

# Aneta Chmiel

---

## Ma è davvero uno scandalo? Caravaggio sotto accusa ne "L'olivo e l'olivastro" di Vincenzo Consolo

---

Romanica Silesiana 5, 267-280

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANETA CHMIEL  
Università della Slesia

## Ma è davvero uno scandalo? Caravaggio sotto accusa ne *L'olivo e l'olivastro* di Vincenzo Consolo

ABSTRACT: Vincenzo Consolo, in one of his interviews, said that painting is counterbalance to style in his artistic work. In fact, the fine art is a frequent motif appearing in his works. The novel titled *L'olivo e l'olivastro* is a great example of this kind of narration since one of the chapters depicts Caravaggio's stay in Siracusa, as well as the consequences of this fruitful visit. Taking into account the way an olive and a wild olive sprout from the same trunk, so as to be the symbol of everything that is cultivated and what is wild, it should be noted that in the same way the heroes in Caravaggio's paintings have the features that characterize both human beings and animals. This split is present constantly in artistic work of Caravaggio who broke the cardinal rules set out in painting. As a result, he was called both a scandalmonger and the author of the first painting transgression, as well as a highly provocative artist. Vincenzo Consolo's prose is thought-provoking and encourages reflection on relativity of goodness and beauty in the real world which is depicted as disappointing.

KEY WORDS: Painting, escape, transgression, exaggeration, relativity.

L'itinerario nella narrativa consoliana che qui si propone prende avvio dall'atteggiamento dell'Autore che ha assegnato alla letteratura la funzione di resistenza e d'opposizione: “[...] il problema è [...] di non farsi invadere, possedere dalla lingua del potere, di non farsi espropriare della propria memoria [...], ma infrangere della comunicazione, farla esplodere” (DICUONZO, A., 2002: 168). Non è difficile riconoscere quell'aria di plurilinguismo ed espressività, con una forte impronta lirico-poetica però, anche nel romanzo che qui si intende rievocare e cioè: *L'olivo e l'olivastro* uscito nel 1994. È già stato detto molte volte che Consolo affida ai libri il compito di migliorare la società che trova deludente ed offensiva. Questa convinzione diviene una misura appropriata e funzionale all'esplorazione del rapporto: uomo — potere.

Non stupisce, allora, che all'interno delle sue opere compare l'interesse declinato in impegno di restituire "oggettivamente, in terza persona, i mostri, le mostruosità che abbiamo creato, con cui, privi ormai di memoria, di rimorso, privi dell'assillo di raggiungere una meta, da alicantai, felicemente conviviamo" (NICOLAO, M., 1999: 22).

Le riflessioni, differenti tra loro per ampiezza e tono, non testimoniano soltanto i drammi della realtà. Esse sono la sede di una sottile indagine sulla natura umana e sulla propria dolente sensibilità. I romanzi di Vincenzo Consolo collocati fra racconto, diario e reportage tradiscono la propensione al sentimentalismo e alla malinconia. In tutte le opere consoliane troveremo i temi cari allo scrittore: il passato, il ritorno in Sicilia, le citazioni e le autocitazioni, e i richiami all'arte figurativa.

In considerazione della genesi delle opere consoliane, è necessario sottolineare lo stretto legame che intercorre fra il culto del passato e le polemiche sull'attualità. E appunto per accrescere la forza espressiva della sua riflessione sullo smascheramento della violenza degli apparati ideologico-culturali, l'Autore sostituisce spesso il presente con la metafora del passato. Anche nello studio del passato la curiosità del presente e del reale ha un peso considerevole, tanto da costituire un originale punto di vista sulle questioni sempre correnti. Non sarà un caso che all'interno dell'opera consoliana il pensiero dell'opposizione e della rivolta si presenti con frequenza: accompagnato dal senso di una necessità naturale e spesso corretto da un'ironia paradossale quanto amara. A ben vedere, questo sentimento della ribellione in certe circostanze è molto vicino al pensiero della diversità costantemente presente nella narrativa di Consolo. La diversità che ha trovato la realizzazione non solo nel linguaggio ma anche nella rappresentazione dei concetti.

Il vuoto e l'insoddisfazione dovuti alla delusione della realtà si placano soprattutto nella contemplazione della bellezza e della gloria delle idee. Per comprenderlo basta leggere uno dei romanzi consoliani in cui le riflessioni sul passato pervadono la narrazione. Degna di nota è, senza dubbio, l'attenzione al linguaggio adatto, quasi poetico e figurativo. Il calcolato impiego di figure retoriche, le ripetizioni dei periodi complessi e barocchi attribuiscono al pensiero dello scrittore incisività e originalità. Anche se la soggettività è per lo scrittore l'autentica misura della rappresentazione, nelle sue opere come nelle belle arti, l'artista ricorre sempre alla percezione fenomenica e ai processi cognitivi.

Come afferma Antonio di Grado questo linguaggio si volge verso uno stile di moralità, d'intelligenza critica, contro l'omologazione, la perdita delle radici e del senso, e a preservare una diversità che, se non è più storica e antropologica, se non è più nei costumi e nella lingua d'una terra frattanto omologata e imbarbarita, resti tale almeno sul piano conoscitivo, intellettuale, della lettura critica del reale, della demistificazione della storia redatta dai vincitori e della lingua mendace del potere (DI GRADO, A., 1999: 112). Non diversamente, i pensieri sul-

la letteratura e sull'arte in generale evocano la pluralità dei modi. E siccome Consolo ha affidato alla letteratura il ruolo decisivo, molto spesso i protagonisti della sua narrativa sono uomini d'arte o almeno con una tale inclinazione. Non solo, ma altrettanto forte è la consapevolezza dell'Autore della funzione dell'artista nel mondo così povero e mancante di una parola autentica.

Vincenzo Consolo, anche se vive a Milano da oltre trent'anni, è rimasto siciliano, perché, come ha scritto Enzo Papa "si resta per sempre siciliani, ovunque si vada: un indelebile, ineliminabile condizione interiore che tanti, siciliani e non siciliani, hanno cercato, ciascuno a suo modo, di definire e di comprendere non riuscendo spesso ad evitare i luoghi comuni, i pregiudizi [...]" (PAPA, E., 2003: 179—180). Un posto di rilievo ha, nella descrizione delle ragioni del bene e del male, della vita e della morte, dell'essere e del non essere (PAPA, E., 2003: 179—180), la condizione dell'uomo nel mondo del disordine e dell'irrazionalità. Il che, naturalmente, non stupisce in uno scrittore così intimamente permeato dai rapporti emotivi con la sua terra natia, ma indica quanto sia importante conservare uno sguardo limpido e rigoroso nell'osservare anche i fenomeni morali. L'autore è dunque ben conscio della varietà delle impressioni umane e della loro incongruenza. La pratica degli uomini, l'interesse per l'esplorazione e la ricerca della verità si organizzano in una successione delle storie, dei motivi e delle riflessioni che formano gli intrecci narrativi indimenticabili.

Quanto più Consolo concepisce come ambigua, volubile e sfuggente la psiche umana tanto più prova a definirla con l'aiuto delle immagini semplici, essenziali, analitiche. Nel quadro tracciato dallo scrittore la doppiezza della morale e l'inautenticità della vita sociale risaltano con netta evidenza grazie all'espedito formale della proporzione tra i concetti della vita e dell'arte. Assegnando all'artista un ruolo demiurgico, lo scrittore crede nell'efficacia dei buoni ammaestramenti e non dubita che la legge possa indirizzare la società alla comune felicità. Proprio a causa dell'inevitabile mescolanza del bene e del male, l'uomo è rappresentato nella condizione di una difficoltà, di una prova o sfida che permette di verificare le sue possibilità. L'antitesi suddetta ridimensiona, secondo Consolo, il valore dell'uomo e della sua saggezza. Due sono le indicazioni che si possono trarre dal raffronto soprapresentato. Da un lato l'osservazione morale muove da una matura consapevolezza delle contraddizioni e dei limiti dell'uomo. Dall'altro invece, lo scrittore è portato a credere che le qualità morali si manifestino con maggiore chiarezza solo nell'interazione sociale. Se si prendono in esame le opere consoliane è subito visibile questo ricorso alla rievocazione delle circostanze che mettono in rilievo i fenomeni morali.

Sullo sfondo di questi dibattiti culturali e antropologici meglio si comprende il significato di una cospicua sezione dei romanzi consoliani, dedicati alla sorte di un individuo in una realtà scontroso e ostinata.

*L'olivo e l'olivastro* è il romanzo in cui il tema del viaggio costituisce la sua essenza. Ma la terra consoliana, non è quella a cui ritornare perché, in quanto

terra della memoria è ormai “ridotta a rovina. L’eroe sconfitto può compiere allora il viaggio solo per esprimere furore e dolore, piangere sulle rovine. Itaca insomma è diventata Troia” (NICOLAO, M., 1999: 20). Il viaggio che propone lo scrittore è contrappuntato dall’evocazione delle analogie con i gironi infernali danteschi, e con amici-guida a ogni tappa-città. Ulisse omerico durante il suo viaggio si nasconde sotto due cespugli “nati da un ceppo, / l’uno di olivo e l’altro di oleastro. / Soffio di umidi venti non poteva / con furia penetrarvi, né mai sole / splendente li investiva coi suoi raggi, / né la pioggia attraverso vi filtrava: / tanto erano intrecciati l’uno con l’altro” (PACCAGNINI, E., 1994). In questo contesto l’olivo e l’olivastro diventano simboli del coltivato e del selvatico, nel senso più largo, sono il presagio d’una biforcazione, dell’annientamento dentro la natura e della salvezza in seno a una cultura. Ulisse moderno, invece, viaggia in opposizione tra civiltà “per l’uomo e la natura” e civiltà “contro l’uomo e la natura”. Infatti, il viaggiatore si accorge del fatto che in Sicilia sono verificabili minime tracce di civiltà “per l’uomo e la natura”, di amore per la memoria del passato (TRAINA, G., 2001: 97). Tra i luoghi visitati dal viaggiatore si trovano: Gibellina, Milazzo, Augusta, Priolo, l’Etna, Catania, Acitrezza, Vizzini, Caltagirone, Gela, Siracusa, Avola, Noto, Sant’Agata di Militello, Cefalù, Segesta, Trapani, Erice, Mazara. È significativo che viene omessa Palermo

luogo dell’agguato, del crepitio dei kalashnikov e del fragore del tritolo, delle membra proiettate contro alberi e facciate, delle strade di crateri e di sangue, dell’intrigo e del ricatto, delle massonerie e delle cosche, in quel luogo dell’Opus Dei, degli eterni Gesuiti del potere e dei politici di retorica e spettacolo, della plebe più cieca e feroce, della borghesia più avida e ipocrita, della nobiltà più decaduta e dissennata. Via, via, lontano dal quella città che ha disprezzato probità e intelligenza, memoria, eredità di storia, arte, ha ucciso i deboli e i giusti.

CONSOLO, V., 2007: 125

Per lo più Siracusa diventa un nucleo di contraddizioni e di *tòpoi*: dominata da un orribile santuario, frutto di elettorali lacrimazioni di statue di madonne, trova però il suo simbolo più antico in ben altra statua, la greca Venere Anadiomene che tanto colpì il viaggiatore.

Non a caso sono stati rievocati questi luoghi, a ben vedere vi si può individuare una chiave e cioè degli incontri con le figure del passato: poeti, attori, eruditi locali, emigrati, amici, scrittori, i magistrati, figure mitologiche, e pittori, tra i quali: Caravaggio approdato a Siracusa, protagonista dell’episodio molto suggestivo, pieno di stanchezza e di ripiegamento interiore. Caravaggio è stato presentato in quanto vittima di una “melanconia senza riparo che lo spingeva a denudare il mondo, togliere agli uomini, alle cose, ogni velame, ombra, illusione, esporli alla cruda lama della luce, alla spietata verità di questo giorno, di questa vita, squarcio, ferita immedicata, nel corpo della notte, del sonno, della

stasi, amava scontrosamente la bellezza, pativa per la sua labilità, la sua assenza” (CONSOLO, V., 2007: 88), in una Siracusa già decaduta e rovinosa, affamata e lercia, dove una visita alle latomie si rivela un'altra discesa labirintica: ne ricaverà, dipingendo il *Seppellimento di Santa Lucia*, una santa ritratta come “luce spenta”. Non è da omettere il fatto che l'episodio siracusano è soprattutto caratterizzato dalla presenza opprimente della peste, che dà luogo a uno sfatto metamorfismo:

Ora è il tempo in cui il cereo corpo di Lucia si decompone, negli ipogei della morte, negli avelli, nelle catacombe dei liquami si espande, la lama della spada che incise il collo bianco s'è mutata nel bacillo della peste che cova e germina nelle volute, nei ghirigori del barocco, la pittura del Caravaggio nel teatrino dello Zummo, il taglio della luce, la metafora, la profezia della tragedia nella cera colorata, nei simboli, nell'orrore del dettaglio, terrore quaresimale, libidine del reale, nell'ossessione del cadavere.

CONSOLO, V., 2007: 95

Non a caso Consolo sceglie come l'argomento per uno degli episodi, la vicenda siciliana di Caravaggio. Con questa scelta l'autore ritiene che l'arte possa influenzare l'esistenza degli uomini e non dubita dell'opportunità di un tale condizionamento. Come afferma lo scrittore stesso “la pittura era per me un modo per fare da contrappeso alla mia ricerca stilistica nel campo della scrittura, nel senso che io inseguo una sorta di musicalità della frase, [...] di bilanciare questa sonorità con una parte visiva, di creare una sorta di equilibrio fra suono e visione” (www.italialibri.net). L'influenza artistico-visiva si colloca sempre in posizione privilegiata nell'opera consoliana. Lo scrittore sottolinea l'importanza della pittura dovuta alla mancanza di stimoli visivi nel periodo dell'infanzia passato in “una sorta di deserto culturale” (www.italialibri.net). La pittura, in quel periodo religiosa, impressionò lo scrittore al punto a far rievocare ogni tanto i protagonisti dei quadri in quanto gli eroi e le eroine dell'intreccio narrativo delle sue opere. I riferimenti pittorici, li troviamo in varie opere di Consolo: *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, *Retablo*, *Nottetempo*, *casa per casa*, *Lo spasimo di Palermo* e finalmente *L'olivo e l'olivastro* in cui uno degli squarci narrativi viene dedicato alla fuga di Caravaggio dall'Isola di Malta e il suo arrivo a Siracusa dove gli viene commissionato dal Senato il *Seppellimento di Santa Lucia*. L'Autore cerca di raccontare in forma narrativa della finzione letteraria questo soggiorno del pittore a Siracusa, e specialmente il momento in cui egli dipinge questo grande quadro che oggi si trova al Museo Bellomo.

Capitolo XI del romanzo intitolato *L'olivo e l'olivastro*, dedicato al bellissimo episodio dell'approdo di Caravaggio a Siracusa, inizia con un'allusione assai chiara a Santa Lucia espressa sia tramite le metafore: “forma d'occhio”, “pupilla” che riferimenti diretti: “pacata luce di candela”, “il nutrimento della luce”

e dell'esaltazione di Siracusa in quanto la città "d'antica gloria". Non casuale risulta poi l'identificazione tra la città e la rappresentazione dell'immagine di Lucia, incoltellata, offesa e umiliata. Scrittore mette il segno di parità tra la città personificata e la figura uccisa della Santa. Non diversamente il narratore sostiene con sensibile distacco che la città però potrebbe diventare patria solo per chi possiede la cognizione della cultura e della civiltà. Solo per i prescelti, non per tutti. Il disprezzo per la moltitudine profana esclude la partecipazione di tutti alla condivisione dello spirito della città. Lo scrittore non si lascia sfuggire l'occasione per mostrare il clima del luogo in cui ha trovato rifugio il grande pittore di quel tempo. Sullo sfondo è impossibile non intravedere la polemica contro antimeridionali: la presa di posizione dello scrittore a favore dell'Isola va letta anche come un attacco a un preciso bersaglio politico. E già queste condizioni rendono Caravaggio un visitatore unico ed eccezionale. Vale la pena di sottolineare il fatto che Consolo ogni tanto, sempre in chiave dell'odissea dell'eroe omonimo, mette in rilievo la condizione dell'esilio e dell'emarginazione. L'intero genere umano si trova in una condizione di minorità, che da un lato esalta la straordinaria capacità dei pochi grandi ingegni, dall'altro rivela la relatività dei risultati raggiunti.

Con la stessa competenza Consolo, esperto d'arte e di collezionismo, si concentra sull'episodio della presenza di Caravaggio a Siracusa e sulle conseguenze di questo soggiorno. Sul tramonto di una giornata di ottobre, suggestivamente dipinta da Consolo con l'uso dei nomi indicanti i colori vivaci dell' "arancio", dell' "oro" e del "vermiglio", al porto di Siracusa approda Caravaggio. A questi si aggiunge la ridondanza e l'omologazione delle scenografie, dominate da stretti vicoli, trascurati palazzi, affollate porte, da scorci pittoreschi e orridi, con il risultato di attirare l'attenzione del lettore verso la topografia. La sua prima impressione nei confronti della città è più che ripugnante: nel porto vi si trova ogni specie di sporco e di rumori mai sperimentati prima:

Caricò il sacco sulla spalla e fu nel borgo vecchio, nel chiasso marinaro, botti di mastri d'ascia e calafati, abbai di cani, urla di facchini, richiami dai fondachi, da porte e ballatoi, lamenti e preghiere di bambini, di giovani e di vecchi mendicanti. Mai vista tanta penuria, cecità, stroppiume, macule, lordure, sentito tanto tanfo di marcio, a Milano, a Roma o a Napoli, come di peste che scema o che comincia.

CONSOLO, V., 2007: 86

Spazio metaforico per eccellenza, il porto è associato ai significati di "meta" o "conclusione". Nell'estensione più rara, il porto diventa inizio e fine del viaggio, luogo di transito. Dunque, anche in questo cronotopo appare il motivo di trasgressione di oltrepassaggio delle frontiere, dei limiti. Nel capitolo consoliano il porto non è luogo di quiete, un nido o spazio di mare protetto dove sostano le navi, ma uno spazio articolato, mobile, lo scenario dove si svolgono le vicende



di personaggi tormentati e scuri, la manifestazione tangibile della loro natura (BENOZZO, F., 2003: 307—311).

Queste circostanze di una miseria così grande, non lo sconvolgono, al contrario, lo straniero non cede e non si arrende, progredisce varcando una soglia che indica nella sua vita una tappa significativa. Caravaggio in realtà è un fuggitivo che è sempre in cerca di un rifugio, di una meta sicura. Lo accompagna un ragazzo trascurato che assomiglia ad un altro, modello per la figura del liutista rappresentata sul quadro *Concerto*. L'incontro inaspettato con questo ragazzo provoca in Caravaggio le riflessioni sulla natura di bellezza.

Col suo corpaccio, la grossa testa bergamasca, i capelli peciosi e spessi, la fosca pelle, gli occhi ingrottati, il dolore innominato, la melanconia senza riparo che lo spingeva a denudare il mondo, togliere agli uomini, alle cose, ogni velame, ombra, illusione, esporli alla cruda lama della luce, alla spietata verità di questo giorno, di questa vita, squarcio, ferita immedicata, nel corpo della notte, del sonno, della stasi, amava scontrosamente la bellezza, pativa per la sua labilità, la sua assenza.

CONSOLO, V., 2007: 88

Con questa dichiarazione Caravaggio trasgredisce i limiti fin'ora indicati, diventa un artista innovatore e originale, ribelle e rivoluzionario perchè introduce un punto di vista totalmente nuovo e mai prima adottato. Il gusto per il confronto di culture e costumi diversi, vivacemente esercitato nell'arte caravaggesca, si declina in rappresentazione delle figure volte soprattutto a svelare le doti e le debolezze umane. Preme sottolineare come su questi temi lo scrittore si pronuncia con la sicurezza dell'affermazione, mettendo da parte le valutazioni puramente critiche e affidando il proprio punto di vista al binomio positivo-negativo di accettazione e di negazione.

L'espressione dell'arte significa per Caravaggio svelare le apparenze del mondo, per raccontare la verità e forse in questo diventa tanto simile allo scrittore stesso come se fosse il suo alter ego:

E guardando anche Mario, ricordando l'adolescente d'un tempo ch'era stato, pieno di grazia, osservandolo ora nella flaccidezza, nel porgersi untuoso, ascoltando la sua voce di castrato, gli sembrava come il suo castigo, il contrappasso, lo specchio deformato del suo interiore per il mostrare egli nella pittura, come in uno specchio, brutale e vero il mondo, cruda la vita, il suo spasimo, il suo dramma.

CONSOLO, V., 2007: 90

Degno di nota per comprendere l'ideale dell'arte caravaggesca è che fra i modelli siano indicati i ragazzi, gli uomini e le donne provenienti dalla plebe. Le ragioni di questa ammirazione sono molteplici: l'unione di fragilità e di gusto verso il lato oscuro della realtà, l'idea dell'utilità e del piacere, e insieme l'incli-



nazione prescritta di mostrare le cose, la gente ed i fenomeni tali quali sono. La facilità con cui lo scrittore esprime giudizi di valore presentando il personaggio di Caravaggio in quanto sicuro e anticonvenzionale lascia intravedere un vero e proprio processo alla cultura e alla natura. Egli ribalta, ad esempio, il luogo comune della glorificazione delle figure dei santi nella pittura e a questo procedimento gli serve appunto la storia siracusana di Caravaggio.

Lo stile di Caravaggio godeva tra i Cappuccini, i committenti più importanti nella città di Siracusa, di un grande rispetto. E invece il pittore era interessato esclusivamente alla raccolta dei soldi persi nel carcere di Malta e per questa ragione accettò la proposta dei committenti. Le rappresentazioni di Caravaggio ammirate dagli spettatori costituivano in realtà un risultato di un processo complesso e lungo, erano effetto del sovrapporsi delle emozioni e delle impressioni:

Guardò il pittore la testa chiara del paggio, di Martino. Il suo profilo contro quell'acqua, il celeste luminoso, guardò quel balenio in mezzo allo sfacelo delle pietre, alle rovine, e all'istante, come ogni volta, sempre, vide fiorire sul fanciullo, sul collo, la guancia, spandersi, la vermiglia, la nera macchia della peste, della corruzione, della fine. Gli prendeva allora panico, dolore, ch'egli mutava in odio, furore contro la vita, gli uomini, un bisogno l'invadeva d'infliggere dilleggio, afflizione, recidere teste di Medusa, Golia, Oloferne, d'incidere carni, di ferire, di ferirsi.

CONSOLO, V., 2007: 92

Ma questa esibizione di memoria risulterebbe sgradevole e inutile se non fosse destinata a trasmettere idee veramente significative. Si tratta, a ben vedere, di un'implicita critica del narcisismo del pittore. Conscio che la comparazione costituisca un elemento persuasivo, Consolo procede per accostamenti, alternando affermazioni di segno positivo e negativo, secondo uno svolgimento volutamente pedagogico, chiaro e distinto.

Per ribadire quanto importi stringere un rapporto indissolubile con la realtà e aspirare all'eccellenza nel progresso delle arti lo scrittore rievoca ogni tanto la manifestazione comportamentale del pittore verso le questioni cruciali dell'esistenza umana. Caravaggio è sempre assistito da una forte impressione della fine, di una morte violenta, della volontà di ferirsi. Visitando i luoghi più particolari di Siracusa Caravaggio trovò finalmente lo sfondo adatto per il suo progetto. La scena del suo quadro, la voleva collocare all'interno delle latomie, un labirinto, una prigione del tiranno Dionisio, un luogo per la gente condannata, umiliata, priva di speranza. La Santa, la rappresentò in quanto la luce spenta, priva di vita e quasi marginale, perché così fragile, rispetto alle altre figure, marcate e forti, in realtà, però, di minore importanza: vescovo, necrofori, cordari, facchini, fedeli. La figura femminile, stesa per terra, è stata privata degli attributi dei santi: non ha né aureola né altri segni di santità a parte la palma del martirio. E

di nuovo questo quadro è pervaso dal sentimento della morte, della fine e della resa:

Nel sentimento della morte che ormai l'ha invaso e lo possiede, Michelangelo è oltre la violenza, l'assassinio, è alla resa, alla remissione, al ritorno ineluttabile, al cammino verso la notte immota.

CONSOLO, V., 2007: 94

Sia la scelta della tematica del quadro, sia il luogo per l'esecuzione dell'opera non era casuale. Vale la pena di rivelare le motivazioni dell'artista per poter accedere ad una lettura corretta del capolavoro di Caravaggio. Il seppellimento, in quanto tema, è piuttosto raro nell'iconografia della Santa. Però è il fatto che secondo la tradizione storiografica locale, la chiesa di Santa Lucia al sepolcro o Santa Lucia extra moenia, originariamente sarebbe stata edificata sulle catacombe ritenute il luogo del martirio e della sepoltura della Santa.

La raffigurazione di Santa Lucia proposta da Caravaggio ha stupito tutti che si erano riuniti in chiesa ad ammirare il quadro una volta finito. Sarebbe interessante volgere l'attenzione sul fatto che in questo frammento la chiesa, fin'ora percepita in quanto spazio privilegiato per la pratica e per il culto della fede, cambiasse la sua funzione, e subisse una specie di trasgressione da parte del narratore. Quando ci si interroga sulla relazione tra il luogo chiesa — lo spazio fisico del culto e le attività ivi svolte viene fuori sempre il rapporto di predominio dello spazio sull'attività o viceversa. Dentro la chiesa descritta da Consolo viene collocata la scena della presentazione del capolavoro caravaggesco che rende questo ambiente come se fosse un palcoscenico su cui vengono interpretati i ruoli più o meno drammatici. Nella descrizione consoliana della chiesa, e specialmente della navata principale emergono alcuni tratti significativi: la chiesa viene situata fra la gente e al centro dei suoi drammi, non è più capace di irradiare la speranza e i valori della fede. In questo caso l'immagine della chiesa passa da uno sfondo archeologico alla dimensione melanconica della morte e del sepolcro. Proprio quest'ultima è la dimensione dominante in questa fosca rappresentazione consoliana. La chiesa vista dall'interno diventa un luogo di ambientazione di un dramma interiore dell'artista e della gente assistita al momento del cadere del drappo (GIOMBI, S., 2003: 99—112).

Gli elementi della composizione che non hanno trovato l'accettazione da parte dei committenti erano soprattutto: il corpo della donna esanime con uno squarcio sul collo, le figure dei necrofori ingrandite, invece quelle dei fedeli impicciolite, e finalmente la figura del vescovo messa al secondo piano. Secondo gli *Annali di Siracusa*, l'opera sarebbe stata commissionata non dal Senato ma dal vescovo Orosco II nel 1586; notizia che si rivela assolutamente inattendibile in relazione ai dati documentari sicuri sulle vicende biografiche del Caravaggio.

Il vescovo, presente durante l'inaugurazione del capolavoro lo nominò "scempio":

[...] non possiamo celebrare il santo sacrificio della Messa, non possiamo benedire questo quadro. L'artista capisca e si studi d'aggiustare [...]

CONSOLO, V., 2007: 95

Per superare l'inquietudine e assecondare la tendenza alla contemplazione lo scrittore ricorre all'isolamento di questa parte del testo in un capitolo escluso dall'insieme della narrazione. Grazie a questo procedimento crea la sensazione di un'attesa solenne.

Caravaggio invece, come se si aspettasse una tale reazione da parte non solo dei committenti, ma di tutti i presenti nel momento del cadere del drappo che copriva il quadro, di nuovo manifestò il ghigno, non si scompose affatto e nemmeno cercò di spiegare le sue intenzioni artistiche. Questo comportamento di una perseverazione stabile e di una coerenza artistica conferma l'atteggiamento di Caravaggio in quanto un artista che non teme di oltrepassare i limiti una volta indicati:

Michelangelo, il cappellaccio in mano, si portò avanti al vescovo, lo fissò muto, il ghigno sulle labbra, s'inclinò, discese dal presbiterio [...]

CONSOLO, V., 2007: 95

Il valore fondamentale per la gente cresciuta nella cultura occidentale è la libertà. Gli individui e i gruppi lottano per la sua conservazione e la sua estensione. Il pensare e il fare creativo diventa un genere specifico della trasgressione così detta storica. La creatività diventa un tipo specifico dell'espansione: allarga i limiti della cognizione fin ora stabiliti, apre un nuovo spazio di cui non si è accorto nessuno. La trasgressione storica provoca l'azione di varcare la soglia di un mondo sconosciuto e la scoperta delle nuove aree. Però va sottolineato che l'attività di espansione esige il pensiero innovativo.

Con questo episodio Consolo mostra quanto le idee, i sentimenti e le opinioni si divulgano in seguito all'assuefazione e all'uso. Un artista mal inteso rimarrà per molto tempo nell'immaginario collettivo uno scandalista.

È stato anche dimostrato che ogni creatore vive lo stato di oscillazione e indecisione nei confronti dell'esecuzione della propria opera e del suo aspetto finale. Il processo creativo si compone di molte tappe di cui il quadro veniva realizzato, subisce revisioni e accuratezze. L'artista assume i criteri molto rigorosi della perfezione e perciò colui che valuta il compimento così raramente accetta le prime idee.

La fiducia nel metodo della riflessione sulla forza della manifestazione della natura umana, spinge Caravaggio a credere che esso sia di per sé un efficace

strumento euristico, capace di condurre al raggiungimento dello scopo prestabilito e delle apparenze dell'estetica superficiale.

Probabilmente fu proprio lui l'inventore dell'arte moderna, della trasgressione nell'arte, quello che sfidò, per primo le convenzioni del suo tempo. Per meritarsi questa nominazione però, Caravaggio dovette prima subire il destino dell'artista emarginato. Le sue opere furono considerate dai suoi contemporanei blasfeme e scioccanti, e lui stesso un artista *maudit*. In questa controversia la posizione di Caravaggio è, a suo modo, originale: in primo luogo diventa un artista provocatorio e nello stesso tempo originale. Aprì in questo modo una strada per le opere scandalose vere o presunte. La prima opera "indecente" è infatti proprio quella che il pittore dipinse tra il 1605 e il 1606 per la chiesa di Santa Maria della Scala a Roma. Un'opera che doveva raffigurare la morte della Vergine. Per conferire maggior realismo alla scena, Caravaggio utilizzò come modello il cadavere di una donna annegata e appena ripescata dal Tevere; cosicché la Madonna apparve tutta "gonfia e con le gambe scoperte". Cosa sconveniente per la morale del tempo, al punto che i committenti, frati carmelitani, rifiutarono il lavoro.

Volendo ispirarsi agli illustri esempi, Caravaggio poté constatare la divergenza dai codici e dalle lezioni dei suoi grandi predecessori, il che rende pressoché impossibile stabilire un canone. Eppure il pittore ottenne un effetto paradossale, di fronte al quale si mostrò però indulgente e consapevole di poter almeno in qualche modo porre rimedio all'apparente vuoto artistico. E proprio sotto questo aspetto il pittore pare estremamente consapevole delle proprie scelte artistiche. Questo atteggiamento di fedeltà alle proprie idee lo spinge a lasciare la vecchia strada e cercare le nuove soluzioni delle rappresentazioni figurative.

Caravaggio diventa l'autore della trasgressione storica, cioè non individuale, personale, privata e ordinaria perchè non oltrepassa i limiti solo del proprio spazio e dei propri successi. Questa è la trasgressione compiuta dal punto di vista dell'individuo oppure di un gruppo piccolo di individui. Le trasgressioni psicologiche, a differenza da quelle di tipo storico non creano i valori che porterebbero qualcosa di nuovo per le genti, eppure soddisfano i bisogni e i desideri degli individui, appagano la soddisfazione personale, stimolano la curiosità cognitiva, motivano le attività successive. Gli autori della trasgressione così detta storica oltrepassano i limiti materiali e simbolici mai prima raggiunti da nessuno. In questo caso si parla dell'"uscita oltre". Questo tipo di trasgressione provoca il cambiamento della mentalità di tutte le generazioni, arricchisce il patrimonio culturale di tutta l'umanità. Con questo tipo di trasgressione Caravaggio propone una nuova visione del mondo, anche se porta scompiglio assoluto nel mondo dell'arte.

Nello stesso momento i responsabili specialmente della trasgressione di tipo storico vivono il sentimento di rimpianto che diventa uno stato d'animo molto complesso e costituisce l'unione di tristezza o dispiacere con un certo tipo di

rancore verso se stessi e gli altri. Diventa un'emozione negativa. L'uomo che oltrepassa i limiti dei propri successi finora raggiunti, si rende conto che le sue opere lo superano (KOZIELECKI, J., 2002: 56).

L'interesse verso la novità si accompagna sempre in lui, al proposito divulgativo e al desiderio di ricondurre le idee innovative entro una tradizione. Caravaggio risponde con una proposta ripensata e meticolosa ma difficile da accettare da parte del pubblico di quel tempo. I preparativi, i materiali hanno un valore inestimabile per una ricerca approfondita. Permettono passo dopo passo di seguire il processo della produzione del capolavoro. Per comprendere l'esecuzione del processo creativo dell'opera di Caravaggio bisogna prima descrivere il finale che non è facile da presentare con le sole parole. In effetti l'artista ha risolto un tipico problema divergenziale che ha un numero praticamente infinito delle soluzioni: il contenuto dell'opera, la sua forma e la sua composizione dovrebbero essere varie. In base ai materiali si può ricostruire il processo creativo. Questa ricostruzione diventerà una delle possibili. Il ruolo dominante nel lavoro di Caravaggio svolgeva il suo sapere e la sua esperienza in quanto pittore. Caravaggio studiava diligentemente le opere dei suoi predecessori, si interessava alle abitudini dei tempi presentati, leggeva i documenti in merito, era appassionato della vita della plebe molto spesso protagonista dei suoi quadri. La sua memoria assomigliava a un magazzino ben attrezzato. Per lo più l'artista visse tra l'altro a Roma, il centro della vita culturale nell'Europa di quel tempo.

Dopo lo studio necessario, immediatamente si mise al lavoro con una risorsa delle informazioni codificate nella memoria e provenienti dall'ambiente. Caravaggio approfittò delle tematiche e delle soluzioni formali dei suoi quadri precedenti. Adottando questa regola nel *Seppellimento di Santa Lucia* il pittore introdusse, ad esempio, l'elemento architettonico dominante sulla scena che si può vedere sulla tela dedicata a *Morte della Vergine*.

Anche le precedenti scoperte artistiche riguardanti la composizione e la deformazione delle figure sono state adottate in questo quadro. Eppure non si può dire che l'artista abbia imitato le proprie produzioni precedenti, ma piuttosto le abbia modificate in modo creativo. Questa euristica permise dunque di continuare in modo innovativo il proprio stile di pitturare. All'inizio Caravaggio fece un abbozzo totale del capolavoro, e poi ne dipinse i frammenti. Le figure tali come: fedeli, cordari e necrofori sono presenti nella versione finale, ma la loro collocazione e la composizione subiva continui cambiamenti. Sia le figure centrali che gli elementi di secondo piano venivano continuamente corretti e modificati fino al punto in cui avrebbero raggiunto i massimi criteri artistici. Dunque si può constatare che l'artista-creatore produceva le idee parziali, e invece l'artista-giudice di solito non le accettava e le sottoponeva ad una correzione necessaria.

È difficile giudicare una produzione storica. Un'opera considerata come capolavoro dagli uni, per gli altri può costituire un kitsch che non dovrebbe far parte della cultura. Questo fenomeno, chiamato il paradosso di Perkins dice che

“si è migliori critici che artisti” (KOZIELECKI, J., 2002: 52). Se un tale individuo possiede il sapere sufficiente per giudicare in modo critico il prodotto di un processo creativo, nello stesso tempo — sempre approfittando di questo sapere — dovrebbe saper creare gli stessi prodotti. Invece la verità è che non è capace di farlo.

Queste considerazioni, se non illustrano organicamente la poetica del libro, meritano di essere tenute in conto per comprendere le condizioni dell'artista trovatosi sulla terra siciliana. Dopo la lettura del capitolo succitato, la domanda che si vuole porre è seguente: c'è ancora spazio per provocare? A volte si esprimono le opinioni assai radicali secondo le quali nei nostri tempi le trasgressioni individuali non sono possibili, oppure che molto presto si esauriscono. Il “noi” elimina l'“io”. Diventa così perché ogni artefice vive in un certo ambiente, incontra le persone geniali che lo influenzano. Lo scambio delle idee, un eccezionale ambiente creativo, la rivalità, la creazione delle teorie comuni tutto quello contesta l'opinione sulla possibilità delle opere mentali individuali. Gli autori rimangono nello stesso tempo utenti della cultura. Ininterrottamente continua il processo della loro acculturazione, per esempio: lo studio delle opere dei grandi predecessori prepara la base per la produzione futura. In questo senso l'artista non lavora in un ambiente verginale. Esaminando le considerazioni suddette si può parlare ancora del predominio dell'individuo sulla comunità? In effetti nascono le domande tra le quali una seguente: ma davvero le trasgressioni storiche individuali spariranno e la gente oltrepasserà i limiti materiali e quelli simbolici insieme agli altri? La lezione consoliana è un richiamo alla riflessione sul destino dell'individuo sempre in fuga e in cerca dei mezzi forti e incisivi che si oppongono alla realtà convenzionale e menzognera.

## Bibliografia

- BENOZZO, Francesco, 2003: “Porto”. In: *Luoghi della letteratura italiana*. Milano, Mondadori.
- CONSOLO, Vincenzo, 2007: *L'olivo e l'olivastro*. Milano, Mondadori.
- DI GRADO, Antonio, 1999: “Quale in lui stesso alfine l'eternità lo muta... Per Sciascia, dieci anni dopo”. In: *Approssimazioni a Consolo*. Caltanissetta — Roma, Salvatore Sciascia Editore.
- DICUONZO, Angelo, 2002: “Storia, menzogna e letteratura. Annotazioni sulla narrativa di Vincenzo Consolo”. *Allegoria*, N. 40—41.
- GIOMBI, Samuele, 2003: “Chiesa”. In: *Luoghi della letteratura italiana*. Milano, Mondadori.
- KOZIELECKI, Józef, 2002: *Transgresja i kultura*. Warszawa, Wyd. Żak.
- NICOLAO, Mario, 1999: *Il viaggio di Odisseo*. Milano, Bompiani.
- PACCAGNINI, Ermanno, 1994: “Ritorno senza miele”. *Il Sole 24 Ore*.
- PAPA, Enzo, 2003: “Ritratti di critici di contemporanei. Vincenzo Consolo”. In: *Belfagor. Rassegna di varia umanità*. Firenze, Casa Editrice Leo S. Olschki.
- TRAINA, Giuseppe, 2001: *Vincenzo Consolo*. Firenze, Cadmo.

## Nota bio-bibliografica

Aneta Chmiel è docente di Glottodidattica presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università della Slesia a Sosnowiec. Ha conseguito la laurea in lettere nel 1998 e nel 2002 ha ottenuto il dottorato. È autrice di vari articoli sulla letteratura italiana rinascimentale e contemporanea. Ultimamente le sue ricerche si concentrano sulla narrativa di Vincenzo Consolo.