

UNIVERSITÁ DEGLI STUDI DI PALERMO  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Dipartimento di Studi storici e artistici

DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE,  
MODERNA E CONTEMPORANEA IN SICILIA

*PARTES ADVERSAE:*  
*VANITAS IN SICILIA NEL XVII SECOLO*

Tesi di dottorato di Giovanni Melazzo (XXII Ciclo)

**Tutor:**

Ch.mo Prof. Maria Concetta Di Natale  
Ch.mo Prof. Mariny Guttilla

**Coordinatore:**

Ch.mo Prof. Maria Concetta Di Natale

## *Sommario*

# PARTES ADVERSAE: VANITAS IN SICILIA NEL XVII SECOLO

## *Introduzione*

### **I. Capitolo Primo:**

Caravaggio in Sicilia: il naturalismo e la vanità del tutto

- Premessa
- Il Seppellimento di Santa Lucia
- La Resurrezione di Lazzaro
- San Francesco in meditazione sulla morte

### **II. Capitolo Secondo**

*Vanitas* ed esperienza mistica: Le iconografie di Santi e Penitenti

- San Gerolamo scrivente e in meditazione
- Santa Maria Maddalena in penitenza
- Altre figure di santi anacoreti e penitenti

### **III. Capitolo Terzo**

Un caso particolare: la peste in Sicilia nel 1624

- Breve definizione del contesto storico e sociale
- Van Dyck a Palermo e Santa Rosalia: la *Vanitas* come modello di santità
- Ribera, Novelli, i fiamminghi: la grande stagione dell'arte

### **IV. Capitolo Quarto**

Nuovi aspetti della *Vanitas* tra Sei e Settecento

- Un'altra *Vanitas*, l'iconografia delle Anime Purganti: esempi, contesti e luoghi
- Altre declinazioni del tema: immagini, *ex voto* e culto delle reliquie
- Un caso limite: *Vanitas* e *horror mortis* in Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701)

## *Elenco delle illustrazioni*

## *Bibliografia*

# Introduzione

*“Vanità delle vanità è ogni storia. La presenza della catastrofe nell’anima siciliana si esprime nei suoi ideali vegetali, nel suo taedium storico, fattispecie del Nirvana. La Sicilia esiste solo come fenomeno estetico. Solo nel momento felice dell’arte quest’isola è vera”*

M. Sgalambro – Teoria della Sicilia

Nel precedente lavoro di tesi di laurea mi ero dedicato a individuare e documentare, in una visione d’insieme, la presenza e l’ampia diffusione del tema della *Vanitas* nell’arte europea del Seicento. In esso prendevo in esame sia le composizioni di natura morta olandesi che le allegorie sacre spagnole, i soggetti di ambito francese, gli esempi di scuola napoletana, e procedevo ad analizzarne la complessa fisionomia, prendendo le mosse dai numerosi soggetti macabri tardo medievali e rinascimentali dai quali questo tema trae le sue origini (primo tra tutti il *Trionfo della Morte*) fino alle varianti più moderne e originali in cui il tema stesso viene a declinarsi. Proseguivo quindi a evidenziare di volta in volta il portato ideologico del tema stesso, mettendone puntualmente in luce le molteplici implicazioni culturali, all’interno delle diverse aree geografiche, confessionali e artistiche<sup>1</sup>. Oggi il presente elaborato deve essere considerato come uno sviluppo aggiornato e organico e di quel precedente lavoro: frutto di tre anni di approfondimenti interdisciplinari, di ricerche bibliografiche, di numerosi riscontri iconografici, arricchitisi nel tempo grazie ai ripetuti confronti personali con le opinioni, i suggerimenti, gli spunti e le indicazioni di egregi studiosi italiani e stranieri, esso ha come scopo specifico di dimostrare e attestare, coerentemente con la comprovata centralità di questa importante tematica nel resto dell’Europa barocca, la significativa, pertinente e non casuale presenza della *Vanitas* anche in seno alla produzione artistica siciliana, al suo orizzonte storico-culturale e sociale in generale, con riferimento sia al mondo colto delle accademie filosofico-letterarie, della letteratura profana, sia soprattutto al campo della predicazione religiosa (gesuitica e cappuccina in particolare), agli orientamenti prescritti dalla Controriforma, al complesso sistema delle

---

<sup>1</sup>Cfr. G. Melazzo: *Vanitas Vanitatum, lettura e analisi di un tema figurativo nella cultura del Seicento europeo*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere di Palermo, Relatore Prof. T. Pugliatti, A.A. 2002-2003, con bibliografia.

confraternite laicali, all'umile crogiolo della devozione popolare, e al raffinato ambito del collezionismo aristocratico privato, in un arco cronologico che parte dalla fine del Cinquecento e attraversa tutto il Seicento (secolo che rappresenta il cuore per queste tematiche morali) ma con significative estensioni e sconfinamenti fino alla prima metà del Settecento. È possibile affermare, ed è ciò che tenterò di dimostrare nel presente studio, che la Sicilia del Seicento non si limita ad avere un ruolo passivo di ricezione, importando forme, soluzioni e modelli artistici da altre aree geografiche e culturali, in rapporti unilaterali di dipendenza da centri artistici più aggiornati e moderni (Genova, Roma, Napoli, le Fiandre, la Spagna), ma al contrario essa crea, elabora, inventa e produce arte, contraddicendo con ciò una certa affrettata, parziale e ormai desueta valutazione storiografica e critica che liquidava sommariamente (salvo poche eccezioni, vedi il caso esemplare del Novelli) l'intera produzione artistica del Seicento regnicolo come il prodotto isolato e vernacolare di un profondo, irrimediabile e onnipresente decadimento morale, politico, e culturale. La terra di Sicilia infatti, nonostante l'imperante malgoverno spagnolo e una innegabile spinta conservatrice di un ambiente sociale, prevalentemente religioso, fortemente contrario alle innovazioni anche in campo artistico, nel volgere di quell'ampio arco cronologico che comunemente viene compreso sotto il nome di età barocca, non manca di offrire, nella varietà e stratificazione degli elementi costitutivi, un sistema unitario di valori etici, morali e di conseguenza estetici<sup>2</sup>, scaturito da un fertile intreccio di rimandi e scambi continui con gli altri domini spagnoli in Italia ed Europa e ci restituisce l'immagine di un panorama artistico e culturale tutt'altro che immobile ma anzi differenziato, variegato ed estremamente coerente, vitale e quanto mai ricco di relazioni tra artisti locali e stranieri e tra gli stessi artisti e la committenza (a volte privata, più spesso religiosa o, anche quando laica, comunque sempre in stretto rapporto con le onnipresenti istituzioni religiose)<sup>3</sup>, non diversamente ma anzi in modo molto simile, sebbene con modalità proprie del tutto particolari, a quanto si verifica in ben altre realtà e contesti geografici e culturali dell'Europa del periodo (penso alla Spagna degli ultimi

---

<sup>2</sup>F. Abbate: *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Tomo 4, *Il Secolo d'oro*, Roma 2002, p.210 sgg.

<sup>3</sup>Cfr. V. Scuderi: *Caravaggeschi nordici e di «nazioni» italiane operanti in Sicilia. La posizione di Pietro Novelli* in AA.VV.: *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, Catalogo della mostra, Siracusa 1984, pp.183-224, con ampio corredo di note bibliografiche e critiche.



Asburgo, alla Lombardia spagnola e al Vicereame di Napoli, alle cattoliche Fiandre del Sud e persino, sotto certi aspetti, all'Olanda borghese e calvinista)<sup>4</sup>.

Il primo capitolo si apre con una riesamina dell'esperienza siciliana del grande Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), di cui ripercorro le tre tappe essenziali sull'isola (Siracusa, Messina e Palermo) dopo la sua avventurosa fuga da Malta nei primi di Ottobre del 1608: sia perché nelle opere ascritte con assoluta sicurezza a questo periodo della difficile e tormentata vicenda biografica dell'artista lombardo le tematiche strettamente affini della *Vanitas* e della morte vi compaiono con assoluta frequenza e intensità, sia perché questo geniale artista italiano più di ogni altro, per mezzo della peculiare cifra stilistica che contraddistingue le opere del suo ultimo tempo (incluse senza eccezioni tutte quelle del soggiorno siciliano) rappresenta, in perfetta aderenza con lo spirito di una intera epoca, l'indicatore più sensibile di un determinato modo di percepire la stessa condizione umana nel mondo come vana, fragile, precaria e transitoria, dominata fino all'ultimo dal senso angoscioso della morte.

In questo primo importante capitolo mi dedico dunque ad una lettura approfondita e ad una analisi iconografica e iconologica accurata in particolare di tre fondamentali opere siciliane del pittore: le due famosissime tele a soggetto sacro di Siracusa (*il Seppellimento di Santa Lucia*) e di Messina (*la Resurrezione di Lazzaro*), per le quali oltre a riassumere le ipotesi di studio più interessanti e aggiornate<sup>5</sup> suggerisco la reale possibilità di particolari influssi e suggestioni locali che possono avere orientato le scelte tematiche, stilistiche ed espressive del grande artista lombardo in Sicilia, e un'altra notevole opera, il *San Francesco in meditazione sulla morte* (originariamente nella chiesa di San Pietro in Carpineto Romano e oggi in deposito presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Roma) che, dopo le accurate indagini radiografiche e l'intervento di pulitura effettuato nel Febbraio del 2000 sotto la direzione di Rossella Vodret, ha confermato la valenza di originale autografo del pittore (il quadro infatti possiede *ab origine* un consistente corredo di repliche e copie di altissima qualità che testimoniano il grande successo della particolare definizione iconografica data dal Merisi alla

---

<sup>4</sup>U.Eco (a cura di): *Il Seicento*, collana *Storia della civiltà europea*, vol.5, *Arti visive e musica*, Milano 2008.

<sup>5</sup>D.Spagnolo: *Caravaggio e la Sicilia, archeologia, fede e natura attraverso gli occhi di un genio* in AA.VV.: *L'Adorazione dei pastori restaurata e le «osservazioni» del Caravaggio in Sicilia*, a cura di G.Barbera, Messina 2010, pp.22-47.

figura di san Francesco d'Assisi) ed è stato da più autorevoli voci e a più riprese (Marini, Abbate, Spadaro) ascritto con certezza al periodo siciliano, e al breve soggiorno palermitano in particolare, dell'artista, principalmente sulla base delle strette analogie tecniche e contenutistiche con le sue opere dell'ultimo tempo<sup>6</sup>.

È in special modo quest'ultimo dipinto ad associare in un nodo serrato la particolare veste iconografica che il Caravaggio propone per il santo di Assisi, assorto in profonda contemplazione del teschio, primo tra gli emblemi di vanità, e i reiterati contatti che il pittore ebbe nel corso della sua vita con l'Ordine Franciscano; contatti e rapporti che nelle diverse tappe del suo soggiorno in Sicilia si rinsaldano e ravvivano, specie con l'umile famiglia francescana dei Cappuccini, per la cui spiritualità e apostolato i temi della *Vanitas mundi*, del *memento mori* e della *meditatio mortis* occupavano un ruolo di assoluta centralità: tra i caritatevoli confrati e il pittore fuggiasco da Malta ipotizzo, ma adducendo prove concrete, la condivisione di una intensa visione comune di spirito e di intenti.

Nel secondo capitolo mi dedico ad una lettura e una analisi di due iconografie riformate assolutamente di rilievo nelle arti figurative del Seicento, quella del San Girolamo, nella doppia variante del santo scrivente e in meditazione, e quella della santa Maria Maddalena in penitenza, attraverso il raffronto tra soluzioni iconografiche siciliane e di altre aree culturali (in special modo la napoletana e la spagnola). Entrambe queste iconografie infatti subiscono dei notevoli cambiamenti già alla fine del XVI secolo e, dietro la fervente spinta al rinnovamento spirituale degli ordini religiosi di nuova fondazione, primi tra tutti Gesuiti e Cappuccini, vengono riproposte nel Seicento in una veste figurativa nuova e con soluzioni di grande impatto emotivo anche nelle arti siciliane. Figure sacre di immediata e forte esemplarità, questi due santi in particolare, con modalità diverse ma ugualmente efficaci, attraverso una diversificata espressione degli affetti e dei rapporti di volta in volta istituiti tra le figure stesse e l'insostituibile motivo del teschio<sup>7</sup>, hanno incarnato in ambito cattolico il perfetto modello di fede e devozione per la

---

<sup>6</sup>Cfr. F.Scaletti: *Caravaggio, la vita del grande artista raccontata attraverso i suoi quadri*, Milano 2008.

<sup>7</sup>Per il particolare "metodo dell'analisi del dettaglio" definito da Ave Appiano in un suo interessante saggio sui diversi percorsi metodologici di analisi, indagine e interpretazione nella ricerca storico-artistica (metodo del quale tra gli altri mi avvalgo nel presente studio) si rimanda a: *L'opera come documento. Analisi dell'opera attraverso il dettaglio* in A.Appiano: *Capire l'Arte*, Roma 1996, cap. III, pp.31-33. La più che valida metodologia che la studiosa impiega relativamente ai motivi dello specchio, delle vivande e degli utensili nella lettura di *Cristo in casa di Marta e Maria*

collettività di fedeli di una intera epoca. Concludo il capitolo passando in rassegna altre figure non meno importanti, ma sicuramente meno ricorrenti, di santi penitenti e anacoreti in dipinti siciliani del Seicento, come il francescano San Pietro d'Alcantara, maestro ideale e principale ispiratore della mistica Santa Teresa d'Avila, il peculiare Sant'Ilarione di Gaza, o ancora come San Paolo Protoeremita e Sant'Antonio Abate, in particolare nella splendida e originale veste iconografica che il siciliano Pietro Novelli (1603-1647) offre del leggendario incontro tra i due santi anacoreti, attraverso la soluzione di un magnifico ritratto di gruppo, nei *Cinque Santi Eremiti* di Casa Professa a Palermo, opera di diretta committenza gesuitica. È stato infatti specialmente attraverso la rappresentazione di tutti questi santi penitenti e del valore apologetico ed esemplare che essi incarnavano che le istituzioni religiose del tempo hanno inteso ribadire il monito morale all'abbandono dei beni terreni, al pentimento e alla devozione a un ideale spirituale più alto (*Vanitas*) che potesse riscattare una concezione materialistica della vita e della morte e spingere i fedeli, appartenenti a tutte le estrazioni sociali, alla preghiera devota, alla umiltà, al sincero pentimento e alla espiazione dei peccati.

Nel terzo capitolo, il più complesso e vario dell'elaborato anche da un punto di vista storico e sociale, si focalizza l'attenzione sul quel particolare e drammatico evento nella storia del Vicereame spagnolo di Sicilia, coincidente con l'anno 1624, in cui una terribile ondata epidemica di peste, proveniente dal nord Africa, imperversò sull'isola, abbattendosi con violenza sulla popolazione locale e mietendo migliaia di vittime, generando nella città di Palermo una vera e propria dimensione collettiva di irrealtà, una discrasia spazio-temporale oltre che psicologica, in cui la tragica realtà del quotidiano e il miracoloso si intrecciarono e convissero a stretto contatto. Dopo una breve contestualizzazione storica del disastroso evento e dei suoi effetti sulla società siciliana del tempo, necessaria a meglio comprendere sia gli orientamenti culturali delle classi egemoni (nobiltà e alto clero) che le aspettative delle classi subalterne, sottolineo come proprio questo periodo di crisi profonda coincida singolarmente con la più florida stagione artistica per la Sicilia del Seicento, che si identifica con la fondamentale presenza a Palermo del grande artista

---

(Londra-National Gallery), dipinto giovanile di Diego Velasquez, può essere applicata con gli stessi interessanti risultati al teschio, al suo portato semantico e metaforico, e ai diversi significati simbolici che di volta in volta esso assume in molti dipinti sacri del Seicento italiano ed europeo, in relazione alle varie figure di cui è insostituibile attributo e corredo.

fiammingo Anton Van Dyck, che celebrerà la cessazione del morbo nella più monumentale delle sue tele di soggetto sacro, la *Madonna del Rosario e Santi* per l'Oratorio del Santissimo Rosario in San Domenico (1627), riferimento imprescindibile per tutti i pittori siciliani e stranieri successivi, dell'olandese Matthias Stom (1600 circa-*post* 1652), che trasferitosi in Sicilia da Napoli, dopo aver partecipato delle suggestioni naturaliste del caravaggismo di Utrecht, sperimenta nel periodo della sua maturità artistica nuovi effetti luministico-cromatici nei suoi suggestivi dipinti di soggetto storico o biblico, spesso su commesse private<sup>8</sup>; ai due maestri stranieri va ad aggiungersi, sempre nell'arco del primo cinquantennio del Seicento, una folta colonia di artisti fiamminghi di origine, di notevole talento, tutti naturalizzatisi in terra di Sicilia, come gli anversesi Jan Van Houbracken (1600-1665), amico e condiscipolo di Van Dyck nella bottega di Rubens, e Geronimo Gerardi (1595 circa -1648). Con la loro lezione pittorica che mediava in una matura sintesi formale il naturalismo fiammingo-olandese di fondo (precocemente assimilato dalla lezione di Honthorst e della scuola pittorica di Utrecht) con il brillante senso del colore e la morbidezza delle forme derivate dal magistero di Pieter Paul Rubens (1577-1640), loro ideale maestro, questi pittori nordici hanno l'indiscusso merito in Sicilia di avere contribuito a rinnovare dalle fondamenta la tradizione pittorica locale, irrigidita su soluzioni stilistiche e iconografiche legate ancora alla tarda Maniera romana e fiorentina, pure dopo una prima sensibilizzazione in chiave naturalistica che questo stesso ambiente artistico aveva già ricevuto sulla scia dei capolavori pittorici, di assoluta novità ma di difficile comprensione e dunque non sempre recepiti dagli artisti siciliani, lasciati in Sicilia nel breve ma artisticamente prolifico soggiorno isolano di Michelangelo Merisi da Caravaggio<sup>9</sup>.

Un periodo di grande rinnovamento per le arti nell'isola dunque, culturalmente e artisticamente orientato in modo speciale dai Gesuiti e dai Francescani, in cui la Sicilia si riscopre centro vitale di relazioni artistiche dirette con Napoli, mutui rapporti e scambi culturali documentati dalla presenza a Palermo e Messina di fondamentali opere pittoriche commissionate dalle ricche famiglie nobiliari siciliane direttamente dalla città partenopea alla bottega di Jusepe de Ribera

---

<sup>8</sup>Cfr. A.Zalapi-S.Caramanna: *Matthias Stom, un caravaggesco nella collezione Villafranca di Palermo*, a cura di P.Palazzotto, Palermo 2010.

<sup>9</sup>V.Sola: *L'arte siciliana dal Rinascimento al Barocco* in AA.VV.: *Sicilia, arte e archeologia dalla preistoria all'Unità d'Italia*, catalogo della mostra (Bonn), Cinisello Balsamo-Milano 2008, pp.118-129.

detto lo Spagnoletto (1591-1652), opere che tra originali, repliche e copie faranno la storia dei modelli pittorici per l'arte sacra siciliana nella prima metà del Seicento (e nel secondo paragrafo del suddetto capitolo verrà analizzata un'opera di straordinaria bellezza attribuita al grande pittore naturalista spagnolo, il *Compianto su Cristo morto* nella chiesa di Santa Caterina di Palermo, opera magistrale dimenticata per anni che sarà prossimamente fatta oggetto di un provvidenziale quanto mai necessario intervento di pulitura e restauro da parte della Sovrintendenza ai Beni Culturali di Palermo, su diretta segnalazione dello scrivente)<sup>10</sup>.

È dal medesimo ambito culturale che emerge completa la straordinaria figura di Pietro Novelli il Monrealese (1603-1647), il più importante artista siciliano del Seicento, che sull'esempio delle opere più prestigiose del Van Dyck e dello Spagnoletto, attraverso fondamentali viaggi formativi a Roma e soprattutto a Napoli, si forma e matura il proprio stile personale. Saranno principalmente il Van Dyck, il Novelli, il Gerardi e i loro epigoni, diretti o indiretti, a rendere omaggio alla nuova Patrona di Palermo, la santa vergine Rosalia, acclamata liberatrice dalla mortale pestilenza, restituendone una immagine vibrante e autentica in varie soluzioni iconografiche di grande successo, e meravigliosamente declinate su tutti i registri espressivi possibili al soggetto stesso della santa eremita e penitente.

All'interno del quarto e ultimo capitolo, coinciso nella sintetica rassegna di suggestive immagini, vengono confermati gli intensi legami che uniscono l'arte sacra siciliana del XVII secolo all'ambito della letteratura morale, della predicazione e dell'oratoria religiosa; si spiega il modo in cui le tematiche della *Vanitas* e le paure e speranze ultraterrene dell'uomo dell'epoca assumono, anche in questo ambiente controriformato complessivamente refrattario alle innovazioni, vesti figurative completamente nuove: così si spiega ad esempio la rinnovata devozione per la "Madonna del Suffragio" e per le "Anime del Purgatorio", impulso devoto che non esita a tradursi immediatamente nella tendenza associativa in confraternite laicali votate all'assistenza di poveri e ammalati, e di conseguenza nell'edificazione di nuovi splendidi oratori, veri e propri

---

<sup>10</sup>Per una sinossi del quadro in Santa Caterina cfr. V.Scuderi (a cura di): *Salviamoli dal degrado*, fascicolo della commissione per i restauri, Fondazione Salvare Palermo Onlus, Palermo 2006, p.12. È mio desiderio ringraziare il Dott. Scuderi per l'incoraggiamento e per l'appoggio garantitomi durante il mio intervento di segnalazione del prezioso dipinto agli uffici della Sovrintendenza ai Beni Culturali della Regione Sicilia di Palermo. Per una bibliografia più approfondita sulla tela in Santa Caterina di Palermo, attribuito dallo scrivente a Jusepe de Ribera, si rimanda al cap.III, par.3, del presente lavoro.

contenitori di opere d'arte dove vedremo comparire spesso gli emblemi della vanità, della morte e le rappresentazioni dei Novissimi assieme ai simboli e ai temi della Passione di Cristo (unica via di redenzione per l'uomo, altrimenti destinato al peccato e alla dannazione eterna), e nella realizzazione di superbe creazioni artistiche per chiese, sacrestie, cappelle private e aule di oratori, con il caso esemplare costituito dalla suggestiva decorazione a stucchi per la Cappella delle Anime Purganti di Giacomo Serpotta, nella palermitana chiesa di Sant'Orsola, commissionata dalla Confraternita laicale dell'Orazione della Morte e unico esempio nella produzione dello scultore palermitano di severo ed esplicito ammonimento morale nelle macabre allegorie di scheletri a figura intera che si adagiano su vistose ghirlande floreali<sup>11</sup>.

Verranno segnalate nuove originali varianti macabre all'interno di chiese, sacrestie, cripte, monasteri e oratori, dove gli *ex-voto* e i simboli della *Vanitas* e della fragilità della condizione umana si associano di volta in volta per contrasto all'ostentazione della ricchezza, della preziosità e della bellezza (e qui la *Vanitas* si esprime nell'accostamento tra l'innocente sonno della fanciullezza e la morte nel tema del *Putto dormiente sul teschio*, oppure arriva a identificarsi nel *desideratum* per eccellenza, traducendosi, tramite i materiali più preziosi, in simbolico, esclusivo e raro gioiello)<sup>12</sup>, oppure all'opposto assumono i tratti inquietanti e spaventosi del teschio e dello scheletro integro e perfettamente preservato (come nella barocca Cripta dei Neri in Sant'Orsola e nelle catacombe cappuccine di Palermo, Burgio, Savoca, Piraino), o della sacra reliquia, sublime oggetto di venerazione, gelosamente custodito, simbolo di autentica fede e speranza ultraterrena ma anche monito morale e profonda riflessione escatologica per una società immersa in profonde contraddizioni, che era allo stesso tempo ludica e austera, devotissima e crudele.

---

<sup>11</sup>Cfr.P.Palazzotto: scheda n.16, itinerario IV, *Chiesa di S.Orsola*, in P.Palazzotto:*Itinerari serpottiani*, Palermo 2009, p.15.

<sup>12</sup>Cfr.M.C.Di Natale: *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000.

Ed è sempre questo peculiare sostrato di predicazione gesuitica, di viva fede e di cultura filosofica intrisa di neostoicismo che produce, sullo scorcio del nuovo secolo, le spietate realizzazioni barocche del grande padre della ceroplastica anatomica, l'abate siracusano Gaetano Giulio Zumbo, coetaneo del Serpotta, ai cui inquietanti teatrini plastici sulla *Vanitas* (*Trionfo del Tempo*, Museo di storia naturale "La Specola", Firenze) viene unicamente dedicato il paragrafo conclusivo del capitolo<sup>13</sup>. Il fine ultimo della presente ricerca dunque è quello di chiarire, e anche a livello puramente intuitivo, come proprio il *memento mori*, la *humana fragilitas* e la *Vanitas mundi*, con l'ampio corredo figurativo che generano e rinnovano (unitamente al profondo portato ideologico cui da sempre queste tematiche morali sottendono) rappresentino, attraverso le numerose scelte di contenuto e formali che l'arte siciliana ha espresso e prediletto sia in pittura e in scultura che nelle arti applicate, le cifre iconiche e i nuclei semantici più autentici e rappresentativi<sup>14</sup> di questo stesso quanto mai complesso e affascinante universo creativo, la Sicilia del Barocco, ancora una volta centro aggiornato e produttivo di cultura e di arte e non modesta e vernacolare periferia<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup>P.Giansiracusa: *Vanitas Vanitatum, studi sulla ceroplastica di Gaetano Giulio Zumbo*, Siracusa 1991.

<sup>14</sup>Cfr. A.Tenenti (a cura di): *Humana Fragilitas, i temi della morte in Europa tra il Duecento e il Settecento*, nuova edizione, Bergamo 2000. Alberto Tenenti ha il merito di avere indagato le tematiche macabre nell'arte europea come nessun altro in Italia, e in modo molto più sistematico rispetto al grande Mario Praz, che di certi temi figurativi secenteschi si è occupato solo saltuariamente (sebbene illuminandone il senso in vari interventi di saggistica, con intuizioni a volte realmente geniali). Gli insuperati scritti di Tenenti si sono rivelati di grande aiuto e di illuminante ispirazione per la messa a fuoco di molti punti salienti affrontati nella presente tesi di dottorato.

<sup>15</sup>Cfr.A.Barricelli: *La pittura in Sicilia dalla fine del Quattrocento alla Controriforma*; D.Malignaggi: *La scultura della seconda metà del Seicento e del Settecento*, entrambe in AA.VV.: *Storia dell'Arte in Sicilia*, vol. 1 e 2, Palermo 1984.

# I. Capitolo Primo

## Caravaggio in Sicilia: il naturalismo e la vanità del tutto

*“Sillabe d’ombre e foglie,  
sull’erbe abbandonati  
si amano i morti.  
Odo. Cara la notte ai morti,  
a me specchio di sepolcri,  
li latomie di cedri verdissime,  
di cave di salgemma,  
di fiumi cui il nome greco  
è un verso a ridirlo, dolce”*

Salvatore Quasimodo – Latomie

### 1. Premessa

Potrebbe risultare indubbiamente impegnativo ripercorrere e riproporre in questo studio sulla *Vanitas* nel Seicento in Sicilia, sia anche in maniera sintetica e sommaria, proprio l’esperienza siciliana di Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), con la consapevolezza tra l’altro, dichiarata fin dal principio, di non disporre di alcun elemento inedito da aggiungere al già acquisito e consolidato nucleo di dati, conoscenze, studi e ricerche su questo ultimo periodo della vita dell’artista portate avanti con contributi molto interessanti e circostanziati, anche in anni recenti, da importanti studiosi italiani e stranieri<sup>16</sup>. Scrivere qualcosa sull’ultimo Caravaggio, sull’esperienza intensa e conclusiva di uno tra i più importanti artisti italiani di tutti i tempi, ritengo comporti sempre una responsabilità non indifferente anche e soprattutto per chi indaga, studia e ricerca nell’ambito specialistico della storia dell’arte; responsabilità di carattere deontologico naturalmente, ma non soltanto. E infatti si corre il duplice rischio da un lato di elaborare la solita riassuntiva disamina biografica del Merisi in Sicilia, unitamente ad una rassegna critica delle opere ascrivibili con certezza al periodo siciliano dell’artista, cosa che forse rappresenterebbe il male minore; dall’altro di lasciarsi trasportare dal retaggio romantico di un *topos*, quello del “*peintre maudit*”, che ancora purtroppo avviluppa pesantemente il nostro e di

---

<sup>16</sup>Cfr.R.Vodret: *Caravaggio, l’Opera Completa*, Cinisello Balsamo-Milano 2009, nello specifico pp.213-235.

- Cfr.R.Papa: *Caravaggio, gli ultimi anni*, Art Dossier n.205, Firenze 2004.

- Cfr.K.Sciberras-D.M.Stone: *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*, Malta, 2006.

- Cfr.R.Lapucci: *L’eredità tecnica del Caravaggio a Malta, in Sicilia e a Napoli. Spigolature sul caravaggismo meridionale*, Firenze 2009.



sconfinare inevitabilmente nel pericoloso ambito delle illazioni, speculazioni magari di un certo interesse e di sicuro fascino ma non supportate da riscontri documentari né contestualizzate tramite precise coordinate storico-culturali. Quest'ultimo fenomeno è diventato ultimamente così frequente e invasivo che al nome del grande artista lombardo, al suo periodo siciliano in particolare o comunque all'ultima fase della sua vita, troppe volte sono state associate opere pittoriche nel complesso mediocri e approssimative (e spesso elevate addirittura agli alti onori dell'autografia, secondo criteri attributivi arbitrari e dilettareschi, e il più delle volte senza che neppure ci si dia la pena di argomentare o avvalorare tali sbrigative e sommarie attribuzioni)<sup>17</sup>. Alcuni di questi deboli dipinti poi, al di là delle loro evidenti incongruenze tecniche, formali e di contenuti, oltre alle carenze filologiche che li accompagnano, non possono rivendicare neppure una remota, vaga e benché minima ascendenza dalla peculiare cifra stilistica delle opere dell'ultimo periodo del maestro tra Malta, la Sicilia e Napoli, così caratteristica e in fraintendibile per intensità espressiva e sintetica resa pittorica. Ci ritroviamo dunque, come recentemente sottolineato con perplessità e delusione da Bologna e Spinosa, molto lontani da una autentica e seria indagine storico-artistica e agli antipodi da una qualsivoglia metodologia di studio e ricerca di carattere specialistico e scientifico<sup>18</sup>. Tuttavia una rapida rilettura e una stringente riesamina di alcune delle opere del soggiorno siciliano del Caravaggio, durato nemmeno un anno ma caratterizzato da una febbrile attività e da spostamenti continui tra Siracusa, Messina e Palermo<sup>19</sup>, e con una equilibrata aggiunta da parte mia di alcune precisazioni e considerazioni al riguardo, potrà in questo contesto rivelarsi utile, e sotto diversi aspetti, sia per rimettere in luce luoghi, suggestioni, incontri e momenti di quella stessa fondamentale esperienza biografica e artistica che forse solo Marini, Spadaro, Strinati, Abbate, Spezzaferro, Spinosa e pochi altri hanno in anni

---

<sup>17</sup>F.Bologna: *Caravaggio, The Final Years* in N.Spinosa (a cura di): *Caravaggio, gli ultimi anni*, Catalogo della mostra (Napoli - Londra), Napoli 2005, p.39

<sup>18</sup>N.Spinosa, op.cit. pp.11-15. Nella bella introduzione al catalogo della mostra sull'ultimo periodo di Caravaggio, tenutasi a Londra e a Napoli tra Febbraio e Maggio del 2005, lo studioso napoletano, da autentico esperto in particolare dell'arte italiana del Seicento, mette in guardia il lettore proprio da questa recente invadente tendenza a strumentalizzare il forte inequivocabile *appeal* sul critica e pubblico di un autore tanto celebre e amato solo al fine di creare eventi pseudo-culturali di sicuro effetto, ma il cui unico fine è il lucro e la speculazione, agli antipodi da qualunque finalità di studio, di approfondimento, che possa definirsi autenticamente culturale.

<sup>19</sup>F.Abbate: *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Tomo IV, *Il Secolo d'Oro*, Roma 2002, pp.102-105

recenti saputo mettere nel giusto rilievo<sup>20</sup>, oltre che per ritessere le fila di quelle che sono nascita e sviluppo della pittura naturalistica della prima metà del Seicento siciliano, tra Messina e Palermo in particolare<sup>21</sup>, svincolandola dal gravoso fardello del giudizio di “provincialismo” che ancora in parte la opprime e restituendole il giusto posto nella più ampia storia della cultura artistica italiana ed europea<sup>22</sup>; infine, naturalmente, per conseguire gli obiettivi specifici di studio (la centralità tematica della *Vanitas* nell’arte dell’età moderna in Sicilia) che la presente ricerca si è prefissata, dichiarati in premessa. Appare fin troppo evidente infatti che è il tema letterario e figurativo della *Vanitas* a trovare il proprio più compiuto *incipit*, la sua prima coerente estrinsecazione attraverso l’arte italiana e allo stesso tempo la più completa e pregnante espressione proprio in quelle importanti opere, dalle più note e studiate alle meno conosciute, che il Caravaggio esegue durante il soggiorno siciliano<sup>23</sup>, durato poco meno di un anno, tra il mese di Ottobre del 1608 e il mese di Settembre dell’anno successivo<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup>M.Marini: *Caravaggio «Pictor Prestantissimus»*, quarta edizione riveduta e aggiornata, Roma 2005, pp.84-95. V.Abbate (a cura di): *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, Catalogo della mostra (Palermo), Venezia 2001. C.Strinati (a cura di): *Caravaggio*, Milano 2010.

N. Spinosa: op.cit.

A.Spadaro: *Caravaggio in Sicilia: il percorso smarrito*, Acireale-Roma 2008.

<sup>21</sup>Su questo argomento, si veda la tuttora validissima disamina del contesto culturale e artistico caravaggesco in Sicilia in AA.VV.: *Caravaggio in Sicilia: il suo tempo, il suo influsso*, Catalogo della mostra (Siracusa), Palermo 1984.

<sup>22</sup>L.Spezzaferro (a cura di): *Caravaggio e l’Europa: l’artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Milano 2009.

<sup>23</sup>Si tratta tra l’altro di date decisamente precoci per la sintetica espressione di questi importanti contenuti morali in opere pittoriche, precocità che il Caravaggio stesso estrinseca in una coerente visione d’insieme rispetto alla grande esplosione e successiva diffusione che questa tematica avrà sia in letteratura che nelle arti figurative in Italia e in tutta Europa segnata dalla fine del secondo decennio del secolo XVII. Per le tematiche di *vanitas* in Europa cfr. G.Melazzo: *Vanitas Vanitatum, lettura e analisi di un tema figurativo nella cultura del Seicento europeo*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere di Palermo, Relatore Prof. T.Pugliatti, A.A. 2002-2003. Riconosco il merito per aver suscitato in me queste riflessioni al Prof. Eric Jan Sluyter, docente ordinario di storia dell’arte presso il Dipartimento di Storia dell’Arte dell’Università di Amsterdam, che ringrazio anche per le preziose e circostanziate informazioni bibliografiche che mi ha personalmente fornito al riguardo durante il mio soggiorno di studio in Olanda nel 2010.

<sup>24</sup>Illuminante, anche se nella sua sintetica concisione, l’intervento di Maurizio Marini nel catalogo della mostra su *Caravaggio tra Roma e la Sicilia* tenutasi a Palermo tra Marzo e Maggio del 2001, curata da Vincenzo Abbate, Strinati, Barbera, Vodret. Lo studioso tra l’altro ribadisce il rapporto che legava il Caravaggio, in quanto suddito del Regno di Spagna, con la cultura ascetica e mistica iberica a cavallo tra ‘500 e ‘600. Si veda M.Marini: *Michelangelo da Caravaggio in Sicilia*, in V.Abbate (a cura di), op.cit., pp.8-22. Scrive il Marini: «*Inizia così l’erratico periodo siciliano, protrattosi per circa un anno, durante il quale, tra Siracusa, Messina e Palermo, il Caravaggio realizza pale d’altare e tele “da stanza” in cui, al di là di ogni definizione formale, la sua espressione stilistica si fa in senso assoluto più travolgente, nevrotica, intereorizzata, conclusiva*» p.8., e poco più avanti, proprio la prima opera siciliana del Caravaggio, il *Seppellimento di Santa Lucia* di Siracusa, viene definito: «*uno dei massimi capolavori dell’artista*», *ibidem*. Sempre sull’arrivo e la permanenza del Caravaggio in Sicilia cfr. anche D.Spagnolo: *Dal Seppellimento di santa Lucia alle Scene della Passione : Caravaggio a Siracusa e Messina*, in N.Spinosa (a cura di), op.cit., pp.82-87.

Guardiamo con meraviglia e soggezione alle opere siciliane del grande artista che chiuse un secolo di arte straordinaria e ne inaugurò uno nuovo, altrettanto straordinario, e in esse ritroviamo, a volte in filigrana altre volte emergente con violenza, il senso più profondo della *Vanitas mundi*, unitamente a tutte le alte problematiche esistenziali, ai valori etico-morali e alle aspettative ultraterrene della collettività che nel “tragico” Seicento ad esso si sono legate in un nodo concettuale strettissimo<sup>25</sup>. Faccio riferimento in particolare a quel terrore quasi ossessivo del disfaccimento fisico e della morte corporale<sup>26</sup>, della sua incombenza e ineluttabilità, alla mortificazione e alla penitenza più estrema come unici rimedi efficaci contro un infinito mondo di tentazioni, al timore forse inconscio ma onnipresente del decesso improvviso nel peso dei propri peccati, alla struggente speranza nella redenzione finale e nella salvezza dell’anima<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup>Per una visione di insieme sintetica ma nel complesso coerente ed esaustiva, nella molteplicità dei contributi di vari storici e studiosi italiani e stranieri, relativamente alla condizione culturale, sociale, psicologica dell’uomo del Seicento europeo si faccia riferimento a R. Villari (a cura di): *L’uomo barocco*, Roma-Bari 1988, con bibliografia.

<sup>26</sup>Cfr. ad esempio V. Sgarbi: *Caravaggio*, Milano 2005, p.45: «*il progressivo spegnersi della luce, in una macerazione del colore che sembra rarefarsi rinunciando ad ogni preziosismo, in una mirabile semplicità esecutiva, proietta il Caravaggio verso la notte, verso la morte. Quando arriva al tempo delle opere siciliane il processo mistico sembra compiuto. È un vero e proprio viaggio al termine della notte*».

<sup>27</sup>M. Vovelle: *Il grande cerimoniale della morte nell’età barocca (1580-1730)* in *La Morte e l’Occidente*, Roma-Bari 2000, parte quarta, pp. 193-313. Fondamentali le pagine di Vovelle relative alla concezione della morte nella cultura e nelle arti del Seicento europeo. Scrive infatti il grande storico e sociologo francese dell’Età Moderna: «*Più che un panico collettivo, l’angoscia che abita gli uomini di quest’epoca obbedisce a una motivazione personale: essa riflette quell’aspro amore per la vita, quell’attaccamento all’istante di cui il Rinascimento ha trasmesso il gusto, ma che i tempi nuovi colorano di una sfumatura di disperazione. Il termine che riassume il nuovo atteggiamento davanti alla morte è quello di “Vanitas”, ed è esso a tornare continuamente, a guisa di leitmotiv, così nella letteratura come nell’arte*».

## 2. Il Seppellimento di santa Lucia

Realizzato quasi sicuramente dal fuggiasco Caravaggio, approvato in Sicilia in seguito alla sua fortunosa dipartita clandestina dall'isola di Malta (fuga agevolata dall'oscurità del novilunio e avvenuta tra gli ultimi giorni di Settembre e i primi del mese successivo)<sup>28</sup>, tra il mese di Ottobre e il mese di Novembre dell'anno 1608 per l'altare maggiore della chiesa normanna *extra moenia* di Santa Lucia al Sepolcro di Siracusa, detta anche di Santa Lucia alla Marina (XII secolo), situata nella zona di campagne a nord-est di Akradina, fuori dalla cittadella medievale di Ortigia e attigua ad un monastero di antica fondazione cistercense, la grande pala d'altare che raffigura il *Seppellimento di santa Lucia* rappresenta il primo indiscusso capolavoro che l'artista lombardo esegue in terra di Sicilia<sup>29</sup>, e senza incertezze esso è da mettere in relazione con il luogo che per consolidata tradizione locale veniva identificato con il sito preciso in cui era avvenuto il crudele martirio e la successiva inumazione della santa vergine siciliana<sup>30</sup>. Era infatti di vitale importanza per l'intera cittadinanza rivendicare il diritto legittimo al sepolcro della santa, in considerazione del fatto che le sue spoglie mortali, reliquie tra le più venerate dai cristiani d'Occidente, non si trovavano più a Siracusa da secoli<sup>31</sup>, essendosene appropriata Venezia dopo la caduta di Costantinopoli nel 1543. Come già opportunamente evidenziato da Gioacchino Barbera, «*il dipinto ha una ricchissima letteratura supportata da autorevoli considerazioni critiche, non sempre concordi, su varie problematiche filologiche e stilistiche*»<sup>32</sup>; di conseguenza mi preoccupero in questa sede di ridefinire il contesto culturale della Siracusa nei primi del Seicento, di aggiungere alcune riflessioni riguardo l'opera, per lo più relative ad alcuni aspetti inerenti la genesi del suo originale schema compositivo, e dunque di procedere a una lettura della sua peculiare veste iconografica, in effetti tra le più interessanti e innovative nell'intera produzione artistica del pittore.

---

<sup>28</sup>K.Sciberras-D.M.Stone, Napoli 2005, op.cit., p.65.

<sup>29</sup>Olio su tela, cm 408 x 300; cfr. G.Barbera-R.Lapucci: *Il Seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio. Indagini radiografiche e riflettografiche*, Siracusa 1996.

<sup>30</sup>M.Marini: Roma 2005, op.cit., scheda filologica n. 96, pp.547-549, nota G.

<sup>31</sup>F.Cappelletti: *Caravaggio e i caravaggeschi*, collana *I grandi Maestri dell'Arte, l'artista e il suo tempo*, vol. 5, schede di catalogo a cura di F.Cappelletti-L.Bartoni, Firenze 2007, pp.67-78.

<sup>32</sup>G.Barbera: Scheda di Catalogo n.10 in N.Spinosa (a cura di), Napoli 2005, op.cit., pp.122-124.

Infine avanziò ipotesi riguardo a possibili fonti locali di ispirazione per il pittore e aggiungerò all'analisi del dipinto qualche ulteriore considerazione, specificamente a carattere iconologico.

Come già in Roma e successivamente a Napoli e a Malta, così anche in Sicilia Caravaggio, impegnato sin da subito in importanti commissioni pubbliche, non si limita a riproporre passivamente per i propri dipinti quelle che potevano essere considerate le vesti iconografiche più usitate, diffuse e dunque radicate in una solida tradizione d'arte sacra, che pure egli doveva conoscere abbastanza bene<sup>33</sup>. Al contrario l'artista è portato a stabilire un rapporto intelligente e dialettico con le tematiche sacre che gli si chiede di realizzare: invece di subire il soggetto come un autoritario limite imposto dall'alto alla propria fervida capacità creativa, e lungi dal considerarlo dunque un impedimento invalicabile, egli tende sempre, prestando la dovuta attenzione sia alla destinazione finale del dipinto sia nei riguardi della committenza che lo aveva richiesto, ad operare una scrupolosa e non casuale selezione tra i vari registri iconografici a propria disposizione per il medesimo soggetto religioso e infine a scegliere quello che gli sembra il più giusto (ad esempio, per attenersi al ricco repertorio degli aneddoti relativi a vita e morte di santa Lucia, gli episodi di *Lucia presso il sepolcro di sant'Agata*, di *Lucia che distribuisce i beni ai poveri*, del *Processo di Lucia al cospetto del prefetto Pascasio*, dell'*Ultima Comunione di Lucia*, tema questo prediletto della pittura veneta tra Cinque e Settecento, e per finire del *Martirio di santa Lucia*, erano tutti molto celebri e fortunati nelle arti figurative ed estrapolati dalla ben nota e ampiamente diffusa *Passio* latina della santa risalente al VII secolo d.C.) ma non mancando tuttavia di darne una propria interpretazione, sempre adeguando in qualche modo il tema scelto per la sua opera alla propria interiore e personale visione del sacro<sup>34</sup>.

Questo non significa necessariamente, come anche è stato supposto, che l'artista si attenesse unicamente ad una propria soggettiva interpretazione nella definizione dei temi, scartando a priori, o ignorando del tutto (se non arrivando addirittura a stravolgere di proposito) tradizioni iconografiche non solo valide rispetto ai canoni dell'ortodossia dell'epoca ma che egli sapeva anche essere di sicuro successo, perché ampiamente collaudate, rispetto ai gusti della

---

<sup>33</sup> "Lucy of Syracuse", ad vocem in J.Hall: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, con introduzione di K.Clark, edizione aggiornata, Londra 1996, p.195.

<sup>34</sup>Cfr. A.Zuccari: *Seppellimento di Santa Lucia*, in AA.VV.: *Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di C.Strinati, Roma 2010, pp.214-219.

committenza; nè addirittura che quegli stessi contenuti gli fossero del tutto indifferenti, puntando egli unicamente sulla potenza espressiva che sapeva infondere nelle intense figure protagoniste dei suoi dipinti, uomini e donne della quotidianità più umile, rivestiti di volta in volta dei panni di santi, carnefici, eletti o peccatori. Diversamente egli dimostra in più di una occasione di non agire impulsivamente o superficialmente di fronte alle tematiche religiose, rivelandosi attento e molto ben informato ad esempio rispetto a tutte le versioni dei soggetti che si apprestava a realizzare, conoscendo non solo le fonti letterarie colte e ufficiali alla base di quelle stesse immagini, ma anche quel patrimonio più popolare di racconti e leggende edificanti appartenenti al mondo della devozione e sorti nei secoli intorno alle stesse figure dei Vangeli, dei santi e degli eroi biblici che doveva dipingere<sup>35</sup>.

Questa volta dunque si trattava di celebrare la veneratissima protomartire Lucia, santa vergine siciliana, prima patrona della città di Siracusa<sup>36</sup>. Questa nobile fanciulla, vissuta a cavallo tra il III e il IV secolo d.C. durante le persecuzioni anticristiane dell'imperatore Diocleziano, aveva incarnato appieno attraverso la propria stessa vita, passione e morte tutti i valori della più fulgida *imitatio Christi*, e nel suo stesso nome assimilava a sé il concetto evangelico e patristico di *lux animae*, ripreso e lodato nella Leggenda Aurea da Jacopo da Varagine<sup>37</sup>, inteso come sublime principio spirituale che ispira, illumina e guida sul sentiero della fede (*Lucis Via*) solo i veri credenti, facendo di se stessa fin dalle origini uno dei primi e più autentici modelli esemplari di somma virtù cristiana (e per cui già Dante le riconosceva un ruolo privilegiato nella *Commedia*)<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup>F. Abbate, Roma 2002, op.cit., in particolare pp.3-15.

<sup>36</sup>Oltre a Lucia, i due altri santi patroni della diocesi di Siracusa sono san Marciiano martire (I sec.d.C.), che viene considerato il primo vescovo di Siracusa e del quale si dirà più avanti, e san Sebastiano martire; cfr. R.Giorgi: *Santi*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2002, pp. 226-229.

<sup>37</sup>Cfr. Jacopo da Varagine: *Leggenda Aurea*, a cura di G.P. Maggioni, Milano 2007. Di seguito mi sembra importante riportare il testo in latino tratto dall'edizione originale di J.G.T. Graesse, Lipsia 1846, Cap. IV, p.29: «*Lucia dicitur a luce. Lux enim habet pulchritudinem in aspectione, quia, ut dicit Ambrosius, lucis natura haec est, ut omnis in aspectu eius gratia sit. Habet etiam diffusionem sine coinquinatione, quia per quaecumque immunda diffusa non coinquinatur. Rectum incessum sine curvitate, longissimam lineam pertransit sine morosa dilatione. Per hoc ostenditur, quod beata virgo Lucia habuit decorem virginitatis sine aliqua corruptione, diffusionem caritatis sine aliquo immundo amore, rectum incessum intensionis in Deum sine aliqua obliquitate, longissimam lineam divinae operationis sine neglegentiae tarditate. Vel Lucia dicitur quasi lucis via*».

<sup>38</sup>Nel ricomporre etimologicamente l'origine latina del nome della santa e le sue importanti implicazioni teologiche, mi è venuta in mente, e credo non casualmente, anche una riflessione relativa alla letteratura medievale e all'opera di Dante Alighieri in particolare; riflessione che, sebbene non inerente a Caravaggio e all'arte del Seicento ma piuttosto all'esegesi dantesca, ritengo lo stesso opportuno almeno riportare brevemente in una nota al testo: non è affatto un caso infatti che sia proprio la santa vergine siracusana Lucia una delle tre "*divine donne*" (con la Vergine

Importanti elementi teologici questi, comuni tanto alla Scolastica medievale quanto al Neoplatonismo rinascimentale, tutti relativi al concetto di *Lux divina*<sup>39</sup>, che da tempo dovevano risultare familiari al pittore<sup>40</sup>, anche e soprattutto grazie alle assidue frequentazioni romane di quell'ambiente a spiccato carattere neoplatonico che si stringeva attorno al potente ed erudito cardinale Francesco Maria Del Monte (1549-1627), che era stato suo mecenate e protettore, e alla di questi colta e raffinata *élite* culturale<sup>41</sup>. Alla fine per il dipinto di Siracusa il Caravaggio opta per una scelta insolita (e spiegherò il perché di questa sua decisione), cioè per l'evento narrativo della storia della santa più raramente citato nelle fonti agiografiche e meno rappresentato nelle arti figurative<sup>42</sup>, quello del *Seppellimento* del corpo di Lucia e delle sue esequie dopo il martirio e la morte<sup>43</sup>. Sull'ampia superficie del telero Caravaggio sceglie di rappresentare dunque, per mezzo di una composizione solo apparentemente semplice ma in realtà accuratamente studiata, di un registro cromatico essenziale e tonalmente dimesso e di una luminosità impietosa, quasi crudele, che inonda e inchioda le figure, la sconcertante verità di un cupo avvenimento *post mortem*, raggelato nel suo istante di massimo *pathos*, un drammatico scenario che ha il suo fulcro di più

---

Maria e Beatrice) che nella Commedia si adopera in Cielo per salvare l'anima del poeta, smarrita nella selva oscura, spronandolo ad un viaggio ultraterreno che è anche un percorso interiore dello spirito umano dall'oscurità del peccato alla luce della Redenzione. Questa predilezione di Dante per Lucia, figura citata spesso nei tre libri del poema, conferma già l'avvenuta assimilazione nell'ambito colto della letteratura medievale della figura ispiratrice della santa e del suo ruolo iniziatico di "sentiero di luce", perfetto principio divino che animando dall'interno, guida l'anima cristiana in una strada sicura fuori dalle tenebre della perdizione.

<sup>39</sup>Cfr. J.R.Armogathe: *"L'azione che viene dagli oggetti...": luce fisica e luce spirituale*, in AA.VV.: *La luce del Vero, Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbaràn*, catalogo della mostra (Bergamo 2000), a cura di M.Gregori, Cinisello Balsamo-Milano 2000, pp.40-45.

<sup>40</sup>Oltre al celeberrimo passo della *lux mundi* dal Vangelo di Giovanni (Gv. 8,12), che moltissime volte aveva già trovato un puntuale rispecchiamento simbolico nel particolare uso della luce che il Caravaggio aveva dispiegato nei suoi primi dipinti sacri romani, molto significative relativamente alla figura di santa Lucia vergine e martire, riferibili alla quasi implacabile luminosità che ne trasfigura i lineamenti nella pala di Siracusa, sono le lettere di san Paolo (che a Siracusa aveva personalmente predicato per tre giorni) in cui proprio il concetto di *Lux* e la dialettica *luce/tenebra* acquista un rilievo molto importante e sul quale egli ritorna in diverse occasioni. Nella epistola agli Efesini si legge ad esempio: «*Se un tempo eravate tenebra ora siete luce nel Signore*» (Ef. 5,8); e nella prima epistola ai Tessalonicesi l'apostolo di Tarso non esita a definire l'intera comunità dei veri convertiti alla fede in Cristo «*Popolo della Luce*» (1° Ts. 5,5). Cfr. K.Berger: *L'apostolo Paolo. Alle origini del pensiero cristiano*, Roma 2003; cfr. anche G.Vigini (a cura di): *Il Nuovo Testamento: Vangeli e Atti degli Apostoli*, nuova edizione ufficiale della CEI, Roma 2008.

<sup>41</sup>Cfr. M.Calvesi: *Le realtà del Caravaggio*, cap.II, Torino 1990.

<sup>42</sup>M.Marini, Roma 2005, op.cit., catalogo cronologico delle opere, pp.320-321.

<sup>43</sup>Vedi *Seppellimento, Esequie, Martirio*, in E.De Pascale: *Morte e Resurrezione*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2007, pp.68-72, 188-193, 201-207.

alta intensità emotiva proprio nel fragile corpo senza vita, riverso inerte al suolo, della casta fanciulla cristiana dalla gola tagliata (fig.1)<sup>44</sup>.



**Fig.1** Caravaggio, *Il Seppellimento di Santa Lucia*, Siracusa, Basilica di Santa Lucia al Sepolcro

Per il conseguimento di questo fine egli si serve di tutti gli strumenti tecnici e formali a propria disposizione, espedienti che aveva già avuto modo di collaudare nei pochi ma straordinari dipinti maltesi, dalla ricostruzione meticolosa di una scabra ambientazione cimiteriale ipogea, che egli rende dimensionalmente soverchiante rispetto alle figure, ad una intensificazione ai limiti estremi del valore luministico attraverso una fonte unica e intensa di luce proveniente da destra

---

<sup>44</sup>Cfr. A.Zuccari: *La pala di Siracusa e il tema della sepoltura in Caravaggio*, in M.Calvesi (a cura di): *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Atti del Convegno di Studi, Palermo-Siracusa 1987, pp. 147-173.



che si abbatte con prepotenza sulle figure sottraendole alla penombra uniforme del fondale<sup>45</sup>, alla presenza fisicamente ingombrante, ma strumentale nel guidare lo sguardo dell'osservatore verso il fulcro della scena, dei due rozzi scavatori intenti alla loro opera in primo piano<sup>46</sup>, alla toccante impaginazione di un dimesso corteo funebre, sintetica, simbolica e corale definizione caravaggesca di *corpus ecclesiae*, mestamente assiepatato in secondo piano, nell'ultimo estremo saluto alla amata benefattrice, infine all'evidenza espressiva e retorica dell'insieme gestuale dei personaggi che chiosa sulla narrazione, in particolare di quello del giovane diacono che intreccia le mani in segno di rassegnata accettazione del dolore (identico gesto di mite resa del Cristo nella stupenda *Cattura nell'orto di Getsemani* di Dublino) e dell'anziano vescovo avvolto nella sobria dignità dei paramenti sacri che impartisce l'ultima benedizione all'esile corpo della defunta<sup>47</sup>.

In questa attenta ricostruzione dell'evento Caravaggio decide, come già aveva fatto pochi mesi prima nella monumentale *Decollazione del Battista* di Malta, di procedere per contrasti e dunque di invertire un sistema di valori teorici, figurativi e simbolici che aveva alle proprie spalle ben tre secoli di tradizione artistica, e mi riferisco nello specifico al fondamentale rapporto pittorico figura-spazio. Per meglio chiarire questo punto essenziale, che merita un approfondimento, è necessario fare una breve digressione storico-artistica. Tutti gli artisti italiani precedenti il Caravaggio avevano sempre accettato e rispettato una prestabilita gerarchia interna tra i due principali elementi costitutivi della pittura: la figura umana e lo spazio; tale gerarchia garantiva alla figura umana il primato sullo spazio, inteso come il luogo astratto destinato a contenerla e ad esserne scenario per gesta e azioni, subordinando l'autonomia dello spazio reso prospetticamente

---

<sup>45</sup>M.Marini: *Caravaggio e il naturalismo internazionale*, in F.Zeri (a cura di): *Storia dell'arte italiana*, parte II, volume 2, tomo I, Torino 1981, p.410: «*Visione disgregatrice degli involucri, in cui la materia esalta se stessa in accensioni istantanee o lascia le tracce di strie cromatiche, fluenti come linfa in circolo, superando ogni limite narrativo ed estetico nell'assoluta incandescenza luminosa [...] il muro si fa verità macroscopica ed emblema di se e del tempo*».

<sup>46</sup>F.Bologna: op.cit. p.30: «*Bisogna osservare come la medesima luce radente che inonda dal basso il volto del Cupido maltese ritorni ad illuminare il volto di santa Lucia: un derelitto fantasma di morte, quasi una prefigurazione di Goya, in cui il fascio luminoso a tratti avvampa i lineamenti, ridotti solo alla loro essenza, che sembra voler riassumere in sé l'intero percorso pittorico del Caravaggio*».

<sup>47</sup>B.Pasquinelli: *Il gesto e l'espressione*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2005, pp.88-91. Cfr. anche V.Pacelli: *I modelli del Caravaggio: immagini di un mondo reale o evocazioni della memoria?*, in *L'ultimo Caravaggio (1606-1610)*, Cap. VI, Perugia 1995, pp.199-210.

alla incondizionata verità dell'uomo e della sua forma fisica, in quanto quest'ultima era depositaria di ben più profonde e rilevanti implicazioni simboliche, filosofiche e morali<sup>48</sup>.

Questo sistema di valori aveva iniziato a delinarsi con Giotto e con Masaccio, aveva costituito il cuore dell'arte della piena Rinascenza e successivamente era passato in eredità ai Manieristi. Tuttavia occorre precisare che gli artisti della Maniera, che pure si consideravano i legittimi successori dei grandi maestri del Rinascimento maturo ed elettivi imitatori del loro raggiunto equilibrio formale e compositivo, con un procedere pittorico che era a tutti gli effetti l'esatto opposto di quello impiegato dall'ultimo Caravaggio, andavano molto oltre la strada indicatagli dai loro ideali maestri e spesso forzavano i limiti di questo rapporto di fattori artistici ideali nella loro inquieta, intellettualistica ricerca di una visione estetica ancora più perfetta, ingigantendo le figure umane, allungando, espandendo e articolando le anatomie all'interno dello spazio pittorico, spingendo i colori verso innaturali iridescenze timbriche; così facendo finivano col sovraccaricare l'elemento spaziale, lo saturavano dall'interno fino al limite estremo, causandone la deformazione ottica, il collasso o in certi esiti la quasi completa sparizione. La verità era che in questa fulgida concezione umanistica e neoplatonica delle *Res Humanae* per come essa si rispecchiava nell'arte aulica del Rinascimento e del Manierismo, lo spazio e il tempo degli eventi acquisivano un valore relativo e come ridimensionato rispetto all'Uomo che ne occupava il centro e ne era il protagonista assoluto per merito delle sue innate potenzialità fisiche, intellettuali ma soprattutto spirituali. Si trattava ovviamente di una visione antropocentrica fortemente idealizzata, di cui l'arte pittorica del "divino" Raffaello e del "sommo" Michelangelo rappresentavano per molti versi la manifestazione artistica più compiuta e ineguagliabile, e all'interno della quale persino la Natura (spazio) come principio creativo emanante da Dio e la Storia (tempo) come dispiegamento della Divina Provvidenza nel mondo divenivano ancelle del nuovo ed eroico Adamo rinascimentale<sup>49</sup>.

Tornando al dipinto caravaggesco di Siracusa, i termini teorici e pratici di questo tradizionale rapporto figura/spazio appaiono invece completamente e audacemente ribaltati: in anticipo sui

---

<sup>48</sup>Esemplari e insuperate su tali problematiche le pagine del Panofsky, figura centrale nel campo degli studi iconologici sul Rinascimento. Si veda *Storia della teoria delle proporzioni* in E. Panofsky: *Il significato nelle arti visive*, Torino 1999, pp.59-106; cfr. inoltre ancora E. Panofsky: *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971.

<sup>49</sup>G.C. Argan: *Storia dell'Arte italiana, da Michelangelo al Futurismo*, vol 3, cap. 1, *il Cinquecento*, Firenze 1999.

nuovi tempi della piena affermazione estetica del Barocco, l'artista ricorre ad un sorprendente schema ellittico orizzontale (i cui due fuochi all'interno del quadro coincidono non casualmente con il vuoto) per la disposizione delle figure nello spazio pittorico e per la seconda volta (ed è a questo punto che, in sintonia con le opinioni di Ferdinando Bologna, si potrebbe chiamare in causa un atteggiamento dissidente e autenticamente "eretico" del Caravaggio rispetto alla tradizione artistica precedente)<sup>50</sup> sono le figure umane ad essere subordinate alla configurazione spaziale e non viceversa, fino al punto da apparirne come sovrastate<sup>51</sup>: quelle mura gigantesche, a metà strada tra le colossali pareti di una latomia naturale e la sotterranea volta di una galleria catacombale illuminata solo da torcie e candele, assieme al senso di vuoto incombente e di desolazione interiore che esse trasmettono, rappresentano a tutti gli effetti nel fervido immaginario dell'artista il freddo e tetro "spazio della morte", almeno per come egli si era andato formando questa suggestiva visione nella propria mente<sup>52</sup>.

Egli infatti aveva sovrapposto e unificato in una audace sintesi mnemonica la forte impressione visiva suscitata in lui dalle immense latomie siracusane del Paradiso (sappiamo che per la maggiore delle cave greche proprio lui aveva coniato il nome di *Orecchio di Dionisio*) e dalle celebri catacombe aretusee di San Giovanni Evangelista, costellate di nicchie, loculi e arcosoli (figg.2-3), luoghi antichi e indimenticabili da lui personalmente visitati in quei giorni d'autunno in compagnia dell'erudito archeologo galileiano Vincenzo Mirabella (1570-1624), nativo di Siracusa e grande esperto di antichità classiche (e dell'incontro tra i due e dei frutti di questi rapporto

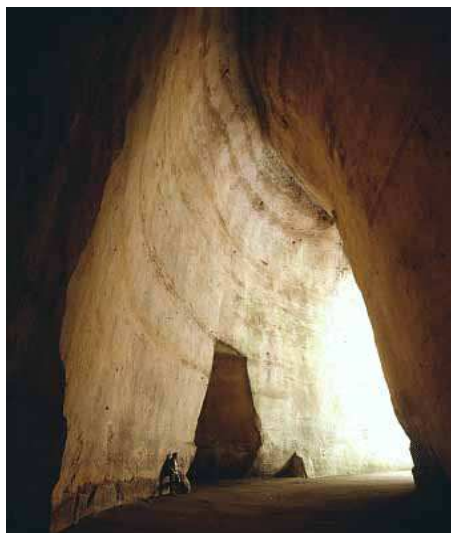
---

<sup>50</sup>F.Bologna: *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*, nuova edizione, Torino 2006.

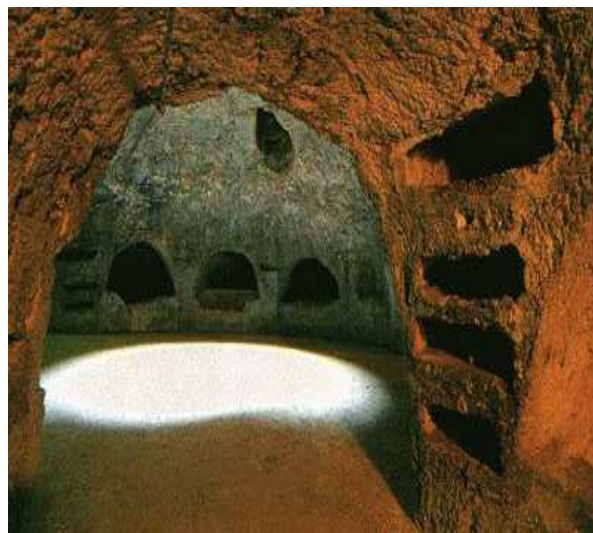
<sup>51</sup>L'ellisse, dalla parola greca ἔλλειψις, cioè "mancanza", è la figura geometrica che si ottiene sezionando obliquamente un cono, ed è il luogo dei punti in un piano la cui somma delle distanze da due punti fissi detti fuochi rimane costante. A differenza della circonferenza, che possedendo un centro era il modello cosmico geometrico ideale per la filosofia e l'arte del Rinascimento (centrale ad esempio nel pensiero di Marsilio Ficino), l'ellisse con i suoi due fuochi rappresentava il modello geometrico ideale della nuova concezione universale del Barocco. Essa appare perfetta nel suggerire in sé l'idea panteistica dello spazio infinito privo di un centro, omogeneo in tutte le sue parti e vivificato dallo Spirito Universale (Giordano Bruno), con tutte le implicazioni culturali che questa nuova sconvolgente concezione cosmologica porterà con sé, e che al principio del secolo XVII sarà fondamentale per le nuove scoperte astronomiche galileiane, assurgendo alla dignità di sistema: una concezione che presto si rifletterà, in varia misura ma immancabilmente, in tutte le arti visive del Seicento. Si rimanda a R.Luperini-P.Cataldi-L.Marchiani-F.Marchese: *La scrittura e l'interpretazione, storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, tomo I, vol.2, Firenze-Palermo 2000, cap.I, pp.39-42. Cfr. anche E.Mâle: *L'Arte religiosa nel '600, Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano 1984. Cfr. inoltre J.R.Snyder: *L'estetica del Barocco*, Bologna 2005, pp.11-27.

<sup>52</sup>Renato Guttuso definisce questo spazio: «Uno spazio che genera un rapporto inusitato con le figure, manovrato in modo assolutamente nuovo, libero, che disconosce i canoni compositivi»; vedi R.Guttuso-A.Ottino Della Chiesa: *L'opera completa del Caravaggio*, Milano 1967, p.9 e contestualmente Tav.LIX e scheda di catalogo n.88 curate da A.Ottino Della Chiesa.

discuterò a breve)<sup>53</sup>; a ciò ritengo debba aggiungersi un ricordo lontano nel tempo, ma non per questo meno vivido nella mente del Caravaggio, delle ben famose e immense catacombe paleocristiane nei pressi di Roma, vere testimonianze dei primi martiri della fede cristiana, luoghi santi di certo visitati dall'artista durante la sua lunga permanenza nella capitale pontificia<sup>54</sup>.



**Fig.2** Latomia greca detta “*Orecchio di Dionisio*”, Siracusa



**Fig.3** Catacombe paleocristiane di S.Giovanni, Siracusa

Ma quali ragioni in definitiva possono avere spinto l'artista a scegliere un episodio agiografico così poco rappresentato, e da cosa ha tratto origine quel bisogno di ricreare in modo tanto accurato il suo personale spazio della morte proprio in un dipinto che doveva commemorare santa Lucia, fanciulla della Luce, rendendo la dimensione di quello spazio sotterraneo così imponente rispetto ai protagonisti dell'evento? E soprattutto perché ricorrere ad un impiego della luce talmente drastico nei suoi intensi riverberi, quasi a voler “fustigare” le figure in penombra con un effetto, volendo azzardare una terminologia tecnica moderna, da fotografia sovraesposta? Oltre ad alcuni eventi e congiunture particolari che si verificarono durante il breve soggiorno siracusano dell'artista e che possono aver giocato un ruolo non secondario nelle particolari soluzioni adottate per la sua opera, aspetti che a breve riassumerò, ritengo siano essenzialmente due le fonti che possano avere in parte ispirato il Caravaggio per queste sue insolite scelte: da una parte l'influsso su di lui esercitato dalle tendenze ascetiche e mistiche proprie dell'ambito

---

<sup>53</sup>M.Marini, op.cit., p.84-95.

<sup>54</sup>A.Spadaro, op.cit., pp. 36-60.

francescano di Sicilia<sup>55</sup> (e in particolare farò riferimento al ramo dei Cappuccini) che in quegli anni auspicava un ritorno alla purezza di valori morali della chiesa delle origini e che da subito, come sostenuto da Marini e ribadito da Abbate e Spadaro<sup>56</sup>, ha occupato un ruolo centrale in quasi tutte le commissioni pubbliche siciliane del Merisi; dall'altra la forte suggestione di una visione, affine a quella del Mirabella (in cui coerenza storiografica e nuova indagine scientifica si fondevano), della cultura e della religiosità della Cristianità dei primi secoli, del suo modo autentico di vivere il messaggio evangelico originario e della semplice efficace immediatezza del suo linguaggio simbolico, antica cultura che aveva lasciato tracce molto vivide di sé proprio nella città di Siracusa, una visione ravvivata dal confronto personale che l'artista ebbe con l'erudito archeologo siracusano proprio in quei giorni<sup>57</sup>. Ma procediamo con ordine, e iniziamo col presentare e argomentare di seguito alcuni punti relativi alla situazione ambientale e sociale siracusana all'arrivo dell'artista sull'isola, elementi che ritengo possano ulteriormente chiarire le motivazioni personali proprie al Caravaggio in quel particolare momento della sua vita.

Nei primi del Seicento, all'arrivo dunque di Caravaggio in Sicilia, quella che è oggi la città di Siracusa consisteva quasi unicamente nella cittadella fortificata medievale di Ortigia e nelle sue possenti mura difensive, in una posizione tutto sommato marginale rispetto al ben più vasto circuito centrale del potere e della cultura del Viceregno di Sicilia, costituito dall'asse Palermo-Messina. Tuttavia il porto della città, sebbene in misura molto inferiore rispetto a quello di Messina, manteneva ancora una certa importanza e costituiva, con il suo doppio scalo a nord e a sud, una tappa obbligata sulle rotte commerciali che attraversavano il Mediterraneo e giungevano in Sicilia dall'Africa e dal Vicino Oriente; è più che logico pensare quindi che presso il trafficato porto della cittadina aretusea fossero presenti, sia in entrata che in uscita, anche imbarcazioni mercantili e militari appartenenti al Sacro Ordine dei Cavalieri di Malta, presso i quali poco prima l'artista era caduto in disgrazia, dai cui ranghi era stato espulso con disonore e dal quale era di conseguenza ricercato. Appare ragionevole ritenere quindi, senza il rischio di incorrere in

---

<sup>55</sup>A.Spadaro: *Note sulla permanenza di Caravaggio in Sicilia* in M.Calvesi (a cura di): *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Atti del Convegno di Studi, Palermo-Siracusa 1987, pp.289-292.

<sup>56</sup>S.Russo: *Vincenzo Mirabella Cavaliere siracusano*, Palermo-Siracusa 2000.

<sup>57</sup>F.Bologna, Napoli 2005, op.cit., pp.30-33.

ipotesi romanzesche, che la prima preoccupazione del pittore al suo sbarco in Sicilia fosse quella di nascondersi da eventuali e vendicativi inseguitori maltesi di certo già sulle sue tracce<sup>58</sup>.

Tra l'altro a Siracusa il Caravaggio, a parte la vecchia conoscenza e amicizia risalente ai primi anni romani con il pittore siracusano Mario Minniti (1577-1640), che pure può avergli dato accoglienza e aiuto nei primissimi giorni successivi il suo arrivo, non poteva vantare di certo conoscenze dirette né trasversali, tantomeno con influenti personalità civili e religiose locali che potessero in qualche misura proteggerlo, come plausibilmente successe invece nella ricca e potente città di Messina poco tempo dopo. Né tantomeno sarebbe del tutto sensato considerare il Minniti una figura di artista talmente rilevante socialmente nell'ambiente di questa cittadina siciliana da poter dare liberamente asilo in casa sua e a tempo indeterminato a un cavaliere rinnegato, colpevole di omicidio, bandito da Roma e in fuga segreta da Malta. Ed è a questo punto che ritengo possa essere subentrata nel vivo delle vicende siciliane del Caravaggio, e in un ruolo niente affatto secondario né fantasioso ma più che sensato e facilmente riscontrabile, la comunità francescana dei Padri Cappuccini di Siracusa, presente e ben organizzata in città fin dal 1549<sup>59</sup>.

Infatti il convento dei Padri Cappuccini e la chiesa ad esso annessa (intitolata alla Madonna della Misericordia e dei Pericoli, con tanto di profonda cripta per la sepoltura dei confrati, perfetto nascondiglio per un fuggiasco ricercato) sorgevano non lontano dalla chiesa di Santa Lucia al Sepolcro, in quella stessa area rurale isolata tra cave, orti e giardini al confine dell'antica zona della bassa Akradina, fuori dalle mura della città e innalzata sopra il livello della latomia più antica, ricolma di fitta vegetazione e tuttora detta "dei Cappuccini"; questo convento era in realtà un edificio in stile spagnolesco completamente autosufficiente, munito di un fossato, di un ponte levatoio, di una torre di avvistamento e persino di un piccolo cannone<sup>60</sup>; il complesso appariva già

---

<sup>58</sup>L'insieme degli eventi maltesi del Caravaggio, dall'arrivo del pittore sull'isola del Sacro Ordine, alla tanto agognata investitura a Cavaliere di Obbedienza Magistrale, infine alla caduta dalla grazia e alla successiva fuga clandestina sono ricostruiti con dovizia di particolari e con notevoli citazioni documentarie in K.Sciberras-D.M.Stone: Napoli-Londra 2004, op.cit., pp.61-79, alla cui lettura rimando. Devo ringraziare inoltre l'amico e collega Dott. Keith Sciberras, docente e ricercatore del Dipartimento di Storia dell'arte dell'Università di Malta, per le preziose precisazioni personalmente espostemi in special modo sul periodo maltese, siracusano e messinese del Caravaggio.

<sup>59</sup>Cfr. M.Cioè: *I Cappuccini in Siracusa*, Sortino-Siracusa 2006, pp.27-41. Devo molto alle puntuali indicazioni fornitemi dal Geom. Marcello Cioè dell'Archivio storico di Siracusa, vero esperto della cultura cappuccina siciliana antica e moderna, il quale ringrazio per avermi gentilmente corrisposto il suo bel volume sui Cappuccini in Siracusa, oltre che per il proficuo scambio di idee instauratosi tra noi e per i puntuali riferimenti bibliografici sulla cultura cappuccina nella Sicilia Sud-orientale.

<sup>60</sup>A.Mosto-S.Nastasi: *Il complesso conventuale dei pp. Cappuccini a Siracusa*, Siracusa 1997.

terminato nel 1582 e più che un eremo di ritiro e preghiera aveva i connotati di una vera e propria piazzaforte militare posta a difesa della vulnerabile costa nord-orientale siracusana contro le violente incursioni dei temuti pirati barbareschi, a quei tempi tanto frequenti su tutto il versante jonico della Sicilia<sup>61</sup>. Si può aggiungere che in quegli anni il governo di questo convento era nelle mani di un erudito e importante confrate cappuccino di origini maltesi, frà Raffaele da Malta, e non è improbabile che costui conoscesse il Caravaggio almeno per fama visto che, tra le altre cose, tutti i conventi francescani dell'isola di Malta nel Seicento appartenevano alla giurisdizione della Provincia cappuccina di Siracusa.

Non è fuori contesto allora, ed è anzi più che ragionevole ipotizzare, che il Caravaggio, tramite la mediazione dell'amico Minniti che ai membri dell'Ordine Cappuccino della sua città doveva essere ben noto, per i quali in seguito eseguì alcuni dipinti e con i quali era anche legato da rapporti familiari diretti<sup>62</sup>, avesse trovato proprio presso questi ultimi alloggio, rifugio e protezione. Infatti la modesta ma operosa comunità siracusana dei confrati di questo ramo riformato del monachesimo francescano aveva più di un buon motivo per aiutare, accogliere e nascondere sotto la propria ala protettiva il pittore lombardo in fuga<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup>Sulla presenza, la diffusione e la cultura dei Cappuccini in Sicilia cfr. U.Di Cristina-A.Gaziano-R.Magri': *La dimora delle Anime*, Officina di Studi Medievali, Palermo 2007. Per tutta la bibliografia da me consultata relativamente ai Cappuccini in Sicilia devo un ringraziamento particolare all'instancabile Padre Mario della Biblioteca Cappuccina di Palermo senza i preziosi suggerimenti bibliografici del quale avrei impiegato molto più tempo in questi anni di studi e ricerche per ricostruire in modo organico la figura, il ruolo e la cultura di questa importante famiglia francescana nel Seicento siciliano.

<sup>62</sup>Infatti apprendiamo che la sorella del pittore siracusano suor Maria, al secolo Angela Minniti, era in quegli anni consorella terziaria Cappuccina. Vedi il fondamentale saggio di D.Spagnolo: *Caravaggio e la Sicilia.Archeologia, fede e natura attraverso gli occhi di un genio* in AA.VV.: *L'Adorazione dei pastori restaurata e le «osservazioni» del Caravaggio in Sicilia*, a cura di G.Barbera, Messina 2010, pp.22-47. Cfr. anche G.Barbera in N.Spinosa (a cura di), Napoli 2005, op.cit. p.81. Relativamente alla figura del Minniti a Siracusa e del suo legame con il Caravaggio si rimanda a AA.VV.: *Mario Minniti, l'eredità di Caravaggio a Siracusa*, a cura di V.Greco-G.Barbera, catalogo della mostra (Siracusa), Napoli 2004.

<sup>63</sup>Cfr. M.Cioè-L.Amato-A.Romeo-M.V.Fagotto-L.Guzzardi: *Bibliotheca Fratrum Minorum Capuccinorum*, Siracusa 1998. Segnalo per correttezza di indagine che non sono a tutt'oggi emersi documenti presso gli archivi dei Cappuccini di Siracusa che attestino la presenza presso la loro comunità del pittore bergamasco in fuga da Malta. Tale assenza di documenti certi connota la mia ricostruzione dell'evento come una ipotesi plausibile. Tuttavia devo anche sottolineare il fatto, a mio avviso non trascurabile, che molto di rado le cronache e le testimonianze antiche scritte di quest'Ordine di poverissimi frati mendicanti trattavano argomenti che esulassero dall'ambito strettamente spirituale, morale o comunque religioso e devozionale. Una significativa eccezione ad esempio è costituita dalla famigerata e terribile epidemia di peste in Sicilia del 1624, di cui i Cappuccini riportarono una cronaca dettagliata, e in cui proprio i monaci di questa famiglia francescana, assieme ai Crociferi di Camillo De Lellis e ai Gesuiti, si distinsero per atti di autentico eroismo e sprezzo del pericolo nella costituzione di lazzaretti e nelle cure agli

Non erano dimenticate infatti le numerose occasioni, passate e recenti, in cui illustri membri delle nobili famiglie Borromeo e Colonna avevano garantito protezione e supporto a beneficio proprio di varie personalità appartenenti a questa umile famiglia di frati francescani e appoggio economico e doni di opere d'arte ai loro conventi, chiese e monasteri; era quindi naturale che un profondo senso di gratitudine e di rispetto legasse in generale tutti i membri dell'Ordine dei Cappuccini ormai da tempo ai generosi rappresentanti di queste due aristocratiche casate (cui ricordo appartenevano tra i più noti protettori e sostenitori del Caravaggio); questo elemento potrebbe da solo bastare a giustificare il fatto, da me fin qui sostenuto, che questi abbia trascorso tra i compassionevoli confratelli, come ospite stabile del loro monastero extraurbano e dei suoi giardini, i due mesi trascorsi in Siracusa in vista del successivo trasferimento a Messina (fig.4).



**Fig.4** Vista del giardino interno della *Latomia dei Cappuccini* – Siracusa

Ma c'è di più di questo, e a tal proposito riporto un frammento di un brano del frate francescano e cronista umbro (in seguito passato al ramo cappuccino di cui scrisse una accurata *Storia*) Bernardino da Colpetrazzo, risalente alla fine del XVI secolo e che ritengo possa essere illuminante per meglio spiegare il legame Caravaggio-Cappuccini. Scrive infatti il religioso:

*«Chi ti pensi che siano questi frati? Tutti sono stati al secolo uomini, soldati e capitani, assassini e omicidi, che si son ridotti a fare questa penitenza. Dio li dia perseveranza! Non fu mai vista nel mondo la più disperata vita di questi! Sono tutti sciupati sotto le fatiche, e mangiano poco e con fatica un poco di pane e acqua »<sup>64</sup>*

---

ammalati. Della peste in Sicilia nel 1624 si parlerà più nel dettaglio nel Cap.III del presente studio. Cfr. C.Valenti: *La peste a Palermo nell'anno 1624*, in AA.VV.: *Malattie, terapie e istituzioni sanitarie in Sicilia*, Palermo 1985.

<sup>64</sup>M.Carrobbio (Frá Metodio da Nembro, a cura di): *Quattrocento scrittori spirituali*, Cap. 66, p. 4852, Milano 1972. Scrive l'autore nella premessa al volume, p.5: *«L'aspetto più significativo e appariscente della prima vita cappuccina*



Nel leggere queste poche righe si ricava in parte l'impressione di trovarsi di fronte a una verosimile descrizione della difficile, quasi disperata condizione, sia materiale che spirituale, in cui l'artista lombardo, reo di un omicidio, ricercato dal più potente Ordine religioso-militare della Cristianità e profugo per mare, doveva versare al momento del suo sbarco in terra di Sicilia. È facile dedurre dunque che un autentico spirito di solidarietà umana oltre a una profonda affinità interiore avvicinasse i caritatevoli confratelli mendicanti al derelitto pittore fuggiasco, in un rapporto simpatetico reso anche più saldo dallo spagnolesco senso dell'onore e dalla dolorosa comprensione delle sventure della vita comuni sia a Frà Michelangelo, "*Miles Hyerosolimitanus*" [sic!]<sup>65</sup> che ai monaci siciliani. Infine le garanzie di segretezza, la certezza di cure e il vantaggio di un rifugio sicuro e discreto nel relativo isolamento del sito in cui sorgeva il convento dei Padri Cappuccini (decentrato rispetto al centro abitato e inaccessibile senza il consenso dei confrati), spiegano appieno quella relativa tranquillità che permise al Caravaggio di soggiornare per qualche tempo a Siracusa, di riprendersi dagli stenti del terribile viaggio per mare e di arrivare anche ad accettare l'impegno per un'importante opera pubblica, quella per il dipinto siracusano della veneratissima patrona santa Lucia, alla cui commessa proprio l'Ordine Franciscano, come in seguito avvenne per le grandi tele di Messina e Palermo, ritengo debba dunque venire collegato con una certa sicurezza<sup>66</sup>.

Ad ulteriore sostegno di tutte le precedenti argomentazioni si deve aggiungere che proprio i Francescani, e i Cappuccini in modo speciale, ebbero in quegli stessi anni in Sicilia un valido referente nella figura di frà Girolamo Errante (1544-1611), confrate cappuccino nativo di Polizzi, personaggio animato da un autentico spirito evangelico e da una precisa volontà di rinnovamento dei costumi della Chiesa del suo tempo. Ispettore Provinciale dei Cappuccini per la provincia di Palermo nel 1579, ai tempi del Viceré Colonna, venne successivamente eletto Vicario Generale

---

*và ricercato in ciò che un cronista definì "la più disperata vita" soprattutto per l'austerità e la penitenza che impressionavano il popolo e ne suscitavano meraviglia fino a far sorgere, sul conto dei frati, suggestive leggende».*

<sup>65</sup>È infatti con questo appellativo che il pittore si definisce nella *Decollazione del Battista* maltese, unica sua opera firmata nel sangue che fuoriesce dalla ferita mortale di san Giovanni, e in seguito in Sicilia continuerà ostinatamente e orgogliosamente a fregiarsi del titolo di "Cavaliere di Malta", apparentemente in spregio del pericolo e certo ignaro della sua avvenuta espulsione con disonore dai ranghi dell'Ordine avvenuta il primo Dicembre del 1608. Vedi S.Macione: *Caravaggio a Malta: il san Girolamo e lo stemma Malaspina* in M.Calvesi (a cura di), op.cit., pp.175-182.

<sup>66</sup>Non sono naturalmente il solo ad avanzare questa ipotesi, che è sostenuta da autorevoli voci: cfr.R.Vodret: *Caravaggio, l'opera completa*, Appendice 1, *La "rete" dei committenti di Caravaggio*, pp.239-241, oltre a M.Marini; A.Spadaro; V.Abbate; cit., *passim*.

dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini a Roma per sei anni, dal 1587 al 1593. Durante questo periodo romano l'Errante si dedicò con impegno e dedizione alla redazione della sua severa *Expositio* (1593), un testo morale in latino inteso a riformare la Regola dei Francescani, libro che per la sua estrema austerità e rigore fu messo all'Indice nel 1595 e costò al suo autore ben otto anni di esilio in Calabria. Riabilitatosi completamente nel 1603 grazie anche al forte sostegno presso il papa Clemente VIII Aldobrandini che gli veniva dai cardinali Federico Borromeo, Roberto Bellermino, Cesare Baronio e Ascanio Colonna (tutte alte personalità ecclesiastiche presenti a Roma cui il Caravaggio era ben noto da tempo, e dalle quali in certe occasioni il pittore era stato addirittura sostenuto), venne nominato di nuovo Ispettore per tutte e tre le Custodie Francescane siciliane di Palermo, Messina e Siracusa e di nuovo Ministro Generale dell'Ordine a Roma tra il 1605 e il 1608. Questo zelante, appassionato e volitivo frate cappuccino, che proprio come il Caravaggio aveva attraversato momenti molto difficili nella sua vita, e che in quegli stessi anni viaggiava instancabilmente attraverso tutta la Sicilia per verificare di persona le condizioni dei vari conventi e monasteri cappuccini sparsi per tutta l'isola, morì a Trapani nel 1611, esattamente a sei mesi di distanza dalla scomparsa di Caravaggio<sup>67</sup>. La sua interessante figura, che meriterebbe ulteriori approfondimenti, e l'imponente volume da egli scritto sono stati, in varie occasioni e a più riprese, posti da Vincenzo Abbate in rapporto con il Caravaggio e le commesse per le grandi opere pittoriche pubbliche da questi ricevute durante il soggiorno siciliano. Lo studioso, verificando la compresenza dei due personaggi in Sicilia nel medesimo volgere di anni, arriva pertinentemente ad ipotizzare anche un possibile incontro diretto, avvenuto plausibilmente durante il breve soggiorno dell'artista a Palermo<sup>68</sup>. Credo non sia privo di fondamento tuttavia spingersi un pò oltre e immaginare che questo significativo incontro possa essere avvenuto proprio nei giorni siracusani del Merisi (e il convento dei Cappuccini a Siracusa infatti era tra l'altro sede legittima del Ministro Provinciale dell'Ordine) o breve tempo dopo, durante i mesi trascorsi dal pittore a Messina (e sappiamo infatti che della città dello stretto frà Girolamo era stato eletto Provinciale nel 1604, prima dell'arrivo di Caravaggio in Sicilia).

---

<sup>67</sup>P.A. Da Castellammare (P. Girolamo da Polizzi): *Della venuta dei Cappuccini in Sicilia*, Palermo 1937. Cfr. anche per completezza di visione M.D'Alatri: *I Cappuccini, storia di una famiglia francescana*, Cinisello Balsamo-Milano 1997.

<sup>68</sup>V. Abbate: *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinque e Seicento*, in V. Abbate (a cura di): *Porto di mare, 1570-1670. Pittori e Pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra (Palermo), Napoli 1999.

Aggiungo a ulteriore conferma di queste mie ipotesi che tutti questi eventi ebbero luogo proprio mentre si verificava a cavallo tra il secolo XVI e XVII in tutti i possedimenti spagnoli in Italia una congiuntura storico-culturale fondamentale, quasi una vera e propria rinascita, per tutto l'Ordine dei Frati Minori di San Francesco, e che coincideva con le grandi celebrazioni per il quarto centenario della sua fondazione da parte del santo di Assisi (1209); il soggiorno siciliano di Caravaggio coincise dunque con un momento di grande fermento e di forte risveglio del Francescanesimo e dei suoi valori spirituali, valori di cui i frati Cappuccini si fecero tra i principali propugnatori tra il popolo, non mancando di guidarne e orientarne la forte spinta devozionale; e abbiamo constatato come a Siracusa questa devozione popolare si identificasse completamente con il culto e la venerazione di santa Lucia e del luogo del suo sepolcro (e va sottolineato inoltre che proprio santa Lucia vergine e martire era stata eletta protettrice e compatrona della Provincia religiosa cappuccina di Siracusa)<sup>69</sup>.

Per concludere, a proposito delle iniziative di riqualificazione e dei conseguenti lavori di rifacimento dell'antica chiesa di Santa Lucia al Sepolcro (XII-XIII sec.), consacrata alla santa e al luogo della sua sepoltura ma lasciata in un triste stato di semi-abbandono per secoli (iniziative di cui la commissione della pala per l'altare al Caravaggio doveva essere il coronamento), questi furono voluti all'unanimità da Giuseppe Saladino, vescovo di Siracusa dal 1604 al 1611 (prelato di nobili origini palermitane considerato già a suo tempo modello di santità e pia devozione), dalle comunità religiose (gesuiti e capuccini in prima linea), dalla cittadinanza tutta e finanziati dal Senato di Siracusa. Tali attività caddero proprio negli anni tra 1608-1610, in un clima di rinnovata e reciproca intesa tra gli organi municipali e le autorità religiose locali<sup>70</sup>. Non fu un caso perciò se a conclusione dei lavori, alla fine del 1610, la chiesa e il convento annesso venissero affidati proprio ai frati Minori francescani Riformati, che da anni premevano sul Senato cittadino affinché avvenisse questa cessione (sebbene l'atto ufficiale di tale patrocinio della chiesa e del monastero di Santa Lucia ai Minori Riformati venisse definitivamente sancito solo nel 1617).

---

<sup>69</sup>Cfr. M. D'Alatri: op.cit., e anche C. Cargoni (a cura di): *I Frati Cappuccini, documenti e testimonianze dei primi secoli*, Vol. III, tomo 1, parte 3, *il Cinquecento e il Seicento*, Perugia 1991.

<sup>70</sup>O. Garana: *I vescovi di Siracusa*, ultima ristampa aggiornata, Siracusa 1994, pp. 144 sgg.

Ma torniamo al dipinto di Siracusa e alla sua affascinante impaginazione visiva e cerchiamo di rintracciare in esso ulteriori conferme a quanto fin ora sostenuto, dal momento che al suo interno mi pare di ravvisare la presenza di diversi elementi fondamentalmente affini alla tipica visione morale e al carisma spirituale della cerchia cappuccina: primo tra tutti il suo rimarcato e intenso naturalismo. Mi sembra superfluo richiamare l'attenzione ancora una volta sulla integrale e pienamente consapevole adesione del Caravaggio fin dai suoi esordi ad una pittura radicalmente naturalista, che dalla natura cioè traeva i suoi modelli e ad essa si ispirava costantemente, e sulle implicazioni, non solo formali ma filosofiche oltre che profondamente etiche e morali, di questa sua scelta pittorica, che causò nell'ambito stilisticamente ristagnante della pittura tardo manierista italiana sullo scorcio di un secolo che si chiudeva uno sconvolgimento paragonabile a una rivoluzione totale; un rinnovamento in chiave realistica che da lì in poi avrebbe condizionato tutti i successivi sviluppi delle arti figurative d'Europa attraverso tutto il XVII secolo e molto oltre; si tratta di posizioni e scelte di stile e di vita che il pittore, attraverso l'uso alternato di vari registri espressivi nella resa delle figure, a volte più solide e compatte altre più sfrangiate e compendiarie, riproporrà con coerenza attraverso tutta la sua carriera di artista<sup>71</sup>.

Caravaggio decide ancora una volta e con una determinazione inaudita, quasi nevrotica, di ricorrere nel suo dipinto siracusano ad un naturalismo intensamente descrittivo, legandolo a una ricerca di effetti visivi fortemente drammatici (e qui trova la sua ragion d'essere quel suo uso particolarmente feroce della luce), per dare voce immediata ed esplicita a un messaggio che era di per se stesso altrettanto intenso ed esplicito, tanto per il pittore quanto per tutti gli uomini del suo tempo<sup>72</sup>: “*Memento morituum esse*”, “*ricordate sempre, non dimenticate mai, che si deve*

---

<sup>71</sup>Cfr. “Naturalismo-Naturalisti”, *ad voces*, in L.Grassi-M.Pepe: *Dizionario di Arte, termini, movimenti e stili dall'antichità ad oggi*, Torino 2003, pp.498-499.

<sup>72</sup>Qualcosa di analogo avviene nei dipinti naturalisti di ambito religioso di scuola spagnola della prima metà del Seicento, tra Siviglia, Valencia, Toledo e Madrid. La pittura barocca religiosa iberica infatti, specie di scuola sivigliana, molto deve alla impareggiabile lezione del grande maestro del naturalismo italiano, lezione che proprio in terra di Spagna verrà presto recepita, assimilata e fiduciosamente riproposta: si pensi a F.Ribalta, J.B.Maino, F.Zurbaran, ovviamente al Ribera, romano e napoletano, e al giovane Velasquez del periodo sivigliano. Nell'opera di tutti questi grandi artisti il solido, vigoroso naturalismo caravaggesco di base e la schietta, umile sincerità delle raffigurazioni sacre non sono mai fini a se stessi ma sempre intesi a veicolare in modo più diretto ed esplicito i contenuti evangelici e agiografici, intrinsecamente morali, votivi e di devozione. Cfr. S.Benedetti: *Alcune osservazioni sugli influssi italiani agli inizi della pittura naturalistica in Spagna*, in V.Sgarbi (a cura di): *Caravaggio e l'Europa, il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Catalogo della mostra, (Milano-Vienna), Milano 2005, pp.65-74. Cfr. inoltre il fondamentale saggio di A.E.Pérez Sanchez: *Il secolo d'oro della pittura spagnola* in AA.VV.: *La Pittura in Europa*, tomo 2, *la Pittura Spagnola*, Milano 1995, pp.299-300.

*morire*<sup>73</sup> ed appare dunque piuttosto scontato che queste soluzioni formali e stilistiche dovessero risultare estremamente congeniali agli umili ma concreti Cappuccini, che desideravano esprimere nella vita di ogni giorno quell'identico monito morale e con altrettanta veemenza e convinzione. Si perché è il tema della morte, niente affatto nuovo in Caravaggio ma mai tanto visceralmente indagato come adesso (e che con accenti ancor più visionari non mancherà di raggiungere le punte estreme del misticismo apocalittico nel successivo capolavoro siciliano, la *Resurrezione di Lazzaro*, per la Chiesa messinese di un altro nuovo ordine religioso, quello dei Padri Crociferi, che analizzerò in seguito), a costituire il cardine in questa pala d'altare, una morte che proprio attraverso la decantata intensità naturalistica delle figure e l'immanenza del vuoto spaziale che le inghiotte si declina in tutta la gamma dei suoi possibili registri espressivi, spaziando dall'intimo e corale senso di *pietas* per i defunti, espresso nella definizione di un rito funebre collettivo (diretta emanazione di quella acuta consapevolezza del dolore e della precarietà della condizione umana di cui si è detto prima, comune tanto al pittore quanto ai confrati), fino all'esplicito riferimento, nella figura di Lucia (*Vanitas* sublime e impareggiabile), alla bellezza dello spirito ribaltata violentemente nel suo opposto, la corruttibilità della carne cui la macabra fossa allude con forza<sup>74</sup>. Infatti la stessa collocazione spaziale della santa defunta all'interno del quadro non risulta affatto casuale: essa giace abbandonata supina su un frammento di stoffa posto sulla nuda terra, sul limite della profonda sepoltura che i due scavatori stanno realizzando per accoglierla<sup>75</sup> (e scorgo anche in questo un esplicito riferimento proprio al compito più importante dell'apostolato dei Cappuccini tra il popolo, cioè la settima opera di misericordia corporale, il seppellimento dei

---

<sup>73</sup>E.De Pascale: *Morte e Resurrezione*, collana *Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2007, pp. 86-92. In origine questo severo ammonimento veniva sussurrato da uno schiavo all'orecchio dei generali romani durante la solenne celebrazione del Trionfo per ricordar loro, proprio nei momenti di maggior gloria, il carattere provvisorio della vita umana e della buona sorte. Successivamente, da quando il latino era divenuto la lingua universale e ufficiale della Cristianità, il motto *memento mori* (in tutte le sue varianti) aveva preso a svilupparsi come un tema autonomo nella letteratura cristiana e da questa era quasi subito passato all'arte figurativa. In ambito cattolico, in particolare tra il XVI e il XVIII secolo, esso divenne veicolo di un messaggio di salvezza per le anime, enfatizzando all'opposto la condizione transitoria del vivere, la brevità e fragilità dell'esistenza umana dinnanzi a Dio, l'insignificante vacuità dei piaceri terreni, l'inconsistenza dei traguardi umani e il rapido consumarsi della vita. Cfr. anche M.Battistini: *Simboli e Allegorie*, collana *Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2003, pp.82-89, 360-365.

<sup>74</sup>«Nel Seppellimento di santa Lucia e nella Resurrezione di Lazzaro la fossa (scavata o riaperta) evoca abissi di tenebra e di mistero doloroso»; M.Fagiolo: *Malta-Siracusa: Caravaggio al di là della vita*, in M.Calvesi (a cura di): Palermo - Siracusa 1987, op.cit. pp. 375-376.

<sup>75</sup>H.Hibbard: *Caravaggio*, Londra 1983, pp.235-255. Lo studioso inglese sottolinea il valore di *Vanitas* per il quadro di Siracusa, e di molte altre opere del Caravaggio.

defunti), ed è sull'esile corpo ormai senza vita della vergine che si scaricano tutte le tensioni interne del dipinto e dove il contrasto delle *Partes adversae* (nella intensa dialettica anima/corpo, luce/tenebra, vita/morte, eternità/temporalità) si fa più vivo, violento, serrato, drammatico<sup>76</sup>(fig.5). Nel contemplare la desolata morte della martire assistiamo simbolicamente e con un senso di infinita malinconia all'inevitabile estinguersi dell'elemento luminoso, solare e vitale dell'anima umana e al lento ma inesorabile prevalere del suo doppio oscuro<sup>77</sup>, l'elemento plumbeo e necrotico della gelida terra smossa dagli affossatori, quella materia greve, cieca e inerte che della sublime purezza della *Lux animae*, incarnata dalla santa, rappresenta la più completa e radicale antitesi e negazione<sup>78</sup>.



Fig.5 Caravaggio, *Il Seppellimento di Santa Lucia*, Siracusa, Basilica di Santa Lucia al Sepolcro, (part.)

Ma è soprattutto attraverso la creazione dello scenario sotterraneo che Caravaggio compie la sua vera e propria attualizzazione dell'evento sacro, perché è esattamente in quel modo e in quel

<sup>76</sup>A.Zuccari: *La pala di Siracusa e il tema della sepoltura in Caravaggio*, in M.Calvesi (a cura di): Palermo-Siracusa 1987, op.cit. pp.147-173.

<sup>77</sup>V.Sgarbi: 'Homo homini lupus?', in V.Sgarbi (a cura di): *Il Male, esercizi di pittura crudele*, catalogo della mostra (Torino), Milano 2005, pp.11-12: «Ovunque l'ossessione della morte, l'individuo e la morte. È il tema dominante del XVII secolo e nessuno l'ha interpretato in modo così definitivo come Caravaggio. Se pensiamo alla grazia con cui Stefano Maderno rappresenta il corpo di santa Cecilia come quello di una donna addormentata che il tempo non ha vinto, la santa Lucia concepita qualche anno dopo dal Caravaggio ci appare nient'altro che un cadavere recuperato dal fiume, morta per sempre, senza luce e senza speranza[...]Da quella donna veramente morta, ormai inghiottita dalla terra, e per ironia della sorte divorata anche dalla malattia del quadro che, pur sempre potentissimo, è in varie parti abraso, discendono le esperienze più drammatiche della pittura del Seicento».

<sup>78</sup>A.Spadaro: op.cit., pp.36-60. L'autore del saggio, a proposito del *Seppellimento di santa Lucia* del Caravaggio, anch'egli riconducendo commissione e destinazione della pala d'altare siracusana all'ambiente francescano di Sicilia, e specialmente al vescovo di Messina Frà Bonaventura Secusio da Caltagirone, principale autorità ecclesiastica in Sicilia e già Ministro Generale dell'Ordine Franciscano, ravvisa nel dipinto una estrinsecazione visiva di quel peculiare e antichissimo sentimento religioso siciliano che tende a riscattare la cupa visione della morte, intesa come fine di ogni cosa, con la assoluta certezza nella resurrezione. Inoltre lo studioso, con un accostamento audace ma suggestivo, arriva ad associare la figura cristiana di santa Lucia (e l'evento agiografico del seppellimento raffigurato nel quadro siracusano del Merisi) con un ricordo ancestrale degli antichi culti precristiani insulari e dei rituali pagani dei Grandi Misteri, relativi alla cerimonia della "Morte del Sole" celebrata il giorno del solstizio d'inverno, alla figura sacra della mitica *Kore* e al ciclo vita-morte-rinascita.

luogo che egli immagina sia avvenuta la morte e si siano svolte le ultime esequie della santa: in questo straordinario processo di attualizzazione non trova posto alcuna simulazione o vuota esteriorità, ma soltanto la scarna essenziale verità, ed è proprio il naturalismo a risultare perfettamente funzionale per la definizione figurativa di tale verità. Egli dunque non esita a presentarci tutta la gravosa realtà di un mondo fisico, ponendola prepotentemente in primo piano, ma solo affinché questa stessa realtà fisica venga subito sottoposta allo spietato ed entropico trascorrere del tempo; è esattamente lo stesso principio che informa le composizioni di fiori e frutti di tutto un secolo di nature morte, non solo olandesi, di cui Caravaggio ha lasciato il più illustre incunabolo nella *Canestra di frutta* dell'Ambrosiana: qui come nel *Seppellimento* l'immanente esibizione della vita in sospensione e l'ipnotizzata contemplazione della morte e del disfacimento divengono nell'ottica caravaggesca la più coerente fenomenologia della estrema tensione vita/morte. Persino l'innegabile eloquente esemplarietà della "perfetta morte cristiana" propria al tema contro riformato del martirio dei santi deve cedere il passo nella visione di Caravaggio ad una concezione più fosca, più fatalistica e desolata della morte e all'ineluttabile senso della fine di tutto<sup>79</sup>; è questa la peculiare concezione della morte che considero abbia ispirato il Caravaggio nella realizzazione di questo capolavoro di arte che sfiora la poesia di un accorato, silenzioso momento di commozione umana, sebbene raggelato sui toni cupi di una struggente "elegia dei sepolcri" *ante litteram*<sup>80</sup>: una autentica concezione della vita ma soprattutto della morte, condensata ed impressa in un quadro, che ritengo fortemente vicina a quella dei padri Cappuccini. E contestualmente i principi etici e morali che ispiravano la vita dei frati Cappuccini e ne motivavano le opere erano la povertà estrema, una totale austerità di costumi, l'umiltà assoluta, intensa come mortificazione della carne e profonda solitudine interiore, la più devota *imitatio Christi*, la centralità assoluta del *memento mori* nelle loro quotidiane meditazioni funebri, e una presenza incondizionata in mezzo al popolo tramite continue azioni assistenziali e di carità. Si trattava di principi morali rigidi e severi ma nel contempo semplici e umani, che si ispiravano direttamente, senza mediazioni, alla figura del Cristo e del loro amatissimo santo fondatore, Francesco d'Assisi.

---

<sup>79</sup>Cfr. T. Sacchi Lodispoto: scheda di catalogo n.33, in V Sgarbi (a cura di): *Il Male...* Milano 2005, op.cit., pp.94-95, 319-320.

<sup>80</sup>Cfr. M. Calvesi: *Caravaggio*, Art Dossier n.1, Firenze 1986, pp.50-63.

Il principale strumento di apostolato in cui tali principi si traducevano era una forma di predicazione semplice, esplicita, popolare, evangelica, aderente alle esigenze spirituali di chi non aveva nulla, e improntata spesso ad un naturalismo descrittivo a tinte forti, lontano da astrusi artifici retorici ma incentrato su un'idea cupa della vita intesa come dolorosa distanza da Dio, del mondo inteso come vanità assoluta e della morte corporale come fosco destino comune per l'uomo: nel dipinto siracusano di Caravaggio mi pare decisamente di ravvisare, con puntuale coerenza e sintetica semplicità, proprio una traduzione visiva di questi medesimi principi cristiani.

Andiamo ora all'altro elemento che credo possa essere stato di sicura ispirazione per Caravaggio alle prese con il quadro di Siracusa, mi riferisco alla vicinanza del pittore con il dotto Mirabella e al comune interesse dei due per il mondo del Cristianesimo delle origini. Non mi pare di ravvisare alcuna incompatibilità tra le istanze di fede, spiritualità e devozione fin qui esposte, che il pittore può aver condiviso, e un suo interesse più specificamente archeologico-erudito, anzi leggo quest'ultimo elemento come un pertinente corollario teorico, l'ulteriore contributo di una cultura accademica più alta, al logico completamento di una visione personale del mondo da parte di Caravaggio più completa, coerente e unitaria. Inoltre è dimostrato che un ritorno della Chiesa d'inizio Seicento alla purezza delle sue origini evangeliche (quel Cristianesimo dei primi secoli durante la sua iniziale diffusione in Occidente, di cui proprio Siracusa aveva costituito la prima tappa documentata *ab origine* e che in essa aveva lasciato notevoli tracce della sua presenza<sup>81</sup>) era quanto a quel tempo tutti gli ordini religiosi, di vecchia e nuova fondazione<sup>82</sup>, auspicavano a gran voce dietro la forte spinta innovatrice delle istanze della Controriforma cattolica, ai tempi di Caravaggio ancora sentita con fervore e intensità. Ma procediamo con ordine, spiegando più dettagliatamente il punto in questione. Come è noto, ad accompagnare Caravaggio nella sua visita alle antichità siracusane, che di certo si sarà svolta in più giornate, c'era il Cavalier Vincenzo Mirabella<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup>La prima fonte di questa notizia é san Paolo di Tarso il quale afferma che quando sbarcò a Siracusa per la prima volta nel 61 d.C. vi trovò già insediata una folta comunità cristiana, la seconda più grande e importante dopo quella da lui fondata in Antiochia. Cfr. G.Mazza-G.Perego: *Paolo, una strategia di annuncio. Identikit di una comunicazione d'impatto*, Roma 2009.

<sup>82</sup>M.Petrocchi: *Storia della spiritualità italiana: il Cinquecento e il Seicento*, vol.2, Roma 1978.

<sup>83</sup> Cfr. Scheda n.64, *Seppellimento di santa Lucia*, pp.174-175, in V.Sgarbi (a cura di): *Caravaggio*, Milano 2005.



Questo raffinato nobiluomo siracusano, conoscitore del mondo antico, in particolare della storia e della cultura della Sicilia, corrispondente di Galilei e in contatto epistolare con esponenti della famiglia Colonna, oltre a conoscere già il pittore per la fama che di certo doveva precederlo, dovette sin da subito riconoscere in Caravaggio, col quale era coetaneo, un interlocutore intelligente, curioso e attento. È per tali ragioni dunque che dovette risolversi a portarlo con sé nella serie di ricerche e rilevamenti (vere e proprie esplorazioni archeologiche) dell'antica Siracusa che andava effettuando proprio in quel periodo. Mi preme sottolineare che le fonti descrivono il Mirabella, oltre che come grande colto erudito specie in matematica e musicologia, collezionista di antichi cimeli, numismatico e brillante uomo di scienza, come devotissimo «*alle cose della religione*»<sup>84</sup>. E a conferma di ciò, sappiamo che egli era particolarmente legato proprio al quello stesso convento di Santa Lucia al Sepolcro per la cui attigua chiesa Caravaggio eseguì l'importante dipinto: egli versava regolarmente dal 1590 a favore del monastero una donazione annua di 10 onze, ed è in particolare questo fatto, tra le altre cose, ad aver spinto il Bologna a supporre che a commissionare la pala in questione al Merisi sia stato proprio il nobile cavaliere siracusano<sup>85</sup>. In particolare il Mirabella in quel volgere di anni stava riservando studi particolari all'intricata e vasta rete di catacombe paleocristiane nel sottosuolo della città, tra cui quelle dei Cappuccini, quelle di Santa Lucia, sotto l'omonima chiesa, dove si custodiva il sepolcro della santa, e quelle di San Giovanni, dove si trovava la cripta e il sepolcro di san Marciano martire, primo vescovo della città; di queste ultime aveva disegnato, e fatto stampare a proprie spese in Napoli, una prima moderna e dettagliata mappa topografica. Entrambi questi antichissimi sepolcri ai tempi del Caravaggio e di Mirabella erano vuoti, essendo le reliquie dei due santi martiri e patroni di Siracusa state spostate dai bizantini per preservarle dal saccheggio delle invasioni musulmane: le reliquie di Marciano erano state traslate a Gaeta, quelle di Lucia a Costantinopoli e da lì successivamente a Venezia, dove si trovano tutt'oggi. Ciò nonostante entrambi questi sepolcri erano da secoli considerati dei veri e propri sacrari (*Joci sancti*) dalla popolazione locale e di conseguenza fatti oggetto di venerazione e mete di pellegrinaggio (*itineri*

---

<sup>84</sup>S.Russo: *Vincenzo Mirabella Cavaliere siracusano*, Palermo-Siracusa 2000.

<sup>85</sup>F.Bologna: Napoli 2005, op.cit., p.33: «[...]Tutto ciò conduce senza incertezze alla inevitabile conclusione che la pala d'altare in questione sia stata commissionata da Vincenzo Mirabella stesso. E' proprio il Mirabella dunque che ben più che il Del Monte, Gualdo, Onorio Longhi, Ruffetti e Giovanni Battista Manso, ci conduce alla scoperta delle profonde radici intellettuali del Caravaggio».

*ad sanctos*)<sup>86</sup>. Questo fatto è facilmente spiegabile: quando presso le chiese dell'antichità cristiana si commemorava con particolari omelie e celebrazioni il "natalizio" di un santo martire, con esso si intendeva celebrare in realtà il suo giorno di morte e non quello di nascita, e questa celebrazione avveniva presso il luogo dove era avvenuto il martirio del santo e dove erano custodite le sue spoglie mortali. Secondo la filosofia patristica infatti era il giorno emortuale che doveva essere considerato il vero *dies natalis* dei santi, dei martiri e dei confessori, associando simbolicamente il momento della morte con la nuova autentica e gloriosa nascita in Cristo, come dire che era la morte a segnare l'ingresso alla vera vita per tutti coloro che morivano pienamente per la loro fede. Ora, secondo la versione leggendaria più conosciuta della vita di santa Lucia, basata su quella *Passio Luciae* latina che era stata fonte principale di ispirazione per le iconografie più diffuse, l'ultimo atto del suo martirio si era concluso con la sua ultima comunione e la successiva morte per *jugulatio*, il taglio della gola con una spada affilata, fuori le mura di Siracusa proprio al calar del sole del 13 di Dicembre del 304 d.C.

Coerentemente con queste concezioni, nell'anno 1586 papa Gregorio XIII Boncompagni, figura di pontefice di assoluto spicco nel clima di rinnovamento della Chiesa *post*-tridentina, aveva approvato la prima raccolta organica dei vari elenchi dei santi e dei beati della Cristianità, stilato con accurata precisione dal cardinale Cesare Baronio un anno prima: si trattava di un testo unitario molto importante per la Chiesa cattolica, che aveva il compito di associare ad ogni giorno dell'anno liturgico il nome e la figura di un santo: in questo volume, che prende il nome di Martirologio Romano, era incluso naturalmente anche il nome e il ricordo della vergine siracusana Lucia, in esso definita proprio "*luce che non conosce tramonto*", e il suo *dies natalis* corrispondeva esattamente al 13 di Dicembre. Da ciò è facile evincere che la Chiesa della Controriforma considerava prioritario riallacciarsi alla tradizione della Chiesa delle origini: essa intendeva riallacciare un rapporto di continuità tra le testimonianze di fede dei primi santi di allora e la devozione cattolica dei tempi correnti. Sempre perseguendo questa stessa politica di rinnovamento e di riforma, quattro anni prima, con la bolla *Inter gravissimas* del 24 febbraio 1582, Gregorio XIII, avvalendosi della preziosa collaborazione del matematico gesuita bavarese Cristoforo Clavio, sottrasse undici giorni al computo corrente dei giorni dell'anno solare allora in

---

<sup>86</sup> *Devozione ai santi*, in R.Giorgi: *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2005, pp.195-201.

corso e così facendo intese rinnovare completamente l'antico calendario dei "gentili", risalente al I sec. a.C. e detto "giuliano" (da Caio Giulio Cesare che in qualità di Pontefice Massimo lo aveva consacrato), imponendo su tutti i paesi della Cristianità il nuovo calendario ecumenico cristiano che da lui prese il nome di "gregoriano". Bisogna tuttavia segnalare che secondo il computo del vecchio sistema calendariale pagano, cui le prime comunità cristiane d'Occidente facevano affidamento, il solstizio d'inverno andava a cadere proprio il 13 Dicembre, giorno considerato il più breve dell'anno, in cui le tenebre della notte avevano una durata maggiore rispetto alle ore diurne di luce, e che i pagani sin da tempi assai remoti celebravano con particolari rituali volti a scongiurare le lunghe tenebre della stagione invernale. Il tempo leggendario dei primi martiri della fede, ancora scandito dai ritmi naturali delle stagioni, e il tempo secolare, segnato dal riconoscimento della liturgia ufficiale e dalla conferma delle devozioni a quegli stessi eroi della fede, dovevano coincidere necessariamente in questa concezione unitaria e accentratrice della Chiesa del primo Seicento: ogni momento della vita del credente in Cristo doveva essere nobilitato dal simbolo, ed ecco che il giorno più effimero per la luce solare sulle terra e la morte di Lucia, *Fanciulla della Luce*, coincidevano miracolosamente<sup>87</sup>. Sempre secondo la leggenda di santa Lucia che si narrava in Siracusa da tempi assai lontani, e di cui Mirabella era senza dubbio a conoscenza, era stato il primo vescovo san Marciano ad impartire prodigiosamente a Lucia la sua ultima comunione<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup>In molti tra gli studiosi del Caravaggio hanno giustamente ipotizzato che la data ultima di consegna per il dipinto imposta all'artista dai religiosi e dal Senato siracusano, che plausibilmente pagò per il dipinto di santa Lucia, dovette essere stata infatti proprio il 13 di Dicembre del 1608, in tempo cioè per le celebrazioni religiose e le festività che l'intera comunità cittadina tributava in onore della santa patrona. Cfr. V. Abbate: *I tempi del Caravaggio: situazione della pittura in Sicilia (1580-1625)* in AA.VV.: *Caravaggio in Sicilia...* Palermo 1984, cit. pp.43-78, in particolare sulle committenze dei Cappuccini vedi nota 36.

<sup>88</sup>Cfr. R. Papa, op.cit., p.38: «L'elemento devozionale si congiunge con quello topografico e la reliquia non è solo un brandello di storia giunto a confortare la fede, ma una realtà visibile». È a questo punto che l'affabulazione folklorica tipica dei racconti leggendari trasmessi oralmente si sovrappone alla coerenza agiografica tramandata per iscritto: era infatti impossibile storicamente che san Marciano avesse impartito l'ultima benedizione alla vergine Lucia, visto che questi, seguace di san Pietro mandato in Sicilia per evangelizzare, subì il martirio a Siracusa nel I secolo d.C. mentre, come riportato dalla *Passio Luciae*, costei fu vittima delle persecuzioni anti-cristiane dell'imperatore Diocleziano (III-IV sec.d.C.). Tuttavia va ricordato che nell'immaginario tra Cinque e Seicento tali incongruenze non avevano grande rilevanza, specie per la comunità dei credenti: in esso infatti eventi storici, episodi leggendari e fatti miracolosi si intrecciavano e confondevano continuamente, senza alcuna contraddizione ma anzi rafforzandosi a vicenda. Spesso avveniva che l'arte rispecchiasse fedelmente queste sovrapposizioni di verità storica e immaginazione devota, e rispetto a tale commistione il dipinto siracusano del Caravaggio può avere un illustre precedente tematico nel suggestivo *Seppellimento del conte di Orgaz* di El Greco, realizzato nel 1586 (Chiesa di San Tommaso, Toledo). Nello straordinario dipinto spagnolo si rappresenta la leggenda secondo cui alle esequie ufficiali

In seguito il corpo morto della santa non era stato interrato, ma secondo la tradizione funeraria paleocristiana, avvolto in un lenzuolo di lino bianco e collocato in un loculo ad arcosolio, in una profonda cripta delle catacombe al di sotto del luogo del martirio, su cui in seguito venne edificata la chiesa a lei intitolata. Medesimo trattamento era stato riservato alle spoglie del protomartire Marciano, che furono deposte in un arcosolio in una cripta nel sottosuolo di Akradina, scavato nella roccia calcarea, nelle catacombe di San Marciano, sulla quale venne successivamente edificata la chiesa bizantina di San Giovanni Evangelista, in seguito al terremoto del 1693 ridotta a un rudere ma ai tempi del Caravaggio ancora in piedi e molto visitata per la sua suggestiva medievale bellezza, un sito anche questo accuratamente mappato da Vincenzo Mirabella<sup>89</sup>. Non mi appare affatto casuale inoltre il gesto ripetuto da ben due figure all'interno del dipinto del Caravaggio, quella del gendarme in armatura completa al fianco del vescovo benedicente (figura quest'ultima che ritengo vada identificata con san Marciano, in aderenza con la leggenda, e che per tale accostamento abbia potuto rappresentare anche un omaggio del pittore lombardo al pio vescovo Saladino) e di uno dei fedeli nel corteo: con un gesto delle mani inconfondibile, entrambe le figure indicano l'apertura a doppio arco che si apre sulla parete di pietra, socchiusa da una pesante porta a travi di legno, sicura via di accesso ad una cripta: la sepoltura *ad catacumbas* viene indicata come alternativa all'interramento, affinché in essa e non sotto terra venga deposto e per sempre onorato l'incontaminato corpo della pura martire Lucia. In conclusione, l'insieme delle considerazioni che scaturiscono dalla rilettura iconografica e iconologica sviluppata finora credo gettino in parte una luce nuova, con una particolare attenzione al momento siracusano, sul sofferto percorso umano e artistico del Caravaggio in Sicilia, e aprano ovviamente la strada ad ulteriori interrogativi e a nuovi spunti di riflessione sul suo travagliato periodo conclusivo. Certo sarebbe sempre possibile e non del tutto fuorviante leggere in tutto il malessere esistenziale che l'artista riversa nei dipinti siciliani il diretto riflesso, insieme psicologico e sociologico, di un intimo e profondo senso di disagio e di precarietà congenito, proprio non solo al Caravaggio ma più in generale ad un'intera collettività, quella del

---

del pio nobiluomo spagnolo, devotissimo ai poveri, comparvero miracolosamente i santi Stefano e Agostino per rendere un grande estremo onore al defunto, quello di deporlo con le loro mani nella tomba, mentre l' *animula* del conte viene accolta in trionfo in Cielo da Cristo, la Vergine e i santi. Cfr. anche R.M. & R.Hagen: *Due santi per seppellire un munifico donatore* in *Dipinti del 16° secolo*, edizione in lingua inglese, Colonia 2001, pp.148-157.

<sup>89</sup> Si veda O.Garana : *Le Catacombe siciliane e i loro martiri*, Palermo 1961.

Seicento e di tutta l'Europa, al di là delle differenze di ceto, di cultura e di credo, che si ritrovava a vivere in una difficile epoca di contrasti, di incertezze e di instabilità, un intero secolo dominato dal sentimento ossessivo e angoscioso della precarietà, del mutamento, dell'alterazione e quindi in definitiva dall'incubo della morte. Tuttavia ritengo che una tale chiave interpretativa (psico-sociologica) delle motivazioni che hanno spinto l'artista a questa peculiare definizione delle sue ultime opere, lettura che pure è stata avanzata più volte per meglio inquadrare e comprendere la controversa esperienza del periodo finale dell'artista lombardo, sebbene di certo interessante, pertinente e valida come ulteriore elemento costitutivo del suo personale percorso di vita e di arte, risulterebbe piuttosto riduttiva se venisse considerata come unico canale di comprensione della complessità di una figura nell'insieme molto più articolata e problematica, come fu a tutti gli effetti quella del Caravaggio<sup>90</sup>. Le prossime due letture di dipinti siciliani del Merisi che mi accingo a sviluppare qui di seguito riguardano due opere pittoriche di livello qualitativo altissimo da datarsi entrambe al 1609, una molto celebre, la *Resurrezione di Lazzaro*, custodita al Museo Regionale "M.Accascina" di Messina, prima tela eseguita durante il soggiorno messinese e l'altra che dopo l'accurato intervento di pulitura e restauro e le puntuali analisi radiografiche e riflettografiche (sotto la attenta direzione di Rossella Vodret), è stata recentemente considerata autografa rispetto alle molte copie coeve, e viene ascritta al brevissimo soggiorno dell'artista a Palermo prima di lasciare definitivamente la Sicilia per Napoli. Entrambe queste opere, che furono destinate a ordini religiosi di nuova fondazione (Crociferi a Messina, Cappuccini di Palermo), spero possano chiudere il cerchio aperto in premessa e completare questo discorso sul periodo siciliano di Michelangelo Caravaggio, restituendone un'immagine complessiva che, lungi dal voler essere esaustiva, risulti tuttavia il più possibile interessante, coerente e organica.

---

<sup>90</sup>Per una brevissima ma accattivante lettura d'insieme della vita dell'artista, che non approfondisce alcun dato specifico della biografia caravaggesca in particolare ma neppure cede al romanzesco, si rimanda a C.Strinati: *La [vera] vita di Caravaggio secondo Claudio Strinati*, Napoli 2009.

### 3. La Resurrezione di Lazzaro

Prima di intraprendere una lettura ed una analisi della celebre *Resurrezione di Lazzaro*, intenso, suggestivo e inquietante dipinto che Caravaggio realizzò per la chiesa dei Padri Crociferi di Messina, sarà utile riassumere in una sintetica rassegna l'insieme degli eventi che portarono al soggiorno messinese del Merisi e alla realizzazione di questa prima opera pittorica su commissione privata nell'isola, ridefinendo l'ambiente sociale di questa grande città siciliana nel primo decennio del XVII secolo e sviluppando qualche riflessione sulla rete dei committenti locali del pittore. Trascorsi nella tranquilla cittadina aretusea circa due mesi, Caravaggio decise di lasciare Siracusa e la sua relativa sicurezza per raggiungere Messina, la più grande, ricca, popolosa e importante città portuale siciliana dopo la capitale Palermo: doveva trattarsi di certo di un ambiente urbano in grado di offrirgli prospettive più vantaggiose per l'eventualità di nuove commesse, in attesa e in previsione di un suo possibile riavvicinamento a Roma. Dopo aver incassato il pagamento per l'importante commissione del *Seppellimento di santa Lucia* da parte del Senato siracusano (la cui definizione in cifre non è pervenuta, ma che non dovette essere affatto modesta), Caravaggio disponeva dei mezzi necessari per affrontare il viaggio da Siracusa alla città dello stretto: un trasferimento questo che egli doveva avere pianificato già da qualche tempo e che ritengo più plausibile sia avvenuto per mare che non via terra. In quel periodo infatti i collegamenti stradali interni tra i centri dell'isola erano praticamente inesistenti e le poche vie percorribili, essenzialmente quelle che seguivano la linea costiera, erano poco più che trazziere, disagiati oltre ogni modo e, per come le cronache dell'epoca riportano (e non abbiamo motivo di dubitarne) infestate da vagabondi, briganti e fuorilegge di ogni tipo, tanto che era del tutto impensabile, per chiunque disponesse di un minimo di mezzi propri, viaggiare senza una discreta scorta; oltre a ciò, data l'impraticabilità delle strade, era praticamente impossibile continuare a viaggiare durante le ore notturne<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup>A tal proposito, lo storico inglese Denis Mack Smith riporta nel suo capitale volume sulla storia della Sicilia, parte del testo di una lettera che il Duca di Osuna scrisse di suo pugno, subito dopo la sua nomina a vicerè di Sicilia nel Gennaio del 1611 (a pochi mesi dalla scomparsa del Caravaggio dunque) al re Filippo III di Spagna relativamente alla disastrosa situazione in cui versava l'isola in quei tempi infausti; così recita parte del testo: «*Questo regno non riconosce né Dio né la Vostra Maestà; tutto si vende per denaro, compreso le vite e i beni del povero, le proprietà del re e persino la giustizia. Non ho mai né visto né udito nulla di paragonabile con la criminalità e i disordini di qui*»; cfr. D.Mack Smith: *Storia della Sicilia medievale e moderna*, sesta edizione, Roma-Bari 2000, p.253.

Certo la storia della Sicilia del periodo riflette anche in questi aspetti i peggiori effetti del più dannoso e opprimente malgoverno straniero, imperante su tutta l'isola durante il fosco periodo di governo dell'impopolare vicerè spagnolo, l'avidio Juan Paceco, marchese di Vilhena (1607-1610). Molto più agevole dunque risultava effettuare la traversata da Ortigia fino a Messina via mare: un tragitto che, in condizioni atmosferiche clementi, con l'ausilio di una buona imbarcazione e con correnti favorevoli, era possibile concludere in relativa tranquillità nel volgere di circa dieci ore. Viene comunemente assunto per certo dalla maggior parte degli studiosi e degli storici dell'arte che il Caravaggio si trovasse nella città dello stretto già in data 6 Dicembre 1608, e in effetti questo è quanto si potrebbe dedurre dalla lettura di un documento, oggi purtroppo non più reperibile, che riporta la data di commissione per la edificazione della cappella principale e di una pala d'altare per decorarla nella chiesa messinese dei santi Pietro e Paolo dei Pisani<sup>92</sup>, chiesa ceduta in concessione dal Senato cittadino all'Ordine dei Ministri degli Infermi a Messina nell'anno 1606 e a quei tempi in corso di riedificazione. Tuttavia bisogna sottolineare che nel suddetto documento, che segnerebbe l'inizio del soggiorno messinese dell'artista, il nome del pittore che avrebbe dovuto realizzare materialmente l'opera non viene riportato<sup>93</sup>. A ragione di ciò propendo per credere che in tale data la scelta dell'artista da parte del committente del dipinto, il patrizio Giovan Battista de' Lazzari, e dei proprietari della chiesa, i Padri Crociferi, semplicemente non fosse ancora avvenuta; questa ipotesi mi appare la più sensata, piuttosto di considerare (come anche è stato fatto) che il Caravaggio, sempre ricercato dagli instancabili persecutori maltesi, anche a Messina preferisse condursi nel più assoluto anonimato; apparirebbe alquanto incongruo in effetti considerare tale omissione del nome del pittore nell'atto di stipula come voluta di proposito dalle parti sottoscriventi, poiché trattavasi di nominare un artista ricercato e fuggiasco. Il pittore lombardo infatti viene espressamente nominato nel successivo documento di consegna del dipinto, datato 10 Giugno 1609, e in esso viene addirittura indicato

---

<sup>92</sup>E.Natoli: *I luoghi di Caravaggio a Messina*, in M.Calvesi (a cura di), Palermo-Siracusa 1987, op.cit., pp.217-229.

<sup>93</sup>Il documento in questione, probabilmente andato smarrito in seguito al disastroso terremoto messinese del 1908, si trova pubblicato in V.Saccà: *Michelangelo da Caravaggio pittore. Studi e ricerche*, in *Archivio storico messinese*, Messina 1906, cap.VII, p.5. Medesima sorte è toccata alla maggior parte del patrimonio archivistico messinese; è per questa ragione che ricostruire con precisione e su base documentaria il soggiorno messinese del Caravaggio appare piuttosto difficoltoso. Non sempre infatti i resoconti del cronista Susinno, principale biografo dei pittori messinesi (1724), sono da considerarsi pienamente attendibili. Cfr. D.Spagnolo in G.Barbera-D.Spagnolo: *Dal Seppellimento di santa Lucia alle Scene della Passione: Caravaggio a Siracusa e Messina*, in N.Spinosa, op.cit., pp.82-85.

ancora come «*Miles Hyerosolimitanus*», appartenente cioè all'Ordine dei Cavalieri di Malta<sup>94</sup>. Nel periodo tra la metà di Dicembre del 1608 e il Giugno del 1609, in cui sappiamo venne realizzata la tela dei Crociferi, deve essere sopraggiunto nella vita dell'artista qualche avvenimento di cui non siamo tuttora a conoscenza, che getterebbe una luce sulle sue reali condizioni, e che possiamo solo tentare di ricostruire con una certa approssimazione, in considerazione tra l'altro del vuoto documentario che circonda i primi mesi del periodo messinese del pittore: forse avendo lasciato Malta e l'Ordine di San Giovanni per sempre non temeva più vendette trasversali da parte dell'ordine offeso o la condanna del pittore, conclusasi con la sua disonorevole espulsione, si considerava ormai scontata oppure ancora (e credo molto più plausibilmente) egli riteneva di poter confidare a Messina su una discreta certezza di incolumità, garantitagli dalla grande celebrità artistica che lo precedeva e dalla sicura protezione che gli veniva anche in questa città dalle potenti istituzioni religiose locali (specialmente dall'Ordine Franciscano, rappresentato dalla colta e prestigiosa persona del vescovo Bonaventura Secusio da Caltagirone, già minore osservante), dall'aristocrazia locale e dai ricchi e influenti mercanti messinesi e genovesi<sup>95</sup>.

Se è vero dunque, come personalmente credo e per come si è precedentemente asserito, che la data ultima di consegna della pala siracusana coincidesse con le grandi celebrazioni per il *dies natalis* di santa Lucia, cioè il 13 di Dicembre, ritengo più naturale che il trasferimento del pittore a Messina sia avvenuto nei giorni immediatamente successivi a tale data, oppure poco prima.

Rispetto alla più provinciale e isolata Siracusa, il cui ruolo di centro economico e commerciale nel Mediterraneo era stato irrimediabilmente e definitivamente compromesso dai poco accorti decreti dell'intransigente Filippo III di Spagna che interdicevano i rapporti commerciali del Viceregno di Sicilia con i vicini scali portuali musulmani del nord Africa e del Vicino Oriente (da secoli sbocchi marittimi naturali per l'economia mercantile siciliana), Messina ai primi del Seicento contava quasi centomila abitanti, godeva ancora della vantaggiosa qualifica di porto

---

<sup>94</sup>V.Saccà: *idem*, 1907, cap.VIII, p.68.

<sup>95</sup>Cfr.*Il periodo siciliano e il secondo soggiorno a Napoli (post 6 Ottobre 1608-1610)* in R.Vodret, op.cit., pp.218-220. Ma si veda soprattutto D.Spagnolo: *Caravaggio e la Sicilia, archeologia, fede e natura attraverso gli occhi di un genio*, con note e bibliografia, in G.Barbera-D.Spagnolo (a cura di): *L'Adorazione dei pastori restaurata e le «osservazioni» del Caravaggio in Sicilia*, pp.22-47. Devo ringraziare in particolar modo la Dott.ssa Spagnolo, curatrice del Museo Regionale "M.Accascina" di Messina, oltre che per la sua estrema cortesia e professionalità, per avermi gentilmente segnalato e in seguito fornito questo suo fondamentale contributo bibliografico, indispensabile punto di partenza per il primo capitolo del presente elaborato, e illuminante in particolare sul periodo messinese del Caravaggio.



franco, sicuro approdo marittimo, ben difeso da quattro possenti fortezze, e possedeva una economia commerciale abbastanza florida, basata principalmente sulla produzione e il commercio dei tessuti (in particolare della seta, sia grezza che filata, per la quale da decenni deteneva il monopolio sull'isola). Soltanto questa città in Sicilia, unica eccezione nelle istituzioni civiche del tempo, poteva vantare politicamente un Senato con moderate tendenze democratiche (notevole ad esempio il fatto che in questa municipalità persino personaggi non di nobile lignaggio potessero accedere a importanti cariche pubbliche e partecipare agli organi di governo); inoltre rivendicando antichi privilegi e notevoli esenzioni fiscali acquistate direttamente dalla corte reale di Madrid (scavalcando l'autorità del vicerè ed arrivando a volte ad approntare cifre davvero esorbitanti per l'epoca) Messina era in competizione diretta e continua con l'osteggiata capitale Palermo, alla quale contendeva il ruolo di prima città vicereale di Sicilia<sup>96</sup>. Gli unici risvolti negativi per questa altrimenti insuperata e "*nobilissima*" cittadina erano la frequente e distruttiva attività tellurica, cui tutta l'area della Sicilia orientale dalle coste ai monti dell'entroterra era periodicamente soggetta, e l'alta incidenza di violente ondate epidemiche, resa più grave dalla particolare posizione geografica di Messina, proiettata sul mare ma del tutto isolata dal resto dell'isola da alte barriere montagnose<sup>97</sup>.

Altro importante elemento, vitale nelle politiche e nell'economia della città dello stretto e che va segnalato perché svolse un ruolo importante in rapporto all'attività messinese del Caravaggio, era costituito dalla numerosa colonia di nobili cadetti e ricchi mercanti genovesi ivi residenti, molto attiva e influente a Messina già dal XV secolo e strategicamente e saldamente piazzata nei settori più importanti del commercio e della finanza; si trattava di giovani imprenditori, genovesi di origine ma trasferitisi da decenni in Sicilia, che con i loro stretti legami familiari e finanziari con le altre comunità genovesi di Palermo e Napoli e tramite rapporti mai interrotti con la stessa Repubblica di Genova costituivano una vera colonna portante per l'economia e il commercio

---

<sup>96</sup>Per una visione organica della storia della dominazione spagnola in Sicilia il riferimento principale è D.Mack Smith, Roma-Bari 2000, op.cit., pp.143-301; in particolare cap.XX, pp.250-262; sul periodo della decadenza dell'impero spagnolo e dei suoi domini si vedano anche gli interventi di J.Casey e di E.Stumpo in AA.VV.: *La Storia, Il Seicento: l'Età dell'Assolutismo*, a cura di M.L.Salvadori, Milano-Novara 2006, vol.8, cap.II, pp.84-120; cap.XI, pp.445-475. Cfr. inoltre, per un pluralismo delle prospettive critiche sugli eventi storici dell'età moderna in Italia, *La dominazione spagnola in Italia* in C.Bonanno:*L'età moderna nella critica storica*, nuova edizione a cura di G.Di Caro, Torino 1995, pp.147-162.

<sup>97</sup>Cfr. *La città nobilissima*, in A.Spadaro, Acireale-Roma 2008, op.cit., cap.III, pp.61-87.

messinesi nel Seicento. Ed è proprio a questo esclusivo ambito che tra l'altro apparteneva a pieno titolo la ricca famiglia di Giovan Battista Lazzari, committente di Caravaggio<sup>98</sup>.

Sono state formulate diverse ipotesi in particolare negli ultimi cinquant'anni da parte degli storici dell'arte e di vari studiosi sulla situazione materiale e psicologica di Michelangelo Caravaggio, sulla sua particolare indole e sul modo in cui (e fino a che punto) essa abbia condizionato il suo stile di vita oltre che la sua arte<sup>99</sup>. Non per voler indulgere ad un facile psicologismo, approssimativo e alla moda, ma unicamente per esigenze di una maggiore chiarezza di indagine, ciò che più mi preme a questo punto è cercare di mettere a fuoco il peculiare stato d'animo in cui versava il pittore nei mesi trascorsi in Sicilia, in particolare in quale misura il suo stato mentale sembra aver influenzato le sue scelte artistiche e orientato l'intero suo soggiorno messinese, durato all'incirca otto o nove mesi e contraddistinto da una notevole attività pittorica (sono molte infatti le fonti storiche locali che confermano le commissioni private per opere pittoriche ricevute dall'artista durante i mesi trascorsi nella città dello Stretto)<sup>100</sup>.

Bisogna tenere in considerazione ad esempio, come è stato puntualmente evidenziato da Rossella Vodret in un recente volume sull'artista, che sono diversi gli elementi che puntano decisamente a leggere la situazione interiore di Michelangelo in quei giorni messinesi come particolarmente instabile, ansiosa, umorale quasi ai limiti della paranoia<sup>101</sup>, e un preciso e diretto rispecchiamento di questo suo profondo squilibrio psicoemotivo si è voluto riconoscere proprio nella *Resurrezione*

---

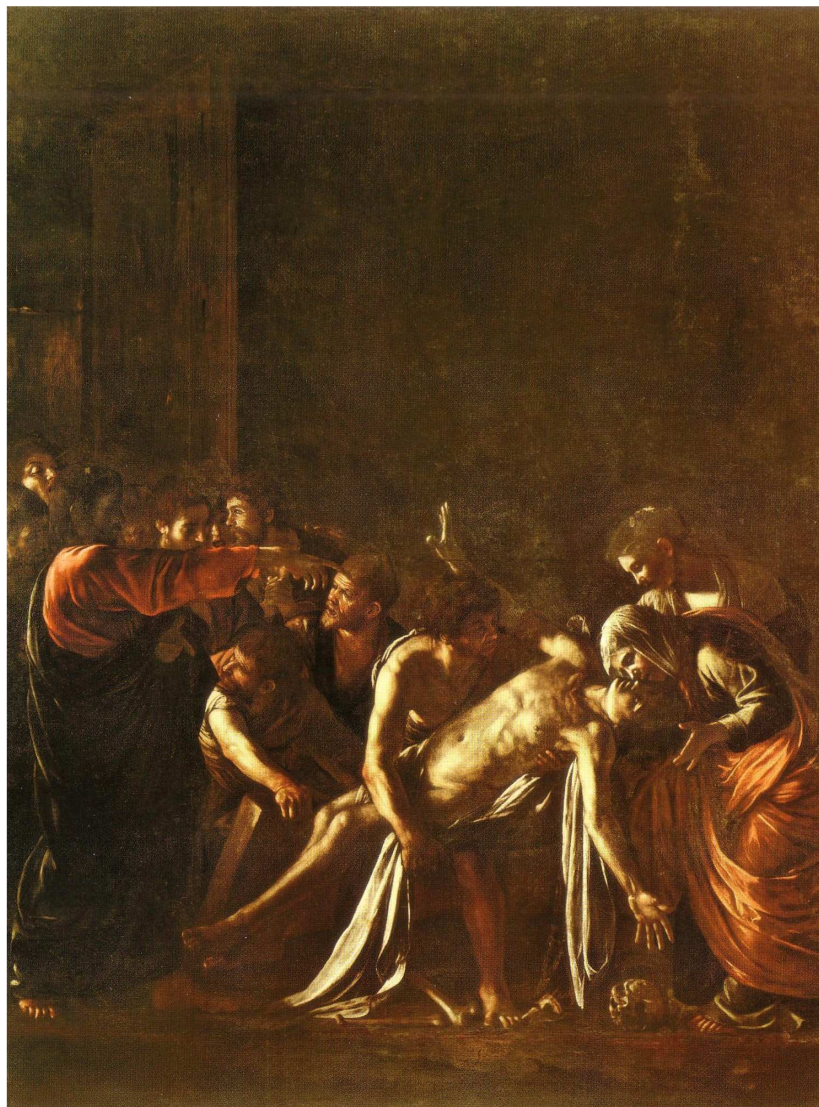
<sup>98</sup>Per le comunità di origine genovese in Sicilia si veda AA.VV.: *I rapporti tra Genova e la Sicilia: dai Normanni al '900*, atti del convegno di studi e ricerche, Genova 1980. Specificamente sulla famiglia Lazzari e i legami col Caravaggio cfr. inoltre A.Spadaro: *La «Resurrezione di Lazzaro» e la famiglia di Giovan Battista Lazzari, Patrizio di Castelnuovo, Signore del castello di Alfano, committente messinese di Caravaggio*, Catania 1995.

<sup>99</sup>Troppo vasta la bibliografia sull'argomento per citarla in nota. Mi limito a segnalare tra i tanti un intervento, di orientamento iconologico, che mi sembra di particolare interesse e che offre numerosi spunti di approfondimento: R. & M. Wittkover: *Nati sotto Saturno, la figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, traduzione italiana di F.Salvatorelli, Torino 1996, cap.VIII, par.5, pp.211-215.

<sup>100</sup>Cfr.G.Barbera: Scheda di catalogo 11, con bibliografia aggiornata e note, in N.Spinosa (a cura di), op.cit., pp.125-126.

<sup>101</sup>La Vodret (Cinisello Balsamo-Milano 2009, op.cit., pp.218-220) definisce la situazione del periodo siciliano del Merisi improntata ad una forte ambivalenza: da un lato essa può essere vista come il trionfalistico ingresso di un artista famoso e celebrato in un ambiente che lo accolse incondizionatamente, dall'altro come la fuga tormentata e convulsa di un fuggiasco disperato, che imprime nei dipinti del periodo i foschi emblemi di una paura inconscia e profonda. Anche Donatella Spagnolo scrive: «*Ogni elemento punta al fatto che, durante i mesi trascorsi a Messina, Caravaggio sentisse che la sua stessa vita fosse in grave pericolo*»; cfr. G.Barbera-D.Spagnolo, in N.Spinosa (a cura di), op.cit., p.82. Nell'insieme si dimostra invece contrario a questa interpretazione "turbata" dell'ultimo tempo di Caravaggio Vincenzo Pacelli, che ravvisa nelle ultime opere dell'artista la viva e ottimistica speranza del perdono papale e di un suo imminente e sempre agognato rientro felice a Roma (cfr. V.Pacelli, Perugia 1995, op.cit., pp.116).

*di Lazzaro*<sup>102</sup>, tra tutte le opere che egli realizzò nel periodo siciliano il grande telerò da lui eseguito per la chiesa messinese dei Ministri degli Infermi, tra il Gennaio e il Giugno dell'anno 1609 (fig.6).



**Fig.6** Caravaggio, *La Resurrezione di Lazzaro*, Messina, Museo Regionale "M.Accascina"

Come si è accennato pocanzi, Giovan Battista Lazzari, committente messinese del Caravaggio, apparteneva alla nuova nobiltà emergente di ricchi mercanti di origine genovese, e si era trasferito con la sua numerosa famiglia (erano in tutto sei fratelli) da Genova a Messina nel 1584, forse in seguito alle gravi agitazioni politiche scatenatesi in seno alla Superba Repubblica nel 1575, come diretta conseguenza delle sempre più pressanti rivendicazioni finanziarie della nuova

---

<sup>102</sup>Scrive in particolare il Marini sul dipinto di Messina e sullo stato interiore del suo autore: «*senza ombra di dubbio è la disperata messa in scena del tormento esistenziale del pittore*». M.Marini: *Dal Sud: Sicilia 1608, Michelangelo Merisi da Caravaggio* in AA.VV.: *Caravaggio, l'immagine del Divino*, catalogo della mostra (Trapani 2007-2008), a cura di D.Mahon, Roma 2007, pp.115-116.

aristocrazia di censo, cui i de'Lazzari appartenevano, a scapito degli antichi privilegi della vecchia aristocrazia di sangue. Giunti nella città dello stretto, e dopo essersi iscritti prontamente alla Mastra della Nobiltà di Messina, i giovani rampolli Lazzari avevano subito intrecciato rapporti matrimoniali con ricche famiglie dell'aristocrazia locale e avevano creato una solida rete di legami commerciali e finanziari dalla città dello Stretto con Genova, Napoli, Malta, Marsiglia e Palermo. In particolare i fratelli Tommaso e Giovan Battista si erano guadagnati un ruolo di spicco nella società messinese, e quest'ultimo era riuscito a farsi eleggere in qualità di governatore della prestigiosa Tavola Pecuniaria cittadina nel 1602. Ancora una volta dunque Caravaggio si ritrovava a lavorare privatamente per un ricco aristocratico genovese, situazione questa che era iniziata a Roma anni addietro e che si ripete in diversi luoghi e momenti nell'intera vita dell'artista, fino agli ultimi giorni napoletani, in previsione di un rietro a Roma mai verificatosi<sup>103</sup>. I Chierici Regolari Ministri degli Infermi (questo il loro nome completo) invece formavano un ordine religioso di recente costituzione, nato anch'esso dietro la forte spinta rinnovatrice della Controriforma cattolica<sup>104</sup>. A differenza degli altri ordini religiosi di antica e nuova fondazione, ai quali erano richiesti i tradizionali tre sacri voti (povertà, castità e obbedienza), i Crociferi (così detti per il loro emblema, una croce di nappa rossa che portavano cucita sulla spalla e sul petto dell'abito talare) si legavano a livello statutario a un quarto voto solenne, quello dell'assistenza agli ammalati, anche se incurabili, contagiosi o moribondi, e ciò a rischio della loro stessa vita. Il loro padre fondatore, Camillo De Lellis, era ancora vivente e operante a Roma e già circondato da un'aura di santità<sup>105</sup> quando una delegazione del suo nuovo ordine, riconosciuto ufficialmente da papa Gregorio XIV nel 1591, venne accolta con grandi onori a Messina nel 1599.

---

<sup>103</sup>Quello che viene ad esempio considerato l'ultimo grande capolavoro dell'artista poco prima della morte, il bellissimo e toccante *Martirio di sant'Orsola* (Napoli, collezione Intesa San Paolo), opera che moltissimi elementi accomunano alle opere del periodo siciliano, venne realizzato a Napoli nella primavera del 1610 per il ricco principe genovese Marcantonio Doria. Cfr. V.Pacelli, Perugia 1995, op.cit., pp.100-117, completo di note, documenti e bibliografia.

<sup>104</sup>Per le vicende dell'Ordine dei Crociferi di san Camillo De Lellis, dalla nascita del fondatore a tutto il XVII secolo, si veda P.Sannazzaro: *Storia dell'ordine camilliano (1550-1699)*, Torino 1986.

<sup>105</sup>Sappiamo che l'abruzzese Camillo De Lellis (1550-1614) era stato a stretto contatto a Roma con la potente famiglia aristocratica romana dei Crescenzi, i cui membri erano quegli stessi esecutori testamentari che nel 1599, per il cardinale francese Matteo Contarelli, si erano accordati con il Merisi per la decorazione della cappella nella chiesa romana di San Luigi dei Francesi: grazie a loro Caravaggio aveva realizzato il celebre ciclo di tele dedicate a san Matteo. Non è privo di fondamento presumere un incontro romano avvenuto a quel tempo tra il pittore lombardo e il fondatore dei Ministri degli Infermi, ordine per il quale egli realizzerà a Messina la *Resurrezione di Lazzaro*, in cui l'artista ripropone, in ottica retrospettiva, lo stesso gesto della mano destra del Cristo nella *Vocazione di san Matteo*.

Non stupisce infatti che, in una cittadina periodicamente soggetta a violente ondate epidemiche, la presenza di un ordine religioso che coadiuvasse i Cappuccini nella cura e assistenza dei malati e degli infetti fosse più che ben voluta dal Senato cittadino, che nel 1600 mise a disposizione dei chierici nuovi arrivati a proprie spese un'intero palazzo nei pressi del porto in funzione di casa conventuale e nel 1606 gli accordò in perpetua concessione la chiesa dei santi Pietro e Paolo dei Pisani (andata demolita nel 1880), pagandone tra l'altro i lavori per la ristrutturazione. In quei giorni inoltre si stava finendo di costruire in periferia a sud lo Spedale Grande, vero orgoglio per l'intera municipalità messinese, cui un'ala era stata concessa nel 1605 in gestione come infermeria ai Padri Cappuccini, ma nel cui statuto generale dovevano figurare, e in posizioni di un certo rilievo, (oltre al vescovo Secusio che ne era governatore) diversi esponenti dei Ministri degli Infermi già da qualche tempo. Le fonti documentarie ci informano infatti che Caravaggio ottenne non solo la commessa per la pala d'altare della cappella de' Lazzari nella chiesa dei Crociferi, ma alcuni locali di questo nuovo ospedale in comodato d'uso, per alloggiarvi e per poter lavorare indisturbato al suo nuovo capolavoro<sup>106</sup>; eventi importanti entrambi questi che fanno pensare a una confermata e benevola protezione accordata al celebre pittore da parte delle massime autorità civili e religiose locali, desiderose di entrare in possesso di sue importanti opere. Per questa prima impresa messinese sono state molte volte indicate le forti e innegabili affinità stilistiche, formali, cromatiche e compositive che la legano al dipinto di Siracusa (e infatti per entrambe si può parlare di opere d'arte di altissimo spessore sia a livello concettuale che tecnico), specialmente per il grande risalto dato allo spazio vuoto, che catalizza l'attenzione sulla presenza delle figure, esaltandone le forme, i gesti e le azioni. Il dipinto messinese dunque costituirebbe un'ulteriore tappa evolutiva nella estrema, conclusiva sperimentazione artistica che il Caravaggio andava conducendo negli ultimi anni della sua vita, volta alla sintesi totale di verità, dramma e azione. Alcune differenze però sono ugualmente significative e vanno non di meno sottolineate: anche nel caso della *Resurrezione di Lazzaro* si tratta sempre di un telero di grandi dimensioni (cm.380 x 275), tuttavia queste sono inferiori rispetto a quelle del *Seppellimento di santa Lucia* di Siracusa (che erano imponenti per l'altare maggiore di una chiesa del XII secolo), e ciò va letto in considerazione del fatto che questa volta si trattava di adattare una pala d'altare al diverso spazio,

---

<sup>106</sup>M.Marini: scheda di catalogo n.12, *Resurrezione di Lazzaro* in AA.VV.:*Caravaggio, l'immagine del Divino*, catalogo della mostra (Trapani 2007-2008), a cura di D.Mahon, Roma 2007, pp.264-273.

più ridotto, di una cappella privata. Altra evidente differenza rispetto al quadro di siracusa è nella scelta del tema: inusuale nelle arti, al limite della rarità, l'iconografia scelta per il quadro di santa Lucia, che abbiamo visto essere in stretta connessione con il sito della sepoltura e con il culto locale della santa; nella tela di Messina invece Caravaggio decide di rievocare l'episodio evangelico della Resurrezione di Lazzaro, cioè il miracolo di Cristo più rappresentato e illustrato nell'arte cristiana di ogni tempo (e frequentissimo ad esempio nella pittura di tutto il Rinascimento e del Manierismo, tanto in Italia come all'estero)<sup>107</sup>. Il Susinno ci informa che fu personalmente il pittore a suggerire il soggetto per il quadro ai committenti, in alternativa alla convenzionale richiesta iniziale di una pala d'altare raffigurante una *Madonna col Bambino e Santi*, tra cui san Giovanni Battista, eponimo del committente<sup>108</sup>. Non siamo in grado di comprendere fino in fondo se la testimonianza dello storico messinese Susinno sia davvero attendibile o meno (in altri momenti del resoconto sul Caravaggio a Messina infatti il biografo riporta episodi decisamente foschi e macabri, indulgiando in una aneddotica esageratamente "nera", piena di dettagli drammatizzati e romanzeschi, ai limiti della credibilità storica), ma è certo che l'avvenuto cambiamento del registro iconografico dovette risultare molto gradito sia al de' Lazzari (poiché il nome dell'evangelico Lazzaro di Betania, amico amatissimo dal Cristo e da questi fatto resuscitare, rappresentava per la sua esplicita omonimia un innegabile omaggio al ricco committente messinese e alla sua casata), che ai chierici titolari della chiesa, i Padri Crociferi (e a breve spiegherò le motivazioni di tale innegabile gradimento anche da parte loro rispetto al tema evangelico rappresentato dal Caravaggio).

La fonte letteraria per l'iconografia del dipinto è il Vangelo di Giovanni (11:1-44) in cui viene narrato il settimo e più straordinario miracolo di Gesù, quello della resurrezione del suo amico Lazzaro di Betania, morto da ben quattro giorni. Sembra che Caravaggio mostri di rispettare la fonte evangelica e la coerenza storica dell'evento, che egli segue puntualmente sia rispetto alla scelta dei personaggi effettivamente presenti al momento del prodigio (oltre al Cristo e a Lazzaro, Marta e Maria di Betania, sorelle di quest'ultimo, alcuni apostoli che accompagnavano Gesù, i

---

<sup>107</sup>Cfr. *Resurrezione di Lazzaro* in S.Zuffi: *Episodi e personaggi del Vangelo*, collana *i Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2002, pp.216-219. Sempre sul registro iconografico di questo dipinto si veda anche S.Zuffi: *Caravaggio*, collana *i Geni dell'arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2007, p.128.

<sup>108</sup>Cfr. M.Marini, Roma 2007, op.cit., p.266. Per la fonte diretta di queste notizie cfr. F.Susinno: *Le vite de' pittori messinesi* (Messina 1724), testo introduttivo e note bibliografiche a cura di V. Martinelli, Firenze 1960.

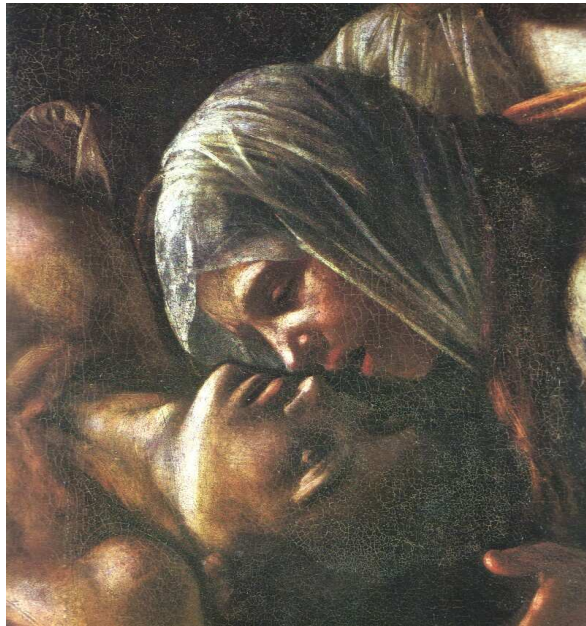
necrofori e una piccola folla di testimoni, gente di Galilea, venuti a consolare le due congiunte del defunto) che rispetto alla definizione del loro semplice abbigliamento, che appare coerentemente reso “all’antica”. Sono del tutto scomparsi infatti dalle tele siciliane del Caravaggio quei vivaci inserti di costume e di vestiario alla moda moderna, tanto frequenti nelle opere del periodo romano e napoletano, come se il pittore in Sicilia, oltre a riaccostarsi a una genuina idea di originaria classicità, scegliesse di immergersi più profondamente nella verità storica degli episodi raffigurati, senza tuttavia rinunciare alle sue istanze di attualizzazione dell’antico e del sacro ma piuttosto perseguendole adesso con mezzi, modalità ed espedienti differenti: puntando ad esempio su più realistici dettagli di ambiente o su una intensificata espressività gestuale, sulla verità atemporale di emblemi e simboli, o ancora sul valore universale degli affetti dei protagonisti. Ma come già era avvenuto a Siracusa, neppure in questa occasione l’artista rinuncia alla propria personale interpretazione del tema, divergendo dal Vangelo di Giovanni nel modo di definire l’ambientazione dell’episodio, che nel testo sacro si individuava in un luogo desolato e all’aperto, nei pressi di uno scabro sepolcro, scavato in una spessa parete di roccia e sigillato da una pesante pietra tombale (conformemente in effetti alla reale tradizione di tombe e sepolcri in Palestina nei primi secoli dell’era cristiana), e che invece il Caravaggio ridefinisce come il buio interno di un vano al chiuso, all’interno di un vuoto edificio monumentale, con ogni probabilità una chiesa, visto che l’avello da cui Lazzaro viene estratto si trova al livello del terreno, cosa che al pittore dovette sembrare molto più “naturale”: era infatti una concreta usanza tradizionale, ancora viva ai tempi del pittore ma di antico retaggio medievale, la pratica di seppellire i morti sotto le lastre pavimentali di marmo, all’interno di edifici consacrati, in particolare chiese, basiliche, *martyrion* e battisteri (*sepultura ad sanctos*)<sup>109</sup>. Inoltre la scelta di rappresentare un evento sacro tanto straordinario si prestava perfettamente al fine ultimo del pittore, che era principalmente quello di rendere realmente percepibile l’intensità emotiva di un evento drammatico: Caravaggio si dimostra pronto a ricorrere ad ogni mezzo tecnico a sua disposizione nel dipinto dei Crociferi pur di raggiungere questo fine, scomponendo la storia in una serrata sequenza multifocale di scene autonome ma correlate, fino a raggiungere il massimo livello di

---

<sup>109</sup>Si veda P.Ariès: *Storia della morte in Occidente*, terza edizione, Milano 2006, pp.45-49. Cfr. anche A.M.Di Nola: *La Nera Signora, antropologia della morte e del lutto*, Roma 2001.



*pathos* nel toccante particolare dei due volti incrociati di Lazzaro e di Marta immersi in un silenzioso dialogo, ma senza mai rinunciare alla resa di un'unica sintetica visione d'insieme (fig.7).



**Fig.7** Caravaggio, *La Resurrezione di Lazzaro*, Messina, Museo Regionale "M.Accascina", (part.1)

Per questa prima prova messinese dell'artista infatti non a caso Maurizio Marini ha chiamato in causa, e ritengo a ragione, una precisa struttura di fondo definita "classica" (lo studioso chiama in causa la falsariga della monumentale *Trasfigurazione* di Raffaello come modello ideale per il dipinto caravaggesco), messa alla prova dalla ferma volontà, da parte del pittore, di scardinare sistematicamente questo stesso misurato schema compositivo di base<sup>110</sup>, sconnettendone puntualmente ogni legame sintattico interno, come a voler «*tingere di nero anche l'antica Grecia*», per usare una evocativa ed efficace espressione longhiana<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup>«*La ricettività culturale dell'artista sembra nel frattempo avere riscoperto emozionalmente il mondo classico, offertogli dalle vestigia greche della Sicilia, di cui coglie il fascino dell'origine più e meglio che a Roma [...] Ma sia il classicismo che la staticità geometrica, per essere utilizzati, sono violentemente contestati dai rapporti interscalari anomali e dall'intreccio degli elementi pluridiagonali*». Vedi M.Marini: *L'attività per l'Ordine dei Crociferi. «Furor» e «Classicismo»* in *Caravaggio «Pictor praestantissimus»*, Roma 2005, op.cit., p.86.

<sup>111</sup>R.Longhi: *Caravaggio*, a cura di G.Previtali, Roma 1992, p.71. Non si può non riconoscere la straordinaria efficacia delle descrizioni che Roberto Longhi (1890-1970) ci ha lasciato delle opere del Caravaggio, figura d'artista che agli studi pionieristici del grande storico dell'arte deve la sua tutto sommato recente riscoperta. Definizioni di stile più che analisi formalistico-strutturali, quelle longhiane sul Caravaggio, che continuano ad avere tuttora una incredibile attualità e, cosa che si può riconoscere con assoluta oggettività, una insuperata validità, grazie alla rara dote dello studioso di acuta percezione dei valori artistici intrinseci al testo pittorico caravaggesco. Occorre aggiungere che, riguardo la tela della *Resurrezione di Lazzaro*, solo la parte centrale veniva considerata autografa dal Longhi, che si rammaricava (a ragione) del pessimo stato conservativo di tutte le opere del periodo siciliano del pittore bergamasco; ma egli riteneva in special modo la tela messinese, da lui vista prima degli interventi di restauro, irrimediabilmente compromessa da ridipinture e mediocri interventi di altra mano.



E in effetti una impostazione che è possibile definire “classica” è effettivamente riscontrabile nella *Resurrezione di Lazzaro* di Messina, sebbene nel quadro in oggetto il Caravaggio si spinga ben oltre la semplice citazione colta dell’arte antica (esempio evidente la figura del necroforo che sostiene il corpo del risorto Lazzaro, nella torsione del corpo, nella gestualità e nella resa anatonica, che riprende puntualmente quella dell’eroe spartano nel celebre gruppo scultoreo di *Menelao che sorregge il corpo di Patroclo*)<sup>112</sup>. Il pittore inizia con il misurare sull’incrocio di due precisi assi diagonali (il cui punto esatto di intersezione corrisponde alla mano destra sollevata di Lazzaro) uno spazio reso tridimensionalmente, ampio e monumentale pur nell’oscurità cromatica uniforme del fondale; di seguito imposta le figure “a gruppi” all’interno dello spazio dipinto su una puntuale cadenza ritmica e su precisi rapporti stereometrici, esattamente come avviene negli episodi mitologici scolpiti a rilievo sui fianchi dei sarcofagi marmorei classici: al complesso gruppo del Cristo, degli apostoli e degli astanti sulla sinistra si controbilancia sul lato opposto il composto gruppo delle donne, classico nel lineare disegno del peplo di Marta e nell’elegante profilo di Maria, mentre la funzione di mediare tra gli i due gruppi è affidata al binomio plastico costituito da Lazzaro e dal necroforo disposto in diagonale, al centro esatto dell’impianto compositivo, e questo movimento interno che lega assieme i tre gruppi avviene con un ritmo regolare e nell’insieme armonico, nonostante la gestualità inconsulta degli arti superiori del corpo del risorto e al contempo la rigida pesantezza di morte delle sue gambe. Ma la misurata distribuzione di spazi e la calibrata staticità delle figure subisce da subito una vera e propria aggressione, procedente per gradi: a cominciare dalla resa estremamente naturalistica dei corpi, che si fa quasi minuziosa nella acribia descrittiva di certi particolari anatomici, come la mano venosa del facchino che regge la pesante lastra tombale, la rigidità legnosa delle ossute gambe di Lazzaro, e l’estrema icasticità nella resa del teschio e delle ossa umane abbandonate per terra.

La luce poi, ancora più intensa e contrastata rispetto al *Seppellimento di santa Lucia* di Siracusa, ha una fonte di provenienza unica ma misteriosamente esterna al dipinto, sulla sinistra, alle spalle di Cristo. In fenomenica conseguenza di ciò il viso del Redentore, reso in un effetto di

---

<sup>112</sup>Si tratta del notevole quanto rinomato gruppo marmoreo, volgarmente detto *Pasquino*, copia romana di età flavia da un originale ellenistico in bronzo andato perduto (III sec.a.C.), che si trova a Firenze, nella trecentesca Loggia dei Lanzi. Cfr. X.Barral Altet: *Imperial art under the Flavians and Antonines* in AA.VV.: *Sculpture: from Antiquity to the Middles Ages*, versione in lingua inglese, vol.1, Colonia 2006, pp.198-203.

controluce, quasi ereticamente appare completamente immerso nell'ombra, come se il pittore intendesse ribadire la propria teologia personale, che vede nel Cristo-Uomo solo il tramite terreno dell'effettiva resurrezione miracolosa e non l'originario artefice, che deve identificarsi invece in Dio Padre. Ardita apostasia pittorica quest'ultima, visto che nella pittura sacra prima del Caravaggio e dopo di lui la fonte di luce illuminava del tutto corpo e viso del Cristo, incontrastato protagonista, fino ai suggestivi dipinti luministici degli olandesi Gerrit van Honthorst e Matthias Stom, considerati pure caravaggeschi di stretta osservanza, in cui spesso la sorgente luminosa si sovrappone con il corpo e il volto di Cristo, identificandosi con esso<sup>113</sup>.

Questa luce, intensa e folgorante, non riveste una funzione unificante delle forme con lo spazio (come avviene nell'arte rinascimentale) ma sembra piuttosto avere un effetto disgregante sulle forme stesse, trasfigurando la materia fisica in una pura incandescenza luminosa. Le tenebre del fondo poi appaiono ancora più nette, contrastando con forza con i riverberi di lume, e creando un effetto quasi da "negativo" fotografico, che trasfigura i volti in vere e proprie maschere, mentre coerentemente la gamma cromatica sembra ridursi e tendere con forza verso il bianco e il nero, nonostante le due alte note squillanti di puro colore timbrico agli estremi del dipinto, nel peplo arancione di Marta e nella tunica malachite del Redentore. L'anatomia livida e la gestualità estrema e convulsa del resuscitato Lazzaro poi si impone su tutto l'equilibrio interno delle parti, aprendosi paradossalmente in tutte le linee direzionali e sbilanciando con vigore dall'interno le strutture primarie della composizione. Non è un caso inoltre che il suo corpo nudo, liberato dal freddo sudario della morte, assuma simbolicamente la identica postura del Cristo Crocifisso, ed esattamente per due ragioni: una di carattere prettamente teologico, visto che nella miracolosa resurrezione di Lazzaro già i Padri della Chiesa avevano inteso leggere la prima vera prefigurazione metaforica della Resurrezione del Cristo (ma anche dal punto di vista puramente narrativo del Vangelo è proprio in seguito a questo evento prodigioso, vero punto di non ritorno del racconto evangelico di Giovanni, che Kaifa e i sacerdoti del Sinedrio, spaventati di perdere il proprio prestigio di sola autorità religiosa in Galilea, mediteranno di fare uccidere Gesù, innescando quei drammatici eventi che porteranno alla sua Passione, morte e resurrezione).

---

<sup>113</sup>Sulle problematiche luministiche di Van Honthorst e dello Stom rispetto al modello caravaggesco cfr. M.Guttilla: *Caravaggismo a Palermo: la «Flagellazione» di Matthias Stomer e l'Oratorio del Rosario in San Domenico* in M.Calvesi (a cura di), Siracusa-Palermo 1987, op.cit., pp.231-251, con note bibliografiche.

Inoltre l'esibito emblema identificativo dei Padri Crociferi, cucito in evidenza sulle loro scure vesti talari, era proprio il simbolo di una croce di colore rosso: questi chierici erano consolatori degli infermi e dispensatori dell'estrema unzione agli agonizzanti, era loro compito specifico dunque assistere il morituro negli ultimi difficili istanti di vita, ammonendolo ad abbandonare l'attaccamento agli ingannevoli beni terreni, e preparandolo spiritualmente, *in articulo mortis*, al trapasso nella *buona morte* cristiana. Per questa ultima ragione in particolare il dipinto può essere letto come un illustre omaggio del Merisi alle preziose funzioni sociali e ai alti valori morali dei Ministri degli Infermi, ed è ovvio che questo tema, fosse proposto o meno dal pittore stesso, venisse subito ben accolto dall'Ordine con grande entusiasmo. Infatti nel Vangelo di Giovanni, quando Cristo assicura l'addolorata ma fiduciosa Marta che Lazzaro resusciterà dalla morte, ella crede in un primo momento che Gesù si riferisca alla resurrezione dei morti alla fine dei tempi, ma il Redentore la rassicura prontamente che egli solo è «*la Resurrezione e la Vita, chiunque creda in me, anche se morto, vivrà*» (Gv. 11:25). La forma emblematica della croce fatta assumere alle membra del morituro era, oltre al livello puramente simbolico e metaforico, una paradigma funebre di devozione e religiosità comune del Seicento nei paesi di confessione cattolica, rappresentando la visualizzazione mimica esplicita della perfetta e santa morte per il vero credente, che nel supremo simbolo della Passione del Cristo si identificava completamente, affidandosi ad esso anima e corpo, per la remissione dei peccati e nella speranza della futura resurrezione<sup>114</sup>. Il risultato finale che viene restituito nella autenticità della tela messinese, frutto di una sofisticata ideazione concettuale e di un altrettanto complesso processo elaborativo e compositivo da parte dell'artista nonostante l'estrema rapidità che ne caratterizza l'esecuzione, rivela ancora una volta l'assoluta genialità del suo autore: Caravaggio è riuscito a riunire e a fondere in perfetta sintesi dialettica concezioni estetiche e soluzioni pittoriche apparentemente antitetiche (quella della rigorosa lezione classicista e quella del naturalismo decantato al suo massimo grado), con il risultato di un capolavoro pittorico strabiliante, paradossale nella sua impetuosa drammaticità e commozione, e a tratti realmente ossimorico nel forzare la

---

<sup>114</sup>Cfr. *La vita nel pensiero della morte, una pedagogia della morte* in M.Vovelle, Roma-Bari 2000, cit., cap.XVII, par.2, pp.248-253.

compresenza degli opposti (*partes adversae*) che riesce a scuotere le coscienze con vigore, immergendole nell'immanente flagranza concreta di un dramma vero e attualissimo<sup>115</sup>.

Ogni singolo atto avviene all'interno di una sequenza simultanea quasi traumatica, dalla sorgente di luce esterna (vita) al miracolo della resurrezione della carne inerte (morte), mentre la serrata dinamica "cause-effetti", rispecchiata nella diversità degli affetti, vi è espressa nel modo più violento ma a un tempo verosimile (disperazione-fede-stupore-commozione), e il tutto viene efficacemente incanalato, trasmesso e diffuso da un singolo gesto del braccio e della mano di Cristo, proprio come nella *Vocazione di san Matteo*, dipinta dal Merisi a Roma circa nove anni prima (fig.8).



**Fig.8** Caravaggio, *La Resurrezione di Lazzaro*, Messina, Museo Regionale "M.Accascina", (part.2)

---

<sup>115</sup>«Pittura stenografata. Uomini e donne travolti dall'infinità oscurità dell'universo. Carne in putrefazione. E quella mano, la mano di Lazzaro, vive perché agguanta non più che una bava di luce». Cfr. F.Caroli:*La storia dell'arte raccontata*, Milano 2001, p.164:.

Ma in questo caso particolare, e molto più che in altri dipinti dell'ultimo Merisi, non è improprio affermare che l'opera pittorica più classicamente impostata dell'artista lombardo coincida paradossalmente con il tenebroso dipinto di Messina, un telero eseguito sotto la luce del sole impietoso di Sicilia<sup>116</sup>: si tratta senza dubbio alcuno del capolavoro più drammatico e sofferto che Caravaggio abbia mai realizzato in vita sua, e che rappresenta un vero e proprio *unicum* per la sua intrinseca complessità di concezione, per il forte portato autobiografico e per l'intensità tragica, oltre che per i risultati espressivi in esso raggiunti e ineguagliati. Questo capolavoro magistrale non riuscirà ad avere un autentico seguito nella pittura italiana del Seicento, e forse in ambito europeo soltanto in Olanda, nell'opera, altrettanto geniale, del maturo Rembrandt<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup>Scrive Julian Bell, in un vivido passaggio descrittivo che pare adattarsi alla perfezione alla *Risurrezione di Lazzaro* di Messina: «Nelle opere dei suoi ultimi anni, Caravaggio abbandonò la tecnica quasi fotografica delle pale romane per distillare all'estremo la loro urgente essenzialità. Le figure divennero sferzate isolate di bianco e di rosso circondate da vuoti scuri, la loro esistenza null'altro che carne e sangue versato. Questa tenebrosità brutale, piena di paura, non mancò di affascinare diversi artisti ma ne atterri molti altri». Cfr. J.Bell: *Lo specchio del mondo, una nuova storia dell'arte*, cap.VII, Milano 2008, pp.226-229.

<sup>117</sup>Cfr. M.Gregori: *Caravaggio, La Tour, Zurbaràn, Rembrandt: ombra e luce*, in AA.VV.:*La luce del Vero, Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbaràn*, Cinisello Balsamo-Milano 2000, op.cit., pp.18-39.

## 4. San Francesco in meditazione

Nell'affrontare brevemente la seguente indagine sul dipinto oggetto del presente paragrafo, presenza costante alle ultime più importanti mostre italiane ed internazionali dedicate al Caravaggio e raffigurante *San Francesco in meditazione sul teschio*<sup>118</sup>, si è reputato non strettamente indispensabile effettuare in questa sede una ulteriore ricapitolazione delle varie e numerose posizioni critiche e attributive che si sono avvicendate e raccolte intorno a detto dipinto negli ultimi quarant'anni, dai tempi cioè della sua scoperta e della sua segnalazione da parte di Marini nel 1967 e la sua successiva pubblicazione da parte della Brugnoli tra il 1968 e il 1971<sup>119</sup>. Si farà tuttavia l'eccezione, prima di procedere ad una analisi dei valori dell'opera e al fine di chiarirne meglio la portata innovativa, di riportare in accenno una sintesi dei più recenti contributi critici, delle ultime acquisizioni tecniche di rilievo e delle più moderne letture iconologiche del dipinto che mi sono apparse tra le più attendibili, interessanti e significative<sup>120</sup>.

Devo tuttavia affermare che questa scelta viene intrapresa non perché si reputino tali argomenti critico-attributivi non importanti o fondamentali per gli studi caravaggeschi (che anzi questa questione dell'autenticità dei "doppi" del Caravaggio, tra copie, repliche e falsi, è tra le problematiche storico-artistiche e metodologiche più avvincenti e stimolanti per gli studiosi, i conoscitori, i ricercatori e i cultori della materia) ma perché si tratta in effetti di un insieme piuttosto articolato di molteplici apporti e di conseguenti discussioni, dibattiti e confronti moltiplicatesi in modo esponenziale negli ultimi vent'anni, un nucleo filologico-critico decisamente troppo ampio e complesso per essere riassunto e ritrattato nel presente studio<sup>121</sup>.

È non di meno necessario precisare che l'insieme di tutti questi contributi è stato atto a confermare o meno la autografia caravaggesca del *San Francesco in meditazione* di Carpineto

---

<sup>118</sup>Si segnalano di seguito le mostre su Caravaggio più recenti a livello mondiale: Roma, 2000; Palermo, 2001; Tokyo, 2001; Torino, 2003; Melbourne, 2003; Sydney, 2004; Napoli, 2004; Londra 2005; Firenze, 2010; Roma, 2010; Stoccolma, 2010.

<sup>119</sup>La copia della Chiesa della Concezione è stata scoperta e attribuita al Caravaggio per primo da G.Cantalamesa, che nel 1908 la pubblica inedita in un suo intervento dal titolo: *Un quadro di Michelangelo da Caravaggio* in 'Bollettino d'Arte', a cura di C.Ricci, Roma 1908, pp.401-402. Quello di Carpineto è stato pubblicato in M.V.Brugnoli: *Un S.Francesco da attribuire al Caravaggio e la sua copia*, in Bollettino d'Arte, Roma 1968, pp.11-15.

<sup>120</sup>Per una completa ed esauriente esposizione delle diverse argomentazioni critiche e attributive degli storici dell'arte sul quadro oggi a Palazzo Barberini si rimanda allo schedario filologico in M.Marini: *Caravaggio, Pictor Praestantissimus...*Roma 2005, scheda n.105, sezione B, pp.562-656.

<sup>121</sup>Cfr. C.Strinati: "*Pietas*": *le stigmate di Caravaggio*, in AA.VV.: *Caravaggio, l'immagine del Divino*, catalogo della mostra (Trapani 2007-2008), a cura di D.Mahon, Roma 2007, pp.142-155.

Romano in particolare rispetto alla identica versione custodita presso la chiesa romana di Santa Maria della Concezione (chiesa appartenente ai padri Riformati Cappuccini)<sup>122</sup>, la prima ad essere scoperta dagli storici dell'arte e per anni ritenuta, da parte di studiosi esperti ed autorevoli, la sola e unica versione interamente autografa del Caravaggio, con una datazione da assegnare orientativamente al tardo periodo romano dell'artista, tra l'anno 1603 e il 1605<sup>123</sup>.

Sebbene si ribadisca che nulla nel campo delle attribuzioni delle opere d'arte non corredate da una solida documentazione possa venir affermato fino all'ultimo con assoluta certezza, se non in caso di prove inconfutabili e dinnanzi a dimostrazioni incontrovertibili, ritengo ciò non di meno che le recenti accurate analisi comparate dei dati tecnico-merceologici, le scansioni radiografiche e riflettografiche (Laboratori Emmebici, Roma), unitamente agli interventi di pulitura, ripristino delle lacune e foderatura di entrambi i dipinti di Carpineto Romano e della Concezione a Roma eseguite sotto la attenta direzione di Rossella Vodret tra il mese di Febbraio e il Settembre del 2000, siano riuscite a dissipare ogni dubbio e a confermare la assoluta autenticità e autografia del dipinto di Carpineto Romano rispetto a quello della Concezione dei Cappuccini (che risulta essere una copia, seppur di altissimo livello interpretativo ed esecutivo, e assegnata da Marini e Vodret alla mano di Bartolomeo Manfredi); e ciò anche in considerazione dell'analisi delle tecniche pittoriche, delle indagini stratigrafiche sui supporti e del rilievo delle componenti presenti nei pigmenti impiegati e nella preparazione di fondo (il supporto di tela nel dipinto di Carpineto contiene alcune sostanze chimiche, malachite e silicati, sempre presenti nelle preparazioni delle opere siciliane, maltesi e napoletane di Caravaggio), oltre che rispetto ai puntuali e numerosi riscontri tipologici, iconografici e iconologici comparati con opere certe dell'ultimo periodo del Caravaggio<sup>124</sup>. A ciò si deve aggiungere che rispetto alla copia della chiesa cappuccina della Concezione, che in sede radiografica non ha presentato ripensamenti e correzioni (tratti tipici questi delle copie desunte da originali) e che ha una diversa e più ricca stesura cromatica (dolcemente modulata con delicate velature tono su tono, un fare pittorico

---

<sup>122</sup>Cfr.F.Marini (a cura di): *Caravaggio*, collana *I Classici dell'Arte* n.1, presentazione di R.Guttuso, Milano 2003, pp.140-141.

<sup>123</sup>Mina Gregori ad esempio propende per l'originalità della tela della Concezione, considerando quella di Carpineto una copia. Cfr. R.Vodret: Scheda di inventario n. 5130 in L.Mochi Onori-R.Vodret: *Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini: I dipinti*, catalogo sistematico, Roma 1997, p.284, con bibliografia.

<sup>124</sup>R.Vodret: *I "doppi" di Caravaggio, un caso risolto: i due S.Francesco in meditazione*, in AA.VV.:*Caravaggio, l'immagine del Divino...*Roma 2007, op.cit., pp.306-327, con note filologico-critiche e ampia bibliografia.

questo del tutto estraneo alla prassi caravaggesca) e una completamente diversa soluzione nell'impostazione spaziale della figura (non a caso infatti, ad ulteriore comprova, i rispettivi lucidi ricavati dalle due pitture non si sovrappongono)<sup>125</sup>, il *San Francesco in meditazione* oggi a Palazzo Barberini dispiega un intenso e spregiudicato uso della luce, che ancora una volta inchioda la figura mettendo a nudo i particolari più minuti e i dettagli essenziali (come la ruvida trama del cordone), una gamma cromatica ridotta e scabra, fredda e dimessa (giocata sul nero e bianco, su bruni terrosi, gialli oca, toni variati di verde, con piccole aggiunte di rossi malva e cinabro), i caratteristici tratti rapidi e abbreviati della pennellata, su un fondale quasi uniformemente scuro, oltre alla prassi, propria all'artista, di ricorrere a misurati segni di stilo tracciati sulla vernice ancora fresca in sostituzione della tradizionale sinopia disegnativa (che Caravaggio invece non usava, ponendo i colori direttamente sulla tela, come facevano Giorgione, Tiziano e i grandi pittori di scuola veneta del Cinquecento), tutti elementi questi propri alla tecnica del pittore lombardo e tipici in particolare della produzione artistica caravaggesca *post* 1606 (fig.9)<sup>126</sup>.



**Fig.9** Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, Carpineto Romano (Roma), Chiesa di San Pietro, attualmente in deposito temporaneo presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini

---

<sup>125</sup>Per una ulteriore e approfondita disamina dei due dipinti a confronto si rimanda a R.Vodret: schede di catalogo n.14-15, in AA.VV.: *Caravaggio, l'immagine del Divino...*Roma 2007, op.cit., pp.280-287, con dettagliata bibliografia aggiornata.

<sup>126</sup>M.Marini, Roma 2007, cit., *passim*.



Ma procediamo adesso alla lettura dell'opera, del suo contesto originario e dei suoi significati: pertinentemente Marini e Strinati hanno parlato di totale "reinvenzione" caravaggesca dell'agiografia del santo francescano in meditazione<sup>127</sup>. Cerchiamo allora di seguire punto per punto le complesse tappe evolutive che hanno portato a questa originale rielaborazione iconografica, invenzione intensamente espressiva di Caravaggio che ha riscosso *ab origine* un successo straordinario, sia in ambito religioso che del collezionismo privato, testimoniato dall'elevato numero di copie, tutte quante di notevole fattura, rinvenute (cosa che non si rivelerà essere affatto casuale) in diverse chiese, musei e collezioni private tra l'Italia e la Spagna<sup>128</sup>.

Sebbene rinvenuto originariamente in una chiesa, il medio formato nelle dimensioni della tela (cm. 123 x 92,5) lascierebbe pensare a un dipinto votivo, a carattere devozionale, e dunque ad una committenza privata più che a un dipinto dietro pubblica commissione per l'altare di una chiesa. Tali caratteristiche del quadro sembrano essere state confermate in sede radiografica da un ulteriore elemento: la presenza di una precedente stesura relativa alla figura del santo, realizzata su scala molto ridotta rispetto alla versione finale (in contrasto dunque con la esplicita e consueta predilezione dell'artista per grandi figure di dimensioni quasi dal vero) e atteggiata in una diversa postura di preghiera o contemplazione; una sagoma abbozzata che poi l'autore ha proceduto a coprire, integrandola però nei dettagli del pannello della nuova stesura. Ciò ha spinto il Marini a ipotizzare una datazione tarda, che lo studioso ricolloca nel 1609, per la realizzazione di questo dipinto (ascritto invece dalla Vodret e altri all'anno 1606, cioè al primo periodo di latitanza di Caravaggio presso i feudi laziali della famiglia Colonna); lo studioso propende per una ideazione e realizzazione avvenute durante il breve periodo palermitano del Caravaggio, tra l'Agosto e l'Ottobre dell'anno 1609, prima del suo ultimo trasferimento a Napoli, e dietro la diretta richiesta (che dovette sembrare insolita al Caravaggio) di un dipinto votivo da inserire su cornice per un gonfalone astile (in perfetta aderenza alle tradizionali pratiche processionali siciliane del tempo) da parte di una delle diverse confraternite locali, un tipo di associazionismo (sia laicale che ecclesiastico) di matrice pauperistica e devozionale molto rappresentato e frequente a Palermo e in tutta la Sicilia tra la fine del XVI e il XVIII secolo, e

---

<sup>127</sup>M.Marini in V.Abbate (a cura di): *Sulle orme di Caravaggio...*, Venezia 2001, cit., pp.16-18.

<sup>128</sup>*Ivi*, p.18, e in particolare note n.65-72, p.23.

spesso protagonista di prestigiose commesse d'arte per la decorazione e l'abbellimento di splendidi oratori, ma del quale si parlerà più dettagliatamente nei prossimi capitoli.

Tuttavia, riguardo la possibile committenza al Merisi di questo *San Francesco in meditazione*, è stato altresì avanzato il nome del cardinale romano Pietro Aldobrandini (1571-1621), fratello di donna Olimpia Aldobrandini (entrambi già committenti romani di opere del Caravaggio)<sup>129</sup> e nipote di papa Clemente VIII, il quale decise di donare plausibilmente questo dipinto ai frati Minori Riformati per la sua chiesa di San Pietro in Carpineto Romano (feudo laziale appartenente al ramo romano della nobile casata Aldobrandini, originaria dell' antico patriziato fiorentino), chiesa e convento da lui fondati nel 1609, ma terminati in via definitiva non prima dell'anno 1617<sup>130</sup>. Il Marini invece, supportato passo per passo da Vincenzo Abbate<sup>131</sup>, ribadisce con decisione una committenza assolutamente francescana per il dipinto caravaggesco (ipotesi valevole in realtà per molte delle realizzazioni isolate del pittore lombardo) e si spinge a supporre che in origine esso venisse richiesto al Caravaggio o dai padri Cappuccini di Palermo (l'originale stesura appuntita del cappuccio del saio, successivamente corretta nella forma arrotondata dei Minori Riformati da mano diversa da quella dell'autore, confermerebbe tale ipotesi, che mi appare come assolutamente credibile) oppure dalla stessa confraternita palermitana dei Cordiggeri, che già aveva ottenuto dal pittore lombardo la grande tela della *Natività con i santi Lorenzo e Francesco* per l'omonimo oratorio, attiguo al convento dei Francescani<sup>132</sup>. Solo successivamente, ma in data comunque strettissima, la tela con il *San Francesco in meditazione* sarebbe stata donata, e dietro una sua esplicita richiesta, al cardinal nepote Aldobrandini, che a sua volta la cedette in dono ad una chiesa laziale di sua fondazione concessa inizialmente ai Cappuccini e poi in via definitiva alla famiglia dei Francescani Riformati<sup>133</sup>(come abbia fatto il potente cardinale romano, assente dall'Urbe tra il 1606 e il 1610,

---

<sup>129</sup>Cfr. *Committenti e collezionisti del Caravaggio: gli Aldobrandini*, in M. Calvesi: *Le realtà del Caravaggio*, op.cit., Torino 1990, cap.III, p.324.

<sup>130</sup>A.Lippo: scheda n.50, *San Francesco in meditazione*, in V.Sgarbi: *Caravaggio*, op.cit., Milano 2005, pp.146-147.

<sup>131</sup>Si rimanda in particolare a V.Abbate: *La città aperta. Pittura e società a Palermo tra Cinque e Seicento*, in V.Abbate (a cura di): *Porto di mare...*, op.cit., Napoli 1999, p.34.

<sup>132</sup>Per il breve soggiorno del Caravaggio nella Palermo viceregia nell'anno 1609 cfr. anche D.Malignaggi: *La Natività del Caravaggio e la Compagnia di S.Francesco nell'oratorio di S.Lorenzo* in M. Calvesi (a cura di): *L'ultimo Caravaggio...*, Palermo-Siracusa 1987, op.cit., pp.279-288, con bibliografia di riferimento.

<sup>133</sup>Per i reiterati legami tra il Caravaggio e l'Ordine francescano, si faccia riferimento anche a *Committenti del Caravaggio: le congregazioni di carità e gli ordini mendicanti*, in M. Calvesi: *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990,

ad avere notizia del dipinto palermitano da poco ultimato dal Caravaggio e a richiederlo in dono rimane un mistero, non essendo emersi dati documentari che gettino luce su questo fatto). Tuttavia siamo a conoscenza del fatto che sono diverse le tele siciliane del pittore che in date precoci e per vari motivi hanno abbandonato l'isola, su diretta richiesta di importanti personalità romane, napoletane o spagnole, e la tela in oggetto non rappresenterebbe dunque un'eccezione a quella che era purtroppo una regola frequente<sup>134</sup>. Ma è necessario spingersi ancora più a fondo nella analisi dell'originale veste iconografica che il *San Francesco in meditazione* propone, e cercare di accostarsi per gradi al modo in cui l'autore è approdato ad una simile concezione: solo in seguito ad una approfondita lettura ed analisi dei valori del dipinto potrà essere chiaro come in realtà il risultato finale che oggi emerge dal quadro di Carpineto dichiara una semplicità di impianto e iconografia soltanto apparente, e come si possa evincere invece la grande ricchezza dei riferimenti culturali cui Caravaggio attinge per la sua realizzazione.

Quest'opera costituirebbe infatti l'ennesima dimostrazione del fatto che proprio in Sicilia, e a Palermo in particolare, il Caravaggio possa essere stato indotto a «*rafforzare notevolmente alcune delle esemplificazioni figurative già ideate nella sua tarda attività romana*»<sup>135</sup>. Questo importante assunto iconologico di base, condiviso con totale adesione da chi scrive nel presente studio, è già stato sostenuto con forza riguardo i dipinti caravaggeschi di Siracusa e Messina, e adesso lo si conferma per un'opera di presunta anagrafe palermitana, a completamento di una tesi che si ritiene assolutamente valida per tutta l'attività pittorica ascritta al soggiorno caravaggesco in terra di Sicilia. Caravaggio decide anche stavolta di non optare per un aggiornamento di soluzioni figurative tradizionali, a sua disposizione per la raffigurazione del santo di Assisi fin dai tempi della grandiosa esperienza giottesca<sup>136</sup>. In particolare, le iconografie francescane predilette dalla pittura cinquecentesca di ambito lombardo, veneto ed emiliano (e si trattava di temi stabilizzatisi in formule fisse già da diverso tempo) erano il *San Francesco in estasi confortato dall'angelo* (iconografia questa che pure l'artista aveva praticato con successo nel suggestivo dipinto eseguito

---

op.cit., cap.III, pp.331-337. Il resoconto di tali legami che l'autore reintesse nel capitolo dedicato alle committenze dell'artista rafforzerebbe e confermerebbe le ipotesi formulate anche per i dipinti siciliani dal Marini e dall'Abbate.

<sup>134</sup>Cfr.M.Marini: *Michelangelo da Caravaggio in Sicilia*, in V.Abbate (a cura di): *Sulle orme di Caravaggio...*, op.cit., Venezia 2001, pp.3-23 e V.Abbate: *Contesti e momenti del primo caravaggismo a Palermo* in V.Abbate (a cura di): *Sulle orme di Caravaggio...*, op.cit., Venezia 2001, pp.77-97.

<sup>135</sup>M.Marini: *Caravaggio, Pictor Praestantissimus...* Roma 2005, cit., scheda n.105, sezione C, p.563.

<sup>136</sup>Cfr. R.Giorgi: *Santi...*Milano 2002, op.cit., pp.132-138.

per il cardinal Del Monte nel 1594 e oggi al Wadsworth Atheneum di Hartford nel Connecticut, Stati Uniti) e il *San Francesco riceve le stimmate sul monte della Verna* (altro soggetto caro alla devozione francescana che Caravaggio affrontò in un dipinto oggi perduto, originariamente destinato alla chiesa di Sant'Anna dei Lombardi a Napoli)<sup>137</sup>.

Si trattava di immagini di religiosa pietà, in cui anche la presenza dell'elemento soprannaturale tendeva a stemperarsi, acquistando una dimensione più tenera e domestica; questi soggetti erano pensati per lo più per una devozione privata, in cui prevaleva una visione aneddotica più intimista e consolatoria dell'esperienza spirituale di Francesco d'Assisi. Momenti di una iconografia francescana dunque privi di drammaticità, e trattati con estrema semplicità e dolcezza (con pochi dettagli e leggere varianti), atti sempre a suscitare una pia devozione e una facile immedesimazione da parte dei fedeli. Proprio per queste caratteristiche tali raffigurazioni sacre si erano rivelate spesso formule iconiche di sicuro successo, in Italia come in Spagna, nel periodo della Controriforma cattolica, e frequentatissime dalla scuola bolognese dei Carracci<sup>138</sup>.

Era connaturato a tali tematiche un carattere narrativo, ed era naturale quindi che esse si prestassero più facilmente alla generica tendenza a costituirsi in tipi iconografici stabili, con soluzioni e impianti compositivi infusi da un certo intimo lirismo, e che col tempo si definissero in formule pressochè uguali, su registri espressivi e timbri emotivi tutto sommato molto simili<sup>139</sup>.

Il dipinto carpinetano invece ci restituisce una diversa immagine del santo mendicante di Assisi, non trattandosi della messa in rappresentazione di un episodio estrapolato da una più ampia narrazione agiografica: i dettagli ambientali sono scarsi (solo dalle concrezioni rocciose parzialmente in luce in alto a sinistra capiamo che il santo si trova in una grotta), il protagonista è isolato, e appare completamente immerso in un momento di estrema concentrazione interiore. Caravaggio si spinge in questa opera ben oltre la tradizione aneddotica e la tipicizzazione agiografica per dar vita ad una visione molto più personalizzata e drammatica del soggetto: desolata, cupa e solitaria la figura del santo, in un significativo monologo col teschio, sembra

---

<sup>137</sup>M. Calvesi: *Le realtà...* Torino 1990, op.cit., cap.III, pp.371-372.

<sup>138</sup>Chiarissimi esemplari di queste iconografie francescane riformate sono quelle eseguite da Ludovico e Annibale Carracci (spesso divulgate anche tramite incisioni), dal Guercino e dai pittori di scuola bolognese in generale, sobrie soluzioni che si distinguono proprio per l'estrinsecazione formale di una religiosità semplice, umile e di immediata comprensione. Cfr.S.Prosperi Valenti Rodinò: *La diffusione dell'iconografia francescana attraverso l'incisione*, in AA.VV.:*L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra, Roma 1982, pp.159-169.

<sup>139</sup>Cfr. "Francis of Assisi", *ad vocem* in J.Hall:*Dictionary of Subjects and Symbols...*, op.cit., Londra 1996, pp.131-133.

incarnare in sé e restituire intensificata la sofferta condizione esistenziale dell' uomo di fronte alla cruda verità della morte e della transitorietà umana, una immagine meno trascendente e piuttosto concreta di san Francesco, che punta ad una validità emblematica assoluta e universale, e da cui traspare ininterrotto tutto quel «*misticismo doloroso che sviluppa la matrice tragica dell'esperienza spirituale francescana*»<sup>140</sup>.

È oltremodo interessante, a tratti realmente entusiasmante, poter constatare come anche in questo caso sia ancora un dipinto ascritto al periodo siciliano di Michelangelo da Caravaggio a rappresentare un “incunabolo iconografico”, cioè un vero e proprio prototipo pittorico che, assimilando, rielaborando e semplificando importanti e raffinate tematiche cinquecentesche, giunge a trasfigurare l'assunto contenutistico di base, attraverso nuove fonti di ispirazione, in nuove modalità figurali, inventando non solo un autentico precedente per nuove soluzioni e nuovi soggetti religiosi che assumeranno una veste iconografica stabile soltanto con la successiva sperimentazione pittorica del Barocco, ma creando anche un solido modello culturale di riferimento per un intero secolo di arte religiosa in Europa (ci troviamo ad anni luce di distanza dalla lugubre concezione dell'artista ottusamente violento, disperatamente popolare, ateo e semi-analfabeta che una certa desueta tradizione *post-romantica* ci ha voluto tramandare, e che in particolare Marini, Calvesi e Strinati si sono impegnati a decostruire). Infatti lo schema concettuale di base chiamato in causa nel *San Francesco* di Carpineto, e ancora riscontrabile in filigrana, è il colto tema umanistico della *Melancolia*, complesso soggetto allegorico dell'arte tra Rinascimento e Maniera, ereditato dalla pittura del Barocco che lo riproporrà in una molteplicità di varianti, in cui le intrinseche e raffinate implicazioni astrologiche, magico-alchemiche e filosofico-ermetiche risultano intimamente connesse con una comunicazione per immagini emblematiche, tutte di indiscussa valenza e potenza simbolica<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup>Cfr. C. Strinati: *Riforma della pittura e riforma religiosa*, in AA.VV.: *L'immagine di S. Francesco nella Controriforma*, Roma 1982, op.cit., schede nn.82-83, p. 92.

<sup>141</sup>Cfr. *Malinconia* in M. Battistini: *Astrologia, magia, alchimia*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S. Zuffi, Milano 2004, pp.286-287.

La allegoria della *Nigredo*<sup>142</sup>, il temperamento malinconico, ebbe il suo indiscusso prototipo figurativo nella celebre «*meisterstiche*» (incisione magistrale) *Melancholia I* che il geniale artista tedesco Albrecht Dürer (1471-1528) realizzò nel corso del 1514: essa si definiva attraverso la rappresentazione di figure umane o angeliche isolate, illuminate da una mesta luce crepuscolare e immerse in cupi pensieri, spesso tristemente ripiegate su se stesse, nel disperato gesto di tenersi la testa tra le mani o appoggiate al cranio, circondate dagli strumenti sparsi e inutilizzati del sapere universale e delle Arti Liberali (figg.10-11)<sup>143</sup>.



**Fig.10** D.Fetti, *Melancholia*, Venezia, Gallerie dell'Accademia



**Fig.11** A.Dürer, *Melancholia I*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Esisteva un legame ben preciso, nell'universo culturale dell'Umanesimo rinascimentale e neoplatonico, che associava concettualmente le figure "malinconiche" dell'artista e dell'alchimista<sup>144</sup>, entrambi artefici geniali ispirati dal tenebroso influsso del pianeta Saturno, con

<sup>142</sup>Cfr. "Melancholy", *ad vocem* in J.Hall: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, con introduzione di K.Clark, edizione aggiornata, Londra, 1996, p.130: «*To the humanists Melancholy was identified more with the introspective, intellectual qualities that typified their ideal 'contemplative man'. Thus artists, philosophers and theologians were all regarded as coming under the influence of Saturn. Her attitude - she sometimes sits at a table with her head in her hands - perhaps reflects her despair of acquiring the ultimate wisdom or knowledge, or her loss of creative inspiration. She is surrounded by books and, in baroque painting, has a skull, which suggests the vanity of her efforts*». Per l'opera di Dürer si rimanda anche a F.Anzelewski: *Dürer*, Art Dossier n.14, Firenze 1987.

<sup>143</sup>Cfr.I.La Costa: scheda di catalogo n.42, in V.Sgarbi (a cura di): *Il Male...*Milano 2005, op.cit., p.321: «*Il termine malinconia (o melanconia) indica sia uno stato d'animo temporaneo, improntato a una tristezza senza motivi apparenti, sia una degenerazione psicotica generalmente assimilabile alla depressione nervosa. Questi due aspetti convivono insieme come realtà diverse ma inscindibili, che si possono riflettere, sia pure con distinte modalità, nell'insorgere dell'esperienza creativa*». Si veda inoltre *Malinconia e Notte*, in M.Calvesi: *Arte e Alchimia*, Art Dossier n.4, Firenze 1986, pp.20-27.

<sup>144</sup>«*La costante alchemica coincide con la stessa esperienza pittorica, come un metodo, uno stile, perché l'alchimia non è una semplice analisi chimica, ma un sistema di pensiero. La sublimazione dei metalli e la ricerca dell'oro sono metafore di una sublimazione morale e di una ascesi spirituale*». Cfr. *Storia alchemica di Diana e Atteone* in V.Sgarbi: *Davanti all'immagine, artisti, quadri, libri, polemiche*, seconda edizione, Milano 1999, p.250.

il santo cristiano e il filosofo ermetico, asceti ispirati dal Divino, e perduti in una intensa meditazione morale sulla morte e la caducità; le affascinanti e numerose rappresentazioni artistiche di questa profonda affinità, insieme intellettuale e spirituale, nella pittura tra Rinascenza e Manierismo nel nord Italia e in Europa sono varie e ampiamente documentate<sup>145</sup>.

Caravaggio intuisce la vitalità di questo legame elettivo e sente il bisogno di addensare attorno al suo santo in meditazione morale una atmosfera meno rarefatta, e improntata a un solipsismo più marcato: dietro la spinta di questa esigenza il pittore recupera l'alta cifra iconica, letteraria e filosofica della *Melancholia*, percependo con acuta intelligenza e viva sensibilità la profonda affinità concettuale che da sempre legava il forte individualismo di questo insieme figurativo (e il suo allegorico, moralizzato corredo oggettuale) con quello del medievale *memento mori* che si fa già secentesca *Vanitas* nel drammatico rapporto che unisce il saggio (o altrimenti alchimista) e il santo in meditazione con l'oggetto prioritario della meditazione stessa, l'emblematico teschio<sup>146</sup>, metafora del trasmutante vaso alchemico (*athanor*) per l'uno, supremo emblema di morte e vanità del tutto per l'altro<sup>147</sup>. L'artista era ben consapevole che questo profondo momento introspettivo di fronte alla morte era la condizione esistenziale imprescindibile comune tanto ai santi che ai veri artisti, rappresentando quasi la quintessenza della condizione umana: il ricorso al

---

<sup>145</sup>Si pensi al celebre *Autoritratto* di Dürer (Monaco, Alte Pinakothek) in cui l'artista si autorappresenta in ieratica posa frontale e con estremo orgoglio nelle vesti bizantine del *Salvator Mundi*, spingendosi addirittura ad assimilare l'immagine di sé come Artefice-Alchimista alla figura sublime del *Cristo-Lapis*, unite nella somma funzione ispiratrice e creativa (e dunque salvifica) dell'arte. O ancora agli enigmatici ambigui dipinti del Parmigianino, in cui il nesso analogico arte-alchimia oltrepassa la soglia della pura citazione colta per raggiungere una completa identificazione tra il sacro cristiano e la filosofia naturale magico-ermetica (*Madonna dal collo lungo*, Firenze, Gallerie degli Uffizi). Cfr. M. Calvesi: *A noir (Melancholia I)*, in "Storia dell'Arte" n.1, Roma 1969.

<sup>146</sup>Cfr. A. Veca-P. Lorenzelli (a cura di): *Vanitas, il simbolismo del tempo*, catalogo della mostra, Bergamo 1981, pp.149-153. Tengo molto a ringraziare la Galleria Lorenzelli di Bergamo per la gentile concessione del bel catalogo della mostra tenutasi a Bergamo del 1981: a tutt'oggi essa rappresenta la più completa, esaustiva e vasta esposizione tematica di dipinti secenteschi sulla *Vanitas-natura morta* (ma non limitata unicamente al genere) svoltasi in Italia.

<sup>147</sup>Cfr. M. Calvesi: *La forma del fuoco e la dinamica degli elementi*, in M. Calvesi: *Arte e Alchimia*, op.cit., Firenze 1986, pp.36-37. Come l'artista-alchimista doveva purificarsi dalle imperfezioni terrene per raggiungere la purezza della Pietra Filosofale (sublime metafora di Dio) così il santo in meditazione si pentiva dei propri peccati, espiandoli attraverso la riflessione continua sul mistero della morte. Caravaggio stesso, che aveva partecipato nei suoi primi anni a Roma del sofisticato e complesso clima culturale del Manierismo, aveva corteggiato l'immaginario di raffinate simbologie alchemiche in dipinti giovanili. Esempio ne è la decorazione del camerino del Casino Ludovisi di Porta Pinciana per il suo coltissimo patrono, il cardinal Bourbon Del Monte, con un soffitto affrescato (unico eccezionale sconfinamento dell'artista in questa tecnica pittorica tradizionale, a lui poco congeniale): il dipinto raffigurava la somma Triade mitologica *Zeus-Ades-Poseidon*, ma in realtà si trattava di una sofisticata allegoria numerologica del processo trasmutativo, chiaramente associata ai tre elementi fondamentali (aria, acqua, terra), ai tre ingredienti essenziali dell'*Opus* alchemico (zolfo, mercurio, sale) e ai tre stadi, fisici e simbolici a un tempo, di aggregazione della materia (aereo, liquido, solido).

complesso simbolismo di una iconografia ermetica per definire i confini di una nuova immagine del santo emulo di Cristo per eccellenza (universi semantici questi ultimi solo apparentemente antitetici e in realtà profondamente affini e complementari) era necessaria e funzionale per evocare l'idea della completa solitudine interiore ed era inoltre in perfetta linea con una lucidissima e conclusiva riflessione autobiografica da parte del pittore.

Una volta creato il vuoto e il silenzio attorno al suo san Francesco, Caravaggio lo concretizza, lo immerge nel reale, definendo crudamente sotto una luce intensa la sua estrema povertà (le vesti lacere, la postura genuflessa, le estremità arrossate per il freddo) e attraverso questa, la sua grande umiltà, esemplificata nell'icastica soluzione della piccola liscia croce lignea addossata al ruvido sasso come elementari simboli di espiazione e macerazione e nel rapporto visuale intenso e diretto che si instaura tra il volto sofferente del santo e la scabra fissità della orbita vuota nel cranio tra le sue mani. Come si è già avuto modo di accennare, la foggia del cappuccio e del soggolo nel saio (oltre alla sua tonalità chiara) era propria alle vesti dei Cappuccini, mentre l'evidente segno di consunzione sulla tunica all'altezza della spalla destra rimanda alla venerata "Sesta Piaga" del Redentore, provocata al Cristo nel trasporto, sulla via del Calvario, del pesantissimo *patibulum*, l'asse orizzontale della croce. La definizione di questo importante dettaglio indicava il segno di una devozione votiva iberica di origine medievale (che presto diventa iconografia), e cara a tutta la comunità cattolica tra Cinque e Seicento, specialmente in Spagna, a Napoli, nel Meridione regnicolo e in Sicilia, che risaliva alla letteratura sacra e apologetica di san Bernardo da Chiaravalle (*Doctor Mellifluus*), il quale nel suo trattato *De gradibus humilitatis et superbiae* aveva appunto esaltato le sante ferite della Passione (*stigmata*) sul corpo del Cristo, elogiandone il potere salvifico per l'anima oltre alle infallibili virtù taumaturgiche sul corpo afflitto dei veri devoti (e bisogna ricordare che i Cappuccini, come i Crociferi, ricoprivano incarichi infermieristici e di indefessa assistenza ai malati). Mi pare importante aggiungere che alcuni studiosi hanno ravvisato in questa immagine un chiaro riferimento alla figura del francescano san Felice da Cantalice (1515-1587), primo santo cappuccino e amico intimo di san Filippo Neri, che amava percorrere scalzo le vie di Roma facendo la questua per i poveri ed era solito conversare con teschi e altre ossa umane oltre a



fabbricare semplici croci di legno per aiutare nella preghiera i suoi poverissimi confratelli<sup>148</sup>. Questa ipotesi, che risulta del tutto credibile, rafforzerebbe ulteriormente il fatto che attraverso un'unica immagine di san Francesco l'artista intendeva riassumere ed esprimere gli ideali spirituali di tutto l'Ordine dei Francescani in Sicilia, ma in modo particolare dei frati Cappuccini (che forse del dipinto erano stati gli iniziali committenti): è a questi austeri ideali di povertà, penitenza e condanna delle vanità umane che il Caravaggio rende ancora una volta onore scegliendo di ritrarre il santo fondatore degli ordini mendicanti nelle povere vesti cappuccine, una autentica "sineddoche retorica" trasposta in immagine che nell'esaltazione della figura del santo intendeva celebrare un'intera famiglia francescana<sup>149</sup>.

Per quanto concerne il reperto umano che Francesco stringe tra le mani e il suo immediato e quasi traumatico portato simbolico, è già stato ribadito il valore dell'oratoria gesuitica che alla fine del XVI secolo confluisce naturalmente nella spiritualità francescana<sup>150</sup>: erano i gesuiti infatti, saldi nell'esempio dei precetti morali degli *Esercizi Spirituali* di Ignazio da Loyola, a suggerire la meditazione quotidiana sulla morte, invitando i fedeli ad avvalersi di un teschio umano sul quale focalizzare tale edificante riflessione sulla precarietà della vita umana, sull'inutilità dei beni materiali e dei desideri terreni di fronte all'ineluttabilità della morte, su quelli cioè che dovevano essere considerati i veri valori dello spirito<sup>151</sup>.

---

<sup>148</sup>A.Zuccari: *San Felice e i luoghi d'arte cappuccini: dal convento di S.Bonaventura al Quirinale ai tuguri dipinti dal Caravaggio*, in AA.VV.: *San Felice da Cantalice, i suoi tempi, il culto e la diocesi di Cittaducale dalle origini alla canonizzazione del santo*, atti del convegno di studi storici (Rieti-Cantalice 1987), Rieti 1990, pp.175-223.

<sup>149</sup>M.G.Bernardini: *Simbolismo e spiritualità nell'arte di Caravaggio*, in AA.VV.: *Caravaggio, l'immagine del Divino*, Roma 2007, op.cit., p.173: «*San Francesco incarna quegli ideali di spiritualità, di umiltà, di semplice e dialettico rapporto personale con Dio, che erano gli ideali della nuova religiosità; e inoltre il santo, attraverso la passione sofferta delle stimmate, veniva assimilato al Cristo. Il tema della Imitatio Christi era caro già al pensiero cristiano medievale, come testimoniano le raffigurazioni giottesche, ma venne allora rispreso con una nuova intensità e significato*».

<sup>150</sup>Cfr. V.Sgarbi, op.cit., Milano 2005, p.11: «*Il teschio, nella condizione di raggiunta immutatio, è la Vanitas per eccellenza, è l'unità di misura della condizione dell'uomo, il Male che si porta addosso come la scimmia nel ritratto di Annibale Carracci [...] L'uomo medita davanti all'immagine di ciò che diventerà, da homo cogitans a oggetto per Wunderkammer, in uno scambio quasi impercettibile tra realtà e finzione, tra teschio d'avorio, teschio di marmo, talvolta imprevedibilmente 'vivo', e teschio vero. Così la Malinconia ha in mano, come Amleto, quello che fu un uomo*».

<sup>151</sup>Cfr. D.Monda: *La predicazione cattolica*, in U.Eco (a cura di): *Il Seicento*, collana *Storia della civiltà europea*, vol.6, *Scienza e tecnologia, filosofia, letteratura e teatro*, Milano 2008, pp.479-483.

Non bisogna dimenticare inoltre che nelle bellissime e ispirate *Laudes creaturarum*, composte dal “santo poverello” nei suoi ultimi anni di vita (1224-26), era stato proprio lo stesso san Francesco d’Assisi, fondatore dell’Ordine dei frati mendicanti, a non astenersi dall’inserire un pauroso monito nel suo componimento poetico, accostando, accanto ad espressioni dolci e rassicuranti, volte a celebrare un nuovo positivo rapporto uomo-natura-Dio, alcune altre espressioni di tono opposto, decisamente cupe e impressionanti, sul potere della morte, sulla sua inevitabilità e sul pericolo della dannazione eterna per i peccatori, prima di chiosare con un rinnovato, sincero e conclusivo invito alla preghiera e all’umiltà<sup>152</sup>:

*“Laudato si’, mi’ Signore, per sora nostra morte  
corporale, da la quale nullu homo vivente pò  
skappare: guai a’ quelli ke morrano ne le peccata  
mortali; beati quelli ke trovarà ne le tue  
sanctissime voluntati, ka la morte secunda no’l  
farrà male”*<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup>Cfr. *Le interpretazioni di Francesco d’Assisi*, in R.Luperini-P.Cataldi-L.Marchiani-F.Marchese: *La scrittura e l’interpretazione, storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, edizione rossa, vol.I, tomo 1, Firenze-Palermo 2000, pp.118-120.

<sup>153</sup>Cfr. V.Santalucia: *Sorella Morte*, in A.Mangiaracina (a cura di): *Frà Felice da Sambuca*, presentazione di T.Pugliatti, Sciacca 1995, pp.25-27.

## II. Capitolo Secondo

### ***Vanitas* ed esperienza mistica: Le iconografie di Santi e Penitenti**

*“Sacilega vissi.  
Che vissi, se peccando uccisi la mia vita?  
Su vanne in pezzi specchio malvagio,  
che mi fingesti bella,  
quando puzzava corpo senz’anima.  
Specchierommi sempre nel pianto,  
finché non resti in me ombra di senso”*

Giacomo Lubrano – Maddalena in penitenza

#### 1. San Gerolamo scrivente e in meditazione

Trattando il vasto insieme delle iconografie relative alla figura di questo importante santo, Dottore della Chiesa Romana, patrono degli Umanisti e primo traduttore della Bibbia in latino<sup>154</sup>, specie in quelle particolari varianti che ci presentano il santo o come un anacoreta in penitenza, munito di sasso e flagello, oppure intento alla traduzione dei testi sacri all’interno del suo studio, bisogna riportare che proprio quest’ultima iconografia, nelle varie manifestazioni pittoriche tra il XV e il XVI secolo, è stata a ragione considerata uno dei principali antecedenti figurativi della *Vanitas*-natura morta secentesca in generale, e di area fiamminga-olandese nello specifico<sup>155</sup>.

Ci si riferisce in particolare a tutto quel ricco repertorio oggettuale dall’evidente portato simbolico che si ricomponesse sempre nello stesso corredo di suppellettili disposte sulle mensole e sullo scrittoio del santo esegeta: i libri, la clessidra, la bugia con la candela, l’ampolla di cristallo sigillata, il crocefisso di legno, l’immancabile teschio umano.

Questo insieme di oggetti emblematici (veri e propri “simboli dissimulati” per citare un’espressione di Panofsky e Bergström)<sup>156</sup>, lentamente codificatosi in una fisionomia stabile e conclusiva attraverso le varie sperimentazioni di duecento anni di arte sacra, è lo stesso che nella pittura nordica della prima metà del Seicento, una volta scomparsa la figura umana per la

---

<sup>154</sup>Cfr. R.Giorgi, Milano 2003, op.cit., pp. 150-155.

<sup>155</sup>Cfr. L.Scalabroni: *“Vanitas”, fisionomia di un tema pittorico*, Alessandria 1999, cap.II, par. 2.3., pp.35-38.

<sup>156</sup>Cfr. I.Bergström: *Simboli dissimulati nei dipinti religiosi*, in AA.VV.: *Natura in posa, la grande stagione della natura morta europea*, Milano 1997, pp.16-17.

progressiva affermazione del Calvinismo iconoclasta, acquista autonomia e nel contempo rafforza i suoi significati morali, andando a costituire la struttura di base per quelle austere composizioni di natura morta moralizzata, dominate dalla presenza del teschio e allusive al trascorrere del tempo e all'inesorabilità della morte, che oggi gli storici dell'arte e i grandi studiosi del genere della natura morta tendono a considerare le vere e proprie *Vanitas* originarie, da intendere *strictu sensu*.<sup>157</sup>

Una originale veste figurativa della natura morta dunque che avrà grande fortuna, una diffusione ampissima in diverse varianti e declinazioni, a partire dall'Olanda calvinista, in tutta l'Europa sia cattolica che protestante, tra la prima metà del XVII secolo e tutta la metà del secolo successivo<sup>158</sup>. Tuttavia, per come è già stato ribadito nel presente studio e anche altrove<sup>159</sup>, le soluzioni di questo ultimo tipo nella produzione artistica secentesca siciliana sono pressochè inesistenti (e comunque bisogna sottolineare che risultano molto povere in Sicilia in generale tutte le testimonianze naturamortistiche autonomamente considerabili come tali)<sup>160</sup>.

Ma per quanto riguarda le iconografie del San Gerolamo, specie in quella variante intellettuale e umanistica che vede il santo scrivente nel suo studio, esse al contrario appaiono ben documentate in terra di Sicilia fin dal Quattrocento, come può ben testimoniare lo splendido esempio rinascimentale costituito dal celeberrimo dipinto di Antonello da Messina, realizzato nel 1474-75 e oggi presso la National Gallery di Londra, e raffigurante *San Gerolamo nello studio*<sup>161</sup> (fig.12).

---

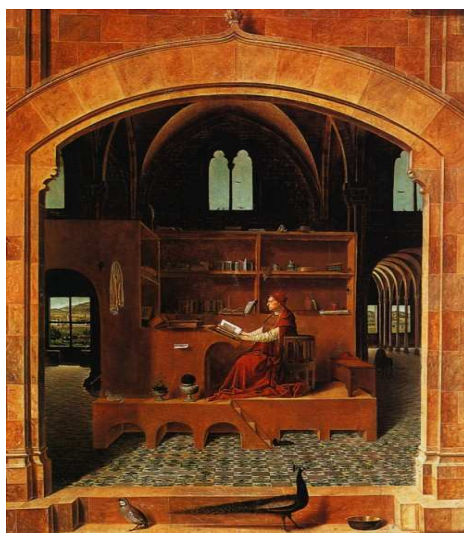
<sup>157</sup>M.J.Friedländer: *Il conoscitore d'arte*, Torino 1955, p.84 sgg.

<sup>158</sup>Cfr. *Vanitas* in R.Giorgi: *Il Seicento*, collana *I secoli dell'Arte*, a cura di S.Zuffi, Milano 2006, pp.57-63.

<sup>159</sup>Cfr. *Un problema aperto: la Vanitas in Italia* in G.Melazzo: *Vanitas Vanitatum...*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere di Palermo, A.A. 2002-2003, op.cit., pp.87-98.

<sup>160</sup>Cfr.D.Spagnolo: *La natura morta in Sicilia* in AA.VV.: *La natura morta in Italia*, a cura di F.Porzio, Milano 1989, vol.II, pp.994-1012.

<sup>161</sup>Cfr.G.Barbera: *Antonello da Messina*, Milano 1998, pp.102-103.



**Fig.12** Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio*, Londra, National Gallery

Alla fine del Cinquecento, attenuatisi progressivamente sia il portato intellettualistico e classicheggiante che l'influsso dell'eruditismo umanistico nella rappresentazione artistica dei santi e, *mutata mutandis*, subentrata alla figura ispirata del colto umanista quella ortodossa e didascalica del teologo nel ruolo cardine di supervisionare l'opera e i contenuti di pittori e artisti, specie in ambito cattolico controriformato la figura di san Girolamo acquisisce nuove valenze e una rinnovata importanza<sup>162</sup>: dalle disposizioni tridentine la sua *Vulgata* in latino, nella accurata revisione uscita a stampa nel 1593 e denominata *Clementina*, viene proclamata la sola versione pienamente ortodossa e universale della Bibbia, l'adorazione e il culto devoto tributato a tutti i santi della Chiesa cattolica e alle immagini sacre viene rafforzato ed enfatizzato mentre a Roma Filippo Neri (1515-1595) convince papa Pio V Ghislieri a riformare nel 1568 il medievale Ordine dei Padri Gerolamini, ispirato alla rigorosa e integrale spiritualità ascetica del Padre della Chiesa, che da monastico-eremitico diviene assistenziale, andando ad aggiungersi alle frange ispirate della nuova Chiesa militante post-tridentina impegnate socialmente in compiti di evangelizzazione, educazione e assistenza<sup>163</sup>. Per tutte queste ragioni (alle quali va ad aggiungersi il fatto non trascurabile che la maggior parte delle celebri *Epistolae* morali di questo Padre della

<sup>162</sup>Cfr. *Padri della Chiesa* in R.Giorgi: *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2004, pp.287-289.

<sup>163</sup>Per le dirette e immediate conseguenze della Controriforma cattolica su forme e contenuti delle arti figurative e sulla nascita e influenza dei nuovi ordini religiosi tra Cinque e Seicento si veda A.Prosperi: *Il concilio di Trento e la Controriforma*, in AA.VV.:*La Storia, Il Cinquecento: la nascita del mondo moderno*, a cura di M.L.Salvadori, Milano-Novara 2006, vol.7, cap.V, pp.221-278.

Chiesa erano dedicate proprio al tema della *cogitatio mortis*)<sup>164</sup> tra la fine del Cinquecento e l'inizio del nuovo secolo una rinnovata veste figurativa del santo di Stridone inizia progressivamente a moltiplicarsi tanto in scultura (celebre quella del Bernini nel Duomo di Siena) che in pittura, dove si possono riscontrare sin dal principio tre diverse soluzioni (varianti iconografiche) tutte di grande successo per la raffigurazione di san Girolamo: al tema tradizionale, di origine rinascimentale, che presenta il santo intento alla scrittura dei testi sacri, circondato dagli strumenti dello studio e della conoscenza, iniziano a diffondersi le raffigurazioni riformate dell'episodio agiografico dell'*Ultima comunione di San Girolamo*, che intendeva porre l'accento sul sacramento della Comunione (celebratissime quelle realizzate da Agostino Carracci e dal Domenichino rispettivamente a Bologna e a Roma), e per finire quelle del santo vecchio e contrito in atteggiamento penitenziale, in meditazione sempre con il teschio e il crocefisso; due di queste soluzioni le possiamo vedere perfettamente esemplificate all'interno della produzione caravaggesca, nel *San Gerolamo scrivente* di Roma (Galleria Borghese) e nel *San Gerolamo in meditazione* di Monserrat (Pinacoteca del Monastero di Santa Maria): è grazie all'originalità di impianto e al solido linguaggio naturalistico delle opere del pittore lombardo che anche questo soggetto sacro riassume tutte le precedenti istanze di figurazione e si esprime attraverso nuove e originali declinazioni pittoriche<sup>165</sup>. E infatti ciò che è stato precedentemente affermato nel precedente capitolo per l'iconografia del *san Francesco in meditazione* rinnovata dal Merisi può essere applicato coerentemente anche per le nuove iconografie del san Girolamo (soggetto che Caravaggio stesso realizzò almeno otto volte), nel senso in cui anche per la figura di questo santo possiamo assistere, tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo e a cominciare proprio dalle particolari realizzazioni romane del Caravaggio, alla progressiva scomparsa di quelle ingenue iconografie agiografiche di carattere episodico e narrativo tratte dalla *Legenda Aurea* (come l'aneddoto di *Gerolamo che ammansisce il leone*) per un incremento di immagini esemplari più focalizzate sull'individualità del santo, che lo presentano anziano, seminudo e isolato, smagrito e sofferente per le aspre privazioni, con pochi o nessun dettaglio di ambiente, ma circondato dagli oggetti tipici della più severa penitenza ed espiazione dei peccati (il sasso, il flagello, la croce),

---

<sup>164</sup>Cfr. N.Schneider: *Nature morte, realtà e simbolismo delle cose*, Colonia 1999, cap.6, pp.77-87.

<sup>165</sup>Cfr. A.Lippo: Scheda n.46, *San Gerolamo in meditazione*, pp.138-139; V.Sgarbi: Scheda n.48, *San Gerolamo scrivente*, pp.142-143, entrambe in V.Sgarbi (a cura di): *Caravaggio*, op.cit., Milano 2005, con bibliografia.

con il teschio umano su cui meditare vicino se non stretto tra le mani, e immerso in una atmosfera di intensa concentrazione interiore<sup>166</sup>. Sarà quest'ultima la soluzione iconografica che si rivelerà di maggior successo e fortuna nell'arte del Seicento rispetto alle altre, e che vede la riproposizione delle originarie idee caravaggesche ad opera di Jusepe de Ribera in una posizione di assoluto rilievo<sup>167</sup>, cioè la raffigurazione del santo anacoreta a figura intera o a mezza figura (un medio formato quest'ultimo pensato per dipinti destinati a un ambiente privato) che lo presenta solo e in avanzata età, durante il periodo di ascesi trascorso nel deserto siriano della Calcide (sebbene i dettagli di ambiente spesso scompaiano lasciando spazio solo all'isolamento della figura e dei suoi attributi), in intensa meditazione sul teschio o sul crocifisso, a volte immerso in un profondo stato di estasi, oppure trasalito allo squillo delle trombe del Giudizio finale (scena prediletta nella pittura francese e spagnola ma presente anche in Italia), e non più nelle vesti auliche dell'erudito uomo di lettere, ma sempre nelle vesti dimesse e logore del vegliardo cenobita, dell'asceta e del penitente. Si tratta di una invenzione pittorica perfettamente allineata con i dettami ideologici della Controriforma cattolica (in aperta polemica con l'integrale condanna da parte dei protestanti del culto cattolico dei santi), che intende infondere un maggior risalto alla profonda interiorità del santo, alla sua esemplarietà come modello maschile di santità e rettitudine, oltre che porre l'accento sull'unicità della sua esperienza spirituale<sup>168</sup>; naturalmente anche questa soluzione non manca di ribadire contestualmente il suo forte valore simbolico e moralizzante, come a breve vedremo, sottolineando l'autonomia semantica del motivo del teschio e dunque in definitiva confermando la sua intrinseca valenza di *Vanitas*<sup>169</sup>. Ancora una volta spetta ad una immagine pittorica il compito di veicolare il senso di una affine omogeneità sovranazionale, di un'atmosfera culturale comune (si tratta di un'iconografia sacra presente in tutta l'Europa secentesca), di un profondo sentimento religioso e di un complesso tessuto concettuale, unificando in una sintesi coerente di forme e contenuti una cifra iconica di impronta schiettamente naturalistica e altrettanto espliciti intenti didascalici e moraleggianti: tutto ciò si può evincere ad esempio dalla lettura stilistica e iconologica di un bel dipinto,

---

<sup>166</sup> "Jerome of Stridon", ad vocem in J.Hall: *Dictionary of Subjects and Symbols...*, op.cit., Londra 1996, pp.168-169.

<sup>167</sup>Cfr. N.Spinosa: *L'opera completa di Ribera*, Milano 1978. Di Jusepe de Ribera e dei suoi rapporti di committenza con il Viceregno di Sicilia si tratterà più dettagliatamente nel prossimo capitolo.

<sup>168</sup>Cfr.E.Mâle: *L'Arte religiosa nel '600*, op.cit., Milano 1984, pp.95-96.

<sup>169</sup>Cfr.A.Veca: *Vanitas, il simbolismo del tempo...*, Bergamo1981, op.cit., pp.44-47.

databile intorno al 1630, attribuito al pittore nordico Hendrick Van Somer, detto Enrico Fiammingo (1607-*post*1656), e facente parte della prestigiosa collezione privata Koelliker<sup>170</sup>, che raffigura proprio *San Gerolamo penitente* (fig.13).



**Fig.13** Hendrick Van Somer (Enrico Fiammingo), *San Gerolamo penitente*, Londra, Collezione Koelliker

Si tratta di una tela di medio formato (160 x 106 cm) realizzata a mio parere dietro esplicita richiesta di una committenza privata meridionale di elevato *status* sociale (dipinti di tale soggetto infatti, come sottolinea Vincenzo Abbate, erano sovente destinati nel Seicento alle raffinate quadrerie private di nobili aristocratici tanto a Napoli quanto in Sicilia<sup>171</sup>) e sicuramente durante il lungo soggiorno che il pittore olandese trascorse nella Napoli spagnola, città in cui la sua presenza è documentata con certezza tra il 1624, anno del suo arrivo nella grande capitale

---

<sup>170</sup>Devo la puntuale segnalazione di questo valido esemplare alla gentilissima Dott.ssa Mira Dimitrova, curatrice della Galleria Robilant&Voena di Londra, che sentitamente desidero ringraziare per avermi inviato il bellissimo catalogo delle mostre tenutesi a Londra e a Milano nel 2005, sul *Movimento caravaggesco internazionale*: durante tale evento sono stati presentati al pubblico e alla critica, assieme al Van Somer in questione, notevoli dipinti fiamminghi e olandesi del Seicento appartenenti alla prestigiosa collezione Koelliker.

<sup>171</sup>Cfr.V.Abbate:*Quadrerie e collezionisti palermitani del Seicento* in V.Abbate (a cura di): *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo), Milano 1990, pp.13-57. Ringrazio di cuore il Prof. Vincenzo Abbate per i preziosi consigli, per i riferimenti e per le bibliografie personalmente suggeritemi.



partenopea, e il 1652, ultimo termine cronologico a cui risale la sua ultima commessa pittorica nota<sup>172</sup>. Riuscire oggi a mettere a fuoco la personalità ancora da chiarire di questo peraltro prolifico e molto richiesto artista olandese naturalizzatosi napoletano, valido collaboratore del Ribera e abile copista di opere del maestro, figura caratterizzata purtroppo da un certo vuoto documentario, non è un'impresa affatto semplice. Tuttavia, prendendo le mosse dalla ricostruzione di un suo catalogo sulla base delle poche opere riconosciute come certamente autografe, dagli importanti documenti rinvenuti dal Prota Giurleo e dagli accurati studi del Bologna e più recentemente dagli approfondimenti di Spinosa<sup>173</sup> si può ricomporre con una certa approssimazione il ricco percorso artistico di questo pittore, che nacque nell'anno 1607 (probabilmente ad Amsterdam) e dopo un primo breve periodo di formazione trascorso a Roma intorno ai primi anni '20 del Seicento in cui assorbì precocemente la lezione del naturalismo caravaggesco presso la folta colonia franco-fiamminga locale<sup>174</sup>, si trasferì ancora giovanissimo nel 1624 nella cosmopolita Napoli, entrando da subito nell'orbita dei pittori nordici e spagnoli ivi operanti (tra i quali configuravano tra gli altri l'olandese Matthias Stom e il valenzano Juan Do), e in particolare dello Spagnoletto, che essendo il pittore privilegiato della corte vicereale in quel volgere d'anni era già a capo di una fiorente bottega, manteneva presso di sé diversi giovani allievi di talento ed era all'apice della sua fortunatissima carriera di artista (non a caso lo storiografo settecentesco De Dominici annoverava già il Van Somer tra i diretti discepoli del maestro valenzano)<sup>175</sup>. Erano anni quelli tra il 1615 e il 1635 di intenso fervore artistico e culturale per la capitale del Vicereame spagnolo nel Meridione d'Italia<sup>176</sup>, un periodo ineguagliato di fertilità e creatività per la produzione pittorica nel primo trentennio del Seicento,

---

<sup>172</sup>A proposito di questa ultima opera realizzata dal Van Somer nel 1652, credo sia necessario ricordare che anche in questo caso si tratta di un'altro dipinto che ha per soggetto proprio *San Gerolamo*, oggi custodito a Roma presso la Galleria Borghese. Al nostro artista sono stati attribuiti numerose opere del medesimo soggetto, dimostrando una vera e propria predilezione, quasi una vocazione elettiva, del pittore olandese per le iconografie sacre di questo santo. Cfr. N. Spinosa: scheda di catalogo in AA.VV.: *French, Dutch and Flemish Caravaggesque paintings from the Koelliker Collection*, catalogo della mostra (Londra 2005) a cura di F. Martinoli-M. Voena, Torino 2005, pp.60-63, con note.

<sup>173</sup>Cfr. F. Bologna: *Ricerche sul '600 napoletano - 1994-1995*, Napoli 1996, p.9 sgg. U. Prota Giurleo: *Pittori napoletani del '600*, Napoli 1953, p.77. N. Spinosa: *Aggiunte a Hendrick van Somer, «alias» Enrico Fiammingo* in N. Spinosa (a cura di): *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, Roma 1995.

<sup>174</sup>Cfr. D. Bodart-A. Moir-A.E. Pérez Sánchez-P. Rosenberg: *Caravaggisti*, Art Dossier n.109, Firenze-Milano 2001.

<sup>175</sup>Cfr. D. Malignaggi: scheda di catalogo n.29, in V. Abbate (a cura di): *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, op.cit., Milano 1990, pp.170-171.

<sup>176</sup>Per la stagione del Naturalismo a Napoli nella prima metà del Seicento, tra Caravaggio e i «caravaggeschi» cfr. F. Abbate: *Storia dell'arte nell'Italia meridionale...* Roma 2002, op.cit., cap.I, pp.3-101.

straordinaria stagione d'arte naturalistica che aveva preso le mosse dalle opere napoletane del Merisi e che fu sempre caratterizzata e arricchita da interscambi reciproci e continui tra artisti di provenienza geografica e linguaggi figurativi diversi, oltre che da proficui scambi e prestigiose commesse di opere d'arte tra la stessa Napoli e Roma, Genova, la Spagna e naturalmente la Sicilia<sup>177</sup> (e infatti una ulteriore lettura di un altro dipinto di contenuto religioso analogo verrà trattata e approfondita più avanti nel presente capitolo e confermerà che proprio in Sicilia e a Palermo sono state rinvenute diverse opere di provenienza napoletana del primo Seicento, presenti sia in collocazioni museali che in collezioni private, che portano l'inconfondibile cifra stilistica di Enrico Fiammingo e a lui di fatto attribuite).

Da un punto di vista puramente stilistico è evidente che il dipinto in questione risenta molto e in modo puntuale dei tratti tipici dell'arte del Ribera napoletano tra la metà del secondo decennio e il terzo decennio del Seicento, riscontrabili nella resa complessiva asciutta, sobria e quasi tattile della materia pittorica, nel rapporto contrastato tra le intense fonti luminose e la cupa densità delle zone d'ombra che conferisce volume alle forme, e nel registro cromatico saturato, compatto e intenso, ma più di tutto nella minuziosa attenzione al dettaglio anatomico, al particolare lenticolare, al tratto fisiognomico esattamente indagato, fin quasi a rasentare la crudeltà d'indagine visiva. La nuda figura dell'anziano santo è posta dal pittore all'interno di un angusto anfratto roccioso, aperto a sinistra sul breve scorcio di un paesaggio naturale al tramonto.

Egli è raffigurato genuflesso e chino, con il crocifisso sulla mano sinistra e un sasso macchiato di sangue stretto nella mano destra. Dalla scabra parete rocciosa di fondo, in alto a destra, pendono dismesse le vesti cardinalizie rosso porpora, il galero a falde larghe e il manto del santo (suoi attributi iconografici tradizionali, in realtà frutto di un equivoco di origine medievale, non essendo egli mai stato propriamente cardinale)<sup>178</sup>: essi rappresentano, assieme al bianco candido dell'elaborato voluminoso perizoma, le poche note di colore alte e squillanti, in un insieme cromatico complessivamente dimesso, giocato su toni bruni, ocra e verde scuro.

---

<sup>177</sup>Cfr. K.Hellwig: *Pittura del XVII secolo in Italia, Spagna e Francia*, in AA.VV.: *L'Arte Barocca*, a cura di R.Toman, Colonia 1999, p.392: «La varietà di esperienze che derivava dai legami economici con altri paesi europei e asiatici nonché dalla dominazione spagnola, favorì una certa apertura di Napoli alle più diverse correnti artistiche. Quasi nessuno dei pittori della cosiddetta "scuola napoletana" era originario di Napoli. Tuttavia la città doveva essere molto attraente per gli artisti».

<sup>178</sup>Cfr. *Cardinale* in R.Giorgi: *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa*, Milano 2005, op.cit., pp.91-96.

Sul pavimento in basso a sinistra giace abbandonato il grezzo flagello insanguinato, in estremità opposta sull'asse diagonale del dipinto rispetto al cappello appeso. Sulla superficie piatta di un macigno che funge da piano di appoggio posto davanti al santo inginocchiato in primo piano troviamo un impressionante teschio umano, privo di mandibola e posto esattamente di profilo, e in bilico di su esso le pagine scomposte e logore di un libro aperto e scompaginato<sup>179</sup>.

Il modo accurato con cui l'artista ha strutturato e composto l'immagine e il suo spazio<sup>180</sup> rivela, ad uno sguardo più approfondito, gli elementi concettuali e i valori simbolici ai quali egli intendeva attribuire un maggior risalto: la vulnerabile nudità del vecchio santo eremita ad esempio ribadisce tutta l'estrema sofferenza dell'espiazione nel contrasto tra la sua fragile epidermide esposta alle intemperie e la ruvida freddezza dell'antro roccioso che lo accoglie, il crudo naturalismo nella resa dell'anatomica del viso e del corpo rugoso esprime la verità di un uomo ormai alla fine della sua vita (significato ulteriormente enfatizzato anche dal senso metaforico di "fine della vita" tradizionalmente connesso con il tramonto).

In questo contesto il vecchio Girolamo incarna la figura esemplare dell'ultimo cenobita, reso forte nel corpo solo dalla saldezza spirituale della propria fede in Cristo, esemplificata nello sguardo di totale dedizione rivolto al crocifisso, stretto con forza nel pugno sinistro e unico oggetto della sua contemplazione, e dalla completa rinuncia al mondo cui allude l'incredibile potenza icastica dell'inquietante teschio umano descritto nei minimi dettagli, come ulteriore luogo di meditazione che intride delle proprie valenze morali esplicite l'intero repertorio degli oggetti del penitente: è sulla sua scabra superficie che mollemente si scompongono le ingiallite pergamene che un tempo componevano un volume rilegato, quasi a voler sottolineare in questo ravvicinato accostamento emblematico il potere logorante e distruttivo dell'usura e del tempo tanto sull'essere umano e sul suo corpo, prigioniero della propria mortalità, che su tutto il mondo

---

<sup>179</sup>Cfr. "Book in religious and secular art", ad vocem in J.Hall: *Dictionary of Subjects...* Londra 1996, pp.50-51. Esattamente come avviene per lo specchio, il libro è un oggetto che all'interno dei dipinti tra Cinque e Seicento, sia sacri che profani, è sempre caratterizzato da una innata polisemia di significati, in dipendenza dal contesto in cui viene raffigurato: in quanto corredo di santi, dottori, evangelisti, profeti e sibille esso è sempre simbolo di sacra dottrina e suprema fonte di conoscenza e ispirazione, che ha origine in Dio. Nell'arte sacra spesso rappresenta il libro per eccellenza, cioè la Sacra Bibbia. Nelle raffigurazioni profane esso è sempre simbolo di conoscenza rivelata e la sua presenza è pressochè costante, in qualità di attributo, nelle iconografie allegoriche delle Arti Liberali, della Melancolia, delle Virtù cardinali e teologali. Nelle composizioni di natura morta, e nelle *Vanitas* in particolare, esso può simboleggiare tuttavia la vana erudizione fine a se stessa, che non conduce a nulla e che viene spazzata via dalla morte. Nel dipinto in oggetto, il libro logoro e disfatto può mantenere entrambe le valenze, in positivo e in negativo.

<sup>180</sup>F. Abbate, Roma 2002, op.cit., p.101.

di oggetti inanimati che lo circondano<sup>181</sup>. Fede totale nel sacrificio di Cristo e abbandono al potere salvifico della sua Passione, preghiera, penitenza ed espiazione, *memento mori* come rinuncia al mondo e *Vanitas* intesa come assoluta condanna di tutto ciò che è effimero e terreno saranno i punti cardine che impronteranno a livello contenutistico quasi tutte le opere d'arte religiosa che verranno presentate da qui in avanti.

---

<sup>181</sup>Cfr. P.Scaramella: *Humana fragilitas: i temi della Vanitas nel barocco italiano*, in A.Tenenti (a cura di): *Humana Fragilitas...* Bergamo 2000, op.cit., pp.73-84.

## 2. Santa Maria Maddalena in penitenza

Sono molteplici le ragioni che hanno sancito lo straordinario successo sul piano della riproduzione e della divulgazione (tanto nelle arti che in letteratura) del tema di santa Maria Maddalena in penitenza<sup>182</sup>, anche rispetto alla stessa fortunatissima figura di san Gerolamo, tanto che è difficile discernere in quale di queste due iconografie riformate ci si imbatte con maggior frequenza nell'arte sacra italiana ed europea tra il XVI e il XVIII secolo<sup>183</sup>. Infatti per come l'importante figura dell'eruditissimo santo forniva un preciso modello di riferimento etico e morale per gli uomini facoltosi e istruiti, principalmente appartenenti ai ceti dominanti dell'epoca della Controriforma, l'esempio della bellissima Maddalena, conoscitrice delle cose del mondo e sua somma dispregiatrice, forniva un modello altrettanto valido di santità sebbene più ampio da un punto di vista ricettivo e della destinazione finale, rappresentando una fonte di ispirazione perfetta per tutte le donne del Seicento, laiche e religiose, indipendentemente dallo *status* sociale al quale esse appartenessero<sup>184</sup>. Alla fine del Cinquecento, in ambito cattolico romano, erano stati soprattutto i vertici della Compagnia di Gesù che avevano insistito sul valore fondamentale e dogmatico del Sacramento della Penitenza, valido per chiunque avesse voluto essere veramente degno del nome di cristiano<sup>185</sup>: essi si erano schierati in aperta e agguerrita polemica contro le scettiche posizioni calviniste ed erano guidati principalmente dalla figura del cardinale Bellarmino, grande teologo gesuita dell'epoca, autore delle apologetiche *Disputationes de controversiis Christianae fidei*, che per primo aveva collegato concettualmente l'atto sacro della Penitenza al tema della conversione esemplare di Maria Maddalena, santa e discepolo di Cristo,

---

<sup>182</sup>R.Giorgi: *Santi...* Milano 2002, op.cit., pp.247-256.

<sup>183</sup>P.Scaramella in op.cit., p.77: «Alla fine del Cinque e per tutto il Seicento si assiste infatti al trionfo del santo in meditazione, ritratto con tutte le caratteristiche della tradizione ascetica e penitenziale[...]è così che l'immagine del santo risente di una vera e propria trasformazione in atto».

<sup>184</sup>Sul difficile ruolo della donna nel complesso e conflittuale contesto sociale del Seicento europeo cfr. M.Rosa: *La religiosa*, e B.P.Levack: *La strega*, entrambi in R.Villari (a cura di): *L'uomo barocco*, Roma-Bari 1988, op.cit., pp.219-266; pp.269-297, con note bibliografiche.

<sup>185</sup>Con la bolla *Iniunctum nobis* del 1564 venne prescritta dal papa Pio IV Medici al clero e a tutte le istituzioni collegiali ed ecclesiastiche del modo cattolico l'assoluta osservanza dei decreti del Concilio di Trento: la vasta opera culturale di propaganda messa in atto dai nuovi ordini (teatini, barnabiti ma soprattutto gesuiti) rappresentò un mezzo capillare, efficace e centralizzato per diffondere quegli stessi decreti a tutti i livelli della società del tempo e a verificare la loro effettiva applicazione. Cfr. A.Prosperti: *Intellettuali e Chiesa all'inizio dell'età moderna*, in AA.VV.: *Storia d'Italia*, annali n.4, Torino 1981.

alla quale il saggio cardinale dedicò un celebre e toccante *Inno*<sup>186</sup>. Si trattava a pieno titolo di una vera e propria battaglia ideologica per il cuore dei fedeli, combattuta per ristabilire il ruolo centrale e fondamentale dei Sette Sacramenti nella vita dei veri credenti, anche e soprattutto attraverso le immagini più esemplari e suggestive che poteva produrre l'arte del tempo, la quale veniva considerata un *medium* comunicativo prediletto e insostituibile al quale si ricorreva sempre e in qualunque caso: alle arti figurative si riconosceva infatti un potere persuasivo e didascalico intrinseco e diretto, pari a quello dell'eloquio retorico e della predicazione orale, tanto sui ceti egemoni colti che sugli strati più popolari della società<sup>187</sup>.

Questa autentica strategia gesuitica di teologia pratica, messa in atto attraverso un uso strumentale delle immagini artistiche, trovò proprio nel particolare e variegato registro iconografico di santi penitenti, antichi e moderni, un perfetto mezzo di propaganda e affermazione, un canale volto a veicolare e diffondere in una veste figurativa rinnovata e accattivante contenuti dottrinali fondamentali per la Chiesa, sebbene non si trattasse di contenuti nuovi, poiché istituiti e assimilati già da diversi secoli in seno al dogma cattolico<sup>188</sup>. Bisogna dire tra l'altro che storicamente il tema della Maddalena penitente non rappresentava di certo una novità a livello puramente iconografico: esso era già stato ampiamente trattato ad esempio nella pittura, nella scultura e nelle arti minori toscane (ma gli esempi non si limitano soltanto ad esse), con risultati di rara espressività e raffinatezza, fin dalla fine del tardo Trecento. Ma la rinnovata versione riformata e *post*-tridentina del tema che inizia a prendere campo alle soglie del XVII secolo lo

---

<sup>186</sup>Questo sacramento (detto anche della *Confessione* o della *Conversione*) fa parte assieme alla *Unzione degli infermi* dei cosiddetti "*Sacramenti di Guarigione*", volti cioè a guarire lo spirito dal male dei peccati tramite Cristo, e i suoi contenuti dottrinali, fondamentali per la revisione *post*-conciliare della fede cristiana, vengono definiti già ai tempi del cardinale gesuita Roberto Bellarmino (1542-1621) e di papa Clemente VIII Aldobrandini (1536-1605). Esso viene definito come la «*piena riconquista dello stato di Grazia tramite la contrizione, la penitenza e il pentimento*». Cfr. J.Ratzinger (a cura di): *Catechismo della Chiesa Cattolica*, edizione compendiarica, Città del Vaticano 2005, pp.85-87.

<sup>187</sup>Il cardinale bolognese Gabriele Paleotti (1522-1597) è tra i primi teologi di parte cattolica ad intuire la potenza espressiva, ispirativa e di propaganda dei concetti religiosi attraverso le arti figurative: nel suo celebre *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582 sostiene con forza che la funzione prioritaria della pittura religiosa è di «*movere gli animi dei riguardanti*».

<sup>188</sup>Per lo strettissimo legame tra arti figurative e dogmi della Chiesa cattolica nel Seicento si faccia riferimento a R.Giorgi: *La Vanitas e la via del sacro*, in AA.VV.: *La storia dell'Arte, il Barocco*, collana a cura di S.Zuffi, Milano 2006, vol.11, cap.I, pp.30-33.

rielabora e lo ripropone in una veste figurativa totalmente diversa, e soprattutto con una lucidità di intenti mai eguagliata prima di allora per un soggetto dell'arte sacra<sup>189</sup>.

In effetti tale maniera nuova, intessuta di un *pathos* struggente, risultava allo stesso tempo ugualmente utile e preziosa per i fini dei dotti fautori ecclesiali della *propaganda fide* che additavano alla Maddalena come al più sublime esempio di conversione; era oltremodo accattivante per la sofisticata creatività degli artisti barocchi che potevano unificare in una immagine femminile unica aspirazione mistica e sensuale bellezza; aveva un valore estremamente edificante per la morale delle classi dirigenti che nell'avvenenza fisica della santa rimirava come in uno specchio l'effimero delle proprie vanità, oltre che potentemente seduttiva sull'immaginario semplice delle masse popolari, subalterne e illetterate, che sentivano vicina la fragilità tutta terrena di quella peccatrice che «*bagnò di lacrime i piedi del Cristo e li baciò, li unse di unguenti di mirra e li deterse coi propri capelli*»<sup>190</sup>(Luca 7:38-40). A questo punto, per completare il discorso relativo a questo tema, tra i più affascinanti nella storia dell'arte sacra<sup>191</sup>, intendo procedere nella lettura diretta di un esemplare iconografico della santa in penitenza di notevole fascino, un quadro che ritengo particolarmente rappresentativo e attraverso il quale è piuttosto semplice prendere visione delle molteplici istanze culturali, artistiche e religiose fin ora esaminate.

Intendo fare riferimento ad una elegante opera pittorica di scuola napoletana del primo Seicento ed oggi segnalata in numerose repliche autografe divise in vari musei e collezioni internazionali (una produzione tematica in serie dunque ma sempre di alto livello tecnico), varianti pressochè identiche se si eccettuano variazioni minime in alcuni dettagli, che in anni recenti hanno conosciuto un grande successo di pubblico e di critica, contribuendo grazie alla loro immediata e disarmante bellezza alla positiva riuscita di più di una mostra sulla pittura barocca, sul Seicento napoletano ed europeo e sul Caravaggismo internazionale<sup>192</sup>.

---

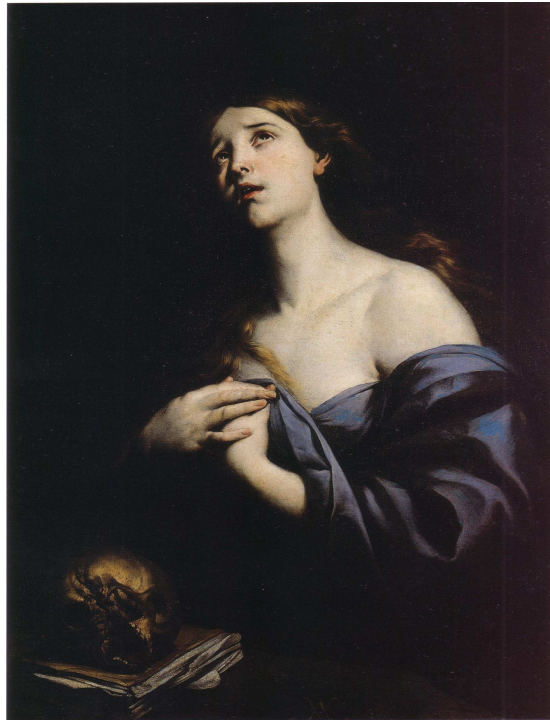
<sup>189</sup>Cfr. R.De Maio: *Il mito della maddalena nella Controriforma* in M.Mosco (a cura di): *La Maddalena tra sacro e profano*, Milano 1986, p.83: «*La Maddalena come penitente premiata distruggeva il concetto di giustificazione per la sola fede di Lutero ed esaltava la dottrina tridentina dei meriti*».

<sup>190</sup>Cfr. *Cena in casa del fariseo* in S.Zuffi: *Episodi e personaggi del Vangelo...*, Milano 2002, op.cit., pp.188-191.

<sup>191</sup>Cfr. M.Vitella: *Santa Maria Maddalena*, in M.C.Di Natale (a cura di): *Materiali preziosi dalla terra e dal mare*, catalogo della mostra (Trapani), introduzione di A.Buttitta, Palermo 2003, pp. 234-237, con note bibliografiche.

<sup>192</sup>Cfr. S.Vsevoložskaja: scheda di catalogo, in S.Androsov-L.Zichichi (a cura di): *L'Hermitage dello Zar Nicola I, capolavori acquisiti in Italia*, catalogo della mostra, Palermo 2007, pp.114-117, con bibliografia. Precisiamo che la versione del dipinto del Vaccaro presentata alla mostra di Palermo (Palazzo Sant'Elia, Aprile-Maggio 2007) è la replica custodita all'Hermitage Museum di San Pietroburgo, che pur essendo identica nelle dimensioni (102x76)

Il dipinto qui presentato, del quale viene riconosciuto all'unanimità dalla critica l'elevatissimo livello qualitativo, raffigura *Maddalena Penitente* ed è opera originale del pittore napoletano Andrea Vaccaro (1604-1670): si tratta della splendida versione autografa (l'artista usava siglare le sue opere, e questa non costituisce eccezione, con l' inconfondibile monogramma intrecciato "AV")<sup>193</sup> custodita presso la Galleria Regionale della Sicilia di Palermo, ascrivibile agli anni della maturità dell'artista, un periodo compreso tra il 1636 e il 1640 (fig.14).



**Fig.14** Andrea Vaccaro, *Santa Maddalena penitente*, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia

È molto probabile che la prima versione di questo soggetto<sup>194</sup>, il quadro originario che l'artista dovette realizzare nel formato a mezza figura per il sontuoso appartamento del Priore della Certosa di San Martino a Napoli nel 1636, in coincidenza con un momento di grande richiesta

---

differisce da quella della Galleria Regionale della Sicilia qui presentata unicamente per il diverso colore del manto che riveste il bel corpo della santa, bruno rossiccio in quella del museo russo, turchino cangiante in quella di Palermo. Si veda anche la scheda di catalogo n.15 in AA.VV.:*Rembrandt-Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di D.Bull, Amsterdam 2006.

<sup>193</sup>L'opera pervenne alla Pinacoteca della Regia Università degli Studi di Palermo nel 1838 come dono del re Ferdinando II di Borbone, assieme ad altre pregevoli opere d'arte, e in seguito nel 1866 raggiunse le collezioni del Museo Nazionale di Palermo; solo intorno al 1950 il quadro trova posto presso i depositi di Palazzo Abatellis. Cfr. S.Grasso: scheda di catalogo n.27 in V.Abbate (a cura di): *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis...*, Milano 1990, op.cit., pp.162-163: «Il tema è quanto mai congeniale all'espressività del Vaccaro che vi esprime quella sublimazione della penitenza e della mortificazione spirituale in estatico rapimento, che pone l'artista nel solco delle tendenze devozionali e pietistiche contro riformate perduranti a Napoli».

<sup>194</sup>Napoli, Museo di San Martino. Cfr. N.Spinosa (a cura di): *Pittura del Seicento a Napoli, da Caravaggio a Massimo Stanzione*, catalogo della mostra (Napoli 2000), Napoli 2010.



delle sue opere da parte di importanti istituzioni religiose e nobili committenti privati<sup>195</sup>, conobbe sin da subito un grande e immediato successo di pubblico, tanto che l'autore dovette impegnarsi negli anni successivi a ripeterlo nuovamente in un notevole numero di repliche tutte di propria mano, per far fronte alle numerose voci che da più parti gli richiedevano la medesima tela, realizzando una vera e propria serie organica tipologico-iconografica dedicata a Maddalena penitente, caratterizzata nel suo complesso da una omogenea e alta qualità degli esiti pittorici<sup>196</sup>.

È oltremodo interessante constatare come, a differenza di quanto accade iconograficamente per la figura di san Girolamo, che dalle eleganti raffigurazioni tardo quattrocentesche e cinquecentesche in veste di erudito esegeta si vede man mano trasfigurare inesorabilmente nelle vesti dimesse di un fragile e anziano eremita, quasi scarnificato dalle privazioni di una penitenza estrema, o anche per la raffigurazione di san Francesco che, abbandonati i tratti consolatori di una dolce estasi nel confortante abbraccio di un angelo si ritrova a meditare solo e contrito sul gelido mistero della morte, la figura di santa Maria Maddalena<sup>197</sup>, a quei tempi identificata con la pubblica peccatrice del Vangelo di Luca (7:36-50) e che nel Quattrocento era stata spesso raffigurata, secondo una leggendaria agiografia di origine provenzale, come una penitente gracile e sofferente nella trentennale solitudine assoluta del suo aspro eremo di Sainte-Bâume<sup>198</sup>, subisce nel Seicento un processo trasformativo esattamente inverso e riacquista tutta l'opulenza e la vigoria di una sensuale e giovanile bellezza, una immagine nuova che significativamente sembra partecipare più della natura di una voluttuosa peccatrice che di una santa redenta, esibendo una fisicità più carnale e terrena che un contegno spirituale e penitenziale<sup>199</sup>.

---

<sup>195</sup>Per la figura di Andrea Vaccaro nel contesto dell'arte napoletana dei Seicento si veda V. Abbate-N. Spinosa: *Genio e passione, la pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano e le relazioni con la Sicilia*, Napoli 1997.

<sup>196</sup>Cfr. *Napoli: la stagione del Naturalismo, tra Caravaggio e i «caravaggeschi»* in V. Abbate: *Storia dell'Arte nell'Italia meridionale*, Roma 2002, op.cit., pp.79-81.

<sup>197</sup>"*Mary Magdalene*", ad vocem in J. Hall: *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Londra 1996, op.cit., pp.202-204.

<sup>198</sup>Sempre fondata sulla leggenda provenzale risalente al Medioevo è ad esempio l'episodio iconografico riformato dell'*Ultima Comunione di santa Maria Maddalena* di cui Pietro Novelli esegue una magnifico esemplare, versione lirica e classicamente monumentale di un tema di per sé drammatico, intorno al 1640 per la Chiesa di Santa Cita di Palermo, oggi alla Galleria Regionale della Sicilia. Cfr. T. Viscuso: scheda di catalogo n.II.65 in AA.VV.: *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra, presentazione di M. Calvesi, Palermo 1990, pp.320-323, con bibliografia.

<sup>199</sup>Scrive Pierroberto Scaramella, in A. Tenenti (a cura di): *Humana fragilitas...* op.cit., p.78: «*La penitente dell'età quattrocentesca diventerà, in pieno barocco, una donna che mantiene intatte e quasi mette in risalto tutte le caratteristiche fisiche della peccatrice. Viene così messo in evidenza il contrasto tra il corpo femminile, delicato e sensuale, e gli attributi e oggetti della penitenza, il teschio e il crocifisso*».

Ma una siffatta ambiguità tematica, in verità piuttosto incongrua per l'occhio laico dell'osservatore moderno, non appariva a quei tempi come una contraddizione in termini, e non scoraggiava affatto né i sostenitori di tali immagini sacre né coloro a cui esse erano destinate; scrive a riguardo giustamente la Pasquinelli: «*Dopo aver esaurito l'esigenza della chiarezza e della immediata leggibilità degli anni successivi al Concilio di Trento, l'arte barocca suscita la meraviglia ponendo sotto gli occhi dello spettatore-fedele la presenza del Divino che irrompe nella vita del cristiano[...]* a un secolo di distanza dal Concilio di Trento l'arte sacra è riconosciuta e apprezzata dagli stessi cattolici non più per gli attributi di semplicità, pietà e austerità, quanto piuttosto per la capacità di "manipolare il sacro"»<sup>200</sup>. Alla luce di queste acute riflessioni storico-critiche non deve affatto stupire se la donna raffigurata nel dipinto in oggetto, splendida nella fluente cascata biondo ramato dei lunghi capelli, con lo sguardo estatico rivolto verso il Cielo, le labbra rosse leggermente dischiuse e le mani umilmente raccolte sul seno, appaia oggettivamente giovane e bellissima. Infatti non è un processo di immedesimazione quello che veniva auspicato e richiesto a coloro che si accostavano con animo devoto alla contemplazione di una siffatta raffigurazione, al contrario l'immagine era volta a suscitare una sincera ammirazione in qualità di *exemplum* ineguagliabile di una virtù santa e perfetta raggiunta in vita per mezzo della conversione<sup>201</sup>, in cui la misurata retorica dei gesti e la dichiarata sensualità del corpo, proprio perché tanto evidentemente ostentata, proclama a gran voce l'elevazione e la bellezza dell'anima rigenerata dalla completa espiazione dei peccati e dalla rinuncia ai piaceri effimeri della carne<sup>202</sup>. Sotto il profilo prettamente formale, il pittore è riuscito con consumata abilità nel padroneggiare i più disparati registri di stile (naturalismo caravaggesco, classicismo reniano, pittoricismo fiammingo) mediando, in una equilibrata soluzione di elegante compromesso, le istanze strutturali di un realismo di ascendenza ancora caravaggesca, che rende immanente e reale la figura e i suoi attributi (il libro e il teschio in primo piano) per mezzo di un vigoroso impianto chiaroscurale, con una monumentalità di forme statuarie che guarda piuttosto a modelli di Guido

---

<sup>200</sup>B.Pasquinelli: *Estasi e teatralità, il Barocco mistico*, in AA.VV.: *La storia dell'Arte, il Barocco...* Milano 2006, op.cit., vol.11, cap.II, pp.43-45.

<sup>201</sup>Per il valore comunicativo e simbolico intrinseco delle mani sul petto e dello sguardo estatico, tipici tratti mimici ed espressivi delle sante penitenti si veda sempre B.Pasquinelli: *Il gesto e l'espressione...* Milano 2005, op.cit., pp.44-46; 279-282.

<sup>202</sup>Cfr. E.Mâle: *L'arte religiosa nel '600...* Milano 1984, op.cit., cap.II, par.6, pp.84-86.

Reni, ma sfumando con dolcezza le ombre sul viso e sul collo della santa, e avvolgendo il niveo candore delle carni in una veste turchina di un brillante e freddo cromatismo, ricco di effetti setosi, che risente certo dell'opera del Van Dyck, del Cavallino e indubbiamente del Novelli. Ogni elemento della pittura, potente estetica del primo barocco, diviene nell'opera del Vaccaro strumentale al fine di suscitare intense emozioni, e a tale fine sono i dettagli di ambientazione i primi a scomparire del tutto: la figura della santa si ritrova isolata in una spazialità astratta in cui l'elemento drammatico è ridotto al minimo, immersa in un vuoto oscuro allusivo all'inesplicabile mistero tutto interiore della sua esperienza mistica e contemplativa (in cui ciò che non si vede ha un valore anche maggiore di ciò che risulta ben visibile) che per contrasto vivifica ed esalta la figura inondata di luce di Maddalena, la quale sembra sintetizzare in sé stessa, attraverso l'espressione, la gestualità, la vicinanza ai propri attributi simbolici, tutti i diversi progressi del suo percorso spirituale interiore dalle ombre del peccato alla luce della redenzione, tappe diversificate di un'unica esperienza mistica esclusiva, una sequenza che l'immaginario analitico degli artisti barocchi di solito, percepiscono l'intensità concettuale, tendeva a scomporre e diversificare in soluzioni iconografiche raffiguranti i vari momenti, che sono stati riconosciuti da Alberto Veca come propri alla agiografia della santa e al suo repertorio iconografico e correttamente identificati in pentimento, conversione, penitenza ed estasi<sup>203</sup>.

In forma di conclusione, trovo particolarmente significativa (e tutt'altro che puramente accidentale) all'interno della rappresentazione di Maria Maddalena finora analizzata, la resa estremamente realistica e la collocazione in primo piano sia del voluminoso libro con la copertina in pelle (di certo allusivo ai quei testi sacri narranti gli episodi evangelici che vedono protagonista Maddalena) che del macabro teschio umano poggiato di lato sopra di esso: entrambi gli oggetti, corredo tradizionale dei santi anacoreti e penitenti, si qualificano anche in questo contesto figurale sia come rimandi squisitamente concettuali, *memento mori* presente in tutta la

---

<sup>203</sup>Analizzando la famosa serie delle Maddalene penitenti di Georges De La Tour (1593-1652), significamente realizzata dal pittore francese nel medesimo volgere d'anni della serie del Vaccaro a testimonianza dell'immenso successo europeo di tale tema, lo studioso identifica nelle diverse versioni, caratterizzate da un atteggiamento differenziato tra la santa e il suo corredo oggettuale simbolico, i diversi momenti del suo percorso interiore verso la conversione. Cfr. A.Veca: *Vanitas, il simbolismo del tempo...*Bergamo1981, op.cit., pp.146-148.

*weltanschauung* barocca, sia come insostituibili strumenti pratici di meditazione e penitenza, passaggi essenziali alla maturazione spirituale verso il pentimento e la conversione della santa<sup>204</sup>. Tuttavia mi pare di intuire che il teschio, collocato non a caso in una posizione alquanto instabile, ingiallito dal tempo e sempre privo di mandibola (segni visibili questi della consunzione fisica subita dal transeunte e della sua precarietà), mettendo in mostra verso l'osservatore le sgradevoli concrezioni ossee della parte inferiore e ciò che resta dell'arcata dentale superiore, oltre a dominare semanticamente sul tomo gualcito, intende suscitare una stridente sensazione quasi tattile di duro contrasto con la soffice morbidezza delle carni della giovane donna. Istituito un inquietante rapporto di "prima e dopo" con il bel viso della giovane donna, il teschio si affranca dal suo ruolo subordinato di inerte accessorio e sancisce ancora una volta l'illusoria vanità della giovinezza e della bellezza fisica, il potere devastante dell'inesorabile trascorrere del tempo; una visione cupa e pessimistica della temporalità e della morte, qui in parte riscattata unicamente dalla speranza nella vita eterna a cui solo lo stato di estasi che pervade la santa sembra alludere con una certa intensità<sup>205</sup>.

---

<sup>204</sup>Riporto a tal proposito le parole di Isabella La Costa relative a una *Vanitas su libro* di Domenico Fetti in collezione Koelliker che nell'impostazione appare quasi identica al binomio libro-teschio nel nostro dipinto del Vaccaro: «*Nella vanitas secentesca il cranio è già simbolo immobile di una fase che si è conclusa, mentre sono gli oggetti a subire le ingiurie della corruzione e della decadenza fisica[...]il volume chiuso infatti è uno strumento inutilizzabile e la posizione di dominio del teschio, che lo sovrasta potentemente, è un'allusione non troppo velata al trionfo della morte sulla capacità conoscitiva*». Cfr. I.La Costa: scheda di catalogo n.43 in V.Sgarbi (a cura di): *Il Male...*Milano 2005, op.cit., p.321.

<sup>205</sup>Cfr. *La morale e l'inganno* in A.Veca: *Natura morta*, Art Dossier n.46, Firenze 1990, pp.38-43.

### 3. Altre figure di santi anacoreti e penitenti

Come sinteticamente accennato in premessa, mi appresto a concludere il presente capitolo passando in rassegna alcune ultime iconografie ancora relative a figure di santi immersi in meditazione, votati alla preghiera e alla penitenza, testimoni della fede non meno importanti sul piano culturale e religioso nell'orbita *post* conciliare, ma sicuramente meno ricorrenti nelle arti figurative del periodo oggetto di questo studio, specie rispetto a quelle, assolutamente protagoniste, di san Girolamo e della Maddalena: si tratta sempre di austere figure di santi penitenti e anacoreti, appartenenti storicamente ai primi secoli dell'era cristiana, rappresentati in isolamento con il loro corredo simbolico<sup>206</sup>, e ora proposte attraverso la lettura di alcuni significativi esempi di dipinti sacri del Seicento tutti rintracciati in Sicilia; una rassegna di opere pittoriche scelte, tutte cronologicamente vicine (ad eccezione del dipinto dello Scilla che è più tardo) che mi sono sembrate avere una valenza contenutistica e formale più forte rispetto ad altre di analogo soggetto (pur numerosi) per le tematiche di *Vanitas* e meditazione finora prese in considerazione. Prima di procedere, va premesso che la lettura e l'analisi degli esemplari pittorici che a breve seguirà risulterà più sintetica e concisa rispetto alle opere, appartenenti agli altri due registri iconografici, precedentemente prese in analisi: questo non perché non si intenda dare il giusto risalto ad esempi seicenteschi tutti di indiscusso valore e interesse, ma unicamente per motivi di spazio che impongono comunque a chi scrive un criterio di selezione delle singole opere e una differenza nell'ampiezza nella loro relativa trattazione; tuttavia l'ultima opera d'arte presentata, la cui puntuale lettura chiuderà il capitolo, cioè il sorprendente e monumentale dipinto di Pietro Novelli Monrealese tutt'oggi presso la Cappella dei Santi Confessori nella Chiesa del Gesù a Palermo, godrà eccezionalmente di una trattazione più ampia e per certi versi più approfondita rispetto alle altre opere, pur pregevolissime, che lo precedono, poiché sono sempre più convinto che questo capolavoro della maturità di Novelli si possa facilmente definire, a pieno titolo, una vera e propria *summa* figurativa di tutte le istanze estetiche e culturali finora trattate.

---

<sup>206</sup>Abbiamo già avuto modo di constatare precedentemente, analizzando *Il Seppellimento di Santa Lucia* del Caravaggio (Cap.I, par.2), come la cultura e la spiritualità originaria dell'epoca paleocristiana e dei suoi santi e protagonisti fosse fondamentale in quella azione globale di recupero e riproposizione dei valori da parte della Chiesa Cattolica durante l'epoca della Controriforma e anche maggiormente nel periodo *post* conciliare. Cfr. *La restaurazione cattolica* in C.Bonanno:*L'età moderna nella critica storica...*Torino 1995, op.cit., cap. VII, pp.147-162.

Iniziamo dunque con il presentare una peculiare figura di santo anch'essa molto importante per il pensiero e la cultura della Controriforma, quella del riformatore francescano Pietro d'Alcántara (1499-1562), che verrà letta nella sobria e composta versione figurale che realizza il nostro Pietro Novelli: una equilibrata soluzione interpretativa in chiave rinnovata del tema di origine rinascimentale che vede la persona del santo scrittore intento alla sua opera, isolato nel suo angolo di studio, un modello che sotto diversi aspetti merita la nostra attenzione<sup>207</sup>(fig.15).



**Fig.15** Pietro Novelli, *San Pietro d'Alcantara*, Palermo, Chiesa di Santa Maria degli Angeli (la Gancia)

Santo e teologo spagnolo, figura fondamentale di maestro spirituale per la santa mistica Teresa di Ávila (1515-1582) e primo ispiratore in lei di quell'opera di riforma messa in atto per l'Ordine Carmelitano, Pietro d'Alcántara, al secolo Juan Garavita de Sanabria, apparteneva originariamente al ramo iberico dei Frati Minori Osservanti francescani (famiglia di appartenenza che lui stesso provvide successivamente a riformare istituendo nella penisola iberica i Francescani Alcantarini detti anche "Confrati Francescani Scalzi"). Egli scelse di dedicare la sua intera vita al gravoso progetto, che trovò non poche resistenze negli ambienti più ricchi, elevati e privilegiati della Chiesa del tempo, di una profonda riforma radicale che coinvolgesse dal suo interno tutta la famiglia spirituale francescana di cui lui stesso faceva parte, un Ordine mendicante che egli intendeva restituire, in odio alla decadenza dei tempi, alla

---

<sup>207</sup>Si veda A.Mazzè: Scheda n.105 in G.Di Stefano: *Pietro Novelli il Monrealese*, a cura di A.Mazzè, prefazione di G.C.Argan, Palermo 1989, p.270.

purezza originaria di quei valori spirituali di semplicità, povertà integrale e austerità che lo stesso santo fondatore aveva incarnato ed espresso durante tutta la sua vita.

Profondamente amareggiato dopo l'ennesimo rifiuto da parte delle alte gerarchie ecclesiastiche di accogliere le sue integrali proposte di riforma religiosa (coronate dal successo solo in seguito, diversi anni dopo e poco prima della sua morte, tra il 1561 e il 1562), nel 1540 decise di ritirarsi per oltre dieci anni a una severissima vita eremitica tra i Monti Arabidici del Portogallo, dove si consacrò completamente alla preghiera, alla meditazione e alla predicazione, al punto che ancora in vita gli si iniziarono ad attribuire, da parte del popolo, straordinari poteri miracolosi e facoltà profetiche uniche. In quegli anni di isolamento, digiuno e penitenza compose il suo breve ma vibrante *Tractatus de oratione et meditazione* (lettura fondamentale per la maturazione spirituale della giovane Teresa di Gesù, con la quale il santo riformatore intrecciò un intenso epistolario), un semplice manuale pratico di preghiera che aveva lo scopo di istruire i novizi francescani sul modo più adeguato e umile di accostarsi al divino; inoltre compose appassionate omelie rivolte principalmente al popolo minuto e illetterato, verso il quale mostrò sempre un grande amore. Oratore dotato di una potenza ispiratrice unica, grazie al suo stile privo di astrusi artifici retorici e ispirato unicamente alla semplice purezza della Bibbia, Pietro conquistò completamente i cuori di moltissime persone, dai poverissimi contadini della Castiglia all'imperatore Carlo V, e ancora egli vivente, si attribuirono alle sue carismatiche predicazioni le sincere conversioni di interi villaggi in Spagna e all'estero. Nelle limpide pagine degli scritti spirituali di Pietro d'Alcántara ci si imbatte sovente nel concetto di vita fittizia (quella terrena del corpo) contrapposta alla vera vita (quella eterna dello spirito) ed emerge molto di frequente la assoluta denuncia dell'attaccamento ai piaceri terreni, inteso come vera morte spirituale per l'anima dell'uomo<sup>208</sup>.

Il dipinto del Novelli, uno degli ultimi capolavori del maestro siciliano, realizzato intorno al 1645 (ma forse anche prima, tra il 1640 e il 1642, secondo del Di Stefano e dello Scuderi) per la profonda e buia spazialità di una cappella dedicata al santo nella francescana Chiesa della Gancia di Palermo<sup>209</sup>, ritrae con il solido realismo formale e il calibrato senso della misura e del colore

---

<sup>208</sup>Per la biografia critica del santo francescano spagnolo cfr. R.Sanz Valdivieso (a cura di): *Vita e scritti di San Pietro d'Alcántara*, Biblioteca degli Autori Cristiani (BAC n.570), Madrid 1996.

<sup>209</sup>Dovette essere forse tale effetto di oscurità del sito in cui si trova il dipinto a contribuire al cupo giudizio espresso dal Di Stefano sul dipinto novelliano, che definì la ascetica figura del santo spagnolo «*dalla testa livida, quasi*

tipici dell'artista, ma senza alcun intento idealizzante, il pio vegliardo rivestito dalla ruvida stoffa marrone di saio e mantello, seduto all'interno di un alloggio monastico povero, con una penna d'oca in mano nell'atto di trascrivere con umiltà il suo trattato aperto su una tavola di legno sorretta sul ginocchio, mentre egli, come uno dei quattro Evangelisti, volge fiducioso gli occhi al Cielo in cerca dell'Ispirazione Divina: intorno a lui figurano una sfera, un ennesimo libro chiuso e sempre al suo fianco un cranio umano<sup>210</sup>. Questo dipinto ci restituisce l'immagine semplice ma di grande effetto emotivo di un uomo assai anziano, provato da una vita di stenti, ma ispirato e ancora fortemente sorretto da una energia interiore fuori dal comune, quella vibrante vitalità dello spirito che traspare dal suo volto scavato e solcato da rughe profonde e che trae origine dallo Spirito Santo, simbolizzato dalla candida colomba ad ali spiegate che scende leggera sul suo capo. Accanto al santo, sulla destra, poggiato sulla panca di legno su cui egli siede, l'immancabile teschio, disposto su un lato e senza mascella (un cranio perfetto, reperto talmente realistico nella sua definizione grafica che parrebbe dipinto da un naturamortista olandese di Leida piuttosto che da un pittore italiano) allude alle sue funebri meditazioni; sotto il nudo piede destro (entrambi i piedi sono scalzi in riferimento diretto alla sua famiglia monastica riformata) appare un globo terracqueo turchino, perfettamente sferico, stavolta emblema non più di rinascimentale perfezione cosmica ma di tutto ciò che è mondano e terreno, e dunque effimero<sup>211</sup>. Sopra di lui la pesante gravità del soffitto di pietra della povera cella sembra come disgregarsi per l'azione diretta del Divino che si manifesta irrompendo dall'alto, espresso nella luce dorata su cui campeggia l'abbagliante colomba circondata da una gloria alata di paffuti cherubini rubensiani<sup>212</sup>. Con le sue tonalità dimesse e la resa estremamente realistica della consunzione materiale, comune sia al corredo del santo che alla sua stessa figura fisica (ennesimo tardivo omaggio al naturalismo pittorico dell'imprescindibile lezione napoletana del Ribera), l'opera dell'artista

---

*macabra, in una penombra oggi fatta scurissima». Cfr. G.Di Stefano: *Pietro Novelli il Monrealese*, a cura di A.Mazzè, prefazione di G.C.Argan, Palermo 1989, p.26.*

<sup>210</sup>«È proprio attraverso un disegno accurato e una luce analitica e costruttiva, che rifuggono da ogni struttura sommaria o da sprazzi evocativi e di effetto che il Novelli realizza una immagine originale di verismo fiammingo, ma piena di vitalità e quasi vibrazione interiore» Cfr.V.Scuderi: scheda di catalogo n.II.59 in AA.VV.:*Pietro Novelli e il suo ambiente*, Palermo 1990, op.cit., pp.306-307, con bibliografia di riferimento.

<sup>211</sup>Cfr. M.Battistini: *Simboli e Allegorie...*, Milano 2003, op.cit., pp.180-185.

<sup>212</sup>Cfr.F.P.Campione:*Chiesa di S.Maria degli Angeli detta della Gancia*, scheda storico-critica n.127 in C.De Seta-M.A.Spadaro-S.Troisi: *Palermo città d'arte, guida ai monumenti di Palermo e Monreale*, presentazione di R. LaDuca, quarta edizione, Palermo 2004, pp.170-174.



ricorre a un simbolismo piano ed elementare per trasmettere il suo impeccabile messaggio morale<sup>213</sup> e intende ribadire in modo semplice, diretto, e per questo infraintendibile, in totale aderenza con gli scritti teologici del santo stesso e della predicazione gesuitica allora imperante, il contrasto tra l'estrema fragilità del corpo umano reso debole dalla fatale vecchiaia e la salda forza dello spirito che, a differenza del suo fragile involucro di carne, non teme la violenza del tempo che passa inesorabile né la morte che annienta ogni cosa, poiché saldamente radicato nella fede. Oltremodo interessante oltre che estremamente insolita per un dipinto di area siciliana la versione iconografica di Sant'Ilarione il Maggiore restituita da un originalissimo dipinto della seconda metà del Seicento, oggi custodito nei depositi del Museo Regionale di Messina (un quadro che risulta essere un originale e non una copia tratta dal presunto perduto nel terremoto del 1908, come si credeva erroneamente ancora ai primi del '900)<sup>214</sup>. L'opera, pervenuta alle collezioni museali purtroppo in uno stato conservativo non ottimale (specie nella parte inferiore che presenta abrasioni e cadute di imprimitura e colore), apparterebbe, secondo la maggior parte degli studiosi che si sono occupati di recensirlo, alla produzione matura del pittore classicista messinese Agostino Scilla (1629-1700), realizzata plausibilmente intorno all'anno 1670 per una cappella della barocca chiesa messinese di San Gioacchino (edificio sacro purtroppo scomparso a causa del devastante terremoto del 1908, ma che le testimonianze ottocentesche descrivono come un autentico scrigno ricolmo di magnifiche opere arte<sup>215</sup>). Nella grande tela trova espressione l'inusuale scena, assolutamente leggendaria, di *Sant'Ilarione tra le braccia della Morte*<sup>216</sup> (fig.16).

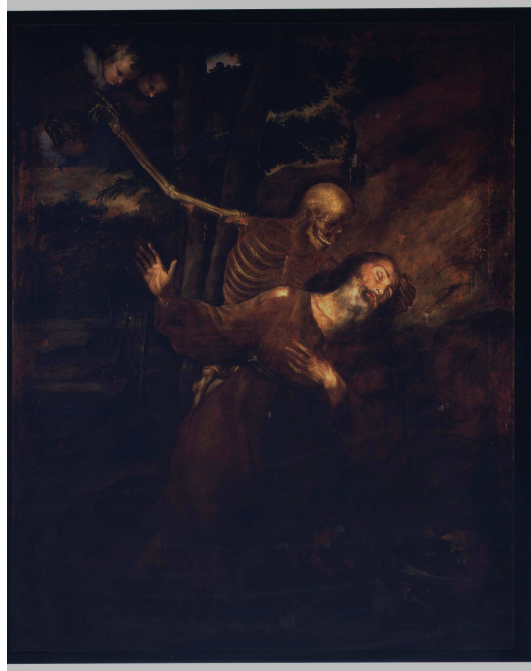
---

<sup>213</sup>A.Veca: op.cit., p.56: «*In Italia la predicazione gesuitica insiste sulla necessità di una immediatezza e icasticità dell'immagine simbolica [...]una linea che abbandona l'oscurità trovando nella propaganda della predicazione le sue forme più efficaci*»

<sup>214</sup>Devo un ringraziamento particolare al Prof. Luigi Hyerace, docente di Storia dell'Arte moderna presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Messina per avermi fornito riferimenti bibliografici aggiornati su Agostino Scilla e sul dipinto in oggetto.

<sup>215</sup>Ciò si evince ad esempio dalle pagine di G.La Farina: *Messina e i suoi monumenti*, Messina 1840, pp.106-108.

<sup>216</sup>F.Campagna Cicala (a cura di): *Una antologia di frammenti, dipinti seicenteschi inediti o poco noti nelle collezioni del Museo Regionale di Messina*, Messina 1990, p.141 sgg.



**Fig.16** Agostino Scilla, *Sant'Ilarione in estasi tra le braccia della Morte*, Messina, Museo Regionale (in deposito)

La vita di sant'Ilarione di Gaza (291-372 d.C.), come quelle di quasi tutti i santi dei primi secoli del Cristianesimo, è stata trasmessa per lo più oralmente e di conseguenza man mano arricchitasi di particolari leggendari. Non più presente oggi nell'elenco dei santi della Chiesa Romana (sebbene figure ancora nel Martirologio Romano), la sua figura permane nella Chiesa Copta e specialmente in quella Ortodossa d'Oriente (dove è tutt'ora molto venerata) correlata da una serie di straordinari aneddoti, perfettamente a metà strada tra cronaca e affabulazione, e collegata alla figura di sant'Antonio il Grande (251-357 d.C.), primo patrocinatoro spirituale della scelta di vita monastica e primo abate, con la quale condivide più di un elemento in comune: la completa rinuncia all'eredità paterna dopo la morte dei genitori, la distribuzione dei propri beni ai poveri, il rischio di persecuzione con la conseguente scelta estrema del ritiro eremitico nel deserto, la lotta contro le tentazioni diaboliche e l'assalto da parte di orde di demoni, e per finire l'incontro finale, dettaglio di assoluta fantasia, con la Morte personificata. Tratto che lo accomuna a molti altri santi eremiti dei primi secoli, Ilarione visse da anacoreta per decenni nel terribile deserto della Palestina, operando esorcismi di ossessi, guarigioni miracolose e conversioni esemplari; ciò che lo collega alla Sicilia è tuttavia una antica leggenda che narra come il santo, in seguito all'incontro decisivo avvenuto nel deserto d'Egitto con sant'Antonio abate, intraprese un pellegrinaggio per varie località del bacino del Mediterraneo, alla ricerca di compagni con i quali

creare una comunità cenobitica; sbarcato in Sicilia, non lontano da Ragusa, decise di vivere per alcuni anni nel silenzio assoluto e nella completa solitudine di una umida grotta calcarea nei pressi di Cava d'Ispica. L'immagine che Agostino Scilla ci presenta risulta a un primo sguardo decisamente inquietante, e sembra riattualizzare cupe iconografie macabre di memoria medievale; tuttavia la scena è ambientata nella calma solitudine di un promontorio naturale degradante verso il mare al tramonto, a ridosso di una parete rocciosa che allude all'anfratto roccioso dell'eremo, sotto l'ombra di un alto albero di quercia dal tronco doppio (simbolo di forza d'animo, perseveranza, saldezza di spirito e fedeltà ai propri valori, ma allusivo anche al dualismo vita-morte)<sup>217</sup>. Una luminosità diffusa, chiara e vagamente tonale (elemento tipico della produzione dello Scilla) senza compromettere la solidità formale dei personaggi, sembra voler fondere dolcemente le figure con l'ambiente<sup>218</sup>. Il santo appare profondamente immerso in un sonno estenuato, una completa perdita dei sensi, i suoi occhi sono chiusi e le gambe sembrano cedere sotto il peso del corpo in abbandono, avvolto in una grezza tunica di sacco: è risaputo come estasi e morte nella visione estetico-religiosa del Barocco tendano coerentemente a fondersi e a concidere proprio nell'esperienza mistico-estatica del santo penitente<sup>219</sup>. A sostenerlo sopraggiunge alle sue spalle la Morte in persona, raffigurata come nei medievali Trionfi nelle emblematiche macabre vesti di uno scheletro umano perfettamente integro e a figura intera<sup>220</sup>: circondato il capo reclino del santo con il braccio sinistro scarnificato, in un gesto che per contrasto suggerisce più un'idea di delicata dolcezza che di rapacità, con la mano destra indica al

---

<sup>217</sup>L. Impelluso: *La natura e i suoi simboli, piante fiori e animali*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S. Zuffi, Milano 2003, pp. 62-65.

<sup>218</sup>Mi sembra questo un suggestivo dettaglio paesaggistico-ambientale che non ritengo affatto casuale, e che in effetti ricorda parecchio i siti ricchi di acque naturali, vegetazione mediterranea e concrezioni rocciose di Cava d'Ispica; e a tal proposito non va dimenticato che l'eruditissimo messinese Scilla oltre ad essere un artista di indiscusso talento coltivava tra i suoi numerosi interessi anche lo studio delle scienze naturali. Cfr. F. Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale...* Roma 2002, op.cit., p.167.

<sup>219</sup>Cfr. G. Careri: *L'artista*, in R. Villari (a cura di): *L'uomo barocco...* Roma-Bari 1988, op.cit., pp.329-353, con ampia bibliografia di riferimento.

<sup>220</sup>Appare innegabile, in questa raffigurazione barocca della Morte offerta dallo Scilla un riallacciarsi da parte del coltissimo artista messinese alle iconografie macabre medievali dell' *Incontro dei tre vivi e dei tre morti* ma più ancora del *Trionfo della Morte*, un modello presente in Sicilia ad esempio nel quattrocentesco affresco di Palazzo Sclafani a Palermo (e oggi riassembleto presso la Galleria Regionale di Palazzo Abatellis). Nel dipinto di Scilla tuttavia la figura della Morte non presenta quei suoi attributi tradizionali che ne esaltavano il potere distruttivo (arco e frecce, la falce del mietitore) ma, come nei coevi monumenti papali berniniani, affida tutta la sua icastica espressività di simbolo unicamente alla sua scabra emblematicità di scheletro. Cfr. *Il Padre Tempo* in E. Panofsky: *Studi di iconologia*, Torino 1999, cap. III, pp.89-134.

santo un punto preciso in alto nel cielo, un breve scorcio di Paradiso, dove un coro di cherubini si affolla tra le nubi dorate che sembrano diradarsi lentamente: è la ricompensa dell'Eternità guadagnata in cambio di una vita eremitica vissuta nella più completa abnegazione e penitenza, concetti ancora una volta esplicitati dalla presenza del simbolico libro con sopra l'emblematico teschio, adagiati su una pietra in basso alla sinistra del santo. La Morte, da sempre castigatrice dell'*humana vanitas*, diviene sorprendentemente, nella visione classicista di Agostino Scilla, pietosa consolatrice nel momento dell'ultimo trapasso dell'uomo giusto. Anche la patetica gestualità del santo sembrerebbe riassumere in sé una certa ambiguità nella valenza dei significati: infatti egli con la mano sinistra, la mano del cuore, si copre dolcemente il petto, confermando la sua pacifica accettazione della fine della vita, mentre estende il braccio e apre il palmo della mano destra nel gesto di chi vorrebbe allontanarsi dalla morte, respingendo o comunque rimandando l'inevitabile<sup>221</sup>. Una possibile spiegazione iconologica per questa apparente incongruenza espressivo-retorica dei ruoli e del linguaggio gestuale dei personaggi è presto fornita: l'immenso bagaglio culturale dello Scilla, artista, poeta e trattatista, intimo del facoltoso collezionista d'arte Antonio Ruffo della Scaletta e onorevole membro della messinese Accademia poetica della Fucina, possedeva una biblioteca personale di più di cinquemila volumi che doveva comprendere naturalmente gli scritti in latino di san Gerolamo sui primi eremiti del mondo cristiano<sup>222</sup>; in essi il santo Dottore della Chiesa riferisce notizie sulla vita del santo di Gaza e ci informa che in punto di morte il pio eremita Ilarione, assalito da un ultimo sussulto di timore e dubbio per la fine ormai imminente, confortò se stesso, dicendosi che non aveva nulla da temere nell'ora della morte dopo una intera vita consacrata al suo Signore, in cambio della quale non poteva che attendersi dunque che una buona morte cristiana. Bellissima dunque, e di rara efficacia evocativa, la malinconica versione, trattata quasi in tono elegiaco, del cupo tema tardo medievale (quello dell'abbraccio tra l'uomo e la Morte), che il sofisticato pittore messinese Agostino Scilla ripropone nel suo *Sant'Ilarione*, sdrammatizzandone i toni ma mantenendone invariato l'originario significato di *Vanitas vanitatum*.

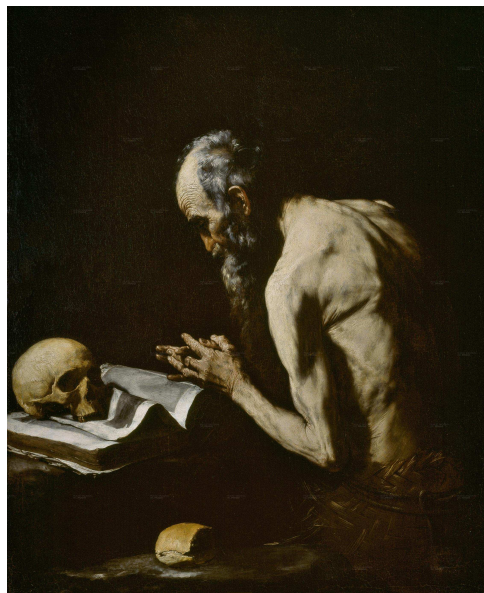
---

<sup>221</sup>Cfr. *Gesti espressivi: mani, braccia, gambe e piedi* in B.Pasquinelli: *Il gesto e l'espressione...*, Milano 2005, op.cit., pp.34 -131.

<sup>222</sup>Cfr. *Agostino Scilla* in L.Sarullo: *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, a cura di M.A.Spadaro, presentazione di V.Sgarbi, Palermo 1993, pp.491-493.

Pur mantenendo inalterata la composta misura classica e della sua pittura, in questa sua opera lo Scilla sceglie di porsi in stretto dialogo creativo con le stesse straordinarie soluzioni macabre per soggetti analoghi di un grande pittore a lui coevo ma stilisticamente opposto, il napoletano Salvator Rosa (1615-1673), geniale e ribelle figura di artista, umorale ed eclettico, personalmente conosciuto dallo Scilla a Roma, che aveva realizzato non molti anni prima per i suoi raffinatissimi committenti, amici poeti e collezionisti tra Napoli Roma e Firenze, impressionanti soggetti storici e profani, allegorie della *Vanitas*, scene di stregoneria e struggenti ritratti di santi eremiti e filosofi stoici dell'antichità improntati a un immaginario funereo e sovente immersi nella più tetra meditazione sulla morte e sul disfacimento<sup>223</sup>.

Sono molte e diverse le varianti che il valenzano Jusepe de Ribera (1591-1652) esegue attraverso tutta la sua carriera d'artista sul tema, che dovette risultargli oltremodo congeniale, di *San Paolo Protoeremita in meditazione*<sup>224</sup>. Il dipinto che qui presentiamo è una copia fedele, in collezione privata palermitana, di un originale oggi al Museo del Prado a Madrid, ed è stata assegnata anche questa al talentuoso discepolo del grande artista valenzano, Hendrick Van Somer detto Enrico Fiammingo, artista di cui si è già trattato per il *San Girolamo* nel precedente paragrafo (fig.17).



**Fig.17** Hendrick Van Somer (attr.), *San Paolo eremita in preghiera*, Palermo, collezione privata (Galleria Governale)

<sup>223</sup>La trattazione più completa dell'opera pittorica del Rosa è in L.Salerno: *Salvator Rosa*, a cura di P.Della Pergola-L.Grassi, Firenze 1963. Si vedano anche L.Salerno (a cura di): *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano 1975; M.Chiarini: *Salvator Rosa*, Art Dossier n.243, Firenze 2008.

<sup>224</sup>Cfr. A.E. Pérez Sánchez: *Velazquez e il secolo XVII* in AA.VV.: *Il Prado*, a cura di J.J.Luna, Londra 2002. Cfr. inoltre *Jusepe de Ribera* in R. Belton: *The world's greatest art*, (testo in lingua inglese), presentazione di R.Humphreys, Londra 2006, pp.118-119.

Nel caso del dipinto in oggetto, si è scelto di prendere in esame una copia, se pur di altissima qualità, piuttosto che la versione originale, principalmente per due ragioni: tramite la presentazione di copie documentate in Sicilia e tratte da opere autografe del Ribera si intende sottolineare i legami, in verità piuttosto stretti, tra il colto e facoltoso *establishment* aristocratico isolano e gli artisti di scuola napoletana specie nel ventennio tra il 1630 e il 1650, con una assoluta predilezione per lo Spagnoletto e la sua bottega; inoltre si apre la possibilità di estendere la portata di un fenomeno, quello della richiesta/offerta di opere d'arte tra Napoli, Palermo e Messina nel Seicento, che dovette essere molto più diffuso e praticato di quanto oggi non sia possibile evincere: prevalentemente si trattava di opere d'arte di piccolo e medio formato (il dipinto in questione misura infatti 123x103 cm), adatte a un facile trasporto, e richieste per esigenze collezionistiche e di prestigio sociale da una nobile e ricca committenza privata siciliana. In seconda istanza, si intende qui restituire l'immagine più coerente possibile di una atmosfera culturale e religiosa comune che aveva avuto la sua origine in terra di Spagna fin dai tempi del regno di Filippo II d'Asburgo (1556-1598) e che si trasmetteva senza una vera soluzione di continuità alle società dei domini spagnoli nel Mezzogiorno di Italia. Era infatti in ambito cattolico iberico che, con ancora maggiore enfasi dalla fine del XVI secolo, il motivo della penitenza, individuale e collettiva, come mezzo privilegiato di accostamento a Dio, giocava un ruolo di assoluta centralità, a tutti i livelli del sociale dell'epoca, tanto per i laici che per i religiosi, ricchi o poveri che fossero. A tal proposito va ricordato come nel Seicento, soprattutto nei paesi europei di stretta osservanza cattolica, la confessione religiosa non era affatto un argomento da prendere alla leggera: era la religione a regolare ogni minimo aspetto della vita quotidiana del fedele, scandendone i ritmi dal momento della sua nascita al momento estremo della sua morte; era del tutto naturale per la mentalità dell'epoca aspettarsi che ogni buon cristiano vivesse tutto per la propria fede, ma che per essa dovesse anche essere pronto a morire. Era onnipresente un intero sistema istituzionale sempre pronto a educare, guidare e orientare la devozione della collettività, ma esso era anche altrettanto pronto e inflessibile nel giudicare e punire ogni eventuale ed erronea divergenza confessionale, per cui non era infrequente si verificasse il caso che intere comunità venissero salvate o condannate in base al modo in cui esse decidevano di accostarsi ai dogmi ufficiali della Chiesa: esse potevano aderirvi completamente e

incondizionatamente (ed era il solo modo concesso) oppure reagire ad essi, assumendo in tal caso posizioni giudicate eterodosse o addirittura ereticali. La verità è che, diversamente da quanto accade oggi, la professione religiosa individuale non era una questione di scelte nell'Europa del XVII secolo: poiché si dava per scontata la perfetta equivalenza tra l'ambito pubblico e la vita privata di ogni individuo (ma nei termini di questo complesso rapporto il primo tendeva a inglobare e neutralizzare la seconda), il semplice fatto di credere in quel sistema, o almeno l'espressione più esteriore e socialmente visibile del credervi, o il dubitarne poteva realmente fare la differenza tra vivere e morire tanto in Spagna, quanto a Roma, Napoli o Palermo. Anche gli artisti naturalmente, specie dove e quando miravano a dare espressione visiva diretta, nelle forme e nei contenuti delle loro opere, a tutti quei santi dogmi e alle innumerevoli figure sacre della Cristianità, erano obbligati, loro malgrado o meno, a segnare il passo, adattandosi e mostrandosi coerentemente in linea con questa immensa ideologia, diffusa, dominante e sovranazionale<sup>225</sup>.

Dopo questa piccola digressione sociologica, ma utile ritengo a meglio contestualizzare quanto si va chiarendo nel presente lavoro, torniamo al nostro *san Paolo penitente*, copia di un dipinto di Ribera plausibilmente realizzato, se non dell'olandese Van Somer in persona, comunque da un seguace diretto del maestro e sicuramente intorno all'anno 1640: la rappresentazione di questo antico santo, vissuto tra il III e il IV secolo a.C. nella Tebaide, in Egitto, al tempo delle persecuzioni contro i cristiani dell'imperatore Decio, consentiva allo Spagnoletto, e a quegli artisti che come lui seguivano un orientamento naturalista-caravaggesco in pittura, di rappresentare il corpo umano nello stato più avanzato della senilità, garantendo un effetto visuale di sicuro effetto drammatico. In effetti Paolo di Tebe fu il primo santo cristiano a compiere la dolorosa scelta integrale di una vita eremitica nel deserto: per tale ragione, è la relativa iconografia penitenziale di questo pio asceta a risultare la più frequente, nella pittura tra la fine del Cinquecento e la prima metà del Settecento, dopo quelle di Girolamo e della Maddalena; l'impetosa rappresentazione del suo fisico terribilmente provato dall'età e dagli stenti di una vita di privazioni, esibendo senza attenuarli tutti i devastanti effetti del tempo sull'essere umano,

---

<sup>225</sup>Per rintracciare le conferme di questa personale considerazione di sociologia dell'arte che correla strettamente l'espressione artistica con l'intero sistema culturale di un'epoca si rimanda alla lettura di: *Il Barocco delle corti cattoliche* in A.Hauser: *Storia sociale dell'arte*, vol.2, nuova edizione, Torino 2001, cap.II, pp.180-203.

rappresentava l'ideale punto di contatto tra esigenze stilistico-espressive di estremo realismo e l'ideologia morale di misticismo e penitenza portata avanti dai nuovi ordini religiosi:

*«Eccoti davanti colui che con tanta fatica hai  
cercato: le sue membra sono già imputridite per la  
vecchiaia, e un un'ispida canizie lo ricopre. Ecco: tu  
vedi un uomo, che tra poco sarà polvere!»*

con queste parole il vecchissimo Paolo di Tebe, ormai prossimo alla morte, si rivolge al compagno Antonio abate, recatosi a cercarlo nel deserto, nel racconto trasmessoci da san Girolamo di Stridone nella sua *Vita Sanctii Pauli primi eremita*<sup>226</sup>. L'uomo è polvere sulla terra e polvere sotto di essa, dopo la morte nulla rimane di lui, egli porta con sé solo la fede che aveva nel cuore, e sarà il retaggio, virtuoso o malvagio, delle azioni compiute in vita a determinare il suo destino nell'Aldilà dopo la morte. Nel bel quadro, copia di alto livello che sia da attribuire o meno alla mano di Enrico Fiammingo<sup>227</sup>, mi pare che riviva il suggestivo intento originario del Ribera: attorno alla gracile ascetica figura di san Paolo non c'è che il vuoto della completa oscurità, visto che è la sua condizione di totale solitudine, tanto interiore quanto esteriore, che l'artista intende esaltare. Riusciamo a individuare la figura del santo in questo pallido vecchio macilento in preghiera unicamente per i suoi connotati e attributi iconografici tradizionali: la scheletrica nudità e l'avanzata età, il grezzo perizoma di fibre di palma intrecciate a mano, il pesante volume aperto su cui campeggia il teschio, e sul ripiano di pietra mezza forma di pane, suo unico alimento portatogli da un corvo durante i lunghissimi anni di totale anacoresi. In questo buio così fondo la volumetria dei pochi elementi figurali assume una pregnanza netta ed esponenziale: la completa assenza di coordinate ambientali precise focalizza l'attenzione interamente sulla pallida

---

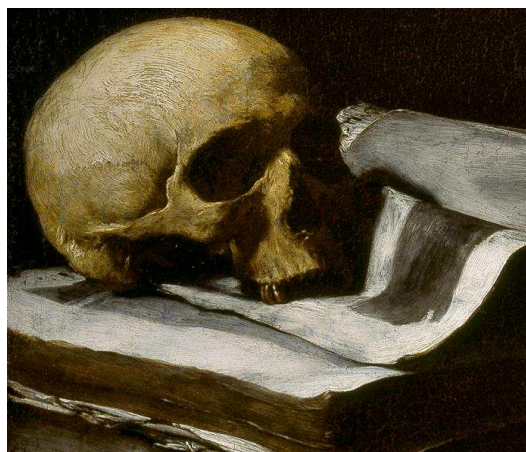
<sup>226</sup>Cfr. O.Botto-L.Firpo-F.Gabrieli-P.Rossano: *San Girolamo, Opere scelte*, Collana i Classici delle Religioni, Sezione quarta: *La religione cattolica*, seconda edizione, Torino 1999, pp. 498 sgg.

<sup>227</sup>Non si intende in questa sede entrare nel merito di tale ipotesi attributiva, che tuttavia appare convincente; mi limiterò unicamente a rilevare l'alto livello esecutivo del quadro, del quale ho potuto prendere visione di persona. Cfr.A.Governale: scheda di catalogo n.12 in A.Governale (a cura di): *Dipinti europei tra collezionismo ed antiquariato*, catalogo dell'esposizione di dipinti antichi, Palermo 2006, pp.76-79. È mio desiderio ringraziare il gentilissimo Dott. Antonello Governale per la collaborazione offertami e per l'avermi garbatamente consentito l'accesso alla sua notevole galleria d'arte al fine di visualizzare il dipinto in oggetto.



figura umana e sul suo sintetico sistema oggettuale. Tra l'altro, appartiene decisamente all'esperienza riberesca (ma è un connotato intrinseco a tutto il naturalismo iberico) questo compiuto processo di identificazione pittorica tra le figure più umili e derelitte dell'umanità del XVII secolo e i santi più antichi e celebrati della secolare tradizione cristiana. Può essere illuminante riportare a tale proposito le parole del Pérez Sanchez, quando sostiene che «*il tanto ripetuto naturalismo spagnolo è in realtà più un mezzo che un fine. La realtà quotidiana, i personaggi di strada, la rappresentazione dei lavori e dei giorni non sono per il pittore spagnolo elementi che meritino di essere rappresentati in quanto tali, bensì prestano la loro immagine, immediata e viva, ai racconti evangelici e agiografici*»<sup>228</sup>.

Al contrario di quanto abbiamo visto accadere per la sensuale figura della Maddalena dipinta dal Vaccaro, in cui il severo spirito penitenziale proprio alla santa redenta subiva un armonioso trapasso che lo sublimava nella profonda beatitudine dell'estasi, il san Paolo riberesco sembra volersi immergere a fondo nel fatale disfacimento della sua fragilità fisica e di tutto ciò che la circonda, a cominciare dal teschio, che abbandona la sua muta apparenza di elemento stereotipo e convenzionale (e per questo iconicamente indeclinabile) per assumere una diversa e sorprendente risonanza psicologica, quasi traumatica, nel suo disporsi in netto contrappunto rispetto alla scabra figura della testa del santo, quasi a volerne assorbire lo sguardo, l'essenza stessa (o ciò che di essa rimane dopo tanta sofferta mortificazione), nel freddo erebo delle sue vuote orbite<sup>229</sup>(fig.18).



**Fig.18** Hendrick Van Somer (attr.), *San Paolo eremita in preghiera*, Palermo, collezione privata (part.)

<sup>228</sup>Cfr. A.E.Pérez Sanchez: *Il secolo d'oro della pittura spagnola* in AA.VV.: *La Pittura in Europa*, tomo 2, *la Pittura Spagnola*, Milano 1995, op. cit., pp.299-300.

<sup>229</sup>Cfr. J.T.Spike (a cura di): *Darkness and Light, Caravaggio and his world*, catalogo della mostra, New South Wales 2004, p.174 sgg.

Ed ecco giunto il momento di concludere il presente capitolo con l'ultima descrizione di un grandioso dipinto che vede insieme le figure di san Paolo primo eremita e di sant'Antonio abate. In una splendida e originale veste figurativa, ricca come vedremo di innovazioni iconografiche, il siciliano Pietro Novelli ricrea l'incontro, a metà tra storia e leggenda, avvenuto tra i due santi anacoreti nel deserto egiziano, attraverso la magistrale soluzione compositiva di un magnifico ritratto di gruppo: questo è lo spettacolo offerto dai *Cinque Santi Eremiti* di Casa Professa a Palermo, eccelso capolavoro di arte sacra di diretta committenza gesuitica, eseguito nel periodo di più fervida attività del Monrealese, tra il 1439 e il 1641 (fig.19). Ma prima di inoltrarci nella comprensione dell'opera d'arte sarà necessario, seppur brevemente, argomentare ulteriormente il ruolo dei Gesuiti in Sicilia, e mettere meglio a fuoco i rapporti di committenza (e di influenza) prolungati e continuativi che quest' Ordine intrecciò con Pietro Novelli fin dal principio della sua carriera d'artista<sup>230</sup>.



**Fig.19** Pietro Novelli, *Incontro tra san Paolo eremita e sant'Antonio nel deserto*, Palermo, Chiesa di Casa Professa

---

<sup>230</sup>Cfr. V.Chiamonte: *Una formazione ignaziana per Pietro Novelli*, in V.Chiamonte (a cura di): *Il trionfo della fede, le promozioni artistiche della Compagnia di Gesù in Sicilia*, atti del convegno, Palermo 2006.

Assiduamente al servizio, nella Sicilia spagnola come in ogni corte cattolica italiana ed europea, di quelle *elites* elevate che occupavano i vertici più alti della società del tempo e, come si è già avuto modo di evidenziare, fedelmente aderenti ad un preciso programma pedagogico e culturale, i Gesuiti si distinsero, rispetto agli altri nuovi ordini religiosi nati dagli impulsi di rinnovamento *post* tridentini, per la loro struttura organizzativa e gerarchica relativamente tollerante (che non prevedeva ad esempio l'obbligo di vivere in comunità, di rispettare la Liturgia delle Ore né il divieto di praticare assiduamente luoghi e personalità laiche), cosa che consentì loro di essere piuttosto flessibili nella frequentazione di quello stesso ambiente sociale laico che miravano a controllare e verso le varie necessità formative richieste loro dalle classi dirigenti dell'epoca. Superfluo aggiungere che di conseguenza, già dalla fine del XVI secolo, la Compagnia di Gesù annoverava tra le sue fila il più alto numero di letterati, retori, teologi e predicatori, tutti di altissimo profilo culturale (basti citare tra tanti dotti il maestro Paolo Segneri (1624-1694), autentico fondatore dell'eloquenza sacra italiana, l'erudito Daniello Bartoli (1608-1685), grande letterato e primo storico ufficiale dell'Ordine, e molte altre instancabili figure di dotti eruditi, missionari, scienziati e trattatisti tutte di grande rilievo tanto in Italia come nel resto d'Europa)<sup>231</sup>. Non fu difficile dunque per personalità religiose tanto preparate mettere in campo sin dagli inizi della loro presenza sull'isola, sancita per decreto viceregio nell'anno 1549, quella stessa strategia culturale da tempo collaudata che aveva già garantito ottimi risultati a Roma e che si affidava a una duplice risorsa per una efficace e capillare azione di propaganda religiosa: una completa formazione culturale degli oratori della Compagnia da un lato e la puntuale e attenta selezione dei repertori concettuali e figurativi dall'altro. Entrambi questi strumenti, per rivelarsi risolutivi, dovevano scrupolosamente fondarsi sulle Sacre Scritture, e in special modo richiamarsi fedelmente alla semplice esemplarietà dei Vangeli, ma anche, adattandosi ai più diversi destinatari, saper in caso padroneggiare, epurandoli e moralizzandoli, i repertori profani: era su queste premesse che si fondava infatti lo stretto legame che l'arte religiosa del tempo condivideva con l'oratoria sacra, in un continuo gioco di rimandi tra i due livelli di comunicazione, intesi come *media* espressivi privilegiati, quello verbale-declamatorio (del testo a stampa, della predica oralmente pronunciata ma anche del teatro) e quello iconico-figurale (comune alle arti figurative

---

<sup>231</sup>Per il ruolo guida degli intellettuali gesuiti nell'Italia del Seicento cfr. *Politici, moralisti, predicatori* in C. Jannaco-M. Capucci: *Storia letteraria d'Italia, il Seicento*, a cura di A. Balduino, Padova 1990, vol.8, cap.IX, pp.753-824.

tutte, in particolare pittura, scultura ma anche arti decorative), registri accomunati entrambi dal fine unico di suscitare emozioni, le più atte a insinuare, attraverso una nuova retorica tutta emotiva di forme, colori, gesti e figure, specifici contenuti spirituali e significati morali<sup>232</sup>. Sappiamo che i contatti tra l'artista siciliano e la Compagnia di Gesù iniziarono molto presto, da quando fin da giovanissimo il Novelli, all'inizio in qualità di allievo del padre Pietro Antonio, lavorò dietro diretta committenza gesuitica sia alla decorazione pittorica nella Sala e nel chiostro del Collegio Massimo dei Gesuiti di Palermo che agli apparati decorativi effimeri presso il Cassero, iniziative volte a celebrare, siamo all'inizio dell'estate del 1622, la tanto attesa doppia proclamazione di santità, da parte di papa Gregorio XV Ludovisi, sia dell'amatissimo fondatore dell'ordine, Ignazio di Loyola (1491-1556) che di Francesco Saverio (1506-1552)<sup>233</sup>. Successivamente il pittore verrà ingaggiato a più riprese dall'Ordine gesuita, che dovette da subito riconoscerne il grande valore, per imprese decorative importanti come l'affresco sul soffitto della Cappella della Missione sempre nel Collegio Massimo (oggi una delle sedi della Biblioteca centrale della Regione siciliana) terminato prima del 1630 e raffigurante *il Salvatore istituisce le Missioni*, opera seguita a breve dalla stupenda tela del *Miracolo di San Francesco Saverio* per la chiesa napoletana del Gesù Nuovo, realizzata tra il 1630 e il 1632 durante il fondamentale soggiorno formativo napoletano dell'artista<sup>234</sup>; in quest'ultimo quadro lo stile del Novelli presenta strettissime analogie con quello del napoletano Vaccaro, tanto che è realmente arduo, anche per gli studiosi più zelanti ed esperti, stabilire la reale portata di questa reciproca e quanto mai proficua influenza tra i due artisti, che erano coetanei e quasi sicuramente dovettero incontrarsi personalmente nella città partenopea in quel non breve lasso di tempo<sup>235</sup>.

---

<sup>232</sup>L.Frigerio: *Caravaggio, la luce e le tenebre*, Milano 2010, p.109: «Il gusto per l'allegoria, la ricerca del simbolo, l'uso della metafora per esprimere concetti profondi della fede cristiana, attingendo alle Sacre Scritture come anche alla tradizione patristica e a quella medievale, erano espressione di quel vivace ed efficace linguaggio "parlato" proprio degli alfieri del rinnovamento spirituale della Chiesa dopo il Concilio di Trento, un fronte che si estendeva dalla Milano ambrosiana e borromaica alla Roma dei gesuiti e degli oratoriani».

<sup>233</sup>Cfr. T.Viscuso: *Pietro Novelli architetto del Senato di Palermo e architetto del Regno* in AA.VV.: *Pietro Novelli e il suo ambiente...*Palermo 1990, op.cit., pp.86-93, con note critiche.

<sup>234</sup>Cfr.E.D'Amico: scheda di catalogo n.II.10 e F.Petrelli: scheda di catalogo n.II.11, entrambe in AA.VV.:*Pietro Novelli e il suo ambiente...*Palermo 1990, op.cit., pp.192-193.

<sup>235</sup>Non sempre i rapporti tra artisti di origine e provenienza diverse dovevano essere improntati ad una mal celata invidia, a una astiosa rivalità o peggio a un odio feroce, sfociando in tragedia, come accadde ad esempio ai bolognesi Guido Reni e Domenichino, entrambi chiamati dal Senato napoletano alla decorazione della Cappella di San Gennaro e perseguitati dagli invidiosi colleghi partenopei (Ribera e Battistello in testa), fino alla precipitosa fuga da Napoli del primo e ad un completo crollo nervoso del secondo. Ci sono esempi documentati infatti di collaborazione

A questa sommaria lista di commissioni gesuitiche al Novelli (che dovettero essere molte di più) va almeno aggiunta la grande pala d'altare della Cattedrale di Palermo che raffigura *la Vergine col Bambino e i Santi Ignazio e Francesco Saverio*, realizzata sempre dietro committenza dell'Ordine sicuramente dopo il 1632: è questo il dipinto definitivo a cui viene affidato il solenne compito di glorificare la recente avvenuta doppia santificazione<sup>236</sup>.

Ma i più maturi e compiuti esemplari pittorici, manifesti di questo fecondo intreccio tra il repertorio delle tematiche sacre novelliane e i contenuti della predicazione più ispirata, nutrita dai precetti della contestuale committenza gesuitica, sono rappresentati in special modo dalla celebre coppia di dipinti che Pietro Novelli realizza nella cappella dei Confessori in Casa Professa, prima chiesa dell'Ordine dei Gesuiti a Palermo<sup>237</sup>: il primo quadro che l'artista eseguì, nel 1639, presenta in una drammatica scena *San Filippo di Argirò risana un'indemoniato*; l'altro, eseguito a breve tempo di distanza dal primo intorno al 1640, e che mi accingo ad analizzare, raffigura *San Paolo primo eremita, sant'Antonio abate e compagni*<sup>238</sup>. Occorre da subito precisare che questo titolo, non esattamente corretto, può risultare fuorviante rispetto al reale contenuto di questa ultima opera d'arte: infatti secondo le fonti agiografiche tramandateci l'esperienza ascetica assoluta che san Paolo di Tebe primo anacoreta visse nel deserto egiziano non conobbe il conforto della presenza di compagni, sebbene l'episodio dell'incontro tra il vegliardo penitente e sant'Antonio abate appartenga alla tradizione agiografica di entrambi i santi e sia testimoniato dal racconto di san Gerolamo di Stridone. Più correttamente il soggetto del dipinto dovrebbe essere individuato in una variante tematica dell'*Incontro tra i santi Paolo eremita e Antonio abate nel*

---

artistica costruttiva e pacifica e di scambi stilistici fecondi verificatisi sempre nel napoletano, come quelli tra la romana Artemisia Gentileschi e i locali Stanzone, Finoglio, Beltrano, Cavallino. Non va esclusa a priori dunque la possibilità di un rapporto sereno di mutua influenza tra i coetanei Novelli e Vaccaro, la cui analogia tecnico-stilistica in certi casi è innegabilmente notevolissima. Cfr. *Le lotte nelle scuole locali* in R.&M. Wittkover: *Nati sotto Saturno...*, Torino 1996, op.cit., cap.X, par.10, pp.267-275. Su Artemisia a Napoli cfr. F. Abbate, Roma-Bari 2004, op.cit., pp.72-74.

<sup>236</sup>Cfr. V. Scuderi: scheda di catalogo n.II.12, in AA.VV.: *Pietro Novelli e il suo ambiente...* Palermo 1990, op.cit., pp.194-195.

<sup>237</sup>Sulla chiesa di Casa Professa e sulla Cappella dei Santi Confessori si veda F.P. Campione: *Chiesa del Gesù*, scheda storico-critica n.48 in C.DeSeta-M.A.Spadaro-S.Troisi: *Palermo città d'arte...* Palermo 2004, op.cit., pp.113-119.

<sup>238</sup>Sui due dipinti di Casa Professa scrive il Di Stefano: «*Due quadri, tra i migliori del Novelli, che il Mauceri data appunto del periodo 1635-40: quelli conservati nella Casa Professa di Palermo[...]l'indemoniato che urla e che annaspa è quanto di più drammatico ha creato l'arte del Novelli[...]L'altro quadro rappresenta su un cielo fluttuante di ombre e di luci, con carni cupree e vesti scurissime, alcuni Santi Eremiti raccolti in sacra conversazione attorno all'eremita Paolo*». Cfr. L.Bica-C.Micalizzi: *Storia dell'arte in Sicilia dalla preistoria a Guttuso*, antologia critica, Caltanissetta 2004, p.164.

*deserto*. L'inserimento di ulteriori figure penitenziali di compagni cenobiti è una originale e suggestiva licenza iconografica del Novelli, che sceglie di impaginare l'evento agiografico con i caratteri di un solenne e monumentale ritratto di gruppo.

Ma analizziamo il quadro più in profondità, livello per livello, e tentiamo di mettere a fuoco tutte le molteplici componenti figurali e culturali in esso presenti, e di spiegare le ragioni, per nulla casuali, della creazione di questa originale soluzione iconografica. Intanto la pittura della maturità del Novelli, a cui il dipinto appartiene a pieno titolo – come già puntualmente rilevato dallo Scuderi<sup>239</sup> – ci fornisce la prospettiva visuale dell'aristocrazia siciliana e delle sue istanze morali da porre strettamente in correlazione con gli ideali spirituali dei Gesuiti e ci mostra allo stesso tempo la completa maturazione delle istanze tecnico-stilistiche e l'alto livello di autoconsapevolezza raggiunte dall'artista<sup>240</sup>. Per la prima volta, inserendo la sua persona in uno dei suoi dipinti sacri, il Novelli compie la scelta volontaria di autoritrarsi come un cenobita in ginocchio, seguace fedele dei santi Paolo e Antonio, con la barba lunga e ispida, il volto pallido e un ruvido saio marrone mentre con entrambe le mani stringe l'emblematico teschio della vanità; egli non esita a incarnare in sé stesso un *exemplum* oratorio vivente, presentandosi in prima persona come un *memento mori* gesuitico secondo le prescrizioni sulla *meditatio mortis* suggerite al devoto praticante nei fondamentali *Exercitia Spiritualia* del grande fondatore della Società di Gesù, sant'Ignazio di Loyola (fig.20).

---

<sup>239</sup>Cfr. V. Scuderi: scheda di catalogo n.30 in AA.VV.: *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso...* Siracusa 1984, pp.261-264, con bibliografiche di riferimento.

<sup>240</sup>Cfr. V. Scuderi: scheda di catalogo n.II.47 in AA.VV.: *Pietro Novelli e il suo ambiente...* Palermo 1990, op.cit., pp.278-279. Cfr. inoltre V. Scuderi: *Caravaggeschi nordici (e di «nazioni» italiane) operanti in Sicilia. La posizione di Pietro Novelli* in AA.VV.: *Caravaggio in Sicilia...*, Siracusa 1984, pp.211-224.





**Fig.20** Pietro Novelli, *Incontro tra san Paolo eremita e sant'Antonio nel deserto*, Palermo, Chiesa di Casa Professa, (part.)

Vestendo in prima persona i panni poveri e dimessi, ma di assoluta realistica credibilità, dell'umile mistico anacoreta in penitenza nel deserto in quello che è stato definito dal Di Stefano «*forse il più riberesco dei dipinti del Novelli; sia per l'analisi verista che per la tipologia dei personaggi*»<sup>241</sup>, volgendo il suo triste sguardo verso l'esterno dello spazio dipinto nella empatica speranza di trovarvi nuovi compagni, ed esortando direttamente l'osservatore all'immedesimazione con lui e con i suoi quattro serafici compagni, il nobile pittore, che nella vita reale era intimo di vicerè, principi, e alti prelati, riesce ad estendere lo spazio impersonale e astratto della finzione pittorica oltre il piano-limite della superficie pittorica stessa, sconfinando emotivamente nella realtà personale e concreta dell'esistente.

Attraverso una sottile ma decisa amplificazione dell'accorato dialogo interno dei personaggi del dipinto, instaurando un sottile ma intenso rapporto psicologico-imitativo con lo spettatore esterno, che viene esortato egli stesso a farsi anacoreta e penitente assieme all'autore del dipinto, l'artista denuncia e rinnega l'intero mondo di illusori piaceri e si immerge anch'egli in una ultima, conclusiva accettazione della *vanitas mundi*. Sono convinto si tratti di una aderenza consapevole che va bel oltre la pura esteriorità: la sua opera è di certo barocca messinscena ma è anche profonda verità etica. Attraverso la rappresentazione artistica di tutti questi santi penitenti

---

<sup>241</sup>Vedi G.Di Stefano: *Pietro Novelli il Monrealese*...Palermo 1989, op.cit., p.35.

e del forte valore apologetico ed esemplare della loro testimonianza, derivante da una vita intera dedicata a Dio, Pietro Novelli (e con lui tutti i veri grandi artisti del tragico Seicento) riesce in un suo dipinto e con notevole successo ad esprimere, armonizzare e fondere le proprie personali ispirazioni estetiche con gli alti principi religiosi da lui condivisi, là dove invece le istituzioni religiose del tempo (Gesuiti alla testa), che quegli stessi principi etico-morali pure cercavano di imporre alla collettività, a volte fallivano, mancando di giungere nel profondo al cuore dei fedeli.

Mi pare che questa sia infine la testimonianza più autobiografica del Novelli pittore, un artista che in misura uguale o anche superiore a teologi e predicatori riesce a dare la giusta voce ad un messaggio morale che è anche lo spirito disincantato e triste di un'intera epoca: la rinuncia ai beni terreni, il più sentito pentimento e la totale devozione a un ideale spirituale più alto, che possa da solo riuscire riscattare una concezione del mondo e dell'uomo arida e materialistica, pessimistica visione di una esistenza di cui si dichiarava la natura di finzione, di fallace irrealtà ma per questo dominata dal senso onnipresente e concretissimo della morte.

Una dimensione esistenziale, quella del Seicento, vissuta sulla pericolosa china del lato più oscuro e insidioso del pensiero umano, quello dell'idea della mortalità, e che paradossalmente rischiava di sfociare nell'ateismo e nello scetticismo più estremi, cioè, secondo la visione religiosa del tempo, proprio negli errori peggiori in cui potesse incorrere lo spirito umano e che le istituzioni religiose intendevano evitare a tutti i costi. In ultima istanza la *Vanitas* non va letta dunque solo come un semplice ammonimento, per quanto insistito, alla brevità del vivere, o come un esplicito invito alla conversione; essa era anche un autentico antidoto per il latente ma diffuso scetticismo proprio dell'animo moderno: in questo amaro rimedio universale si dovevano mischiare ugualmente paura e speranza, terrore e fede, anima e corpo, poiché esso era il solo che fosse efficace a contrastare il profondo vuoto di valori, inconscio ma radicato, di un intero periodo storico come nessun altro violento e contraddittorio, sensuale e ascetico, edonista e miserevole<sup>242</sup>.

---

<sup>242</sup>Cfr. B.Borngässer-R.Toman: *"Theatrum Mundi", l'esistenza come opera d'arte totale*, in AA.VV.: *L'Arte Barocca, architettura, pittura, scultura*, Colonia-Milano 1999, op.cit., pp.6-11.



Ogni singolo individuo, facente parte di una immensa società impietosamente separata in gerarchie ferree ma accomunata da un diffuso senso di disperata confusione ideologica, veniva esortato a impegnarsi attraverso tutta la sua vita, nel tentativo di colmare quel vuoto con la preghiera devota, di attenuare la violenza con l'umiltà, la debolezza della carne con il sincero pentimento e l'espiazione di ogni peccato, nell'attesa di quella che si credeva (o si sperava) essere la vita vera ed eterna: era l'alba dell' Era Moderna anche per la arretrata Sicilia spagnola ed è toccato al genio del Novelli, che ne faceva indissolubilmente parte, il compito di esprimerne compiutamente l'anima più profonda, struggente e malinconica, prima di perdersi in essa<sup>243</sup>.

---

<sup>243</sup>D.Bernini: *Pietro Novelli, detto il Monrealese* in V.Abbate (a cura di): *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis...*, Milano 1990, pp.102-107. Cfr. inoltre F.M.Stabile: *Sicilia devota e committenza artistica dopo il Concilio di Trento*, in AA.VV.: *Pietro Novelli e il suo ambiente...*, Palermo 1990, op.cit., pp.21-36.

### III. Capitolo Terzo

#### Un caso particolare: la peste in Sicilia nel 1624

*“Mi sentivo morire dal desiderio di vedere Iddio, e non sapevo dove avrei dovuto cercare questa vita, se non nella morte”*

S.Teresa d'Avila – Libro de su vida (1588)

#### 1. Breve definizione del contesto storico e sociale

L'insieme delle pubblicazioni, anche recenti, sulla storia e la cultura della Sicilia spagnola del XVII secolo, incluso il periodo della diffusione della peste sull'isola, risulta davvero molto ampia e lenticolare, e ad essa si rimanda per una conoscenza approfondita, qui data per scontata nelle sue linee storiche generali, del complesso momento storico che l'isola attraversò nel critico volgere di quegli anni<sup>244</sup>. Ciò che maggiormente mi preme in questo contesto è delineare la maniera in cui un morbo epidemico in generale (e quello particolarmente feroce di peste del 1624 nello specifico) veniva percepito e vissuto dalla collettività siciliana, e soprattutto quali mutamenti esso suscitava nei comportamenti sociali, in quali forme si traduceva l'angoscia del contagio, della malattia e della morte, e in che modo queste emozioni trovavano espressione nella produzione artistica sacra coeva. Potrebbe anche risultare interessante capire se, contestualmente al Seicento siciliano, questa percezione delle epidemie sia sostanzialmente mutata, e in che misura, rispetto alle antiche modalità di reazione alla Peste Nera, quel fenomeno impressionante di pandemie che flagellarono l'Europa intera nel corso del XIV secolo, oppure non possa parlarsi piuttosto di una continuità nell'insieme degli atteggiamenti collettivi di fronte ad essa<sup>245</sup>.

---

<sup>244</sup>D.Mack Smith: *Storia della Sicilia medievale e moderna...*Roma-Bari 2000, op.cit., pp.250-262. Cfr. inoltre A.Chirco: *Palermo, tremila anni tra storia e arte*, Palermo 1992. Per motivi di spazio altri importanti testi sull'argomento da me consultati vengono presentati nella sezione bibliografica alla fine del presente elaborato, alla quale si rimanda.

<sup>245</sup>Cfr. *La morte addomesticata*, in P.Ariès: *Storia della morte in Occidente*, Milano 2006, op.cit., pp.17-33. Cfr. anche: *La morte e i suoi aspetti*, in A.M.Di Nola: *La Nera Signora, antropologia della morte e del lutto*, Roma 2001, op.cit., pp.11-69.

Un primo ostacolo nel tentativo di definire il particolare contesto storico e sociale della Sicilia del tempo potrebbe forse essere rappresentato dal fatto che esso, in linea con l'anima profondamente dialettica dell'intera epoca barocca, si impone alla nostra attenzione con una sconcertante compresenza di elementi e di aspetti, che si danno subito come divergenti, contraddittori, se non in aperta opposizione. Questa marcata antinomia emergente nel sistema culturale siciliano dell'epoca, volendo limitarci cronologicamente alla prima metà del secolo, è facilmente ravvisabile da una parte in quello straordinario impulso nuovo dato all'edilizia religiosa e civile a Palermo come a Messina, città che nel volgere di pochi decenni si rivestirono entrambe di meravigliosi edifici barocchi, emblemi di sfarzo e potere; nell'organizzazione continua e dispendiosa di splendide feste, spettacoli, battute di caccia, cortei e celebrazioni con cui le due principali municipalità isolane, da sempre rivali, competevano per conquistarsi il favore vicereale; nelle importanti ricorrenze religiose del calendario liturgico improntate spesso a un fasto esteriore e quasi profano; nella rifondazione di antichi insediamenti e nella nuova e rapida fondazione di interi villaggi sorti quasi dal nulla, e naturalmente nella rinnovata e fecondissima stagione dell'arte, finalmente aggiornata anche in Sicilia e caratterizzata dalla compresenza di protagonisti di assoluto rilievo della civiltà figurativa del Seicento europeo. D'altro canto, con l'ingresso del Vicereame spagnolo di Sicilia nel nuovo secolo, e ancor di più nel 1621 con il passaggio del potere, al vertice della monarchia spagnola, dal fanatico Filippo III d'Asburgo (1578-1621) al debole figlio Filippo IV (1605-1665), che inaugurerà il decadente periodo del "governo dei favoriti", si può davvero considerare conclusa per la Sicilia l'epopea cinquecentesca della «età felice»: il malgoverno dei viceré spagnoli è al suo apice tanto a Napoli e nel Meridione che in Sicilia (e le tensioni sociali sfocieranno infatti nella rivolta popolare del 1647), l'irreversibile processo di rifeudalizzazione dei latifondi crea intere masse di poveri allo sbando, un ceto medio produttivo è del tutto inesistente mentre i fenomeni del brigantaggio e del vagabondaggio dilagano. Emerge un quadro desolante di povertà sempre più ampia per una popolazione per lo più dedita a un regime di pura sussistenza, miseria causata da una pessima gestione statale delle risorse fiscali, dal parassitismo di una arrogante e imbellè classe nobiliare, dalle lunghe carestie (che a ondate si riaffaccano nel corso di tutto il secolo) e dalle ingenti spese di guerra (moltiplicatesi con l'ingresso della Spagna nella rovinosa Guerra dei Trent'anni) che

vanno a colpire con pesanti gabelle proprio le classi più deboli della società; a ciò bisogna aggiungere l'ignoranza da parte dei cittadini delle più elementari norme di igiene pubblica e della persona, l'inesistenza anche nelle città di sistemi fognari, l'assenza di una categoria medica qualificata (barbieri, levatrici e "streghe" ne svolgevano illegalmente le funzioni, praticando ogni tipo di intervento chirurgico), il proliferare di ratti e parassiti e la superstizione diffusa nel popolo e nel basso clero. Sarà questo insieme di elementi negativi che uniti spalancheranno le porte al propagarsi del terribile morbo<sup>246</sup>. Tuttavia, sebbene non si possa negare che anche il panorama generale delle scienze mediche risultasse decisamente arretrato nella Sicilia spagnola del XVII secolo (specie rispetto ad altri luoghi e contesti dell'Europa del tempo, complici l'intransigenza dell'Inquisizione e l'intolleranza della monarchia spagnola per una libera ricerca scientifica), non si può comunque affermare che le varie municipalità dell'isola già dalla fine del Cinquecento, più segnatamente nelle grandi città, fossero del tutto impreparate a fronteggiare eventuali evenienze epidemiche sul territorio: a testimoniare è la diversificata e moderna rete dei luoghi di degenza, tra lebbrosari, nosocomi, ospedali e lazzeretti, perfettamente operativi nella sola città di Palermo già nella prima metà del Seicento<sup>247</sup>.

Alla monumentale fabbrica di Palazzo Sclafani (adibito a Ospedale Grande fin dal 1435) e alla attigua Infermeria dei Padri Cappuccini, si aggiungevano l'Ospedale di San Giovanni dei Lebbrosi fuori le mura, il Lazzeretto allo Spasimo e il Lazzeretto al porto (inaugurato nel 1628 per la quarantena preventiva delle merci e degli equipaggi navali sospettati di veicolare possibili infezioni), l'Ospedale di San Bartolomeo degli Incurabili alla Cala e l'Ospedale di San Giacomo al Cassaro (quest'ultimo, fondato dal vicerè Emanuele Filiberto di Savoia, nasce come nosocomio militare, ma in tempi di epidemia riconfigurato in ricovero per tutti i tipi di malati). Era usanza comune inoltre che in caso di grave crisi epidemica molti luoghi civili e religiosi (specie chiese, conventi e monasteri) venissero prontamente adibiti al ricovero dei malati, come testimonia il fatto che anche la Zisa fu per un certo periodo trasformata in lazzeretto durante gli anni della peste<sup>248</sup>.

---

<sup>246</sup>Cfr. *La rifondazione barocca*, in S. Di Matteo: *Palermo, storia della Città dalle origini ad oggi*, Palermo 2002, pp.93-105, con bibliografia aggiornata.

<sup>247</sup>S. Boscarino: *Architettura e urbanistica dal Cinquecento al Settecento*, in AA.VV.: *Storia dell'Arte in Sicilia*, vol.1, Palermo 1984, pp.335-435.

<sup>248</sup>C. De Seta-M.A. Spadaro-S. Troisi: *Palermo città d'arte...* Palermo 2004, op.cit.

Questa nuova rete sanitaria urbana era parte della preziosa eredità lasciata alla municipalità palermitana dal celebre medico siciliano Gianfilippo Ingrassia (1510-1580), principale riformatore in ambito medico-sanitario e figura pionieristica nello studio delle malattie epidemico-infettive, e nell'applicazione moderna di metodi per una loro possibile prevenzione<sup>249</sup>. Essendosi impegnato in prima persona nel fronteggiare il disastro arrecato nel Vicereame di Sicilia dall'ondata di peste bubbonica del 1575, era a lui che si doveva l'istituzione sull'isola di speciali Collegi di Sanità pubblica (organi amministrativi che si attivavano in tempi critici, incaricati con poteri speciali di arginare il contagio tramite editti sanitari, blocchi stradali, chiusura delle case infette e decreti di quarantena), una disposizione più studiata e razionale dei lazzaretti nell'ambiente urbano, la raccolta organica di statuti sanitari che permisero alle autorità pubbliche l'adozione di più severe misure per la quarantena, per l'igiene e la prevenzione che si rivelarono fondamentali per evitare la completa catastrofe in diversi momenti di estrema emergenza infettiva<sup>250</sup>. Ma nonostante tali innegabili segnali di apertura, modernità ed efficienza, le risposte e i provvedimenti sanitari da parte delle istituzioni governative restavano lungamente insufficienti di fronte a fenomeni massicci di epidemia infettiva come fu quello della terribile peste bubbonica degli anni 1624-1627. Scientificamente causata dal bacillo *Yersinia pestis*, trasmesso all'uomo dalle pulci dei ratti infetti, giunta via mare a Trapani nel mese di Aprile dalle coste della Barbaria (l'attuale Tunisia) su alcune imbarcazioni che trasportavano schiavi cristiani riscattati e altre preziose mercanzie, nella tarda primavera dell'anno 1624 il morbo si abbattè con violenza inaudita su tutta l'isola, cogliendo l'intero mondo sociale impreparato e generando fin da subito episodi deformanti di panico collettivo<sup>251</sup>.

Si venne improvvisamente a creare una situazione estrema, disumana ed aberrante, tutti coloro che poterono farlo si diedero alla fuga. Il contagio si diffuse rapidamente, favorito dalla calura estiva e soprattutto da uno spropositato fenomeno di urbanizzazione incontrollata che rendeva le

---

<sup>249</sup>Cfr. AA.VV.: *Malattie, terapie e istituzioni sanitarie in Sicilia*, Palermo 1985, op.cit.

<sup>250</sup>Cfr. A. Pastore: *Peste, epidemie e istituzioni di cura*, in AA.VV.: *La Storia, Il Seicento: l'Età dell'Assolutismo...* Milano-Novara 2006, op.cit., vol.8, cap.VIII, pp.361-390. Scrive lo storico (p.362): «Sotto la categoria onnicomprensiva di «peste» passano nella Sicilia tra Cinquecento e Seicento forme contagiose assai diverse che vanno dall'influenza alle malattie veneree, al vaiolo, al tifo, data l'incapacità di distinguere le «petecchie» del tifo dai «carboni» della peste».

<sup>251</sup>Cfr. C. Valenti: *La peste a Palermo nell'anno 1624*, in AA.VV.: *Malattie, terapie e istituzioni sanitarie in Sicilia*, Palermo 1985, op.cit., p.173.

città e i villaggi luoghi sporchi, sovraffollati ed estremamente insalubri, per cui l'impatto del morbo fu violentissimo e le immediate conseguenze a dir poco devastanti; si è calcolato che nella sola Palermo tra il Giugno del 1624 e il Febbraio del 1626 quasi trentamila persone persero la vita a causa della peste, cioè un quarto della popolazione urbana dell'epoca<sup>252</sup>.

Questo tragico stato di cose si protrasse per alcuni anni<sup>253</sup> rischiando di scardinare completamente alle fondamenta l'assetto sociale della Sicilia del tempo, già pesantemente compromesso da una situazione economica e politica instabile e precaria. Come si è già avuto modo di puntualizzare, è emersa una doppia linea di sviluppo nella nuova spiritualità del tempo, poiché essa, lungi dall'essere una presa di posizione astratta nei confronti della vita e della morte, costituisce una reazione dello spirito umano proprio ai continui stravolgimenti sociali causati da guerre, carestie e pestilenze. Da un lato resta valido, come in epoca medievale, il modello della ricerca del silenzio, del tradizionale allontanamento mistico dal mondo: alla luce di tale concezione ascetico-solipsista la morte diveniva un *desideratum* e il contatto con il mondo terreno, inteso come secolare luogo di perdizione, veniva negato tramite esperienze religiose di eremitismo individuale, di severa vita claustrale, di quietismo e delle varie forme mistico-visionarie. Dall'altro, e questo rappresenta un cambiamento rispetto alla mentalità del Medioevo, si assiste a un rafforzamento, iniziato nel secolo precedente, del significativo accostamento evangelico dell'individuo al proprio prossimo e al mondo, tramite il costituirsi di confraternite collettive, laiche o religiose, associazioni caritatevoli dedite all'assistenza sociale specie di poveri e ammalati e al concetto cattolico di *buona morte*<sup>254</sup>. In terra di Sicilia, con l'ingresso della Spagna in una esosa guerra su scala europea, con le varie ondate di carestia che a più riprese colpirono l'isola

---

<sup>252</sup>Cfr. G. Fiume: *Il Santo Moro, i processi di canonizzazione di Benedetto da Palermo (1594-1807)*, Milano 2002, cap. VI, p. 132 sgg. Nel sesto capitolo di questo accurato saggio, l'autrice esegue una puntuale ricostruzione del periodo della peste a Palermo tra il 1624 e il 1627, e torna alle origini della *inventio* del culto di Santa Rosalia, che proprio in quegli anni, grazie alla fine della pestilenza, assurgeva a nuova santa patrona di Palermo.

<sup>253</sup>Bisognerà attendere circa tre anni prima che la peste venisse dichiarata ufficialmente scongiurata da un editto del Senato nell'estate del 1627. Cfr. A. Morreale: *Palermo nella prima metà del Seicento*, in AA.VV.: *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Palermo 1990, op.cit., pp. 37-51.

<sup>254</sup>Cfr. G. Vigni (a cura di): *Il Nuovo Testamento: Vangeli e Atti degli Apostoli*... Roma 2008, cit. Si è parlato di "accostamento evangelico al mondo" perché è proprio al Cristo che si deve l'istituzione delle *Sette opere di misericordia corporale* (Matteo 25, 31:46). Non è un caso infatti se la grande pala d'altare del Caravaggio, che unificava in una grandiosa visione d'insieme tutte le sette opere, venne eseguita per il Pio Monte della Misericordia, importante confraternita laicale napoletana formata da ricchi nobili cadetti a scopi assistenziali e caritatevoli. Cfr. R. Papa: *Caravaggio, gli ultimi anni*, Art Dossier n. 205, Firenze 2004, op.cit., pp. 8-23.

(carestie che precedono sempre le epidemie e ne sono la premessa), e soprattutto con il sopraggiungere della peste, il primo atteggiamento, pur sempre presente, tende lentamente ma progressivamente a lasciare il campo al secondo. Nella città di Palermo ad esempio si dovette agli interventi delle confraternite religiose e alle compagnie laicali la creazione di nuovi lazzaretti per accogliere il numero sempre crescente di persone contagiate dalla peste (sebbene vada ricordato che poi di fatto il personale addetto agli infetti fosse costituito per lo più da carcerati coscritti obbligati dalle autorità a svolgere servizio presso i lazzaretti e dal volontariato di coraggiosi chierici regolari, soprattutto Cappuccini).

Ma all'inefficienza della risposta del Senato cittadino al propagarsi dell'infezione e all'incapacità delle istituzioni di fornire una risposta concreta alla malattia, il popolo panormita riponeva le proprie speranze in un rimedio di natura ultraterrena: si fece quindi un ultimo, disperato e corale appello al Soprannaturale. Dopotutto in un ambiente che per consolidata tradizione considerava la peste una maledizione divina originatasi in seguito ai peccati dell'uomo contro Dio, era scontato che l'unico antidoto a un male soprannaturale dovesse necessariamente essere di origine divina e soprannaturale<sup>255</sup>. Numerosi, diversificati e prolungati nel tempo furono i metodi che la devozione popolare mise in pratica, assecondata dagli ormai esasperati organi di governo, patrocinata dall'alto clero (nella figura del nobile cardinale Giannettino Doria, eletto vicerè dopo la prematura morte per peste di Emanuele Filiberto di Savoia nell'Agosto del 1624) e fiduciosamente orientata da Gesuiti e Teatini, per supplicare al Cielo una sacra intercessione che potesse placare la giusta ira dell'Onnipotente.

Tutto ciò avveniva in una città paralizzata, come sospesa in una atmosfera irreal e innaturale: seguirono preghiere e atti di penitenza collettivi, veglie nelle chiese e voti solenni, pubblica ostentazione delle reliquie dei santi<sup>256</sup>, cicli di prediche e continue processioni; ma tutte queste istanze devote infine bisognava convergessero in una immagine unica, una perfetta figura di

---

<sup>255</sup>Cfr. *Pestilenza*, in E.De Pascale: *Morte e Resurrezione*, Milano 2007, op.cit., pp.64-67. Nei tempi antichi si usava il termine "peste" per qualsiasi pandemia ad elevato tasso di contagio e di mortalità. Ancora nel Medioevo essa veniva considerata biblicamente punizione divina per gravi crimini di empietà commessi dalle comunità civili nei confronti del Divino. Tale concezione permane nei secoli e si trasmette invariata alla mentalità dell'uomo del XVII secolo.

<sup>256</sup>Durante la peste del 1624 alle due figure sacre, apotropiche contro le pestilenze, dei tradizionali santi taumaturghi Rocco e Sebastiano, si fece ricorso a Palermo alle venerate reliquie delle quattro amatissime sante vergini patrono della città e dell'isola, Agata, Oliva, Ninfa e Cristina, purtroppo senza esiti significativi. Anzi le forme di aggregazione devozionale il più delle volte moltiplicavano le possibilità di venire contagiati. Cfr. P.Palazzotto: *Sante e Patrono nelle chiese di Palermo*, Palermo 2005.

santo «mediatore» che con il suo intervento risolutivo guarisse dal male, operasse il miracolo e ricostituisse l'armonia perduta tra la Terra e il Cielo.

Fu proprio nell'infuriare della piaga mortale, nell'estate del 1624, quando ogni speranza sembrava ormai perduta che trovò il suo compimento una antica profezia, poiché una vergine santa di origini normanne, il cui remoto culto era quasi del tutto obliato, decise di dare ascolto alla disperata supplica dei suoi fedeli concittadini: fu la forza visionaria dell'immaginario popolare ad evocarla, una suggestiva leggenda agiografica le fornì coerenza storica, la migliore arte sacra si impegnò per restituirle un magnifico volto.



## 2. Van Dyck a Palermo e Santa Rosalia: la *Vanitas* come modello di santità

Anton Van Dyck (1599-1641) giungeva a Palermo, plausibilmente da Genova, nella primavera del 1624, prima che si diffondessero in città i primi sospetti dell'imminente epidemia. A convocare l'artista in Sicilia è il vicerè Emanuele Filiberto di Savoia in persona, insediatosi in questa prestigiosa carica nel Febbraio del 1622: sembra che il nome del pittore fiammingo, già noto alla corte dei duchi sabaudi, gli fosse stato segnalato personalmente dalla zia materna, la Arciduchessa Clara Eugenia Isabella d'Asburgo, reggente dei Paesi Bassi spagnoli a Bruxelles, che ne era venuta a conoscenza come del più brillante allievo della bottega di Pieter Paul Rubens ad Anversa<sup>257</sup>. Ma questa illustre convocazione, che gli apriva fin da subito la strada a committenze di altissimo rango, non era il solo motivo che rendeva la capitale viceregia particolarmente attrattiva per l'artista fiammingo, considerato il più dotato dei pittori anversesi subito dopo il maestro Rubens; egli giunse in Sicilia come un artista ormai maturo (sebbene ancora giovane) e che aveva completato la sua formazione culturale e pittorica durante il suo *tour* italiano iniziato già da tre anni (durerà all'incirca sei), di cui il soggiorno sull'isola non rappresentava che una ulteriore tappa, per quanto significativa. Ma altri nodi dovevano legare saldamente il giovane Van Dyck alla cosmopolita città di Palermo: innanzi tutto il fatto che l'artista considerasse la città di Genova il suo punto ideale di partenza e di ritorno nel suo viaggio formativo attraverso l'Italia intrapreso nel 1621, e che nel volgere di quegli anni, siamo agli inizi del terzo decennio del Seicento, le relazioni tra la Repubblica di Genova e la Palermo viceregia (oltre che tra Genova e gli stessi Paesi Bassi spagnoli), città legate entrambe in modi diversi alle sorti e alle

---

<sup>257</sup>Cfr. J.Müller Hofstede: *Umanesimo italiano e tradizione nordica*, in C.Porcu: *Rubens*, collana *I Classici dell'Arte* n.36, Milano 2004, pp.6-23. Risulta che Emanuele Filiberto di Savoia (1588-1624), Principe di Oneglia, Gran Croce dei Cavalieri di Malta e già Primo Ammiraglio del re Filippo III di Spagna, nominato nel 1622 Vicerè di Sicilia da re Filippo IV, desiderasse ardentemente e da tempo tramite un maestoso ritratto dar lustro alla propria persona e nello stesso tempo glorificare la sua illustre casata. Ovviamente la scelta per tale alto onore sarebbe dovuta ricadere sul grande Rubens in persona, la cui magniloquente tecnica pittorica a quel tempo rappresentava quanto di più eccelso a cui potesse ambire un principe di sangue reale per un ritratto ufficiale. Ma Rubens in quegli anni si trovava a Parigi presso la corte reale di Francia, impegnato in prestigiose commissioni (e in delicate trattative diplomatiche) per la regina madre Maria De'Medici. Agli occhi dell' illustre Vicerè dunque la scelta di preferenza ricadeva ora sul geniale "doppio di Rubens", cioè sul suo primo e migliore discepolo: ciò non va inteso come una soluzione di ripiego ma come una opzione assolutamente coerente, auspicabile e validissima (tra l'altro Van Dyck aveva il vantaggio di trovarsi in Italia e di essere in possesso di eccellenti referenze da parte dello stesso maestro e di molti nobili principi).

politiche del Regno di Spagna, fossero quanto mai intense, solide e continuative. Infatti l'influente patriziato genovese (sia antico che recente) aveva fatto presto ad elevare il Van Dyck al prestigioso ruolo di suo ritrattista ufficiale, per cui l'artista arrivava a Palermo con una salda nomina di pittore specializzato in ritratti, dalle eccelse abilità mimetiche per nulla inferiori a quelle di Rubens stesso, e che rendevano i ritratti da lui realizzati ambiti oggetti del desiderio, veri e propri *status symbols* oltre che moderne forme di "investimento" finanziario, anche per la superba e spagnoleggiante aristocrazia siciliana. A Palermo inoltre la ricca comunità di origine genovese stava vivendo in quel tempo all'apice del proprio successo economico e del prestigio sociale (molti dei suoi esponenti si erano legati in proficue nozze con le migliori famiglie nobili del luogo), ma non aveva mai smesso di intrattenere importanti rapporti familiari, commerciali e finanziari con la potente città di origine<sup>258</sup>. Perfetto rappresentante di questa facoltosa *élite* era ad esempio il ricchissimo gentiluomo di origine genovese Desiderio Segno, che viveva in una lussuosa magione a Palermo: essendo egli anche un raffinato collezionista d'arte commissionò subito all'artista diverse opere, tra cui il suo personale ritratto a figura intera<sup>259</sup>. Anche l'anziana pittrice cremonese Sofonisba Anguissola (1535-1625), sposata con l'ammiraglio genovese Orazio Lomellini, viveva a Palermo fin dal 1615 e ormai quasi non vedente per l'età avanzata non mancò di ricevere più volte l'artista in casa sua, nel quartiere portuale della Loggia, dandogli utili consigli tecnici sulla ritrattistica e incoraggiandolo con le sue cortesi e sagge parole. Van Dyck ricambiò l'ospitalità dell'anziana collega facendole un commovente ritratto, che, concordemente con la Viscuso, ritengo sia da identificare nella tela oggi custodita presso la Galleria Sabauda di Torino, prima che la nobile dama spirasse nella sua dimora nel quartiere della Loggia, in Palermo nel Novembre del 1625<sup>260</sup>.

---

<sup>258</sup>Cfr. V. Abbate: *Diario genovese*, in V. Abbate (a cura di): *Porto di mare, 1570-1670. Pittori e Pittura a Palermo tra memoria e recupero*, Napoli 1999, op.cit., pp.39-43.

<sup>259</sup>Forse da identificare con l'elegante *Ritratto di gentiluomo* oggi nelle collezioni museali di Vaduz (Liechtenstein). Cfr. *Ibidem*, *Desiderio Segno committente del Van Dyck a Palermo*, pp.111-115. Ringrazio la Prof. Teresa Viscuso per questa segnalazione e per i preziosi consigli metodologici per lo studio di Van Dyck e dei fiamminghi in Sicilia.

<sup>260</sup>Cfr. D. Malignaggi: *Sofonisba Anguissola a Palermo*, Palermo 1981. Relativamente al ritratto della anziana Sofonisba, raffigurata sul letto di morte, esso fu eseguito dal Van Dyck probabilmente a Genova basandosi su un suo precedente disegno, del 12 Luglio 1624, che il pittore anversese aveva riportato sul suo taccuino di viaggio. Cfr. inoltre T. Viscuso: scheda di catalogo n.I.4 in AA.VV.: *Pietro Novelli e il suo ambiente...* Palermo 1990, op.cit., pp.148-149, con bibliografia; V. Abbate: *Ritratto palermitano della «Signora Domina Sofonisba Anguisciola»*, in V. Abbate: *Porto di mare, 1570-1670...* op.cit., pp.108-111.

A concludere il ricco quadro del contesto che accolse il Van Dyck c'era poi la presenza dell'elemento etnico fiammingo, attivo tanto a Genova che a Palermo: si trattava di una cerchia di persone residenti in città da diverso tempo, principalmente pittori e mercanti d'arte nativi delle Fiandre ma poi naturalizzatisi siciliani, un *milieu* che agevolava la permanenza in città del pittore, costituendo una rete di amicizie e conoscenze (dirette o mediate) che lo aiutarono a inserirsi meglio nell'ambiente sociale oltre che nel giro delle commissioni artistiche che contavano, creando per lui un ambiente familiare e accogliente<sup>261</sup>. In questo ambiente a lui congeniale il pittore, di spirito socievole, modi raffinati e curioso per natura, si integra in breve tempo: la corte vicereale e l'aristocrazia locale dimostrano subito di favorirlo, mentre la straordinaria cifra stilistica della sua pittura, elegantemente sobria ma vitale e dinamica a un tempo, conquistò ben presto l'animo della committenza<sup>262</sup>. Naturale nella resa plastica delle sue figure, immerse nelle dolci ombre tonali di un cromatismo brillante e succoso, che restituiva alla perfezione, senza risultare mai algida, la trama dei diversi materiali, questa arte rinnovata, concreta negli avvolgimenti chiaroscurali e sensuale nei cangiantismi neoveneti del colore, decreta in breve tempo il completo e immediato successo dell'abile artista anche in Sicilia, per cui Van Dyck si ritroverà presto sommerso da più parti dalle pressanti richieste di opere d'arte a soggetto religioso per chiese e confraternite, di monumentali ritratti per principi e baroni, di quadri "tagliati" di medio formato per la devozione privata<sup>263</sup>. Tramite le sue suggestive realizzazioni pittoriche il lessico figurativo locale finalmente si rinnovava, assorbendo contemporaneamente in una versione mediata di estrema raffinatezza formale il naturalismo di matrice fiammingo-caravaggesco e la lezione del puro colore di ascendenza veneta, elementi che costituiscono il fondamento portante per la coeva parabola novellesca.

Ma gli eventi incalzavano molto rapidamente. Il tanto desiderato ritratto dell'illustre vicerè di casa Savoia viene con molta probabilità completato nel mese di Luglio del 1624: il risultato finale fu anche stavolta impeccabile, come sempre, restituendo una immagine pittorica in perfetto

---

<sup>261</sup>Molte delle impressioni suscitate nella vivace mente del giovane artista trovarono espressione grafica nelle preziose pagine del suo appassionante *Taccuino Italiano*, oggi custodito presso il British Museum di Londra. Cfr. AA.VV.: *Anton van Dyck, riflessi italiani*, catalogo della mostra a cura di M.G. Bernardini, Milano 2004.

<sup>262</sup>Cfr. H. Vlieghe: *I Paesi Bassi meridionali, lo stile di vita elitario e il virtuosismo artistico nel Seicento: Anton van Dyck*, in AA.VV.: *La pittura nei Paesi Bassi*, tomo II, Milano 1997, pp.317-321.

<sup>263</sup>Cfr. V. Abbate: *Van Dyck a Palermo*, in AA.VV.: *Anton Van Dyck, riflessi italiani*, catalogo della mostra, Milano 2004, op.cit., pp.68-81, corredato di note critiche e bibliografia aggiornata.

equilibrio formale tra il disincantato verismo fisico e psicologico e le sottili istanze di una nobile idealizzazione<sup>264</sup>(fig.21)



**Fig.21** Anton Van Dyck, *Emanuele Filiberto di Savoia, Vicerè di Sicilia*, Londra, Dulwich Picture Gallery

Tuttavia la terribile ondata epidemica si era già ampiamente propagata, e non dovette trascorrere molto tempo da che i pigmenti sulla tela si fossero asciugati del tutto che il vicerè Savoia stesso, raffinato collezionista e generoso mecenate di poeti e letterati, perse la vita a causa del contagio<sup>265</sup>: era il 3 di Agosto del 1624 e il pittore, a differenza da quanto si continuava a credere fino a pochi anni fa, non decise di fuggire, abbandonando la Sicilia, ma di trasferirsi per tempo in una località meno esposta all'epidemia, forse la città di Genova o più plausibilmente Messina: infatti dalla lettura dei documenti rintracciati puntualmente da Giovanni Mendola egli risulterebbe ancora presente nella città di Palermo nel corso del 1625, e di sicuro almeno fino al mese di Settembre<sup>266</sup>. Ora, sulla base di queste nuove importantissime acquisizioni documentarie è possibile affermare che l'artista fiammingo visse in prima persona le drammatiche vicende della diffusione della malattia nella città di Palermo, assistendo alle risposte che il Senato, le istituzioni religiose e il popolo diedero alla tragedia collettiva, e al senso di impotenza di fronte a una

---

<sup>264</sup>Cfr. R.D'Adda: *Van Dyck*, collana *I Classici dell'Arte* n.44, presentazione di J.Müller Hofstede, Milano 2004, pp.23-69, con bibliografia. Stessi apparati testuali ma diverso repertorio iconografico in J.Müller Hofstede: *Anton Van Dyck*, collana *I Maestri del colore*, n.125, Milano 1966. Si veda pure D.Bodard: *Van Dyck*, Art Dossier n.122, Firenze 1997. A proposito della ritrattistica del Van Dyck si consulti inoltre F. Zeri (a cura di): *Van Dyck*, collana *Cento Dipinti* a cura di M. C. Curti-E. Forlani, Milano 1998, pp.30-35.

<sup>265</sup>Cfr.V.Abbate: *Emanuele Filiberto di Savoia vicerè e collezionista*, in V.Abbate (a cura di): *Porto di Mare...op.cit.*, pp.107-108.

<sup>266</sup>Cfr.G.Mendola: *Un approdo sicuro, nuovi documenti per Van Dyck e Gerardi a Palermo*, in V.Abbate, op.cit., pp.88-106.

orrenda piaga che sembrava divenire di giorno in giorno più spaventosa. Fu allora che le loro comuni speranze si focalizzarono sulla mitica figura di una santa il cui antico culto locale era stato da diversi secoli obliato: secondo l'originaria *legenda*, rielaborata dallo storico gesuita siciliano Ottavio Gaetani (1566-1620), santa Rosalia era una nobile giovane vissuta in Sicilia nei lontani tempi dei re normanni, ma bastarono le sue origini palermitane, la sua inviolata castità e la scelta di vivere in completo eremitaggio in una grotta sul Monte Pellegrino affinché tutta la cittadinanza ritrovasse in lei una comune risposta al Male che rischiava di cancellare l'intera popolazione di Palermo<sup>267</sup>. Contestualmente proprio nel Luglio del 1624, all'infuriare dell'epidemia, erano state rinvenute sul promontorio panormita alcune ossa umane in parte fossilizzate. Diffusasi in breve tempo in città la notizia del prodigioso ritrovamento, immediatamente il popolo chiese alle autorità ecclesiastiche che tali resti cristallizzati venissero riconosciuti come le sacre reliquie della vergine fanciulla che, sprezzando il matrimonio, gli agi e le ricchezze terrene che il suo rango le garantiva, scelse senza esitare di consacrarsi anima e corpo al Cristo e con l'aiuto degli angeli inviati dal Cielo fuggì dalla reggia di Palermo, trovando rifugio in una caverna sul monte, dove trascorse la propria vita in preghiere ed aspre penitenze, e dove infine morì, all'età di trentasei anni. Il 15 di Agosto santa Rosalia viene dunque proclamata ufficialmente patrona della città di Palermo, che viene posta dall'arcivescovo Doria, ora eletto vicerè in sostituzione del defunto principe Savoia, sotto la doppia protezione della santa e della Vergine Immacolata. Tuttavia dovettero passare alcuni mesi prima che le ossa venissero effettivamente riconosciute come i resti incorrotti della vergine anacoreta: trasportate in solenne processione per le vie principali di Palermo, si poté subito constatare un affievolirsi nella violenza del contagio, e già nel Settembre del 1625 l'intera popolazione esultò nel considerare l'incubo del mortifero morbo ormai scampato. Ma torniamo al Van Dyck a Palermo e al suo ruolo fondamentale di protagonista nel restituire una nuova vitalità e dignità all'immagine artistica della nuova santa patrona: in riferimento a quello che viene giustamente considerato il capolavoro assoluto della pittura sacra del Van Dyck, il monumentale telero raffigurante la

---

<sup>267</sup>Scrive Giovanna Fiume: «Prima del 1624 non si era soliti invocarla e, se mai c'era stato un culto, esso doveva essere decaduto da tempo, o piuttosto doveva essere limitato al Monte Pellegrino». Cfr. *L'antagonista Rosalia*, in G.Fiume: *Il Santo Moro, i processi di canonizzazione di Benedetto da Palermo (1594-1807)*, Milano 2002, op.cit., cap.VI, p.137.

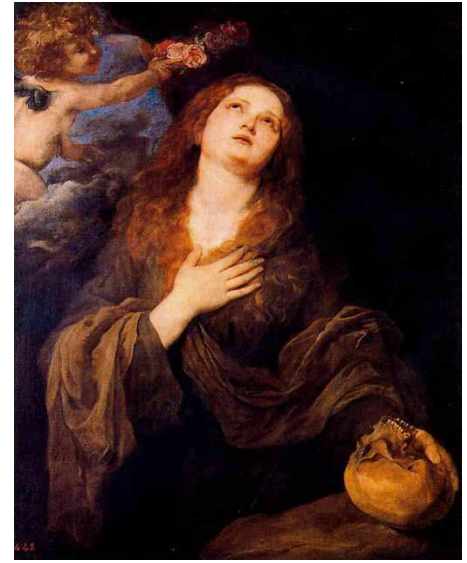
*Madonna del Rosario e Santi* (Palermo, Oratorio del Rosario in San Domenico)<sup>268</sup>, Teresa Viscuso ci offre parole illuminanti, che ne chiarificano il senso più profondo: «*Il pittore sublima l'emozione di aver vissuto il dilagare della peste e il miracoloso intervento di Santa Rosalia nella pala d'altare del Rosario, di certo concepita non con la gravità religiosa di un dipinto devozionale, come scioglimento di un voto per il pericolo superato, ma proprio come un trionfo vitale della Madonna e dei santi sulla morte*»<sup>269</sup>.

Spetta infatti a questo giovane artista straniero l'indiscusso merito di avere rinnovato, assecondando l'impulso della nuova devozione popolare tributata con entusiasmo a Rosalia, l'austero registro iconografico medievale della santa palermitana, attraverso la freschezza di uno stile pittorico che veniva anch'esso considerato nuovo nell'attardato panorama artistico siciliano: ciò avviene tramite la creazione di diverse opere di sicuro fascino, principalmente realizzate tra il 1624 e il 1627, versioni ripetute, tutte di grande originalità e bellezza, raffiguranti il medesimo soggetto agiografico, santa Rosalia Patrona di Palermo, soluzioni che riscossero un successo immediato da parte della committenza, la quale vide con stupore rinascere a nuova vita, tramite l'abile pennello di Van Dyck, l'amatissima santa vergine che aveva scacciato la peste per sempre. Non è improprio dunque affermare che si deve al genio creativo di Van Dyck se la devozione per una antica santa siciliana ritrovò nel volgere di pochi anni la cifra iconica più adeguata ad esprimerne il valore dopo secoli di oblio, cifra che presto si tradurrà in modello per tutti gli altri artisti, come può ampiamente testimoniare la coppia di opere pittoriche di seguito presentate, entrambe custodite presso prestigiosi istituti museali stranieri, realizzate durante il soggiorno palermitano dell'artista e risalenti proprio agli anni tra il 1624 e il 1625 (figg.22-23).

---

<sup>268</sup>Cfr. Scheda di catalogo n.9, in P.Palazzotto: *Sante e Patrona...*, Palermo 2005, op.cit., pp.40-41 con bibliografia.

<sup>269</sup>Cfr.T.Viscuso:*Pittori fiamminghi nella Sicilia occidentale al tempo di Pietro Novelli: nuove acquisizioni documentarie*, in V.Abbate (a cura di): *Porto di Mare...*op.cit, p.101. È stata una opzione ponderata quella, solo apparentemente incongrua, di procedere, nel presente studio, ad un accenno ma non a una analisi puntuale della più celebre pala d'altare siciliana del Van Dyck (che tra l'altro offre allo studioso l'indiscusso vantaggio di essere ancora presente nel suo sito di destinazione originario e dunque visualizzabile *in loco*). Desidero ugualmente spendere poche righe per spiegare al lettore le motivazioni di una tale scelta: questo indiscusso capolavoro vandyckiano, oltre a disporre di una bibliografia molto vasta, recente e approfondita, non mi pare prevedesse, nelle intenzioni dell'autore, la centralità esclusiva della nuova figura di santa Rosalia come mediatrice celeste, dispensatrice di Grazia e *Patriae Sarvatrix*. Infatti all'interno dello spazio pittorico, al fianco della nuova protettrice inginocchiata, troviamo presenti ai piedi della Vergine col Cristo bambino, in un monumentale impianto ancora di ascendenza neoveneta, tutte le consuete Patrona storicamente care alla città di Palermo (le sante Cristina, Ninfa, Oliva e Agata), assieme in pari dignità con i principali santi domenicani, in esplicito omaggio al luogo di destinazione del telerò, l'altare dell'oratorio di una importante confraternita, sito nei pressi della prima chiesa palermitana dell'Ordine Domenicano.



**Fig.22** Anton Van Dyck, *Santa Rosalia in gloria*, New York, Metropolitan Museum **Fig.23** Anton Van Dyck, *Santa Rosalia in estasi*, Madrid, Museo del Prado

Raffigurata come una incantevole giovane donna nel fiore degli anni, la nobile Rosalia che rivive nei numerosi dipinti siciliani di Anton Van Dyck, analogamente al tema iconografico di Maria Maddalena penitente con il quale mostra di condividere diversi elementi di contatto<sup>270</sup>, preserva integra tutta la sua giovanile bellezza, nonostante i duri anni di una vita eremitica trascorsa tra sacrifici e privazioni: in aderenza con l'immaginario popolare che la voleva principessa, la fanciulla eremita presenta un incarnato chiarissimo e lunghi capelli biondo-ramato che ricadono fluenti in morbide onde dorate, tratti allusivi alla sua nobile origine normanna; inoltre, confermando il forte legame sempre vivo in Sicilia tra gli umili Frati Minori e il popolo devoto, appare avvolta in un grezzo saio marrone di foggia francescana, col tradizionale cordone dei voti che le cinge i fianchi<sup>271</sup>. I suoi tipici attributi sono sempre quelli canonici del corredo

<sup>270</sup>Il racconto agiografico tradizionale, già ricco di particolari leggendari, di santa Rosalia, che proprio durante la sua elevazione a nuova Patrona si contamina e si arricchisce con nuovi elementi narrativi di genuina fantasia popolare, riporta ad esempio il significativo episodio in cui la giovanissima fanciulla normanna, la notte prima delle imminenti nozze con il nobile Baldovino, ha una visione del volto del Cristo *Uomo dei dolori* che le compare sulla superficie dello specchio, nella toletta della sua camera da letto. A questa visione seguirà l'immediata conversione della santa, il rifiuto del matrimonio terreno, la scelta della fuga eremitica da un mondo di vani piaceri e lo sposalizio mistico col Cristo. In questo aneddoto di spirito tipicamente barocco l'oggetto di vanità per eccellenza, lo specchio, si trasforma in "*speculum animae sine macula*" e non restituisce più una vuota immagine esteriore, ma le verità più profonde e inconscie dello spirito. Cfr. *Mirror*, in J.Hall: *Dictionary of Subjects and Symbols...* Londra 1996, op.cit., pp.210-211.

<sup>271</sup>Ma per le vesti francescane che la santa indossa, si tratta chiaramente di una licenza figurativa dell'artista, determinata dalla *vox populi*, costituendo in effetti un dettaglio palesemente anacronistico: il Francescanesimo ancora non esisteva quando la santa visse la sua esperienza spirituale; se realmente ella si accostò ad una famiglia monastica, è più probabile pensare si fosse votata o alla regola monastica basiliana, di origine orientale e molto presente a quei tempi sull'isola, oppure all'Ordine benedettino, da secoli uno dei più influenti in Sicilia. Cfr. M.C.Di

emblematico dell'eremita in penitenza, che abbiamo già analizzato nel capitolo precedente: il teschio umano, il crocifisso di legno, il libro sacro, ai quali si aggiungono la fragrante rosa e il candido giglio (già attributi mariani, simboli codificati rispettivamente di grazia divina e di virginale purezza ma qui anche allusivi alle componenti fonetiche del nome latino della santa siciliana: *Rosa-lilia*)<sup>272</sup>. Quanto al rapporto tra figura e ambiente, l'arte di Van Dyck lo propone essenzialmente in due diverse variazioni iconografiche: una detta "gloriosa" in cui la santa appare inginocchiata su un promontorio, o condotta in Cielo da angeli in volo, ai piedi del Cristo o della Vergine (più raramente di Dio Padre) nell'atto di intercedere per la città, ravvisabile in una distante veduta paesaggistica dall'alto, per ottenere la cessazione della pestilenza; oppure quella più raccolta, in cui la santa appare solitaria romita, nei pressi del suo aspro eremo montano, immersa in un sognante rapimento estatico, straiada su un fianco oppure genuflessa, mentre un angelo le cinge il capo con un serto di rose; in questa ultima variante a volte può comparire nel suo corredo oggettuale, in sostituzione del teschio o in sua aggiunta, una emblematica clessidra, oggetto misuratore del tempo della vita terrena (già insostituibile anche nel repertorio moralizzato delle Vanitas-nature morte di scuola olandese, spagnola e napoletana) e allusivo alla innata temporalità della condizione umana ma anche, ancora una volta, alla *Vanitas mundi*<sup>273</sup>. Nel dipinto del Metropolitan Museum di New York, che *ab origine* faceva parte della prestigiosa collezione del principe Antonio Ruffo di Calabria e appartenente al primo tipo, la santa viene trasportata in volo verso il Paradiso da un insieme festoso di putti: è ancora l'immagine tipica della glorificazione di una santa, centrale per tutta la cultura della Controriforma; tuttavia il portato iconografico di base si arricchisce di elementi nuovi e contestualizzati, poiché la rappresentazione vandyckiana non può prescindere dal riferimento all'evento miracoloso che decretò la rinascita del culto della santa panormita<sup>274</sup>.

---

Natale: *Santa Rosalia nelle arti decorative*, introduzione di A. Buttitta, con contributi di P. Collura e M. C. Ruggieri Tricoli, Palermo 1991, pp.16-23.

<sup>272</sup>«A Palermo nei mesi in cui sostò il Van Dyck si stava definendo l'iconografia di Santa Rosalia mediante l'identificazione di segni e di nuovi attributi, che ne definivano il predominante carattere di penitente ed eremita esemplare; evidentemente i due artisti fiamminghi (Antonis Van Dyck e Wilhelm Walsgart) contribuirono a fissare il più antico modello». Cfr. D. Malignaggi: scheda di catalogo n.31, in V. Abbate (a cura di): *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis...* Milano 1990, op.cit., p.180.

<sup>273</sup>Relativamente al corredo iconografico di Santa Rosalia si veda R. Giorgi: *Santi...* Milano 2002, op.cit., pp.329-330.

<sup>274</sup>Cfr. L. Arcangeli: *La pittura religiosa di Van Dyck e la conoscenza dell'arte italiana*, in AA.VV.: *Anton Van Dyck, riflessi italiani...* Milano 2004, op.cit., pp.30-41, corredato di note critiche e bibliografia aggiornata.



E infatti la santa si eleva al Cielo assumendo la tipica gestualità della supplice, che invoca una grazia di guarigione per la città ai suoi piedi (sullo sfondo paesaggistico si riconosce l'inconfondibile golfo di Palermo e il profilo del Monte Ercta, detto del Pellegrino, sede della vita eremitica e del ritrovamento delle reliquie della santa, ma allusivo anche alla salita al Calvario e alla cima del Golgota per una santa che, sposa del Cristo, scelse fino in fondo di seguirne i passi verso l'estremo sacrificio) mentre un angioletto la incorona col consueto serto di rose, ma il putto ai suoi piedi trasporta il teschio privo di mandibola tra le mani mentre un altro puttino al suo fianco lo indica e compie il gesto di turarsi il naso per proteggersi dal fetore del pestilenziale morbo (identica cosa avviene in primo piano nella tela della *Madonna del Rosario e Santi* di Palermo). In questo contesto il teschio assomma su di sé ulteriori significati: è attribuito dell'eremita Rosalia, come strumento prioritario di *meditatio mortis*, è metafora del transeunte nel drammatico contrasto con la beltà del volto della santa, ma nell'allusione all'olezzo di morte che emana da esso, sottolineato dal putto che lo indica chiudendosi naso e bocca, è anche emblema della mortifera pestilenza che solo l'intercessione della santa può riuscire a scongiurare<sup>275</sup>. Nel bel quadro del Museo del Prado a Madrid invece, meno innovativo nei suoi elementi compositivi e appartenente alla seconda tipologia, Van Dyck applica ad una immagine di Rosalia lo schema consueto per la rappresentazione muliebre di un eremita penitente in mistico raccoglimento e ci restituisce la tradizionale immagine di una giovane santa sola con il suo teschio, che vive la propria estasi attraverso i profondi moti dell'animo, esemplificati nei gesti del corpo (una mano sul petto allude all'accettazione del Mistero mentre l'altra sul teschio allude all'espiazione di tutti i peccati tramite la penitenza) e nell'espressione del volto (i languidi occhi rivolti al Cielo confermano la sua profonda vocazione spirituale). La sua morbida figura, immersa in una calda luminosità dorata che si esalta nei bruni del saio, nel tenue ocre del velo virginale e nel rosso ramato dei lunghi capelli, appare di una bellezza coinvolgente e suggestiva,

---

<sup>275</sup>Come si è già avuto modo di dimostrare, nel corredo di santi, eremiti, anacoreti e penitenti il teschio, da semplice elemento dell'arredo volto unicamente a rappresentare visivamente il *topos* letterario della *meditatio mortis*, diventa progressivamente momento privilegiato e protagonista, caricandosi via via di più ampi portati concettuali. Con l'inoltrarsi dell'arte sacra nel pieno del XVII secolo, assistiamo ad una progressiva "amplificazione semantica" del motivo iconografico di partenza: ed ecco che il teschio significa di volta in volta la morte fisica, la morte spirituale, il contagio del morbo della peste, l'isolamento interiore, il peccato originale, la penitenza, l'Eternità, l'Oltretomba. Cfr. *Skull*, in J.Hall, Londra 1996, cit., p.284.

all'interno di una buia spelonca, ed il riferimento alla Maddalena in estasi (ennesimo tributo che il pittore fiammingo tributa alla pittura sacra dell'adorato ideale maestro Tiziano) è talmente stretto che potremmo scambiare con la santa penitente per eccellenza la nuova protettrice di Palermo, se non intervenisse il piccolo angelo incoronante a chiarirne l'identità ponendole sul capo la floreale corona intrecciata di rose.

Bisogna ricordare a questo punto che dalle originali soluzioni pittoriche adottate dal Van Dyck per la ridefinizione iconografica di santa Rosalia nessuno degli artisti a lui contemporanei o successivi potrà o sceglierà di prescindere, e ciò non soltanto per quanto concerne l'immagine della santa nell'ambito ristretto della pittura siciliana del Seicento, ma per tutte le manifestazioni artistiche, scultoree, applicate, decorative, in Sicilia, nel Meridione, in Italia e in tutta l'Europa cattolica, che si impegneranno nell'affrontarne il tema, fino al Settecento inoltrato<sup>276</sup>.

---

<sup>276</sup>Cfr. M.Guttilla: *Terre e altari: aspetti di arte religiosa in Sicilia dalla Maniera al Neoclassicismo*, in M.Guttilla (a cura di): *Mirabile artificio, pittura religiosa in Sicilia dal XV al XIX secolo*, Palermo 2006, pp.19-79. Si veda inoltre G.C.Argan-V.Abbate-E.Battisti: *Palazzo Abatellis*, collana *Musei di Sicilia*, Palermo 1991, pp.110-119.

### 3. Ribera, Novelli, i fiamminghi: la grande stagione dell'arte

Come si anticipava in premessa, i tempi bui della peste in Sicilia e gli anni immediatamente successivi coincisero singolarmente, in aperto contrasto con la negativa congiuntura politica e sociale allora in piena crisi, con un periodo di grande fermento per tutte le arti nell'isola, un rinnovamento che fu subito manifestato in modo speciale nelle autorevoli commissioni artistiche di Gesuiti, Francescani, Teatini, Domenicani, in cui la Sicilia si riscopre centro vitale di relazioni artistiche dirette con Roma e Genova, ma soprattutto con il Viceregno di Napoli<sup>277</sup>.

La prima diretta testimonianza di questi mutui rapporti e scambi culturali è rappresentata dalla presenza (o dal passaggio) a Palermo e a Messina di fondamentali opere pittoriche commissionate dalle ricche famiglie nobiliari siciliane direttamente dalla città partenopea alla prestigiosa e affermatissima bottega napoletana di Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto: un insieme di dipinti sempre a tematica sacra, molti dei quali di alto livello qualitativo e di indiscusso valore, opere d'arte che tra originali, repliche e copie faranno la grande storia dei modelli pittorici per l'arte sacra siciliana nella prima metà del Seicento e oltre<sup>278</sup>. La corretta individuazione delle opere originali del Ribera tuttora presenti in Sicilia apre la strada alle più interessanti e appassionate indagini storico-artistiche e filologico-critiche, e da origine alle ipotesi di studio e attributive più suggestive e intriganti. Il bellissimo dipinto che viene presentato di seguito, portato all'attenzione dalla Barricelli che lo pubblica per la prima volta<sup>279</sup>, raffigura il fortunatissimo tema cristiano del *Compianto su Cristo morto*, e mostra una complessità di impianto tra le più interessanti, un registro cromatico intenso e vibrante (sebbene lo stato conservativo non buono e l'oscurità del sito di ubicazione non ne consentano al momento una esaustiva leggibilità), una originale soluzione spaziale e un'iconografia sofisticata, frutto di una elaborazione concettuale attentamente ragionata da parte dell'artista, tanto da poter a sollecitare le più significative ipotesi attributive, *in primis* alla mano del Ribera, ma anche al Van Dyck stesso o il loro ambito più

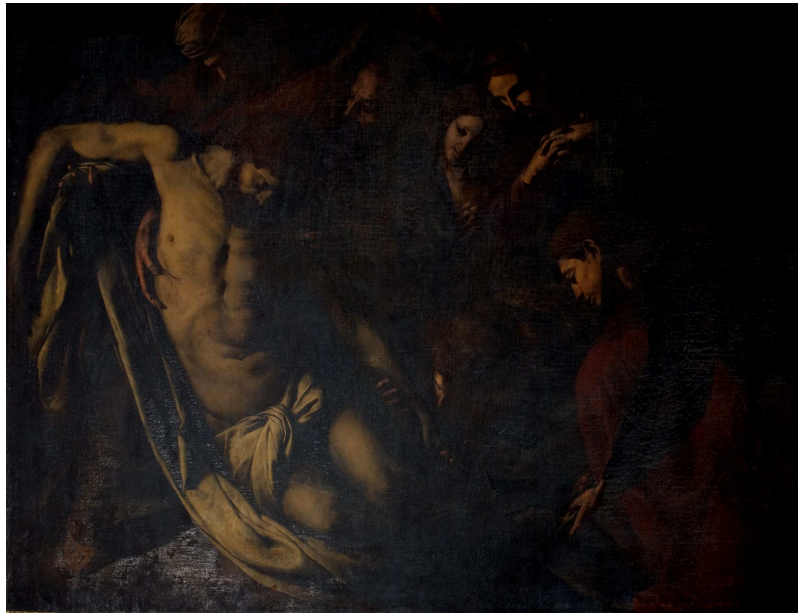
---

<sup>277</sup>Cfr. G.Barbera-N.Spinosa (a cura di): *Dal Golfo allo Stretto, itinerari secenteschi tra Napoli e Messina*, Napoli 2005.

<sup>278</sup>Scrive Giorgia Mancini a proposito del Ribera e della circolazione di suoi dipinti: «*Le sue opere si diffusero in varie parti d'Italia, inclusa la Sicilia, dove il principe Antonio Ruffo di Calabria esibiva nella sua famosa collezione una grande Pietà*». Cfr. G.Mancini: *Ribera*, collana *I Classici dell'Arte* n.48, presentazione di A.E.Peréz Sánchez, Milano 2004, p.66.

<sup>279</sup>Cfr.A.Barricelli: *Tra Caravaggio e Ribera, aspetti del naturalismo pittorico nel Meridione*, in M.Calvesi (a cura di): *L'ultimo Caravaggio...*, Palermo-Siracusa 1987, op.cit., pp.337-353.

stretto, tra la Sicilia e Napoli, e avanzando una proposta di datazione alla prima metà del XVII secolo (fig.24)<sup>280</sup>.



**Fig.24** Jusepe de Ribera (attr.), *Compianto su Cristo morto*, Palermo, Chiesa di Santa Caterina

Il grande quadro, leggermente incassato alla parete, è montato su una sottile cornice lignea intagliata e dorata che sembrerebbe essere l'originale, ed è collocato, coerentemente con il tema che rappresenta, presso la prima cappella votiva a destra della navata della chiesa del Convento domenicano di Santa Caterina Vergine e Martire di Palermo, dedicata alla Madonna dei Sette Dolori. È ragionevole pensare che a commissionare l'opera e successivamente a donarla alla chiesa, aperta al culto nel 1596, possa essere stata, nella prima metà del 1600, una delle potenti famiglie nobiliari siciliane cui appartenevano le aristocratiche badesse dell'attiguo monastero domenicano di clausura<sup>281</sup>. Tale autorevole commissione proprio ad uno degli artisti più importanti e ricercati del momento si giustificerebbe inoltre con la ben nota devozione iberica alla *Mater Dolorosa* diffusasi capillarmente a tutti i livelli della società spagnola, napoletana e siciliana del tempo.

---

<sup>280</sup>Sulla vasta produzione dello Spagnoletto e della sua bottega il Pérez Sánchez, il più grande studioso internazionale del maestro valenzano, scrive: «*La collaborazione di un attivo laboratorio gli permise di mantenere viva una produzione che ripete modelli di fasi precedenti, ma che produce anche opere notevoli per la chiara e vibrante luminosità e di singolare complessità compositiva*». Cfr. A.E.Pérez Sánchez in AA.VV.: *La pittura spagnola...*Milano 1995, op.cit., p.326.

<sup>281</sup>Per la Chiesa e il Convento di Santa Caterina dei Domenicani a Palermo si rimanda a S.Piazza: scheda n.32, in E.Di Gristina-E.Palazzotto-S.Piazza: *Le chiese di Palermo, itinerario architettonico per il centro storico fra Seicento e Settecento*, prefazione di M.Giuffrè, Palermo 1998, pp. 223-228, con bibliografia. Per le fotografie al dipinto in loco ringrazio il Dott.Giovanni Arturo Costagliola per la professionalità e la perizia tecnica dimostrata in mio sostegno.

Proprio la municipalità di Palermo, capitale del Vicereame spagnolo di Sicilia, ottenne infatti per tale culto il privilegio dell'approvazione della Santa Sede già nei primi decenni del XVII secolo, in anticipo persino rispetto a importanti città della stessa Spagna. Tuttavia, non essendo emersi dati storico-documentari relativi al dipinto, al suo autore o alla sua commissione, la presente disamina si baserà unicamente sul rilevamento dei caratteri stilistici, tipologici e iconografici inerenti al dipinto stesso. Ad una prima analisi del dipinto un dato emerge da subito: sebbene l'orientamento della tela sia impostato in orizzontale, la raffigurazione sembra risolversi piuttosto in verticale, per via della posizione rialzata dello splendido corpo del Cristo in primo piano, sorretto da Giuseppe di Arimatea, e del conseguente bilanciamento interno dei personaggi in relazione alla diagonale che il corpo stesso traccia nello spazio del dipinto<sup>282</sup>. Inoltre la compresenza di ben sei personaggi raffigurati sembra fondere in un solo evento due differenti, sebbene strettamente affini, tipologie iconografiche: quella della *Deposizione dalla Croce*, caratterizzata dalle due figure di Giuseppe d'Arimatea e di Nicodemo intente a sorreggere, l'uno dalla testa l'altro dai piedi, il corpo del Redentore, e quella del *Compianto su Cristo morto*, nel quale ritroviamo San Giovanni Evangelista e le tre Marie (di Nazareth, di Cleofa e di Magdala) piangenti, coralmemente assiepati nel momento dell'estremo cordoglio attorno al corpo esanime di Gesù, adagiato su un candido sudario di lino. Si intuisce che ci troviamo di fronte ad un artista completo e maturo per stile, tecnica e cultura, disinvolto nel confrontarsi con complesse tematiche sacre e perfettamente aggiornato sulle esperienze del naturalismo caravaggesco di matrice ispanico-napoletana e sulle vibrazioni luministico-cromatiche di scuola fiamminga, oltre che padrone di una perizia costruttiva nel disegno e nell'impaginazione prospettica di classica ascendenza romana e bolognese. Una possibile attribuzione a Jusepe de Ribera, cui tutti questi elementi sopra citati farebbero decisamente pensare, finora sostenuta dalla Barricelli e dallo Scuderi e più cautamente dal Vannugli, Spinosa e Sciberras (comunicazioni orali), che conoscono il dipinto solo attraverso un'immagine

---

<sup>282</sup>Sarebbe proprio questo spiccato verticalismo compositivo nella tela impostata in orizzontale ad aver spinto la Barricelli ad accostare il dipinto in Santa Caterina alla non rintracciata *Deposizione nel sepolcro* di mano del Ribera, eseguita intorno al 1640, che il Protonotaro del Regno di Sicilia Cristoforo Papè, già committente del Novelli, si era fatta spedire da Napoli ed esibiva con orgoglio nella sua ricca quadreria palermitana. Cfr.A.Barricelli in op.cit., p.343.

digitale, ma rifiutata dalla Lapucci (in sede di convegno)<sup>283</sup>, ritengo possa essere in effetti sostenuta e anzi ulteriormente avvalorata sulla base di diversi elementi: innanzi tutto lo stesso soggetto iconografico del dipinto in questione ha visto impegnato lo Spagnoletto attraverso la sua intera carriera di artista fin dagli esordi romani attraverso diverse varianti, e sempre con una serie di soluzioni compositive via via più complesse e articolate, di cui quella adottata nel dipinto palermitano in oggetto potrebbe rappresentare l'esito conclusivo più logico e coerente (è questo il cuore della teoria attributiva enunciata dalla Barricelli). Quasi identico nelle dimensioni (cm 210 x 157) alla tela di Palermo è ad esempio il *Compianto su Cristo morto*, autografo del Ribera, presente in collezione Thyssen-Bornemisza a Madrid, datato 1633, al quale il nostro dipinto si può accostare per l'atmosfera emotiva dimessa e accorata, per il registro cromatico impiegato e per un uso del colore fluido e brillante, a velature progressive, su un fondo molto scuro<sup>284</sup>. Sappiamo inoltre che il Ribera aveva eseguito intorno al 1640 per il nobile Cristoforo Papè, Protonotaro del Regno di Sicilia a Palermo, alcuni preziosi dipinti di soggetto sacro, tra cui proprio una *Deposizione nel sepolcro* (iconografia quest'ultima strettamente correlata ai temi del Compianto e della Discesa dalla Croce, e che completa cronologicamente un ciclo di episodi in coerente successione tutti relativi al medesimo evento riportato nei Vangeli<sup>285</sup>). A ulteriore conferma dei numerosi e prestigiosi rapporti di committenza che il pittore spagnolo, a capo di una fiorentissima bottega, intratteneva con importanti personalità siciliane, risulta dagli inventari che anche il Cappellano regio della Cattedrale, Don Marco Gezio, possedeva nella sua collezione una *Sepoltura di Cristo* del Ribera<sup>286</sup>, e il celebre principe Antonio Ruffo di Calabria (1610-1678) esibiva con orgoglio a Messina, nella sua esclusiva e immensa collezione, proprio una grande *Pietà*, eseguita dal Ribera pochi anni prima della sua morte, tra il 1649 e il 1650. Profonde affinità stilistiche e tecniche il dipinto palermitano mostra dunque nei confronti proprio della produzione del

---

<sup>283</sup>La tela è stata presentata come probabile originale riberesco dallo scrivente in veste di relatore in occasione di "Caravaggio 1610-2010", Convegno Internazionale di Studi, a cura di L.Gippetto, Palazzo dei Normanni, Sala gialla, Palermo 15-16 Ottobre 2010. Atti in corso di pubblicazione.

<sup>284</sup>Per la *Pietà* del Ribera in collezione Thyssen-Bornemisza citata, si faccia riferimento a T.Pérez-Jofre: *Highlights of Art, Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid*, Colonia 2001, pp.288-289.

<sup>285</sup>Marco 15:42-47; Luca 23:50-56; Giovanni 19:38-42. Cfr. G.Vigini (a cura di): *Il Nuovo Testamento: Vangeli e Atti degli Apostoli...* Roma 2008, cit.

<sup>286</sup>Per la collezione di dipinti di Marco Gezio cfr. V.Abbate: *Contesti e momenti del primo caravaggismo a Palermo* in V.Abbate (a cura di): *Sulle orme di Caravaggio...*, op.cit., Venezia 2001, pp.77-97.

maturato Ribera, relativa agli anni 1633-35, corrispondente con uno dei momenti di massima attività per la sua bottega. Va ricordato inoltre che anche Anton Van Dyck durante il suo non breve soggiorno in Sicilia si impegna diverse volte sul medesimo tema del Compianto, riproponendolo in diverse versioni, come ben dimostra la monumentale tela, di cui la Viscuso riconosce la qualità eccelsa pur leggendola come ottima copia di bottega da un originale del maestro di Anversa, oggi esposta presso la Galleria Regionale della Sicilia di Palermo: il dipinto vandyckiano, anch'esso sviluppato in orizzontale, mostra una posizione analoga del corpo del Cristo, un'atmosfera plumbea diffusa e le medesime note di colore squillanti e argentine su un fondale scuro pressoché uniforme, caratteri ravvisabili anche nel dipinto in analisi<sup>287</sup>. In conclusione, si avvalora in questa sede l'ipotesi che il dipinto in oggetto, opera d'arte pregevolissima e finora, con le dovute significative eccezioni, generalmente ignorata dalla letteratura specialistica possa rappresentare, se non necessariamente un originale dell'uno o dell'altro maestro, o una replica autografa oppure una copia o ennesima variante di bottega da un originale perduto di uno dei due maestri, e di mano di uno stretto seguace se non di un diretto discepolo (fiammingo, napoletano, siciliano?), dato il livello notevole del quadro stesso e dei magistrali valori pittorici in esso espressi<sup>288</sup>. Solamente un auspicato e provvidenziale intervento di pulitura e restauro potrà a questo punto salvare il bene in questione dallo stato di semi-abbandono in cui purtroppo versa da anni e restituire finalmente al bellissimo dipinto l'integrità dei suoi valori figurativi intrinseci, fornendo conferme o smentite e consentendone infine, in attesa del rinvenimento di materiale documentario a riguardo, ulteriori ipotesi di attribuzione ancora più precise, sicure e circostanziate di quelle finora da me addotte<sup>289</sup>.

---

<sup>287</sup>Si confrontino gli elementi presentati con l'analisi del *Vesperbild* vandyckiano di Palermo in T.Viscuso: scheda di catalogo n.28, in V.Abbate (a cura di): *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis...*Milano 1990, op.cit., pp.166-169.

<sup>288</sup>Il Prof.Nicola Spinosa dell'Università di Napoli, che ringrazio e verso il quale nutro stima profondissima, ha recentemente portato alla mia attenzione un bellissimo dipinto autografo del Ribera, il monumentale *San Bruno ai piedi della Vergine col Bambino*, del 1624 circa, custodito presso la Gemäldegalerie di Berlino. Il raffronto tipologico che ne è scaturito, specie tra il profilo del volto del san Bruno nella tela di Berlino e il viso del san Giovanni Evangelista in quella di Palermo, ha subito dimostrato la quasi completa sovrapposizione dei due dettagli anatomici.

<sup>289</sup>Si segnala una comunicazione dell'ultima ora che mi conferma, nella persona della Dott.ssa Elvira D'Amico, responsabile dell'Ufficio Beni Artistici della Sovrintendenza ai Beni Culturali della regione Sicilia, la quale sento di dover ringraziare sentitamente, il rinvenimento dei fondi straordinari necessari all'intervento di restauro del dipinto.

Ora, per quanto concerne il particolare registro iconografico del Cristo defunto, disceso dalla croce, compianto dai dolenti o depresso nel sepolcro, i suoi contenuti religiosi e sacrali, i significati profondi, il suo intrinseco dramma e le finalità votive e culturali che ne motivarono la frequente ed elettiva richiesta da parte della committenza siciliana, sarà utile esporre le ragioni che hanno assicurato un posto d'onore e di assoluto rilievo, nella produzione artistica dei paesi europei di confessione cattolica a cavallo tra Cinque e Seicento, a questa nuova controparte iconografica, in chiave riformata e moderna, del nordico *Vesperbild* (letteralmente “*immagine del tramonto*”) e cioè, in altri termini, al tema sacro della *Imago Pietatis*. Nella devozione cattolica del Seicento in generale e nella cultura votiva meridionale e siciliana in modo particolare, rispetto a molte altre iconografie sacre di santi e beati pure presenti e frequentissime, il tema della Pietà, alle sue umili origini devozionali quasi unicamente limitato alla scultura dei paesi germanici, con il Rinascimento e specialmente con l'avvento dell'arte della Controriforma, sconfinò nella pittura italiana e spagnola, divenendo in breve preponderante, e declinandosi in innumerevoli versioni e varianti attraverso tutto il XVI secolo<sup>290</sup>. Una volta pervenuto al nuovo secolo e alla nuova arte barocca, il tema raggiunge i vertici delle sue potenzialità espressive, confermando il suo ruolo di soggetto religioso prediletto da artisti e committenti, strutturalmente finalizzato, già nelle intenzioni degli artisti, a suscitare proprio quegli stati d'animo particolari in cui il cardinale e teologo bolognese Gabriele Paleotti (1522-1597), nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1582 sulla funzione, i soggetti e i modi dell'arte sacra, vedeva il senso più autentico e lo scopo ultimo delle migliori e più riuscite immagini pittoriche<sup>291</sup>. La puntuale presenza del tema del Cristo in pietà nella pittura in Sicilia risulta ampiamente documentata già fin dalla prima metà del XVI secolo, come testimoniano i pregevoli e rari esemplari dipinti da Vincenzo degli Azani da Pavia, da Polidoro da Caravaggio e dal fiammingo Jan Provost presenti nelle collezioni della Galleria Regionale della Sicilia di Palermo<sup>292</sup>; bisognerà tuttavia attendere la prima metà del Seicento affinché questa tematica sacra trovi grandiosa espressione in superbe rappresentazioni pittoriche, impaginazioni magistrali per l'originalità

---

<sup>290</sup>«Su tale tema vi era una lunga tradizione figurativa nelle Fiandre, il *Vesperbild*, iconografia diffusissima, e in Italia per tutto il Cinquecento i modelli erano state le opere di Michelangelo» Cfr. M.G. Bernardini: *Il Compianto di Cristo: l'arte della commozione*, in AA.VV.: *Anton Van Dyck, riflessi italiani...* Milano 2004, op.cit., p.24.

<sup>291</sup>*Ibidem*, p.23.

<sup>292</sup>G.C. Argan-V. Abbate-E. Battisti: *Palazzo Abatellis...* Palermo 1991, op.cit., p.101 sgg.



dell'elaborazione compositiva e la densità espressiva degli affetti, come possono dimostrare a pieno titolo il capolavoro riberesco appena preso in esame e la coinvolgente replica vandyckiana sopracitata, di impianto monumentale e già di gusto barocco<sup>293</sup>.

Durante tutto il XVII secolo la venerazione e il culto cattolico delle immagini dei santi, attraverso la sincera e accorata devozione alle loro esemplari figure, facevano rivivere ogni volta davanti agli occhi commossi dei fedeli l'autentico messaggio di una esperienza spirituale intensamente vissuta anima e corpo, certo fuori dal comune ma non per questo irraggiungibile: era quella dei santi una eroica e struggente parabola di vita che iniziava nella miseria del corpo e nella temporalità del mondo terreno (*vanitas*) ma si concludeva nel trionfo dell'anima e nell'eternità della beatitudine celeste. Questo straordinario mondo di martiri, confessori, eremiti, vergini, taumaturghi, a cui il genio degli artisti restituiva nuova linfa vitale in opere riconoscibili nei tradizionali contenuti agiografici ma sempre nuove nelle accattivanti e mutevoli soluzioni formali del barocco, costituiva per l'uomo del Seicento l'affascinante e suggestivo modello etico e morale al quale ispirarsi, adeguando progressivamente ad esso la propria esistenza terrena. Naturalmente il vertice culminante di questo abbagliante universo sacrale era occupato dalla eccelsa figura del Cristo<sup>294</sup>. In particolare le commoventi immagini del *Vir Doloris*, il Cristo sofferente, e del Redentore *in articulo mortis*, nella disarmante evidenza del suo corpo inerte, privo di vita e martoriato dai segni dell'estremo sacrificio, rappresentavano un passo ulteriore all'ispirazione a un modello comportamentale, valendo come la fonte più pura, l'oggetto di contemplazione ultima, l'esempio più fulgido e perfetto per tutti i modelli di santità possibili: Cristo solamente incarnava in sé il modello dei modelli. Nel suo saggio sulla figura dell'artista barocco Giovanni Careri afferma correttamente che: «*Il meccanismo fondamentale della ricezione di questo tipo di opera barocca è la conformazione: lo spettatore è chiamato a farsi simile alle figure dipinte o scolpite che ritrova nei luoghi di preghiera e, in ultima analisi, a conformarsi al Cristo*»<sup>295</sup>. Dunque affinché questo sublime processo di conformazione dell'io individuale a Dio si potesse compiere fino in fondo, all'artista spettava un compito delicato e

---

<sup>293</sup>M.G.Bernardini: *Il Compianto di Cristo: l'arte della commozione*, in AA.VV.: *Anton Van Dyck, riflessi italiani...* Milano 2004, op.cit., pp.18-29.

<sup>294</sup>Cfr.L.Rodler:*La letteratura mistica*, in U.Eco (a cura di): *Il Seicento*, vol.6, *Scienza e tecnologia, filosofia, letteratura e teatro*, Milano 2008, cit., pp. 450-454.

<sup>295</sup>Cfr. G.Careri: *L'Artista*, in R.Villari (a cura di): *L'uomo barocco*, Roma-Bari 1991, cit., p.333.

importantissimo (lo avevano ben compreso i Gesuiti), in quanto egli era chiamato in prima persona da un lato a rendere l'immagine del Divino il più coinvolgente possibile per tutti coloro che si accostavano al Cristo tramite le immagini sacre, dall'altro ad evocare e stimolare l'immaginazione del devoto, elemento fondamentale al fine di innescare la mistica sublimazione dell'uomo in Dio. Non si trattava comunque, come nel Medioevo, di un percorso di ascesi unidirezionale dell'uomo verso Dio, e questo gli artisti, seguiti da presso dai teologi, lo sapevano bene: se l'uomo era chiamato a spogliarsi di se stesso, accettando la natura effimera del tutto, per riconoscersi nel Divino, a sua volta era necessario che il Divino si facesse uomo, al fine di avvicinarsi all'essenza più profonda della natura umana, che è la temporalità: Cristo doveva rinunciare a una parte essenziale della propria incorruttibile essenza divina (aristotelicamente intesa) e condividere il triste destino degli uomini; in altre parole, egli doveva vivere, sottomettersi alla Passione, e infine morire<sup>296</sup>.

Il tema della Pietà si rivelava essere dunque la cifra iconica perfetta a questo scopo, quella che meglio di ogni altra iconografia del tempo rispondeva a queste fondamentali esigenze, tanto caratteristiche della nuova stagione spirituale quanto della rinnovata sensibilità religiosa della collettività<sup>297</sup>. La naturale drammaticità connaturata a questo soggetto, reinventato dagli artisti sulla base degli ultimi atti conclusivi della Passione di Cristo, e centrale nell'arte cristiana occidentale, mi sembra raggiungere l'apice della sua risonanza spirituale ed emotiva nella magnifica versione che ne fornisce Pietro Novelli nel 1646, e mi riferisco alla toccante *Pietà* oggi esposta presso il Museo Diocesano di Palermo<sup>298</sup>, considerata dalla storiografia artistica e dalla critica una delle ultime opere pittoriche documentate realizzate dall'artista siciliano, se non

---

<sup>296</sup>«La meditazione sulla Passione del Cristo, come pure sul Calvario, è un elemento essenziale[...]Attraverso la meditazione sulla Passione e la morte del Cristo si opera la misteriosa alchimia che trasfigura l'immagine della morte, proiettandola nell'orizzonte della salvezza[...]La morte, trasformata, non è più un oggetto di terrori e paure. Rovesciamento estremo: essa non è soltanto accettata, ma auspicata e desiderata». Cfr. *La vita nel pensiero della morte*, in M.Vovelle: *La Morte e l'Occidente*, Roma-Bari 2000, op.cit., parte quarta, p.250.

<sup>297</sup>Cfr. G.Travagliato: *Episodi della vita di Cristo: dalla Trasfigurazione alla Resurrezione*, in M.C.Di Natale (a cura di): *Materiali preziosi dalla terra e dal mare...* Palermo 2003, cit., pp.177-179.

<sup>298</sup>Il dipinto (cm 307 x 233), oggi al Museo Diocesano di Palermo, proveniva dalla palermitana Chiesa del Monastero di Santa Chiara, alla quale era pervenuto agli inizi dell'Ottocento dalla Chiesa della Madonna della Pietà nel Reclusorio del Saladino, fondata nel 1639. Cfr. A.Mazzè: scheda di catalogo n.106, in G.Di Stefano: *Pietro Novelli...*, Palermo 1989, op.cit., p.271.

l'ultima in assoluto, prima della sua prematura scomparsa, avvenuta a Palermo nel 1647, nel corso della rivolta antispagnola capeggiata da Giuseppe de Alesi (fig.25)<sup>299</sup>.



**Fig.25** Pietro Novelli, *Pietà*, Palermo, Museo Diocesano

Sarebbe sempre possibile, nell'analisi pedissequa del dipinto novelliano e dei suoi valori stilistici, individuare le singole componenti figurative, gli altissimi modelli e le fonti di ispirazione (bolognesi, napoletane, fiamminghe) che, sapientemente calibrate e ancora una volta fuse in una armonica sintesi formale, concorrono a definire l'ennesimo capolavoro dell'ultimo periodo artistico del Novelli; ritengo tuttavia che una analisi di impronta formalistica risulterebbe alquanto arida e non renderebbe ragione a questa lirica, classica *Pietà*, in cui rivive tutto lo spirito triste, dimesso ma accorato di una spiritualità antica e semplice ma ancora moderna e vibrante, in grado di suscitare la più sincera adesione emotiva<sup>300</sup>. Sulla arida sommità del Golgota immerso in una uggiosa luce crepuscolare, ai piedi del crudele *patibulum* ligneo del supplizio, la Madonna, solenne figura di *Mater Dolorosa*, si staglia in piedi al centro della composizione, sotto un cielo plumbeo e nuvoloso, avvolta in un manto oltremare dai metallici riflessi: con la mano destra indica al Cielo il corpo senza vita dell'amatissimo Figlio, quasi a voler chiedere le ragioni dell'estremo sacrificio, e con la mano sinistra trattiene il velo dorato sul suo seno, ad indicare il suo cuore di madre straziato da un dolore troppo grande e tuttavia contenuto. Sulla terra, nella

<sup>299</sup>Per i moti di rivolta del 1647 a Palermo e gli eventi che portarono alla morte del Novelli si veda A.Morreale: *Novelli e D'Alesi: la delazione*, in AA.VV.: *Pietro Novelli e il suo ambiente...*Palermo 1990, cit., pp.46-49.

<sup>300</sup>M.P.Demma: scheda di catalogo n.II.79, in AA.VV.:*Pietro Novelli e il suo ambiente*, Palermo1990, cit.,pp.358-359.

classica compostezza del mortale abbandono, giace il bellissimo corpo del Cristo, adagiato su un candido lino, e sorretto alle estremità da due angeli dolenti: dei segni fisici del suo supplizio non scorgiamo gli indici, le stigmate su mani e piedi, ma con estrema sensibilità il pittore ci mostra in primo piano solo gli indicatori della tortura, i chiodi di ferro ritorti e la corona di rovi intrecciati, ancora intrisi di sangue; solo la ferita sul costato continua a sanguinare, rigando il fianco e intridendo il bianco perizoma. Per infondere la più calda intensità a una immagine di algida perfezione anatomica l'artista forza i limiti del registro tonale e modula morbidamente gli effetti di luce sul corpo di Cristo e sul sudario, eseguendo non facili variazioni chiaroscurali di bianco su bianco, dimostrando la completa padronanza del registro naturalistico di stampo caravaggesco<sup>301</sup>. In questa toccante immagine del *Cristo morto con la Madonna e angeli*, in cui a prevalere è la profonda umanità del Salvatore e della Vergine Madre, che in un certo senso completa l'esperienza umana e artistica di Novelli, mi pare di ravvisare, forse per la prima volta intensamente accostate fino a sovrapporsi, le due concrete istanze che già in essa ravvisarono puntualmente il Di Stefano e il Calvesi: la solipsistica malinconia, quasi di impronta laica, di chi prende le distanze dalla caotica congerie di un'epoca infame e una più autentica e appassionata adesione alla spiritualità del suo tempo, una «*pietas, come dimesso connotato della devozione*»<sup>302</sup>. A conclusione del presente capitolo, che ha ripercorso ed esplorato la grande stagione dell'arte siciliana nella prima metà del Seicento, evidenziando la complessità di intrecci tra artisti fiamminghi, siciliani, spagnoli e napoletani, e mettendo in relazione la produzione artistica con il contesto sociale del tempo e in particolare con il destabilizzante fenomeno dell'epidemia di peste, si vuole riportare l'attenzione su un ultimo esemplare pittorico di grande interesse e di indubbia qualità esecutiva, proveniente dalla trapanese Chiesa del Convento di San Rocco (appartenente all'Ordine Terziario francescano, che fece edificare la chiesa attigua nel 1574) e oggi custodito presso il Museo Regionale "Pepoli" di Trapani, una grande tela raffigurante *San Rocco medicato dall'angelo* (fig.26).

---

<sup>301</sup>Cfr. V.Scuderi: *Il caravaggismo di Pietro Novelli*, in M.Calvesi (a cura di): *L'ultimo Caravaggio...* op.cit., pp.315-336.

<sup>302</sup>Cfr. M.Calvesi: Presentazione alla mostra, in AA.VV.: *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Palermo 1990, op.cit., p.20: «*Il Di Stefano ha parlato di "solipsismo malinconico" e dietro questa castigata cifra del Monrealese aleggia senza dubbio una certa malinconia, quasi un tratto caratteriale, invero più collettivo ("siciliano") che individuale; ma questo sentimento intende valere, direi, soprattutto come pietas, come dimesso connotato della devozione*».



**Fig.26** Geronimo Gerardi (qui attr.), *San Rocco medicato dall'angelo*, Trapani, Museo Regionale "A.Pepoli"

Il dipinto nell'inventario del museo trapanese, al numero 210, riporta una attribuzione a "*ignoto autore fiammingo della prima metà del XVII secolo*"; sembra che prima del 1990 il dipinto non versasse in buone condizioni; in seguito ad un intervento di pulitura e restauro esso ha recuperato molte delle qualità cromatiche originarie<sup>303</sup>, dimostrando una connaturata brillantezza della tavolozza nei preziosi cangiantismi cromatici dei tessuti, tipica della scuola fiamminga (specie nella veste dell'angelo), una naturale plasticità delle figure che rinvia a moduli ribereschi e una elegante compostezza di gesti ed espressioni che pare esemplificata sulle migliori opere del Novelli<sup>304</sup>. Per queste ragioni, e per alcuni convincenti riscontri tipologici effettuati con altri dipinti secenteschi presenti tra Palermo e Trapani, viene qui avanzata una proposta di attribuzione al non ancora perfettamente noto pittore di Anversa Geronimo Gerardi, naturalizzatosi siciliano e attivo tra Palermo, dove era a capo di una ben avviata bottega, e

<sup>303</sup>Cfr. Scheda n.8, in M.G.Griffo (a cura di): *Il museo regionale "A.Pepoli", progetto scuola-museo*, coordinamento del progetto editoriale di M.L.Famà, Palermo 2005, p.39.

<sup>304</sup>Cfr.V.Abbate: Sala VI, in G.Bresc Bautier-M.C.Di Natale-V.Abbate-R.Giglio: *Museo Pepoli*, collana *Musei di Sicilia*, Palermo 1991, pp.41-42.

Trapani negli anni tra il 1620 e il 1648<sup>305</sup>. La figura di questo artista-commerciante di origine fiamminga, conoscente, poi amico e infine procuratore di Van Dyck, trasferitosi in Sicilia molto probabilmente da Napoli intorno all'anno 1620, è tra le più importanti e rappresentative del ricco ambiente di cultura, devozione, commercio e commesse d'arte che caratterizza, nonostante la peste, il terzo decennio del Seicento a Palermo, sebbene un *corpus* organico di opere attribuite con certezza alla sua mano non sia ancora stato stilato in modo esaustivo. Sappiamo per certo che il Gerardi, dopo una formazione rubensiana ad Anversa, si spostò a Roma dove venne in contatto con i primi maestri stranieri (francesi, olandesi) del naturalismo caravaggesco. Stabilitosi in Sicilia, lavorò prevalentemente per i Gesuiti di Palermo e Trapani, ma in età matura si impegnò in importanti commesse per i Cappuccini di Corleone, per i quali eseguì nel 1647 la maestosa *Approvazione della Regola francescana*, già attribuita al Novelli e oggi restituita al Gerardi, custodita nella corleonese Chiesa Madre di San Martino<sup>306</sup>. Riguardo all'iconografia del dipinto, bisogna ricordare che il culto e la devozione a San Rocco di Montpellier, santo taumaturgo invocato contro le malattie e specialmente contro la peste, già documentate in tutta la Sicilia dalla fine del XV secolo, riscopre un nuovo vigore, specie a Trapani e a Messina, in seguito a guarigioni miracolose avvenute al tempo della peste del 1575-77 e attribuite proprio al suo divino intervento. Secondo la leggenda tardomedievale del santo infatti, Dio aveva esaudito l'ultimo desiderio al pellegrino Rocco il quale in punto di morte aveva richiesto all'Altissimo che chiunque avesse invocato il suo santo nome contro la peste (male che aveva afflitto il santo stesso e dal quale era stato liberato) sarebbe stato sanato<sup>307</sup>. Nel Seicento dunque il culto locale di san Rocco, nonostante l'ascesa di Rosalia al sommo onore di nuova patrona e santa taumaturga, non era mai tramontato, ed il suo nome veniva ancora invocato dal popolo palermitano e trapanese, assieme a quello di san Sebastiano e delle quattro vergini patrona, ai tempi della peste del 1624-27. Alla luce di questi fatti, ritengo sia molto probabile che il telero rappresentasse un *ex voto* tributato al santo francese per una guarigione dal contagio, realizzata quindi dopo il 1628, e donata a una chiesa dei Terziari francescani poiché fu quest'Ordine, particolarmente devoto alla

---

<sup>305</sup>Si veda G.Mendola: *Geronimo Gerardi (Anversa 1595 circa-Trapani 1648)*, sezione "biografie" in V.Abbate (a cura di): *Porto di mare...*Napoli 1999, op.cit., p.273.

<sup>306</sup>Cfr.E.Gorgone: scheda di catalogo n.II.4, in M.Guttilla: *Mirabile artificio...*,Palermo 2006, pp.152-155, con bibliografia di riferimento.

<sup>307</sup>Cfr. R.Giorgi: *Santi...*Milano 2002, cit., pp.324-325.

figura di san Rocco, a chiedere espressamente al papa Paolo III nel 1547 che il nome del santo venisse incluso nella Liturgia cattolica ufficiale. Nella pala in oggetto infatti, possiamo assistere a una tipica iconografia votiva, quella del tradizionale episodio agiografico del santo taumaturgo che scopre la coscia per consentire all'angelo inviato da Dio di curargli la piaga infetta, incidendo con uno stilo appuntito il marchio scuro della pestilenza. Immediatamente riconoscibile dai consueti attributi del santo pellegrino, il bastone del viaggiatore e il cane che porta in bocca una pagnotta di pane per sfamare il padrone, Rocco appare come un uomo maturo che virilmente sopporta il dolore della malattia, contratta mentre sulla via di Roma si fermava a curare gli appestati. La sua proporzionata fisionomia, immersa nell'ombra densa del fondale uniformemente scuro, e la definizione dei tratti del volto che affiorano dolcemente dalla penombra, ricordano da vicino esempi di ritrattistica virile di figure di filosofi e santi del Ribera, mentre la delicata figura dell'angelo, nella purezza della linea del profilo rimanda alle nobili fisionomie angeliche in numerosi dipinti del Novelli, ascritti al quarto decennio del secolo<sup>308</sup>. Ne consegue che l'autore dimostra una conoscenza profonda dei fatti artistici più importanti del suo tempo, innestando a una definizione fiamminga di base, evidente nell'uso di un colore ricco, fluido negli effetti serici dei tessuti, al recente aggiornamento sulla lezione novellina che si andava definendo nella sua completa maturazione formale proprio tra la fine degli anni venti e gli anni trenta del Seicento<sup>309</sup>.

---

<sup>308</sup>Cfr. T.Viscuso: scheda di catalogo n.V.6, in AA.VV.: *Pietro Novelli e il suo ambiente...* Palermo 1990, pp.466-467.

<sup>309</sup>G.Mendola: *Un approdo sicuro, nuovi documenti per Van Dyck e Gerardi a Palermo*, in V.Abbate, op.cit., pp.88-106. Ritengo che il dipinto appena analizzato sia un'opera magistrale, che non sfigurerebbe nel catalogo del Monrealese stesso. La mia ipotesi di datazione è dunque tra la fine del terzo e l'inizio del quarto decennio del '600. Ricordo che Gerardi alla fine del 1631 è a Trapani in qualità di Console della Nazione fiamminga locale. Tuttavia le ricerche documentarie presso l'Archivio di Stato di Trapani non hanno dato esito positivo nel rintracciare elementi utili al riconoscimento dell'autore del dipinto, né alla messa in luce di una eventuale commissione o datazione certa.

## IV. Capitolo Quarto

### Nuovi aspetti della *Vanitas* tra Sei e Settecento

*“E quando infine l’Altissimo verrà  
a raccogliere la messe del cimitero,  
io, teschio, sarò un volto d’angelo”*

Daniel Caspar von Lohenstein (1635-1683)

#### 1. Un'altra *Vanitas*, l' iconografia delle Anime Purganti: esempi, contesti e luoghi

All'interno di questo quarto ed ultimo capitolo, che si presenterà coinciso nella sintetica rassegna di suggestive immagini relative a realizzazioni artistiche non unicamente limitate alla pittura, vengono manifestate nuove vesti figurative che il tema della *Vanitas* può assumere e vengono ribaditi i forti legami che uniscono l'arte sacra siciliana, in particolare tra la seconda metà del XVII secolo e l'inizio del XVIII, all'ambito dell'associazionismo assistenziale, della predicazione, della devozione popolare e dell'oratoria sacra; si mostrerà il modo particolare in cui le consuete tematiche di *Vanitas*, la pedagogia cattolica della morte, la devozione alla Passione di Cristo e le paure e le speranze ultraterrene della collettività assumono, anche in questo ambito tradizionalista nell'insieme avverso ai cambiamenti in generale e quindi anche alle innovazioni iconografiche, vesti figurative rinnovate, originali, nuove se non nei contenuti di certo nelle forme<sup>310</sup>. In questa luce si potrà comprendere ad esempio il legame tra la nuova devozione per le *Anime del Purgatorio*, nel cui assetto iconografico gli elementi macabri finora incontrati tenderanno a confluire, e le istituzioni associative delle confraternite laicali votate all'assistenza di poveri e ammalati, che ponevano quella devozione come il cuore delle loro pie attività sociali<sup>311</sup>.

---

<sup>310</sup>Emile Mâle, a proposito di artisti, committenti e temi iconografici nel Seicento, scrive quanto segue: «Sono gli artisti di oggi che cercano dei soggetti; quelli di un tempo li ricevevano già pronti e dovevano solo applicarvi tutto il loro talento[...]. I committenti, molto spesso prelati, volevano, per i loro oratori, dei quadri simili a quelli delle chiese[...]. L'artista non doveva dunque inventare nulla. I soggetti richiesti esprimevano lo spirito religioso del momento, e la Chiesa vi era onnipresente». Cfr. E.Mâle: *L'Arte religiosa nel '600*...Milano 1984, op.cit., p.39.

<sup>311</sup>Cfr. *Confraternite di laici*, in R.Giorgi: *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa*...Milano 2004, op.cit. pp.122-124.



Occorre precisare che l'impulso sociale ad aggregarsi in associazioni, votate alla Vergine o ai santi, con scopi caritatevoli e assistenziali, tipico della Spagna cattolica, non era affatto un fenomeno nuovo nell'Italia meridionale: già nel tardo XIV e nel XV secolo il fenomeno delle confraternite è ben documentato e diffuso tanto a Roma che nel Regno di Napoli e in Sicilia, maggiormente nei grandi centri urbani ma anche in villeggi e in piccole comunità di provincia<sup>312</sup>. Ma questa tendenza subisce, nel XVI secolo, dietro la forte spinta del nuovo fervore spirituale controriformista, e ancor più all'inizio del Seicento, una vera e propria inflazione: è significativo ad esempio che nella sola città di Palermo, tra l'inizio del Cinquecento e la fine del dominio spagnolo in Sicilia (1711), si contavano circa un centinaio di queste pie istituzioni, tra confraternite, compagnie e congregazioni<sup>313</sup>. Come diretta conseguenza di tali intensi legami tra istanze pauperistiche, associazionismo e arti figurative, assistiamo in Sicilia nel corso dell'intero Seicento a un ineguagliato fermento edilizio e artistico, che si esplica nella costruzione di nuove chiese, nell'abbellimento di cappelle in antichi e nuovi edifici sacri tramite pale d'altare, decori in marmo, arredi mobili e fissi e soprattutto, con maggiore frequenza dalla seconda metà del Seicento, magnifici stucchi, nella realizzazione *ex novo* di superbi apparati decorativi barocchi per chiese, sacrestie, monumenti funerari, sale assembleari e aule di conventi. Ma in special modo assistiamo all'edificazione di nuovi splendidi oratori, esclusive sedi private spesso annesse a edifici religiosi in cui le diverse compagnie celebravano le proprie funzioni cultuali per i soli membri affiliati e che spesso si definivano come autentici contenitori di straordinarie opere d'arte<sup>314</sup>. È all'interno di questi oratori che sovente assistiamo alla compresenza degli emblemi della *Vanitas*, del *memento mori* e delle rappresentazioni dei *Novissimi*, delle *Anime Purganti* e della *Buona morte*, assieme alla raffigurazione degli episodi, dei simboli e degli attributi della Passione di Cristo (intesa come unica via di redenzione e di riscatto spirituale per l'uomo, altrimenti destinato al peccato e alla dannazione eterna)<sup>315</sup>.

---

<sup>312</sup>Cfr. *L'ambito storico mediterraneo: regolari e culti religiosi*, in M.Guttilla (a cura di): *Mirabile Artificio...*Palermo 2006, op.cit., p.19-44.

<sup>313</sup>S.La Barbera-A.Mazzè: *Regesto delle Compagnie a Palermo nei secoli XVI e XVII*, in M.Calvesi (a cura di): *L'ultimo Caravaggio...* Palermo-Siracusa 1987, pp. 253-277.

<sup>314</sup>Cfr.P.Palazzotto: *Chiese minori e oratori*, in E.Di Gristina-E.Palazzotto-S.Piazza: *Le chiese di Palermo...*Palermo 1998, op.cit., pp. 279-301.

<sup>315</sup>«La riproposta massiva del tema dei Novissimi dell'uomo ha cancellato gradualmente aneliti e suggestioni riformate ed eterodosse[...]Questa logica porterà in breve, soprattutto dopo la diffusione dell'Arte del ben morire di

Non si tratta di una presenza occasionale, di una scelta puramente casuale di soggetti e simboli iconografici moraleggianti acquisiti per tradizione e rifelezionati tra tanti unicamente per scopi emblematici e decorativi, ma della precisa messa in atto figurativa, tramite studiate allegorie, da parte dei facoltosi governatori delle varie congregazioni di un vero e proprio programma esibito di fede, di devozione, di integrità morale e soprattutto di carità, virtù teologale adesso equiparata alla fede<sup>316</sup>. A tale riguardo, risultano illuminanti le parole di Pierroberto Scaramella: «*Se la morte è ormai l'amara medicina che rimanda ad un Aldilà di pena o di redenzione, un vero cambiamento tematico lo si può cogliere nella massiccia intrusione dell'elemento iconografico del Purgatorio accanto alle raffigurazioni dello scheletro con la falce, personificazione della morte*»<sup>317</sup>. Tutto ciò è l'inequivocabile sintomo di un cambiamento piuttosto significativo nella sensibilità collettiva: adesso si cercano altre vie, meno ascetiche e più sociali, per esorcizzare il terrore della morte e il senso di frustrante impotenza di fronte alla sua ineluttabilità. In altre parole, la meditazione sulla morte iniziava ora ad abbandonare la sua dimensione esclusivamente individuale e si traduceva in preoccupazioni escatologiche collettive sul destino finale non solo delle anime dei morituri ma anche delle anime di coloro che morti lo erano già<sup>318</sup>. Ribadendo la assoluta validità dogmatica del Purgatorio, l'onnipresente Chiesa cattolica *post*-tridentina si faceva naturalmente interprete di questa sensibilità di massa, al fine di orientarla nell'ortodossia; pertanto essa raccomandava ai fedeli la preghiera, la celebrazione di periodiche messe di suffragio a favore dei defunti in aggiunta alla tradizionale pratica delle indulgenze. Infatti, la dottrina cattolica affermava che tali preghiere e atti devoti dei vivi in favore dei morti ingraziavano, per diretta intercessione della Vergine, la misericordia di Dio, attenuando la severità del Giudizio

---

*Roberto Bellarmino, a concepire la propria vita come una progressiva esperienza di preparazione alla morte*». Cfr. P.Scaramella: *La morte nel sistema dei Novissimi e nella meditazione quotidiana*, in A.Tenenti (a cura di): *Humana Fragilitas...*Bergamo 2000, op.cit., p.69.

<sup>316</sup>Sono diversi gli oratori palermitani che, tra Seicento e Settecento, propongono questo tipo di repertorio figurale "macabro" tipico dello stile Barocco nel proprio apparato decorativo, sempre in stretta aderenza agli ideali devozionali che ispiravano le relative compagnie. I più notevoli esempi, in cui gli emblemi rappresentativi esplicitano subito il carisma religioso dei gruppi di devozione correlati sono: l'oratorio di Sant'Orsola, l'oratorio di San Nicolò da Tolentino e l'oratorio delle Anime Sante del Purgatorio. Cfr. G.Melazzo: *Elementi del sacro, della mortalità e della ritualità barocca*, con bibliografia essenziale, in M.C.Di Natale: *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina, (Palermo 2006), Caltanissetta 2007, parte seconda, pp.414-417.

<sup>317</sup>Cfr.P.Scaramella: *Purgatorio e gusto macabro*, in A.Tenenti (a cura di):*Humana Fragilitas*, Bergamo 2000, cit., p.70.

<sup>318</sup>*Il secolo del Purgatorio*, in M.Vovelle: *La Morte e l'Occidente...*Roma-Bari 2000, op.cit., pp.260-265.

divino e scontando così il tempo di permanenza purificatrice delle anime tra le fiamme del Purgatorio<sup>319</sup>. Il caso esemplare che viene adesso preso in esame dimostra in modo piuttosto eclatante, tramite una realizzazione artistica barocca di notevole impatto emotivo, questo sopraggiunto mutamento nella mentalità dell'epoca e riguarda la prestigiosa commessa a un artista affermato per un apparato decorativo in stucco che segue un preciso programma iconografico dettato dagli statuti di una di queste compagnie laicali siciliane. Si tratta della suggestiva decorazione a stucchi per la Cappella delle *Anime Purganti* realizzata dal grande scultore e stuccatore palermitano Giacomo Serpotta (1656-1732)<sup>320</sup> e aiuti, nella chiesa di Sant'Orsola in Palermo, commissionata dalla Confraternita laicale della Buona Morte durante l'ultimo decennio del XVII secolo e rappresenta l'unico esempio nella produzione dello scultore palermitano che dimostra come il tradizionale ed esplicito ammonimento morale della *Vanitas* e del *memento*, nelle macabre coppie di allegorici scheletri a figura intera languidamente adagiati su rigogliosi festoni intrecciati di fiori e frutti, si unisca adesso, senza alcuna sincope o cesura, con la sintassi dell'iconografia votiva delle Anime del Purgatorio, centrale per la spiritualità e le devote pratiche della Compagnia titolare della cappella (fig.27)<sup>321</sup>.



**Fig.27** Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime del Purgatorio*, Palermo, Chiesa di Sant'Orsola

<sup>319</sup>Cfr. *Purgatorio e Inferno*, in E.De Pascale: *Morte e Resurrezione...*Milano 2007, op.cit., pp.336-339.

<sup>320</sup>Per Serpotta a Palermo si rimanda al monumentale scritto, a tutt'oggi insuperato, di D.Garstang: *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo*, II edizione, Palermo-Londra 1990.

<sup>321</sup>Cfr. P.Palazzotto: scheda n.16, itinerario IV, in P.Palazzotto: *Itinerari serpottiani*, Palermo 2009, op.cit., p.15. Ma riguardo agli assetti delle compagnie laicali, ai loro orientamenti culturali e alle devozioni particolari da loro promosse e incentivate si rimanda più approfonditamente alla più completa lettura di P.Palazzotto: *Palermo, guida agli oratori, confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, prefazione di D.Garstang, Palermo 2004, pp.15-74.

I confrati laici dell' Orazione di Morte, fondata a Palermo nel 1564 e confermata dall'approvazione ufficiale della Curia nel 1581, erano detti "i Neri" per via del luttuoso colore delle penitenziali tuniche di sacco che indossavano durante le solenni processioni; nel 1662 fu stabilita come propria dimora di riunione la Chiesa di Sant'Orsola da loro fatta erigere e completata proprio in quell'anno<sup>322</sup>. Devotissimi al Cristo defunto, i cui sacri emblemi spiccano all'interno della loro chiesa e del vicino oratorio, rivendicavano molte attività caritatevoli nel quartiere dell'Albergheria, tra cui procurare vestiti, coperte e medicinali per i malati incurabili dell'Ospedale di San Bartolomeo. Molto amati dai poveri del popolo, essi erano tuttavia ben noti per essere votati principalmente a due specifiche pratiche di carità, per le quali chiesero l'esclusiva all'Arcivescovo nel 1590 su tutte le altre confraternite e compagnie: fornire un degno seppellimento ai poveri, ai diseredati e ai vagabondi e a fare la questua ogni lunedì per le Messe di suffragio per le anime del Purgatorio<sup>323</sup>. La coinvolgente struttura decorativa serpottiana, portata a compimento entro il 1696 e sicuramente memore, nello stile e nell'assetto compositivo, degli imprescindibili modelli romani del Bernini e napoletani del Fanzago, mette in atto un dinamico rapporto tra le diverse prassi artistiche (pittura, scultura, decorazione), che pur mantenendo una loro autonoma leggibilità, tendono a fondersi in una trionfalistica visione estetica d'insieme, e a definire visivamente in una veste unitaria il prioritario compito della Compagnia, celebrandone nobiltà e grandezza. In un cadenzato intreccio di pura espressività gestuale, le due scheletriche figure ai lati della cappella indicano i due leggiadri angeli ai lati dell'altare, i quali a loro volta indicano il grande telero al centro, che raffigura proprio la *Madonna del Suffragio e le Anime purganti*<sup>324</sup>. In questo contesto lo scheletro si libera dei tradizionali significati di allegoria morale: esso non rimanda più allo spaventoso medievale *transi*, la salma decomposta sui sarcofagi francesi, né alla barocca figura della Morte personificata, come

---

<sup>322</sup>Cfr. S.Piazza: scheda n.3, in E.Di Gristina-E.Palazzotto-S.Piazza: *Le chiese di Palermo...*Palermo 1998, cit., pp. 75-78, con bibliografia.

<sup>323</sup>G.Di Marzo Ferro: *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni riprodotta su quella del Cav.Gaspere Palermo*, (Palermo 1858) nuova edizione, Palermo 1984, pp.433-435.

<sup>324</sup>Per il grande telero tardo seicentesco, di scuola siciliana, ma di impianto ancora tipicamente tardo manierista, posto sull'altare della Cappella, non ho trovato purtroppo documentazione o bibliografia. Rilevo tuttavia che nonostante le tonalità sulfuree forse insite nel soggetto e alcune debolezze nel disegno anatomico, ricorda in parte la maniera ariosa ed elegante di Filippo Tancredi (1655-1722), pittore di origine messinese specialista nella tecnica dell'affresco che operò per una parte della sua vita a Palermo e che alla fine del XVII secolo affiancò il Serpotta, del quale era coetaneo, nelle imprese decorative di chiese e oratori palermitani.

ancora nei monumenti funebri berniniani; esso significa adesso piuttosto “l'uomo morto”, lo spirito del defunto spirato nella grazia di Dio ma pur sempre nell'imperfezione dei peccati terreni, cioè l' *Anima sola* del Purgatorio, destinata all'espiazione<sup>325</sup>. In questa ennesima opera magistrale, forse poco nota rispetto a molte altre magnifiche e ben più celebri realizzazioni artistiche per chiese e oratori, il Serpotta padroneggia e sintetizza, con sapiente eclettismo e attraverso la morbida duttilità espressiva dello stucco, gli esemplari più illustri a lui noti (Bernini, Fanzago) anche per le iconografie scultoree del macabro, celebrando la credenza dolorista nell'Aldilà purgatorio in uno spazio fortemente teatralizzato che abbatte le rigide barriere della rappresentazione figurativa e diventa ancora una volta la dimensione reale dei devoti, alle prese con un mistero di fede contemplato nella luce dogmatica della sua verità<sup>326</sup>. Altre volte invece non si rivela neppure necessario mostrare, per mezzo di tanto abbagliante e ornamentale splendore, lo scheletro a figura intera: è infatti sufficiente il teschio umano, nella sua icastica emblematicità, ora associato ai simboli della Passione di Cristo (riscatto dell'anima) e alle fiamme purificatrici (espiazione) per indicare lo stemma di una Confraternita laicale, i suoi compiti sociali e i suoi voti spirituali, come possiamo subito vedere nella decorazione del portale barocco, purtroppo molto deteriorato, di quello che una volta era il settecentesco Oratorio delle Anime sante del Purgatorio, non lontano dalla Chiesa del Carmine, oggi indegnamente adibito a magazzino e abbandonato purtroppo all'oblio di un irrimediabile e umiliante degrado (fig.28)<sup>327</sup>.

---

<sup>325</sup>«Nel corso del Seicento la rappresentazione della morte veniva a significare non tanto una forza a sé stante, un emissario divino o una potenza distruttrice, quanto un vero e proprio morto. Ciò indica che l'interesse si è spostato sul pensiero dei defunti legato al sistema penitenziale e di carità». Cfr. P.Scaramella in A.Tenenti (a cura di): *Humana Fragilitas...*, Bergamo 2000, op.cit.,p.71.

<sup>326</sup>Cfr. S.Giacomarra (a cura di): *Spazi di Luce, Serpotta a Palermo*, catalogo della mostra, Palermo 2003.

<sup>327</sup>Superfluo dire che gli attuali proprietari dell'immobile si sono rivelati irrintracciabili, cosa che non mi ha consentito, purtroppo, la visualizzazione dell'interno dell'oratorio. Analoga situazione si è verificata per l'Oratorio di San Nicolò da Tolentino all'albergheria che, pur essendo di proprietà dell. Istituto autonomo case popolari di Palermo, non è attualmente agibile per motivi di sicurezza. Cfr. C.Bajamonte: scheda storico-critica n.256 e F.P.Campione: scheda storico-critica n.272, entrambe in C.De Seta-M.A.Spadaro-S.Troisi: *Palermo città d'arte...*Palermo 2004, op.cit., p.241; pp.249-250.



**Fig.28** Maestranze palermitane del XVIII secolo, *Portale dell' Oratorio delle Anime sante del Purgatorio*, (part.), Palermo

Impostate sul cornicione in forte aggetto di un portale barocco dal tipico timpano spezzato, troviamo esplicitate le insegne della Congregazione del Venerdì Santo, al quale apparteneva l'oratorio fondato nel 1735, le cui finalità caritatevoli erano molto simili a quelle della più nota Compagnia dei Neri: all'interno di una cornice ovale raggiata in posizione centrale troviamo ancora l'immagine delle *Anime purganti*, le quali secondo la consueta iconografia tardocinquecentesca sono raffigurate nude e oranti, immerse nelle fiamme della purificazione, ma rivolte in alto verso una semplificata definizione del Golgota (il Crocifisso incrociato dalla lancia di Longino e dalla pertica con la spugna intrisa di aceto, con il teschio di Adamo ai piedi)<sup>328</sup>. In alto a destra e a sinistra dell'ovale, dentro una cornice mistilinea, rispettivamente la *Mater Dolorosa* e il *Velo della Veronica* (raffigurazione frontale del volto del *Christus patiens*), emblemi che dichiarano la principale devozione della Congregazione, quella alla Passione del Cristo<sup>329</sup>. È molto interessante notare come proprio al di sotto delle volute del timpano si possano vedere a sinistra un teschio leggermente inclinato posto su due femori incrociati, cioè un puro e semplice *memento mori* nella sua originaria formula tardomedievale, e a destra, collocata su un plinto, una clessidra<sup>330</sup>.

<sup>328</sup>Cfr. *Crocifissione*, in S.Zuffi: *Episodi e personaggi del Vangelo...*Milano 2002, cit., pp.292-305.

<sup>329</sup>Le devozioni alla Passione di Cristo e alle Anime purganti si trovano molto spesso associate negli statuti scritti delle confraternite tra la seconda metà del '600 e il '700. Questo accade perché in questo periodo «*La preghiera dei vivi per i morti passa per una rigorosa e complessa gerarchia di tramiti e di intercessioni: mediazioni umane delle confraternite, ma anche e soprattutto mediazioni celesti[...]è dai meriti della Passione del Cristo che il peccatore attende di essere salvato*». Cfr. M.Vovelle: *La Morte e l'Occidente...*Roma-Bari 2000, cit., p.263.

<sup>330</sup>Anche per questa decorazione di intaglio lapideo risulta la stretta aderenza a un programma figurativo ben preciso: gli emblemi della Congregazione dovevano risultare subito chiari a coloro che li vedevano sul frontone dell'edificio. I Governatori delle compagnie, e i Congiunti che li affiancavano, appartenevano spesso alla più facoltosa borghesia

Torna il metaforico binomio teschio-clessidra, che abbiamo visto caratterizzare il repertorio degli attributi simbolici di santa Rosalia, ma che sappiamo anche rappresentare gli elementi oggettuali minimi costitutivi delle *Vanitas*-natura morta seicentesche: nel loro essere l'uno indice, l'altro indicatore dell'inesorabile trascorrere del tempo che distrugge, cancellandola, ogni umana velleità essi costituiscono la vera essenza della *Vanitas* nella sua definizione più pura e sintetica<sup>331</sup>. Tuttavia alla fine del Seicento i due oggetti simbolici iniziano a subire un processo di riconfigurazione semantica, e finiscono con l'assumere significati apocalittici ed escatologici: in questo preciso contesto di confraternite cattoliche dedite al prossimo, vivo o trapassato che sia, i due oggetti-chiave della *Vanitas* diventano metafore dell'anima dolente del defunto (il teschio e le ossa) e della transitorietà della sua condizione (la clessidra), emblema del tempo necessario all'espiazione dei suoi peccati attraverso la dolorosa pena delle fiamme del Purgatorio<sup>332</sup>.

Molto diverse percettivamente nel loro complesso rispetto alla visione più focalizzata offerta dalla pittura e dalla scultura, ma ugualmente intense nel segno ripetuto di ciò che intendono testimoniare, vengono mostrate ora alcune immagini, inedite dopo il recente intervento di restauro, della lavorazione a stucco della settecentesca Cripta dell'Orazione della Morte presso la Chiesa di Sant'Orsola a Palermo (figg.29-30), un esempio di decorazione architettonica della fine del XVII secolo che, oltre a confermare il secolare impiego in Sicilia delle cripte di chiese, case conventuali e oratori come luoghi di sepoltura, dimostra il rapporto di intima vicinanza, di convivenza e familiarità che i viventi intrattenevano con il mondo dei defunti, un rapporto che oggi può apparire sicuramente bizzarro e sconcertante agli occhi laici dell'uomo contemporaneo della civiltà occidentale, ma che nella società siciliana profondamente religiosa dell'epoca in

---

cittadina, e a volte anche alla nobiltà. Si trattava dunque di persone dotate di un bagaglio culturale e sempre fiancheggiate da consiglieri ecclesiastici, il più delle volte Gesuiti e Domenicani. Cfr. *L'oratorio tra origine e funzione*, in P.Palazzotto: *Palermo, guida agli oratori...*Palermo 2004, pp.15-26.

<sup>331</sup>«Il tempo sembrerebbe essere un passato già morto ed un futuro inconoscibile e non ancora vivo. Il presente si configura come un momento "prima fuggito che conosciuto". Il concetto porta ad esprimere il senso del *cotidie morimur*. Così il panorama delle *Vanitas* si affolla di simboli del tempo, la clessidra, "l'orologio a polvere" che rimandava sia al trascorrere del tempo sia alla polvere, al "pulvis es". Essa è il simbolo realistico delle infinite molecole del tempo che si tramutano in niente, piccole "anatomie" del tempo, ed insieme indicatore della polvere alla quale l'uomo è destinato a tornare». Cfr. P.Scaramella in A.Tenenti (a cura di), op.cit., p.81. Si veda inoltre *Classificazione e interpretazione dei principali simboli*, in L.Scalabroni: "*Vanitas*"...Alessandria 1999, op.cit., Cap. I, pp.19-23.

<sup>332</sup>Cfr. *Anime del Purgatorio* in R.Giorgi: *Angeli e Demoni*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2003, pp.224-225.

questione, più intensamente attraverso l'intero secolo XVII ma ancora ampiamente nel corso di tutto il XVIII, costituiva l'assetto stabile di una realtà quotidiana, pienamente accettata e concretamente vissuta, e di un senso di religiosità molto forte, in cui l'espletamento di obblighi di tipo assistenziale e caritativo legati alla memoria degli estinti occupava un posto centrale<sup>333</sup>.



**Figg.29-30** Stuccatori siciliani del XVIII secolo, *Decorazioni della Cripta della Confraternita di Sant'Orsola*, Palermo, Chiesa di Sant'Orsola

Come ho già avuto modo di affermare in altro contesto riguardo la seicentesca Chiesa di Sant'Orsola e la compagnia alla quale apparteneva, «*le peculiari prerogative di tale Compagnia laicale influiscono direttamente nella concezione dell'edificio sacro di appartenenza, e caratterizzano in modo emblematico l'intero repertorio iconografico interno all'edificio stesso*»<sup>334</sup>. Questo discorso, formulato per il magnifico apparato decorativo della Chiesa e dell'attiguo altrettanto sontuoso Oratorio di Sant'Orsola<sup>335</sup>, risulta valido a tutti gli effetti anche per la spazialità ipogea della Cripta, la cui realizzazione fu plausibilmente conclusa contestualmente al termine dei lavori di edificazione della chiesa stessa (1662), ma interamente decorata solo successivamente, tra la fine del XVII e l'inizio del secolo successivo<sup>336</sup>.

<sup>333</sup>«*Il trionfo del "gusto macabro", alla fine del Cinquecento e per tutto il secolo successivo, è legato dunque anche alla dimensione del Purgatorio e alla concezione della chiesa come ossario[...]. In tutta Italia, a partire dagli anni settanta del Cinquecento, si edificano chiese sotto il titolo "dei morti", del "Purgatorio", di Santa Maria del Suffragio e via dicendo. In esse il gusto del dettaglio macabro trabocca*». Cfr. P.Scaramella, cit, p.71.

<sup>334</sup>Cfr. G.Melazzo: *Elementi del sacro, della mortalità e della ritualità barocca*, in M.C.Di Natale: *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento...*Caltanissetta 2007, op.cit., p.414.

<sup>335</sup>Cfr.P.Palazzotto: *Palermo, guida agli oratori...*Palermo 2004, op.cit., pp.122-127.

<sup>336</sup>Cfr. C.Bajamonte: scheda storico-critica n.164, in C.De Seta-M.A.Spadaro-S.Troisi: *Palermo città d'arte...*Palermo 2004, op.cit., pp.197-198.



Tale cripta non venne destinata unicamente alla sepoltura dei membri della Compagnia dei Neri, ma poteva fungere da speciale luogo di riunione in particolari occasioni, e poteva essere scelta come sede alternativa per speciali celebrazioni private, come le investiture ufficiali per nuovi accolti oppure per la ricorrenza, importantissima, della Commemorazione dei Defunti, che la Compagnia di Sant'Orsola era solita onorare con apparati effimeri, musiche, recite di oratori e concerti di particolare magnificenza ma che prevedeva anche momenti di più sobrio raccoglimento, come esercizi di meditazione, veglie in preghiera e messe di suffragio<sup>337</sup>. Realizzata a circa tre metri di profondità al di sotto della navata della chiesa, alla cripta si accedeva o tramite una scalinata sul lato occidentale dell'edificio religioso oppure tramite un ingresso sito proprio nella pavimentazione della Cappella delle Anime Purganti, sede prediletta per le elitarie riunioni dei compagni di devozione. Tale ambiente sotterraneo presenta caratteri tipologici affatto interessanti: la pianta ha nell'insieme forma quadrangolare, coincidente con l'icnografia dell'aula maggiore, con una sorta di minimale presbiterio realizzato sul lato minore (per esigenze liturgiche e cerimoniali) opposto alla rampa di scale d'accesso e con alcune camere attigue più piccole e semplici, con volta a crociera realizzate intorno al perimetro<sup>338</sup>. Le pareti dell'ampia sala vestibolare centrale con volta a sesto ribassato e di alcune aulette minori ospitano, su file di tre, i *loculi* in cui venivano deposte le salme dei devoti e presentano una abbagliante decorazione a stucco senza soluzione di continuità, in puro stile barocco, con cornici mistilinee decorate "a ovuli", semicolonne tortili che separano a cadenze regolari i gruppi di nicchie parietali, festoni, cartigli e piccoli arcosoli dalle caratteristiche forme a conchiglia e a cartoccio. Inoltre sui capitelli corinzi di ogni semicolonna, il cui fusto elicoidale è avvolto in foglie di edera e quercia, segno di tenacia, eternità e saldezza nella fede, è impostato un teschio coronato, simbolo stavolta della morte trionfata e dell'Anima purgante che, riscattata dalle accorate e frequenti preghiere di suffragio da parte dei vivi, alleggerita dal fardello delle imperfezioni

---

<sup>337</sup>Cfr. G.Di Marzo Ferro: *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni...*Palermo 1984, op.cit., p.434.

<sup>338</sup>Ho potuto personalmente constatare che alcune di queste "aulette minori" alle quali si accede tramite uno stretto passaggio, non presentano sulle pareti le nicchie per la deposizione delle salme. Questo mi ha fatto supporre, nella mancanza di documentazione al riguardo, che la loro funzione fosse altra: credo venissero impiegate come camere di preparazione per la imbalsamazione dei corpi, che venivano murate per un periodo di essiccazione della durata di circa tre mesi. I *loculi* perimetrali non sembrano infatti strutturati per accogliere dei feretri, vista la loro tipologia arrotondata "a lettino" con tanto di guanciali, realizzati sempre in stucco; se ne deduce perciò che le salme, allusive alle Anime del Purgatorio, venissero "ostentate", esattamente per come avveniva nei cimiteri sotterranei, spazi sacri ipogei concepiti come giganteschi ossari, tipici dei Padri Cappuccini di Palermo e Napoli.

terrene, viene finalmente accolta in eterna gloria<sup>339</sup>. Non deve sorprendere dunque se in questo particolare luogo ritroviamo lo stesso repertorio figurativo ed emblematico di immagini simboliche che risultavano centrali per il particolare carisma della Compagnia laicale stessa, e che abbiamo già analizzato relativamente alla bellissima Cappella delle Anime Purganti del Serpotta<sup>340</sup>. Tuttavia in questa ennesima spazialità alternativa, che ho definito «*del sacro, della mortalità e della ritualità barocca*», si evidenzia una differenza degna di nota e subito percepibile rispetto a tutti gli altri esempi finora presentati: la *Vanitas*, la morte e le *Anime purganti* erano presenti in questo specifico spazio ritualizzato non solo tramite rappresentazioni di concetti, ostentazione di stemmi astratti e più o meno complesse allegorie macabre, ma fundamentalmente tramite la presenza fisica e concreta dei corpi dei confrati defunti, ricomposti con cura nei loro vestimenti e collocati all'interno delle nicchie lungo le bianche pareti del grande vano principale per cui in ogni *loculo* compare la sagoma di un cuscino frangiato realizzato in stucco. I corpi dei defunti riposavano in attesa della Resurrezione e del Giudizio Universale, mentre le loro anime, già sottoposte al Giudizio Individuale e confinate al Purgatorio, necessitavano dell'intervento divino tramite il Cristo e la Vergine, ma anche della devozione dei vivi, per liberarsi dal peso del peccato ed essere definitivamente liberate dagli spiriti angelici<sup>341</sup>. Questo singolare luogo sacro, a metà tra santuario e ossario, e le particolari modalità rituali con cui veniva vissuto possono lasciare a prima vista sconcertati, poiché la nostra moderna e laica concezione della morte e dei defunti è diametralmente opposta oggi a quella, quasi "affettiva," che si aveva in Sicilia nel pieno Seicento cattolico, che è sintetizzabile, da una prospettiva antropologica, in una terra di confine tra due mondi pur sempre separati ma vicinissimi<sup>342</sup>, quello della vita e quello della morte, chiamati a convivere ogni giorno, giacchè, come si è visto, la vita stessa veniva concepita come una lunga preparazione al momento, ultimo e solenne, della morte<sup>343</sup>.

---

<sup>339</sup>Una iconografia simile dello scheletro incoronato, ma realizzata ad affresco, è presente nell'Oratorio di San Nicolò da Tolentino al Carmine dove tuttavia l'immagine macabra non intende alludere al tema del Purgatorio ma rimanda piuttosto a quello della *Danza Macabra*, simboleggiando l'uguaglianza sociale di tutti gli uomini, anche dei ricchi e dei potenti, al cospetto della morte. Cfr.P.Palazzotto, cit., pp.120-121.

<sup>340</sup>L.Di Giovanni: *Le opere d'arte nelle chiese di Palermo* (1827), a cura di S.La Barbera, Palermo 2000, pp.225-227.

<sup>341</sup>Cfr.*La barriera dei santi contro la morte*, in A.M.Di Nola: *La Nera Signora...*Roma 2001, op.cit., pp.338-351.

<sup>342</sup>Cfr.M.Niola: *Il Purgatorio a Napoli*, Roma 2003.

<sup>343</sup>Cfr. G.Melazzo, in M.C.Di Natale (a cura di), op.cit., p.416: «*Tale intenso legame, vissuto come un valore da tutti i livelli del mondo sociale del tempo, non sembra interrompersi mai in terra di Sicilia e il rapporto tra vivi e morti,*

## 2. Altre declinazioni del tema: immagini, *ex voto* e culto delle reliquie

Da quanto è venuto finora delineandosi, l'insieme di temi e soggetti presentati, leggibili attraverso una evidente connotazione morale, e volti alla sensibilizzazione delle coscienze nel senso di un controllo e di un orientamento sul profondo timore della morte e sulle angosce del destino ultraterreno dell'anima tipiche del secolo, non presenta affatto una fisionomia figurativa stabile e indeclinabile, se non forse apparentemente. Immagini e motivi ricorrenti, come quelli del *memento* e del teschio, non vanno intesi unicamente secondo un sola e unica chiave interpretativa, definita una volta e per tutte, ma piuttosto come cifre iconiche *in fieri*, nuclei semantici aperti e mutevoli, evolutivi, ricchi di sfumature ed estremamente ricettivi nei confronti dei cambiamenti sociali e culturali attraverso i quali passa tutta la società del tempo<sup>344</sup>. Come qualsiasi altro soggetto dell'arte secentesca infatti, anche la *Vanitas* possiede un suo intrinseco grado di variabilità, di possibile e ulteriore segmentazione tematica, come testimonia ad esempio l'affascinante soggetto allegorico del *Putto e il teschio*, persistente iconografia colta di origine rinascimentale che attraverso una serie di variazioni e trasformazioni figurative<sup>345</sup> arriverà a sfociare, in pieno Settecento, in un clima di rinnovato razionalismo e di reazione ai contenuti e alle forme delle arti del Seicento, persino nelle manifestazioni dell'arte neoclassica<sup>346</sup>. Si osservi con attenzione l'evocativa espressività dell'esemplare pittorico presentato di seguito, eccellente dipinto pervenuto intorno al 1914 alle collezioni museali della odierna Galleria Regionale della Sicilia a Palermo dal *Tabularium* di Monreale (fig.31).

---

*reale e immaginario, passato e presente, si sottrae ai criteri della verità, sia anche quella dell'arte, in favore di quelli della verosimiglianza e della virtualità, tipici della cultura e della ritualità del Barocco».*

<sup>344</sup>Cfr. A.Veca: *Una Vanitas per Napoli*, in P.Lorenzelli-A.Veca (a cura di): *Forma vera, contributi a una storia della natura morta italiana*, catalogo della mostra, Bergamo 1985, pp.163-181.

<sup>345</sup>Si pensi ad esempio al tema, anch'esso ereditato dal mondo classico, dell'*Homo bulla*, il fanciullo che appoggiandosi a un teschio soffia fragili bolle di sapone nell'aria, ennesima veste in chiave erudita e allegorica del tema della *Vanitas vanitatum*. Cfr. *Homo bulla*, in E.De Pascale: *Morte e Resurrezione...*Milano 2007, cit., p.95.

<sup>346</sup>Alberto Veca, studioso italiano e grande esperto delle nature morte moralizzate italiane e straniere, definisce correttamente il soggetto del Fanciullo e il teschio «*uno dei nodi iconografici più resistenti nell'ambito dell'emblematica cinquecentesca e seicentesca*». Cfr. A.Veca: *Il Putto e la Morte*, in P.Lorenzelli-A.Veca (a cura di): *Vanitas...*Bergamo 1981, op.cit., p.128.

Già il Longhi, in tempi precoci, prendendo nota degli evidenti valori di stringente naturalismo caravaggesco sovrapposti e unificati a un controllato calligrafismo disegnativo, aveva attribuito il quadro di Palermo, che non presenta firme o sigle, alla mano del pittore napoletano Battistello Caracciolo (1578-1635), il quale viene definito dalla Aurigemma «*il più profondo e dotato dei seguaci di Caravaggio*»<sup>347</sup>.



**Fig.31** Battistello Caracciolo, *Fanciullo dormiente sul teschio*, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia

Va subito precisato che benchè esso appaia evidentemente ispirato nelle forme al celebre *Cupido dormiente* (Firenze, Galleria di Palazzo Pitti) eseguito dal Caravaggio nel 1608 durante il soggiorno maltese per il nobile cavaliere fiorentino Francesco dell'Antella<sup>348</sup>, il dipinto di Battistello, datato agli anni intorno al 1615 durante il soggiorno romano dell'autore e stilisticamente in debito con il modello caravaggesco, da un punto di vista strettamente iconografico e iconologico non consisterebbe, a mio parere, in una classica raffigurazione neoellenistica e neoplatonica dell'*Eros dormiente*, come per il dipinto maltese del Merisi, ma piuttosto nel tema allegorico, che conoscerà una vasta eco nel corso del Seicento, del *Putto e la morte*, anch'esso di ascendenza colta e rinascimentale, ma improntato ad un più esplicito connotato moraleggiante<sup>349</sup>. Sono totalmente assenti infatti dal sereno dipinto di Palermo i

<sup>347</sup>Cfr.M.G.Aurigemma: scheda di catalogo n.3, in V.Abbate (a cura di):*Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*...Milano 1990, op.cit., pp.76-79, con bibliografia. Per la vita e le opere di Battistello Caracciolo si veda inoltre F.Abbate: *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*...Roma 2002, op.cit., pp.15-22.

<sup>348</sup>Per una analisi approfondita del dipinto del Caravaggio oggi a Firenze cfr.L.Sebregondi: scheda di catalogo n.8, in N.Spinosa (a cura di): *Caravaggio, gli ultimi anni*...Napoli 2005, op.cit., pp.116-119.

<sup>349</sup>«Al tradizionale putto alato col teschio – che allude al tema dell'incontro dell'Amore (putto alato) e della Morte – si sostituisce il putto appoggiato al teschio, mentre lo guarda, lo utilizza come cuscino, o lo prende in mano. Queste

consueti attributi classici del dio dell'amore (arco, frecce, faresta, ali) che conforterebbero una tale identificazione mitologica del soggetto: ciò che vediamo è semplicemente la figura ignuda di un biondo fanciullo disteso al suolo, inondata di luce su un tenebroso fondale, immerso in uno stato di dolce sonno, con il capo poggiato su un ruvido teschio che gli funge da macabro guancia. Il punto di forza di una tale elegiaca raffigurazione, generatasi in un ambiente erudito e culturalmente elevato<sup>350</sup>, consiste nel mettere a serrato contatto, forzandoli nel medesimo ambito rappresentativo, ancora una volta le *partes adversae* della parabola umana: l'innocente fanciullo addormentato, simbolo dell'infanzia intesa come inizio della vita, e lo scuro teschio, emblema della fine ultima, del declino e della inevitabile morte. Ne consegue una ossimorica retorica dei contrari, sempre prediletta dall'universo lirico del Barocco, per nulla insolita per un artista come Battistello che pare si nutrisse di alte letture poetiche e filosofiche, che invitava ad una *meditatio mortis* di chiara matrice neostoica, più laica e intellettuale rispetto alla controparte religiosa, ma non meno profonda nelle sue conclusioni, sull'inconsistenza dell'uomo e sulla sua fragilità della sua vita, qui esemplificata dalla disarmante nudità del fragile corpo dell'infante adagiato sulla nuda terra. L'accostamento classico tra il sonno e la morte è in effetti un *leitmotiv* che ritorna spesso nel mondo dell'arte cristiana, e specialmente nell'estetica del Barocco che pone un'enfasi assoluta sulle affezioni dell'anima e sulla rappresentazione degli effetti che queste causano sul fisico: basti pensare alle magnifiche estasi berniniane in cui il totale deliquio dei sensi causato dal contatto mistico delle sante e delle beate con il Divino, portato ai suoi limiti estremi, si traduce in un incondizionato abbandono dello spirito e del corpo, similmente a quanto accade in uno stato di sonno profondo: sonno che è ancora una volta completa perdita del controllo sulla coscienza, ardente passione del cuore intesa come l'essere irresistibilmente agiti da una forza sovranaturale soverchiante, e per finire, fulgida metafora di morte<sup>351</sup>.

---

*interpretazioni differenti di un unico modello iconografico alludono alla Vanitas attraverso la contrapposizione tra l'immagine dell'infante ed il simbolo funereo». Cfr. P.Scaramella: Humana fragilitas: i temi della Vanitas nel barocco italiano, in A.Tenenti, Bergamo 2000, op.cit., p.74.*

<sup>350</sup>A tal riguardo non va dimenticato che Battistello Caracciolo fu, come già il Merisi prima di lui, un protetto del cardinale Del Monte a Roma e a Firenze, per il quale eseguì alcuni dipinti a soggetto allegorico tra il 1614 e il 1619.

<sup>351</sup>Cfr. *Santa Teresa e l'unione mistica con Dio*, in R.Luperini-P.Cataldi-L.Marchiani-F.Marchese: *La scrittura e l'interpretazione, storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, vol.I, tomo 4, cit., pp.28-29.

Nel temporaneo e fragile stato del sonno in cui il silenzioso putto battistelliano giace immerso mi pare dunque di ravvisare, più che un filosofico stato di quiete interiore conseguente alla stoica consapevolezza della vanità del tutto<sup>352</sup>, una toccante metonimia eufemistica barocca, di antichissima memoria classica ma presto ereditata dalla spiritualità cristiana<sup>353</sup> e ripresa nella poesia e nell'arte del Seicento, la quale ravvisa nella dolcezza inconsapevole del sonno i segni di una struggente prefigurazione di morte<sup>354</sup>. Sempre in epoca barocca, un'altra sorprendente forma d'arte in cui il tema della *Vanitas*, intesa come distacco dai beni terreni e adesione a più alti principi morali, può tradursi è proprio quella del prezioso gioiello, e la cosa non deve affatto sorprendere: inteso come spirituale *ex voto*, il gioiello ceduto in pegno rappresentava la testimonianza visibile e la cifra simbolica più adeguata ad esprimere un devoto ringraziamento al Cielo. La logica commutativa sottesa a questa antica usanza votiva è intuitiva: il fedele si privava volontariamente di un bene prezioso e terreno (ma in sé sempre allusivo allo Spirito, come vedremo) al fine di ottenere un bene più prezioso di natura ultraterrena, consistente in una grazia particolare, domandata e ricevuta, in un tempo, come il Seicento, particolarmente fosco per l'intera società civile italiana ed europea<sup>355</sup>. Inizialmente, durante i lunghi secoli del Medioevo, un tipico *ex voto* presentava una fisionomia piuttosto elementare, semplice e dimessa, che si ripeteva con una certa regolarità: umile oggetto dell'arte popolare, esso consisteva in una immagine dipinta di un particolare santo, della Vergine oppure del Cristo stesso, unita ad una compendiaria definizione grafica del donatore genuflesso e orante. Le superfici di supporto più diffuse erano costituite da materiali poveri, come piccole tavolette di terracotta o legno, o anche,

---

<sup>352</sup>Cfr. M.G.Aurigemma in V.Abbate (a cura di), op.cit., p.78.

<sup>353</sup>Secondo il mito orfico, ripreso successivamente da Platone, gli dei ancestrali *Hypnos* e *Thanatos*, figli della Notte, erano fratelli gemelli. Tra l'altro, in diversi frammenti di Pitagora, che credeva nella dottrina della trasmigrazione delle anime, il termine "sonno" è una metonimia per "morte", giacché designa lo stato di "non-essere" dell'anima.

<sup>354</sup>Una conferma di questa assimilazione sincretica di contenuti figurativi, anche remoti nel tempo e nello spazio, desunti dall'eredità del mondo classico da parte del sistema della religione cristiana è rappresentata dall'iconografia sacra tipica del Barocco e molto cara alla devozione popolare dei paesi di confessione cattolica, del *Sonno di Gesù*. In tale soggetto dell'arte sacra l'allegorico infante del *Putto e il teschio* si trasforma in Gesù Fanciullo, dormiente sul lino del sudario, attorniato dai simboli della futura Passione, ma sempre col capo appoggiato al teschio. Cfr. *Sonno di Gesù*, in E. De Pascale: *Morte e Resurrezione...*Milano 2007, pp.144-145.

<sup>355</sup> «*A fame, bello et peste libera nos, Domine*», così recitava un lugubre motto dell'epoca, individuando in una breve preghiera che è già uno scongiuro, i tre principali mali di un secolo tragico, afflitto da guerre continue, carestie e pestilenze. Era più che naturale quindi che, riguardo alla pratica religiosa degli *ex voto*, spesso si trattasse di grazie richieste per una guarigione insperata dalla malattia di donne e bambini, per un ritorno incolume di un caro congiunto dalla guerra, e per lo scampato pericolo di un'annata di scarso raccolto che poteva causare morti per fame.

ma più raramente, scampoli intelaiati di pelle conciata. Tali immagini votive venivano poi custodite presso l'altare domestico o più spesso donate a chiese, conventi e santuari, deposte ai piedi degli altari dei santi in questione, o a volte applicati fisicamente ai simulacri più venerati<sup>356</sup>.

Ma già durante il Rinascimento e poi nel periodo barocco questa usanza di una religiosità popolare propria delle classi subalterne viene acquisita anche dalle potenti classi egemoni, e il principio umile dell' *ex voto* incomincia lentamente a tradursi in vere e proprie opere d'arte autonome, dipinti, sculture, gioielli, spesso commissionate dall'aristocrazia e dall'alto clero a figure di artisti e orefici di primo piano, e pagate anche cifre elevatissime, proprio perché adesso, oltre a dare diretta visibilità alla manifesta devozione di ricchi e potenti, un *ex voto* diventa prestigioso ed esclusivo simbolo di una condizione sociale privilegiata, di consolidato potere politico e soprattutto di raggiunta e stabile condizione economica di livello superiore<sup>357</sup>.

È per tutte queste ragioni che nel Seicento anche in Sicilia la nobiltà locale, legata tramite costosi privilegi al sovrano e alla corte spagnola, desidera esprimere la propria elitaria devozione al Divino legando il nome della propria casata, tramite i doni più splendidi e gli *ex voto* più ricchi e preziosi, ai più venerati e famosi santuari mariani sull'isola, alle figure più importanti delle sante vergini siciliane e alle chiese ad esse dedicate<sup>358</sup>. L'esemplare che segue è testimonianza tra le più significative di queste istanze di aristocratica devozione e prestigio sociale unite ai temi della vanità, della meditazione sulla morte e del culto per le Anime del Purgatorio. Si tratta di un abbagliante e originale pendente in cristallo di rocca, filigrana d'oro e perle scaramazze, costituisce un prezioso *ex voto* realizzato da orafi siciliani, da datare alla prima metà del XVII secolo e proveniente dal celebre tesoro della Madonna della Lettera del Duomo di Messina, ancora oggi custodito presso la Chiesa Cattedrale della stessa città (fig.32).

---

<sup>356</sup>Cfr. *Ex voto*, in R. Giorgi: *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa...* Milano 2004, op.cit., pp.219-221.

<sup>357</sup>Cfr. M.C. Di Natale: *Il Rinascimento e il Barocco dell'artigianato artistico in Sicilia*, in AA.VV.: *Sicilia, arte e archeologia dalla preistoria all'Unità d'Italia...* Cinisello Balsamo-Milano 2008, op.cit., pp.130-151, con bibliografia.

<sup>358</sup>I più importanti centri maggiori di devozione alla Madonna e alle sante vergini nella Sicilia seicentesca erano essenzialmente sei: Palermo, dove trionfava il culto di santa Rosalia; il santuario ad essa dedicato sul monte Pellegrino si arricchì nel corso del secolo di stupende opere di argenteria e oreficeria. Trapani dove il culto medievale della locale Madonna di Trapani aveva raccolto, attorno al simulacro marmoreo della *Mater Dei*, le più splendide donazioni tra gioielli e suppellettili. A Messina e a Enna erano centrali le devozioni e i relativi santuari dedicati rispettivamente alla Madonna della Lettera e alla Madonna della Visitazione. A questi luoghi santi, celebri da secoli in tutto il bacino del Mediterraneo, si devono aggiungere il culto di sant'Agata, patrona di Catania e il culto di santa Lucia vergine e martire di Siracura. Cfr. Orafi e smaltatori della Sicilia barocca: Don Camillo Barbavara e i Montalbano, in M.C. Di Natale: *Gioielli di Sicilia...* Palermo 2000, op.cit., cap.VII, pp.129-156.



**Fig.32** Orafo siciliano del XVII secolo, *Pendente a forma di teschio*, filigrana d'oro, cristallo di rocca e perle, Messina, Cattedrale

Racchiuso in una sottile struttura in oro a formare una elaborata corona di filigrana, il pendente riproduce, nella glaciale lucentezza del cristallo, i macabri tratti del teschio umano. L'elegante forma del gioiello si conclude in basso con tre piccole file di preziose perle irregolari<sup>359</sup>. Sono propenso a ritenere (e ne illustrerò i motivi) che una tale tipologia di monile, di origine spagnola, detto a "testa di morto"<sup>360</sup>, tra l'altro non limitata a questo unico esemplare ma documentata diverse volte, anche in materiali diversi come il corallo, negli inventari siciliani del XVII secolo, fosse stata concepita, oltre che per l'indiscutibile valenza moraleggiante connaturata ad una *Vanitas*-gioiello, in qualità di *ex voto* non tanto per una grazia ad esclusivo vantaggio del donatore da parte della Madonna della Lettera, ma piuttosto per una grazia desiderata, in questo caso la richiesta specifica di intercessione affinché la Santa Vergine, a cui tutti gli abitanti di Messina si votavano, sciogliesse una particolare *Anima Sola* dai vincoli della penitenza purgatoria. A questa suggestiva chiave interpretativa del pregiato manufatto, non desumibile da fonti documentarie relative al tesoro messinese, spingerebbe con forza sia l'elemento iconografico della corona d'oro, che posto sul teschio diviene il simbolo del trionfo sulla morte e della vittoria sul peccato, oltre che il forte connotato simbolico inerente ai materiali stessi di cui il prezioso monile è costituito: il cristallo di rocca, nella sua connaturata purezza, alluderebbe all'anima, un tempo resa opaca dal peccato e ora rigenerata dal fuoco dell'espiazione; mentre alla divina

<sup>359</sup>Cfr. A. Fuga: *Tecniche e materiali delle arti*, collana I Dizionari dell'Arte a cura di S. Zuffi, Milano 2004, pp.308-310; 316-317; 344-346.

<sup>360</sup>Cfr. P.E. Muller, *Jewels in Spain, 1500-1600*, New York 1972.



intercessione che riscatta lo spirito dalla sua condizione di ostaggio purgatorio alluderebbero l'oro della filigrana e le candide perle, simbolo della perfetta unione mistica tra Sposo e Sposa, e dunque emblema unificato del Cristo e della Vergine, unici tramiti divini per cui l'anima umana possa venire salvata e redenta<sup>361</sup>.

Esigenze spirituali analoghe confluiscono nella diffusa pratica di esposizione e adorazione delle reliquie, culto aspramente osteggiato e condannato dai riformati protestanti come pratica di idolatria, ma assolutamente centrale per la religiosità cattolica della Controriforma: le istituzioni religiose incoraggiavano tale culto, che consideravano fondamentale per il rafforzamento della fede specie nelle grandi masse popolari; la comunità dei credenti d'altra parte traeva grande conforto dall'esemplare splendore della vita di santi e martiri e attribuiva ai resti incorruttibili dei loro corpi poteri miracolosi e virtù prodigiose<sup>362</sup>. Collocate in feretri decorati, in urne trasparenti o incassate con le loro preziose custodie in apposite cappelle, rinchiusi in reliquiari dotati di ante mobili, al di sotto o al centro degli altari delle chiese, le sacre reliquie si moltiplicano esponenzialmente durante l'intero arco del Seicento, ma in terra di Sicilia, dove lo spirito religioso è più intenso che altrove, tale connotato della devozione permane per tutto il Settecento e lambisce il XIX secolo. Quasi tutte le chiese edificate tra il XVI e il XVIII secolo in Sicilia, sia all'interno dei grandi centri urbani che nelle cittadine di provincia, possono rivendicare il possesso di uno o più reliquiari contenenti i resti integri, considerati autentici, di particolari santi, spesso (ma non rappresenta una regola) associati alla figura sacra cui è dedicata la chiesa che li accoglie<sup>363</sup>.

---

<sup>361</sup>Per una corretta interpretazione delle complesse simbologie inerenti i materiali preziosi e i loro molteplici significati, codificatisi attraverso i lunghi secoli della storia dell'Occidente pagano e cristiano, mi sono basato principalmente sul bellissimo scritto *Gemme: materia e simbolo*, in M.C.Di Natale: *Gioielli di Sicilia...*Palermo 2000, cit., pp.7-18, cui qui si rimanda. Intendo ringraziare in modo speciale la Prof. Maria Concetta Di Natale, relatrice del presente lavoro e luminare di levatura europea nel campo delle arti applicate, per la sua sempre pronta, paziente ed esaustiva risposta ai miei frequenti (e a volte insoliti) interrogativi, formulati fin dai tempi del mio alunnato, relativamente ai significati culturali e alle valenze simboliche delle gemme e dei metalli preziosi, aspetto questo tra i più affascinanti, ritengo, relativi ad una analisi iconologica delle arti cosiddette minori.

<sup>362</sup>Cfr. E.De Pascale: *Morte e Resurrezione*, Milano 2007, cit., pp.313-315.

<sup>363</sup>Il più delle volte le reliquie dei santi si presentano come frammenti anatomici separati dai corpi. La pratica dell'imbalsamazione di importanti figure di santità cristiana per esporle alla devozione della comunità dei credenti, che persiste tutt'oggi in seno alla Chiesa cattolica romana, ha origini antichissime e se ne hanno tracce che risalgono già all'epoca paleocristiana. L'eventualità di imbattersi in un corpo umano integro, benché sia piuttosto rara, è tuttavia possibile, come testimonia il corpo integro di santa vergine custodito in una sontuosa teca di cristallo con dorature presso una cappella della chiesa domenicana di Santa Maria della Pietà a Palermo.

«La certezza del potere del corpo santo spinge la sensibilità barocca ad intensificare siffatte rappresentazioni che proponevano all'adorazione dei fedeli vere e proprie raffigurazioni macabre[...]Ciò permetteva di ribadire uno stretto contatto tra corporeità, fisicità dei resti mortali, e condizione dell'anima nell'Aldilà»<sup>364</sup>. Sono dunque numerosissimi gli espositori-reliquiario, realizzati da maestranze ebaniste e intagliatori palermitani tra la seconda metà del XVII e il XVIII secolo, di cui ho potuto rinvenire la presenza in diverse importanti chiese e oratori palermitani. Dei due pregiati esemplari inediti presentati di seguito il primo, realizzato in legno intagliato e dorato, custodisce i diversi resti di tre sante vergini, tra cui un presunto teschio di sant'Orsola, vergine e martire, identificato dal reperto la cui cornice mistilinea culmina in una corona principesca (fig.32); l'altro coevo ma molto più prezioso, in ebano, profili in argento dorato e squama di tartaruga, presente presso l'antioratorio del celebre Oratorio del Santissimo Rosario in San Domenico, contiene alcuni resti ossei, tra cui il cranio, di san Fausto martire (fig.33).



**Fig.33** Intagliatore siciliano del tardo XVII secolo,  
*Teca-reliquiario delle Sante Vergini*, (part)  
Palermo, Chiesa di Sant'Orsola



**Fig.34** Decoratore siciliano del XVIII secolo,  
*Teca-reliquiario di San Fausto martire* (part.)  
Palermo, Oratorio del SS.Rosario in San Domenico

<sup>364</sup>Cfr. P.Scaramella in A.Tenenti: *Humana fragilitas...*Bergamo 2000, op.cit., p.81.

Si tratta nel primo caso di una tipologia spiccatamente barocca, caratterizzata dalla simbolica ricchezza del colore oro che tende ad espandere le forme nello spazio, e dall'inconfondibile profilo mistilineo a girali fitomorfe, ognuna contenente un frammento del corpo delle vergini martiri, che avviluppano in un fitto reticolo decorativo le urne maggiori, contenenti i teschi incoronati con ghirlande di fiori, emblema di castità. Nel secondo caso la forma più regolare dei profili, la presenza dei due eleganti elementi a obelisco ai lati del corpo centrale e l'andamento complessivo di tutta la struttura improntato ad un maggiore verticalismo, tradiscono una ispirazione più classica, che ne posticipa la data di realizzazione alla fine del XVIII secolo. L'accostamento di questi pregevoli esemplari di teche-reliquiario dimostra, nella immediata constatazione del sensibile cambiamento dei registri stilistici adottati, il deciso rinnovamento del gusto subentrato in Sicilia nel corso del Settecento, nonostante il continuo perdurare, nella società, di invariati valori culturali e religiosi di base<sup>365</sup>.

---

<sup>365</sup>Cfr. *Forme e modelli della decorazione*, in M. Guttilla (a cura di): *Il Settecento e il suo doppio, Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei vicerè*, atti del convegno internazionale di studi, Palermo 2008, cap. IV, pp. 235-304.

### 3. Un caso limite: *Vanitas* e *horror mortis* in Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701)

Si è scelto di concludere il presente studio sulla *Vanitas* in Sicilia nel XVII secolo dedicando l'ultimo paragrafo alla trattazione di una specifica personalità di artista: ciò per rendere in parte giustizia alla figura di grande scultore e all'opera ceroplastica di Gaetano Giulio Zumbo (1656-1701). Infatti questo troppo spesso ignorato maestro siciliano, considerato a ragione il padre della ceroplastica anatomica italiana, «a lungo è stato dimenticato dagli storici dell'arte e dal vasto pubblico a causa della presunta morbosità delle sue creazioni», per usare le efficaci parole di Isabella La Costa<sup>366</sup>. Questo drastico pregiudizio ha in effetti pesato molto e per diversi anni sulla figura dell'artista siracusano, su cui tra l'altro scarseggiano notizie biografiche certe, impedendo che venisse messa nella giusta luce la sua interessante esperienza di uomo del suo tempo, intelligente e curioso per natura, interessato alle scienze naturali e appassionato di scultura ellenistica<sup>367</sup>, che sebbene di carattere riservato e umbratile, viaggiò moltissimo, soggiornando a Palermo, Napoli, Roma, Firenze, Bologna, Genova e Marsiglia, (che equivale a dire nei centri più moderni e aggiornati per quanto concerne gli sviluppi della scultura barocca nel tardo Seicento) lavorando per le più alte cariche del potere civile ed ecclesiastico, finché alla fine del secolo XVII (e della sua vita) non raggiunse Parigi dove il re Luigi XIV gli concesse generosamente il monopolio delle preparazioni anatomiche, nominandolo ceroplasta ufficiale della Regia Università di Medicina (un grande onore per uno straniero, considerando che l'artista in effetti non disponeva di alcuna reale conoscenza medica)<sup>368</sup>.

La formazione culturale di Zumbo, avviato a prendere i voti che però non conseguì mai, avvenne secondo i canali tradizionali del rigoroso sistema educativo tardo seicentesco, poiché egli, di estrazione sociale per nulla eccelsa (era plausibilmente figlio di una schiava araba convertita), ebbe tuttavia il privilegio e la fortuna di formarsi presso il Collegio Gesuitico di Siracusa, che dovette trasmettergli un certo rigore morale nei costumi ma anche un interesse per la cultura a

---

<sup>366</sup>Cfr. I. La Costa: scheda di catalogo n.103, in V. Sgarbi (a cura di): *Il Male...* Milano 2005, op.cit., p.334.

<sup>367</sup>Ciò è facilmente desumibile dalle impressionanti realizzazioni in ceroplastica di Zumbo che, nonostante la loro violenza espressiva di impronta incontestabilmente macabra, risultano molto ricche di citazioni tratte proprio da quel raffinato modello estetico. Cfr. P. Giansiracusa: *Vanitas Vanitatum, studi sulla ceroplastica di Gaetano Giulio Zumbo*, Siracusa 1991.

<sup>368</sup>L. Speranza: *"Mirabili orrori", cere inedite di Gaetano Giulio Zumbo*, catalogo della mostra, Firenze 2000.

360 gradi, se pure attraverso una impostazione nel metodo di indagine di stampo ancora aristotelico, e dunque di analisi unicamente deduttiva dei fenomeni, che da leggi universali discendeva verso il particolare. Ritengo siano state le intense suggestioni morali gesuitiche assorbite negli anni della sua gioventù a determinare la evidente e reiterata predilezione, quasi un'ossessione, dello scultore per le più tetre variazioni sul tema moraleggiante della *Vanitas*<sup>369</sup>. François Cagnetta nel suo interessante intervento su Zumbo del 1988 sostiene che, sebbene l'artista siciliano, intriso di austera cultura gesuitica, avesse viaggiato molto per i più aggiornati centri artistici e culturali d'Italia e di Francia, egli «*rimarrà sempre uno scultore "siciliano" isolato, "di passaggio" ovunque vada, a Firenze come a Parigi. La modellatura delle sue sculture si manterrà costantemente "ellenistica"*»<sup>370</sup>. Prenderò spunto da questa precisa considerazione per sviluppare una mia personale linea di pensiero sullo scultore siciliano, attraverso l'analisi di una delle opere zumbiane più celebri e significative: mi riferisco al ben noto "teatrino barocco" in ceroplastica che raffigura il *Trionfo del Tempo*, realizzato da Zumbo dietro diretta committenza granducale a Firenze, tra il 1691 e il 1695, facente parte di un ciclo di quattro opere tutte di carattere morale, e oggi conservato presso il Museo di Scienze naturali "La Specola" della capitale toscana (fig.35)<sup>371</sup>.

---

<sup>369</sup>La vicinanza del giovane Zumbo all'ambiente culturale dei Gesuiti credo che dovette essere più significativa di quando oggi non sia possibile desumere. Affermo questo perché sappiamo, ad esempio, che egli conseguì il titolo di "Abate", che gli forniva un certo vitalizio annuale (cosa che gli permise di viaggiare) ma che prevedeva comunque un serio *cursus studiorum* classico di stampo gesuitico. Presso la Biblioteca Centrale della Regione Siciliana A.Bombace di Palermo, che nel Seicento faceva parte del Collegio Massimo della Compagnia di Gesù, si conserva ancora un ritratto della fine del XVII secolo a mezzo busto di Gaetano Giulio Zumbo "Abate siracusano". Per concludere, nel famoso teatrino allegorico del *Trionfo del Tempo* realizzato a Firenze per l'eccentrico Granduca Cosimo III de' Medici tra il 1691 e il 1695, ai piedi della classica figura del Padre Tempo giace un piccolo autoritratto dello scultore, che aveva all'epoca circa quarant'anni, in inequivocabili vesti gesuitiche. Cfr. AA.VV.:*Gaetano Giulio Zumbo*, catalogo della mostra a cura di P.Giansiracusa (Siracusa 1988), Milano 1988.

<sup>370</sup>Cfr. F.Cagnetta in AA.VV.: *Gaetano Giulio Zumbo...*Milano 1988, p.68.

<sup>371</sup>Cfr. F.De Ceglia: *Immagini del corpo tra la fine del XVII secolo agli inizi del XIX, lavori in ceroplastica a Firenze nei resoconti di prima mano dei viaggiatori*, Bari-Firenze 2006.



**Fig.35** Gaetano Giulio Zumbo, *Il Trionfo del Tempo*, Firenze, Museo di Scienze naturali “La Specola”

Miracolosamente messo in salvo durante il disastroso alluvione di Firenze nel Novembre del 1966, questa agghiacciante messa in scena dello sfacelo, degrado e della corruzione che la morte causa sui fragili corpi degli esseri umani faceva parte di un preciso ciclo iconografico moralizzato in cui l'istanza didascalica gesuitica e controriformista è ancora completamente dominante<sup>372</sup>. Sebbene, come ravvisato dal Cagnetta, nella rappresentazione allegorica del Tempo che tutto corrompe non sia presente nessun simbolo che alluda direttamente o esplicitamente alla dottrina escatologica cristiana (e anzi la ricostruzione erudita della classicità risulta ancora molto forte nella allegoria rinascimentale di Saturno come Padre Tempo e nelle rovine antiche illusionisticamente dipinte sullo sfondo, nonostante lo spietato naturalismo descrittivo della morte presentata in primo piano<sup>373</sup>) il messaggio biblico di monito morale, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*, perviene inalterato e anzi rafforzato all'estremo alla coscienza dell'osservatore, tramite una sapiente orchestrazione, da parte dell'artista, di tutti gli espedienti scenici: un sapere che è ancora pienamente appartenente allo spirito drammatico e teatrale delle arti del Barocco.

<sup>372</sup>Le altre scene del ciclo che Zumbo realizzò in altrettanti teatrini in ceroplastica, tutti custoditi alla Specola di Firenze, sono la *Vanitas gloriae humanae*, *la Peste a Napoli* e gli *Effetti del Morbo Gallico*. Sono tutti impressionanti temi moraleggianti, in cui l'elemento macabro viene spinto fino al parossismo espressivo, ma pur sempre desunti dal repertorio della letteratura, della predicazione e dell'oratoria gesuitica, che era improntata a suscitare una conversione totale negli ascoltatori attraverso una vera e propria strategia emotiva del terrore. Cfr. M.Morán-J.Andrés-Gallego: *Il Predicatore*, in R.Villari (a cura di): *L'uomo barocco...* Roma-Bari 1988, op.cit., pp.139-177, con bibliografia di riferimento.

<sup>373</sup>Cfr. *Il Padre Tempo*, in E.Panofsky: *Studi di iconologia, i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1999, op.cit., cap.III, pp.89-134.

Ma stavolta qualcosa è profondamente cambiata: il registro espressivo infatti non è più quello di un patetico dramma cristiano che tenta di conciliare, attraverso l'estasi, sofferenza e beatitudine, peccato ed espiazione, cioè, in ultima istanza, la mistica dello spirito con la fisicità del corpo<sup>374</sup>. La scena a cui assistiamo è assolutamente tragica, in essa non compare la consueta dialettica barocca delle *partes adversae* e soprattutto non presenta alcuna traccia di speranza in un possibile Aldilà di redenzione: natura e storia sono stata calpestate, assieme all'insignificanza del genere umano, ed è la morte, intesa come entropico disfacimento, a prevalere su ogni cosa terrena<sup>375</sup>. Senza eufemismi retorici o attenuazioni espressive, si spalanca davanti agli occhi dello spettatore impietrito quello che a prima vista sembra un antro devastato da un qualche cataclisma naturale; solo da alcuni elementi architettonici collassati (frammenti di architrave, colonne ioniche) deduciamo che doveva trattarsi invece di un edificio classico in rovina, un tempo edificato dalla orgogliosa mano dell'uomo e adesso ridotto ad un inutile cumulo di macerie. La morte e il tempo non sono stati meno spietati con le arti e le conoscenze dell'umanità (il libro chiuso ai piedi di Saturno non allude stavolta al conforto della dottrina divina, ma alle vane cognizioni umane, inutili al cospetto della morte) che con l'uomo stesso e con il suo fragile corpo: lo spazio della volta appare infatti disseminato di cadaveri scomposti di uomini, donne e bambini, impietosamente raffigurati in differenti stati di decomposizione. Siamo certi che mai prima d'ora un preciso intento morale era stato espletato per mezzo di una opera d'arte figurativa con siffatta crudele violenza espressiva senza chiamare in causa apocalittiche scene bibliche o la mostruosa ostentazione delle pene infernali<sup>376</sup>. La raffigurazione allegorica e classica del Padre Tempo, che adesso si sostituisce figurativamente alla personificazione barocca della Morte pur mantenendone invariato il senso, dovrebbe in effetti essere tesa ad attenuare, attraverso una retorica dei gesti codificata che l'uomo barocco era subito in grado di decifrare, lo sconvolgimento emotivo conseguente a una simile ostentazione di morte, ma il vegliardo si rivolge all'autoritratto dello

---

<sup>374</sup>Cfr. W.Benjamin: *Il dramma barocco tedesco*, introduzione di G.Schiavoni, nuova edizione, Torino1999.

<sup>375</sup>«L'iconografia cristiana tende fundamentalmente a suscitare una meditazione terrificata per rinnovare la fede in Cristo, nella salvezza nell'Aldilà. Non c'è mai invece nei gruppi in cera di Zumbo un solo simbolo cristiano, non c'è un segno di salvezza soprannaturale» Cfr. F.Cagnetta in op.cit, p.68.

<sup>376</sup>Vittorio Sgarbi restituisce l'arte di Zumbo attraverso questa interessante interpretazione: «Soltanto in lui e in Salvator Rosa il compiacimento del macabro sembra varcare i territori del dicibile e del lecito, anticipando i temi della reticenza propri del nostro tempo, della legittimità di ciò che si debba mostrare, dei limiti entro i quali ci si debba contenere[...]la cera, inoltre, punta a una sorprendente verosimiglianza, e Zumbo non intende porsi freni ». Cfr. V.Sgarbi:*Homo homini lupus?*, in V.Sgarbi (a cura di): *Il Male...*Milano 2005, op.cit., p.17.



stesso Zumbo posto in una cornicetta rotonda in basso a sinistra e con la mano destra indica la profondità dell'antro in cui ogni cosa si disgrega nel necrotico abbraccio della morte, ribadendo l'equivalenza tra la fragilità dell'uomo nella sua individualità, la brevità dell'esistenza terrena e la pessimistica concezione materialistica del mondo inteso come *Nihil*, il Nulla, tema anch'esso di antica derivazione classica<sup>377</sup>. Zumbo muore in Francia nel 1701, in estrema povertà e pressochè dimenticato, e con la sua scomparsa si chiude un secolo, il tragico Seicento, che della *Vanitas* e del *memento morituum esse* aveva fatto i suoi motti morali e più insistiti emblemi. La persistenza delle tematiche macabre, come abbiamo visto, rimane forte e per lungo tempo durante il XVIII secolo, tendendo a declinarsi in varianti e a cambiare forma, dimostrando un grande spirito di adattamento ai tempi mutati. Risulta oltremodo significativo tuttavia che siano gli spietati teatrini barocchi di Zumbo, che riusciranno a turbare con un genuino tremito di puro orrore persino il terribile animo del Marchese De Sade, ad inaugurare con il loro folle, irrazionale terrore della morte e del Nulla l'inizio del nuovo secolo, il tempo della Ragione, l'epoca dei Lumi.

---

<sup>377</sup>Sullo struggente *Democrito in meditazione* di Salvator Rosa (Copenhagen, Statens Museum for Kunst) qualche anno fa scrissi quanto segue: «*Pur avendo discernimento del potere inesorabile, entropico del tempo sulla natura e sulla materia, il filosofo riconosce ugualmente la propria impotenza poiché, comprendendo di far parte egli stesso di quella natura e di quella materia, sa di dividerne il medesimo destino di condanna al deterioramento e all'oblio*». Lo stesso pessimismo presocratico intride di sé le tragiche ceroplastiche di Zumbo. Cfr. G.Melazzo: *Vanitas Vanitatum...* cit., p.93



# Elenco delle Illustrazioni

- 1) Caravaggio, *Il Seppellimento di Santa Lucia*, Siracusa, Basilica di Santa Lucia al Sepolcro
- 2) Latomia greca detta “*Orecchio di Dionisio*”, Siracusa
- 3) Catacombe paleocristiane di San Giovanni, Siracusa
- 4) Vista del giardino interno della *Latomia dei Cappuccini*, Siracusa
- 5) Caravaggio, *Il Seppellimento di Santa Lucia*, Siracusa, Basilica di Santa Lucia al Sepolcro, (part.)
- 6) Caravaggio, *La Resurrezione di Lazzaro*, Messina, Museo Regionale “M.Accascina”
- 7) Caravaggio, *La Resurrezione di Lazzaro*, Messina, Museo Regionale “M.Accascina”, (part.1)
- 8) Caravaggio, *La Resurrezione di Lazzaro*, Messina, Museo Regionale “M.Accascina”, (part.2)
- 9) Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, Carpineto Romano (Roma), Chiesa di San Pietro, (attualmente in deposito temporaneo presso la Galleria Nazionale d’Arte Antica, Palazzo Barberini – Roma)
- 10) Domenico Fetti, *Melancholia*, Venezia, Gallerie dell’Accademia
- 11) Albrecht Dürer, *Melancholia I*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle
- 12) Antonello da Messina, *San Gerolamo nello studio*, Londra, National Gallery
- 13) Hendrick Van Somer (Enrico Fiammingo), *San Gerolamo penitente*, Londra, Collezione Koelliker
- 14) Andrea Vaccaro, *Santa Maddalena penitente*, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia
- 15) Pietro Novelli, *San Pietro d’Alcantara*, Palermo, Chiesa di Santa Maria degli Angeli (la Gancia)
- 16) Agostino Scilla, *Sant’Ilarione in estasi tra le braccia della Morte*, Messina, Museo Regionale (in deposito)
- 17) Hendrick Van Somer (attr.), *San Paolo eremita in preghiera*, Palermo, collezione privata (Galleria Governale)
- 18) Hendrick Van Somer (attr.), *San Paolo eremita in preghiera*, Palermo, collezione privata (part.)
- 19) Pietro Novelli, *Incontro tra san Paolo eremita e sant’Antonio nel deserto*, Palermo, Chiesa di Casa Professa
- 20) Pietro Novelli, *Incontro tra san Paolo eremita e sant’Antonio nel deserto*, Palermo, Chiesa di Casa Professa, (part.)
- 21) Anton Van Dyck, *Emanuele Filiberto di Savoia, Vicerè di Sicilia*, Londra, Dulwich Picture Gallery
- 22) Anton Van Dyck, *Santa Rosalia in gloria*, New York, Metropolitan Museum
- 23) Anton Van Dyck, *Santa Rosalia in estasi*, Madrid, Museo del Prado
- 24) Jusepe de Ribera (attr.), *Compianto su Cristo morto*, Palermo, Chiesa di Santa Caterina

- 25) Pietro Novelli, *Pietà*, Palermo, Museo Diocesano
- 26) Geronimo Gerardi (qui attr.), *San Rocco medicato dall'angelo*, Trapani, Museo Regionale "A.Pepoli"
- 27) Giacomo Serpotta, *Cappella delle Anime del Purgatorio*, Palermo, Chiesa di Sant'Orsola
- 28) Maestranze palermitane del XVIII secolo, *Portale dell' Oratorio delle Anime sante del Purgatorio*, (part.), Palermo
- 29) Stuccatori siciliani del XVIII secolo, *Decorazioni della Cripta della Confraternita di Sant'Orsola*, Palermo, Chiesa di Sant'Orsola
- 30) Stuccatori siciliani del XVIII secolo, *Decorazioni della Cripta della Confraternita di Sant'Orsola*, Palermo, Chiesa di Sant'Orsola
- 31) Battistello Caracciolo, *Fanciullo dormiente sul teschio*, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia
- 32) Orafo siciliano del XVII secolo, *Pendente a forma di teschio*, filigrana d'oro, cristallo di rocca e perle, Messina, Cattedrale
- 33) Intagliatore siciliano del tardo XVII secolo, *Teca-reliquiario delle Sante Vergini*, (part), Palermo, Chiesa di Sant'Orsola
- 34) Decoratore siciliano del XVIII secolo, *Teca-reliquiario di San Fausto martire* (part.) Palermo, Oratorio del SS.Rosario in San Domenico
- 35) Gaetano Giulio Zumbo, *Il Trionfo del Tempo*, Firenze, Museo di Scienze naturali "La Specola"

# Bibliografia

- AA.VV., *I rapporti tra Genova e la Sicilia: dai Normanni al '900*, atti del convegno di studi e ricerche, Genova 1980
- AA.VV., *Storia d'Italia*, Annali n.4, Torino 1981
- AA.VV., *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra, Roma 1982
- AA.VV., *Storia dell'Arte in Sicilia, Vol. 2*, Palermo 1984
- AA.VV., *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, Palermo 1984
- AA.VV., *Malattie, terapie e istituzioni sanitarie in Sicilia*, Palermo 1985
- AA.VV., *La natura morta in Italia*, a cura di F.Porzio, Milano 1989
- AA.VV., *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra, presentazione di M.Calvesi, Palermo 1990
- AA.VV., *San Felice da Cantalice, i suoi tempi, il culto e la diocesi di Cittaducale dalle origini alla canonizzazione del santo*, atti del convegno di studi storici (Rieti-Cantalice 1987), Rieti 1990
- AA.VV., *La Pittura in Europa, tomo 2, la Pittura Spagnola*, Milano 1995
- AA.VV., *Natura in posa, la grande stagione della natura morta europea*, Milano 1997
- AA.VV., *Gaetano Giulio Zumbo*, catalogo della mostra a cura di P.Giansiracusa (Siracusa 1988), Milano 1988
- AA.VV., *L'Arte Barocca*, a cura di R.Toman, Colonia 1999
- AA.VV., *La luce del Vero, Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbaràn*, catalogo della mostra (Bergamo 2000), a cura di M.Gregori, Cinisello Balsamo-Milano 2000
- AA.VV., *Il Prado*, a cura di J.J.Luna, Londra 2002
- AA.VV., *Mario Minniti, l'eredità di Caravaggio a Siracusa*, a cura di V.Greco-G.Barbera, catalogo della mostra (Siracusa), Napoli 2004
- AA.VV., *Anton van Dyck, riflessi italiani*, catalogo della mostra, a cura di M.G.Bernardini, Milano 2004
- AA.VV., *French, Dutch and Flemish Caravaggesque paintings from the Koelliker Collection*, catalogo della mostra (Londra 2005), edizione in lingua inglese, a cura di F.Martinoli-M.Voena, Torino 2005
- AA.VV., *La Storia, Il Cinquecento: la nascita del mondo moderno*, a cura di M.L.Salvadori, vol.7, Milano-Novara 2006
- AA.VV., *La Storia, Il Seicento: l'Età dell'Assolutismo*, a cura di M.L.Salvadori, vol.8, Milano-Novara 2006
- AA.VV., *Sculpture: from Antiquity to the Middles Ages*, versione in lingua inglese, vol.1, Colonia 2006
- AA.VV., *Rembrandt-Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di D.Bull, Amsterdam 2006

- AA.VV., *La storia dell'Arte, il Barocco*, collana a cura di S.Zuffi, vol.11, Milano 2006
- AA.VV., *Caravaggio, l'immagine del Divino*, catalogo della mostra (Trapani 2007-2008), a cura di D.Mahon, Roma 2007
- AA.VV., *Sicilia, arte e archeologia dalla preistoria all'Unità d'Italia*, catalogo della mostra (Bonn), Cinisello Balsamo-Milano 2008
- AA.VV., *L'Adorazione dei pastori restaurata e le «osservazioni» del Caravaggio in Sicilia*, a cura di G.Barbera, Messina 2010.
- AA.VV., *Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di C.Strinati, Roma 2010
- F.Abbate, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale*, Tomo IV, *Il Secolo d'Oro*, Roma 2002
- V.Abbate (a cura di), *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo), Milano 1990
- V.Abbate-N.Spinosa, *Genio e passione, la pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano e le relazioni con la Sicilia*, Napoli 1997
- V.Abbate (a cura di), *Porto di mare, 1570-1670. Pittori e pittura a Palermo tra memoria e recupero*, catalogo della mostra, (Palermo), Napoli 1999
- V.Abbate (a cura di), *Viaggio nella pittura del Seicento. Quaranta capolavori da Palazzo Abatellis*, Caltanissetta 2001
- V.Abbate, N.Spinosa, *Genio e passione: la pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano e le relazioni con la Sicilia*, Napoli 1997
- V.Abbate (a cura di), *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra, (Palermo), Venezia 2001
- S.Androsov-L.Zichichi (a cura di), *L'Hermitage dello Zar Nicola I, capolavori acquisiti in Italia*, catalogo della mostra, Palermo 2007
- F.Anzelewski, *Dürer*, Art Dossier n.14, Firenze 1987
- A.Appiano, *Capire l'Arte*, Roma 1996
- G.C.Argan, V.Abbate, E.Battisti, *Palazzo Abatellis*, collana Musei di Sicilia, Palermo 1991
- G.C.Argan, *Storia dell'Arte italiana, da Michelangelo al Futurismo*, vol 3, Firenze 1999
- P.Ariès, *Storia della morte in Occidente*, terza edizione, Milano 2006
- G.Barbera-R.Lapucci, *Il Seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio. Indagini radiografiche e riflettografiche*, Siracusa 1996
- G.Barbera, *Antonello da Messina*, Milano 1998
- G.Barbera-N.Spinosa (a cura di), *Dal Golfo allo Stretto, itinerari seicenteschi tra Napoli e Messina*, catalogo della mostra (Messina), Napoli 2005
- M.Battistini, *Simboli e Allegorie*, collana *Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2003

- M.Battistini, *Astrologia, magia, alchimia*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2004
- J.Bell, *Lo specchio del mondo, una nuova storia dell'arte*, cap.VII, Milano 2008
- R.Belton, *The world's greatest art*, edizione in lingua inglese, presentazione di R.Humphreys, Londra 2006
- W.Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, introduzione di G.Schiavoni, nuova edizione, Torino 1999
- G.Berbenni-S.Ronca, *I Cappuccini. Cifre iconiche in un mondo di santità*, Milano 1991
- G.Berbenni, *Quotidianità, storia e iconografia. Connessione tra accadimenti storici e trasformazioni della mentalità dei frati cappuccini* (sec.XVI-XVII), Milano 1990
- K.Berger, *L'apostolo Paolo. Alle origini del pensiero cristiano*, Roma 2003
- M.G.Bernardini (a cura di), *Van Dyck. Riflessi italiani*, catalogo della mostra, Milano 2004
- L.Bica-C.Micalizzi, *Storia dell'arte in Sicilia dalla preistoria a Guttuso*, antologia critica, Caltanissetta 2004
- D.Bodard, *Van Dyck*, Art Dossier n.122, Firenze 1997
- D.Bodart-A.Moir-A.E.Pérez Sánchez-P.Rosenberg, *Caravaggisti*, Art Dossier n.109, Firenze-Milano 2001
- F.Bologna, *Ricerche sul '600 napoletano - 1994-1995*, Napoli 1996
- F.Bologna, *L'incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle «cose naturali»*, nuova edizione, Torino 2006
- C.Bonanno, *L'età moderna nella critica storica*, nuova edizione a cura di G.Di Caro, Torino 1995
- O.Botto-L.Firpo-F.Gabrieli-P.Rossano, *San Girolamo, Opere scelte*, Collana i Classici delle Religioni, Sezione quarta: *La religione cattolica*, seconda edizione, Torino 1999
- G.Bresc Bautier-M.C.Di Natale-V.Abbate-R.Giglio, *Museo Pepoli*, collana *Musei di Sicilia*, Palermo 1991
- M.V.Brugnoli, *Un S.Francesco da attribuire al Caravaggio e la sua copia*, in *Bollettino d'Arte*, Roma 1968
- M.Calvesi, *A noir (Melancholia I)*, in "Storia dell'Arte" n.1, Roma 1969
- M.Calvesi, *Caravaggio*, Art Dossier n.1, Firenze 1986
- M.Calvesi, *Arte e Alchimia*, Art Dossier n.4, Firenze 1986
- M.Calvesi (a cura di), *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Atti del Convegno di Studi, Palermo-Siracusa 1987
- M.Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990
- F.Campagna Cicala (a cura di), *Una antologia di frammenti, dipinti seicenteschi inediti o poco noti nelle collezioni del Museo Regionale di Messina*, Messina 1990
- G.Cantalamesa, *Un quadro di Michelangelo da Caravaggio* in 'Bollettino d'Arte', a cura di C.Ricci, Roma 1908

- F.Cappelletti, *Caravaggio e i caravaggeschi*, collana *I grandi Maestri dell'Arte, l'artista e il suo tempo*, vol. 5, schede di catalogo a cura di F.Cappelletti-L.Bartoni, Firenze 2007
- C.Cargoni (a cura di), *I Frati Cappuccini, documenti e testimonianze dei primi secoli*, Vol.III, tomo 1, *il Cinquecento e il Seicento*, Perugia 1991
- F.Caroli, *La storia dell'arte raccontata*, Milano 2001
- M.Carrobio (Frá Metodio da Nembro, a cura di), *Quattrocento scrittori spirituali*, Milano 1972
- M.Chiarini, *Salvator Rosa*, Art Dossier n.243, Firenze 2008
- V.Chiamonte (a cura di), *Il trionfo della fede, le promozioni artistiche della Compagnia di Gesù in Sicilia*, atti del convegno, Palermo 2006
- A.Chirco, *Palermo, Tremila anni tra storia e arte*, Palermo 2006
- M.Cioè-L.Amato-A.Romeo-M.V.Fagotto-L.Guzzardi, *Bibliotheca Fratrum Minorum Capuccinorum*, Siracusa 1998
- M.Cioè, *I Cappuccini in Siracusa*, Sortino-Siracusa 2006
- R.D'Adda, *Van Dyck*, collana *I Classici dell'Arte* n.44, presentazione di J.Müller Hofstede, Milano 2004
- M.D'Alatri, *I Cappuccini, storia di una famiglia francescana*, Roma 1994
- P.A.Da Castellammare (Frá Girolamo da Polizzi), *Della venuta dei Cappuccini in Sicilia*, Palermo 1937
- B.Da Gangi, *Tre artisti cappuccini messinesi del Seicento in Messina Ieri e Oggi, n.1*, Messina 1964
- F.De Ceglia, *Immagini del corpo tra la fine del XVII secolo agli inizi del XIX, lavori in ceroplastica a Firenze nei resoconti di prima mano dei viaggiatori*, Bari-Firenze 2006
- E.De Pascale, *Morte e Resurrezione*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2007
- C.De Seta-M.A.Spadaro-S.Troisi, *Palermo città d'arte, guida ai monumenti di Palermo e Monreale*, presentazione di R.LaDuca, quarta edizione, Palermo 2004
- U.Di Cristina-A.Gaziano-R.Magrì, *La dimora delle Anime*, Officina di Studi Medievali, Palermo 2007
- E.Di Gristina-E.Palazzotto-S.Piazza, *Le chiese di Palermo, itinerario architettonico per il centro storico fra Seicento e Settecento*, prefazione di M.Giuffrè, Palermo 1998
- S.Di Matteo, *Palermo, storia della Città dalle origini ad oggi*, Palermo 2002
- M.C.Di Natale, *Santa Rosalia nelle arti decorative*, introduzione di A.Buttitta, con contributi di P.Collura e M.C.Ruggieri Tricoli, Palermo 1991
- M.C.Di Natale, *Gioielli di Sicilia*, Palermo 2000
- M.C.Di Natale (a cura di), *Materiali preziosi dalla terra e dal mare*, catalogo della mostra (Trapani), introduzione di A.Buttitta, Palermo 2003

- M.C.Di Natale, *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del convegno internazionale di studi in onore di Maria Accascina, (Palermo 2006), Caltanissetta 2007
- A.M.Di Nola, *La Nera Signora, antropologia della morte e del lutto*, Roma 2001
- L.Di Giovanni, *Le opere d'arte nelle chiese di Palermo (1827)*, a cura di S.La Barbera, Palermo 2000
- G.Di Marzo Ferro, *Guida istruttiva per Palermo e i suoi dintorni riprodotta su quella del Cav.Gaspere Palermo*, (Palermo 1858) nuova edizione, Palermo 1984
- S.Di Matteo, *Palermo, Storia della città dalle origini a oggi*, Palermo 2002
- A.M.Di Nola, *La Nera Signora, antropologia della morte e del lutto*, Roma 2001
- G.Di Stefano, *Pietro Novelli il Monrealese*, a cura di A.Mazzè, prefazione di G.C.Argan, Palermo 1989
- U.Eco (a cura di), *Il Seicento*, collana *Storia della civiltà europea*, vol.5, *Arti visive e musica*, Milano 2008
- U.Eco (a cura di), *Il Seicento*, collana *Storia della civiltà europea*, vol.6, *Scienza e tecnologia, filosofia, letteratura e teatro*, Milano 2008
- F.D.Farella, *Cenni storici della Chiesa e delle Catacombe dei Cappuccini di Palermo*, Palermo 1982
- G.Fiume, *Il Santo Moro, i processi di canonizzazione di Benedetto da Palermo (1594-1807)*, Milano 2002
- G.Francesio-E.Russo, *Sicilia, storia e arte*, Verona 2002
- M.J.Friedländer, *Il conoscitore d'arte*, Torino 1955
- L.Frigerio, *Caravaggio, la luce e le tenebre*, Milano 2010
- A.Fuga, *Tecniche e materiali delle arti*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2004
- O.Garana, *Le Catacombe siciliane e i loro martiri*, Palermo 1961
- O.Garana, *I vescovi di Siracusa*, ultima ristampa aggiornata, Siracusa 1994
- D.Garstang, *Giacomo Serpotta e gli stuccatori di Palermo, 1560-1790*, II edizione, Palermo-Londra 1990
- P.Giansiracusa, *Vanitas Vanitatum. Studi sulla ceroplastica di Gaetano Giulio Zumbo*, Siracusa 1991
- S.Giacomarra (a cura di), *Spazi di Luce, Serpotta a Palermo*, catalogo della mostra, Palermo 2003
- R.Giorgi, *Santi*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2002
- R.Giorgi, *Angeli e Demoni*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2003
- R.Giorgi, *Simboli, protagonisti e storia della Chiesa*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2005
- R.Giorgi, *Il Seicento*, collana *I secoli dell'Arte*, a cura di S.Zuffi, Milano 2006

- A.Governale (a cura di), *Dipinti europei tra collezionismo ed antiquariato*, catalogo dell'esposizione di dipinti antichi, Palermo 2006
- L.Grassi-M.Pepe, *Dizionario di Arte, termini, movimenti e stili dall'antichità ad oggi*, Torino 2003
- M.G.Griffo (a cura di), *Il museo regionale "A.Pepoli", progetto scuola-museo*, coordinamento del progetto editoriale di M.L.Famà, Palermo 2005
- M.Guttilla (a cura di), "*Mirabile Artificio*", *pittura religiosa in Sicilia dal XV al XIX secolo*, Palermo 2006
- M.Guttilla (a cura di), *Il Settecento e il suo doppio, Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei vicerè*, atti del convegno internazionale di studi, Palermo 2008
- R.Guttuso-A.Ottino Della Chiesa, *L'opera completa del Caravaggio*, Milano 1967
- R.M. & R.Hagen, *Dipinti del 16° secolo*, edizione in lingua inglese, Colonia 2001
- J.Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, con introduzione di K.Clark, edizione aggiornata, Londra 1996
- A.Hauser, *Storia sociale dell'arte*, vol.2, nuova edizione, Torino 2001
- H.Hibbard, *Caravaggio*, Londra 1983
- L.Impelluso, *La natura e i suoi simboli, piante fiori e animali*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2003
- C.Jannaco-M.Capucci, *Storia letteraria d'Italia, il Seicento*, vol.8, a cura di A.Balduino, vol.8, Padova 1990.
- R.Lapucci, *L'eredità tecnica del Caravaggio a Malta, in Sicilia e a Napoli. Spigolature sul caravaggismo meridionale*, Firenze 2009
- R.Longhi, *Caravaggio*, a cura di G.Previtali, Roma 1992
- P.Lorenzelli-A.Veca (a cura di), *Forma vera, contributi a una storia della natura morta italiana*, catalogo della mostra, Bergamo 1985
- R.Luperini-P.Cataldi-L.Marchiani-F.Marchese, *La scrittura e l'interpretazione, storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea*, tomo I, vol.1 e 2, Firenze-Palermo 2000
- D.Mack Smith, *Storia della Sicilia medievale e moderna*, Roma – Bari 2000
- E.Mâle, *L'Arte religiosa nel '600, Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, Milano 1984
- D.Malignaggi, *Sofonisba Anguissola a Palermo*, Palermo 1981
- G.P.Maggioni (a cura di), *Jacopo da Varagine: Leggenda Aurea*, nuova edizione aggiornata, Milano 2007
- G.Mancini, *Ribera*, collana *I Classici dell'Arte* n.48, presentazione di A.E.Pérez Sánchez, Milano 2004
- A.Mangiaracina (a cura di), *Frà Felice da Sambuca*, presentazione di T.Pugliatti, Sciacca 1995
- F.Marini (a cura di), *Caravaggio*, collana *I Classici dell'Arte* n.1, presentazione di R.Guttuso, Milano 2003



- M.Marini, *Caravaggio «Pictor Prestantissimus»*, quarta edizione riveduta e aggiornata, Roma 2005
- G.Mazza-G.Perego, *Paolo, una strategia di annuncio. Identikit di una comunicazione d'impatto*, Roma 2009
- G.Melazzo, *Vanitas Vanitatum, lettura e analisi di un tema figurativo nella cultura del Seicento europeo*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere di Palermo, Relatore Prof. T.Pugliatti, A.A. 2002-2003.
- L.Mochi Onori-R.Vodret, *Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini: I dipinti*, catalogo sistematico, Roma 1997
- M.Mosco (a cura di), *La Maddalena tra sacro e profano*, Milano 1986
- A.Mosto-S.Nastasi, *Il complesso conventuale dei pp. Cappuccini a Siracusa*, Siracusa 1997
- P.E.Muller, *Jewels in Spain, 1500-1600*, New York 1972
- J.Müller Hofstede, *Anton Van Dyck*, collana *I Maestri del colore*, n.125, Milano 1966
- M.Niola, *Il Purgatorio a Napoli*, Roma 2003
- P.Palazzotto, *Palermo, guida agli oratori, confraternite, compagnie e congregazioni dal XVI al XIX secolo*, prefazione di D.Garstang, Palermo 2004
- P.Palazzotto, *Sante e Patrone nelle chiese di Palermo*, Palermo 2005
- P.Palazzotto, *Itinerari serpottiani*, Palermo 2009
- E.Panofsky, *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971
- E.Panofsky, *Studi di iconologia, i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1999
- E.Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino 1999
- R.Papa, *Caravaggio, gli ultimi anni*, Art Dossier n.205, Firenze 2004
- B.Pasquinelli, *Il gesto e l'espressione*, collana *I Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2005
- T.Pérez-Jofre, *Highlights of Art, Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid*, Colonia 2001
- M.Petrocchi, *Storia della spiritualità italiana: il Cinquecento e il Seicento*, Vol. II, Roma 1978
- C.Porcu, *Rubens*, collana *I Classici dell'Arte* n.36, Milano 2004
- S. Prospero Valenti Rodinò-C. Strinati (a cura di), *L'immagine di S.Francesco nella Controriforma*, catalogo della mostra, Roma 1982
- U.Prota Giurleo, *Pittori napoletani del '600*, Napoli 1953
- J.Ratzinger (a cura di), *Catechismo della Chiesa Cattolica*, edizione compendiarica, Città del Vaticano 2005
- S.Russo, *Vincenzo Mirabella Cavaliere siracusano*, Palermo-Siracusa 2000

- V.Saccà, *Michelangelo da Caravaggio pittore. Studi e ricerche*, in *Archivio storico messinese*, Messina 1906
- L.Salerno, *Salvator Rosa*, a cura di P.Della Pergola-L.Grassi, Firenze 1963
- L.Salerno (a cura di), *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano 1975
- P.Sannazzaro, *Storia dell'ordine camilliano (1550-1699)*, Torino 1986
- R.Sanz Valdivieso (a cura di), *Vita e scritti di San Pietro d'Alcántara*, Biblioteca degli Autori Cristiani (BAC n.570), Madrid 1996
- L.Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, a cura di M.A.Spadaro, presentazione di V.Sgarbi, Palermo 1993
- L.Scalabroni, "Vanitas", *fisionomia di un tema pittorico*, Alessandria 1999
- F.Scaletti, *Caravaggio, la vita del grande artista raccontata attraverso i suoi quadri*, Milano 2008
- N.Schneider, *Nature morte, realtà e simbolismo delle cose*, Colonia 1999
- K.Sciberras-D.M.Stone, *Caravaggio: Art, Knighthood and Malta*, Malta, 2006
- V.Scuderi (a cura di), *Salviamoli dal degrado*, fascicolo della commissione per i restauri, Fondazione Salvare Palermo Onlus, Palermo 2006
- V.Sgarbi, *Davanti all'immagine, artisti, quadri, libri, polemiche*, seconda edizione, Milano 1999
- V.Sgarbi, *Caravaggio*, Milano 2005
- V.Sgarbi (a cura di), *Caravaggio e l'Europa, il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, Catalogo della mostra, (Milano-Vienna), Milano 2005
- V.Sgarbi (a cura di), *Il Male, esercizi di pittura crudele*, catalogo della mostra (Torino), Milano 2005
- J.R.Snyder, *L'estetica del Barocco*, Bologna 2005
- A.Spadaro, *La «Resurrezione di Lazzaro» e la famiglia di Giovan Battista Lazzari, Patrizio di Castelnuovo, Signore del castello di Alfano, committente messinese di Caravaggio*, Catania 1995
- A.Spadaro, *Caravaggio in Sicilia: il percorso smarrito*, Acireale-Roma 2008
- L.Speranza, "Mirabili orrori", *cere inedite di Gaetano Giulio Zumbo*, catalogo della mostra, Firenze 2000
- L.Spezzaferro (a cura di), *Caravaggio e l'Europa: l'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Milano 2009
- J.T.Spike (a cura di), *Darkness and Light, Caravaggio and his world*, catalogo della mostra, New South Wales 2004
- N.Spinosa, *L'opera completa di Ribera*, Milano 1978
- N.Spinosa, *La Pittura nel Seicento nell'Italia meridionale*, Tomo 2, Electa, Milano 1989

- N.Spinosa (a cura di), *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, Roma 1995
- N.Spinosa (a cura di), *Caravaggio, gli ultimi anni*, Catalogo della mostra (Napoli - Londra), Napoli 2005
- N.Spinosa (a cura di), *Pittura del Seicento a Napoli, da Caravaggio a Massimo Stanzione*, catalogo della mostra (Napoli 2000), Napoli 2010
- C.Strinati, *La [vera] vita di Caravaggio secondo Claudio Strinati*, Napoli 2009
- C.Strinati (a cura di), *Caravaggio*, Milano 2010
- F.Susinno, *Le vite de' pittori messinesi* (Messina 1724), testo introduttivo e note bibliografiche a cura di V. Martinelli, Firenze 1960
- A.Tenenti (a cura di), *Humana fragilitas. I temi della morte in Europa tra Duecento e Settecento*, Bergamo 2000
- A.Veca-P.Lorenzelli (a cura di), *Vanitas, il simbolismo del tempo*, catalogo della mostra, Bergamo 1981
- A.Veca, *Natura morta*, Art Dossier n.46, Firenze 1990
- G.Vigini (a cura di), *Il Nuovo Testamento: Vangeli e Atti degli Apostoli*, nuova edizione ufficiale della CEI, Roma 2008
- R.Villari (a cura di), *L'uomo barocco*, Roma-Bari 1988
- R.Vodret, *Caravaggio, l'Opera Completa*, Cinisello Balsamo-Milano 2009
- M.Vovelle, *La Morte e l'Occidente*, Roma 2000
- A.Zalapì-S.Caramanna, *Matthias Stom, un caravaggesco nella collezione Villafranca di Palermo*, a cura di P.Palazzotto, catalogo della mostra, Palermo 2010
- R.&M.Wittkover, *Nati sotto Saturno, la figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, traduzione italiana di F.Salvatorelli, Torino 1996
- F.Zeri (a cura di), *Storia dell'arte italiana*, parte II, volume 2, tomo I, Torino 1981
- F.Zeri (a cura di), *Van Dyck*, collana *Cento Dipinti* a cura di M. C. Curti-E. Forlani, Milano 1998
- S.Zuffi, *Episodi e personaggi del Vangelo*, collana *i Dizionari dell'Arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2002
- S.Zuffi, *Caravaggio*, collana *i Geni dell'arte* a cura di S.Zuffi, Milano 2007