

Francesca Santucci

IL SEPPELLIMENTO DI SANTA LUCIA

(Francesca Santucci, *Donne di Caravaggio*, Kimerik 2015, estratto)



Caravaggio, *Il seppellimento di santa Lucia* (1608).

La vergine Lucia non si mosse dal luogo dove era stata pugnalata e spirò solo dopo aver ricevuto il corpo di Cristo: tutta la folla assistè alla sua morte. Nel medesimo luogo fu sepolta e lì fu costruita una chiesa in suo onore. Soffrì il martirio nell'anno del Signore 310.

(Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, Santa Lucia)

Nei suoi tormentati percorsi, nel 1607 Caravaggio sbarcò a Malta, isola rocciosa e quasi inespugnabile, ultima frontiera della cristianità, patria dei Cavalieri di San Giovanni, una singolare élite militare, culturale e religiosa i cui ideali erano la sobrietà cristiana, la spietata disciplina e le

implacabili leggi. Era in cerca di un'opportunità di riscatto per i misfatti commessi, e attratto, come tanti giovani delle più importanti famiglie d'Europa, dal sogno, non impossibile, essendo un abile spadaccino, di divenire cavaliere, titolo che gli avrebbe offerto anche la possibilità di essere al sicuro, essendo, per dispensa papale, gli appartenenti all'Ordine al di sopra della legge.

Vi trascorse poco più di un anno in relativa serenità e colmo di soddisfazioni, protetto dal Gran Maestro Alof de Wignacourt, autorità suprema dell'isola, che ne fece un artista di corte e ottenne la deroga papale per ammetterlo nell'Ordine.

A Malta Caravaggio dipinse una serie di capolavori di pregnante significato, tra cui, per la cattedrale di La Valletta, la *Decollazione di san Giovanni Battista*, la sua tela più vasta e l'unica firmata, caratterizzata, come tutte le opere degli ultimi anni, da un placarsi del ritmo compositivo, dall'abbandono dei colori vividi a favore di colori meno brillanti, da un più attento uso dello spazio, da un ampliarsi della scena, con l'intera metà destra del dipinto quasi vuota e i pochi personaggi, non in primo piano, che, in gelido silenzio, nello squallido cortile di un carcere, tra l'orrore, la pietà e la freddezza della spietata esecuzione, compiono il dramma.

Questo dipinto, così emotivamente intenso, anche ricordando che l'artista era stato condannato a morte, perciò, probabilmente si era immedesimato nella figura di san Giovanni, a tal punto da vergare il proprio nome nel rivoletto di sangue sgorgante dal tronco del Santo decollato (si firmò "F. Caravaggio", dove la "F" prima del nome sta per "Fra", "fratello", il titolo ufficiale dei cavalieri di san Giovanni), gli valse: *oltre l'onore della croce, [...] una ricca collana d'oro [il] dono di due schiavi con altre dimostrazioni della stima e del compiacimento dell'operar suo!*¹ Infatti, il 14 luglio del 1608, Caravaggio, che tanto aveva desiderato ricevere la croce di Malta, fu insignito del titolo di cavaliere, grande onore, quello del cavalierato, paragonabile ad una sorta di "riabilitazione", che molto lo inorgogli.

Ma anche il suo soggiorno a Malta, dove si era così ben inserito, durò poco e si concluse drammaticamente, riemergendo tutta la turbolenza del suo carattere, probabilmente perché insofferente agli obblighi cui doveva sottostare come cavaliere e che, forse, aveva sottovalutato.

*Il Caravaggio si reputava felicissimo con l'onore della Croce, e nelle lodi della Pittura, vivendo in Malta con decoro della sua persona, ed abbondante di ogni bene. Ma in un subito il suo torbido ingegno lo fece cadere da quel prospero stato, e dalla benevolenza del Gran Maestro; poiché venuto egli importunamente a contesa con un Cavaliere nobilissimo, fu ristretto in carcere, e ridotto a mal termine di strapazzo, e di timore. Onde per liberarsi s'espose a gravissimo pericolo, ed iscavalcata di notte la prigione, fuggì sconosciuto in Sicilia così presto, che non potè essere raggiunto.*²

Come narrato dagli antichi biografi Baglione e Bellori, cadde in disgrazia perché aveva gravemente offeso un nobile “cavaliere di giustizia”, ed effettivamente ebbe un alterco con il cavaliere fra Giovanni Rodomonte, conte della Vezza, in una rissa collettiva. Identificato e punito il colpevole che aveva scatenato la rissa, anche Caravaggio, per la parte avuta nella grave aggressione, fu arrestato e imprigionato nella fortezza di Malta, il minaccioso recinto di Castel Sant’Angelo: era il 28 agosto 1608, la vigilia della festa di san Giovanni, giorno in cui i cavalieri si riunivano per ricordare la decapitazione del loro patrono e giorno in cui avrebbe dovuto essere scoperta la pala a lui dedicata, ma l’autore era in prigione.

In una cella scavata nella roccia, a quasi tre metri e mezzo sotto il livello del terreno, richiusa da una pesante botola, riservata ai cavalieri che si erano macchiati di reati gravi, Caravaggio trascorse tutto il mese di settembre, ma l’8 ottobre riuscì, rocambolescamente, come un eroe da romanzo, calandosi con una scala a corda, di certo aiutato nella fuga dal comandante della flotta militare a Malta, Fabrizio Sforza Colonna, il figlio della Marchesa Colonna (da sempre materna protettrice dell’artista, che stava anche aiutando perché ottenesse la grazia dal Papa) a fuggire velocemente, *così presto da non poter essere raggiunto*,³ e ad abbandonare l’isola clandestinamente, vanamente inseguito sul mare dal corpo di spedizione che aveva l’ordine di riportarlo a Malta, per fargli affrontare la condanna per l’aggressione al Vezza e per l’evasione dal carcere.

Riparò in Sicilia, giungendo, nel giro di pochi giorni, a Siracusa. Vani i tentativi di catturarlo, il 27 novembre il suo processo a Malta continuò senza di lui, e il 1° dicembre del 1608 l’assemblea dei Cavalieri, con la cerimonia della *privatio habitus*, ne decretò l’espulsione dall’Ordine cui era stato ammesso in luglio per meriti artistici, privandolo dell’abito e del titolo, bollandolo quale *membrum putridum et foetidum*.

Nell’assemblea pubblica, per mano del reverendo signor presidente, il detto fratello Michael Angelo Marresi de Caravaggio è stato privato dell’abito e allontanato e respinto dal nostro ordine e dalla nostra società quale membro putrido e fetido.

A Siracusa Caravaggio trovò l’appoggio di un vecchio amico e collega dei primi tempi romani, che spesso gli aveva fatto da modello, Mario Minniti, pure con precedenti giudiziari, per l’accusa di bigamia, ora ritornato galantuomo e ben inserito come pittore in ambito locale, che lo introdusse nella vita artistica della città e si adoperò presso il Senato, che aveva il potere di proteggere il pittore dalle leggi maltesi, per fargli conferire qualche commessa. Raccomandato da Minniti, Caravaggio ricevette subito un’importante incarico, gli fu commissionata una pala da porre

sull'altare della chiesa dedicata a santa Lucia, la patrona della città, in occasione del ripristino della Chiesa a lei intitolata, dal Senato cittadino (o forse dal vescovo che era in carica all'epoca, Giuseppe Saladino, o forse ancora dal suo amico, lo storico Vincenzo Mirabella, particolarmente devoto della martire, tanto da versare anche regolari e cospicue donazioni al monastero della Basilica, ma potrebbe anche averla realizzata per ringraziare dell'accoglienza, dopo la fuga da Malta, fra Raffaele da Malta, guardiano del convento della Chiesa di Santa Lucia, o proprio su richiesta del frate). La pala doveva raffigurare il momento finale del martirio di santa Lucia (il seppellimento, tema raramente affrontato in pittura), le cui reliquie, al seguito della IV Crociata, nel 1204 erano state trasportate a Venezia, nella chiesa di San Geremia, che assunse, poi, la denominazione di chiesa dei SS. Geremia e Lucia, dove tuttora si trovano.

Molto sentito, allora come oggi, da parte dei Siracusani era il culto della santa, una nobile nativa di Siracusa, martirizzata e giustiziata durante le persecuzioni di Diocleziano, il 13 dicembre del 304 (secondo alcuni fonti per decapitazione, secondo altre per un taglio alla gola), perché, come riportato sia dagli *Atti greci* (il Codice Papadopulo⁴ risalente al VI secolo circa, fonte più attendibile) che dagli *Atti latini* del suo martirio, si era consacrata a Cristo e aveva deciso di donare i suoi beni ai poveri e rinunciare al matrimonio. Denunciata dal promesso sposo, non credente, al console di Siracusa, l'arconte Pascasio, imprigionata, dopo che ogni tentativo di portarla in un postribolo, di violentarla o di bruciarla sul rogo si era rivelato vano, infine era stata giustiziata a Siracusa.

*Allora gli amici del Prefetto vilipendendola la tolsero perché fosse finita col pugnale. In quel momento santa Lucia piegate le ginocchia pregava per ottenere quelle grazie che desiderava, e rivoltasi agli astanti disse: "Ecco io predico a voi che sarà data la pace alle chiese di Dio. Diocleziano intanto e Massimiano cadranno dall'impero, e come la città dei Catanesi ha in venerazione sant'Agata, così anche voi onorerete me per grazia del Signor nostro Gesù Cristo, osservando di cuore i comandamenti del signore". Dette queste cose le recisero il capo.*⁵

(Martirio di Santa Lucia secondo il *Codice Papadopulo*)

Disse Pascasio: "Io ti farò portare in un lupanare: là sarai violentata e perderai lo Spirito Santo". Rispose Lucia: "Il corpo non è insozzato se non col consenso della mente. Se tu, contro la mia volontà mi farai violentare doppia sarà la corona della castità: ne mai potrai piegare la mia volontà a consentire a ciò. Ecco: il mio corpo è pronto ad ogni supplizio. [...]". Allora le legarono mani e piedi: poi Pascasio fece venire mille uomini e non riuscirono a muoverla; fece venire anche mille paia di buoi e la vergine di Cristo rimase immobile; fece venire i maghi ma i loro incantesimi

*furono vani e la vergine non potè essere mossa.[...] Gli amici di Pascasio si accorsero che questi era sempre poi turbato onde immersero una spada nella gola della santa.*⁶

(Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*, Santa Lucia)

Con questa pala i siracusani intendevano, dunque, rendere omaggio alla loro veneratissima santa, ma anche ricordare che il martirio e il seppellimento erano avvenuti nella loro città, perciò il dipinto avrebbe avuto un doppio valore, devozionale e civile e, collocato nella chiesa di Santa Lucia, avrebbe dato l'impressione che lei fosse sepolta proprio lì.

Caravaggio offrì loro un altro dei suoi dipinti più strabilianti, una delle sue più solenni prove nel campo della pittura d'altare ed un ulteriore capolavoro della pittura sacra: il *Seppellimento di santa Lucia*, la sua prima opera siciliana dopo la fuga da Malta, realizzata in tempi brevissimi, considerato che, arrivato a metà ottobre, a dicembre partiva già per Messina, una tela di 408 per 300 cm, pervenuta in cattivo stato di conservazione, tanto da necessitare nel tempo di vari interventi di restauro, anche da parte del Centro Regionale di Restauro della Regione Sicilia, con un colore alquanto impoverito, ma in evidente espressione della nuova direzione verso cui volgeva la ricerca dell'artista.

Iniziò a lavorare alla pala poco dopo l'arrivo in città, probabilmente verso i primi di novembre, e la finì per l'inizio del mese seguente, in tempo per la festa di santa Lucia, il 13 dicembre e, probabilmente, proprio in quella data l'opera fu collocata nella Chiesa.

Annotò Susinno:

*Riuscì di tal gradimento questa gran tela che comunemente viene celebrata; ed è tale di questa dipintura il meritato concetto che in Messina ed altresì in tutte le città del regno se ne veggono molte copie.*⁷

Le fonti indicano che, per gran parte del periodo trascorso a Siracusa, Caravaggio non era tranquillo, ma in continua ansietà nervosa, forse per le galee dell'ordine di San Giovanni ben visibili intorno ai porti siciliani, fra cui quello di Siracusa.

Susinno scrisse che il pittore era: *uomo inoltre astratto, inquieto, poco accorto sulla sua vita, e molte volte andava a letto vestito e col pugnale al fianco che mai lasciava.[...] Vestiva mediocrementemente, armato sempre, che più tosto sembrava uno sgherro che un pittore.*

E Baglione racconta che fu in questo periodo che egli comprò *un cane barbone negro, detto Cornacchia, che faceva bellissimi giuochi.* Probabilmente Caravaggio gli diede il nome di cattivo augurio di Cornacchia perché in lui ritrovava l'aggressività e la cupezza del suo carattere in relazione ai personali eventi.

Del dipinto così brevemente annota il Bellori (1672): *pervenuto in Siracusa, fece il quadro per la chiesa di Santa Lucia che stà fuori alla Marina: dipinse la Santa morta col vescovo che la benedice; e vi sono due che scavano la terra con la pala per sepelirla.*

Più approfonditamente lo descrive il Susinno (1724):

Ricoveratosi 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 tal galantuomo. Lo stesso supplicò quel senato della città acciò impiegasse il Caravaggio in qualche lavoro, e così potesse aver campo di godere per qualche tempo l'amico ed altresì osservarsi a qual grado di altezza erasi portato Michelagnolo, mentre se ne udiva grande il rumore e ch'egli fosse in Italia il primo dipintore. L'autorità di quel magistrato non pose in non cale l'occasione, ed in subito l'impiegò nella fattura di una gran tela della vergine e martire siciliana. Oggi giorno ammirasi nella chiesa de' Padri Riformati di S. Francesco, dedicata alla stessa gloriosa santa, fuori le mura della medesima città. In questa gran tela il dipintore fece il cadavere della martire disteso in terra, mentre il vescovo con il popolo viene per seppellirlo e due facchini, figure principali dell'opera, una di una parte ed una dall'altra, con pale in azione che fanno un fosso acciò in esso lo collochino.

Caravaggio a Siracusa, oltre al Minniti, aveva anche un altro amico, l'archeologo, matematico ed antiquario siracusano Vincenzo Mirabella, ed è a lui, esperto di antichità, e pure di catacombe (aveva scritto anche un libro “*Dichiarazioni della pianta delle antiche Siracuse e d'alcune scelte medaglie d'esse, e de' Principi che quelle possedettero*, pubblicato a Napoli nel 1613) che, volendo offrire un' ambientazione antica al suo *Seppellimento di santa Lucia*, chiese aiuto per documentarsi sulle catacombe cristiane. Il Mirabella lo condusse in molte passeggiate archeologiche a visitare gli antichi siti siracusani, ma lo guidò anche in uno dei luoghi più suggestivi della città: le famose Latomie siracusane.

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.

(Cicerone, *Verrine*, II 5, 68).

Il sistema della Latomia si sviluppa nei pressi del monte Temenite, nella zona dell'antica necropoli, che si apre accanto alla zona archeologica dell'antica città, nei pressi della chiesa alla quale la pala era destinata, ed è il frutto della plurisecolare amicizia fra l'uomo e l'ambiente. Vaste cavità naturali di pietra calcarea bianca- grigia (utilizzata dai Greci sin dal V secolo a.C. per la costruzione di templi, strade ed edifici) segnalate anche dagli scrittori greci e latini, dalle pareti rocciose irregolari e variopinte, si aprono in vertiginose caverne fredde d'inverno, torride d'estate, nell'antichità greco-romana usate per incarcerare schiavi, prigionieri di guerra o delinquenti in genere, lasciati lì morire di fame e di stenti, senza alcuna possibilità di fuga da quando settanta prigionieri ateniesi vi furono rinchiusi dopo la battaglia del 413 a.C., ma poi servirono anche come abitazioni dei ceti più poveri.

In un primo tempo i Siracusani trattarono duramente quelli che erano nelle Latomie. Questi, in molti in un luogo cavo e ristretto, dapprima furono tormentati dal sole e dal caldo, essendo il luogo scoperto; sopravvennero in seguito, per contro, le notti autunnali fredde, Che provocarono le malattie. E poiché per la ristrettezza dello spazio essi facevano tutto nello stesso luogo, e per giunta si accumulavano gli uni sugli altri i cadaveri di coloro che morivano per le ferite, per i cambiamenti di temperatura e per cause dello stesso genere, il puzzo era intollerabile, ed erano tormentati dalla fame e dalla sete (intatti, distribuirono loro per un mese un cotile d'acqua e due cotili di grano). E di quanto poteva capitare a chi fosse gettato in un tal luogo, nulla fu loro risparmiato. Rimasero così ammassati circa settanta giorni: dopodiché, tranne alcuni Ateniesi e alcuni Siciliani e Italici che avevano combattuto con loro, tutti furono venduti. Non è facile dire esattamente quale fosse il numero totale dei prigionieri, ma certo non inferiore a 7.000.

(Tucidide, *Storie*, VII 86-7)

Caravaggio restò particolarmente affascinato da questi luoghi, in particolare dalla *grotta della Favella*, ubicata nella Latomia del Paradiso e localizzata nel quartiere Neapolis, di dimensioni vastissime, un'enorme grotta artificiale (m 65 di lunghezza a 11 di larghezza, m 23 di altezza) a forma di S, che va sempre più restringendosi verso l'alto perché fu scavata seguendo il corso di un antico acquedotto, usata come carcere, secondo la leggenda, dall'antico tiranno Dionisio, che, come narra Eliano Dionigi, vi rinchiuso anche il poeta Filosseno, del quale pure era stato amico, perché non aveva apprezzato le sue opere letterarie.

Secondo la tradizione popolare locale il tiranno Dionisio, che aveva fama di essere molto sospettoso (tanto da dormire in un letto circondato da un profondo fossato dal quale, prima di addormentarsi,

ritirava il ponte levatoio) aveva ordinato di aprire nel soffitto di quella “grotta parlante”, così detta per le sue straordinarie caratteristiche acustiche tali da amplificare i suoni fino a sedici volte, una stretta e profonda fenditura, per ascoltare dall’alto, ingigantite dall’eco, le voci dei suoi prigionieri e spiare le confidenze, e poi ne aveva fatto chiudere con un grande cancello l’unica entrata.

Questa grotta abbandonata, in cui si amplificava anche il più debole rumore, dalla forma vagamente simile ad un padiglione auricolare, impressionò molto Caravaggio che, immaginando che il tiranno dal cunicolo posto alla sommità della Latomia ascoltasse i discorsi dei prigionieri, la ribattezzò "Orecchio di Dioniso", soprannome da allora rimasto, avvalorando la leggenda cinquecentesca secondo la quale, appunto, così il tiranno spiava i detenuti, sospettando che cospirassero contro di lui. Ma forse la chiamò in tal modo anche in riflesso del suo stato d’animo apprensivo per la sua condizione di ricercato: quella grotta-prigione era la metaforica rappresentazione del mondo/prigione in cui era costretto a vivere, continuamente angosciato dal pensiero di essere sorvegliato e di poter essere catturato dai cavalieri che lo inseguivano.

Ed è proprio l’ingresso di una Latomia che suggerisce l’immenso spazio, scabro, vuoto, indistinto della suggestiva ambientazione della scena del *Seppellimento di santa Lucia*, spazio solcato da una nicchia (riferimento visivo alla chiesa di Santa Lucia, cui era destinata la tela, eretta sopra le antiche catacombe cristiane della città, dove, secondo la leggenda, inizialmente era stata sepolta la martire) che incombe sui personaggi, come a voler ricordare il mistero che tutti gli uomini attende. Anche Maurizio Marini,⁸ esperto caravaggesco, ritenne che Caravaggio avesse fatto confluire nell’opera suggestioni di ambienti siracusani di carattere archeologico- criptico tanto da conferire allo spazio pittorico i caratteri consonanti di una "Latomia" e di una catacomba, ma, probabilmente, l’artista accolse anche echi dei ricordi delle frettolose sepolture dei morti viste durante la peste che aveva colpito Milano nel 1576.

Nel dipinto, tenebroso, cupo, nonostante l’autore celebri un segno del divino, la santa che porta un nome connesso alla luce (Lucia, luce, dal latino *lux-lucis*, “Lucia dicitur a luce”⁹) e che ha la peculiarità di illuminare attraverso la fede (perciò nella Divina Commedia Dante la elesse simbolo di “grazia illuminante”), l’azione è allucinante, sospesa, lenta, tutta inquadrata al livello del suolo, sul quale è adagiato il corpo della vergine martirizzata, supina, appiattita sul nudo terreno, e nulla ricorda il cielo che si prepara ad accoglierla, quasi come se il pittore non volesse rammentare allo spettatore il suo sacrificio in nome della fede, ma solo offrire l’immagine di un mesto funerale.

La luce viene da sinistra, e l’azione si svolge in un’enorme spazio vuoto in penombra; fa da sfondo alla scena, per due terzi o quasi della superficie, un grande oppressivo muro, più simile ad una muraglia, da taluni critici ritenuto un espediente del pittore, nervoso e stanco, per concludere velocemente. Pur riconoscendo che l’artista lavorò di fretta, e ciò è visibile nella stesura delle vesti

dipinte con tratti veloci, tuttavia ha l'effetto di sminuire le dimensioni degli astanti, che appaiono oppressi dal triste rito al quale stanno assistendo.

Sul nudo suolo, dietro i becchini che stanno scavando la fossa, dove, infine, troverà l'eterno riposo e l'oblio delle sofferenze che ha appena patito, giace il cadavere straziato della santa, còlta da Caravaggio nel momento immediatamente successivo a quello della morte, mentre riceve la benedizione dal vescovo.

Il suo corpo è minuto, esile, crudelmente segnato, ma non presenta tracce di ustioni. La luce che scorre sul suo corpo le illumina il volto pallido di morte, le sopracciglia, le narici, la bocca cascante, il mento, poi scivola sul collo, sul seno e sul braccio destro proteso -la mano aperta come quella di un mendicante che chieda la carità- che, allontanatosi dall'altro sul ventre, forse nell'istante in cui è stata adagiata sul suolo, con la sua inerzia sottolinea la definitiva cessazione di qualsiasi attività vitale. La testa è riversa all'indietro, alla gola presenta una ferita da taglio, ma, se si osserva da vicino la trama della pittura, si evince che in un primo momento la testa doveva essere stata dipinta staccata, poi, forse su invito a smorzare i toni, Caravaggio ricompose la decapitazione in una piccola ferita, che attraversa il tratto visibile del collo della santa.

Di proporzioni minori, dietro il suo corpo, che, oltre la ferita al collo, non presenta altre tracce evidenti del suo martirio, eppure comunica un senso di straziante pietà, sono, fittamente raggruppate nella parte bassa, le figure, ritratte nelle diverse espressioni della sofferenza, del piccolo gruppo dolente, silenziosamente in lacrime, i cui volti e corpi si vedono a frammenti, nascosti come sono dall'ombra e dal corpo del primo becchino.

C'è la vecchia madre che, pur contenendo dignitosamente il dolore, forse trattenendo un improvviso singulto, con la testa china sulle mani, quasi piegata da un lato, sul punto di accasciarsi, comunica tutto il suo strazio; c'è un giovane, un diacono, o forse il fidanzato non credente pentito di Lucia, drappeggiato in un ondulato manto rosso, con le mani allacciate all'altezza della vita, profondamente addolorato, come la donna in basso (una versione in ginocchio della vecchia con il volto fra le mani della sua *Decollazione del Battista*), disperata con le mani sul volto. Alla sinistra del giovane altri tre volti afflitti: c'è un uomo calvo che ha appena asciugato il pianto col suo bianco fazzoletto, sotto lo sguardo di una donna che ha un'espressione fissa impassibile, e fra i due spunta il loro barbuto compagno che sembra paralizzato dall'angoscia. S'intravede anche il volto di un uomo ridotto a poco più di una fronte corrugata e un paio di occhi fissi, in ansia, che sembra essere proprio il volto di Caravaggio.

Sulla destra, di profilo, riconoscibile per la mitra, il pastorale e i guanti, il vescovo (Orosco II, deceduto sei anni prima, ma che tanto si era adoprato per rinnovare lo slancio devozionale verso

santa Lucia), con la mano alzata nel gesto solenne, impartisce la benedizione alla martire, e l'armigero in corazza che dirige le operazioni.

In primo piano (ma sembrano uscire dal quadro), convergenti verso il corpo della santa, sono inquadrati i due seppellitori, che paiono quasi i veri protagonisti dell'opera: stanno cominciando a scavare la fossa che accoglierà le spoglie della martire. Sono di proporzioni gigantesche (elemento, questo, che ancor di più accresce il senso del dolore e la drammaticità della narrazione), nerboruti, soprattutto quello di destra che ha il profilo in ombra, con i capelli a spazzola, il collo taurino, i poderosi glutei evidenziati dalle brache drappeggiate: è enorme, se si rialzasse misurerebbe almeno tre metri! In modo sbrigativo e grossolano è intento nel suo lavoro.

Il suo compagno di fatica, sulla sinistra, pure è di dimensioni gigantesche. È barbuto, ha spalle muscolose, per lo sforzo del lavoro gli si sono gonfiate le vene dell'avambraccio sinistro e del polso destro ma, pur chino a scavare, contrariamente al suo compagno di lavoro, sembra più attento a quanto sta accadendo, solleva lo sguardo, sembra distratto, guarda verso il vescovo la cui mano benedicente è messa in risalto da un raggio di luce, forse vuole invitarlo con lo sguardo ad affrettare l'ufficio funebre per consentirgli di terminare il "lavoro", oppure ha acquisito di colpo coscienza del carattere straordinario, sacro, del rito cui prende parte, forse, come auspicato, secondo la leggenda, da santa Lucia, che, negli ultimi istanti della sua vita, aveva espresso la speranza che il suo martirio potesse convertire alcuni dei suoi aguzzini al Cristianesimo, ha alzato gli occhi perché è stato "illuminato" dalla fede.

Nel dipinto si fronteggiano la luce e il buio, il bene e il male, la religione e lo Stato, la compassione cristiana e la spietatezza pagana, da un lato la martire, le dolenti figure, il vescovo, dall'altra il soldato e i due spietati esecutori del seppellimento, accomunate, entrambe le due figure istituzionali, dall'impotenza di fronte all'ennesima vittima della persecuzione.

La drammaticità della scena è conferita, oltre che dall'evidente situazione, il seppellimento, di certo il più tragico e reale mai offerto nella storia della pittura, dalle audaci distorsioni di scala e prospettiva che rendono l'intensa illusione di realtà ancora più impressionante, dalla riduzione delle dimensioni dei personaggi afflitti, dallo sconcertante contrasto fra le figure massicce dei seppellitori, piegati a conficcare le loro vanghe nella terra, e il fragile corpo della martire, ma forse l'artista voleva così ulteriormente sottolineare il martirio di questa giovane innocente, in mano a dei bruti anche nel momento della sua sepoltura!

Opprimente, poi, è la parete di fondo della tela, segnata dall'arco cieco con la metà superiore del dipinto lasciata in desolante solitudine, contrassegnata da tonalità brune, da colori smorzati, interrotti solo dai bianchi grigiastri e dalla macchia di rosso vivo del mantello della figura del diacono (o fidanzato). E, contrariamente alle opere del periodo romano, in cui la luce era orientata

ed uniforme, in questa tela si modula in tagli radenti, in tragici guizzi che rilevano nettamente i volumi e si diffondono nello spazio vuoto dello sfondo, quasi annullando le figure.

L'umore dominante, anche se l'iconografia dell'opera suggerisce la speranza e la redenzione della fede, è cupo; non c'è alcuna apparizione angelica a rappresentare l'ascesa al Cielo dell'anima della santa. La vera protagonista della pala sembra essere non la martire, ma la morte, come se al pittore premesse più rappresentare la gravità del funerale che esaltare il martirio glorioso della vergine.

Gli anni dell'esecuzione del *Seppellimento di santa Lucia* corrisposero a una nuova fase del percorso artistico del pittore, improntata all'essenzialità, alla rapidità, con l'emersione delle figure dai fondi e dalle ombre scurissimi, con lunghi tocchi di luce, inquadrati in ampi spazi architettonicamente solo accennati dal variare degli scuri.

Caravaggio restò in Sicilia per un anno, lasciando a Siracusa, Messina e Palermo dipinti dalla tragicità intensa e assoluta, sempre più vuoti e cupi, in cui è il buio a dilagare, inghiottendo gran parte della scena e concentrando l'azione in un unico, intensissimo attimo, ma sferzati da lampi che fendono l'oscurità ed accendono i colori.

Anche la sua vita, ormai, era così, buio sferzato da brevi squarci di luce, e volgeva al termine; si sarebbe tragicamente conclusa, a soli trentanove anni, in quel torrido luglio del 1610, quando la morte lo avrebbe ghermito, solo e senza cure, sul malarico litorale della Maremma, dov'era sbarcato in attesa di una grazia papale che, beffardamente, sarebbe arrivata troppo tardi.

NOTE

- 1) G. Bellori, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, volume 1.
- 2) op. cit.
- 3) op. cit.
- 4) *Codice Papadopulo*, dal nome del prete greco -siculo Giorgio Papadopulo di Palazzo Adriano presso il quale lo scoprì lo storico siracusano P. Ottavio Gaetani (1566-1620), al quale viene attribuito il celebre codice greco contenente gli *Atti* del martirio di santa Lucia.
- 5) Martirio di Santa Lucia secondo il *Codice Papadopulo*, tradotto Da Concetto Barraca.
- 6) Martirio di Santa Lucia secondo Jacopo da Varagine, *Legenda Aurea*.
- 7) Susinno F, *Le Vite de' pittori messinesi*.

- 8) Maurizio Marini (1942-2011), storico dell'arte, è stato tra i consulenti per il restauro della *Sepoltura di Santa Lucia di Caravaggio* (Siracusa, Museo Bellomo), condotto in Roma presso l'Istituto Centrale del Restauro tra il 1978 e il 1979.
- 9) Jacopo da Varagine, *Legenda aurea, Santa Lucia*.