

Terribilmente pasoliniano: *Il Seppellimento di santa Lucia di Siracusa*

Vittorio Sgarbi

Il più strepitoso quadro di Caravaggio, il più intenso, il più terribile, il *Seppellimento di santa Lucia* di Siracusa. Caravaggio veniva da Malta, da dove era scappato dopo l'effimero momento di gloria ottenuta con il merito e con l'inganno. Dopo un anno di noviziato, il 14 luglio 1608 era stato investito della carica di "cavaliere di grazia", di livello inferiore rispetto ai "cavalieri di giustizia" di origine aristocratica, ma consacrazione di quello che era stato come artista affermato a Roma, prima di dannarsi uccidendo Ranuccio Tomassoni. Anche a Malta ebbe problemi: fu arrestato per un violento litigio con un cavaliere di rango superiore e perché si venne a sapere che su di lui pendeva, da Roma, una condanna a morte. Fu rinchiuso nel carcere di Sant'Angelo a La Valletta, il 6 ottobre: riuscì avventurosamente a evadere e a rifugiarsi in Sicilia, a Siracusa. Il 6 dicembre i cavalieri espulsero con disonore Caravaggio dall'Ordine, "come membro fetido e putrido". L'ennesimo smacco per una vita scellerata, incontenibile. Siracusa è un rifugio, come una patria ritrovata. Ospite del pittore Mario Minniti che aveva conosciuto a Roma, Caravaggio visita la città luminosa, con le sue testimonianze antiche e i suoi monumenti greci e romani, si sente protetto, ma non può cancellare la disperazione. Neppure quando si trasforma in archeologo e, durante una visita con lo storico Vincenzo Mirabella, conia il nome "orecchio di Dionisio" per descrivere

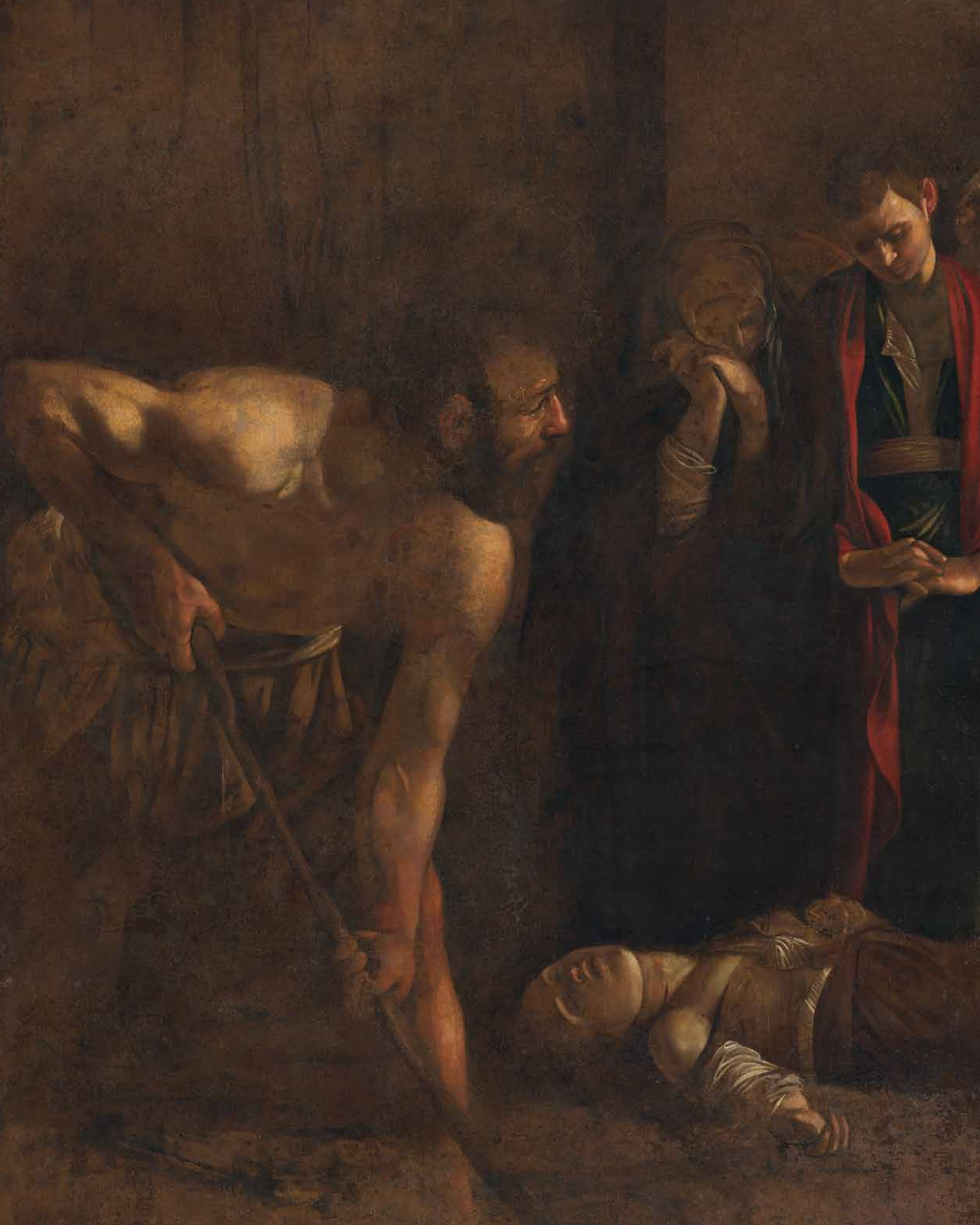
la "grotta delle latomie". Così bene la vide, e così la interiorizzò, da dipingerla come quinta di sfondo nel suo *Seppellimento*. Quelle grotte, quelle cave, furono immaginate come il luogo della sepoltura della venerata santa. Un'intuizione premonitrice, perché nessun luogo poteva meglio figurare come tomba, sepolcro, inferno. E noi sentiamo l'oppressione di quel muro grigio, sporco, dentro cui il corpo di Lucia sarà nascosto, perduto per sempre, disperso, come un sacco di rifiuti. In nessun dipinto, in tutta la storia della pittura, la forza del male è così evidente. Caravaggio racconta una violenza sovrumana. Immagina in quel momento, quando tutto è finito, un'umanità rassegnata, contrita, che assiste alla sepoltura. Il vescovo vanamente benedice: e lo guarda, scettico, un uomo sul fondo con il volto semicoperto, forse lo stesso Caravaggio. Inginocchiata, portando le mani al volto con gesto spontaneo, una donna si dispera. Il giovane con il manto rosso stringe le dita, abbassa il capo e compostamente, silenziosamente, prega. Richiama, nella contrazione del dolore, il san Giovanni Evangelista del *Compianto sul Cristo morto* di Nicolò dell'Arca. Gli assoluti protagonisti, nel buio della latomia, in una notte oscura, sono i due carnefici, muscolosi, bestiali, chini a scavare la terra per nascondere in fretta il corpo: quello di sinistra impreca; l'altro, con la testa grossa e il collo corto, è pura energia brutta. La santa ha un taglio sul collo, il suo



corpo appare decomposto, consunto come il colore sulla tela con cui si confonde; non c'è luce, spirito, anima: Lucia si avvia a non essere. Tanto è vera quella violenza patita che, da quando l'ho vista per la prima volta, mi ha ricordato il corpo straziato, sporco di fango e di sangue di Pier Paolo Pasolini quando fu trovato, lui di intelligenza così viva e splendente, un santo laico, la mattina del 2 novembre 1975. Bastonato e travolto dalla sua stessa auto sulla spiaggia dell'Idroscalo di Ostia, Pasolini fu individuato da una donna alle 6:30 e fu riconosciuto più tardi dall'amico Ninetto Davoli. Poco importa la dinamica dell'omicidio confessato da un ragazzino, Pino Pelosi. Quel corpo parla di una violenza incontenibile che nulla può giustificare. Il fermo corteo che accompagna la santa nell'ultimo saluto è la più grande natura morta di sentimenti mai dipinta. Ma non bastava il facile, didascalico corpo di Pasolini per la mia visione. Sentivo che la chiave del dipinto era nella larga zona superiore, quella della roccia, con la curva dell'orecchio di Dionisio, dove il pittore si era fermato a una stesura catramata. Nessun artista ha restituito la materia inerte con la stessa brutale energia. Materia spenta, inespessiva. Nel grande quadro di Caravaggio si stratificano dolore, impotenza, memoria. Occorre arrivare a un tempo crudele come il nostro perché

quelle intuizioni si rivelino, si traducano nel linguaggio moderno delle forme. Caravaggio, il contemporaneo. Fra i dipinti siciliani di Caravaggio, secondo Roberto Longhi, il *Seppellimento di santa Lucia* è il più antico, realizzato successivamente all'ottobre del 1608, dopo l'evasione dal carcere di Malta e l'arrivo a Siracusa, come pala per l'altare maggiore della basilica di Santa Lucia al Sepolcro, nel sito ove, secondo la tradizione, la santa fu martirizzata e sepolta. La scena sembra collocata negli ambienti sotterranei e bui sottostanti la chiesa, scavati sulla roccia, dove si trova il sepolcro della martire. L'ardita composizione è giocata sulle diagonali, con i due enormi carnefici in primo piano, nell'intento di scavare la fossa, che accompagnano lo sguardo dello spettatore verso il corpo esanime della santa, la quale presenta una ferita da taglio sul collo. Gli astanti al funerale, con il vescovo che dà l'estrema unzione alla martire decapitata, sono come schiacciati sullo sfondo, sovrastati da giganteschi muri che occupano più della metà della tela, attraversata solamente dall'ombra di un arco. La superficie rugginosa e il taglio drammatico della luce accrescono il senso di oppressione e di tensione, che rispecchia lo stato d'animo dall'artista ricercato con un bando di condanna capitale e costretto alla fuga, che si trasforma in condizione psicologica. Siamo di fronte alla tela più imponente del Caravaggio maturo, ossessionato da scene di decapitazione, regista

Seppellimento di santa Lucia, da Caravaggio replicato da Fondazione Factum di Madrid
Patrimonio del fondo edifici di culto, amministrato dal Ministero dell'Interno - Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione
Direzione Centrale degli Affari dei Culti e per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto.





di composizioni complesse in dipinti sempre più silenziosi e spirituali. La sua forza nuova emerge soprattutto attraverso i rapporti tra i personaggi e lo spazio cupo del fondo, nella luce strisciante sulla materia densa



e sporca della tela e del colore. Nel muro sul fondo della scena, in quella materia sofferente che occupa quasi i due terzi del dipinto senza nessuna figura, si ha la percezione della forma che si sgretola, che diventa “non-forma”, e vi possiamo riconoscere un eloquente esito espressivo considerabile a tutti gli effetti come un precedente dell’Informale.

Da tempo meditavo alla connessione fra l’opera di Caravaggio e quella di Pasolini, tanto più se non critica ma inconscia. Continuo a credere che quello fra Caravaggio e Pasolini sia stato un *transfert* vero e proprio dell’uno nell’altro che ha riguardato la vita, i comportamenti, il carattere reattivo, fortemente individualista che almeno in parte viene però compensato dalla predilezione per i più deboli, l’anomalia in una disposizione religiosa comunque presente, la dimensione maledetta, la morte tragica. Esiste, al di là di ogni altra considerazione, anche quella espressa da Pasolini stesso in un testo del 1974, reso noto da Walter Siti e

Silvia De Laude, una relazione biografica indiscutibile, uno veniva da Milano scappando, forse già omicida, sulla scorta di quanto segnalerebbe il contemporaneo Giulio Mancini, l’altro da Casarsa fuggendo per ragioni diverse, ed entrambi scelsero di rifugiarsi a Roma, una città in cui puoi vivere liberamente inosservati e lontano dai pettegolezzi della provincia, e dove non si inseguono le persone che hanno compiuto delitti o peccati anche mortali.

Nel caso di Pasolini il peccato era di quelli che la morale pubblica, non solo nell’Italia cattolicissima del tempo, non poteva accettare: pedofilia. Il processo penale per i rapporti intrattenuti con minorenni, lui che faceva l’insegnante, lo portò all’assoluzione, ma la condanna morale lo fece comunque espellere dal Partito Comunista nel quale militava, in certi aspetti non meno bacchettone della Democrazia Cristiana. E così, portandosi dietro l’adorata madre Susanna, Pasolini dovette scappare dal Friuli perché la vergogna e l’isolamento lo stavano perseguitando.

Giunto a Roma, si sente finalmente libero dalle umiliazioni, ha davanti a sé un campo meraviglioso che è quello di *Ragazzi di vita*, il romanzo che scrive più o meno nel tempo in cui Roberto Longhi impagina la mostra di Caravaggio a Milano, quella della sua definitiva consacrazione. Mostra fatta a Milano, non a Roma, non a Venezia, non a Firenze, per riconoscere la giusta centralità a un’area artistica fino a quel momento ancora sottovalutata, la Padania, dotata invece di dignità altissima e di spiccata autonomia rispetto a luoghi tradizionalmente più rinomati quali la Toscana, Roma, Napoli.

Quando arriva a Roma, nulla avendo lasciato di artistico nella sua Lombardia, anche Caravaggio pensa di



liberarsi di ogni difficoltà, convinto di potersi permettere ciò che altrove non avrebbe potuto. Comincia a vedere dei ragazzini con un certo quale trasporto pasoliniano, quelli che vediamo nel *Bacchino malato*, nel *Fanciullo con canestro di frutta*, e ancora, i *musicisti* del Metropolitan di New York, il *Ragazzo morso dal ramarro*, fino, un po' più avanti, al bellissimo, esplicito, provocatorio *Amore vincitore* di Berlino. Guardateli: il *Fanciullo con canestro di frutta* è identico a Ninetto Davoli, amico devoto di Pasolini, il *Bacchino malato*,

forse il primo autoritratto, è identico a Franco Citti, altro sodale di Pasolini, e l'*Amore vincitore* di Berlino è identico a Pino Pelosi, il suo assassino, che io ho conosciuto personalmente, quando veniva in macchina con me ed ero preoccupato che non mi strangolasse, perché chissà mai che a un uomo che ha già ucciso non possa tornare in testa anche la volontà di continuare un'impresa non estranea al suo istinto, tutt'altro. Un caso? Nel suo primo anno di università a Bologna, Pasolini segue con partecipazione le lezioni di



Longhi, nella stessa aula in cui io ho seguito quelle di un suo importante allievo, Francesco Arcangeli. In quell'aula, con le proiezioni delle diapositive ancora in bianco e nero, Pasolini ha la rivelazione di vedere le opere rivoluzionarie di un pittore come nessun altro, che era stato dimenticato per tre secoli, appunto Caravaggio. Gli rimangono impressi quei dipinti senza possibile metro di paragone, dai contrasti stridenti fra la luce della Provvidenza e il buio della perdizione, quei volti impenitenti, quell'umanità quanto mai

vera, povera e ancora vergine, non corrotta dai vezzi ipocriti della buona società, dannata, forse, ma potenzialmente santa. Non se la leverà più dalla testa, cercandola nei suoi personaggi, cercandola nella sua stessa vita, ossessivamente. Fino all'ultimo.

Nessuno come Caravaggio ha sentito il male, la violenza, la santità e la dannazione, la malattia e la morte, convivere così strettamente in uno stesso luogo, la carne dell'uomo. Ad eccezione di Pier Paolo Pasolini, sua reincarnazione ideale. Ignota pure a sé stesso.