofo Michel Foucault, cioè un'arte che racconta la vita essenziale.

La tela del *Seppellimento* occupa un posto preminente all'interno degli studi caravaggeschi; ci tramanda molto riguardo agli anni del pittore in Sicilia, racconta della sua permanenza a Siracusa, svela i luoghi che Caravaggio ha visitato e a cui si è ispirato, le persone che ha conosciuto e

che sono state essenziali non solo per quanto concerne la commissione dell'opera ma anche per il suo percorso artistico e personale. È una tela in cui è racchiusa la vera essenza di Caravaggio e le intenzioni iconografiche a cui ha sempre tenuto fede: dedicarsi ad iconografie sacre, trattando al medesimo modo il divino e l'umano, considerando il sacro come un buio che spinge le figure verso il basso e non come un'esaltazione divina.

L'artista può aver guardato a soluzioni iconografiche adottate da artisti precedenti, alcuni identificabili facilmente, ma tali spunti sono stati totalmente risolti e reinventati in una visione nuovissima e rivoluzionaria.

E non può esserci epigrafe più calzante di Caravaggio, interpretato come lo scandalo della verità; ancora una volta Foucault scrive in merito «una forma di vita intesa nel senso più concreto e materiale, testimonianza di verità offerta nel corpo ed attraverso il corpo, attraverso l'abbigliamento, il modo di agire e di reagire. Esercitare nella vita, attraverso il proprio corpo, lo scandalo della verità».<sup>130</sup> Il *Seppellimento di santa Lucia* è tutto ciò; la martire è una donna comune, una giovane donna priva di vita di cui si sta compiendo il seppellimento, un corpo come tutti gli altri di cui l'artista ne descrive la verità.

---

<sup>130</sup> Foucault 1983-1984, p. 75.

## **Bibliografia**

Aiello 2010

Giuseppe Aiello, *La vita e la storia di Santa Lucia*, Dante edizioni, 2010.

Algarotti 1763

Francesco Algarotti, *Saggio sopra la pittura*, ed. Archivio Izzi, 2000.

Argan 1968

Argan Giulio Carlo, *Storia dell'arte italiana*, Carlo Bertelli, Giuliano Briganti, Antonio Giuliano editori, 1968.

Baglione 1642

Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Napoli, 1731.

Barbera 1984

Gioacchino Barbera, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Seppellimento di Santa Lucia*, in *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, a cura di Vincenzo Abbate (Siracusa, Museo Regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984 – 28 febbraio 1985), Palermo, 1984, pp. 20-25, cat. n. scheda 8.

Barbera, Lapucci 1996

Gioacchino Barbera, Roberta Lapucci, *il Seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio. Indagini radiografiche e riflettografiche*, Siracusa, Galleria regionale di Palazzo Bellomo, 1996.

Bellori 1672

Giovanni Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori scultori e architetti moderni*, Roma, 1672.

Berenson 1954

Bernard Berenson, *Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama (1954)*, ed. Milano, Abscondita, 2006.

Berra 2011

Giacomo Berra, *Il Caravaggio nel ducato di Milano*, in *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, catalogo della mostra a cura di Vittorio Sgarbi (Milano, Museo Diocesano, 11 marzo-3 luglio 2011), Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2011, pp. 27-45.

Bologna 1992

Ferdinando Bologna, *L'incredulità di Caravaggio e l'esperienza delle cose naturali*, Milano, Bollati Boringhieri editore, 2006.

Bologna 2004

Ferdinando Bologna, *Caravaggio, l'ultimo tempo (1606-1610)*, in *Caravaggio/l'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra (Napoli, Museo di Capodimonte), 2004, Napoli, Electa Napoli, p. 33.

Borromeo s.d.

Borromeo Federico, *De Pictura Sacra. Testo e versione*, ed. a cura di Carlo Castiglioni, Sora (Fr), Camastro, 1932.

Bourquelot 1848

Felix Bourquelot, *Voyage en Sicile*, Garnier frères editore, 1848.

Brandi 1989

Cesare Brandi, *Sicilia mia*, Sellerio Editore, Palermo, 1989.

Calvesi 1990

Maurizio Calvesi, *La realtà del Caravaggio*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1990.

Capodieci ms. inizi secolo XIX

Giuseppe Maria Capodieci, *Antichi monumenti di Siracusa illustrati*, 2 voll., t. VIII, Siracusa, inizi secolo XIX.

Coliva 2005

Anna Coliva, Catalogo della mostra *Caravaggio. The Final Years*, (London feb-may 2005), Napoli 2005, pp. 137-138.

Connor 2018

Alex Connor, *Eredità Caravaggio*, Newton Compton Editori, 2018.

Corradini 1993

Sandro Corradini Sandro, *Caravaggio. Materiali per un processo*, Alma Roma edizioni, Roma 1993.

Cuppone, Romano 2020

Michele Cuppone, Michele Romano, *Caravaggio a Siracusa. Un itinerario nel Seicento aretuseo*, Le Fate editore, Ragusa, 2020.

Da Varazze sec XIII

Jacopo Da Varazze, *Legenda Aurea*, Einaudi, Torino, 2007.

Dennis 1864

George Dennis, *A Handbook for Travellers in Sicily: Including Palermo, Messina, Catania, Syracuse, Etna, and the Ruins of the Greek Temples*, 1864.

Vivant Denon 1788

Dominique Vivant Denon, *Voyage en Sicile*, Paris 1788, in *Settecento siciliano*, traduzione del *Voyage en Sicilie*, Banco di Sicilia, 1979.

Di Silvestro 2002

Pino Di Silvestro, *La fuga, la sosta. Caravaggio a Siracusa*, Milano, Rizzoli, 2002.

Ebert-Schifferer 2010

Sybille Ebert-Schifferer, *Caravaggio e i letterati*, Ediart editore, 2010.

Falcone 1675

Ippolito Falcone, *Narciso al fonte cioè l'uomo che si specchia nella propria miseria*, stampato presso Gabriel Hertz, Venezia, 1675.

Foucault 1983-1984

Michel Foucault, *Il coraggio della verità, Il governo di sé e degli altri (1983-1984)*, ed. a cura di M. Galzigna e F. Gros, Milano, Feltrinelli, 2011.

Firpo 2010

Massimo Firpo, *Storie di immagini, immagini di storia: studi di iconografia cinquecentesca*, Editore Storia e Letteratura, 2010.

Gastone 1828

Carlo Gastone, *Viaggio della Sicilia*, Dell Torre di Rezzonico 1828, ed. Nabu Press, 2012.

Ghigginì 2014

Elisa Ghigginì, *Sante Dee Martiri. Tra paganesimo e cristianesimo*, Venexia editore, 2014.

Giansiracusa 1990

Paolo Giansiracusa, *Aspettando il Caravaggio*, A.I.C.S, 9-31 dicembre 1990.

Giustiniani XVI sec.

Vincenzo Giustiniani, *Discorso sulle arti e sui mestieri*, Sansoni editore, 1981.

Grabar 2021

André Grabar, *Le vie dell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*, Jaca Book, 2021.

Haenel 2019

Yannick Haenel, *Solitudine Caravaggio*, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2019.

Italiano 2013

Andrea Italiano, *Caravaggio in Sicilia: l'ultima rivoluzione*, Giambra Editore, 2013.

Lancia 1884

Domenico Gaspare Lancia, *Storia della chiesa in Sicilia nei primi dieci secoli del cristianesimo*, stabilimento poligrafico Lao, Palermo, 1884.

Lapucci 2009

Roberta Lapucci, *L'eredità tecnica del Caravaggio a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Ed. Il Prato, 2009.

Lewis 1986

Charles N. Lewis, *Caravaggio's Imagery of Death and Allusion*, American Imago, Vol. 43, Fasc. 3, 1986.

Longhi 1943-1969

Roberto Longhi, *Studi caravaggeschi [1943-1969]*, con una premessa di Mina Gregori, Milano, Electa-Abscondita, 2020.

Longhi 1982

Longhi Roberto, *Caravaggio*, prefazione di Giovanni Previtali, Editore Riuniti, Roma, 1982.

Macioce 2010

Stefania Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*. Documenti, fonti e inventari 1513-1874. II edizione corretta, integrata e aggiornata, coordinamento e collaborazione scientifica di Jacopo Curzietti e di Immacolata Agnoli, Ugo Bozzi, Roma 2010, pp. 147-148, doc. 560.

Macioce 2021

Macioce Stefania, *Caravaggio. Luci e ombre di un genio*, White star, 2021.

Mancini 1617

Mancini Giulio, *Considerazioni sulla pittura (1617-1621 circa)*, a cura di Adriana Marucchi e Luigi Salerno, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1956-1957.

Margherini 2017

Margherini Simone, *La letteratura italiana e la nuova scienza. Da Leonardo a Vico*, Franco Angeli editore, 2017.

Marini 1974

Maurizio Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma, Studio B di Bestetti e Bozzi, 1974.

Marini 1981

Maurizio Marini, *Caravaggio e il naturalismo internazionale*, Torino, Einaudi, 1981.

Marini 1987

Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor prestantissimus"*, Roma, Newton Compton Editori, 1987.

Marini 2012

Maurizio Marini, *Valori Tattili. Le opere e i giorni: 1610-2010. "Cronache caravaggesche"*, Bandecchi & Vivaldi editore, 2012.

Marsicano XI secolo

Leone Marsicano, *Chronica monasterii Casinensis*, II, p. 66 in MGH, *Script.*, VII, Hannoverae 1846, p. 675.

Mauceri 1919

Enrico Mauceri, *Per Mario Minniti pittore siracusano del XVII sec.*, in «Rassegna bibliografica dell'arte italiana», XIII, 1910.

Mirabella 1613

Vincenzo Mirabella, *Dichiarazioni della pianta dell'antiche Siracuse, e d'alcune scelte medaglie d'esse, e de' Principi che quelle possedettero, descritte da Don Vincenzo Mirabella e Alagona cavalier Siracusano*, Napoli, 1613.

Moir 1976

Alfred Moir, *Caravaggio and His copyists*, New York University Press, 1976.

Moir 1982

Alfred Moir, *Caravaggio*, Garzanti Libri, 1982.

Montanari 2018

Tomaso Montanari, *La vera natura di Caravaggio*, video conferenza, regia di Nino Criscenti, Rai-Cinehollywood 2018.

Panofsky 1939, ed. 1975

Erwin Panofsky, *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, ed. italiana, Torino, Einaudi, 1975.

Panzarino, Angelini 2021

Panzarino Rocco, Marzia Angelini, *Santi e simboli. Storia, miracoli, tradizioni e leggende nell'arte sacra*, EDB editore, 2021.

Panzerà 1994

Panzerà Anna Maria, *Caravaggio e Giordano Bruno fra nuova arte e nuova scienza. La bellezza dell'artefice*, Fratelli Palombi editori, 1994.

Panzerà 2011

Anna Maria Panzerà, *Caravaggio, Giordano Bruno e l'invisibile natura delle cose*, Roma, L'asino d'oro edizioni, 2011.

Pirro 1733

Rocco Pirro, *Sicilia sacra disquisitionibus et notis illustrata (1630-1641)*, continuata e finita da Vito Maria Amico, Catania, 1733.

Politi 1835

Giuseppe Politi, *Siracusa per viaggiatori ovvero descrizione storica, artistica, topografica delle attuali antichità di Ortigia, Acradina, Tica,*

*napoli, ed Epipoli che componevano l'antica Siracusa con più tavole in rame*, Forgotten Books, Siracusa, 1835.

Privitera 1984

Serafino Privitera, *Storia di Siracusa antica e moderna*, Siracusa, 1984.

Regione siciliana 2004

Regione siciliana, *Mario Minniti, l'eredità di Caravaggio a Siracusa*, Electa Napoli editore, 2004.

Robb 2001

Peter Robb, *M. L'enigma Caravaggio*, Mondadori, 2013.

Romano 2021

Michele Romano, *Caravaggio. Il seppellimento di Santa Lucia a Siracusa. La fortuna critica e il culto aretuseo*, Le Fate editore, 2021.

Romano 2021

Michele Romano, Ornella Fazzina, *Lucia al Bellomo. Iconografia devozionale e sperimentazione contemporanea*, Le Fate editore, 2021.

Röttgen 1974

Herwarth Röttgen, *Il Caravaggio. Ricerche e interpretazioni*, Roma, 1974.

Russo 2000

Salvatore Russo, *Vincenzo Mirabella cavaliere siracusano*, Lombardi editore, Siracusa, 2000.

Schütze 2021

Sebastian Schütze, *Caravaggio l'opera completa*, Taschen editori, 2021.

Sgarbi 2020

Vittorio Sgarbi, *Di arte ce n'è una sola. Ecco la lezione di Calvesi*, 26 luglio 2020.

*Siracusa* 1990

*Siracusa: quattro edifici religiosi. Analisi e rilievi*, a cura di Lucia Trigilia, Centro internazionale di studi sul barocco in Sicilia, Siracusa, 1990.

Spadaro 2007

Alvise Spadaro, *Il (dis)Seppellimento di santa lucia e il processo alchemico in Caravaggio*, C.R.E.S. Catania, 2007.

Spadaro 2012

Alvise Spadaro, *Caravaggio in Sicilia, Il percorso smarrito*, Acireale-Roma, 2012.

Spadaro 2016

Alvise Spadaro, *Documenti e fonti sul soggiorno siciliano di Caravaggio*, in «Agorà», n. 56, 2016, p. 15.

Stelladoro 2009

Maria Stelladoro, *Studi sull'Oriente cristiano*, Roma, 2009.

Stelladoro 2010

Maria Stelladoro, *Lucia la martire*, Jaca book editore, Milano, 2010.

Strinati 2010

Claudio Strinati, «*Bacon e Caravaggio: un'occasione di incontro*», in *Caravaggio Bacon*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Borghese, 2 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010, a cura di Anna Coliva e Michael Peppiatt, Milano, Federico Motta Editore.

Strinati 2010

Claudio Strinati, «*Il pittore Michelangelo Merisi da Caravaggio*», in *Caravaggio*, catalogo della mostra, Roma Scuderie del Quirinale, a cura di C. Strinati, Milano, Skira Editore, 2010.

Strinati 2010

Claudio Strinati, *Caravaggio*, Skira editore, Milano, 2010.

Susinno 1724

Francesco Susinno, *Le vite de' pittori messinesi (1724)*, Le Monnier, Firenze, 1960.

Treffers 2022

Bert Treffers, *Caravaggio. Arte e fede. Forma e funzione 1596-1606*, editori Paparo, 2022.

Treffers 2015

Bert Treffers, *Caravaggio e il sacro. Dall'arte dell'inganno all'inganno dell'arte*, Herald editore, 2015.

Van Mander 1600

Karel Van Mander, *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, Apeiron editore, 2000.

Venturi 1964

Lionello Venturi, *Storia della Critica d'Arte*, Torino, 1964.

Vodret 2017

Rossella Vodret, *Dentro Caravaggio*, Skira editore, Milano, 2017.

Wagner 2002

Pierre Edouard Wagner, *Culte et reliques de sainte Lucie à Saint-Vincent de Metz*, Starsbourg 2002.

Zuccari 1981

Alessandro Zuccari, *La politica culturale dell'Oratorio romano nella seconda metà del Cinquecento*, La nuova Italia editrice, 1981.

Zuccari 1986

Alessandro Zuccari, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Editore Rai libri, Roma, 2019.

Zuccari 1987

Alessandro Zuccari, *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, a cura di Maurizio Calvesi, Lombardi Editore, Siracusa, 1995.

Zuccari 2016

Alessandro Zuccari, *Seppellimento di Santa Lucia, in Caravaggio* a cura di C. Strinati, catalogo della mostra, 2016, Roma, Scuderie del Quirinale, Ginevra-Milano, Skira.

Zuccari 2018

Alessandro Zuccari (a cura di), *Il giovane Caravaggio “Sine ira et studio”*, De Luca editori d’arte, 2018.

Zuffi 2018

Stefano Zuffi, *Nel segno di Caravaggio*, Skira editore, 2018.