
Caravaggio a Siracusa

un itinerario nel Seicento aretuseo

a cura di
Michele Cuppone
Michele Romano

In copertina
Caravaggio, *Seppellimento*
di santa Lucia, Siracusa,
chiesa di Santa Lucia
al Sepolcro – proprietà
del Ministero dell'Interno,
Fondo Edifici di Culto, part.

Arcidiocesi di Siracusa

S.E. Mons. Francesco Lomanto
Arcivescovo di Siracusa

a cura di

Michele Cuppone
Michele Romano

ideazione

Michele Romano

© copyright 2020

Le Fate editore

via Cesare Battisti, 20

97100 Ragusa

www.lefate.net / info@lefate.net

ISBN 978-88-945129-6-0

Nessuna parte di questo libro può
essere riprodotta o trasmessa in
qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico o
altro, senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti
e dell'editore.

Il edizione ampliata e aggiornata,
dicembre 2020

(I edizione, giugno 2020)

testi

Michele Cuppone
Sara Magister
mons. Salvatore Marino
Nicosetta Roio
Michele Romano

progetto grafico

Tommaso Russo

fotografie

Tiziana Blanco
Dario Bottaro
Tanino Golino
Daniela Marino
Toni Mazzearella
Stefano Pinci
Liberio Rappazzo

stampa

Creative 3.0
Reggio Calabria

I curatori ringraziano

Rita Insolia
direttrice della Galleria Regionale
di Palazzo Bellomo di Siracusa

don Helenio Schettini
direttore della Biblioteca Arcivescovile
Alagoniana di Siracusa

don Giuseppe Antoci
Francesco Comparone
Sara Magister
Daniela Marino
mons. Salvatore Marino
Toni Mazzearella
Luigi Nifosi
Salvo Pizzo
Nicosetta Roio
don Guido Scollo

i collaboratori di:

Biblioteca Arcivescovile Alagoniana di Siracusa
Galleria Regionale di Palazzo Bellomo
Biblioteca Comunale di Siracusa

Indice

Prefazione mons. Salvatore Marino	4
Introduzione Michele Cuppone	5
I protagonisti, le vicende a cura di Michele Cuppone	
Michelangelo Merisi detto Caravaggio	8
Caravaggio e Mario Minniti tra Roma e Siracusa	10
Il <i>Seppellimento di santa Lucia</i> di Caravaggio Michele Cuppone	15
Mario Minniti Nicosetta Roio	28
Note	30
Itinerario del Seicento aretuseo a cura di Michele Romano	
1. Chiesa di San Benedetto Mario Minniti, <i>San Benedetto che predispone la propria sepoltura</i>	35
2. Galleria Regionale di Palazzo Bellomo Mario Minniti, <i>Martirio di santa Lucia</i>	37
3. Chiesa di Santa Maria della Concezione Onofrio Gabrieli, <i>Madonna della Lettera</i>	39
4. Chiesa di San Filippo Neri Giuseppe Reati (attr.), <i>Immacolata Concezione</i>	41
5. Chiesa di San Pietro al Carmine Mario Minniti, <i>Santi Quattro Coronati</i>	43
6. Chiesa del Collegio dei Gesuiti Daniele Monteleone, <i>Santa Lucia al sepolcro di sant'Agata</i>	45
7. Chiesa di Santa Lucia alla Badia Giuseppe Reati, <i>Madonna dell'Itria e un miracolo di san Francesco di Paola</i>	47
Appendice a cura di Michele Romano	
Agostino Scilla Michele Romano	51
Andrea Sacchi Sara Magister	55
Fonti e documenti a cura di Michele Romano	57
Bibliografia a cura di Michele Cuppone	60





I protagonisti, le vicende

a cura di Michele Cuppone

Fasi di allestimento della *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (Milano, aprile 1951), pubblicata in M. Cuppone, *Caravaggio, 1951. Tra immagini e documenti, la ricerca sulla mostra longhiana restituisce ancora novità*, in "About Art online.com", 7 settembre 2019 (Archivi Farabola).

Michelangelo Merisi detto Caravaggio

(Milano 1571 – Porto Ercole 1610)

Michele Cuppone

Caravaggio a Roma e i primi contatti con i siciliani

Michelangelo Merisi nasce a Milano il 29 settembre 1571 da genitori originari di Caravaggio, nella bassa Bergamasca, da cui il soprannome¹. Trascorre parte della gioventù nel capoluogo lombardo, svolgendo l'apprendistato presso Simone Peterzano.

Nel maggio 1592 divide l'eredità con i fratelli rimasti orfani e, in un momento imprecisato, giunge a Roma: vi è attestato a partire dal marzo 1596, quando sta lavorando nella bottega di Lorenzo Carli, dove avrebbe conosciuto il collega Mario Minniti. Mentre collabora poi con Giuseppe Cesari, per un infortunio alla gamba si ricovera all'ospedale della Consolazione. Durante la degenza dipinge alcuni quadri per il priore Luciano Bianchi da Messina, tra cui un suo ritratto, opere che questi poi porterà con sé in Sicilia. Minniti e Bianchi sono tra i primi contatti che Merisi ha con i siciliani a Roma, e che si riaffacceranno più avanti.

Dopo la gavetta, il successo prende piede con l'ingresso a Palazzo Madama sotto la protezione del cardinale Francesco Maria Del Monte. Nel 1599 Caravaggio ottiene l'affidamento delle storie di san Matteo per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, prima grande occasione pubblica per conoscerne il talento. Seguono a ruota altre importanti commissioni di opere sacre: nel 1600 la *Natività*, destinata all'oratorio di San Lorenzo a Palermo e dunque prima opera giunta sull'isola. Più tardi nello stesso fortunato anno, l'artista si impegna a dipingere le *Conversione di Saulo* e la *Crocifissione di san Pietro*; alla consegna del lavoro è presente lo stesso priore Luciano Bianchi.

Genio e sregolatezza:

dal successo all'omicidio del 1606

Michelangelo è oramai reputato «egregius in Urbe pictor», mentre a lui sta già guardando un numero crescente di estimatori, tra personalità illustri e professionisti abbienti. Dipinge per le famiglie Giustiniani, Mattei, Costa, Barberini, solo per citarne alcune. E il cardinale Scipione Borghese farà di tutto per possedere sue opere. La fama raggiunge anche i Paesi Bassi e nel 1602 si prova persino a contattarlo per un quadro da inviare in Messico.

Ma il successo va di pari passo con le intemperanze del carattere: sempre più spesso Caravaggio ha guai con la giustizia, fermato e arrestato per porto d'armi abusivo, ingiurie agli sbirri, aggressioni. Nel 1603 è accusato di diffamazione dal pittore Giovanni Baglione: nel processo che segue dichiara di non frequentare da tempo un certo pittore Mario, verosimilmente il Minniti.

Se la realizzazione della *Madonna dei Parafrenieri* per San Pietro è uno dei vertici della carriera romana, questa si interrompe bruscamente il 28 maggio 1606 con il ferimento a morte del rivale Ranuccio Tomassoni. Non sono mai state chiarite del tutto le ragioni e le modalità dello scontro fra i due, e accanto alle fonti note vale la pena ricordarne una piuttosto tarda, ma originale e trascurata, secondo cui Ranuccio era amico di Giuseppe Cesari, il quale per essere cavaliere avrebbe rifiutato di battersi con Caravaggio². A ogni modo l'artista è costretto ad abbandonare la città, sotto la pena del bando capitale.

La fuga da Roma

Ripara nei feudi laziali dei Colonna, quindi a Napoli, capitale vicereale che può ricordargli la Roma oramai interdetta, anche in fatto di prestigiose opportunità lavorative che difatti si

concretizzano presto: su tutte, basti ricordare le *Sette opere di misericordia*. Da lì, fatto molto probabilmente scalo a Messina e a Siracusa³, Caravaggio approda nel 1607 a Malta dove si fa apprezzare effigiando il Gran Maestro dell'Ordine dei cavalieri di San Giovanni. I primi contatti documentati sull'isola sono con cavalieri siciliani, il messinese Giacomo Marchese e il siracusano Giovanni Battista Montalto⁴. Nuovamente, nel 1608, l'investitura dell'abito di cavaliere di obbedienza e la monumentale *Decollazione di san Giovanni Battista* si rivelano una consacrazione effimera, macchiata subito da un violento tafferuglio che lo porta in prigione. Evidentemente grazie a qualche potente appoggio, riesce a evadere.

Caravaggio in Sicilia

- Siracusa

La fuga da Malta nell'ottobre 1608, che in contumacia comporterà la privazione dell'abito di cavaliere con l'infamante marchio di "membro putrido e fetido", porta Merisi a riparare sulle coste siciliane. Dal punto di vista storiografico, va precisato, il periodo trascorso sull'isola è tra quelli più poveri di notizie, molte delle quali sembrano più aneddoti non altrimenti verificabili.

A ogni modo, per quel che si può ricostruire, da Malta il pittore sbarca a Siracusa, dove ritrova il vecchio amico Mario Minniti. Questi, a quanto pare, lo accoglie fraternamente al punto da adoperarsi per procurargli una commissione presso il Senato cittadino. E l'occasione si manifesta presto: è incaricato di dipingere il *Seppellimento di santa Lucia* per la chiesa di Santa Lucia al Sepolcro.

È interessante peraltro la testimonianza dell'erudito siracusano Vincenzo Mirabella, che ricorderà di aver visitato le locali latomie assieme a Caravaggio il quale, in quella occasione, avrebbe coniato per una di esse il toponimo Orecchio di Dionisio⁵.

- Messina

Il soggiorno siciliano di Merisi è comunque essenzialmente messinese, sotto la probabile protezione del cavaliere Antonio Martelli, da lui ritratto. Le fonti ricordano nella città dello Stretto un'attività prolifica, ma di cui sopravvivono con certezza due sole pale d'altare: la *Resurrezione di Lazzaro*, realizzata entro giugno 1609 per la cappella di Giovan Battista de' Lazzari nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo, e l'*Adorazione dei pastori*, ordinatagli dal Senato cittadino per Santa Maria la Concezione.

Le condizioni psicofisiche del pittore sembrano acuirsi in Sicilia, ed è forse l'ennesima aggressione, stavolta ai danni di un maestro di scuola, a spingerlo ad abbandonare anche Messina.

- Caltagirone e Palermo?

Due ulteriori tappe sull'isola sono ricordate dalle fonti.

A Caltagirone, stando a una testimonianza tarda e indiretta, Caravaggio sembra aver lodato la bellezza della statua della *Madonna della Catena* di Antonello Gagini⁶.

Risulta dubbio, o comunque non altrimenti verificato, anche un soggiorno a Palermo, dove il talento del pittore era stato già conosciuto con la *Natività* del 1600⁷. L'informazione, è riportata per la prima volta dalla testimonianza, pure indiretta e tarda, di Giovanni Baglione: questi, sorprendentemente, non conosce nient'altro del periodo siciliano e avrà assunto la capitale vicereale a rappresentare simbolicamente l'intera isola. La storiografia successiva deve aver interpolato questa notizia con il fatto che

in città si trovasse in effetti un'opera caravaggesca, ritenendola dipinta lì.

A prescindere da come siano andate le cose, lasciata Messina, Caravaggio intende riscattarsi dall'omicidio commesso e punta a rientrare alla volta di Roma.

L'ultimo tempo

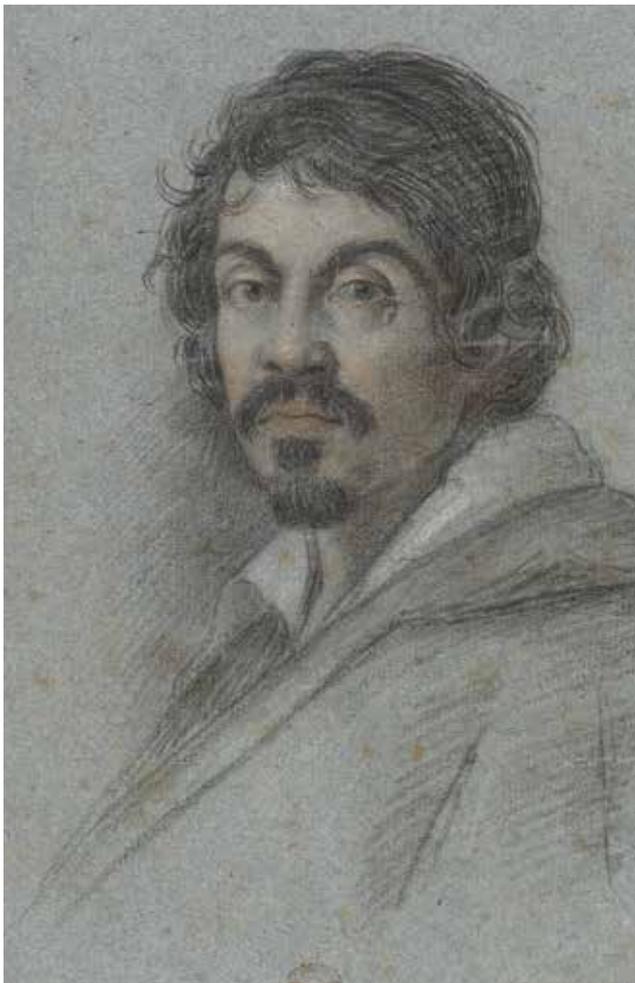
Risalendo la penisola, Merisi si trattiene una seconda volta a Napoli, dove realizza le ultime opere. Si profila intanto il perdono del papa e si imbarca su una feluca portando con sé alcuni quadri. Da qui in poi, il racconto delle fonti è poco chiaro. Secondo la tradizione più consolidata sembra che, sbarcato a Palo, poco a nord di Roma, venga trattenuto dalla guarnigione di guardia, mentre l'imbarcazione prosegue il viaggio con i suoi beni. Una volta liberato, raggiunge Porto Ercole, presso l'Argentario, ed è qui che, ammalatosi gravemente, muore. È il 18 luglio 1610 e non ha compiuto trentanove anni.



Caravaggio,
Decollazione di san Giovanni Battista,
La Valletta, concattedrale di San Giovanni.

Caravaggio e Mario Minniti tra Roma e Siracusa

Michele Cuppone



Ottavio Leoni,
Ritratto di Caravaggio,
Firenze, Biblioteca Marucelliana,
Fondo Disegni e Stampe, vol. H, IV.

La presenza di Caravaggio a Roma è attestata per la prima volta in alcuni documenti del luglio 1597. Egli è citato nel corso di un processo relativo a un'aggressione notturna, di cui era stato testimone indiretto. Dagli atti sappiamo che l'artista si trovava in città almeno dalla quaresima del 1596, e che a quel tempo lavorava presso la bottega di un certo «mastro Lorenzo»: è dunque questa, non solo la prima traccia dopo la partenza dalla Lombardia, ma anche la sua prima esperienza lavorativa romana documentata. Lo confermerebbe anche il pittore Gaspare Celio secondo cui, da Milano, Caravaggio «se ne andò a Roma, dove passando poveramente andava facendo per un bottegaio detto Lorenzo siciliano, alcune teste di santi, per cinque baiocchi l'una, e ne faceva doi, et se ne andava a mangiare»⁸.

Il maestro Lorenzo corrisponde pure al «pittore Siciliano, che di opere grossolane tenea bottega», come ricordato dal biografo Giovanni Baglione. Più precisamente, grazie a recenti studi, è possibile identificarlo con Lorenzo Carli, pittore originario di Naso, nel Messinese. Tuttavia poco si conosce della sua biografia, e ancor meno della sua produzione: non gli si può assegnare nemmeno un dipinto, a fronte di un'attività che invece dovette essere stata anche piuttosto prolifica. Al momento della sua morte, avvenuta intorno al marzo 1597, nella sua abitazione vi erano numerosi quadri, ma non è possibile distinguere quali fossero i propri: le opere sono elencate in un inventario in cui sono specificati i soggetti, ma non anche gli autori. Va tenuto in considerazione del resto che Carli era dedito a un'attività di vendita di quadri anche al di fuori della produzione personale e dei propri collaboratori. L'inventario, a ogni modo, contribuisce a delineare e rafforzare l'immagine di un pittore ordinario, alle prese con soggetti convenzionali come quelli devozionali. Ricorrono ritratti, copie e, ancor più, le icone sacre. È interessante peraltro notare come quest'ultime rimandino più volte alla cultura figurativa sacra siciliana, cui il nasitano doveva essere rimasto sempre legato.

Sull'inventario dei beni di Carli, un'ultima cosa da dire riguarda la presenza di una «Madonna con il figlio che dorme sopra di un cusino et San Giovanni, Santo Iseppe et Santa Isabetta». È un'iconografia per certi versi simile a quella che appare, dalle radiografie, al di sotto della *Buona Ventura* oggi ai Musei Capitolini, appunto dipinta su una tela di reimpiego. Tanto che si è adombrata la possibilità che Caravaggio abbia riutilizzato, per il quadro capitolino, un primo lavoro da lui stesso eseguito, proprio nella bottega del siciliano⁹. L'ipotesi, non direttamente verificabile, resta di grande suggestione e testimonia in ogni caso il grande interesse che gli specialisti hanno dedicato agli esordi romani di Merisi e, nello specifico, al periodo trascorso presso Carli.

Caravaggio deve aver collaborato presso il «bottegaio» nei primi mesi del 1596. Nello stesso ambiente avrebbe conosciuto il pittore siracusano Mario Minniti, se si dà credito a quanto racconta Francesco Susinno nel 1724¹⁰, e se è a Carli che questi si riferisce quando, a proposito dell'arrivo a Roma di Minniti, scrive: «accomodossi con un siciliano pittore, che vendeva quadri a dozzina, e nella stessa bottega strinse amicitia col Caravaggio, ambi giornalieri di quel grossolano artiere». Il condizionale è d'obbligo, per quanto la notizia sia circostanziata e trovi riscontri anche nella descrizione della provenienza geografica e della professionalità di Carli, e del ruolo poco gratificante svolto dai suoi collaboratori. Susinno infatti è un autore che, per di più scrivendo oltre un secolo dallo svolgimento dei fatti, presenta particolari originali



Caravaggio, *Buona ventura*,
Roma, Musei Capitolini.



Caravaggio, *Buona ventura*,
Roma, Musei Capitolini, radiografia

e dal sapore aneddotico. Da documenti noti, peraltro, sembra evincersi che la casa-bottega di Carli, ubicata a Roma presso la chiesa di Sant'Agostino, fosse piuttosto piccola e non idonea a ospitare più di un apprendista-aiutante. Nulla comunque vieta di pensare che almeno uno fra i due giovani, agli inizi del 1596, si limitasse a una collaborazione "alla giornata" con Carli, disponendo di un alloggio alternativo.

Risulta molto più arduo confermare la veridicità di un altro passaggio delle biografie di Susinno, secondo cui i due esordienti «di mala voglia dimoravano in quella bottega». «Risoluti perciò allontanarsi dalle goffagini di un tal maestro, si risolverono far coabitazione ed unitamente al necessario colle fatiche delle loro prime opere». Ciò ha portato qualcuno a supporre che Caravaggio e Minniti avessero dimorato assieme a Palazzo Madama, dove il primo fu ospitato a partire dal 1597 dal cardinale del Monte, suo mecenate. Ci si è spinti addirittura a riconoscere in Minniti un modello utilizzato da Merisi nei quadri di quel periodo – tra cui il *Ragazzo con canestra di frutta* e il *Suonatore di liuto* –, sulla base delle fattezze del siracusano così come raffigurato in una raccolta di biografie del 1821¹¹. Tale ipotesi risulta però inconsistente. Anzitutto, a quella data così tarda e in assenza di altri ritratti noti di Minniti, quest'unico potrebbe benissimo essere di invenzione. Ma soprattutto, i tratti somatici riprodotti sono piuttosto vaghi e, pertanto, è molto opinabile il confronto con i modelli caravaggeschi¹². Infine, una supposta convivenza di Caravaggio e Minniti ha offerto la sponda a quanti sostengono l'omosessualità del primo. La conclusione, che naturalmente non aggiunge né toglie nulla al valore del grande lombardo, non è a ogni modo suffragata dai documenti, da cui si evincono comunque le frequentazioni femminili sia dell'uno sia dell'altro.

Gli unici due documenti romani riferibili con certezza a Minniti, peraltro, sono relativi alla sua convivenza (1600) e matrimonio (2 febbraio 1601) con Alessandra Bertoldi¹³. Purtroppo gli archivi capitolini non hanno restituito nessun altro dato biografico di interesse, tale anche da corroborare il racconto di Susinno.

Una traccia importante tuttavia riaffiora nel settembre del 1603, negli atti del processo intentato da Giovanni Baglione, che a suo dire era stato diffamato da Merisi e altri. Uno dei testimoni menziona, senza attribuirgli un ruolo particolare nella vicenda, «un certo Mario», pittore, abitante presso via del Corso¹⁴. Caravaggio che, quando interrogato, è solitamente sfuggente alle domande o comunque vago, e spesso le sue parole sono in contrasto con altre testimonianze, prende le distanze dal citato Mario. Ne riconosce una certa frequentazione se non proprio una temporanea convivenza, che dà per interrotte da tre anni e dunque nel 1600: «stava una volta con me et è tre anni che se ne parti et non gl'ho più parlato». Ci sono buoni motivi per pensare che il pittore Mario «che sta sul Corso» sia lo stesso Minniti che peraltro, dal 1600 in cui già vive con la futura sposa (e con il fratello Andrea, anch'egli pittore), non avrà avuto più modo di frequentare assiduamente e di coabitare con Merisi. Se quest'ultimo sostiene di non rivolgere più la parola da tempo all'altro, è forse anche per tenerlo (utilmente) fuori dal processo in corso, cui di fatto non verrà chiamato a testimoniare. E, in qualche modo, la deposizione di Caravaggio nel 1603 e i due documenti su Minniti del 1600-1601 danno sostegno ancora una volta a Susinno, quando narra che il siracusano «stabili prender moglie per poter più quietamente vivere, perché alquanto infastidivalo la torbidezza dell'amico»¹⁵.



MARIO MENNITTI

Marcellino Minasi Incise diretto d'Antonino Minasi

Marcellino Minasi,
Ritratto di Mario Minniti,
pubblicato in G. Grosso Cacopardo, *Memorie
de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina
fiorirono dal secolo XII sino
al secolo XIX*, Messina 1821.



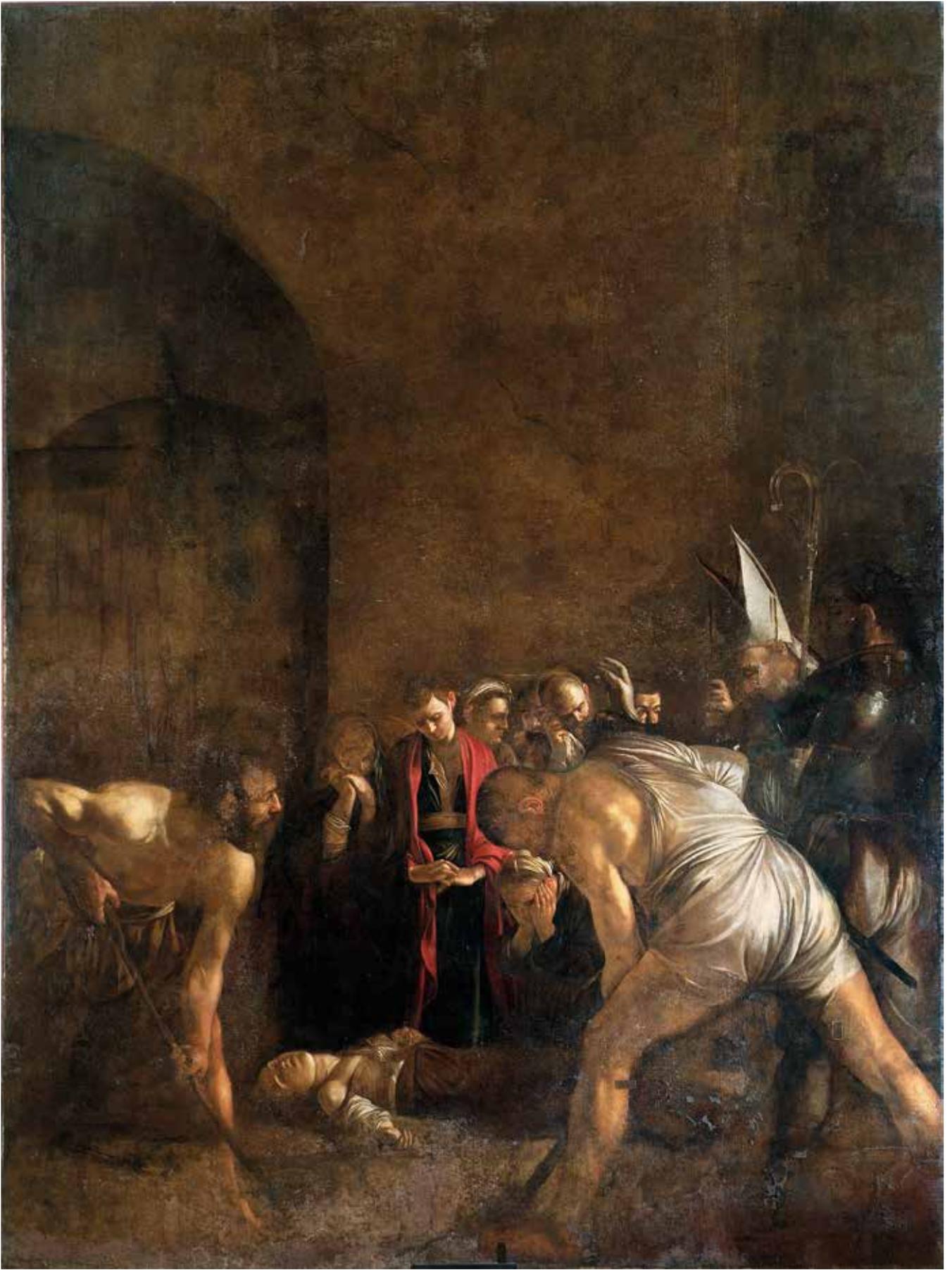
Caravaggio, *Ragazzo con canestra di frutta*,
Roma, Galleria Borghese.

L'antica amicizia fra i due, avrà comunque modo di manifestarsi nuovamente nell'ottobre 1608, quando si ritroveranno a Siracusa dopo l'evasione del lombardo da Malta. Si può anzi immaginare che un primo loro incontro a distanza di anni fosse già avvenuto, nel luglio 1607. Sappiamo infatti che la flotta di cinque galere su cui, a quanto pare, Caravaggio si imbarcò nel viaggio da Napoli a Malta, sostò prima del 6 luglio a Messina ed entro l'11 a Siracusa¹⁶. Con entrambe le città della Sicilia orientale egli avrebbe avuto così un primo approccio, prima di tornarci e soggiornare per alcuni mesi e, pur senza avere idea di dover preparare il terreno per questo, avrebbe potuto avviare già dei contatti che sarebbero poi tornati utili.

Per concludere, ricordiamo notizie attestanti in qualche modo, in un'epoca precoce a Siracusa, come potesse essere legato l'interesse tanto per la pittura di Merisi quanto per quella di Minniti. È il 22 marzo 1639 quando risultano infatti presenti in una collezione aretusea una copia dal primo e due originali del secondo. Nell'inventario allegato al testamento di don Pietro Alagona, arcidiacono della Cattedrale, tra gli altri dipinti figurano: «Un Crocifisso mezzano incorniciato di mano di Minniti [...] Una madonna di mano di detto Minniti con li cornici deaurati / Una copia del quatro di S. Lucia del martirio senza cornice [...] Uno della decollazione di S. Gio. senza cornice / Un altro quatro della decollazione copia di Caravaggi»¹⁷.



Caravaggio, *Suonatore di liuto*,
San Pietroburgo, Ermitage.



Il Seppellimento di santa Lucia di Caravaggio

Michele Cuppone

Michelangelo Merisi detto Caravaggio
(Milano 1571 – Porto Ercole 1610)

Seppellimento di santa Lucia

1608

Olio su tela

401,5x295,5 cm

Siracusa, chiesa di Santa Lucia al Sepolcro

Fonti storiche

Se la presenza di Caravaggio a Siracusa è attestata in anni precoci da Vincenzo Mirabella (1613)¹⁸, che dà conto della sua visita in compagnia dell'artista presso le latomie, la fonte primaria sul *Seppellimento di santa Lucia* è Giovan Pietro Bellori (1672):

«Pervenuto in Siracusa, fece il quadro per la Chiesa di Santa Lucia, che stà fuori alla Marina: dipinse la Santa morta col Vescovo, che la benedice; e vi sono due che scavano la terra con la pala per sepelirla»¹⁹.

Aggiunge un particolare dal sapore aneddotico, probabilmente non veritiero, Ippolito Falcone (1675):

«Richiesto Michelangiolo da Caravaggio, che facesse un gruppo d'Angioli nel largo campo, che resta in alto, in quel famoso quadro, in cui si piangono, e s'ammirano i funerali di S. Lucia in Siracusa, egli non volle dipingerli, dicendo: *Non havendone mai veduti, non sò ritrarli*»²⁰.

Il racconto più dettagliato è comunque quello di Francesco Susinno (1724):

«fuggì in Sicilia, e ricovratsi nella città di Siracusa fu ivi accolto dall'amico suo e collega nello studio di pittura, Mario Minniti pittore siracusano, da cui ricevette tutta la compitezza che poté farle la civiltà di un tal galantuomo. Lo stesso supplicò quel senato della città acciò impiegasse il Caravaggio in qualche lavoro, e così potesse aver campo di godere per qualche tempo l'amico ed altresì osservarsi a qual grado di altezza erasi portato Michelagnolo, mentre se ne udiva grande il rumore e ch'egli fosse in Italia il primo dipintore. L'autorità di quel magistrato non pose in non cale l'occasione, ed insubito l'impiegò nella fattura di una gran tela della vergine e martire S. Lucia siciliana. Oggi giorno ammirasi nella chiesa de' Padri Riformati di S. Francesco, dedicata alla stessa gloriosa santa, fuori le mura della medesima città. In questa gran tela il dipintore fece il cadavere della martire disteso in terra, mentre il vescovo con il popolo viene per seppellirlo e due facchini, figure principali dell'opera, una di una parte ed una dall'altra, con pale in azione che fanno un fosso acciò in esso lo collochino. Riuscì di tal gradimento questa gran tela che comunemente vien celebrata, ed è tale di questa dipintura il meritato concetto che in Messina ed altresì in tutte le città del regno se ne veggono molte copie. L'inquietissimo cervello di Michelagnolo, amando vagare pel mondo, lasciò gli agi della casa dell'amico Minniti. Portossi alla città di Messina»²¹.

Collegandosi all'evasione dalla prigione maltese, scrive un secolo dopo Giuseppe Grosso Cacopardo (1821):

«Audace, ed intraprendente, ebbe la temerità di tentare una fuga, e scalate le mura della sua prigione si rifugiò in Sicilia. La prima città da lui toccata fu Siracusa, ove sebbene sfornito fosse di ogni mezzo di sussistenza, la sua virtù gliene somministrò a sufficienza, poicchè colà dipinse il famoso quadro del martirio di S. Lucia pella chiesa de' PP. Riformati, tuttora esistente»²².

Caravaggio dunque fugge dalle carceri di Malta ai primi di ottobre 1608 e giunge a Siracusa dove, stando in particolare a Susinno, viene accolto dal vecchio compagno di esordi romani Mario Minniti. Quest'ultimo si sarebbe adoperato per procurare all'amico una commissione, intercedendo per lui presso il Senato cittadino, favorito in ciò dalla fama raggiunta dal lombardo. Si



Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, Siracusa, chiesa di Santa Lucia al Sepolcro, part. dalla campagna radiografica del 2006, (foto Giuseppe Salerno).

concretizza così l'incarico per il *Seppellimento di santa Lucia*, protettrice della città e di cui a breve sarebbe ricorso la festa patronale (13 dicembre), per la chiesa di Santa Lucia extra moenia, più comunemente nota come Santa Lucia al Sepolcro; il tempio all'epoca era retto dal Collegio dei Dodici, a quanto pare con un ruolo più diretto svolto dagli Oratoriani di san Filippo Neri, e solo una decina d'anni più tardi fu affidato ai Francescani Riformati²³. Non si hanno riferimenti più precisi su altre circostanze, cronologiche e non, legate alla vicenda caravaggesca, se peraltro non è mai stato reperito il documento di commissione dell'opera.

Va comunque smentita l'informazione, più volte riportata negli studi, secondo cui Giuseppe Maria Capodiecì, nei suoi *Annali di Siracusa* redatti agli inizi del secolo XIX e rimasti in forma manoscritta, avrebbe riferito che il quadro era stato commissionato nel 1586 dal vescovo Orosco II. Al di là della datazione inverosimile e che comunque nel 1608 vescovo era Saladino, bisogna tuttavia partire da Cesare Gaetani, il quale scrive certamente entro il 1805 le sue *Memorie intorno al Martirio, e Culto di S. Lucia V. E M. Siracusana*, cui deve aver attinto Capodiecì²⁴. Gaetani, allacciandosi al ricordo della peste che nel 1575 colpì Siracusa e dalla quale la città poté liberarsi grazie all'intervento miracoloso della santa patrona, dice:

«in questa emergenza si ristorò il tempio di S. Lucia presso il suo sepolcro: vi si appose un quadro insigne, vivo, parlante ed esprime il sotterramento dell'istinta Martire coll'assistenza del Vescovo e dei suoi più cari; opera ed impasto ad olio del celebre Michelangelo Merigi Caravaggio [...] e quel quadro, che vi era, fu poi nel 1587 trasportato in città e collocato sull'Altare Maggiore di una nuova Chiesina, eretta nel luogo appunto, ove dicesi essere stato il lupanare accennato nella vita di lei»²⁵.

La notizia, naturalmente errata sulla cronologia della commissione caravaggesca, deve essere stata in parte desunta da Rocco Pirro, almeno per quanto riguarda la rimozione da Santa Lucia al Sepolcro di un'icona («antiquissimam», secondo Pirro); quest'ultima fu portata in processione, nel 1587, nell'oggi scomparsa

chiesa più comunemente nota come Santa Lucia la Piccola (Santa Lucia dei Disciplinanti, o dei Riformati, o ancora di Santa Luciuza, un tempo presso via Cavour)²⁶.

In corrispondenza dell'anno 1575, invece, Capodiecì così informa negli *Annali di Siracusa*:

«Si ristora indi il Tempio di S. Lucia presso il Sepolcro fuori le mura, e vi si appone un insigne quadro, rappresentante a vivo il sotterramento di S. Lucia»²⁷.

Deve essere questo un riferimento al dipinto di Caravaggio, artista che Capodiecì non menziona mai negli *Annali*, benché lo faccia in altri suoi scritti. Non si spiega altrimenti il valore eccezionalmente riconosciuto al quadro («insigne»), la descrizione dell'originale iconografia («il sotterramento») e, si direbbe, una notazione sul naturalismo del lombardo, pittore dal vero («a vivo») per eccellenza: tutte locuzioni riprese da Gaetani quando, evidentemente, descrive lo stesso episodio. Tuttavia, secondo Capodiecì, la processione del 1587 andava a sostituire un altro quadro ancora, commissionato l'anno precedente. Infatti, all'altezza del 1586 egli colloca il seguente episodio:

«Il Vescovo Orosco fa formare una bellissima Pittura di S. Lucia V. e M., la Colloca nella chiesa fuori le mura, ne fa trasportare il quadro vecchio in Città, collocandolo nell'Altare Maggiore di S. Lucia la Piccola dentro la Città, il sito della quale chiesa era anticamente Lupanare a detta del Perello, ove comandò Pascasio di condursi la Santa Verginella, per cui si rese immobile. (Pirrus)»²⁸.

Poche pagine più avanti, è aggiunto il dettaglio della processione:

«Il Vescovo Orosco a 14 Giugno 1587 trasporta solennemente in processione un quadro di S. Lucia dalla chiesa di fuori le mura in quella nuovamente ristorata vicino la malfitania, detta S. Lucia La Piccola, e lo colloca nell'altare Maggiore di detta chiesa (Pirrus)»²⁹.

Come è evidente, per il quadro dipinto nel 1586 è del tutto assente ogni collegamento a Caravaggio, frutto invece di una deduzione della critica moderna a partire almeno da Virgilio Saccà³⁰. Certo resta l'incertezza, e forse è il caso di dire anche confusione, sul quadro o i quadri che avevano preceduto il *Seppellimento* sull'altare maggiore di Santa Lucia al Sepolcro, prima della traslazione a Santa Lucia la Piccola. A ogni modo, la rilettura di fonti locali poco frequentate ha potuto finalmente chiarire l'equivoco, di lunga data, sulla commissione che si pensava essere stata affidata a Merisi nel 1586 (o addirittura nel 1575). Meraviglia comunque, accanto all'ignoranza generale intorno alla genesi del capolavoro caravaggesco, che uno scrittore come Capodiecì nemmeno ne riporti l'autore. Accanto alla considerazione che, pur apprezzandone l'opera, altri storici siracusani non diedero particolare rilievo al Merisi artista e personaggio singolare, sorprende d'altro canto che lo stesso Capodiecì, probabilmente non senza una certa dose di campanilismo, definì il meno talentuoso collega e amico di Caravaggio Mario Minniti «uno de' Principali Pittori di questi tempi di Sicilia, e dell'Italia tutta»³¹.

Fonti secondarie

Oltre alle fonti sul *Seppellimento* già citate, sono degne di nota, per il valore incidentale di referto tecnico o per quello critico-letterario, le testimonianze di alcuni viaggiatori, o delle guide. Dominique Vivant Denon (1788) è il primo che, oltre a descrivere la collocazione sull'altare maggiore della chiesa, documenta il precario stato conservativo del dipinto:

«Derrière le grand autel, on conserve l'ombre d'un grand tableau du Caravage, qui fut brisé, dit-on, par le dernier tremblement de terre, et dont il ne reste presque que la toile»³² (dietro il grande altare, si conserva l'ombra di un grande quadro del Caravaggio, che fu danneggiato, si dice, dall'ultimo terremoto, e di cui non resta quasi che la tela).

Risulta poco convincente la responsabilità dei danni attribuita secondo alcune voci al terremoto, e che invece va imputata soprattutto all'umidità della chiesa, come fa Carlo Castone della Torre di Rezzonico (edito nel 1828, ma relativo a un viaggio in Sicilia intrapreso nel 1793-1794):

«Dalle Latomie n'andammo alla vicina Chiesa di S. Lucia, dove con molto dolore mi posi a considerare una stupenda opera del Caravaggio, di cui non appariscono omai che l'ombra, e le reliquie in alcune bellissime figure di scavatori muscolosi ed ignudi, ed una folla d'uomini e di donne accorse con un vescovo, e parte del clero al dissepellimento di S. Lucia. Il suo cadavere intatto emerge per metà dalla fossa, e stende un braccio che visibilmente esce dalla tela per la magia del chiaroscuro; ed una vecchia in atto di ammirazione, stringendosi la testa avvolta fralle bende, vi è finta con tanta verità, che par viva. L'umidore della parete ha tanto nociuto a sì gran tela, che tutta è già piena di screpoli, e ne cadono le croste, e lasciano allo scoperto il canape tessuto»³³.

Da notare peraltro la descrizione del tema come disseppellimento, che si può accostare all'altrettanto singolare "scoperta del corpo della santa" («une peinture du Caravage représentant la découverte du corps de la sainte»), secondo Félix Bourquelot (1848). Basta però osservare attentamente il dipinto, meglio ancora se attraverso le copie più leggibili, per notare che lo scavo nel terreno, che avrebbe ospitato il cadavere, è (ancora) di modeste dimensioni per poterlo contenere, e che è ben poca la quantità di terra già sollevata³⁴.

A ogni modo, fra tutte le voci, non si conosce forse un giudizio critico sul dipinto più caustico di quello di George Dennis (1864), che comunque si era già espresso in termini negativi verso un altro capolavoro caravaggesco come la *Natività* di Palermo: «a picture of the burial of Sta. Lucia, the virgin-martyr who has succeeded Diana in the patronage of Syracuse, by Caravaggio, more remarkable for size than merit»³⁵ (un quadro del seppellimento di santa Lucia, la vergine-martire che era succeduta a Diana nella protezione di Siracusa, di Caravaggio, notevole più per le dimensioni che per il valore).

Ancora, la *Guida illustrata di Siracusa* (1874):

«Nella chiesa superiore poi, e all'altar maggiore vedi quel celebre quadro ad olio, dipinto dal tanto celebrato Caravaggio, rappresentante il Corpo della Diva Lucia giacente supina sul suolo dopo il patito martirio. Ivi sono due figure d'Atleti, oggetto di studio accademico, in atto di cavare la fossa che racchiuder dovea la salma della Vergine. Quale sia la sublimità del pennello, lo studio delle tinte, l'eccellenza del disegno, tel dimostra in tutte le parti quest'opera, ove spiegasi il genio dell'immortale artista, tutto trasfuso in questo quadro»³⁶.

Per concludere, avanza quasi delle perplessità sull'autografia caravaggesca una guida dell'editore tedesco Baedeker (1887):

«Auf dem Hochaltar: Grablegung der Heiligen, ganz verdorren, angeblich von Caravaggio»³⁷ (Sull'altare maggiore: Seppellimento della santa, completamente guasto, ritenuto del Caravaggio).

La scena

Della vita della santa Caravaggio, come spesso ci ha abituati, non raffigura una scena più tradizionale quale il martirio ma, mettendo in campo tutta la sua inventiva, opta per il più insolito momento del seppellimento. Tale scelta va posta anche in relazione alla chiesa destinataria della tela, sorta appunto sul luogo considerato della sepoltura, e dello stesso supplizio, di Lucia.

Sul martirio della santa vi sono molte versioni, che possiamo distinguere per grandi linee in due tradizioni: la latina e la greca³⁸. Il pittore adotta la prima, la più diffusa. Essa prevede tra l'altro la morte per iugulazione, procurata dalla spada "immersa" nel collo, la presenza del vescovo con il popolo e, secondo alcune versioni, anche con il chiericato, ovvero il clero.

La scena si svolge in uno spazio spoglio e imponente, caratterizzato da alte pareti, chiaramente ispirato ad ambienti siracusani di carattere archeologico-criptico ma che non sembra possibile identificare con certezza con un luogo specifico³⁹. Due arcate che inscrivono una porta semiaperta, ora meno visibile di un tempo così come altri particolari, spezzano una severa monotonia. Con sapiente regia degna di un tragediografo greco, l'artista dispone i numerosi personaggi della storia, schiacciati nella metà inferiore del quadro e ordinati su più piani sovrapposti in profondità.

Partendo dal fondale, una «religiosa plebe» assiste dolente al rito funebre. A destra, in posizione eminente e poco più avanzata, il vescovo è intento a benedire il corpo della vergine. Davanti e accanto ne ricalca il gesto, con il braccio teso come a impartire un ordine, un uomo in armi che sovrintende all'operazione del seppellimento. Seguono digradando verso sinistra, ognuno partecipe in modo personale ma sempre composto, tutti gli altri personaggi del gruppo fino alla vecchia in basso, mani al volto, in cui sembra di potersi leggere il più sentito dolore di una madre per la perdita della figlia. L'insieme trova un fulcro nel giovane al centro, con le mani intrecciate e rivolte verso il basso in un gesto codificabile come di afflizione più che di preghiera, e che è stato erroneamente interpretato come di fiducia nella volontà di Dio di fronte al sacrificio appena consumato⁴⁰. Il personaggio è stato talvolta identificato, a torto come si dirà più avanti, in un diacono.

La santa, nel pallore delle carni e nella ripresa fortemente scorciata che ne trasfigurano le fattezze, appare come un fantoccio malamente abbandonato a terra e attende oramai l'ultimo atto di misericordia. È lei naturalmente a catalizzare afflizioni e aneliti della primitiva comunità cristiana aretusea, che attorno alla salma si stringe e si cimenta. Eppure, protagonisti sembrano i due fossori che calcano il proscenio, figure che spiccano nelle accentuate dimensionalità e tensione muscolare. E che nella posa richiamano suggestivamente gli spalatori impiegati un tempo nelle locali saline. Essi inquadrano la scena raccordandola all'osservatore, al punto da farlo sentire fisicamente ed emotivamente parte integrante della storia.

Si può corroborare, sia pur suggestivamente, l'ipotesi di una derivazione iconografica dalle rinascimentali Crocifissioni, se si osserva la figura in piedi al centro. Il suo compianto su Lucia, alla probabile presenza della madre, si rifarebbe a quello di san Giovanni evangelista su Cristo, accanto alla Madonna⁴¹. Vi sono difatti analogie nella caratterizzazione dei personaggi, laddove per quello nel dipinto siracusano, giovane e glabro – l'unico imberbe, se si eccettua la figura parzialmente nascosta dalla mano del vescovo e per questo non valutabile –, sono adottati i colori tradizionali del più giovane fra gli Apostoli. Difatti, accanto



Autore ignoto, copia da Caravaggio,
Seppellimento di santa Lucia, Siracusa,
Cattedrale, part. della cassa argentea
della statua di Santa Lucia.

al più evidente rosso del manto, si ripropone il verde della veste: quest'ultimo, sia pur nella sua tonalità piuttosto scura, lo si può osservare più attentamente nelle poche parti in luce⁴². Più avanti nel tempo, peraltro, il verde in particolare si consoliderà come associato alla santa, nella devozione locale⁴³.

Resta ancora difficile restituire un'identità al giovane dolente, che alcuni hanno letto impropriamente come un diacono, scambiando peraltro il suo mantello con una stola⁴⁴. La sua presenza non sarà casuale ed egli deve rivestire una certa importanza, per la sua centralità e per il particolare abbigliamento. Come detto, secondo alcune agiografie, prima di spirare Lucia fu raggiunta dal vescovo di Siracusa assieme a tutto il chiericato (ma si parla talvolta anche di clero)⁴⁵. Se dunque un vescovo è in effetti presente nella tela, il cosiddetto diacono potrebbe risultare un chierico e rappresentare così il clero aretuseo, accorso sul luogo del martirio. Tale suggestiva ipotesi appare meritevole di approfondimento, sebbene l'osservazione delle vesti indossate dal giovane parrebbe non confortarla del tutto.

Un'ipotesi ancora, riguardante l'identificazione di un altro personaggio, può forse essere confutata. È stato spesso proposto infatti che l'uomo in armi sia il prefetto Paschasio, che aveva ordinato il supplizio della santa. Ma già prima che questa spirasse, secondo alcune agiografie, egli era stato condotto via e in catene per essere poi condannato a sua volta dal Senato romano⁴⁶.

La tecnica e lo stile

La tela impiegata è piuttosto fitta (11-12x11 fili/cm circa)⁴⁷, e ottenuta cucendo assieme più strisce (quattro) in senso verticale: sono caratteristiche comuni alle pale d'altare realizzate da Merisi in Sicilia. Il dipinto è impostato su una preparazione di fondo giallo bruno e la tavolozza impiegata si mantiene sostanzialmente sobria, fatta eccezione per il più vistoso rosso del personaggio in piedi al centro. Le figure sono sovrapposte, dipinte l'una sull'altra avanzando dal fondo verso il primo piano.

Il tipo di impaginazione, la costruzione dello spazio e diversi elementi iconografici, trovano dei precedenti nella *Morte della Vergine* e nella *Decollazione di san Giovanni Battista* realizzata pochi mesi prima; peraltro, in tutta la produzione caravaggesca, il *Seppellimento* è secondo solo a quest'ultima per dimensioni⁴⁸.

La luce piomba dall'alto e, insolitamente in Caravaggio, proviene da destra. Esalta il candore della mitria vescovile e fa brillare la corazza dell'armigero, colpisce le spalle dei seppellitori e accarezza i volti degli astanti fino a posarsi su quello di Lucia.

L'artista ha avuto alcuni ripensamenti in corso d'opera: si veda in particolare il pastorale del vescovo prima arricciato verso destra e, nel confronto con le foto antecedenti all'ultimo restauro, la sua mitria inizialmente con le punte più distaccate. La lettura delle radiografie ha portato anche a riconoscere una diversa impostazione del collo della santa: in un primo momento completamente reciso, vi sarebbe stata lasciata poi la ferita più circoscritta che vediamo ancora oggi. Si è pensato che un intervento di questo tipo fosse un'eco del dibattito in corso, a quell'epoca, sul tipo di supplizio subito da Lucia: se appunto decapitata, secondo l'agiografia (*Passio*) greca scoperta poco tempo prima e che Caravaggio avrebbe inizialmente preso a riferimento, o trafitta da un pugnale nel collo, secondo quella latina e più tradizionale, adottata in definitiva⁴⁹. Tale ipotesi, indubbiamente frutto di una brillante e colta intuizione, deve allo stesso tempo tenere conto della migliore lettura del dettaglio in oggetto che le più avanzate



Siracusa, Palazzo del Senato, part.



Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*,
Siracusa, chiesa di Santa Lucia al Sepolero,
part., pubblicato in M.L. Patrizi, *Il Caravaggio
e la nova critica d'arte. Un pittore criminale.
Ricostruzione psicologica*, Recanati 1921.

campagne diagnostiche hanno reso possibile in seguito⁵⁰. Infatti, la traccia scura che si nota in radiografia appena al di sotto della regione mentoniera, su cui si sono concentrati alcuni critici, è in posizione poco compatibile in concreto (è un po' troppo in alto) con un taglio da decapitazione (attraverso una spada), che generalmente viene inflitto da dietro in un'area più centrale del collo. Vale a dire proprio nella zona che, nel dipinto, è attraversata da una stesura di colore un po' più scuro rispetto all'incarnato, possibile 'ricucitura' operata dall'artista. La traccia visibile in radiografia però, più distante da quella che si osserva a occhio nudo sulla pittura, è forse assimilabile a un effetto chiaroscurale, poi attenuato, giusto attorno alla linea di attaccatura della testa al collo, in maniera non del tutto dissimile dal gioco d'ombre che interessa la vicina spalla destra della martire. Comunque vi sarebbe un'incompatibilità di fondo nell'accostare, alla presenza del vescovo e del popolo contemplata dalla sola *passio* latina, l'elemento della decollazione caratterizzante invece quella greca⁵¹. Quest'ultima era frutto di una coeva scoperta ma, sicuramente, era ancora poco nota alla devozione popolare e rispetto alla consolidata

iconografia, testimoniata peraltro dalla celebre e venerata statua argentea conservata in Cattedrale.

Condizioni e restauri

Di tutti i dipinti di Merisi, il *Seppellimento di santa Lucia* è probabilmente quello che più ha sofferto le ingiurie del tempo. Il cattivo stato di conservazione è da imputare principalmente agli alti livelli di umidità relativa dell'ambiente che lo ha ospitato per secoli: tali condizioni microclimatiche hanno determinato vaste cadute di colore e un più generale impoverimento della materia pittorica. A ciò va aggiunto l'intervento umano, sotto forma di restauri poco rispettosi del testo pittorico originale, cui sono state sovrapposte estese ridipinture, fino a reinterpretare liberamente taluni elementi compositivi⁵².

Vi è stato almeno un restauro nel corso del XVIII secolo e del resto, come visto, già le fonti tardo settecentesche testimoniano uno pessimo stato di salute della tela⁵³. A ogni modo il più antico intervento documentato risale al 1821 e si deve a Giuseppe Politi, il quale realizzò anche un'incisione dell'opera⁵⁴. Già in quello



1. Autore ignoto, copia da Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, Siracusa, Cattedrale, part. della cassa argentea della statua di Santa Lucia (prima dell'ultimo restauro).

successivo del 1919 di Riccardo De Bacci Venuti, si rilevavano le precedenti ridipinture. Queste furono parzialmente rimosse nel 1942-1947 dal neonato Istituto Centrale del Restauro, che in sostanza con tale dipinto cominciava la sua attività. Lo stesso istituto ritornò con un più incisivo e calibrato intervento nel 1972-1979⁵⁵.

Diversi volti di personaggi e altri dettagli non sono più quelli originali: andati perduti, ne vediamo il rifacimento dei restauri più antichi. Nella tela pervenutaci anch'essa, potremmo dire, martoriata, Lucia si conserva meglio per la metà superiore del corpo. Il resto, risulta oramai evanescente al punto che, involontariamente, è amplificato il senso di rassegnazione e inquietudine che il quadro trasmette.

Le copie

Già nel 1724 Francesco Susinno scriveva che la tela fu apprezzata al punto che, a Messina come in numerose città del Regno di Sicilia, se ne potevano vedere molte copie⁵⁶. Il *Seppellimento* conobbe dunque una certa fortuna copistica, tanto da risultare tra le opere di Caravaggio più copiate, e che è testimoniata più direttamente da almeno otto esemplari la cui iconografia è nota:

1) Rilievo argenteo di autore ignoto, del secondo decennio del XVII secolo, sulla base della statua di Santa Lucia nella Cattedrale di Siracusa, 27x44 cm⁵⁷.

Pur utilizzando delle formelle realizzate entro il 1590, i lavori per la cassa argentea su cui poggia il simulacro ripresero con più vigore a partire dal 1611 ed essa fu ultimata entro il 1620⁵⁸. Rispetto al dipinto, il numero di figure si riduce e la scena si svolge all'aperto, arricchita da elementi vegetali. Risalta la porta alle spalle del fossore di sinistra, che presenta una superficie bugnata. Il recente restauro del simulacro ha reso visibile una sorta di lucertola sul terreno, poco più in basso rispetto al piede della santa. La sua sagoma, e non sarà un caso, ricorda molto da vicino l'altro piccolo rettile che compare nella trabeazione del Palazzo del Senato (1629-1633), che è stato visto come una firma dell'architetto Giovanni Vermexio⁵⁹. Quest'ultima ipotesi – se vi è



Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, Siracusa, chiesa di Santa Lucia al Sepolcro, part. (prima dell'ultimo restauro).



2. Autore ignoto, copia da Caravaggio,
Seppellimento di santa Lucia, Palestrina (Roma),
convento dei Padri Carmelitani – proprietà del
Ministero dell'Interno, Fondo Edifici di Culto.



3. Autore ignoto, copia da Caravaggio,
Seppellimento di santa Lucia,
Roma, collezione privata.



4. Autore ignoto, copia da Caravaggio,
Seppellimento di santa Lucia, già Scicli
(Ragusa), collezione privata (disperso),
per gentile concessione della famiglia
Ricciuti La Rocca.

un collegamento diretto tra le due aggiunte, sul rilievo argenteo e sul palazzo – può in qualche modo essere messa in discussione dall'individuazione dell'animale sulla cassa, sensibilmente anteriore alla costruzione dell'edificio senatoriale; e anzi databile a un momento in cui l'architetto doveva essere piuttosto giovane, o comunque non aveva raggiunto la notorietà che gli avrebbe consentito di 'firmare' il pannello principale della cassa. Forse l'animale può essere identificato con una salamandra, cui in passato si attribuiva la capacità di sopravvivere al fuoco, e dunque in questo caso vi sarebbe, oltre che una più generale allusione alla Fede che non vacilla di fronte al fuoco delle passioni terrene, uno specifico riferimento al martirio di Lucia, che appunto sopravvisse indenne alle fiamme⁶⁰.

2) Olio su tela di autore e datazione ignoti (*ante* 1614?), conservato a Palestrina (Roma) presso il convento dei Padri Carmelitani, 150x123 cm⁶¹.

Per Cesare Brandi «presenta varie incertezze di interpretazione, così nell'arcata di sinistra in cui la porta è resa come una tenda, ma generalmente risulta anteriore ai rifacimenti settecenteschi, per quanto sia infida per l'intonazione cromatica che è resa in modo assai più venezianeggiante»⁶². Si ritiene che il dipinto appartenne a Sebastiano Fantoni, dal 1613 priore generale dell'Ordine Carmelitano, che con quadri come questo avrebbe abbellito il convento prenestino⁶³. Fantoni muore nel 1623, per cui la tela in oggetto deve essere anteriore a quella data e, assieme al rilievo argenteo della Cattedrale di Siracusa, rappresenta una delle più precoci riproduzioni del prototipo merisiano databili con un buon margine di approssimazione. È noto per di più che il priore generale aveva visitato i conventi delle province meridionali e che a Siracusa si ferma il 6 febbraio 1614: è probabile che proprio nel corso di questa circostanza egli abbia acquisito la copia in oggetto, se del resto sappiamo di «preziosi regali ricevuti dal Padre fantone in Sicilia»⁶⁴. Peraltro stando a Francesco Susinno, nello stesso convento dei Carmelitani di Siracusa, in epoca imprecisata e quasi certamente prima del 1614, Mario Minniti si sarebbe rifugiato per qualche tempo, per aver avuto guai con la giustizia («un omicidio casualmente commesso») ⁶⁵.

3) Olio su rame di autore ignoto del XVII secolo, a Roma in collezione privata, 40,6x34 cm⁶⁶.

Attribuito a Mario Minniti da Maurizio Marini. È tra le copie più leggibili grazie anche alla tecnica e al supporto utilizzati.

Potrebbe corrispondere all'opera, già a Siracusa nella collezione di Cesare Gaetani, di autore e datazione ignoti (e comunque antecedente al 1805, anno di decesso del Gaetani), ma di cui si conoscevano in qualche modo le dimensioni. Il suo antico proprietario infatti così scriveva, in riferimento all'originale di Caravaggio: «Di questo quadro ne conservo io una copia bialmare e gl'intendenti credono che sia opera dello stesso pittore»⁶⁷. I due palmi, da riferirsi con ogni probabilità all'altezza, sono congruenti, nel sistema metrico vigente all'epoca in Sicilia, con i 40,6 cm di altezza del rame.

4) Olio su tela di autore e datazione ignoti (XVII secolo?), già a Scicli (Ragusa) in collezione privata (trafugato), 110x170 cm⁶⁸. Probabilmente il quadro corrisponde alla copia segnalata da Maurizio Marini nel 1974, a Roma in collezione privata, di piccole dimensioni, limitata alle sole figure (il che fa pensare a un



5. Autore ignoto, copia da Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, Santa Lucia del Mela (Messina), concattedrale di Santa Maria Assunta.



6. Autore ignoto, copia da Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, Caltagirone (Catania), collezione privata.

formato orizzontale), e di qualità modesta: tali caratteristiche indicate dallo studioso, sono del resto le medesime del quadro di Scicli⁶⁹. E per quest'ultimo, si ha notizia di un suo passaggio a Roma alla fine degli anni Sessanta, una volta lasciata la Sicilia e prima della sua dispersione. Dunque Marini avrebbe visto a Roma, tra la fine degli anni Sessanta e il 1974, la tela già a Scicli.

5) Affresco di autore e datazione ignoti (XVII secolo), dentro una cornice in stucco nella concattedrale di Santa Lucia del Mela (Messina), 180x180 cm circa⁷⁰.

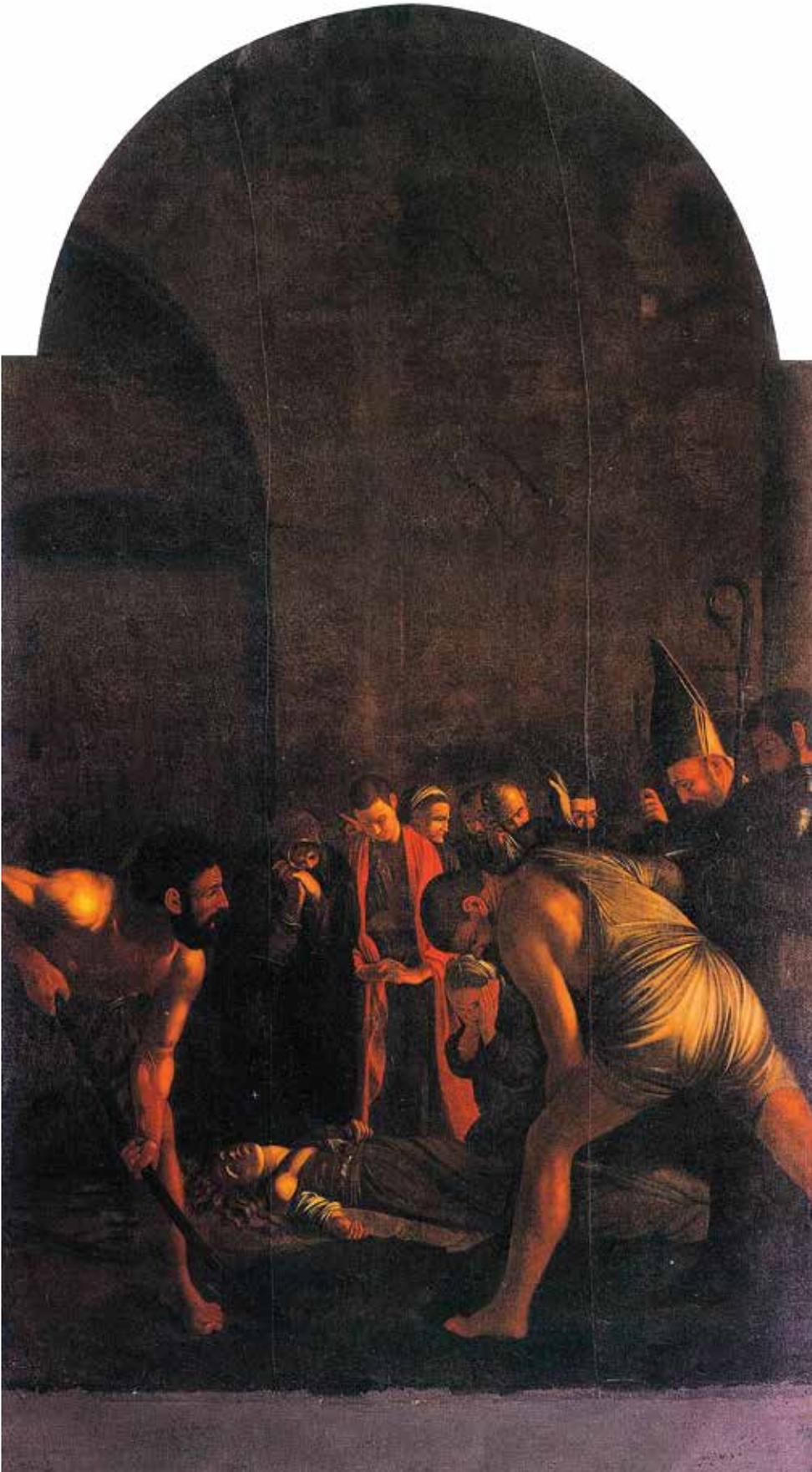
Ubicato in controfacciata, sul lato destro, reca una discutibile attribuzione alla scuola del Pomarancio assieme al suo *pendant* sul lato sinistro. Entrambi gli affreschi, assieme a quello posto sull'arco presbiteriale e agli stucchi che decorano nel complesso il tempio, risalirebbero al XVII secolo. Sappiamo che i lavori per rinnovare l'edificio si protrassero a lungo, tra gli anni Novanta del XVI secolo e almeno fino al 1734, momento in cui risale il completamento della cupola ottagonale⁷¹. Tuttavia la decorazione plastica della chiesa al di qua della zona presbiteriale, che avrà preceduto di poco la realizzazione degli affreschi, poteva essere stata conclusa ben prima dell'innalzamento della cupola, come pure lasciano pensare fattori stilistici e la cronologia della gran parte delle opere d'arte che abbelliscono l'edificio. A ogni modo, se la pittura raffigurante il *Seppellimento* risulta oggi piuttosto deteriorata anche a causa di recenti infiltrazioni d'acqua, una vecchia diapositiva ne documenta lo stato anteriormente ai danni subiti. Nel formato irregolare che costringe l'anonimo copista a escludere la figura dell'armigero, si notino, pur nelle precarie condizioni conservative, le gambe scoperte della santa, l'ambientazione all'aperto sotto un cielo con nubi, il terreno erboso e l'aggiunta di una zappa in basso a sinistra.

6) Olio su tela di autore e datazione ignoti, a Caltagirone (Catania) in collezione privata, 200x178 cm⁷².

Il dipinto si conosce attraverso una foto in bianco e nero. Esso riproduce quasi per intero la composizione originale, rispetto alla quale è più ridotto il campo vuoto al di sopra dei personaggi. Inizialmente ritenuto del XVII secolo da Alvise Spadaro, che lo ha pubblicato nel 1989; tuttavia è egli stesso ora a ritenere «affrettata» quella datazione⁷³, riportatagli indirettamente, per cui viene da pensare a qualcosa di più tardo.

7) Olio su tela eseguito da Raffaele Politi nel 1797, ubicato a Siracusa nella sacrestia della Cattedrale, 321x182 cm⁷⁴.

Il quadro era collocato un tempo nella chiesa dalla chiesa del Collegio e passò poi in quella di San Giuseppe, cui talvolta viene ancora riferito erroneamente. Nel descriverlo quando si trovava già presso quest'ultima, Alfred Moir ne ravvisava una certa incompatibilità con l'impianto architettonico dell'ambiente⁷⁵. Tenendo conto, del resto, del formato centinato e che sui lati la composizione prosegue nei margini, sembra proprio che si intervenne pesantemente su un formato orizzontale originario, per adattarlo al disegno irregolare della nuova nicchia: appunto, quanto meno, con una riduzione ai lati sinistro e destro e sagomando quello superiore. In basso è presente una fascia orizzontale non pertinente, di colore neutro, che tuttavia non sembra un'aggiunta legata all'alloggiamento nella nicchia⁷⁶. La copia fu eseguita per l'arcivescovo di Siracusa Giovan Battista Alagona da Raffaele Politi, quando era ancora quattordicenne e prima di farsi chiamare Raffaello.



7. Raffaele Politi, copia da Caravaggio,
Seppellimento di santa Lucia,
Siracusa, Cattedrale.



8. Autore ignoto, copia da Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, Ragusa, chiesa di Santa Lucia.



9. Giuseppe Politi, copia da Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, pubblicato in G. Politi, *Siracusa pei viaggiatori*, Siracusa 1835.

8) Olio su tela di autore ignoto del XIX secolo (secondo decennio?), conservato a Ragusa nella chiesa di Santa Lucia (detta anche di Santa Venera), 245x195 cm circa⁷⁷.

La chiesa di Santa Lucia viene rinnovata tra il 1797 e il 1817. A quest'ultimo anno risale anche la pala d'altare, mentre è datato 1815 (e firmato da Carmelo Falce) il quadro di *Sant'Eligio* che ha analoghe forma centinata e dimensioni della copia da Caravaggio. È pertanto più che probabile che quest'ultima sia stata realizzata nello stesso decennio delle altre due⁷⁸. L'aggiunta nel registro superiore dell'angelo, che in una mano regge la tazza con gli occhi della santa e nell'altra una palma, riporta alla mente l'aneddoto raccontato da Ippolito Falcone, secondo cui Caravaggio a Siracusa si mostrò restio a dipingere nella parte superiore del *Seppellimento* un gruppo di angeli⁷⁹. Nella copia è inoltre aggiunta una porta alle spalle del vescovo.

9) Incisione di Giuseppe Politi, pubblicata nel 1835 nel suo volume *Siracusa pei viaggiatori*⁸⁰.

L'incisione costituisce una delle tavole sciolte a corredo della pubblicazione. Nel margine esterno inferiore l'autore inserisce la firma «G. Politi inv.», cui segue più in basso la didascalia «Gran Quadro Originale del Cav.^o Caravaggio nel Convento di S.^{ta} Lucia in Siracusa». L'immagine è funzionale a un passaggio nel testo in cui, relativamente al cosiddetto Orecchio di Dionisio, si ricorda come tale nome fu coniato da Merisi e come, di quest'ultimo, lo stesso Politi avesse restaurato appunto il *Seppellimento*. Sconosciuta ai più, merita di essere riportata la più antica menzione su quel più antico restauro documentato, dalla quale emerge tutto il compiacimento di Politi per il prestigioso incarico svolto. Con riferimento a Santa Lucia al Sepolcro, egli scrive infatti: «È in questa chiesa il gran quadro del cav. Caravaggio di cui parla il Bellori, qual io ho avuto l'onore restaurar nel 1821, ricevutine settantacinque scudi»⁸¹. Giuseppe Politi è fratello del già incontrato Raffaele.

10) Olio su tela eseguito da Michelangelo Politi nel 1856, conservato a Canicattini Bagni (Siracusa) nella chiesa delle Anime Sante del Purgatorio (detta anche di San Nicola), 190x223 cm⁸². Il quadro è firmato e datato: «MPoliti dipinse nel 1856» (con le iniziali M e P unite nel monogramma con cui talvolta l'artista si firmava)⁸³. Presenti due lunghe incisioni parallele, in corrispondenza del manico della pala del fossore di sinistra: certamente un riferimento spaziale per il pittore, che comunque manterrà poi la forma leggermente curva del prototipo caravaggesco. Limitata alle sole figure, all'atto del rinvenimento negli anni Ottanta del Novecento la tela è stata decurtata in alto, dove presentava un profilo centinato come tutte le altre presenti sul lato destro della chiesa. Nel 1910 erano stati eseguiti lavori sul lato sinistro dell'aula dove, in corrispondenza del primo altare che ospita oggi una statua della santa siracusana, doveva essere presente la copia del *Seppellimento* (attualmente nel lato destro della controfacciata). La tela, arrotolata e poi piegata, è stata riposta ed è rimasta per lungo tempo nella cantoria dell'organo: di conseguenza, è segnata da numerose fenditure, in particolare in senso longitudinale. L'autore Michelangelo Politi risulta essere fratello di Giuseppe e di Raffaele Politi⁸⁴.



10. Michelangelo Politi, copia da Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, Canicattini Bagni (Siracusa), chiesa delle Anime Sante del Purgatorio.

11) Tecnica ignota (inchiostro su carta?), attribuito a Giuseppe Politi ma forse realizzato da Michelangelo Politi intorno al 1856, irreperibile (già indicato a Siracusa in collezione privata)⁸⁵. L'immagine è nota in controparte rispetto al prototipo caravaggesco, dal quale riprende i soli personaggi mentre, nel margine sinistro, vi è uno schizzo della testa del fossore di destra. Non è chiaro tuttavia se il ribaltamento in orizzontale sia dovuto a un mero errore di stampa nel volume in cui è stata pubblicata (da Salvatore Russo nel 2004), ipotesi questa comunque poco convincente. Più probabilmente, potrebbe trattarsi di uno studio preparatorio, in previsione della realizzazione di un'acquaforte (si veda l'utilizzo del tratteggio), piuttosto che per la stessa che Michelangelo Politi esegue nel 1856. O ancora, potrebbe trattarsi di un appunto da tale copia, eseguito anche da altro autore. In ogni caso le due opere, questa irreperibile e la tela di Michelangelo Politi, risultano strettamente legate, come si evince confrontandone alcuni dettagli. In particolare, entrambe sono le uniche copie in cui compare un braccio trasversale aggiunto, a mo' di croce, al bastone del personaggio il cui volto è nascosto dalla mano benedicente del vescovo. E ancora, sono le sole in cui la parte terminale della palma, tenuta in mano dalla santa, curva verso l'alto anziché in basso. Identica anche la particolare forma del riccio del pastorale del vescovo, mentre sembra che in nessun'altra riproduzione all'infuori di queste due sia contemporaneamente presente la palma e assente il piede destro della santa.

Da documenti sei e settecenteschi sono inoltre note tre ulteriori copie, nessuna delle quali, per vari motivi (datazione, dimensioni, ubicazione contemporanea, probabile supporto tela), sembra poter corrispondere a una delle undici su elencate:

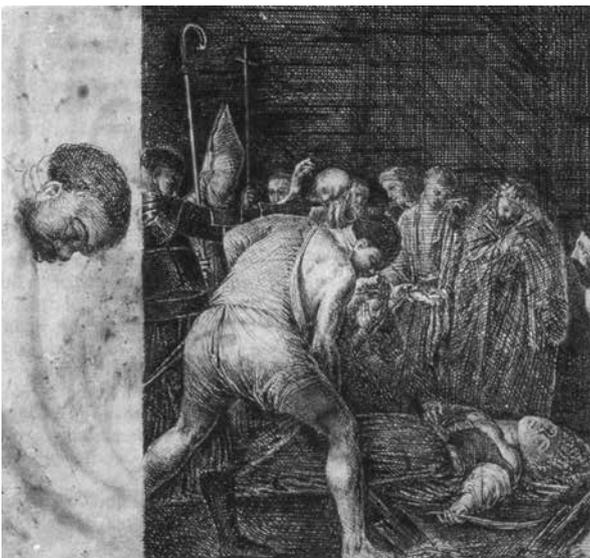
12) Un «quadro de santa Lucia copia de curablichio»⁸⁶ (Madrid, inventario di Martín de Saavedra Guzmán y Galindo, 17 novembre 1630).

13) «un quatro grandi di Santa Lucia morta senza cornice copia del quatro che fece Michelangelo pittore nella chiesa di S. Lucia»⁸⁷ (Siracusa, inventario *post mortem* di Giovanni Bonanno e Colonna⁸⁸, 30 aprile 1648).

14) Un *Seppellimento di santa Lucia* di 6x4,5 palmi di Mario Minniti (Palermo, inventario dei beni dotali di Agata La Lumia Galifi e La Grua assegnati al marito Martino Sieripepoli e Trigona barone di Culcasi, 14 gennaio 1728)⁸⁹.

Pur in assenza di ulteriori informazioni, la singolarità del soggetto e l'attribuzione a Minniti lasciano supporre si tratti di una copia da Caravaggio. Di tutte quelle note, le misure qui indicate si avvicinano di più alle dimensioni della copia di Palestrina, che tuttavia doveva essere giunta già in anni precoci nella cittadina laziale, acquisita verosimilmente dal convento dei Carmelitani di Siracusa (lo stesso, peraltro, dove Minniti si sarebbe rifugiato per un periodo, secondo Susinno).

A ogni modo, Carmelo Amato comunicava di aver reperito (a Siracusa?) una copia fedele, da lui assegnata a Mario Minniti⁹⁰. Secondo l'archeologo, la stessa «risponde meglio di tutte ad una interpretazione delle linee caravaggesche». Viene da chiedersi se essa corrisponda, se non già al quadro un tempo in collezione palermitana appena visto, al dipinto già a Siracusa appartenuto



11. Autore ignoto (Michelangelo Politi?), copia da Caravaggio, *Seppellimento di santa Lucia*, Siracusa, collezione privata (irreperibile).

a Giovanni Battista Bonanno e Colonna, dovendosi quanto meno escludere tutti gli altri per varie ragioni (datazione, ubicazione contemporanea, probabile supporto tela).

Non è possibile verificare nemmeno quanto Maurizio Marini, forse per sentito dire, segnalava genericamente nel 1974: un olio su tela di autore e datazione ignoti, prima di quella data conservato a Malta presso una collezione privata, di dimensioni quasi identiche all'originale⁹¹.

I particolari smarriti

Le copie note, forse più di tutte il piccolo olio su rame e comunque le più antiche in particolare, aiutano in qualche modo a ricostruire visivamente l'iconografia originaria del capolavoro caravaggesco. La stessa restauratrice Almamaria Tantillo, nel corso dell'ultimo intervento conservativo, scriveva: «Particolari del dipinto ora poco leggibili per le condizioni della pittura [...] sono invece rilevabili dalle copie, che quindi divengono un documento insostituibile»; e auspicava: «Sarebbe estremamente opportuno che di tali copie e repliche, venisse effettuata una documentazione fotografica accurata e precisa, tale da potere essere utilizzata nel corso della reintegrazione»⁹². Attraverso le copie, è dunque possibile leggere o quanto meno interpretare meglio particolari che nel dipinto originale sono andati pressoché perduti, come le punte metalliche dei badili, le pietre in primo piano, il piede destro della santa e il mantello giallo su cui essa è adagiata. O che oggi sono anche solo parzialmente visibili, come la fibbia della cinta che regge la spada dell'armigero e le borchie sulla porta. Quest'ultima, peraltro, in origine era meno larga di come si vede ora e nelle copie più tarde, dove arriva fino al margine sinistro del quadro.

Ci si interroga ancora se Lucia stringesse sin da principio nella mano destra una palma: durante l'ultimo restauro ne furono eliminate le deboli tracce che ancora si potevano vedere, ritenendola un'aggiunta apocripa, presente solo in alcune copie⁹³. Si è ragionato se fosse stata inserita per ragioni devozionali, ipotesi questa esclusa da Marini che la considerava appunto un elemento autografo⁹⁴. A tal proposito, gioverà notare come nelle copie in cui compare la palma sia quasi sempre visibile anche il piede destro della santa⁹⁵; mentre, curiosamente, quasi sempre gli stessi due elementi sono entrambi assenti nelle riproduzioni dipinte fra XVIII e XIX secolo. Verrebbe così a decadere la spiegazione di carattere devozionale: quei dettagli erano presenti sin da principio, ma scarsamente leggibili a un certo punto, se non pressoché perduti. In quest'ultimo caso, se ne potevano vedere le ridipinture tarde che andavano a sostituire più o meno integralmente gli elementi non più visibili in originale, come può essere accaduto per la palma.

Meno immediato risulta interpretare cosa sia accaduto per il lembo di camicia rossa che fuoriusciva dalla corazza dell'armigero. Anche quest'elemento è certamente presente nelle copie seicentesche ma sparisce in quelle realizzate almeno a partire dal XVIII secolo. È possibile che nell'ultimo restauro, non essendone stata individuata la stesura originale, sia stato sacrificato perché oramai si trattava forse di una ridipintura tarda (come per la palma?). E a ogni modo non si valutò di preservare il particolare quanto meno come documento storico, se comunque il tema delle copie e del confronto con esse non era stato ancora sufficientemente indagato e valorizzato.

Viceversa, il restauro avrebbe inaspettatamente riportato alla

luce una diversa foggia della mitria vescovile, che nessun copista aveva ripreso, con le punte sensibilmente distanti l'una dall'altra. Evidentemente Merisi intervenne subito su questa idea iniziale eliminando la cuspidate anteriore mentre, con pochi tratti di pennello, poteva ricavarne due da quella posteriore. Parallelamente, per lo stesso personaggio egli orientava il pastorale verso destra, anziché a sinistra.

Molti dei dettagli appena esaminati, si è visto, sono contemporaneamente assenti nelle riproduzioni dipinte fra XVIII e XIX secolo. Sarà dunque almeno intorno a quell'epoca, ma chissà quanto prima ancora, che la tela risultava irrimediabilmente danneggiata in più punti. A riprova del cattivo stato di conservazione in cui essa versava già alla fine del Settecento, e della sua compromessa leggibilità, vi sono le testimonianze dirette, già incontrate tra le fonti, di Dominique Vivant Denon e di Carlo Castone della Torre di Rezzonico. Parla comunque da sé, in tempi più vicini a noi, la fotografia più antica nota del *Seppellimento*, sicuramente antecedente al 1921, pubblicata quell'anno da Mariano Luigi Patrizi⁹⁶.

Il successo di un capolavoro

In definitiva, la quantità di copie passate in rassegna, un po' a dispetto e comunque indipendentemente dalla considerazione riservata al Caravaggio quale si riscontra nelle fonti locali e nella letteratura periegetica, è un segno concreto della fortuna che conobbe il suo capolavoro, già in tempi precoci. Ma sull'onda lunga delle riproduzioni con o senza varianti, e delle opere a esso più semplicemente ispirate, non è esagerato sostenere come il successo del *Seppellimento* sia giunto immutato fino ai nostri giorni⁹⁷. Tutto questo, lo si deve senza dubbio al felice connubio tra l'originalità del tema rappresentato e l'invenzione su cui si fonda l'articolata iconografia, senza naturalmente trascurare il valore estetico in sé del manufatto. Ma non è tutto. Va riconosciuto allo stesso tempo, difatti, come una potente spinta propulsiva alla diffusione di quell'immagine risieda sin da principio nella grande devozione locale, da porre in relazione al peculiare momento storico vissuto da Siracusa giusto a cavallo fra Cinque e Seicento. Un'epoca di rinascita e di profonde trasformazioni interessò allora la città, che acquistava peraltro la sua fisionomia definitiva, mentre si faceva avanti il desiderio di ritrovare le proprie radici e quindi di definire la propria identità⁹⁸. Risultò così vincente la scelta di Merisi di rappresentare, di tutta la vita della santa, il momento in cui la primitiva comunità cristiana locale si stringeva per la prima volta attorno alle sue spoglie mortali (che, nel 1608, risultavano razziate oramai da diversi secoli). Il popolo aretuseo, tanto nell'immediato, quanto più avanti nel tempo con lo stesso attaccamento, trovava così un elemento identitario nell'imponente dipinto della chiesa extra moenia, presto divenuto tra i simboli della città, alla stregua di un'insegna. Un successo di tale portata che, probabilmente, mai sarebbe stato immaginato dallo stesso Caravaggio.

1. Per una biografia aggiornata di Caravaggio, in forma più estesa e completa di rimandi bibliografici, cfr. Cuppone 2020b.
2. Moroni 1840-1861, vol. 103 (1861), p. 385: «Avendo il celebre pittore Michelangelo Amerighi da Caravaggio, in Roma ucciso un giovane in rissa per giuoco di palla, come amico del suo emulo cav. d'Arpino, il quale ricusò battersi a duello per non esser egli cavaliere, cercò asilo presso il duca [Marzio Colonna]; ed in Zagarolo colori il quadro esprimente Cristo in Emaus tra due discepoli, e la Maddalena in mezza figura».
3. Sciberras 2002, p. 229 e Denunzio 2005, p. 186. Si ringrazia Giacomo Berra per il confronto.
4. Sulle origini rispettivamente messinese e siracusana dei due cavalieri, cfr. Spadaro 2014, p. 26. Più specificamente, per Giacomo Marchese cfr. Minutolo 1699, pp. 46, 115 e Spadaro 2012, pp. 47-48. E per Giovanni Battista Montalto, cfr. Minutolo 1699, p. 45.
5. Mirabella 1613, p. 89, si sofferma su quell'ambiente naturale adibito a carcere dal tiranno Dionisio: «Oggi detta Prigione si vede in essere, e chi ben considera l'artificio, e l'industria, con la quale dal Tiranno fù fatta, affine che i prigionieri che in quella stavano, non potessero nè anco fiatare, che dal custode non fossero sentiti, è forza che l'ammiri, e si stupisca. E mi si ricorda, che avendo io condotto a veder questa carcere quel Pittore singolare de' nostri tempi Michel Angelo da Caravaggio, egli considerando la fortezza di quella, mosso da quel suo ingegno unico imitatore delle cose della natura, disse: Non vedete voi come il Tiranno per voler fare un vaso che per far sentire le cose servisse, non volse altronde pigliare il modello, che da quello, che la natura per lo medesimo effetto fabricò. Onde ei fece questa Carcere à somiglianza d'un Orecchio. La qual cosa si come prima non considerata così dopo saputa, ed esaminata hà portato a' più curiosi doppio stupore».
6. Spadaro 2012, pp. 56-60, 234. Più o meno implicitamente dubitando della sua attendibilità, la critica tende a ignorare questa notizia pur degna di attenzione, probabilmente anche per la difficoltà che essa comporta nel ripensare il percorso siciliano di Caravaggio. Se mai l'artista si recò a Caltagirone, non si comprende del resto per quale ragione (e in quale momento) ciò avvenne. A ogni modo, non risultano percorribili le ipotesi, che fanno leva su questa eventuale ulteriore tappa isolana, di un legame francescano intorno alle opere siciliane del pittore e di un suo rapporto tra questi e il prelati Bonaventura Secusio (che di Caltagirone era originario), cfr. Cuppone 2017, pp. 71-72. Chi si spende più apertamente contro l'attendibilità della fonte, è Spagnolo 2010a (cfr. anche Barbera-Spagnolo 2004, p. 81).
7. Cuppone 2017; Cuppone 2020a.
8. Gandolfi 2019, p. 137. Più specificamente sul rapporto tra Lorenzo Carli e Caravaggio, cfr. Curti 2011.
9. Leone 2016.
10. Susinno 1724, ed. 1960, pp. 107, 117.
11. Ebert-Schifferer 2010, pp. 59-62 e, da ultimo, Roio 2018, p. 290.
12. Da notare peraltro una sorta di neo che, assente nei modelli caravaggeschi, compare invece sulla guancia sinistra nel 'ritratto' di Minniti del 1821.
13. Vodret 2011, pp. 74-75.
14. *I documenti. Il processo* 2011, p. 103.
15. La questione dell'attendibilità di Susinno su Minniti, in relazione ai dati documentari disponibili, è stata affrontata più di recente in Roio 2017. La posizione più scettica fra tutti, nei confronti del racconto del biografo messinese, è in Papa 2017, che rilancia peraltro l'ipotesi di una committenza di Vincenzo Mirabella per il *Seppellimento*.
16. Sciberras 2002, p. 229; Denunzio 2005, p. 186.
17. Siracusa, Archivio di Stato, not. Domenico Presterà, vol. 10998, f. 138, pubblicato con una trascrizione lievemente differente in Lombardo 2015, pp. 117-118 (si ringrazia Francesca Curti per il confronto). Per le copie note della maltese *Decollazione di san Giovanni Battista*, cfr. Scaletti 2017, pp. 208-210, cui vanno aggiunte quelle pubblicate in Parisi 2008, pp. 20, 39 e De Castro 2018.
18. Mirabella 1613, p. 89.
19. Bellori 1642, p. 210.
20. Falcone 1675, p. 88.
21. Susinno ms. 1724, ed. 1960, p. 110.
22. Grosso Cacopardo 1821, ed. 1979, p. 79.
23. Privitera 1878-1879, ed. 1986, vol. II, pp. 192-193; Di Silvestro 2002, pp. 242-243 (pagine non numerate, ultimo documento in Appendice); Amenta 2017, p. 115-117.
24. 26 agosto 1805 è la data di decesso di Gaetani, che secondo alcuni studiosi sarebbe morto invece nel 1808.
25. Gaetani e Gaetani ms. *ante* 1805, ed. 1879, p. 68.
26. Pirro *ante* 1651, ed. 1733, p. 643.
27. Capodiecì ms. inizi secolo XIX, t. VIII, f. 402.
28. Capodiecì ms. inizi secolo XIX, t. VIII, f. 456.
29. Capodiecì ms. inizi secolo XIX, t. VIII, f. 462.
30. Saccà 1906-1907, in part. 1906, p. 58 e 1907, p. 78. Ma già Privitera 1878-1879, ed. 1986, vol. II, pp. 171-172, pur senza indicazione puntuale di anno, riteneva l'opera di Caravaggio una commissione del vescovo Orosco II.
31. Capodiecì ms. inizi secolo XIX, t. IX, f. 128.
32. Denon 1788, p. 211.
33. Della Torre di Rezzonico 1828, p. 121.
34. Bourquelot 1848, p. 233; Spadaro 1989.
35. Dennis 1864, pp. 52, 341.
36. *Guida illustrata di Siracusa* 1874, p. 67.
37. *Unter-Italien und Sicilien* 1887, p. 361. Si ringrazia Karl Zippelius per il confronto.
38. Sulle varie versioni, cfr. Amenta 2017, pp. 36-43.
39. Barbera 2003, p. 22; Zuccari 2011, pp. 107-110, 116-117.
40. Così Mazza 2020, pp. 34-35, che si spinge a riconoscerci il gesto che John Burwel, nella sua *Chirolologia* del 1644, chiama «Confido». Ma quest'ultimo, a ben vedere (e leggere), non prevede l'intreccio delle dita e, soprattutto, equivale alla mano che si appoggia su quella di un'altra persona («To lean upon another's hand»), per esprimere fiducia, cfr. Burwel 1644, ed. 1974, pp. 67-68.
41. Hibbard 1983, p. 239.
42. Cuppone 2018. Il verde della veste si vede peraltro più esplicitamente nella copia del dipinto conservata a Ragusa nella chiesa di Santa Lucia.
43. Tale osservazione viene in qualche modo incontro alle considerazioni, pur non così condivisibili, espresse da Giansiracusa 2018, pp. 55-57. Lo studioso ravvisa nel personaggio «gli stessi caratteri somatici di Lucia» e, da qui, si spinge a «leggere nella figura del giovane diacono la stessa Lucia, rinata come nuova aurora, con nuovi occhi per guardare la condizione terrena precedente». Lo sostiene, addentandosi in tale interpretazione con ulteriori argomentazioni, Roux 2010, pp. 47-54 (che, peraltro, legge erroneamente come nera la veste del personaggio in oggetto).
44. Il personaggio non sarebbe un diacono secondo Zuccari 2011, pp. 103-120, in part. p. 106. Si rinvia a tale contributo per un'utile bibliografia estesa e aggiornata sul dipinto.
45. Fra tutte, si veda ad esempio *Leggendario devotissimo* 1546, c. 28r. Cfr. anche Rossi Taibbi 1959, p. 17.
46. Rossi Taibbi 1959, p. 17.
47. Il valore, rilevato da chi scrive (Cuppone 2017, p. 77), può fare maggiore chiarezza rispetto a discordanti indicazioni pubblicate in precedenza e risulta peraltro in linea con quanto indicato più genericamente anche in Salerno-Lo Sasso 2007, p. 36 («tela di tramatura fitta ed irregolare»).
48. Le misure della tela siracusana sono generalmente esplicitate in 408x300 cm. Il nuovo valore indicato nella presente scheda è al netto della cornice ed è stato rilevato il 24 giugno 2020, da personale tecnico sotto la direzione della locale Soprintendenza, su richiesta e alla presenza di chi scrive, che lo comunicava già in Ciprari 2020.
49. Cordaro 1984, p. 270; Zuccari 1987. Si ringrazia Alessandro Zuccari per il confronto.
50. Cfr. *Il seppellimento di Santa Lucia* 1996 e il fascicolo 2-3, 2007 di "C.R.P.R. informa".
51. Amenta 2017, pp. 39-40.
52. Sui restauri, cfr. da ultimo Cordaro 1984.
53. Brandi 1951, p. 61; Cordaro 1984, p. 293.
54. Politi 1835b, p. 7.

55. La tela fu comunque trattenuta dall'istituto fino al 1984. Nel settembre 2020 l'ICR ha provveduto a un piccolo intervento estetico, che ha interessato il braccio sinistro del fessore di destra. Si ringrazia Carla Zaccheo per il confronto.
56. Susinno ms. 1724, ed. 1960, p. 110. Sulle copie note, cfr. quanto meno: Marini 1974, p. 443; Marini 2005, pp. 320, 547; Buccheri 2015.
57. G. Agnello 1928; Marini 1974, p. 443; Barbera 1984, p. 151.
58. S. Russo 2004b, pp. 71-90, senza trascurare tuttavia la documentata ipotesi di Dufour 1986, su Camillo Camilliani come autore del disegno della cassa.
59. G. Agnello 1959, pp. 41, 91, 93.
60. Per lo spunto e per il confronto personale si ringrazia Francesco Comparone, secondo il quale negli edifici civili l'insegna potrebbe altresì assumere valore apotropaico contro gli incendi.
61. Marini 1974, p. 443. Cfr. anche Barbera 1984, pp. 149, 151 dove, in didascalia, il quadro è datato al XIX secolo; comunque l'autore ha poi precisato a chi scrive che tale datazione era ripresa dalla didascalia di una foto ricevuta a suo tempo (comunicazione scritta del 29 giugno 2020).
62. Brandi 1948, p. 7.
63. Così nella cronaca del convento di Antonio Pennazzi del 1688, cfr. AGOC, *Il Romana Conventus* 11, ff. 50, 52, 79, 87, dove emerge in qualche modo un interesse collezionistico di Fantoni, si parla della sua «vanità di quadri» e, più in particolare, dei trentacinque quadri della «Guardarobba». Tempesta 2007, p. 291 dà per assodata la provenienza della copia prenestina «dalle istituzioni siciliane», ma non è chiaro dove abbia tratto tale informazione. Si ringraziano padre Mario Alferano per la collaborazione e Roberta Iacono per il confronto.
64. AGOC, *Il C.O.* 1(15), ff. 39^{rv}; AGOC, *Il Romana Conventus* 11, f. 67. Cfr. anche Strinati 2017, p. 94. In una curiosa congiuntura caravaggesca, la diocesi di Palestrina fu retta, in stretta successione, da due noti committenti di Caravaggio, Benedetto Giustiniani e Francesco Maria del Monte (qui vescovi, rispettivamente, dal 1612 al 1615 e dal 1615 al 1621).
65. Susinno ms. 1724, ed. 1960, p. 117.
66. Marini 2005, pp. 320, 547.
67. Gaetani e Gaetani ms. *ante* 1805, ed. 1879, p. 68.
68. Marini 1974, p. 443; Buccheri 2015, p. 18, ne indica una vecchia collocazione a Palazzo Spadaro a Scicli, che comunque non risulta dalle ricerche di chi scrive.
69. Marini 1974, p. 443.
70. Maggio 1917, p. 47; Buccheri 2015, p. 18; *Santa Lucia del Mela* 2015, p. 42. Si ringraziano gli amici del *Blog del Mela* per il confronto.
71. Tricamo 2012; *Santa Lucia del Mela* 2015, p. 41.
72. Spadaro 1989, p. 22.
73. Comunicazione scritta del 3 settembre 2020.
74. Barbera 2001, da integrarsi con G. Russo 1870, p. 7 (comunque impreciso, come altri, nel fare riferimento alla copia di «un quadro del Correggio, esistente nel convento dei Padri Minori Osservanti in Siracusa»).
75. Moir 1967, vol. I, p. 183
76. La fascia non sembra comparire in una fotografia scattata sicuramente in data anteriore al 1996, vedi Barbera 1996b, p. 81.
77. Buccheri 2015, p. 18.
78. Le altre tele sono ben più tarde (1862 e 1891). Si ringrazia don Giuseppe Antoci per le notizie sulla chiesa.
79. Falcone 1675, p. 88; Cuppone 2017, p. 82.
80. Politi 1835b. Per le osservazioni di S.L. Agnello 1992, p. 355, il volume è da ritenersi stampato nel 1836.
81. Politi 1835a, p. 127.
82. Golino-Petruzzelli 2017, senza numeri di pagina, dove la tela è assegnata a «V. [Vincenzo] Politi».
83. Gargallo 1995, p. 25.
84. Gargallo 1995, p. 15, ma secondo Barbera 2001 Michelangelo sarebbe figlio di Giuseppe.
85. S. Russo 2004b, p. 97. Si ringrazia Pietro Beneventano del Bosco per aver tentato, sia pur invano, di rintracciare l'opera.
86. *Getty Provenance Index*. Il quadro è stato erroneamente riferito ai beni di Juan Gaspar Enríquez de Cabrera inventariati alla sua morte nel 1691, cfr. Spike 2010, CD-ROM, p. 354.
87. Buccheri 2015.
88. Su Giovanni Bonanno e Colonna, e più in generale sulla sua famiglia, vedi da ultimo Savarino 2015, pp. 46-47, 96-102.
89. Mendola 2018, p. 39.
90. Amato 2005, pp. 30-32. La ricerca della copia partiva da Siracusa, ma non è chiaro se si sia spinta al di fuori dei confini cittadini.
91. Marini 1974, p. 443; Cinotti 1983, p. 546.
92. ICR, Archivio storico, *Il A1*, prot. 976, 21 aprile 1975, lettera a Francesca Campagna Cicala.
93. La palma, descritta da Michele Cordaro nel prototipo restaurato sotto la sua direzione nel 1972-1979, non si individua così facilmente nelle immagini disponibili anteriori a quell'intervento.
94. Marini 2005, pp. 320, 548.
95. Ciò vale quanto meno per l'olio su rame di collezione privata, per la tela di Palestrina e per il rilievo argenteo nella Cattedrale a Siracusa. Invece nella tela di Michelangelo Politi (e relativo inchiostro su carta) non appare il piede ma solo la palma, comunque con orientamento differente rispetto all'originale e alle altre copie note.
96. Patrizi 1921, tav. V.
97. Per alcune opere più o meno liberamente ispirate al *Seppellimento*, si veda ad esempio una cera già in collezione privata siracusana, databile probabilmente al XIX secolo nonostante una vecchia attribuzione a Gaetano Giulio Zumbo, cfr. Burgaretta 1990 e Giansiracusa 1991, p. 34. O persino l'opera di David Bierk riprodotta nel 1991 nell'album *Slave to the grind* del gruppo musicale Skid Row. Una copia piuttosto fedele (ma a partire da una fotografia e non dalla visione diretta) è stata eseguita, per il santuario di Santa Lucia a Erchie, da Laura Sammarco nel 2008, cfr. Buccheri 2015, p. 18. Infine, la ditta Factum Arte ha realizzato due riproduzioni 'high-tech' pressoché fedeli, basandosi comunque sulle dimensioni dell'originale comunemente note, ma imprecise (in particolare, almeno una delle due copie risulta misurare in altezza 405 anziché 401,5 cm).
98. S. Russo 2004b, pp. 67, 71.
99. Queste e la gran parte delle notizie biografiche si ricavano da Susinno 1724, ed. 1960, pp. 116-121.
100. S. Russo 2004a, p. 51.
101. Roio 2017. In precedenza, i rapporti tra Minniti e il più anziano Paladini erano stati rilevati dagli studi ma solo per la loro successiva e meglio documentata fase siciliana.
102. Roio 2018.
103. Roio 2019. La *Santa Caterina* siglata «M-M-F.» era stata prima segnalata e poi pubblicata da Marini 2005, p. 419 e Marini 2006, pp. 49, 54.
104. Per i legami stilistici tra Paladini e Minniti e, in generale, per la grafica del maestro fiorentino, è utile il testo di Romano 2004.
105. Si vedano i numerosi studi di Donatella Spagnolo, ad esempio Spagnolo 2010b e il più recente Spagnolo 2018.

Bibliografia

a cura di Michele Cuppone

L. Acerra, *Architettura religiosa in Ortigia. Viaggio nella città invisibile*, Siracusa 1995.

G. Agnello, *Un capolavoro dell'oreficeria siciliana del secolo XVI*, in "Per l'Arte sacra", 4-5, 1928, pp. 2-15.

G. Agnello, *Giovanni Torres e la fondazione della cappella del SS. Sacramento nella Chiesa Cattedrale di Siracusa*, in "Vita Nostra", 6, 1939 [1939a] (estratto Siracusa 1939, Siracusa, Biblioteca Comunale).

G. Agnello, *Gli affreschi di Agostino Scilla nella Cappella del SS. Sacramento nella Chiesa Cattedrale di Siracusa*, "Vita Nostra", 7, 1939 [1939b] (estratto Siracusa 1939, Siracusa, Biblioteca Comunale).

G. Agnello, *I Vermexio. Architetti ispano-siculi del secolo XVII*, Firenze 1959.

N. Agnello, *Il monachismo in Siracusa. Cenni storici degli ordini Religiosi soppressi dalla legge 7 luglio 1866*, Siracusa 1891, ed. Siracusa 1990.

S.L. Agnello, *Artisti siciliani dei sec. XVII e XVIII: D. Monteleoni, E. Martorana, I. Marabitti*, in "Archivi", 10, 1943, pp. 60-65.

S.L. Agnello, *Due scoli ad un catalogo*, in *Barocco mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, a cura di M.L. Madonna, L. Trigilia, Roma 1992, pp. 347-356.

C. Amato, *Nuove scoperte intorno al Sepolcro di santa Lucia in Siracusa*, a cura di T. Bommarà, Siracusa 2005.

S. Amenta, *S. Lucia. La tradizione popolare a Siracusa*, Siracusa 2017.

G. Barbera, cat. 8, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa, 10 dicembre 1984-28 febbraio 1985), Palermo 1984, pp. 147-152.

G. Barbera, cat. 12, in *Da Antonello a Paladino. Pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Siracusa, 14 dicembre 1996-28 febbraio 1997), coordinamento del catalogo di G. Barbera, Siracusa 1996a, pp. 82-83.

G. Barbera, *Piccola antologia della critica*, in *Il seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio. Indagini radiografiche e riflettografiche*, a cura di G. Barbera, R. Lapucci, Siracusa 1996b, pp. 75-86.

G. Barbera, cat. 13, in *Sulle orme di Caravaggio tra Roma e la Sicilia*, catalogo della mostra (Palermo, 4 marzo-20 maggio 2001), a cura di V. Abbate, G. Barbera, C. Strinati, R. Vodret, Palermo 2001, pp. 134-135.

G. Barbera, *Seppellimento di Santa Lucia*, in *Caravaggio. Due capolavori a confronto*, catalogo della mostra (Siracusa, 11 luglio-24 agosto 2003), a cura di G. Barbera, Palermo-Siracusa 2003, pp. 20-25.

G. Barbera-D. Spagnolo, *Dal Seppellimento di santa Lucia alle Storie della Passione: note sul soggiorno del Caravaggio a Siracusa e a Messina*, in *Caravaggio. L'ultimo tempo 1606-1610*, catalogo della mostra (Napoli, 23 ottobre 2004-23 gennaio 2005), Napoli 2004, pp. 80-87.

J. Beldon Scott, *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton 1991.

Biografie degli artisti, a cura di G. Molonia, in *Da Antonello a Paladino. Pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Siracusa, 14 dicembre 1996-28 febbraio 1997), coordinamento del catalogo di G. Barbera, Siracusa 1996, pp. 111-123.

F. Bourquelot, *Voyage en Sicile*, Paris 1848.

C. Brandi, cat. 2, in *V Mostra dei restauri*, catalogo della mostra (Roma, marzo 1948), Roma 1948, pp. 7-8.

C. Brandi, *Restauri caravaggeschi per la Sicilia*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro", 5-6, 1951, pp. 61-62.

S. Buccheri, *A Siracusa un documento inedito su una seicentesca "copia della Santa Lucia morta" dal Caravaggio*, in "Incontri", 12, 2015, pp. 17-20.

J. Bulwer, *Chirologia: or the Naturall Language of the Hand*, London 1644, ed. a cura di J.W. Clearly, Carbondale-Edwardsville 1974.

S. Burgaretta, *L'arte popolare della cera. Un'antica tradizione mediterranea*, in "Kalós", 6, 1990, pp. 4-9.

F. Campagna Cicala, *Mario Minniti*, in "Archivio Storico Siracusano", 15, 1969, pp. 45-61.

F. Campagna Cicala, cat. 18, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa, 10 dicembre 1984-28 febbraio 1985), Palermo 1984 [1984a], pp. 178-179.

F. Campagna Cicala, *Intorno all'attività di Caravaggio in Sicilia. Due momenti del caravaggismo siciliano: Mario Minniti e Alonzo Rodriguez*, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa, 10 dicembre 1984-28 febbraio 1985), Palermo 1984 [1984b], pp. 101-144.

- F. Campagna Cicala, scheda 6a, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa*, a cura di G. Barbera, Siracusa 1991 ("Quaderni della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Siracusa. Sezione per i Beni Artistici Storici e Iconografici", 2, 1989), pp. 45-48.
- F. Campagna Cicala, cat. 32, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra (Siracusa, 30 maggio-19 settembre 2004), a cura di G. Barbera, V. Greco, Napoli 2004, pp. 122-123.
- G.M. Capodiecì, *Annali di Siracusa*, ms. inizi sec. XIX (Siracusa, Biblioteca Arcivescovile Alagoniana).
- G. Chillè, cat. 4, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra (Siracusa, 30 maggio-19 settembre 2004), a cura di G. Barbera, V. Greco, Napoli 2004, pp. 64-65.
- M.T. Ciprari, *Viaggio sulle tracce di Caravaggio*, in "Avvenire – Lazio Sette", 5 luglio 2020, p. 10.
- M. Cordaro, *Il restauro del «Seppellimento di S. Lucia»*, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa, 10 dicembre 1984-28 febbraio 1985), Palermo 1984 [1984], pp. 269-293.
- M. Cuppone, *La Natività di Palermo: prima pala d'altare per Caravaggio?*, in "Valori Tattili", 9, 2017, pp. 60-83.
- M. Cuppone, *Caravaggio a Siracusa 1608*, in "About Art online.com", 13 giugno 2018.
- M. Cuppone, *Caravaggio, 1951. Tra immagini e documenti, la ricerca sulla mostra longhiana restituisce ancora novità*, in "About Art online.com", 7 settembre 2019.
- M. Cuppone, *Caravaggio. La Natività di Palermo. Nascita e scomparsa di un capolavoro*, Roma 2020 [2020a].
- M. Cuppone, *Vita di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio*, in S. Magister, *Caravaggio, il vero Matteo. I capolavori per San Luigi dei Francesi a Roma. Storia e significato*, Roma 2020 [2020b], pp. 137-150.
- F. Curti, *Sugli esordi di Caravaggio a Roma. La bottega di Lorenzo Carli e il suo inventario*, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra (Roma, 11 febbraio-15 maggio 2011), a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, pp. 65-72.
- E. De Castro, *Una copia della Decollazione del Battista dai depositi di Palazzo Abatellis e alcuni pittori attivi a Malta nel secolo XVII*, in *Suggerimenti caravaggesche dai depositi di Palazzo Abatellis. Una storia non semplice*, catalogo della mostra (Palermo, 13 maggio-17 settembre 2017), a cura di G. Barbera, E. De Castro, Palermo 2018, pp. 47-51.
- C.C. della Torre di Rezzonico, *Viaggio della Sicilia*, Palermo 1828.
- G. Dennis, *A handbook for travellers in Sicily: including Palermo, Messina, Catania, Syracuse, Etna, and the ruins of the Greek temples*, London 1864.
- D. Denon, *Voyage en Sicile*, Paris 1788.
- A.E. Denunzio, *Per due committenti di Caravaggio a Napoli: Nicolò Radolovich e il viceré VIII conte-duca di Benavente (1603-1610)*, in *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid 2005, pp. 175-193.
- P. Di Silvestro, *La fuga, la sosta. Caravaggio a Siracusa*, Milano 2002.
- L. Dufour, *L'autore della cassa del simulacro di Santa Lucia ha finalmente un nome?*, in *Con Lucia a Cristo*, a cura della Deputazione della Cappella di S. Lucia, Siracusa 1986, pp. 8-9.
- S. Ebert-Schifferer, *Caravaggio e la cortigiana: aspetti sociologici e problemi artistici*, in *Le Caravage aujourd'hui et autres études*, Deauville 2010 ("Bulletin de l'association des historiens de l'Art italien", 15-16, 2009-2010), pp. 59-74.
- H. Falcone, *Narciso al fonte, cioè l'uomo, che si specchia nella propria miseria*, Venezia 1675.
- C. Gaetani e Gaetani, *Memorie intorno al martirio e culto di S. Lucia V. E.M. siracusana*, ms. ante 1805, ed. Siracusa 1879.
- R. Gandolfi, *La biografia di Michelangelo da Caravaggio nelle Vite di Gaspare Celio*, in "Storia dell'Arte", 151-152, 2019, pp. 137-151.
- O. Garana, *I Vescovi di Siracusa*, Siracusa 1969, ed. Siracusa 1994.
- E. Gargallo, *La bottega dei Politi*, in *La Bottega dei Politi. Disegni e incisioni della collezione Gargallo di Castel Lentini*, catalogo della mostra (Siracusa, giugno 1996), a cura di P. Beneventano di Monteclimiti, Siracusa-Palermo 1996, pp. 13-32.
- Getty Provenance Index.
- P. Giansiracusa, *Lettura critica dei "Teatri della morte" di G.G. Zumbo con una nota biografica essenziale e l'inventario del notaio F. Lange, in Vanitas Vanitatum. Studi sulla ceroplastica di Gaetano Giulio Zumbo*, a cura di P. Giansiracusa, Siracusa 1991, pp. 9-39.
- P. Giansiracusa, *Caravaggio a Siracusa 1608*, Siracusa 2018.
- T. Golino-S. Petruzzelli, *Mater Ecclesia "S. Mariae angelorum". Canicattini Bagni*, Canicattini Bagni 2017.
- G. Greco, *"Qui cum Diu aeternitati pinxerit": il monumento funebre ad Andrea Sacchi in San Giovanni in Laterano*, in "Rivista di Letteratura e di Storia Ecclesiastica", 1, 2017, pp. 83-89.
- G. Grosso Cacopardo, *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX*, Messina 1821, ed. Bologna 1972.
- Guida illustrata di Siracusa*, Siracusa 1874.
- H. Hibbard, *Caravaggio*, New York 1983.
- L. Hyerace, cat. 10, in *Da Antonello a Paladino. Pittori messinesi nel siracusano dal XV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Siracusa, 14 dicembre 1996-28 febbraio 1997), coordinamento del catalogo di G. Barbera, Siracusa 1996, pp. 70-72.

- I documenti. *Il processo. La trascrizione integrale*, a cura di M. Di Sivo, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, catalogo della mostra (Roma, 11 febbraio-15 maggio 2011), a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, pp. 97-108.
- Il seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio. Indagini radiografiche e riflettografiche*, a cura di G. Barbera, R. Lapucci, Siracusa 1996.
- R. Lapucci, *Dopo Messina, Siracusa: ulteriori chiarificazioni per la tecnica dei dipinti siciliani del Caravaggio*, in *Il seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio. Indagini radiografiche e riflettografiche*, a cura di G. Barbera, R. Lapucci, Siracusa 1996, pp. 17-70.
- Legendario devotissimo delle santissime vergine quale volsono morire e mantenere la sua santissima verginita per amore del nostro Signor Jesu Christo*, Venezia 1546.
- G. Leone, *Nella bottega di Lorenzo Carli: precisazioni, riflessioni e una notarella su Caravaggio giovane*, in *Caravaggio. Opere a Roma. Tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggieri, G.S. Ghia, Cinisello Balsamo 2016, vol. I, pp. 184-209.
- L. Lombardo, *Mario Minniti e Daniele Monteleone. Due pittori siracusani al tempo di Caravaggio in alcuni documenti inediti*, in *Scritti in memoria di Domenico Ligresti*, a cura di A. Cucuzza, P. La Rocca, C.F. Parisi, Caltagirone 2015 ("Trinakie. Studi di storia e arte", 2, 2015), pp. 115-131.
- C. Maggio, *Breve storia della Città di Santa Lucia del Mela e guida pratica per le sue Chiese e Monumenti*, Messina 1917.
- M. Marini, *Io Michelangelo da Caravaggio*, Roma 1974.
- M. Marini, *Caravaggio «pictor praestantissimus». L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma 2005.
- M. Marini, *Caravaggios "Doppelgänger". Unbekannte Originale, Zweitversionen und Mehrfachnennungen im Werk Michelangelo Merisi*, in *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, catalogo della mostra (Düsseldorf, 5 settembre 2006-7 gennaio 2007), a cura di J. Harten, J.H. Martin, Ostfildern 2006, pp. 44-61.
- E. Mauceri, *Il Caravaggismo in Sicilia e Alonzo Rodriguez pittore messinese*, in "Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione", 12, 1924-1925, pp. 559-571.
- S. Mazza, *La voce del silenzio. Seppellimento di santa Lucia: Caravaggio inventa il peso emotivo dell'assenza di materia, in Caravaggio. Il contemporaneo. In dialogo con Burri e Pasolini*, catalogo della mostra (Rovereto, 9 ottobre 2020-14 febbraio 2021), da un'idea di V. Sgarbi, Cinisello Balsamo 2020, pp. 31-37.
- G. Mendola, *Caravaggio e i suoi seguaci nelle collezioni palermitane fra Seicento e primo Settecento*, in *Suggestioni caravaggesche dai depositi di Palazzo Abatellis. Una storia non semplice*, catalogo della mostra (Palermo, 13 maggio-17 settembre 2017), a cura di G. Barbera, E. De Castro, Palermo 2018, pp. 35-45.
- A. Minutolo, *Memorie del Gran Priorato di Messina*, Messina 1699.
- V. Mirabella, *Dichiarazioni della Pianta dell'antiche Siracuse, e d'alcune scelte Medaglie d'esse, e de' Principi che quelle possederterro*, Napoli 1613.
- A. Moir, *The Italian Followers of Caravaggio*, Cambridge 1967.
- G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia 1840-1861.
- V. Palizzolo Gravina, *Il Blasono in Sicilia*, Palermo 1871-1875.
- E. Papa, *Nuove ipotesi sul "Seppellimento di Santa Lucia" di Caravaggio*, in "Incontri", 20, 2017, pp. 9-14.
- C.F. Parisi, *Mariano Gusmano pittore sui generis del Seicento siciliano*, Licodia Eubea 2008.
- M.L. Patrizi, *Il Caravaggio e la nova critica d'arte. Un pittore criminale. Ricostruzione psicologica*, Recanati 1921.
- M.P. Pavone, cat. 7, in *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa, 10 dicembre 1984-28 febbraio 1985), Palermo 1984, pp. 95-97.
- R. Pirro, *Sicilia sacra disquisitionibus, et notitiis illustrata*, Palermo ante 1651, ed. Palermo 1733.
- G. Politi, *Invito a' dotti Archeologi per la interpretazione d'un antico Cammeo*, in "Giornale di scienze, lettere e arti per la Sicilia", 146, 1835 [1835a], pp. 127-134.
- G. Politi, *Siracusa pei 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 [1835b].
- S. Privitera, *Storia di Siracusa antica e moderna*, Napoli 1878-1879, ed. Bologna 1986.
- N. Roio, *L'esordio romano di Caravaggio: nuove tracce dalla biografia di Mario Minniti (e una attribuzione)*, in "About Art online.com", 18 luglio 2017.
- N. Roio, *Caravaggio, il problema del "Maestro della natura morta di Hartford" e il possibile ruolo dei siciliani Mario Minniti e Pietro d'Asaro*, in *L'Arte di vivere l'Arte. Scritti in onore di Claudio Strinati*, a cura di P. di Loreto, Roma-Foligno 2018, pp. 383-394.
- N. Roio, *A proposito di un dipinto siglato 'M.M. f.' Ancora sui "doppi" e le copie da Caravaggio e qualche equivoco su Prospero Orsi*, in "About Art online.com", 4 gennaio 2019.
- M. Romano, *Gesto e pathos fisiognomico nell'arte del Seicento in Sicilia: Filippo Paladini e Mario Minniti*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra (Siracusa, 30 maggio-19 settembre 2004), a cura di G. Barbera, V. Greco, Napoli 2004, pp. 31-36.
- M. Romano, *Chiesa di San Benedetto*, in *Sette chiese per sette giorni. Un itinerario religioso e artistico nell'isola di Ortigia*, a cura di G. Greco, V. Greco, Siracusa 2005.

- F. Rotolo, *Comiso. La chiesa di S. Francesco d'Assisi*, Palermo 2002.
- J.L. Roux, *Un diacono. Percorsi di lettura del "Seppellimento di Santa Lucia" opera siracusana di Michelangelo Merisi da Caravaggio*, Siracusa 2010.
- G. Russo, *Cenni su la vita e le opere di Raffaello Politi*, Girgenti 1870.
- S. Russo, *Siracusa al tempo di Minniti*, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra (Siracusa, 30 maggio-19 settembre 2004), a cura di G. Barbera, V. Greco, Napoli 2004 [2004a], pp. 47-56.
- S. Russo, *Siracusa nell'età moderna. Dal vicereame asburgico alla monarchia borbonica*, Siracusa 2004 [2004b].
- S. Russo, *Daniele Monteleone pittore siracusano a Malta e nella Sicilia sudorientale*, in "Archivio Storico Siracusano", 19, 2005, pp. 69-96.
- V. Saccà, *Michelangelo da Caravaggio pittore. Studi e ricerche*, in "Archivio Storico Messinese", 1-2, 1906, pp. 40-69 e 1-2, 1907, pp. 41-79.
- G. Salerno-D. Lo Sasso, *L'opera ai raggi X. Diagnostica per immagini radiografiche*, in "C.R.P.R. informa", 2-3, 2007, pp. 34-36.
- Santa Lucia del Mela (Messina). Guida turistica*, Santa Lucia del Mela 2015.
- K. Savarino, *Caravaggio siracusano. La committenza del Seppellimento di S. Lucia*, Siracusa 2015.
- F. Scaletti, *Caravaggio. Catalogo ragionato delle opere autografe, attribuite e controverse*, Napoli 2017.
- K. Sciberras, *'Frater Michael Angelus in tumultu': the cause of Caravaggio's imprisonment in Malta*, in "The Burlington Magazine", 1189, 2002, pp. 229-232.
- A. Spadaro, *Un nobile cavaliere in viaggio per Malta passa in Sicilia*, in "Il nuovo dovere", 10-12, 1989, pp. 22-23.
- A. Spadaro, *Caravaggio in Sicilia. Il percorso smarrito*, Acireale-Roma 2012.
- A. Spadaro, *I Siciliani del Caravaggio*, in "Agorà", 50, 2014, pp. 24-29.
- D. Spagnolo, scheda 10a, in *Opere d'arte restaurate nelle province di Siracusa e Ragusa*, a cura di G. Barbera, Siracusa 1994 ("Quaderni della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Siracusa. Sezione per i Beni Artistici Storici e Iconografici", 3, 1990-1992), pp. 49-51.
- D. Spagnolo, cat. 15, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra (Siracusa, 30 maggio-19 settembre 2004), a cura di G. Barbera, V. Greco, Napoli 2004 [2004a], pp. 92-93.
- D. Spagnolo, cat. 18, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra (Siracusa, 30 maggio-19 settembre 2004), a cura di G. Barbera, V. Greco, Napoli 2004 [2004b], p. 97.
- D. Spagnolo, cat. 24, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra (Siracusa, 30 maggio-19 settembre 2004), a cura di G. Barbera, V. Greco, Napoli 2004 [2004c], pp. 106-107.
- D. Spagnolo, *La fuga e l'approdo. Da Forte Sant'Angelo alle coste siciliane*, in "Karta", 2, 2010 [2010a], p. 5.
- D. Spagnolo, *Mario Minniti (Siracusa 1577-1640)*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, Milano 2010 [2010b], vol. II, pp. 529-541.
- D. Spagnolo, *Nuove acquisizioni su Mario Minniti e un possibile inedito di Andrea Quagliata a Palazzo Abatellis*, in *Suggerimenti caravaggeschi dai depositi di Palazzo Abatellis. Una storia non semplice*, catalogo della mostra (Palermo, 13 maggio-17 settembre 2017), a cura di G. Barbera, E. De Castro, Palermo 2018, pp. 53-63.
- J.T. Spike, *Caravaggio*, New York-London 2010.
- F. Strinati, *Giacinto Brandi. Il Compianto Barberini di Palestrina. Tracce di un grande Seicento prenestino*, Roma 2017.
- F. Susinno, *Le Vite de' Pittori Messinesi e di Altri che fiorirono in Messina*, ms. Messina 1724, ed. Firenze 1960.
- A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Oxford 1977.
- A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi*, in *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, Roma 2000, vol. II, pp. 442-444.
- C. Tempesta, cat. 16, in *Caravaggio. L'immagine del Divino*, catalogo della mostra (Trapani, 15 dicembre 2007-14 marzo 2008), a cura di D. Mahon, Roma 2007, pp. 288-291.
- M. Tricamo, *L'infinito cantiere della Cattedrale: mezzo secolo di lavori (1592-1642)*, in "Archivioluciese.blogspot.com", 12 novembre 2012.
- Unter-Italien und Sicilien, nebst Ausflügen nach Liparischen Inseln, Sardinien, Malta, Tunis und Corfu*, Leipzig 1887.
- C. Vella, cat. 33, in *Mario Minniti. L'eredità di Caravaggio a Siracusa*, catalogo della mostra (Siracusa, 30 maggio-19 settembre 2004), a cura di G. Barbera, V. Greco, Napoli 2004, pp. 124-125.
- R. Vodret, *Notes on Caravaggio's Early Followers Recorded in Roman Parish Registers from 1600 to 1630*, in *Caravaggio and his Followers in Rome*, catalogo della mostra (Ottawa, 17 giugno-11 settembre 2011, Fort Worth, 9 ottobre 2011-8 gennaio 2012), a cura di D. Franklin, S. Schütze, New Haven-London 2011, pp. 72-101.
- 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*, a cura di M. Calvesi, Siracusa 1987, pp. 147-173.
- A. Zuccari, *Caravaggio controluce. Ideali e capolavori*, Milano 2011.

