

Tra carne e spirito. Riflessioni sull'iconografia di Maria Maddalena penitente

Anna Varalli

Abstract. Mary Magdalene is a mysterious and misrepresented woman, connected to the fundamental events in the life of Christ. Over the centuries, numerous superimpositions with other female characters have made her an elusive figure with nebulous boundaries, a synthesis of multiple meanings: both sinner and prostitute and converted woman and apostle. Through the study of the iconography of “Penitent Magdalene” and the semiotic analysis, the paper aims to investigate, how contrasting themes such as sin and repentance, carnality and holiness have been articulated and how they have been favourably developed in the representation of the female body and in the historical ambiguity of this character.

1. Quale Maria? La Maddalena e le altre figure femminili

La storia della Chiesa cattolica è costellata di figure di santi e sante, uomini e donne che, seguendo l'esempio di Gesù, hanno accolto la chiamata di Dio, si sono distinti in vita nell'esercizio delle virtù cristiane e muoiono in grazia di Dio. Nel corso dei secoli, le figure dei santi, che si sono costruite sia attraverso l'intervento diretto della Chiesa sia grazie alla partecipazione attiva di altri soggetti, diventano modelli di comportamento imitabili per milioni di fedeli, qualcosa a cui tendere per poter vivere rettamente nell'amore di Dio (Ponzo 2019a). Tra le numerose vite di santi che ci sono state tramandate, alcune incuriosiscono particolarmente perché raccontano di figure in contrasto con ciò che un fedele si aspetterebbe da un santo o una santa. Figure controverse, che sfidano apertamente il potere e i costumi della loro epoca e che nei secoli sono state riassorbite e riabilitate dalla Chiesa, ma nelle quali rimane una forte tensione che molto spesso emerge nei racconti, nelle leggende e nelle raffigurazioni che li riguardano¹. La figura di Maria Maddalena è forse una delle più misteriose e controverse, anche perché collegata a eventi fondamentali della vita di Cristo. Il nome di Maria, molto comune in Israele, si distingue dalle altre grazie al toponimo “Magdala”², il luogo dove è nata, secondo la tradizione. Le prime notizie di Maria Maddalena si ritrovano nei quattro Vangeli canonici (Matteo, Marco, Luca e Giovanni): la Maddalena è citata, insieme ad altre, in quel gruppo di donne che segue Gesù, ed è collegata agli episodi finali della vita del Nazareno: la crocifissione, la deposizione del corpo, la scoperta del sepolcro vuoto e l'apparizione di Gesù risorto. Solo nel Vangelo di Luca è citata anche all'inizio dell'attività pubblica di Gesù, quando l'evangelista parla di un gruppo di donne “[...] guarite da spiriti cattivi e da infermità [...]” (Lc 8,2) che seguivano il Nazareno.

¹ Un esempio sono le analisi di Ponzo (2019c) nel capitolo “Atypical Models of Sanctity”, in cui tratta la rappresentazione della santità nella narrativa italiana contemporanea.

² Magdala di Galilea era un piccolo centro romano-giudaico vicino a Cafarnaon, sulle sponde del lago di Tiberiade. La città era identificata da una torre romana: Magdala deriva infatti dall'ebraico *migdol* che significa torre.



	Crocifissione	Sepoltura	Sepolcro vuoto	Apparizione	(Esorcismo)
Matteo	27,56: Tra queste c'erano Maria di Màgdala, Maria madre di Giacomo e di Giuseppe, e la madre dei figli di Zebedeo.	27,61: Lì, sedute di fronte alla tomba, c'erano Maria di Màgdala e l'altra Maria.	28,1: Dopo il sabato, all'alba del primo giorno della settimana, Maria di Màgdala e l'altra Maria andarono a visitare la tomba.	-	-
Marco	15,40: Vi erano anche alcune donne, che osservavano da lontano, tra le quali Maria di Màgdala, Maria madre di Giacomo il minore e di Ioses, e Salome,	15,47: Maria di Màgdala e Maria madre di Ioses stavano a osservare dove veniva posto.	16,1: Passato il sabato, Maria di Màgdala, Maria madre di Giacomo e Salome comprarono oli aromatici per andare a ungerlo.	16,9: Risorto al mattino, il primo giorno dopo il sabato, Gesù apparve prima a Maria di Màgdala, dalla quale aveva scacciato sette demòni.	-
Luca	-	-	-	24,10: Erano Maria Maddalena, Giovanna e Maria madre di Giacomo. Anche le altre, che erano con loro, raccontavano queste cose agli apostoli.	8,2: e alcune donne che erano state guarite da spiriti cattivi e da infermità: Maria, chiamata Maddalena, dalla quale erano usciti sette demòni ³ ;
Giovanni	19,25: Stavano presso la croce di Gesù sua madre, la sorella di sua madre, Maria madre di Clèopa e Maria di Màgdala.	-	20,1: Il primo giorno della settimana, Maria di Màgdala si recò al sepolcro di mattino, quando era ancora buio, e vide che la pietra era stata tolta dal sepolcro.	20,16: Gesù le disse: «Maria!». Ella si voltò e gli disse in ebraico: «Rabbuni!» – che significa: «Maestro!». 20,18: Maria di Màgdala andò ad annunciare ai discepoli: «Ho visto il Signore!» e ciò che le aveva detto.	-

³ L'espressione “sette demoni” non indica necessariamente che la Maddalena fosse afflitta da demoni o da un male morale; nel linguaggio veterotestamentario, poteva indicare che la donna fosse stata colpita da un gravissimo male fisico o interiore, dal quale Gesù l'aveva liberata (Brunelli 2022, p. 18).



La Maddalena compare anche nei vangeli apocrifi, in particolare nei vangeli di Pietro, di Nicodemo e di Filippo (Rogers 2019; Mignozzi 2019), quest'ultimo più sensibile allo gnosticismo. Se nei primi due è citata sempre in relazione agli episodi della crocifissione e della deposizione – racconti che avranno ampia fortuna nello sviluppo dell'iconografia sia mariana sia della Maddalena stessa – nel testo gnostico di Filippo, Maria Maddalena è presentata come “interlocutrice ideale di Gesù e sua intima compagna spirituale” (Brunelli 2022, pp. 18-19). Ben presto si perde la memoria di quest'ultimo testo, molto controverso, e non avrà influenza sullo sviluppo iconografico della santa; ne ritroviamo echi sul piano letterario e cinematografico solo nel Novecento, quando ormai la Chiesa ha fatto chiarezza su questa figura dibattuta, in opere che fanno chiaro riferimento a una relazione tra la Maddalena e Gesù, dal quale sarebbe nata anche una discendenza⁴. A partire dal III secolo, i Padri della Chiesa riservano sempre maggiore attenzione alla Maddalena ed è nella letteratura patristica che questa figura inizia presto a con-fondersi con altre figure femminili, anonime o con lo stesso nome, citate nei vangeli (Kunder 2019): Maria di Betania, sorella di Marta e di Lazzaro, che cosparge con olio di nardo i piedi di Gesù e li asciuga con i suoi capelli (Gv 20,3); una seconda donna che unge il capo di Gesù sempre con olio di nardo, a casa di Simone il lebbroso (Mt 26,7; Mc 14,3); una terza che viene chiamata ‘peccatrice’, cioè prostituta, che a casa di Simone il fariseo “stando dietro, presso i piedi di lui [Gesù], piangendo, cominciò a bagnarli di lacrime, poi li asciugava con i suoi capelli, li baciava e li cospargeva di profumo” (Lc 7,38). L'unificazione di tutte queste donne nella figura di Maddalena trova ufficialità nelle omelie XXV e XXXIII di Gregorio Magno (540 circa-604):

Ella considerò le colpe passate e non volle porre freno al suo atteggiamento di penitente. Entrò durante il convito, venne non invitata, e versò lacrime di fronte alla mensa imbandita. Rendetevi conto dell'arezza di questo dolore che non si vergogna di manifestarsi neppure in un banchetto. Questa donna peccatrice di cui parla Luca, che da Giovanni è chiamata Maria, riteniamo sia quella Maria dalla quale Marco afferma furono cacciati sette demoni (Gregorio Magno 1968, pp. 325-6).

Inoltre, in alcuni casi, la tradizione patristica affianca a Maria Maddalena la figura di Eva (Kunder 2019, p. 124), dalla quale l'iconografia trarrà l'attributo dei lunghi capelli.

Entro il VII secolo, in Occidente, si assiste quindi alla completa identificazione di Maria Maddalena con la figura della peccatrice, in particolare nell'accezione della prostituta. Il percorso di riabilitazione di questa figura da parte della Chiesa è stato lungo e vede come atto più recente l'istituzione della festa liturgica di Maria Maddalena da parte di Papa Francesco nel contesto del Giubileo straordinario della Misericordia (8 dicembre 2015-20 novembre 2016), “per significare la rilevanza di questa donna che mostrò un grande amore a Cristo e fu da Cristo tanto amata”⁵, la prima messaggera che annuncia agli apostoli la risurrezione del Signore, tanto da essere definita da San Tommaso d'Aquino *l'apostolorum apostola*⁶.

Nel corso dei secoli, la costante sovrapposizione tra Maria Maddalena e le numerose donne che abitano i Vangeli ha reso questa figura femminile inafferrabile e dai confini nebulosi. È questo lento processo che ha portato la Maddalena a “divenire simbolo”, la sintesi di molteplici significazioni, e quindi a poter riconoscere in essa sia la peccatrice e la prostituta, sia la convertita e l'apostola. Riprendendo le riflessioni di Sedda: “esso [il simbolo] può risultare oscuro solo per l'eccesso di

⁴ Nella letteratura moderna, il primo libro che tratta questo tema è *Le Tresor Maudit de Rennes-le-Château* (“Il Tesoro Maledetto di Rennes-le-Château”) di Gérard Marie de Sède de Liéoux e pubblicato nel 1967, al quale si ispirano i successivi testi di Michael Baigent, Richard Leigh, e Henry Lincoln (*The Holy Blood and the Holy Grail*, 1982), di Umberto Eco (*Il pendolo di Foucault*, 1988) e di Dan Brown (*The Da Vinci Code*, 2003).

⁵ *Decreto della Congregazione per il Culto Divino e la Disciplina dei Sacramenti: la celebrazione di Santa Maria Maddalena elevata al grado di festa nel Calendario Romano Generale*, bollettino Sala Stampa della Santa Sede, n. 0422, 10-06-2016.

⁶ Cfr. San Tommaso d'Aquino, *In Ioannem Evangelistam Expositio*, c. XX, L. III, 6.



memorie, di storie più o meno immaginarie, di proprietà semantiche che porta in sé. Il simbolo può apparire vuoto perché è *troppo pieno*” (2021, p. 26).

2. Maria Maddalena: l'esempio perfetto della peccatrice penitente

Intorno alla figura di Maria Maddalena si sono infine delineate due diverse tradizioni agiografiche che seguono l'evento della resurrezione di Cristo: quella orientale, che vede la Maddalena seguire Giovanni a Efeso, dove morirà; quella occidentale che dà avvio a numerose narrazioni della vita della santa, fino ad arrivare alla definizione della *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, composta tra gli anni Cinquanta e Sessanta del XIII secolo. Quest'ultima, a sua volta, sovrappone due diverse tradizioni agiografiche occidentali: da una parte la narrazione del *dossier Vézélien*, la leggenda che vede Maria Maddalena evangelizzatrice della Francia assieme a Lazzaro, primo vescovo di Marsiglia, e che morirà dopo molti anni di eremitaggio; dall'altra, la storia della figura di Maria Egiziaca, una giovane prostituta convertita del IV secolo che passerà il resto della sua vita da eremita (Mignozzi 2019).

La *Legenda aurea* è una delle fonti maggiori a cui gli artisti si sono ispirati e da cui hanno attinto gli elementi figurativi che costruiscono l'iconografia della Maddalena. Per poter delineare al meglio i tratti iconografici, l'abbondante produzione artistica intorno a questa figura ci spinge a selezionare un corpus più ristretto di immagini: a tale scopo, la mostra *Maddalena. Il mistero e l'immagine* (Forlì, Musei San Domenico, 27 marzo-10 luglio 2022), organizzata intorno alle numerose configurazioni iconografiche della santa, si presenta già come una prima selezione, seppur ancora molto ampia. L'analisi, in particolare, si occuperà di quelle raffigurazioni pittoriche presenti in mostra il cui soggetto rientra nel tipo iconografico della “Maddalena penitente”, tema che si afferma nella pittura devozionale a seguito del Concilio di Trento (1545-1563). Le rappresentazioni prese in esame, infine, risultano attinenti al periodo cronologico XVI-XX secolo.

In queste rappresentazioni, lo spazio figurativo può presentare due situazioni differenti; un ambiente esterno, come un paesaggio boschivo o con molta vegetazione, oppure uno spazio interno roccioso non meglio definito, buio e raccolto. È possibile individuare anche una soluzione intermedia, una sorta di luogo-limite tra esterno e interno, con ambienti rocciosi che si aprono su paesaggi a volte caratterizzati anche dalla presenza di attività umane in lontananza, come piccoli centri abitati, torri e ponti. È sempre presente una figura femminile, in un intervallo d'età che spazia da una giovane ragazzina a una donna matura, con lunghi capelli sciolti e colta in situazioni differenti: mentre legge o dorme, oppure semplicemente seduta o sdraiata. L'abbigliamento della donna può variare molto da opera a opera, e può presentarsi vestita di tutto punto, coperta da un tessuto, oppure completamente nuda. La figura si accompagna ad alcuni oggetti – un piccolo recipiente con coperchio, un crocifisso, un teschio e un libro – che possono essere presenti tutti contemporaneamente o almeno uno di essi. È in particolare il recipiente che permette di identificare con certezza la figura femminile in Maria Maddalena: si tratta del vasetto che contiene l'unguento profumato con cui Maria cosparge i piedi di Cristo e fa quindi riferimento alle narrazioni dei vangeli; quando non è presente alcun attributo, la figura femminile viene riconosciuta per la presenza dei lunghi capelli⁷, che rimandano anch'essi alla narrazione dei vangeli (Gv 20,3; Lc 7,38). Il crocifisso, il libro e il teschio, invece, non rimandano a una narrazione specifica della

⁷ Questo attributo è condiviso con altre figure femminili, cosa che potrebbe rendere l'identificazione ancora più difficoltosa, e solitamente ha la funzione di coprire la nudità. Maria Maddalena eredita questo attributo dal parallelismo con Eva, rappresentata nuda nel giardino di Eden prima della cacciata dal Paradiso, e dall'iconografia occidentale di Maria Egiziaca, che figura nella variante con lunghi capelli castani che le coprono tutto il corpo fino alle caviglie, forse anche per una contaminazione con la raffigurazione di Eva (Brasa 2022, p. 58).



vita della Maddalena: si riferiscono al tema della meditazione⁸ – come anche la testa appoggiata a una mano⁹, posizione in cui viene spesso raffigurata. Gli oggetti riuniti intorno al teschio compongono una piccola natura morta del tipo specifico della *Vanitas*, genere pittorico che si sviluppa e diffonde a partire dal XVII secolo. Il tema della morte, nella forma del teschio, si intreccia con il tema della transitorietà della bellezza e della ricchezza, per ricordare all'uomo il suo destino; come spiega Scalabroni (1999), nella *Vanitas* tutto ruota intorno alla meditazione, aspetto rimarcato anche dalla presenza del libro, oggetto peculiare della “vita contemplativa”. Tuttavia, la presenza del crocifisso, simbolo di Resurrezione, inserisce nella severa visione della *Vanitas* un elemento positivo perché “Il pensiero della morte deve in sostanza essere inteso come un principio di vita, un riferimento costante per misurare le proprie azioni. La via che all'uomo viene indicata è insomma una via di amore e di virtù, di elevazione e di distacco dalle cose terrene” (*ivi*, p. 19). Il tema della transitorietà della vita nella *Vanitas* condivide con la figura di Maria Maddalena un'intima ambiguità: è sia un invito a godere dei piaceri della vita finché è possibile, sia un'esortazione cristiana a staccarsi dalle vanità del mondo per poter accedere alla vita eterna (*ivi*). Maria Maddalena è quindi raffigurata sola, in un luogo isolato e spoglio, e porta con sé gli strumenti della preghiera e della meditazione. Si potrebbe pensare che si tratti di un momento non meglio definito della vita romita di Maddalena descritto nella *Legenda aurea* ma, in questo caso, ci troveremmo di fronte a una discrepanza temporale. Maddalena si sarebbe pentita della sua condotta e si sarebbe convertita dopo il primo incontro con Cristo nella casa di Simone il fariseo (o il lebbroso) e avrebbe deciso di seguirlo insieme ad altre donne; nella *Legenda aurea*, l'eremitaggio segue un primo momento di evangelizzazione, quindi a pentimento e conversione già avvenuti. Perché allora gli storici dell'arte definiscono questa particolare iconografia della Maddalena come “penitente”? È più probabile che sia la figurativizzazione del tema della penitenza. Il pentimento di Maria Maddalena è messo in forma attraverso l'utilizzo di luoghi isolati che rimandano all'allontanamento dalle abitudini viziose del suo passato; ella è nel pieno del suo percorso di conversione che inizia con il pentimento e la remissione dei peccati da parte di Cristo, a cui fanno diretto riferimento sia il crocifisso (1Pt 2,24: “Egli portò i nostri peccati nel suo corpo/sul legno della croce,/perché, non vivendo più per il peccato,/vivessimo per la giustizia;/dalle sue piaghe siete stati guariti”) sia il vasetto di unguenti (Lc 7,48: “Poi disse a lei: «Ti sono perdonati i tuoi peccati»”). Se accettiamo questa proposta di lettura, la discrepanza temporale viene meno ma, con essa, viene a mancare anche una narrazione a cui fare direttamente riferimento. Sono le raffigurazioni che attraverso l'insieme di queste determinate scelte rappresentative costituiscono una medesima storia, colta in fasi differenti, in cui Maria Maddalena è la figura per eccellenza della peccatrice penitente.

3. Il percorso di redenzione di una peccatrice

Qual è la storia unitaria che ci raccontano queste rappresentazioni? L'aggettivo “penitente” indica un'azione prolungata nel tempo, cioè l'atto di fare penitenza dei propri peccati che conduce il penitente in un percorso di abbandono completo delle abitudini viziose del passato e di riorientamento della propria vita in direzione di Cristo. Possiamo affermare di essere di fronte a una storia di conversione, a

⁸ Questi attributi accompagnano molto spesso anche la figura di Maria Egiziaca, come anche il contesto roccioso in cui viene ambientata la rappresentazione, a rimando della vita romita della santa. Il riconoscimento della figura di Maria Maddalena, in questi casi, può essere risolto solo dalla presenza del vasetto di unguenti e dall'aspetto della figura femminile: infatti, Maria Egiziaca viene solitamente rappresentata con un corpo anziano, segnato dal digiuno; Maria Maddalena, invece, è una giovane fanciulla dal corpo florido e sensuale.

⁹ Si tratta di un gesto convenzionale in uso sin dall'antichità e indica dolore, cordoglio e umore malinconico.

un processo¹⁰ che vede Maria Maddalena allontanarsi da una vita vissuta nel peccato per congiungersi a Cristo e iniziare una nuova vita.

Nonostante la figura della Maddalena aderisca alla tradizione con i suoi attributi e gli oggetti che solitamente l'accompagnano, possiamo notare che in questa serie di rappresentazioni l'iconografia subisce delle variazioni. Ciò dipende da quale momento di questo percorso di conversione ha voluto rappresentare l'artista (Calabrese 2012; Marrone 1995).

Il primo momento è quello della consapevolezza del suo vissuto, che dà avvio al processo della conversione: Maria Maddalena, che conduce una vita nella dissolutezza, prende coscienza della sua condizione di peccatrice e si prepara anche nell'animo alla conversione¹¹. Le rappresentazioni di questo tipo la raffigurano in un atteggiamento di sconforto, molto spesso in lacrime. Caravaggio (Fig. 1) raffigura la santa avvolta in tessuti preziosi e circondata da gioielli che si lascia cadere su una seggiola, con il capo piegato e le braccia in grembo, in una postura raccolta che rimanda a tutta l'intimità del momento. La lacrima che le scorre sul viso figurativizza il dissidio interiore e la presa di coscienza del suo vissuto fino a quell'istante, rendendo partecipe l'osservatore all'evento che può in questo modo identificarsi con la figura della peccatrice penitente.

Il secondo momento è quello della meditazione sul proprio destino: è la fase in cui Maria Maddalena sceglie di intraprendere il percorso della conversione. La figura viene rappresentata mentre appoggia la testa a una mano con fare malinconico e lo sguardo vacuo perso nel vuoto. Secondo la tradizione della *Vanitas*, l'oggetto a cui viene dato maggiore rilievo è il teschio (Fig. 2): insieme alla Maddalena, l'osservatore è invitato a prendere consapevolezza del proprio destino e a meditare sul proprio futuro.

Il terzo momento può essere definito quello della contemplazione: Maria Maddalena, in cerca della salvezza, si dedica alla meditazione delle cose spirituali. È la prima situazione in cui Maddalena inizia a lavorare su di sé, tramite la preghiera, per preparare il suo incontro con Cristo. In queste rappresentazioni il suo sguardo è fortemente attratto dal vangelo o dal crocifisso, gli oggetti che la aiutano nella preghiera; in alcuni casi, tutto il corpo della santa tende verso la Croce, anticipando – o richiamando – l'evento della crocifissione, in una contemplazione che la coinvolge completamente (Fig. 3).

Il quarto momento è quello che può essere definito dell'illuminazione. Si tratta di un momento di svolta, una componente ricorrente nelle narrazioni di conversione (Ponzo 2019b): è la fase di passaggio che segna per Maddalena l'allontanamento dalle cose del mondo terreno e apre le porte al mondo spirituale. Gli oggetti della preghiera le hanno consentito di prepararsi a questo momento, l'esperienza illuminante della salvezza e del perdono dei peccati, che le consentirà di completare la sua conversione. In questo tipo di rappresentazioni, lo sguardo di Maria Maddalena è attratto da qualcosa posto all'estremità del quadro – una luce accecante – o al di là dei suoi limiti, come se qualcuno l'avesse chiamata e le stesse parlando (Fig. 4). Maddalena, quindi, non è più sola come lo è stata fino a questo momento – e forse non lo è mai stata – ma solo ora il suo sguardo può incontrare un 'altro' e l'osservatore assiste, insieme a lei, a questa rivelazione. Sono la meditazione e la contemplazione che le hanno permesso di aprire gli occhi, di prepararsi alla remissione dei suoi peccati e di accedere alla salvezza, l'ultimo passo prima di poter incontrare Cristo.

Infine, alcune rappresentazioni fanno invece riferimento al momento dell'estasi di Maria Maddalena, tema iconografico che rientra a pieno titolo nel percorso di conversione della santa. In questo caso, gli artisti hanno deciso di rappresentare o l'attimo appena precedente del punto culminante della vicenda, cioè il momento del rapimento estatico, oppure quello immediatamente successivo, che potremmo definire della "post-estasi" (Marrone 1995). Il rapimento estatico è il grado più alto della contemplazione, quando l'anima, al culmine della sua esperienza religiosa, si innalza al divino ed entra in immediata comunione con esso. Maria Maddalena viene rappresentata semidistesa, con la testa gettata all'indietro

¹⁰ Cfr. Greimas 1974, voce "processo".

¹¹ Possiamo riconoscere in questo momento la prima fase (Costituzione) del percorso passionale canonico, quando il soggetto patemico "è messo nella condizione di conoscere una passione" (Fontanille 2012, p. 408).

e lo sguardo perso rivolto verso l'alto; anche quando il corpo sembra rilassato, alcuni dettagli lasciano trasparire una tensione che l'attraversa completamente, ad esempio le punte dei piedi tese. Come scrive Careri, "Per mostrare all'esterno uno stato spirituale interno, il corpo in rappresentazione può limitarsi a esibire gli aspetti patologici marginali che investono il corpo «reale» o assumere la configurazione erotica del corpo «immaginario»" (2017, p. 89); per questo motivo, è possibile individuare nella postura di Maria Maddalena tratti tra loro contraddittori che rimandando da una parte alla distensione e all'abbandono, dall'altra alla tensione e alla contrazione¹². In alcuni casi, Maria Maddalena è accompagnata da figure angeliche che figurativizzano l'istante della sospensione, il momento in cui il mondo spirituale e il mondo sensibile entrano in contatto attraverso l'esperienza mistica della santa (Fig. 5). Non si tratta propriamente della rappresentazione del momento dell'estasi, ovvero delle possibili visioni della santa: l'osservatore vede nel corpo della Maddalena gli effetti che l'esperienza mistica provoca. Si tratta quindi del momento iniziale dell'esperienza estatica, quando la coscienza del mondo sensibile e di ogni legame corporeo viene meno.

Se è vero che il mistico subisce l'estasi e "non ha alcun controllo sul piano di espressione, sui fenomeni che è costretto a considerare sintomi del divino" (Galofaro 2019, p. 116), forse non è completamente passivo davanti a tali fenomeni. Leggiamo le parole di Santa Teresa d'Avila¹³:

Pur provando diletto, la debolezza della nostra natura ci colma agli inizi di timore, rendendo necessaria un'anima determinata e coraggiosa, molto più di quanto richiesto sino ad ora, per affrontare tutto, accada quel che deve accadere, abbandonarsi nelle mani di Dio e lasciarsi condurre, con fiducia. A tal livello tante volte vorrei resistere, porre resistenza, mettendoci tutte le mie forze, alcune conosciute e altre molto nascoste, perché temo di essere ingannata. Talvolta sono riuscita a resistere un po', con grande fatica: restavo in seguito stanca come quando si lotta contro una persona grande e grossa. Altre volte era impossibile, mi portava via l'anima e mi rialzava il capo se non tutto il corpo fino a sollevarlo da terra (Santa Teresa d'Avila 2018, p. 287).

A causa della debolezza della natura umana che la rende insicura e incerta, l'anima non è sempre pronta: per questo motivo, deve lottare contro la debolezza umana per diventare "un'anima determinata e coraggiosa". L'unico modo è cedere alla forza divina e abbandonarsi completamente nelle mani di Dio. Alla luce di questo, è possibile riconoscere nella "post-estasi" il momento terminativo dell'esperienza estatica. Ancora una volta, ci affidiamo alle parole di Santa Teresa d'Avila:

Si resta poi con una strana stanchezza che non saprei neppure descrivere. Mi sembra però di poter dire che è in qualche modo diversa dal solito (al contempo ben diversa dalle altre cose riguardanti il solo spirito). Se già si è spiritualmente distaccati dalle cose, qui sembra che il Signore voglia produrre questo medesimo effetto anche nel corpo, e si crea un nuovo strano rapporto con le cose della terra, da rendere penosa la vita (*ibidem*).

Come nella citazione precedente, torna il tema della stanchezza fisica: dopo aver subito la forza del divino, il corpo si ritrova sfinito. Maria Maddalena ha completato il suo percorso di conversione che

¹² In riferimento al tema dell'estasi si segnala anche lo studio di Careri (1991) del gruppo scultoreo della Cappella Albertoni, realizzato da Gian Lorenzo Bernini: la figura femminile presenta parti del corpo contratte e altre distese, ed è quindi segnata dalla compresenza di termini opposti che non corrisponde a una posizione logica statica ma a un processo dinamico, intensivo e intermittente (p. 131).

¹³ Come scrive Leone (2010), gli scritti autobiografici di Santa Teresa d'Avila sono caratterizzati da una forte carica emotiva: il cambiamento spirituale non è mai rappresentato come definitivo "but rather as a process or, even better, as an oscillation" (p. 494). La conversione di Teresa d'Avila viene presentata con le caratteristiche che l'immaginario religioso della prima età moderna proietta sulla conversione religiosa femminile: seguendo lo stereotipo della trasformazione spirituale della Maddalena, "the religious mutation of a female heart was hardly conceivable without this tumultuous unfolding of tension, attention, passions, emotions" (p. 494).

viene sanzionato positivamente grazie all'incontro con Cristo. In queste rappresentazioni, la santa viene raffigurata addormentata e il suo corpo è completamente rilassato. Nell'opera di Karl Wilhelm Diefenbach (Fig. 6), la luce che illumina il corpo nudo della santa è dai toni giallo-arancioni, come se provenisse da una lanterna, mentre sullo sfondo le nuvole presentano leggerissime sfumature di rosa e gialli: la notte è passata e sta albeggiando, è l'inizio di una nuova vita, seguendo Cristo.

4. Uno sguardo al corpo nudo

L'enorme fortuna che ha avuto la figura di Maria Maddalena non è solamente legata al tema della penitenza e della conversione. La storia del passato peccaminoso della santa ha consentito agli artisti di esercitarsi e destreggiarsi con il nudo femminile senza allontanarsi dei temi sacri che hanno dominato per secoli la produzione artistica¹⁴. Per questo motivo, la bellezza seducente e la femminilità di Maria Maddalena si trovano a dialogare in modo dialettico con la sua santità e il legame con Cristo che le attribuisce la tradizione. Nel Cinquecento, la figura di Maria Maddalena penitente trova una sensualità nuova con Tiziano (Fig. 7), che si distacca dalle precedenti raffigurazioni della santa che ne nascondevano completamente il corpo (Donatello, *Maddalena penitente*, 1453-1455, Fig. 8) e ne esalta la nudità. Inizia così a porsi l'accento sulla condizione di "peccatrice seducente" (Brunelli 2022, p. 22) che si arricchisce, sul finire del XVI secolo e in particolare grazie alla circolazione degli scritti di Santa Teresa d'Avila e alla sua beatificazione (1614), di nuovi modelli figurativi in cui sensualità e spiritualità possono coesistere senza scontrarsi (Guido Cagnacci, *Santa Maria Maddalena penitente*, 1626-1627, Fig. 9) ma anche di forme più devozionali legate al tema dell'incontro con il divino (Strozzi, *Santa Maria Maddalena penitente*, 1620 circa, Fig. 3). Infine, con il Neoclassicismo e il Romanticismo, la figura della Maddalena penitente perde ogni connotazione religiosa e diventa pura esibizione dell'abilità pittorica dell'artista sul nudo femminile (Hayez, *La Maddalena penitente*, 1833, Fig. 10).

Il corpo della santa, a partire dall'opera di Tiziano, sembra che inizi sempre più a parlare di sensualità. Il nudo, però, è solo una parte di una "configurazione discorsiva che si iscrive in una narrazione" (Calabrese 2012, p. 206) e, in questo caso, ne riveste il ruolo centrale. Prendendo ad esempio l'analisi sul nudo di Calabrese in *La macchina della pittura* (2012), è interessante approfondire anche nel nostro caso in che modo il corpo della santa si relaziona con l'osservatore. Inoltre, se non in alcune rappresentazioni, Maria Maddalena non è mai *completamente* nuda: gli artisti giocano con le vesti e, in particolare, con capelli per (s)coprirne il corpo. Come abbiamo visto in precedenza (cfr. § 2), Maddalena è raffigurata sola e in un luogo isolato: non sono quindi presenti altri attori che potrebbero vederla nuda ma è solo l'attante osservatore, posto nella posizione implicita del punto di vista, che intrattiene una qualche relazione con essa. Non potendo però affrontare l'analisi di ogni rappresentazione nel dettaglio, ci limiteremo a individuare delle situazioni-tipo.

1. Il corpo della santa è completamente nascosto alla vista dell'osservatore: i capelli lo rivestono nella sua totalità, lasciando visibili solo gli arti e il volto, impedendo anche la sola percezione delle forme; in questo caso, viene messa in evidenza l'opacità materica dei capelli che, data la loro quantità e lunghezza, svolgono la funzione di una veste, di una pelliccia. Lo sguardo della Maddalena è orientato all'osservatore e lo interpella direttamente, lo pone in una posizione di *dover guardare*. Ne sono un esempio le rappresentazioni più antiche, come la tavola agiografica di *Maddalena penitente e otto storie della sua vita* (Maestro della Maddalena, 1280-1285; cfr. anche Fig. 8), precedenti all'opera di Tiziano.
2. Le vesti scivolano sul corpo, lasciando in parte scoperte le spalle e i seni; alcune ciocche di capelli ne

¹⁴ Sul tema della bellezza seducente della figura della Maddalena è possibile visionare anche il lavoro di Dondero (2007), in particolare l'analisi delle fotografie di Pierre et Gilles che "utilizzano la sensualità della donna fotografata per instillare nell'osservatore il dubbio sulla leggendaria conversione della santa" (p. 92).

limitano la visione completa. L'osservatore può percepirne le forme o avere una visione quasi perfetta del seno. In questo caso, i capelli offrono svariati gradi di visibilità, non sono più un filtro completamente opaco ma lasciano trasparire la carne; svolgono la funzione di "focalizzatore del desiderio" spostando l'attenzione su ciò che (non)coprono, impossibile però da afferrare e quindi fortemente desiderabile (Volli 2016). Rispetto allo sguardo della santa, possiamo individuare delle varianti di questa situazione: a) Lo sguardo è orientato allo spettatore ma è assente, come indifferente alla sua presenza; b) Lo sguardo è interno al quadro e rivolto a un oggetto (il teschio, il libro, il crocifisso). La santa non cerca di coprirsi ma, al contempo, non è interessata allo sguardo dell'osservatore.

3. Maddalena copre volontariamente il suo corpo dal possibile sguardo di un'intrusione improvvisa, portando le mani al petto. La semitrasparenza che offrivano i capelli è, in questo caso, negata dal gesto volontario della santa che li raccoglie tra le mani, davanti al seno (Fig. 4), mentre vengono sfruttate le proprietà coprenti del tessuto (Fig. 7). Lo sguardo è rivolto verso l'alto in direzione di qualcosa posto ai limiti del quadro o fuori di esso, che ha attirato improvvisamente la sua attenzione. Rispetto alle situazioni precedenti, si definisce una situazione di riservatezza e subentra il pudore: la santa non vuole essere guardata da questo nuovo attante, percepito come estraneo e intruso.
4. Il corpo della santa è completamente offerto alla vista dell'osservatore (Fig. 9, 5), i capelli e i tessuti non ne impediscono in alcun modo la visione. La santa può rivolgere uno sguardo completamente assente fuori dai limiti del quadro, oppure tiene gli occhi chiusi: in entrambi i casi, è indifferente alla presenza dell'osservatore e non accenna alcun gesto di copertura.

5. Conclusioni

In questa serie di opere, classificate sotto la medesima configurazione iconografica definita "Maddalena penitente", si può individuare un percorso narrativo¹⁵. Alla prima fase di presa di consapevolezza del proprio vissuto, in cui avviene la rottura dell'equilibrio, segue la meditazione, cioè il momento della manipolazione in cui la santa decide di intraprendere il percorso di conversione; la contemplazione e l'illuminazione corrispondono alla fase della competenza, in cui Maddalena si prepara all'incontro con Cristo. Infine, la fase dell'estasi, di cui vediamo solo il momento incoativo del rapimento estatico e quello terminativo della post-estasi, corrisponde da una parte alla fase della performance, cioè della lotta interiore dell'anima contro la debolezza umana; dall'altra alla sanzione, in cui alla santa viene riconosciuta l'avvenuta conversione tramite la possibilità di incontrare Cristo.

Abbiamo anche notato che gli artisti, nel corso dei secoli, danno al corpo nudo e alla sua sensualità sempre maggiore rilievo. Possiamo però osservare che la nudità della santa assume accezioni diverse nelle varie fasi del suo percorso di conversione e non rimanda necessariamente solo alla sensualità, come invece sembra emerge dall'opera di Tiziano in poi. Osserviamo che la Maddalena passa da una postura raccolta (testa china, spalle chiuse e busto ricurvo sugli oggetti della preghiera) che caratterizza i momenti della meditazione e della contemplazione, a una postura più aperta nel momento dell'illuminazione (spalle e testa dritte, sguardo verso l'alto), fino ad una completa apertura nel momento del rapimento estatico (corpo sdraiato e testa gettata all'indietro). A questa progressiva apertura, corrisponde da una parte, una tensione crescente che, come abbiamo visto in precedenza (cfr. § 3), culmina nel momento del rapimento estatico per poi distendersi immediatamente; dall'altra, possiamo notare un mostrarsi graduale del corpo che, in un gioco di opacità e trasparenze che articola le vesti, le mani e i capelli, arriva ad offrirsi completamente nudo all'osservatore (Fabri 2004; Galimberti-Zanetti 2004; Volli 2016; Chiais 2022). Sul piano del contenuto, questa inversione della postura di Maria Maddalena corrisponde al graduale allontanamento dal suo passato peccaminoso; invece, il progressivo svestirsi del corpo rimanda all'abbandono delle

¹⁵ Cfr. Greimas 1974, voce "narrativo (percorso -)".



abitudini viziose e della mondanità – di cui l’abito e i capelli ne sono figura – e al graduale mutamento dello spirito che conduce Maria Maddalena alla conversione e all’incontro con Cristo. Utilizzando le parole di Paolo Fabbri: “Lo svelamento è rivelazione: può andare ben oltre la pelle – che è vestigio della veste – e cercare, nella sua effrazione e tortura (ferire, amputare, scorticare), l’accesso ad una verità incorruttibile di cui la carne è il velo” (2004, p. 7).

La tensione tra carnalità e spiritualità che caratterizza la figura ambigua di Maria Maddalena è stata certamente la fortuna della diffusione e dell’interesse nei confronti di questa santa. Se nella storia dell’arte l’iconografia della Maddalena penitente perde ogni connotazione religiosa per dare spazio al virtuosismo pittorico, dall’altra l’analisi dimostra che non ha mai perso del tutto il suo carattere devozionale. In questo modo, la carnalità sensuale che ne traspare non si pone in opposizione alla spiritualità: il corpo nudo, giovane e voluttuoso di Maria Maddalena è figura degli *habitus* del suo passato che, tuttavia, tramite il percorso di conversione della santa, viene risemantizzato e anch’esso diviene figura del pentimento, della conversione e della comunione con Dio.

Appendice

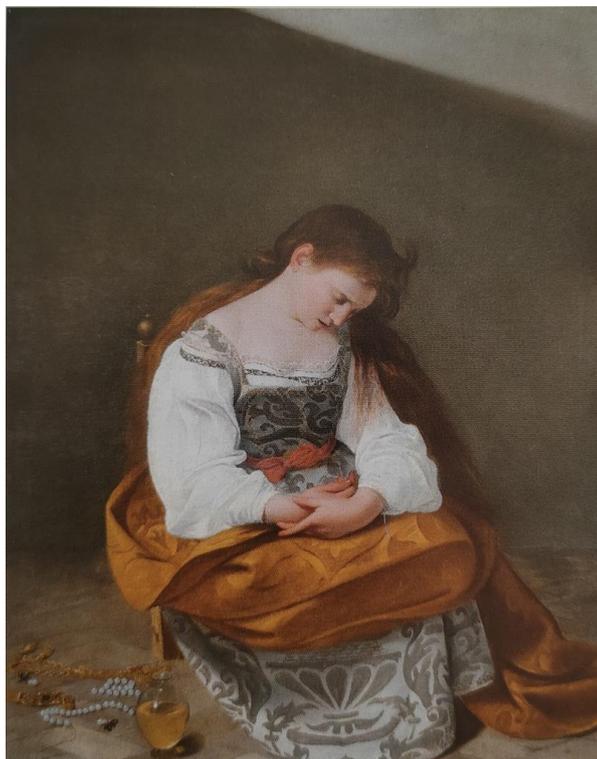


Fig. 1 – Maddalena penitente, Caravaggio, 1596-1597, olio su tela, 122,5x98,5 cm, Roma, Galleria Doria Pamphilj.



Fig. 2 – *Santa Maria Maddalena penitente*, Giovanni Maria Viani, 1690 circa, olio su tela, 96x78 cm, collezione privata.



Fig. 3 – *Santa Maria Maddalena penitente*, Bernardo Strozzi, 1620 circa, olio su tela, 97x73 cm
Genova, Musei di Strada Nuova, Palazzo Bianco.



Fig. 4 – *Santa Maria Maddalena penitente*, Palma il Giovane, 1615 circa, olio su tela, 132x112 cm
Bergamo, Accademia di Carrara.



Fig. 5 – *Esatasi di Santa Maria Maddalena*, Alessandro Rosi, 1670 circa, olio su tela, 110x135 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, Galleria palatina.



Fig. 6 – *La Maddalena penitente*, Karl Wilhelm Diefenbach, olio su tela, 213x122 cm, Vienna, Fine Art Gallery Leon Wilnitsky.



Fig. 7 – *Santa Maria Maddalena penitente*, Tiziano Vecellio, 1566-1567, olio su tela, 122x94 cm, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.



Fig. 8 – *Santa Maria Maddalena penitente*, Donatello, 1450-55 circa, legno, 185x5x45 cm Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig. 9 – *Santa Maria Maddalena penitente*, Guido Cagnacci, 1626-1627, olio su tavola, 86x72 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



Fig. 10 – *La Maddalena penitente*, Francesco Hayez, 1833, olio su tavola, 118x141,5 cm, Galleria d'Arte Moderna, Milano.



Bibliografia

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici è quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono alla traduzione italiana, qualora sia presente nella bibliografia.

- Acidini, C., Brunelli G., Mazzocca F., Refice P., a cura, 2022, *Maddalena. Il mistero e l'immagine*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- Brasa, F., 2022, "Maria Egiziaca. Nudi seguire Cristo nudo", in C. Acidini, *et al.*, a cura, 2022, pp. 56-61.
- Brunelli, G., 2022, "Maddalena. Il mistero e l'immagine. Introduzione alla mostra", in C. Acidini, *et al.*, a cura, 2022, pp. 17-25.
- Calabrese, O., 1985, *La macchina della pittura*, Bologna, La casa Usher; nuova ed. 2012.
- Careri, G., 1991, "Soave tormento: il montaggio passionale in Gian Lorenzo Bernini", in I. Pezzini, a cura, *Semiotica delle passioni. Saggi di analisi semantica e testuale*, Bologna, Esculapio, pp. 125-132.
- Careri, G., 1991, *Voli d'amore*, Milano-Udine, Mimesis, nuova ed. 2017.
- Cavicchioli, S., 2022, "Immagini di una santità cangiante: Maddalena nell'arte del Seicento", in C. Acidini, *et al.*, a cura, 2022, pp. 121-133.
- Chiais, E., 2022, "God save the dress: sulla sacralità del corpo e del suo rivestimento nelle culture bibliche", in J. Ponzio, E. Chiais, a cura, *Il sacro e il corpo*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 153-166.
- Dondero, M. G., 2007, *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Roma, Meltemi.
- Fabbri, P., 2004, "Pensieri del corpo nudo", in P. Weiermaier, a cura, *Il nudo tra ideale e realtà*, Milano, Artificio Skira, pp. 1-11.
- Fontanille, J., 1933, "Le schéma des passions", in *Protée*, vol. I, n. 21, pp. 33-41; trad.it. "Lo schema passionale canonico", in P. Fabbri, D. Mangano, a cura, *La competenza semiotica*, Roma, Carocci 2012, pp. 403-423.
- Galimberti, U., Zanetti, U., 2004, "Nudità del corpo. Arte e giochi di seduzione", in P. Weiermaier, a cura, *Il nudo tra ideale e realtà*, Milano, Artificio Skira, pp. 12-16.
- Galofaro, F., 2019, "Padre Pio apprendista mistico", in J. Ponzio, F. Galofaro, a cura, *Semiotica e santità. Prospettive interdisciplinari*, Torino, CIRCe, pp. 109-120.
- Gregorio Magno, 1968, *Omelie sui Vangeli. Regola pastorale*, a cura di G. Cremascoli, Torino, UTET.
- Greimas, A. J., Courtès, J., 1979, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Mondadori 2007.
- Kunder, A., 2019, "La Maddalena patristica: simbolo per la Chiesa e testimone della resurrezione", in E. Lupieri, a cura, 2019, pp. 109-126.
- Leone, M., 2010, "Therese of Avila as a sign: religious conversion", in *Saints and Signs: A Semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism*, Berlin/New York, De Gruyter, pp. 481-530.
- Lupieri, E., a cura, 2019, *Una sposa per Gesù. Maria Maddalena tra antichità e postmoderno*, Roma, Carocci.
- Marrone, G., 1995, "Arti del tempo, arti dell'aspetto", in *Il dicibile e l'indicibile*, Palermo, L'Epos, pp. 105-111.
- Mignozzi, M., 2019, "In bilico tra sacro e profano: l'iconografia di Maria Maddalena alle origini del XV secolo", in E. Lupieri, a cura, 2019, pp. 129-154.
- Ponzio, J., 2019a, "Introduzione", in J. Ponzio, F. Galofaro, a cura, *Semiotica e santità. Prospettive interdisciplinari*, Torino, CIRCe, pp. 7-15.
- Ponzio, J., 2019b, "Epifanie religiose e letteratura profana nel Novecento", in J. Ponzio, F. Galofaro, a cura, *Semiotica e santità. Prospettive interdisciplinari*, Torino, CIRCe, pp. 147-152.
- Ponzio, J., 2019c, "Atypical Models of Sanctity", in *Religious Narratives in Italian Literature after the Second Vatican Council: A Semiotic Analysis*, Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 121-161.
- Rogers, T. A., 2019, "La Maddalena apocrifa: sviluppi e limiti della sua importanza", in E. Lupieri, a cura, 2019, pp. 37-58.
- Santa Teresa d'Avila, 1588, "La vita", in M. Bettetini, a cura, 2018, *Santa Teresa d'Avila. Tutte le opere*, Milano, Bompiani, pp. 3-719.
- Scalabroni, L., 1999, "*Vanitas*". *Fisionomia di un tema pittorico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Sedda, F., 2021, "Divenire simbolo: riflessioni culturologiche", in G. Marrone, *Contaminazioni simboliche*, Milano, Meltemi, pp. 13-31.
- Volli, U., 2016, "Il velo di Mosè e altri filtri ottici nella Bibbia ebraica", in M. Leone, H. de Riedmatten, V.I. Stoichita, a cura, *Il sistema del velo*, Ariccia, Aracne, pp. 229-261.