

IL SEPPELLIMENTO DI S. LUCIA

CARAVAGGIO E LA BIBLIOTECA DIGITALE

di Francesca Salvemini

Tra reificazione e anastilosi documentale, interpretazione dei pittori che copiarono e restaurarono le sue opere, astrazione di antiquari e bibliofili, il recupero del bene artistico e culturale in un indice bibliografico della fortuna del Seppellimento di S. Lucia, dipinto sulla tela a grande formato, a grandezza naturale. Nel sistema iconclass l'indimenticabile avventura del 'brutto', né falso né vero nel viaggio in Italia tra le rovine, fra eventi catastrofici e conservazione. Fruizione, estrapolazione ed incetta del mercato, la flagranza dell'autografia inedita nel sublime: l'irreparabile e l'irreperibile nella cronistoria del gusto. Dall'edizione anastatica, dai microfilms e microfiches degli originali all'e-book, la riproducibilità della scansione digitale in formato PDF nella storia della 'legenda' (avvertenza al lettore: la datazione delle ristampe è affidata all'impronta tipografica).

Sarà Filippo Baldinucci, oltre la metà del secolo, a dire di una delle tavole dipinte da Lorenzo Garbieri per il Palazzo Bentivoglio a Gualtieri come, esaltandone il grottesco con l'anonimia, avesse suscitato nei devoti in processione febbrili tremanti di raccapriccio: *“una Santa martirizzata col taglio della Gola, e fecela vedere in atto, e veduta si propria, e con osservazioni si adattate al tragico successo, che esposta al pubblico in tempo d'universale concorso d'una processione, cagionò sì gran terrore, massimo nelle femmine, che non poco sconcerto ne seguì in quella religiosa azione.”* Anonimie tuttora suggestive: nel panorama critico degli anni Sessanta e Settanta S. Orsola un quadro di forma allungata nell'inventario estense del XVIII secolo edito da Adolfo Venturi, forse una S. Orsola la santa con la freccia nel collo nel verticale 'The Guardian angel with two Saints' al Nelson Atkins Museum of Kansas City, Missouri, nella mostra di Cleveland (Cecco del Caravaggio, R. E. Spear 1971, 1975; 'l'Angelo custode', E. Borea 1977). Un' indefinita scena allegorica la Romano Avezzano (G. Scavizzi 1963) e un indeterminato baccanale (C. Pietrangeli 1961) il drammatico Ortolano che, semiavvolto in un vello caprino, versa da bere ad un soldato, l'aceto della Passione, dalla raccolta del cardinale Silvio Valenti Gonzaga, abate a Messina nel 1724 (G. M. Mira 1875). Nel *Seppellimento di S. Lucia* di Siracusa la ferita alla gola fa risaltare nel pallore del collo la matrice silente di Caravaggio, che, tramite le copie di Lionello Spada dell'*Incredulità* e della *Giuditta* come la *Flagellazione* dalle copie Vaccaro, era esemplata dal generico pittoresco di Lorenzo Garbieri. Il *Seppellimento* era descritto come un quadro dei *“Funerali di S. Lucia”* nel *Narciso al fonte*, cioè l'uomo che si specchia nella propria miseria del siracusano Ippolito Falcone, edito a Palermo (1655): *“Richiesto Michelangelo 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.”* L'ecclesiastico caratterizzava una peculiarità iconologica dell'azione ieratica, scorgendo nel dipinto la rappresentatività di uno stato di grazia: nella *Morte della Madonna* il semplice apparato funebre della tenda calata dal cassettonato filtra otticamente la luce sugli apostoli. Nel *Liuto* dell'Hermitage l'uso di specchi piani e di sezioni nella resa

delle ombre, delle partiture e degli strumenti dell'assolo approssimano la restituzione virtuale incrociando a distanza lo sguardo del ritratto. L'effetto di specchiarsi in contropunto nel dipinto suscitava l'immaginazione con l'immedesimazione in una forma eterea nella *Galeria* di Giambattista Marino, nei versi intitolati *Sopra il proprio ritratto dell'Autore*, quando il metodo di proiezione negli specchi piani veniva illustrato dalla rappresentazione grafica di Salomon de Caux (*La Perspective avec la raison des ombres et des miroirs* 1611). Accanto al terzetto del Concerto campestre del Louvre la personificazione di Eco un'allegoria dell'intervallo di risonanza: il canone a due a due nel *Concerto* al Metropolitan Museum of Art del contrappunto armonico a quattro e cinque voci, la cui invenzione era attribuita ad Achille ed Antonio Falcone, la frazione dell'eco nell'accompagnamento alla voce solista (F. Di Paolo Avolio, *Dissertazione sopra la necessità ed utilità di ben conservarsi gli antichi monumenti di Siracusa*, Palermo 1806). La fascia annodata nei capelli, il titolo 'Calthus' del ritornello nello spartito, la bianca còlta, valsero al violino l'appellativo di pastorale nelle *Memorie* di Gaspare Celio, scritte nel 1620 ed edite nel 1638, quando il quadro era inventariato nella raccolta di Vincenzo Giustiniani. Il *“Pastor Friso”* Paride nel genere lirico della canzone, dipinto a Palazzo Mattei, interpretato da Giambattista Viola, veniva colto da Marino nello spunto melodrammatico corale della sequenza di un preconcio. Appartenuto al cardinale Francesco Maria Del Monte, il ritratto di un giovane 'che sona di clevo', edite le *Vite* belloriane, veniva pubblicato Giustiniani dalla *Pinacotheca* di Giovanni Michele Silos del 1673 nell'epigramma intitolato *“Excellentis citharistae effigies”*, un ritratto di poeta lirico. Inserito nei cataloghi di vendita della collezione tra il 1804 ed il 1812 (A. Paillet., H. Delaroche 1811), veniva infine acquisito dall'Hermitage. Nel *Seppellimento* lo sviluppo dimensionale della tela (cm. 408x300) è tale da comprimere l'irraggiamento abbinante del corpo tra il rilievo massivo e la dissolvenza della pellicola pittorica in rapporto di scala e di assorbimento cromatico alla luce alabastrina: l'effetto di precipitazione, *“il lumeggiar con lume unito che venghi d'alto senza riflessi”* che Giulio Mancini sintetizzava nel pittore, è una scia riverberata sulla ritrosia degli astanti all'efferatezza. Gli stessi modelli ritratti da diverse angolazioni da più di uno specchio semplice-



Giuseppe Politi, Sepellimento di S. Lucia (incisione da Caravaggio).

mente inclinato ne suggestionano l'istantaneità, offuscando il campo del dipinto. L'astrazione dell'ombra della preparazione a vista della tela e la rifrazione ustoria venne definita un'incongruenza concettuale tra vittime e carnefici (B. Berenson 1953), la cromia spettrologica un frammento "superstite" (R. Longhi 1952, 1959), il muro del tempio un'enfatizzazione terrena del frale di S. Lucia (Hibbard 1983), la serpentina ribelle dei capelli della Santa un frammento storico dei processi alle possedute, perpetuati nelle dichiarazioni di claustrofilia delle converse dalla tolleranza oratoriana e borromaica, culminata nel 1621 con la chiusura delle Orsoline di S. Lucia di Milano (F. Rivola, *Vita di Federico Borromeo*, Milano 1655-56). Più di una tradizione convergeva da Vincenzo di Metz sulla *Passio* in versi di S. Lucia di Sigibert di Gembloux (G. Di Giovanni, *Acta sincera sanctae Luciae*, Palermo 1758, cur. C. Gaetani della Torre), bibliografia raccolta dal gesuita Ottavio Gaetani (O. Gaetani, *Idea operis de vitis sculorum*, Palermo 1617). L'agiografia del martirologio annotato da Cesare Baronio (*Martirologium Romanum* 1586) preservava la Santa siciliana con l'innaturale immobilità statuaria da martiri di ogni genere del console Pascasio ed era 'gladio in gutture percussa', ma 'finalmente scannata' nel *Martirologio Romano* del 1704 (A. Zuccari 2011). L'acuità scientifica tra assimilazione e simulazione del marinismo lo stato psichico reattivo alla verità archeologica di reliquia esangue negli astanti del dipinto di Siracusa, accolti tra i profani all'iconostasi. Sulla madre e il tribuno Valerio, che indossa a lutto la tunica talare stolata, i

volti di Vincenzo Mirabella e Giovanna Alagona, sul vescovo di Siracusa (303 d. C.; F. F. Gallo 2008) in abito palliato, sul fervente di profilo, dal capo avvolto nella fascia sacerdotale (Geminiano), e sulla convertita inginocchiata con le mani alle tempie nello stato di rivelazione visibile, incombe, generatore del campo visuale, il palafreniere (con il guanto di armatura o il flagello nei diversi stati di trattamento del dipinto).

I quattro generi di rivelazione della predicazione minorita nei convenuti: l'intellettiva nella Santa, il cui 'uffizio' caritatevole negli *Annali* dei Cappuccini era la guarigione dei ciechi (Z. Boverio, *Annali dell'Ordine de' Frati Minori Cappuccini*, 2°, Venezia 1645), nel vescovo benedicente e nel diacono, in cui era forse ritratto il riformato Benedetto Fausto (O. Gaetani 1617); l'immaginativa in Valerio e nell'oratore col fazzoletto, uno dei committenti, e le empiriche visibile e vocale. L'impasto spento dei carboni e dei rossi di preparazione della tela nei cordai, i funai cavatori, senza l'ampio dettaglio delle pale allo stato del dipinto (F. Bologna 2009), abbagliati e ipnotizzati dal mormorio amplificato della predizione del declino di Diocleziano della martire: esposizione ("disepellimento") della salma incorrotta dalla fossa e non inumazione benedetta nel *Viaggio della Sicilia* (C. G. Della Torre 1828).

Il braccio scorciato di Lucia l'incidenza penetrante della luce, il rilievo dei corpi l'avvolgente "rondeur" del colore, metafora dell'ombra delle palpebre abbassate e del calore dell'ira nel pianto degli astanti. Dal *Libro dei Salmi* (16: 8-9) l'iconografia frequente della Santa che ostende i globi oculari in 'laude' della conservazione della grazia o con l'ampolla, che l'avvicinava alla Maddalena. Un'ergonomia diafana del corpo intriso di luminosità, nel dipinto di Caravaggio, che schiude l'entrata della curia romana, vigenti al tempo del martirio gli editti di apostasia di Nicomedia, connessi alle condanne di reclusione ('ius primae noctis'), che nella *Legenda aurea* erano connaturate a simbologie di aura ed emanazione, come un'ipostasi angelica al martirio di Santa Caterina d'Alessandria 'super rotam'. L'attendibilità di Falcone rilevava nell'alta parete nel dipinto la stratigrafia della grotta durante la riforma minorita nella città antica alle 'marine' (P. Clavier 1619; G. Bonanni, ed. 1717) dalla fossa detta dei Cappuccini (I. Paternò, *Viaggio per tutte le antichità della Sicilia*, Napoli 1781). La Porta cittadina campiva il riquadro del martirio della predella nella Pala di S. Lucia di Jesi di Lorenzo Lotto, restaurata nel 1974 dall'Istituto Centrale di Restauro (G. M. Canova 1975), con la Santa in piedi¹. Giovan Pietro Bellori nelle *Vite*: "Pervenuto in Siracusa, fece il quadro per la Chiesa di Santa Lucia, che stà fuori alla Marina [n.d.r.: extra moenia]: dipinse la Santa morta con il Vescovo, che la benedice; e vi sono due che scavano la terra per sepolirla." Ancora Baldinucci² nelle *Notizie*: "...e di notte tempo sconosciuto si partì di Malta, e si portò in Sicilia. In Siracusa fece un quadro del Martirio di S. Lucia per la Chiesa di fuori in su la Marina; da Messina se n'andò a Palermo... navigò di nuovo alla volta di Napoli..." Commissionato a Siracusa attraverso il pittore Mario Minniti da un magistrato del Senato, nella chiesa dedicata a S. Lucia al Sepolcro dei Padri Francescani il martirio della Santa nelle *Vite dei pittori messinesi e di altri che fiorirono in Messina* del pittore messinese Francesco Susinno (V. Martinelli 1960): "...Per opera del cardinale che lo proteg-

¹ "Volentes autem eam trahere, tanto pondere spiritus sanctus eam fixit, ut omnino eam movere nequirent. Fecitque Paschasius mille viros accedere et manu sejus et pedes ligare sed eam nulla tenus poterant movere; tunc et cum viris mille paria boum adhibuit sed tamen virgo domini immobile permansit." (Legenda aurea, que lombardica historia nominatur, cur. T. Graesse, Dresda 1846 [ed. J. Huguetan 1512]).

² F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno 1580-1610*, Firenze 1702 [postuma 1700].

³ Nelle Bellezze della città di Firenze di Francesco Bocchi nel Palazzo del Nero (Torregiani) a Firenze: "Dall'altra parte della facciata del Salone secondo il medesimo ordine si veggono le armi di quelli, che hanno parentela con la Signora Ottavia dal Monte, moglie di Francesco Del Nero, figliuolo di Agostino." Dai Clocchi Del Monte San Savino, il pontefice Giulio III, Baldovino e il cardinale Innocenzo Del Monte, da Ottavia Del Monte e Cecchino Del Nero, erano pervenuti a Francesco Maria Del Monte il Casino di Porta Pinciana e la Loggia a Ripetta. Benedetto Varchi nella Storia fiorentina aveva definito quest'ultima l'ufficio di Francesco del Nero, "ch'ei chiamò Ripetta." Appartene al cardinale Francesco Maria, precisando Bellori nella Vita di Andrea Sacchi, come vi avesse affrescato le Stagioni. Situa nel tratto preesistente della Ripetta, inciso nel Ritratto di Roma moderna di Pompilio Totti del 1638 l'attuale largo di Fontanella Borghese con i 'Palazzi di Piazza Borghese', nell'area della cloaca e del porto fluviale delle sontuose residenze Borghese, che includevano le scuderie e il Palazzo del Giglio del sigilliano cardinale Pedro Deza. Il cardinale vicario del Monte aveva sede nel palazzo Medici a piazza Madama nel 1630 (M. Vasi 1794; Gevert Schayck, *Nova urbis Romae descriptio*, 1630: 'Pal. Card. Montis', da A. P. Frutaz 1962).

geva [n.d.r.: “cardinal Monte”, che “se lo prese in casa³”, tratto da Giovanni Baglione] ottenne un impiego in S. Luigi de’ Francesi per la cappella de’ Signori Contarelli, ove fece l’evangelista S. Matteo coll’angelo, dal che viene dell’intutto screditata quella diceria tanto volgata che questo dipintore non volesse dipignere angeli a cagione di non averne mai veduti. [...] fuggì in Sicilia, e ricoveratosi nella città di Siracusa [...] In questa gran tela il dipintore fece il cadavere della martire distesa in terra, mentre il vescovo con il popolo viene per sepolirlo 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.” Fatta in Siracusa (G. M. Capodiecì, *Antichi monumenti di Siracusa*, 1813), la S. Lucia venne descritta da Enrico Mauceri, la commissione risalente al 1586, nella *Guida di Siracusa* del 1907 nella chiesa monastica eretta nel 1303 (V. Mirabella, *Dichiarazioni della pianta delle antiche siracuse*, 1613), che ad un altare dell’annessa sacrestia ottagonale conservava il sepolcro, il sacello sulle catacombe di età diocleziana (M. Cinotti 1983). Come l’episodio della visita di Caravaggio e Vincenzo Mirabella all’Orecchio di Dioniso, un anatro del Ciclope - nell’*Isagoge* di Ottavio Gaetani l’Etna - la fonte della datazione del restauro ottocentesco di cui dette notizia Mauceri era la guida intitolata *Siracusa pei viaggiatori di Giuseppe Politi* (Siracusa 1835), che, uscendo dall’anonimato, ne precisava la paternità dell’esecuzione nel 1821. Nel volume era contenuta la sua incisione della “S. Lucia” con la didascalia: ‘*Gran Quadro Originale del Cav. r Caravaggio nel Convento di S.ta Lucia in Siracusa*’ (1835, tv.7, 1), dove aveva rilievo schematico il sottotono della martire, pigmentazione di una prima stesura della ferita nell’indagine dell’Istituto Centrale del Restauro (M. Cordaro 1984). Il convento e l’entrata agli scavi vennero terremotati nel sisma della Val di Noto del 1693 e in quello di Messina del 1783 (M. De Non 1788 [n. d. r.: D. V. Denon, viaggio intrapreso nel 1778]): apparteneva ai portali normanni della cripta il sesto del fornice che sfonda la prospettiva del dipinto (Marini 2005). Ottavio Gaetani nell’*Isagoge sacra* dell’*Idea* del 1617: “(8) *Ethnicorum, ac Christianorum, ac fortasse etiam Martyrum, fuerint cryptae S. Luciae, & S. Ioannis in Syracusarum suburbij.*” La tela venne definita una “*Morte di S. Lucia*” da Hans Posse nel *Lexikon* del 1911, e, ancora un *Seppellimento* nella *Cronaca delle belle arti* del *Bollettino d’arte* del 1922, dallo stesso Mauceri nel 1925 datata “verso il 1608”, pulita e rifoderata da Riccardo De Bacci Venuti. Un *Seppellimento* nel Caravaggio di Lionello Venturi dello stesso anno, con le riproduzioni fotografiche dell’intero, e della vasta zona centrale, e nel 1951 la “*Sepoltura di S. Lucia*”, la pala venne datata dallo stesso Venturi agli ultimi mesi del 1608, non senza un cenno storico sul suo stato di conservazione: “*Subi vari restauri finché i rifacimenti furono tolti dall’Istituto Nazionale del Restauro, nel 1947-48*” (Cesare Brandi, ICR, V *Mostra di restauri*, 1948). Nella *Mostra del Caravaggio* del 1951, il catalogo ne riferiva a sua volta la “*ridipintura*” del 1821. Una sintetica esposizione dell’intervento conservativo venne pubblicata da Brandi in *Restauri caravaggeschi per la Sicilia* (*Bollettino ICR*, 1951, 5-6): “*Lo stato disastroso dell’opera aumenta lo squilibrio fra le parti che dovettero essere autografe e quelle che qualche aiuto, forse il Minniti, spennelleggiò insieme col grande artista.*” Esaminata a luce radente e riflessa e radiodiagnosticata nella sede dell’Istituto Centrale di Restauro [attuale ICSR] nel 1973, l’ultravioletto comparato all’osservazione di carotaggi stratigrafici puntiformi al microscopio mineralogico con rimozione sia delle ridipinture che delle stuccature, volta al recupero di strati originali nelle zone risultate omogenee, e tratteggio delle lacune. Fra i reperti dell’età di Tiberio degli scavi siracusani del 1543 le

pietre squadrate che l’*Historia siciliana* di Tommaso Fazello (1573) descriveva quasi ovunque nel suburbio, la porta che interseca l’arco nell’incisione una “*palizzata*” (M. Cordaro 1984). Nel Museo regionale di Palazzo Bellomo, salvaguardando nel dibattito seguito il crinale dell’autografia sulla tela e nelle copie dei caravaggeschi, è stata esposta a S. Lucia al Sepolcro.

Nella deposizione al processo del 1603 a Roma Caravaggio, interrogato, dichiarò: ‘Bartolomeo già mio servitore che andò due mesi sono alli castelli del Soderino’ in Borgo, il Palazzo Soderini del Mausoleo di Augusto, e dichiarò anche come ‘Mario pittore’ si fosse allontanato da lui nel 1600. Siracusano secondo Falcone e siciliano adottivo, secondo Susinno, Minniti: “...*trasportossi a Roma asilo di sicurezza. In essa astretto dalla necessità e dal trovarsi introdotto nel disegno, accomodossi con un siciliano pittore, che vendeva quadri a dozzina, e nella stessa bottega strinse amicitia col Caravaggio, ambi giornalieri di quel grossolano pittore.*” Tra i dettagli più critici per lo stato di conservazione nel *Seppellimento di S. Lucia* gli stessi modelli dei due commensali della Cena in Emmaus di Alonzo Rodriguez del Museo Regionale di Messina, il fratello “*Luigi Rodrigo*” prima a Roma e poi a Napoli (B. De Dominicis 1742): il suo volto sopra la mano del Vescovo, specularmente alla testa di Mario Minniti, ai lati del frammento, tratto dall’eloquenza di Cicerone, del senatore che piange, la cui identità era taciuta da Susinno, e di Lionello Spada. La biografia di Caravaggio di Balduino aveva affermato la contiguità della *Flagellazione* a Napoli ai dipinti del periodo romano, la cui fama vi precedette il pittore, e scene della Passione in questa tela. Francisco Pacheco (*Arte de la pintura su antiguedad y grandezza* 1649) sintetizzava la sensibilità storica dei caravaggeschi nella Roma della fine del terzo decennio del Seicento, soggiornando in Italia negli anni in cui José Ribera era a Napoli. Qualità sottolineata da Jusepe Martinez (*Discursos practicables*, V. Calderera y Solanos 1866), in Italia nel 1625, che, insistendo sulla circostanza che Caravaggio avesse ritratto con i suoi ‘signori protetti’ il pontefice Paolo V al suo cospetto nel 1606, considerata autentica da Giacomo Manili e da Bellori alla metà del Seicento nell’attribuirgli il ritratto Borghese, e leggendaria da Lionello Venturi nel 1951 a sottolinearne l’infinita, sosteneva anche come avesse contratto in Sicilia “*una enfermedad de que murió.*” Nel dibattito fra Roger Hinks (1953) e Roberto Longhi dalle pagine di *Paragone* sulla committenza estense della *Madonna del Rosario*, s’inseriva a confronto l’affermazione di Camillo Fanucci nel *Trattato sulle confraternite romane* del 1602: il cardinale Benedetto Giustiniani era annoverato protettore della Compagnia di S. Orsola di Roma. Fanucci accennava con convinzione anche alla scarsa reperibilità nel 1602 di documenti dell’Ospedale della Consolazione, la congregazione di fronte alla Torre dei Crescenzi, dove, nelle *Considerazioni* sulla pittura di Giulio Mancini, il pittore era stato ricoverato, dipingendovi quadri per il ‘priori’ (Ms. marciano), che nella biografia di Balduino erano stati persuasivamente esportati in Spagna da Roma. Precocemente in Spagna l’‘*Ecce homo*’ Massimi, escludendo le tele Giustiniani e la “*presa di Cristo nell’orto*” Mattei (Firenze, Uffizi) che erano, eccetto l’*Amore* Giustiniani a Berlino, per lo storico: “*quasi tutte di mezze figure.*” E altri quadri dai collezionisti andarono in Europa, tra cui al Louvre la *Morte della Madonna* Gonzaga che era stata esposta a Roma, ad Anversa la *Madonna del Rosario* di Vienna, che era stata esposta a Napoli nello studio del pittore e al Louvre la *Buona Ventura*, la Zingara, che nella versione Costa della Pinacoteca Capitolina (P. Righetti 1833-1836) componeva con *I Bari* (Kimbell Art Museum, Kansas City) una delle parabole più celebri, la parabola del *Figlio prodigo*. La fama di Giulio Mancini emergeva nella vita di Rutilio Manetti dell’edizione

postuma delle *Notizie*: Baldinucci aveva attinto alle *Considerazioni* del medico membro della Compagnia del Gonfalone di Siena, che furono redatte in forma di compendio, di cronaca e di biografia. L'affermazione di Fanucci, deputato degli Oratori della Morte e dell'Ospizio dei Pellegrini di Roma, precedeva le redazioni del medico senese, e la stesura della postilla dov'era annotato l'ospedale, annesso alla chiesa di S. Maria della Consolazione (D. Angeli 1903) sotto il pontificato di Alessandro VII Chigi: "*Volendo descrivere l'Ospedale di S. Maria in Portico* [n.d.r.: Portico degli Dei Consenti al Foro Romano], *della Consolazione & delle Grazie, ma ordinariamente con il nome solo della Consolazione chiamato, nessuna cosa si ritrova certa per scritte.*" Nel cromatismo disfatto del *Seppellimento di S. Lucia* il dipinto verticale a Detroit, a Luca Giordano, che ritrae il Cristo con la bocca aperta sul sepolcro nella notte del sabato di Passione, tra le braccia di S. Giovanni evangelista e di un Nicodemo, spettatore un soldato con il vincastro (*Atti degli Apostoli*, 10:34). Nicolas Cochin, l'autore che nel 1756 si diffondeva nello stesso *Voyage d'Italie* sulla "*Résurrection de Jésus-Christ*" a S. Anna dei Lombardi, la chiesa crollata nel 1798 (G. M. Galanti 1829), definendola come Bernardo De Dominicis "*une idée basse*" e aggiungendo alla puntuale descrizione: "*Il est fort noirci. On ignore le nom de l'auteur*" (A. Berne Joffroy 1959), né smentendo né confermando Bellori annotava a Genova nel Palazzo di Giacomo Balbi: "*...Un Christ mort, dit du Caravaggio. Il est peu fait, mais large de maniere*", in De Lalande.

ABSTRACT

The burial of Santa Lucia - Caravaggio and the digital library Among anastylosis and reassembly and among documental interpretation of the painters who copied and restored his works, and abstraction of antique dealers and bibliophiles, the recovery of an object of art and culture in a bibliography of the luck of the Burial of St. Lucia, painted on large format canvas, on life size. In the Iconclass system the adventure non-objectifiable of the 'ugly', neither true nor false, while traveling through the ruins in Sicily, between the catastrophic events as the earthquakes and the history of restoration and retrospective conservation of the masterpiece. Over the fruition, and the buying up and the extrapolation of the market, the sublime of the unpublished and flagrante authorship of both through the missed out either through the missing in the history of taste along with the religious feeling. From facsimile editions and original microfilms and microfiches to e-books, the reproducibility of the digital scan in PDF format in the history of 'legenda' (caveat to the reader).

PAROLE CHIAVE

Digitale, Caravaggio, iconologia.

AUTORE

FRANCESCA SALVEMINI

LIBRERIA DIGITALE E RICERCA IN FORMATO PDF

Francesca Salvemini

Il campo datazione presuntivo delle digitali ancipiti, mutile o alla macchia in formato PDF è ricavabile dal confronto delle impronte tipografiche di esemplari, edizioni o ristampe disomogenei tra loro, raffrontati agli originali, quando posseduti, e alla goffratura della biblioteca che cura il modulo di immissione digitale in rete, soprattutto se la fonte primaria sia in lingua e di provenienza italiana. E dal raffronto agli open-sources, dove la princeps, il codice manoscritto o il testimone e le successive siano indicizzati in repertori bibliografici e in formati catalografici via MARC e WORLDCAT, come il Main Catalogue e l'Integrated Catalogue della British Library (BLGC to 1975 and to 1995 on CD-Rom riversato), la piattaforma Unimarc in formato XML, il BAV, catalogo dei manoscritti e degli stampati della Biblioteca Vaticana, nei formati Java-XML, e in generale gli 'on line accesses', soprattutto se abbiano predisposto l'estensione di visualizzazione del frontespizio nei più comuni formati elettronici come JPG. Ridondanti la scansione ulteriore e l'inserzione del libro antico disponibile nelle open-libraries, consistentemente ottimizzate, come la duplicazione digitale di risorse bibliografiche correnti in banche dati altrimenti accessibili all'utenza e in modalità globale, la connessione digitale OCLC Global Gateway e gli EBSCO e-Journals, avviate anche per iniziativa editoriale o universitaria, quali le Enciclopedie e il Dizionario Biografico degli Italiani Treccani, o di settore, quali la BHA, il RILA, o gli MLA etc., o localmente in formato cartaceo o multimediale fotocopiabile con tecnologia non distruttiva. La previsione lineare di accrescimento della componente numerica nella ricerca virtuale (Progetti Europea, BDI, BNCf) non sempre è analitica della saturazione dei tempi di scaricamento, che ingenera aumento dei costi di acquisizione e invio telematico remoto, occupando i domini con browsers, portali e siti web di consultazione dedicata, guidata e perfino limitata o downloads a tempo di permanenza con criteri analoghi ai trusts di anteprema editoriale protetti, più che agli standards e ai protocolli di rete. Un link di rinvio o un click di localizzazione sul titolo in catalogo, che apra una finestra di dialogo nel motore di ricerca sulla copia identica online del raro ad alto rischio di deperibilità preservato, e implementato altrove, è la sperimentazione recente dedicata alla lettura automatica. La configurazione del punto d'accesso è attualmente sviluppata e raggiungibile dalla stessa prima pagina dei cataloghi nel sito del Courtauld Institute of Art e visualizzabile dall'icona predisposta di Opale-plus su BnF Gallica.