

**ESSAYS TO HONOUR
LUCIO SAFFARO**

**SAGGI IN ONORE DI
LUCIO SAFFARO**

www.xydigitale.it



*Critical review of studies
on the representation
of architecture
and use of the image
in science and art*

*Rassegna critica di studi
sulla rappresentazione
dell'architettura
e sull'uso dell'immagine
nella scienza e nell'arte*

3

**TELLING
PICTURES**

**FIGURE
ELOQUENTI**

Editor-in-Chief / Direttore

Roberto de Rubertis

Scientific Committee / Comitato scientifico

Paolo Belardi
Vito Cardone
Gianni Contessi
Edoardo Dotto
Michele Emmer
Francesca Fatta
Paolo Giandebiaggi
Carlos Montes Serrano
Ruggero Pierantoni
Franco Purini
Fabio Quici
Livio Sacchi
Rossella Salerno
José Antonio Franco Taboada
Marco Tubino

Managing Editor / Capo redattore

Giovanna A. Massari

Editorial Staff / Comitato di redazione

Cristina Pellegatta, Fabio Luce, Elena Casartelli

Contributor to this issue / Collaborazione a questo numero

Fondazione Lucio Saffaro, Gisella Vismara, Martha Danae Grifone-Costantini

Editorial Office / Redazione

Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Meccanica
via Mesiano, 77 – I-38123 Trento
tel. +39 0461 282669
www.dicam.unitn.it

Cover. Lucio Saffaro, *Untitled*, 1951–52, tempera coloured paper, 22x29 cm.

© Coll. Saffaro Foundation, Bologna

Due to the figurative genre and the singularity of his research, Saffaro's uniqueness already appears in the little-known pictorial works of the years of youth: as in this figure of a boy holding a moon flower.

In copertina. Lucio Saffaro, *Senza titolo*, 1951–52, foglio colorato a tempera, 22x29 cm.

© Coll. Fondazione Saffaro, Bologna

L'unicità di Saffaro, per genere figurativo e per singolarità di ricerca, traspare già nelle opere pittoriche meno note degli anni della gioventù: come in questa figura di ragazzo che regge un fiore di luna.

XY: rassegna critica di studi sulla rappresentazione dell'architettura e sull'uso dell'immagine nella scienza e nell'arte = Critical review of studies on the representation of architecture and use of the image in science and art – A.2, n.3 (gen.-giu. 2017) = Y.2, no.3 (Jan.-Jun. 2017) – Roma: Officina; Trento: Università degli Studi di Trento; 2016 - . - v. : ill.; 30 cm. – Semestrare – ISSN (paper): 2499-8338, (online): 2499-8346.

Registration with the Court of Rome No. 321/86, June 18, 1986
Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 321/86 del 18 giugno 1986

Officina Edizioni
via Virginia Agnelli, 52/58 – I-00151 Roma
P.IVA – C.F. 06916201004
tel. +39 06 65740514
officinaedizioni@yahoo.com - <http://www.officinaedizioni.it>

Università degli Studi di Trento
via Calepina, 14 – I-38122 Trento
P.IVA – C.F. 00340520220
tel. +39 0461 281111
ateneo@pec.unitn.it - ateneo@unitn.it

ISBN (paper): 978-88-6049-2838; 978-88-8443-749-5. ISBN (online): 978-88-8443-748-8
ISSN (paper): 2499-8338. ISSN (online): 2499-8346

DOI: <http://dx.doi.org/10.15168/xy.v2i3>



Except where otherwise noted, contents on this review are licensed under a Creative Commons Attribution – Non Commercial – No Derivatives 4.0 International License
Eccetto ove diversamente specificato, i contenuti della rivista sono rilasciati sotto Licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0 Internazionale

Index / Indice

- | | | |
|-----|--|--|
| 4 | <i>Roberto de Rubertis</i> | Editorial. A “telling” image
Editoriale. Un’immagine eloquente |
| 6 | <i>Bruno D’Amore</i> | Once again, in memory of Lucio
Ancora una volta, in ricordo di Lucio |
| 20 | <i>Michele Emmer</i> | Lucio Saffaro, my personal visual memoires
Lucio Saffaro, un incontro |
| 34 | <i>Claudio Cerritelli</i> | Geometric bodies, abstract resonances. About the interpretations of the abstractionism of Lucio Saffaro
Corpi geometrici, risonanze astratte. Sulle interpretazioni dell’astrattismo di Lucio Saffaro |
| 46 | <i>Giovanni Maria Accame</i> | Saffaro and the design of ideas
Saffaro e il disegno delle idee |
| 50 | <i>Gisella Vismara</i> | Lucio Saffaro and the “metaphysics of the world”
Lucio Saffaro e la “metafisica del mondo” |
| 56 | <i>Lucio Saffaro</i> | Unpublished writings
Scritti inediti |
| 64 | <i>Ruggero Lenci</i> | Dynamic Morphemes
Morfemi dinamici |
| 74 | <i>Fabio Bianconi
Marco Filippucci
Matteo Margutti
Margherita Stramaccia</i> | Morphological evolutions of transpolyhedra. Eloquence of the images to generate tensegrity structures
Evoluzioni morfologiche di transpoliedri. Eloquenza delle immagini per generare strutture tensegrali |
| 86 | <i>Maria Linda Falcidieno
Saverio Giulini</i> | Signs and symbols between graphics and mathematics
Segni e simboli tra grafica e matematica |
| 102 | <i>Stefano Chiarenza</i> | Mathematical constructs in defining the image for graphic communication
Costrutti matematici nella definizione dell’immagine per la comunicazione grafica |
| 116 | <i>Rosario Marrocco</i> | The dual space image in the painting. The space of Caravaggio and Chagall
La duplice immagine dello spazio nella pittura. Lo spazio di Caravaggio e Chagall |
| 140 | <i>Daniele Calisi
Matteo Molinari</i> | Unusual geometries in Ridolfi’s stair design. The case study of Villino Alatri in Rome
Geometrie inusuali nelle scale di Ridolfi: il caso di Villino Alatri a Roma |
| 156 | <i>Pilar Chias
Tomás Abad</i> | Topology for health care facilities’ design
La topología en el diseño de los centros asistenciales |
| 170 | <i>Giovanni Carbonara</i> | Afterword. Communicating by text and image
Postfazione. Comunicare per testo e per immagini |

The dual space image in the painting. The space of Caravaggio and Chagall

Rosario Marrocco



The study of a double image of the space within the painting, especially in the sacred pictorial representations or with mythological background, reveals possible meanings beyond those already clearly identified by the same representation. These meanings often declare and clarify the conception of philosophical and mathematical space, as well as the vision of the geometric space and living space. In the biblical representations of Caravaggio and Chagall from the New Testament the space is interpreted according to two spatial conception. The first conception is mental, where man rediscovers spiritual dimensions and theological sense; the second one is physics and mathematics, where the psychological and intangible plots are revealed arranging themselves in a measurable space so concrete and real. The bodies and figures between allegory and symbolism suspend their actions by making eternal in the black space of Caravaggio, together with the celestial starry space of Chagall, whose figurative dimension full of moving images portrays the oriental plots shown in the dream vision, they describe and represent an abstract space that brings the mystery of faith in the mathematical space, just risen in the case of Caravaggio and relativistic at the time of Chagall. Both attempt to represent mystical and spiritual actions in a possible reality, in a measurable and known space, through things and figures, translating the event and the described actions in a representable and represented event and therefore possible and true. Thus, the light that covers the Caravaggio's space, has a precise function in the moment in which it extracts the certainty of the faith let it in a space no longer, or no longer only, mental but physical and real, from the darkness of the mystery of the unknown. The two images of the invented and drawing space by Caravaggio and Chagall (subject of this study carried out in keeping with a previously initiated research on the drawing of the space in the painting) elevate the image of the spaces and places of sacred scriptures joining through a dual representation the image of the myth with the image of reality and the earthly dimension with the otherworldly one; all it derived from a filtered and interpreted by the thought knowledge of two troubled and sensitive artists distant in time but united in the images of the represented space.

Keywords: mathematical space, mental space, painting.

«For years I've been wondering what painting is today for men or what it could be at least»¹. Elio Vittorini opened in 1942 a dialogue about (or perhaps with) Caravaggio with this question, but more generally about the world's conception of painting². In 1946, in one of his works on «Il Politecnico» dedicated to Gentile Bellini, he stated that «even in painting society finds its history and not only in the illustration that painting can give but in the mood that a painting can have and in the conception of the world that it may contain, as pictorial for itself, as style, as art»³. A thesis that laid the roots of the observations expressed in a subsequent article published in «La Stampa» in 1951⁴: «Caravaggio does not offer anyone who looks at the choice between understanding and not understanding, his painting contains a poetic truth and together

an apparent truth or vulgar»⁵. In the first one has its real beauty «that it is not allowed to penetrate from those who are not prepared»⁶; in the second, instead, «he has his “eye deceit” which is always of absolute evidence; and who does not understand the painter in the first, where he only understands it, can not reject it, and can accept it, because he will believe that the thing to be understood of him is the second. He will believe that it is the shadow of dirt on one foot, the frightened fringe of a forehead, the open mouth, and the swollen eyes of a stubborn head...»⁷, in short, he will believe that the thing to understand is the mechanical meaning that Caravaggio attributes to each character, as well as every action, making the most intrinsic beauty of the first truth more inaccessible with it.

The poetry matrix overlaps Chagall with Caravaggio

La duplice immagine dello spazio nella pittura. Lo spazio di Caravaggio e Chagall

Rosario Marrocco

Esiste una duplice immagine dello spazio all'interno della pittura, soprattutto nelle rappresentazioni pittoriche sacre o a sfondo mitologico, il cui studio rivela possibili significati oltre quelli già chiaramente esplicitati dalla stessa rappresentazione. Si tratta di significati che spesso dichiarano e chiariscono la concezione dello spazio filosofico e dello spazio matematico, così come la visione dello spazio geometrico e dello spazio vissuto. Nelle rappresentazioni bibliche di Caravaggio e Chagall tratte dal Nuovo Testamento lo spazio è interpretato secondo una duplice concezione spaziale. La prima concezione è mentale, là dove l'uomo ritrova dimensioni spirituali e senso teologico; la seconda concezione è fisica e matematica, là dove le trame psicologiche e immateriali si svelano disponendosi in uno spazio misurabile quindi concreto e reale. Lo spazio nero caravaggesco, all'interno del quale corpi e figure tra allegoria e simbolismi sospendono le loro azioni rendendole eterne, insieme al celeste spazio stellato di Chagall, la cui dimensione figurativa densa di immagini in movimento ritrae trame orientali riportate nella visione onirica, descrivono e rappresentano uno spazio astratto che riporta il mistero della fede dentro lo spazio matematico, appena sorto nel caso di Caravaggio e relativistico nel tempo di Chagall. Entrambi tentano di rappresentare azioni mistiche e spirituali in una possibile realtà, in uno spazio misurabile e noto, attraverso cose e figure, traducendo l'evento e le azioni descritte in un evento rappresentabile e rappresentato perciò possibile e vero. Così, la luce che riveste lo spazio caravaggesco ha una precisa funzione nel momento in cui estrae dal buio del mistero e dell'ignoto la certezza della fede collocandola in uno spazio non più, o non più soltanto, mentale ma fisico e reale. Le due immagini dello spazio inventate e disegnate da Caravaggio e da Chagall (oggetto di questo studio svolto in continuità con una ricerca precedentemente avviata sul disegno dello spazio nella pittura) elevano l'immagine degli spazi e dei luoghi delle sacre scritture congiungendo attraverso una duplice rappresentazione l'immagine del mito con l'immagine della realtà e la dimensione terrena con quella ultraterrena; il tutto derivato da una conoscenza filtrata e interpretata dal pensiero di due artisti tormentati e sensibili distanti nel tempo ma uniti nelle immagini dello spazio rappresentato.

Parole chiave: pittura, spazio matematico, spazio mentale.

«Da anni mi domando cosa sia la pittura oggi per gli uomini o che cosa almeno potrebbe essere»¹. Con questa domanda Elio Vittorini apriva nel 1942 un dialogo su (o forse con) Caravaggio, ma più in generale sulla concezione del mondo nella pittura². Nel 1946, in uno dei suoi interventi su «Il Politecnico» dedicato a Gentile Bellini, affermava che «anche nella pittura la società trova la sua storia e non solo nell'illustrazione che la pittura può darne ma nell'umore che una pittura può avere e nella concezione del mondo che può contenere, come fatto pittorico di per se stesso, come stile, come arte»³. Una tesi che fondava le radici delle osservazioni espresse in un successivo articolo pubblicato su «La Stampa» nel 1951⁴: Caravaggio «non offre a chi guarda la scelta fra capire e non capire, la sua pittura contiene una verità poetica e insieme una verità apparente o

volgare»⁵. Nella prima ha la sua bellezza effettiva «che non si lascia penetrare da chi non sia preparato»⁶; nella seconda, invece, «ha il suo “inganna occhio” che è sempre di un'evidenza assoluta; e chi non capisce il pittore nella prima, dove solo conta capirlo, può tuttavia non respingerlo, e può accettarlo, perché crederà che la cosa da capire di lui, sia la seconda. Crederà che sia l'ombra di sporco di un piede, il cipiglio spaventato di una fronte, la bocca aperta e gli occhi gonfi di una testa mozzata»⁷, insomma crederà che la cosa da capire sia quel significato meccanico che Caravaggio attribuisce a ogni personaggio, così come a ogni sua azione, rendendo con esso più inaccessibile la bellezza intrinseca della prima verità. La matrice poetica sovrappone Chagall a Caravaggio, entrambi impegnati nel vedere e rappresentare la realtà dal proprio mondo

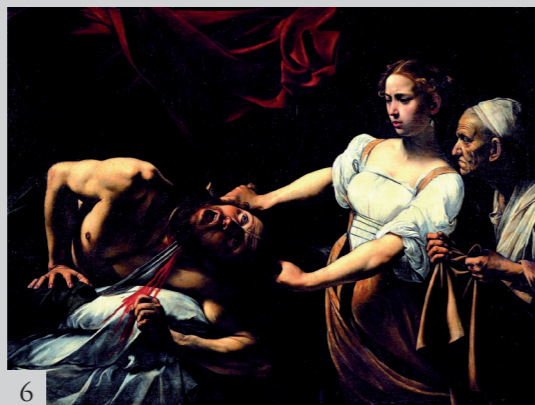
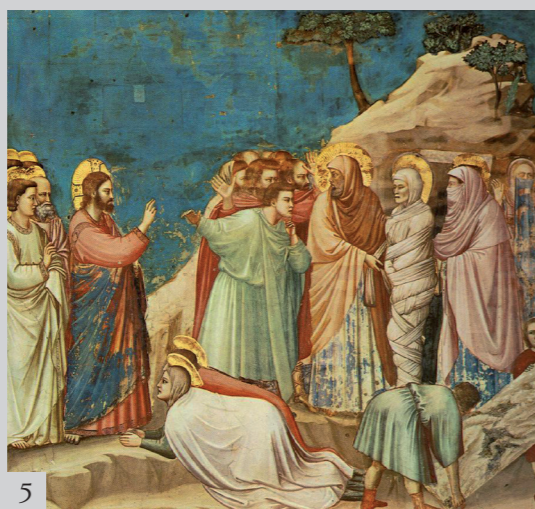
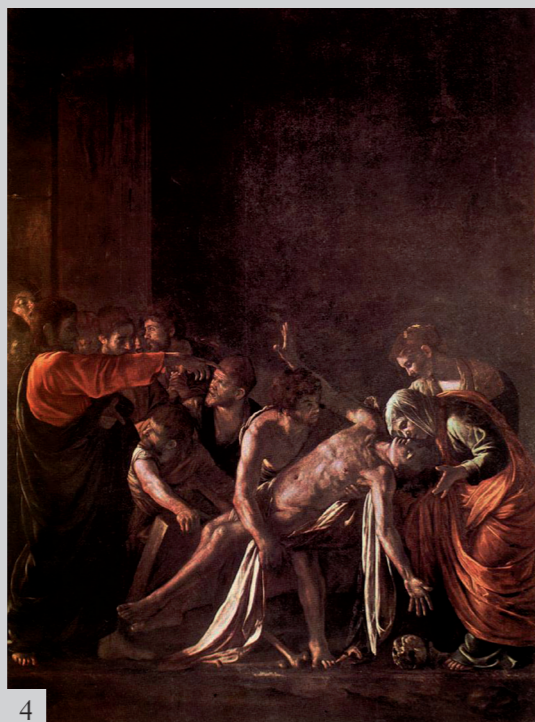
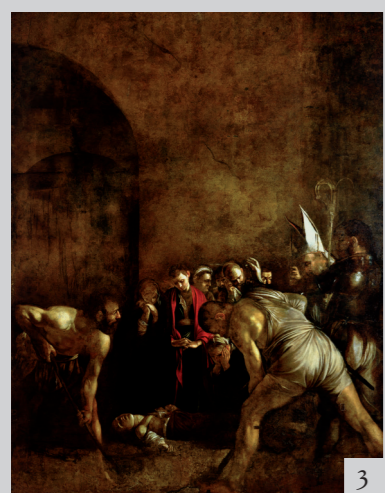
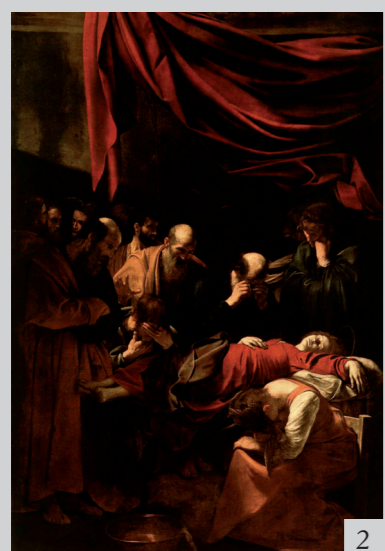
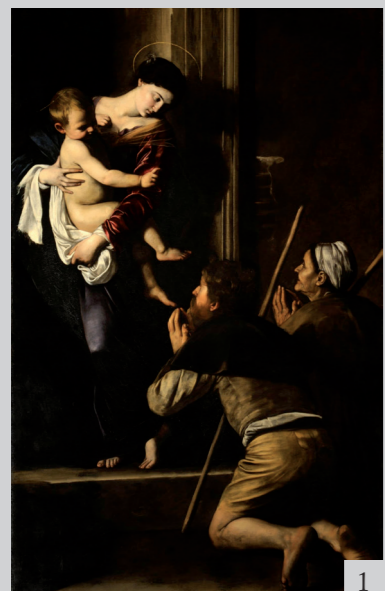


Figure 1
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Madonna dei pellegrini o Madonna di Loreto*, 1604–1606; oil on canvas, 260x150 cm. Rome, Church of Sant'Agostino.

Figure 2
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Morte della Vergine*, 1605–1606; oil on canvas, 369x245 cm. Paris, Musée du Louvre.

Figure 3
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Seppellimento di Santa Lucia*, about 1608–1609; oil on canvas, 408x300 cm. Syracuse, Church of Santa Lucia alla Badia (già nella chiesa di Santa Lucia al Sepolcro or *extra-moenia*).

Figure 4
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Resurrezione di Lazzaro*, 1608–1609; oil on canvas, 380x275 cm. Messina, Regional Museum, formerly Church of Padri Crociferi.

Figure 5
Giotto di Bondone, *Resurrezione di Lazzaro*, about 1303–1305; wall painting, fresco, 185x200 cm. Padua, Scrovegni Chapel.

Figure 6
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*, 1598–1599; oil on canvas, 144x195 cm. Rome, National Gallery of Ancient Art, Barberini Palace.

Figura 1
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Madonna dei pellegrini o Madonna di Loreto*, 1604–1606; olio su tela, 260x150 cm. Roma, chiesa di Sant'Agostino.

Figura 2
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Morte della Vergine*, 1605–1606; olio su tela, 369x245 cm. Parigi, Musée du Louvre.

Figura 3
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Seppellimento di Santa Lucia*, 1608–1609 circa; olio su tela, 408x300 cm. Siracusa, chiesa di Santa Lucia alla Badia (già nella chiesa di Santa Lucia al Sepolcro o *extra-moenia*).

Figura 4
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Resurrezione di Lazzaro*, 1608–1609; olio su tela, 380x275 cm. Messina, Museo Regionale già chiesa dei Padri Crociferi.

Figura 5
Giotto di Bondone, *Resurrezione di Lazzaro*, 1303–1305 circa; dipinto murale, affresco, 185x200 cm. Padova, Cappella degli Scrovegni.

Figura 6
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*, 1598–1599; olio su tela, 144x195 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

interiore. «Apollinaire definì “superrealità” il rifiuto di Chagall del realismo normativo, del razionalismo e della ragione nel tentativo di sovvertire il convenzionale equilibrio dell'osservatore per aiutarlo a percepire una realtà molto più ampia»⁸. Nelle immagini di Chagall l'inversione della realtà, «si tratti delle proporzioni, della legge di gravità, dell'uso del colore o del soggetto, è sempre così plausibile da rendere prosaica e assurda la percezione che solitamente consideriamo normale»⁹. Così, se Chagall evade dalla realtà apparente fornendo di volta in volta una spiegazione alternativa della vita, Caravaggio, secondo Vittorini, «formicola di quelle “viziose” inclinazioni alla teatralità, all'espressività, e se è vero che la sua potenza stilistica riesce ad annullarle, o almeno a contenerle, è anche vero che chi non afferra l'imponderabile del suo stile si trova riconfermato, dal fascino oratorio di quei suoi viziacci, in tutti i suoi preconcetti sull'arte»¹⁰.

Dietro le viziose inclinazioni, Caravaggio costruisce uno spazio vuoto, permeato da personaggi trafitti da una luce che accende corpi e volti distendendosi su scarni elementi architettonici che creano un contesto simbolico¹¹, mentre flebilmente si illumina quel buio che non è lo sfondo dell'evento ma il profondo del suo mistero. In questo spazio, «sopra e sotto, davanti e dietro, destra e sinistra, dentro e fuori, acquistano un significato diverso rispetto a ogni spazio fisico fino a quel momento rappresentato»¹², «in piena antitesi così al Rinascimento come all'imminente Barocco»¹³. Caravaggio «concepisce la dimensione con la mente e non con il numero. Annulla l'altezza sostituendola con un sopra e un sotto essenziali privati di ogni divinità. Comprime la larghezza utilizzandola per prendere e comprendere la scena dell'evento, annulla il dentro e il fuori perché integra i due mondi in un unico sistema universale privo di accesso e di uscita, e alla profondità assegna l'inconoscibile»¹⁴. Attraverso lo spazio tagliato da un portale, forse simbolo della casa nazaretana di Maria, Caravaggio riconduce il sovrumano nell'umano cedendo a una goffa e miserabile umanità dai piedi sporchi di vedere e toccare il trascendente, perché questo, adesso, ha il corpo di una scalza e scollata popolana elevata sopra uno stilobate e

segnata da un'aureola luminosa (fig. 1). La «colusione dell'umano e del soprannaturale è resa dal Caravaggio per apparenze di fatti ed eventi tutti di credibilissima fisicità»¹⁵. Lontana dalla religiosa icona, che la vuole «rappresentata sulla sua Santa Casa, in cui è nato Gesù, mentre, troncheggiante e in atto di tessere, viene trasportata dagli angeli»¹⁶, questa scristianizzata *Madonna di Loreto*, in punta di piedi, sorregge a fatica il suo Bambino in uno spazio tetro e scrostato duramente segnato dalla verticalità del portale (interrotta soltanto dalla testa del pellegrino posta al centro della composizione) e dall'orizzontalità del gradone che, di fatto, diventa un puro altare. Attraverso spazi vissuti dalle umane disperazioni Caravaggio rappresenta i grandi misteri della fede e della morte. Così è nella *Morte della Vergine*, dove una giovane donna presa dal popolo diventa santa nel trapasso, così è nel *Seppellimento di Santa Lucia* e in quell'immagine del passo di Giovanni¹⁷, già dipinto a Padova da Giotto, dove la morte retrocede davanti a Cristo (figg. 2–5). Il piano assente e invisibile, dove la *Vergine* riposa nell'eterno, la sedia, il catino di rame, le trame del soffitto a cassettoni radenti, nel loro insieme rappresentano la scena reale dove la morte si compie o si è compiuta, svelata dal solito drappeggio rosso che si ripete negli spazi in cui essa si rivela, come quelli di *Giuditta* e della *Salomè*, di *Isacco* e di *Sant'Orsola* (fig. 2, figg. 6–9). Innalzato e dispiegato «come il sipario di un teatro»¹⁸ esso scopre una profonda e mortale spazialità, popolata da afflitte figure dantesche, compresse e dilatate, disposte in sequenza nella profondità del vuoto nero come mediazione tra il mondo reale e l'imperscrutabile infinito (fig. 2). Allo stesso modo, la mantella rossa della *Salomè* stacca dal vuoto buio i tre corpi che emergono dalla rappresentazione del passo di Matteo¹⁹, mentre affiora inesorabile la dimensione della morte ormai avvenuta. In uno spazio afono, una *Salomè* dipinta come «una dama di mezz'età»²⁰ celebra la morte sopra un catino circolare senza alcuna esibizione e drammaticità, perché ormai «non si tratta più di esibire l'orrore, ma di prenderne coscienza»²¹ (fig. 7). La testa del Battista non è quella di Golia tagliata dal Davide, nella quale «Caravaggio – in un *self-portrait* – identifica quasi scientificamente la soglia della morte fisica»²², piuttosto è una

vaggio, both engaged in seeing and representing reality from their inner world. «Apollinaire called “super reality” Chagall’s rejection of normative realism, rationalism, and reason in an attempt to subvert the conventional equilibrium of the observer to help him perceive a much wider reality»⁸. In the images of Chagall, the reversal of reality, «whether it is proportions, the law of gravity, the use of color or subject, is always so plausible to make prosaic and absurd the perception that we usually consider normal»⁹. Thus, if Chagall escapes from the apparent reality by providing an alternative explanation of life from time to time, Caravaggio, according to Vittorini, «laughs at those “vicious” inclinations to theatricality, expressionism, and if its stylistic power succeeds in to cancel them, or at least to contain them, it is also true that those who do not grasp the imponderable of his style are reconfirmed, by the oratory appeal of his viziers, in all his preconceptions about art»¹⁰.

Behind the vicious inclinations, Caravaggio builds an empty space, permeated by characters trapped by a light that lights up bodies and faces lounging on scarce architectural elements that create a symbolic context¹¹, while it lightly illuminates that darkness that is not the background of the event but the deep of his mystery. In this space, «above and below, front and back, right and left, inside and out, they gain a different meaning than any physical space so far represented»¹², «in full opposition to the Renaissance as well as to the imminent Baroque»¹³. Caravaggio «conceives the dimension with the mind and not with the number. He abolishes the height by replacing it with an over and a private existential beneath each divinity. Compresses the width by using it to capture and understand the scene of the event, nullify inside and out, as it integrates the two worlds into a single universal access and exit system, and at the depth assigns the unknowable»¹⁴.

Through the space cut off by a portal, perhaps a symbol of the Casa Nazaretana of Mary, Caravaggio brings the superhuman into the human being by granting a clumsy and miserable humanity with dirty feet to see and touch the transcendent, because this now has the body

of a barefoot and tall popular high above a *stilobate* and marked by a bright halo (fig. 1). The «collusion of human and supernatural is made by Caravaggio for appearances of facts and events of all incredibly strong physicality»¹⁵. Far from the religious icon, who wants her «represented on her Holy House, in which Jesus was born, while being thrust and carrying tassels, is carried by the angels»¹⁶, this misguided *Madonna of Loreto*, on the tip of her feet, her Child in a dark and riddled space hardly marked by the verticality of the portal (interrupted only by the head of the pilgrim placed in the center of the composition) and by the horizons of the steppe that in fact becomes a pure altar.

Through spaces inhabited by human despair Caravaggio represents the great mysteries of faith and death. So it is in the *Death of the Virgin*, where a young woman taken by the people becomes holy in the transplant, so is in the *Burial of Saint Lucia* and in that image of Giovanni’s step¹⁷, already painted in Padua by Giotto, where death retreats before Christ (figs. 2–5).

The absent and invisible plan where the *Virgin* rest in the eternal, the chair, the copper bowl, the coffered ceiling beams, as a whole, represent the real scene where death is fulfilled or is accomplished, unveiled by the usual red drapery that is repeated in the spaces in which it is revealed, such as those of *Judith* and *Salomè*, *Isaac*, and *Sant’Orsola* (figs. 2, 6–9). Raised and deployed «like the curtain of a theater»¹⁸ it discovers a profound and mortal spatiality, populated by afflicted *dantesche* figures, compressed and dilated, arranged sequentially in the depths of black void as mediation between the real world and the infinite (fig. 2). Likewise, the red mantle of *Salomè* separates from the dark emptiness the three bodies that emerge from the representation of Matthew’s step¹⁹, while the inevitable dimension of death has now emerged. In an affinity space, a *Salomè* painted as «a middle-aged lady»²⁰ celebrates death on a circular table without any show and drama, because now «it is no longer a matter of displaying horror, but of being aware of it»²¹ (fig. 7). The head of the Baptist is not that of Goliath cut by David, in

testa dormiente, supina e distesa, come quella oltraggiata della giovane Lucia nel *Seppellimento*, in un primo momento completamente recisa e poi, secondo un pentimento, dipinta soltanto con un taglio sul collo²³ (figg. 3, 10).

In un’immagine drammatica e parlante, affiorante da un fondo di preparazione che privilegia il colore di base locale²⁴, Caravaggio fissa per un tempo indefinito, una dentro l’altra, le tre verità raccontate da Giovanni²⁵. Il miracolo della resurrezione di un uomo²⁶ porta dentro l’immagine della resurrezione di Cristo²⁷ e insieme conducono alla rappresentazione del mistero della fede e della conseguenza del credere²⁸: «chi crede in me, anche se muore, vivrà»²⁹ (fig. 4). Tre verità raccolte in una scena scarna e oscura che già nel Seicento, racconta il Susinno, i Padri Crociferi, durante il primo restauro affidato al pittore messinese Andrea Suppa, tentarono di schiarire in modo che quella «pittura così nera potesse divenir vaga»³⁰.

Allontanandosi del tutto dallo spazio narrato nel vangelo³¹, più fedelmente interpretato da Giotto prima a Padova³² e poi ad Assisi³³, al posto di una grotta con una pietra posta all’apertura, Caravaggio inventa un grande spazio metafisico solennemente interrotto da un solo elemento verticale, una specie di lesena che, verso il fondo, attira i Giudei accorsi da Marta e da Maria³⁴, mentre, in primo piano, sostiene e rimarca la figura del Cristo misericordioso che avanza verso i tre volti verticalmente allineati (quelli del miracolato e delle due sorelle), con quella mano destra michelangiolesca che ha già dato a Matteo una nuova nascita nella *Vocazione* romana³⁵ (figg. 4–5, 11–12). In forza di un miracolo, qui il sovraumano assume le sembianze di un uomo con le braccia aperte sorretto da un becchino, che rappresenta non soltanto il corpo di Lazzaro di Betània, ma anche, secondo la vita di Cristo sulla terra, il corpo di un uomo liberato dalla croce e depresso in attesa della sua resurrezione, come quello dipinto nel Quattrocento da Giovanni da Fiesole detto Beato Angelico (fig. 13). Una duplice rappresentazione, dunque, quella della morte e quella della resurrezione, una dentro l’altra, perché attraverso la fede la morte significa, ed è, resurrezione.

In questo spazio assoluto e pervaso dal trascendente, l’unica realtà rimasta drammati-

camente umana sembra essere la morte, ed è proprio una morte vera che Caravaggio utilizza per rappresentarla nella principale figura di Lazzaro, scegliendo di ritrarre un cadavere in putrefazione che lui stesso, scrive il Susinno, «fe’ dissepellire» ponendolo poi «in braccio ai facchini» e costringendoli, «colla solita ira e impugnato il suo pugnale [...] finché gli infelici proseguirono per forza l’azione»³⁶.

Allo stesso modo, nell’altra pala siciliana, soltanto un’imponente e nuda parete interrotta bruscamente da una doppia arcata crea lo spazio in cui si deve concedere giusta sepoltura al corpo di una giovane ragazza perseguitata e uccisa soltanto perché cristiana e adesso adagiata da Caravaggio sulla terra, come nessun altro aveva mai fatto prima, con il volto riverso in un «ardito scorcio di sottinsù a lume radente»³⁷, alla maniera della *Vergine* del Louvre e dello stesso *Lazzaro* di Messina (figg. 2–4). Poco importa la provenienza certa di questi spazi. Poco importa se lo spazio del *Seppellimento di Lucia* è riconducibile a quello cristiano catacombale nell’antica Acradina³⁸, là dove con molta probabilità è avvenuto il martirio e il seppellimento di Lucia e dove i Cistercensi hanno edificato la chiesa in suo nome, oppure è riconducibile, secondo l’ipotesi del Marini, a quello della Grotta dei Cordari posta all’interno delle Latomie della *Neapolis* siracusana³⁹. Adesso, a prescindere da ogni possibile influenza spaziale, nella sua Lucia, Caravaggio decide di sospendere il seppellimento prolungando in un tempo senza fine la visione della ragazza martirizzata all’interno di un imponente spazio metafisico che sovrasta e assorbe i personaggi, inciso solamente da una doppia arcata che funge da dispositivo per creare una solida profondità verso l’infinito. In questo spazio, sostenuto anche dalla grande dimensione della tela (ben quattro metri di altezza), si apre e si svolge la rappresentazione degli eventi narrati negli Atti del Martirio⁴⁰, attraverso le due verità individuate da Vittorini, una poetica e l’altra apparente. Al centro di uno spazio tetro e oscuro, ciò che appare in basso è il corpo di Lucia che, come Lazzaro nella *Resurrezione*, fronteggia l’esperienza umana di una morte che tutti gli astanti concorrono a rendere drammatica, con il loro fare benedicente o di disperazione, di

which «Caravaggio – in a self-portrait – almost scientifically identifies the threshold of physical death»²², rather it is a sleeping head, supine and expanse, such as the outraged young girl of Lucia in the *Burial*, at first completely cut off and then, in a repentance, painted only with a cut on the neck²³ (figs. 3, 10). In a dramatic and speaking image, emerging from a grassroots preparation that favors the local base color²⁴, Caravaggio fixes for the indefinite time, one in the other, the three truths told by Giovanni²⁵. The miracle of the resurrection of a man²⁶ brings in the image of the resurrection of Christ²⁷ and together lead to the representation of the mystery of faith and the consequence of believing²⁸: «He who believes in me, even if he dies, will live»²⁹ (fig. 4). Three truths gathered in a dark and dark scene that in the seventeenth century, Susinno tells, the Padri Croficeri, during the first restoration entrusted to the messianic painter Andrea Suppa, attempted to clarify so that «such black painting could become vague»³⁰.

Removing himself completely from the space narrated in the Gospel³¹, more faithfully interpreted by Giotto first in Padua³² and then in Assisi³³, instead of a cave with a stone at the opening, Caravaggio invents a large metaphysical space solemnly interrupted by a single vertical element, one a kind of hay that, towards the bottom, attracts the Jews from Marta and Maria³⁴, while in the foreground, sustains and remembers the figure of the merciful Christ advancing toward the three vertically aligned faces (those of the miraculous and the two sisters), with that right hand Michelangelo who has already given Matteo a new birth in the roman *Vocation*³⁵ (figs. 4–5, 11–12). By virtue of a miracle, here the over-embrace assumes the appearance of a man with open arms supported by a sexton, which not only represents the body of Lazarus of Bethany, but also, according to Christ's life on earth, the body of a man released from the cross and laid down for his resurrection, like that painted in the fifteenth century by Giovanni da Fiesole as Beato Angelico (fig. 13). A twofold representation, then, of death and that of resurrection, one in the other, be-

cause through faith the death means, and is, resurrection.

In this absolute and pervading space of the transcendent, the only reality dramatically human remains death, and it is just a real death that Caravaggio uses to represent her in the main figure of Lazarus, choosing to portray a corroded corpse that he himself, writes the Susinno, «he was dissepping» by putting him «in the arms of the porters» and forcing them, «with the usual wrath and his dagger gripped [...] until the unhappy went on the action»³⁶.

Likewise, in the other Sicilian slope, only a massive and naked wall abruptly broken by a double arch creates the space in which a burial must be given to the body of a young girl who is persecuted and killed only because of Christianity and now laid by Caravaggio on earth, as no one else had ever done before, with her face turned into a «daring glimpse of underwater light»³⁷, in the manner of the *Virgin* of the Louvre and the same *Lazzaro di Messina* (figs. 2–4). Little depends on the proven origin of these spaces. It does not matter if the space of the *Burial of Lucia* is attributable to the Christian catacombs in the ancient Acradina³⁸, where there was very much Lucia's martyrdom and burial, and where the Cistercians built the church in her name, or it is attributable, according to the hypothesis of the Marini, to that of the *Grotta dei Cordari* placed inside the Latomies of the Syracuse *Neapolis*³⁹. Now, irrespective of any possible spatial influence, in his Lucia, Caravaggio decides to suspend the burial by prolonging the vision of the martyred girl within an imposing metaphysical space overwhelming and absorbing the characters, engraved only by one double arch that acts as a device to create a solid depth to infinity. In this space, supported by the great size of the canvas (four meters in height), the representation of the events narrated in the *Atti del Martirio*⁴⁰, is opened up, through the two truths identified by Vittorini, a poetic and the other apparent. At the center of a dark and obscure space, what appears at the bottom is the body of Lucia, like Lazarus in the *Resurrection*, facing the human experience of a death that all the attendees contribute to making dramatic, by

Figure 7
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Salomè con la testa del Battista*, about 1607; oil on canvas, 116x140 cm. Patrimonio Nacional Palacio Real de Madrid, "Real Collection: Filippo IV".

Figure 8
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Sacrificio di Isacco*, about 1603; oil on canvas, 104x135 cm. Florence, Uffizi Gallery.

Figure 9
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Martirio di Sant'Orsola*, 1610; oil on canvas, 154x178 cm. Naples, Italian Commercial Bank.

Figure 10
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Davide con la testa di Golia*, 1605–1606 (o 1610); oil on canvas, 125x101 cm. Rome, Borghese Gallery.

Figure 11
Giotto di Bondone, *Resurrezione di Lazzaro*, about 1305–1320; wall painting, fresco. Assisi, Basilica of S. Francesco, Maddalena Chapel, left wall, middle register.

Figure 12
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, 1599–1600; oil on canvas, 322x340 cm. Rome, Church of San Luigi dei Francesi, Contarelli Chapel.

Figure 13
Giovanni da Fiesole, said Beato Angelico, *Deposizione di Cristo*, 1432–1434 (a detail); tempera on board, 176x185 cm. Florence, National Museum of San Marco.

Figure 14
Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961; film, Italy. In the photo: Franco Citti (Accattone).

Figure 15
Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961; film, Italy. In the photo: Silvana Corsini (Maddalena).

Figura 7
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Salomè con la testa del Battista*, 1607 circa; olio su tela, 116x140 cm. Patrimonio Nacional Palacio Real de Madrid, "Colezione Reale: Filippo IV".

Figura 8
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Sacrificio di Isacco*, 1603 circa; olio su tela, 104x135 cm. Firenze, Galleria degli Uffizi.

Figura 9
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Martirio di Sant'Orsola*, 1610; olio su tela, 154x178 cm. Napoli, Banca Commerciale Italiana.

Figura 10
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Davide con la testa di Golia*, 1605–1606 (o 1610); olio su tela, 125x101 cm. Roma, Galleria Borghese.

Figura 11
Giotto di Bondone, *Resurrezione di Lazzaro*, 1305–1320 circa; dipinto murale, affresco. Assisi, Basilica di S. Francesco, Cappella della Maddalena, parete sinistra, registro mediano.

Figura 12
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, 1599–1600; olio su tela, 322x340 cm. Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli.

Figura 13
Giovanni da Fiesole, detto Beato Angelico, *Deposizione di Cristo*, 1432–1434 (dettaglio); tempera su tavola, 176x185 cm. Firenze, Museo Nazionale di San Marco.

Figura 14
Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961; film, Italia. Nella foto: Franco Citti (Accattone).

Figura 15
Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961; film, Italia. Nella foto: Silvana Corsini (Maddalena).



making them benevolent or by despair, resentment or contemplation.

However, death here is not the end but, in a poetic and spiritual way, the timeless continuous, as space is the principle of the infinite, the door of the eternal, where it does not count real references to the scraps of catacombs or *Latomie*, but all that series of possible figures inside it: the deacon's joined hands, perpendicular to the body of Lucia, to form a cross, the blessed bishop's hand, his hands on the face of the old desperate, the armor's armor, «the giant gravestones, stuck in their naked plasticism»⁴¹. Figures identifiable as symbols according to the definition of Jung, for which «*Le symbole est la meilleure figure possible d'une chose relativement inconnue, que l'on ne saurait donc tout d'abord désigner d'une façon plus claire ou plus caractéristique*»⁴².

This profoundly symbolic space, «half dominated by the naked wall»⁴³ and half occupied by the apex of the martyrdom of December 13, 304 wanted by Diocletian's persecution⁴⁴, is the space to represent a Lucia already holy, immortal and victorious on the two deaths of Agostino⁴⁵, because her soul has not been abandoned by God. In this lies the poetics of the *Burial*. Lucia is pale, crumpled and with her severed neck is not dead because her relationship with God has not died, having defeated that death of every man, «biological, moral or spiritual being»⁴⁶, and in Scripture «is originally perceived as the end of the relationship, principally of the relationship with God, from which the other depend»⁴⁷, because «the man, cut off from the relationship with God, loses the ability to consist in himself and with others»⁴⁸.

In all its austere spatiality, Caravaggio captures every time, amongst the many possible, the most tearing and dramatic frame. A single frame, as Longhi observes, does not go through a «shooting machine, even of the one to come, but – in its own way – the will of the “inner eye”⁴⁹ which uses, with a staggering poetic success, the transposition of the rendered in the image to represent an apparently composite and theatrically iconic reality, that infiltrates and gathers the trajectories of the looks and actions of the characters involved,

stuck in their instantaneous and plain gestures, precocious of the «physical reality of the people»⁵⁰, naked and bodied, raised by Pasolini through spaces and poor, uncertain and funeral characters of *Accattone*⁵¹, that «inverted parable»⁵² that framed «the image of an “empty”»⁵³ (figs. 14–17).

He, too, on the thread of clamor, between success and censorship, opposes, as he states in 1974⁵⁴, the reality of the naked people, the «bodily reality»⁵⁵, to a certain repression exercised by the ruling classes using, from *Accattone* to *Theorem*⁵⁶, that first language of man, which is «the language of his action, of his presence in reality»⁵⁷ and by building spatiality and images derived from the soul and «our inner world which is reality, perhaps more real than the apparent world»⁵⁸, as Marc Chagall also states. It was he who was accused, Venturi remembers in a letter of '53 to Marc Chagall, «to make painting literature, until he realized that he was simply a poet»⁵⁹ who was concerned with the soul and his sighs of love, obsessions and contemplative enchantments during the walks with Bella and flights over his beloved Vitebsk⁶⁰, always portrayed with immutable landscapes despite the transformations due to the war (figs. 18–19). Through a poetic dimension Chagall suspends time and space by converting the present with the past and reality with the myth, with the same Caravaggio and Pasolini need to penetrate reality with the human soul, returning dreamy and fairy spaces, denser of endless details chiseled with «the vibrant colors of *Lubok*, which sank its roots in popular art, with their brightness and great expressiveness»⁶¹.

Pasolini and Caravaggio push abandoned and marginalized men, by the seemingly irreverent and immoral aspects, to the physical limit of the empty and transcendent spaces that make up this or that frame, painted or shot, traced by Roberto Longhi. Through them they find the strength or courage to redeem that social condition of retrograde and sub proletariati, rejection, censorship and condemnation, which both look and touch, one «at the bottom of the blue of the houses of Prenestino [...], over empty voids, unfinished streets»⁶², and the other along the seventeenth street in the

Figure 16
Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961; film, Italy. In the photo: Franco Citti (Accattone).

Figure 17
Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961; film, Italy. In the photo, in the foreground: Elsa Morante (a prisoner).

Figura 16
Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961; film, Italia. Nella foto: Franco Citti (Accattone).

Figura 17
Pier Paolo Pasolini, *Accattone*, 1961; film, Italia. Nella foto, in primo piano: Elsa Morante (una detenuta).

risentimento o di contemplazione.

Tuttavia, la morte qui non è la fine ma, poeticamente e spiritualmente, il continuo senza tempo, così come lo spazio è il principio dell'infinito, la porta dell'eterno, dove non contano i riferimenti reali con i lacerti delle catacombe o delle latomie, ma tutta quella serie di figure possibili al suo interno: le mani congiunte del diacono eretto perpendicolarmente rispetto al corpo di Lucia a formare una croce, la mano benedicente del vescovo, le mani sul volto delle vecchie disperate, la corazza dell'armigero, «i giganteschi becchini, bloccati nel loro nudo plasticismo»⁴¹. Figure identificabili come simboli secondo la definizione di Jung, per il quale «*Le symbole est la meilleure figure possible d'une chose relativement inconnue, que l'on ne saurait donc tout d'abord désigner d'une façon plus claire ou plus caractéristique*»⁴².

Questo spazio profondamente simbolico, «per metà dominato dalla nuda parete incombente»⁴³ e per metà occupato dall'apice del martirio del 13 dicembre 304 voluto dalla persecuzione di Diocleziano⁴⁴, è lo spazio per rappresentare una Lucia già santa, immortale e vittoriosa sulle due morti di Agostino⁴⁵, perché la sua anima non è stata abbandonata da Dio. In questo risiede la poetica del *Seppellimento*. La Lucia pallida, accasciata e con il collo reciso, non è morta perché non è morta la sua relazione con Dio avendo sconfitto quella morte d'ogni uomo, «biologica, morale o spirituale che sia»⁴⁶, che nella Scrittura «è originariamente percepita come la fine della relazione, principalmente della relazione con Dio, da cui dipendono le altre»⁴⁷, perché «l'uomo, reciso dalla relazione con Dio, perde la capacità di consistere con sé e con gli altri»⁴⁸.

In tutte le sue austere spazialità Caravaggio coglie ogni volta, fra i tanti possibili, il fotogramma più lacerante e drammatico. Un solo fotogramma ripreso, come osserva Longhi, non attraverso «una macchina da ripresa, ancor di là da venire, ma – alla sua maniera – dalla volontà dell'“occhio interiore”»⁴⁹ che utilizza, con una sconcertante riuscita poetica, la trasposizione del fatto narrato in immagine per rappresentare una realtà apparentemente composta e teatralmente iconica, che infila e raccoglie le traiettorie degli sguardi e delle azioni

dei personaggi coinvolti, fermati nei loro gesti istantanei e plateali, precorritrice di quella «realtà fisica del popolo»⁵⁰, nuda e corporea, sollevata da Pasolini attraverso gli spazi e i personaggi poveri, incerti e funerei di *Accattone*⁵¹, quella «parabola rovesciata»⁵² che incorniciava «l'immagine di un “vuoto”»⁵³ (figg. 14–17).

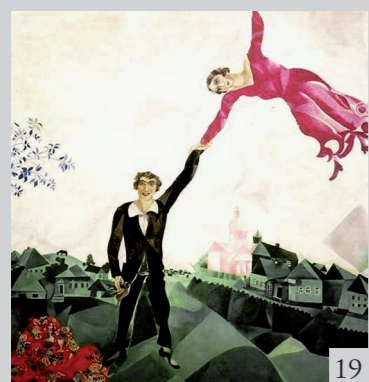
Anche lui sul filo del clamore, tra successo e censura, oppone, come afferma nel 1974⁵⁴, la realtà del popolo nudo, la «realtà corporea»⁵⁵, a una certa repressione esercitata dalle classi al potere utilizzando, da *Accattone* a *Teorema*⁵⁶, quel primo linguaggio dell'uomo, che è «il linguaggio della sua azione, della sua presenza nella realtà»⁵⁷, e costruendo spazialità e immagini derivate dall'anima e da «quel nostro mondo interiore che è realtà, forse più reale del mondo apparente»⁵⁸, come afferma anche Marc Chagall. Proprio lui che fu accusato, ricorda Venturi in uno scritto del '53 intitolato *A Marc Chagall*, «di far della letteratura in pittura, fino al momento in cui ci si accorse ch'egli era semplicemente un poeta»⁵⁹ che si occupava dell'anima e dei suoi sospiri d'amore, delle ossessioni e dei suoi incanti contemplativi durante le passeggiate con Bella e i voli sopra la sua amata Vitebsk⁶⁰, ritratta sempre con paesaggi immutabili nonostante le trasformazioni dovute alla guerra (figg. 18–19). Attraverso una dimensione poetica Chagall sospende tempo e spazio convertendo il presente col passato e la realtà con il mito, con lo stesso bisogno caravaggesco e pasoliniano di penetrare la realtà con l'animo umano, restituendo spazi onirici e fiabeschi, densi di interminabili particolari cesellati con «i vibranti colori del *Lubok*, che affondava le sue radici nell'arte popolare, con la loro luminosità e la loro grande espressività»⁶¹. Pasolini e Caravaggio spingono uomini abbandonati ed emarginati, dalle sembianze ritenute spesso irriverenti e immorali, al limite fisico degli spazi vuoti e trascendenti che compongono questo o quel fotogramma, dipinto o di un girato, rintracciato da Roberto Longhi. Attraverso di essi trovano la forza o il coraggio di riscattare quella condizione sociale di retroguardia e di sottoproletariato, reietta, censurata e di volta in volta condannata, che entrambi guardano e toccano, l'uno «in fondo all'azzurro delle case del Prenestino [...], sopra vuoti di strade infos-



18



19



20



22



23



24



25



26



27



28

Figure 18
Marc Chagall, *Sopra la città*,
1914–1918; oil on canvas,
139x197 cm. Moscow, State
Gallery Tret'jakov.

Figure 19
Marc Chagall, *La passeggiata*,
1917–1918; oil on canvas,
170x163,5 cm. St. Petersburg,
Russian State Museum.

Figure 20
Michelangelo Merisi da
Caravaggio, *Madonna dei
palafrenieri*, 1605–1606; oil on
canvas, 292x211 cm. Rome,
Borghese Gallery.

Figure 21
Michelangelo Merisi da
Caravaggio, *Cena in Emmaus*,
1601; oil on canvas, 141x196,2
cm. London, National Gallery.

Figure 22
Pier Paolo Pasolini, *Teorema*,
1968; film, Italy. In the photo:
Laura Betti (Emilia).

Figure 23
Marc Chagall, *Schizzo per "I
tetti rossi"*, 1953; oil on canvas,
55x46 cm. Private collection.

Figure 24
Marc Chagall, *Costa azzurra*,
1966; Indian ink, watercolour
and gouache on paper,
64,5x55 cm.
Private collection.

Figure 25
Marc Chagall, *La coppia sopra
Saint-Paul*, 1968 (a detail);
oil on canvas, 146x130 cm.
Private collection.

Figure 26
Marc Chagall, *I miei sogni*,
1907; Indian ink on paper,
8,5x11 cm. Private collection.

Figure 27
Marc Chagall, *Divento pazzo*,
1907; Indian ink on paper,
9,8x13,8 cm.
Private collection.

Figure 28
Marc Chagall, *Non ho niente
da fare*, 1907; Indian ink on
paper, 9,8x13,8 cm.
Private collection.

Figura 18
Marc Chagall, *Sopra la città*,
1914–1918; olio su tela,
139x197 cm. Mosca, Galleria
di Stato Tret'jakov.

Figura 19
Marc Chagall, *La passeggiata*,
1917–1918; olio su tela,
170x163,5 cm. San Pietroburgo,
Museo di Stato Russo.

Figura 20
Michelangelo Merisi da
Caravaggio, *Madonna dei
palafrenieri*, 1605–1606; olio
su tela, 292x211 cm. Roma,
Galleria Borghese.

Figura 21
Michelangelo Merisi da
Caravaggio, *Cena in Emmaus*,
1601; olio su tela, 141x196,2
cm. Londra, National Gallery.

Figura 22
Pier Paolo Pasolini, *Teorema*,
1968; film, Italia. Nella foto:
Laura Betti (Emilia).

Figura 23
Marc Chagall, *Schizzo per "I
tetti rossi"*, 1953; olio su tela,
55x46 cm. Collezione privata.

Figura 24
Marc Chagall, *Costa azzurra*, 1966;
inchiostro di china, acquarello,
sfumato e gouache su carta,
64,5x55 cm. Collezione privata.

Figura 25
Marc Chagall, *La coppia sopra
Saint-Paul*, 1968 (dettaglio);
olio su tela, 146x130 cm.
Collezione privata.

Figura 26
Marc Chagall, *I miei sogni*,
1907; inchiostro di china su
carta, 8,5x11 cm.
Collezione privata.

Figura 27
Marc Chagall, *Divento pazzo*,
1907; inchiostro di china su
carta, 9,8x13,8 cm.
Collezione privata.

Figura 28
Marc Chagall, *Non ho niente
da fare*, 1907; inchiostro di
china su carta, 9,8x13,8 cm.
Collezione privata.

sate, non finite»⁶², e l'altro lungo quella secentesca strada nel Campo Marzio romano⁶³, oggi via della Scrofa, sulla quale si aprono i primi lavori nella bottega del Cavalier d'Arpino, le committenze religiose di San Luigi dei Francesi e di Sant'Agostino⁶⁴ e, soprattutto, le esperienze voluttuose dell'Ortaccio, zona nelle vicinanze dove Caravaggio è solito trovare le sue amate e modelle tra le prostitute che lo abitano.

Così matura quell'autentico capolavoro della *Vergine* morta col ventre gonfio per i Carmelitani Scalzi di Santa Maria della Scala, «destinata ad avere un duro impatto con la morale controriformistica e bacchettona del committente»⁶⁵, e quell'altra succinta *Madonna*, anch'essa in qualche modo più che rifiutata dalla confraternita dei *Palafrenieri* del Vaticano, spesso ricondotta a una certa Lena dell'Ortaccio⁶⁶, ritratta in compagnia di una rugosa e indifferente Sant'Anna e con un piccolo Gesù tra i piedi completamente nudo, con il quale si avvia la contesa sull'interpretazione del passo della Genesi "*Ipsa conteret caput tuum*"⁶⁷ (figg. 2, 20). Così matura anche quella triste *Salomè*, spogliata dei suoi trionfi di danzatrice, non più «spensierata giovinetta»⁶⁸ ma donna provata e malinconica, in adesione a ciò che rappresenta e che porta incurante sul vassoio (fig. 7).

Figure che anticipano il profondo solco tracciato da Mamma Roma⁶⁹ se rilette in chiave autenticamente pasoliniana attraverso il personaggio popolare, «disperato e naturalistico»⁷⁰ come Accattone, allargato al neorealismo e «riconosciuto nella sua condizione emarginata e subalterna, seguito nella parabola della disperazione e della sconfitta, quasi mai nel momento della coscienza e dell'antagonismo»⁷¹. Figure e personaggi che «non possono parlare ma soltanto tacere o urlare»⁷². Protagonisti di immagini mute o con «dialoghi scarni e sommessi»⁷³ ancorati a quel linguaggio dell'azione dell'uomo «che dice – afferma Pasolini – senza bisogno di nessun altro linguaggio scritto o parlato, chi egli è, lui, in quanto persona, chi è lui psicologicamente, e chi egli è in quanto figura sociale»⁷⁴. Per capire questa profondità di lettura e di pensiero si ricorra alla torsione del corpo del boia di *Salomè*, al concerto di sguardi, azioni e reazioni orchestrato nella *Vocazione* così come nella *Cena in Emmaus*, op-

pure, evidentemente, agli epici e commoventi movimenti intorno a *Lazzaro*, che finalmente staccano l'immagine sacra dal mondo antico e medievale fino a quel momento venerata, Giotto compreso, non tanto in quanto opera d'arte meditativa ma semplicemente per il potere sacro che emanava⁷⁵ (figg. 7, 12, 21, 4).

Il linguaggio dell'azione, a volte «volutamente spoglio e primitivo nella sequenza dei primi piani frontali coordinati da una sintassi elementare e severa»⁷⁶, riporta nell'immagine «ogni figura a se stessa e a quella propria irridimibile solitudine»⁷⁷ che le consente di autolegittimare il suo distacco dalla realtà fino a librarsi come in eremitico abbandono. Così è per Pasolini il volo della serva Emilia in *Teorema*⁷⁸, così sono per Chagall i fluenti e continui passaggi d'amore dei due amanti (Marc e Bella, ma non solo) che si librano sul loro vecchio mondo o sopra Saint-Paul o sopra la Costa Azzurra o sopra i tetti rossi, volando dalla loro città natale verso una nuova vita (figg. 18–19, 22–25). Voli che dichiarano non tanto, o non soltanto, *sic et simpliciter*, l'inversione della realtà nell'iconografia di Chagall, ma, da un lato, tutta la sua azione eversiva nella lettura e nell'interpretazione della stessa (a cominciare dalla legge di gravità, proseguendo nelle proporzioni, nei caratteri delle figure umane e animali, e oltre, fino alla percezione dei colori), dall'altro, e soprattutto, la sua visione poetica dell'azione dell'uomo. D'altro canto non possono sfuggire i continui riferimenti di Chagall, non soltanto nella sua opera ma anche nella sua vita (come ben rivela *Ma vie*⁷⁹), alla ricca spontaneità dell'azione umana. Questa è presente, sempre, sia nei suoi tre grandi spazi – la nascita, l'amore e la religione – che formano il nucleo del suo spazio interiore, sia nelle costanti immagini degli stessi, che invece lo rappresentano. Per Chagall l'azione umana si dilata, e con essa il suo linguaggio, si avvolge e si trasforma in ogni diversità e in ogni sua diversa visione della realtà, perché lui cambia i parametri del mondo, li moltiplica lanciandosi «nelle più pericolose avventure dell'immaginazione per dare una realtà all'inconoscibile»⁸⁰, adottando sempre quell'occhio interiore caravaggesco che cerca la verità nel vuoto e nel profondo di un altro mondo. Produce così un linguaggio dell'azione auten-

Roman *Campo Marzio*⁶³, today the Via della Scrofa, where the first works were opened at Cavalier d'Arpino's shop, the religious commissions of San Luigi dei Francesi and Sant'Agostino⁶⁴, and, above all, the voluptuous experiences of the Ortaccio, a nearby area where Caravaggio is usually to find his beloved and models among the prostitutes who live there. Thus matures that authentic masterpiece of the *Virgin* dead with the swollen belly for the Carmelitani Scalzi of Santa Maria della Scala, «destined to have a hard impact with the counter-revolutionary morale and the bribe of the commissioner»⁶⁵ and that other succinct *Madonna*, also in somehow more than refused by the brotherhood of the *Palafrenieri* of the Vatican, often led to a certain Lena of the Ortaccio⁶⁶, portrayed in the company of a wrinkled and indifferent Sant'Anna and with a completely naked small Jesus between her feet, with whom it started the contention on the interpretation of the Genesi passage "*Ipsa conteret caput tuum*"⁶⁷ (figs. 2, 20). So does the sad saddle *Salomé*, who is stripped of her dancing triumphs, no longer a «carefree young woman»⁶⁸ but a woman who is provoked and melancholy, in adherence to what she represents and who cares for the tray (fig. 7).

Figures anticipating the deep groove traced by Mamma Roma⁶⁹ if he is authentically rewritten in Pasolini through the popular, «desperate and naturalistic»⁷⁰ character as Accattone, widened to Neo-realism and «recognized in his marginalized and subordinate condition, followed in the parable of despair and defeat almost never in the time of consciousness and antagonism»⁷¹. Figures and characters that «can not speak but just silence or scream»⁷². Protagonists of mute images or «skinny and soft dialogues»⁷³ anchored to that language of man's action «which says – Pasolini states – without the need for any other written or spoken language, who is he, as a person, who he is psychologically, and who he is as a social figure»⁷⁴. In order to understand this depth of reading and thinking, the torsion of the body of *Salomé's* executioner takes place, at the concert of glances, actions and reactions orchestrated in the *Vocation* as in the *Supper in Emmaus*, or, obviously, in the epic and mo-

ving movements around *Lazarus*, which finally detach the sacred image from the ancient and medieval world until that time venerated, Giotto included, not so much as a work of meditative art but simply for the sacred power that emanated⁷⁵ (figs. 7, 12, 21, 4).

The language of action, sometimes «deliberately bare and primitive in the sequence of frontal planes coordinated by an elemental and severe syntax»⁷⁶, reproduces in the image «each figure to itself and to its own irreducible solitude»⁷⁷ that allows it to self-assimilate its detachment from reality to hiccups as in hermitic abandonment. Thus is for Pasolini the flight of Emilia servant in *Teorema*⁷⁸, so are Chagall's flowing and continuous passions of love of the two lovers (Marc and Bella, but not only) who shed on their old world or on Saint-Paul or above The Côte d'Azur or over the red roofs, flying from their hometown to a new life (figs. 18–19, 22–25). It is not so much, or not just, *sic et simpliciter*, that declares the reversal of reality in Chagall's iconography, but on the one hand all of its subversive action in reading and interpreting it (starting with the law of gravity, continuing in proportions, in the characters of human and animal figures, and beyond, up to the perception of colors), on the other, and above all, his poetic vision of man's action. On the other hand, they can not escape the continuous references of Chagall, not only in his work, but also in his life (as well as *Ma vie*⁷⁹), to the rich spontaneity of human action. This is always present in its three great spaces – birth, love and religion – that form the nucleus of its inner space, both in the constant images of the same, which instead represent it. For Chagall human action is expanding, and with it its language is wrapped up and transformed into every diversity and every different vision of reality, because it changes the parameters of the world, multiplies them by throwing themselves «into the most dangerous adventures of the imagination to give a reality to the unrecognizable»⁸⁰, always adopting that Caravaggio's eye that seeks the truth in the void and deep of another world.

He thus produces an authentically extended language of action, which increases his

ticamente esteso, che aumenta la sua capacità espressiva all'aumentare delle possibili azioni umane e che diventa incredibilmente universale anche se apparentemente illogico, ma non di fantasia, perché – dice Chagall – «chiamare fantasia ciò che appare illogico significa non capire la natura»⁸¹. Ogni forma apparentemente illogica del mondo diventa così il motore del suo spazio, dove conserva e alimenta il potere dell'azione umana, libera e indipendente, e da dove estrae una serie infinita di immagini che, se da un lato collegano e compongono le trame della sua esistenza, dall'altro la smembrano, di volta in volta, proprio nel momento in cui moltiplica le possibilità di esistere e di agire.

Sognare, impazzire, non fare niente... le limpide ed espressive chine del 1907, in cui, leone in gabbia danzante, si ritrae in modo didascalico, sono immagini del suo mondo interiore, una sorta di mappa di azioni possibili, o se si vuole di frammenti di esistenza, declinabili al suo amore, alla sua terra, alla sua religione (figg. 26–28). Allo stesso modo le semplici ed essenziali vedute del 1915 e del 1917 apparentemente senza tema, dove campeggiano il simbolismo di Gauguin e la costruzione paesaggistica di Cezanne, sono fertili terreni di ricerca sulla scomposizione dell'assetto percettivo umano, e introducono il principio di una visione aerea del mondo, anche se tendenzialmente teatralizzata, dove Chagall «abbandona il sistema tradizionale di percezione del mondo statico, in cui il punto di vista dell'osservatore è sempre legato al suolo, per adottare la prospettiva di qualcuno che guarda o galleggia al di sopra di esso»⁸² (figg. 29–30). Tuttavia, insieme al moltiplicarsi dell'azione umana e dietro al silenzio di ogni figura e di ogni personaggio, interrotto soltanto dalle urla laceranti di un *Isacco*, sacrificato in nome della fede, prontamente spente dall'angelo riparatore e dissipate nell'inatteso paesaggio di luce e di natura (caso unico insieme al *Riposo durante la fuga in Egitto*; figg. 8, 31), emerge, quasi per necessità, una carica di dolore, «un senso di fine e una volontà di scandalo, che può sublimarsi come parola poetica, velleitariamente dilatata, o riscattarsi nella fermezza stilistica del parlar figurato per simboli e astrazioni»⁸³. Dolore, fine, scandalo e poesia, e poi simboli e astrazioni: tutto questo dentro la crocifissione

di Chagall, dapprima intitolata *Dedicato a Cristo*, e poi *Golgota*, di fronte alla quale potrebbe quasi spegnersi gran parte dell'iconografia sul martirio di Cristo (fig. 32). Nel 1912, con *Golgota*, Chagall accoglie nella sua opera uno dei più importanti, anzi, il più importante soggetto di argomento cristiano, trasformando l'azione umana (per l'appunto) in un atto di puro dolore, e non di pentimento, attraverso il quale piange, nella fine di un ebreo, la sorte toccata a tutto il popolo ebraico, la cui fede è garantita da quella Bibbia che lui stesso porta dentro, «inculcata nella sua psiche, come trama immutabile della sua identità»⁸⁴ di ebreo proveniente da una famiglia di ebrei ortodossi. Chagall è uno dei più prolifici dipintori di crocifissioni e il più prolifico pittore religioso del Novecento, dipingendo patriarchi, re e profeti⁸⁵ «non come se si trattasse della cronaca di eventi accaduti secoli prima, ma piuttosto come la narrazione di un mondo parallelo che esisteva ancora nascosto dietro la realtà di ogni giorno»⁸⁶. D'altro canto le sue certezze quotidiane sull'azione spirituale e contemplativa dell'uomo provengono in gran parte dalle certezze dell'azione divina contenute in quel *Messaggio Biblico*⁸⁷ che antepone a ogni realtà e che traspone in tutte quelle immagini di carta, di tela, di vetro e mosaicate (raccolte dal 1973 nel Museo di Nizza) che assimilano ed esprimono «lo straordinario intrecciarsi delle tre culture che hanno influenzato Chagall, quella ebraica, quella russa e quella francese, un rapporto che si articola anche attraverso il modo in cui l'artista risponde all'arte delle avanguardie»⁸⁸. Ogni traccia del *Messaggio Biblico* contiene tutto quel bisogno di poesia in pittura di cui parla Venturi⁸⁹, esaudito da Chagall per tutto il XX secolo, proprio dalla rivoluzionaria crocifissione che travolge la memoria iconografica antica e moderna da un punto di vista estetico e di contenuti, rompendo finalmente quel silenzio spaziale, processato anche nel *Vangelo*⁹⁰ pasoliniano insieme all'indifferenza umana negata dalla disperazione di Maria (figg. 32–35). Questa crocifissione urla e rappresenta l'azione umana, diventa il suo linguaggio, presentandosi anche come «una sfida su come vada interpretata la crocefissione, soprattutto da parte di un artista ebreo»⁹¹. Come già fatto nel 1911 nella *Nascita*, là dove la

expressive ability to increase human action and becomes incredibly universal although apparently illogical, but not fanciful, because – says Chagall – «to call fantasy what appears illogical means not understanding nature»⁸¹. Every seemingly illogical form of the world thus becomes the engine of its space, where it preserves and nourishes the power of human free, independent action, and where it extracts an infinite number of images that, on the one hand, link and make up the plots of the its existence, on the other hand, is dismembered, from time to time, just as it multiplies the possibilities to exist and to act.

To dream, to go crazy, to do nothing ... the limpid and expressive chine of 1907, in which, lion in a dancing cage, portrays in a didactic way, are pictures of his inner world, a sort of map of possible actions, or if you want to fragments of existence, which are declinable to his love, to his land, to his religion (figs. 26–28). Likewise, the simple and essential views of 1915 and 1917 seemingly without themes, where they embody Gauguin's symbolism and Cezanne's landscaping, are fertile research grounds on the decomposition of the human perceptive structure and introduce the principle of a vision aerial in the world, though basically theatrical, where Chagall «abandons the traditional system of perception of the static world, in which the viewer's point of view is always tied to the ground, to adopt the perspective of someone who looks or floats above its»⁸² (figs. 29–30).

However, along with the multiplication of human action and behind the silence of every figure and character, interrupted only by the lacerating screams of an *Isaac*, sacrificed in the name of faith, promptly expelled by the repairing angel and dissipated in the unexpected landscape of light and of nature (a unique case with *Riposo durante la fuga in Egitto*; figs. 8, 31), almost a necessity, emerges as a burden of pain, «a sense of end and a will of scandal that can sublimate itself as a poetic word, covertly dilated, or redeemed in the stylistic firmness of figured way of speaking by symbols and abstractions»⁸³.

Pain, end, scandal and poetry, and then symbols and abstractions: all this within the Cha-

gall crucifixion, first entitled *Dedicated to Christ*, and then *Golgotha*, in front of which he could almost extinguish most of the iconography on the martyrdom of Christ (fig. 32). In 1912, with *Golgotha*, Chagall welcomes in his work one of the most important, indeed, the most important topic of Christian matter, transforming human action (precisely) into an act of pure pain and not repentance through which he cries, in the end of a Jew, the destiny touched upon the whole Jewish people, whose faith is guaranteed by that Bible which he himself brings in, «inculcated in his psyche, as an immutable plot of his identity»⁸⁴ of a Jew coming from a family of orthodox Jews. Chagall is one of the most prolific crucifixion painters and the most prolific religious painter of the twentieth century, painting patriarchs, kings and prophets⁸⁵ «not as if it were a chronicle of events that occurred centuries before, but rather as the narration of a parallel world that still existed hidden behind the reality of every day»⁸⁶. On the other hand, his daily certainty about the spiritual and contemplative action of man comes from largely by the certainties of the divine action contained in that *Biblical Message*⁸⁷ that precedes every reality and transposing into all those images of paper, cloth, of glass and mosaic (collected in 1973 in the Museum of Nice) that assimilate and express the «extraordinary interwoven of the three cultures that influenced Chagall, the Jewish, the Russian and the French, a relationship that also articulates through the way in which artist responds to avant-garde art»⁸⁸. Every trace of the *Biblical Message* contains all that poetry in painting mentioned by Venturi⁸⁹, heard by Chagall for the whole of the twentieth century, precisely from the revolutionary crucifixion that overwhelms ancient and modern iconographic memory from an aesthetic point of view and content, breaking finally that spatial silence, also challenged in the Pasolini *Vangelo*⁹⁰ together with the human indifference denied by the despair of Maria (figs. 32–35). This crucifixion screams and represents human action, becomes its language, also presenting itself as «a challenge on how to interpret the crucifixion, especially by a Jewish artist»⁹¹.

Figure 29
Marc Chagall, *Veduta dalla finestra a Zaolchie, vicino Vitebsk*, 1915; oil on canvas, gouache, 100x80 cm. Moscow, State Gallery Tret'jakov.

Figure 30
Marc Chagall, *Dietro la casa*, 1917; oil on cardboard, 60,5x46 cm. Yerevan, National Gallery of Armenia.

Figure 31
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1595–1596 (a detail); oil on canvas, 135,5x166,5 cm. Rome, Doria Pamphilj Gallery.

Figure 32
Marc Chagall, *Golgota*, 1912; oil on canvas, 174,6x192,4 cm. New York, Museum of Modern Art.

Figure 33
Marc Chagall, *Il sacrificio di Isacco (Nel Messaggio Biblico)*, 1960–1966; oil on canvas, 230,5x235 cm. Musée National Marc Chagall, Nice.

Figure 34
Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964; film, Italy. In the photo: the Crucifixion (the spatial silence, the human indifference).

Figure 35
Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964; film, Italy. In the photo: Susanna Pasolini (Maria).

Figure 36
Marc Chagall, *La nascita*, 1911; oil on canvas, 46x36 cm. Private collection.

Figure 37
Marc Chagall, *L'apparizione*, 1917–1918; oil on canvas, 157x140 cm. St. Petersburg, Russian State Museum.

Figure 38
Marc Chagall, *Figura davanti alla volta blu*, 1910; gouache on paper, 27x40 cm. Private collection.

Figura 29
Marc Chagall, *Veduta dalla finestra a Zaolchie, vicino Vitebsk*, 1915; olio su tela, gouache, 100x80 cm. Mosca, Galleria di Stato Tret'jakov.

Figura 30
Marc Chagall, *Dietro la casa*, 1917; olio su cartone, 60,5x46 cm. Yerevan, National Gallery of Armenia.

Figura 31
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Riposo durante la fuga in Egitto*, 1595–1596 (dettaglio); olio su tela, 135,5x166,5 cm. Roma, Galleria Doria Pamphilj.

Figura 32
Marc Chagall, *Golgota*, 1912; olio su tela, 174,6x192,4 cm. New York, Museum of Modern Art.

Figura 33
Marc Chagall, *Il sacrificio di Isacco (Nel Messaggio Biblico)*, 1960–1966; olio su tela, 230,5x235 cm. Musée National Marc Chagall, Nizza.

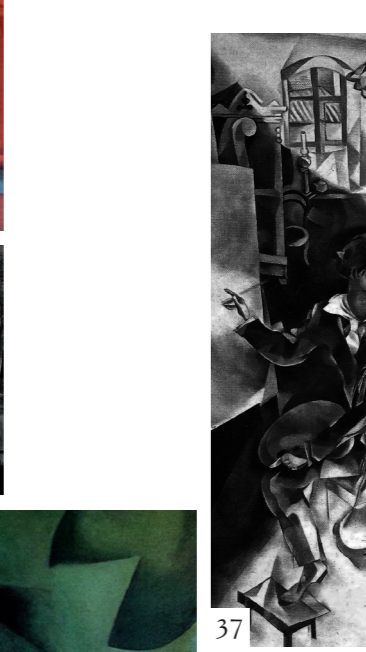
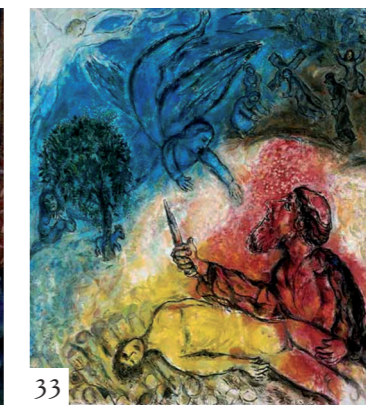
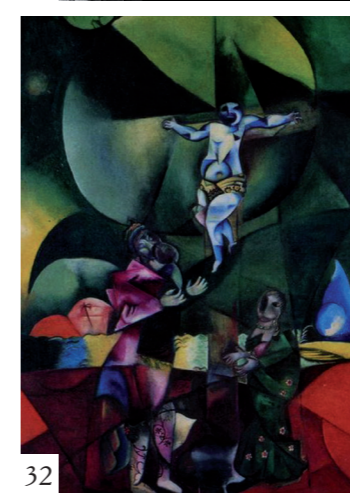
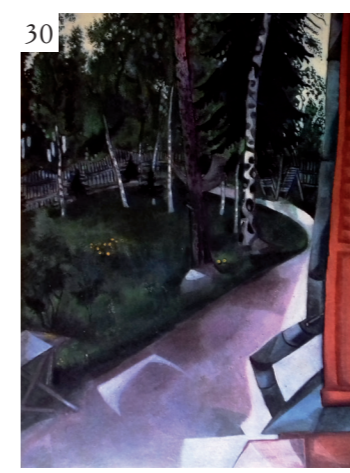
Figura 34
Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964; film, Italia. Nella foto: la Crocifissione (il silenzio spaziale, l'indifferenza umana).

Figura 35
Pier Paolo Pasolini, *Il Vangelo secondo Matteo*, 1964; film, Italia. Nella foto: Susanna Pasolini (Maria).

Figura 36
Marc Chagall, *La nascita*, 1911; olio su tela, 46x36 cm. Collezione privata.

Figura 37
Marc Chagall, *L'apparizione*, 1917–1918; olio su tela, 157x140 cm. San Pietroburgo, Museo di Stato Russo.

Figura 38
Marc Chagall, *Figura davanti alla volta blu*, 1910; gouache su carta, 27x40 cm. Collezione privata.



As he did in 1911 in the *Birth*, where the light that illuminates the coming to the world is the same, overturned, of the *Vocation of San Matteo*, and as in 1917 in the *Apparition*, in 1912, with *Golgotha*, Chagall extracts each figure from one dense space, carved with triangles and circumferences that form the colorful spatiality of *Lubok*⁹², and in this space distributes the few characters it needs to narrate (figs. 36, 12, 37, 32). There is no spectacularization, theatrical or dramatic, but only the event, perceived in and through space, because Chagall has abandoned every need to refer to the apparent world by pointing to the inner world full of pain, scandal, and poetry, expressed through symbols and abstractions, and thus constitu-

tes a true *trait d'union* between the previous Caravaggio genre and Pasolini's future poetics. This conjunction is also expressed with the small *Figure in front of the blue vault* (fig. 38), where it seems to return that poetic song of youthfulness and youth irreverence of a child (fig. 39), which no longer gives body, however, to the Virgilian step "*Amor Vincit omnia et nos cedamus amor*", because in a form of unconscious self-destruction, comparable to what Rothko paints in his last dark monochromes, who compete as a *self-portrait* with the head of Goliath, Caravaggio rests a tired *Amorino* (fig. 40), stopped in the breath and unknowingly asleep in eternity, contemplating, in the only possible solitude, "the starry sky".



Figure 39
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Amore vincitore*, 1601-1602; oil on canvas, 156x113 cm. Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

Figure 40
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Amorino dormiente*, 1608-1609; oil on canvas, 71x105 cm. Florence, Palatina Gallery.



Figura 39
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Amore vincitore*, 1601-1602; olio su tela, 156x113 cm. Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

Figura 40
Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Amorino dormiente*, 1608-1609; olio su tela, 71x105 cm. Firenze, Galleria Palatina.

luce che illumina la venuta al mondo è la stessa, ribaltata, della *Vocazione* di Matteo, e come farà nel 1917 nell'*Apparizione*, nel 1912, con *Golgotha*, Chagall estrae ogni figura da uno spazio denso, scolpito con triangoli e circonferenze che formano le variopinte spazialità del *Lubok*⁹², e in questo spazio distribuisce i pochi personaggi che gli occorrono per la narrazione (figg. 36, 12, 37, 32). Non vi è più la spettacolarizzazione, teatrale o drammatica, ma soltanto l'evento, percepito dentro e attraverso lo spazio, perché Chagall ha abbandonato ogni necessità di riferirsi al mondo apparente puntando diritto a quel mondo interiore colmo di dolore, di scandalo e di poesia, espressi attraverso simboli e astrazioni e con questo si costituisce vero *trait d'union* tra la

precedente innovazione caravaggesca e la futura poetica pasoliniana. Congiunzione espressa anche con la piccola *Figura davanti alla volta blu* (fig. 38), dove sembra ritornare quel poetico canto di baldanza e irriverenza giovanile di un fanciullo (fig. 39), che non dà più corpo, però, al passo virgiliano "*Amor vincit omnia et nos cedamus amor*", perché in una forma di autodistruzione inconscia, paragonabile a quella che Rothko dipinge nelle sue ultime scure monocromie, che competono, come *self-portrait*, con la testa del Golia, Caravaggio adagia un *Amorino* stanco (fig. 40), fermato nel respiro e inconsapevolmente addormentato nell'eternità, mentre contempla, nell'unica solitudine possibile, "il cielo stellato".

- Vittorini, 1942. In STANCANELLI, A., 2015, p. 18.
- «At painting Vittorini, as director of "Il Politecnico", gave a lot of space by publishing Grosz's drawings and Guttuso's illustrations for Hemingway's *Goodbye to the Weapons*». STANCANELLI, A., 2015, p. 18.
- Vittorini, 1946. In STANCANELLI, A., 2010.
- With the title "The Caravaggio bell". See STANCANELLI, A., 2010 e 2015, p. 18.
- Vittorini, 1951. In STANCANELLI, A., 2010 e 2015, p. 18.
- Ibidem*.
- Ibidem*.
- CRUMP, A., FORAY, J.-M. e MEYER, M. (edited by), 2004, p. 66.
- Ibidem*.
- Vittorini, 1951. In STANCANELLI, A., 2010 e 2015, p. 18.
- See the portal of the *Madonna of the Pilgrims Lucia* (fig. 1), the double arcade of the *Burial of Santa Lucia* (fig. 3), that species of hay in the *Resurrection of Lazzaro* (fig. 4), the wooden structure of the manger in the *Adoration*, the window of the *Vocation of San Matteo* (fig. 12), the wall attending the *Decollation of San Giovanni Battista* and the wall of the *Supper in Emmaus* of 1601 (fig. 21).
- MARROCCO, R., 2014, p. 41.
- LONGHI, R., 1943, p. 16. See also: CIOLINO MAUGERI, C., 1984, p. 156.

- MARROCCO, R., 2014, p. 41.
- DELL'ACQUA, G.A., 1994 (1983), p. 65.
- SCHLEIER, E., 1994 (1988), p. 108.
- See Vangelo di Giovanni (*Resurrection of Lazzaro from Betania*, 11, 1-53).
- MELOTTO, R., 2016, p. 67.
- See Vangelo di Matteo (*Esecuzione di Giovanni Battista*, 14, 3-12).
- MARINI, M., 2015 (1987), p. 554.
- TERZAGHI, M.C., 2017, p. 129.
- CAROLI, F., 2014, p. 154.
- See CORDARO, M., 1984, p. 270.
- According to the usual procedure that characterizes the Maltese and Sicilian representations. See CORDARO, M., 1984, p. 269. «Cesare Brandi – writes Cordaro – referring to Messina's *Nativity*, summarizes this process: "never used a generic background of reddish preparation [...] but gradually used the local base color, whether it was the ground, as in the lower part, or in the planks, as in the upper part, in order to arouse the shapes just by touching them with the light: so the head of San Giuseppe which is emblazoned with a few sparks, from the bottom, spatially tonal, of the plated, almost without even needing a plastic reinforcement of shadows"». *Ivi*, pp. 269-270. See also Brandi, 1951, pp. 61-62.
- See Vangelo di Giovanni (*Resurrection of Lazzaro from Betania*, 11, 1-53).
- See Vangelo di Giovanni (*Resurrection of Lazzaro from Betania*, 11, 1-53).
- «(41) So the stone was cut off. Jesus, lift

- up his eyes to heaven, said, "Father, I thank you for receiving me. (42) I knew well that you always listen to me; but I said this because of the crowd around me, so that they believe you sent me". (43) When he said this, he shouted aloud: "Lazarus, come out!" (44) The dead came out, with his feet and his hands wrapped in bands, and his face covered with a shroud. Jesus said to them: "Get rid of it and let it go". Vangelo di Giovanni (11, 41-44).
27. «(20) Marta therefore, as she knew that Jesus was coming, she met him; Maria was sitting in the house instead. (21) Marta said to Jesus: "Lord, if you were here, my brother would not die! (22) But now I know that whatever you ask of God, he will grant you". (23) Jesus said to her: "Your brother will resurrect". (24) Marta replied: "I know that he will rise in the last day". (25) Jesus said to her: "I am the resurrection and the life; He who believes in me, even if he dies, will live"». Vangelo di Giovanni (11, 20-25).
28. «(26) "Anyone who lives and believes in me will never die forever. Do you believe this?" (27) He said: "Yes, Lord, I believe that you are the Christ, the Son of God who is to come into the world"». Vangelo di Giovanni (11, 26-27).
29. Vangelo di Giovanni (11, 25).
30. CIOLINO MAUGERI, C., 1984, p. 154. See also: SUSINNO, F., 1960 (1724), pp. 112-113, 218-219.
31. «(38) Jesus, then, falling back to himself, went to the sepulcher. It was a cave, and a stone was

- Vittorini, 1942. In STANCANELLI, A., 2015, p. 18.
- «Alla pittura Vittorini, in quanto direttore de "Il Politecnico", diede molto spazio pubblicando i disegni di Grosz e le illustrazioni di Guttuso per *Addio alle armi* di Hemingway». STANCANELLI, A., 2015, p. 18.
- Vittorini, 1946. In STANCANELLI, A., 2010.
- Dal titolo "La campana del Caravaggio". Cfr. STANCANELLI, A., 2010 e 2015, p. 18.
- Vittorini, 1951. In STANCANELLI, A., 2010 e 2015, p. 18.
- Ibidem*.
- Ibidem*.
- CRUMP, A., FORAY, J.-M. e MEYER, M. (a cura di), 2004, p. 66.
- Ibidem*.
- Vittorini, 1951. In STANCANELLI, A., 2010 e 2015, p. 18.
- Si veda il portale della *Madonna dei pellegrini* (fig. 1), la doppia arcata del *Seppellimento di Santa Lucia* (fig. 3), quella specie di lesena nella *Resurrezione di Lazzaro* (fig. 4), la struttura lignea della mangiatoia nell'*Adorazione dei pastori*, la finestra della *Vocazione di San Matteo* (fig. 12), la parete che assiste alla *Decollazione di San Giovanni Battista* e la parete della *Cena in Emmaus* del 1601 (fig. 21).
- MARROCCO, R., 2014, p. 41.
- LONGHI, R., 1943, p. 16. Si veda anche: CIOLINO MAUGERI, C., 1984, p. 156.

- MARROCCO, R., 2014, p. 41.
- DELL'ACQUA, G.A., 1994 (1983), p. 65.
- SCHLEIER, E., 1994 (1988), p. 108.
- Cfr. Vangelo di Giovanni (*La resurrezione di Lazzaro di Betania*, 11, 1-53).
- MELOTTO, R., 2016, p. 67.
- Cfr. Vangelo di Matteo (*Esecuzione di Giovanni Battista*, 14, 3-12).
- MARINI, M., 2015 (1987), p. 554.
- TERZAGHI, M.C., 2017, p. 129.
- CAROLI, F., 2014, p. 154.
- Cfr. CORDARO, M., 1984, p. 270.
- Secondo il consueto procedimento che caratterizza le rappresentazioni maltesi e siciliane. Cfr. CORDARO, M., 1984, p. 269. «Cesare Brandi – scrive Cordaro –, riferendolo alla *Natività* di Messina, così sintetizza questo procedimento: "mai usò un generico fondo di preparazione rossastra [...] ma via via si servì del 'colore di base' locale, fosse il terreno, come per la parte inferiore, o il tavolato, come per la parte superiore, allo scopo di suscitare le forme appena toccandole con la luce: così la testa del S. Giuseppe che risulta 'sbalzata' con pochi guizzi, dal fondo, spazialmente tonale, del tavolato, quasi senza neppure bisogno di un rinforzo plastico di ombre"». *Ivi*, pp. 269-270. Si veda anche: BRANDI, C., 1951, pp. 61-62.
- Cfr. Vangelo di Giovanni (*La resurrezione di Lazzaro di Betania*, 11, 1-53).

- «(41) Tolsero dunque la pietra. Gesù, alzati gli occhi al cielo, disse: "Padre, ti ringrazio perché mi hai esaudito. (42) Io sapevo bene che tu mi esaudisci sempre; ma ho detto questo a motivo della folla che mi circonda, affinché credano che tu mi hai mandato". (43) Detto questo, gridò ad alta voce: "Lazzaro, vieni fuori!" (44) Il morto uscì, con i piedi e le mani avvolti da fasce, e il viso coperto da un sudario. Gesù disse loro: "Scioglietelo e lasciatelo andare"». Vangelo di Giovanni (11, 41-44).
- «(20) Marta dunque, come seppa che veniva Gesù, gli andò incontro; Maria invece stava seduta in casa. (21) Marta disse a Gesù: "Signore, se tu fossi stato qui, mio fratello non sarebbe morto! (22) Ma anche ora so che qualunque cosa chiederai a Dio, egli te la concederà". (23) Gesù le disse: "Tuo fratello risusciterà". (24) Gli rispose Marta: "So che risusciterà nell'ultimo giorno". (25) Gesù le disse: "Io sono la risurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà"». Vangelo di Giovanni (11, 20-25).
- «(26) "Chiunque vive e crede in me, non morrà in eterno. Credi tu questo?" (27) Gli rispose: "Sì, o Signore, io credo che tu sei il Cristo, il Figlio di Dio che deve venire nel mondo"». Vangelo di Giovanni (11, 26-27).
- Vangelo di Giovanni (11, 25).
- CIOLINO MAUGERI, C., 1984, p. 154. Si veda anche: SUSINNO, F., 1960 (1724), pp. 112-113, 218-219.
- «(38) Gesù dunque, fremendo di nuovo in

placed at the opening. (39) Jesus said: “Take away the stone!”. Marta, the sister of the dead, said to him: “Lord, he already smells because we are on the fourth day”. (40) Jesus said to her: “Did I not tell you that if you believe, you will see the glory of God?”» Vangelo di Giovanni (11, 38–40).

32. See Giotto di Bondone, *Resurrection of Lazarus*, about 1303–1305; wall painting, fresco, 185x200 cm. Padua, Scrovegni Chapel.

33. See Giotto di Bondone, *Resurrection of Lazarus*, about 1305–1320; wall painting, fresco. Assisi, Basilica of San Francesco, Chapel of the Maddalena, left wall, median register.

34. «(17) Jesus therefore came and found Lazarus, who had been in the sepulcher for four days. (18) Bethany came from Jerusalem less than two miles (19) and many Jews came to Marta and Maria to console them for their brother». Vangelo di Giovanni (11, 17–19). «(45) Many of the Jews who had come to Mary, in view of what he had accomplished, believed in him». Vangelo di Giovanni (11, 45).

35. See Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Vocation of San Matteo*, 1599–1600; oil on canvas, 322x340 cm. Rome, church of San Luigi dei Francesi. On the meaning of the hand of Christ in the *Vocation of San Matteo* in San Luigi dei Francesi, Santambrogio observes: «Caravaggio learns the narrative and theological lesson of Michelangelo and revives it in the *Vocation*. First of all he plays on a double meaning of hands: one is that of the creation of Michelangelo's origin, the other by Matteo's name, which among the possible meanings in Hebrew also includes that of “the hand of God”. The triptych of San Luigi dei Francesi invokes the expression “the hand of God” in every canvas (*Vocation, San Matteo and the Angel, Martyrdom of San Matteo*). In the *Vocation* is the hand of the call [...]. That right hand of Jesus stretched out to Matteo becomes the call to a new birth, conversion. The Father's right had given life to Adam, the Son's right gives the chance to be born again». SANTAMBROGIO, G., 2016, p. 57.

36. CIOLINO MAUGERI, C., 1984, p. 154. See also: SUSINNO, F., 1960 (1724), pp. 112–113, 218–219.

37. BARBERA, G., 1984, p. 150.

38. The eastern part of Syracuse, where the church of Santa Lucia at the Sepulcher was erected.

39. «Choosing the theme of burial, somewhat unusual in the iconography of the Holy Siracusana, is perhaps linked to the location of the great altarpiece. According to the local historiography tradition, the church of Santa Lucia at the Sepulcher or *extra-moenia* in the eastern part of the city (the ancient Acradina) was originally built by the Cistercians on Christian catacombs considered to be the site of martyrdom and burial of the saint. Moreover, the reconstruction of the ancient Romanesque church, which had been abandoned for centuries,

fell in the years 1608–1610, in close chronological agreement with the commission of the painting to Caravaggio. [...] The space in which burial is carried out is commonly identified with the Syracuse catacombs of Santa Lucia». BARBERA, G., 1984, p. 149. Maurizio Marini «based on the fact that the Santa Lucia catacombs were discovered in XIX–XX centuries, advances the hypothesis that that great wall interrupted by an arch that is the background of the scene can be a precise reference to the Syracuse “Latomie”, in particular to the *Grotta dei Cordari*; moreover, it is reported that Caravaggio was able to visit the Latomie carefully in his stay in Syracuse, together with the scholar of archeology, Vincenzo Mirabella, even by the name of “Ear of Dionisio” – still to be used today – one of more suggestive caves». *Ibidem*.

40. See note 44.

41. BARBERA, G., 1984, p. 150.

42. JUNG, C.G., 1953, p. 642. See also: DIANICH, S., 2015, pp. 46–47.

43. BARBERA, G., 1984, p. 150.

44. «The persecution of which Santa Lucia was the victim, on December 13, 304, was that of Diocleziano. [...] On September 17, 284, Diocleziano had assumed the supreme powers of the Empire. They were times of fierce military anarchy [...] The persecution of Diocleziano, the one in which Santa Lucia died, began with a disposition that had never been taken in the previous persecution: the destruction of the Churches and the confiscation of their manuscripts. [...] The narration of the martyrdom of our Patrona came to us in a double editorial: that of the *Atti Greci* and that of the *Atti Latini*». GARANA CAPODIECI, O., 1958, pp. 13, 19–20.

45. A “first death” and a “second death” are committed to the sinner. In the “first death” the soul dies and the body dies. “First death” occurs when the soul suffers a temporary punishment without God and without his body. In the “first death” the soul, forced to abandon its body, dies because it is abandoned by God, and the body dies because it is abandoned by the soul. So the soul, who suffers a temporary punishment, finds himself without God and without his body. In the “second death” the soul is not allowed to abandon the body worthy of punishment; so the soul suffers an eternal punishment without God and with his body. See AGOSTINO, *De civitate Dei*, XIII, 2 (1–11 *The mystery of death*; 2 *The two dead*). «The soul's death occurs when God abandons her, like that of the body when the soul abandons him. So there is the death of one and the other component, that is, of all man, when the soul abandoned by God abandons the body. In this condition it does not live of God or of her body. Such a death follows what the authority of *Scrittura* calls the second death. The Savior pointed to her when he said: “Fear the one who has the power to condemn the body and the soul to the Gehenna”. It does not happen before the

soul is so strongly united to the body that they are not separated by any separation. Therefore, it may seem incredible that the body is crushed by a death for which it is not abandoned by the soul, but it is in torments with life and sensitivity. In fact, referring to the last eternal punishment, which will be dealt with more thoroughly at the time, is rightly spoken of the death of the soul because it does not live by God». AGOSTINO, *De civitate Dei*, XIII, 2.

46. CIOLI, G., 2015, p. 19. «Moral death – writes Cioli – means the degeneration of moral abilities with the resulting disintegration of intra-human relations; for spiritual death is the degeneration of spiritual capacities with the consequent deterioration of the relationship with God. On the other hand, it is good to keep in mind that these are distinctions of convenience and not to be rigidly conceived: one sphere concerns the other, since man is not the mere product of a set of parts. That one death implies and submerges the other is one of the hermeneutic keys of the theology of the death of the vet and the New Testament». *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*.

49. LONGHI, R., 1943, p. 13. Si veda anche: CIOLINO MAUGERI, C., 1984, p. 156.

50. FERRERO, A., 2005 (1977), p. 7.

51. PASOLINI, P.P., *Accattone*, 1961; film, Italy. Director, subject and script: P.P. Pasolini; photography: T. Delli Colli; scenography: F. Mogherini. Among the performers are: F. Citti (Accattone), F. Pasut (Stella), S. Corsini (Maddalena), A. Asti (Amore), E. Morante (una detenuta). Production: A. Bini for Cino Del Duca and Arco film; distribution: Cino Del Duca.

52. FERRERO, A., 2005 (1977), p. 39.

53. Ivi, p. 9.

54. At Bologna, during the conference “Eroticism, evasion, commodity”. See FERRERO, A., 2005 (1977), p. 7, p. 164.

55. FERRERO, A., 2005 (1977), p. 7.

56. I consider this significant period of Pasolini's cinematic production, that is, from *Accattone*, in '61, to *Teorema*, in '68, referring, in particular, to the films: *Mamma Roma* (1962), *La Ricotta* (episode of *Rogopag*, 1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e Uccellini* (1966), *La terra vista dalla luna* (episode of *Le Streghe*, 1966), *Che cosa sono le nuvole* (episode of *Capriccio all'italiana*, 1967) and *Edipo re* (1967).

57. PASOLINI, P.P., 1963–1965, time 1:44. The cinema for Pasolini «is no longer the reproduction of this first human language». *Ibidem*.

58. Citation of Chagall in: CRUMP, A., FORAY, J.–M. e MEYER, M. (edited by), 2004, p. 197.

59. VENTURI, L., 1953. In CRUMP, A., FORAY, J.–M. e MEYER, M. (edited by), 2004, p. 39.

60. See: Marc Chagall, *The Walk*, 1917–1918; oil on canvas, 170x163.5 cm (St. Petersburg, Russian

se stesso, andò al sepolcro. Era una grotta, e una pietra era posta all'apertura. (39) Gesù disse: “Togliete la pietra!” Marta, la sorella del morto, gli disse: “Signore, egli puzza già, perché siamo al quarto giorno”. (40) Gesù le disse: “Non ti ho detto che se credi, vedrai la gloria di Dio?”». Vangelo di Giovanni (11, 38–40).

32. Cfr. Giotto di Bondone, *Resurrezione di Lazzaro*, 1303–1305 circa; dipinto murale, affresco, 185x200 cm. Padova, Cappella degli Scrovegni.

33. Cfr. Giotto di Bondone, *Resurrezione di Lazzaro*, 1305–1320 circa; dipinto murale, affresco. Assisi, Basilica di S. Francesco, Cappella della Maddalena, parete sinistra, registro mediano.

34. «(17) Venne dunque Gesù e trovò Lazzaro che era già da quattro giorni nel sepolcro. (18) Betània distava da Gerusalemme meno di due miglia (19) e molti Giudei erano venuti da Marta e Maria per consolarle per il loro fratello». Vangelo di Giovanni (11, 17–19). «(45) Molti dei Giudei che erano venuti da Maria, alla vista di quel che egli aveva compiuto, crederono in lui». Vangelo di Giovanni (11, 45).

35. Cfr. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Vocazione di San Matteo*, 1599–1600; olio su tela, 322x340 cm. Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi. Sul significato della mano di Cristo nella *Vocazione di San Matteo* a San Luigi dei Francesi, Santambrogio osserva: «Caravaggio impara la lezione narrativa e teologica di Michelangelo e la rilancia nella *Vocazione*. Innanzitutto gioca su un doppio significato delle mani: uno è quello della creazione di origine michelangiolesca, l'altro dal nome stesso di Matteo, che tra i significati possibili in ebraico annovera anche quello di “mano di Dio”. Il trittico di San Luigi dei Francesi richiama in ogni tela (*Vocazione, San Matteo e l'angelo, Martirio*) l'espressione “mano di Dio”. Nella *Vocazione* è la mano della chiamata [...]. Quella mano destra di Gesù protesa verso Matteo diventa la chiamata a una nuova nascita, la conversione. La destra del Padre aveva dato la vita ad Adamo, la destra del Figlio ridona la possibilità di rinascere». SANTAMBROGIO, G., 2016, p. 57.

36. CIOLINO MAUGERI, C., 1984, p. 154. Si veda anche: SUSINNO, F., 1960 (1724), pp. 112–113, 218–219.

37. BARBERA, G., 1984, p. 150.

38. La zona orientale di Siracusa, dove è stata eretta la chiesa di Santa Lucia al Sepolcro.

39. «La scelta del tema del seppellimento, alquanto insolito nell'iconografia della santa siracusana, si ricollega forse all'ubicazione della grande pala d'altare. Secondo la tradizione storiografica locale, infatti, la chiesa di Santa Lucia al Sepolcro o Santa Lucia *extra-moenia*, nella zona orientale della città (l'antica Acradina), originariamente sarebbe stata edificata dai Cistercensi sulle catacombe cristiane ritenute il luogo del martirio e della sepoltura della santa. Peraltro il rifacimento dell'antica chiesa romanica, lasciata in abbandono per secoli,

cade proprio negli anni 1608–1610, in stretta concordanza cronologica con la commissione del dipinto a Caravaggio. [...] Lo spazio in cui si svolge il seppellimento viene comunemente identificato con le catacombe siracusane di Santa Lucia». BARBERA, G., 1984, p. 149. Maurizio Marini «basandosi sul fatto che le catacombe di Santa Lucia vennero scoperte nei secc. XIX–XX, avanza l'ipotesi che quella grande muraglia interrotta da un'arcata che fa da sfondo alla scena possa costituire un preciso riferimento alle “latomie” siracusane, in particolare alla Grotta dei Cordari; del resto si ha notizia che Caravaggio ebbe modo di visitare attentamente le latomie nel suo soggiorno a Siracusa, insieme all'erudito e studioso di archeologia Vincenzo Mirabella, battezzando addirittura col nome di “Orecchio di Dionisio” – toponimo ancor oggi in uso – una delle grotte più suggestive». *Ibidem*.

40. Si veda la nota 44.

41. BARBERA, G., 1984, p. 150.

42. JUNG, C.G., 1958 (1950), p. 642. Si veda anche: DIANICH, S., 2015, pp. 46–47.

43. BARBERA, G., 1984, p. 150.

44. «La persecuzione di cui fu vittima Santa Lucia, il 13 dicembre 304, fu quella di Diocleziano. [...] Il 17 settembre del 284 Diocleziano aveva assunto i supremi poteri dell'Impero. Erano tempi di feroce anarchia militare [...] La persecuzione di Diocleziano, quella in cui morì Santa Lucia, ebbe inizio con una disposizione, che non era stata mai presa nelle persecuzioni precedenti: la distruzione cioè delle Chiese e la confisca dei loro manoscritti [...] La narrazione del martirio della nostra Patrona ci è pervenuta in una duplice redazione: quella degli Atti Greci e quella degli Atti Latini». GARANA CAPODIECI, O., 1958, pp. 13, 19–20.

45. All'uomo peccatore è inflitta una “prima morte” e una “seconda morte”. Nella “prima morte” muore l'anima e muore il corpo. La “prima morte” avviene quando l'anima sconta una pena temporanea senza Dio e senza il suo corpo. Nella “seconda morte” all'anima non è consentito di abbandonare il corpo che merita la pena; così l'anima sconta una pena eterna senza Dio e con il suo corpo. Cfr. AGOSTINO, *De civitate Dei*, XIII, 2 (1–11 *Il mistero della morte*; 2 *Le due morti*). «La morte dell'anima avviene quando Dio l'abbandona, come quella del corpo quando lo abbandona l'anima. Dunque si ha la morte dell'una e dell'altra componente, cioè di tutto l'uomo, quando l'anima abbandonata da Dio abbandona il corpo. In tale condizione essa non vive di Dio né di lei il corpo. A una simile morte fa seguito quella che l'autorità della *Scrittura* definisce la seconda morte. La indicò il Salvatore quando disse: “Temete colui

che ha il potere di condannare alla Geenna il corpo e l'anima”. Essa non avviene prima che l'anima sia così fortemente unita al corpo che non siano disgiunti da alcuna separazione. Perciò può sembrare incredibile l'affermazione che il corpo è stroncato da una morte per cui non è abbandonato dall'anima, ma è nei tormenti dotato di vita e sensibilità. Infatti in riferimento all'ultima pena che dura eternamente, di cui a suo tempo si dovrà trattare più esaurientemente, giustamente si parla di morte dell'anima perché non vive di Dio». AGOSTINO, *De civitate Dei*, XIII, 2.

46. CIOLI, G., 2015, p. 19. «Per morte morale – scrive Cioli – s'intende la degenerazione delle capacità morali con la conseguente disgregazione delle relazioni intraumane; per morte spirituale s'intende la degenerazione delle capacità spirituali con il conseguente deterioramento della relazione con Dio. D'altra parte è bene tenere presente che queste sono distinzioni di comodo e che non vanno concepite rigidamente: l'una sfera riguarda l'altra, essendo l'uomo non il mero prodotto di un insieme di parti. Che l'una morte implichi e adombri l'altra è una delle chiavi ermeneutiche della teologia della morte vetero e neotestamentaria». *Ibidem*.

47. *Ibidem*.

48. *Ibidem*.

49. LONGHI, R., 1943, p. 13. Si veda anche: CIOLINO MAUGERI, C., 1984, p. 156.

50. FERRERO, A., 2005 (1977), p. 7.

51. PASOLINI, P.P., *Accattone*, 1961; film, Italia. Regia, soggetto e sceneggiatura: P.P. Pasolini; fotografia: T. Delli Colli; scenografia: F. Mogherini. Tra gli interpreti: F. Citti (Accattone), F. Pasut (Stella), S. Corsini (Maddalena), A. Asti (Amore), E. Morante (una detenuta). Produzione: A. Bini per la Cino Del Duca e Arco film; distribuzione: Cino Del Duca.

52. FERRERO, A., 2005 (1977), p. 39.

53. Ivi, p. 9.

54. A Bologna, durante il convegno “Erotismo, eversione, merce”. Cfr. FERRERO, A., 2005 (1977), p. 7, p. 164.

55. FERRERO, A., 2005 (1977), p. 7.

56. Considero questo periodo significativo della produzione cinematografica pasoliniana, cioè da *Accattone*, del '61, a *Teorema*, del '68, riferendomi, in particolare, ai film: *Mamma Roma* (1962), *La ricotta* (episodio di *Rogopag*, 1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964), *Uccellacci e uccellini* (1966), *La terra vista dalla luna* (episodio di *Le streghe*, 1966), *Che cosa sono le nuvole* (episodio di *Capriccio all'italiana*, 1967) e *l'Edipo re* (1967).

57. PASOLINI, P.P., 1963–1965, time 1:44. Il cinema per Pasolini «non è altro che la riproduzione di questo primo linguaggio umano». *Ibidem*.

58. Citazione di Chagall in: CRUMP, A., FORAY, J.–M. e MEYER, M. (a cura di), 2004, p. 197.

59. VENTURI, L., 1953. In CRUMP, A., FORAY,

State Museum); Marc Chagall, *Above the City*, 1914–1918; oil on canvas, 139x197 cm (Moscow, Tret’jakov State Gallery); Marc Chagall, *Nude over Vitebsk*, 1933; oil on canvas, 87x113 cm (private collection).

61. CRUMP, A., 2004, p. 192. It is quoted from: BAUER, S.D., 2004. *Als Chagall das Fliegen Lernte. Von der Ikonenmalerei zur Avantgarde*, catalog of the Ikonen–Museum, Frankfurt, p. 263.

62. PASOLINI, P.P., 1964. *Poesie in forma di rosa. VII–II L’Alba meridionale*. In PASOLINI, P.P., 2003. *Tutte le Poesie*. Milan: Mondadori, first volume, pp. 1295–1297.

63. For a closer look at the spaces and locations of Caravaggio, see D’ORAZIO, C., 2014, pp. 53–55. Caravaggio, D’Orazio writes, «is methodical: he always frequents the same people, eats in the same taverns and, above all, never leaves the borders of the Campo Marzio district. Here he works, sleeps, suits himself with friends and rivals, and comes into contact with his major patrons. In fact, the Merisi intervention area can be reduced even to the short section of a road now called the Scrofa, between the Church of San Luigi dei Francesi and Sant’Agostino, which are less than one hundred Meters one from the other. The fundamental episodes of Roman life of Caravaggio are all here, [...] A small neighborhood where everyone knows, a concentration of personality and places where Caravaggio’s dazzling career matures».

64. The triptych of San Matteo in the Contarelli chapel of San Luigi dei Francesi: *Vocation of San Matteo* (1599–1600), *San Matteo and the Angel* (1602) and *Martyrdom of San Matteo* (1599–1600); *Madonna of Loreto or Madonna dei Pellegrini* in the Cavalletti chapel of Sant’Agostino.

65. MARINI, M., 1994 (1987), p. 107. «Rejected by the canons of Santa Maria della Scala, the ancona was removed from the altar and bought by Rubens in 1607 on behalf of the Duke of Mantua».

66. Precisely Maddalena Antognetti, already known, according to some sources, for the *Madonna dei Pellegrini* in Sant’Agostino. See D’ORAZIO, C., 2014, pp. 123–125.

67. «Painted in 1605–1606 for the brotherhood

of the *Palafrenieri* of the Vatican, the work was devoted to Basilica di San Pietro. This location, the most prestigious for a Roman painting, attests to the fame reached by the artist. The unusual gesture of the feet of the Virgin and Child is linked to the theme of the Immaculate Conception and victory over the evil» (LONGHI, R., 1994/1968, p. 114), described in *Genesi 3, 15 (Ipsa conteret caput tuum)*: «I will put enmity between you and the woman, between your offspring and her offspring: this will slap your head and you will overthrow its heel». The dispute between Catholics and Lutherans is related to the interpretation of the term *Ipsa* which states who actually crushes the evil one, only the Madonna or the Madonna with the Child.

68. MARINI, M., 2015 (1987), p. 554.

69. I refer to the protagonist of the Pasolini film, played by Anna Magnani. Pasolini, P.P., 1962. *Mamma Roma*; film, Italy. Director, subject and script: P.P. Pasolini; photography: T. Delli Colli; scenography: F. Mogherini. Interpreters include A. Magnani (Mamma Roma), E. Garofolo (Ettore), F. Citti (Carmine), S. Corsini (Bruna), P. Volponi (the priest). Production: A. Bini for the Arch film; distribution: Cineriz.

70. FERRERO, A., 2005 (1977), p. 9.

71. *Ibidem*.

72. Ivi, p. 103.

73. *Ibidem*.

74. PASOLINI, P.P., 1963–1965, *time* 0:21.

75. On the subject, see: DIANICH, S., 2015, p. 27 (Chapter “An Image Theology”).

76. FERRERO, A., 2005 (1977), p. 103.

77. *Ibidem*.

78. PASOLINI, P.P., 1968. *Teorema*; film, Italy. Director, subject and script: P.P. Pasolini; photography: G. Ruzzolini; scenography: L. Puccini. Interpreters include T. Stamp (the guest), S. Mangano (Lucia, the mother), M. Girotti (the father), L. Betti (Emilia), A. Wiazemsky (Odetta). Production: M. Bolognini and F. Rossellini for Aetos Film; distribution: Euro.

79. See CHAGALL, 1998 (1921–1922). Chagall wrote *My life* between 1921 and 1922 in

Russian. After the experience of the Revolution he definitively left Moscow. The volume was translated into French by his wife, Bella Rosenfeld, published in Paris in 1931 under the title *Ma vie* and reprinted in 1957 with some modifications and additions to the author.

80. VENTURI, L., 1953, p. 40.

81. CRUMP, A., FORAY, J.–M. e MEYER, M. (a cura di), 2004, p. 197.

82. Ivi, p. 70.

83. FERRERO, A., 2005 (1977), p. 103.

84. CRUMP, A., FORAY, J.–M. e MEYER, M. (edited by), 2004, p. 124.

85. *Ibidem*.

86. *Ibidem*. See also: MEYER, F., 1968 (1964), p. 383.

87. «Chagall’s tremendous work to complete the *Biblical Message*, which is first and foremost a “place” for spiritual and artistic meditation, includes over 17 large canvases, stained glass windows, a mosaic, garden setting, and the same architectural space of what is now called Musée National Marc Chagall of Nice». PROVOYEUR, P., 2011, in the *Introduction* to the volume.

88. CRUMP, A., 2004, p. 193.

89. See VENTURI, L., 1953, p. 40.

90. PASOLINI, P.P., 1962. *Il Vangelo secondo Matteo*; film, Italy. Director, subject and script: P.P. Pasolini; photography: T. Delli Colli; scenography: L. Scaccianoce. Among the performers: E. Irazoqui (Christ), M. Caruso – S. Pasolini (Maria), M. Morante (Giuseppe), F. Nuzzo (Matteo), M. Socrate (Giovanni). Production: A. Bini for the Arco Film, Lux C.ie Cinématographique de France; distribution: Titanus.

91. CRUMP, A., 2004, p. 193.

92. For a closer look at the Russian prints between the nineteenth and twentieth centuries, see: PESENTI, M.C. e MILANO, A., 2011.

J.–M. e MEYER, M. (a cura di), 2004, p. 39.

60. Cfr. in particolare: Marc Chagall, *La passeggiata*, 1917–1918; olio su tela, 170x163,5 cm (San Pietroburgo, Museo di Stato Russo); Marc Chagall, *Sopra la città*, 1914–1918; olio su tela, 139x197 cm (Mosca, Galleria di Stato Tret’jakov); Marc Chagall, *Nudo sopra Vitebsk*, 1933; olio su tela, 87x113 cm (collezione privata).

61. CRUMP, A., 2004, p. 192. È una citazione tratta da: BAUER, S.D., 2004. *Als Chagall das Fliegen Lernte. Von der Ikonenmalerei zur Avantgarde*, catalogo dell’Ikonen–Museum, Frankfurt, p. 263.

62. PASOLINI, P.P., 1964. *Poesie in forma di rosa. VII–II L’Alba meridionale*. In PASOLINI, P.P., 2003. *Tutte le Poesie*. Milano: Mondadori, tomo primo, pp. 1295–1297.

63. Per un approfondimento sugli spazi e i sui luoghi di Caravaggio cfr. D’ORAZIO, C., 2014, pp. 53–55. Caravaggio, scrive D’Orazio, «è un abitudinario: frequenta sempre le stesse persone, mangia nelle stesse osterie e, soprattutto, non esce mai dai confini del rione Campo Marzio. È qui che lavora, dorme, si azzuffa con amici e rivali ed entra in contatto con i suoi maggiori mecenati. In realtà, l’area d’intervento del Merisi si può ridurre addirittura alla breve porzione di una strada, che oggi si chiama via della Scrofa, tra la chiesa di San Luigi dei Francesi e quella di Sant’Agostino, che distano meno di cento metri una dall’altra. Gli episodi fondamentali della vita romana di Caravaggio avvengono tutti qui. [...] Un piccolo quartiere dove tutti si conoscono, un concentrato di personalità e luoghi nei quali matura la folgorante carriera di Caravaggio».

64. Il trittico di San Matteo nella cappella Contarelli di San Luigi dei Francesi: *Vocazione di San Matteo* (1599–1600), *San Matteo e l’angelo* (1602) e *Martirio di San Matteo* (1599–1600); *La Madonna di Loreto o Madonna dei Pellegrini* nella cappella Cavalletti di Sant’Agostino.

65. MARINI, M., 1994 (1987), p. 107. «Rifiutata dai canonici di Santa Maria della Scala, la pala venne tolta dall’altare e acquistata dal Rubens nel 1607 per conto del duca di Mantova».

66. Precisamente la Maddalena Antognetti, già

nota, secondo alcune fonti, per la *Madonna dei pellegrini* in Sant’Agostino. Cfr. D’ORAZIO, C., 2014, pp. 123–125.

67. «Dipinta nel 1605–1606 per la confraternita dei Palafrenieri del Vaticano, l’opera era destinata alla Basilica di San Pietro. Questa collocazione, la più prestigiosa per un dipinto romano, testimonia la fama raggiunta dall’artista. L’inconsueto gesto dei piedi della Madonna e del Bambino va collegato al tema dell’Immacolata Concezione e della vittoria sul maligno» (LONGHI, R., 1994/1968, p. 114), descritto nel passo della *Genesi 3, 15 (Ipsa conteret caput tuum)*: «Io porrò inimicizia tra te e la donna, tra la tua stirpe e la sua stirpe: questa ti schiaccerà la testa e tu le insidierai il calcagno». La disputa tra cattolici e luterani è relativa all’interpretazione del termine *Ipsa* che dichiara chi effettivamente schiaccia il maligno, soltanto la Madonna oppure la Madonna insieme al Bambino.

68. MARINI, M., 2015 (1987), p. 554.

69. Mi riferisco alla protagonista del film di Pasolini, interpretata da Anna Magnani. PASOLINI, P.P., 1962. *Mamma Roma*; film, Italia. Regia, soggetto e sceneggiatura: P.P. Pasolini; fotografia: T. Delli Colli; scenografia: F. Mogherini. Tra gli interpreti: A. Magnani (Mamma Roma), E. Garofolo (Ettore), F. Citti (Carmine), S. Corsini (Bruna), P. Volponi (il prete). Produzione: A. Bini per l’Arco film; distribuzione: Cineriz.

70. FERRERO, A., 2005 (1977), p. 9.

71. *Ibidem*.

72. Ivi, p. 103.

73. *Ibidem*.

74. PASOLINI, P.P., 1963–1965, *time* 0:21.

75. Sull’argomento si veda: DIANICH, S., 2015, p. 27 (il capitolo “Una teologia delle immagini”).

76. FERRERO, A., 2005 (1977), p. 103.

77. *Ibidem*.

78. PASOLINI, P.P., 1968. *Teorema*; film, Italia. Regia, soggetto e sceneggiatura: P.P. Pasolini; fotografia: G. Ruzzolini; scenografia: L. Puccini. Tra gli interpreti: T. Stamp (l’ospite), S. Mangano (Lucia, la madre), M. Girotti (il padre), L. Betti

(Emilia), A. Wiazemsky (Odetta). Produzione: M. Bolognini e F. Rossellini per la Aetos film; distribuzione: Euro.

79. Cfr. CHAGALL, 1998 (192–1922). Chagall scrisse *La mia vita* tra il 1921 e il 1922 in lingua russa. Dopo l’esperienza della Rivoluzione lasciò definitivamente Mosca. Il volume fu tradotto in francese dalla moglie Bella Rosenfeld, pubblicato a Parigi nel 1931 con il titolo *Ma vie* e ristampato nel 1957 con alcune modifiche e integrazioni dell’autore.

80. VENTURI, L., 1953, p. 40.

81. CRUMP, A., FORAY, J.–M. e MEYER, M. (a cura di), 2004, p. 197.

82. Ivi, p. 70.

83. FERRERO, A., 2005 (1977), p. 103.

84. CRUMP, A., FORAY, J.–M. e MEYER, M. (a cura di), 2004, p. 124.

85. *Ibidem*.

86. *Ibidem*. Si veda anche: MEYER, F., 1968 (1964), p. 383.

87. «L’enorme lavoro svolto da Chagall per portare a termine il *Messaggio Biblico*, che è anzitutto un “luogo” di meditazione spirituale e artistico, comprende oltre 17 grandi tele, le vetrate, un mosaico, l’assetto del giardino e lo stesso spazio architettonico di quello che oggi si chiama Musée National Marc Chagall di Nizza». PROVOYEUR, P., 2011, nell’introduzione al volume.

88. CRUMP, A., 2004, p. 193.

89. Cfr. VENTURI, L., 1953, p. 40.

90. PASOLINI, P.P., 1962. *Il Vangelo secondo Matteo*; film, Italia. Regia, soggetto e sceneggiatura: P.P. Pasolini; fotografia: T. Delli Colli; scenografia: L. Scaccianoce. Tra gli interpreti: E. Irazoqui (Cristo), M. Caruso – S. Pasolini (Maria), M. Morante (Giuseppe), F. Nuzzo (Matteo), M. Socrate (Giovanni). Produzione: A. Bini per l’Arco Film, Lux C.ie Cinématographique de France; distribuzione: Titanus.

91. CRUMP, A., 2004, p. 193.

92. Per un approfondimento delle stampe russe tra Ottocento e Novecento si veda: PESENTI, M.C. e MILANO, A., 2011.

Bibliografia / References

ALLPORT, G.W., 1972. *L’individuo e la sua religione*. A cura di N. Galli. Brescia: Editrice La Scuola, pp. 315. ISBN: 9788835039228.

BANDERA, M.C. (a cura di), 2017. *Piero della Francesca e Caravaggio. Nel segno di Roberto Longhi*. Catalogo della mostra, Sansepolcro, Museo Civico, 12 febbraio–4 giugno 2017. Sansepolcro (AR): Civita Mostre.

BARBERA, G., 1984. Michelangelo Merisi da Caravaggio. Seppellimento di Santa Lucia. In AA.VV., *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*. Catalogo della mostra, Siracusa, Museo Regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984–28 febbraio 1985. Palermo: Sellerio Editore, pp. 306. ISBN: 9788876810053.

BELLORI, G.P., 1672. *Le vite de’ pittori, scultori e architetti moderni, co’ loro ritratti al naturale, scritte da Giovan Pietro Bellori*. Edizione a cura di E. Borea (1976/2009). Torino: Einaudi, 2 voll., pp. VIII–834. ISBN: 9788806200237.

BERENSON, B., 2006 (1950). *Caravaggio. Delle sue incongruenze e della sua fama*. Edizione a cura di L. Vertova. Milano: Abscondita, pp. 172. ISBN: 9788884166036.

BOLOGNA, F., 2006 (1992). *L’incredulità del Caravaggio*. Torino: Bollati Boringhieri, pp. 707. ISBN: 8833916669.

BOESPFLUG, F., 2012 (2008). *Le immagini di Dio. Una storia dell’eterno nell’arte*. Torino: Einaudi, pp. VIII–584. ISBN: 9788806211325.

BRANDI, C., 1951. Restauri caravaggeschi per la Sicilia. *Bollettino dell’Istituto Centrale del Restauro*. 5–6, 1951, pp. 120.

CAROLI, F., 2014. *Anime e volti. L’arte dalla psicologia alla psicoanalisi*. Milano: Mondadori–Electa, pp. 316. ISBN: 9788837095673.

CHAGALL, M., 1998 (1921–1922). *La mia vita*. Ed. orig. *Ma vie*, Parigi, 1931–1957. Traduzione di M. Mauri. Milano: SE, pp. 185. ISBN: 9788877103925.

CIOLI, G., 2015. *La morte dipinta. Arte e teologia delle cose ultime*. Prefazione di S. Dianich. Bologna: Edizioni Dehonianne, pp. 208. ISBN: 9788810560112.

CIOLINO MAUGERI, C., 1984. Michelangelo Merisi da Caravaggio. Resurrezione di Lazzaro. In AA.VV., *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*. Catalogo della mostra, Siracusa, Museo Regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984–28 febbraio 1985. Palermo: Sellerio Editore, pp. 306. ISBN: 9788876810053.

CORDARO, M., 1984. Il restauro del “Seppellimento di Santa Lucia”. In AA.VV., *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*. Catalogo della mostra, Siracusa, Museo Regionale di Palazzo Bellomo, 10 dicembre 1984–28 febbraio 1985. Palermo: Sellerio Editore, pp. 306. ISBN: 9788876810053.

CRUMP, A., 2004. Un artista indipendente. In CRUMP, A., FORAY, J.–M. e MEYER, M. (a cura di), *Marc Chagall, un maestro del '900*. Catalogo della mostra, Torino, GAM Galleria d'Arte Moderna, 24 marzo–4 luglio 2004. Firenze: Artificio Skira, pp. 206. ISBN: 9788884919673.

CRUMP, A., FORAY, J.–M. e MEYER, M. (a cura di), 2004. *Marc Chagall, un maestro del '900*. Catalogo della mostra, Torino, GAM Galleria d'Arte Moderna, 24 marzo–4 luglio 2004. Firenze: Artificio Skira, pp. 206. ISBN: 9788884919673.

DANESI SQUARZINA, S., 2001. Michelangelo Merisi da Caravaggio. Incredulità di S. Tommaso (scheda dell'opera). In DANESI SQUARZINA, S. (a cura di), *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*. Catalogo della mostra, Roma, Palazzo Giustiniani, 26 gennaio–15 maggio 2001; Berlino, Altes Museum, 15 giugno–9 settembre 2001. Milano: Electa, pp. 421. ISBN: 8843577557.

D'AMICO, F., 2004. Il pendolo di Chagall. In CRUMP, A., FORAY, J.–M. e MEYER, M. (a cura di), *Marc Chagall, un maestro del '900*. Catalogo della mostra, Torino, GAM Galleria d'Arte Moderna, 24 marzo–4 luglio 2004. Firenze: Artificio Skira, pp. 206. ISBN: 9788884919673.

DELL'ACQUA, G.A., 1994 (1983). Martirio di San Matteo. In GREGORI, M., *Caravaggio*. Milano: Electa, pp. 161. ISBN: 9788843545278.

DIANICH, S., 2015. *Spazi e immagini della fede*. Assisi: Cittadella Editrice, pp. 490. ISBN: 9788830814004.

D'ORAZIO, C., 2014. *Caravaggio segreto. I misteri nascosti nei suoi capolavori*. Sperling&Kupfer Editori, pp. 200. ISBN: 9788868362157.

ERAN–LEVIAN, S., 2015. Chagall. Illustrazioni della Bibbia. In SOREK, R. (a cura di), *Chagall. Love and Life. Opere dall'Israel Museum di Gerusalemme*. Catalogo della mostra, Roma, Chiostro del Bramante, 16 marzo–26 luglio 2015. Milano: Skira, pp. 192. ISBN: 9788857228433.

FERRERO, A., 2005 (1977). *Il cinema di Pier Paolo Pasolini*. A cura di L. Pellizzari. Venezia: Marsilio Editore, pp. 172. ISBN: 9788831788182.

FORAY, J.–M., 2004. Identità dell'artista. In CRUMP, A., FORAY, J.–M. e MEYER, M. (a cura di), *Marc Chagall, un maestro del '900*. Catalogo della mostra, Torino, GAM Galleria d'Arte Moderna, 24 marzo–4 luglio 2004. Firenze: Artificio Skira, pp. 206. ISBN: 9788884919673.

FORNARI, G., 2014 (1900). *La verità di Caravaggio*. Busto Arsizio: Nomos Edizioni, pp. 208. EAN: 9788898249206.

GARANA CAPODIECI, O., 1958. *Santa Lucia nella tradizione, nella storia e nell'arte*. Siracusa: Mascali Editore, pp. 122.

GRAHAM–DIXON, A., 2014. *Caravaggio. Vita sacra e profana*. Ed. orig. *Caravaggio. A life Sacred and Profane*, Penguin Books Ltd., 2010. Traduzione di M. Parizzi. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, pp. 468. ISBN: 9788804645764.

GREGORI, M., 1994 (1991–1992). Michelangelo Merisi da Caravaggio. Giuditta e Oloferne. In GREGORI, M., *Caravaggio*. Milano: Electa, pp. 161. ISBN: 9788843545278.

GREGORI, M., 1994. Preliminari alla lettura del Caravaggio. In GREGORI, M., *Caravaggio*. Milano: Electa, pp. 161. ISBN: 9788843545278.

JUNG, C.G., 1958 (1950). *Types psychologiques*. Paris: Buchet Chastel, pp. 507.

KANDEL, E.R., 2012. *L'età dell'inconscio*. Ed. orig. *The Age of Insight*. Traduzione di G. Guerrerio. Milano: Raffaello Cortina Editore, pp. 622. ISBN: 9788860304919.

LONGHI, R., 1943. Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia. *Proporzioni*. I, 1943, pp. 5–63. Ristampato in LONGHI, R., 2005. *Il Caravaggio e i caravaggeschi di Roberto Longhi, 1943/1951*. Firenze: Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, pp. 92. ISBN: 9788887815399.

LONGHI, R., 2013 (1952). *Caravaggio*. Milano: Abscondita, pp. 199. ISBN: 9788884165343.

LONGHI, R., 1994 (1968). Michelangelo Merisi da Caravaggio. Madonna dei palafrenieri. In GREGORI, M., *Caravaggio*. Milano: Electa, pp. 161. ISBN: 9788843545278.

MARINI, M., 2015 (1987). *Caravaggio “pictor praestantissimus”*. Roma: Newton Compton Editori, pp. 618. ISBN: 9788854185210.

MARINI, M., 1994 (1987). Michelangelo Merisi da Caravaggio. Morte della Vergine. In GREGORI, M., *Caravaggio*. Milano: Electa, pp. 161. ISBN: 9788843545278.

MARROCCO, R., 2014. Il disegno nella pittura e il significato della rappresentazione. Studi e ricerche su Paolo Uccello, Pontormo e Caravaggio. *“Quaestio”*. Studi e ricerche per il disegno e la documentazione dei beni culturali. 29, a. XVI, 2014, pp. 93. ISBN: 9788869750236.

MELOTTO, R., 2016. *Caravaggio. L'artista in Italia*. Bologna: Odoja Casa Editrice, pp. 278. ISBN: 9788862883030.

MEYER, F., 1968 (1964). *Marc Chagall. Life and work*. New York: Abrams, pp. 775.

MEYER, M., 2004. L'opera tarda di Marc Chagall: un riflesso del “Paese che [porta] nell'anima”? In CRUMP, A., FORAY, J.–M. e MEYER, M. (a cura di), *Marc Chagall, un maestro del '900*. Catalogo della mostra, Torino, GAM Galleria d'Arte Moderna, 24 marzo–4 luglio 2004. Firenze: Artificio Skira, pp. 206. ISBN: 9788884919673.

PANI, G., 2017. *Famiglia: un'opera d'arte. Riflessioni sull'Amoris laetitia attraverso i grandi pittori*. Cantalupa (Torino): Effatà Editrice, pp. 208. ISBN: 9788869292170.

PANZERA, A.M., 2011. *Caravaggio, Giordano Bruno e l'invisibile natura delle cose*. Roma: L'Asino d'Oro, pp. 150. ISBN: 9788864430539.

PASOLINI, P.P., 1962. *Mamma Roma. Racconto Diario Film*. Milano: Rizzoli.

PASOLINI, P.P., 1963–1965. *Il cinema come linguaggio della realtà*. Intervista del 1963–1965 circa. Pubblicato nel marzo 2013 sul canale *You Tube*.

PESENTI, M.C. e MILANO, A., 2011. *Il Lubok. Stampe russe tra Ottocento e Novecento*. Catalogo della mostra, Bergamo, Ex Chiesa La Maddalena, 25 agosto–18 settembre 2011. Milano: Mazzotta Editore, pp. 184. ISBN: 9788820219758.

PROVOYEUR, P., 2011. *Chagall. Il gesto e la parola. I pastelli del messaggio biblico*. Traduzione di M. Donvito. Milano: Jaka Book, pp. 240. ISBN: 9788816604520.

SALVIUCCI INSOLERA, L. (a cura di), 2013. *Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento*. Atti del convegno “Immagini e Arte Sacra nel Concilio di Trento. Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti”, Roma, Pontificia Università Gregoriana, 2–3 dicembre 2013. Roma: Editoriale Artemide, pp. 256. ISBN: 9788875751654.

SANTAMBROGIO, G., 2016. *I volti della misericordia nell'arte*. Prefazione di F. de Bortoli. Milano: Ancora Editrice, pp. 160. ISBN: 9788851416461.

SCHLEIER, E., 1994 (1988). Michelangelo Merisi da Caravaggio. Madonna dei pellegrini. In GREGORI, M., *Caravaggio*. Milano: Electa, pp. 161. ISBN: 9788843545278.

SCHÜTZE, S., 2017. *Caravaggio. L'opera completa*. Ed. orig. *Caravaggio. Das vollständige Werk*, 2009. Köln: Taschen GmbH, pp. 306. ISBN: 9783836566407.

STANCANELLI, A., 2010. Vittorini e Caravaggio, siracusani. *Ragusanews.com*. 23 luglio 2010. [visitato 25 luglio 2017]. Disponibile da: ragusanews.com/articolo/16656/vittorini-e-caravaggio-siracusani.

STANCANELLI, A., 2015. La doppia verità del Caravaggio. Elio Vittorini affascinato dal grande Michelangelo Merisi e dalla sua pittura. *La Sicilia*. 13 luglio 2015, p. 18.

SUSINNO, F., 1960 (1724). *Le vite dei pittori messinesi*. A cura di V. Martinelli. Firenze: Le Monnier.

TERZAGHI, M.C., 2017. Michelangelo Merisi da Caravaggio. Salomè con la testa del Battista (scheda dell'opera). In REDÍN MICHAUS, G. (a cura di), 2017. *Da Caravaggio a Bernini. Capolavori del Seicento italiano nelle Collezioni Reali di Spagna*. Catalogo della mostra, Roma, Scuderie del Quirinale, 14 aprile–30 luglio 2017. Milano: Skira, 2017, pp. 326. ISBN: 9788857235813.

VALÉRY, P., 2017 (1928). *La creazione artistica*. Ed. orig. *La création artistique*. A cura di E. Franzini, traduzione di F. Bandi. Brescia: Editrice Morcelliana, pp. 80. ISBN: 9788837230272.

VARRIANO, J., 2006. *Caravaggio. The art of realisme*. Pennsylvania State University Press, pp. 183. ISBN: 9780271027173.

VENTURI, L., 1953. A Marc Chagall. In *L'opera di Marc Chagall*. Catalogo della mostra, Torino, Museo Civico, Palazzo Madama, 1953. Ripubblicato in CRUMP, A., FORAY, J.–M. e MEYER, M. (a cura di), 2004. *Marc Chagall, un maestro del '900*. Catalogo della mostra, Torino, GAM Galleria d'Arte Moderna, 24 marzo–4 luglio 2004. Firenze: Artificio Skira, pp. 206. ISBN: 9788884919673.

Printed in August 2017
Finito di stampare nel mese di Agosto 2017

digitaledigitale S.r.l. - Roma (Italy)