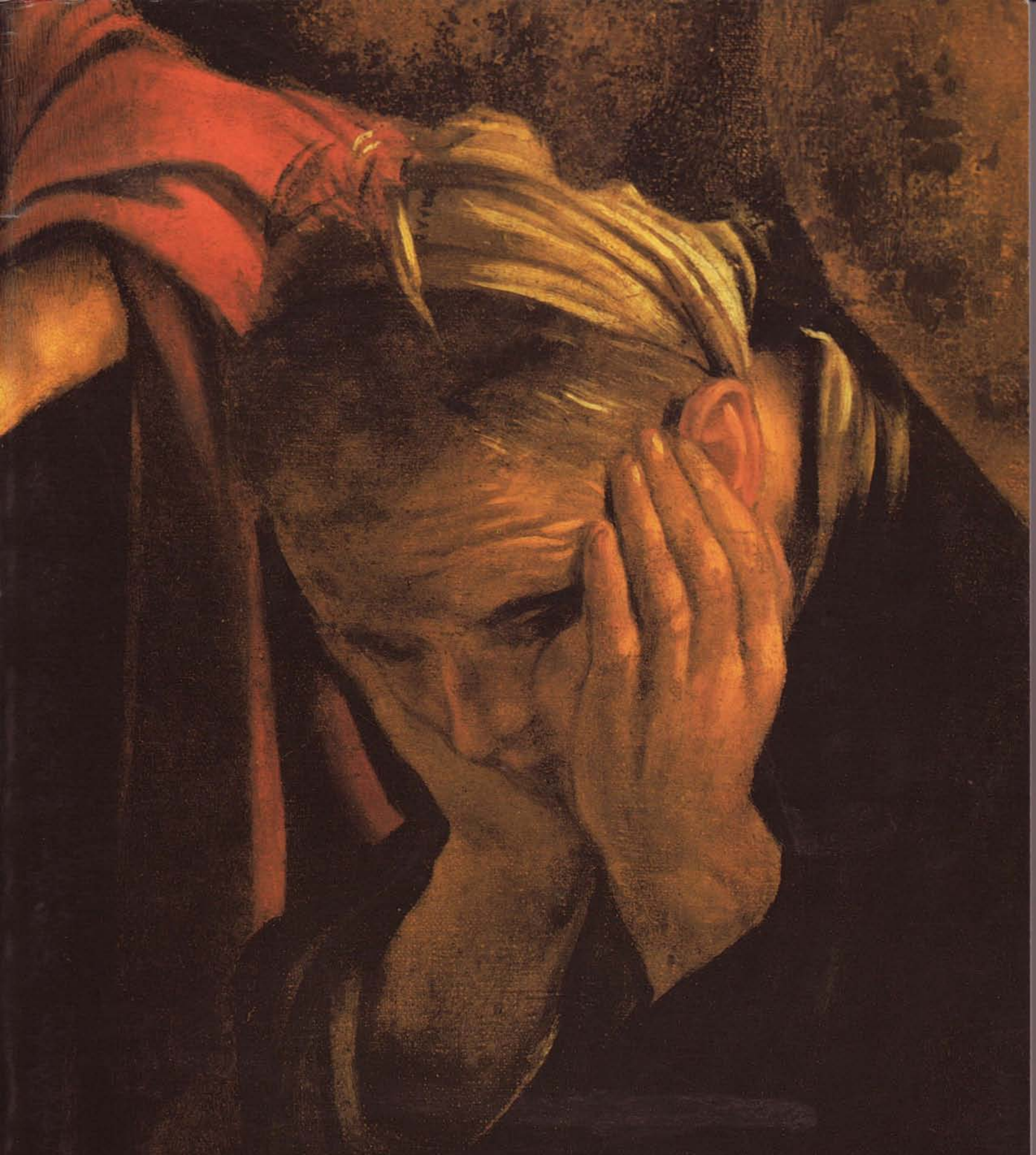


Il seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio

Indagini radiografiche e riflettografiche

REGIONE SICILIANA
ASSESSORATO DEI BENI CULTURALI E AMBIENTALI DELLA PUBBICA ISTRUZIONE

Il seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio

Indagini radiografiche e riflettografiche

a cura di
Gioacchino Barbera e Roberta Lapucci

GALLERIA REGIONALE DI PALAZZO BELLOMO - SIRACUSA

SOMMARIO

7 Giuseppe Voza e Gioacchino Barbera
Presentazione

9 Tavole a colori

17 Roberta Lapucci
Dopo Messina, Siracusa:
ulteriori chiarificazioni per la tecnica
dei dipinti siciliani del Caravaggio

71 Maurizio Seracini
L'indagine riflettografica
nel campo della diagnostica delle opere d'arte

75 *Piccola antologia della critica*
a cura di Gioacchino Barbera



Michelangelo Merisi da Caravaggio, Il seppellimento di Santa Lucia, Siracusa, chiesa di Santa Lucia al sepolcro.

ROBERTA LAPUCCI

DOPO MESSINA, SIRACUSA: ULTERIORI CHIARIFICAZIONI PER LA TECNICA DEI DIPINTI SICILIANI DEL CARAVAGGIO

A distanza di qualche anno, come già anticipato nel precedente numero dei Quaderni dell'Attività Didattica del Museo Regionale di Messina, esce l'analisi tecnica del 'Seppellimento di Santa Lucia' dipinto da Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, originariamente ubicato nella Chiesa di Santa Lucia al sepolcro di Siracusa, e attualmente in deposito temporaneo presso la Galleria Regionale di Palazzo Bellomo *(fig. 1)*.

Insieme ai recenti studi sulla tarda attività caravaggesca[1] questo saggio consente di ottenere un quadro esauriente delle problematiche tecniche della fase siciliana dell'artista; nell'isola il pittore "proseguì infaticabile la sua ricerca e anzi approfondì quel rapporto figura-ambiente che aveva caratterizzato la sua precedente fase (maltese) e che sarà l'aspetto centrale della sua attività"[2].

Come già per le opere messinesi[3], anche in questa occasione, la possibilità di confronto con una documentazione tecnica e scientifica di valore storico, realizzata e pubblicata a cura dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma[4] nel 1951 e nel 1984, approfondisce la comprensione delle tecniche esecutive, delle cause di deperimento e delle eventuali contromisure da adottare allo scopo di ostacolare la progressione del degrado.

Per l'impostazione del presente saggio, si è ritenuto opportuno replicare la formula già proposta in passato[5] suddividendo la relazione nelle seguenti voci: storia del dipinto, scheda tecnica, lettura delle radiografie, lettura delle riflettografie a infrarossi, altre analisi, stato di conservazione, restauri, conclusioni.

Desidero nuovamente ringraziare la dottoressa Francesca Campagna Cicala e il dottor Giuseppe Voza per l'opportunità offertami di studiare questo materiale scientifico, e il dottor Gioacchino Barbera per l'assidua consulenza e il prezioso aiuto.

Seppellimento di Santa Lucia
Olio su tela, cm 408 x 300
Siracusa, (Borgo Santa Lucia), Chiesa di Santa Lucia al sepolcro o Santa Lucia alla Marina, già sull'altar maggiore, oggi in deposito temporaneo presso la Galleria Regionale di Palazzo Bellomo.

STORIA DEL DIPINTO

Si tratta della prima opera siciliana del Caravaggio; fu eseguita in pochi mesi durante il suo breve soggiorno a Siracusa nell'autunno del 1608, dopo la fuga dalle carceri maltesi; la città era il porto di sbarco naturale nel tragitto verso nord da Malta. La grande pala dovette essere dipinta molto in fretta, fra il 6 ottobre 1608 (il Caravaggio risulta già fuggito da Malta)[6] e il 6 dicembre 1608 (il pittore è già documentato nella città sicula successiva: Messina)[7]. Il dipinto doveva probabilmente essere pronto per la festa della Santa il 13 dicembre 1608[8]. Nello stesso anno venne avviato il ripristino dell'antica Chiesa di Santa Lucia, caduta in abbandono; questo episodio giustifica la commissione al Caravaggio, che viene confermata dalle parole del Bellori[9]: "Pervenuto in Siracusa fece il quadro per la Chiesa di Santa Lucia, che stà fuori alla Marina; dipinse la Santa morta col Vescovo che la benedice, e vi sono due, che scavano la terra con la pala per sepelirla". È ancora citata da Filippo Baldinucci[10] come "il quadro del martirio di S. Lucia per la chiesa fuori in su la Marina". Più ricco di particolari è il racconto di Francesco Susinno[11]; secondo il biografo Siracusa era la dimora del pittore Mario Minniti, amico degli anni romani, che avrebbe proposto al Senato di tale città, di impiegare il Caravaggio in opere di pittura, e in particolare: "nella fattura di una gran tela della Vergine e martire S. Lucia siciliana... [in cui] ... il dipintore fece il cadavere della martire disteso in terra, mente il vescovo con il popolo viene per seppelirlo e due facchini, figure principali dell'opera, una di una parte ed una dall'altra, con pale in azzione che fanno un fosso acciò in esso lo collochino". Un'altra fonte più tarda (G. M. Capodieci)[12] attesta che l'opera non sarebbe stata commissionata dal Senato, ma dal Vescovo Orosco; Maurizio Marini[13] ha quindi evinto l'ipotesi che il pittore lo avesse raffigurato nel quadro in segno di gratitudine *(fig. 2)*.

Howard Hibbard[14] analizzando storicamente che il vescovo Orosco fu in carica dal 1579 al 1602 e morì nel 1604 ha escluso tale ipotesi; forse a intercedere in favore del Caravaggio per questa commissione fu il suo successore, il palermitano Giuseppe Saladino, Vescovo dal 1605 al

1611; ciò implicherebbe una svista del Capodieci. Tuttavia nella storia della morte della Santa, è citata la presenza di un Vescovo[15].

"Nel breve soggiorno siracusano, il pittore conobbe l'archeologo Vincenzo Mirabella, che in un suo volumetto del 1613, ricorda di averlo portato a vedere le carceri del tiranno Dionigi, le Latomie, dov'era la famosa grotta che per un fenomeno acustico permetteva al tiranno di ascoltare quanto dicevano i prigionieri: sarebbe stato il Caravaggio, 'mosso da quel suo ingegno imitatore delle cose della natura' a battezzarla col nome di 'orecchio di Dionigi', facendo osservare che la prigione acustica era stata scavata a forma di orecchio umano. Un aneddoto, che rivela quanto fosse solida la fama del naturalismo caravaggesco"[16]. Per le varie proposte di riconoscimento del luogo raffigurato Maurizio Marini[17] vi ha visto la grotta dei Cordari nella Latomia del Paradiso; Alessandro Zuccari[18] ha identificato quel luogo in un primo momento nella Rotonda detta di "Adelphia" nel cimitero di San Giovanni e successivamente (dopo il restauro) nella Cripta di San Marziano.

Più attendibile l'ultima proposta di Maurizio Marini: "Credo probabile che Caravaggio abbia operato una sintesi mnemonica di ambienti siracusani di carattere archeologico-criptico e che abbia, quindi, conferito allo spazio pittorico i caratteri consonanti di una 'latomia' o di una catacomba"[19]. Come probabile omaggio all'erudito Mirabella da parte del Caravaggio "il suo volto è ravvisabile (parzialmente coperto dal braccio e dalla mano del vescovo) sopra la spalla dell'affossatore di destra *(fig. 3)*; per la somatica del Mirabella si può fare riferimento all'incisione premessa ai suoi testi archeologici[20] *(fig. 4)*.

È stata proposta da parte del Wagner[21], seguito poi dalla Cinotti[22] l'identificazione, dal Marini ritenuta erronea[23], di un autoritratto del pittore *(fig. 5)* "nell'uomo barbuto che sgrana gli occhi, accosto a quello calvo, che si deterge con un fazzoletto"[24]. In seguito all'accoglimento, in quanto autoritratto, del volto presente nella 'Resurrezione di Lazzaro' *(fig. 6)*, anche la Cinotti ha rivisto la sua opinione, considerando l'effigie siracusana piuttosto una "ripetizione dello stesso modello utilizzato per la testa che spunta sopra il polso del Vescovo" *(fig. 7)*[25].

L'opera è sempre rimasta esposta in questa Chiesa fino al 1975.

Solo il Pevsner[26] datava erroneamente al 1609 tutte le opere siciliane. L'autografia non è mai stata messa in discussione; la qualità modesta di alcuni brani ha indotto a ipotizzare la presenza di aiuti[27]. Alfred Moir, ignorando ancora i risultati del nuovo restauro, proponeva il nome del Minniti; detti risultati hanno invece rivelato che tali parti più deboli (quale ad esempio il volto di profilo) sono frutto di ridipinture ottocentesche. Lo stesso Moir nel 1982[28] non ha più menzionato la partecipazione di collaboratori, mentre ancora del Minniti è tornato a parlare Howard Hibbard nel 1983[29].

Come le altre tre opere certe del Merisi rimaste in Sicilia, anche questa fu dimenticata per secoli; tornò agli onori della storia soltanto con la monografia del Rouchès[30] nel 1920. Un accurato riepilogo delle sue vicende critiche è stato fornito più recentemente da Gioacchino Barbera[31].

Maurizio Marini definisce questo dipinto "un vero macrocosmo di nuove sperimentazioni": spaziali, cromatiche e tecniche. Il Caravaggio tende a esaltare il ruolo del vuoto, il disegno è tenuto su da una sottile trama di errori calcolati da cui deriva l'obbligatorietà dell'angolo visuale[32]. Il "nuovo grande pensiero di diminuire nello spazio rapidamente la misura degli uomini sovrastati dalle mura gigantesche" si dimostra essere "un rapporto inedito nella tradizione italiana e già pronto per Rembrandt incisore"[33]. "L'enorme massa scura - un muro, una costruzione non altrimenti definita, o le catacombe cristiane - che grava con tutto il suo opprimente volume sulle figure non può considerarsi un puro elemento decorativo... già a Malta il Caravaggio aveva messo le figure in rapporto con lo spazio architettonico"[34] e qui viene immediato il richiamo in particolare alla 'Decollazione del Battista', "sia per la resa della dimensione spaziale che per alcune peculiarità stilistiche"[35]. "Come nella 'Decollazione' maltese e nel 'Lazzaro', la composizione si allinea contro un'enorme parete incombente

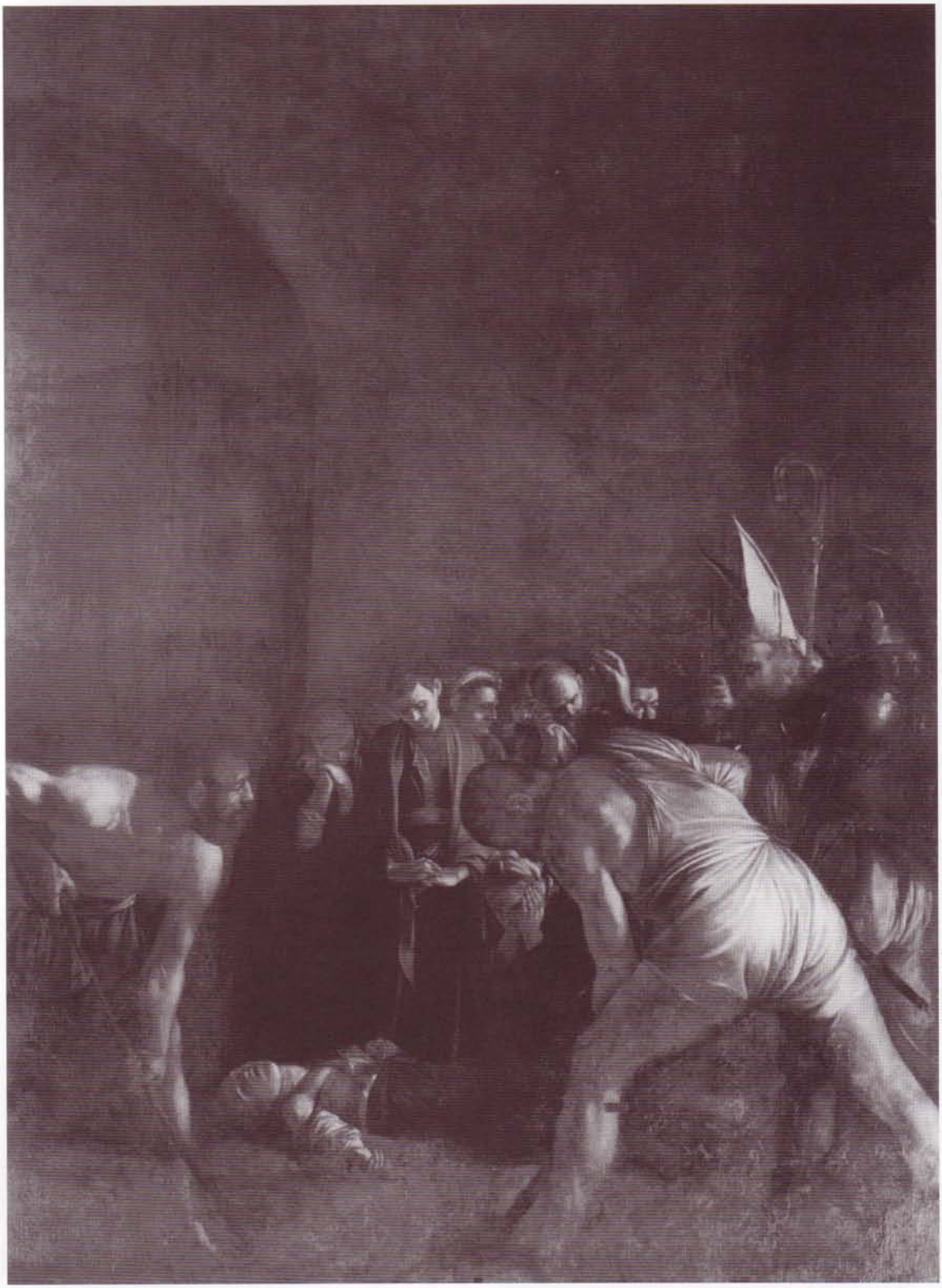


fig. 1 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, Seppellimento di Santa Lucia, Siracusa, chiesa di Santa Lucia al sepolcro (o Santa Lucia alla Marina).



fig. 2

fig. 2 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, presunto ritratto del vescovo Orosco.

fig. 3 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, presunto ritratto di Vincenzo Mirabella.

fig. 4 - Ritratto di Vincenzo Mirabella, stampa da incisione a bulino tratta da V. Mirabella, Dichiarazione delle piante delle antiche Siracuse, *Napoli 1613, retro del frontespizio.*



fig. 3



fig. 4



fig. 5

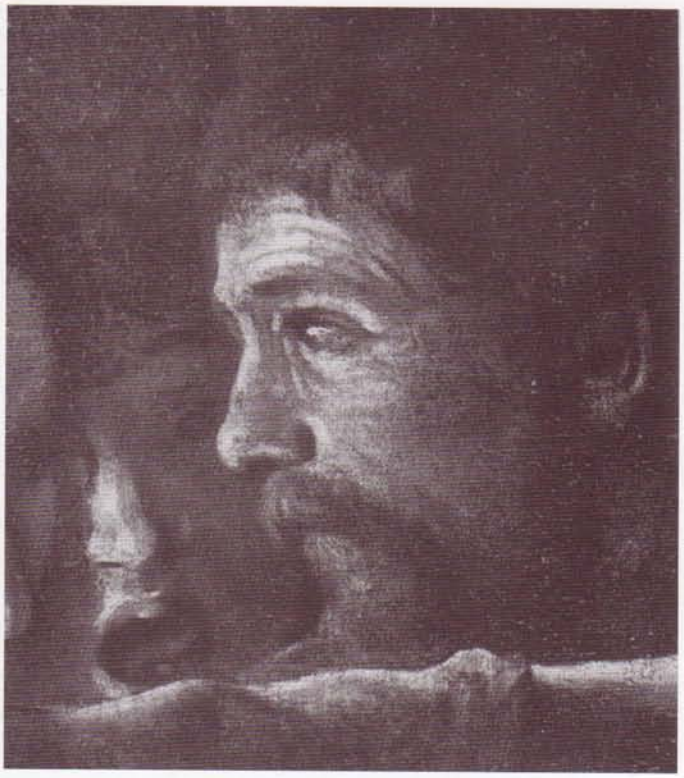


fig. 6

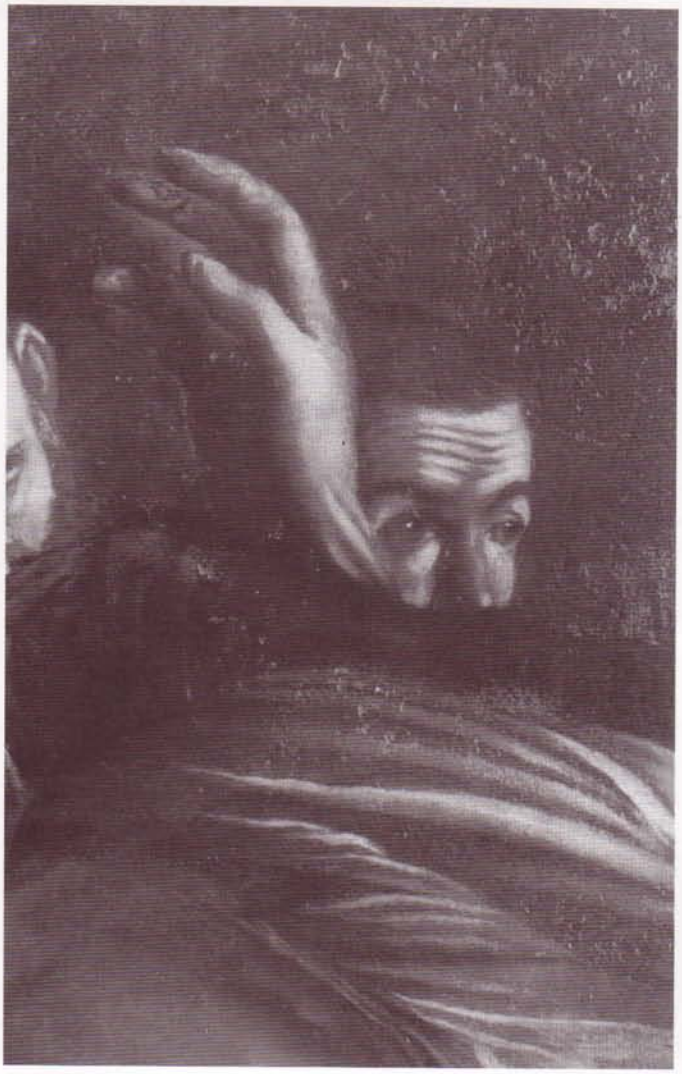


fig. 7

fig. 5 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, presunto autoritratto del Caravaggio.

fig. 6 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, Resurrezione di Lazzaro, Messina, Museo Regionale, dettaglio, presunto autoritratto del Caravaggio.

fig. 7 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, volto di astante sopra il polso del vescovo.

che occupa la metà dello spazio e funge non tanto da fondale, quanto da co-protagonista assieme alle figure"[36]. Nella Santa è realizzato uno dei più audaci scorci caravaggeschi: fra la spalla e la mano "non corrono più di trenta centimetri"[37] *(fig. 8)*.

Howard Hibbard[38] vi vede una memoria del corpo di Santa Cecilia esumato a Roma nel 1599 e scolpito da Stefano Maderno nel 1600 *(fig. 9)*.

L'illuminazione da sotto in su è memore della 'Morte della Vergine' e della 'Maddalena' Colonna [39] e precorre la 'Resurrezione di Lazzaro' e la 'Natività' di Messina; è presente anche nell' 'Amorino dormiente' e la si può ritenere un aspetto tipico di questa fase caravaggesca[40].

La luce penetra anche da destra ed è giocata su cupe trasparenze; il Brandi parla in proposito di un "basso continuo cromatico"[41], che si avvale in larga misura del colore base della preparazione. Mia Cinotti la definisce una "cromia severa, tipica delle opere tarde"[42]. L'unico tono vivo è rappresentato dal rosso della veste del cosiddetto diacono; pochi altri tocchi rossi sparsi qua e là (ad esempio nelle guance dell'astante sopra il polso del Vescovo) rinvigoriscono il tessuto generale dell'opera. Anche la gamma dei colori è affine a quella della 'Decollazione' maltese ove prevalgono i bruni, i guizzi bianchi, i rossi vermigli, i raffinatissimi neri e i verdi striati di grigio, il malva e lo smeraldo; rispetto ad essa però qui si schiarisce nel fondo; vastissime le campiture terrose. La condotta pittorica ab origine è tra il non finito e il compendiario[43].

Secondo il Röttgen[44] nella pala si osserva per la prima volta quel modo di fare i corpi entro vesti dipinte velocemente, "quasi con superficialità", che caratterizza le opere tarde. "Là dove la mano del Caravaggio si è meglio conservata, vi sono accenti inimitabili di delicatezza e di vigore, nella resa delle orecchie con pochi brilli e virgolature rosee, nello sconfinare su una fronte o su una guancia dei filamenti dei capelli, in quella gran zaffata di chiaro che dall'orecchio finisce sotto la guancia del giovane diacono e serve da sola a tutta l'impostazione del volto reclino e al reiterato richiamo dell'attenzione su questa figura; o in quei due brilli della pupilla posti molto in alto, appena sotto le palpebre, che in alleanza alle rughe fitte della fronte esprimono l'interrogativo mesto dell'astante sopra al polso del Vescovo"[45].

È presente in quest'opera una sola incisione, che dimostra come in questa fase il Caravaggio dipingesse non copiando i modelli dal naturale ma mediante la ripresa di figure "tipologiche"[46], di stereotipi, già memorizzati dalle opere immediatamente antecedenti. "Emerge qui la riproposizione dei modelli popolareschi che sembrano gli stessi con i quali già precedentemente aveva lavorato, confermando in tal modo una sorta di percorso della memoria che l'artista seguirà anche nella sua ultima produzione"[47].

Per la figura del diacono era già stata rilevata la dipendenza dalla statua di Demostene *(fig. 10)*, alla quale si è fatto riferimento anche per la figura di Sant'Anna nella 'Madonna dei Palafrenieri'[48] *(fig. 11)*. Simili collegamenti sono stati istituiti con la vecchia dolente della 'Decollazione di Malta'[49] *(figg. 12a* e *12b)*.

Per la posa della Santa *(fig. 13)*, riversa destra-sinistra, si può richiamare la figura principale della 'Morte della Vergine' *(fig. 14)*, mentre per l'uomo dolente con il fazzoletto *(fig. 15)* sembra che sia stato usato lo stesso modello del carceriere che impartisce ordini *(fig. 16)* al centro del gruppo della 'Decollazione' maltese. Anche il gesto del guerriero *(fig. 17)* ha la stessa posa in controparte del Cristo nella 'Resurrezione di Lazzaro' *(fig. 18)*, che poi è derivata (ribaltata fronte-retro) da quella del Cristo nella 'Vocazione di San Matteo' Contarelli. L'uomo indossa un "busto da piede" tardo-cinquecentesco; di epoca analoga risulta la "manopola" a lamine, con dita articolate e "manichino" tagliato obliquamente; seicenteschi gli attacchi della spada[50]. Nel restauro del 1821 sono stati sovrapposti gli "spallacci ampi, fascianti la schiena fino a incrociarsi, di tipo tardo-quattrocentesco, oggi giustamente eliminati"[51]. L'armatura appare simile a quella del guerriero presente nell' 'Incoronazione di spine' di Vienna *(fig. 19)* o nella 'Presa di Cristo nell'orto' di Dublino *(fig. 20)*.

Le tre figure in primo piano sono in grande risalto sul



Fig. 8 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, scorcio della figura della Santa.



Fig. 9 - Stefano Maderno, Santa Cecilia giacente, Roma, chiesa di Santa Cecilia in Trastevere.



fig. 10



fig. 11

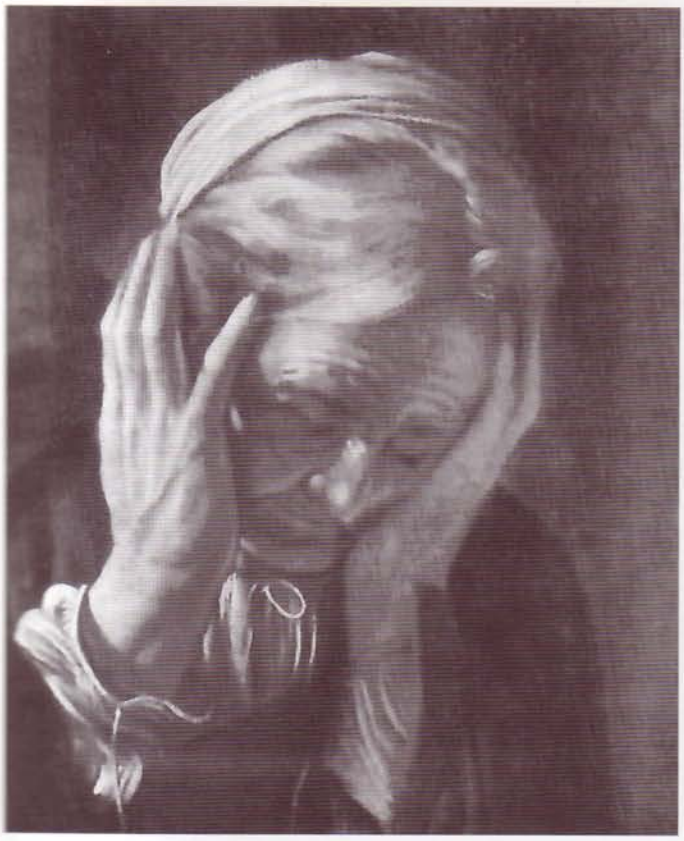


fig. 12a - Michelangelo Merisi da Caravaggio, Decollazione di San Giovanni Battista, La Valletta (Malta), Oratorio di San Giovanni dei Cavalieri, altare maggiore, dettaglio, figura di vecchia.

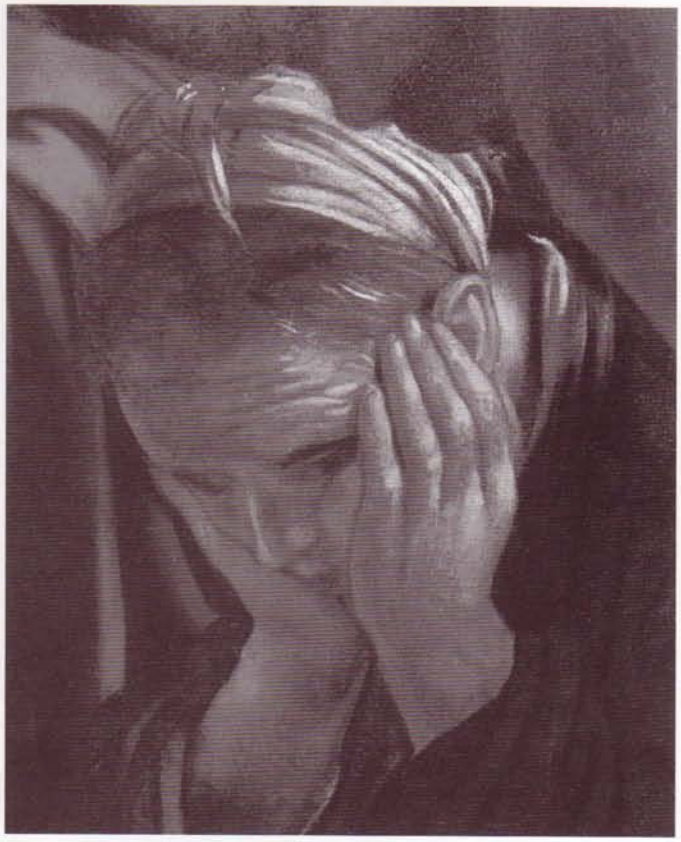


fig. 12b - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, figura di vecchia.

fig. 10 - Polyeuktos, Demostene (copia romana), Copenhagen, Gliptoteca Ny Carlsberg.

fig. 11 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, Madonna dei Palafrenieri, Roma, Galleria Borghese, dettaglio, figura di Sant'Anna.



fig. 13 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, figura della Santa.



fig. 14 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, Morte della Vergine, Parigi, Musée du Louvre, dettaglio, figura della Vergine.

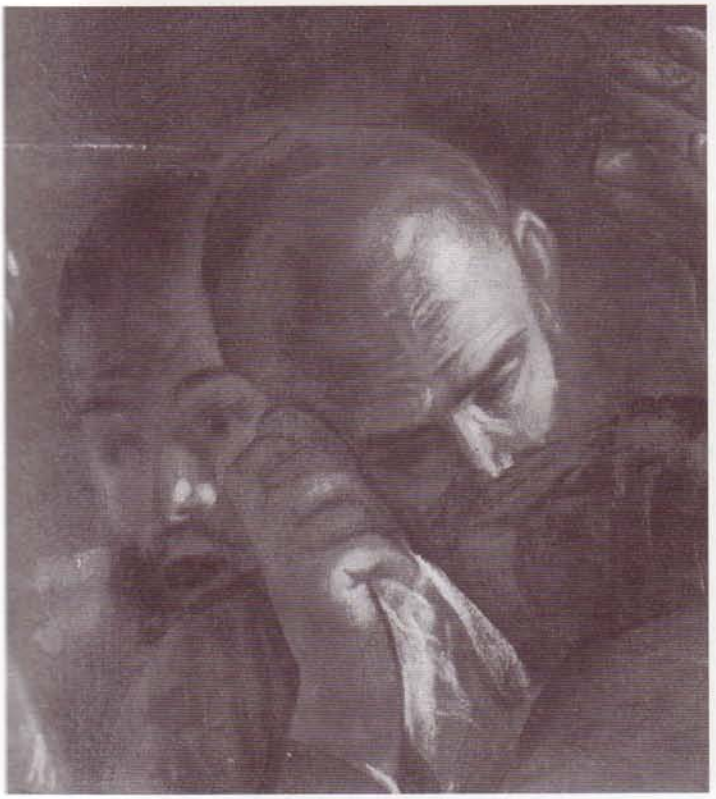


fig. 15 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, uomo col fazzoletto.

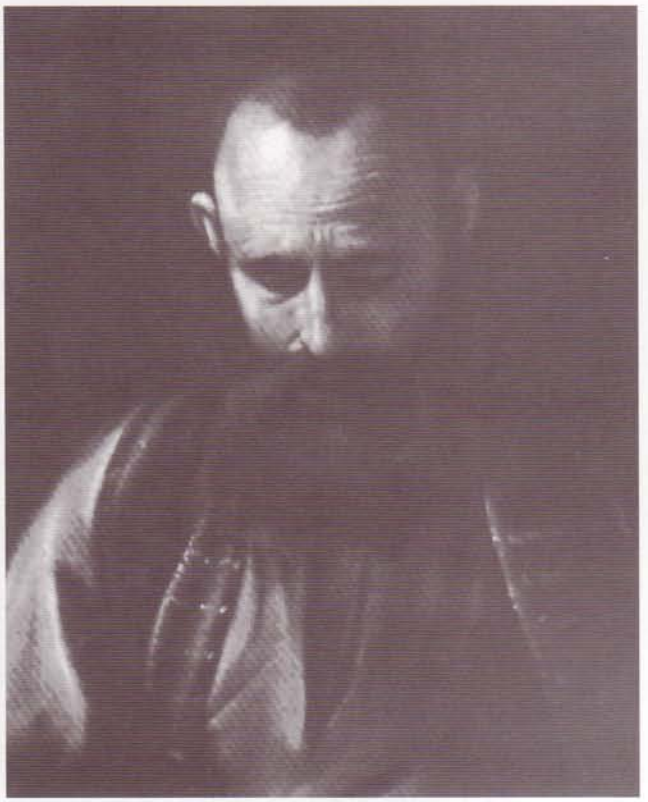


fig. 16 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, Decollazione di San Giovanni Battista, La Valletta (Malta), Oratorio di San Giovanni dei Cavalieri, altare maggiore, dettaglio, figura di carceriere.

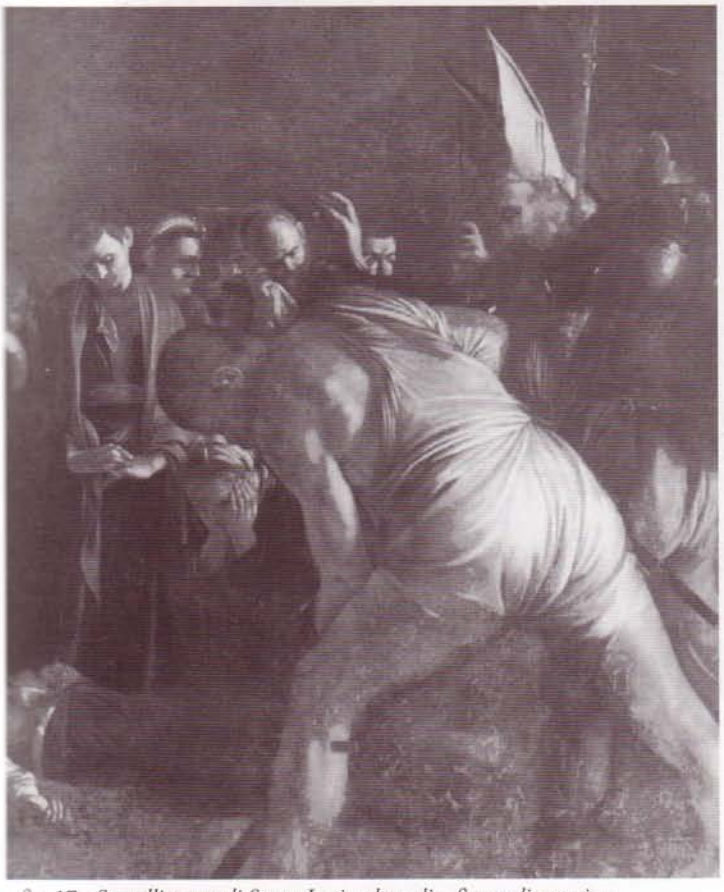


fig. 17 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, figura di guerriero.



fig. 18 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, Resurrezione di Lazzaro, Messina, Museo Regionale, dettaglio, figura di Cristo.



fig. 19 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, Incoronazione di spine, Vienna, Kunsthistorisches Museum, dettaglio, figura di guerriero.



fig. 20 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, Presa di Cristo nell'orto, Dublino, National Gallery of Ireland, dettaglio, figura di guerriero.

resto essendo oltre due volte più grandi delle altre: si tratta di "un bestione che scava la fossa, il suo compare che nel chinarsi fa gran sfoggio di natiche, e un uomo in armatura che li dirige"[52]. Negli affossatori *(figg. 21a* e *21b)* Roberto Longhi osservava reminescenze della brutalità di Antonio Campi[53] con particolare riferimento al carnefice della 'Decollazione del Battista' in San Paolo a Milano *(fig. 22)*. Maurizio Marini[54] vi ha notato un rapporto con quelli del 'Martirio di San Matteo' *(fig. 23)* pur essendo i carnefici siracusani assai più massicci. Alfred Moir[55] ha posto il dipinto in relazione con il 'Seppellimento di Sant'Agata' di Giulio Campi *(fig. 24)*, eseguito nel 1537 per il Duomo di Cremona[56]. In un'incisione ottocentesca di Giuseppe Politi *(fig. 25)* era ancora visibile la palizzata che chiudeva l'ingresso all'ambiente; si tratta di una barriera lignea, assai simile nella sua costruzione ad assi allineate lungo una direttrice verticale, a quella visibile sul retro della capanna nella 'Natività' di Messina. Un rilevante cambiamento di iconografia si è potuto osservare, grazie alle analisi radiografiche, per la ferita della Santa. Alessandro Zuccari aveva letto tale riduzione del taglio nel collo di Santa Lucia ad una ferita laterale di piccole dimensioni, come un adattamento a una diversa soluzione iconografica in dipendenza delle correnti interpretazioni della 'Passio Luciae': nella versione greca le recisero il capo, in quella latina le immersero una spada nel collo. La seconda era una tradizione diffusa in ambito veneto (Tiepolo, Veronese) e in seguito passata anche a Roma, come dimostra un dipinto del Circignani *(fig. 26)*[58]. Si tratta comunque di un'iconografia alquanto insolita; raramente si rappresentava il seppellimento della Santa; in questo caso il soggetto era forse connesso con la destinazione della tela sul luogo nel quale era avvenuto il martirio[59] *(fig. 27)*.

Il tema delle tombe terragne e dei seppellimenti era già stato trattato dal Caravaggio in altre due occasioni, la 'Deposizione' Vaticana e le 'Sette opere di Misericordia', e verrà riproposto a breve termine nella 'Resurrezione di Lazzaro'. Nell'atto del "levare via la pietra", era implicito il significato sia spirituale che giuridico di ricevere la grazia; per il Caravaggio questo aspetto aveva forse un significato autobiografico, come se si trattasse di una liberazione del pittore dalla condanna alla pena capitale[60].

SCHEDA TECNICA

Il supporto originale è formato da quattro porzioni di una tela di canapa[61] giuntate insieme secondo tre direttrici longitudinali *(fig. 28)*. La trama della tela è piuttosto fitta (8 x 8 fili per cmq) *(fig. 29)*.

Il dipinto subì una rintelatura in occasione del restauro del 1972-'79; l'operazione venne eseguita con una doppia tela di canapa a tramatura molto rada e con il procedimento a colla di pasta[62].

A tergo della tela, nella zona inferiore, era visibile[63] una macchia scura di considerevoli dimensioni, forse dovuta all'effetto della colla, passata attraverso la tela di rifodero.

La tela impiegata per questa prima opera siciliana risulta inferiore come qualità rispetto a quelle dei dipinti maltesi e messinesi (aventi trama più larga e filo più attorto)[64].

Il telaio è ligneo, di fattura moderna con due traverse longitudinali e tre orizzontali: "Come telaio è stato riutilizzato, con pochi adattamenti, il telaio ad espansione messo in opera nel restauro del 1942-'48, costruito con legno di abete, con doppia traversa di legno, scorrevoli e montanti"[65].

Il dipinto è eseguito risparmiando per tutti i toni rossastri (le "mezze tinte" del Bellori[66]) la preparazione del fondo, sulla quale il pittore interveniva con pennellate di luce. La successione delle campiture pittoriche segue la consueta progressione dal fondo della composizione verso il primo piano[67].

All'esame visivo in luce radente, in seguito confermato dall'indagine radiografica, è emersa una sola incisione che segue il profilo della schiena del seppellitore di sinistra, prolungandone la curvatura *(fig. 30)*; generalmente si sono trovate poche incisioni nei dipinti siciliani e maltesi, ad eccezione della 'Resurrezione di Lazzaro' di Messina[68].

Di lieve entità anche i pentimenti salvo il rilevante

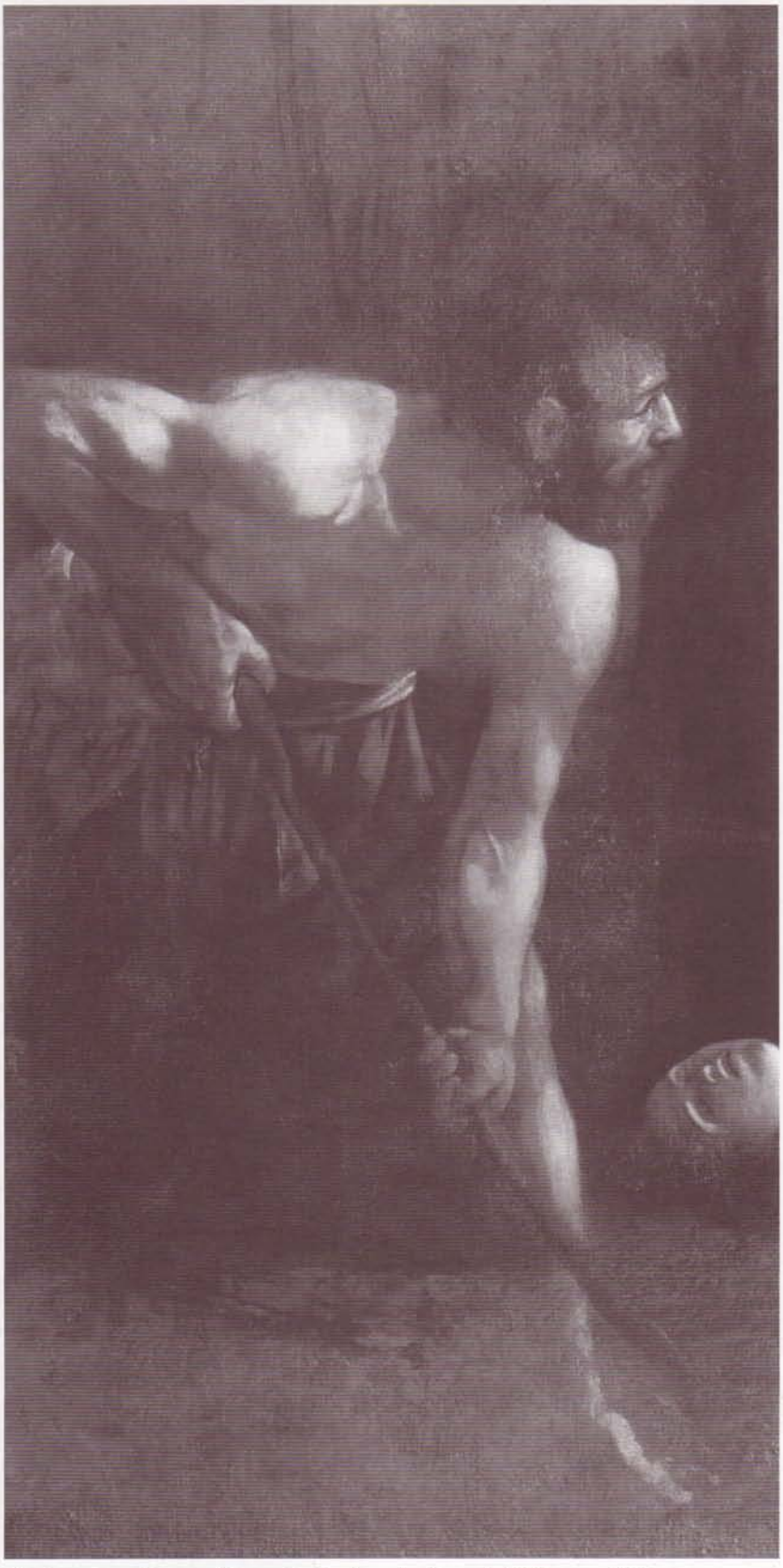


fig. 21a - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, figura dell'affossatore di sinistra.

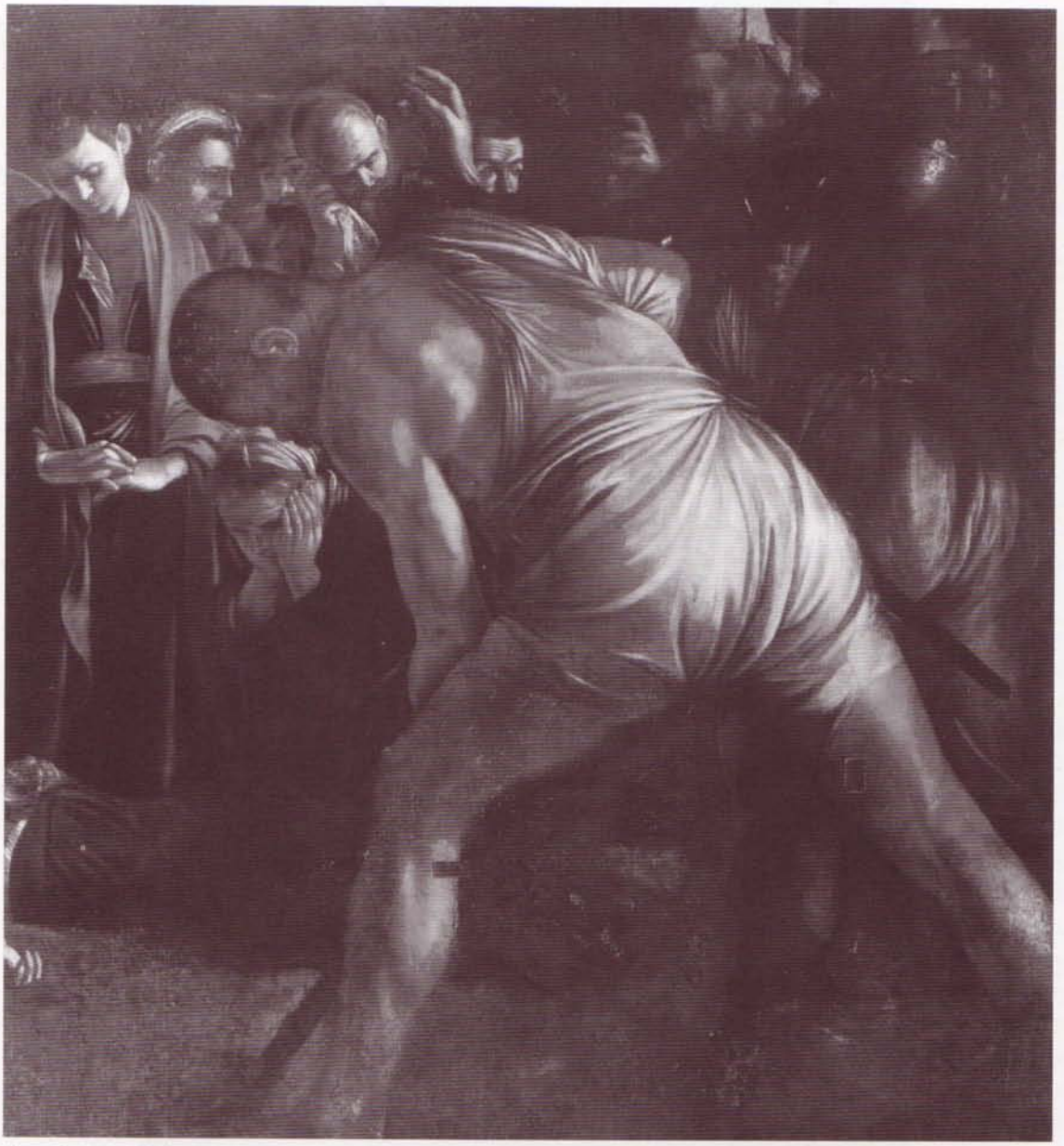


fig. 21b - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, figura dell'affossatore di destra.



fig. 22 - Antonio Campi, Decollazione del Battista, Milano, chiesa di San Paolo.



fig. 23 - Michelangelo Merisi da Caravaggio, Martirio di San Matteo, Roma, Chiesa di San Luigi dei Francesi, dettaglio, figura del carnefice.



fig. 24 - Giulio Campi, Seppellimento di Sant'Agata, Cremona, Duomo.



fig. 25 - Giuseppe Politi, Seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio, incisione in Siracusa per i viaggiatori, *Siracusa 1835.*



fig. 26 - Nicolò Circignani, Martirio di Santa Lucia, Roma, Chiesa di S. Stefano Rotondo.



fig. 27 - Siracusa, cripta di San Marziano, arcone di sinistra.

cambiamento di iconografia per la ferita della Santa[69].

"La preparazione è a base di gesso, carbonato di calcio, terre gialle, rosse, e nero e olio"[70].

Non è emersa alcuna traccia di disegno preparatorio né a occhio nudo né mediante la visione in riflettografia a infrarossi; grazie a quest'ultima si sono potute osservare alcune modifiche dei contorni compositivi eseguite con un pennello sottile intriso di colore nero[71].

"L'esecuzione fu senza dubbio molto rapida, considerando il limitatissimo periodo del soggiorno del Caravaggio a Siracusa"[72]. "La stesura è a corpo e anche a velature"[73] secondo un procedimento tipico delle opere siciliane nelle quali il fondo viene utilizzato come base rossastra per i mezzi toni[74].

Le radiografie effettuate in occasione dell'ultimo restauro, hanno posto in evidenza numerosi guasti e considerevoli mancanze "particolarmente gravi nel viso del vescovo e della figura stante accanto al diacono, posta di profilo"[75]. Altri sono emersi in seguito alle recenti indagini[76].

Nel 1972 a causa dell'eccessiva presenza di umidità nella Chiesa siracusana[77], il dipinto manifestava in più parti, e particolarmente in corrispondenza di due linee di cedimento della tela, nella zona sopra la testa della Santa Lucia, precoci anche se non eccessivamente estesi, sollevamenti della pellicola pittorica, col rischio di cadute e perdite di colore, in un tessuto cromatico che si dimostrava già gravemente compromesso dai vari danni subìti nel corso della sua storia. L'opera, massacrata da un tentativo di restauro nel 1821, medicata al meglio cent'anni dopo, venne tutta ripresa razionalmente una prima volta nel 1947-'48 e una seconda volta nel 1972-'79 a cura dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma, che la rese finalmente leggibile[78]. Al suo ritorno in città si ritenne opportuno situarla in deposito temporaneo presso il Museo di Palazzo Bellomo poiché la Chiesa non offriva sufficienti garanzie per una corretta tutela e conservazione dell'opera[79].

Le abrasioni sono concentrate nella zona inferiore e particolarmente nei bruni del corpo della Santa e nelle gambe dell'uomo armato. Altre svelature si osservano nei volti del guerriero (al quale sono state apportate modifiche strutturali), del Vescovo, dell'affossatore di destra e della figura femminile dolente sulla sinistra. Una lacuna di rilevanti dimensioni si registra nella nuca dell'affossatore di sinistra. Altre cadute di minore entità sono sparse su tutta la superficie pittorica[80].

Sono state effettuate alcune analisi chimiche[81] grazie alle quali è stato possibile affermare che la gamma cromatica della stesura pittorica è molto limitata; i pigmenti usati sono in prevalenza ocre bruno-rossastre, biacca, rosso cinabro, verde a base di rame, lacca di garanza[82].

Fino al recente restauro (1972-'79) a cura dell'Istituto Centrale per il Restauro, la si riteneva "un'opera irrimediabilmente perduta, perché fin dalle origini le cadute di colore, causate dalle condizioni termoigrometriche sfavorevoli del luogo nel quale era situata, avevano sollecitato ridipinture, rivelatesi peggiori dei guasti stessi"[83]. Con l'umidità si erano verificati inoltre alcuni processi di ossidazione di determinati pigmenti, come il verde di rame (malachite) e alcune terre.

La crettatura ha un andamento irregolare; il cretto è piuttosto sottile e poco sollevato.

Nel corso del restauro, terminato nel 1979, sono state rimosse le vernici antiche ossidate e il dipinto è stato protetto con due nuovi strati di vernice: per la prima mano, a pennello, è stata utilizzata la vernice 'Retoucher' della Lefranc; ad essa è stata sovrapposta la vernice 'Matt' della Winsor e Newton, mescolata con la 'Retoucher' della Lefranc in percentuale 1:1; una vernice finale meno lucida consentiva di limitare la diversità inevitabile di riflessione della luce tra le parti della tela a vista e le parti dipinte[84].

LETTURA DELLE RADIOGRAFIE

Il dipinto è stato esaminato alla fine degli anni Settanta presso l'Istituto Centrale per il Restauro di Roma[85]. Le analisi radiografiche consentivano di controllare e verificare passo dopo passo le operazioni di pulitura[86]. Non è stata effettuata una ricognizione completa ma sono state eseguite soltanto alcune lastre relative alle zone più interessanti,

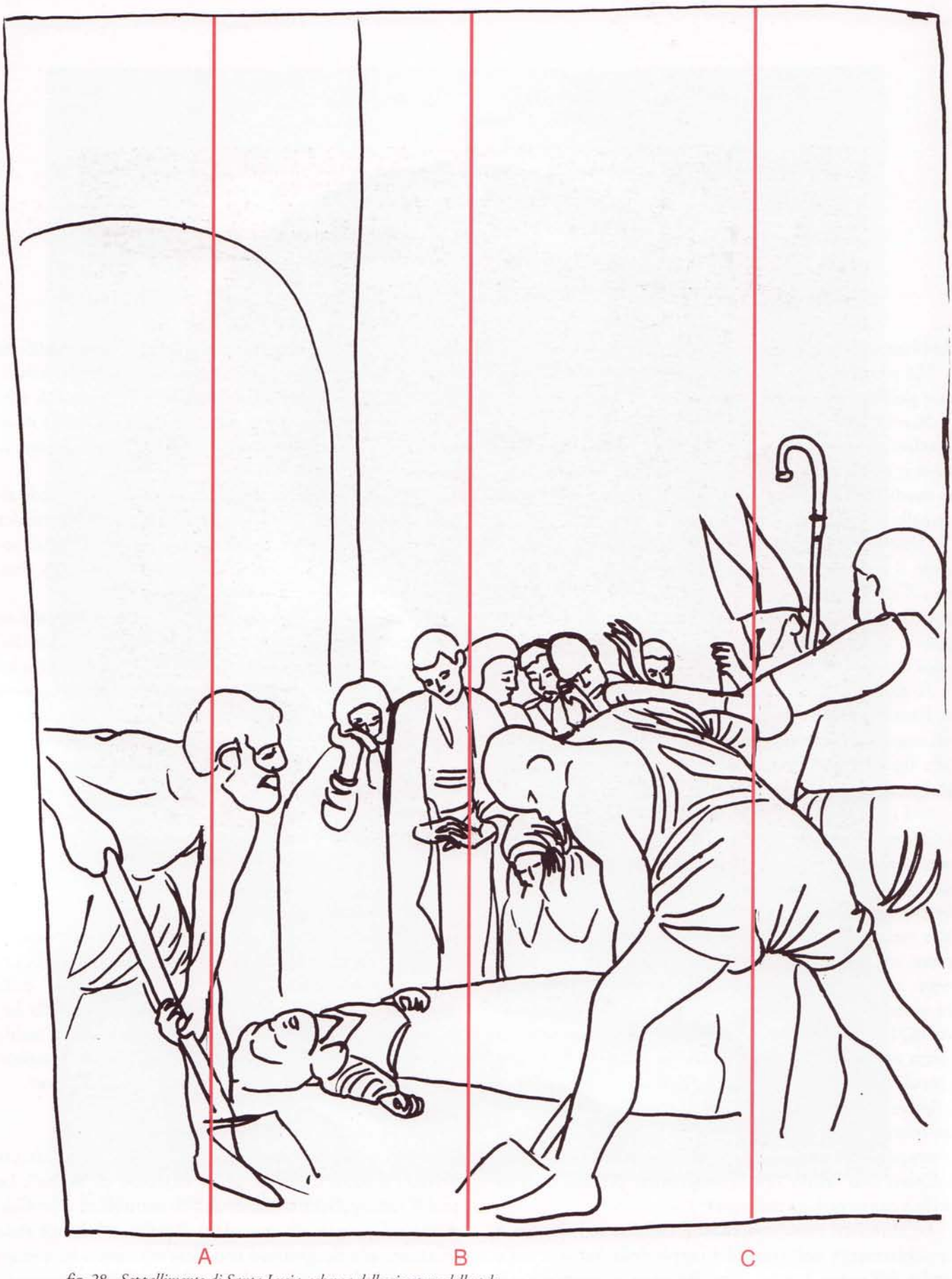


fig. 28 - Seppellimento di Santa Lucia, schema delle giunture della tela.



fig. 29 - Seppellimento di Santa Lucia, tergo della tela (neg. I.C.R. n. R 5629).

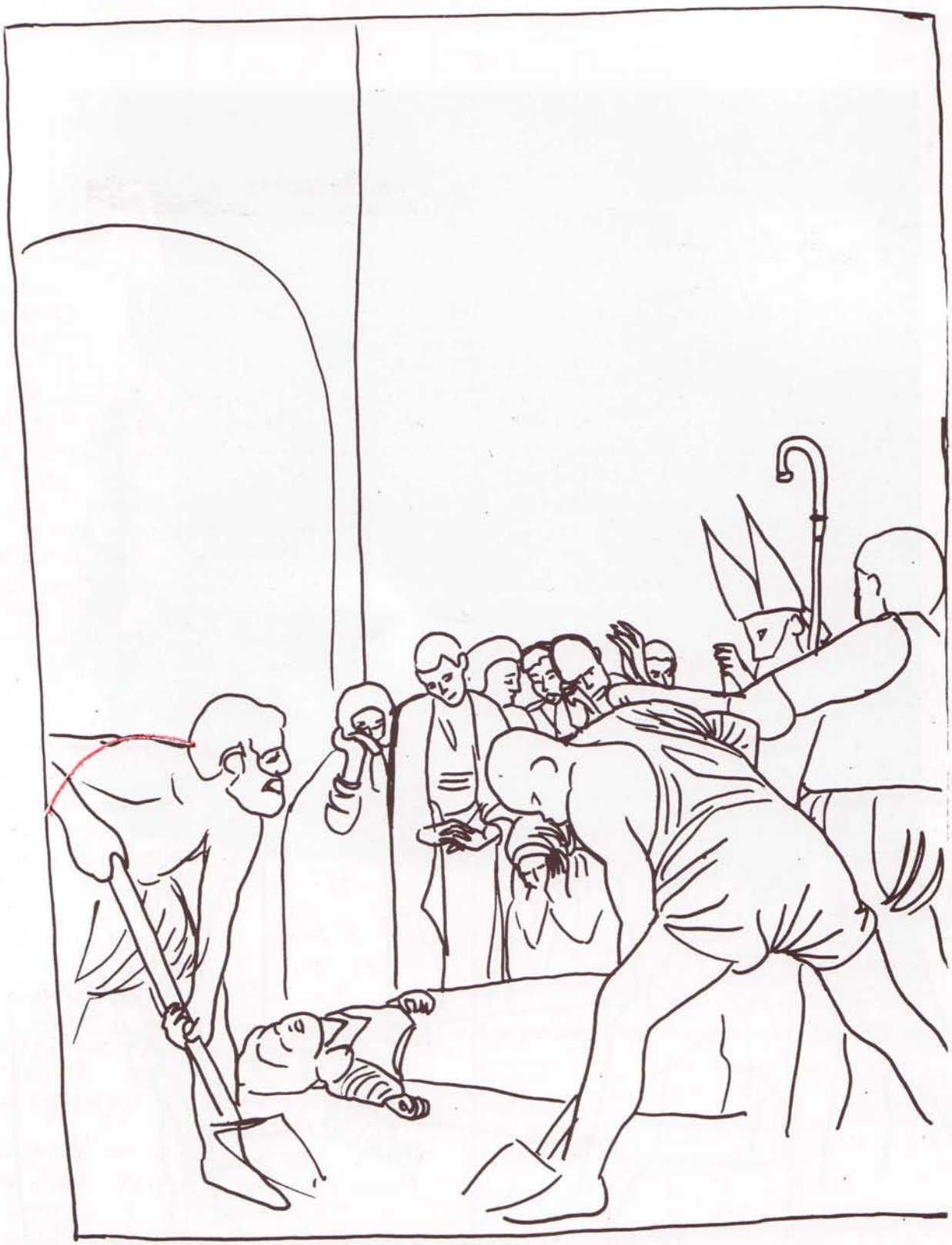


fig. 30 - Seppellimento di Santa Lucia, schema grafico delle incisioni.

laddove si riteneva possibile riscontrare l'esistenza di brani di pittura originale caravaggesca sotto le ridipinture.

Precedenti letture: "I recuperi più sensazionali sono la gamba ed il piede sinistro del becchino di destra, che punta sulla pala; la corazza dell'armigero e la testa, rivelatasi in posizione più eretta grazie al recupero dello strato preparatorio, mentre lo strato autografo finale è perduto; l'esatto contorno del corpo della Santa; la mitra del Vescovo; la cancellata lignea appena segnata che chiude l'accesso alle catacombe. Gli unici rifacimenti non eliminati sono il volto del Vescovo e parzialmente la testa di profilo dell'astante al centro, la cui ablazione, mancando completamente la stesura autografa sottostante, avrebbe creato dei vuoti troppo vasti per poter essere integrati a restauro"[86]. "Forse, inopportunamente, non è stato eliminato il volto di vecchia di profilo, emergente al di sopra della spalla del diacono; tuttavia, al di sotto di essa, la radiografia non rivelerebbe residui di pittura autografa"[87].

Una nuova campagna radiografica *(fig. 31)* è stata realizzata dall'ing. Maurizio Seracini della Editech nel 1994 con i seguenti parametri:

Data di esecuzione: 14 ottobre 1994
Responsabile: Editech (Ing. Maurizio Seracini)
Tipo di lastra: Agfa DW4
Dimensioni della lastra: 30 x 40 cm
Distanza sorgente-dipinto: 100 cm
Intensità di corrente: 9 mA
Tensione: 38 kV
Tempo di esposizione: 1'
Strumentazione: Gilardoni Art-Gil-M-Gil

Osservazioni dell'autore: Le radiografie hanno consentito di rilevare, in qualità di supporto, la presenza di una tela di tramatura regolare piuttosto fitta[88].

La caratteristica tecnica di lasciare emergere 'en reserve' il colore della preparazione del fondo è stata ampiamente usata in quest'opera, lungo i margini degli incarnati e anche come generale mezzo tono per tutta la composizione; su di esso il pittore procedeva con pennellate di colori progressivamente più chiari fino a delineare con biacca pura i guizzi finali di luce[89].

Lo stato di conservazione generale del dipinto è risultato migliore di quanto ci si aspettasse di trovare sotto gli antichi ritocchi pittorici; tuttavia le lacune sono assai numerose e taluni colori sono irrimediabilmente ossidati[90].

Non emergono elementi particolarmente significativi nelle stesure del fondo, che risultano invece meglio precisate attraverso l'uso della riflettografia a infrarossi.

Si osserva nel dipinto un solo pentimento di rilievo: la modifica della ferita della spada nel collo di Santa Lucia[91]; altri cambiamenti visibili ai raggi X riguardano lievi correzioni dei margini compositivi degli incarnati.

Sono facili da individuare, sotto forma di tracciati scuri, le linee di giuntura (con cucitura a soppunto) fra le quattro porzioni di tela.

La zona inferiore del dipinto appare particolarmente danneggiata; le numerose lacune compaiono di colore chiaro nella lastra radiografica anteriore al restauro, a causa della radiopacità del gesso con cui erano state stuccate e del ritocco pittorico ottocentesco. La rimozione di dette ridipinture e la presenza della tela a vista (e quindi di un minor spessore), fa sì che nelle lastre più recenti (1994) esse si evidenzino di colore scuro (si vedano in particolare le tre mancanze nel volto di Santa Lucia).

Passando ad analizzare alcuni dettagli radiografici, nel volto e nel torso della Santa *(figg. 32, 33, 34a* e *34b)* gli incarnati risultano eseguiti in una successione di toni chiari sempre più ricchi di bianco di piombo. Il collo e il petto sono definiti mediante l'uso di tocchi minuti di biacca pura stesa in punta di pennello.

Si è già accennato al pentimento nel collo della Santa che in origine era stato "reciso" (come vuole la versione greca della "Passio Luciae"); in seguito il pittore ha modificato la sua composizione, riducendo le dimensioni della ferita poiché, secondo la tradizione latina, "le immersero una spada nel collo"[92]. Purtroppo questo dettaglio risulta poco visibile nel recente assemblaggio radiografico per la forte radiopacità del telaio ligneo situato a tergo.

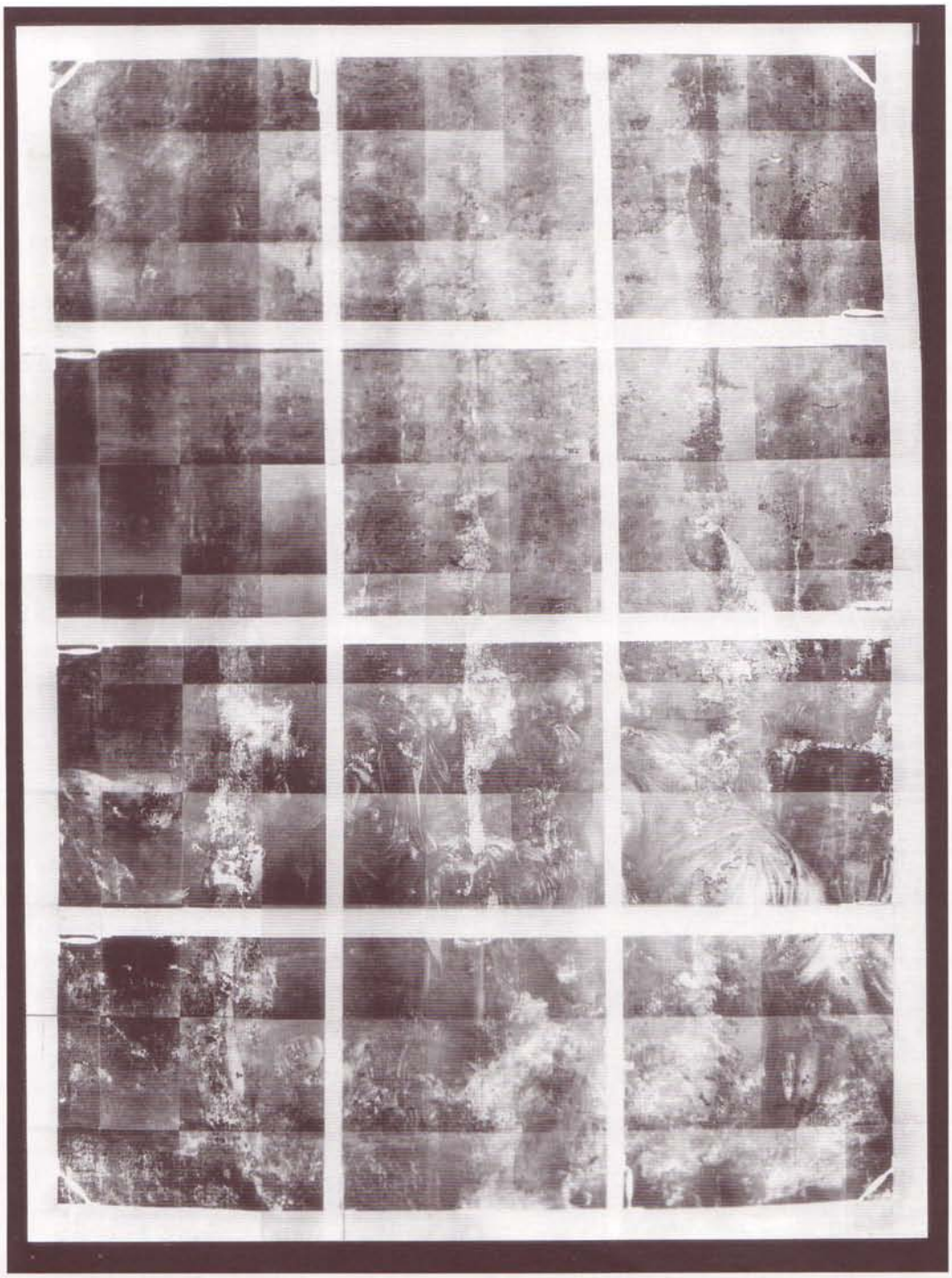


fig. 31 - Seppellimento di Santa Lucia, assemblaggio radiografico (neg. Editech)



fig. 32 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, volto e torso della Santa.



fig. 33 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, volto e torso della Santa (neg. I.C.R. n. 11548).

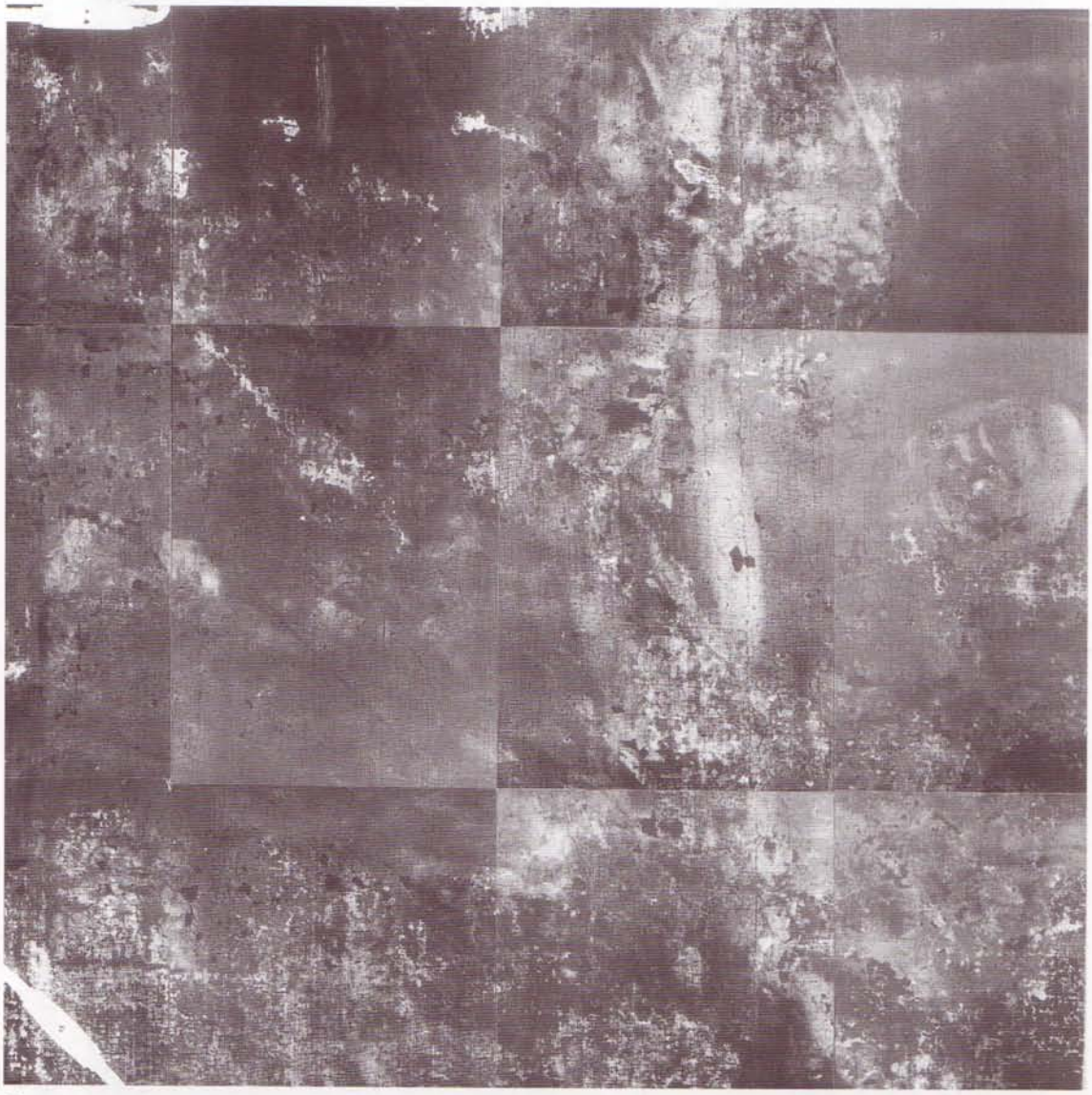


fig. 34a - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, volto e torso della Santa (neg. Editech).



fig. 34b - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, volto e torso della Santa (neg. Editech).

La mano di Santa Lucia è stata aggiunta in un secondo momento sopra le sue vesti; ha fattura sommaria e sembra esser stata lasciata dal pittore a livello di abbozzo.

La lastra antecedente il restauro relativa al secondo dettaglio *(figg. 35, 36, 37)* ci permette di osservare come il collo dell'affossatore di destra, notevolmente abraso, fosse stato ampiamente stuccato e ritoccato pittoricamente nel diciannovesimo secolo. Oggi si è recuperato ciò che rimane *(figg. 38 a* e 38*b)* della versione originale; è possibile così vedere come il Caravaggio avesse realizzato per intero il copricapo bianco della vecchia dolente, sovrapponendo ad esso, solo in una fase successiva, il volto (naso e mento) dell'affossatore, secondo la consueta progressione delle stesure pittoriche dal fondo verso il primo piano; così lo stesso viso della vecchia nel suo profilo superiore con la cuffia, sormonta il manto rosso del diacono.

La linea scura che corre lungo il margine della faccia dell'uomo altro non è che il profilo ove traspare 'en reserve' la preparazione del fondo; in quest'opera i contorni risparmiati appaiono piuttosto ampi, come è caratteristico dei dipinti tardi del Merisi[93].

Nel dettaglio relativo al diacono e al personaggio alla sua destra *(figg. 39 e 40)*, si osservano abbondanti zone bianche in corrispondenza di numerose stuccature e ridipinture, sotto le quali non è più possibile oggi recuperare la stesura originale (si veda in particolare il volto di profilo, *fig. 41*). Il velo della donna sul lato sinistro, in una prima stesura scendeva con una piega più ampia a destra, andando in parte a sormontare il manto rosso del diacono. Per l'incrocio delle dita del diacono viene immediato il riferimento alle mani di Gesù nella 'Presa di Cristo nell'orto' di Dublino *(fig. 20)*; nel dipinto siracusano era presente un dito soprannumerario, successivamente eliminato. Il panneggio della veste ha una ricaduta di considerevole lunghezza eseguita con pennellate di alta qualità, che ricordano quelle nel risvolto del lenzuolo della 'Resurrezione di Lazzaro' di Messina. La mano e il fazzoletto del personaggio a destra del diacono sono stati sovrapposti in un secondo momento al panneggio e al volto del personaggio retrostante, visibile in trasparenza ai raggi X. Anche la mano del guerriero risulta aggiunta al termine. Sempre per la consueta progressione delle stesure pittoriche dal fondo verso il primo piano si osserva come la testa della vecchia inginocchiata vada a sormontare il risvolto bianco della manica del diacono.

La fotografia *(fig. 42)* relativa all'affossatore di sinistra, mostra che la zona della capigliatura è stata interessata dai restauri ottocenteschi, anche se sotto di essi rimanevano lievi tracce, sia pure abrase, della versione originale. Il volto è ottenuto con tocchi rapidi e precisi, di biacca piuttosto densa. In prossimità del piede destro come si è già riscontrato nella fig. 34, si può ancora osservare come la zona inferiore risulti particolarmente danneggiata: tuttavia la gamba e il piede del becchino sinistro sono emersi piuttosto integri (anche se appesantiti da ritocchi).

Infine la zona in prossimità del volto del Vescovo *(figg. 43, 44, 45)* era stata pesantemente ritoccata; al di sotto di essa emerge, sia pur molto abrasa, la stesura pittorica originale, totalmente perduta però nella fronte e nel naso *(fig. 46)*. Il pastorale è stato aggiunto in un secondo momento sopra la raffigurazione sottostante, visibile per intero ai raggi X. I solchi neri obliqui corrispondono a graffi della pellicola pittorica. Il copricapo è stato realizzato mediante una stesura di biacca 'a corpo' con riprese dei guizzi di luce nei margini interni superiori.

La curvatura del pastorale era, in una prima stesura poi modificata dal pittore stesso, rivolta verso destra, anziché verso sinistra. Il guerriero presenta degli spallacci di tipo tardo-quattrocentesco *(fig. 47)*, apposti nel XIX secolo, che sono stati correttamente rimossi durante l'ultimo restauro *(fig. 48)*.

LETTURA DELLE RIFLETTOGRAFIE A INFRAROSSI

Una completa campagna riflettografica a infrarossi *(fig. 49)* è stata eseguita dall'ing. Maurizio Seracini della Editech nel 1994 con i seguenti parametri:

Data di esecuzione: 14 ottobre 1994

Responsabile: Editech (ing. Maurizio Seracini)

Strumentazione: Telecamera Grundig



fig. 35 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, figura dell'affossatore di destra.



fig. 36 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, tergo dell'affossatore di destra (neg. I.C.R. n. 11546).



fig. 37 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, volto dell'affossatore di destra e della vecchia sottostante (neg. I.C.R. n. 11545).

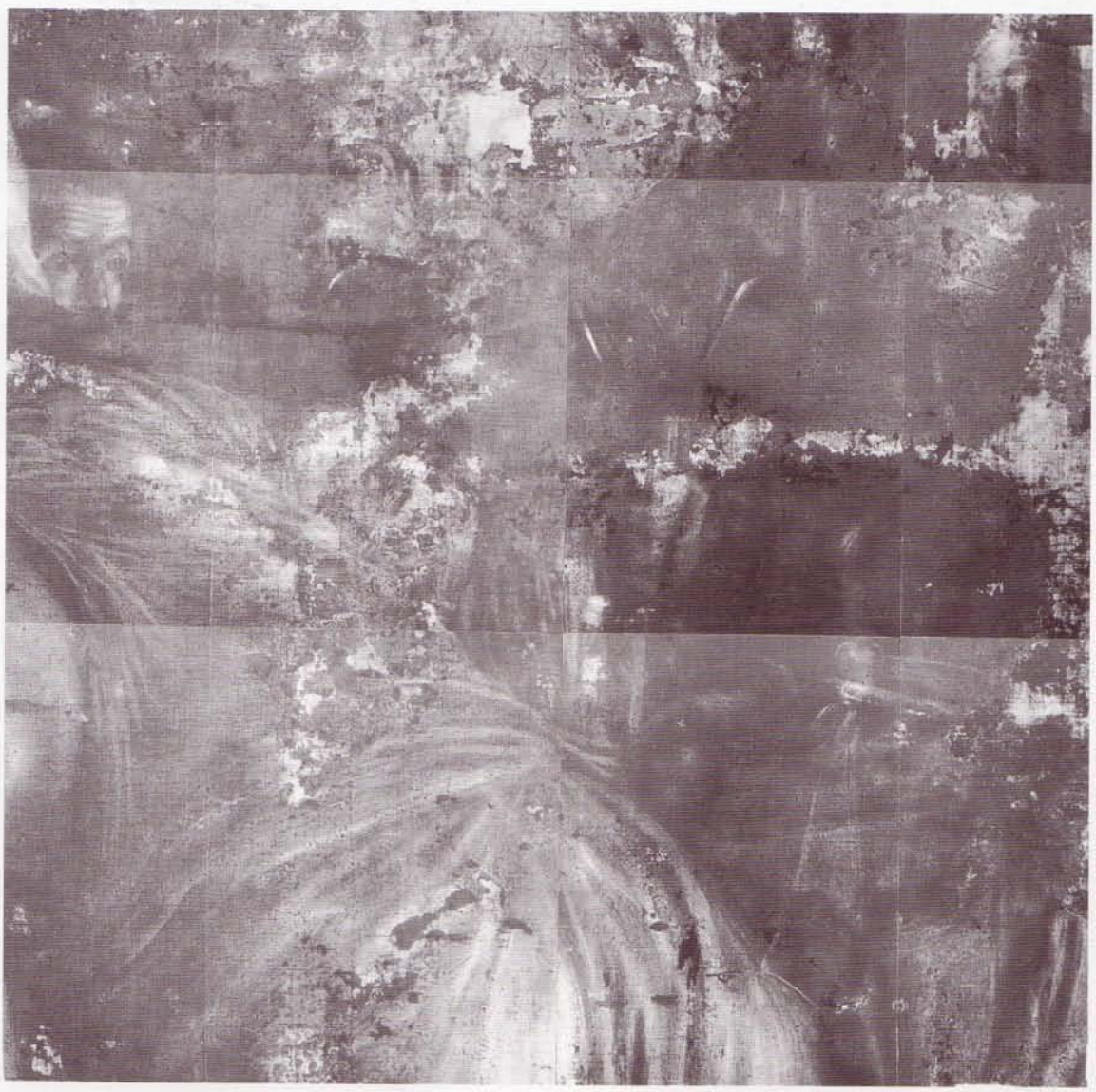


fig. 38a - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, figura dell'affossatore di destra (neg. Editech).

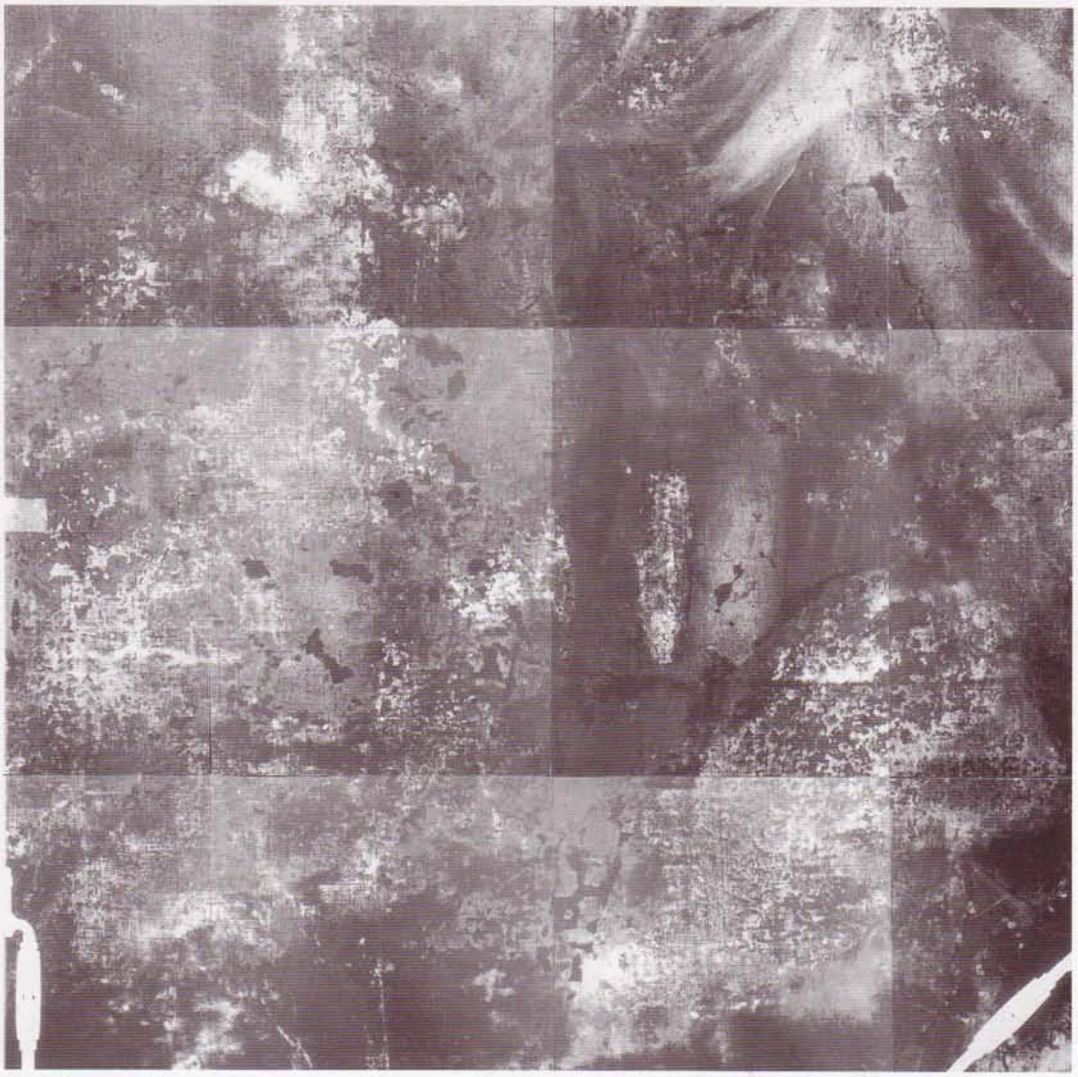


fig. 38b - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, figura dell'affossatore di destra e della vecchia sottostante (neg. Editech)

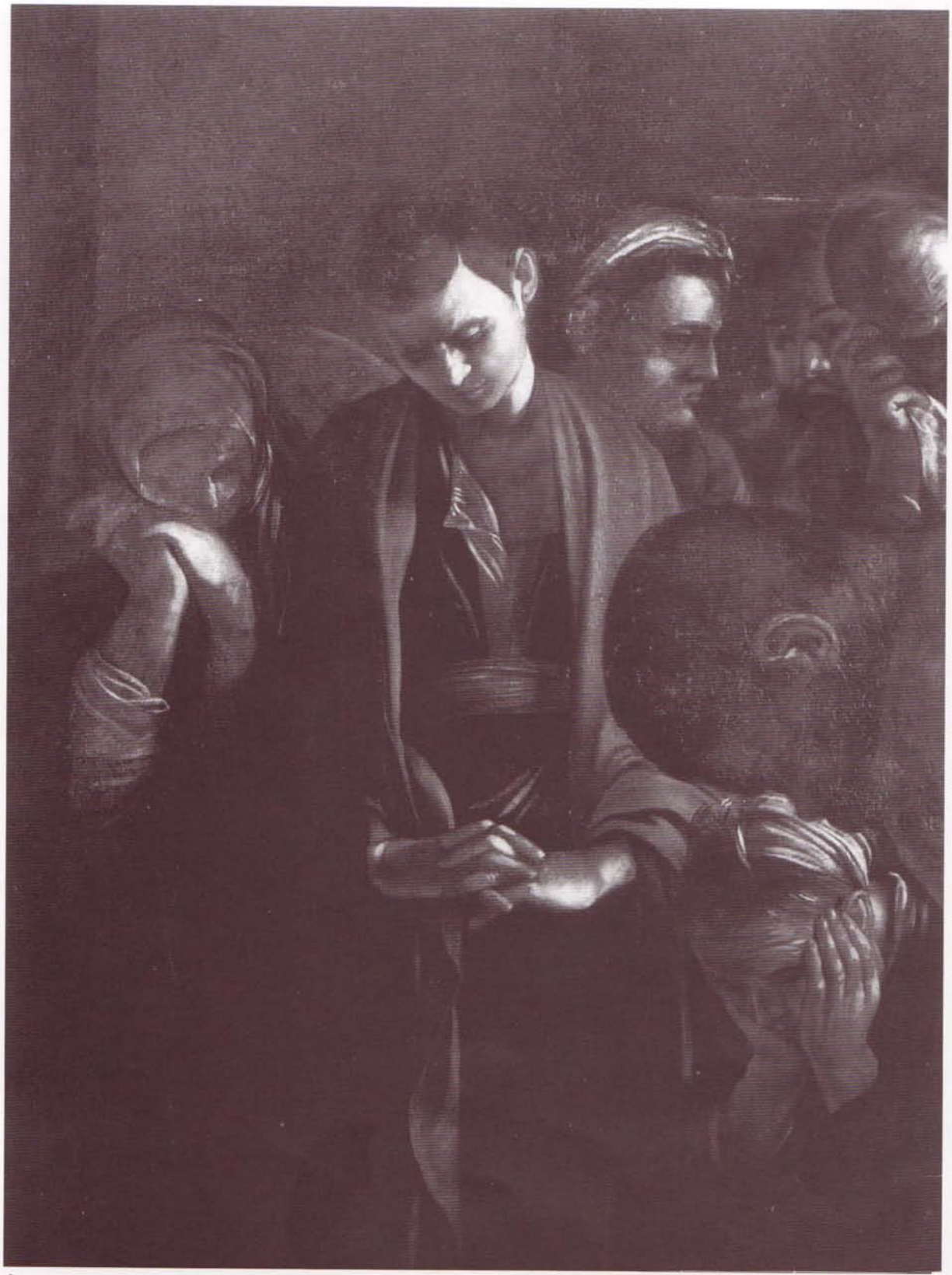


fig. 39 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio, figura di diacono e altre figure centrali.



fig. 40 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, le tre figure centrali (neg. I.C.R. n. 11550)



fig. 41 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, figura di diacono e figure centrali (neg. Editech)

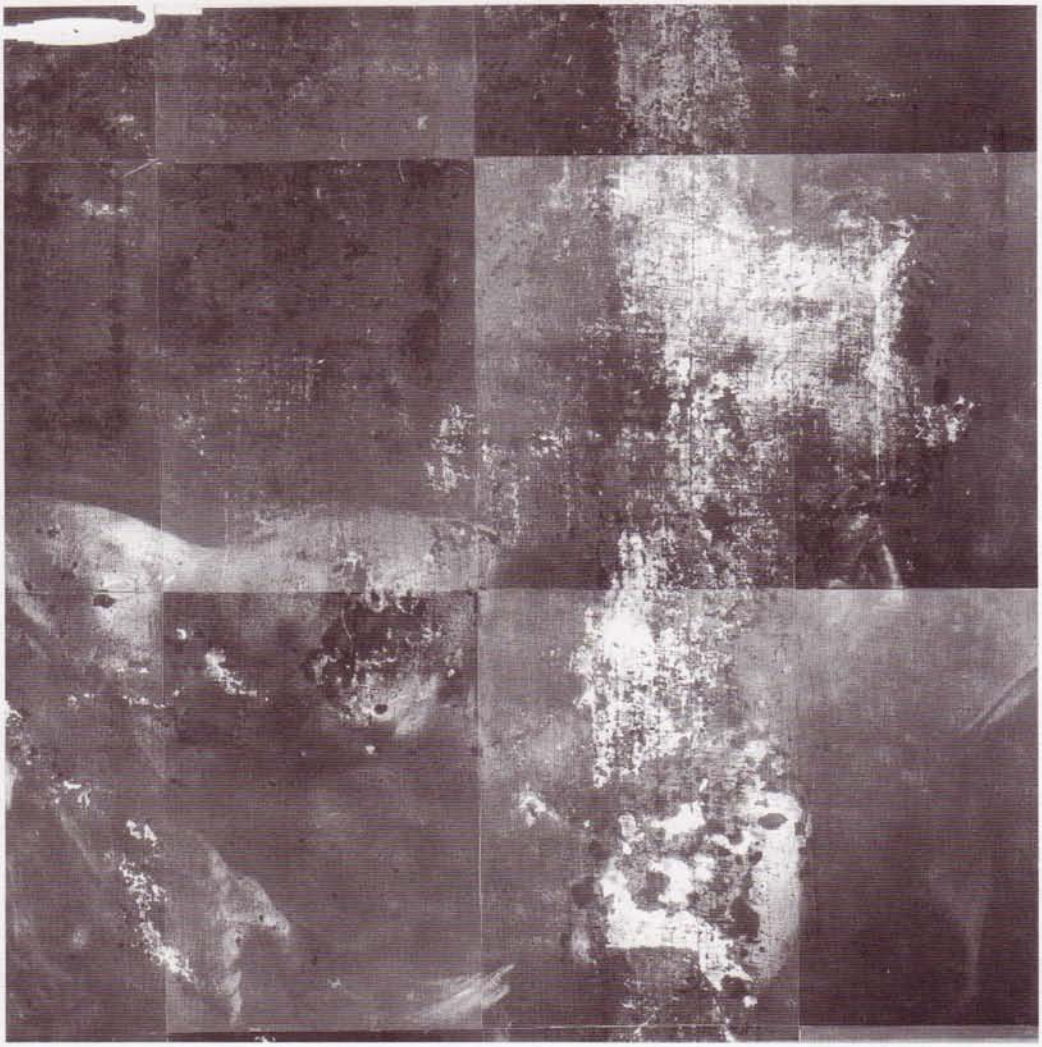


fig. 42 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, figura dell'affossatore di sinistra (neg. Editech).



fig. 43 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio del vescovo e figure di destra.



fig. 44 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, volto del vescovo e figura di destra (neg. I.C.R. n. 11549).



fig. 45 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, volto del vescovo e pastorale (neg. I.C.R. n. 11544).



fig. 46 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, figure del vescovo e del guerriero (neg. Editech).

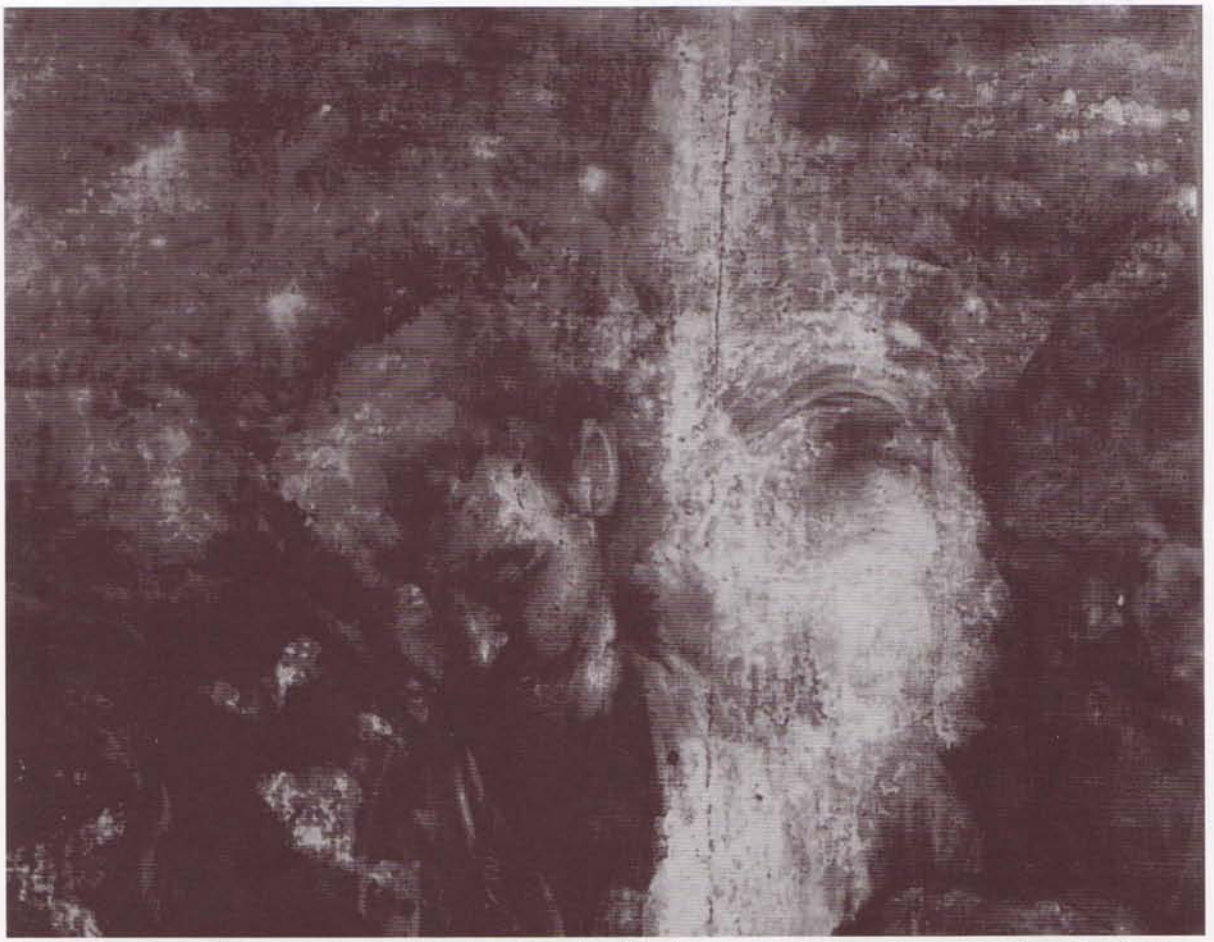


fig. 47 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, volto delle ultime due figure a destra del gruppo sul fondo (neg. I.C.R. n. 11547).



fig. 48 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio radiografico, figure del vescovo e del guerriero (neg. Editech).

Monitor Ikegami
filtro IR 1, 1 micron
Risposta spettrale 2,2 micron

Osservazioni dell'autore: Grazie a questa analisi è stato possibile definire con maggior precisione lo scenario del fondo della composizione *(fig. 50)*, che non sembra ricollegarsi con esattezza ad alcuno degli ambienti recentemente proposti *(fig. 27)*.

Si possono osservare alcune modifiche nei contorni compositivi delle figure, in particolare nella spalla dell'affossatore di sinistra (originariamente di maggiore volume, *fig. 51*) e nel volto e nel collo della Santa (ridotti nella stesura definitiva).

La riflettografia ha confermato la presenza di una sola incisione nella curva della schiena del seppellitore di sinistra[94] e di alcuni pentimenti nel profilo inferiore del torace del seppellitore di destra (in origine più stretto), nel pastorale del Vescovo (in una prima versione curvo dal lato opposto, *fig. 52*), nella testa dell'uomo armato all'estrema destra della composizione (che era maggiormente inclinata in avanti e di tre quarti verso lo spettatore), nell'indice della mano destra del Vescovo (che era più dritto, forse in atto di benedire), nel velo della donna a sinistra facente parte del gruppo di fondo (più ampio in origine si estendeva verso il personaggio alla sua destra). L'ovale del volto della Santa è stato ridotto almeno due volte nel suo contorno superiore. Altre modifiche riguardano il punto vita del guerriero che indossava in una prima stesura una fascia chiara con una fibbia metallica, dalla quale doveva ricadere un lembo di veste; nella figura del cosiddetto diacono *(fig. 53)* che in origine aveva un'acconciatura di minor estensione (i capelli lasciavano la fronte più scoperta[95]); nel cappello del Vescovo, che aveva una stesura arabescata e forse graffita, successivamente celata mediante una applicazione di biacca a corpo. Ancora i capelli del seppellitore di sinistra erano più mossi e ricciuti, come si può meglio osservare nel dettaglio riflettografico nonostante l'abrasione generale della zona. Le pennellate minute del torso della Santa seguono l'andamento del suo modellato corporeo. Il volto che si affaccia di profilo appare completamente ridipinto senza alcuna possibilità di recupero di eventuali stesure originali sottostanti. Nei due becchini, oltre al ritrovamento della sagoma triangolare in scorcio delle due pale, si osservano varianti di particolare interesse, come la modifica nel contorno dei polpacci dell'affossatore di destra, in particolare nel polpaccio sinistro che viene ricondotto a una posa simile a quella del carnefice di destra della 'Flagellazione' di Napoli[96]. La sua coscia era maggiormente visibile nella sua nudità, essendo i pantaloni più corti; al suo fianco si recupera la leggibilità della sagoma di una spada. Per quel che riguarda l'affossatore di destra il manico della pala era stato eseguito per intero; ad esso è stata poi sovrapposta la mano sinistra. Nella sua gamba sinistra si nota una modifica del polpaccio, che è stato successivamente spostato verso Santa Lucia. Entrambe le braccia rivelano difficoltà di impostazione; sono state infatti più volte riprese e modificate allo scopo di raggiungere una posa azzardata nello scorcio ma poco corretta anatomicamente; in questo senso anche la testa si innesta male sul collo. Queste ultime notazioni sembrano confermare l'ipotesi[97] che il Caravaggio non facesse uso di modelli nella sua tarda carriera, ad eccezione di rari casi, ma ricorresse più frequentemente all'uso di stereotipi.

Per quel che concerne la sovrapposizione delle campiture pittoriche, dal fondo avanzando progressivamente verso il primo piano, si può osservare come il volto dell'uomo a sinistra del Vescovo *(fig. 54)* sia definito per intero sotto il braccio dell'uomo armato, aggiunto da ultimo e particolarmente abraso; così ancora il naso della figura a sinistra, dipinta sotto il dito indice dello stesso guerriero, le mani della donna stante velata sovrapposte alla sua veste scura, quelle dell'uomo con il fazzoletto che nascondono la testa del personaggio alla sua sinistra. Infine sotto l'omero di Santa Lucia si intravede, realizzata per intero, la veste della donna dolente[98].

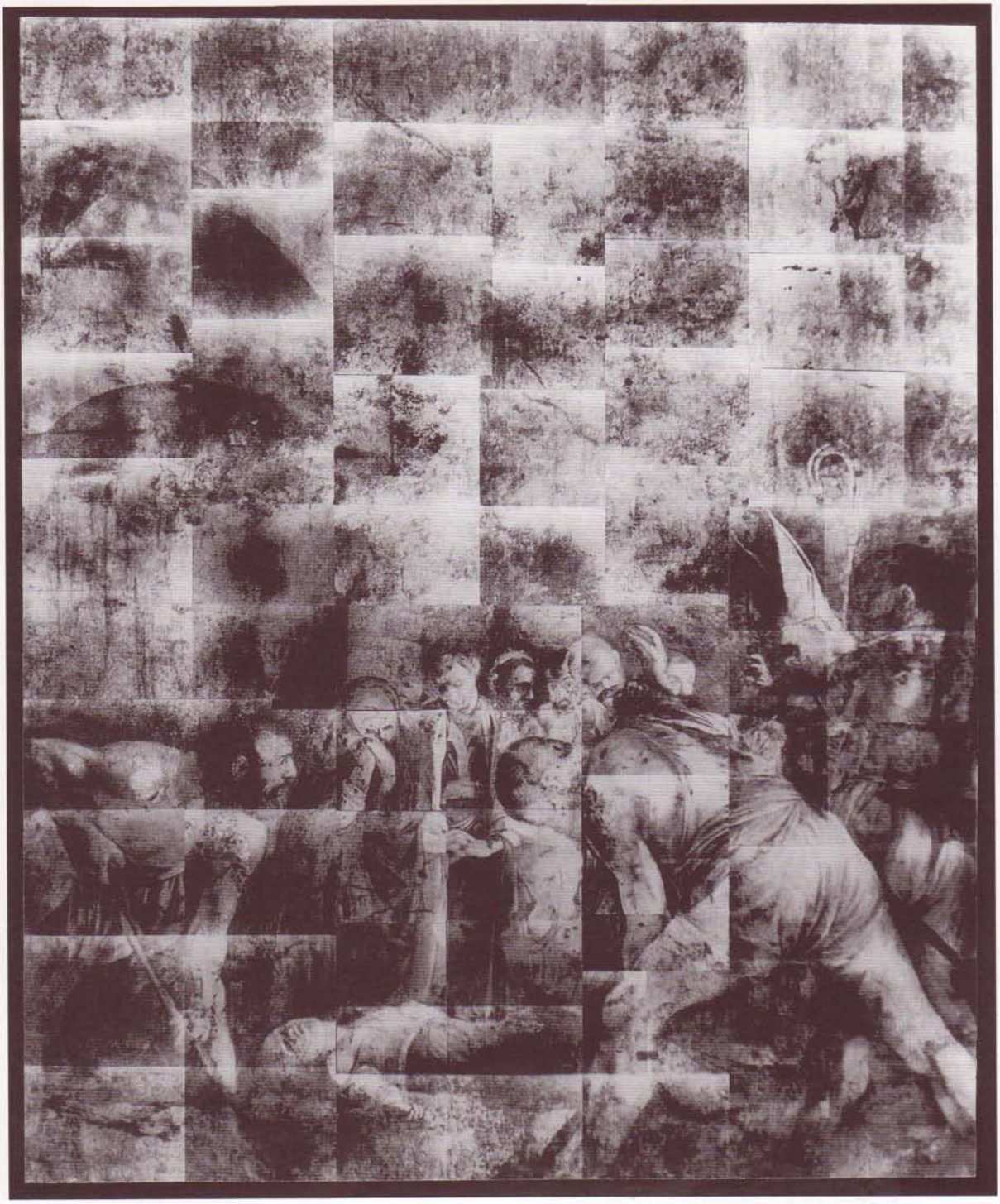


fig. 49 - Seppellimento di Santa Lucia, riflettografia a infrarossi, assemblaggio (neg. Editech).

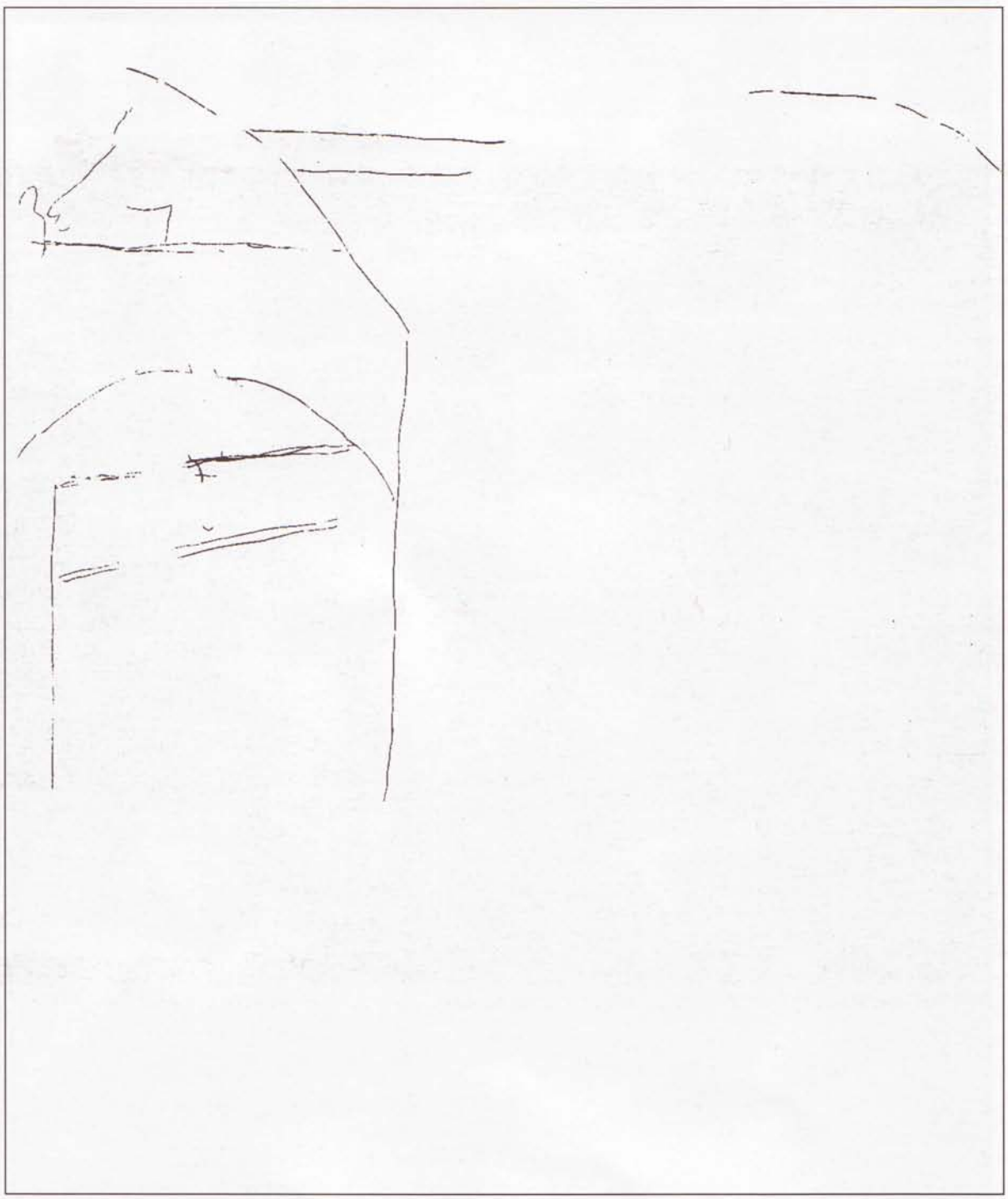


fig. 50 - Seppellimento di Santa Lucia, grafico degli elementi significativi evidenziati mediante riflettografia a infrarossi.

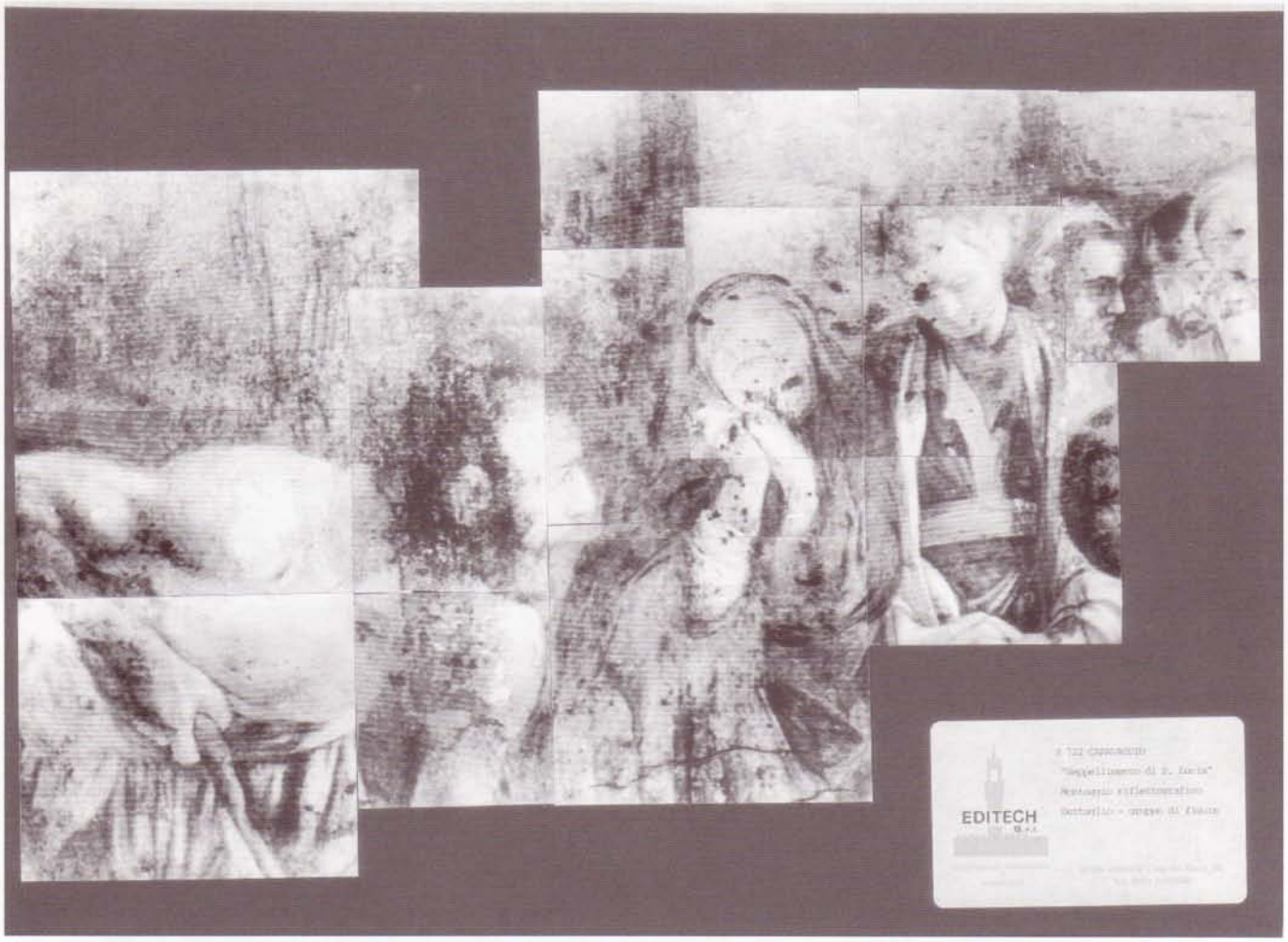


fig. 51 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio riflettografia a infrarossi, affossatore di sinistra e figure dolenti (neg. Editech).

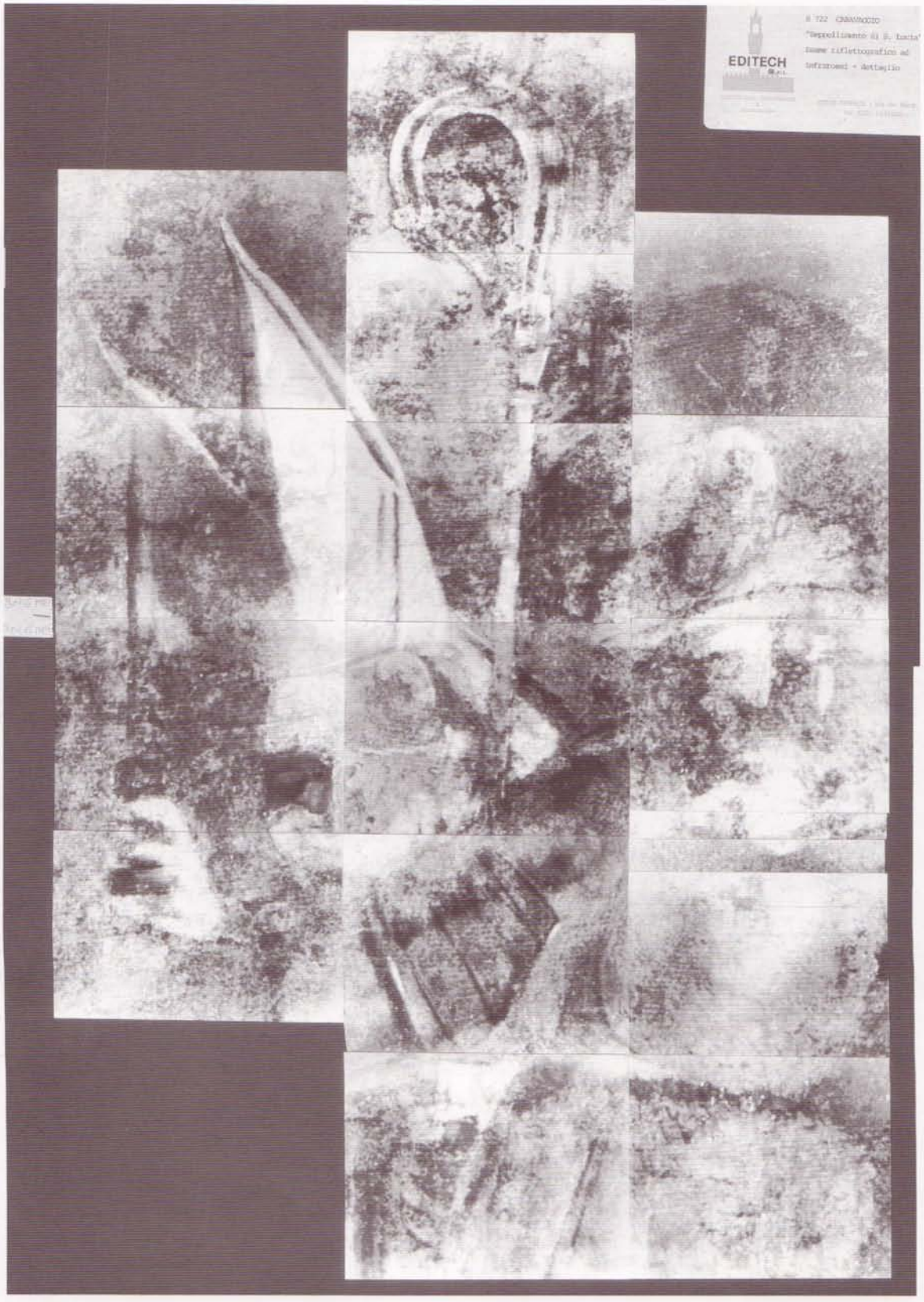


fig. 52 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio riflettografia a infrarossi, volto di guerriero (neg. Editech).

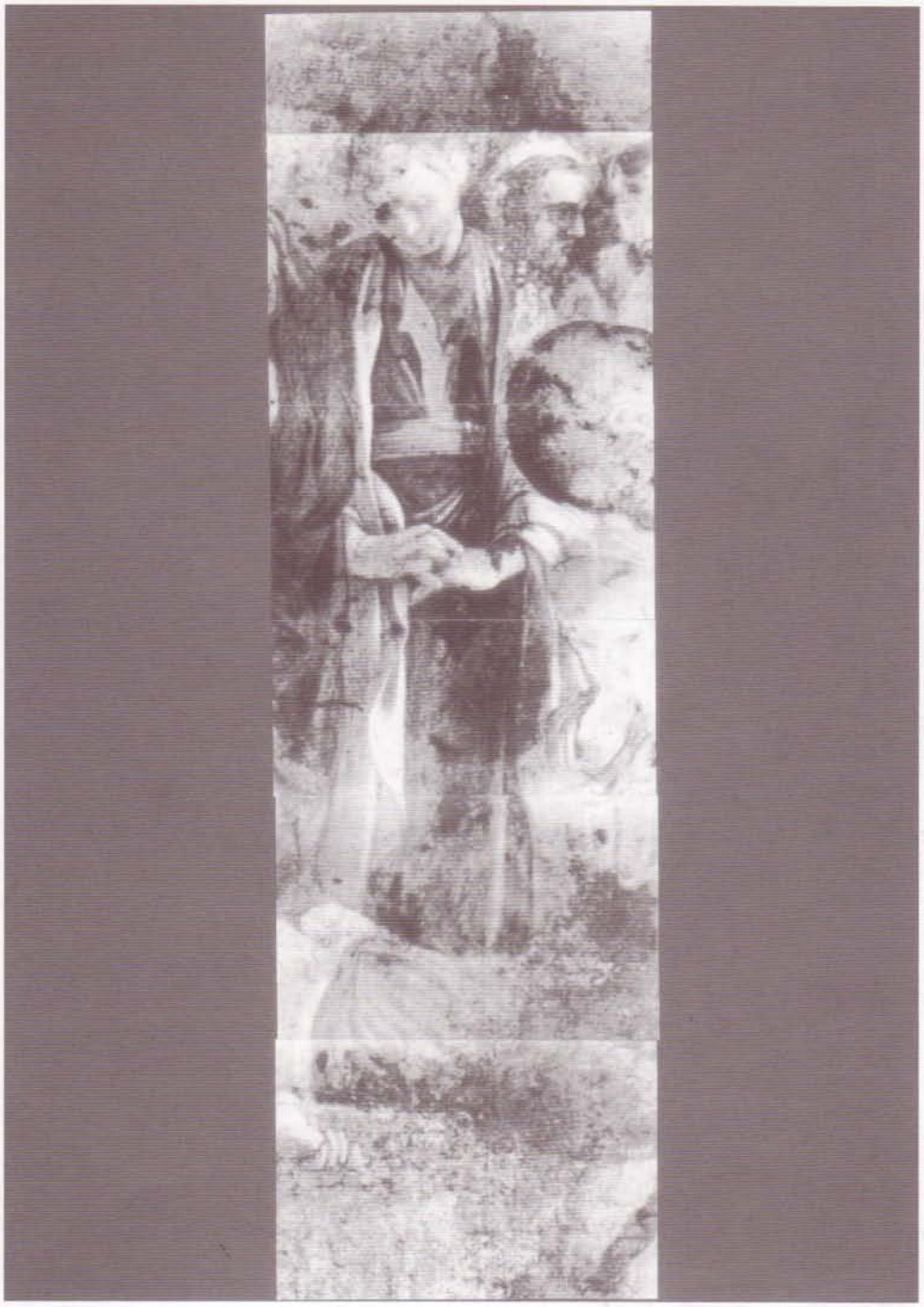


fig. 53 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio riflettografia a infrarossi, figura di diacono (neg. Editech).



fig. 54 - Seppellimento di Santa Lucia, dettaglio riflettografia a infrarossi, volti e mani sul lato destro (neg. Editech).

ALTRE ANALISI

Sono state eseguite le seguenti indagini:

Analisi stratigrafiche: Sono stati prelevati sei campioni di pigmenti[99] poi osservati al microscopio a luce polarizzata e a luce ultravioletta dopo che erano stati inglobati in cubetti di resina poliestere (selectron 5119). Grazie a queste analisi si è potuta confermare la presenza di una notevole quantità di ridipinture ottocentesche che sono state accuratamente eliminate nel corso dell'ultimo restauro.

Esame fotografico in luce radente[100]*:* Si sono potuti esaminare il grave stato di deperimento della superficie pittorica anteriore all'ultimo restauro con frequenti sbollature e le tracce delle linee di giuntura fra le tele.

RESTAURI

Nel corso del XVIII sec. - Il dipinto venne pesantemente ritoccato.

1821 - Giuseppe Politi - Il Mauceri ha definito questo intervento uno "scempio effettuato con pretese conservative"[101]. Si trattò di una ridipintura quasi completa. Il Cordaro[102], sulla base dei primi referti radiografici, ritenne che tale rifacimento "nel complesso fu abbastanza rispettoso dell'originale, limitandosi a poche modifiche...".

1921 - A cura di Riccardo De Bacci Venuti - Leggera pulitura con asportazione di alcuni rifacimenti ottocenteschi[103], rimozione delle vernici, parziale foderatura[104].

1947-'48 - Istituto Centrale per il Restauro - A cura di Cesare Brandi - Intervento iniziale mirato ad arrestare le cadute di colore; rimozione dei rifacimenti più vistosi[105].

1972-'79 - Istituto Centrale per il Restauro - Direzione di Alma Maria Mignosi Tantillo e di Michele Cordaro; Restauro condotto da Laura e Paolo Mora - Il dipinto è stato rifoderato. Sono state rimosse sistematicamente le vecchie ridipinture mediante pulitura con una miscela basica solvente composta da Dimetilformamide e Acetato d'Amile (1:1) applicata a impacco con carta giapponese oppure con leggero sfregamento di un batuffolo impregnato; nei casi più ostinati è stata utilizzata una base organica volatile (butilammina + acqua, 1:1). In alcune parti la pulitura è stata eseguita con il bisturi. "La pulitura è stata effettuata con l'ausilio di radiografie, che rivelavano in quali aree, sotto i rifacimenti, esisteva ancora la pittura originale; questo ha consentito di recuperare varie parti autografe, smentendo il timore che sotto alle ridipinture non restasse più nulla della stesura caravaggesca"[106].

Già durante il restauro si riteneva "problematica" la "rimozione della palma della Santa" per la difficoltà di valutare se si trattasse di un rifacimento o di un'aggiunta (non essendo tale particolare presente nelle copie antiche)[107]; Maurizio Marini ritiene "erronea" detta asportazione[108].

Si tratta del dipinto "che fra quelli in Sicilia è il più antico ma anche il più guasto"[109].

COPIE DELL'OPERA

Ne testimonia l'esistenza, ai primi del Settecento, il Susinno[110]: "Riuscì di tale gradimento questa tela che comunemente viene celebrata, ed è tale di questa dipintura il meritato concetto che in Messina ed altresì in tutte le altre città del regno se ne veggono molte copie".

Se ne conoscono almeno sei esemplari[111]:

1 - Siracusa, Chiesa di San Giuseppe, olio su tela, misure di poco inferiori all'originale, di Raffaele Politi (sec. XIX).

2 - Palestrina (Roma), Chiesa di Sant'Antonio Abate, olio su tela, cm 150 x 123.

3 - Già Malta, coll. priv., olio su tela, dimensioni assai simili all'originale.

4 - Roma, coll. priv., olio su tela, di piccole dimensioni, limitata alle sole figure, di qualità modesta.

5 - Scicli (Ragusa), olio su tela, cm 110 x 170.

6 - Siracusa, Cattedrale, rilievo in argento, particolare della cassa argentea di S. Lucia.

NOTE

1 S. Macioce, *Caravaggio a Malta: un cavaliere magistrale,* in "Art e Dossier", n. 85, dicembre 1993, pp. 19 - 21; V. Pacelli, *Dalla S. Orsola alle sette Opere, un percorso inverso ricordando i dipinti maltesi e siciliani, in L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta,* (atti del Convegno, Siracusa-Malta,

aprile 1985), Palermo, 1987 pp. 81-103; V. Pacelli. *L'Ultimo Caravaggio, dalla Maddalena a mezza figura ai due San Giovanni* (1606-1610), Todi, 1994.

2 V. Pacelli, *op. cit.*, 1994, p. 85.

3 *Come dipingeva il Caravaggio. Le opere messinesi,* in "Quaderni dell'attività didattica del Museo Regionale di Messina", 4, 1994, pp. 7 - 86.

4 C. Brandi, in G. Urbani, *Restauri caravaggeschi per la Sicilia. Schede di restauro,* in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 1951, II, nn. 5 - 6, pp. 61 - 62; M. Cordaro, *Il restauro del 'Seppellimento di S. Lucia',* in *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso,* catalogo mostra, (Siracusa) Palermo, 1984, pp. 269 - 293.

5 R. Lapucci, *Documentazione tecnica sulle opere messinesi del Caravaggio,* in "Quaderni...", *op. cit.,* 1994, pp. 17 - 68; R. Lapucci, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio, come nascono i capolavori,* catalogo mostra, (Firenze - Roma), Milano, 1992, tutte le schede tecniche dei dipinti.

6 M. Marini, *Io Michelangelo Merisi da Caravaggio,* Roma, 1974, pp. 44-45; E. Sammut, *The Trial of Caravaggio,* in *The Church of St. John in Malta,* ed. Azzopardi, Malta 1978, pp. 21-27; G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642,* Roma, 1642, p. 138; G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni,* Roma, 1672, ed. a cura di E. Borea con prefazione di G. Previtali, Torino, 1976, p. 210.

7 M. Cinotti, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere,* Bergamo, 1983, p. 161, f. 89, documento dell'Archivio Storico di Messina: 6 dicembre 1608 i Padri Crociferi di Messina accusano la consegna da parte di G. Battista De' Lazzari della 'Resurrezione di Lazzaro' dipinta dal Caravaggio.

8 A. Zuccari, *La pala di Siracusa e il tema della sepoltura in Caravaggio,* in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta,* (atti del convegno, Siracusa-Malta, aprile 1985), Palermo 1987, p. 151.

9 G. P. Bellori, *op. cit.,* 1672, p. 210.

10 F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua,* Firenze, 1681 - 1728, ed. Ranalli, Firenze, 1846, vol. III, p. 686 (vita del Caravaggio pp. 680-691).

11 F. Susinno, *Le vite de' pittori messinesi,* ms. 1724, ed. a cura di V. Martinelli, Firenze, 1960, p. 110.

12 G. M. Capodieci, *Antichi monumenti di Siracusa,* Siracusa, 1813, vol. II, p. 364.

13 M. Marini, *op. cit.,* Roma, 1974, pp. 45-46.

14 H. Hibbard, *Caravaggio,* New York, 1983, pp. 327-328.

15 M. Cinotti, *op. cit.,* 1983, p. 547; A. Zuccari, *op. cit.,* 1987, p. 152.

16 M. Cinotti, *Caravaggio, la vita e l'opera,* Bergamo, 1991, p. 166; V. Mirabella, *Dichiarazioni delle piante delle antiche Siracuse,* Napoli, 1613, p. 89; A. Spadaro, *Caravaggio a Siracusa e l'orecchio di Dionisio,* in "Geoarcheologia", nn. 1 - 2, 1985 (1986); M. Marini, *op. cit.,* 1974, p. 76, n. 360; H. Hibbard, *op. cit.,* 1983, p. 237; G. A. Dell'Acqua - M. Cinotti, *Il Caravaggio e le sue grandi opere da San Luigi dei Francesi,* Milano, 1971, p. 164, F112.

17 M. Marini, *op. cit.,* 1974, p. 444.

18 A. Zuccari, *La politica culturale dell'Oratorio romano nella seconda metà del Cinquecento,* in "Storia dell'arte", n. 41, 1981, p. 103; A. Zuccari, *op. cit.,* 1987, p. 159.

19 M. Marini, *Caravaggio. Michelangelo Merisi da Caravaggio "pictor praestantissimus",* Roma, 1987, p. 535.

20 Si veda anche A. Spadaro, *Caravaggio in Sicilia,* in "Foglio d'Arte", n. 12, 1984, p. 11.

21 N. Wagner, *Michelangelo da Caravaggio,* Bern, 1958, p. 155.

22 M. Cinotti, *op. cit.,* 1983, p. 547.

23 M. Marini, *op. cit.,* 1987, p. 535.

24 M. Marini, *op. cit.*, 1987, p. 535.
25 M. Cinotti, *op. cit.*, 1983, p. 547.
26 N. Pevsner, *Eine revision der Caravaggio-Daten*, in "Zeitschrift für bildende kunst", 1927-28, p. 387.
27 A. Moir, *Caravaggio and his copyists*, New York, 1976, p. 133 nota 223.
28 A. Moir, *Caravaggio*, New York-Milano, 1982 ("I grandi pittori"), p. 154.
29 H. Hibbard, *op. cit.*, 1983, p. 239.
30 G. Rouchés, *Le Caravage*, Parigi, 1920, pp. 104-106.
31 G. Barbera, Scheda del *Seppellimento di Santa Lucia*, in *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, (Siracusa), Palermo, 1984, pp. 147-152, n. 8.
32 M. Marini, *op. cit.*, 1987, p. 535; sull'iperbole della costruzione spaziale si veda in particolare: R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Baltimora, 1958, pp. 25-26; L. Steinberg, *Observations in the Cerasi Chapel*, in "The Art Bulletin", XLI, n. 2, giugno 1959, p. 187; C. Brandi, *Come riscoprire un Caravaggio. Restaurato il 'Seppellimento di S. Lucia'*, in "Corriere della Sera", 10 aprile 1977; M. Cinotti, *op. cit.*, 1983, p. 547.
33 R. Longhi, *Caravaggio*, a cura di G. Previtali, ried. postuma delle ediz. 1952, 1968, con prefazione, note e integrazioni del curatore, Roma, 1982, p. 108.
34 V. Pacelli, *op. cit.*, 1994, p. 87.
35 V. Pacelli, *op. cit.*, 1994, p. 87.
36 R. Jullian, *Caravage*, Lyon-Paris, 1961, p. 199; M. Cinotti, *op. cit.*, 1991, p. 165.
37 M. Cinotti, *op. cit.*, 1983 p. 547; M. Cinotti, *op. cit.*, 1991, pp. 165, 237-239, fig. 160.
38 H. Hibbard, *op. cit.*, 1983, pp. 237-239.
39 R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in "Proporzioni", I, 1943, pp. 5 - 63.
40 R. Lapucci, *op. cit.*, 1994, p. 54.
41 C. Brandi, in G. Urbani, *op. cit.*, 1951, p. 61.
42 M. Cinotti, *op. cit.*, 1991, p. 165.
43 M. Marini, *op. cit.*, 1987, p. 69.
44 H. Röttgen, *Il Caravaggio, Ricerche e interpretazioni*, Roma, 1974, ried. di 1964, 1965, 1966, 1969, p. 254.
45 M. Cinotti, *op. cit.*, 1983, p. 548.
46 H. Hibbard, *op. cit.*, 1983, p. 239.
47 V. Pacelli, *op. cit.*, 1994, pp. 85 - 86.
48 S. Settis, *Immagini della meditazione, dell'incertezza e del pentimento nell'arte antica*, in "Prospettiva", n. 2, 1975, pp. 4 - 18.
49 R. Hinks, *Michelangelo Merisi da Caravaggio, His life, His legend, His work*, London, 1953, p. 78; W. Friedlaender, *Caravaggio studies*, Princeton, 1955, p. 213, cat. 39; H. Hibbard, *op. cit.*, 1983, p. 239 e fotografia a p. 241.
50 Comunicazioni del Prof. Marcello Terenzi pubblicate in M. Marini, *op. cit.*, 1987, p. 536.
51 M. Marini, *op. cit.*, 1987, p. 536.
52 B. Berenson, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Firenze, 1951, p. 40.
53 R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi I, Registro dei tempi; II, I precedenti*, in "Pinacoteca", I, n. 1, luglio-agosto 1928, pp. 17 - 33; II, n. 5 - 6, pp. 258-320; 1928-29, p. 304; R. Longhi, *Il Caravaggio, Milano*, 1952, p. 44.
54 M. Marini, *op. cit.*, 1987, p. 535.
55 A. Moir, *op. cit.*, 1982, p. 154.
56 Interessante perché Lucia si converte al cristianesimo avendo una visione di Sant'Agata.
57 G. Politi, *Siracusa per viaggiatori, ovvero descrizione storica, artistica, topografica delle attuali antichità di Ortigia, Acradina, Tica, Napoli, ed Epipoli che componevano l'antica Siracusa, con più tavole in rame*, Siracusa, 1835, II tav., dopo p. 8.
58 A. Zuccari, *op. cit.*, 1987, p. 151-152, fig. 3.
59 V. Pacelli, *op. cit.*, 1994, p. 85; A. Zuccari, *op. cit.*, 1987, p. 147.
60 Interpretazione di A. Zuccari, *op. cit.*, 1987, pp. 164 e segg.
61 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 269.

62 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, pp. 270 e 274.
63 Osservazione diretta della scrivente (gennaio 1988).
64 I dipinti messinesi e quelli maltesi hanno in prevalenza tele di canapa di 6 x 6 fili per cmq.
65 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 274.
66 G. P. Bellori, *op. cit.*, 1672, p. 209.
67 *Michelangelo Merisi..., op. cit.*, 1992, p. 47; R. Lapucci, *op. cit.*, 1994, p. 42.
68 K. Christiansen, *Caravaggio and "L'Esempio davanti del naturale"*, in "The Art Bulletin", LXVIII, 3, 1986, p. 43; R. Lapucci, *op. cit.*, 1994, p. 22.
69 A. Zuccari, *op. cit.*, 1987, p. 151; M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 270.
70 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 269.
71 Si veda alla voce: lettura delle riflettografie a infrarossi.
72 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 270.
73 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 269.
74 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 269; C. Brandi, *Restauri caravaggeschi per la Sicilia*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro", 1951, nn. 5 - 6, pp. 61 - 62.
75 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 273.
76 Si veda alla voce: Lettura delle radiografie.
77 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 293 nota 4, menziona una relazione dell'I.C.R. con i valori di umidità relativa rilevati in chiesa nel 1942.
78 Si veda alla voce: Restauri.
79 M. Cinotti, *op. cit.*, 1991, p. 165.
80 M. Marini, *op. cit.*, 1987, p. 536.
81 Si veda più approfonditamente alla voce: Altre analisi; cfr. inoltre M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, pp. 271-273 e E. Anselmi, *Il seppellimento di Santa Lucia di Michelangelo Merisi da Caravaggio*, tesi di diploma per il corso di restauratori, I.C.R., Roma, 1974 (T502).
82 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 266.
83 M. Cinotti, *op. cit.*, 1983, p. 547, scheda 66.
84 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 270.
85 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 273.
86 Si veda alla voce: Restauri.
86 M. Cinotti, *op. cit.*, 1983, p. 546.
87 M. Marini, *op. cit.*, 1987, p. 536.
88 Si veda alla voce: Scheda tecnica.
89 Michelangelo Merisi..., *op. cit.*, 1992, p. 94.
90 Si veda alla voce: Scheda tecnica.
91 Si veda alla voce: Storia del dipinto e alla voce: Scheda tecnica.
92 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 270; A. Zuccari, *op. cit.*, 1987, p. 151.
93 R. Lapucci, *La tecnica del Caravaggio: materiali e metodi*, tesi di Dottorato di ricerca, Roma, 1988/89.
94 Si veda quanto già detto alla voce: Lettura delle radiografie.
95 Aspetto già evidenziato nel 'San Giovanni Battista', Roma, Galleria Corsini, e nell''Ecce Homo', Genova, Museo di Palazzo Rosso, cfr. *Michelangelo Merisi..., op. cit.*, 1992, pp. 269 e 259.
96 *Michelangelo Merisi..., op. cit.*, 1992, p. 42.
97 R. Lapucci, *op. cit.*, 1994, pp. 22 e p. 64 nota 31.
98 Si veda quanto già detto alla voce: Lettura delle radiografie.
99 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 271.
100 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 270, figg. 2, 3, 4.
101 E. Mauceri, *Restauri a dipinti siracusani compiuti tra il 1920 e il 1921*, in "Bollettino d'arte", 1922, pp. 585-586.
102 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 270.
103 Un rapido resoconto di tale intervento è riportato in E. Mauceri, *op. cit.*, 1922, pp. 585-586.
104 E. Mauceri, *op. cit.*, 1922, pp. 585-6.
105 C. Brandi, op. cit., 1951, pp. 61-62.
106 M. Marini, *"Michael Angelus Caravaggio Romanus". Rassegna degli studi e proposte*, in "Studi barocchi", I, Roma, 1979, p. 45, n. 80 e M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, pp. 269-293.
107 M. Cordaro, *op. cit.*, 1984, p. 271.
108 M. Marini, *op. cit.*, 1987, p. 536.
109 V. Pacelli, *op. cit.*, 1994, p. 87.
110 F. Susinno, *op. cit.*, ms. 1724, ed. 1960, p. 110.
111 A. Moir, *op. cit.*, 1976, p. 102.